

# **ROBERT STOLZ**

(1880-1975)

## **Instrumentation und Arrangement im Produktionsprozess seiner Musik**

**Dissertation**

zur Erlangung des akademischen Grades eines Ph.D.  
an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Graz  
Studienrichtung Musikwissenschaft (V094316)

vorgelegt von MMag.art. Siegmund Andraschek

Betreuer: Univ. Prof. Dr. Klaus Aringer M.A.

Ao. Univ. Prof. Mag. Dr. Thomas Hochradner

## Abstract

Kernpunkt meines Vorhabens ist primär die Erforschung der Instrumentation von Robert Stolz. Dabei sollen die Rahmenbedingungen des Genres der Unterhaltungsmusik in die Analyse miteinbezogen werden, zumal die Instrumentation hier bislang kaum Wertschätzung erfahren hat oder ihr gar Bedeutung beigegeben wurde. Da keine Quellen bekannt sind und Untersuchungen hierzu nicht gemacht wurden, steht die Thematik *Instrumentation und Arrangement im Produktionsprozess seiner Musik* erstmals im Zentrum. Dabei wird der Frage nachgegangen, ob der Komponist durch seinen Instrumentations- und Orchestrationsstil einen eigenen „Robert Stolz-Sound“ erschaffen hat, und – wenn ja – inwieweit er dabei Einfluss auf seine Arrangeure genommen haben könnte.

In this work, I mainly focus on a scientific analysis of the specific style used by Robert Stolz in his instrumentation and orchestration. Special reference will be made to the area of „popular music“ especially since the instrumentation has not been valued or even given importance in this genre. At the current state of research there are no published sources available that deal with this topic. Therefore, the main goal of this work is to feature the production process of instrumentation and arrangement of Stolz' music. In particular, the report shall examine whether the composer was able to create his unique “Robert Stolz-sound” through his orchestration and instrumentation style and to what extent he could have influenced his arrangers to write in accordance to this style.

# INHALTSVERZEICHNIS

<b>VORWORT</b>	<b>5</b>
<b>1. GRUNDLAGEN UND RAHMENBEDINGUNGEN</b>	<b>7</b>
1.1 Einleitung	7
1.2 Robert Stolz – Leben und Werk	9
1.3 Quellen- und Forschungslage	18
1.3.1 Biografien	22
1.3.2 Musikdrucke	24
1.3.3 Autographe	26
1.3.4 Ton- und Bildaufnahmen	27
1.3.5 Gedanken zur Quellenlage	27
1.4 Legendenbildung in der Ära der <i>Silbernen Operette</i> – Oper oder Operette?	32
1.5 Gesetze und Eigenheiten in der Welt der Operette	42
<b>2. INSTRUMENTATION IN DER GATTUNG „OPERETTE“. EIN BLICK HINTER DIE KULISSEN</b>	<b>54</b>
2.1 Zur Instrumentation allgemein	54
2.2 Instrumentation im Produktionsprozess	64
2.3 Klavierauszüge und Klavierparticelle	72
2.4 Am Klavier instrumentieren	85
<b>3. SKIZZEN UND INSTRUMENTIERUNGEN VON ROBERT STOLZ</b>	<b>88</b>
3.1 Oper, Operette und Singspiel und Film	88
3.1.1 <i>Der Minenkönig</i> . Operette RSWV 46	88
3.1.2 Klavierparticell <i>Das Lumpenl. Vorspiel</i> RSWV 148	97
3.1.3 <i>Langsamer Walzer</i> RSWV 53 bzw. 148	101
3.1.4 Musik zur <i>Volkstheater-Comödie</i> RSWV deest	103
3.1.5 <i>Wiener Gemütlichkeit (Das Sperrsechserl)</i> RSWV 264	104
3.1.6 Einlagen zur Operette <i>Der Herzog von Reichstadt</i> RSWV deest	105
3.1.7 <i>Erlöst</i> aus der der Oper <i>Die Rosen der Madonna</i> RSWV 262	106
3.1.8 <i>Peppina</i> RSWV 422	108
3.1.9 <i>Grüezi</i> RSWV 484	113
3.1.10 <i>Gloria und der Clown</i> RSWV 514	116
3.1.11 <i>Confetti</i> RSWV deest	125
3.1.12 <i>Schicksal mit Musik</i> RSWV 624	126

3.1.13 <i>Frühling im Prater</i> RSWV 651	127
3.1.14 <i>Wiener Café</i> RSWV 731	128
3.1.15 <i>Die Trauminsel</i> RSWV 742	129
<b>3.2 Lieder</b>	<b>130</b>
3.2.1 <i>Don't Ask Me Why</i> RSWV 414	131
3.2.2 <i>Elsa Meyer und die 3 Freier</i> RSWV 110	132
3.2.3 <i>Servus Du / neue Version</i> RSWV 62	133
3.2.4 <i>Gott segne Österreich!</i> RSWV 618	134
3.2.5 <i>Ich bin per du ...!</i> RSWV 633	134
3.2.6 <i>Ein Gruß an Dich, Mutti</i> RSWV 794	134
3.2.7 <i>Angelo!</i> RSWV 803	135
3.2.8 <i>Verliebt in Österreich</i> RSWV deest	135
<b>3.3 Instrumentalmusik</b>	<b>135</b>
3.3.1 <i>Lehár-Marsch</i> RSWV 20	136
3.3.2 <i>Festliche Fanfare</i> RSWV 820	139
3.3.3 <i>Festliche Fanfare</i> RSWV deest	140
<b>3.4 Stolz als Bearbeiter fremder Werke</b>	<b>140</b>
3.4.1 Quellen	140
3.4.2 <i>New Coda Fledermaus Over.[türe]</i> RSWV deest	141
<b>4. STOLZ' ZUSAMMENARBEIT MIT ARRANGEUREN</b>	<b>146</b>
<b>4.1 Verlagsarbeiten</b>	<b>146</b>
4.1.1 <i>Nachts bei Mondenschein.</i> Marschlied aus dem Singspiel <i>Die Bauernprinzessin</i> RSWV 179	147
4.1.2 <i>Bauernprinzessinnenwalzer</i> nach Motiven des Singspiels <i>Die Bauernprinzessin</i> RSWV 179	149
4.1.3 <i>Das weiß kein Mensch net.</i> Lied aus dem Singspiel <i>Die Bauernprinzessin</i> RSWV 179	149
<b>4.2 Max Schönherr</b>	<b>150</b>
4.2.1 Schönherr als Komponist und Bearbeiter	153
4.2.2 <i>Gino Gina</i> RSWV deest. Arrangement Max Schönherr	155
<b>4.3. Nico Dostal</b>	<b>158</b>
4.3.1 Dostal als Arrangeur	158
4.3.2 <i>Du bist meine Greta Garbo</i> RSWV 410. Arrangement Nico Dostal	165
<b>4.4 Karl Grell</b>	<b>171</b>
4.4.1 Grell als Arrangeur	173
4.4.2 Grell und Stolz	174
4.4.3 Karl Grell: Text- und Musikquellen	179
4.4.4 <i>Behalt Mich Lieb, Cherie. English Waltz</i> RSWV 708. Arrangement Karl Grell	186
4.4.5 <i>Erinn. [erungen] an Berlin</i> RSWV deest. Arrangement Karl Grell	195

<b>5. ZUSAMMENFASSUNG</b>	<b>203</b>
5.1 Biografie	203
5.2 Legendenbildung	205
5.3 Oper oder Operette	205
5.4 Gesetze und Eigenheiten in der Welt der Operette	206
5.5 Zur Instrumentation allgemein	208
5.6 Instrumentationen von Stolz	209
5.7 Erkenntnisse aus den übrigen Autographen	212
5.8 Zur Tonaufnahme	214
5.9 Erkenntnisse aus der Zusammenarbeit mit den Arrangeuren	215
5.10 Grell als Arrangeur von Stolz	218
<b>6. ANHANG: MUSIKALISCHE QUELLEN</b>	<b>221</b>
6.1 Partitur zur Operette <i>Der Minenkönig</i> RSWV 46	221
6.2 Autographe zur Operette <i>Das Lumpertl</i> RSWV 148	225
6.2.1 Klavierparticell <i>Das Lumpertl</i> RSWV 148. Vorspiel	225
6.2.2 <i>Langsamer Walzer</i> RSWV 53 bzw. 148	228
6.3 Musik zur <i>Volkstheater-Comödie</i> RSWV deest	230
6.4 Einlagen zur Operette <i>Der Herzog von Reichstadt</i> RSWV deest	232
6.5 <i>Erlöst</i> aus der Oper <i>Die Rosen der Madonna</i> RSWV 262	233
6.6 Autographe zu Filmoperette <i>Confetti</i> RSWV deest	235
6.6.1 <i>Faschingsmarsch</i> RSWV deest	235
6.6.2 <i>English Waltz</i> RSWV 516	235
6.6.3 <i>Heiss brennt die Liebe!</i> RSWV 513	236
6.7. Autograph zur Operette <i>Schicksal mit Musik</i> RSWV 624	237
6.7.1 Nr. 12 <i>Finale</i>	237
6.8. Autographe zur Operette <i>Frühling im Prater</i> RSWV 651	238
6.8.1 Couplet-Lied <i>Apfelthaler</i>	238
6.8.2 <i>Wiener Musi</i> . Wiener Walzer	240
6.9. <i>Wiener Café</i> RSWV 731	241
6.9.1 <i>Ich hab' ein Wienerherz!</i> RSWV 642	241
6.9.2 Rumba-Einlage statt Nr. 21 RSWV 731	242
6.10. <i>Don't Ask Me Why</i> RSWV 414	244

<b>6.11. <i>Elsa Meyer und die 3 Freier</i></b>	<b>RSWV 110</b>	<b>246</b>
<b>6.12. <i>Servus Du / neue Version</i></b>	<b>RSWV 62</b>	<b>246</b>
<b>6.13 <i>Gott segne Österreich</i></b>	<b>RSWV 618</b>	<b>247</b>
6.13.1 Autograph		247
6.13.2 Arrangement für Chor: Leo Lehner		249
<b>6.14 <i>Ich bin per du....!</i></b>	<b>RSWV 633</b>	<b>250</b>
<b>6.15 <i>Ein Gruß an Dich Mutti</i></b>	<b>RSWV 794</b>	<b>251</b>
<b>6.16 <i>Angelo!</i></b>	<b>RSWV 803</b>	<b>253</b>
<b>6.17 <i>Verliebt in Österreich</i></b>	<b>RSWV Addenda</b>	<b>254</b>
<b>6.18 <i>Lehár-Marsch</i></b>	<b>RSWV 20</b>	<b>256</b>
6.18.1 Partitur		256
6.18.2 Klavierausgabe		257
<b>6.19 <i>Festliche Fanfare</i></b>	<b>RSWV 820</b>	<b>259</b>
<b>6.20 <i>Festliche Fanfare</i></b>	<b>RSWV deest</b>	<b>259</b>
<b>6.21 <i>New Coda Fledermaus Over.[türe]</i></b>	<b>RSWV deest</b>	<b>260</b>
<b>6.22 <i>Gino Gina</i></b>	<b>RSWV deest</b>	<b>262</b>
6.22.1 Autograph		262
6.22.2 Arrangement: Max Schönherr		263
<b>6.23 <i>Du bist meine Greta Garbo</i></b>	<b>RSWV 410</b>	<b>265</b>
<b>6.24 <i>Behalt Mich Lieb, Cherie. English Waltz</i></b>	<b>RSWV 708</b>	<b>266</b>
6.24.1 Druckausgabe		266
6.24.2 Arrangement: Karl Grell		269
<b>6.25 <i>Erinn.[erung] an Berlin</i></b>	<b>RSWV deest</b>	<b>288</b>
<b>7. LITERATUR- UND QUELLENVERZEICHNIS</b>		<b>290</b>
<b>7.1 Literatur</b>		<b>290</b>
<b>7.2 Quellen</b>		<b>296</b>
7.2.1 Autographe und Briefe		296
7.2.2 Noten und Partituren		299
7.2.3 Ausgewählte Tonträger		301
7.2.4 Zeitungen		302
7.2.5 Sonstige Internetquellen		308
7.2.6 Emails		308
7.2.7 Privatarhive		309
7.2.8 TV-Dokumentation / Videos		310

## Vorwort

Meine große Affinität zur Wiener Operette hat ihren Ursprung in meinem Elternhaus. Beide Elternteile waren Mitglieder renommierter Wiener Orchester und gründeten im Jahr 1989 das *Wiener Operettenorchester*. Als Posaunist dieses Orchesters absolvierte ich viele Konzertreisen durch Europa und Asien, der Schwerpunkt der Programme lag in der Aufführung von Wiener Musik, ebenso wurden mehrere Tonträger im Laufe der Jahre produziert. Mein Tätigkeitsfeld sollte sich dort bald auf die Erstellung von Arrangements und Neubearbeitungen von Werken aus der *Goldenen und Silbernen Operetten-Ära* erweitern, darunter befanden sich auch Werke von Robert Stolz.

Der Zufall führte danach wohl Regie, als es vor einigen Jahren unverhofft zu einem Treffen mit Hans Stolz, dem Großneffen von Robert Stolz, kam, der auf der Suche nach neuen Arrangeuren für bekannte, aber auch unbekanntere Werke von Stolz an mich verwiesen worden war. Der Wille, diese Bearbeitungen möglichst authentisch und im Interesse des verstorbenen Komponisten zu gestalten, musste zwangsläufig zu einer intensiven Beschäftigung mit dem Leben und Werk von Robert Stolz führen; vor allem aber stand im Brennpunkt meines Interesses, wie Stolz als Instrumentator seiner eigenen Werke arbeitete.

Aufgrund der Quellenlage zu Beginn der Recherchen, die eine jahrelange Suche nach Ergänzungen erforderlich machte, sollte sich – auch durch neuentdeckte Quellen – eine Präsentation der Erkenntnisse immer wieder verzögern. Das ursprünglich gewählte Arbeits-Thema *Robert Stolz, mit besonderer Berücksichtigung der Behandlung der Bläser in seinen Instrumentationen* präziserte sich aufgrund meiner Forschungen zu *Robert Stolz, Instrumentation und Arrangement im Produktionsprozess seiner Musik*. Die vorliegende Arbeit stellt nun die gewonnenen Erkenntnisse aus den Recherchen der letzten Jahre erstmals dar.

An dieser Stelle sei meiner gesamten Familie, meinen Freund\*innen und Motivator\*innen gedankt, die mir im Laufe der Jahre in allen möglichen Formen hilfreich zur Seite gestanden sind.

Für die Entstehung der Arbeit gilt mein Dank:

- Hans Stolz, der in seiner liebenswerten, immer hilfsbereiten Art nicht nur – so vorhanden – mit Druckausgaben aushelfen konnte, sondern auch bislang

unzugängliche Autographe aus seinem Archiv zur Verfügung stellte und seine Erinnerungen an Robert Stolz mit mir teilte.

- Clarissa Henry, die es als Rechtsnachfolgerin von Robert Stolz erst ermöglichte, dass Autographe in Archiven oder Bibliotheken zu Studienzwecken gescannt oder abgelichtet werden konnten.
- Renate Grell und Prof. Wolfgang Sturm, die Autographe und/oder Briefe von Karl Grell, Einzi und Robert Stolz bereitstellten und ihre Erinnerungen und Wahrnehmungen dazu mit mir teilten.
- den Mitarbeiter\*innen der Wienbibliothek im Rathaus, insbesondere Herrn Dr. Thomas Aigner, der mich bislang unzugängliches Material einsehen ließ.
- den Mitarbeiter\*innen der Österreichischen Nationalbibliothek sowie der Universitätsbibliothek der Universität für Musik und darstellende Kunst, Graz.
- dem Doblinger Musikverlag, insbesondere Herrn Mag. Martin Sima, der Quellen aus dem Archiv zu Forschungszwecken zur Verfügung stellte und mir bei Rückfragen immer mit Rat und Tat zur Seite stand.
- Gisbert Duschek für die Bereitstellung bislang unbekannter Robert Stolz-Quellen aus seinem Privatarchiv.
- Prof. Dr. Wolfgang Suppan (1933-2015) und Prof. Dr. Franz Kerschbaumer von der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, welche die Anfänge meiner Arbeiten begleiteten.
- Prof. Dr. Thomas Hochradner von der Universität Mozarteum Salzburg für die Unterstützung über die vielen Jahre, die diese Arbeit in Anspruch genommen hat.
- Dr.<sup>in</sup> Ulrike Aringer-Grau M.A. für das Lektorat.

Vor allem aber sei meinem Hauptbetreuer Univ. Prof. Dr. Klaus Aringer M.A. für seine große Geduld, sein Verständnis und seine hilfreichen, konstruktiven Ratschläge sehr herzlich gedankt.

Wien, den 12.12.2021

Siegmond Andraschek

# 1. Grundlagen und Rahmenbedingungen

## 1.1 Einleitung

1948 erschien von Gustav Holm unter dem Titel *Im ¾ Takt durch die Welt* eine erste Biografie über Robert Stolz, der im Laufe der Jahre noch weitere von verschiedenen Autoren folgten. Bisher gab es keine Studien zu den Instrumentationen von Stolz, was auch dem Umstand geschuldet sein mag, dass diesen im Genre der Unterhaltungsmusik kaum Bedeutung beigemessen wird. Sollte sich der Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit anfänglich auf die Behandlung der Bläser bei Stolz konzentrieren, musste – da sich die vorhandene Quellenlage im Laufe der Untersuchungen lückenhafter als erwartet darstellte – die Thematik einer viel umfassenderen Betrachtung unterzogen werden, die sich am Ende über beinahe alle Bereiche seines Schaffens erstreckte und in der Folge das ursprünglich gewählte Thema in den Hintergrund rücken ließ. Biografische Daten bzw. Lebensstationen, die in dieser Abhandlung zunächst eine untergeordnete Rolle spielten, konnten nun unter einem völlig anderen Blickwinkel betrachtet werden. Selbst in der Autobiografie von Robert und Einzi Stolz *Servus Du*, die 1980 posthum erschien, wurde dem Thema Instrumentation kaum Aufmerksamkeit gewidmet. Die besondere Herausforderung bestand darin, die wenigen Kommentare, die meist in scheinbar unbedeutenden Nebenbemerkungen anzutreffen waren, herauszufiltern, um sie gesammelt in einen neuen Kontext zu stellen und zu einem größeren Ganzen zu führen. Als hilfreich erwies sich dazu der Blick auf Biografien, Analysen oder Berichte anderer Zeitgenossen, die wertvolle Ergänzungen und erhellende Erkenntnisse brachten sowie die neue Sichtweise auf das Werk von Robert Stolz maßgeblich beeinflussten.

Der Fokus war bei allen Recherchen auf den Versuch gerichtet, Erkenntnisse aus vorhandenen Quellen zu gewinnen, wie Stolz als Instrumentator agiert hat. Dazu musste als erster Schritt belegt werden können, dass der Komponist selbst instrumentiert hat. Somit ergaben sich folgende Fragestellungen:

1. Gibt es (Orchester-) Instrumentationen von Robert Stolz, und – wenn ja – lässt sich daraus ein typischer „Stolz-Sound“ definieren?
2. Wie instrumentierte Robert Stolz selbst, und wie muss daraus resultierend eine neu erstellte, „authentische“ Stolz-Bearbeitung beschaffen sein?

Die verfügbaren Musikhandschriften, Arrangements und Instrumentationen aus der Feder des Komponisten wurden dazu erforscht und Hinweise, Notizen sowie Anmerkungen in Autographen einer genauen Analyse unterzogen. Bearbeitungen ausgewählter Arrangeure, die für Stolz tätig waren, wurden näher beleuchtet, um ein auf Fakten beruhendes Bild über die Zusammenarbeit zwischen Stolz und seinen Arrangeuren – im Besonderen mit Karl Grell – möglichst plausibel zu rekonstruieren. Eine Betrachtung verschiedener Bearbeitungen, die nicht in Zusammenarbeit mit dem Komponisten entstanden, wurde ergänzend abgeschlossen.

Die allgemein schwierige Quellenlage im Genre Operette, die generell aufgrund diverser Biografien bzw. auch der eigenen Präsentation u. a. durch Direktoren, Schauspieler\*innen und die Komponisten selbst teilweise irreführend dargestellt ist, verleitet immer wieder zu falschen Schlüssen. Trotz gewissenhaftester Recherche können sich deshalb die Ergebnisse eines Tages schließlich als unvollständig oder unrichtig herausstellen.

Da in der Literatur zu Robert Stolz oder zum Thema *Wiener Operette* schon sehr große Teile des verfügbaren Materials mehrmals zitiert bzw. erwähnt wurden, sollten weitere Wiederholungen vermieden werden. Bereits bekannte Quellen wurden nur dann berücksichtigt, wenn sie von großer Relevanz waren oder zu dessen Verständnis beitragen konnten. Mancher Blickwinkel hat sich in der Betrachtungsweise erst aus der persönlichen Erfahrung aufgrund meiner eigenen Tätigkeit als Komponist und Arrangeur ergeben. Einige Formulierungen von Komponisten – die in dieser Arbeit daher bewusst ungekürzt zitiert wurden – lassen einen Interpretationsspielraum, der neben der auf klaren Fakten beruhenden, wissenschaftlichen Analyse ebenso auf die Findung von Erkenntnissen unweigerlich einwirken kann.

Abschließend sei festgehalten, dass die vorliegende Arbeit selbstverständlich aufgrund der Quellenlage nur einen ersten, kleineren Einblick in die Materie geben kann und einen Versuch darstellt, für bislang noch unerforschte Bereiche, vor allem zum Komponisten Robert Stolz, ein Fundament für weitere Studien zu legen. Bei Zitaten wurde die originale Schreibweise übernommen, mit [!] markiert wurden nur besonders auffällige Schreibweisen, um eine fehlerhafte Transkription auszuschließen. Die überwiegend maskulinen Sammelbezeichnungen

ergeben sich aus dem inhaltlichen Zusammenhang, in allgemeinen Teilen wurde auf eine gendergerechte Formulierung geachtet.

## 1.2 Robert Stolz – Leben und Werk

Die Biografien über Robert Stolz sind eher der Belletristik zuzuordnen und enthalten kaum verlässliche oder belegbare Datierungen. Sie konnten daher nur punktuell für den Kern des Themas von Interesse sein. Eine kompakte Zusammenfassung ausgewählter wichtiger künstlerischer Lebensdaten bzw. Stationen soll einleitend den weiteren Kapiteln vorangestellt werden.

Robert Elisabeth Stolz wurde am 25. August 1880 als zwölfter Sohn von Ida Stolz, geb. Bondy, und Jakob Stolz in Graz geboren. Das Datum wird durch den Taufschein der Diözese Graz-Seckau, ausgestellt am 14. September 1880, bestätigt.<sup>1</sup> Der Beruf seiner Eltern – seine Mutter war Konzertpianistin und Klavierpädagogin,<sup>2</sup> sein Vater Klarinettist, Pianist, Musikschulleiter, Dirigent und Komponist<sup>3</sup> – legte schon in seiner frühen Kindheit den Grundstein für das musikalische Verständnis von Robert Stolz, zumal er in jungen Jahren bereits Unterricht am Klavier erhielt. Das Klavier sollte dann auch ein lebenslanger Begleiter in seinem Schaffen bleiben. Sein Werdegang zum Berufsmusiker wird zwar in allen Biografien sinngemäß als „logische Folge“ des Umfeldes beschrieben, zu einer näheren Auseinandersetzung mit seiner musikalischen Ausbildung selbst kam es aber mangels verfügbarer Informationen bis heute noch nicht. Sein Talent musste Stolz bereits in seinen frühen Jahren unter Beweis gestellt haben, so ist im *Grazer Volksblatt* vom 5. Mai 1888 folgender Bericht abgedruckt:

„In den verflossenen Wochen fanden wie alljährlich im Musikinstitute des Herrn J. Stolz vier Prüfungsproductionen statt. [...] Auch die noch im Kindesalter stehenden Zöglinge, worunter wir den jüngsten, den erst siebenjährigen Robert Stolz erwähnen, leisteten sehr anerkennenswertes.“<sup>4</sup>

Am 13. Juni 1888 berichtete das *Grazer Volksblatt*: „Eine reizende Piece bot der kleine Robert Stolz, der bei seinem Rondo sehr taktfest im Sattel saß und für sein vielversprechendes Können nicht nur mit Beifall überschüttet wurde, sondern

---

<sup>1</sup> Stolz/Stolz 1980, Bildnachweis S. 26.

<sup>2</sup> Vgl. Glanz 2006/2016, Zugriff: 24.11.2020.

<sup>3</sup> Vgl. Klug 2018, S. 80-109.

<sup>4</sup> *Grazer Volksblatt*, 05. Mai 1888, S. 3, Zugriff: 17.02.2021.

auch ‚süße‘ Gaben erntete.“<sup>5</sup> Weitere Artikel über seine Aktivitäten als Pianist dokumentieren das *Grazer Volksblatt* und das *Grazer Tagblatt* regelmäßig mit ausschließlich wertschätzenden Worten zu seinem Klavierspiel: „Zum Schlusse sei noch lobend erwähnt der [!] Clavierbegleitung, welcher Aufgabe sich Herr Robert Stolz mit gewohnter Fertigkeit entledigte.“<sup>6</sup> Seine Ausbildung absolvierte Stolz zunächst bei seinem Vater, danach in „privaten Lektionen“<sup>7</sup> bei Engelbert Humperdinck und „später in Wien bei R. Fuchs und J. Hellmesberger“.<sup>8</sup> Sein Werdegang führte ihn schließlich vom *Grazer Stadttheater* (1897), wo er als „unbezahlter Ballett- und Opernkorrepetitor“<sup>9</sup> begonnen hatte, nach Marburg an der Drau (1898), wo er seine erste Stelle „als zweiter Kpm. am städtischen Theater“<sup>10</sup> bekleidete, weiter über Salzburg (1902), Brünn und Mannheim, bis er schließlich in Wien am *Theater an der Wien* (1907) die Stelle eines Kapellmeisters übernehmen konnte. Gerade dieser Zeitraum gehört zu den unerforschtesten Lebensabschnitten in Stolz' Karriere. Über seine Tätigkeit am *Grazer Stadttheater* schreibt er selbst: „ich spielte für die Ballett- und Opernproben am Grazer Stadttheater Klavier.“<sup>11</sup> Über seine Zeit in Marburg findet sich nur anlässlich der anstehenden Erstaufführung der *Studentenulke* am 7. März 1901 im *Grazer Tagblatt*<sup>12</sup> eine Erwähnung, in der *Marburger Zeitung*<sup>13</sup> dazu erst am 19. März 1901. Zu seinem Abschied von Marburg notiert Stolz: „Die Erinnerung an Mutters Abschiedsschmerz ist mir noch kostbarer als Vaters ermutigende Abschiedsworte. ‚Robert!‘ sagte er, ‚ich habe dich gelehrt, was ich nur konnte, und jetzt bist du erwachsen genug, dieses Wissen zu verwerten.“<sup>14</sup> Laut Holm handelte es sich in Marburg anfänglich noch um einen Vertrag „für eine Wintersaison“<sup>15</sup> als zweiter Kapellmeister. Stolz war verpflichtet, „abgesehen von seiner Dirigententätigkeit, von Fall zu Fall auch als Schauspieler und Sänger“<sup>16</sup> aufzutreten, wenn die Direktion

---

<sup>5</sup> *Grazer Volksblatt*, 13. Juni 1888, S. 6, Zugriff: 17.02.2021.

<sup>6</sup> *Grazer Volksblatt*, 06. Dezember 1898, S. 3, Zugriff: 17.02.2021.

<sup>7</sup> Hertel 1978, S. 5.

<sup>8</sup> Glanz 2006/2016, Zugriff: 24.11.2020.

<sup>9</sup> Holm 1948, S. 53.

<sup>10</sup> Glanz 2006/2016, Zugriff: 24.11.2020.

<sup>11</sup> Stolz/Stolz 1980, S. 71. Ein Artikel in einer der Grazer Lokalzeitungen, die aufmerksam über seine Karriere berichteten, konnte dazu nicht gefunden werden.

<sup>12</sup> *Grazer Tagblatt*, 07. März 1901, S. 23, Zugriff: 24.03.2021.

<sup>13</sup> *Marburger Zeitung*, 19. März, 1901, S. 3, Zugriff: 24.03.2021.

<sup>14</sup> Stolz/Stolz 1980, S. 77.

<sup>15</sup> Holm 1948, S. 59.

<sup>16</sup> Ebd., S. 59.

es verlangte. Aus Zeitungsberichten im *Grazer Tagblatt*<sup>17</sup> bzw. im *Grazer Volksblatt*<sup>18</sup> geht hervor, dass Stolz ab 1898 regelmäßig an Konzerten seines Vaters teilgenommen hat. Das *Grazer Tagblatt* vom 28. Dezember 1900 beschreibt seine Ausbildung:

„Der Sohn des Musikdirektors Stolz, Herr Robert Stolz, der sich bereits als Pianist im Concertsaale eingeführt hatte und auch als Componist von Liedern und Clavier-etuden, davon mehrere in der Hof-Musikalienhandlung W. Fürstner in Berlin erschienen sind, ein schönes Talent bekundete, hat anfangs dieses Monats in Wien die Musikstaatsprüfung aus Clavier, Gesang und den dazugehörigen Fächern mit sehr gutem Erfolg abgelegt. Auch das Orgelspiel und die einschlägigen Contrapunktarbeiten wurden gut classificiert. Gegenwärtig arbeitet Herr Robert Stolz an der Vollendung eines Bühnenwerkes, mit dem er im Laufe des kommenden Jahres in die Öffentlichkeit treten wird.“<sup>19</sup>

Mit ähnlichem Wortlaut publiziert die Nachricht über Stolz' positiv absolvierte Musikstaatsprüfung das *Grazer Volksblatt* einen Tag später, am 29. Dezember 1900.<sup>20</sup> Über ein Studium in Wien in diesem Zeitraum ist wenig bekannt, Stolz selbst schreibt nur, dass er 1899 nach seiner „ersten Saison in Marburg einen Besuch in Wien machte.“<sup>21</sup> Zum Zusammentreffen mit Johann Strauß Sohn merkt er an: „Ich war auf Urlaub in Wien“.<sup>22</sup> Über seinem Studienabschluss lässt er lapidar wissen: „Inzwischen hatte ich die staatliche Musikprüfung bestanden“,<sup>23</sup> reiht diesen in seinen Erzählungen chronologisch (ohne Jahreszahl) aber noch vor seine Tätigkeit als Korrepetitor in Graz ein. Die Zeit in Salzburg reflektiert Stolz selbst als Lernjahre: „Ich brachte in Salzburg trotz meiner großen Ambitionen nichts wirklich Großes oder Vollkommenes zustande, [...] aber ich gewann etwas viel Wertvolleres: Erfahrung.“<sup>24</sup> Das *Salzburger Volksblatt* berichtet am 21. Oktober 1902 über eine Operetten-Aufführung: „Das Orchester dirigierte gestern der zweite Kapellmeister Herr Robert Stolz, von einigen kleinen Unebenheiten abgesehen, im Ganzen recht brav.“<sup>25</sup> Im *Grazer Volksblatt* vom 28. September 1903 erfährt man über den Werdegang von Stolz:

---

<sup>17</sup> *Grazer Tagblatt*, 02. Mai 1899, S. 2, Zugriff: 17.02.2021.

<sup>18</sup> *Grazer Volksblatt*, 11. April 1900, S. 9, Zugriff: 17.02.2021.

<sup>19</sup> *Grazer Tagblatt*, 28.12.1900, S. 4, Zugriff: 17.2.2021.

<sup>20</sup> *Grazer Volksblatt*, 29. Dezember 1900, S. 14, Zugriff: 17.02.2021.

<sup>21</sup> Stolz/Stolz 1980, S. 81.

<sup>22</sup> Ebd.

<sup>23</sup> Ebd., S. 71.

<sup>24</sup> Ebd., S. 89.

<sup>25</sup> *Salzburger Volksblatt*, 21. Oktober 1902, S. 6, Zugriff: 17.02.2021.

„Unser Landsmann Herr Robert Stolz, der im Vorjahre als Kapellmeister in Salzburg wirkte, hat nach Abschluß dieses Engagements ein[e] Tourné [!] als Operndirigent mitgemacht und im Sommer als Operettenkapellmeister in Berlin dirigiert. Hier sah ihn Direktor Lechner des Brünner Stadttheaters[,] welcher ihn ob seiner an den Tag gebrachten Leistungen sofort engagierte.“<sup>26</sup>

In Berlin wurde er für die Sommersaison „zu den Gastspielen des Hamburger Operettenensembles [...] als Direktor-Stellvertreter und erster Kapellmeister verpflichtet.“<sup>27</sup> *Der Humorist* vom 1. Februar 1907 meldet, dass Robert Stolz für die Mannheimer Operettenfestspiele beschäftigt wurde,<sup>28</sup> und *Die Zeit* berichtet am 16. August 1907: „Die Direktion des Theaters an der Wien hat den Kapellmeister Robert Stolz engagiert.“<sup>29</sup>

Parallel dazu war Stolz, der sich „dem unterhaltenden Musiktheater, in erster Linie der Operette Wiener Prägung widmen“<sup>30</sup> wollte, nachweislich als Komponist tätig. Im vollständig erhaltenen Opusbuch des Komponisten scheint als op. 1 das *Albumblatt* (Klavierstück) mit den Anmerkungen auf: „komp. Stampflhof bei Graz, 12.9.1895 ‚Meinem guten, theuren Papa gewidmet“.<sup>31</sup> Stolz war zu diesem Zeitpunkt gerade einmal 15 Jahre alt. Die Noten dazu sind allerdings ebenso wie das Klavierstück op. 2 *Gedanken bei Mondenschein* verschollen, und auch op. 3 trägt lediglich den Vermerk „ist verlorengegangen“.<sup>32</sup> Das erste erhaltene Werk ist 1898 bei Adolph Fürstner, Berlin verlegt, *Valse brillante C-Dur* op. 4 titulierte und wird im Robert-Stolz-Werkverzeichnis unter RSWV 1 geführt.<sup>33</sup> Das erste Bühnenwerk *Studentenulke* op. 15 RSWV 2 entstand im Jahr 1901.

Vor dem Ersten Weltkrieg, als Stolz seine Dienste bei den Hoch- und Deutschmeistern<sup>34</sup> verrichten musste, trat er mit seiner zweiten Frau Franzl Reszel „mit eigenen Liedern und Wiener Chansons auf Kabarett- und Kleinkunstbühnen“ auf.<sup>35</sup> Aus dieser Zeit stammen heute noch bekannte Lieder wie zum Beispiel *Salome* oder *Hallo, du süße Klingelfee*.

---

<sup>26</sup> *Grazer Volksblatt*, 28. September 1903, S. 2, Zugriff: 17.02.2021.

<sup>27</sup> *Grazer Tagblatt*, 28. Februar 1908, S. 17, Zugriff: 17.03.2021.

<sup>28</sup> Vgl. *Der Humorist*, 01. Februar, 1907, S. 3, Zugriff: 17.02.2021.

<sup>29</sup> *Die Zeit*, 16. August 1907, S. 15, Zugriff: 17.02.2021.

<sup>30</sup> *Glanz 2006/2016*, Zugriff: 24.11.2020.

<sup>31</sup> *Pflicht* 1981, S. 253.

<sup>32</sup> *Ebd.*

<sup>33</sup> Vgl. *ebd.*, S. 7.

<sup>34</sup> Vgl. *Stolz/Stolz* 1980, S. 201.

<sup>35</sup> *Glanz 2006/2016*, Zugriff: 24.11.2020.

Nach dem Ersten Weltkrieg gründete er 1919 „gemeinsam mit Otto Hein den Wiener Bohême Verlag“,<sup>36</sup> und es gelang ihm, nachdem er zunächst zahlreiche einaktige Bühnenwerke herausgebracht hatte, der Sprung auf größere Bühnen mit abendfüllenden Theaterstücken. Im Jahr 1924 pachtete er das *Max und Moritztheater* im I. Wiener Bezirk, Annagasse 3, um seine eigenen Bühnenstücke laufend im Spielplan anbieten zu können, und änderte den Namen der Spielstätte in *Robert-Stolz-Bühne*. *Der Tag* berichtet am 24. Juli 1924: „Der Komponist Robert Stolz hat das Etablissement ‚Max und Moritz‘ [...] gepachtet.“<sup>37</sup> Schon die erste Produktion brachte wirtschaftlichen Misserfolg und trieb ihn binnen kurzer Zeit vorübergehend in den Bankrott. Stolz schreibt selbst: „Es gab das größte Fiasko meiner gesamten Laufbahn – und immerhin habe ich einige davon erlebt!“<sup>38</sup> Er führt weiters aus: „Mein Bankrott ereignete sich also 1924, mitten in der großen Wiener Theaterkrise. Die Theater starben wie die Fliegen, und nirgendwo war Geld für ihre Rettung aufzutreiben. Meine Pleite war also nur eine von vielen.“<sup>39</sup> Bereits am 8. Jänner 1925 wird berichtet:

„Wie wir erfahren, beabsichtigt der Komponist Robert Stolz sein Theater, die Robert Stolz Bühne in der Annagasse zu liquidieren. Der Geschäftsgang des Unternehmens war in der letzten Zeit ein derartig schlechter und hat ihm so bedeutende Verluste eingebracht, daß er das Theater nicht mehr weiterführen will.“<sup>40</sup>

Am 4. Februar 1925 erscheint die Verlautbarung:

„Direktor Robert Stolz teilt mit, daß er mit seinem Personal ab 1. d. [Monats] auf gütlichem Wege die Verträge gelöst hat und allen seinen Gagenverpflichtungen zur vollen Zufriedenheit seiner Mitglieder sowie des österreichischen Bühnenvereins nachgekommen ist.“<sup>41</sup>

Auch Klagen waren in dieser Zeit auf Stolz zugekommen, so wurde im Amtsblatt zur *Wiener Zeitung* dazu festgehalten: „Da der Aufenthalt des Robert Stolz unbekannt ist wird Herr Rechtsanwalt Dr. Gustav Fantl [...] zum Kurator bestellt und ihn auf dessen Gefahr und Kosten vertreten, bis er selbst auftritt oder einen Bevollmächtigten nennt.“<sup>42</sup> Zusätzlich kämpfte Stolz mit den „anhaltenden und [...] finanziell jahrelang äußerst belastenden Folgen der dritten, sehr kurzen Ehe mit

---

<sup>36</sup> Ebd., Zugriff: 24.11.2020.

<sup>37</sup> *Der Tag*, 24. Juli 1924, S. 8, Zugriff: 17.02.2021.

<sup>38</sup> Stolz/Stolz 1980, S. 259.

<sup>39</sup> Ebd., S. 260.

<sup>40</sup> *Der Tag*, 08. Januar 1925, S. 7, Zugriff: 17.02.2021.

<sup>41</sup> *Der Tag*, 04. Februar 1925, S. 7, Zugriff: 17.02.2021.

<sup>42</sup> *Amtsblatt zur Wiener Zeitung*, 13. August 1925, S. 10, Zugriff: 17.02.2021.

der Soubrette Josefina Zernitz“,<sup>43</sup> die ihn zur Übersiedelung nach Berlin veranlassten: „Jetzt, im Jahre 1924, mußte ich Wien als gedemütigter Bettler verlassen“. <sup>44</sup> Sein „Wechsel nach Berlin ist also zu einem guten Teil auch als Flucht zu begreifen.“<sup>45</sup> Erst am 10. Februar 1926 ist zu lesen, dass Stolz sich mit seinen Gläubigern einigen konnte, und als Begründung für den angenommenen Ausgleich hatte der Ausgleichsverwalter auf die Gläubiger eingewirkt:

„Stolz sei ein schaffender Künstler, fleißig, produktiv [...]. Wenn man ihm längere Zeit Ruhe gönnen werde, so werde seine Schaffensfreude wieder erwachen und er werde aus seinem Einkommen die Gläubiger befriedigen. Stolz bot 55% zahlbar binnen zwei Jahren.“<sup>46</sup>

In Berlin „komponierte Stolz u. a. für das ‚Kabarett der Komiker‘, schrieb Operetten, Schlager und ab 1930 [...] zahlreiche erfolgreiche Filmmusiken“.<sup>47</sup> Er konnte offenbar seine Schulden in Wien über einen Privatkredit von Felix Sobotka begleichen,<sup>48</sup> auch weil sich ihm „durch den Tonfilm eine Goldgrube aufgetan hatte“.<sup>49</sup> Dadurch war es ihm möglich, „einen Teil jedes Jahres wieder in Wien zu verbringen, während Berlin mit seiner viel lebhafteren Theater- und Kabarett-Szene weiterhin“<sup>50</sup> sein Lebensmittelpunkt blieb. Wenn auch die 1930er Jahre in Berlin aus heutiger Sicht als die produktivsten Jahre in seiner Karriere waren, sei dennoch Folgendes erwähnt: Die Eintragungen im Werkverzeichnis lassen darauf schließen, dass Stolz in der Anzahl der komponierten Werke bis zum Zweiten Weltkrieg mit wenigen Ausnahmen (1924) relativ konstant geblieben ist.<sup>51</sup> Allerdings ist ohne Berücksichtigung der „sonstigen“ Tätigkeiten, Proben, Dirigate, Planungen oder anderer repräsentativer Aufgaben, die nicht mehr im vollen Ausmaß rekonstruierbar sind, eine objektive, seriöse Einschätzung nicht im vollen Umfang möglich. In einem Interview mit der Zeitschrift *Die Bühne* lässt Stolz über diese Zeit tiefer blicken:

„Warum ich seit zwei Jahren nicht mit einem neuen Werk auf der Operettenbühne erschienen bin? Weil ich durch den unglückseligen Einfall, statt zu komponieren,

---

<sup>43</sup> Glanz 2006/2016, Zugriff: 24.11.2020.

<sup>44</sup> Stolz/Stolz 1980, S. 264.

<sup>45</sup> Glanz 2006/2016, Zugriff: 24.11.2020.

<sup>46</sup> *Reichpost*, 10. Februar 1926, S. 9, Zugriff: 17.02.2021.

<sup>47</sup> Glanz 2006/2016, Zugriff: 24.11.2020.

<sup>48</sup> Vgl. Stolz/Stolz 1980, S. 280.

<sup>49</sup> Ebd., S. 281.

<sup>50</sup> Ebd., S. 280.

<sup>51</sup> Vgl. Pflicht 1981, S. 96-98, RSWV 339-342.

eine Bühne zu leiten, soviel Nervenkraft verbraucht hatte, daß mir zu einer ruhigen Arbeit keine Sammlung blieb.“<sup>52</sup>

Unterbrochen wurde das Karrierehoch durch den beginnenden Zweiten Weltkrieg. Schon 1936 verließ Stolz Berlin aufgrund der politisch beunruhigenden Situation in Deutschland und wohnte danach wieder in Wien, emigrierte aber 1938 nach Zürich und bald nach Paris, wo er schließlich seine letzte Frau Yvonne Louise Ulrich („Einzi“) kennenlernte. Die Ausbürgerung aus dem Deutschen Reich, der Verlust seines Vermögens und die nahenden Truppen Hitlers veranlassten ihn schließlich, im Jahre 1940 nach New York auszuwandern. Die Anfangsmonate waren schwierig und existenziell bedrohlich. In einem Brief an Paul Knepler schreibt Stolz: „wenn Du nur ahnen würdest wie unendlich schwer es hier ist hochzukommen, würdest Du Alles begreifen.. [!] Ich habe wenigstens die schwerste Zeit hier hinter mir.“<sup>53</sup> Stolz konnte durch das Geschick seiner Ehefrau und Managerin Einzi in Amerika reüssieren. Neben zwei Oscar-Nominierungen wurde während des amerikanischen Exils vermutlich auch die geschickte Marketingstrategie des „letzten Dirigenten“ der Wiener Musik geboren. Darüber schreibt Stolz nämlich an Knepler:

„Dass ich ausserdem derjenige bin, der in Amerika den Geschmack der Wiener klassischen Operette wieder wachgerufen hat, dürfte Dir ja der Hein<sup>54</sup> erzählt haben. Ich dirigierte mit einstimmigen Sensationserfolg bei Presse und Publikum ‚Fledermaus‘, ‚Zigeunerbaron‘ und jetzt am 25-ten September bringe ich heraus den ‚Bettelstudent‘. Werde auch diese Saison an der Metropolitan [!] Opera in New York als Gastdirigent den ‚Zigeunerbaron‘ dirigieren.“<sup>55</sup>

Wie schon zu Beginn seiner Karriere stand Stolz also wieder vermehrt am Pult, und es ist wohl den typisch amerikanisch gestalteten, bombastischen Events zu verdanken, dass Stolz ab 1941 mit der Konzertsreihe *A Night in Vienna* schließlich als gefeierter Star im Jahre 1946 die Heimreise nach Wien antreten konnte. Einzi Stolz beschreibt die Rückkehr allerdings mit folgenden Worten:

„Diese tragikomische Begrüßungsszene am Flughafen in Wien [...] konnte in mehrfacher Hinsicht als symbolisch für unsere ersten Jahre im Nachkriegseuropa gelten: eine Collage aus Blumen und Gerichtsvollziehern, Theatertriumphen und rachsüchtigen Prozessen der unersättlichen Fini, die noch immer über jenes empörende Pfändungsrecht verfügte, das sie Robert in einem seiner schwachen Momente vor der Scheidung abgeluchst hatte. [...] und je mehr Hindernisse es zu

---

<sup>52</sup> Robert Stolz, zitiert nach *Die Bühne* 92 (1926), S. 31, Zugriff: 19.02.2021.

<sup>53</sup> Stolz, Brief an Paul Knepler vom 05. September 1942.

<sup>54</sup> Otto Hein (1887-1948), Verleger.

<sup>55</sup> Stolz, Brief an Paul Knepler vom 05. September 1942.

überwinden gab, desto härter arbeiteten wir und desto schneller ging es voran. Dennoch hatten wir es zu Anfang alles andere als leicht.“<sup>56</sup>

Stolz lebte sich wieder sehr gut in Wien ein, wurde mit Ehrungen überhäuft und als Botschafter der *Wiener Musik* angesehen, was durch sein Konzert 1963 in Israel und „eine Fülle an Einspielungen des Wiener Repertoires“<sup>57</sup> belegt ist. Höhepunkt war die ab 1952 jährlich neu komponierte Musik für die Wiener Eisrevue, „insgesamt 19 abendfüllende, international präsentierte Eisrevueprogramme versorgte er mit seiner Musik.“<sup>58</sup> Ebenso blieb er der Operette im letzten Lebensabschnitt treu. 1962 wurde *Die Trauminsel*, eine Operette von Robert Gilbert und Per Schwenzen, im Rahmen der *Bregenzer Festspiele* aufgeführt.

Aber die Kritiker verstummten bis zuletzt nicht. Artikel belegen, dass auch für Robert Stolz bis zum Ende seiner Karriere das Kräfteressen und der Lobbyismus innerhalb des Musiktheaters an der Tagesordnung standen. So berichtet *Der Spiegel*:

„Robert Stolz, 63, österreichischer Komponist und Dirigent, durfte in London die Uraufführung seiner Operette ‚Regenbogenplatz‘ nicht dirigieren, obwohl er kein Honorar beanspruchte und die Stabführung von der zweiten Aufführung an dem englischen Dirigenten Mark Lubbock überlassen wollte. Die englische Musiker-Gewerkschaft hatte ihr Veto eingelegt.“<sup>59</sup>

Ein anderes Beispiel bringt folgende Kritik zur *Fledermaus* am 8. März:

„Robert Stolz dirigierte die *Fledermaus* vor vollem Haus und zur Zufriedenheit der zahlreichen Operetten-Liebhaber. Opernfans sah man nur vereinzelt und diese zeigten sich von Altmeister Stolz nicht begeistert. Man [...] dachte mit Wehmut jener Zeiten, wo Herbert von Karajan noch mit mehr Animo in Wien arbeitete [...] Glücklich ist wer vergisst [...] wir [...] werden uns nie und nimmer mit den derzeit herrschenden Zuständen, die in der *Fledermaus* einen Robert Stolz ans Pult und eine Cissy Kraner auf die Bühne verschlagen, abfinden.“<sup>60</sup>

Dennoch wurde mit der Bestellung zum Dirigenten der Silvester-Aufführung der *Fledermaus* an der Wiener Staatsoper seinen Fähigkeiten als Dirigent noch im hohen Alter besondere Anerkennung zuteil. Die *Presse* vom 3. Jänner 1964 notiert:

---

<sup>56</sup> Stolz/Stolz 1980, S. 461.

<sup>57</sup> Glanz 2006/2016, Zugriff: 24.11.2020.

<sup>58</sup> Ebd., Zugriff: 24.11.2020.

<sup>59</sup> *Der Spiegel* 40 (1951), Zugriff: 28.09.2020.

<sup>60</sup> *Der Merker* 9/4 (1964), Zugriff 28.09.2020.

„Am Dirigentenpult erschien ein illustrierter Gast, Robert Stolz, [...] Seine Hand, die den Taktstock hebt und kraftvoll schwingt, schüttelt mit dem ersten Schlag die Last der Jahre ab und macht die Bahn frei für das ungebrochene Jünglingstempament, das sich frisch und lebhaft kundgibt und gleichzeitig Sorge trägt, daß jede Pikanterie im Vortrag, jedes Rubato, Ritardando, Diminuendo, Crescendo oder Accelerando den Platz einnimmt, der ihm zukommt und daß die gewissen Luftpausen vor dem Sprung ins wirblice Walzertempo geladen werden. Im übrigen dirigiert Robert Stolz mit großer Reverenz vor dem Meisterwerk, das er darstellt.“<sup>61</sup>

Im Zeitraum vom 31. Dezember 1963 bis zum 17. Februar 1967 scheint Robert Stolz insgesamt fünfzehn Mal als Dirigent der *Fledermaus* im Spielplanarchiv der *Wiener Staatsoper* auf.<sup>62</sup> Der Komponist blieb Zeit seines Lebens aktiv, kreativ und produktiv. Mit seinem Tod am 27. Juni 1975 starb der wohl letzte Vertreter des Genres der *Wiener Operette*.

Das musikalische Schaffen von Robert Stolz wurde 1981 von Stephan Pflicht im Robert-Stolz-Werkverzeichnis (RSWV) aufgeschlüsselt und lässt sich in mindestens vier Kategorien unterteilen:

1. Operetten und Singspiele
2. Lieder
3. Filmmusik
4. Eisrevuen

Die Grenzen in dieser Unterteilung sind im Falle Stolz nicht klar zu ziehen, zumal Operetten, wie zum Beispiel die *Frühjahrsparade* (*Spring Parade*) RSWV 756 oder *Die Deutschmeister* (RSWV Filmographie, S. 413), auch verfilmt wurden. Zudem wurden Lieder aus den Operetten als Einzeltitel vermarktet. Die Einstufung eines Bühnenwerks als Singspiel oder Operette hing stark davon ab, ob der Veranstalter die entsprechende Konzession besaß. Hier muss zwischen einaktigen Singspielen bzw. Operetten und abendfüllenden dreiaktigen Operetten unterschieden werden.<sup>63</sup>

Im Werkverzeichnis sind über 90 Bühnenwerke angeführt, wobei auffällt, dass nach der Rückkehr nach Wien 1946 mit „nur mehr“ knapp 19 neukomponierten

---

<sup>61</sup> [o. A.] *Die Presse*, 03.01.1964, S. 6.

<sup>62</sup> <https://archiv.wiener-staatsoper.at>, Zugriff: 29.09.2020.

<sup>63</sup> Vgl. Hertel 1978, S. 48 f.

Bühnenwerken der schleichende Niedergang der Operette auch zahlenmäßig zu belegen ist.

Nachdem Einzeltitel seiner Singspiele bereits erfolgreich vermarktet werden konnten, eröffnete sich für Robert Stolz mit der zweiten Ehefrau Franzl Ressel die Welt des Kabarett-Liedes. Beeinflusst von amerikanischen Strömungen lassen Stolz-Lieder nach dem Ersten Weltkrieg den Trend der Zeit erkennen.<sup>64</sup> Die 1920er und 1930er Jahre zählen in dieser Sparte zu den erfolgreichsten seiner Karriere. Bis heute werden seine Schlager mit trendigen Rhythmen versehen und im neuen Gewand auf den Markt gebracht. Aufgrund seiner Tonfilmkompositionen wird Robert Stolz von Stephan Pflicht als „einer der führenden Repräsentanten der frühen Tonfilmmusik“<sup>65</sup> bezeichnet. Nach zwei Stummfilmen aus dem Jahr 1913 und zwei Tonfilmen Ende der 1920er Jahre sind die 1930er Jahre definitiv von der Arbeit an diversen Filmmusiken (41 Filme) geprägt. Bis 1967 folgten dann noch weitere 15 Filme.<sup>66</sup>

Von der Saison 1952/53 bis 1970/71 schrieb Robert Stolz die Musik zur berühmten Wiener Eisrevue, die Franz Paul Hertel verzeichnet.<sup>67</sup>

### 1.3 Quellen- und Forschungslage

Die Literatur zum Leben und Werk des Komponisten Robert Stolz ist übersichtlich. Eine wissenschaftliche Auseinandersetzung, die seine Instrumentationen oder seine Zusammenarbeit mit Arrangeuren thematisiert hätte, existiert bislang nicht. Für vorliegende Arbeit wurden vor allem das RSWV (*Robert-Stolz-Werkverzeichnis*) von Stephan Pflicht für die zeitliche Einordnung der Quellen sowie die Dissertation von Franz Paul Hertel *Das Phänomen Robert Stolz. Zur Entwicklung der Operette im 20. Jh., gezeigt am Beispiel des Komponisten Robert Stolz* herangezogen. Während Pflicht „ein chronologisches Gesamtverzeichnis aller im Druck erschienenen Werke von Robert Stolz“<sup>68</sup> erarbeitet hat, steht bei Hertel die Fragestellung im Vordergrund,

---

<sup>64</sup> Vor allem die Rhythmik der in dieser Zeit beliebten Modetänze „Onestep“ und „Foxtrott“ beeinflussten die Bearbeitungen seiner Lieder.

<sup>65</sup> Pflicht 1981, Anhang IV, S. 397.

<sup>66</sup> Vgl. ebd., S. 398-418.

<sup>67</sup> Hertel 1978, S. 175.

<sup>68</sup> Pflicht 1981, Vorwort, S. V.

„was der Gattung [Operette] und vor allem dem Werk von Robert Stolz die Kraft zum Überleben verliehen hat, welche Unterschiede zu früheren Formen das Werk, wenn überhaupt, auszeichnen und welche Veränderung die Gattung Operette unter den Händen des Komponisten und im Laufe der Entwicklung bis heute erfahren hat.“<sup>69</sup>

Anselm Schaufler legt in seiner Diplomarbeit *Anselm Schaufler Melodieanalytische Betrachtungen bei Robert Stolz* den Schwerpunkt auf die Analyse der melodischen Fortschreitung und geht daher nicht auf Belange der Instrumentation ein, kommt aber im Zuge seiner Arbeit zu der Erkenntnis, dass sich Lieder von Stolz „hervorragend für instrumentale Arrangements“ eignen, „da sie sich nicht auf die Abwechslung des Textes verlassen, sondern rein musikalisch für genug Variation sorgen.“<sup>70</sup> Clemens Anton Klug beschäftigt sich in seiner 2018 eingereichten Dissertation *Jakob Stolz, Leben und Werk des Grazer Komponisten und Musikpädagogen* mit dem Leben von Roberts Vater. Neben seinem Werk und familiären Umfeld werden hier Recherchen über Bekanntschaften zu Anton Bruckner oder Johannes Brahms überprüft.<sup>71</sup> Interessante Einblicke in die Musikschule des Vaters, die auch Informationen zum Lehrplan beinhalten, waren für vorliegende Arbeit von Relevanz.

Moritz Csáky beklagt in seinem Essay, dass „das Genre Operette als Ganzes bis heute noch kaum einer gründlichen musik- und sozialwissenschaftlichen Analyse unterzogen worden ist“ und fordert „nicht eine Operettengeschichte im herkömmlichen Sinn“, die „sich als eine Mentalitätengeschichte Österreichs und Mitteleuropas“ versteht, „in der auch nach den Kriterien eines Österreichbewußtseins gefragt und die Hypothese einer Theorie der österreichischen Geschichte versucht wird.“ Ein Kapitel beschäftigt sich mit der Produktion einer Operette, die Erkenntnisse zur Entstehung einer Instrumentation enthält.<sup>72</sup>

Natürlich werden zum Thema Instrumentation nicht nur die klassischen Lehrwerke von u. a. Hector Berlioz / Richard Strauss oder Nikolai Rimsky-Korsakov herangezogen, die aufgrund ihrer Bekanntheit hier nicht näher beschrieben werden müssen, sondern auch die weniger verbreitete *Instrumentationslehre* von Henri Kling. Jene hat sich aufgrund ihrer expliziten Empfehlungen für die

---

<sup>69</sup> Hertel 1978, Vorwort, S. 1.

<sup>70</sup> Schaufler 1999, S. 107.

<sup>71</sup> Vgl. Klug 2018, S. 62-70.

<sup>72</sup> Csáky 1996/98, S. 15, Rückseite des Umschlagtexts und S. 264-285.

Instrumentation mit Tanzorchesterbesetzungen als wertvolle Ergänzung zu den Standardwerken erwiesen. Biografien über Leo Fall,<sup>73</sup> Franz Lehár<sup>74</sup> und Emmerich Kálmán<sup>75</sup> liefern allgemeine Erkenntnisse zur Thematik; die Autobiografie von Nico Dostal<sup>76</sup> bietet wertvolle Informationen zur Arbeitsweise von Komponisten und Arrangeuren im Betrachtungszeitraum. Andrew Lambs Forschungen zur *Unterhaltungsmusik aus Österreich (Max Schönherr in seinen Erinnerungen und Schriften)*,<sup>77</sup> die u. a. Schönherrs Analyse der Instrumentationen von Franz Lehár<sup>78</sup> enthalten, erwiesen sich als besonders ergiebige Quelle. Kevin Clarkes Erkenntnisse zu Erich Wolfgang Korngolds Operettenbearbeitungen<sup>79</sup> und Barbara Denschers Werkbiografie über den Librettisten Victor Léon<sup>80</sup> wurden ebenso herangezogen.

Die Quellenlage zu Robert Stolz scheint auf den ersten Blick sehr umfangreich zu sein. Doch schon bei Attila E. Láng ist zu lesen: „Über die ersten zwei Jahrzehnte des Lebens von Robert Stolz gibt es in verschiedenen romanhaften Biografien zwar genügend Erzählungen, aber wenig belegbare Tatsachen.“<sup>81</sup> Aufgrund der zahlreich erschienenen Musikdrucke war mit einem Bestand an handschriftlichen Vorlagen oder Manuskripten von Stolz durchaus zu rechnen. Es stellte sich allerdings bald heraus, dass aufgrund der beiden Weltkriege viele der für diese Arbeit relevanten Materialien, vor allem Orchesterarrangements von Bühnenwerken, wohl verloren gegangen sind. Stephan Pflicht kommentiert in seinem Vorwort hierzu: „Bei der großen Lebensspanne des Komponisten und seinen wechselvollen Schicksalen mit Emigration und Krieg mußte jedoch dieses Quellenmaterial viel lückenhafter als erwartet sein.“<sup>82</sup> Stolz konnte auf der Flucht vor Hitler mit Sicherheit nicht alles mitnehmen. Rückblickend beschreibt er die Situation mit folgenden Worten: „In der Panik packt man die überflüssigsten Dinge ein. Als ich in jenen letzten, schrecklichen Minuten vor unserer Abreise

---

<sup>73</sup> Frey 2010.

<sup>74</sup> Frey 1999, Peteani 1950.

<sup>75</sup> Frey 2003.

<sup>76</sup> Dostal 1986.

<sup>77</sup> Lamb 1992.

<sup>78</sup> Schönherr, in: Lamb 1992, S. 93-101.

<sup>79</sup> Clarke 2009.

<sup>80</sup> Denscher 2017.

<sup>81</sup> Láng 1980, S. 10.

<sup>82</sup> Pflicht 1981, Vorwort, S. V f.

durch meine Wohnung hastete, muß ich nur halb bei Bewußtsein gewesen sein.“<sup>83</sup> Nach seiner Ankunft in Zürich hätte er in seinem Koffer außer „einer Zahnbürste, einem Smoking und einer Badehose“<sup>84</sup> nichts vorgefunden. In diesem Zusammenhang sei hier Max Schönherr zitiert, der zum Thema Noten bzw. Notenmaterial Folgendes berichtet:

„Die hatte ich ja gehörtet, bevor Hitler kam. Ich habe alle Noten, die verboten waren, noch in die Braunschweigasse zu einem Kopisten gebracht. Das waren ganze Stösse [!], in irgend so einem Schuppen. Und wie ich dann diese Noten brauchte, sagte ich: ‚Gebt mir ein Taxi oder irgendein Fahrzeug, vom Rundfunk einen Wagen!‘ Und habe das Ganze hereingeschleppt. Gleich danach habe ich Musik von Robert Stolz und anderen, Leo Fall – mit Vorliebe – das alles gespielt. Das war mein Verdienst.“<sup>85</sup>

Auch über das Notenmaterial von Stolz-Werken geben Schönherrs Ausführungen Einblick in den schwierigen Alltag der Nachkriegszeiten: „Der Stolz, wie er gekommen ist, hat sich den Walzer ‚Träume aus der Donau‘ von mir ausgeborgt, damit er ihn spielen kann. Das sind so Sachen, die niemand weiß! Wissen Sie, aber es war wirklich so!“<sup>86</sup>

Bei Verlagen, wie zum Beispiel Doblinger oder Weinberger, deren Archiv-Bestände aufgearbeitet und dokumentiert sind, waren keine Manuskripte von Stolz auffindbar oder wurden, wie im Falle des Doblinger Musikverlages, bereits an Bibliotheken weitergegeben. Stephan Pflicht berichtet: „Als ebenso schwierig erwies es sich, die fehlenden Informationen durch Verlage in aller Welt zu beschaffen. Auch hier hatte das Zeitgeschehen der letzten fünfzig Jahre die Recherchen sehr erschwert.“<sup>87</sup>

Die Quellen, die für vorliegende Arbeit von Relevanz waren, sind hier zur besseren Übersicht in vier Kategorien eingeteilt: Biografien, Musikdrucke, Autographe sowie Ton- und Bildaufnahmen.

---

<sup>83</sup> Stolz/Stolz 1980, S. 331 f.

<sup>84</sup> Ebd., S. 332.

<sup>85</sup> Schönherr, in: Lamb 1992, S. 31.

<sup>86</sup> Ebd.

<sup>87</sup> Pflicht 1981, Vorwort, S. VI.

### 1.3.1 Biografien

Abgesehen von Robert und Einzi Stolz' Autobiografie *Servus Du*<sup>88</sup> wurden über den Komponisten zwar mehrere Lebensbilder<sup>89</sup> verfasst, die Beschäftigung mit der Instrumentation seiner Werke oder die Zusammenarbeit mit Arrangeuren ist in keiner der Biografien thematisiert. Bei Gustav Holm<sup>90</sup> lässt schon die Überschrift des 32. Kapitels „Wie dieses ganz unmögliche und aus der Art geschlagene Buch zustande kam.“<sup>91</sup> Parallelen zur später erschienenen Autobiografie erkennen. Holm berichtet nämlich, dass Stolz ihm vorgeschlagen habe, eine Biografie über ihn zu verfassen und gefragt habe, ob er versuchen wolle, ihn „unsterblich zu machen.“<sup>92</sup> Warum gerade er (Holm) für die Erstellung der Biografie prädestiniert sei, soll Stolz mit folgenden Worten begründet haben:

„Erstens bist Du [...] ein Humorist und deshalb werden die Leser bei deinem Buch auch bestimmt nicht einschlafen [...]. Zweitens bist du einer meiner ältesten Freunde und kennst daher alle meine Licht- und Schattenseiten, sodaß ich hoffen darf, von dir mit kollegialer Nachsicht behandelt zu werden. Und drittens, das Wichtigste, du bist trotz all deiner Nicht-Fachlichkeit ein echter Wiener, der das Herz auf dem rechten Fleck hat. Und wenn irgend ein lebender Mensch auf dieser Erde meine Lebensgeschichte so schreiben kann, wie ich's mir denke, mit einem lachenden und mit einem weinenden Auge, nicht zu kalt und nicht zu heiß, nicht zu tief und nicht zu oberflächlich, sondern gemütvoll, g'spaßig und herzerfrischend – dann bist du es [...].“<sup>93</sup>

Ebenso wie in der Autobiografie dürfte auch hier Einzi Stolz eine gestalterische Rolle zugekommen sein, denn Holm berichtet:

„Wenn Robert zu erzählen aufhörte, dann nahm Einzi [...] den Faden auf und spann ihn in ihrer temperamentvollen, klugen und amüsanten Weise weiter. O, sie wußte so charmant zu plaudern und so viele lustige Anekdoten, die Robert selbst schon vergessen hatte, in ihren Bericht einzuflechten, daß ich manchmal Mühe hatte, mit dem Stenographieren Schritt zu halten.“<sup>94</sup>

Schon bei Hertel ist hinsichtlich der auf „persönliche Erinnerungen des Komponisten“ gestützten Biografien zu lesen, diese seien „ungenau und haben Fehler“; der Autor stellte im Folgenden klar, dass seine Thematik hinsichtlich der „Zahlenangaben und Fakten [...] unbedingt in Almanachen, Jahrbüchern und

---

<sup>88</sup> Stolz/Stolz 1980.

<sup>89</sup> Holm 1948, Láng 1989, Eidam 1989, Semrau 2002.

<sup>90</sup> Holm 1948.

<sup>91</sup> Ebd., S. 384.

<sup>92</sup> Ebd., S. 390.

<sup>93</sup> Ebd., S. 391 f.

<sup>94</sup> Ebd., S. 393.

Theaterzetteln<sup>95</sup> überprüft werden müssten. Eine durchaus kritische Auseinandersetzung mit der Autobiografie *Servus Du*<sup>96</sup> findet man bei Eugen Semrau im Kapitel „Eine Legende“ entsteht.<sup>97</sup>

„Dieses Buch nennt zwar Robert und Einzi Stolz als Autoren, wurde aber in Wahrheit nach vorliegenden Tonbandaufzeichnungen zusammengestellt und mit einer Darstellung der Jahre nach 1946 durch Einzi Stolz ergänzt. Dieser autobiographische Erinnerungsband enthält zwar viele gute Geschichten [...], hat aber mit seiner Ausschmückung von Wahrheit und Unwahrheit wesentlich zur Legendenbildung um den Komponisten beigetragen.“<sup>98</sup>

Semrau beklagt, dass es kaum möglich sei, Leben und Werk von Stolz „losgelöst von der noch zu seinen Lebzeiten einsetzenden Legendenbildung und der Vermarktung seines Œuvres zu betrachten.“<sup>99</sup> Denn „Wahrheiten und Legenden“ seien „oft untrennbar miteinander verwoben.“<sup>100</sup> Stolz habe – beeinflusst durch Einzi – selbst „dazu beigetragen, indem er entsprechend gefärbte Biographien autorisiert und selbst Fakten in andere Zusammenhänge gestellt“<sup>101</sup> hätte. Semrau sieht auch Marcel Prawy in einer „Schlüsselrolle bei der Bewahrung und Pflege des musikalischen Erbes von Robert Stolz“<sup>102</sup> und merkt an:

„Das von Prawy mit der Autorität eines Musikmeisters der Nation propagierte Stolz-Bild wirkt bis heute fort und hat eine ernsthafte Auseinandersetzung mit dem Lebenswerk dieses Komponisten behindert und teilweise sogar verhindert.“<sup>103</sup>

Prawy stand mit Stolz im persönlichen Kontakt.

„Ich habe Robert Stolz im Jahre 1936 kennengelernt [...]. Ich war oft und oft dabei, wenn Stolz seine größten Lieder geschrieben hat. [...] Stolz war eine große Persönlichkeit, er war blitzgescheit, ein ungeheurer Erzähler und ein ganz großer Musikkenner und Musikdenker. Man konnte mit ihm über Richard Wagner sprechen.“<sup>104</sup>

Es ist belegbar, dass Stolz auch bei Liederabenden, wo Arien aus dem Werk Richard Wagners auf dem Programm standen, am Klavier korrepetierte.<sup>105</sup>

---

<sup>95</sup> Hertel 1978, S. 3.

<sup>96</sup> Stolz/Stolz 1980.

<sup>97</sup> Semrau 2002, S. 191-206.

<sup>98</sup> Ebd., S. 194.

<sup>99</sup> Ebd., S. 198.

<sup>100</sup> Ebd.

<sup>101</sup> Ebd.

<sup>102</sup> Ebd.

<sup>103</sup> Ebd., S. 199.

<sup>104</sup> Prawy 1996/2000, S. 211 f.

<sup>105</sup> Vgl. *Grazer Tagblatt*, 02. Dezember 1898, S. 18, Zugriff: 11.03.2021.

Prawy lässt in dieser und weiteren Erzählungen<sup>106</sup> keine Zweifel offen, dass er für Stolz große Sympathie empfand. Einzi Stolz beschreibt Prawy wiederum mit den Worten: „Vorurteilsfrei und mit einer Nibelungentreue verteidigt er, was ihm ans Herz gewachsen ist.“<sup>107</sup> Es ist also vorerst nur belegt, dass Prawy und Stolz befreundet waren, Eugen Semraus Behauptungen über Prawy können vor allem aufgrund fehlender Belege einer gerade von ihm geforderten ernsthaften Auseinandersetzung nicht dienlich sein, zumal diese durch Hertel 1978 sehr wohl einen Anfang genommen hatte. Dieser betont nämlich in seinem Vorwort:

„Es galt überdies einen Ausschnitt der Operettengeschichte objektiv darzustellen, im Gegensatz zu einer Fülle von Arbeiten, die meist mit viel Emotion und oft geringer Sachkenntnis in die Geschichte der Operette Einblick zu geben versuchen. Gerade über die Person Robert STOLZ besteht die Literatur fast durchwegs aus derartigen unwissenschaftlichen Werken.“<sup>108</sup>

Andere Biografien<sup>109</sup> fließen aufgrund oft fehlender Angaben der Quellen nur bedingt in diese Arbeit ein. Obwohl man versucht ist, diese aus dem Blickwinkel der wissenschaftlichen Behandlung des Themas schnell als stichhaltige Quellen auszuschließen, verbergen sie dennoch zwischen den Zeilen für den Kernpunkt der vorliegenden Dissertation nicht unwesentliche Informationen.

### 1.3.2 Musikdrucke

Relativ gut verfügbar waren Klavierauszüge, Klavier-Einzelausgaben und Sammelbände, anderes wurde im Online-Handel oder im antiquarischen Buchhandel erworben. Ein bislang nicht bekanntes Libretto für eine Operette mit dem Titel *Badeabenteuer* von Hans Kleindienst<sup>110</sup> konnte in Berlin bei einem Privatsammler gesichtet und wiederentdeckt werden. Stolz schrieb noch 1939 aus Paris an Kleindienst: „Wie schön wars – als wir vor circa ,100 Jahren‘ am Mehlplatz unsere 1. Operette schrieben!!“<sup>111</sup> Eine gute Übersicht über die im Druck erschienenen Werke gibt das Robert-Stolz-Werkverzeichnis (RSWV).<sup>112</sup> Dieser auf Basis des

---

<sup>106</sup> Vgl. Prawy 1996/2000, S. 208-216.

<sup>107</sup> Einzi Stolz, zitiert nach ebd., S. 214.

<sup>108</sup> Hertel 1978, Vorwort, S. 1.

<sup>109</sup> Holm 1948, Lång 1989, Eidam 1989, Semrau 2002.

<sup>110</sup> Kleindienst verfasste unter dem Pseudonym A. Moisson<sup>110</sup> auch das Libretto zu *Schön Lorch* RSWV 5.

<sup>111</sup> Postkarte aus Paris, [vermutlich] 24.09.1939, Privatarhiv Gisbert Duschek.

<sup>112</sup> Pflicht 1981.

Opusbuches von Stolz verfasste Katalog weist darauf hin, dass die Aufzeichnungen von Opus 1-830 „von fremder Hand“ stammen, „jedoch vom Komponisten autorisiert“<sup>113</sup> wurden. Ebenso merkt Stephan Pflicht an, dass die Eintragungen im Opusbuch „im wesentlichen nach dem Zeitpunkt der Entstehung der Werke, jedoch nicht streng chronologisch geordnet [...] sondern zusammengefasst wesentlich später vorgenommen“<sup>114</sup> worden seien. Pflicht unterteilt die Schaffensperioden in die Zeit bis zur Emigration (op. 1-713) und stellt fest, dass ab dieser Eintragung die Aufzeichnungen „immer unsystematischer und ungenauer“<sup>115</sup> wurden. Es handle sich von „Opus 972 bis zur letzten Eintragung [...] vielmehr um eine nachträgliche Registrierung von Manuskripten und Kompositions-Entwürfen sowie bisher im Opusbuch nicht erfaßter früherer gedruckter und ungedruckter Werke.“<sup>116</sup>

Erschwerend für die Betrachtung von Stolz' Schaffen war die Tatsache, dass „einige Werke versehentlich mehrmals eingetragen und numeriert [!] wurden“ und die „widersprechenden Angaben zu Entstehungsort und Kompositionsdatum“ vermutlich aufgrund der Arbeit an einem Werk „zu verschiedenen Zeiten“<sup>117</sup> die Ursache wären. Aufschlussreich ist, dass es sich „ab Opus 980 [...] um eine numerische Erfassung über die Emigration geretteter alter Autographe sowie neuer Kompositions-Entwürfe“<sup>118</sup> handelt. Ebenso werden – wenn bekannt – dort Pseudonyme dem richtigen Namen zugeordnet.

Mit Zeitungsausschnitten oder Porträts in diversen Magazinen sowie dem Briefverkehr des Komponisten konnten für die vorliegende Arbeit punktuell ergänzende Informationen eingearbeitet werden. Sämtliche registrierte Drucke waren vor allem dann von Relevanz, wenn dazugehörige Autographe gefunden wurden. Das RSWV mit „allen im Druck erschienenen Werken“<sup>119</sup> weist 821 Nummern auf. Im Vorwort wird festgehalten, dass die Erstellung des RSWV von

---

<sup>113</sup> Ebd., S. 251.

<sup>114</sup> Ebd.

<sup>115</sup> Ebd.

<sup>116</sup> Ebd.

<sup>117</sup> Ebd.

<sup>118</sup> Ebd.

<sup>119</sup> Ebd., S. 3.

„langwierigen Recherchen und mühsamer Detailarbeit“ geprägt war und das Verzeichnis „gewiß noch der einen oder anderen Vervollständigung bedarf.“<sup>120</sup>

### 1.3.3 Autographe

Die wichtigsten und ergiebigsten Quellen für vorliegende Arbeit waren Autographe von Robert Stolz. Diese fließen themenbezogen auf mehrere Kapitel aufgeteilt in die Arbeit ein. Der Großteil der für diese Dissertation relevanten Musikhandschriften befindet sich im Archiv der Wienbibliothek im Rathaus. Dort konnten Autographe aus dem Archiv des Musikverlages Doblinger (1876 von Bernhard Herzmannsky sen. gegründet) eingesehen werden. Ein kleiner Teil befindet sich in den Beständen der Österreichischen Nationalbibliothek und umfasst einige wenige Musikhandschriften, manche davon waren Geschenke von Einzi Stolz. Darüber hinaus hat sich die Suche allerdings äußerst schwierig gestaltet. Neben vielen unbeantwortet gebliebenen Anfragen bei diversen Archiven österreichischer Orchester wurden verschiedene Verlage kontaktiert, deren Orchestermaterial, das wiederum nicht handschriftlich von Stolz stammte, sich in den meisten Fällen wieder als Leihgabe aus dem Archiv von Hans Stolz herausstellte. Der slowenische Wissenschaftler Franci Pivec teilte mit, dass im Archiv des *Marburger Theaters*, der ersten Stelle von Stolz als Kapellmeister, keine Quellen aufliegen. Die Grazer Landesbibliothek, wo mit Beginn des Ersten Weltkrieges zahlreiche Materialien u. a. aus Marburg in Sicherheit gebracht worden waren, verwahrt ebenso keine maßgeblichen Quellen. In Berlin, dem derzeitigen Hauptsitz des Rechteinhabers der meisten Stolz-Werke (Edition REX/BMG) gab es zum Thema Robert Stolz keine Auskunft, denn die BMG wickelt nur Verträge für den Musikverlag REX (Clarissa Henry) ab. Auch die amerikanischen Archive konnten, trotz äußerst zuvorkommender Auskunfts- und Hilfsbereitschaft, nichts Erhellendes zur Sache beitragen. Schon Hertel beklagte, dass in der Zeit der Abfassung seiner Dissertation (1978) „der Nachlass von Robert Stolz nicht zugänglich“ war und merkte an: „Frau Yvonne (Einzi) Stolz behält sich die Aufarbeitung dieses musikalischen Nachlasses unveröffentlichter Werke strikte selbst vor.“<sup>121</sup> Ihre Tochter Clarissa Henry führt das Erbe mit gleicher

---

<sup>120</sup> Pflicht 1981, Vorwort, S. VI.

<sup>121</sup> Hertel 1978, S. 3, Fußnote 3.

Strategie weiter, eine notwendige schriftliche Erlaubnis, frei zugängliches Material zu Zwecken dieser Arbeit abzufotografieren oder scannen zu dürfen, kam zwar prompt, der weiteren Bitte um Hinweise auf den Verbleib handschriftlicher Instrumentationen von Robert Stolz wurde allerdings nicht nachgekommen.

Erst bei der Tochter von Stolz-Arrangeur Karl Grell konnten interessante Briefe und Unterlagen gesichtet werden. Bemerkenswert war dennoch, dass trotz des intensiven Kontakts zwischen Stolz und Grell und einer von Grell sauber geführten „Mappe“ mit Erinnerungen an die Zusammenarbeit kaum Musikhandschriften des Komponisten dabei waren. Die Frage, ob Stolz bewusst keine „Spuren“ hinterlassen wollte und ob es andere mögliche Gründe dafür gab oder gibt, drängte sich teilweise auf.

#### **1.3.4 Ton- und Bildaufnahmen**

Im Zentrum des Interesses standen primär natürlich Tonträger, an deren Produktion Stolz aktiv als Dirigent oder Pianist beteiligt war. Besonders der Tonträger *Robert Stolz. Meinen Freunden zur Erinnerung*,<sup>122</sup> der in den letzten Monaten vor dem Ableben des Komponisten aufgenommen worden war, stellte sich letztendlich als für die Arbeit wertvollstes Tondokument heraus. Kopien von Mitschnitten aus Interviews, Fernseh-Dokumentationen, aber auch vereinzelt Videos<sup>123</sup> auf youtube dienten ebenfalls als Quellen.

#### **1.3.5 Gedanken zur Quellenlage**

Durch die Zusammenarbeit von Stolz mit vielen verschiedenen Verlagen war anzunehmen, dass eine entsprechend große Anzahl von Autographen erhalten sei. Doch im komplizierten Verlagskonstrukt ging aufgrund der wechselnden Besitzer der Verlage, Konkurse, Übernahmen oder Fusionen, teils mit Änderungen des Verlagsnamen, teils durch stille Übernahmen mit eigenständiger Weiterführung der bestehenden Marke, sehr wahrscheinlich das Wissen über Bestände in den

---

<sup>122</sup> Stolz 1979.

<sup>123</sup> Meist ohne Angabe der Quelle.

Archiven mit dem Verlust von Mitarbeitern verloren. Wertvolles bzw. aufschlussreiches Material ist so mit Sicherheit im Laufe der Zeit verschwunden.

Schon lange bevor Einzi in sein Leben trat, pflegte Stolz sehr gute Kontakte zu den Printmedien. Das *Grazer Tagblatt* vom 25. November 1923 druckte ein längeres Interview mit dem Komponisten ab: „Vor sechs Jahren war Stolz zum letztmale in seiner Vaterstadt.“<sup>124</sup> Er sei nach Graz gekommen, „um die hiesige Erstaufführung seiner Operette ‚Mädi‘ zu dirigieren“,<sup>125</sup> und die Gelegenheit wurde genutzt, um auch über seine Erfolge in Wien, Paris und London zu berichten. Ein weiterer Ausschnitt in der Zeitschrift *Die Bühne* aus dem Jahr 1926 zeigt eine deutliche Tendenz zur „operettenhaften Berichterstattung“ über den an sich ernstesten Prozess der Zusammenarbeit zwischen dem Librettisten Rudolf Oesterreicher und Stolz. Beide weilten offenbar Anfang August 1926 in Abbazia, um die Arbeiten an der Operette *Liebesfiaker* fertigzustellen:

„Nun, gestern erst hat Robert Stolz den dritten Akt an die Direktion des Wiener Bürgertheaters geschickt, und Rudolf Oesterreicher, der mit Dr. Willner das Libretto geliefert hat, legt hier seit Wochen die vorletzte Feile an, daß es nur so raspelt. Wann er dichtete und wann Stolz komponierte, ist dem augenzeugenden Zeitgenossen ein Rätsel geblieben. Die Arbeitseinteilung der beiden Herren ist nämlich ungefähr folgende: am Vormittag baden sie, am Nachmittag tanzen sie, am Abend tanzen sie wieder und um Mitternacht tanzen sie noch. Zwischen Fünfuhrtée und dem Nachmittango habe ich sie mittels eines Rechtsanwaltes [...] zu einer Unterredung geschleift, die sehr bewegt verlief, denn Oesterreicher hatte zur selben Zeit mit drei Herren ein Rendezvous, und Stolz mit sieben, und außerdem tanzte man im nahen Pavillon Glacier gerade Charleston.“<sup>126</sup>

Diese Operette wurde schließlich im *Bürgertheater* Wien am 30. Oktober 1926 unter dem Titel *Der Mitternachtswalzer* uraufgeführt.<sup>127</sup> Stolz hatte also definitiv schon vor Einzi begonnen, sich in einer „operettenhaften“ Weise zu vermarkten. Zusätzlich zu dem bereits zitierten Vorschlag von Stolz gegenüber Holm, die Biografie „mit einem lachenden und mit einem weinenden Auge, nicht zu kalt und nicht zu heiß, nicht zu tief und nicht zu oberflächlich, sondern gemütvoll, g’spaßig und herzerfrischend“<sup>128</sup> zu gestalten, muss berücksichtigt werden, dass Einzi Stolz später als Managerin die „Marke“ Stolz, wie sie heute existiert, grundlegend konzipiert und die Darstellung nach außen stark beeinflusst hat. Dass Holm

---

<sup>124</sup> *Grazer Tagblatt*, 25. November 1923, S. 6, Zugriff: 19.02.2021.

<sup>125</sup> Ebd., Zugriff: 19.02.2021.

<sup>126</sup> *Die Bühne* 92 (1926), S. 31, Zugriff: 19.02.2021.

<sup>127</sup> Vgl. Pflicht 1981, S. 102.

<sup>128</sup> Holm 1948, S. 392.

elegant darauf hinweist, sie habe die Biografie 1948 schon „mitgestaltet“ bzw. ab und an dem Gedächtnis des Komponisten „auf die Sprünge“ geholfen,<sup>129</sup> bedeutet, dass spätestens alle ab diesem Zeitpunkt verfügbaren Berichte auch unter Berücksichtigung einer eventuell beabsichtigten Marketingstrategie beleuchtet werden müssen. Ein Blick auf die Quellen zu Stolz' Emigration lässt allerdings einen starken Einfluss von Einzi schon früher vermuten. Die Flucht nach Amerika wurde aufgrund des Krieges für Stolz und andere eine unverrückbare Notwendigkeit. In der umfassenden Korrespondenz zwischen Emmerich Kálmán und Paul Knepler schreibt Kálmán am 26. Dezember 1939 aus Paris: „Die hier wohnenden Komponisten wie Stolz und Abraham wollen in der nächsten Zeit, also in den nächsten Wochen nach Amerika reisen.“<sup>130</sup> Aus der Autobiografie geht hervor, dass Einzi „mit dem berühmten Hollywood-Agenten Paul Kohner den Vertrag über das Remake der Frühjahrsparade durch Universal Pictures“<sup>131</sup> vorbereitet hatte. Gustav Holm deutet an, erst diese Anfrage „der großen Hollywooder Filmfirma Universal Pictures, ob Stolz bereit wäre, die neue Musik zu dem Deanna Durbin-Film Springparade“<sup>132</sup> zu schreiben, sei für Stolz der entscheidende Impuls zur Ausreise nach Amerika gewesen. Die zwei später folgenden Oscar-Nominierungen für die beste Filmmusik, die Holm etwas verfremdet als „Diplom für außergewöhnliche Leistung in Hollywood“<sup>133</sup> bezeichnete, sind im Jubiläumssammelband *Robert Stolz, 90 Jahre – 90 Titel*<sup>134</sup> irrtümlich als Gewinn von zwei Filmmusik-„fscars“ dokumentiert worden. Dieser Irrtum sollte 1980 durch die Autobiografie von Robert und Einzi Stolz zwar aus der Welt geschafft werden, doch ist in der ebenso 1980 erschienenen Stolz-Biografie von Attila E. Láng zu lesen:

„Noch 1940 wurde der Film [*Spring Parade*] fertiggestellt, und das Hauptlied *Walzing in the Clouds* erhielt am 11. Januar 1941 die Auszeichnung der Academy of Motion Pictures, Art and Sciences of Hollywood, genannt ‚Oscar‘. Diese begehrte Trophäe der Filmschaffenden, die einen Künstler von einem Tag auf den anderen bekannt und berühmt machen kann, wurde zum Schlüssel von Stolz' Erfolg in den Vereinigten Staaten.“<sup>135</sup>

---

<sup>129</sup> Siehe Kapitel 3.1.

<sup>130</sup> Emmerich Kálmán, Brief an Paul Knepler, Paris, 26. Dezember 1939.

<sup>131</sup> Stolz/Stolz 1980, S. 362.

<sup>132</sup> Holm 1948, S. 352.

<sup>133</sup> Ebd., S. 379.

<sup>134</sup> Brachtel/Schäfer 1970, Einband der Jubiläumsausgabe.

<sup>135</sup> Láng 1980, S. 106.

Zum Film *It Happened Tomorrow* merkt Láng an: „Die Musik des Films brachte Robert Stolz seinen zweiten ‚Oscar‘.“<sup>136</sup> Bei Stolz selbst liest man dazu eher unspektakulär formuliert: „1941 wurde ich von der Hollywooder Academy of Motion Picture Arts and Sciences für den Oscar nominiert. Er galt der Musik in dem Film *Spring Parade*, der Hollywood-Version meiner Frühjahrsparade.“<sup>137</sup> Noch sparsamer kommentiert Stolz die zweite Aufnahme in den engeren Kreis der „Oscar“-Anwärter: „It happened tomorrow brachte mir meine zweite Oscar-Nominierung ein.“<sup>138</sup> Lange vor Eugen Semrau („Tatsächlich wurde Musik von Robert Stolz lediglich zweimal für den Oscar nominiert.“<sup>139</sup>) hat bereits Klaus Eidam versucht klarzustellen, dass die „Nominierung für den ‚Oscar‘ und die Verleihung [...] übrigens zwei verschiedene Dinge“ seien, erklärt aber auch: „Die Verleihung ist unter den Nominierten dann eher eine Art Lotteriespiel.“<sup>140</sup>

Nicht alle über die Jahre falsch überlieferten Geschichten aus Stolz' Leben wurden in der Autobiografie richtiggestellt. Holm berichtet zur Uraufführung der Operette *Die Lustige Witwe* von Franz Lehár: „Seit Wochen wurde im Theater an der Wien unter der umsichtigen Leitung des neuen Kapellmeisters Robert Stolz eine neue Operette mit dem Titel: ‚Die lustige Witwe‘ einstudiert.“<sup>141</sup> Auch Paul Erich Marcus suggeriert, dass Stolz bei den Probenarbeiten zur Premiere dieser Operette am Pult gestanden wäre („Kapellmeister Stolz dirigierte die Ouvertüre“<sup>142</sup>). Hertel stellte aber klar, dass Robert Stolz erst „ab 7. September 1907“<sup>143</sup> die *Lustige Witwe* dirigierte. Stolz selbst schreibt in der Autobiografie 1980:

„Ich glaube, die Tatsache, dass ‚Lanzi‘ für die Premieren seiner Operetten wiederholt Theater auswählte, an denen ich Erster Dirigent war, zeigt, daß er meine beruflichen Fähigkeiten tatsächlich hochschätzte. [...] Denn schließlich war ich es gewesen, der am Theater an der Wien als Erster Dirigent den Premierenlauf der *Witwe* geleitet hatte, die das ‚Silberne Zeitalter der Operette‘ überhaupt erst begründete – und damit seine ungeheuer erfolgreiche Karriere als weltberühmter Komponist.“<sup>144</sup>

---

<sup>136</sup> Ebd., S. 108.

<sup>137</sup> Stolz/Stolz 1980, S. 394.

<sup>138</sup> Ebd., S. 398.

<sup>139</sup> Semrau 2002, S. 60.

<sup>140</sup> Eidam 1989, S. 163.

<sup>141</sup> Holm 1948, S. 155.

<sup>142</sup> Marcus 1955, S. 46.

<sup>143</sup> Hertel 1978, S. 7.

<sup>144</sup> Stolz/Stolz 1980, S.159.

Aus den Printmedien geht hervor, dass Franz Lehár bei der Premiere selbst am Pult gestanden war.<sup>145</sup> Auch über die Vorbereitungen wird berichtet: „Die Operette wird vom Komponisten einstudiert.“<sup>146</sup>

Eine Darstellung von Stolz' Leben – zum Beispiel in Form eines Theaterstückes – musste nach dem Tod des Komponisten mit Einzi Stolz abgesprochen werden, nicht jede dramatisierte Fassung wurde akzeptiert, und wer in Eigenregie handelte, wurde scharf zurechtgewiesen. Yvonne Louise Stolz und Aram Bakshian jr., Co-Autor der Autobiografie *Servus Du*, strebten einen Gerichtsprozess gegen Gerald Szyszkowitz wegen diverser autobiografischer Abweichungen in dessen Theaterstück *Servus Du oder Mr. Stolz goes to Israel an*, obwohl seine Arbeiten weit fortgeschritten und Aufführungen am *Wiener Volkstheater* bereits in Planung waren. Das Gerichtsurteil des OGH legte fest, dass der Beklagte sein Theaterstück nicht „unter diesem oder auch unter einem anderen Titel in irgendeiner Weise [...] verwerthen, [...] vervielfältigen, [...] verbreiten, im Rundfunk [...] senden“<sup>147</sup> oder aufführen dürfe. Die Erstklägerin Stolz sei „nicht damit einverstanden [...], dass der Beklagte Szenen aus dem Leben von Robert Stolz für die Bühne dramatisiert präsentiere.“<sup>148</sup> Dieser Fall bestätigt, dass Einzi nicht nur Hüterin des musikalischen Erbes ihres Gatten, sondern zumindest in diesem konkreten Fall auch Hüterin der „korrekten“ Darstellung seines Lebens war. Dramatisierungen waren, wenn überhaupt, also nur den handelnden Personen selbst überlassen. „Quod licet Iovi, non licet bovi“. Der Tenor Nigel Douglas erzählte in einem Interview:

„Ich erinnere mich noch, beim Abendessen am ersten Abend, als wir angekommen sind, und der Shimon Peres war unser Gastgeber an dem Abend. Er hat den Robert etwas gefragt und die Einzi hat gesagt: ‚Alle Fragen an mich bitte, ich bin der Boss.‘“<sup>149</sup>

Aus einer Privataufnahme aus dem Jahr 1999 erfährt man von Einzi allerdings, dass sie möglichst viel von Robert Stolz fernhalten musste, „weil jeder hätte ihn beladen mit seinen Problemen, mit seinen Sachen und so, und er war nur glücklich in seinem [!] Welt, Musik der Welt, und deswegen hat er so viel arbeiten

---

<sup>145</sup> Vgl. *Die Zeit*, 31.12.1905, S. 4, Zugriff: 10.05.2021.

<sup>146</sup> *Neue Freie Presse*, 22.12.1905, S. 11, Zugriff: 10.05.2021.

<sup>147</sup> OGH 07.04.1992, 4 Ob 14/92; RIS, 07.04.1992, S. 1.

<sup>148</sup> Ebd., S. 2.

<sup>149</sup> Nigel Douglas, Interview in: Voigt/Wunderlich 2009, 40:53-41:17.

können und so lange gelebt.“<sup>150</sup> Auch Einzis Tochter Clarissa Henry bestätigt dies und erzählt: „Robert Stolz war ein ewiges Kind. Er war ein ewiges Kind. Wirklich! Er hat allen geglaubt, und da war meine Mutter sehr wichtig, weil sie ihn wirklich geschützt hatte auch [!].“<sup>151</sup>

Handelte es sich bei Stolz' Außendarstellung um ein individuelles Phänomen oder hatten berufsbedingte, gesellschaftliche Faktoren zu dieser Strategie geführt? Um dem Zeitgeist nachzuspüren, sollen im Folgenden ausgewählte Biografien der prominentesten Zeitgenossen von Stolz und der Vertreter der *Silbernen Operette* betrachtet werden.

#### **1.4 Legendenbildung in der Ära der *Silbernen Operette* – Oper oder Operette?**

Um die autobiografischen Ausführungen von Robert und Einzi Stolz besser einordnen zu können, werden in diesem Kapitel Biografien<sup>152</sup> anderer Komponisten auf mögliche Parallelen in der Art der Eigendarstellung und mögliche Gründe dafür untersucht.

Anlässlich des 50. Geburtstages von Emmerich Kálmán (1882-1953), der als einer der erfolgreichsten Komponisten der Ära der *Silbernen Operette* gilt und eine „etablierte Position als zentrale Gestalt der Wiener Operettenszene bis 1938“<sup>153</sup> einnahm, erschien eine Biografie von Julius Bistrón.

„Nur gut siebzig der zweihundertzwanzig Seiten stammten aber von Bistrón selbst und behandelten ganz allgemein die ‚Geschichte der Kálmán-Operetten‘. Der Rest war aus Kálmáns eigener Feder, die der frühere Journalist gewandt zu führen verstand.“<sup>154</sup>

Die Eheschließung mit der Tänzerin Vera Makinskaja<sup>155</sup> wurde 1929 vollzogen. Aus der Ehe gingen zwei Töchter, Lili und Yvonne, und ein Sohn, Charles, hervor.<sup>156</sup> Im Unterschied zu Stolz muss bei Kálmán zwischen der überlieferten Betrachtung seiner Ehefrau Vera und den tatsächlichen Fakten erst ein

---

<sup>150</sup> Einzi Stolz, Privataufnahme in: Voigt/Wunderlich 2009, 41:38-41:47.

<sup>151</sup> Clarissa Henry, Interview in: Voigt/Wunderlich 2009, 41:49-42:02.

<sup>152</sup> Frey/Stemprok/Dosch 2010, Frey 1999, Peteani 1950, Dostal 1986, Waller 2014.

<sup>153</sup> Glanz 2003/2016, Zugriff: 03.01.2021.

<sup>154</sup> Frey 2003, S. 13.

<sup>155</sup> Getraut als Marya Mendelsohn (1907-1999); Glanz 2003/2016, Zugriff: 03.01.2021.

<sup>156</sup> Ebd., Zugriff: 03.01.2021.

ausgewogenes Bild gefunden werden.<sup>157</sup> Frey hält nämlich fest, dass es heute „mehr Bücher über Vera Kálmán gibt als über Emmerich.“<sup>158</sup> Statt „den Nachlass ihres Mannes zu hüten [sammelte Vera] lieber Zeitungsausschnitte über diverse eigene Auftritte als Csárdáskönigin.“<sup>159</sup>

Das Resümee in Klaus Wallers Biografie<sup>160</sup> über Paul Abraham (1892-1960)<sup>161</sup> zur Quellenlage fällt ähnlich ernüchternd aus. Sind die Angaben zu seinem Leben Vorfälle, Zufälle oder wahre Geschichten, oder ist manches, wie auch bei anderen Komponisten der *Silbernen Ära* der Operette, wohl eher mit einem Augenzwinkern zu betrachten? Abraham erzielte „den endgültigen Durchbruch [...] 1930 mit seiner Operette Viktoria und ihr Husar [...]. Mit den beiden folgenden Operetten Die Blume von Hawaii und Ball im Savoy stieg Abrahams Popularität noch weiter.“<sup>162</sup> Waller findet klare Worte in seinem Prolog über Abraham:

„Es gibt keine lebenden Zeugen seiner großen Zeit mehr, und sowohl Abraham selbst, als auch seine über ihn schreibenden Zeitgenossen nahmen es mit der Wahrheit nicht immer so genau. Es war eben Teil des Showgeschäfts, Glamour ging vor Dokumentation. So gibt es auch für zukünftige Abrahamforscher genug zu tun.“<sup>163</sup>

Waller beschreibt das Leben Abrahams letztlich als „operettenhaft.“<sup>164</sup> Dazu gehörten eben nicht nur „Luxus, Frauen, Glücksspiel“,<sup>165</sup> sondern auch Geschichten, die sich mit der einen oder anderen Ausschmückung etwas schöner und leichter erzählen ließ. „Nichts genaues weiß man nicht“<sup>166</sup> oder der „Unterhaltungswert ist für einen Operettenkomponisten halt das Wichtigste.“<sup>167</sup> Waller ergänzt seine Ausführungen mit Beispielen, die wohl für das allgemeine Verständnis dieser Zeit durchaus hilfreich sind. Diese Überlieferungen sind dennoch mit den Worten: „Belege gibt es dafür aber keine“<sup>168</sup> am besten beschrieben und haben daher aus wissenschaftlicher Sicht keine Relevanz. Auch für die Zeit des

---

<sup>157</sup> Vgl. Frey 2003, S. 13.

<sup>158</sup> Ebd.

<sup>159</sup> Ebd.

<sup>160</sup> Waller 2014.

<sup>161</sup> Dick 1999/2016, Zugriff: 03.01.2021.

<sup>162</sup> Ebd., Zugriff: 03.01.2021.

<sup>163</sup> Waller 2014, S. 8.

<sup>164</sup> Vgl., ebd., S. 12.

<sup>165</sup> Ebd.

<sup>166</sup> Ebd., S. 23.

<sup>167</sup> Ebd., S. 21.

<sup>168</sup> Ebd., S. 25.

Ersten Weltkrieges gibt es bei Abraham keine nachweisbaren Tätigkeiten, und daher eignet sie sich „also mehr noch als andere zur Legendenbildung.“<sup>169</sup>

Einen erhellenden, weil völlig anderen Blickwinkel erhält man allerdings durch die Autobiografie<sup>170</sup> von Nico Dostal (1895-1981).<sup>171</sup> Seine Gedanken und unverblümt dargestellten Einblicke bringen weniger die Sichtweise des gefeierten Komponisten als – aufgrund seiner umfangreichen Tätigkeit als Arrangeur – vor allem den Blickwinkel des „Dienstleisters“ zu Tage. Dostal konnte, nachdem „er jahrelang berühmten Operettenkomponisten zugearbeitet hatte, [...] schließlich 1933 mit *Clivia* einen eigenen großen Bühnenerfolg verbuchen, an den sich bis 1942 in kontinuierlicher Folge neun weitere anschlossen.“<sup>172</sup> Er blieb nach dem Zweiten Weltkrieg „in West- und Ostdeutschland wie in Österreich gleichermaßen populär.“<sup>173</sup> Sein „künstlerisches und organisatorisches Engagement für die gehobene Unterhaltungsmusik im gesamten deutschsprachigen Raum“<sup>174</sup> ist in seiner Autobiografie *Ans Ende deiner Träume kommst Du nie / Berichte – Bekenntnisse – Betrachtungen*<sup>175</sup> dargestellt.

Leo Fall (1873-1925)<sup>176</sup> gilt als „der große Unbekannte der Operette.“<sup>177</sup> Seine Operette *Die Dollarprinzessin* „war ein Triumph“, und Fall stand damit „neben Lehár und Oscar Straus in der ersten Reihe der Repräsentanten der anbrechenden silbernen Operetten-Ära.“<sup>178</sup> Aus der ersten, im Jahre 2010 erschienenen Biografie<sup>179</sup> geht hervor, dass auch er ein „nach außen hin“ glanzvolles Leben vortäuschte, „dessen Kehrseite von Anfang an das kreative Chaos war.“<sup>180</sup>

Franz Lehár (1870-1948)<sup>181</sup> etablierte sich mit seiner Operette *Die Lustige Witwe* „endgültig an der Spitze der Wiener Operettenszene.“<sup>182</sup> In einem Prozess der anhaltenden „Neuorientierung seines Schaffens“, in dem er

---

<sup>169</sup> Ebd., S. 36.

<sup>170</sup> Dostal 1986.

<sup>171</sup> Linhardt 2001/2016, Zugriff: 03.01.2021.

<sup>172</sup> Ebd., Zugriff: 03.01.2021.

<sup>173</sup> Ebd., Zugriff: 03.01.2021.

<sup>174</sup> Ebd., Zugriff: 03.01.2021.

<sup>175</sup> Dostal 1986.

<sup>176</sup> Linhardt/Henneberg 2001/2016, Zugriff: 03.01.2021.

<sup>177</sup> Frey/Stemprok/Dosch 2010, S. 18.

<sup>178</sup> Linhardt/Henneberg 2001/2016, Zugriff: 03.01.2021.

<sup>179</sup> Frey/Stemprok/Dosch 2010.

<sup>180</sup> Ebd., S. 13.

<sup>181</sup> Glanz 2003/2016, Zugriff: 03.01.2021.

<sup>182</sup> Ebd., Zugriff: 03.01.2021.

„ab 1925 unter weitestgehendem Verzicht auf viele traditionelle Genreelemente der Wiener Operette [...] ‚ernste‘ Stoffe heranzuziehen begann [...] und durch den konsequenten Einsatz maßgeschneiderter Tenorlieder für R. Tauber [...], entwickelte Lehár die lyrische Operette.“<sup>183</sup>

Lehár, der in den Biografien der anderen Komponisten sowie in Geschichten und Anekdoten nahezu allgegenwärtig erwähnt wird, sei „kein großer Freund von Biographien“ gewesen, „weil sie, wie der Meister sich ausdrückte, nur selten den wirklichen Tatsachen entsprechen.“<sup>184</sup> Dennoch „wünschte er“, dass eine Biografie noch zu Lebzeiten „nach seinen persönlichen Angaben“ erscheine.<sup>185</sup> Denn wenn schon etwas über ihn geschrieben werde, solle es unter seinem „persönlichen Einfluß geschehen.“<sup>186</sup>

Zusammenfassend kann also festgestellt werden, dass die Biografien der Komponisten entweder entscheidend durch eigenen Einfluss geprägt oder, wie im Fall von Stolz oder Kálmán, durch die rein persönlichen Betrachtungen der Ehefrauen beeinflusst wurden. Einzi Stolz wendete ihr Managertalent zur positiven Darstellung des Werks Roberts an, stand dann vor allem nach dem Tod des Komponisten im Mittelpunkt des Geschehens. Vera Kálmán nutzte – wenn auch auf andere Weise – die Bekanntheit ihres Mannes, um sich selbst in Szene zu setzen. Franz Lehár wollte nur eine Biografie autorisieren, die nach seinen persönlichen Angaben entstand und verwehrte dadurch zu Lebzeiten einen objektivierten Blickwinkel auf seine Karriere und Leben. Von Leo Fall und Paul Abraham wurden zu Lebzeiten keine Biografien verfasst, wodurch eine vergleichbare Beurteilung nicht möglich ist. Durch die Ausführungen von Dostal, der anfänglich nicht zur „Hautevolee“ der damaligen Operettenszene gezählt hat, erhält man über weitere Strecken den relativierenden Blickwinkel eines Beobachters. Dostal lässt keine Zweifel aufkommen, dass, das „gesellschaftliche Leben [...] rege und abwechslungsreich“<sup>187</sup> gewesen sei und „viele fröhliche Abende“<sup>188</sup> und „bis in die Morgenstunden dauernde Trinkgelage“<sup>189</sup> an der Tagesordnung standen. Dies klinge „zwar abgedroschen“, sei aber „wirklich so“ gewesen.<sup>190</sup>

---

<sup>183</sup> Ebd., Zugriff: 03.01.2021.

<sup>184</sup> Maria von Peteani, 1950, Umschlagtext.

<sup>185</sup> Ebd., Umschlagtext.

<sup>186</sup> Ebd., Umschlagtext.

<sup>187</sup> Dostal 1986, S. 48.

<sup>188</sup> Ebd.

<sup>189</sup> Ebd.

<sup>190</sup> Ebd.

Die kompositorische Ausbildung kann im Falle von Stolz bis heute noch nicht mit ausreichenden Fakten belegt werden. Sein Vater habe aber „überaus präzise Vorstellungen“ gehabt, „was seriös sei und was nicht.“<sup>191</sup> Johannes Brahms, der laut Robert Stolz ein regelmäßiger Gast der Familie Stolz war, soll gesagt haben: „der einzige Beweis dafür, daß etwas seriös ist, [...] ist, daß es weiterbesteht, die Zeit überdauert.“<sup>192</sup> Ebenso habe Brahms gesagt, dass Johann Strauß Sohn für ihn „genauso ein Klassiker wie Schubert und Mozart“<sup>193</sup> wäre. Passend dazu erzählt Stolz über seine Erkenntnis nach dem Besuch einer Vorstellung der *Fledermaus*, dass, obwohl er „die klassische Musik doch wirklich liebte“, sein „Schaffen in erster Linie der Operette und dem Walzer gelten müßte.“<sup>194</sup> Dennoch komponierte auch Stolz eine einaktige Oper mit dem Titel *Die Rosen der Madonna*<sup>195</sup> und hielt fest, dass es sein „einziger Versuch auf dem Gebiet der ‚ernsten Muse‘ geblieben“<sup>196</sup> sei. Stolz sinniert in seinen Ausführungen zu diesem Werk: „Wird diese fragile, einaktige Oper mich überleben? Und wenn: wird das Werk ernstgenommen oder nur als musikalische Kuriosität betrachtet werden? Ich weiß es nicht – und im Grunde will ich’s auch gar nicht wissen.“<sup>197</sup> Er stand bereits in seiner Zeit als Kapellmeister in Brünn als Dirigent am Pult großer Opernwerke. Das *Grazer Tagblatt* berichtet am 21. September 1906 über eine Aufführung der *Tosca*:

„Hatte man wiederholt Gelegenheit, Robert Stolz als Operettenkapellmeister und vielversprechenden Komponisten würdigend zu gedenken [...], so erfüllt es uns mit Befriedigung, mitteilen zu können, daß Robert Stolz auch auf dem Gebiete der Oper seinen Mann zu stellen vermag.“<sup>198</sup>

Paul Abraham erhielt von seiner Mutter den ersten Klavierunterricht und studierte Komposition am Budapester Konservatorium, ehe er seine Ausbildung an der Königlichen Ungarischen Musikakademie fortsetzte.<sup>199</sup> „Paul Abraham [...] war von seiner Ausbildung her ein durch und durch seriöser Komponist – so wie [...] auch Emmerich Kálmán.“<sup>200</sup> Über den weiteren Verlauf ist bei Waller

---

<sup>191</sup> Stolz/Stolz 1980, S. 35.

<sup>192</sup> Ebd.

<sup>193</sup> Ebd., S. 36.

<sup>194</sup> Ebd., S. 83.

<sup>195</sup> op. 358 RSWV 262.

<sup>196</sup> Stolz/Stolz 1980, S. 244.

<sup>197</sup> Ebd.

<sup>198</sup> *Grazer Tagblatt*, 21. September 1906, S. 14, Zugriff: 17.02.2021.

<sup>199</sup> Vgl. Dick 1999/2016, Zugriff: 02.10.2020.

<sup>200</sup> Waller 2014, S. 30.

nachzulesen, dass Abraham trotz eigener Beteuerung „keinen Akademischen Abschluss“ und „weder ein Diplom noch gar den Professorentitel“<sup>201</sup> vorweisen konnte. Aufgrund fehlender bestätigender Unterlagen sei dies „heute nicht mehr aufzuklären.“<sup>202</sup> Auch bei Abraham ist die grundsätzliche Tendenz, im Milieu der Ernsten Musik rüssieren zu wollen, deutlich erkennbar. Die Ankündigung im Jahre 1918, dass er den Dichter Franz Molnár gebeten habe, ihm sein Theaterstück *Farsang* zu überlassen, um „auf dessen Grundlage eine Oper zu komponieren“<sup>203</sup> und eine weitere überlieferte Bemerkung aus einem Interview, in dem er betont, „mit dem Schriftsteller Jenő Mohácsi als Librettisten eine Oper zu komponieren“,<sup>204</sup> beweisen, dass Abraham, wie seine Kollegen, immer wieder zeigen wollte, auch im seriösen Fach Fuß fassen zu können. Wie die bereits erwähnten Komponisten macht Abraham seine kurze, aber intensive Karriere bekanntlich dennoch in der Unterhaltungsmusikbranche. In diesem Metier gefangen soll er in einem Interview „als sein Geheimmittel für kluge und wirksame Operetteneinfälle“ verraten haben, „niemals ein Konzert zu besuchen und sich überhaupt vor ernster Musik in acht zu nehmen.“<sup>205</sup>

Nico Dostal studierte an der Akademie für Kirchenmusik in Klosterneuburg bei Vinzenz Goller. Sein weiterer Werdegang war ab 1919 geprägt von Anstellungen als Kapellmeister „zunächst in Innsbruck, St. Pölten [...] und schließlich am Stadttheater in Salzburg“<sup>206</sup>, ehe er beim Wiener Bohème Verlag in Berlin eine Anstellung als Arrangeur fand.<sup>207</sup> Über die Oper *Ein Fremder in Venedig* von Felix Smetana, für die Dostal die Musik geschrieben hatte, soll Walter Felsenstein, Gründer der *Komischen Oper* in Berlin und bis 1975 Intendant, Folgendes gesagt haben:

„Das Buch und die Musik gefallen mir sehr gut, aber ich werde die Oper nie auf-führen, weil sie von Nico Dostal ist. [...] Nico Dostal ist als Operettenkomponist erfolgreich abgestempelt, für alle Zeiten, keiner würde an diese Opernmusik von ihnen glauben.“<sup>208</sup>

---

<sup>201</sup> Ebd., S. 33.

<sup>202</sup> Ebd.

<sup>203</sup> Ebd., S. 40.

<sup>204</sup> Ebd.

<sup>205</sup> Junk 1932, Hauptteil, S. 883, Zugriff: 22.02.2021.

<sup>206</sup> Linhardt 2001/2016, Zugriff: 03.01.2021.

<sup>207</sup> Ebd., Zugriff: 03.01.2021.

<sup>208</sup> Walter Felsenstein, zitiert nach Dostal 1986, S. 242.

Dostal beschäftigt sich mit dem Thema wiederum aus einem völlig anderen Blickwinkel und stellt die Frage, „wieweit der Schnulzenschreiber berechtigt ist, für sich in Anspruch zu nehmen, er komponiere aus einem inneren Zwang heraus.“<sup>209</sup> In seiner Beantwortung deutet er vor allem auf manche seiner Kollegen hin, wenn er ironisch anmerkt, „der ‚König des Evergreens‘ [würde] mit beredten Worten erzählen, daß er jede seiner Melodien den Tiefen seiner Seele abgerungen habe.“<sup>210</sup> Bei Stolz ist zu lesen:

„Edison definierte übrigens den Ausdruck ‚Genie‘ in einer Weise, die nach meiner Erfahrung auf Musiker ebenso zutrifft wie auf Erfinder: ‚Genie ist ein Prozent Inspiration und neunundneunzig Prozent Transpiration.‘ Sicher, eine Art gottgegebenes Talent muß schon bei der Geburt vorhanden sein – aber selbst das größte Talent geht vor die Hunde, wenn es nicht gepflegt wird mit Entschlossenheit, Selbstdisziplin und viel altmodischer, harter Arbeit.“<sup>211</sup>

Über die Einstufung der Werke bei Verwertungsgesellschaften stellt Dostal fest, dass die Entscheidung über E- oder U-Musik mehr am Gesamtwerk des Komponisten als an der Komposition gemessen werde, da ein Strauß-Walzer der U-Musik und ein Walzer von Weber der E-Musik zugeordnet würde.<sup>212</sup> Dostal führt weiter aus:

„Ein bekannter Musikwissenschaftler sagt, daß Unterhaltungsmusik ein Begriff ist, der seine nicht sehr lobenswerte (!) Existenz erst der Neuzeit verdankt. Er nennt sie eine vorübergehende Aktualität als Gegensatz zur hohen Tonkunst und deshalb unterliegt sie einnahmetechnischen Unterschieden in den Aufführungsgesellschaften.“<sup>213</sup>

Dostal entgegnet diesen Argumenten, dass jenen Unterhaltungsmusikern, die „im Aufbau und eigener Instrumentation und Bearbeitung auch Meister in diesem Sinne sind“,<sup>214</sup> Respekt zu zollen sei. Auch Moritz Csáky beklagt in seinen Ausführungen, dass durch Vorbehalte gegenüber der Unterhaltungsmusik eine „seriöse Auseinandersetzung mit der Tanzmusik eines Joseph Lanner oder der Strauß-Dynastie“ ausgeblieben sei, zumal man doch die „Lannersche oder

---

<sup>209</sup> Dostal 1986, S. 119.

<sup>210</sup> Ebd.

<sup>211</sup> Stolz/Stolz 1980, S. 136.

<sup>212</sup> Vgl. Dostal 1986, S. 176.

<sup>213</sup> Ebd.

<sup>214</sup> Ebd.

Straußsche Musik – im Gegensatz zu den Tänzen Schuberts – als reine Unterhaltungsmusik [...] und nicht als ernste Musik<sup>215</sup> klassifiziere.

Leo Fall erhielt bei seinem Vater (ab 1875 Militärkapellmeister) Geigenunterricht und besuchte ab „1887 das Konservatorium in Wien wo er von den Brüdern Robert [...] und Johann Nepomuk Fuchs [...] in Kompositionslehre unterwiesen“<sup>216</sup> wurde. „Seinen Weg als Komponist musste Leo Fall ohne Diplom gehen.“<sup>217</sup> Der weitere Werdegang führte ihn als Geiger zur „Musikkapelle des 50. Infanterie-Regiments, die Fr. Lehár d. Ä. leitete, und er saß dort mit Fr. Lehár d. J. am Geigenpult.“<sup>218</sup> Neben Engagements als Geiger ging er Kapellmeistertätigkeiten u. a. am *Metropoltheater* in Berlin nach, ehe er sich ausschließlich der Komposition von Bühnenwerken widmen konnte. Fall versuchte sich ebenso zunächst im Opernfach, seine Operettenwerke fanden allerdings größeren Zuspruch. Für die Komposition der Oper *Der goldene Vogel* soll Fall „zwei volle Jahre“ verwendet haben, „in denen er einen weiten Bogen um alle Operetten machte, die ihm angeboten wurden.“<sup>219</sup> Im Zuge seiner Bemühungen bemühte er sich auch, Franz Schalk und Richard Strauss von seinem Werk für eine Aufführung in der *Wiener Staatsoper* zu überzeugen.<sup>220</sup> Allerdings sei es daran gescheitert, dass beide unabhängig voneinander die Instrumentation kritisierten. Schalk habe sogar gesagt, dass Falls „Satztechnik zu sehr an die Operette erinnere.“<sup>221</sup> Weiters hätten die Verlage scheinbar nur bedingt Interesse an einer Oper Falls gehabt.<sup>222</sup> Das *Neue Wiener Journal* berichtet von der Uraufführung im *Dresdner Stadttheater*. „Der Musikkritiker des ‚B.[erliner] T.[agblatts]‘ stellt fest, daß das Werk musikalisch durchaus keine verkappte Operette, sondern sehr sorgfältig gearbeitet ist.“<sup>223</sup> Auf der Suche nach einer Weiterentwicklung des Genres gelangen Fall Werke, die als „Mischung aus Oper und Operette“<sup>224</sup> bezeichnet wurden. Die – für den Geschmack der damaligen Entscheidungsträger an angesehenen Theatern – richtigen Zutaten fand aber sein Konkurrent Franz Lehár.

---

<sup>215</sup> Csáky 1996/1998, S. 20 f.

<sup>216</sup> Linhardt/Hennenberg 2001/2016, Zugriff: 02.10.2016.

<sup>217</sup> Frey/Stemprok/Dosch 2010, S. 31.

<sup>218</sup> Linhardt/Hennenberg 2001/2016, Zugriff: 03.01.2021.

<sup>219</sup> Frey 2010, S. 165.

<sup>220</sup> Vgl. Frey/Stemprok/Dosch 2010, S. 172.

<sup>221</sup> Ebd.

<sup>222</sup> Ebd., S. 165 f.

<sup>223</sup> *Neues Wiener Journal*, 24. Mai 1920, S. 2, in: ANNO/ÖNB, Zugriff: 22.02.2021.

<sup>224</sup> Frey/Stemprok/Dosch 2010, S. 163.

Franz Lehár, Sohn eines k. u. k. Militärkapellmeisters, erhielt seinen ersten Unterricht bei seinem Vater, ehe er mit dem Status als außerordentlicher Schüler am Prager Konservatorium eine Ausbildung im Hauptfach Violine begann. Weitere Stationen seiner Laufbahn sind Tätigkeiten als Orchestermusiker, Militärmusiker und schließlich als Militärkapellmeister. Erst nach dauerhaften Erfolgen seiner Bühnenerfolge konnte er sich finanziell abgesichert ausschließlich dem Komponieren widmen.<sup>225</sup> Lehár gilt u. a. durch den Welterfolg der *Lustigen Witwe* als der angesehenste und erfolgreichste Vertreter der Ära der *Silbernen Operette*. Nicht etwa die Eigendarstellung oder Biografien über Lehár, sondern die ihm entgegengebrachte spürbare künstlerische Akzeptanz seiner musikalischen „Konkurrenten“ untermauern seine Sonderstellung. Auch er betätigte sich im Fach Oper: *Kukuska* wurde 1896 in Leipzig durchaus erfolgreich uraufgeführt.<sup>226</sup> Letztlich konnte er aber als einziger durch „Betonung ‚tragischer‘ Elemente“<sup>227</sup> und der Loslösung vom Zwang eines „Happy Ends“<sup>228</sup> die Operette so weiterentwickeln, dass er es mit der musikalischen Komödie *Giuditta* als einziger schaffte, zu einer Uraufführung an der *Wiener Staatsoper* zu gelangen. Von dort kam dann auch ein „in Aussicht genommener Auftrag über eine Operette [...] an Kálmán über das Planungsstadium nicht mehr hinaus.“<sup>229</sup>

Emmerich Kálmán musste eine geplante Karriere als Pianist aufgrund einer Nervenerkrankung frühzeitig aufgeben, erhielt dann Unterricht in Komposition und Musiktheorie zunächst bei Albert Siklós,<sup>230</sup> ehe er an der Budapester Musikakademie bei Hans Koessler Komposition studierte. Neben seiner Kompositionstätigkeit arbeitete er u. a. als Musikkritiker, bis ihm der Erfolg seiner Bühnenerfolge ein Leben als freischaffender Komponist ermöglichte.<sup>231</sup> Kálmán schrieb in seiner Studienzeit Orchestermusik und Lieder sowie als Abschlussarbeit die symphonische Dichtung *Saturnalia*, die 1904 in der *Budapester Oper* uraufgeführt wurde.<sup>232</sup> Seiner Ausbildung entsprechend orientierte sich Kálmán an

---

<sup>225</sup> Vgl. Glanz 2003/2016, Zugriff: 02.10.2020.

<sup>226</sup> Ebd., Zugriff: 02.10.2020.

<sup>227</sup> Ebd., Zugriff: 02.10.2020.

<sup>228</sup> Ebd., Zugriff: 02.10.2020.

<sup>229</sup> Ebd., Zugriff: 02.10.2020.

<sup>230</sup> Siklós studierte ebenfalls Komposition bei Hans Koessler.

<sup>231</sup> Glanz 2006/2016, Zugriff: 02.10.2020.

<sup>232</sup> Ebd., Zugriff: 02.10.2020.

den Komponisten der E-Musik, so nannte er Tschaikowsky als Vorbild für die Instrumentation.<sup>233</sup> Er konzentrierte sich einerseits auf seinen eigenen musikalischen Instinkt, andererseits bald auf das Genre Operette und blieb seiner eigenen Tonsprache treu.

Georg Jarno (1868-1920) hat sich laut Sabine Vernik-Eibl vor seiner Karriere als Operettenkomponist ebenso im Genre Oper versucht: „Sein Lebenstraum, als Opernkomponist Erfolge feiern zu können, hatte sich mit den mehrheitlich vernichtenden Kritiken zu seiner dritten Oper jedenfalls zerschlagen.“<sup>234</sup>

Zusammenfassend lassen sich vor allem folgende drei Punkte herausfiltern: Erstens haben nicht alle genannten Musiker ein Kompositionsstudium absolviert oder abgeschlossen, im weiteren Verlauf aber (bis auf Emmerich Kálmán) ähnliche musikalische Stationen durchlaufen. Die Kapellmeistertätigkeiten konnten von ihnen überwiegend als geeignete Schaltstelle zur Vermarktung und Positionierung eigener Werke genutzt werden. Mit Ausnahme Kálmáns, der selbst allein bei der Premiere der Operette *Der gute Kamerad* „zum ersten und zum letzten Mal in seiner ganzen Karriere“<sup>235</sup> am Pult stand, danach immer wieder nur Einlagen nach dem 2. Akt leitete, traten die anderen regelmäßig ans Pult, um Aufführungen ihrer eigenen Werke zu dirigieren. Zweitens lassen die Lebensdaten den Rückschluss zu, dass ein Kompositionsstudium nicht die zwingende Voraussetzung einer erfolgreichen Karriere als Komponist in der Unterhaltungsbranche sein musste. Allen Operettenkomponisten ist dennoch der auffällige Versuch gemein, auch in der sogenannten E-Musik Fuß fassen zu wollen – nicht unbedingt bei allen aus der inneren Überzeugung heraus, sondern vielmehr aus Gründen einer Beweisführung. „Ich könnte, wenn ich wollte“ scheint eine mögliche Devise gewesen zu sein. Wenn auch alle genannten Komponisten – mit Ausnahme vielleicht von Stolz – dem Tätigkeitsfeld der E-Musik nicht abgeneigt gewesen wären, lagen aber allesamt ihre (finanziellen) Erfolge in der U-Musik-Sparte. Drittens ist erkennbar, dass – einmal der U-Musik zugeordnet – Erfolge in der E-Musik, unabhängig von der Qualität der Kompositionen,

---

<sup>233</sup> Vgl. Frey 2003, S. 56.

<sup>234</sup> Vernik-Eibl 2011, S. 35.

<sup>235</sup> Frey 2003, S. 78.

kaum mehr möglich waren. Hierbei spielte selbstverständlich auch der Faktor der Existenz eine große Rolle. Man hatte die Wahl zu überleben oder in Schönheit zu sterben. Die Komponisten konnten das Genre des Unterhaltungstheaters aufgrund ihrer Ambitionen, das Ansehen dieser Sparte anheben, bereichern und weiterentwickeln, blieben aber alle am Ende Gefangene in der Welt der Operette.

### **1.5 Gesetze und Eigenheiten in der Welt der Operette**

Klaus Waller berichtet, dass sich (noch) unbekannte Komponisten in lokalen Treffpunkten nicht nur die Anwesenheit im Lokal selbst, sondern auch das „Sitzendürfen“ an Stammtischen mit anderen renommierten Künstlern „hart erarbeiten“ mussten.<sup>236</sup> So erzählt der Budapester Theaterkritiker Péter Molnár Gál über Abraham: „Er absolvierte die Musikakademie, aber er musste auch das Café New York absolvieren.“<sup>237</sup> Dass es wichtig war, Teil einer Stammtischrunde gewesen zu sein, beweist der Umstand, dass Abraham seine Mitgliedschaft im Club Feszek als Referenz bei seinem AKM-Aufnahmeantrag angeführt haben soll.<sup>238</sup>

Als ersten Schritt zum möglichen Erfolg hatte man es also erst einmal in den von den Künstlern selbstbestimmten Kreis der Auserwählten zu schaffen. Von Emerich Kálmán, dessen Karriere stetig und unaufhaltsam in Richtung Erfolg zielte, weiß man ebenfalls, dass er sich seine Position in Wien erarbeiten musste. An diesen Marktgesetzen kam auch er nicht vorbei. Als Künstlertreffpunkt galt in Wien u. a. das Café Museum<sup>239</sup> und Bad Ischl, das nicht nur Sommerresidenz des Kaisers war, sondern auch zum Sommersitz der Operettenkönige avancierte. Frey berichtet, dass Kálmán 1915 als Konsequenz erstmals dem „Operettenbetrieb in dessen offizielle Sommerresidenz nach Bad Ischl“<sup>240</sup> folgte, um enger mit seinem Librettisten arbeiten zu können. Jeder Librettist suchte nach einem geeigneten Stoff für das nächste Bühnenstück, und die Komponisten suchten nach guten Textvorlagen. Es ergaben sich immer wieder längerfristige

---

<sup>236</sup> Waller 2014, S. 43

<sup>237</sup> Péter Molnár Gál, zitiert nach ebd., S. 43.

<sup>238</sup> Vgl. Waller 2014, S. 43.

<sup>239</sup> Vgl. Frey 2003, S. 73.

<sup>240</sup> Ebd., S. 110.

Bindungen zweier Librettisten, die dann als „Firma“ bezeichnet wurden.<sup>241</sup> Diese Kooperationen waren aber Zwangsehen, deren Dauer nur von Erfolg oder Misserfolg bestimmt war. Nichts war festgeschrieben, und nur die Chance auf Erfolg hielt die Firma zusammen.

Gleichzeitig bemühte man sich aber mit vereinten Kräften, ein gutes Buch nicht nach Paris zu verlieren, um dort einen neuen Operettenmarkt zu verhindern.<sup>242</sup> Meinungsverschiedenheiten führten immer wieder zu Zerwürfnissen und hatten zur Folge, dass beispielsweise auch einmal ein für Kálmán entworfenes Libretto für eine Operette von Alfred Grünwald und Ludwig Herzer dann an Robert Stolz ging: *Venus in Seide* RSWV 443.<sup>243</sup>

Barbara Denscher weiß zu berichten, dass ursprünglich Leo Fall für die Musik zur Komödie *Der große Name* vorgesehen war:

„Es ist nicht bekannt, warum Fall die Komposition nicht durchgeführt hat. Vielleicht hatte er – wieder einmal – Probleme mit dem Einhalten von Terminvereinbarungen. [...] Einen Ersatz für Leo Fall fand Léon in dem damals 29-jährigen Robert Stolz.“<sup>244</sup>

Bei Stephan Pflicht ist lediglich die Bezeichnung „Bühnenmusik zu ‚Der große Name‘ (RSWV 40)“<sup>245</sup> angeführt, und unter der Rubrik *Vergnügungs-Anzeiger* in der *Arbeiterzeitung* vom 2. Oktober 1909 wird dieses Werk mit „Der große Name. Wiener Komödie in drei Aufzügen von Viktor Léon und Leo Feld. Musik von Robert Stolz“<sup>246</sup> angekündigt. Von Stolz sind also zumindest zwei belegbare Beispiele dafür vorhanden, wie flexibel der Operettenmarkt auch auf besondere Umstände reagierte und verschiedene Libretti wie Wanderpokale weitergereicht wurden. Kaum sagte ein Komponist ab, war der nächste schon zur Stelle. Die ständige Angst um den entsprechenden Erfolg eines Bühnenwerkes manifestiert sich am Beispiel *Der große Name*, wie ein Brief von Leo Feld an Victor Léon belegt:

„Misstraust Du aber der Sache so – dann machen wir’s doch so, wie sich’s beim ‚Fräulein Lehrerin‘ so gut bewährt hat, lass’ die Sache anonym heraus. [...] Spricht sich’s trotzdem durch Indiscretionen herum, dass Du der Autor bist, so gibst Du

---

<sup>241</sup> Vgl. ebd., S. 97.

<sup>242</sup> Vgl. Frey 2010, S. 110.

<sup>243</sup> Vgl. ebd., S. 211.

<sup>244</sup> Denscher 2017, S. 358.

<sup>245</sup> Pflicht 1981, S. 16.

<sup>246</sup> *Arbeiter-Zeitung*, 02. Oktober 1909. S. 10, Zugriff: 31.01.2021.

durch die Anonymität sehr bestimmt zu erkennen, dass Du Dich mit dem Stück nicht identifizierst.“<sup>247</sup>

Für einen Komponisten zählte zu den wichtigsten Anforderungen des Berufes eine gelungene Präsentation der Musik. Abraham wurde dem gerecht, dazu kam noch der Drang der Selbstinszenierung mit seiner spektakulären Villa in der Berliner Fasanstraße, in der auch seine Firma Abraham situiert war: „Hier arbeiteten Musiker, Arrangeure, Instrumentalisten, hier probte Abraham, ja hierher lud er sogar Verleger, Intendanten, Filmproduzenten ein, wenn er ihnen mit einer kleinen Kapelle neue Melodien vorspielen wollte.“<sup>248</sup>

Über Leo Fall ist ebenso bekannt, dass er sich am Höhepunkt seines Schaffens eine Villa in der Lainzerstraße leistete und diese pompös ausstatten ließ.<sup>249</sup> „Als er starb, zeigte sich aber, dass die Villa mit hohen Hypotheken belastet war und dass alle die kostbaren Einrichtungsgegenstände und Antiquitäten, die sein Heim schmückten, nur zum geringsten Teil bezahlt waren.“<sup>250</sup> Im Gegensatz zu seinen extrovertierteren Kollegen war Franz Lehár um den Schutz seiner Privatsphäre stets bemüht. „Je verantwortungsvoller Lehár wurde, desto mehr entwickelte er sich auch in seinem Privatleben zum Einzelgänger. Er mied die große Geselligkeit der Salons, obwohl sie ihre Lockrufe unentwegt erschallen ließ.“<sup>251</sup>

Einen großen Einfluss übten die Direktoren, Regisseure und Verleger aus. Die Aufgabe eines Verlegers war es damals, mit den Theaterdirektoren direkt in Verhandlung zu treten, ein Werk bereits in der Rohfassung zu verkaufen. Zu jener Zeit waren die Verlage schon „mit einem der großen Theater verbunden.“<sup>252</sup> So gründete der Direktor des *Theaters an der Wien*, Wilhelm Karczag, einen Bühnenverlag, der Weinberger Verlag baute das *Johann Strauß-Theater* und für „Adolf Sliwinski, dessen Bühnenvertrieb *Felix Bloch Erben* [...] sich mit Bernhard Herzmansky vom Musikverlag Doblinger zusammengetan hatte, blieb [...] nur das Carl-Theater.“<sup>253</sup> Hubert Marischka, der Karczag als Direktor des *Theaters an der Wien* folgte, setzte nicht mehr selbstverständlich auf Franz Lehár, der in der

---

<sup>247</sup> Leo Feld, zitiert nach Denscher 2017, S. 358 f.

<sup>248</sup> Waller 2014. S. 71.

<sup>249</sup> Vgl. Frey/Stemprok/Dosch 2010, S. 14.

<sup>250</sup> [o. A.], zitiert nach ebd.

<sup>251</sup> Peteani 1950, S. 113.

<sup>252</sup> Frey/Stemprok/Dosch 2010, S. 97.

<sup>253</sup> Ebd.

Karczags-Ära noch als Hauskomponist gegolten hatte, sondern gab Kálmán den Vorzug.<sup>254</sup> Marischka beeinflusste den Sektor in der Folge insofern stark, als er in Personalunion als Regisseur und Theaterdirektor quasi seine eigenen Budgetverhandlungen vor dem Spiegel führen konnte und beginnend mit der *Gräfin Mariza* einen „neuen mondänen“, finanziell extrem aufwändigen „Operettenstil zu realisieren“<sup>255</sup> begann. Letztlich erwies sich die große Ausstattung der Bühnen einer weiteren gewinnbringenden Verbreitung aber in manchen Fällen als „eher hinderlich.“<sup>256</sup> Die Verbreitung der Werke an anderen Theatern war für den finanziellen Erfolg aber von großer Bedeutung.

In diese Zeit fielen auch die Bemühungen von Stolz mit einer eigenen Spielstätte, der *Robert Stolz-Bühne*, reüssieren zu können, die bekanntlich scheiterten und ihn nach Berlin trieben, wo dann eine enge Zusammenarbeit mit dem Drei Masken Verlag begann. Doch auch andere Verlage hatten sich längst in Berlin stationiert. Als mit Viktor Alberti (er vertrat in Berlin die Interessen anderer ausländischer Verlage) und Armin L. Robinson zwei Kenner der Szene zusammenkamen und den Alrobi-Musikverlag gründeten,<sup>257</sup> siedelten sich als Konsequenz erfolgreiche Unterhaltungsmusiker vermehrt in Berlin an. Dostal war dort ein viel beschäftigter Arrangeur und erwähnte, dass Franz Lehár nach „dem Erfolg seiner Operette Paganini bei Direktor Saltenberg [...] alle seine großen Premieren nach Berlin“<sup>258</sup> vergab. Paul Abraham kam ebenso nach Berlin, und Dostal berichtet, dass „auch noch andere, die in Wien mit Theatern oder Kabarets pleite gegangen waren. Sie alle fanden nach und auch ihren gewichtigen Niederschlag in Operetten, Schlagerliedern und Tonfilm-Musiken.“<sup>259</sup> Abrahams Begeisterung für den Film ist bekannt, und Stolz interessierte sich ebenfalls für die neuen Errungenschaften der Technik, denn durch die Erfindung des Tonfilms gab es für die Musiker einiges zu tun. Die Tonfilmproduktionen benötigten Musik, parallel dazu wurden Theater bespielt. Stolz schreibt über diese Zeit: „Sowohl in Berlin als auch in Wien war ich so etwas wie eine Institution beim Publikum geworden. Meine Lieder und Operetten gehörten zu den populärsten der Zeit. [...]

---

<sup>254</sup> Vgl. Frey 2003, S. 160.

<sup>255</sup> Ebd., S. 164.

<sup>256</sup> Ebd., S. 214.

<sup>257</sup> Vgl. Dostal 1986, S. 119.

<sup>258</sup> Ebd., S. 120.

<sup>259</sup> Ebd.

Es schien, als lägen die ruhelosen Zeiten endgültig hinter mir.<sup>260</sup> Doch es sollte nicht so bleiben. Denn

„dann passierte zweierlei auf einmal und änderte nicht nur mein Leben, sondern gleich die ganze Welt: die Weltwirtschaftskrise im Jahre 1929 – und das Aufkommen des Tonfilms in Europa. Die Krise war nichts als fürchterliches Elend, während sich der Tonfilm, wenigstens für mich, als reinster Segen erwies [...].“<sup>261</sup>

Durch den Rückgang des Publikumsinteresses am Theater, das bezeichnenderweise aus Auslastungsgründen zur temporären Verpachtung des Tempels der Operette, dem *Theater an der Wien*, an Max Reinhardt führte, mussten nach und nach große Spielstätten wie das *Carl-Theater* (1929), danach das *Johann Strauß-Theater* schließen, das *Apollo-Theater* fand sich in der Rolle eines Tonfilmkinos wieder.<sup>262</sup> Somit schienen die Verdienstmöglichkeiten in diesem Genre zu versiegen. Frey analysiert diese Zeit des Umbruchs als eine

„Phase der Orientierungslosigkeit, zerrieben zwischen zwei Extremen: Einerseits Ralph Benatzkys unaufwändige musikalische Komödie, mit kleinem Orchester und Sängerschauspielern, andererseits Franz Lehars opernhafte Sängerooperette mit allem Aufwand einer großen Bühne.“<sup>263</sup>

Die Eigenheiten in der Welt der Operette führten wohl zu einer überzeichneten Darstellung mancher Gegebenheiten, aber es waren nicht zwingend die Komponisten, die von sich aus zur exzessiven Selbstdarstellung griffen, vielmehr verlangten die Medien nach Geschichten und Sensationen. Der erfolgreiche Robert Stolz stand ebenso im Fokus der Presse, allerdings nicht immer beabsichtigt. Nachdem bereits am 7. März 1921 das *Salzburger Volksblatt* über angebliche Plagiatsvorwürfe des Pariser Verlages Salabert zum Schlager *Hallo, Du süße Klingelfee* berichtet hatte und gemutmaßt wurde, dass dieses Lied Stolz „mehr als eine halbe Million eingetragen habe“,<sup>264</sup> schrieb das Blatt am 13. Juli 1921, dass der *Salome-Foxtrott* „seinem (in Wien lebenden) Schöpfer Robert Stolz bisher ein Gesamthonorar von nicht weniger als zweiunddreißig Millionen deutschösterreichischer Kronen eingebracht“<sup>265</sup> hätte. Obwohl in der *Wiener Zeitung* vom 11. März 1921 die Plagiatsvorwürfe seitens des Pariser Verlages

---

<sup>260</sup> Stolz/Stolz 1980, S. 289.

<sup>261</sup> Ebd., S. 290.

<sup>262</sup> Vgl. Frey 2003, S. 214.

<sup>263</sup> Ebd., S. 241.

<sup>264</sup> *Salzburger Volksblatt*, 07. März 1921, S. 4, Zugriff: 07.03.2021.

<sup>265</sup> *Salzburger Volksblatt*, 13. Juli 1921, S. 3, Zugriff: 19.02.2021.

dementiert („vollständig aus der Luft gegriffen“<sup>266</sup>) und aus der Welt geschafft werden sollten, waren die kolportierten Gewinnsummen weiter im Umlauf. Stolz schrieb am 21. Juli 1921 an den Librettisten und Redakteur der *Kleinen Zeitung* Hans Kleindienst: „Dass Du als intelligenter Mensch und Fachmann in unseren Kreisen den Blödsinn glaubst, welchen einer Deiner Kollegen in die Zeitungen gab, setzt mich wirklich in Erstaunen.“<sup>267</sup> Er räumte zwar ein, mit diesem Lied gut verdient zu haben, meinte aber, dass die geschätzte Höhe der Gewinnsumme an „erstklassige Idiotenhaftigkeit“<sup>268</sup> grenzen würde. Es gehörte also zu seinem Alltag, Unwahrheiten zu entkräften. Sein Privatleben blieb – als Person öffentlichen Interesses – ebenso wenig von der Presse verschont. So finden sich Notizen zu Verurteilungen nach Privatklagen unter der Überschrift „Der aufge-regte Komponist“<sup>269</sup> oder Berichte über Strafdelikte („Das gelbe Auto des Tondichters Robert Stolz“).<sup>270</sup> Seinen Kollegen ging es nicht anders. Leo Fall musste zu Vorwürfen, an einem Autounfall beteiligt gewesen zu sein, Stellung beziehen: „Herr Dr. Adolf Altmann“ wurde gebeten, „im Auftrage seines Klienten Leo Fall festzustellen, daß Herr Fall weder bei diesem noch sonst bei einem Autounfall zugegen war. Der überfahrene Passant wurde übrigens nur leicht verletzt.“<sup>271</sup>

Aus heutiger Sicht ist man versucht, aufgrund der selbstdarstellerischen Elemente die Operetten-Szene pauschal zu verunglimpfen und herablassend zu betrachten, in Wirklichkeit hatte der Bekanntheitsgrad auch seinen Preis, und es stand in harter Kampf um das künstlerische Überleben hinter den Geschichten. Einen Eindruck hierzu erhält man in einem Brief von Stolz: „Trotzdem verehrtester Herr León würde eine Nichtaufführung der Operette im November meinen Ruin bedeuten, denn ich lebe jetzt doch nur von meinen Arbeiten, seitdem ich meine Kapellmeisterkarriere [!] aufgegeben habe.“<sup>272</sup> Existenzängste gepaart mit enormen Zeitdruck, unter dem neue Lieder, Stücke, ganze Operetten und abendfüllende Theateraufführungen entstehen mussten, verlangten ein starkes Wesen

---

<sup>266</sup> *Neues Wiener Journal*, 11. März 1921, S. 8, Zugriff: 07.03.2021.

<sup>267</sup> Robert Stolz, Brief an Hans Kleindienst vom 27. Juli 1921.

<sup>268</sup> Ebd.

<sup>269</sup> *Illustrierte Kronen Zeitung*, 08. Dezember 1914, S. 12, Zugriff: 19.02.2021.

<sup>270</sup> *Grazer Tagblatt*, 07. Februar 1924, S. 7, Zugriff: 19.02.2021.

<sup>271</sup> *Neues Wiener Journal*, 06. Juni 1920, S. 10, Zugriff: 22.02.2021.

<sup>272</sup> Robert Stolz, Brief an Victor León vom 28. August 1911.

und Fleiß, aber auch außergewöhnliches Talent und besondere Fähigkeiten, um in dieser Zeit bestehen zu können, zumal die Einschränkung erlaubt sein muss, dass Perfektion aufgrund fehlender Zeit nicht immer den wichtigsten Parameter darstellen konnte. Alles musste einfach funktionieren, Erfolg wurde nur durch Besucherzahlen definiert, und, um erfolgreich zu sein, benötigte man ein Umfeld, das u. a. durch persönliche Kontakte zu Theaterdirektoren ein perfektes Netzwerk ergab, ehe man – unabhängig von der Qualität – nur die geringste Chance zur Umsetzung einer geplanten Idee erhielt. Um sich in diesem Umfeld aber etablieren zu können, brauchte es ebenso andere „Talente“ abseits des musikalischen Lebens, man musste in der Gesellschaft seine Rolle spielen, und dazu gehörte ein entsprechendes Auftreten sowie das richtige Maß an Geschäftssinn. Für eine gewinnbringende Vermarktung natürlich war es wichtig, seine Werke im Ausland auf den Markt zu bringen. Diese wurden dort an den Geschmack des dortigen Publikums angepasst, so blieben beispielsweise bereits vor dem Ersten Weltkrieg von Kálmáns *Herbstmanöver* in der Fassung für London „nur drei Nummern“<sup>273</sup> übrig, der Rest wurde einfach ausgetauscht und durch „neue Nummern [...] von den Herren Greenbank, Talbot, Monckton, McCunn, Bunning und dem Dirigenten der Vorstellung Carl Kiefert“<sup>274</sup> ersetzt. Lehár konnte ebenfalls in London durch seine persönliche Anwesenheit derartige drastische Eingriffe verhindern und gewünschte Einlagen selbst komponieren.<sup>275</sup> Zur veränderten Fassung von Kálmáns *Herbstmanöver* in London, bei dessen Aufführung er anwesend gewesen war, schrieb Lehár in einem Brief an Karczag, dass man eben vor Ort sein müsse, um so etwas zu vermeiden: „Hier gehts eben nicht anders.“<sup>276</sup>

Dass sich diese „Marktgesetze“ zwangsläufig auf die Ebene der ausübenden Künstler ausbreiteten, beweisen Berichte Dostals über die Vorgehensweise bei der Bestellung von Sängern. Auch sie mussten sich optimal in Szene setzen, um überhaupt erst eine Chance auf gute Rollen zu haben. Einmal positiv aufgefallen, benötigte es den richtigen Agenten, der wiederum in gutem Kontakt mit den Entscheidungsträgern im Theater stand.<sup>277</sup> Stolz versuchte, seine Beziehungen auszunützen und bat Victor Léon, sich für ein Gastspiel seiner Frau Grete Holm

---

<sup>273</sup> Frey 2003, S. 68.

<sup>274</sup> Ebd.

<sup>275</sup> Vgl. ebd.

<sup>276</sup> Franz Lehár, zitiert nach Frey 2003, S. 68.

<sup>277</sup> Vgl. Dostal 1986, S. 45-47.

in einer Kálmán-Operette einzusetzen: „Gretl ist so schlank geworden, dass Sie sie kaum wiedererkennen werden, ohne eine Gewaltkur gemacht zu haben. Wäre Ihnen unendlich dankbar, wenn Sie das Gastspiel meiner Frau perfektionieren könnten.“<sup>278</sup>

Einen wichtigen abrundenden Einblick geben Berichte zu Sängern und Musikern. So erfährt man bei Dostal von Streikandrohungen des Orchesters bis hin zu Sängern, die zwar singen, aber nicht Noten lesen konnten, ebenso wichtige Informationen für das Verständnis zum Arbeitsstil der damaligen Zeit. Abläufe beim Vorsingen bei diversen Theaterdirektoren werden dokumentiert: „Ein Kapellmeister [brauche hingegen] beim Agenten“ oder „dem Direktor nicht vorzudirigieren. [...] Die beiden kannten ihn entweder bereits dem Namen nach oder hatten ihn schon irgendwo dirigieren sehen. In der Theateragentur ging es nur darum, die Höhe der Gage zu fixieren.“<sup>279</sup>

Das Orchester, oft das vernachlässigte Glied in der langen Theaterproduktionskette, wurde aufgrund anderer Prioritäten als reiner Dienstleister ohne Rechte behandelt, erwähnte Streikandrohungen lassen dies auch vermuten.<sup>280</sup> Deshalb sollen im Folgenden noch zwei Dinge angesprochen werden: Einerseits stand der Komponist als prozentual Beteiligter einer auf Profit ausgerichteten Produktion auf der Seite der Theaterdirektoren, deren wirtschaftliches Interesse auf möglichst viel Gewinn zielten. Das konnte nur das Engagement von Darstellern und Musikern zu möglichst günstigen Konditionen gelingen. Andererseits lag es im Interesse der Direktoren und des dirigierenden Komponisten, der in dieser Funktion auch Teil des Orchesters war und ist, ein schlecht bezahltes Orchester zu ansprechenden Leistungen zu motivieren, um sein Werk optimal zu vermarkten. Die Theateragenten kannten die Spielregeln genauestens und beeinflussten ihre Künstler, den Marktgesetzen entsprechend, indirekt auch in ihrem Privatleben, wie eine Bemerkung in Dostals Autobiografie zeigt: Sein damaliger Agenten habe ihm geraten, „nicht mit den Herrn Musikern saufen“ zu gehen, weil das „die

---

<sup>278</sup> Robert Stolz, Brief an Victor Léon vom 28. August 1911.

<sup>279</sup> Dostal 1986, S. 47.

<sup>280</sup> Eine genauere Beleuchtung der Entwicklung der Rechte der Musiker bis zum heutigen Kollektivvertrag wäre von großem Interesse, soll aber nicht Gegenstand dieser Dissertation sein.

Autorität“ untergrabe und mit „einer Orchesterdame nur kein Verhältnis“<sup>281</sup> anzufangen, weil da meistens Ärger vorprogrammiert wäre.

Wie beweglich der Operettenzirkus war, zeigt die feste Ansiedelung eines großen Teils der Komponisten im aufstrebenden Berlin. Die Anpassungen an Trends zur Gestaltung der Handlung, der Implementierung amerikanischer Modetänze oder der pompöseren Ausstattung stellten definitiv eine finanzielle Belastung dar, die durchaus bei Entscheidungen zur Aufnahme eines Stückes an ein Theater eine größere Rolle spielten. Der Publikumsgeschmack veranlasste die Entscheidungsträger sogar zu Eingriffen in den musikalischen Ablauf, man veränderte dafür die musikalische Konzeption der Werke, und letztlich muss man von jedem, der eine Operette außerhalb des deutschsprachigen Raumes produzieren hat lassen, behaupten, dass eine authentische Aufführung dort weder genehmigt worden wäre noch finanziell gewinnträchtig hätte umgesetzt werden können. In Amerika waren Veränderungen zugunsten des heimischen Publikumsgeschmacks längst vollzogen. Dostal analysiert in seinen Ausführungen, dass „außer kulturellen und administrativen Verschiedenheiten zwischen dem amerikanischen und dem deutschen Musiktheater [es] auch noch Gegensätze [gäbe], die in der Mentalität des Publikums zu suchen sind“, der Amerikaner „sein musikalisches Unterhaltungstheater aus einem Vakuum heraus zu einer Mischform entwickeln musste und die für ihn typische Kunstgattung mit dem Namen Musical getauft hat.“<sup>282</sup>

Zu Zeiten Dostals waren in Amerika längst die Events etabliert. Im Theaterwesen bestand dort der Unterschied darin, dass

„es keine festen Theater gab, sondern für jede Produktion sowohl Gebäude als auch Ensembles erst neu gefunden werden mussten. Dies war Aufgabe des Producers, der sich selbst aber meist nur mit der einen Hälfte der Kosten an einem Projekt beteiligte.“<sup>283</sup>

Aufgrund dieser neuen Konstellation wurde der Profit mehr und mehr die treibende, aber auch bestimmende Kraft. Im Konzertwesen waren die Konzerte mit Stolz' *A Night in Vienna* ein voller Publikumserfolg. Prawy erzählt hierzu:

---

<sup>281</sup> Dostal 1986, S. 30.

<sup>282</sup> Ebd, S. 237.

<sup>283</sup> Frey 2003, S. 270.

„Der größte Triumph für Robert Stolz in der Emigration waren die phantastischen Freilicht-Sommerkonzerte der New Yorker Philharmonie unter dem Titel ‚A night in Vienna‘. Im Publikum saßen stets zwanzig- bis fünfundzwanzigtausend Menschen; und ich war, wann immer es nur möglich war, einer von ihnen.“<sup>284</sup>

Der Überlebenskampf der Operette als Genre an sich und die teils dramatischen Schicksale der Librettisten und Komponisten während der Schreckensherrschaft der Nazis sind nicht Gegenstand dieser Arbeit. Es sei hier nur in aller Kürze ergänzt, dass sich Franz Lehár im Krieg für das Bleiben entschloss, während Stolz, Kálmán, Abraham und viele andere emigrierten und ihr Glück – meist nach einem Zwischenhalt in Paris – in Amerika suchten bzw. suchen mussten. Die Exil-Korrespondenz<sup>285</sup> zwischen Kálmán und dem Librettisten Paul Knepler (1879-1967)<sup>286</sup> gibt Aufschluss über das unaufhörliche Suchen nach weiteren Erfolgen während des Weltkrieges. Auch der umfangreiche Briefverkehr zwischen Stolz und Knepler lassen tief in von Wut und Verzweiflung geprägte Versuche blicken, alte Kontakte aufrecht zu erhalten und/oder alte oder neue Bühnenwerke in irgendeiner Form an irgendeinem Ort zur Aufführung zu bringen. Ab dem 12. Oktober 1940<sup>287</sup> versuchte Knepler, der in London lebte, Stolz, der sich offensichtlich selten bei ihm zurückmeldete, zur Rückantwort zu bewegen, ob er für das gemeinsamen Bühnenwerk *Bal Musette*<sup>288</sup> in Amerika etwas erreichen hatte können. Knepler und der Miturheber Jean Brandt hatten „die ganze geschäftliche Gebahrung“<sup>289</sup> an Stolz übergeben und waren daher auch entsprechend an ihn gebunden. Knepler schrieb verzweifelt am 15. August 1942 aus London an Stolz:

„Nun, ich kann es mir pekuniär nicht leisten, mich mit der Tatsache abzufinden, dass das Buch nunmehr fast vier Jahre nutzlos liegt! Ich brauche eine Aufführung, ich muss Geld verdienen, und darf daher nichts unversucht lassen.“<sup>290</sup>

Die Korrespondenz zu diesem Bühnenwerk lässt sich dann über zehn Jahre nachverfolgen:

„Du sagtest mir im Vorjahr in Wien, dass mit diesem Stück nichts zu machen ist, da das Buch überall abgelehnt wurde. Unter solchen Umständen hat es ja wirklich keinen Zweck, dass Deine Musik an dieses Buch gebunden sein soll, weshalb ich Dich ersuchte, mir mitzuteilen, dass Du mit meinem Vorschlag (der auch der Vor-

---

<sup>284</sup> Prawy 1996/2000, S. 212.

<sup>285</sup> I.N. 189.916-189.943.

<sup>286</sup> Frey 1994, Zugriff: 29.09.2020.

<sup>287</sup> I.N. 190.095.

<sup>288</sup> Lustspieloperette in drei Akten von Johannes Brandt und Paul Knepler. Pflicht 1981, S. 177.

<sup>289</sup> I.N. 190.095, Brief von Knepler an Stolz vom 12. Oktober 1940.

<sup>290</sup> I.N. 190.095, Brief von Knepler an Stolz vom 15. August 1942.

schlag Dr. Brandt's ist) einverstanden bist, woran ich natürlich nicht zweifle. Leider habe ich keine Antwort von Dir bekommen, weshalb ich heute meinen und Dr. Brandt's Vorschlag wiederhole. Wenn wir innerhalb vier Wochen keine Antwort von Dir bekommen, so nehmen wir an, dass Du einverstanden bist, und dass wir von diesem Zeitpunkt an frei über das Buch verfügen können, und Du selbstverständlich über Deine Musik.“<sup>291</sup>

Aber nicht nur zu *Bal Musette* und den Rechten dazu gab es offensichtlich Diskussionsstoff, denn aus einem Brief vom 3. November 1946 geht hervor, dass Knepler auch zum Bühnenwerk *Der verlorene Walzer* (unter dem Titel *Zwei Herzen im Dreivierteltakt* berühmt geworden) Fragen an Stolz hatte:

„In deinem Brief bist Du so lieb und bietest mir an, mir zu helfen, falls ich irgendwo in Europa etwas zu erledigen hätte. Nun ich nehme Dein freundliches Anbot an und bitte Dich um folgendes: Im Hotel Kranz Ambassador am Neuen Markt in Wien wohnt ein alter lieber Freund von mir – er heisst Robert Stolz. Bitte gehe zu ihm und sage ihm, er möchte so lieb sein, und mir die ihm einige Male gestellten Fragen beantworten u. zw. was mit den vier von ihm neu komponierten Nummern des ‚Verlorenen Walzer‘ ist, ob er mir die nicht schicken könnte, da Fr. Dr. Czech und ich mich doch für eine Londoner Aufführung bemühen, ferner möchte ich von ihm gerne wissen, ob die Aufführungen des Verlorenen Walzer heuer in St. Louis und Hollywood wieder stattgefunden haben, ob Kritiken vorhanden sind etc. [!] Ich möchte auch beim Custodian in Washington meine Tantiemen jetzt anfordern. Bitte richte ihm meine herzlichsten Grüsse aus und sage ihm, dass ich sehr hoffe, er werde auf seiner Retourreise auch nach London kommen. Ich danke Dir im Voraus für Deine Bemühung.“<sup>292</sup>

Stolz konnte sich definitiv glücklich schätzen, sowohl in Amerika, als auch nach seiner Rückkehr nach Wien stets erfolgreich geblieben zu sein. Der Briefwechsel zwischen Knepler und Stolz zeigt dennoch, dass nach dem Zweiten Weltkrieg das verzweifelte Festhalten mancher Künstler an gewohnte, vielleicht vom Trend längst überholte Schienen, sie nur noch tiefer in die Verzweiflung geführt haben müssen. Stolz hatte hingegen verstanden, dass die neue Zeit andere Dinge verlangte. Niemand konnte den „Niedergang“ der Operette aufhalten, alle weiteren Bemühungen nach dem Zweiten Weltkrieg, dieses Genre aus der Sackgasse zu manövrieren, in der sie sich damals bereits längstens befand, bestätigten folgende Beispiele:

1. Robert Stolz' Operette *Signorina* wurde in Nürnberg (nicht in Wien) uraufgeführt. Darauf angesprochen, bestätigte er: „Ich habe sie in Wien schon gar nicht angeboten. 1952 wurde mir von einer maßgeblichen Stelle der österreichischen

---

<sup>291</sup> I.N. 190.095, Brief von Knepler an Stolz vom 01. August 1952.

<sup>292</sup> I.N. 190.095, Brief von Knepler an Stolz vom 03. November 1946.

Bundestheater-Verwaltung erklärt, man werde mich erst aufführen, wenn ich tot sei.“ Und er merkte noch scherzhaft an, dass ihm „seine Gattin Selbstmordverbot auferlegt“ hätte.<sup>293</sup>

2. Die Musical-Welle in den 1950er Jahren bezeichnete Dostal als „schwere Konkurrenz für die Operette der Wiener oder Berliner Gattung.“<sup>294</sup> Auch *Rhapsody der Liebe* (1963) von Paul Knepler und Peter Herz wurde nicht an der *Wiener Volksoper*, sondern in Nürnberg uraufgeführt. Dazu kam ein fingiertes Interview in einem Wiener Blatt heraus, das laut Dostal „fast tragikomisch klingt, aber nicht meine, sondern seine – wenn auch sehr treffende – Darstellung bringt.“<sup>295</sup> Dostal antwortete auf die Frage, warum dieses Werk nicht in Österreich uraufgeführt werde: „Aus drei Gründen: Erstens sind meine Librettisten und ich Österreicher, zweitens handelt es sich um kein amerikanisches Musical, sondern um eine Operette im Wiener Stil, und drittens bin ich noch am Leben.“<sup>296</sup> Man folgte nach dem Zweiten Weltkrieg in der Darstellung also weiterhin artig den Marktgesetzen der Operette von damals.

---

<sup>293</sup> Robert Stolz, zitiert nach *Der Spiegel*, 11.05.1955, S. 48, Zugriff: 29.09.2020.

<sup>294</sup> Dostal 1986, S. 228.

<sup>295</sup> Ebd.

<sup>296</sup> Ebd.

## 2. Instrumentation in der Gattung „Operette“. Ein Blick hinter die Kulissen

### 2.1 Zur Instrumentation allgemein

Vor der Betrachtung von Autographen, die Rückschlüsse bringen sollen, ob Stolz' eigene Instrumentation (für Orchester) einen speziellen „Stolz-Sound“ erkennen lassen, soll die Kunst der Instrumentation anhand verfügbarer Lehrbücher dieser Zeit thematisiert werden. Bislang gibt es kaum Erkenntnisse, ob die Stolz-Autobiografie unberücksichtigte Hinweise auf eine spezielle Ausbildung dazu enthält. Peter Jost behandelt die entsprechende Thematik – wenn auch nicht auf die leichte Muse oder Operette bezogen – unter der Schlagwort „Variable Instrumentation“:

„Über Jahrhunderte hinweg war es für Komponisten selbstverständlich, die instrumentale (und oft auch vokale) Besetzung ihrer Werke auf eine bestimmte Aufführung hin einzurichten bzw. abzuändern, und zwar nach Maßgabe des Klangraums, der zur Verfügung stehenden Interpreten und nicht zuletzt deren Fähigkeiten.“<sup>297</sup>

Es sei „bis zum 18. Jahrhundert übliche Praxis gewesen, je nach gegebenen Bedingungen einzelne Instrumentalstimmen wegfallen zu lassen oder aber hinzuzufügen.“<sup>298</sup> Moritz Csáky weist darauf hin, dass es „bei der Tanz- und Unterhaltungsmusik des Biedermeier [...] allgemein verbreitet“ war, „daß an der Melodiengestaltung, an der Harmonisierung und vor allem an der Instrumentierung mehrere Personen beteiligt sein konnten.“<sup>299</sup> Für das Schaffen von Stolz haben – wenn auch einige Jahrzehnte später – eigene Instrumentationen in seinem Tätigkeitsfeld definitiv eine Rolle gespielt, denn Henry Kling definiert als Voraussetzung für einen Harmonie- und Blechmusikdirigenten: „Ein Militärkapellmeister muss die Elementarprinzipien seiner Kunst sowie die Harmonie, Transponierung und die Verwendung der verschiedenen Instrumente, welche das Ensemble seiner Kapelle bilden, gründlich lernen.“<sup>300</sup> Weiters empfiehlt Kling:

„In der Wahl der Kompositionen, die er aufführen lassen will, sei er sehr vorsichtig, da es eine Menge schlechter Kompositionen gibt, es kömmt [!] dies alles auf den Geschmack des Direktors an. Das beste wäre natürlich, wenn der Kapellmeister

---

<sup>297</sup> Jost 2004, S. 81.

<sup>298</sup> Ebd.

<sup>299</sup> Csáky 1996/98, S. 278.

<sup>300</sup> Kling 1882/88, S. 143.

seine Partituren selbst arrangieren würde, wo nicht, so soll er nur Sachen von anerkannt ausgezeichneten Fachautoren wählen.“<sup>301</sup>

Einerseits war Stolz durch seine Verpflichtungen als Kapellmeister damit befasst, Stimmen auf vorhandene, wechselnde Besetzungen aufzuteilen, andererseits instrumentierte, bearbeitete und/oder passte er die Bühnenwerke auch für verschiedene Spielstätten entsprechend der jeweiligen Besetzung an. Einschränkend bemerkt Jost, dass erwähntes „heute befremdlich wirkende Verfahren [...] solange satztechnisch unproblematisch“ war, „als die Instrumentation sich nach der grundsätzlichen Aufteilung von melodieführenden und begleitenden bzw. stützenden Stimmen ausrichtete.“<sup>302</sup>

Max Schönherr, Komponist, Arrangeur, Dirigent und Wissenschaftler, spricht in seinem Referat *Die Instrumentation bei Lehár*<sup>303</sup> die Auswirkungen der allgemeinen Orchesterinstrumentenentwicklung auf die Instrumentation in der Unterhaltungsmusik an und bemerkt, dass nach der Strauß-Ära „die Flöte virtuoser, die Oboe sowohl zärtlicher wie kecker, die Klarinette und das Fagott umfangreicher geworden waren.“<sup>304</sup> Dies habe sich vor allem Lehár in seinen Instrumentationen zu Nutze gemacht. In der Entwicklung des Einsatzes von Blechblasinstrumenten erwähnt er die Praxis, dass um 1850 „die Spieler der Hörner“ noch „in bestimmten Walzerteilen mit Trompeten zu wechseln hatten“,<sup>305</sup> und in der Zwischenzeit „Meyerbeer und Richard Wagner gelehrt“ hätten, „was man von Blechblasinstrumenten verlangen kann.“<sup>306</sup> Ernst Decsey beschrieb bereits 1924 in seiner Lehár-Biografie:

„[...] und wenn Johann Strauß sich mit dem klassischen Umfang von Geigen und Celli begnügte, so treibt der moderne Geiger Lehár die Violinen bis ans Ende des Griffbretts und jagt die Cellisten in die alpinen Gegenden des Daumensatzes hinauf.“<sup>307</sup>

Während die Unterhaltungsmusik aus funktionellen Gründen in ihrer Instrumentationsart eingeschränkt war, entwickelte sich parallel die Kunst des Instrumentierens zu einem „integralen kompositorischen Vorgang“.<sup>308</sup> Man definiert wie

---

<sup>301</sup> Ebd.

<sup>302</sup> Jost 2004, S. 81 f.

<sup>303</sup> Anlässlich des Franz Lehár Kongresses in Bad Ischl (14.-16. Juli 1978).

<sup>304</sup> Schönherr, zitiert nach Lamb 1991, S. 97.

<sup>305</sup> Ders., zitiert nach ebd.

<sup>306</sup> Ders., zitiert nach ebd.

<sup>307</sup> Decsey 1924, S. 103.

<sup>308</sup> Becker/Mayer/Gieseler 1996/2016, Zugriff: 03.10.2020.

folgt: „Die Beherrschung der Instrumentationstechnik ist an zwei Voraussetzungen gebunden“, nämlich:

- „1. an die Fähigkeit einer inneren Klangvorstellung (Klangphantasie), die beim schöpferischen Künstler eigene und neue Wege geht;
2. an die genaue Kenntnis der Instrumente und ihrer klanglichen Möglichkeiten sowohl im einzelnen wie im kombinierten Zusammenspiel.“<sup>309</sup>

Auch das vermehrte Aufkommen von Instrumentationslehrbüchern unterstreicht das zunehmende Interesse an der Instrumentation. Gesichert ist, dass es mit der *Instrumentationslehre* von Berlioz/Strauss (1844/1905), der *Instrumentenlehre* von F. A. Gevaert (1887), Engelbert Humperdinck (1892) und etwas später auch mit den *Grundlagen der Orchestration* von Nikolai Rimsky-Korssakow [!] (1913/1922 ins Deutsche übersetzt von Hugo Riemann) zumindest vier große Lehrbücher zur Instrumentation stolz zur Verfügung standen, wobei dieser bei den Veröffentlichungen von R. Strauss bzw. Rimsky-Korsakow schon 25 bzw. 33/42 Jahre alt war. Zu Johann Strauß, dem großen Vorbild von Stolz, weiß Norbert Linke zu berichten: „Entsprechende ‚Schulen‘ haben die Sträuße nicht benutzt. Sie lernten dieses Handwerk im ständigen praktischen Umgang mit dem Orchester.“<sup>310</sup>

Wenn auch Richard Strauss in seiner Einleitung „Von der Instrumentation“ bemerkt, dass „der Instrumentationskunst jetzt große Bedeutung beigelegt wird“ und weiters über eine „Kunst“ spricht, „von der man zu Anfang des vorigen Jahrhunderts nichts wußte und deren Emporkommen selbst von wahren Freunden der Musik vor ungefähr 60 Jahren noch aufs lebhafteste bekämpft wurde“,<sup>311</sup> kann man das Genre der Unterhaltungsmusik in seiner Komplexität der Instrumentationen nicht unmittelbar vergleichen. Werke der Unterhaltungsbranche und ihre Instrumentationen müssen im Kontext des Umfeldes gesehen werden, denn eine geschickte Instrumentation war definitiv auch in der U-Musikbranche essentiell. Schon Berlioz stellte fest, dass „ein winziges Vaudeville-Orchester lärmender sein könne, als die zweckhafte Verwendung einer großen Masse von Instrumenten.“<sup>312</sup> Allerdings

---

<sup>309</sup> Ebd., Zugriff: 03.10.2020.

<sup>310</sup> Norbert Linke, in: Die Fledermaus. Mitteilungen 14-17 (2003), S. 183.

<sup>311</sup> Berlioz/Strauss 1905, Einleitung, S. 1.

<sup>312</sup> Becker/Mayer/Gieseler 1996/2016, Zugriff: 03.10.2020.

„hat der Jazz mit seinen Orchestern kleineren oder größeren Zuschnitts eine Arrangierpraxis neuen Typs gefördert. Der Arrangeur, zumeist nicht mit dem Komponisten identisch, hat seine Vorlage nicht nur zu instrumentieren, sondern zuvor zu ergänzen und zu bearbeiten so daß diese Arbeit durchaus schöpferischen Charakter erhält.“<sup>313</sup>

Hector Berlioz zieht deutlich die

„Grenze zwischen Erlernbarem und Unerlernbarem und behandelt demgemäß die Instrumentationslehre als eine überkommene, Erfahrungen vermittelnde Handwerkslehre, während er die eigentliche Kunst der Instrumentation als der schöpferischen Eingebung zugehörig betrachtet; diese Kunst ist für ihn ein kompositorischer Vorgang.“<sup>314</sup>

Richard Strauss behauptet im Vorwort der *Instrumentationslehre*, dass „ein mit Kompositionstalent begabter Musiker, der als Geiger oder Bläser in einem Orchester tätig ist [...] von vornherein ohne jede Kenntnis der Instrumentationslehre ein größeres Geschick für Orchestrationskunst“ besitzen würde „als der ebenfalls zum Tondichter berufene Pianist.“<sup>315</sup> Er schreibt weiters:

„Darum sei von vornherein jedem, der es in der Kunst der Instrumentation etwas weiter bringen möchte, [...] jedem, dem es nicht vergönnt ist, als Orchesterdirigent eine tägliche Fühlung mit den dämonischen Mächten des Orchesters zu haben, dringendst empfohlen, [...] sich durch die verschiedenen Instrumentalisten persönlich mit der genauen Technik, den Registertimbres [...] vertraut zu machen.“<sup>316</sup>

Auch Strawinsky betont, wie wichtig es sei, dass Komponisten ihre eigenen Werke dirigieren, nicht nur zu Repräsentationszwecken, sondern um daraus zu lernen und sich weiterzuentwickeln.<sup>317</sup> Rimsky-Korsakow sinniert über die *Instrumentationslehre* in der „Vorrede des Verfassers“:

„sie kann lehren, wie man einen Akkord zustande bringt, der eine gewisse Klangfarbe hat, der einheitlich zusammengestellt ist, der gut klingt; wie man eine Melodie auf einem gewissen harmonischen Grunde hervortreten läßt; wie man einer gewissen Gruppe die entsprechende Bewegung geben kann – kurz – alle solche Punkte in das richtige Licht zu stellen. Aber sie kann niemals lehren, wie man mit Kunst und Poesie instrumentieren soll. Die Instrumentation ist eine Schöpfung und Schaffen kann man nicht lehren.“<sup>318</sup>

Natürlich tragen manche Kommentare von Komponisten der E-Musik – auch wenn sie bestimmt in aller Bescheidenheit gemeint waren – ihren Teil dazu bei.

---

<sup>313</sup> Ebd., Zugriff: 03.10.2020.

<sup>314</sup> Ebd., Zugriff: 03.10.2020.

<sup>315</sup> Berlioz/Strauss 1905, Vorwort, S. I.

<sup>316</sup> Ebd., S. I.

<sup>317</sup> Strawinsky, in: Graff 1957, youtube, Zugriff: 26.01.2021.

<sup>318</sup> Rimsky-Korsakow 1922, Vorrede, S. 2.

So soll Richard Strauss in seinen Aussagen zu seinen Instrumentationen dazu verleitet gewesen sein,

„die komplexen Verbindungslinien zwischen Komponieren und Instrumentieren zu einem primär von handwerklicher Technik getragenen Routine-Vorgang herunterzuspielen, was den sehr komplexen künstlerischen Prozessen bei der Ausfertigung der Partiturniederschrift nicht einmal ansatzweise gerecht wurde.“<sup>319</sup>

Auch Henri Kling<sup>320</sup> will im „Vorwort“ zur ersten Auflage seiner *Instrumentationslehre* sein Werk wiederum nicht als „gelehrtes Buch“<sup>321</sup> bezeichnet sehen. Vielmehr sei es das „Ergebnis persönlicher langjähriger, praktischer Erfahrungen“ mit dem Ziel seine Erkenntnisse „auf eine leicht fassliche Weise dem Kunstjünger oder auch dem Laien vor die Augen zu führen.“<sup>322</sup> Kling schreibt weiters: „Desgleichen soll ihn auch noch das Buch zur eigenen Praxis anregen, indem es ihm den allerleichtesten Weg zeigt, [...] binnen kurzer Zeit selbständig, schön und effektiv orchestrieren zu können.“<sup>323</sup> Zum Instrumentieren für Streicher in der Unterhaltungsmusik bemerkt Kling:

„Die Tanzmusik wird in der Regel so eingerichtet, dass sie auch für das kleinste Orchester spielbar ist. Deswegen ist es nötig, dem Saitenquintett nicht allein die Melodie, sondern auch die vollständige Harmonie zu übertragen. [...] Die erste Violine wird als Melodie führende Stimme behandelt, die zweite Violine und die Bratsche haben die Bestimmung, die stereotypen Begleitungsfiguren der Tänze auszuführen. Da die Begleitungsfiguren zugleich die Träger der Harmonie sind, so müssen beide Instrumente durch Doppelgriffe bedacht werden.“<sup>324</sup>

Für die Lehre der Instrumentation von Tanz- bzw. Unterhaltungsmusik wäre das Buch von Kling geeignet gewesen. Ob Stolz mit einem dieser Lehrwerke in seiner Ausbildung oder später einmal in Berührung gekommen ist, lässt sich aber weder in den Biografien noch in seiner Autobiografie festmachen. Hier sucht man vergeblich nach konkreteren Detailangaben zu seiner Ausbildung, allein in der Autobiografie gab es nur wenige relevante Kommentare zum Thema Komposition, einer aus dieser Tätigkeit heraus notwendigen Orchestration und Instrumentation oder seiner persönlichen Herangehensweise. Stolz' Vater lehrte an seiner

---

<sup>319</sup> Aringer 2012, S. 427.

<sup>320</sup> Kling 1882/88.

<sup>321</sup> Ebd., Vorwort, S. III.

<sup>322</sup> Ebd.

<sup>323</sup> Ebd.

<sup>324</sup> Ebd., S. 19.

eigenen Musikschule nachweislich Harmonie- und Kompositionslehre,<sup>325</sup> Stolz betont aber, dass ihn Engelbert Humperdinck (1854-1921)<sup>326</sup> das grundlegende

„Verständnis für die Kunst der Komposition lehrte, und zwar am Beispiel der ‚Lieder ohne Worte‘ von Felix Mendelssohn Bartholdy, von denen jedes einzelne in Struktur, Stimmung und Technik ein Musterbeispiel an Perfektion darstellt.“<sup>327</sup>

Da es sich bei Mendelssohns *Liedern ohne Worte* um 48 Klavierstücke handelt, stellt sich die Frage, ob Stolz auch in Orchestration bzw. Instrumentation unterrichtet wurde. Von Humperdinck weiß man, dass er „Anfang Oktober 1890 nach Frankfurt zog“<sup>328</sup> und am Hoch’schen Konservatorium lehrte. Seine *Instrumentationslehre*<sup>329</sup> „stammt aus dem Jahr 1892“, als „der Komponist mit der Instrumentation seiner Oper *Hänsel und Gretel* beschäftigt war.“<sup>330</sup> Da Stolz seine privaten Lektionen bei Humperdinck 1894 erhielt,<sup>331</sup> fällt dies also in diesen Zeitraum. Zu Humperdincks *Instrumentationslehre*, die „offensichtlich als Vorlesungsmanuskript diente“,<sup>332</sup> führt Hans-Josef Irmen aus: „Für die Disposition seiner Arbeit griff Humperdinck auf eine Publikation zurück, die als maßgebende Instrumentationslehre zwischen Berlioz und Strauss rangiert, auf F.-A. Gevaerts ‚NOUVEAU TRAITÉ D’INSTRUMENTATION‘.“<sup>333</sup> Humperdinck merkt in seiner Einführung zur Methodik an:

„Wir werden bei unseren bevorstehenden Untersuchungen die verschiedenen Arten des Orchesters und seine Bestandteile in ihren Zusammensetzungen kennenlernen, nachdem wir zuvor uns mit den einzelnen Orchesterinstrumenten, so wie sie heute üblich sind, gründlich bekannt gemacht haben.“<sup>334</sup>

Beispielgebende Ausschnitte aus Werken ausgewählter Komponisten reduzierte Humperdinck im Vergleich zu F.-A. Gevaert „um die Hälfte“,<sup>335</sup> und während hierzu bei Gevaert noch zehn Beispiele aus Werken Felix Mendelssohn

---

<sup>325</sup> Vgl. Klug 2018, S. 81.

<sup>326</sup> Hust 2003/2016, Zugriff: 26.04.2021.

<sup>327</sup> Stolz/Stolz 1980, S. 224.

<sup>328</sup> Hust 2003/2016, Zugriff: 26.04.2021.

<sup>329</sup> Hrsg. von H.-J. Irmen, Köln 1981; vgl. Hust 2003/2016, Zugriff: 26.04.2021.

<sup>330</sup> Irmen 1981, Einleitung, [S. I], in: Humperdinck 1892/1981.

<sup>331</sup> Vgl. Glanz 2006/2016, Zugriff: 24.11.2020.

<sup>332</sup> Irmen 1981, Einleitung, [S. I], in: Humperdinck 1892/1981.

<sup>333</sup> Ebd.

<sup>334</sup> Humperdinck 1892/1981, S. 5.

<sup>335</sup> Irmen 1981, Einleitung, [S. II], in: Humperdinck 1892/1981.

Bartholdys anzutreffen waren, wählte Humperdinck nur mehr vier Beispiele dieses Komponisten aus.<sup>336</sup> Zudem stellt er in seiner Einführung fest:

„[I]ch brauche nur an die Werke der neueren Musikheroen, eines Berlioz, Liszt, Wagner zu erinnern, von den deutschen Coloristen (z. B. Richard Strauss), den neuen Franzosen, Italienern, Skandinaviern und Russen ganz zu schweigen, vor deren berausenden Orchestereffekten die (vor wenigen Jahrzehnten noch so) blühenden Farbtöne eines Mendelssohn unseren verwöhnten Ohren fast schon verblaßt erscheinen.“<sup>337</sup>

Über Mendelssohn Bartholdys *Lieder ohne Worte* als Vorlage zu Instrumentationsübungen gibt es in diesem Lehrwerk keine Anmerkung. Damit bleibt weiter unbeantwortet, ob Stolz von Humperdinck auch in Instrumentation unterrichtet wurde.

Ergänzend sei Henri Kling zitiert, der zum Erlernen einer ansprechenden Instrumentation für Streichinstrumente anmerkt, es sei nötig, „sich der Übung zu unterwerfen“ und auch unabdinglich,

„Pianoforte-Sonaten von Mozart und Beethoven für Streichquartett zu arrangieren [...] Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schubert, Schumann, Brahms [...] haben unsterbliche Werke [...] hinterlassen und es ist sehr anzuempfehlen, diese so oft als möglich zu Rate zu ziehen.“<sup>338</sup>

Bei Stolz bleiben sonstige Studien unerwähnt, und, obwohl er seinen Vater als Künstler und Mensch sehr schätzte, ist er um Klarstellung bemüht, dass er – mit Ausnahme der Leidenschaft zur Musik – keine großen Übereinstimmungen mit ihm gehabt habe. Das „Schicksal“ des Vaters sei gewesen, „ein Musiklehrer und -gelehrter [...] und ein Komponist von Messen, Symphonien, vor allem von kirchlicher Musik“<sup>339</sup> zu sein. Über seine eigene Berufung schreibt er, dass es ihm beschieden gewesen sei, „ein Leben nach Art eines Bohemien zu führen, das der ‚leichten‘ Muse gewidmet blieb.“<sup>340</sup> Ein sich unterschwellig aufdrängender innerer Konflikt, dass er – laut eigener Aussage anders als sein Vater – nicht als Komponist in der E-Musik-Sparte tätig wurde, liegt nahe, verwundert aber, da Jakob Stolz ebenso auch Unterhaltungsmusik komponiert hatte.<sup>341</sup> Robert Stolz merkt zu seinem Vater wohl mehr scherzhaft an, dass er ihm weniger den

---

<sup>336</sup> Vgl. ebd., [S. IV].

<sup>337</sup> Humperdinck 1892/1981, S. 1.

<sup>338</sup> Kling 1882/88, S. 19.

<sup>339</sup> Stolz/Stolz 1980, S. 224.

<sup>340</sup> Ebd.

<sup>341</sup> Vgl. Klug 2018, JSWV, S.127-208.

musikalischen Geschmack, sondern eher „jene physische Konstitution, die mir – wie ihm – ein langes Leben beschert hat“<sup>342</sup> verdanke. Durchaus sieht man sich also in der Autobiografie mit dem Versuch des Sohnes konfrontiert, seine künstlerische Eigenständigkeit zu betonen, weswegen er sich von seinem Vater – mit dem er sonst ein gutes Verhältnis pflegte – zu distanzieren bemühte. Eine musikalische Ausbildung bei ihm darf aber als gesichert gelten. Dass er dennoch weniger in der Theorie als vielmehr in der instrumentalen Praxis geschult worden sei, betont Stolz in seinem Bericht über ein Zusammentreffen mit Strawinsky:

„Die einzige Frage, in der wir uns [...] nicht einig wurden, betraf die Rolle des Klaviers beim Komponieren. Strawinsky konnte ohne Klavier nicht arbeiten, während ich viele meiner Kompositionen weitab vom unmittelbaren Klang des Klaviers direkt aufs Papier zu notieren pflegte. Strawinsky bedurfte ständig des Flügels. Aber die Ursache für unsere unterschiedliche Arbeitsmethodik lag eher in äußeren Umständen als im persönlichen Geschmack. ‚Sehen Sie, mein lieber Stolz‘, erklärte mir Strawinsky, ‚Sie sind als Instrumentalist erzogen worden. Sie haben schon als Kind die Nuancen des instrumentalen Klangs in der Musikschule ihrer Eltern in sich aufgenommen. In dieser Hinsicht glich ihre Ausbildung der Mozartschen, aber auch der Bachs, Haydns und der meisten anderen deutschen Komponisten des 18. Jahrhunderts. Sie beherrschten die Instrumente, bevor Sie mit dem Komponieren anfangen. In meinem Falle war es genau umgekehrt. Ich habe ein so frühes instrumentales Training nicht gehabt. Am Anfang stand bei mir ein Überhang an Musik-Theorie und ein Defizit an instrumentaler Praxis. So muß ich bis heute am Klavier sitzen, wenn ich komponiere. Ich kann einfach nicht reale Töne allein mit meiner Vorstellungskraft herbeizaubern; ich muß sie vielmehr bei der Arbeit unmittelbar vor mir haben.“<sup>343</sup>

Strawinsky selbst gibt in einem Interview mit dem amerikanischen Dirigenten Robert Craft folgende Gründe an, warum er am Klavier komponiere: „You have to touch the music not only to hear it because touching [...] feels the vibration of the music, it’s a very important thing.“<sup>344</sup> Seine Ideen entstünden

„mostly on the piano, you know mostly when I got the instrument [...]. I am looking for some distance of my fingers which correspond to intervals. And [...] these intervals are really musical ideas. [...] I got [...] the practise of things, the habit to hear as I want. The same note I hear trumpet as I hear violin. [...] It depends on my imagination.“<sup>345</sup>

Strawinsky betonte also, durch das Klavier auch die Schwingung der Musik physisch wahrnehmen zu können. Er erklärte die Bedeutung der Intervalle, auf

---

<sup>342</sup> Ebd., S. 224.

<sup>343</sup> Stolz/ Stolz 1980, S. 400 f.

<sup>344</sup> Strawinsky, in Graff 1957, 00:2:27-00:2:45, Zugriff: 26.01.2021.

<sup>345</sup> Ebd., 00:03:28-00:03:58 und 00:06:34-00:06:50, Zugriff: 26.01.2021.

der Suche nach echten musikalischen Ideen sei ihm das Klavier ebenso hilfreich, und seine Vorstellungskraft ginge weit über die Klänge des Klaviers hinaus.

Stolz' Zugang zur Komposition ohne Klavier zeigt eine Erzählung über eine Russland-Reise im Jahr 1903.<sup>346</sup> Er erwähnt einen Chor mit „etwa 25 Sänger und Sängerinnen“, der „von einigen Gitarristen, Geigern und Balalaikaspielern begleitet“<sup>347</sup> worden sei:

„In ihren Stimmen lag ein für europäische Ohren beinahe unheimliches, fremdländisches Element – ein nasales, fast metallisches Timbre, das sich kaum beschreiben lässt. Technisch gesehen ist die eigenartige Klangfarbe ihrer Lieder einfach zu erklären: Sie entstand durch Sequenzen von Sexten und Terzen, wobei die Sexten in den Tenorstimmen besonders hervorgehoben wurden. Das war sehr einfach, aber überaus wirkungsvoll.“<sup>348</sup>

Stolz lässt hier erkennen, dass er durchaus mit Interesse die Ursachen von ihm unbekanntem Klangfarben und deren Wirkung analysiert hat, bleibt aber am Ende stets bemüht, sich als eine Art „native-speaker“ der orchestralen Kunst darzustellen. Er habe sich einmal in einer misslichen Lage selbst gesagt: „Robert, hör auf dich selbst zu bemitleiden! Was brauchst Du denn mehr als Notenpapier und Bleistift, wenn du ein ganzes Orchester zur Verfügung hast in deiner Phantasie?“<sup>349</sup>

Insgesamt bleibt festzustellen, dass immer (noch) kein klares Bild zur musikalischen Ausbildung von Robert Stolz gezeichnet werden kann, und auch die Biografien nichts Belegbares zum Thema eigener Instrumentationen bringen. Paul Erich Marcus merkt zwar an, dass Stolz „zu den wenigen gehören“ würde, „die ihre Schlager selbst instrumentieren.“<sup>350</sup> Da belegende Beispiele fehlen, ist damit möglicherweise das Klavierarrangement selbst gemeint, das als eine Form der Instrumentation gesehen werden muss. In der umfangreichen Autobiografie von Stolz finden sich nur drei Passagen, die eine eigenständige (Orchester-) Instrumentierung andeuten:

---

<sup>346</sup> Vgl. Stolz/Stolz 1980, S. 103.

<sup>347</sup> Ebd., S. 106.

<sup>348</sup> Ebd.

<sup>349</sup> Ebd., S. 265.

<sup>350</sup> Marcus 1955, S. 46.

1. „1937 komponierte ich verschiedene Orchesterstücke, darunter auch den Konzertwalzer „Träume an der Donau“ sozusagen als Intermezzo zwischen meiner Arbeit bei Theater und Film.“<sup>351</sup>
2. „Da das Aufführungsmaterial in einem sehr mangelhaften Zustand war, hatte ich große Teile der Operette neu instrumentieren müssen und vieles für unsere Produktion am Broadway neu eingerichtet. So habe ich zum Beispiel das wunderschöne Rosillon-Lied ‚Komm‘ in den kleinen Pavillon<sup>352</sup> als Arie für Jan Kiepura arrangiert.“<sup>353</sup>
3. „Ich bilde mir ein, daß meine Bearbeitungen und Orchestration der Musik für ein modernes amerikanisches Publikum sowie meine intensive Probenarbeit, die ich auf Grund meiner jahrzehntelangen Erfahrung besonders fachmännisch durchführen konnte, schließlich auch meine Tätigkeit als Dirigent der Aufführungen entscheidend zum Erfolg beigetragen haben.“<sup>354</sup>

Ad 1.: Für den Walzer „Träume an der Donau“ op. 662 RSWV 520 wird als Kompositionsjahr der Mai 1936 angegeben,<sup>355</sup> was sich mit den Angaben in der Autobiografie nicht deckt (1937). Die Besetzung findet sich weder im RSWV noch im Verlagsverzeichnis des Astoria Musikverlages.<sup>356</sup>

Ad 2. und 3.: Um diese Zitate zu belegen, wären Quellen aus seinen Tätigkeiten in Amerika hilfreich gewesen. Eine Anfrage bezüglich eventuell vorhandener Partituren beim *New York Philharmonic Orchestra*, wo Stolz ja die Konzertreihe *A night in Vienna* dirigiert hatte, brachte folgende Information:

„Unfortunately, R. Stolz conducted the New York Philharmonic as part of the summer Lewisohn Stadium concert series, and as such we do not have the records from those particular conductors. The Stadium series was administered separately.“<sup>357</sup>

Keines dieser drei Zitate aus der Autobiografie kann derzeit mit einem Autograph belegt werden kann, da das Material dazu verschollen oder nicht greifbar ist.

Dennoch ist daraus zu schließen, dass Stolz in einem Punkt d'accord mit Richard Strauss bzw. Rimsky-Korsakow war: Instrumentieren kann man nicht nur theoretisch lernen, man muss den Klang eines ganzen Orchesters in seiner Fantasie zur Verfügung haben. Stolz erfüllte viele dieser Voraussetzungen, denn er wuchs in einem musikalischen Umfeld auf, war ein glänzender Pianist und Dirigent und somit auch mit den „dämonischen Mächten des Orchesters“ vertraut.

---

<sup>351</sup> Stolz/Stolz 1980, S. 324.

<sup>352</sup> Aus der Operette *Die lustige Witwe* von Franz Lehár.

<sup>353</sup> Stolz/Stolz 1980, S. 418.

<sup>354</sup> Ebd., S. 420.

<sup>355</sup> Pflicht 1981, S. 164.

<sup>356</sup> Astoria [o. J.], S. 19.

<sup>357</sup> Gabryel Smith, Email vom 08.04.2015.

## 2.2 Instrumentation im Produktionsprozess

Im Folgenden werden in Biografien oder Nachbetrachtungen Hinweise auf eigene Orchestrationen oder Instrumentationen bei Zeitgenossen von Stolz dokumentiert. Diese sollen dazu beitragen, einen besseren Überblick über die Bedeutung des Instrumentierens für die Komponisten des Operetten-Genres zu erhalten und durch Erkenntnisse aus bisherigen Studien ergänzt werden.

Max Schönherr hebt zum Thema Instrumentation unter allen Komponisten dieses Genres insbesondere Franz Lehár hervor:

„Keine der in Wien produzierten Operetten in den Jahren 1905 (*Die lustige Witwe*) bis 1918 (*Wo die Lerche singt*) kam an Lehárs Partituren heran. Ausnahmen waren die Partituren von Nedbals *Polenblut* (1913) und *Die Winzerbraut* (1916) [...] und die des Leo Fall zu den Operetten *Die Dollarprinzessin* (1907), *Der fidele Bauer* (1907), *Die schöne Rissette* (1910) und *Die Rose von Stambul* (1916) – von einer einmalig bezaubernden und zuhächst kammermusikalischen persönlichen Eigenart, bilden sie zu Lehárs Partituren einen überraschenden Widerpart.“<sup>358</sup>

Für die Instrumentation anderer Zeitgenossen zeigt Schönherr weniger Begeisterung:

„Alle anderen Partituren der Ziehrer, Eysler, Ascher, Reinhardt, Raimann, Oscar Straus, Kálmán, Granichstaedten können mit der Lehár’schen nicht konkurrieren, weil sie teils nach Klischees mit unbedeutenden Orchestrierungsformeln, teils jedoch gar nicht von den Komponisten selbst geschrieben sind.“<sup>359</sup>

Natürlich hatten alle Komponisten eine entsprechende Ausbildung dazu erhalten. Emmerich Kálmán zitiert dazu die Worte seines Lehrers Hans Koessler (1853-1926):

„Wenn ihr von mir weggeht, könnt ihr machen, was ihr wollt, aber ich mache euch darauf aufmerksam, dass ihr ohne gründliche kontrapunktische Kenntnisse nicht einmal einen Walzer oder einen gewöhnlichen Marsch instrumentieren können werdet!“<sup>360</sup>

Die strenge Schule Koesslers bestand nämlich vorwiegend aus einer Beschäftigung mit Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven und Johannes Brahms, denn so „hießen die drei großen B’s der Methode Koeßler [!].“<sup>361</sup> Kálmán genoss also nicht nur eine fundierte Ausbildung bei Koessler, er beruft sich in

---

<sup>358</sup> Schönherr, zitiert nach Lamb 1992, S. 97 f.

<sup>359</sup> Ebd., S. 98.

<sup>360</sup> Kálmán, zitiert nach: Frey 2003, S. 28.

<sup>361</sup> Frey 2003, S. 28 .

diesem Zusammenhang auf Tschaikowsky und erwähnt, dass er sich das Instrumentieren auch durch das Studium der Partituren des russischen Meisters angeeignet hätte.<sup>362</sup> In Kritiken zu seinen früheren Instrumentationen wird sein Farbsinn, der schon früh aufgefallen war,<sup>363</sup> hervorgehoben, an anderer Stelle spricht man von ungarischen Liedern, die ausgezeichnet instrumentiert wurden.<sup>364</sup> In der Operette *Die Csardasfürstin* hätten, so Frey, in sämtlichen Kritiken beschriebene „Instrumentationseffekte die Zeitgenossen verblüfft.“<sup>365</sup> Weiters analysiert Frey:

„Tatsächlich ist Kálmáns unverwechselbarer Orchesterklang erst in der *Csardasfürstin* wirklich vollendet. Die kontrapunktisch geführten, gerade zu neckischen Flötenläufe der Buffonummern, die ausgefallenen Holzbläsermischungen, überhaupt die gegensätzlich rhythmisierten Instrumentalstimmen, die perlenden Harfenglissandi, die sehsüchtigen Hornrufe, das Posaunenpathos der Finali – alle Markenzeichen des Kálmán-Orchesters stehen hier in voller Blüte. Der Komponist hat endgültig zu sich selber gefunden.“<sup>366</sup>

Der Komponist adaptierte und verbesserte offenbar seine Instrumentationskünste laufend. Abgesehen von zahlreichen Belegen für eigene Instrumentationen weiß man aber auch, dass er bei *Marinka*<sup>367</sup> die Arbeit erstmals dem „Broadway-Spezialisten Hans Spialek“<sup>368</sup> überlassen hat. Der Produzent Hermann Haller wollte eine der erfolgreichsten Kálmán-Operette „in neuem Gewand“<sup>369</sup> bringen: Nico Dostal „sollte die Musik der *Csárdasfürstin* verjazzen. [...] Nach langem Hin und Her entschloß sich Kálmán, auf das Verjazzen zu verzichten.“<sup>370</sup> Dostal berichtet, dass er dafür das Lied *Heut' Nacht hab' ich geträumt von dir*, das im *Admiralspalast Berlin* zur Aufführung gebracht werden sollte,<sup>371</sup> für Kálmán instrumentierte.

Wie aus diversen Zeitungen hervorgeht, war Paul Abraham ein ausgezeichneter Instrumentierer. So ist in der *Leipziger Volkszeitung* nach der ersten Aufführung von *Viktoria und ihr Husar* bei den Operettenfestspielen in Leipzig (als Probelauf

---

<sup>362</sup> Vgl. ebd., S. 56.

<sup>363</sup> Vgl. ebd., S. 39.

<sup>364</sup> Vgl. ebd., S. 43.

<sup>365</sup> Ebd., S. 115.

<sup>366</sup> Ebd.

<sup>367</sup> Uraufführung: New York 1945.

<sup>368</sup> Frey 2003, S. 279.

<sup>369</sup> Dostal 1986, S. 128.

<sup>370</sup> Ebd.

<sup>371</sup> Vgl. ebd.

für Aufführungen in Berlin) die Rede von „einem derartigen Reichtum an instrumentalen Effekten, dass ein Durchschnittskomponist aus dieser Partitur mindestens zwei gemacht hätte.“<sup>372</sup> Kritiken attestierten ihm, dass er seine Melodien eben nicht von anderen instrumentieren ließe.<sup>373</sup> Das *Neue Wiener Journal* berichtet über eine Aufführung der Operette *Der Gatte des Fräuleins*:

„Unter der Hand Abrahams ist es zu einer ausgewachsenen Operette geworden, der hier ebenso wie in der ‚Viktoria‘ sein großes Können beweist. Einschmeichelnde melodische Einfälle halten seinen feurigen Rhythmen die Waage, er versteht auch brillant zu instrumentieren.“<sup>374</sup>

Die Klangfarbe, die Instrumentation scheint ihm schon bei der Präsentation seiner Werke enorm wichtig gewesen zu sein, da er seinen Verlegern und Intendanten neue Kompositionen mit einer kleinen Kapelle vorspielte und eben nicht wie andere auf einem Klavier.<sup>375</sup> Abrahams Experimentierfreudigkeit zeigt sich in folgendem Zitat:

„Ich benutze zwei Klaviere, aber als Orchesterinstrumente, ich decke ihre Saiten mit einer hauchdünnen Blechplatte und erziele neue, exotische Farben, ich mache die Posaune zum Soloinstrument, ich verwende sieben chinesische Trommeln in chinesischer eintöniger Skala.“<sup>376</sup>

Er bereicherte die musikalische Szene mit Fachleuten neuer Genres, indem er beispielsweise fünf amerikanische Jazzmusiker nach Budapest mitbrachte, „um dort im Orchester das Jazzelement zu übernehmen.“<sup>377</sup> Die Neuerungen wurden allgemein durchaus auch negativ aufgenommen; so wurde noch 1928 über seine Operette *Spektakel* berichtet:

„Da es mit der Operette doch nichts mehr zu sein scheint, heißt es jetzt ‚Durcheinander mit viel Jazzmusik‘. Nicht mehr Operette. [...] Das Orchester im Strauß-Theater ist dreiviertel leer, es ist nur mehr die [!] Jazz da. Will man auf die Dauer mit ihr die Operette bestreiten?“<sup>378</sup>

Zu Abrahams Instrumentationen erfährt man bei Dostal zwei relevante Dinge: Erstens, dass er auch in seiner Zeit in Berlin Werke von Abraham instrumentiert

---

<sup>372</sup> Artikel *Leipziger Volkszeitung*, signiert R.A.S., zitiert nach einem Presseartikel unbekannter Herkunft. Archiv Akademie der Künste Berlin, zitiert nach Waller 2014, S. 62.

<sup>373</sup> Vgl. Waller 2014, S. 65.

<sup>374</sup> *Neues Wiener Journal*, 01. November 1930, S. 18, Zugriff: 22.02.2021.

<sup>375</sup> Vgl. Waller 2014, S. 71.

<sup>376</sup> *Leipziger Neueste Nachrichten*, 24. Juli 1931, zitiert nach Waller 2014, S. 77.

<sup>377</sup> Waller 2014, S. 78.

<sup>378</sup> *Die Stunde*, 05. Oktober 1928, S. 6, Zugriff: 22.02.2021.

habe. „Seinen ersten großen Erfolg hatte er [Abraham] mit dem Lied ‚Bin kein Hauptmann, bin kein Grenadier‘, das ich arrangierte. [...] Páli, wie wir ihn nannten, wollte von da an nur mehr mit mir als Arrangeur arbeiten.“<sup>379</sup> Zweitens habe Abraham die Operetten aber von Egon Kemeny (1905-1969)<sup>380</sup> arrangieren lassen. Kemeny, selbst Komponist, wurde im *Neuen Wiener Journal* erwähnt, das von einer Aufführung der *Frühlingsgasse 3* in Budapest zu berichten weiß: „Die Kritik konstatiert übereinstimmend sein tiefes musikalisches Können und hübsche, anheimelnde Melodien.“<sup>381</sup>

Dank Dostal ist auch Kemenys Konzept der Instrumentationstechnik bekannt:

„Kemeny schrieb zunächst eine – wie er sie nannte – Zentralpartitur, ein ganz eigenartiges Gebilde, wie ich es noch nie gesehen hatte. Holzbläser, Blechbläser und Streicher waren zwar wie in jeder anderen Partitur untereinander geschrieben, aber jede einzelne Gruppe war für sich satzmäßig spielbar. Bei der Orchesterprobe wurde dann die Einteilung getroffen, welchen Abschnitt einer Nummer entweder die Holzbläser oder das Blech oder die Streichergruppe allein oder gekoppelt mit einer anderen Gruppe spielen sollten. Lyrische Nummern hatten ein durchlaufendes, als Gegenstimme geführtes Violinsolo. [...] Der Pianist hatte in der Ausführung seines Parts freie Hand.“<sup>382</sup>

Henning Hagedorn befasste sich mit diesem interessanten – in einer Zentralpartitur zusammengefassten – Instrumentationskonzept: Es sei „in *Viktoria* und ihr *Husar* erst nur rudimentär vorhanden“<sup>383</sup> gewesen, habe danach in *Die Blume von Hawaii* und *Ball im Savoy* aber die von Dostal beschriebene Gestalt angenommen. Zur Entstehung einer Zentralpartitur beschreibt Hagedorn folgenden Arbeitsprozess:

„Abraham scheint zu Beginn [...] ohne Text- und Handlungsgrundlage komponiert zu haben. Als nächster Zwischenschritt wurde ein Klaviersatz geschaffen, der [...] die Grundlage für die Instrumentation in der ‚Zentralpartitur‘ darstellte [...] Für die anderen Instrumente wurden dann Instrumentationsideen notiert, die später die endgültige Orchestrierung bilden [...] Abraham konnte so nicht nur verschiedene Besetzungsgrößen bedienen, sondern den Charakter jeder Nummer individuell gestalten.“<sup>384</sup>

Es handelt sich also um ein äußerst flexibles Arrangement, das in der Partitur mehrere Arrangiereinfälle gleichzeitig abbildet und somit auf den ersten Blick

---

<sup>379</sup> Dostal 1986, S. 125 f.

<sup>380</sup> <https://peoplepill.com/people/egon-kemeny/>, Zugriff: 22.02.2021.

<sup>381</sup> *Neues Wiener Journal*, 10. Mai 1929, S. 12, Zugriff: 22.02.2021.

<sup>382</sup> Dostal 1986, S. 126.

<sup>383</sup> Hagedorn, in: Waller 2017, S. 195.

<sup>384</sup> Ders., in: ebd., S. 194.

unübersichtlich wirkt. Dafür brachte diese Form aber den Vorteil, für verschiedenste Besetzungen adaptiert werden zu können, wobei sich als logische Folge „ein endgültiges Instrumentationskonzept erst während der Proben“<sup>385</sup> entwickelte, was auch notwendig war, weil die Musiker\*innen „in ihrem Material den unkonzepionierten Notentext, in dem es fast keine Pausen“<sup>386</sup> gab, vorfanden. Während also Harmonien und Rhythmus als konstante Vorgabe definiert waren, „konnte Abraham durch die Zentralpartitur als ‚Bandleader‘ wirken, indem er die Eigenheiten des Ensembles durch die (spontane) Einrichtung der Instrumentation herausarbeitete.“<sup>387</sup> Flexibilität in der Instrumentation war sicherlich mehr als erforderlich, denn der Abraham-Biograf Klaus Waller erwähnt zu dieser Zeit: „Da wurde jeden Abend neu überlegt, wie viel Leute haben wir denn überhaupt heute?!“<sup>388</sup>

Über Leo Fall berichtete Dostal, dass er „seine Operetten oft filigran instrumentierte“ und auf seine Instrumentation großen Wert gelegt habe: Fall soll einmal beim Betreten des Dirigentenpults gesehen haben, dass zwei Musiker fehlten. Der Konzertmeister habe auf die Nachfrage geantwortet, dass es auch ohne das zweite Fagott und das dritte Horn funktionieren müsse, was Fall mit: „Aber bei mir nicht.“ kommentierte und den Orchestergraben verließ.<sup>389</sup> Die Biografie von Frey/Stemprok/Dosch dokumentiert, dass Fall aus dem Klavierauszug heraus am liebsten daheim instrumentierte, während seine Frau im angrenzenden Salon Gäste empfing; sie führt auch weniger positive Kritiken zu seiner Instrumentation der *Studentengräfin* auf.<sup>390</sup> Diese sollen die Kompetenz Falls nicht in Frage stellen, sondern nur ergänzend für einen breiteren Blickwinkel auf die damalige Szene gesehen werden. Das *Deutsche Volksblatt* berichtet zur laufenden Einstudierung der Operette *Der Rebell* (1905): „Im ganzen Hause ist alles, von den Direktoren an bis zu den Notenkopisten herab über die Musik entzückt. Sie soll aber dermaßen schwierig sein, daß man den Komponisten schon den Richard Strauß [!] der Operette nennt.“<sup>391</sup> Doch einige Jahre zuvor bemängelte Richard

---

<sup>385</sup> Ebd.

<sup>386</sup> Ebd..

<sup>387</sup> Ebd., S. 196.

<sup>388</sup> Interview mit Klaus Waller, in: Radeke 2018, youtube, 00:17:50-00:17:54, Zugriff: 26.04.2021.

<sup>389</sup> Vgl. Dostal 1986, S. 162 f.

<sup>390</sup> Vgl. ebd., S. 155 und S. 124.

<sup>391</sup> *Deutsches Volksblatt*, 29. Oktober 1905, S. 9, Zugriff: 22.02.2021.

Strauss die Instrumentation von Falls Oper *Der Goldene Vogel* (1920), woraufhin Fall erwidert habe, dass er genau wisse, „wie er ein Orchester zu behandeln habe.“<sup>392</sup> Fall hat allerdings nicht immer selber instrumentiert, so gibt er in einem Telegramm an Bruno Uher die Anweisung: „geben Sie die Partitur an Stalla – er soll die Arbeit aber sorgfältig machen und sich nach dem Klavierauszug richten.“<sup>393</sup>

Nico Dostal schreibt über seine erste Operette: „Ich hatte Musik und Orchesterstimmen selbst geschrieben, nannte sie ‚Lagunenzauber‘ und reichte sie im Grazer Opernhaus ein.“ Zur Premiere sei er zu spät gekommen, um „zu sehen, und zu hören“, was ihm „gar nicht gefiel.“<sup>394</sup> In einer späteren Neuinszenierung im Salzburger Stadttheater dirigierte Dostal sein Werk diesmal selbst und adaptierte auch die Instrumentation für das Orchester neu:

„Dem ausgezeichneten Hornisten Standl hatte ich ein hohes F geschrieben, [...] dem Trompeter Babor ein wirkungsvolles Glissando bis zum Cis, und dem nachmaligen Wiener Philharmoniker Gärtner [...] ein tiefste Stille heischendes Paukensolo“.<sup>395</sup>

Mit diesen konkreten Angaben lässt Dostal wohl bewusst sein Wissen über den Tonumfang der Instrumente (klingend) erkennen. Schließlich instrumentierte er generell selbst, zumal er dieses Werk als „Versuchsfeld des Instrumentierens“<sup>396</sup> bezeichnet. In einer Rezension in den *Salzburger Nachrichten* vom 16. Oktober 1945 ist zu lesen:

„Unter den Herrschern im Reiche der Operette gibt es nur wenige, die so echte Vollblutmusiker sind wie Nico Dostal. Denn er lässt sich seine Melodien nicht nur einfallen, er instrumentiert sie auch selbst, und zwar ganz ausgezeichnet. Bei aller Klangfülle ist sein Orchester doch niemals überladen und frei von falschem Opernehrgeiz.“<sup>397</sup>

„Auch als meisterlicher Dirigent“<sup>398</sup> überzeugte Dostal. Für seine Operette *Clivia*<sup>399</sup> benötigte Dostal, er war damals 38 Jahre alt, dringend einen Erfolg, denn sonst wäre ihm „nur die Laufbahn als Arrangeur, Kapellmeister und gelegentli-

---

<sup>392</sup> Vgl. Frey/Stemprok/Dosch 2010, S. 172.

<sup>393</sup> Fall, zitiert nach: Frey 2010, S. 125.

<sup>394</sup> Dostal 1986, S. 80.

<sup>395</sup> Ebd., S. 81.

<sup>396</sup> *Salzburger Nachrichten*, 16. Oktober 1945, S. 4, Zugriff: 22.02.2021.

<sup>397</sup> Ebd., Zugriff: 22.02.2021.

<sup>398</sup> Ebd., Zugriff: 22.02.2021.

<sup>399</sup> Operette in drei Akten von Charles Amberg und Franz Maregg, Uraufführung: Berlin, 23. Dezember 1933; Dostal 1986, S. 244.

cher Schlagerkomponist<sup>400</sup> geblieben. Er merkt an, dass auch nicht jedem Orchestermusiker das Genre Operette gelegen sein dürfte, manchen wäre und sei es musikalisch zu gering. Als Komponist der Operette *Die ungarische Hochzeit* reagiert er auf die erwähnte Geringschätzung mit dem bewussten Vorsatz: „dem schreibst du nun ein Solo für sein Cello, das von unten heraus bis ans D im Violinschlüssel klettert“,<sup>401</sup> um zu zeigen, dass auch Operette große Herausforderungen an die instrumentalen Fertigkeiten der Musiker stellen konnte. Richard Etlinger instrumentierte Dostals Operette *Die große Tänzerin*, weil Dostal selbst „keine Zeit und auch keine Lust dazu hatte.“<sup>402</sup>

Von Franz Lehár ist bekannt, dass er schon in Proben während seiner Zeit in Pula weiter an der Umsetzung seiner Klangvorstellungen feilte und dort, wo es notwendig war, auf Zuruf den Musikern zusätzliche Anweisungen gab.<sup>403</sup> Mit einem Posten als Militärkapellmeister ergab sich also auch eine Möglichkeit, eigene Werke oder Bearbeitungen zu spielen, das Gehörte zu analysieren und sich auf diese Art stetig weiterzuentwickeln. Man konnte lernen, „mit quantitativ wie auch qualitativ geringen Ansprüchen auszukommen: das Orchester mußte trotzdem gut klingen, sollte der Kapellmeister einen guten Ruf haben und ihn auch behalten“<sup>404</sup> wollen. Der Eifer und Ehrgeiz, den eigenen Tonfall zu finden, hat sich für Lehár definitiv ausgezahlt, denn Max Schönherr analysiert, dass wohl „der Klang seiner Partituren, die betörenden Klänge, die aus dem Orchesterraum den Zuschauer erfüllen“,<sup>405</sup> für den großen Erfolg seiner Kompositionen mitverantwortlich gewesen sein dürfte. Schon Ernst Descey bemerkt in seiner Biografie, dass die Instrumentation bei Franz Lehár „ungehemmt neu“<sup>406</sup> sei. Als besonderes Geheimnis erkennt Descey bei Lehár:

„Und dann liebt er das Orchester. Darauf kommt es an. Das Brahms'sche Orchester hat einen mürrischen Klang, weil Brahms das Klavier und die Kammer liebte. Lehár, darin mit Strauß verwandt, steht in einem Liebesverhältnis zum Orchester.“<sup>407</sup>

---

<sup>400</sup> Ebd., S. 142.

<sup>401</sup> Ebd., S. 168.

<sup>402</sup> Ebd., S. 179.

<sup>403</sup> Vgl. Csáky 1998, S. 282 f.

<sup>404</sup> Schönherr, zitiert nach Lamb 1992, S. 98.

<sup>405</sup> Ebd., S. 93.

<sup>406</sup> Descey 1924, S. 102.

<sup>407</sup> Ebd.

Schönherr schreibt zu Lehárs Instrumentationen allgemein:

„Vorerst möchte ich festgestellt wissen – auf Grund meiner kapellmeisterlichen Erfahrungen in mehr als 50 Jahren, in denen mir alles Bemerkenswerte, Nichtbemerkenswerte und Dilettantische untergekommen ist, in denen ich nahezu 80 Prozent der Operettenproduktionen der vergangenen 150 Jahre, wenn nicht vollständig, so mindestens teilweise interpretiert habe – möchte also feststellen: Lehár ist kein ‚Instrumentierer‘ seiner Kompositionen, kein ‚Konfektionär‘ in der Kunst des Orchestersatzes, er versieht nicht musikalische Einfälle mit einem orchestralen ‚Aufputz‘! Das Ausarbeiten seiner Partituren ist ihm jederzeit ein leidenschaftliches Vergnügen, und dieses letzte instrumentale Ausfeilen führt er mit feinstem ästhetischen Geschmack zu einem zuhóchst reifen und künstlerischen Ende. Allein diese Tatsache hebt Lehár über nahezu alle Operettenkomponisten seiner Zeit empor.“<sup>408</sup>

Schönherr, selbst als Arrangeur – auch für Robert Stolz – tätig, ist also von der Qualität der Instrumentationen Lehárs mehr als nur überzeugt, denn diese

„klingen auch von selbst, auch mit einer kleinen Streicherbesetzung gespielt, auch ohne zweite Oboe oder zweites Fagott, auch nur mit zwei Hörnern, auch ohne Harfe. Das Geheimnis dieser Instrumentationskunst sind nicht bemerkbare Kniffe: Verdoppelungen, Oktavführungen, Doppelgriffe in den tieferen Streichinstrumenten, Bläserakkorde unterstützende Pizzicati und dgl.“<sup>409</sup>

Lehárs Zugang zu eigenen Werken schließt auch seine Instrumentationen ein:

„Ich habe mit aller Gewalt dagegen zu kämpfen, daß meine Werke nicht verunstaltet werden [...]. Mein Sinnen und Trachten ist jetzt, meine dreißig Kinder, die ich bisher in die Welt schickte, so zu betreuen, daß sie bleiben wie ich sie geschaffen habe.“<sup>410</sup>

Nico Dostal hat ebenfalls für Franz Lehár gearbeitet. So erzählt er über seine Zeit in Berlin beim Alrobi Verlag, dass er Lehárs *Dir sing' ich mein Lied, mein schönstes Lied* instrumentieren sollte und während der Proben von *Land des Lächelns* im Metropoltheater von Lehár angerufen worden wäre. Dieser habe ihn gebeten, Arrangements „zu den Nummern seiner neuen Operette und ein großes, ungefähr 12 bis 15 Minuten langes Potpourri“ zu machen, was bedeutet, dass auch Lehár nicht die zeitliche Kapazität hatte, alles, was auf den Markt kam, selbst zu arrangieren.<sup>411</sup>

Kevin Clarke kritisiert, dass wenn

---

<sup>408</sup> Schönherr, zitiert nach Lamb 1992, S. 93.

<sup>409</sup> Ebd., S. 98.

<sup>410</sup> Lehár, zitiert nach Lamb 1992, S. 101.

<sup>411</sup> Vgl. Dostal 1986, S. 131.

„es doch zu einer kritischen Ausgabe kommt, wie im Fall der Johann Strauß-Gesamtausgabe, dann [...] für die Rezeptionsgeschichte wichtige Alternativfassungen nicht berücksichtigt [...] teils nicht einmal im kritischen Kommentar erwähnt“<sup>412</sup>

werden. Zu Lehárs *Lustiger Witwe* beklagt Clarke, dass „die englischsprachige Version übergangen“ werde,

„obwohl das Stück gerade in dieser Fassung fast um den ganzen Globus gespielt wurde und wird, mit Lehárs Segen. Auch wichtige spätere Fassungen bleiben unberücksichtigt, wie die erwähnte Charellsche Jazz-Version von 1928 oder die Peter Kreuder-Fassung für das Gärtnerplatztheater von 1938.“<sup>413</sup>

Bei allen genannten Komponisten ist erkennbar, dass die eigene Instrumentation wesentliche Bedeutung hatte, dennoch keiner von ihnen alles selber instrumentiert haben konnte, wenn man dabei den zeitlichen Rahmen, der für die Menge an Kompositionen für eine Operette notwendig waren, berücksichtigt. Auch Arrangements für andere gewinnbringende Sparten, wie Einzeltitel für Verlage, Klavierausgaben oder Salonorchesterarrangements, die als Nebenprodukt der Haupttätigkeit willkommene Mehreinnahmen brachten, wurden bekanntermaßen meist von den angestellten Verlagsarrangeuren erledigt. In welcher Art hier die Komponisten entschieden oder selektierten, was sie selbst instrumentieren wollten, kann hier nicht individuell geklärt werden.

### 2.3 Klavierauszüge und Klavierparticelle

Im Folgenden wird der Vorgang der Instrumentation bei Stolz näher betrachtet. Anhand der verfügbaren Autographe soll herausgefunden werden, ob Stolz seinen Arrangeuren Vorgaben zur Instrumentation gegeben hat. In der Forschung gibt es für diesen Teilbereich bislang kaum Erkenntnisse, zumal die Grenzen, ein Arrangement einer einzigen Person zuzuordnen, ohnehin verschwommen sind.

Bei Csáky erfährt man, dass zahlreiche Werke von J. Strauß „durch fachkundige Routiniers“<sup>414</sup> instrumentiert wurden. Er beschreibt den damaligen Arbeitsablauf – einem Fließband ähnlich – vom musikalischen Einfall des Komponisten weg über ein interaktives Zusammenwirken der Musiker vor Ort bis zur Fertigstellung

---

<sup>412</sup> Clarke 2009, S. 39.

<sup>413</sup> Ebd.

<sup>414</sup> Csáky 1998, S. 278.

auf Notenpapier durch einen Kopisten.<sup>415</sup> In diesem Fall wären zumindest mehrere Personen aus dem Orchester – wenn auch unter einer möglichen Aufsicht des Komponisten – am Arrangement beteiligt gewesen. Csáky zitiert hierzu Norbert Linke: „Die Funktion des Komponisten ist beschränkt auf die Vorlage der Teile zum Instrumentieren und Kopieren: ihm muß ‚was einfallen‘.“<sup>416</sup> Der Faktor Zeit spielte eine große Rolle, denn es war nicht ungewöhnlich, dass, wie aus einem Brief von J. Strauß hervorgeht, neue Walzer-Kompositionen für einen Abend angekündigt wurden, von denen zu Tagesanbruch noch keine Note existierte.<sup>417</sup> Erwähnung fanden die Musiker keine, selbst die Zusammenarbeit zwischen Johann Strauß und Richard Genée, die als eines der erfolgreichsten Beispiele der Operetten-Ära gilt, ist Zeugnis dafür, dass eine Erwähnung der Arrangements unüblich war. Csáky merkt hierzu an, dass

„der wesentliche Anteil, der Genée bei der musikalischen Ausführung von Strauß-Operetten zukam, von Johann Strauß schon zu dessen Lebzeiten [...] bewußt verschwiegen oder verheimlicht [wurde]. Heute wissen wir, daß Strauß zwar ein hervorragender Instrumentator war, bei vielen seiner Operetten jedoch hauptsächlich Melodienlieferant war, während die Harmonisierung, vor allem aber die Instrumentierung, Genée überlassen blieb.“<sup>418</sup>

Auch Marion Linhardt stellt fest, dass Strauß von den ersten Operettenversuchen bis hin zu *Eine Nacht in Venedig* (1883)

„kaum in der Lage war, ein vollständiges Bühnenwerk ohne maßgebliche Unterstützung von erfahrener Seite zu realisieren. Diese Unterstützung leistete über etwa 15 Jahre R. Genée, dessen Mitarbeit an Strauß' Partituren mehrfach belegt ist.“<sup>419</sup>

Der Faktor Zeit muss also in alle Betrachtungen einfließen. Laut Frey berichtete Lehár, oft in höchster Eile Texte und Melodien per Telefon ausgetauscht zu haben, um kurzfristig gewünschte Einlagen zu einem Stück noch zeitgerecht abliefern zu können.<sup>420</sup> Ob es sich in solchen Fällen ausgegangen wäre, auch selbst noch die Instrumentation zu erledigen, sei dahingestellt. Zu Stolz führt Attila E. Láng ein extremes Beispiel an: Er habe nach Erhalt des Librettos von *Sperrsechserl* RSWV 264 „einen Tag und eine Nacht lang“ komponiert und „dem

---

<sup>415</sup> Vgl. ebd., S. 278 f.

<sup>416</sup> Norbert Linke, zitiert nach ebd., S. 279.

<sup>417</sup> Vgl. Csáky 1998, S. 279.

<sup>418</sup> Ebd.

<sup>419</sup> Linhardt 2001/2016, Zugriff: 22.02.2021.

<sup>420</sup> Vgl. Frey 1999, S. 219.

staunenden Theaterleiter sozusagen ‚postwendend‘ die 16 musikalischen Nummern des Stückes<sup>421</sup> präsentiert. Über den Vorgang der Instrumentation wird – wie in den meisten Fällen bei Stolz – aber nichts erwähnt.

Carl Millöcker wird von Schönherr als „Musikdramatiker“<sup>422</sup> bezeichnet.

„Millöckers Orchestersatz – vorausgesetzt man ist im Besitze einer Partitur oder eines eingerichteten Klavierauszuges – ist leicht zu realisieren [...] Millöcker hat in der kompositorischen Anlage ein Ziel; seine Formen, ob Lied, Duett, Ensemble, Finale, sind jeweils ein Ganzes und diese Ordnung drückt sich auch in Millöckers Orchestersatz aus.“<sup>423</sup>

Schönherr ist sich aber dessen bewusst, dass eine Zuordnung der Instrumentation nicht immer leicht belegbar ist und merkt an:

„Zu Granichstaedten wäre zu sagen, daß die Partitur des Singspiels *Auf Befehl der Kaiserin* [Herzogin] wohl ebenfalls nicht von ihm stammt, jedoch so apart und reizvoll ausgeführt ist, daß sie eine von denen sein könnte, von welchen die Biographen Zemlinskys und Schönbergs berichten, beide hätten zu gewissen Zeiten Wiener Operetten instrumentiert.“<sup>424</sup>

Zu Arnold Schönberg (1874-1951) liest man bei Christian Martin Schmidt:

„1901 hatte Max Marschalk in Berlin-Lichterfelde den Dreililienverlag gegründet, und als er mit dem nun beinahe schon dreißigjährigen Komponisten frühestens 1902, wahrscheinlich sogar erst 1903 in Kontakt trat, versicherte er sich rasch dessen Mitarbeit.“<sup>425</sup>

Schönberg arbeitete also nachweislich für einen Verlag und berichtete selbst über seine Arbeit an fremden Partituren, Opern und Operetten.<sup>426</sup> Die lückenhafte Quellenlage schränkt allerdings ein, „so daß zumeist weder ihre Gegenstände mit Sicherheit ausgemacht noch die Zeiträume bestimmt werden können.“<sup>427</sup> Zu Schönbergs Arbeitsbereich gehörten die Erstellung von Klavierauszügen, aber auch Orchestrierungen.<sup>428</sup> Das Instrumentieren ausgehend von einer Klavierstimme oder von Skizzen wird in der Lehre nicht unbedingt als Arbeit ersten Ranges dargestellt. Rimsky-Korsakow erwähnt in der Vorrede seiner *Grundlagen zur Orchestration* hierzu:

---

<sup>421</sup> Láng 1980, S. 62.

<sup>422</sup> Schönherr, zitiert nach Lamb 1992, S. 99.

<sup>423</sup> Ebd.

<sup>424</sup> Ebd., S. 98.

<sup>425</sup> Schmidt 2016/2018, Zugriff: 01.02.2021.

<sup>426</sup> Vgl. ebd., Zugriff: 01.02.2021.

<sup>427</sup> Ebd., Zugriff: 01.02.2021.

<sup>428</sup> Vgl. ebd., Zugriff: 01.02.2021.

„Hier wäre es am Platze, von einem oft vorkommenden Fall zu sprechen, nämlich, wenn Werke nach Skizzen des Komponisten von einem anderen orchestriert werden. Wer solche Aufgabe unternimmt, muß von den Gedanken des Komponisten sich durchdringen lassen, seine noch nicht realisierten Absichten erraten und so ausführen, daß die vom Komponisten selbst geborene Idee, welche als Grundprinzip des Werkes gegeben ist, entwickelt und vollendet werde.“<sup>429</sup>

Weiters merkt er an, dass diese Arbeit zwar auch ein kreatives Schaffen beinhaltet, man sich dabei aber „einem anderen, Fremden“,<sup>430</sup> unterordnen müsse. Er bezeichnet diese Tätigkeit als untersten „Zweig der Orchestration“ und vergleicht sie mit dem „Kolorieren von Photographien oder Stichen“, wobei er betont, dass es „außerdem auch selbstverständlich“ sei, „daß man die einen wie die anderen gut und schlecht kolorieren kann.“<sup>431</sup>

Fakt ist, dass – mit wenigen Ausnahmen – kaum Partituren von Operetten vorhanden sind, und ein Klavierparticell/Klavierauszug als Ersatz – ohne die bereits abgehandelten Umstände zu berücksichtigen – immer den Beigeschmack einer vom Komponisten bzw. Verlag autorisierten Vernachlässigung der Instrumentation mit sich bringt. Der „Terminus Klavierauszug dient in der deutschen Sprache grundsätzlich als Bezeichnung für die Einrichtung eines orchesterbegleitenden Vokal- bzw. Instrumentalwerkes zur Wiedergabe am Klavier.“<sup>432</sup> Arnold Schönberg stellt hierzu klar, dass ein Klavierauszug als kein vollwertiger Ersatz für eine Partitur gesehen werden kann. Denn: „Der Auszug unterscheidet sich von der Partitur“ und „ist nicht das Ganze sondern nur ein Teil.“<sup>433</sup>

Auch die Johann Strauß-Forschung hat sich mit dieser Thematik eingehender befasst:

„Abgesehen von der Kenntnissnahme melodischer, harmonischer und rhythmischer Fehler [...] gilt es zunächst, die Vorgangsweise bei der Erstellung eines Klavierauszugs durch einen routinierten Verlagsarrangeur nachzuvollziehen, welcher in der Regel angewiesen ist, einen spielbaren und gut klingenden Klaviersatz vorzulegen. Dabei ist er mitunter gezwungen, wichtige Nebenstimmen wegzulassen oder Melodie bzw. Begleitung einer anderen Tonlage zuzuweisen, damit der Satz auf einem Klavier und mit zehn Fingern noch spielbar bleibt.“<sup>434</sup>

---

<sup>429</sup> Rimsky-Korssakow 1922, Vorrede, S. 2 f.

<sup>430</sup> Ebd., S. 3.

<sup>431</sup> Ebd.

<sup>432</sup> Schaal/ Burmeister 1996/2016, Zugriff: 01.10.2020.

<sup>433</sup> Ebd., Zugriff: 01.10.2020.

<sup>434</sup> Rubey 1992, S. 90.

Dazu muss noch berücksichtigt werden, dass in der Praxis ein Korrepetitor (vielleicht muss vom Blatt gespielt werden) nach eigenem Ermessen die für ihn wesentlichen Teile des Klavierauszugs herausfiltert, de facto also wiederum nur einen Auszug aus dem Klavierauszug spielt. Würde man die Kompositionen von Stolz theoretisch der reinen Klaviermusik zuordnen, ist das aus Sicht der vorhandenen Quellen zu negieren, denn hier soll auch berücksichtigt werden, zu welchem Zweck diese Stücke komponiert wurden. Viele seiner Werke waren bekanntermaßen für die Bühne bestimmt und mussten eben zu diesem Anlass optimale Voraussetzungen für eine Orchestration bzw. Instrumentation haben bzw. – von der Klavierstimme ausgehend – für kleinere Besetzungen bis hin zu einem passablen Orchesterarrangement arrangiert respektive ausgebaut werden können. Dieser Arbeitsschritt wurde – bis auf wenige bereits besprochene Ausnahmen – tendenziell nicht zwingend vom Komponisten selbst durchgeführt, eine Tatsache, die aber nicht nur auf das Genre der Unterhaltungsmusik eingeschränkt werden darf.

Für jeden Dirigenten ergibt sich durch eine Reduktion die Problematik, dass „aber kaum etwas über Instrumentationen verraten“ wird.<sup>435</sup> „Ich half mir stets durch Einrichten meines Klavierauszuges nach den Orchesterstimmen – eine mühselige, aber letzten Endes eine erkenntnisreiche Arbeit“,<sup>436</sup> weiß Schönherr zu berichten, wohl wissend, dass diese Klavierauszüge der Operetten Lehárs neben Dirigenten auch „tieferschürfende Musikkritiker, Musikwissenschaftler und, schon seit Jahren, die Tonmeister“<sup>437</sup> in Bedrängnis bringen würden. Die Klavierparticelle der Kálmán-Operetten *Die Csardasfürstin* und *Gräfin Mariza* aus dem Bestand von Max Schönherr<sup>438</sup> enthalten Schönherrs ergänzende Eintragungen zur Instrumentation.

---

<sup>435</sup> Schönherr, zitiert nach Lamb 1992, S. 94.

<sup>436</sup> Ebd.

<sup>437</sup> Ebd.

<sup>438</sup> Privatarchiv Andraschek, Wien.



Abbildung 1: Kálmán, *Gräfin Mariza*, Klavierauszug mit Text, Leipzig – Wien 1924, S. 1.

Schönherr hat nur im viertletzten Takt der *Ouverture* die fehlenden Instrumentationshinweise mit „Cim“ [Becken], „kl.Tr.“ [Kleine Trommel] und „Hörner!“ ergänzt:



Abbildung 2: Kálmán, *Gräfin Mariza*, Klavierauszug mit Text, Leipzig – Wien 1924, S. 7.

Warum es keine weiteren Eintragungen in den Klavierauszügen gibt, begründet Schönherr bei Lehár mit zwei Fakten: Erstens konnte er

„die enorme Entwicklung aller möglichen Arten von Tonaufzeichnung nicht vorausahnen; er verfaßte einen möglichst leicht zu spielenden Klavierauszug, damit auch die Kapellmeister kleinster Bühnen keine Schwierigkeit haben [...] in der Hoffnung, daß sich bei der ersten (nur oft einzigen) ‚Orchester-allein-Probe‘ schon die richtige

Vertrautheit, gepaart mittels vorhanden vorausgesetzter Routine, einstellen werde. Er hatte auch richtig kalkuliert.“<sup>439</sup>

Was Schönherr mit „vorausgesetzter Routine“ bezeichnet, wird bei Berlioz im Kapitel „Der Orchesterdirigent“ seiner *Instrumentationslehre* genauer erläutert: Häufig wiederkehrende interpretatorische Fehlleistungen basieren seiner Meinung nach auf mangelnder Kenntnis bei der Erarbeitung vorgegebener Musik. Dabei berücksichtigt er besonders den Blickwinkel des leidenden Komponisten: „Ein schlechter Sänger kann nicht mehr als seine eigene Rolle verderben, der unfähige oder übelgesinnte Dirigent aber richtet alles zu grunde.“<sup>440</sup> Berlioz definiert sein Idealbild des Dirigenten wie folgt:

„Der Orchesterdirigent muß sehen und hören, er muß gewandt und energisch sein, er muß Beschaffenheit und Tonumfang der Instrumente kennen und im Partitur lesen geübt sein, er muß [...] noch andere, fast undefinierbare Gaben besitzen, ohne welche das unsichtbare Band zwischen ihm und den Ausführenden nicht herzustellen ist, ohne welche es ihm unmöglich ist, diesen seine Empfindungen zu übertragen, und ohne welche ihm alle Macht der Herrschaft und zielbewußter Leitung verloren geht. Das ist dann kein Oberhaupt, sondern ein einfacher Taktschläger, vorausgesetzt, dass er überhaupt fähig ist, den Takt zu schlagen und ihn regelmäßig einzuteilen.“<sup>441</sup>

Weiters schreibt Berlioz:

„Die Aufgabe des Orchesterdirigierens ist sehr vielgestaltig. Er muß nicht nur im Stande sein, ein Werk, welches die Ausführenden bereits kennen, nach den Intentionen des Autors zu dirigieren, sondern muß auch, falls es sich um ein für sie neues Werk handelt, ihnen dessen Kenntnis vermitteln können. Während der Proben hat er jeden der Mitwirkenden auf seine Fehler und Irrtümer aufmerksam zu machen und muss alle Mittel, die ihm zur Verfügung stehen, derart zu verwenden wissen, daß er in möglichst kurzer Zeit den denkbar größten Nutzen aus ihnen zieht, denn in den meisten Städten Europas ist es um die Kunst der Musik so schlecht bestellt, sind die Musiker so gering besoldet, und hat man die Notwendigkeit eingehenden Studiums so wenig erkannt, daß die größtmögliche Ausnutzung der Zeit zu den dringenden Erfordernissen der Geschicklichkeit eines Dirigenten gehört.“<sup>442</sup>

Henri Kling hält sich kurz: „Die Direktion eines Streichorchesters ist schwer und erfordert einen hohen Grad von Routine und Umsicht, sowie grosse musikalische Kenntnisse.“<sup>443</sup> Danach verweist er auf empfehlenswerte Literatur, unter anderem auf Berlioz. In seinen allgemeinen Bemerkungen schreibt Kling:

---

<sup>439</sup> Ebd.

<sup>440</sup> Berlioz/Strauss 1905, S. 439.

<sup>441</sup> Ebd., S. 439 f.

<sup>442</sup> Ebd., S. 440.

<sup>443</sup> Kling 1882/88, S. 141.

„In den meisten Orchestern wird Folgendes nicht mit genügender Strenge durchgeführt; es ist die Pflicht des Dirigenten hierauf besonders zu achten: [...] 4. Die Flötisten dürfen nicht aus Bequemlichkeit die Töne der tieferen Lage eine Oktave höher blasen. [...] 6. Die Kontrabassisten müssen schwierige Passagen üben und selbige nicht etwa vereinfachen wollen.“<sup>444</sup>

Zur Erinnerung: Schönherr nannte es lapidar „vorausgesetzte Routine“, meinte aber, um aus allen theoretischen Erkenntnissen nun die praktische Umsetzung zu benennen, dass es letztlich um das entscheidende Können ginge, ein Ensemble, einen Orchesterapparat oder auch eine Bühnenproduktion mit großer Sänger- und Orchesterbesetzung zu einer musikalischen Einheit zu formen, das aber – in seinem Fall – oft nur auf Basis eines Klavierauszuges. Dies musste abseits der Operetten- und Unterhaltungstheaterproduktionen hart erarbeitet werden. Herbert von Karajans pädagogischen Fähigkeiten, die Gabe, musikalische Phrasen oder bestimmte Klangvorstellungen in Worte fassen zu können, ebenso die Kenntnis über Schwierigkeiten eines jeden Instrumentes, die ihn später als Orchesterleiter besonders auszeichnen sollten, könnten in seiner Tätigkeit in Ulm ihren Ursprung haben, denn dort musste er mit zum Teil großen qualitativen Einschränkungen umgehen lernen. Karajan meint hierzu:

„Was man nur in der Provinz erlernen kann, was ich meinen jungen Kollegen, die niemals in ein Theater wie Ulm kommen, weitergeben kann, ist eine ganz besondere Erfahrung: Man lernt in jeder Oper die Stellen kennen, die heikel sind. Die Momente, in denen Sänger unausweichlich Schwierigkeiten haben. Die vielen Übergänge im Orchester, bei denen man weiß, was alles auf einen an Problemen zukommt, dann hat man bereits die Vorbereitung erledigt. Man kann sich darauf konzentrieren, die berühmtesten Schmissee zu vermeiden, und man hat den Kopf frei, das Werk als Ganzes zu sehen.“<sup>445</sup>

Im Falle von Richard Strauss wurde mit der Komposition durch die Instrumentation auch das innere Klangbild direkt zu Papier gebracht. Als Dirigent, der letztlich die Partitur umsetzen soll, standen ihm leistungsstarke Orchester zur Verfügung. Doch, wenn er nicht selbst dirigierte, machte auch er – trotz vorhandener Partituren – die Erfahrung, dass auf Papier geschriebene oder gedruckte Noten niemals eine Garantie dafür sein können, dass seine Komposition oder die damit eng in Verbindung stehende Instrumentation die erwartete Interpretation zum Ergebnis hatten. Denn „Komposition und Instrumentation können in Aufführungen

---

<sup>444</sup> Ebd.

<sup>445</sup> Endler 1992, S. 58.

in unerwünschter Weise soweit auseinandertreten, dass sich das klangliche Gewand gewissermaßen zu verselbstständigen vermag.“<sup>446</sup>

Schönherr erwähnt als zweiten Grund für die wenigen Ergänzungen in Lehárs Klavierauszügen, dass dies „auch zur Freude der Notenstecher (einfacher Klaviersatz) und der Musikverleger (billigere Herstellung, weil weniger umfangreiche Auszüge)“<sup>447</sup> so gewesen wäre. Über die Unvollständigkeit der Particelle waren sich die Komponisten aber offensichtlich mehr als bewusst. Bei Kálmán findet sich im vollständigen Klavierauszug zur Operette *Die Csárdásfürstin* folgende Fußnote zum *Vorspiel*:

„Anmerkung für den Dirigenten, Wichtige Figuren, die nicht gestochen werden konnten, habe ich im Kondukteur durch eine Klammer angedeutet, zum Beispiel Kl. bedeutet, daß an der bezeichneten Stelle Klarinette eine obligate Figur hat. Emmerich Kálmán.“<sup>448</sup>

In diesem Klavierparticell kam also zur Ebene der normalen Instrumentationshinweise, z. B. „Corni“, eine zweite Informationsebene mithilfe umrahmter Instrumentationshinweise, Kl., für obligate Figuren, die aus drucktechnischen Gründen nicht sichtbar gemacht werden konnten oder einen drucktechnischen Mehraufwand bedeutet hätten. Die Schreibweise der eingerahmten Anmerkungen zur Instrumentation gibt es in der Partitur der *Gräfin Mariza* nicht, auch in weiteren verfügbaren Klavierauszügen von Franz Lehár, Paul Abraham, Leo Fall oder Robert Stolz konnte Ähnliches nicht nachgewiesen werden. Dennoch sind die Auszüge jeder für sich individuell gestaltet: Selbst ein kurzer Blick auf verschiedene Ausgaben zeigt erkennbare Unterschiede in deren Gestaltungsweise. Um die Komplexität aufzuzeigen, sei daher ein kurzer Blick auf verschiedene Particelle geworfen.

Zuvor muss zwischen zwei Grundtypen von Auszügen unterschieden werden, die – oft mit identem Titelblatt – von den Verlagen angeboten wurden: den Klavierauszug für Piano-Solo mit überdrucktem Text und den vollständigen Klavierauszug mit Text.

---

<sup>446</sup> Aringer 2019, S. 428.

<sup>447</sup> Schönherr, zitiert nach Lamb 1992, S. 94.

<sup>448</sup> Kálmán, *Die Csárdásfürstin*, Vollständiger Klavierauszug, Leipzig 1916, Fußnote, S. 3.



Abbildung 3: Kálmán, *Die Csárdásfürstin*, Klavierauszug für Pianoso solo mit überdrucktem Text, Leipzig 1916, S. 11.

Abbildung 4: Kálmán, *Die Csárdásfürstin*, Vollständiger Klavierauszug mit Text, Paris 1916, S. 14.

Fassungen wurden in verschiedenen Ausführungen vom Verlag angefertigt. Grundlegend können drei Unterschiede festgestellt werden:

1. Gesangslinien wurden in einer eigenen Zeile notiert, während in der schlanke- ren Version nur der Text über die Klavierstimme gedruckt wurde.
2. Die Klavierstimme wurde meist vereinfacht, so ist in den letzten beiden Takten der Zeile die Melodiestimme nicht in Oktaven geführt.
3. Die Hinweise zur Instrumentation sind nur im vollständigen Klavierauszug no- tiert. Diese waren und sind in der Regel auch nur für den Ankauf bzw. Verleih für die Bühne bestimmt.

Für die Verlage bedeutete es einen sehr hohen Aufwand, derart viele verschie- dene Fassungen zu stechen, denn auch noch zahlreiche Einzeltitel mussten für den Verkauf adaptiert, teilweise arrangiert und neu gelayoutet werden. Bei Lehárs *Lustiger Witwe* lassen sich Unterschiede in den Bühnenfassungen ande- rer Länder schon anhand der Inhaltsangaben festmachen. Exemplarisch sei dazu der erste Akt der Fassung des Doblinger Musikverlages der französischen

Fassung „sur le Théâtre APOLLO. À Paris / Le 28 Avril 1909 / Directeur: M. Alphonse Franck“<sup>449</sup> gegenübergestellt:

**Inhalt:**

**I. Akt.**

Nr.		Seite
1.	<b>Introduction.</b> (Valencienne, Sylviane, Olga, Prašková, Camille, St. Brioché, Zeta, Cascada, Kromow, Chor): „Verehrteste Damen und Herren“	4
2.	<b>Duett.</b> (Valencienne, Camille): „So kommen Sie“	10
3.	<b>Entreelied der Hanna und Ensemble.</b> (Hanna, St. Brioché, Cascada, Herrenchor). „Bitte, meine Herren“	16
4.	<b>Auftrittslied.</b> (Danilo): „O Vaterland“	24
5.	<b>Duett.</b> (Zauber der Häuslichkeit.) (Valencienne, Camille): „Ja, was — ein trautes Zimmerlein“	28
6.	<b>Finale I.</b> (Hanna, Valencienne, Danilo, Camille, St. Brioché, Cascada, Chor): „Damenwahl“	32

Abbildung 5: Lehár, *Die lustige Witwe*, Klavierauszug mit Text, Wien 1907, S. 3.

**TABLE DES MATIÈRES**

🌸 🌸 🌸

**ACTE I.**

Nos		Pages
1.	<b>Introduction</b> (NADIA, SYLVIANE, OLGA, PRASKOVIA, CAMILLE, d'ESTILLAC, LÉRIDA, POPOFF, KROMPTSKY et CHŒURS) : « <i>Messieurs, puisque tout Paris danse</i> » . . . . .	4
2.	<b>DUO</b> (NADIA, CAMILLE) « <i>Nous sommes seuls</i> » . . . . .	10
2 a.	<b>Musique de Bal</b> (Derrière la Scène). . . . .	16
3.	<b>Entrée de Missia et Ensemble</b> (MISSIA, LÉRIDA, d'ESTILLAC et Chœurs d'hommes) : « <i>De grâce, Messieurs</i> » . . . . .	17
3 a.	<b>Musique de Bal</b> (Derrière la Scène). . . . .	25
4.	<b>Entrée de Danilo</b> « <i>Pardonne-moi, chère Patrie</i> » . . . . .	25
4 a.	<b>Mélodrame</b> . . . . .	29
4 bis	<b>Musique de Bal</b> . . . . .	30
5.	<b>DUO</b> (NADIA, CAMILLE) « <i>Rêvons, oui, rêvons d'un sentier</i> » . . . . .	31
6.	<b>Finale I.</b> (MISSIA, NADIA, DANILO, CAMILLE, d'ESTILLAC, LÉRIDA et CHŒURS) : « <i>Cotillon, c'est l'heure du cotillon</i> » . . . . .	35

Abbildung 6: Lehár, *La Veuve Joyeuse*, Paris 1909, S. 3.

In der Inhaltsangabe bei Doblinger fehlt die Nummer 11/2, eine kurze Ball-Musik. Diese wurde in der französischen Fassung erst nach Nummer 2 und 3 eingefügt. Als Nummer 4a ist ein Melodram gelistet, das nochmals – größtenteils instrumental – den Refrain des Auftrittsliedes von Danilo bringt, ehe wieder die Ball-Musik (Walzer) erklingen sollte. Natürlich handelt es sich hier um Änderungen, die aufgrund der jeweiligen Inszenierung notwendig geworden waren, ein Arrangement für das Orchester musste aber auch für die „neuen“ Teile gemacht werden. Für

<sup>449</sup> Lehár, *La Veuve Joyeuse*, Paris 1909, S. 2.

jede Inszenierung eine eigene Partitur herauszubringen, hätte – auch aus wirtschaftlicher Sicht – einen viel zu hohen Aufwand für die Verlage bedeutet.

Lehárs Klavierauszüge bringen noch eine weitere Erkenntnis zu Tage: Während die Eintragungen zur Instrumentation in der Ausgabe der *Lustigen Witwe* eher spärlicher sind, zeigt die Druckausgabe von Lehárs Operette *Paganini* zumindest tendenziell ausführlichere Angaben zur Instrumentation, bzw. es werden auch teilweise – wo möglich – eigene Zeilen mit den jeweiligen Orchesterstimmen gedruckt.

The image displays a page of a musical score for Lehár's *Paganini*. It features two systems of music. The first system includes a vocal line with the lyrics: "Mei - ne! Se - li - ge Won - nen schenkt das Weib nur allein, aus diesem Bron - nen". Below the vocal line, there are staves for "Picc. Flöte", "Harfe", "Hörner" (with dynamics *f* and *p*), and "Bass Fag.". The second system includes a vocal line with the lyrics: "fließt uns Freu - de und Pein. Wie's auf der Welt schon geht, al - les um's Weib sich dreht. Nimm dich in". Below this, there are staves for "Hörner" (with dynamics *p* and *cresc.*), "Voll. Orch. Pos.", "Tymp.", and "Pauke kl. Tr.". The score is written in G major and 2/4 time.

Abbildung 7: Lehár, *Paganini*, Wien 1925/1936, S. 11.

Zwischen der Gesangs- und Klavierzeile ist eine ossia-Zeile eingefügt, um die wichtige Piccolo- bzw. Flötenstimme darzustellen; es gibt detailliertere Anmerkungen zur Instrumentation.

Bei Paul Abraham sind in den heute erhältlichen Klavierauszügen der Operette *Victoria und ihr Husar*<sup>450</sup> Hinweise zur Instrumentation im Klavierauszug eher spärlich, während der Klavierauszug der Operette *Die Blume aus Hawaii*

<sup>450</sup> Abraham, *Viktoria und ihr Husar*, Budapest 1930.

zumindest bei den reinen Instrumentalteilen mehr Informationen dazu für einen Dirigenten enthält.

The image shows a page of a musical score for 'Die Blume von Hawaii' by Abraham. It features several staves for different instruments and a piano accompaniment. The top staff is for the first trumpet (Trpt. 1.) with the instruction '1. Trpt. mit Dämpfer' and a dynamic marking of *mf*. The second staff is for the second position of the trumpet (Pos. 2.) with 'mit Dämpfer 2. Pos.' and *mf*. The third staff is for the kettle drum (Kl. Trommel) with a dynamic marking of *ppp*. The fourth staff is for the piano (PIANO), with 'Maestoso, sehr langsam.' written above it. The piano part includes parts for Gong, Strycher (strings), Gr. Glocke (gong), Sousaph., and Bass, with a dynamic marking of *pp*. The bottom two staves show a more complex piano accompaniment with dynamic markings of *ff* and *fff*, and performance instructions like 'Dämpfer weg' and 'cresc. e ritardando'. The score is in 2/4 time and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

Abbildung 8: Abraham, *Die Blume von Hawaii*, Budapest 1931, S. 3.

Präludium und Eingangs-Chor aus dem 1. Akt zeigen Orchesterstimmen in drei zusätzlichen ossia-Zeilen.

Bei Leo Fall werden in der reduzierteren Ausführung „Klavierauszug zu zwei Händen mit beigefügtem Text“<sup>451</sup> sowohl für *Die Rose von Stambul* (Arrangement: Martin Uhl),<sup>452</sup> als auch für *Madame Pompadour* (Klavierauszug: Siegfried Fall)<sup>453</sup> jeweils die Arrangeure des vereinfachten Klavierauszugs genannt. Das Particell<sup>454</sup> zu diesem Werk enthält viele Hinweise zur Instrumentation, aber es ist nicht sicher, ob hier im Laufe der Jahre eine verbesserte Ausgabe entstand.

<sup>451</sup> Fall, *Die Rose von Stambul*, Leipzig – Wien 1916, S. 1.

<sup>452</sup> Ebd., S. 3.

<sup>453</sup> Fall, *Madame Pompadour*, Berlin – München – Wien 1922, S. 3.

<sup>454</sup> Fall, *Die Rose von Stambul*, London 1956.

Schon nach Betrachtung dieser wenigen Particelle ist klar zu erkennen, dass nur eine umfassendere Beschäftigung mit dieser Materie zu eindeutigen Aussagen führen kann. Auffällig ist, dass die Particelle der um 1930 komponierten Werke umfangreichere Informationen zur Instrumentation enthalten. Die Problematik, dass das Copyright-Datum nichts mit der zeitlichen Herausgabe der jeweiligen – auch viele Jahre später verbesserten Ausgabe – zu tun haben muss, erschwert die Sicht auf die Dinge. Mit diesem kurzen Blick auf die Operetten-Klavierparticelle eröffnet sich aber ein großes Gebiet für weitere Forschungen.

## 2.4 Am Klavier instrumentieren

Robert Stolz spielte noch 1974, also in der Zeit seiner letzten Lebensmonate, eine Auswahl seiner Kompositionen am Klavier selbst ein.<sup>455</sup> Nicht nur das viel strapazierte „rubato“ gibt in diese Aufnahmen Erklärungen zu Stolz' musikalischer Auffassung, sondern diese Einspielungen gehören zweifelsohne zu den verständnisbringendsten Quellen all seines Schaffens. Neben den von Einzi Stolz erwähnten „neuen Einleitungen und Schlüssen“<sup>456</sup> instrumentierte er dabei gekonnt am Klavier über Varianten in der Begleitung und/oder auch über die Oktavlage, die keine Zweifel darüber aufkommen lassen, ob sich in der Umsetzung auf ein Arrangement die Melodie in Sopran-, Alt- oder auch Tenorinstrumenten wiederfinden sollte. Ebenso lassen diese Aufnahmen in der Dichte der Begleitung sowie der farblichen Nuance und der gewünschten Dynamik oder Artikulation keine Fragen offen.

Exemplarisch soll die Melodiestimme der neuen Einleitung bzw. des Refrains des Titels *Du, du, du, schließ deine Augen zu!* aus dem Singspiel *Wenn die kleinen Veilchen blühen* RSWV 454 in Stolz' eigener Interpretation graphisch dargestellt werden. Da es sich um eine Transkription der Aufführungsnuancen vom Band handelt, können in folgender Abbildung sämtliche dynamische Zeichen und Tempobezeichnungen nur eine reine Wiedergabe des Höreindrucks sein,

---

<sup>455</sup> Stolz 1979.

<sup>456</sup> „Robert erfüllte sich 1974 in Berlin einen langgehegten Herzenswunsch, als er sich im finsternen, großen Saal des Hotels ‚Esplande‘ an den Steinway-Flügel setzte, um seine größten Welt-erfolge am Klavier aufzunehmen [...]. In den von Robert improvisierten neuen Einleitungen und Schlüssen, in den Nuancen und Tempi, wie sie nur der Komponist selbst empfinden kann, klingt schon eine Abschiedsstimmung an.“ Einzi Stolz, Brief vom 03. Dezember 1990.

eingetragene Pfeile oder sonstige Anweisungen sollen die extreme Agogik in seinem Spiel beschreiben. Anhand der Grafik wird ersichtlich, dass Stolz in seiner Interpretation beinahe keinen Takt ohne rubato oder accelerando vergehen lässt. Da er die Agogik jeweils in viertaktigen Abschnitten wirken lässt, verliert die Interpretation in keinem Moment einen logisch verständlichen musikalischen Fluss.

**Du, du, du, schließ deine Augen zu !**  
 Refrain aus dem Lied "Wenn die kleinen Veilchen blühen"

The musical score is written in 3/4 time and consists of five staves. It includes various performance markings such as dynamics (mf, p, f) and tempo changes (Intro, a tempo, langsamer, langsam beginnen, ruhiger, rit.). Slurs and arrows indicate phrasing and timing. The score starts with an 'Intro' section, followed by a main phrase starting at measure 12. The dynamics range from mezzo-forte (mf) to piano (p) and forte (f). Tempo markings include 'a tempo', 'langsamer', and 'rit.' (ritardando). The score ends with a double bar line and repeat dots.

Abbildung 9: Stolz, *Du, du, du, schließ deine Augen zu*, Transkription der Tonaufnahme von 1974.

Um nun Rückschlüsse auf die Druckausgaben ziehen zu können, sind in der folgenden Abbildung (von der neuen Einleitung abgesehen) sämtliche wichtigen Vermerke auf die Transkription übertragen worden: Artikulation, Tempobezeichnungen oder dynamische Vorgaben. Aus der Druckausgabe werden jene Stellen rot koloriert dargestellt, die entweder ein unisono oder eine rhythmische Übereinstimmung aller Stimmen bringen.

Du, du, du, schließ deine Augen zu !  
Refrain aus dem Lied "Wenn die kleinen Veilchen blühen"

The image shows a musical score for a 3/4 time signature piece. It consists of five staves of music. The first staff is labeled 'Intro' and starts with a *mf* dynamic. The second staff is labeled '12' and 'Sehr ruhig', starting with a *p* dynamic. The third staff is labeled '21'. The fourth staff is labeled '29' and 'rit.', starting with a *mf* dynamic and ending with a *f* dynamic. The fifth staff is labeled '38' and starts with a *p* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Abbildung 10: Stolz, *Du, du, du, schließ deine Augen zu*, Transkription der Tonaufnahme von 1974.

Aus dem Vergleich kann man einen klaren Schluss ziehen: Stolz verwendet immer an jenen Stellen der Druckausgabe ein Unisono oder eine rhythmische Übereinstimmung aller Stimmen, wenn seine Interpretation auch größere Bewegungen zulässt, sei es nun ein rubato, ein accelerando oder ein subito a tempo. Ob Stolz seine Arrangeure eventuell auf diese Art unterwiesen hat, kann nicht geklärt werden, da in den seltensten Fällen Aufzeichnungen über die Zusammenarbeit zwischen Komponisten und Arrangeuren erhalten sind. Inwieweit Stolz generell Einfluss auf die Instrumentierung eines Arrangeurs genommen haben könnte, soll daher in den folgenden Kapiteln behandelt werden.

### 3. Skizzen und Instrumentierungen von Robert Stolz

#### 3.1 Oper, Operette und Singspiel und Film

##### 3.1.1 *Der Minenkönig*. Operette RSWV 46

Nach der Betrachtung der biografischen bzw. autobiografischen Quellen unter Berücksichtigung der zeitlichen Rahmenbedingungen und der allgemeinen Beleuchtung des Themas Instrumentation in der Operette wird nun die einzige verfügbare eigenhändige Instrumentation von Stolz aus dem Bereich Singspiel /Operette/Film in den Fokus gerückt.

Da es sich beim *Minenkönig* mit Sicherheit um eine eigenhändige Instrumentation von Stolz handelt, sollen an dieser Stelle die Ausführungen von Henri Kling aus seiner *Instrumentationslehre* in die Analyse einfließen. Dabei steht die Instrumentation nach Instrumentengruppen im Zentrum der Betrachtungen.<sup>457</sup>

Die Aufbereitung der Partitur von Stolz geht mit den Empfehlungen von Kling konform, der in seiner *Instrumentationlehre* im Kapitel „Einige Partiturregeln“ Folgendes vorschlägt:

„Will man eine länger angeführte Stelle später noch einmal wiederholen, so schreibt man gewöhnlich die Wiederholung nur in die Oberstimme und in den Bass, und setzt quer durch die übrigen Stimmen: come sopra A bis B oder C bis D etc., was heissen [!] will, wie vorher (oder wie oben) die Takte vom Buchstaben A bis B etc.’ Auch genügen Zahlen 1, 2, 3, 4, 5, u. s. w., die man über die später zu wiederholenden Takte setzt und hinten einfach anführt ‚hierhinein (oder ‚hier folgen’) die mit 1. bis 16. bezeichneten Takte’. Letztere Schreibart wird am meisten in der Tanzmusik angewendet.“<sup>458</sup>

Die Partitur verrät an mehreren Stellen, dass Stolz entweder die Bläserstimmen vor den Streicherstimmen notiert hat oder zumindest teilweise die Melodielinie entsprechend seiner Klangvorstellung zuerst in das jeweilig gewünschte Instrument eingetragen hat.

---

<sup>457</sup> Es sei vorab festgehalten, dass hier exemplarisch die ersten 78 Partitur-Seiten genauer betrachtet werden und in der Folge ab Seite 79 nur mehr weitere Besonderheiten Erwähnung finden. Vergleiche hierzu die detaillierten Blattbeschreibungen in Kapitel 6.1.

<sup>458</sup> Kling 1882/88, S. 79.



Abbildung 11: Stolz, *Der Minenkönig*, Partitur, S. 15.

Stolz hat die Melodie offensichtlich zuerst in der Flötenstimme notiert. Der Streichersatz wurde keinesfalls zunächst ausinstrumentiert und danach erst der Bläsersatz ergänzt, wobei es möglich wäre, die Musik anhand des Orchestersatzes großteils entweder mit Bläsern alleine (und Kontrabass) oder auch nur mit einem Streichquintett zu spielen.

Der Tonumfang bewegt sich in allen Instrumenten durchwegs in einer angenehmen Lage, der Anspruch an die Spieltechnik bei Bläsern, Streichern und Schlagwerkern ist moderat. Die Instrumentation entspricht dem in diesem Genre zu dieser Zeit wohl bereits standardisierten Modell, das auch weitgehend den Empfehlungen bzw. Beobachtungen von Kling folgt:

### 1. Bläser

Flöten, Oboen und Klarinetten erscheinen hier entweder im Tutti als Verdoppelung der ersten Geigenstimme, bilden einen eigenen Akkordsatz in der oberen Oktave oder füllen Freiräume, die in der melodischen Linie mit Einwüfen auftreten. Die für J. Strauß so typischen Vorschlagsnoten, die durchaus einen unterschätzten Effekt auf den besonderen Flair der Phrasierung der Wiener Walzer und Polka-Musik bewirken, sind kaum anzutreffen. Grundsätzlich entspricht aber die Stimmgestaltung den Ausführungen von Kling:

„In der Tanzmusik spielt die Flöte die Melodie, mit der ersten Violine im Einklang oder eine Oktave höher; sie kann auch Nebenmelodien oder sonstige brillante Verzierungen übernehmen, je nach Fantasie des Komponisten.“<sup>459</sup>

Über die 1. Klarinette schreibt er: „Für die Tanzmusik wird die Klarinettenstimme zur Verdoppelung der Melodie der 1. Violine angewendet.“<sup>460</sup>

Die 2. Klarinette wird bei Stolz, wie auch u. a. bei J. Strauß anzutreffen, gelegentlich mit Umspielungen der Harmonie betraut. Dies findet ihre Entsprechung bei Klings Empfehlungen zur Klarinette allgemein: „Man kann ihr aber auch selbständige Melodien oder Nebenmelodien, sowie Verzierungen, Arpeggien u. s. w. geben.“<sup>461</sup>

Die Fagotte sind genretypisch aufgeteilt: Das 2. Fagott fungiert zumeist als reine Bassverdoppelung, das 1. Fagott verdoppelt entweder parallel zur Cellostimme die Melodie, oder es ist, seltener, meist parallel mit der Cellostimme zur Gegenmelodie geführt. Wieder entspricht die Instrumentation von Stolz den Empfehlungen von Kling:

„Die Töne des Fagotts vermischen sich ausgezeichnet mit dem Pizzicato des Violoncells, der Bassgeige und der Pauken. [...] In der Tanzmusik verdoppelt der [!] Fagott gewöhnlich die Violoncell- oder Basspartie, man kann ihm jedoch auch Verzierungen, ausgehaltene Noten, Nebenmelodien oder Nachschläge anweisen.“<sup>462</sup>

Solistische Passagen oder kammermusikalische Abschnitte als Teil eines Holzbläserquintetts sind bei den Hörnern in dieser Operette nicht anzutreffen, stattdessen übernehmen sie die Aufgabe des Nachschlags sowohl in Walzer- als auch Polkateilen bzw. der Begleitstimme, die sie sich naturgemäß mit den 2. Violinen und Bratschen teilen, wie Kling beschreibt: „Die Hörner in der Tanzmusik angewendet haben ausgehaltene Noten und Nachschläge; manchmal gibt man dem ersten auch die Melodie oder eine Nebenmelodie.“<sup>463</sup>

Die Trompeten intonieren typische Signale und kurze Melodiepassagen im Tutti, übernehmen teilweise eine harmonische Funktion, um den Drive des ersten Taktschlags oder die Hörner im Nachschlag zu verstärken. Bei Kling liest man Ähnliches: „In der Tanzmusik kann die Trompete ausgehaltene Noten,

---

<sup>459</sup> Ebd., S. 29.

<sup>460</sup> Ebd., S. 33.

<sup>461</sup> Ebd.

<sup>462</sup> Ebd., S. 35.

<sup>463</sup> Ebd., S. 44.

rhythmische Gegenfiguren, Nachschläge, den Gesang oder Nebenmelodien blasen.“<sup>464</sup>

Die Posaunen werden hier ebenso genretypisch verwendet: Die 3. Posaunenstimme hat die größte Bedeutung als Bassverdoppelung. Die 1. und 2. Posaune werden vor allem im Tutti über weite Teile zur Vervollständigung der Harmonien auf dem ersten Taktschlag eingesetzt, eigenständige Linien oder besonders auffällige Passagen, die das Blechregister hervorheben, sind nicht anzutreffen. Stolz verwendet die Posaunen in Tutti-Abschnitten in einer achttaktigen Phrase meist durchgehend und dadurch – gefühlt – weniger selektiv. Bei J. Strauß erklingt die Posaune in einer achttaktigen Phrase eher erst ab dem fünften Takt als Element des wachsenden Klanges bzw. als zusätzliche Farbe. Kling merkt in seinen Ausführungen an:

„Zu der Tanzmusik schreibt man gewöhnlich eine Posaune, die zur Verstärkung des Basses dient, jedoch auch Nebenmelodien spielen kann. In 3 Partien angewendet, können die 2 ersten Posaunen Nachschläge ausführen, während die 3. den Bass verstärkt.“<sup>465</sup>

## 2. Streicher

Die Streicher führt Stolz in der üblichen Aufteilung: Die 1. Violine spielt die Melodie, die 2. Violine und die Bratsche eher den Nachschlag. Die Celli verdoppeln die Melodie, die Gegenmelodie oder den Bass. Der Bass markiert im 3/4-Takt den ersten Taktschlag. Kling empfiehlt für die Streichinstrumente folgende Anwendung in der Tanzmusik:

„Die Violinen teilen sich in zwei Stimmen, wovon die erste gewöhnlich die Melodie übernimmt, und die zweite, im Verein mit der Bratsche, die Begleitung d. h. den Rhythmus dazu markiert. [...] Die Bratsche in der Tanzmusik angewendet füllt die Begleitungsstimme in Gemeinschaft mit der 2. Violine aus.“<sup>466</sup>

Die Cellostimme charakterisiert Kling im Absatz „Das Violoncell in der Tanzmusik angewendet“:

„Gewöhnlich lässt man es mit dem Kontrabasse gehen; es kommt jedoch auch vor, dass es die Melodie verdoppelt, oder man gibt ihm eine Nebenmelodie oder

---

<sup>464</sup> Ebd., S. 46.

<sup>465</sup> Ebd., S. 48 f.

<sup>466</sup> Ebd., S. 8 f.

hervorragende Partie, z. B: Pizzicato, welches einen sehr guten Effekt macht, besonders im Walzer.“<sup>467</sup>

Ebenso verhält es sich laut Kling mit der Kontrabassstimme: „In der Tanzmusik gibt die Bassgeige gewöhnlich jeden ersten Taktteil an.“<sup>468</sup>

### 3. Schlagwerk

Stolz verwendet in den Schlagwerkstimmen wenig überraschende Elemente: Die Kleine Trommel dient als rhythmische Verstärkung des Nachschlags ebenso wie für Tutti-Stellen im forte, die Große Trommel als Verstärkung der ersten Taktzeit bzw. bei lauten Stellen in Verbund mit dem Becken. Das Triangel ist einerseits ein klangfarbliches Element, andererseits fungiert es als rhythmische Basis bei leisen Stellen. Die Pauken erweitern das Orchester-Klangspektrum zusätzlich bzw. dienen als Verstärkung der Basstöne in Orchester-Tutti-Passagen.

Kling kommentiert diese Instrumente eher sparsam, zur Kleinen Trommel schreibt er: „Dieses Instrument gehört eigentlich der Militärmusik an, darum ist seine Anwendung [i]m Orchester auch nur zu solchen Musikstücken zu empfehlen, die einen militärischen oder kriegerischen Charakter haben.“<sup>469</sup> Er empfiehlt lapidar: „Auch für die Tanzmusik lässt es sich vortrefflich gebrauchen.“<sup>470</sup> Über die Großen Trommel urteilt Kling: „Bei der Tanzmusik spielt dies Instrument heutzutage eine hervorragende Rolle.“<sup>471</sup> Weiters merkt er an, dass die „modernen Tanzkomponisten [...] die grosse Trommel im Verein mit den Becken wacker darauf losarbeiten“<sup>472</sup> ließen. Zum Triangel meint Kling: „In der Tanzmusik ist seine Anwendung auch sehr gebräuchlich.“<sup>473</sup> Weiters stellt er fest, dass die „Wirkung des Triangels [...] bei geschmackvoller Anwendung sehr graziös“<sup>474</sup> sei und dieses Instrument „alle Nüancierungen [!] wie pp, p, f, ff, crescendo und decrescendo“<sup>475</sup> ausführen könne. Zu den Pauken meint Kling, dass sie in der

---

<sup>467</sup> Ebd., S. 15.

<sup>468</sup> Ebd., S. 17.

<sup>469</sup> Ebd., S. 62.

<sup>470</sup> Ebd.

<sup>471</sup> Ebd., S. 63.

<sup>472</sup> Ebd., S. 64.

<sup>473</sup> Ebd.

<sup>474</sup> Ebd.

<sup>475</sup> Ebd.

Tanzmusik „auch wohl als Lärminstrument“<sup>476</sup> angewendet werden, ebenso aber auch „zur Markierung des Rhythmus“.<sup>477</sup>

Die Partitur enthält Hinweise, dass Stolz umfangreichere Kenntnis zu den verschiedenen Spieltechniken oder möglichen Klangfarben der verwendeten Instrumente hatte. Denn wie beim *Lehár-Marsch*<sup>478</sup> (1907) gibt es Passagen in den Trompetenstimmen, die mit Dämpfer zu spielen sind (S. 36), Stolz trägt in der Bratschenstimme den technischen Ausführungswunsch „am Steg“ ein (S. 36, T. 4) und ergänzt in den 1. und 2. Geigen den zusätzlichen Hinweis, die notierten Flageolett-Töne  $a^2$  bzw.  $a^3$  „auf der a Saite“ zu spielen (S. 36. T. 6). In der 2. Geigenstimme gibt es die spieltechnischen Anweisungen: „a Saite“ (S. 37, T. 4 und 8), in der Schlagzeugstimme (Kl. Trommel) notiert Stolz für vier Takte den spieltechnischen Hinweis: „Kleine Trommel auf dem Blechrücken“ (S. 47).

Die Partitur lässt den Schluss zu, dass Stolz bei dieser Operette einen etwas massiveren Orchesterklang bevorzugt hat, was der Transparenz und Textverständlichkeit sicherlich nicht zuträglich war. Möglicherweise spielt aber auch eine Rolle, dass fein instrumentierte Stellen nicht die banale Kompaktheit geboten haben, die das Ohr des Konsumenten bereits verlangt hat. Eine der wenigen Ausnahmen findet sich in der folgenden, leisen Passage mit pausierenden Streichern: Hier treten zu den Klarinetten, Hörnern und Fagotten Trompeten und etwas später Posaunen hinzu.

---

<sup>476</sup> Ebd., S. 62.

<sup>477</sup> Ebd.

<sup>478</sup> Siehe Kapitel 3.3.1.

Abbildung 12: Robert Stolz, *Der Minenkönig*, Partitur, S. 84.

Wie eine Instrumentation wirklich klingt, kann man seriös erst beurteilen, wenn man sie auch tatsächlich spielt bzw. hört. Die Partitur lässt per se den Schluss zu, dass mit dieser Operette keine besonderen Ansprüche an das Orchester in punkto Klangmischung oder technische Fertigkeiten gestellt worden sind. Dies ist aber unbedingt in den Kontext der damaligen Praxis zu stellen. Die vielen kleinen Änderungen und Sprünge sind Indizien dafür, dass dieses Stück mehrfach überarbeitet wurde. Der Hinweis am Beginn der Partitur, die Liedtexte dem Klavierauszug zu entnehmen, erklärt sich schon bei deren Abgleich in den ersten Takten der Introduction. In der Partitur heißt es noch: „Heissa seht mir [...]“<sup>479</sup> im Klavierauszug beginnt der Text mit: „Welch ein Meer [...]“<sup>480</sup> Unklar ist allerdings, ob der Klavierauszug unvollständig ist oder ob für die Aufführung Nummern entfallen mussten: Nr. 1, Nr. 4, Nr. 6, Nr. 6a (offensichtlich als Einlage), Nr. 8, Nr. 9 (Schlussgesang unverändert). Änderungen standen also auf der Tagesordnung, der Zeitdruck war bekanntermaßen enorm. Ein Orchesterarrangement musste dementsprechend sofort gemacht werden und vor allem funktionell sein. Stolz wusste um all diese Dinge Bescheid und hatte definitiv eine Einschätzung dafür,

<sup>479</sup> *Der Minenkönig*, Partitur, Introduction, S. 29.

<sup>480</sup> *Der Minenkönig*, Klavierauszug, Introduction, S. 1.

wie viel Arbeit es bedeutete, ein Orchesterarrangement zu Papier zu bringen. Seine Anweisungen bzw. Instrumentation decken sich weitgehend mit den Ausführungen in der *Instrumentationslehre* von Kling, insbesondere die Anmerkungen zur Verwendung der Instrumente in der Tanzmusik betreffend. Es kann allerdings nicht eindeutig geklärt werden, ob sich Stolz diese Kenntnisse nun als Kapellmeister beim Partitur-Studium für Aufführungen von Werken anderer Komponisten angeeignet hat, oder ob er sich doch intensiver mit Instrumentationslehrbüchern während seiner Ausbildung befasst hat.

In der Zeitschrift *Der Humorist* ist *Der Minenkönig* angekündigt: „Die Regie besorgt Herr Oberregisseur W. Hopp, die musikalische Einstudierung Herr Kapellmeister Edstein.“<sup>481</sup> Am 1. Oktober wird die Verschiebung der Premiere auf den 3. Oktober bekannt gegeben,<sup>482</sup> am 3. Oktober darauf hingewiesen, dass die Erstaufführung unter „persönlicher Leitung des Komponisten“<sup>483</sup> stattfinde.

Interessant ist auch, dass die *Wiener Zeitung* am 29. September 1911 für den 2. Oktober den Vorverkauf der Karten für die Premiere der Stolz-Operette *Die eiserne Jungfrau* (im *Raimund-Theater*) ankündigt.<sup>484</sup> Aus einem Brief von Stolz an Victor León weiß man, dass Stolz bereits im Juli an der Instrumentation zur *Eisernen Jungfrau* gearbeitet hat, denn er schreibt am 13. Juli 1911 aus Hamburg „Ich bin mit der Instrumentation schon sehr weit u. arbeite auch hier unausgesetzt.“<sup>485</sup> Das *Pilsner Tagblatt* berichtet am 30. September: „Die Pforten des Deutschen Theaters öffnen sich Sonntag den 1. Oktober mit der neuen Wiener Volksoperette ‚Das Glücksmädel‘ [...], Musik von Kapellmeister Robert Stolz des bekannten Theaters an der Wien.“<sup>486</sup> Diese Operette hatte zwar ihre Uraufführung bereits am 28. Oktober 1910 im *Raimund-Theater*,<sup>487</sup> aus einer Postkarte geht aber hervor, dass Stolz schon damals parallel zu den Arbeiten an der *Eisernen Jungfrau* noch Arbeiten am *Glücksmädel* erledigen musste: „Arbeite enorm fleißig. Nachts instrumentiere ich am ‚Glücksmädel‘.“<sup>488</sup> *Der Minenkönig* entstand also mehr oder weniger parallel dazu, nämlich im Zeitraum vom 31. März 1911

---

<sup>481</sup> *Der Humorist*, 1. September 1911, S. 6, Zugriff: 20.02.2021.

<sup>482</sup> Vgl. *Der Humorist*, 1. Oktober 1911, S. 4, Zugriff: 20.02.2021.

<sup>483</sup> *Neues Wiener Tagblatt*, 03. Oktober 1911, S. 27, Zugriff: 20.02.2021.

<sup>484</sup> Vgl. *Wiener Zeitung*, 29. September 1911, S. 7 Zugriff: 20.02.2021.

<sup>485</sup> Robert Stolz, Brief an Victor León vom 13. Juli 1911.

<sup>486</sup> *Pilsner Tagblatt*, 30. September 1911, S. 3, Zugriff: 20.02.2021.

<sup>487</sup> Vgl. Pflicht 1981, S. 17.

<sup>488</sup> Robert Stolz, Postkarte an Victor León, [o. D.].

bis zum 12. April 1911<sup>489</sup> und musste erst instrumentiert werden. Wir wissen aufgrund dieser Informationen, dass Stolz nicht nur den *Minenkönig*, sondern auch die Operetten *Die eiserne Jungfrau* und *Das Glücksmädel* selbst instrumentiert hat.

Zur Instrumentation vom *Glücksmädel* konnte kein Kommentar in den Printmedien gefunden werden, die Komposition von Stolz wird als „nett, im einzelnen auch recht geschmackvoll“<sup>490</sup> beschrieben, aber es findet sich auch weniger Schmeichelhaftes:

„Was die Musik anlangt, die Herr Robert Stolz zu dieser ‚Operette‘ beisteuerte, läßt sie sich vielleicht am besten charakterisieren, wenn man von ihr behauptet, sie mache den Eindruck, als habe es bei Herrn Stolz anlässlich der Vertonung des Buches großen Empfangsabend gegeben, zu dem sich alle bekannten zeitgenössischen Opern- und Operettenkomponisten einfanden und Liebesgaben mitbrachten. Am meisten bevorzugte er Meister Lehár.“<sup>491</sup>

Über die Musik zur *Eisernen Jungfrau* wird ein dezenter „Hinweis“ auf seinen Komponistenkollegen formuliert:

„Ebenso geschickt wie der Textverfasser war der Komponist Kapellmeister Robert Stolz. Er hat eine sehr hübsche Musik geschrieben, leichtfüßig, ins Ohr gehend und trotz aller dramatischen Akzente lobenswerterweise ohne schweres Geschütz. Der routinierte Theaterkapellmeister der viel Gutes, darunter hauptsächlich Lehár, gehört hat, macht sich in jedem Takte geltend und versteht, mit kundiger Hand Erlauchtes und Erdachtes zusammen zu schweißen.“<sup>492</sup>

Der *Verlag Adolf Robitschek* gab mehrere Titel als Einzelnummern heraus:

Walzer *Fesch, resch, so soll ein Mädel sein (Entréelied der Pauline)*

- Klavier zu zwei Händen
- großes und kleines Orchester
- Salon-Orchester
- Gesang und Klavier

*Paulin', Paulin', wo denkst Du denn nur hin* und *Du Süßeste der Frauen (Lied der Daisy)*

- Salon-Orchester
- Gesang und Klavier

---

<sup>489</sup> Vgl. Pflicht 1981, S. 19.

<sup>490</sup> *Arbeiter Zeitung*, 29. Oktober 1910, S. 8, Zugriff: 22.02.2021.

<sup>491</sup> *Der Humorist*, 01. November 1910, S. 2, Zugriff: 22.02.2021.

<sup>492</sup> *Deutsches Volksblatt*, 12. November 1911, S. 10, Zugriff: 22.02.2021.

*Bergknappenmarsch* und *Das Ärgste ist der Witwenstand* (zunächst: *Frauen bleiben eben Frauen*)

- Gesang und Klavier

Die Quellen<sup>493</sup> dieser Verlagsarrangements in der Wienbibliothek zeigen einen Arbeitsaufwand unter enormen Zeitdruck, der auch Auskunft darüber gibt, dass der ursprüngliche Termin für die Premiere der 27. September gewesen sein muss. Anhand der Probedrucke ist ersichtlich, dass die Arbeiten zur Druckausgabe zwischen 16. September und 26. September 1911 auf Hochtouren gelaufen sein müssen. Neben üblichen Korrekturen wurden Liedtexte geändert und Lieder aus der Operette mit neuen Titeln versehen. Stolz war wohl in diesen Arbeitsprozess miteingebunden, denn die umfangreichen Korrekturen am Lied *Das Ärgste ist der Witwenstand* dürften teilweise seine Handschrift tragen. Sämtliche Arrangements der Salonorchesterausgaben, aber auch *Fesch, resch, so soll ein Mädel sein* für Klavier zu zwei Händen stammen mit Sicherheit von Gustav Richter (1854-1920), der selbst als Kapellmeister und Komponist tätig war.<sup>494</sup> Eine Korrespondenz zwischen den beiden ist allerdings nicht überliefert.

Im Folgenden sollen nun alle restlichen verfügbaren Autographe nach Hinweisen auf eine spätere Instrumentation untersucht werden, um einen besseren Überblick über die Arbeitsweise von Stolz im Genre Operette zu erhalten.<sup>495</sup> Ergänzend dazu werden aufgrund fehlender Quellen auch Druckausgaben ausgewählter Werke in dieser Betrachtung berücksichtigt.

### **3.1.2 Klavierparticell *Das Lumperl*. Vorspiel RSWV 148**

Mit dem Particell<sup>496</sup> zur Operette *Das Lumperl* gibt es einen vollständigen Klavierauszug mit eigenhändigen Eintragungen des Komponisten. Exemplarisch wurde das Vorspiel berücksichtigt, zumal es Eintragungen bzw. Anweisungen

---

<sup>493</sup> Zum Zeitpunkt der Fertigstellung dieser Arbeit ohne Signaturen.

<sup>494</sup> Rausch/Fastl/Kornberger 2005, Zugriff: 20.02.2021.

<sup>495</sup> Vergleiche hierzu auch die detaillierten Beschreibungen in Kapitel 6. Die Reihenfolge der Autographe richtet sich nach der Ordnung der Werkkategorien und deren Datierung.

<sup>496</sup> MH 15.177, vgl. Kapitel 6.2.1.

des Komponisten enthält. Stolz merkt im nachträglich beigefügten Vorspiel an: „Dieser Klavierauszug darf nur für den Druck verwendet werden!“:<sup>497</sup>

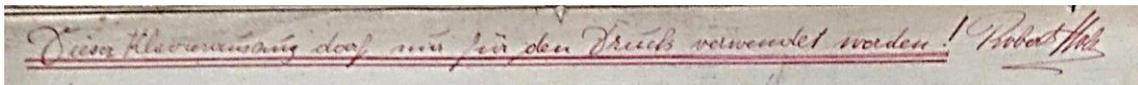


Abbildung 13: Robert Stolz, *Das Lumperl* (MH 15.177), S. 2.

Hier sind reichhaltige Einträge zur Instrumentation vorhanden, die möglicherweise vom Komponisten selbst ergänzt wurden.

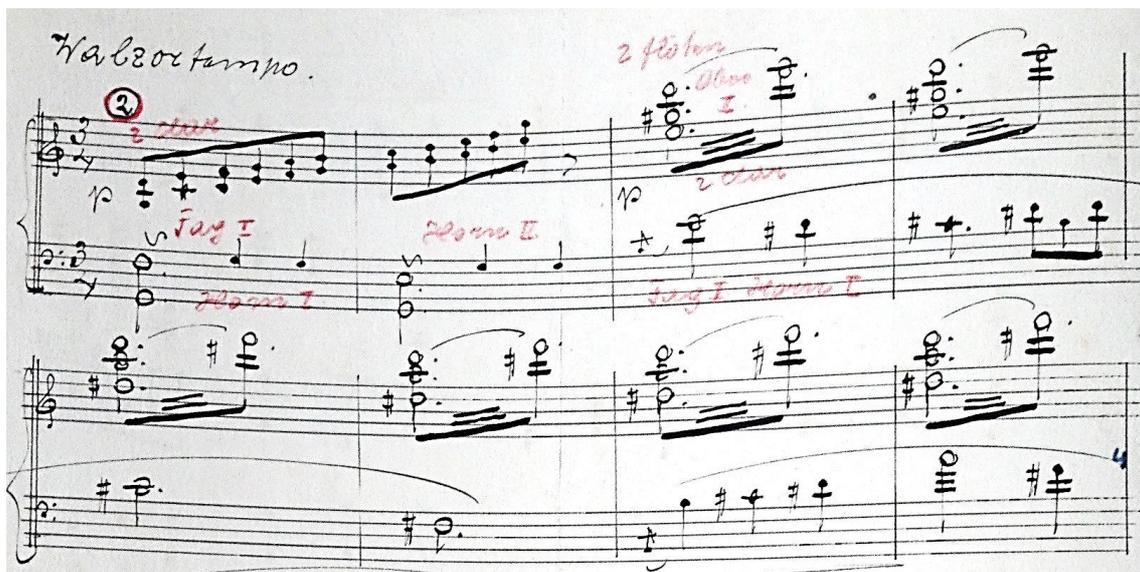


Abbildung 14: Stolz, *Das Lumperl* (MH 15.177), T. 23-30.

Diese Eintragungen wurden im Druck übernommen:<sup>498</sup>



Abbildung 15: Stolz, *Das Lumperl*, Wien u. a. 1915, S. 3.

Das Particell dieses Vorspiels ist besonders interessant, da – wie der Briefverkehr mit Victor Léon belegt – der Komponist die Instrumentation zur Erstfassung *Die eiserne Jungfrau* (1911) selbst erstellt hat. Ein Abgleich der Fassungen ist

<sup>497</sup> MH 15.177, S. 2.

<sup>498</sup> *Das Lumperl*, Wien u. a. 1915, S. 3-7. Ausnahme: T. 80, „Glocken“ fehlt.

nicht möglich, da weder Partitur und Einzelstimmen noch ein vollständiger Klavierauszug der Erstfassung verfügbar sind. Deshalb bleibt ungeklärt, ob die Eintragungen zur Instrumentierung aufgrund einer möglicherweise vorhandenen Partitur gemacht wurden, oder ob diese – aufgrund der späteren Fassung – doch als Vorlage für einen Arrangeur gedient haben könnten. Pflicht dokumentiert, dass *Jessy, My Dear* RSWV 60 und die ursprüngliche Bühnenmusik zu *Die Männer wollen betrogen sein* RSWV 106 „vermutlich auch nicht aufgeführt“ und „laut Eintrag im Opusbuch“<sup>499</sup> für die Operette *Das Lumpert* verwendet wurden. Es gab also musikalische Änderungen respektive Ergänzungen, denn beide Titel entstanden erst nach der Premiere der *Eisernen Jungfrau*. Selbst der Klavierauszug zeigt, dass die Instrumentation dieser Operette deutlich mehr Facetten als *Der Minenkönig* bringt. Stolz verlegt im vorliegenden Beispiel die Melodielinie in die Tenorlage, während die Streicher, unterstützt von Holzbläsern, einen sphärischen Klangteppich bilden (Abb. 15). In der Unterhaltungsmusik ist das bei Johann Strauß in den symphonischen Einleitungen regelmäßig anzutreffen, als Beispiel sei hier die Introduction zum Konzertwalzer *Künstlerleben* genannt. Auch Stolz verwendet im Vorspiel eine äußerst interessante Instrumentation beim Übergang vom Walzertempo in das Marschtempo mit einem Xylophon-Solo:



Abbildung 16: Stolz, *Das Lumpert*, Wien u. a. 1915, S. 6.

Stolz' Vorliebe zu den Stabspielen ist also bereits in jüngeren Jahren entstanden. Ein weiterer Ausschnitt soll den Unterschied zur Instrumentation des *Minenkönigs* aufzeigen:

<sup>499</sup> Pflicht 1981, S. 23.

34

**14 Ruhig.** *Bewegt.*  
(Beate nickt und will ab.)  
(geärgert und frivol)

Du küßt nur den, der auch Dein Mann wird? Wenn nicht, dann nicht! Doch ich be-

Fl.I.Ob.I. Ob.I.  
Kl.I. Hrn.I.II.III. Fag.I. Str.auf d.3.Viert.  
2 Trp.Pos.III. kl.Tr. Hrn.I.II.

**Schneller.** *Beate* (die weiter gehen wollte, bleibt stehen, bittend.)

Nein, Fe - lix... nein, ich bitt' Sie drum!

such' Dich. Ich kom - me ganz be - stimmt zu Dir.

**15 ruhig**  
Kl.II.I. Fag.I. Hrn.I.

*Schneller.* Ob.I. Holz u. 4 Hrn.Sol. Holz, 4 Hörn. 2 Trp.  
Kl.I.II. Viol.I.II.Vla. Fag.I. Hrn.I.

Sie kommen net! Felix (lehnt an der Balustrade links, Rücken halb zum Publikum.) Weiß schon wa - rum?  
Wä - rum? Ob.I. Fag.I. rit. Hrn.I.II. Fag.II.

**16 Langsames Walzerzeitmaß.**  
*Beate.*

Wir Zwei pas - sen net zu - ein - an - der, uns tragt net zu -

Fl.I.Ob.I. Kl.I.II. Hrn.I.II. Trp.I.II. Hrn.I.

Abbildung 17: Stolz, *Das Lumpertl*, Wien u. a. 1915, S. 34.

Die Abbildung zeigt eine auf den Text eingehende, einfühlsame Instrumentation. Im vierten Takt mischen sich Streicher erst auf dem dritten Viertel („Str. auf d. 3. Viert.“) sanft zu einem Holzbläser-/Horn-Akkord hinzu. In Takt 7 bilden die Holzbläser mit vier Hörnern durch plötzlich pausierende Streicher effektiv einen Akkord, in Takt 8 setzen die Trompeten ein, um das darauf folgende „Nein“ im Text zu unterstreichen. In der Folge sind die Holzbläser variantenreich mit dem Horn gepaart, ehe in Takt 11 die Streicher im pianissimo die Frage „Warum?“

wärmend umgarnen. Im folgenden Walzer lässt die Instrumentationskombination von Flöte, Oboe, 2 Klarinetten, 2 Hörnern, 2 Trompeten und Harfe wiederum Fragen offen, zumal kein echtes Bassinstrument definiert ist und auch in den folgenden Takten keine Informationen zu den Streichern vorhanden sind. Besonders interessant, aber erst beim Auffinden von Partitur oder Einzelstimmen klärbar, wäre die von Stolz den Trompeten zugeordnete Rolle an dieser piano-Stelle des Liedes. Zu diesem Walzer ist weitere Korrespondenz mit dem Librettisten Victor Léon erhalten, die ergänzend Betrachtung finden soll.<sup>500</sup>

### 3.1.3 *Langsamer Walzer* RSWV 53 bzw. 148

Unter den handschriftlichen Entwurf einer Walzermelodie mit unterlegtem Liedtext zur Operette *Die eiserne Jungfrau*<sup>501</sup> schreibt Stolz am 15. Juli 1910 aus Karlsbad an Léon: „Ich fand eine Melodie, welche, wie ich glaube sehr populär werden könnte und wo ich nicht gern vom Rhythmus etwas ändern möchte. Ich habe mir nun die betreffenden Textzeilen selbst auf meinen Rhythmus geändert.“ Stolz variiert also den Text zugunsten seiner Melodie, merkt aber an: „Selbstverständlich sind meine Änderungen unbrauchbar.“ Das Walzerlied ist auch im Particell (Druckausgabe) der Neufassung 1915 überliefert. Hier wird also der Arbeitsprozess mit dem Librettisten in der Entstehungsphase einer Operette dokumentiert, die Änderungen von der Erstfassung bis zur Druckfassung sind in Kapitel 6.2.2 detailliert beschrieben.

Aus der weiteren Korrespondenz geht hervor, dass Stolz hartnäckig versuchte, bei Léon seine Interessen als Schlagerkomponist durchzusetzen. Von Verlagen gedruckte, populäre Einzeltitel aus Operetten bedeuteten für den Komponisten zusätzliches Einkommen. Stolz schreibt am 28. August 1911 aus Wien:

„Lieber Herr Léon, schauen Sie, was wurde in der *Geschiedenen Frau*<sup>502</sup> am populärsten? Doch immer nur die paar abgeschlossenen Nummern. Da wir nun durchgeführte Handlungsnummern fast alle haben, wäre viell. eine Nummer in der Operette nicht undankbar, wenn sie als ganze populär werden könnte! Bitte jedoch verehrtester Herr Léon meinen Vorschlag nur dann zu acceptieren wenn Sie meine

---

<sup>500</sup> Siehe MHc 21266, Kapitel 6.2.2.

<sup>501</sup> Vermerk in der Katalogkarte der Wienbibliothek im Rathaus.

<sup>502</sup> Operette von Victor Léon, Musik: Leo Fall (1908).

Ansicht wirklich teilen, denn ich füge mich wie Sie wissen, in der kleinsten Kleinigkeit immer Ihrer künstlerischen Führung.“<sup>503</sup>

Die Kritik zur Uraufführung der *Eisernen Jungfrau* im *Deutschen Volksblatt* vom 12. November 1911 spiegelt punktuell wider, was auch im Klavierauszug der Neufassung (*Das Lumpertl* 1915) deutlich wird:

„Ebenso geschickt wie der Textverfasser war der Komponist Kapellmeister Robert Stolz. Er hat eine sehr hübsche Musik geschrieben, leichtflüssig, ins Ohr gehend und trotz aller dramatischen Akzente lobenswerterweise ohne schweres Geschütz. Der routinierte Theaterkapellmeister der sehr viel Gutes, darunter hauptsächlich Lehár gehört hat, macht sich in jedem Takte geltend und versteht, mit kundiger Hand Erlauchtes und Erdachtes zusammenschweißen. Ein Hauptvorzug seiner Musik zu dieser Volksstückoperette ist, daß sie vollständig Situationsmusik ist und die schon zum Ueberdruß gewordene Manier der varietehaften Gesangsnummern gänzlich vermeidet. Alle Anerkennung deshalb.“<sup>504</sup>

Bei genauer Betrachtung des Klavierauszugs ist eine differenziertere Gestaltung des Klaviersatzes erkennbar. Beispielsweise findet man sowohl in den oben besprochenen Teilen (Orchestervorspiel und Walzer) einen für das Klavier perfekt ausnotierten Satz, während viele der Passagen, in denen Stolz den Handlungstext transportieren musste (siehe Abb. 17), mehr den Eindruck einer der Darstellung der gewählten Instrumentation erwecken. Dort, wo keine feste Strophen-/Refrainform vorgegeben war, konnte auch kein Instrumentationsschema (wie bei Kling beschrieben) Anwendung finden, ein umfassenderes, teilweise fragileres Klangbild ist hier definitiv erkennbar. Durch seine Beschäftigung mit den großen Komponisten waren Stolz schon aus seiner Ausbildung oder seiner Tätigkeit als Pianist, die durch Berichte in diversen Printmedien belegt werden kann,<sup>505</sup> deren Kompositionsstil und Instrumentationsart längst bekannt. Im *Grazer Volksblatt* streut man Robert Stolz diesbezüglich Rosen: „Seine Musik ist gleichsam auf ein höheres Niveau gestellt, auf dem sich sinniger Ernst mit der eleganten Geste der Spieloper und einer unnachahmlichen, eines Léon Fall würdigen Operette quasi in symphatischem Bunde begegnet.“<sup>506</sup> Stolz komponiert Neues stellenweise im Stile alter Meister und übernimmt dort auch erprobte Klangbilder (siehe Abb. 17), seine persönliche Note bleibt allerdings in den in sich abgeschlossenen

---

<sup>503</sup> Robert Stolz, Brief an Victor Léon vom 28. August 1911.

<sup>504</sup> *Deutsches Volksblatt*, 12. November 1911, S. 10, Zugriff: 11.03.2021.

<sup>505</sup> *Grazer Tagblatt*, 02. Dezember 1898, S. 18, Zugriff: 11.03.2021.

<sup>506</sup> *Grazer Volksblatt*, 12. November 1911, S. 4, Zugriff: 11.03.2021.

Nummern unverkennbar erhalten. Die Anspielung auf Franz Lehár muss daher sehr relativiert gesehen werden.

### 3.1.4 Musik zur *Volkstheater-Comödie* RSWV deest

Bei diesem Autograph<sup>507</sup> handelt es sich um eine sauber notierte Klavierstimme mit teilweise eingetragendem Librettotext; auf Seite 7 findet sich eine Melodie-skizze, deren Anmerkung „Glücksmädel“ auf das Bühnenwerk *Das Glücksmädel* RSWV 43 hinweist. Diese Operette in drei Akten von Robert Bodanzky und Friedrich Thelen wurde am 10. Juni 1909 in Stuttgart begonnen und im Oktober 1910 in Wien beendet, wo am 28. Oktober 1910 die Uraufführung im *Raimund-Theater* stattfand.<sup>508</sup> Dass sich die Skizze auf denselben Notenbögen befindet wie der Walzer für die *Volkstheater-Comödie*, die allerdings weder im Opusbuch noch im RSWV registriert ist, bestätigt die parallele Arbeit von Stolz während dieser Zeit an mindestens zwei Projekten. Sowohl der *Langsame Walzer*<sup>509</sup> (3.1.3) als auch die eben besprochenen Skizzen wurden am 15. bzw. 3. Juli 1910 in Karlsbad zu Papier gebracht. Der Vermerk am Ende der Skizzen auf Seite 7 „Unterach 16/8 1910“ lässt den Schluss zu, dass Stolz bei Victor Léon in Unterach war. Auch knapp ein Jahr danach, am 13. Juli 1911 hatte er die Reise geplant: „Ich freue mich ja schon so unendlich auf Unterach, wo ich die Absicht habe, die 2. Hälfte Aug. zu kommen.“<sup>510</sup> Ob die *Volkstheater-Comödie* jemals aufgeführt oder unter einem anderen Titel herausgebracht wurde, kann nicht geklärt werden. Die Zuordnung der Skizzen auf Seite 7 ist schwierig, lediglich die Rollennamen „Beate“ und „Martha“ lassen den eindeutigen Schluss zu, dass es sich um Ideen zur *Eisernen Jungfrau* gehandelt haben muss. Der Klavierauszug zur *Volkstheater-Comödie* enthält keinerlei Hinweise auf eine Instrumentation.

---

<sup>507</sup> MuS. HS. 44533, Kapitel 6.3.

<sup>508</sup> Pflicht 1981, S. 17.

<sup>509</sup> Vgl. Kapitel 3.1.3.

<sup>510</sup> Robert Stolz, Brief an Victor Léon vom 13. Juli 1911.

### 3.1.5 Wiener Gemütlichkeit (Das Sperrsechserl) RSWV 264

Der Klavierauszug der Operetten-Posse in 4 Bildern von Alfred Grünwald und Robert Blum zeigt deutlich weniger Eintragungen zur Instrumentation und stellt eher eine gut spielbare Klavierstimme dar.

Copyright 1920 by „Wiener Bohème-Verlag“ Wien, Leipzig, Berlin.  
Eigentum des Verlages für alle Länder. Mit Vorbehalt aller Arrangements. In allen Ländern geschützt.  
Sämtliche Rechte für alle Arten von mechanischen Sprechapparaten besitzt die Anstalt für mechanisch-musikalische Rechte (AMM)

Abbildung 18: Robert Stolz, *Wiener Gemütlichkeit*, Berlin u. a. 1920, S. 3.

Dieses Werk wurde im *Wiener Komödienhaus* am 1. April 1920 uraufgeführt<sup>511</sup> und war – was den weniger detaillierten Klavierauszug erklärt – nicht für eine große Bühne konzipiert. Der Copyrightvermerk „Mit Vorbehalt aller Arrangements“<sup>512</sup> verdeutlicht wie auch bei anderen Operettenklavierauszügen, dass die Arrangements für verschiedene Bühnen ausgehend vom Klavierauszug erst erstellt oder adaptiert werden mussten.

<sup>511</sup> Pflicht 1981, S. 73.

<sup>512</sup> Stolz, *Wiener Gemütlichkeit*, Berlin u. a. 1920, S. 3.

### 3.1.6 Einlagen zur Operette *Der Herzog von Reichstadt* RSWV deest

Diese Einlagen<sup>513</sup> enthalten als Reinschriften jeweils am Ende der Untertitel folgende Anmerkungen von Robert Stolz:

- N° 1<sup>a</sup> Entree Glorius, „Richtig kopiert!“/ „Robert Stolz“/ „Wien, 23.6.1920“
- N° 2 Lied Josefa, „Richtige Kopie!“/ „Robert Stolz“/ „Wien, 23.6.1920“
- N° [ohne Nummerierung] Couplet Glorius, „Richtig kopiert!“/ „Robert Stolz“/ „Wien, 23.6.1920“
- N° [ohne Nummerierung] Lied des Herzogs von Reichstadt, „Richtig!“/ „Robert Stolz“/ „Wien, 23.6.1920“
- N° 11 Duett Josefa – Glorius, „Richtig kopiert!“/ „Robert Stolz“/ „Wien, 23.Juni.1920“

Stolz hat also in dieser Zeit die Abschriften des Verlages sehr gewissenhaft überprüft bzw. kontrolliert, was vor der Drucklegung von enormer Wichtigkeit war und ist. Das Libretto der Operette *Der Herzog von Reichstadt* stammt von Victor Léon und Heinz Reichert, die Musik von Peter Stojanovits (1877-1957).<sup>514</sup> Die Uraufführung fand am 11. Februar 1921 im Wiener *Carl-Theater* statt, die Printmedien erwähnen Robert Stolz allesamt mit keinem Wort. Die *Neue Freie Presse* berichtet:

„Die Begleitmusik stammt von Peter Stojanovits, der schon seit mehreren Jahren als kommender neuer Operettenmann gilt. Aber er kommt nie mit etwas Neuem, Eigenartigem oder Ueberraschendem, sondern mit unpersönlichen Lyrismen und Tanzstücken, die in der Form und Gestaltung den gebildeten, tüchtigen Musiker zeigen, sich aber im Einfall an alle Größen der letzten 100 Jahre, von Lanner bis Gilbert, anlehnen.“<sup>515</sup>

Interessant ist dabei, dass Robert Stolz diese Einlagen mit op. 367a-e nummeriert hat. In seinem Opusbuch findet sich laut Pflicht unter dieser Nummer allerdings nur der Eintrag „(ohne Titel), (ohne Datum) ,unvollendet; verwendet zu op. 372“.<sup>516</sup> Hierbei handelt es sich also um die Operette *Der Tanz ins Glück*, Operette in drei Akten von Robert Bodanzky und Bruno Hardt Warden (Pseudonym für Bruno Wradatsch).<sup>517</sup> Als Datum der Uraufführung ist bei Pflicht der

---

<sup>513</sup> MHc 16193 und 16194, Kapitel 6.4.

<sup>514</sup> Kokanovic Markovic/Merkel 2006, Zugriff: 20.03.2021.

<sup>515</sup> *Neue Freie Presse*, 12. Februar 1921, S. 9, Zugriff: 23.02.2021.

<sup>516</sup> Pflicht 1981, S. 274.

<sup>517</sup> Vgl. ebd., S. 76.

18. Oktober 1921 festgehalten, die *Wiener Zeitung* vom 24. Dezember 1920 berichtet allerdings über die Premiere des Vortages aus dem *Raimund-Theater*: „Der Tanz ins Glück‘ [...] Musik von Robert Stolz ist ein seinen Zwecken vollkommen entsprechendes Opus; es unterhält, hat eine vernünftige Handlung, wird von einer singenden und ins Ohr gehenden Musik illustriert.“<sup>518</sup> Derzeit ist ungewiss, ob diese Nummern – wie auf dem Deckblatt<sup>519</sup> der Reinschrift klar definiert – nun als Einlagen bei *Der Herzog von Reichstadt* oder doch für *Der Tanz ins Glück* verwendet wurden.

In den Klavierstimmen sind keine Eintragungen zur Instrumentation vorhanden, lediglich die Schlusstakte des op. 367d weisen auf ein Wechselspiel zwischen einer Trompete hinter der Szene und dem Orchester hin.

Abbildung 19: Lied des Herzogs von Reichstadt (MHc 16193/MHc 16194).

### 3.1.7 Erlöst aus der der Oper *Die Rosen der Madonna* RSWV 262

Zur einzigen Oper *Die Rosen der Madonna* RSWV 262 von Robert Stolz ist ein Entwurf aus dem Jahr 1915<sup>520</sup> erhalten. Das ursprünglich als „Rosenmotiv“ bezeichnete Lied ist in der Endfassung mit kleineren Änderungen an Melodie und Text vollständig berücksichtigt worden. Obwohl die Wiener Uraufführung bereits mit dem 1. März 1920 datiert ist, stammt der Copyright-Vermerk von 1959, denn Stolz erstellte erst in diesem Jahr anlässlich einer Gesamtaufnahme dieses Werks ein Vorspiel.<sup>521</sup> Es ist fraglich, ob der Klavierauszug für diese Produktion

<sup>518</sup> *Wiener Zeitung*, 24. Dezember 1920, S. 10, Zugriff: 23.02.2021.

<sup>519</sup> MHc 16193

<sup>520</sup> Universitätsbibliothek der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz; vgl. Kapitel 6.5.

<sup>521</sup> Vgl. Pflicht 1981, S. 73.

entstand, oder nur das Vorspiel ergänzt wurde. Gesichert sind der Beginn des Werks 1915, die erstmalige Aufführung 1920 und die Vollendung 1959. Aus dem Klavierauszug geht die Besetzung hervor:

„2 FLÖTEN (die zweite mit Piccolo) / 2 OBOEN (die zweite mit engl. Horn) / 2 KLARINETTEN (die zweite mit Bass-Klarinette) / 2 FAGOTTE, 4 HÖRNER, 2 TROMPETEN, 3 POSAUNEN. / STREICHQUINTETT. HARFE, CELESTA / SCHLAGWERK: PAUKEN, GLOCKENSPIEL, TRIANG[EL] / XYLOPHON, kleine TROMMEL, / CASSA und BECKEN / HINTER DER BÜHNE: GLOCKE IN B.“<sup>522</sup>

Das Konzept sieht drei Gesangs-Doppelrollen und zwei „stumme Rollen“ vor.<sup>523</sup>

Zu diesem Werk existieren Einzelstimmen, die für eine Analyse der Instrumentation von großem Wert gewesen wären, aber für diese Arbeit noch nicht zur Verfügung standen. Stolz zeigt sich hier in seiner Tonsprache deutlich verändert, die erste Szene<sup>524</sup> zeichnet durch ihre Instrumentation eine der Situation angepasste düstere, bedrückende Stimmung. Der Beginn mit vier Solotakten für Oboe und Fagott, darauf folgenden Streichertremoli in tieferer Lage und zum Höhepunkt drängende Basslinien beschreibt einen jungen Mönch, der „von unruhigen Fieberträumen gequält“<sup>525</sup> wird. In der zweiten Szene findet Stolz zur Charakterangabe „unendlich zart“<sup>526</sup> plötzlich seine gewohnte Tonsprache, die in der Melodieführung einem Wienerlied gleicht, in der Instrumentation allerdings komplexer erscheint und im Zusammenspiel ein größeres Maß an kammermusikalischer Qualitäten erfordert. Dieser Wechsel in der Tonsprache kann auf viele Arten interpretiert werden und ist ein gutes Beispiel dafür, dass der musikalische Horizont von Stolz viel größer war, als es das Gesamtwerk aufgrund seiner eindeutigen Zuordnung zur Unterhaltungsmusik vermuten ließe. Der musikalische Einfluss seines Vaters ist ja bekannt und hat Robert Stolz mit Sicherheit geprägt. Allein die ersten zwei Szenen bestätigen, was Stolz selbst fast entschuldigend – er folgte ja dem Rat von Johann Strauß Sohn – angedeutet hatte, nämlich, dass er sich der Unterhaltungsmusik zugewendet hatte. Ein innerer Konflikt mag also in der wechselnden Tonsprache seinen Ausdruck finden. Das Ergebnis kann einerseits als inkonsequent im Stil aufgefasst, aber

---

<sup>522</sup> Stolz, *Die Rosen der Madonna*, Klavierauszug, 1959, S. 3.

<sup>523</sup> Vgl. ebd.

<sup>524</sup> Ebd., S. 3-5.

<sup>525</sup> Ebd., S. 3.

<sup>526</sup> Ebd., S. 6.

auch als eigener, neuer Mischstil respektiert werden und findet als bemerkenswerter Einblick in das Wesen des Komponisten bei der Betrachtung seines Gesamtwerks Berücksichtigung.<sup>527</sup>

### 3.1.8 *Peppina* RSWV 422

Die Druckausgabe des vollständigen Klavierauszuges der Stolz-Operette *Peppina*, die neben dem Stempel „Eigentum / Max Schönherr / Kapellmeister“ (rechts oben) die eigenhändige Signatur „Robert Stolz“ aufweist, wurde erstmals 1931 herausgegeben und enthält, anders als die vorhin behandelten Particelle, auch gedruckte Informationen zur Orchesterbesetzung.

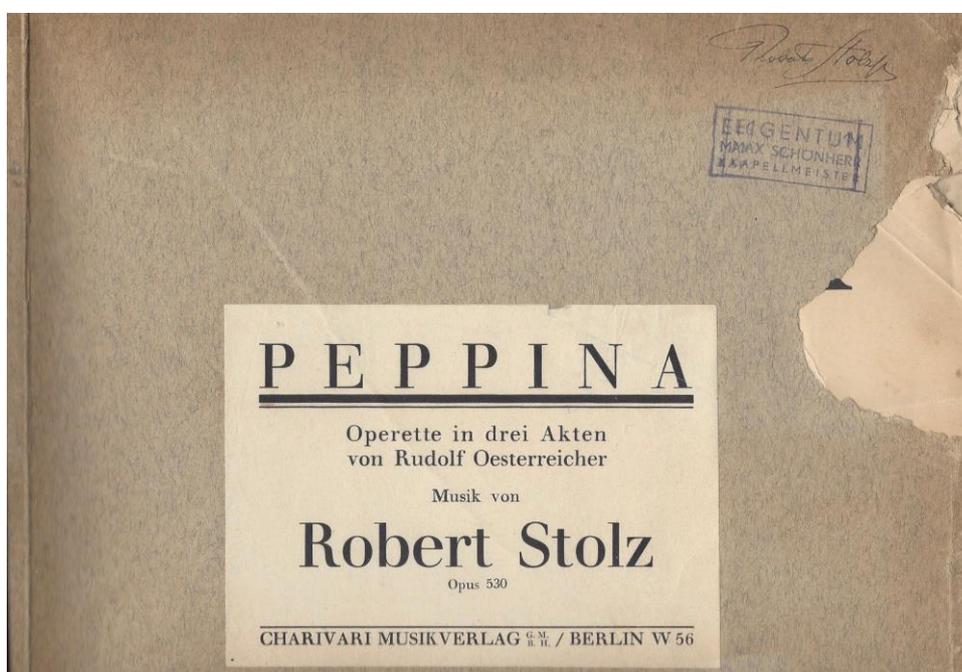


Abbildung 20: Robert Stolz, *Peppina*, Berlin 1931, Cover.

Es handelt sich hierbei um ein großes Ensemble, denn trotz der einfachen Besetzung von Oboe und Fagott werden dennoch vierzehn Bläserstimmen verlangt. Mit Banjo, Celesta und Harfe sind es schon siebzehn Musiker\*innen, weiters ist das Klavier obligat, es gilt als „sehr wichtig im Orchester“.<sup>528</sup> Das Schlagzeuginstrumentarium wird wohl von mehr als zwei Spieler\*innen gespielt, das

<sup>527</sup> Weitere Kommentare, die einen Abgleich des Autographs mit der Druckausgabe behandeln, finden sich im Kapitel 6.5.

<sup>528</sup> Stolz, *Peppina*, vollständiger Klavierauszug, Berlin 1931, o. S.

Vibraphon als „sehr wirkungsvoll“<sup>529</sup> bezeichnet. Dazu muss eine entsprechende Anzahl an Streicher\*innen addiert werden. Zur 1. und 2. Klarinette sind in Klammern „auch Alt-Saxophon“ bzw. „auch Tenor-Saxophon in B“<sup>530</sup> vermerkt und in der Fußnote ergänzt: „Die Orchester-Klangwirkung wird enorm erhöht, wenn alle in den beiden Klarinetten angegebenen Stellen auf Saxophone geblasen werden.“<sup>531</sup>



Abbildung 21: Stolz, *Peppina*, Berlin 1931, [o. S.].

Die Abbildung zeigt, dass die Instrumentation in diesem Particell detailreich ausgeführt ist. Auch finden sich bei Stolz ossia-Zeilen mit wichtigen Informationen zur Stimmführung einzelner Instrumente. Klaus Eidam kommentiert zu *Peppina*:

„wie bei anderen Stolz-Operetten verlief die Geschichte bis auf ein paar Auftritte am Rande eigentlich chorlos und war eher der Gattung ‚Musikalisches Lustspiel‘ zuzuordnen, obwohl die Instrumentation für ein großes Theaterorchester gemacht ist. Stolz schwelgte diesmal förmlich in den Orchesterfarben, ließ die Klarinetten mit Saxophonen alternieren, setzte ein reiches Schlagwerk ein, und Glockenspiel, Celesta, Vibraphon, Banjo, Harfe und Klavier für besondere Klangeffekte.“<sup>532</sup>

<sup>529</sup> Ebd., [o. S.].

<sup>530</sup> Ebd., [o. S.].

<sup>531</sup> Ebd., [o. S.].

<sup>532</sup> Eidam 1989, S. 108 f.

The image shows a page of a musical score for the opera 'Peppina' by Stolz. It features a vocal line for two characters, Yvonne and Harry, with lyrics in German: 'vier - zig, das ist ganz e - gal. So lang, es auf der Welt noch Frauen gibt, mit'. The accompaniment is for a full orchestra, including Violin, Cello, Flute, Clarinet, Saxophone, Banjo, and Piano. The score is marked with a circled '3' and includes dynamic markings like 'sfz' and 'mf'. The page number 'Ch. 1030' is visible at the bottom.

Abbildung 22: Stolz, *Peppina*, Berlin 1931, S. 12.

Die genauere Betrachtung des vollständigen Klavierauszuges zeigt eine farbenreiche Instrumentation: Wenn auch in der Besetzungsliste der Einsatz von Saxophonen und dem Klavier als Empfehlung gelesen werden kann, wird bei Durchsicht des Particells klar, dass in der Instrumentation für die Spielenden ein ständiger Wechsel zwischen Klarinette und Saxophon vorgesehen bzw. nötig gewesen wäre/ist. Bereits im Takt 13 der *Introduction* findet sich ein Solo für Altsaxophon.<sup>533</sup> Die Saxophone beeinflussen das Klangbild entscheidend, da sie aufgrund ihrer dynamischen Bandbreite ein entsprechendes Durchsetzungsvermögen besitzen. Hier werden sie in den Gegenmelodien (S. 7, ab Z. 4) und als Melodieinstrumente sowohl in gleicher Lage mit den Violinen, als auch in der tieferen Oktave zu diesen (S. 22, ab Z. 3) verwendet. Als melodieführende Instrumente weichen die Violinen in höhere Lagen aus und übernehmen hier rein harmonische Funktionen oder finden sich im Part der Gegenmelodie wieder (S. 55). Das Klavier erscheint durchgehend in Kombination meist mit Celesta und/oder Harfe. Die Celesta wird vielfach mit den hohen Holzbläsern oder dem Glockenspiel eingesetzt. Auffallend ist eine häufige Verwendung von Dämpfern in Trompeten und Posaunen. „Wau-wau“<sup>534</sup> -Dämpfer werden verlangt, die

<sup>533</sup> Stolz, *Peppina*, Berlin 1931, S. 3.

<sup>534</sup> Ebd., S. 59.

Hornstimmen tragen oft die Anweisung „gestopft“. Bei den Streichern sind pizzicato, tremolo und mehrmals spiccato (Springbogen, siehe Abb.) vorgeschrieben. Banjo und eine „Hawai[i]-Gitarre“<sup>535</sup> werden verlangt sowie das Vibraphon solistisch eingesetzt.<sup>536</sup> Zumindest kurze Solostellen gibt es für beinahe alle Instrumente.

Der Kern des Klavierauszuges bleibt eine gut spielbare Klavierstimme, die tendenziell weniger als schemenhafte Orchestrierung einer Klavierstimme denn als facettenreiche, mit Bläserwürfen angereicherte Instrumentation gestaltet ist. Diese Entwicklung scheint durch Elemente des Jazz sowie große Besetzungen möglich gewesen zu sein, zumal diese Werke auch für größere Bühnen konzipiert wurden, und Stolz somit andere Grundvoraussetzungen vorfand. Das Klavier findet sich in der Instrumentation immer wieder in prominenter, eher solistischer Verwendungsart, u. a. in Kombination mit pizzicato-Streichern als dezente Gesangsbegleitung.<sup>537</sup> Auskomponierte Textpassagen sind kaum mehr anzutreffen und von Melodramen abgelöst worden. Hier gibt es bereits häufiger Streicherstellen, die das für spätere Stolz-Arrangements so charakteristische, süßlich-träumerische Klangbild mit Holzbläsern und der Harfe kennzeichnen.<sup>538</sup> Der regelmäßige Einsatz von Dämpfern in den Blechbläsern ist Zeugnis dafür, dass die Elemente des Jazz auch in den Instrumentationen von Stolz-Werken umgesetzt wurden. Wiener Walzer in der traditionellen Instrumentation mit den melodieführenden Streichern und klanglich anreichernden Klarinetten sind hier seltener anzutreffen,<sup>539</sup> dafür gibt es als *Nr. 11 Duett*<sup>540</sup> einen „English Waltz“, in dem ein Altsaxophon die Melodie spielt, während die Würfe der Streicher in Kombination mit der Celesta ausgeführt werden. Es findet sich also eine Mischung aus einer noch traditionellen und einer an neue Trends angepassten Instrumentation im Klavierauszug wieder, der Zugeständnisse an den unaufhaltsam wachsenden Einfluss neuer musikalischer oder rhythmischer Trends der Zeit enthält. Selbst ein 36-taktiger Abschnitt, der „Flottes Wiener-Walzertempo“ benannt ist, zeigt sich zwar optisch im alten Gewand als perfekt ausnotierte Klavierstimme, doch

---

<sup>535</sup> Ebd., S. 74.

<sup>536</sup> Ebd., S. 70.

<sup>537</sup> Ebd., S. 11 und S. 28.

<sup>538</sup> Ebd., S. 22.

<sup>539</sup> Ebd., S. 39.

<sup>540</sup> Ebd., S. 55.

trägt der Walzer in F-Dur eine mit  $Fis^7/G^7/C\#5/7$  harmonisierte Überleitung zurück nach F-Dur. Für einen Wiener Walzer wäre dies eine undenkbbare Wendung gewesen. Erwähnenswert ist noch ein Ausschnitt aus der Operette mit dominierenden, dissonanten Klängen, denn dazu wurde zur Sicherheit vermerkt: „Die atonale Wirkung dieses Marschthemas ist Absicht.“<sup>541</sup>

44  
 Vier livrierte Diener tragen das Abendessen Marie's in feierlicher Bedienten Grandezza über die Bühne, und dann über die Treppe hinauf in den Korridor, wo sie verschwinden.  
 (Die atonale Wirkung dieses Marschthemas ist Absicht)  
 Marschtempo (ruhig)  
 1. Trp. Solo (con sord.)  
 1. Fl.  
 Picc.  
 Viol. div.  
 Viola  
 Cello  
 K. B.  
 1. Hr. gest.  
 gliss.  
 Str. con legno  
 Kl. Tr.  
 Becken  
 Wein und Schnäpse  
 34  
 35  
 m<sup>o</sup> (wie vorher)

Abbildung 23: Stolz, *Peppina*, Berlin 1931, S. 44.

Hier wird deutlich, dass die Komponisten der Unterhaltungsmusikbranche in der Tonsprache dem Erwartungshorizont der Zuhörenden entsprechen mussten. Dieser stellte mit Sicherheit eine nicht zu vernachlässigende Einschränkung der eigenen Kreativität dar. „Was der Gnädigen im Parkett gefällt, gefällt nicht immer der Köchin auf der Galerie, was aber der Köchin auf der Galerie gefällt, gefällt immer auch der Gnädigen im Parkett“<sup>542</sup>, analysierte dazu schon Victor Léon, wie auch Emmerich Kálmán ohne „die Gnädige im Parkett zu vergessen, wusste [...], was die Köchin auf der Galerie verlangte.“<sup>543</sup> Bei der Komposition neuer Operetten mussten die Komponisten, wie am Beispiel von Stolz' *Peppina* gezeigt, natürlich diese Erkenntnisse immer im Hinterkopf haben.

<sup>541</sup> Ebd., S. 44.

<sup>542</sup> Victor Léon, zitiert nach Frey 2003, S. 175.

<sup>543</sup> Frey 2003, S. 175.

Wenn auch bei Klaus Eidam der Eindruck erwächst, dass die Instrumentation dieses Werks von Stolz selbst stammt, lässt sich dies aufgrund fehlender Autographe oder sonstiger Quellen nicht, oder noch nicht, belegen. Die Kommentare zur Besetzung können definitiv als Indizien dafür gesehen werden, dass es im Interesse der Herausgeber bzw. von Stolz gewesen sein muss, die vorgeschriebene Besetzung auch einzuhalten. Die Kritik lobt Stolz „als Führer der vortrefflichen Lewis Ruth Band“ und erwähnt: „Effektiv ist die Instrumentation, die geschickt die Möglichkeiten der Jazzband nützt.“<sup>544</sup>

### 3.1.9 *Grüezi* RSWV 484

Die Revue-Operette *Grüezi* in drei Akten (12 Bilder) von Georg Burkhard mit Gesangstexten von Rudolf Bertram (Pseudonym für Robert Gilbert) wurde am 3. November 1934 im *Stadttheater Zürich* uraufgeführt. In Österreich erschien dieses Werk 1935 unter dem Titel *Servus, Servus*, in Deutschland unter *Himmelblaue Träume*. 1959 fand die Erstaufführung der italienischen Fassung *Ciao, ciao* in Triest statt, danach kam das Werk als *Hochzeit am Bodensee* RSWV 790 im Jahr 1969 in einer Neufassung für die *Bregenzer Festspiele* heraus.<sup>545</sup> Neben der vollständigen Orchesterbesetzung (51 Musiker) ist auch eine Minimalbesetzung (25 Musiker) definiert (siehe Abb. 24). Bühnenmusik bzw. Gesangsquintett sind dabei nicht eingerechnet. Es wird dezidiert festgehalten: „Das Klavier ist im Orchester unerlässlich und ohne dieses die Operette unaufführbar! [...] Das Vibraphon ist für die Klangwirkung unerlässlich!“<sup>546</sup> Eine Tatsache bzw. Aufführungsbedingung, die eine Umsetzung auf kleineren Bühnen mit kleinerem Orchestergräben sicher erschwert hat.

---

<sup>544</sup> *Neues Wiener Tagblatt*, 28. Dezember 1930, S. 11, Zugriff: 22.02.2021.

<sup>545</sup> Vgl. Pflicht 1981, S. 151.

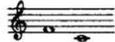
<sup>546</sup> Stolz, *Himmelblaue Träume (Grüezi)*, Klavierauszug, Zürich 1935, S. 4.

## Die vollständige Orchesterbesetzung lautet:

Erste Flöte (mit Pikkolo)	Erstes Horn in F	Violine I (8 fach)
Zweite Flöte (mit Pikkolo)	Zweites Horn in F	Violine II (6 fach)
Erste Oboe	Drittes Horn in F	Viola (6 fach)
Zweite Oboe	Viertes Horn in F	Cello (4 fach)
Erste Klarinette (mit Alt-Saxophon in Es und Baß-Klarinette)	Erste Trompete in B	Baß (3 fach)
Zweite Klarinette (mit Tenor-Saxophon in B)	Zweite Trompete in B	Ein Klavier mit Celesta
Drittes Alt-Saxophon in Es	Dritte Trompete in B	Eine Harfe
Erstes Fagott (eingetragen III. Alt-Saxophon in Es)	Erste Posaune	Ein Banjo (Gitarre, Hawaii-Gitarre)
Zweites Fagott	Zweite Posaune	
	Dritte Posaune	

### Zwei Schlagwerker:

Timpani, Glockenspiel, Xylophon, Vibraphon, Marimbaphon, Große Trommel, Kleine Trommel, diverse Becken, Lokomotiv-Signalpfeife, Triangel, Tomtom, Große Glocken:



Das erste Alt-Saxophon (in Es) und das zweite Tenor-Saxophon (in B) liegt auch in separaten Stimmen dem Orchestermaterial bei.

### Bühnenmusik:

Im II. Finale (Nr. 18) zu Beginn, sowie am Ende 6 bis 10 Trommler auf der Bühne (Hängetrommeln der Schweizer Garde).

### Im Orchesterraum:

Ein Solo-Tenor mit Herrenquartett (à la Reveller).

## Die kleinste Orchesterbesetzung lautet:

Eine Flöte (mit Pikkolo)	Ein Schlagwerk (unbedingt mit Vibraphon etc.) (Siehe große Besetzung.)
Eine Oboe	Eine Harfe
Erste Klarinette (mit Alt-Saxophon in Es)	Ein Klavier mit Celesta
Zweite Klarinette (mit Tenor-Saxophon in B)	Ein Banjo (Gitarre, Hawaii-Gitarre)
Erstes Fagott (eingetragen III. Alt-Saxophon in Es)	Violine I (4 fach)
Erstes Horn in F	Violine II (3 fach)
Zweites Horn in F	Viola (2 fach)
Erste Trompete in B	Cello (einfach)
Zweite Trompete in B	Baß (einfach)
Erste Posaune	

Abbildung 24: Stolz, *Himmelblaue Träume (Grüezi)*, Zürich 1935, S. 4.

Es gibt viele Eintragungen zur Instrumentation:

Abbildung 25: Stolz, *Himmelblaue Träume (Grüezi)*, Zürich 1935, S. 6.

Weiters findet sich ein Zitat aus dem *Donauwalzer* von Johann Strauß Sohn:

Abbildung 26: Stolz, *Himmelblaue Träume (Grüezi)*, Zürich 1935, S. 9.

Die Instrumentation zeigt, dass die Einwürfe der Holzbläser nun von der Celesta übernommen werden; Stolz setzt für den Nachschlag zusätzlich die Gitarre ein und verwendet hier drei Trompeten bzw. eine Posaune con sordino. Der Walzer präsentiert sich längst in einer moderneren Instrumentation. Die Bezeichnung „Wienerisches Walzertempo“ mag darauf hinweisen, dass es eben kein „Wiener Walzer“ im traditionellen Sinne – auch in punkto Instrumentation – ist. Ob die Wiener Phrasierung hier noch praktiziert wurde, ist ungewiss. Die modernere Instrumentation ist in einer für Stolz gängigen Tonsprache, auffällig sind dennoch der Umgang mit alterierten Akkorden (S. 25) oder längeren Passagen mit offenen Quartan (S. 32), die auch einem Entwicklungsprozess des Komponisten zugeschrieben werden könnten. An die Kapellmeister werden von Stolz persönliche Worte abgedruckt: „Ich bitte um die Einstudierung des Herrenquartetts (resp. Quintettes) im Orchester [...] besonderen Wert zu legen, da damit eine große Wirkung erzielt werden kann.“<sup>547</sup> Weiters macht er darauf aufmerksam, dass bestimmte Rollen mit stimmlich entsprechenden Mitgliedern zu besetzen seien, weil er andernfalls die Wirkung der Ensemblesätze „gänzlich verloren gehen“<sup>548</sup> würde:

„Bezüglich der Nr. 14 bitte ich, dieselbe sehr exakt und präzise zu studieren. Diese Nummer ist eine Parodie und darf nur im Bühnenarrangement parodistisch aufgefaßt werden, niemals aber im Gesanglichen. Mit kollegialem Gruß Robert Stolz.“<sup>549</sup>

<sup>547</sup> Ebd.

<sup>548</sup> Ebd.

<sup>549</sup> Ebd.

### 3.1.10 *Gloria und der Clown* RSWV 514

Für die Operette *Gloria und der Clown* in drei Akten (7 Bilder) von Julius Horst (Pseudonym für Josef Hostasch) mit Gesangstexten von Rudolph Bertram (Pseudonym für Robert Gilbert) liegt ein „Vollständiger Klavierauszug mit Text zum Dirigieren eingerichtet“<sup>550</sup> vor. Pflicht merkt an, dass dieses Werk bereits 1928/29 entstand, und die erste Fassung aber weder aufgeführt noch abgedruckt worden sei. 1935 wurde *Gloria und der Clown* erweitert und am 31. Dezember 1936 im *Stadttheater Aussig* uraufgeführt.<sup>551</sup> In einem Bericht in der *Kleinen Volks-Zeitung* vom 2. Mai 1929 erfährt man:

„Woran die Komponisten gerade arbeiten [...] Richard Strauß [!] an seiner neuen Oper ‚Arabella‘ [...], Erich Wolfgang Korngold schreibt an einer Oper heiteren Inhalts [...], Franz Lehár an einer Operette [...]. – Robert Stolz an einer Operette ‚Gloria und der Clown‘.“<sup>552</sup>

Im Jahr 1933 folgte eine weitere Ankündigung für „die nächste Spielzeit“,<sup>553</sup> 1934 der Hinweis auf die bevorstehende Uraufführung für Zürich.<sup>554</sup> Der Klavierauszug trägt den Copyright-Vermerk „1935 by Doremi Musikverlag A.G., Basel“,<sup>555</sup> doch erst das *Pilsner Tagblatt* vom 6. Jänner 1937 berichtet schließlich über die verschobene Uraufführung dieser Revue-Operette in der Silvesternacht 1936 im *Aussiger Stadttheater*.<sup>556</sup> Aus dem *Salzburger Volksblatt* erfährt man: „Die Operette enthält eine Reihe schmissiger Schlager und fand eine warme Aufnahme.“<sup>557</sup> Laut Druckausgabe verlangt die vollständige Orchesterbesetzung insgesamt 50 Orchestermusiker, zudem neun Musiker für die Bühnenmusik. Im Gegensatz zur *Peppina* wird eine Variante für eine kleinere Besetzung (25 Musiker) angegeben. Dazu gibt es wichtige Bemerkungen, die das Klavier („ohne dieses die Operette unaufführbar“<sup>558</sup>) und das Vibraphon („für die Klangwirkung unerlässlich“<sup>559</sup>) als unverzichtbare Elemente für eine Aufführung definieren. Auch der Wunsch nach dem Spiel von Trompeten und erster Posaunenstimme auf

---

<sup>550</sup> Stolz, *Gloria und der Clown*, Basel 1935, S. 1.

<sup>551</sup> Vgl. Pflicht 1981, S. 162.

<sup>552</sup> *Kleine Volks-Zeitung*, 02. Mai 1929, S. 6, Zugriff: 11.03.2021.

<sup>553</sup> *Grazer Tagblatt*, 27. Juni 1933, S. 4, Zugriff: 11.03.2021.

<sup>554</sup> Vgl. *Neues Wiener Journal*, 16. September 1934, S. 27, Zugriff: 11.03.2021.

<sup>555</sup> Stolz, *Gloria und der Clown*, Basel 1935, S. 1.

<sup>556</sup> Vgl. *Pilsner Tagblatt*, 06. Jänner 1937, S. 3, Zugriff: 11.03.2021.

<sup>557</sup> *Salzburger Volksblatt*, 05. Jänner 1927, S. 8, Zugriff: 11.03.2021.

<sup>558</sup> Stolz, *Gloria und der Clown*, Basel 1935, S. 4.

<sup>559</sup> Ebd., S. 4.

Jazzinstrumenten sind Indizien dafür, dass es ganz klare Klangvorstellungen für die Umsetzung der Instrumentation gab. Die generelle Tendenz zur häufigeren Verwendung von Jazzinstrumenten in der Operette begründet Melanie E. Goerth:

„Mit dem Aufkommen der Jazz-Operette veränderte sich auch das Bild des Orchesters, welches immer mehr an eine Big Band erinnerte. Diese Strömung hatte in Berlin eine längere Tradition als in Wien, da das hiesige Publikum mehr Walzer hören und die eigene Stadt im Mittelpunkt sehen wollte. Dennoch gelang Bruno Granichstaedten [1879-1944] mit *Der Orlow* der große Durchbruch für die Operette mit Jazz-Elementen.“<sup>560</sup>

In diesem Werk wurde 1925 „zum ersten Mal in der Geschichte dieses Genres eine Jazzband integriert, mit einem bis dahin dem Operettenorchester fremden Instrument – dem Saxophon.“<sup>561</sup>

Auch bei Stolz ist eine Jazzband als Bühnenmusik vorgesehen (siehe Abb. 28). Der Klavierauszug enthält reichhalte, teilweise unübersichtliche Informationen zur Instrumentation:

The image shows a page of a musical score for piano and orchestra. The piano part is written on a grand staff with treble and bass clefs. The orchestral part includes woodwinds (flutes, oboes, clarinets, bassoons, saxophones, trumpets, trombones) and strings. The score is dense with notes and rests, and includes various performance markings such as 'gliss.', 'tr', and '3'. The instrumentation is complex and detailed, reflecting the 'farbiger' (colorful) sound mentioned in the text.

Abbildung 27: Stolz, *Gloria und der Clown*, Basel 1935, S. 12.

Die Instrumentation erscheint wie bei der Operette *Peppina* ähnlich farbenreich, allerdings verwenden die Blechbläser deutlich seltener den Dämpfer. Die Hawaii-Gitarre wird weiterhin eingesetzt, und zum Vibraphon gesellt sich ein Xylophon, das Stolz schon in der Operette *Das Lumpen* (1915) solistisch eingesetzt hat. Das Vibraphon übernimmt laut Klavierauszug fehlende Harmonietöne in Akkorden und ist an vielen Stellen (z. B. S. 103, T. 16) ein originärer Bestandteil der klanglichen Umsetzung der Kompositions-idee. Die Celesta ist nicht wie bei *Peppina* an die Holzbläser gebunden, sondern tritt als eigenständige Klangfarbe in Erscheinung. Die kleinen musikalischen Einwüfe (wo es der Text zulässt) sind wesentliche Bestandteile der Instrumentation, die technisch und harmonisch

<sup>560</sup> Goerth 2013, S. 19.

<sup>561</sup> Ebd., S. 39.

über die vorher behandelten Werken hinausgehen. Der Gesang wird durch die Einwürfe niemals beeinträchtigt, diese lassen das klangliche Gesamtbild aber sehr massiv erscheinen.

### DIE VOLLSTÄNDIGE ORCHESTERBESETZUNG LAUTET:

Erste Flöte (mit Pikkolo)	Erstes Horn in F	Violine I (8 fach)
Zweite Flöte (mit Pikkolo)	Zweites Horn in F	Violine II (6 fach)
Erste Oboe	Drittes Horn in F	Viola (6 fach)
Zweite Oboe	Viertes Horn in F	Cello (4 fach)
Erste Klarinette (mit Alt-Saxophon in Es)	Erste Jazz-Trompete in B	Baß (3 fach)
Zweite Klarinette (mit Tenor-Saxophon in B)	Zweite Jazz-Trompete in B	Ein Klavier mit Celesta
Drittes Alt-Saxophon in Es	Erste Jazz-Posaune	Eine Harfe
Erstes Fagott (eingetragenes III. Alt-Saxophon in Es)	Zweite Orchester-Posaune	Ein Banjo (mit Gitarre, Akkordeon und Hawai-Gitarre)
Zweites Fagott	Dritte Orchester-Posaune	

Zwei Schlagwerker: Timpani, Glockenspiel, Xylophon, Vibraphon, Große Trommel, Kleine Trommel, diverse Becken, Triangel, Gong, Kinderratsche, Käseglocke (Turmuhr).

### BÜHNENMUSIK:

Negerjazzband auf der Bühne im zweiten Bild in Nr. 4 b, 6 und 7: Eine Violine, 1 Alt-Saxophon in Es, 1 Tenor-Saxophon in B, 1 Trompete in B, 1 Posaune, 1 Banjo, 1 Baß, Klavier und Schlagwerk.

Ferner in Nr. 5 auf der Bühne: Eine Solovioline mit Klavier.

Das erste Alt-Saxophon (in Es) und das zweite Tenor-Saxophon (in B) liegt auch in separaten Stimmen dem Orchestermaterial bei, ebenso eine Celestastimme.

### DIE KLEINSTE ORCHESTERBESETZUNG LAUTET:

Erste Flöte (mit Pikkolo)	Ein Schlagwerker (unbedingt mit Vibraphon usw.) (Siehe große Besetzung)
Erste Oboe	Eine Harfe
Erste Klarinette (mit Alt-Saxophon in Es)	Ein Klavier mit Celesta
Zweite Klarinette (mit Tenor-Saxophon in B)	Ein Banjo (mit Gitarre, Akkordeon und Hawai-Gitarre)
Erstes Fagott (eingetragenes III. Alt-Saxophon in Es)	Violine I (4 fach)
Erstes Horn in F	Violine II (3 fach)
Zweites Horn in F	Viola (2 fach)
Erste Jazz-Trompete in B	Cello (einfach)
Zweite Jazz-Trompete in B	Baß (einfach)
Erste Jazz-Posaune	

### WICHTIGE BEMERKUNGEN:

Das Klavier im Orchester ist unerlässlich und ohne dieses die Operette unaufführbar!

Wenn zwei Posaunen besetzt sind, wird die erste und dritte Posaunenstimme, wenn nur eine Posaune besetzt ist, die erste Jazz-Posaune aufgelegt.

Das Vibraphon ist für die Klangwirkung unerlässlich!

Es ist unbedingt notwendig, die 1. und 2. Trompetenstimme, sowie die 1. Posaunenstimme durch die ganze Operette auf Jazzinstrumenten blasen zu lassen!

Die Partie der Gloria Goldhair, sowie jene des Harald Pitt müssen unbedingt mit großen, schönen Stimmen besetzt werden!

Abbildung 28: Stolz, *Gloria und der Clown*, Basel 1935, S. 4.

Ein weiteres Beispiel für die Informationsflut zeigt folgende Abbildung:

The image shows a musical score for 'Gloria und der Clown' by Franz Stolz. It features a complex orchestral texture with multiple staves. The top staff is for the first and second violins, with various performance markings like 'pizz.' and 'gliss.'. Below it are staves for the first and second trumpets, and then a grand staff for piano (Vcl., C. m., 1. Pos., Hfe.). The score is dense with notes and rests, indicating a high level of information density.

Abbildung 29: Stolz, *Gloria und der Clown*, Basel 1935, S. 74.

Die 1. und 2. Violine wechseln sich also mit Glockenspiel, 1. Flöte, 1. Oboe und 1. Klarinette ab.

Dieser Klavierauszug unterscheidet sich vom bisher Besprochenen durch seine weniger gut spielbare Klavierstimme als Kern des Auszugs mit diversen, ergänzenden, kleingedruckten Einwüfen und hinterlässt als Gesamtbild den Eindruck einer orchestral gedachten Komposition:

The image shows a piano reduction of the same piece. It is marked 'Bewegt' and 'Tutti'. The score is dense with notes and rests, indicating a high level of information density. Various performance markings like 'ff', 'p subito', and 'drängen' are present. Instrument indications include '1-4. Hr.', 'Pk.', 'C. m.', 'kl. Tr.', 'Hfe. (gliss.)', '1 Solo-Vl.', 'drängen 1. Ob.', '1.2. Klar.', and '1. Fag.'. The piano part is complex and difficult to play, reflecting the orchestral nature of the original composition.

Abbildung 30: Stolz, *Gloria und der Clown*, Basel 1935, S. 102.

Die erweiterten Harmonien machten auch Adaptionen in der Satztechnik erforderlich. Harmonisch bemerkenswert sind erweiterte Akkorde mit den optionalen Tönen 9, 11, 13 und die Ausharmonisierung chromatischer Rückungen:

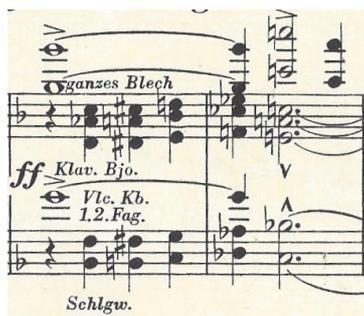


Abbildung 31: Stolz, *Gloria und der Clown*, Basel 1935, S. 103.

Auch hier findet sich ein Zitat von J. Strauß, diesmal aus der *Fledermaus* („Glücklich ist, wer vergisst“):



Abbildung 32: Stolz, *Gloria und der Clown*, Basel 1935, S. 69.

Wie sich die Instrumentation bei Stolz seit der Operette *Das Lumpen* (1915) verändert hat, erscheint mit einem direkten Vergleich der beiden Klavierauszüge am verständlichsten erklärt. Dazu soll noch einmal ein Walzer aus dem *Lumpen* betrachtet werden.

In Abbildung 32 ist erkennbar, dass die Bassnote auf dem 1. Taktschlag in der linken Hand einstimmig bleibt. Der Nachschlag auf dem 2. und 3. Taktschlag wird ebenso von der linken Hand ausgeführt. An manchen Stellen, wo die Melodie eine Ganze Note verlangt, führt die rechte Hand ergänzend – in höherer Stimmlage – ebenso Nachschläge als füllendes Element aus (T. 11 f.). Von diesem Klavierauszug ausgehend könnte eine Instrumentation schematisch nach den Ausführungen von Kling erfolgen.

42 **18** Langsames Walzertempo.  
(unendlich innig)

Be. Zwei pas-sen net zu ein-an-der, uns tragt net zu-sam-men der

Fl. I, Ob. I.  
Kl. II, Fag. I.  
Horn I, II.  
Trp. I, II.  
Hfe.

Be. Wind, wir Zwei sind so un-glei-che Men-schen, wie schwarz und weiß

Trp. I, II.

Be. un-gleich nur sind, da müßt schon ein groß' Wun-der g'sche-hen, das

*mf* *p*

Abbildung 33: Stolz, *Das Lumpel*, Wien u. a. 1915, S. 42.

Im Vergleich dazu finden sich bei *Gloria und der Clown* (Abb. 34) auf dem 1. Taktschlag Arpeggien, auf dem 2. und 3. Taktschlag steigert sich die Bewegung durch Achtelläufe (Abb. 34, T. 1 und 2), die Melodielinie wird von einem Akkord-Klangteppich in den Streichern (tremolo) unterlegt, in der rechten Hand gibt es Sechzehntel-Akkordzerlegungen als kurze Einwüfe. Während beim *Lumpel* im 8. Takt der Nachschlag fortgeführt wird (Abb. 33), findet sich hier ein variantenreicherer Abschluss der achttaktigen Periode als Überleitung zum Thema (Abb. 34). Klanglich unterscheiden sich die beiden Beispiele allein schon durch den Einsatz des Klaviers und des Vibraphons. Die Holzbläser können dadurch für Einwüfe verwendet werden, Streicher-pizzicati finden sich in Verbindung mit Klavier und Harfe.

⑥ Ruhiges Walzerzeitmaß  
Zweiter Vers

Gl. Viel Kom-pli-men-te und gar nichts fürs Herz, das ü-ber-täubt kein Ap-

Klar. Hfs. I. 2. Vl. div. I. 2. Fl. I. Klar.

p. 1. Hr. Vcl. pizz. u.s.w. Vla. d. Vbr. I. 2. Trp. C. s. Vla. arco Vcl. I. 2. Hr.

rit. poco a tempo

plaus. Rech-net zu-sam-men: Sekt, Per-len und Scherz, dann kommt ein FLI. Klar.

rit. poco a tempo

Str. ohne Kb. I. Fl. I. Ob. I. 2. Klar. I. 2. Vl. I. Hr. Vcl. arco I. 2. Klar. C. oles. I. Hr. I. Klar. I. 2. Hr.

Vla. Vcl. arco I. 2. Klar. I. Hr. I. Klar. I. 2. Hr.

I. Fag. I. Fag.

Abbildung 34: Stolz, *Gloria und der Clown*, Basel 1935, S. 26.

Während also der Klavierauszug aus dem Jahr 1915 die Orchestrierung eines perfekt erstellten Klaviersatzes zeigt, lässt die deutliche Veränderung der Partituren von *Peppina* (als Zwischenschritt) und *Gloria und der Clown* vermuten, dass hier nicht mehr schemenhaft aus einer Klavierstimme heraus instrumentiert werden konnte.

*Der Jazz-Pianist*<sup>562</sup> von Heinz Sandauer (1911-1979) aus dem Jahr 1950 zeigt eine weitere Möglichkeit auf, wie eine Entwicklung bei Stolz vor sich gegangen sein könnte. Der gebürtige Wiener war nach seiner Ausbildung „als Pianist und Kapellmeister an Wiener Theatern [...], beim Film und bei verschiedenen Schallplattenfirmen sowie als Instrumentator u. a. für F. Lehár, E. Kálmán und R. Stolz engagiert.“<sup>563</sup> Sandauer weist darauf hin, dass „dieses vorliegende Heft keine Schule, sondern ein Leitfaden für die wichtigsten Dinge beim Jazz-Klavierspiel“<sup>564</sup> sei und dass es Ziel sei, aus „den Verschiedenartigkeiten [...] eine so ziemlich allgemein gültige Form zu finden.“<sup>565</sup> Er versucht also – ähnlich wie Kling in seiner *Instrumentationslehre* zur Tanzmusik – rückblickend die wichtigsten Errungenschaften durch den Einfluss des Jazz’ auf das Klavierspiel zusammenfassend darzustellen. Dabei behandelt er die „Grundfaktoren:

<sup>562</sup> Sandauer, *Der Jazz-Pianist*, Wien 1950.

<sup>563</sup> Strouhal/Kornberger 2005, Zugriff: 13.03.2021.

<sup>564</sup> Sandauer, *Der Jazz-Pianist*, Wien 1950, S. 25.

<sup>565</sup> Ebd., Vorwort, S. 2.

Melodie, Harmonie und Rhythmus“<sup>566</sup> gesondert in anschaulichen Beispielen. Ausgehend von einem Original werden einfache melodische oder rhythmische Verschiebungen dargestellt, ebenso harmonische Variationen thematisiert.<sup>567</sup> Eine gleichzeitige Ausführung von Melodie und Gegenstimme, die „nicht nur Lebendigkeit in den Vortrag bringt, sondern auch einen wesentlichen Anteil zur vollkommenen Klangwirkung beiträgt“, oder eine „Rhythmisierung in vollen Akkorden [...], ähnlich einem Bläsersatz im Jazzorchester“ wird hier anhand von Notenbeispielen erklärt.<sup>568</sup>

Für die Stimmführung der linken Hand im Foxtrott empfiehlt der Autor unter anderem die auch bei Stolz anzutreffenden Arpeggien mit Grundton – Quint – Terz:



Abbildung 35: Sandauer, *Der Jazz-Pianist*, Wien 1950, S. 11.

Zur Aufgabe der rechten Hand schreibt Sandauer:

„Die Primadonnenaufgabe der rechten Hand besteht darin, die Melodie zu spielen. Da die Melodie gewöhnlich einfach oder in Oktaven, gelegentlich in ganzen Akkorden gespielt wird, bleibt zwischendurch noch Zeit übrig, auf Ausschmückungen verschiedener Art bedacht zu sein.“<sup>569</sup>

Seine Ausführungen zu „rhythmischen Zwischeneinwürfen bis zu technischen Passagen, bei denen sogar fallweise die Linke die Melodieführung übernehmen kann“,<sup>570</sup> weisen absolute Parallelen zu den Klavierauszügen von Stolz auf. Um den Wirkungsbereich der linken Hand nicht einzuschränken, empfiehlt Sandauer, „im Interesse des möglichst vollen Klanges, die Rechte eine Oktavlage höher zu placieren.“<sup>571</sup>

<sup>566</sup> Ebd., S. 3.

<sup>567</sup> Vgl. ebd., S. 3-7.

<sup>568</sup> Ebd., S. 4.

<sup>569</sup> Ebd., S. 12.

<sup>570</sup> Ebd.

<sup>571</sup> Ebd.



Abbildung 36: Sandauer, *Der Jazz-Pianist*, Wien 1950, S. 12.

Sandauer merkt zu diesem Beispiel (Abb. 36) an: „Die Spielart verbürgt bereits einen vollen Klang!“<sup>572</sup> Zur Harmonisierung wären zwar Hinweise möglich, diese könnten aber kaum gelehrt werden.<sup>573</sup> Weiters ergänzt er, dass man in der Improvisation „auch vollkommen frei (zum Beispiel mit Hilfe von Nonenakkorden, übermäßigen Dreiklängen, verminderten Septakkorden usw.) operieren“<sup>574</sup> dürfe. Zum Vortrag mahnt er, dem Zuhörer „das unangenehme Gefühl [zu] ersparen“, das „mit der unterhaltenden Musik Plage verbunden ist. Denn Jazz ist populär, und populäre Dinge haben immer den Anschein der Selbstverständlichkeit.“<sup>575</sup>

Vermutlich hatte Stolz – als ausgezeichnete Pianist – sich über die Jahre auch all diese von Sandauer erst später zusammengefassten Variationen und Spiel- bzw. Satztechniken zuvor schon angeeignet, bzw. war als einer der federführenden Komponisten der Unterhaltungsmusikbranche für den Entwicklungsprozess der Implementierung von Jazzelementen in das Genre der Unterhaltungsmusik mitverantwortlich. Vor allem sein Klavierauszug von *Gloria und der Clown* ist voll von Details, die mit den Ausführungen Sandauers verglichen werden können. Dies lässt allerdings auch in der Umkehr den Schluss zu, dass eine Instrumentation möglicherweise doch weniger einem komplexen Klangbild denn eher wieder einer orchestrierten Klavierstimme entsprochen hat. Es ist nicht belegbar, ob Stolz diese Operette selbst instrumentierte oder seine Anweisungen an einen Arrangeur in einer Klavierstimme mitgeliefert wurden. Es ist allerdings mehr als auffällig, dass der Klavierauszug – wie in der Ausgabe beschrieben – einem Dirigenten möglichst viele Informationen zur Instrumentation liefern sollte und

<sup>572</sup> Ebd.

<sup>573</sup> Vgl. ebd., S. 14.

<sup>574</sup> Ebd., S. 24.

<sup>575</sup> Ebd., S. 18.

damit auch ein Fokus auf diese gelegt wird. Dies wirft die Frage auf, ob das nur dann passiert, wenn die Instrumentation vom Komponisten selbst stammt.

### 3.1.11 *Confetti* RSWV deest

Aus der zweistimmigen undatierten Melodieskizze *English Waltz* und der einstimmigen Melodieskizze zum *Faschingsmarsch*<sup>576</sup> geht hervor, dass Robert Stolz mit Ernst Marischka korrespondiert hat: „Allerherzlichst liebster Ernstl / Dein Robert / Wienerlied in Arbeit – wird prachttvoll!“<sup>577</sup> Die Melodie des *English Waltz* weist diese Skizze eindeutig dem Titel *Oft genügt ein Gläschen Sekt* (Text: Ernst Marischka) zu. Warum *Faschingsmarsch* und *English Waltz* auf dem gleichen Blatt notiert wurden, klärte sich nach Anfrage bei Hans Stolz:

„Das Lied *Oft genügt ein Gläschen Sekt* [ist] Hauptschlager aus dem Film *Konfetti*, [...] da war am schon am Anfang ein Faschingsumzug und da kam diese Melodie vom *Faschingsmarsch* vor, an die letzten Takte erinnere ich mich ‚Faschingszeit, Faschingszeit‘.“<sup>578</sup>

Der Titel *Heiss brennt die Liebe*<sup>579</sup> als eigenhändige Reinschrift von Stolz, datiert mit „Wien, 20. II. 1936“<sup>580</sup> aus dem ehemaligen Bestand des Doblinger Musikverlages, enthält die Melodie der Skizze *Faschingsmarsch*. Allerdings hat Stolz in der Endversion den ursprünglichen 2/4-Takt in einen 6/8-Takt verändert und die Melodie der Taktart entsprechend angepasst. Der Untertitel lautet: Marsch – Fox (Six-eight) aus dem Luxor Tonfilm: / ‚*Confetti*‘ / Ein Wiener Faschingsfilm im Weltvertrieb der Rex Wien.<sup>581</sup> Im Text finden sich die Erinnerungen von Hans Stolz bestätigt, denn es heißt hier: „Faschingszeit, Faschingszeit, – da brennt man lichterloh.“ Die Autographe *English Waltz* und *Faschingsmarsch* waren für den Texter als Vorlage, *Heiss brennt die Liebe* als Druckvorlage einer Ausgabe für Gesang und Klavier im Doblinger Musikverlag angefertigt worden.<sup>582</sup>

---

<sup>576</sup> Kapitel 6.1 und 6.2. ÖNB Mus. Hs. 42.402.

<sup>577</sup> Ebd.

<sup>578</sup> Hans Stolz, Email vom 29. August 2018.

<sup>579</sup> Wiener Rathaus, Wienbibliothek, MH 16579.

<sup>580</sup> Ebd.

<sup>581</sup> Ebd.; Pflicht 1981, S. 407.

<sup>582</sup> Detaillierte Beschreibungen der Autographe in den Kapiteln 6.6.1, 6.6.2, 6.6.3.

### 3.1.12 Schicksal mit Musik RSWV 624

Die Klavierstimme (Skizze) Nr. 12 *Finale*<sup>583</sup> enthält Eintragungen mit Rollennamen, die auf das Werk *Schicksal mit Musik* RSWV 624 hinweisen. Für die Instrumentation findet sich nur eine einzige Eintragung in Takt 10: „volles Orch.“.

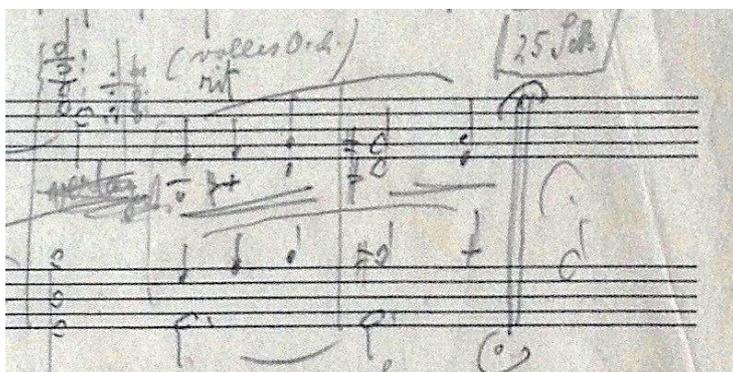


Abbildung 37: Nr. 12 *Finale* (MHc 18212) T. 10-12.

Wie schon im Kommentar<sup>584</sup> der Wienbibliothek erwähnt, zitiert hier Stolz eindeutig aus dem *Donauwalzer* (Abb. 38) und bindet etwas abgewandelt das Motiv aus dem Walzer der *Fledermaus* von J. Strauß Sohn in seiner Skizze ein.



Abbildung 38: Nr. 12 *Finale* (MHc 18212) T. 13-30.

<sup>583</sup> MHc 18212, Kapitel 6.7.1.

<sup>584</sup> Kommentar zu MHc 18212 [o. a. A.].

Erwähnenswert ist die Notation des *Donauwalzers* abwechselnd im Foxtempo (Alla Breve-Takt) und dem Walzertempo.

Dieser gravierende Eingriff in das Werk eines anderen stellt den Versuch dar, dieses Mitte der 1940er Jahre an die Modeerscheinungen der (Ende) 1920er und 1930er Jahre anzupassen.

### 3.1.13 *Frühling im Prater* RSWV 651

Die Autographe Lied *Apfelthaler*<sup>585</sup> und *Wiener Musi – Wiener Walzer*<sup>586</sup> werden der Operette *Frühling im Prater* zugeordnet. In der Titelaufstellung<sup>587</sup> der Operette ist das Lied als Nr. 21 und der Walzer als Nr. 10 gereiht. In der Skizze für das *Lied Apfelthaler* wechselt Stolz zwischen ein- und mehrstimmiger Schreibweise. Mehrstimmig notiert Stolz nur jene Stellen, bei denen harmonische Fortschreitungen verschiedene Wege gehen könnten, um seine Wünsche bzw. harmonische Vorstellungen klar zu festigen. Nicht nur für ihn selbst, sondern auch für jeden Arrangeur, so Stolz nicht selbst instrumentiert haben sollte, wären diese Informationen – ausgehend vom Gedanken eines dem Schema der Unterhaltungsmusik angepassten Arrangements – als Vorlage ausreichend. Als einziger Hinweis für eine Instrumentation finden sich die Anweisungen „Ob“ und „Holz“ am Ende der Skizze, wo Stolz ein Vorspiel zu diesem Couplet nachträglich ergänzt.

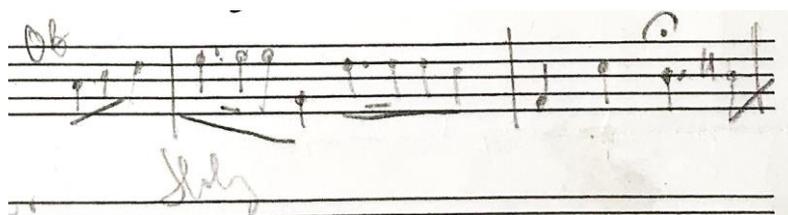


Abbildung 39: *Apfelthaler* (MHc-21645), Skizze nach dem Schlusstrich.

Bei der Skizze *Wiener Musi – Wiener Walzer* erscheint die Gestaltung des Konzeptpapiers anfänglich verwirrend. Die nähere Betrachtung zeigt jedoch, dass es Stolz gelingt, durch klare Angaben und mit erstaunlich geringem

<sup>585</sup> MHc 21645, Kapitel 6.8.1.

<sup>586</sup> MHc 14.415, Kapitel 6.8.2.

<sup>587</sup> Titelaufstellung aus dem Archiv von Hans Stolz.

Notations-Aufwand ein deutliches Konzept für eine weitere Bearbeitung vorzulegen. Die Eintragungen „Forte Walzer, wuchtig bzw. 2 Solo VI. (Violinen)“ und „alles forte – effektvolle Schlusstakte“<sup>588</sup> weisen auf die Bestimmung für einen Arrangeur seiner Wahl zur weiteren Ausarbeitung hin. Stolz fügte seinen Worten „effektvolle Schlusstakte“<sup>589</sup> als Aufforderung an den Arrangeur zur eigenständigen Gestaltung des Schlusses noch die Zeile „wie im Kl. A.“<sup>590</sup> (Klavierauszug) einschränkend hinzu: Eigenständige kompositorische Einfälle waren offensichtlich nicht erwünscht, sondern eine entsprechende Instrumentation zur vorgegebenen Klavierstimme. Kling merkt in Bezug auf die leichter Muse insbesondere zu Tänzen an, dass bei Arrangements „die Melodie und die Harmonie der Originalkomposition unter allen Bedingungen beibehalten werden“<sup>591</sup> müsse. „Vor allem soll man ins Auge fassen, dass Stil und Instrumentierung des Originals soviel wie möglich beibehalten werden.“<sup>592</sup> Seitens der Lehre gab es auch in der Unterhaltungsmusik diesbezüglich klare Empfehlungen. Stolz ist wohl grundlegend davon ausgegangen, dass Arrangeure sich an diese halten.

### 3.1.14 Wiener Café RSWV 731

Die beiden Lieder *Ich hab' ein Wienerherz*<sup>593</sup> (1948) und *Chico-chi, chico-cha*<sup>594</sup> (um 1960) gehören zur Operette *Wiener Cafe*. Während ersteres den Arbeitsprozess bei der Textfindung dokumentiert, lässt *Chico-chi, chico-cha* (Rumba) einen Einblick in den Arbeitsprozess zwischen Stolz und Robert Gilbert, dem Texter dieses Liedes, zu. Die Anmerkung auf Seite 3 „Solis u. ganzer Chor“<sup>595</sup> stellt die einzige Information zur Instrumentation der notierten Skizze dar.

---

<sup>588</sup> MHc 14.415, Kapitel 6.8.2.

<sup>589</sup> Ebd.

<sup>590</sup> Ebd.

<sup>591</sup> Kling 1882/88, S. 81.

<sup>592</sup> Ebd, S. 81.

<sup>593</sup> MHc 12185, Kapitel 6.9.1.

<sup>594</sup> MHc 14414, Kapitel 6.9.2.

<sup>595</sup> MHc 14414.

### 3.1.15 *Die Trauminsel* RSWV 742

Im Klavierauszug dieser Operette, die 1962 auf der Bregenzer Seebühne uraufgeführt wurde, finden sich im Gegensatz zu den anderen hier behandelten Werken von Stolz sehr wenige Informationen zur Instrumentation. Selbst bei reinen Instrumentalteilen bleiben die Eintragungen auf ein Mindestmaß beschränkt, teilweise finden sich über weitere Strecken überhaupt keine Informationen zur Instrumentation.<sup>596</sup> Man weiß allerdings, dass Carl Michalski *Die Trauminsel* instrumentiert hat.<sup>597</sup> Zu dieser Zusammenarbeit ist aber keine Korrespondenz greifbar.

Zu den wenigen erforschten Operettenbearbeitungen gehören jene von Erich Wolfgang Korngold (1897-1957).

„Aus dem Bestreben heraus, finanziell unabhängig zu werden, aber auch wegen seiner Vorliebe für die Musik von Joh. Strauß begann Korngold 1923 eine Tätigkeit als Bearbeiter und Arrangeur von Operetten. Dies war seiner Reputation als ‚seriöser‘ Komponist zwar wenig zuträglich, verschaffte ihm aber die ökonomische Freiheit.“<sup>598</sup>

Unter den Bearbeitungen finden sich Werke von Johann Strauß (*Eine Nacht in Venedig*, *Die Fledermaus*) und Leo Fall (*Rosen aus Florida*). Da beide Komponisten zu diesem Zeitpunkt schon verstorben waren, hegte Korngold durchaus Zweifel, die Werke neu zu bearbeiten:

„Eigentlich bin ich ein Feind aller Bearbeitungen, aller Eingriffe einer fremden Hand in bestehendes Musikgut. Ich kann ja als selbstschaffender Künstler gar keinen anderen Standpunkt einnehmen, habe ich doch auch, als meine ‚Tote Stadt‘ mit der Jeritza als erste deutsche Oper nach dem Kriege in Amerika zur Aufführung gelangte, gegen alle Striche und Verstümmelungsversuche auf das schärfste protestiert; allerdings hat es nichts genützt [...] eines ist sicherlich allen Werken gemeinsam: der Wille ihres Schöpfers, ihnen diese und keine andere Gestalt zu geben. Wie kam es nun trotz dieser meiner Anschauung zu meiner ersten Bearbeitung? Sehr einfach: ich wusste im Drange der Probenarbeit überhaupt nicht, daß ich eine solche gemacht hatte.“<sup>599</sup>

Aus einer Vereinbarung zwischen Bertha Fall, der Witwe Leos, Korngold und weiteren zwei Personen geht hervor, dass Korngold als Bearbeiter nicht erwähnt werden sollte.<sup>600</sup> Hier wird – ähnlich wie bei Strauß und Genée – also

---

<sup>596</sup> Vgl. Stolz, *Die Trauminsel*, Zug 1961/1971, S. 138 f.

<sup>597</sup> Persönliches Gespräch mit Hans Stolz.

<sup>598</sup> Stollberg 2003/2016, Zugriff: 01.02.2021.

<sup>599</sup> Korngold, zitiert nach Clarke 2009, S. 28.

<sup>600</sup> Vgl. Clarke 2009, S. 41 f.

eine grundsätzliche Problematik aufgezeigt, dass anonyme Arbeiten keine Seltenheit bzw. auch rechtlich vereinbart werden konnten, ein Umstand, der die seriöse Beleuchtung einer Instrumentation bzw. vor allem deren Urheber noch um einiges schwieriger gestaltet. Festzuhalten ist, dass der Klavierauszug von *Eine Nacht in Venedig*<sup>601</sup> aus dem Jahr 1967 in der Korngoldfassung deutlich weniger Hinweise auf die Instrumentation in den Druck aufgenommen hat, als es bei all den vorher gezeigten Beispielen, u. a. von Franz Lehár, Emmerich Kálmán oder Robert Stolz, der Fall war.

Wohl handelt es sich bei den Klavierstimmen im Genre der Operette selten um Reduktionen, also Klavierauszüge, sondern in weiterem Sinne in der Regel um einen Ausgangspunkt für diverse Orchestrationen und entsprechende Instrumentation. Ein Particell stellt somit ein zusammenfassendes Endergebnis dar. Möglich ist auch, dass vom Komponisten ein „Particell light“, also eine Klavierstimme mit sehr reduzierten Wünschen, zum Beispiel der Angabe von melodieführenden Instrumenten, als Vorlage an die jeweiligen Arrangeure übergeben wurde, und diese entsprechende Ergänzungen vorgenommen haben. Ungeklärt bleibt, wie die Vorlage für einen Arrangeur bei einer Instrumentierung einer Stolz-Operette im Detail ausgesehen hat. Die Eintragungen in den Klavierauszügen zeigten die Anpassung der Stolz-Operetten an den allgemeinen Trend. Sowohl die Verwendung der populär gewordenen Jazzinstrumente (Vibraphon, Saxophon) als auch die Jazzband als Bühnenmusik und ein Tanzorchester im Orchestergraben (Lewis Ruth Band bei *Peppina*) dokumentieren, dass Stolz sich dem Zeitgeist unterworfen hat bzw. unterwerfen musste, oder ihn sogar mitbestimmt hat. Ungeklärt bleibt, ob Stolz Ende der 1920er Jahre bzw. ab Beginn der 1930er Jahre seine Operetten noch selbst instrumentiert hat.

### 3.2 Lieder

Im Folgenden werden nun Autographe zu Stolz' Liedkompositionen auf Hinweise für eine Instrumentation untersucht. Die Reihenfolge der Autographe ist nach Werkzugehörigkeit und deren Datierung gegliedert.

---

<sup>601</sup> Johann Strauß, *Eine Nacht in Venedig*, Neufassung Korngold/Marischka, London 1967.

### 3.2.1 Don't Ask Me Why RSWV 414

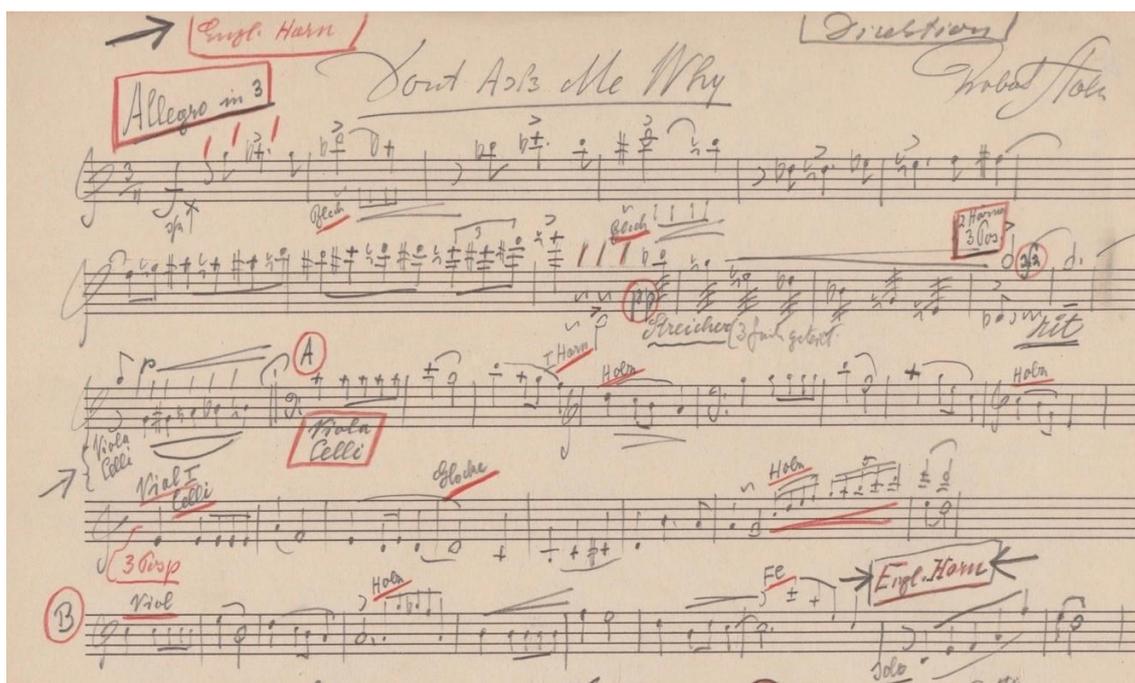


Abbildung 40: *Don't Ask Me Why* (Mus.Hs. 516).

Die Originalfassung dieses Liedes wurde am 30. Mai 1930 in Berlin komponiert.<sup>602</sup> Die vorliegende Skizze verwendet ein Notenpapier amerikanischen Fabrikates, es handelt sich hierbei wohl um eine Anweisung für ein neues Arrangement aus Stolz' Zeit im Exil. Der Zusatz „Direktion“ am rechten oberen Rand ist kein Beleg dafür, dass Stolz sich von einem bestehenden Arrangement eine Direktionsstimme selbst zurecht gelegt hat. Die Anmerkung am Blattrand „Vibraphon (Piano u. Celesta) ausgen. Viol. u. II. (alles 1 Stimme)“<sup>603</sup> ist Hinweis auf die Vorlage für eine Instrumentation bzw. für einen Arrangeur und den Kopisten. Sie sind für einen erfahrenen Arrangeur mehr als ausreichend und klar strukturiert: Dazu gehören die Stimmlagen (auch durch kurze Wechsel in den Bassschlüssel, z. B. T. 15), die für Stolz typischen, häufig vorkommenden Temposchwankungen (rit., a tempo) oder die Anweisungen zum Dirigat „Allegro in 3“ (am Beginn) bzw. sechs Taktzeitstriche in Takt 14 (Bedeutung: In sechs Schläge aufteilen). Klar sind die Vorgaben für die dynamische Gestaltung bei Blechbläser-Einsätzen, wie beispielsweise in Takt 13 („2 Hörner, 3 Pos.“ → „sfz.“ oder auch in Takt 23 („3 Pos“ mit dem Zusatz „p“).<sup>604</sup> Die klangfarbliche

<sup>602</sup> Pflicht 1981, S. 123; vgl. Kapitel 6.10.

<sup>603</sup> Mus. Hs. 5164.

<sup>604</sup> Vgl. ebd.

Komponente des gewünschten Arrangements zeugt von einer Affinität zu farbenreicher Instrumentation und ist gekennzeichnet durch Sonderinstrumente wie Englischhorn oder Celesta, die abwechselnde Verwendung von Streichern, Holz, Blech oder den Einsatz von Solopassagen (z. B. T. 63: „Celesta (solo)“, T. 67: „Solo Viol“, T. 94: „2 Kl. solo“). Die klar definierte Priorisierung der Melodieinstrumente lässt automatisch nur mehr ein sehr kleines Feld der Gestaltung offen, da der Unterbau in der klanglichen Balance immer dem Melodieinstrument entsprechend gestaltet werden muss. Stolz hat aber wohl auf eine Druckausgabe verwiesen. Zur Notationsweise von Stolz ist in Kling's *Instrumentationslehre* folgende Empfehlung zu lesen:

„Ebenso kann man es bei dem ersten Entwurf einer anderen Komposition für mehrere Instrumente (selbst ohne Bezifferung) machen, man deutet nur den Eintritt aller Hauptstimmen (d. h. denen man die Melodie übergibt) an, und füllt dann die Partitur später aus.“<sup>605</sup>

Weiters führt Kling aus, dass man „dann die Harmonie im Gedächtnis behalten [solle], bei besonderen Effekten aber, welche man vergessen zu können fürchtet“, <sup>606</sup> sich unbedingt Notizen machen müsse. Diese beiden Empfehlungen sind bei Stolz im oben beschriebenen Autograph sowie in weiteren Beispielen immer wieder vorzufinden. Ein zu dieser Skizze passendes Orchesterarrangement ist nicht bekannt.

### **3.2.2 Elsa Meyer und die 3 Freier RSWV 110**

Bei dieser Quelle<sup>607</sup> aus dem Jahr 1913 handelt es sich um eine Klavierstimme mit überlegter Singstimme. Diese trägt den Vermerk „Dieses Exemplar berechtigt nur Herrn Franz Maier zum öffentlichen Vortrage. Robert Stolz“, wurde aber 1916 im Sammelband *Mosaik*,<sup>608</sup> der 30 Kabarettlieder enthält, abgedruckt.

---

<sup>605</sup> Kling 1882/1888, S. 82 f.

<sup>606</sup> Ebd., S. 83.

<sup>607</sup> MHc 14969, Kapitel 6.11.

<sup>608</sup> Stolz, *Mosaik*, Wien: Wiener Musikalienverlag 1916, S. 68 f.

### 3.2.3 *Servus Du / neue Version RSWV 62*

Stolz bezeichnet das Werk selbst als „*Servus Du / neue Version*“.<sup>609</sup> Die Strophe in der ersten und bekannteren Fassung wurde im 3/8-Takt, der Refrain im 3/4-Takt notiert. In der neuen Version stehen Strophe und Refrain jeweils im „Alla Breve“-Takt. Stolz hat neben notwendigen rhythmischen Anpassungen noch folgende musikalische Änderungen vorgenommen: Die Strophe ist im durchgehenden Tempo zur Gänze neu komponiert und mündet direkt ohne *ritardando* in den Refrain. Während der originale Refrain sechzehntaktig ist und wieder in die Strophe zurückführt, ergänzt Stolz hier nach dem Refrain eine achttaktige „Bridge“, die wiederum im Refrain endet. Erst danach beginnt die zweite Strophe.

Der Abgleich mit der Druckausgabe (*Time Began*) zeigt, dass von den acht Einleitungstakten bei Stolz nur mehr vier Intro-Takte vorzufinden sind. Der gesamte Klaviersatz präsentiert sich in einem völlig anderen Arrangement. Die Druckausgabe datiert dieses Neu-Arrangement mit dem Jahr 1950, das Copyright dafür liegt bei der „Edward B. Marks Music Corporation“ und wurde wohl nicht vom Komponisten selbst gemacht.<sup>610</sup>

Stolz hat hier offensichtlich versucht, eines seiner bekanntesten Lieder den rhythmischen Trends dieser Zeit anzupassen. Der Reiz des 3/4-Taktes war in Amerika den geraden Taktarten unterlegen. Stolz war sich dieser Tatsache vielleicht früher bewusst als vielen seiner Kollegen. Seine Eintragungen in die Klavierstimme „*poco rit.*“ (T. 6 des Refrains): und „*a tempo*“ (T. 8 des Refrain, 2. und 3. Viertel) fehlen in der Druckausgabe. Das „*poco rit.*“ (Ende der „Bridge“) mit „*a tempo*“ zum Refrain gibt es auch im Neuarrangement.<sup>611</sup>

Dass Stolz definitiv die Erstfassung bevorzugt hat, zeigt sich in der Tonaufnahme, die er kurz vor seinem Tod noch selbst am Klavier spielend mit dem Titel *Meinen Freunden zur Erinnerung* hinterlassen hat.

---

<sup>609</sup> MHc 14435, Kapitel 6.12.

<sup>610</sup> Vgl. Stolz, *Time Began*, New York 1950.

<sup>611</sup> Vgl. ebd.

### 3.2.4 *Gott segne Österreich!* RSWV 618

In der Österreichischen Nationalbibliothek findet sich ein Autograph (Klavierstimme mit Gesangslinie) des Liedes *Gott segne Österreich* mit dem Vermerk „komponiert New York 28.7.1946 / aufgeschrieben: Wien, 9.11.1950 / Robert Stolz.“<sup>612</sup> In der Wienbibliothek im Rathaus liegt zu diesem Werk ein ergänzender Chorsatz<sup>613</sup> von Leo Lehner, um den Stolz in einer Briefbeilage gebeten hatte: „Ich möchte ‚Gott segne Österreich‘ gerne mit Chor beim Österr. Rundfunk aufnehmen. Ich wüßte niemanden in ganz Österreich, der es für Chor besser setzen könnte als Du, lieber Freund. Würdest Du es für mich tun?“<sup>614</sup>

Die Harmoniefolge in seinem Chorsatz entspricht mit kleinen Ausnahmen in Takt 31 f. dem Klavierauszug von Stolz aus dem Jahr 1951. Im Privatarchiv von Hans Stolz befindet sich von diesem Lied das Manuskript eines Chorsatzes bzw. Arrangements<sup>615</sup> für großes Orchester von Max Schönherr, der während des Zeitraums<sup>616</sup> Dirigent des Rundfunkorchesters war. Die Chor-Druckfassung aus dem Jahr 1954, die keinen Arrangeur nennt, entspricht dem Manuskript von Max Schönherr. Eine Korrespondenz zur Entstehung dieser Bearbeitung liegt nicht vor.

### 3.2.5 *Ich bin per du ...!* RSWV 633

Die ausgesetzte, gut spielbare Klavierstimme<sup>617</sup> enthält zahlreiche dynamische Eintragungen und eine eigene Gesangszeile; der Gesangstext ist allerdings nicht mit Text unterlegt. Hinweise zu einer Instrumentation sind nicht vorhanden, es handelt sich vermutlich um eine Vorlage zur Drucklegung.

### 3.2.6 *Ein Gruß an Dich, Mutti* RSWV 794

Die Skizze der Melodie zu diesem Titel ist mit „Robert Stolz / Wien, Grinzing / 18. August 1968“<sup>618</sup> datiert. Sie ist deswegen außergewöhnlich, weil sie nicht mit

---

<sup>612</sup> Mus.Hs. 30.399, vgl. Kapitel 6.13.

<sup>613</sup> MHc 12453, vgl. Kapitel 6.13.1.

<sup>614</sup> Stolz, Brief an Leo Lehner vom 10. Sept. 1065, MHc 12453.

<sup>615</sup> Privatarchiv von Hans Stolz.

<sup>616</sup> Vgl. Saary 2005, Zugriff: 01.03.2021.

<sup>617</sup> MHc 21636, vgl. Kapitel 6.14.

<sup>618</sup> Mus.Hs. 30594, vgl. Kapitel 6.15.

Bleistift notiert wurde und es nur Änderungen nur in Form von Durchstreichungen bzw. Überschreibungen gibt. Durch die zahlreichen Ausbesserungen oder Änderungen ist der Arbeitsprozess perfekt dokumentiert. Hinweise auf eine Instrumentation gibt es nicht.

### **3.2.7 *Angelo!* RSWV 803**

Die handschriftliche Reinschrift fasst jeweils drei Systeme mit der Klavierstimme und einer Gesangszeile mit unterlegtem Text zusammen. Am Ende des Notentextes ist vermerkt: „Robert Stolz / Wien – Grinzing /, 31. Oktober 1968“.<sup>619</sup> Stolz war zum Zeitpunkt der Entstehung dieses Werkes bereits 88 Jahre alt.

### **3.2.8 *Verliebt in Österreich* RSWV deest**

Diese Skizze<sup>620</sup> der Melodie zeigt Stolz' Kompositionsideen. Der Komponist definiert sein Klangbild bzw. seine eigenen Standards in einer harmonischen Fortschreitung und lässt diese bei der Notation einer Melodiestimme automatisch mitklingen. Daher notiert er nur dann weitere Akkordtöne, wenn die harmonische Fortschreitung einer neuen Komposition zusätzliche Anmerkungen notwendig machte. Für einen Arrangeur, der sich mit dem Werk von Stolz befasst hat, sind sie für eine entsprechende Harmonisierung des Liedes ausreichend. Das Werk wurde als Titellied zu dem Film *Verliebt in Österreich* (Kultur- und Fremdenverkehrs-Werbefilm aus dem Jahr 1967) verwendet.<sup>621</sup> Eintragungen für eine Instrumentation sind nicht vorhanden.

## **3.3 Instrumentalmusik**

Im Folgenden werden Autographe zu Instrumentalkompositionen oder Arrangements untersucht. Ihre Reihenfolge ist nach Werkzuordnung und deren Datierung geordnet.

---

<sup>619</sup> Mus.Hs. 30595, vgl. Kapitel 6.16.

<sup>620</sup> Mus.Hs. 30398, vgl. Kapitel 6.17.

<sup>621</sup> Vgl. Pflicht 1981, S. 354 und 414.

### 3.3.1 *Lehár-Marsch* RSWV 20

Die handschriftliche Partitur des *Lehár-Marschs*<sup>622</sup> (1907) stammt aus dem Archiv des Doblinger Musikverlages (heute: Wienbibliothek im Rathaus). Der Abgleich mit der Partitur der Operette *Der Minenkönig* weist auf eine eigenhändige Instrumentation von Stolz hin. Die Partitur nennt folgende Besetzung:

„Grosse Flöte, Piccolo, Oboen, Clarinetto I., II. in B, Fagotti, 4 Hörner in F, 2 Trompeten in F, Trombone I., II., Trombone III. u. Tuba, Tamboire piccolo [!], Gran Cassa mit Becken, Tympani in C,G, Tromba III in F ad libitum, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, Basso“<sup>623</sup>

und trägt die Anmerkung: „Meinem lieben Freunde, dem genialen Componisten Franz Lehár, in größter Verehrung gewidmet [!].“<sup>624</sup> Es gibt zahlreiche Kommentare zur Ausführung in der Partitur: „eventuell diese 2 Takte die Bläser allein“ (S. 1, unter T. 3 f.), „Hier wird es gut sein nur mit einem / einfachen f zu beginnen wegen der Steigerung / und die schweren Blechbläser wie Tromp. U. Pos. / mit mf zu bezeichnen.“ (S. 2, unter T. 9-13), „Den vorletzten Takt / Tromp. u. Posaunen / recht weich blasen lassen.“ (S. 9, unter T. 60 f.), „Grosse Steigerung be= / sonders in den Hörnern“ (S. 15, unter T. 106 f.). Auffällig sind auch nachträglich in Rot eingetragene Stichnoten in beinahe allen Stimmen mit der jeweiligen Instrumentenbezeichnung. Diese wurden in der neu aufgelegten Druckfassung vollständig übernommen. In den Stimmen gibt es den Hinweis: „Bei kleiner Besetzung zu spielen“. Da die Fassung für großes Orchester und die für kleines Orchester die idente Verlagsnummer (D. 3791) tragen, handelt es sich hierbei also um nachträgliche Adaptionen, um die Ausgabe in mehreren Besetzungen spielbar zu machen. Der Widmungstext „Meinem lieben Freunde Franz Lehár in größter Verehrung gewidmet“<sup>625</sup> erscheint im Einband der Orchesterausgaben. Eine Partitur wurde allerdings nicht gedruckt, sondern – wie üblich – nur eine Direktionsstimme angefertigt.

---

<sup>622</sup> MHc 18176, vgl. Kapitel 6.18.

<sup>623</sup> Stolz, *Lehár Marsch*, Wien – Leipzig 1907.

<sup>624</sup> MHc 18176, S. 1.

<sup>625</sup> Stolz, *Lehár Marsch*, D.3791, Einband der Ausgabe.

## Lehár-Marsch.

Nachdrucks- und  
Aufführungsrecht vorbehalten.  
Tous droits d'exécution publique et de  
reproduction réservés pour tous pays.

**Violino I.**  
(Directionsstimme.) Robert Stolz, Op. 43.

Fesches Marschtempo. Tamburin.  
Becken-Solo.

Abbildung 41: Stolz, *Lehár-Marsch*, Wien – Leipzig 1907, Ausschnitt der Direktionsstimme.

In der Direktionsstimme werden in der 1. Violine die notwendigsten Informationen zur restlichen Instrumentierung mit Stichnoten angezeigt. Dies stellt die unvollständigste Art einer „Partitur“ dar, so werden beispielsweise im vierten Takt vor der prima volta auf der letzten Achtel die solistischen Einwüfze der Pauke bzw. der Bässe nicht angezeigt (Abb. 41).

Der *Lehár-Marsch* ist in sechs verschiedenen Ausgaben im Verlag Ludwig Doblinger erschienen. Neben einer Klavierausgabe gibt es weitere Fassungen:

- Clavier zu zwei Händen<sup>626</sup>
- Großes Orchester
- kleines Orchester (6-17-stimmig)<sup>627</sup>
- Salonorchester
- Schrammelquartett
- Österr. Militär – oder deutsche Infanterie – Musik (arr. H. Dostal)<sup>628</sup>

Robert Stolz wurde 1907 Kapellmeister am *Theater an der Wien* und dirigierte auch Vorstellungen der *Lustigen Witwe* von Franz Lehár. Der vorliegende Marsch

<sup>626</sup> Stolz 1908; Die Existenz einer „Klavierausgabe“ zu zwei Händen ist nur durch die Information am Deckblatt der Notenausgabe D.3788 zu erschließen. Dem Verlag ist heute diese Ausgabe nicht mehr bekannt.

<sup>627</sup> Stolz 1907, Besetzungsinformation am Deckblatt der Notenausgabe D.3791.

<sup>628</sup> Stolz 1907, Angabe des Arrangeurs am Deckblatt der Notenausgabe D.3791.

könnte anlässlich dieses Karrieresprungs zu Ehren von Franz Lehár entstanden sein. Wenn auch eine handschriftliche Signatur von Stolz fehlt, handelt es sich bei dieser Partitur wohl um ein seltenes instrumentales Autograph. Die Kommentare unter den Notenlinien zur dynamischen Gestaltung der Instrumentengruppen und die kurzen, klar formulierten Anweisungen geben Ausführenden verständliche Hinweise zur Interpretation. Jedoch wurden am Ende nicht alle Gedanken in den Stimmen tatsächlich realisiert. Während der Kommentar „eventuell diese 2 Takte die Bläser allein“ (S. 1, unter T. 3, 4) umgesetzt wurde, bleibt es trotz der Notiz „Hier wird es gut sein nur mit einem / einfachen f zu beginnen wegen der Steigerung / und die schweren Blechbläser wie Tromp. U. Pos. / mit mf zu bezeichnen“ (S. 2, unter T. 9-13) in der Druckfassung im Blech bei der dynamischen Bezeichnung „ff“, im Schlagwerk, wie in der Partitur vorgesehen, bei „f“.<sup>629</sup>

Die Instrumentation ist farbenreich, besonders auffällig ist im Autograph die Anweisung im Trio: „2 Trompeten gestopft“ (S. 10). Somit findet sich hier ein für einen Marsch dieser Zeit definitiv seltenes Klangbild. Die Trompeten werden in diesem Teil solistisch eingesetzt, bei den Hörnern ist die Anweisung „gestopft“ (S. 10) zu finden. Die weitere Gestaltung dieses musikalischen Teils, in dem den gestopften Trompeten ein Solo mit zwei Piccolo-Flöten folgt, ist einfallsreich und in einer vom Mainstream abweichenden Art instrumentiert. Die dynamische Bandbreite wird vom „pp“ (S. 10, T. 65) bis zur Anweisung „Mit aller Kraft“ und einem „ff“ gefolgt von einem „fff“ (S. 16, T. 112) in vollem Umfang eingefordert. Stolz' Affinität zu feinen Nuancen in den Tempi spiegelt sich in den Tempoanweisungen „Fesches Marschtempo“ (S. 1), „Langsamer“ (S. 10), „Lebhafter“ (S. 14), „ritardando“ (S. 16) wider. Dieses ist bemerkenswert, weil ein Marsch zu dieser Zeit grundsätzlich seiner Bestimmung entsprechend im gleichen Tempo vom Anfang bis zum Ende gespielt wurde. Lehár verwendet in seiner *Lustigen Witwe* gedämpfte Trompeten und gestopfte Hörner.<sup>630</sup>

Neben der Partitur gibt es zwei weitere Ausgaben des *Lehár-Marsches* aus dem Archiv des Doblinger Musikverlages (heute: Wienbibliothek im Rathaus): ein Salonorchesterarrangement sowie eine Reinschrift der späteren Klavierausgabe

---

<sup>629</sup> Vgl. Stolz, *Lehár Marsch*, Ausgabe für grosses Orchester, Wien – Leipzig 1907.

<sup>630</sup> Vgl. Lehár, *Die Lustige Witwe*, Klavierauszug, München 1906, S. 89, T. 79.

zur Drucklegung. Das Manuskript<sup>631</sup> der Klavierstimme zum Salonorchesterrangement nennt den Namen des Arrangeurs, der später in den Druckausgaben nicht erwähnt, sondern meist einmalig abgegolten wurde: Hans Schott. Als Beleg dafür sei nur die Klavierstimme der Salonorchesterausgabe angeführt. Hier wurde der Text (S. 1) „Arr. Hans Schott“<sup>632</sup> durchgestrichen, also für die Drucklegung nicht „genehmigt“. Nico Dostal bemerkt im Rahmen seiner Tätigkeiten rund um das Jahr 1926 beinahe zwei Jahrzehnte später: „Für den Verlag Brüll machte ich auch meine ersten Arrangements, die mit dem Namen des Arrangeurs gedruckt wurden.“<sup>633</sup> Allerdings nennt die Ausgabe für die Österreichische Militär- oder deutsche Infanterie-Musik mit Hermann Dostal, dem Onkel von Nico, sehr wohl den Arrangeur, der auch in Verbindung mit Lehár stand.<sup>634</sup>

In der Klavierausgabe<sup>635</sup> wurde zusätzlich die Anweisung „Schweres Marschtempo“ hinzugefügt (T. 85). Wichtig ist hier auch die Angabe des Erscheinungsjahrs 1908 im Copyright-Vermerk.<sup>636</sup> Die Gestaltung der Klavierstimme lässt den Schluss zu, dass es sich hierbei um einen nachträglich verfassten Klavierauszug handelt, der auf Basis der Partitur erstellt worden ist, was sich eben auch durch das Copyright- Datum bestätigen würde. Sämtliche anderen verfügbaren Quellen lassen hingegen den Kompositionsvorgang bei Stolz ausschließlich ausgehend von einem fertigen Klavierauszug vermuten. Über eine Aufführung konnte kein Beleg gefunden werden, die *Illustrierte Kronen Zeitung* vom 2. Februar 1908 schaltete allerdings eine Anzeige zum Erscheinen der neuen Komposition: „Ferner erschien ein außerordentlich effektvoller, Franz Lehár gewidmeter Marsch.“<sup>637</sup>

### 3.3.2 *Festliche Fanfare* RSWV 820

Bei der *Festlichen Fanfare*<sup>638</sup> (Datierung 21. November 1962) handelt es sich um eine Direktionsstimme der *Rotary-Fanfare*. Zusätzlich zum Manuskript gibt es

---

<sup>631</sup> MH 18178/c.

<sup>632</sup> MH 18178/c.

<sup>633</sup> Dostal 1986, S. 105.

<sup>634</sup> Hermann Dostal (1874-1930) war Militärkapellmeister und Komponist und erhielt seine Ausbildung am Prager Konservatorium. Franz Lehár nahm Dostal „in seine Kapelle des IR.s Nr. 26 auf und übertrug ihm 1902 deren Leitung.“ Vgl. Harten/Kornberger 2002, Zugriff: 02.03.2021.

<sup>635</sup> MHc 18177, Kapitel 6.18.2.

<sup>636</sup> Robert Stolz; D.3788.

<sup>637</sup> *Illustrierte Kronen Zeitung*, Nr. 2907, 02. Februar 1908, S. 23, Zugriff: 20.02.2021.

<sup>638</sup> Privatarchiv Hans Stolz.

eine handschriftlich instrumentierte Fassung für die Besetzung 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, 4 Saxophone, Schlagwerk (Pauke, Kleine Trommel, Große Trommel, Becken). Die Handschrift lässt vermuten, dass diese Instrumentation nicht von Robert Stolz selbst angefertigt wurde.

### 3.3.3 *Festliche Fanfare* RSWV deest

Dieses Werk, das abermals den Titel *Festliche Fanfare*<sup>639</sup> trägt, dürfte unter keinem anderen Titel herausgekommen sein. Auf dem Deckblatt ist handschriftlich „Manuskript! / Copyright 1962 by Robert Stolz“ vermerkt. Die Direktionsstimme ist als Skizze und in Reinschrift erhalten. Instrumentiert wurde die *Fanfare* für 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Pauke, 1. Schlagwerk (kleine Trommel), 2. Schlagwerk (Große Trommel, Becken). Die Reinschrift der Klavirdirektionsstimme ausgenommen findet sich auf allen Einzelstimmen (jeweils nur eine Seite) am rechten oberen Rand die eigenhändige Unterschrift von Stolz.<sup>640</sup> Es ist fraglich, ob die Instrumentation von Stolz selbst stammt, da die Einzelstimmen von einem Kopisten geschrieben wurden. Seine Unterschrift auf den jeweiligen Stimmen scheint sie aber zumindest zu autorisieren.<sup>641</sup>

## 3.4 Stolz als Bearbeiter fremder Werke

### 3.4.1 Quellen

Neben den bereits erwähnten Bearbeitungen, die Stolz laut eigenen Angaben für die Konzertreihe *A night in Vienna* gemacht hat, scheint er im Verzeichnis des Astoria Musikverlages zu folgenden Titeln als Bearbeiter auf:

- *Offenbach-Fantasie*, Symphon. Fantasie nach Werken v. J. Offenbach<sup>642</sup>
- *Orchester-Intermezzo* von Carl Millöcker<sup>643</sup>

---

<sup>639</sup> Privatarhiv Hans Stolz.

<sup>640</sup> Vgl. ebd.

<sup>641</sup> Siehe auch Kapitel 6.21.

<sup>642</sup> Astoria Verlagsverzeichnis, S. 15; Pflicht 1981, S. 350.

<sup>643</sup> Astoria Verlagsverzeichnis, S. 15; Pflicht 1981, S. 348.

- *Radetzky-Marsch* von Johann Strauss sen<sup>644</sup>

Bei Pflicht finden sich nur die beiden erstgenannten Bearbeitungen unter der Rubrik *Ungedruckte Werke*. Im Opusbuch des Komponisten ist eine weitere Bearbeitung genannt:

- op. 1145, *Die Schönbrunner* (Arrangement), Walzer von Josef Lanner<sup>645</sup>

Der Verbleib der genannten Bearbeitungen ist unbekannt.

### 3.4.2 *New Coda Fledermaus Over.[türe]* RSWV deest

Hans Stolz hat in seinem Archiv das Manuskript der Robert Stolz-Coda zur *Fledermaus-Ouvertüre*<sup>646</sup> von J. Strauß Sohn entdeckt, wodurch der Forschung erstmals eine Quelle zu seiner Tätigkeit als Bearbeiter bzw. Arrangeur zur Verfügung gestellt wurde. Im RSWV und dem Verlagsverzeichnis des Astoria Musikverlages ist dieses Arrangement nicht aufgelistet, eine Datierung fehlt.

Die Coda wurde für folgende Besetzung instrumentiert: Flutes, Piccolo, Oboes, 1<sup>st</sup> Clarinet, 2<sup>nd</sup> Clarinet, Bassoons, 1<sup>st</sup> & 2<sup>nd</sup> Horn, 3<sup>rd</sup> and 4<sup>th</sup> Horn, 1<sup>st</sup> and 2<sup>nd</sup> Trumpet, 1<sup>st</sup> and 2<sup>nd</sup> · Trombone, 3<sup>rd</sup> Trombone & Tuba, Timpany, Triangle, Drums, 1<sup>st</sup> Violin, 2<sup>nd</sup> Violin, Viola, Violoncello, Bass, Piano. Neben wenigen Einzelstimmen von der Hand eines Kopisten existiert auch eine Partitur, der zusätzlich eine handschriftliche notierte Coda von Stolz beigefügt wurde. Diese ist teilweise mit Bleistift geschrieben und schwer lesbar.<sup>647</sup>

Die Besetzung in der bestehenden Fassung, also vor der Ergänzung von Stolz, stimmt mit der Originalfassung überein, für die Coda wurde diese aber um eine Tubastimme und eine Klavierstimme erweitert. Die Trompeten stehen in A, was Stolz dazu veranlasste bzw. zwang, diese Stimmen auch in „A“ weiterzuführen; ebenso hat er den Hinweis „Achtung 2 Clar. In A“ (gedruckte Partitur, S. 49) vermutlich nur für sich selbst vermerkt, um diese Stimmen nicht, wie vielleicht gewohnt, in B zu führen. Stolz selbst erweitert die Orchestration noch um eine 3. Trompete und eine Harfe. Er wusste zum Zeitpunkt des Entstehens dieser

---

<sup>644</sup> Astoria Verlagsverzeichnis, S. 16.

<sup>645</sup> Pflicht 1981, S. 327.

<sup>646</sup> Privatarchiv Hans Stolz.

<sup>647</sup> Vgl. Hans Stolz, Email vom 18.05.2018.

Coda mit großer Wahrscheinlichkeit, dass ihm diese Instrumente am Aufführungsort zusätzlich zur Verfügung stehen. Warum für den Rest der Ouvertüre darauf verzichtet wurde, eine 3. Trompeten- oder Harfenstimme zu ergänzen, kann hier nicht geklärt werden.

Die Coda selbst umfasst 23 Takte und ist neun Takte vor dem originalen Schluss eingefügt. Im originalen Schluss ertönt an dieser Stelle ein zweitaktiges Synkopen-Motiv, das in den Klarinetten und im Horn beginnt und von den Fagotten, Posaunen, Celli und Bässen in tieferer Oktave weitergeführt bzw. übernommen wird.<sup>648</sup> Stolz bringt in seiner Coda dieses Synkopen-Motiv gleich in den Celli, Bässen, Fagotten, der Tuba und den Posaunen (T. 1 f.), moduliert dann aber nach Des-Dur und lässt die Trompeten das Motiv weiterführen (T. 3 f.), ehe die vorhin genannten Instrumentengruppen dieses nun in F-Dur wieder übernehmen (T. 5 f.). Im gleichen Synkopen-Rhythmus moduliert Stolz ausgehend von F-Dur in den harmonischen Schritten  $H^{7(b5)} - E - F^7 - D^7 - C - E^7$  zurück in die Ausgangstonart (T. 7 f.). Nach diesen eingeschobenen acht Takten kehrt er eigentlich zum Original zurück und übernimmt wieder vier originale Takte, allerdings in anderer Instrumentation: Das erwähnte zweitaktige Synkopen-Motiv erklingt statt in den Klarinetten und im Horn nun in den Trompeten und den Posaunen und wird nach zwei Takten von den Fagotten, Celli und Bässen verstärkt. Während Strauß im Original vier Takte lang auf jeder Viertelnote Akkorde abwechselnd auf der I. (A-Dur) und IV. Stufe (D-Dur) erklingen lässt, bevor er den letzten Takt mit zwei Sechzehntel- und einer Achtelnote beschließt, geht hier Stolz einen anderen Weg. Er „beschleunigt“ von Grund auf das musikalische Geschehen durch die Einfügung durchgehender Achtelnoten über vier Takte hinweg. Bei ihm erklingen abwechselnd die Harmonien A-Dur und D-Moll-Sextakkord. Ab Takt 17 seiner Coda baut er nochmals vier Takte lang Spannung auf, indem er durch eine rhythmische Steigerung von Viertelnoten bis zu einem Triolengewitter im drittletzten Takt mit einem zweitaktigen Solopaukenwirbel auf der Note A in den Schlussakkord führt. Weiters ergänzt er zu den genannten Änderungen im Schlagwerk noch zwei Beckenschläge.

Dem Stil der vorgegebenen Instrumentation des Originals bleibt Stolz schon durch die Wahl der zusätzlichen Instrumente nicht treu und forciert – wie schon

---

<sup>648</sup> Orchestermaterial des Wiener Operettenorchesters, Privatarchiv Fam. Andraschek, Wien.

beim *Minenkönig* angedeutet – die Blechbläser, was einen wesentlich massiveren Gesamtklang zur Folge hatte. Aufgrund der harmonischen Abfolge seiner Coda weicht er in eine modernere Tonsprache aus, die dem Original daher auch gewollt oder ungewollt nicht entsprechen kann.

Die Partitur bestätigt eindrucksvoll, dass Stolz auf dynamische Zeichen und die Artikulation großen Wert legte. So trägt er innerhalb eines einzigen Taktes offenbar bewusst bei den Bläsern als Betonungsvariante ein *martellato* ein, während er bei Holzbläsern und Streichern ein *marcato* vorschreibt. Grundsätzlich müsste in der Spielweise zwischen *martellato* und *marcato* ein deutlich hörbarer Unterschied erkennbar sein, es könnte aber auch seinem Erfahrungswert als Dirigent geschuldet sein, dass Stolz in der Praxis so am ehesten die Gesamtartikulation erreichen konnte, die seinem inneren Klangbild entsprach. Er beherrschte das Wissen um die Schreibweise von beispielsweise A- oder F-Stimmen mit großer Souveränität. Wenngleich dieses handwerkliche Element für selbstverständlich gehalten werden könnte, weiß man, dass das theoretische Wissen alleine in keinem Fall ausreicht, da dies eben auch eine Umsetzung in die Praxis braucht, um Sicherheit zu gewinnen und vor allem ein ansprechendes Arbeitstempo zu erreichen. Vorliegende Seiten enthalten keine Fehler, was den Schluss zulässt, dass das eigene Instrumentieren von Werken definitiv häufiger Bestandteil seiner Tätigkeiten gewesen sein muss.

In Eugen Semraus Biografie über Stolz finden sich im Anhang Tonaufnahmen des Komponisten, darunter auch ein Konzert-Mitschnitt der *Fledermaus*-Ouvertüre mit dem *Norordhollands Philharmonisch Orkest* aus dem Jahr 1969. Auf dieser Aufnahme ist auch die vorliegende Coda zu hören. Semrau lobt grundsätzlich vor allem Stolz' Interpretation der Ouvertüre als Dirigent, kommentiert aber die Coda: „Ein Minus sind die von Stolz selbst neu arrangierten, bombastisch aufgeplusterten Schlußakte.“<sup>649</sup> Durchaus darf diese Coda differenziert gesehen werden. Schließlich weist die gedruckte Partitur englische Instrumentenbezeichnungen auf, und auch Stolz verwendet die Begriffe Flute „and“ Picc. Dies verweist wohl auf das Arrangement dieser Coda für die Konzertreihe *A night in Vienna*. Stolz' Andeutungen, dass er die Wiener Musik für Amerika, einem

---

<sup>649</sup> Semrau 2002, S. 228.

Publikum mit anderem Geschmack, neu (bombastisch) orchestriert habe, bestätigen sich mit dieser Fassung, auch wenn es nur wenige Takte sind.

Manuskript! Sämtliche Rechte vorbehalten! Komponist Robert Stolz

Abbildung 42: J. Strauß, *Fledermaus-Ouvertüre*, Arrangement: Robert Stolz.

Stolz tendierte in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg zu großen Orchesterbesetzungen, wie ein Brief an Fritz Racek vom 5. Juni 1953 belegt: „Bitte sind Sie freundlich und verständigen Sie H. Schenker von den Symphonikern, dass ich die beiliegende Besetzung für mein Konzert brauche u. nicht weniger!“<sup>650</sup> Auf einem beigelegten Blatt notiert er die gewünschte Besetzung: „16 Violine I / 14 Violine II / 12 Violoncelli / 10 Celli / 8 Bässe / 3 Flöten (alle 3 mit Piccolos) / 2 Oboen / 2 Fagotte / 4 Hörner / 3 Trompeten / 3 Posaunen / 1 Tuba / 1 Harfe / 4 Schlagwerker mit allem / (auch Vibraphon, Xylophon etc. etc. [])“.<sup>651</sup> Stolz hat also hier, wie bei der Bearbeitung der *Fledermaus-Ouvertüre*, neben einer sehr großen Streicheranzahl zusätzlich eine 3. Trompete und Tuba besetzt; ebenso verlangt er dezidiert Xylophon und Vibraphon. Beiden hatte er schon in den Instrumentationen seiner Operetten eine gewichtige Rolle zugestanden. Aus dem beigelegten Programm für dieses Konzert im Rahmen der *Wiener Festwochen* geht auch hervor, dass eine von ihm arrangierte *Fantasie über Melodien aus der „Lustigen Witwe“*<sup>652</sup> auf dem Programm stand. Somit lässt sich festhalten, dass zu den oben genannten Bearbeitungen fremder Werke hier ein weiteres hinzuzuzählen ist.

---

<sup>650</sup> Stolz, Brief an Dir. Racek vom 05. Juni 1953, I.N.138664.

<sup>651</sup> Beilage zu I.N. 138664.

<sup>652</sup> Beilage zu I.N. 138664.

## 4. Stolz' Zusammenarbeit mit Arrangeuren

„Im Unterschied zu Johann Strauß oder Franz Lehár ist Stolz ein Komponist, dessen Musik jedes Arrangement verträgt, gleichsam jeden Anzug tragen kann: Seine Musik klingt großartig, ob nun gespielt vom philharmonischen Orchester, ob gesungen von einem Welttenor, von einer Jazzsängerin, gespielt von einer Band, einer Gitarre, einer Zither, Klavier solo. Die Bedeutung des Arrangements macht diesen Grazer zum Amerikaner unter den Meistern der europäischen Musik.“<sup>653</sup>

Der Erfolg der Stolz-Werke gibt vorab der Aussage Marcel Prawys, von dem dieses Zitat stammt, grundlegend Recht. Stolz selbst schreibt in seiner Autobiografie dazu: „Ein Komponist, der es schafft, wirklich gute primäre Melodien zu erfinden, wird immer wieder erleben, daß sein Werk sich trotz unterschiedlichster Arrangeure und Interpreten seine ganz eigene innere Schönheit bewahrt.“<sup>654</sup>

Im Folgenden soll nun dargestellt werden, inwieweit Stolz mit seinen Arrangeuren kommuniziert hat bzw. ob es fallweise spezifischere Anweisungen für die Erstellung von Instrumentationen gegeben hat. Dabei ist zwischen Operetten / Singspielen und Schlagerliedern zu unterscheiden. Schon Hertel stellt fest: „Bruno Uher und andere Kapellmeister instrumentierten und arrangierten den Klavierauszug, den STOLZ vorlegte, für das jeweilige Theater zurecht.“<sup>655</sup> Carl Michalski instrumentierte die Operette *Die Trauminsel*. Quellen dazu waren aber für diese Arbeit nicht vorhanden bzw. verfügbar. Deshalb werden im Folgenden nur diejenigen Arrangeure berücksichtigt, bei denen Quellen zumindest eine Zusammenarbeit nahelegten. Nico Dostals autobiografische Erzählungen werden ebenso wie die umfassende Tätigkeit Max Schönherrs und des Arrangeurs und Komponisten Karl Grell ergänzend dazu herangezogen. Ihre vielfältige Arbeit als Arrangeure, Komponisten und Dirigenten sowie die teilweise erhaltene Korrespondenz zwischen Karl Grell und Robert Stolz entwerfen ein äußerst anschauliches Bild über die Arbeitsbedingungen der damaligen Zeit aus erster Hand.

### 4.1 Verlagsarbeiten

Als erstes Beispiel seien, um die Schwierigkeit der Quellenlage noch einmal zu unterstreichen, die drei Bearbeiter Adolf Ischpold († 1924), Georg Zolli und

---

<sup>653</sup> Prawy 1996/2000, S. 214.

<sup>654</sup> Stolz/Stolz 1980, S. 306.

<sup>655</sup> Hertel 1978, S. 86.

Blagoe Berza (1873-1934) dargestellt. Alle drei sind in Verbindung mit dem Bühnenwerk *Die Bauernprinzessin* RSWV 179 op. 260, Singspiel in drei Akten von Anton Alt (Pseudonym für Anton Aldermann) und Fritz Lunzer,<sup>656</sup> als Arrangeure für Auskoppelungen von zumindest drei Einzeltiteln tätig gewesen; eine direkte Zusammenarbeit mit Robert Stolz konnte aber nicht belegt werden. Das Bühnenwerk selbst wurde am 3. März 1917 im *Volkstheater München* uraufgeführt<sup>657</sup> und im Verlagsvertrag mit Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmansky) als op. 270 (statt op. 260) bezeichnet. Er enthält folgende Passage, die sinngemäß bis heute in Verträgen anzutreffen ist:

„Die Verlagsfirma ist allein berechtigt, sachgemäße Zusätze, Kürzungen und Änderungen vorzunehmen oder vornehmen zu lassen, sowie die üblichen Bearbeitungen, Auszüge und Einrichtungen für einzelne oder mehrere Instrumente oder Stimmen, sowie Übertragungen in andre [!] Tonarten, Übersetzungen in andre Sprachen und Umarbeitungen in dramatischer oder erzählender Form herauszugeben.“<sup>658</sup>

Um nun die Arbeitsweise eines Verlages in punkto „übliche Bearbeitungen“ aufzeigen zu können, sollen nun drei Arrangements von Auskoppelungen der *Bauernprinzessin* näher betrachtet werden.

#### **4.1.1 *Nachts bei Mondenschein*. Marschlied aus dem Singspiel *Die Bauernprinzessin* RSWV 179**

Zu dem Titel *Nachts bei Mondenschein* gibt es eine Partitur des Salonorchesterarrangements von „G. Zolli, April 1917“<sup>659</sup> in der Orchestration mit Klavier, Harmonium, Violine 1, Violine oblig., Violine 2, Viola, Cello, Basso, Flöte, Klarinette in B, Trompete in C, Posaune und Schlagwerk.<sup>660</sup> Zu dieser Salonorchesterausgabe hat Blagoe Berza<sup>661</sup> Stimmen für die 2. Flöte, Oboe, 2. Klarinette, Fagott, Hörner, 2. Trompete, 1. und 2. Posaune, Schlagwerk und Harfe ergänzt.<sup>662</sup>

---

<sup>656</sup> Pflicht 1981, S. 52.

<sup>657</sup> Ebd.

<sup>658</sup> Verlagsvertrag Leipzig – Wien, 14. März 1917. Eine Kopie wurde vom Doblinger-Musikverlag für diese Arbeit zur Verfügung gestellt. Vgl. Abbildung 43.

<sup>659</sup> MHc 18179, <https://permalink.obvsg.at/wbr/LQH0249390>, Zugriff: 03.08.2020.

<sup>660</sup> MHc 18179, Partitur.

<sup>661</sup> MHc 18180, <https://permalink.obvsg.at/wbr/LQH0249394>, Zugriff: 03.08.2020.

<sup>662</sup> MHc 18180, Partitur.

# Abtretung des Urheberrechtes

mit alleiniger Ausnahme des Ausführungsrechtes.

Hierdurch übertrage ich zugleich für meine Erben und Rechtsnachfolger der Firma:  
*Erwin Doblinger (Bernhard Reizmannsky) Leipzig - Wien*  
und deren Rechtsnachfolgern

das durch alleinige Ausnahme des Ausführungsrechtes beschränkte, im übrigen unbeschränkte und übertragbare Urheberrecht an meinem Werke:

*Die Bauernprinzessin*  
*Singspiel in drei Akten von Fritz Langer und Anton Ad-*  
*Musik von Robert Stolz op 270*

mit der Befugnis der ausschließlichen Vervielfältigung und gewerbsmäßigen Verbreitung jeder Art für alle Zeiten, für alle Auflagen und für alle Länder, gleichviel, ob mit denselben literarische Verträge bestehen oder nicht, kurz, mit allen Rechten, die das Gesetz dem Urheber eines solchen Werkes einräumt oder vorbehält, auch in Zukunft einräumen oder vorbehalten wird, insbesondere auch mit allen bestehenden oder künftigen Rechten bez. der Benutzung auf mechanischen Musikinstrumenten oder ähnlichen Vorrichtungen und zum Zwecke der kinematographischen Wiedergabe.

Ich erkläre, daß ich in dem angegebenen Umfange allein über das Urheberrecht an dem Werke zu verfügen berechtigt bin und daß ich jenes weder ganz noch teilweise anderweitig übertragen habe. Die Verlagsfirma ist allein berechtigt, sachgemäße Zusätze, Kürzungen und Änderungen vorzunehmen oder vornehmen zu lassen, sowie die üblichen Bearbeitungen, Auszüge und Einrichtungen für einzelne oder mehrere Instrumente oder Stimmen, sowie Übertragungen in andre Tonarten, Übersetzungen in andre Sprachen und Umarbeitungen in dramatischer oder erzählender Form herauszugeben. Ich überlasse ihr die Bestimmung über den Zeitpunkt der Herausgabe, die Festsetzung und spätere Veränderung des Verkaufspreises und verzichte auf das Recht, Melodien erkennbar dem Werke zu entnehmen und einer neuen Arbeit zugrunde zu legen.

Ich übertrage gleichzeitig mit dem Abschluß dieses Vertrages durch besondere Erklärung das Recht der öffentlichen musikalischen Aufführung an meinem oben bezeichneten Werke der „Genossenschaft zur Verwertung musikalischer Ausführungsrechte“ (Gema) in Berlin, welcher ich als Genosse angehöre, bezw. gleichzeitig beitreten werde. Die Verwertung des musikalischen Ausführungsrechtes erfolgt nach den Bestimmungen dieser Genossenschaft.

Für den Fall, daß ich meine Mitgliedschaft zur Gema kündige oder in irgend einer anderen Form meine Beziehungen zur Gema lösen sollte, soll das musikalische Ausführungsrecht an meinem oben genannten Werke ohne weiteres auf den Verleger übergehen.

Wird die Schutzfrist des Urheberrechtes gesetzlich verlängert, oder wird der Schutz auf neue Formen der Benützung des Werkes ausgedehnt, so bleibt dieser Vertrag für die Dauer der Verlängerung und für die Erweiterung des Schutzes in Kraft.

Die Niederschrift des Werkes verbleibt im Besitze der Verlagshandlung als deren Eigentum.

Ich bestätige den richtigen Empfang des für die Abtretung meines Urheberrechtes vereinbarten Honorares und bin zu jeder Zeit bereit, auf Verlangen meine eigenhändige Namensunterschrift gerichtlich oder notariell beglaubigen zu lassen.

Erfüllungsort für beide Teile ist

*Wien* am *14. März* 19*17*

Verlag des Vereins der Deutschen  
Musikalienhändler zu Leipzig.  
Nachdruck verboten.  
4.

*Robert Stolz*

*Hilf. Allmann*  
*für mich i. d. P. B. Langen*

Abbildung 43: Verlagsvertrag zur Operette *Die Bauernprinzessin*, Wien 1917.

#### **4.1.2 Bauernprinzessinnenwalzer nach Motiven des Singspiels *Die Bauernprinzessin* RSWV 179**

Der *Bauernprinzessinnenwalzer* ist als Autograph in einer Instrumentation von Adolf Ischpold „Wien 7./VI. [1]917“<sup>663</sup> überliefert und für große Besetzung mit 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken (Schlagwerk), Streicher und Harfe konzipiert worden.<sup>664</sup> Von diesem Walzer gibt es ebenfalls eine Salonorchesterausgabe (Autograph) von „G. Zolli, 11./VI.1917“.<sup>665</sup> Aus den Datierungen geht hervor, dass die Bearbeitungen innerhalb weniger Tage erstellt wurde.

#### **4.1.3 *Das weiß kein Mensch net.* Lied aus dem Singspiel *Die Bauernprinzessin* RSWV 179**

*Das weiß kein Mensch net* wurde ebenfalls von „G. Zolli, April 1917“<sup>666</sup> für Salonorchesterbesetzung instrumentiert,<sup>667</sup> die Ergänzungsstimmen für eine volle Orchesterbesetzung stammen wiederum von Blagoe Berza.<sup>668</sup> Diese umfassen folgende Instrumente: 2. Flöte, 2. Oboe, 2. Klarinette, 2. Fagott, 3. und 4. Horn, 2. Trompete, 1. und 2. Posaune, 2. Violine und Harfe.<sup>669</sup> Die Partitur Berzas besteht nur aus den Ergänzungsstimmen, die vorgegebene Instrumentation aus der Salonorchesterausgabe wird nicht extra noch einmal übertragen. Zu den Ergänzungsstimmen ist dezidiert die Anmerkung „ad. lib“ hinzugefügt. Bemerkenswert ist der Zusatztext für den Kopisten auf Seite 1: [„Schlagwerk: 1 Stimme (2 Systeme) wie hier (nicht verteilen)“].<sup>670</sup>

Von Adolf Ischpold gibt es weitere Verlagswerke beim Doblinger Musikverlag, jedoch ist nichts in Zusammenhang mit Stolz. Von Blagoe (= Benito) Berza sind nur Schriftstücke zu den Titeln *Der Eisenhammer* und *Der Schuster von Delft*, zwei bei Doblinger erschienene Operetten, vorhanden, aber ebenso ohne weiteren Bezug zu Stolz. Über Georg Zolli ist in den Unterlagen nichts mehr vorhanden

---

<sup>663</sup> MHc 18183, <https://permalink.obvsg.at/wbr/LQH0249397>, Zugriff: 03.08.2020.

<sup>664</sup> MHc 18183, Partitur.

<sup>665</sup> MHc 18184, <https://permalink.obvsg.at/wbr/LQH0249398>, Zugriff: 03.08.2020.

<sup>666</sup> Ebd.

<sup>667</sup> MHc 18181, Partitur.

<sup>668</sup> MHc 18182, <https://permalink.obvsg.at/wbr/LQH0249396>, Zugriff: 03.08.2020.

<sup>669</sup> MHc 18182, Partitur.

<sup>670</sup> Ebd., S.1.

bzw. auffindbar.<sup>671</sup> Arrangeure gerieten also, so sie nicht selbst als Komponisten an den Verlag gebunden waren oder in Druckausgaben namentlich erwähnt wurden, schnell in Vergessenheit. Verlage machten damit definitiv Gebrauch von oben zitiertem Vertrags-Passus, Auszüge oder Bearbeitungen aus dem Singspiel erstellen zu dürfen. Es scheint auch ein eingespielter Vorgang gewesen zu sein, dass zunächst eine Salonorchesterausgabe angefertigt wurde, die dann – von einem anderen Arrangeur – mit Ergänzungsstimmen zu einer großen Orchestration erweitert werden konnte. Wie schon am Beispiel der Operette *Der Minenkönig* aufgezeigt, mussten Verlagsausgaben offensichtlich unter enormen Zeitdruck erstellt werden. War beim *Minenkönig* noch nachvollziehbar, dass die Ausgaben vor der Uraufführung fertig sein sollten, wurde der Vertrag über die Rechte der *Bauernprinzessin* von Stolz erst am 14. März 1917, also nach der Uraufführung, unterzeichnet, die ersten Bearbeitungen waren im April 1917 bereits fertiggestellt. Es deutet aber nichts darauf hin, dass es dazu eine nähere Zusammenarbeit mit Stolz gegeben hätte.

## 4.2 Max Schönherr

Max Schönherr wurde am 23. November 1903 in Maribor geboren. Sein Vater, ebenfalls Max (1873-1955), war bereits Musiker und leitete u. a. das Theaterorchester in seinem Heimatort. Die frühe Ausbildung bei seinem Vater inkludierte eine Vielzahl an Instrumenten, darunter Violine, Viola, Violoncello, Kontrabass, Klavier, Fagott sowie Harmonielehre und Komposition. Während Schönherr seine ersten Kompositionen noch vernichtet hatte, eignete er sich schon im Alter von dreizehn Jahren bei der Erstellung von Orchesterstimmen für seinen Vater Kenntnisse in der Instrumentation an.<sup>672</sup> Über seinen Lehrer am Grazer Konservatorium, den Komponisten Roderich von Mojsisovics (1877-1953),<sup>673</sup> erzählt Schönherr:

„In der ersten Stunde der Instrumentationskunde reichte er mir die Schumann'schen Sinfonischen Etüden. Ich möge da die ersten Takte instrumentieren

---

<sup>671</sup> Doblinger Musikverlag, Email vom 15.06.2020.

<sup>672</sup> Vgl. Lamb 1992, S. 7 f.

<sup>673</sup> Harten 2004, Zugriff: 09.06.2020.

auf der großen Schultafel [...] in zehn Minuten war die Fläche vollgekrizelt. Zu seiner Zufriedenheit.“<sup>674</sup>

Später nahm er eine Aushilfstätigkeit als Musiker im *Grazer Stadttheater* an, ab dem Jahr 1923 wurde Schönherr als Kontrabassist in das Orchester aufgenommen und zusätzlich als Chordirigent und Korrepetitor eingesetzt.<sup>675</sup> Über diese Zeit im Orchester berichtet Schönherr:

„Ich konnte den Unterschied der Klänge der Hörner zu den Wagnertuben aus nächster Nähe hören. [...] Oder ich lauschte verzückt der ‚mozartischen‘ Instrumentierungskunst des Komponisten der Operette *Madame Pompadour* von Leo Fall. Was ich in diesem Orchesterraum sah, hörte, empfinden und erleben konnte, war ein Lernstoff, wie ihn kein Konservatorium und kein musikwissenschaftliches Universitäts-Institut bieten kann. Ich schloß auch Freundschaft mit dem Künstler der Harfe. Um für dieses kostbare Instrument richtig schreiben zu können, lernte ich bei ihm die Grundelemente des Harfenspiels.“<sup>676</sup>

Schönherr dürfte schon in seiner Zeit „in Graz mit der Marischka-Organisation in Kontakt gekommen sein“,<sup>677</sup> dirigierte ab 1929 u. a. am *Wiener Stadttheater* und am *Theater an der Wien* und 1931 erstmals das *Josef-Holzer-Orchester*, das nach der Schließung des *Carltheaters* bei der RAVAG<sup>678</sup> untergekommen war.<sup>679</sup> Dieses „war ein Orchester, das ausschließlich Unterhaltungsmusik im Repertoire hatte [...] was die Grundvoraussetzung war, dass 45 Minuten ausreichten, um danach auf Sendung gehen zu können.“<sup>680</sup> Schönherr etablierte sich bei der RAVAG und dirigierte das mittlerweile neu gegründete Funkorchester der *Wiener Symphoniker*.

In der Zeit des Zweiten Weltkrieges wurde aus der RAVAG der *Deutsch-Österreichische Rundfunk*, ab 1939 kam dann die Namensänderung in „Reichsrundfunk“, das Orchester trat als „Reichsrundfunkorchester“ auf. Schönherr wurde anfänglich zwar zum Milizdienst einberufen, dort aber bald „vom Kriegsdienst befreit und an das Orchester zurücküberstellt, um während der Kriegsjahre dort zu arbeiten.“<sup>681</sup> Über diese Zeit lässt Schönherr nur wissen, dass er sich um Politik nicht gekümmert habe, vielmehr sei der „Violinschlüssel“ sein

---

<sup>674</sup> Schönherr, zitiert nach Lamb 1992, S. 8.

<sup>675</sup> Saary 2005, Zugriff: 09.06.2020.

<sup>676</sup> Schönherr, zitiert nach Lamb 1992, S. 10.

<sup>677</sup> Saary 2005, Zugriff: 09.06.2020.

<sup>678</sup> Radio-Verkehrs-Aktiengesellschaft, Vorläufer des ORF.

<sup>679</sup> Vgl. Andraschek 2001, S. 17.

<sup>680</sup> Ebd.

<sup>681</sup> Ebd., S. 19.

„Parteiabzeichen“<sup>682</sup> gewesen. Seine unpolitische Haltung habe aber am Ende des Krieges dazu geführt, dass er „zur Arbeit in einer Druckerei verpflichtet“<sup>683</sup> wurde.

Nach dem Krieg stellte Schönherr das Orchester mehr oder weniger als *Wiener Funkorchester* (später *Das Große Wiener Rundfunkorchester*) selbst neu zusammen und dirigierte es danach über zwei Jahrzehnte.<sup>684</sup> In dieser Zeit entstanden Sendereihen „wie die ‚Musiker-Porträts‘, ‚Österreichische Musik-Feuilletons““,<sup>685</sup> und er versuchte, in verschiedenen Veranstaltungsreihen „das Lebenswerk der Walzer-Sträuße in Ton und Wort darzustellen.“<sup>686</sup> Er befasste sich „wissenschaftlich mit dem Wirken C. M. Ziehrers, der Familien Strauß und Lanner“<sup>687</sup> und beschreibt seine Tätigkeit selbst so:

„Als Dirigent am Wiener Sender galt meine besondere Zuneigung den Werken der Walzer-Dynastie Strauß. Anfangs sammelte ich die mit gestochenen Bildtiteln versehenen Klavier-Erstaussgaben, interessierte mich für die Entstehungszeiten der einzelnen Werke, entdeckte einige kulturhistorische Zusammenhänge, suchte nach deren Erklärungen in einschlägigen Biographien, forschte in den verschiedensten Veröffentlichungen der Viennensia-Literatur – bis ich in dem Buch ‚Wien, Geschichte der Kaiserstadt und ihrer Kultur‘ von Richard Kralik und Hans Schlitter die Bemerkung fand, daß die Walzertitel von Strauß ‚immer einen Leitfa-den durch die Wiener Kulturgeschichte bieten‘.“<sup>688</sup>

Trotz der Vielzahl der von Schönherr als Dirigent geleiteten Schallplattenproduktionen müssen diese mit der künstlerischen Einschränkung gesehen werden, da es sich um kommerzielle Produkte gehandelt hat, die eben an die beschränkten Möglichkeiten der noch neuen, aber innovativen Errungenschaften der Ton-technik gebunden waren und „am Anfang und Ende gekürzte Fassungen“ verlangten, „um sie auf eine Seite der alten Grammophonplatten zu bringen oder um möglichst viele Kompositionen auf eine Langspielplatte aufzunehmen.“<sup>689</sup> Über das bis heute viel diskutierte Thema der richtigen Interpretation von Wiener Musik, das natürlich auch dem Part des Dirigenten großen Stellenwert einräumt, erklärte Schönherr in einem Interview kurz vor seinem Tod:

---

<sup>682</sup> Schönherr, zitiert nach Lamb 1992, S. 27.

<sup>683</sup> Saary 2005, Zugriff: 09.06.2020.

<sup>684</sup> Vgl. Lamb 1992, S. 33.

<sup>685</sup> Schönherr, zitiert nach ebd., S. 33.

<sup>686</sup> Ebd.

<sup>687</sup> Saary 2005, Zugriff: 10.06.2020.

<sup>688</sup> Schönherr/Reinöhl 1954, Buchumschlagtext.

<sup>689</sup> Lamb 1992, S. 42.

„Ich habe einen eigenen Rhythmus, den kann keiner so lernen. Ich war Baßgeiger in meiner Jugendzeit, in Graz bei der Oper. Und da hat mich der Posaunist, der so eine kleine Kapelle geleitet hat, eingeladen, bei Bällen zu spielen. Ich habe beispielsweise in der Industriehalle Bälle gespielt im Winter, ohne Klavier, *ein* Baßgeiger, der war ich [...] Also der mußte wirklich den Rhythmus halten können, denn sonst konnten die Leute ja nicht tanzen. Und ein zweites Mal hätte mich der Baumann – so hat er geheißen – ja nicht genommen, wenn ich es nicht richtig gemacht hätte. Sehen Sie also, weil ich dieses Wissen von meinem Vater hatte, konnte ich bestehen. Ich weiß, wie es bei meinen ersten Konzerten gewesen war. Der Holzer hat auch Ritenutos gemacht, so wie Boskovsky es macht. Hat mein Vater zu mir gesagt: ‚Geh‘, warum spielen die denn die Walzer nicht im Takt?‘ Das habe ich mir wirklich zu Herzen genommen.“<sup>690</sup>

Die Interpretationen Schönherrs lassen den Schluss zu, dass auch er sich zeit lebens diesem Credo verschrieben hat. „Der Tanz ist ein Tanz und wenn man einen Tanz spielt, dann gehört er eben so gespielt, daß man danach tanzen kann.“<sup>691</sup> Sein wissenschaftlicher Zugang zur Materie, die eigentliche Bestimmung der Werke, die aus historischer Sicht zum Zwecke der Unterhaltung und des Tanzes entstanden sind, haben seine Tätigkeit als interpretierender Dirigent der Wiener Musik mit Sicherheit stark beeinflusst.

#### 4.2.1 Schönherr als Komponist und Bearbeiter

Zu den umfassenden Tätigkeiten Schönherrs gehören auch die als Komponist und Bearbeiter. Hier hat er – ähnlich wie alle bereits erwähnten Komponisten – „seine Aspirationen als Komponist ernster Musik nie aufgegeben.“<sup>692</sup> Als Preisträger des Joseph-Marx-Preises, den er im Jahre 1954 für ein *Divertimento für ein kleines Orchester* erhalten hatte, sollen dennoch manche auch in seinen E-Musik-Kompositionen die „leichte, beschwingte Hand des ‚U-Musikers‘“<sup>693</sup> gespürt haben. Für Schönherr hatte jeder einzelne Musiker Bedeutung. Dies bezeugen Kompositionen, mit denen er Musikern des Orchesters seine Anerkennung zollte. Er selbst wollte die „Verbundenheit mit ausführenden Musikern beweisen“, denn „ohne die [ist] ja ein Kapellmeister oder Dirigent NICHTS!“<sup>694</sup> Seine eigenen Erfahrungen als Orchestermusiker brachten ihm als Dirigent und Komponist enormes Fachwissen, das er in seinen Kompositionen oder Bearbeitungen

---

<sup>690</sup> Schönherr, zitiert nach ebd., S. 42.

<sup>691</sup> Ebd., S. 41.

<sup>692</sup> Lamb 1992, S. 47.

<sup>693</sup> Szmolyan, zitiert nach Lamb 1992, S. 47.

<sup>694</sup> Ebd., S. 49 f.

vorteilhaft umzusetzen wusste. Als Bearbeiter war ihm wichtig, niemals den Stil des Komponisten zu verfälschen. Lamb führt aus, dass Schönherrs Rolle als Arrangeur der Strauß-Musik „leicht mißverstanden“<sup>695</sup> werden könne. Es sei niemals die Intention Schönherrs gewesen, in das Original einzugreifen, vielmehr sollte es ein Versuch sein, „die Musik durch Anpassung an die Konventionen der Jetztzeit leichter zugänglich zu machen.“<sup>696</sup> Schönherrs eigene Gedanken bzw. Leistungen zu seinen Strauß-Bearbeitungen sind sehr wichtig. In einem Brief an Lamb gibt er nicht nur Einblicke in seine Vorgehensweise, sondern erwähnt auch andere wichtige Faktoren, die auf die Umsetzung seiner Arrangements wesentlichen Einfluss hatten:

„Die alte ‚Original‘-Ausgabe hatte z. B. nur eine einzeilige Direktionsstimme, die Neu-Ausgabe hat eine Klavier-Direktion-Stimme, aus der ein versierter Kapellmeister (auch ein ebensolcher Tonmeister einer Rundfunk- oder Schallplatten-Aufnahme) Nebenstimmen (in den Holz- oder Violoncello- und Hornstimmen), wie Blecheinsätze, charakteristische Batterie-Effekte u. s. w., ohne weiteres entnehmen kann: Ein Particell, ein Partitur-Ersatz. Ist der Kapellmeister nur ein Violinist, kann er aus der 1. Violine-Stimme, wohl nicht in so vollem Maße, doch auch das Wichtigste, oder Notwendigste entnehmen. In der Violoncello-Stimme sind wichtige Horn- oder Fagott-Einsätze mit kleinen Noten eingezogen, im Contrabaß etwa 3. Posaune oder Pauken, in der 1. Flöte Piccolo- oder Oboen-Soli, in den Klarinetten Oboe- oder Fagott-, auch Horn-Soli. Die 4 Hörner sind so gesetzt, daß man auch mit zweien auskommt, die beiden Trompeten und die 1. Posaune sind (mit kleinen Noten) so eingerichtet, daß eventuell auch die Hörner fehlen könnten. Die alten Drucke haben für Schlagzeuginstrumente eigene Stimmen, die Neuausgaben jedoch alle diese Instrumente in einer Stimme vereint, so daß ein einzelner geschickter Schlagwerker notfalls das Wichtigste bringen kann. Weiters sind Phrasierungen (Melodiebögen), staccato-Punkte, Akzente u. s. w. in allen Orchesterstimmen synchron eingesetzt, ebenso crescendo- und diminuendo-Zeichen. Wenn die Musiker eines großen Orchesters jedoch nur die groß gedruckten Noten spielen, dann ist es wieder alles ‚Original‘: es sind keine Noten geändert! Dies trifft insbesondere für meine Strauß-Ausgaben zu. Im Gegensatz zu den von der Strauß-Gesellschaft herausgegebenen Partituren, sind die Stimmungen der Hörner stets in F, Trompeten selbstverständlich in B (junge Musiker können die F-Stimmung nicht mehr transponieren – Trompeten in F gibt es natürlich keine mehr) und die Klarinetten in B; das ist ein Zugeständnis an den Verlag, der Leichtverkäuflichkeit wünscht. Dazu gehören noch 3 Saxophon-, eine Gitarre-, Akkordeon-Stimmen. Insgesamt ist das eine Riesenarbeit! Bei meinen Strauß-Bearbeitungen sind dabei die Originale nicht angetastet, lediglich ist in den 1. Violinen bei fraglichen Stellen die wienerische traditionelle Geigenstrichart verwendet, was den Vorteil hat, daß nicht-wienerische Violinisten sofort die günstige Strichart spielen.“<sup>697</sup>

Schönherr nimmt in diesen Zeilen Bezug auf die künstlerisch-wissenschaftliche Komponente seiner Arbeit und spricht drei Themen gleichzeitig an: Erstens

---

<sup>695</sup> Lamb 1992, S. 52.

<sup>696</sup> Ebd.

<sup>697</sup> Schönherr, Brief an Andrew Lamb vom 01. Mai 1975, zitiert nach Lamb 1992, S. 53.

betont er die werkgetreue Übertragung der Originalfassungen in seinen Bearbeitungen. Zweitens bringt er die spezifischen Anforderungen der Verlage auf den Punkt und bestätigt damit auch die Verlagspraktiken, die bereits bei Stolz zu beobachten waren. Eine Ausgabe sollte in der Druckfassung für möglichst flexible Besetzungen spielbar bleiben. Der Verlag war daran interessiert, eine einzige Druckausgabe zu veröffentlichen, die möglichst vielseitig verwendet werden konnte. Das sparte gleichzeitig Druckkosten und brachte Vorteile in der Logistik. Drittens lässt er seine Beobachtungen aus der Praxis miteinfließen und berücksichtigt dabei allgemeine Entwicklungen, die oft nur schleichend vorangehen (B- statt F-Stimmen).

#### **4.2.2 *Gino Gina* RSWV deest. Arrangement Max Schönherr**

Das Arrangement einer Stolz-Komposition soll im Folgenden beleuchtet werden; es steht in direktem Bezug zu *Gino-Gina* von Robert Stolz. Die handschriftliche Klavierstimme<sup>698</sup> des Komponisten mit Gesangszeile und unterlegtem Text wird von Stolz selbst als *Gino Gina op. 175* betitelt und in der Wienbibliothek im Rathaus Wien überliefert. Im Opusbuch des Komponisten ist unter op.175 allerdings der Titel *Elsa Meyer und die drei Freier* aufgeführt, im RSWV fehlt dieser Titel. Die Klavierstimme enthält keine konkreten Anweisungen für eine Instrumentation.

Ein handschriftlicher Brief<sup>699</sup> von Robert Stolz an Lorle Schinnerer-Kamler zu *Gino-Gina* zeigt den möglichen Prozess bzw. den Weg von der Fertigstellung einer Komposition bis zur Erstellung eines Arrangements dazu auf. Stolz legt seinem Brief aus dem Hotel Excelsior in Berlin die Reinschrift einer Gesangs-Klavierstimme an Schinnerer-Kamler („kleine Textänderungen waren nötig!“),<sup>700</sup> die möglicherweise auch Auftraggeberin gewesen sein könnte, bei. Aufgrund seiner offensichtlichen Eile – „Vor 10 Minuten aus Paris zurück gekehrt sitze ich im Reiseanzug am Schreibtisch und schreibe ihnen den Foxtrot auf – welchen ich ja nur skizziert hatte!“<sup>701</sup> – versendet er das Original mit der dringenden Bitte:

---

<sup>698</sup> MH 15249, Kapitel 6.22.

<sup>699</sup> H.I.N. – 228.314; <https://permalink.obvsg.at/wbr/LQH0244392>, Zugriff: 12.1.2021.

<sup>700</sup> Stolz, Brief an Lorle Schinnerer-Kamler vom 22. März 1925, S. 1.

<sup>701</sup> Ebd., S. 1.

„Bitte lassen Sie beiliegendes Exemplar kopieren u. schicken Sie mir eine Kopie davon da ich selber keine besitze.“<sup>702</sup> Weiters schränkt er ein, dass dieses Stück nur mit großem Orchester seine volle Wirkung entfalten könne: „Diese Piece kann nur mit Orchester in dem großen Raum wirken“;<sup>703</sup> er empfiehlt:

„[...] ich habe unmöglich Zeit, selber zu instrumentieren. Bitte lassen Sie selben sofort von meinem Freund Kapellmeister Voglar instrumentieren – ich garantiere Ihnen wenn er [es] selber macht, wird es erstklassig und könnte ich [...] auch nicht besser machen!“<sup>704</sup>

Bei vorgeschlagenem Arrangeur handelt es sich um Kapellmeister Fritz Voglar, der im Spielplan der *Grazer Oper* im fraglichen Zeitraum als Dirigent aufscheint.<sup>705</sup> Schinnerer-Kamler hatte in Graz die Schauspielschule besucht, und man weiß, dass sie bis „zu ihrer Verhehlung mit dem Schauspieler Erich Strömer [...] in Prag, München und Graz engagiert“<sup>706</sup> war. Ein direkter Kontakt der beiden wäre also durchaus möglich gewesen. Dem Arrangeur sollte sie sein Honorar zugestehen, da es Stolz offensichtlich bewusst war, dass die Arbeit aufwändig war: „Seine Honoraran=sprüche (es ist eine große Arbeit) können Sie ruhig bewilligen.“<sup>707</sup> Zum Arrangement merkte er an: „Nach der 3. Strofe [!] den Refrain nochmals als Tanz ff ohne Gesang.“<sup>708</sup>

Das Arrangement zu *Gino-Gina* von Voglar ist allerdings nicht nachweisbar. Stattdessen gibt es in der Österreichischen Nationalbibliothek einen das Arrangement erhellenden Briefwechsel zwischen Max Schönherr und Gisela Kamler-Büchelen, der Mutter von Lorle Schinnerer-Kamler. Die Textdichterin Lorle Schinnerer-Kamler (1906-2003) war die Tochter von Dr. jur. Heinrich Ritter von Kamler (1864-1950) und Gisela Kamler-Büchelen (1877-1959).<sup>709</sup> Der Stolz-Brief ging direkt an die Tochter, während Max Schönherr offensichtlich mit der Mutter korrespondierte, von der auch der Liedtext stammen dürfte. In diesem Brief vom 30. März 1925 schreibt Schönherr:

„Anbei übergebe ich ihnen die Instrumentierung des Gino-Gina und erlaube mir für die gesamte Arbeit (Ausschreiben der Stimmen sowie Instrumentation) 30

---

<sup>702</sup> Ebd., S. 2.

<sup>703</sup> Ebd., S. 1.

<sup>704</sup> Ebd.

<sup>705</sup> [http://www.was-wurde-aus.at/oper\\_graz\\_1920-1929.html](http://www.was-wurde-aus.at/oper_graz_1920-1929.html), Zugriff: 19.1.2021.

<sup>706</sup> Stekl (Hg.) 1999, S. 205.

<sup>707</sup> Stolz, Brief an Lorle Kamler-Schinnerer vom 22. März 1925, S. 2.

<sup>708</sup> Ebd., S. 2.

<sup>709</sup> Vgl. Stekl (Hg.) 1999, S. 204 und Literaturarchiv der ÖNB, Zugriff: 23.03.2021.

Schillinge in Rechnung zu bringen. Die Partitur, welche mein Eigentum verbleibt, lege ich bei, um irgendwelche Korrekturen zu erleichtern. Sollte, nach erfolgreichem Durchdringen des Schlagers, der Druck der Instrumentation in Betracht gezogen werden, so bitte ich Sie hochgeehrte gnädige Frau meine Arbeit zu diesem Zwecke dem Komponisten vorzuschlagen.“<sup>710</sup>

Die Arbeit der Instrumentierung hatte also statt Voglar offensichtlich der junge Max Schönherr übernommen. Dafür sprechen auch die gleiche Taktzahl (61) und die volle Umsetzung der von Stolz in seinem Brief gewünschten Anweisungen (Tanz nach der dritten Strophe). Dieser war ja bekanntermaßen ab dem Jahre 1923 aushilfsweise als Kontrabassist an der *Grazer Oper* engagiert, hätte also ebenso in direktem Kontakt zu Lorle Schinnerer-Kamler stehen können.

Das Arrangement, von Schönherr datiert und signiert mit „Kpm. Max Schönherr / 29.III.25.“,<sup>711</sup> weist folgende Besetzung auf: Flöte, Oboe, 1. und 2. Klarinette in B, Fagott, 1. und 2. Horn in F, 1. und 2. Trompete in C, 1. und 2. Posaune, Schlagwerk und Streicher. Warum Schönherr mit „Kpm.“ (Kapellmeister) signiert hat, bleibt unklar, denn laut der biografischen Daten war er zu dieser Zeit „nur“ als Korrepetitor und Chordirigent tätig.

Schönherr hat sich bei der Instrumentation große Mühe gegeben, die vorgegebene Klavierstimme möglichst vollständig beizubehalten. Die nachträglich korrigierten Stellen mit schwarzer Tinte enthalten Korrekturen zu Abweichungen von der Klavierstimme, teilweise handelt es sich auch um Transpositionsfehler in der Klarinettenstimme. Aufgrund der beiden verschiedenen Tintenfarben, mit denen die Korrekturen bzw. die Anmerkungen geschrieben wurden, ist schwer festzustellen, ob es sich dabei um Eintragungen verschiedener Hände handelt. Dennoch ist eine für Stolz typische, extreme Anhäufung von dynamischen Zeichen erkennbar. Vielleicht stammt die mit schwarzer Tinte geschriebene Schrift sogar von ihm selbst. Aus dem Briefverkehr geht hervor, dass das Arrangement ohne Anbindung an einen Musikverlag erstellt wurde, aber dennoch von Stolz autorisiert werden hätte müssen. Da dieser Titel im RSWV fehlt, dürfte er keiner Inverlagnahme unterzogen worden sein. Es ist unklar, ob es sich um eine reines Orchesterarrangement handeln sollte, denn es fehlt die Gesangslinie in der

---

<sup>710</sup> Schönherr, Brief an Gisela Kamler-Büchelen vom 30. März 1925.

<sup>711</sup> MHc 21245, vgl. Kapitel 6.22.1.

Partitur. Gleichzeitig ist kaum vorstellbar, dass der Gesangspart bei dieser extrem dicken Instrumentation noch ausreichend zu hören gewesen wäre.

Ein typisches Verlagsarrangement soll als nächstes Beispiel anhand einer Bearbeitung von Nico Dostal beleuchtet werden.

### 4.3. Nico Dostal

#### 4.3.1 Dostal als Arrangeur

Dostal hat in seinen Ausführungen Jahreszahlen bzw. genauen Datierungen kaum Bedeutung beigemessen. Seine oft unscheinbar wirkenden Randbemerkungen in seinen – wie er sie selber betitelt – „Berichten, Bekenntnissen und Betrachtungen“<sup>712</sup> enthalten in Summe wertvolle Informationen, die zu einem besseren Verständnis der Arbeitsweise von Arrangeuren und Komponisten der 1920er Jahre bis in die 1970er Jahre verhelfen.

Dostal durchlief verschiedene berufliche Stationen vom Kopisten bis hin zum Arrangeur und/oder Komponisten. Er arbeitete als „Musiklektor“ beim von Otto Hein 1919 „mit Hilfe von Robert Stolz“<sup>713</sup> gegründeten Wiener Bohème Verlag, allerdings in der von E. Wengraf in Berlin eröffneten Filiale in Berlin. Diese Anfangszeit beim Verlag empfand er später aber als die „sinnloseste und unproduktivste Tätigkeit“<sup>714</sup> seines Lebens. Dennoch beschert ihm die Zeit viele Bekanntschaften mit Persönlichkeiten der Operetten und Unterhaltungsmusik. Er bezeichnet Berlin als die „größte Theaterstadt Europas, wenn nicht der Welt“,<sup>715</sup> in der nicht zählte, wer man war, woher man kam, sondern nur fragte: „Kannst Du was? Und wer versagte landete am Straßenrand.“<sup>716</sup> Für Dostal blieb es zunächst beim Korrekturlesen, schließlich musste ihn der Verlag aus vorwiegend wirtschaftlichen Gründen entlassen.<sup>717</sup> Er kehrte wieder zurück an das Dirigentenpult für eine Revue-Tournee, die ihn durch „alle großen Städte Deutschlands“<sup>718</sup> führte, ehe er nach einer Krankheit in die Heimat zurückkehrte. Bald darauf startete er einen

---

<sup>712</sup> Dostal 1986, Untertitel.

<sup>713</sup> Kornberger 2006, Zugriff: 25.02.2021.

<sup>714</sup> Dostal 1986, S. 82 und 87.

<sup>715</sup> Ebd., S. 92.

<sup>716</sup> Ebd.

<sup>717</sup> Vgl. ebd., S. 94.

<sup>718</sup> Ebd., S. 95.

zweiten Versuch, in Berlin Fuß zu fassen,<sup>719</sup> diesmal beim Alrobi Verlag.<sup>720</sup> Der Notenverkauf von Schlagerliedern war in den 1920er Jahren ein äußerst lukrativer Zweig, und zusätzlich gab es Kapellen verschiedener Besetzung, die für das Propagieren eines Schlagers wichtig waren. Dostal arbeitete als Kopist und Arrangeur und knüpfte so Verbindungen zur *Komischen Oper*, wo man unter Direktor James Klein Revuen spielte. Das Notenschreibbüro Wohlaue, für das Dostal arbeitete, fertigte hierfür das Notenmaterial an. Später schrieb er für den Verlag Karl Brüll (Edition Charles Brüll) in Frankreich erste Auftragsarrangements, „die mit dem Namen des Arrangeurs gedruckt wurden.“<sup>721</sup> Die Erwähnung als Arrangeur ist insofern wichtig, als der Nachweis der schöpferischen Tätigkeit für eine Aufnahme bei einer Verwertungsgesellschaft bis heute unablässig ist. Hier geht es de facto um wichtiges zusätzliches Einkommen, vorausgesetzt man ist an den Tantiemen beteiligt. Um diese auch zu erhalten, unterschrieb Dostal Ende 1926 die Beitrittserklärung zur *GEMA*.<sup>722</sup>

Die Anforderungen an ein Verlagsarrangement definiert Dostal wie folgt:

„Ein solches Arrangement ist die Instrumentation eines Musikstückes für Orchester aus einer vorliegenden Klavierstimme, die so arrangiert werden muß, dass es auch in jeder kleineren Besetzung gut klingend spielbar ist. Bei einem Schlager mußte der Arrangeur, als die amerikanischen Jazzpraktiken auch zu uns gelangten [...], aus der Refrainmelodie zwei Variationen mit Tonartübergängen komponieren, die auch Harmonieveränderungen und Rhythmusvarianten erforderten. Später als der Rundfunk eigene Kapellen hatte, galt es, für deren Besetzung ein Spezialarrangement zusammenzustellen. Auch für Schallplatteneinspielungen wurden eigene Arrangements gebraucht. Auch heute noch ist die Unterhaltungsmusik im Fernsehen mit ihren Shows und Operettenwiedergaben ohne einen musikalisch perfekten Arrangeur undenkbar, ja gar nicht möglich.“<sup>723</sup>

Ein Arrangement wurde also üblicherweise aus einer Klavierstimme heraus instrumentiert. Dostal deutete weiters an, dass zu dieser Zeit die schöpferische Arbeit der Arrangeure in der Unterhaltungsbranche langsam von einer größeren Zahl an Verantwortlichen anerkannt wurde. Denn es war für die vielen verschiedenen Besetzungen wichtig zu wissen, wie dieses Arrangement konzipiert sein

---

<sup>719</sup> Vgl. ebd., S. 100 f.

<sup>720</sup> Alberti und Robinson = Alrobi Verlag.

<sup>721</sup> Dostal 1986, S. 105.

<sup>722</sup> Vgl. ebd.

<sup>723</sup> Ebd.

musste, um den jeweiligen Anforderungen zu entsprechen. Über die Zusammenarbeit mit Hermann Haller<sup>724</sup> erzählt er:

„Das Orchester hatte ungefähr 40 Mitglieder, dazu kam noch Paul Godwin mit seiner Jazzband. [...] Als Arrangeur hatte ich da, solange die Proben liefen, allerhand zu tun. Nummern [...] galt es so rasch wie möglich zu arrangieren, zu orchestrieren und zu komponieren; und oft war die Vorlage nur ein loses Konzept. Ich saß in einem Garderobenzimmer, füllte dort Partiturseite um Partiturseite, die jeweils sofort zu den schon wartenden Kopisten gebracht wurden; diese schrieben sie auf den Tischen der Kleiderablage im Foyer aus, und schon gingen sie ins Orchester.“<sup>725</sup>

Generell gab es für Dostal viel zu tun: Seine „Arrangements und Partituren für Varieté, Kabarett und Theater, Druckarrangements für Verleger“ nahmen ein Ausmaß an, dass er „zum Komponieren überhaupt nicht gekommen wäre.“<sup>726</sup>

Hinsichtlich der Operette erhält man detailliertere Informationen über die vorhandene Besetzungskapazität und deren Verpflichtungen am Beispiel des Theaters in St. Pölten, das zu Dostals Dienstantritt bereits auf eine 100-jährige Tradition zurückblicken konnte:

„Es gab zehn Darsteller für das Schauspiel, acht für die Operette (aber jeder mußte in beiden Fächern spielen), acht für den Chor (der vom ortsansässigen Gesangsverein gelegentlich verstärkt wurde), sechs für das Ballett und 24 Musiker (wenn es hoch ging) im Orchester. Es mussten ungefähr vier Inszenierungen im Monat ablaufen. Viel Zeit für Proben zu einem Stück gab es also nicht. Dafür war bei der Vorstellung umso mehr Konzentration erforderlich. Das Ensemble war talentiert und spielfreudig. Es gab oft Gäste von den Wiener Bühnen. Direktoren kamen von überall her angereist, um Talente zu entdecken, die sie billig einhandeln konnten.“<sup>727</sup>

Auch über die Orchester und Dirigierpraxis erfährt man bei Dostal einiges. So schreibt er über seine Zeit in Salzburg, dass am ersten Geigenpult zwei Personen saßen, deren erster als Musikdirektor und der zweite als Konzertmeister betitelt waren. Musikdirektor deshalb, weil „er das Orchester dirigierte.“<sup>728</sup> Für das Orchester war also eine standardisierte Besetzungskapazität festgelegt. Bestätigt wird diese Zahl auch in der Biografie von Leo Fall: Bereits 1893 stand im *Central-Theater* für Produktionen ein Orchester mit 24 Mitgliedern zur Verfügung,<sup>729</sup> 1901

---

<sup>724</sup> Direktor des *Admiralpalastes*, Berlin.

<sup>725</sup> Dostal 1986, S. 109.

<sup>726</sup> Ebd., S. 110.

<sup>727</sup> Ebd., S. 32.

<sup>728</sup> Ebd., S. 62.

<sup>729</sup> Vgl. Frey/Stemprok/Dosch 2010, S. 34.

im *Metropol-Theater* war er „Dirigent des 36-Mann-Orchesters“.<sup>730</sup> Zu Emmerich Kálmán weiß Stephan Frey zu berichten, dass für ihn zur Premiere der Operette *Der gute Kamerad* (1911) das Orchester „eigens auf 38 Mann aufgestockt worden“<sup>731</sup> war. Über Franz Lehár brachte Frey zu einer Aufführung der *Lustigen Witwe* in London in Erfahrung: „Im Orchester saßen nur 28 Musiker. Lehár verlangte mindestens sechs mehr.“<sup>732</sup> Natürlich waren Komponisten grundsätzlich darauf bedacht, Orchestrationen und Besetzungen so zu gestalten, dass sie auch in den Provinz-Spielstätten aufgeführt werden konnten; es lag natürlich in deren Interesse, die Partituren an diese Gegebenheiten anzupassen, um allerorts eine authentischer Wiedergabe der Musik zu gewährleisten. Denn sie wussten alle, was Ernst Descey wie folgt zusammenfasst:

„Die Theaterdirektoren von heute sind als Sparsamkeitsfanatiker die Musikhauptleute von damals. Jede Stimme kostet Geld, Geld, Geld! Weshalb der Operettenkomponist nie auf ein Orchester, nur auf ein Rumpforchester rechnen darf. [...] Und soll damit Richard Strauß sein.“<sup>733</sup>

Doch nicht jeder Komponist wollte sich diesen Einschränkungen beugen. So verlangt die Partitur der Operette *Frühlingsstürme* von Jaromir Weinberger erstaunlicherweise „dreifaches Holz, drei Trompeten und Baßtuba“, eine Orchestration, die Dostal sonst nur „bei Lehárs ‚Giuditta‘, für die Wiener Staatsoper geschrieben“,<sup>734</sup> gesehen hatte. Auf die Tatsache angesprochen, dass in der Provinz mit einer großen verfügbaren Besetzung nicht gerechnet werden konnte, soll der Komponist Weinberger erwidert haben: „Wird halt schmutzig klingen.“<sup>735</sup> Es sei hier ergänzt, dass die *Volksoper Wien* aktuell die *Lustige Witwe* mit 54, die *Fledermaus* mit 55, die *Csárdásfürstin* mit 56 und die *Gräfin Mariza* sogar mit 57 Musiker\*innen im Orchester, also in fast doppelter Orchesterstärke, zur Aufführung bringt.<sup>736</sup>

Bemerkenswert offen geht Dostal auch auf die Problematik der Einlagenummern in Operetten ein. Es war nicht ungewöhnlich, dass Balletteinlagen oder sonstige

---

<sup>730</sup> Ebd., S. 38.

<sup>731</sup> Frey 2003, S. 78.

<sup>732</sup> Frey 1999, S. 79.

<sup>733</sup> Descey 1924, S. 104.

<sup>734</sup> Dostal 1986, S. 135.

<sup>735</sup> Weinberger, zitiert nach ebd., S. 135.

<sup>736</sup> Angaben der Besetzungstärke von Christoph Gems, Posaunist und Orchesterinspektor der Wiener Volksoper, 06. Mai 2021.

publikumswirksame Einschübe musikalisch umrahmt werden mussten. Die Musik dazu stammte manchmal von einem anderen Komponisten, was hin und wieder den Zorn der Haupturheber auf die Regisseure zog. In diesem Kontext ist ein Zitat von Lehár überliefert, das für eine gewisse resignierende Akzeptanz der Gegebenheiten stehen mag. Zur Ankündigung der Aufführung des *Zarewitsch*: Musik – Franz Lehár, Ballettmusik von Hugo Moesgen, soll Lehár gesagt haben: „Werden die Tantiemen (deswegen) kleiner?“<sup>737</sup> Dostal bedauert, dass diese Praxis der Erweiterung und „Einfügung fremder Musik“<sup>738</sup> zunahm und nennt als Grund die zu befriedigende Erweiterungslust der Regisseure.

Von Stolz ist bekannt, dass vorhandene Werke neu adaptiert wurden oder für aktuelle Aufträge Verwendung fanden. Laut Dostal habe auch Kálmán für „jede seiner Operetten zwei bis drei Lieder mehr geschrieben [...], als gebraucht wurden“<sup>739</sup> und diese bei anderen Gelegenheiten wieder hervorgezaubert. Die fehlende Zeit erlaubte nicht immer, Neues zu komponieren, es musste alles schnell gehen, und so brauchte es eben Arrangeure, die zielgerichtet und vor allem rasch die gewünschte Bearbeitung oder das Arrangement liefern konnten.

Dostal arrangierte in seiner Laufbahn Titel von Oscar Straus, Emmerich Kálmán, Paul Abraham, Franz Lehár, Eduard Künneke, Jean Gilbert (Vater von Robert Gilbert), also für alle namhaften Komponisten<sup>740</sup> seiner Zeit, war aber selbst auch als Komponist und Dirigent sehr gefragt und brachte als vielbeschäftigter Arrangeur all diese Erfahrungswerte in die Instrumentationen seiner eigenen Werke ein. Dazu erschien in den *Bremer Nachrichten* anlässlich der Premiere seiner Operette *Extrablätter* folgende Kritik:

„Nico Dostal formt seine Musik und ihren Klang, er dirigiert nicht eigentlich, sondern beschwört Stimmen und Instrumente, seiner Intuition zu folgen [...] er formt und beschwört jede einzelne Phrase, jede Geste, jede Pointe, jedes Staccato und jede Fermate, jede Gefühlssteigerung und jedes Verklingen, er lockt und wehrt ab, kost [!] jetzt über ein flirrendes Glissando, fleht dann die Streicher an um eine sinnbetörende Kantilene, muntert Trompete und Xylophon zu liebenswürdigen Koketterien auf, bannt einen kurzen Augenblick lang Klarinette und Fagott in ein überraschendes Klangbild, folgt einmal mit stockendem Atem der Bewegung des Paukenschlägers, holt schließlich das strahlende Blech zu schmetterndem

---

<sup>737</sup> Lehár, zitiert nach Dostal 1986, S. 115.

<sup>738</sup> Ebd.

<sup>739</sup> Ebd., S. 131.

<sup>740</sup> Vgl. Dostal 1986 und Harten/Kornberger 2002, Zugriff: 25.02.2021.

Triumph in den Refrain eines flotten Tanzliedes und – lehnt sich befriedigt zurück. Nico Dostal weiß um das Geheimnis der feinen Klänge.“<sup>741</sup>

Ein derart detaillierter Bericht lässt keine Zweifel am Farbenspiel im Orchester aufkommen. Dieses konnte aber nicht durch die Instrumentation alleine, sondern vor allem auch dank des offenbar ausgezeichneten Dirigenten Dostal erst so richtig zur Geltung kommen. Er selbst kommentierte diese hervorragende Kritik:

„Viele werden nun meinen, diese Kritik sei schwülstig, übertrieben und wäre wohl für einen Operettendirektoren und eine Operettenmusik in ihrer Art viel zu verschwenderisch ins Detail gehend. Aber da saßen die Streicher, allein zwölf erste Violinen, Holz- und Blechbläser in der vorgeschriebenen Fülle, das Schlagzeug in einem Umfang, wie es das bei einer Operette noch nie gegeben hatte.“<sup>742</sup>

Es war ihm wichtig zu erwähnen, es sei für ihn „eine Art Lehrstück“ gewesen, „Jazz-Elemente dezent mit wienerischem Orchesterklang“<sup>743</sup> zu vermischen.

Dostal verstand bereits eines, was bis heute gilt: Wenn auch die Musik, die Instrumentation und die Interpretation wesentliche Bestandteile einer gelungenen Aufführung bilden, muss man seinen Blick doch auf das große Ganze richten. Der Erfolg eines Stückes hängt im Musiktheater bis heute von vielen Faktoren ab, es steht ein ständiger Entwicklungsprozess dahinter, es ist ein unaufhaltbares learning by doing. Somit mussten Stücke auf Erfahrungswerte hin neu adaptiert werden, wie Dostal über eine Leipziger Aufführung seiner Operette *Die Vielgeliebte* zu berichten weiß: „Wir Autoren hatten aus dieser Leipziger Aufführung gelernt, was gut was schlecht war, und schrieben für Berlin um.“<sup>744</sup>

Für die Sparte Stummfilm fertigte Dostal ebenso Bearbeitungen an. Diese Filme wurden teilweise nur von einem Pianisten untermalt, teilweise aber auch ganze Orchester engagiert. Ihr Repertoire bestand aus einer schier unendlichen Sammlung von Melodien aus der Ernsten Musik sowie aus der Unterhaltungsschiene, die von traurig bis feucht-fröhlich alle menschlichen Stimmungen beinhalten musste, um einen Film entsprechend begleiten zu können. Um diese erfüllen zu können, „wurden sogenannte Kinotheken ediert, zu denen auch ich kompositorische Beiträge lieferte.“<sup>745</sup>

---

<sup>741</sup> *Bremer Nachrichten* vom 19. Februar 1937, zitiert nach Dostal 1986, S. 161.

<sup>742</sup> Dostal 1986, S. 162.

<sup>743</sup> Ebd.

<sup>744</sup> Ebd., S. 151.

<sup>745</sup> Ebd., S. 110.

Es gab noch weitere Aufgabengebiete für einen Arrangeur: So schrieb Dostal Arrangements für Schallplattenaufnahmen (Ariola) und war auf der neu erfundenen Position als Aufnahmeleiter tätig. Dies führte ihn öfters an skurrile Spielstätten, wie zu Kurt Robitschek und seinem *Kabarett der Komiker*, für das er ebenfalls als Arrangeur tätig war: „Als ich nach Berlin kam, war dieses Kabarett noch in der Kantstraße im ersten Stock eines Hauses, in dem sich unten ein Fischrestaurant befand, das seine Gerüche bis in den ersten Stock sandte.“<sup>746</sup> Dass beinahe alles in irgendeiner Form zur Spielstätte umfunktioniert werden konnte, ist insofern von Interesse, weil Dostal damit klarstellte, dass ein Arrangeur in dieser Zeit vielfach gebraucht wurde: „So gab es [...] immer etwas zu arrangieren und zu instrumentieren, oft von einem Tag auf den anderen oder gleich an Ort und Stelle. Immer und überall, wo U-Musik gemacht wurde, war der Arrangeur eine wichtige Erscheinung.“<sup>747</sup>

Selbst als Schlagerkomponist weist Dostal klarer als die meisten anderen Komponisten dieser Zeit auf den Umstand hin, dass diese Tätigkeit „noch nach 38 Jahren Tantiemen einträgt“.<sup>748</sup> Zu seinen komponierten Schlagerliedern (erstmalig 1928) merkt er an:

„das waren Lieder, die noch nicht aus einem inneren Zwang oder einer ‚Intuition‘ heraus komponiert waren, sondern weil unser ‚Vater der Arrangeure‘, Otto Lindemann, immer wieder dazu aufmunterte, der Arrangeur möge auch komponieren, um seine Berechtigung der GEMA-Mitgliedschaft unter Beweis zu stellen.“<sup>749</sup>

Bei allem Arbeitseifer gab es in Dostals Karriere dennoch durchaus auch Vorbehalte:

„Oft wollte ich schon bestehende Texte nicht komponieren, weil sie mir nicht lagen. Dann spielte ich in einem Studio meine für die Szene oder Situation erdachte Musik auf eine Schellackplatte und gab sie dem Texter zur Behandlung und so haben wir doch eine beachtliche Zahl an musikalischen Piecen geschaffen, die sich losgelöst von der Operette, nun schon 45 Jahre gehalten haben.“<sup>750</sup>

Dostal drehte also zuweilen den Arbeitsprozess um und ließ auf bestehende Musiktexten.

---

<sup>746</sup> Ebd., S. 136.

<sup>747</sup> Ebd.

<sup>748</sup> Ebd., S. 119.

<sup>749</sup> Ebd.

<sup>750</sup> Ebd., S. 170 f.

Obwohl Dostal auch Werke von Stolz arrangiert hat, erwähnt er seinen Kollegen kein einziges Mal namentlich. Man kann in Dostals Ausführungen lediglich in zwei Textpassagen eine Verbindung zu Stolz herstellen. Einmal bemerkt er, dass Ende der 1920er Jahre Berlin „zum Sammelbecken fast aller U-Musikmacher“<sup>751</sup> geworden sei und neben den erfolgreichen Komponisten wie Lehár und Abraham dann auch noch „**andere**, die in Wien mit Theatern oder Kabarets pleite gegangen waren, nach und nach in Berlin ankamen.“<sup>752</sup> Nach dem Konkurs seiner eigenen Bühne in Wien flüchtete Stolz nach Berlin. Ein zweiter Hinweis könnte folgende Textpassage sein: „Ja, den Johann Strauß habe ich nicht mehr kennengelernt, und so konnte er mir auch nicht seine Hand auf mein Haupt legen und prophezeien: Du wirst doch nicht Messen oder Opern schreiben, du mußt mein Nachfolger werden.“<sup>753</sup> Auch damit könnte Dostal seinen Kollegen Stolz gemeint haben. Schließlich hatte dieser in seiner Autobiografie noch über ein Zusammentreffen mit Strauß geschrieben:

„Als ich gehen wollte, nahm er mich bei der Hand und lächelte: ‚Sie sind sehr jung, aber man ist nie so jung, wie man glaubt. Fassen Sie einen Entschluß über ihre Musik. Und wenn ihnen klar geworden ist, daß Walzer und Operette Ihr Gebiet sind, wovon auch ich überzeugt bin, dann fangen Sie jetzt an, nicht nächsten Monat oder nächstes Jahr.‘“<sup>754</sup>

Abschließend sei darauf hingewiesen, dass in der sechs Jahre zuvor erschienenen Autobiografie *Servus Du* von Robert und Einzi Stolz nahezu alle Namen der Operetten-Branche erwähnt wurden, außer der Nico Dostals.

#### **4.3.2 Du bist meine Greta Garbo RSWV 410. Arrangement Nico Dostal**

Im Folgenden soll die originale Klavier-/Gesangs-Druckausgabe<sup>755</sup> des Liedes *Du bist meine Greta Garbo!* RSWV 410 op. 552 mit seinem „Spezialarrangement für Salonorchester“<sup>756</sup> verglichen werden.<sup>757</sup> Zur besseren Übersicht wurden die Versionen in vereinfachter Form notiert. Die erste Fassung bildet Melodie bzw.

---

<sup>751</sup> Ebd., S. 120.

<sup>752</sup> Ebd.

<sup>753</sup> Ebd., S. 171.

<sup>754</sup> Stolz/Stolz 1980, S. 87.

<sup>755</sup> Lied und Foxtrot aus dem Tonfilm der Super-Film-Gesellschaft: *Ein Tango für dich...*, Berlin: Alrobi Musikverlag 1930 (Alrobi 252).

<sup>756</sup> Berlin: Alrobi Musikverlag 1930 (Alrobi 271).

<sup>757</sup> Beide Druckausgaben stammen aus dem Privatarchiv von Hans Stolz.

Form der Klavier-Gesangsfassung ab, die zweiten Fassung enthält neben der Melodie bzw. Form auch jene Ergänzungen, die sich in rhythmischer, harmonischer oder melodischer Variante in der Klavier-Direktion der Dostal-Fassung wiederfinden.

**Du bist meine Greta Garbo!**

Lied und Foxtrot  
aus dem Tonfilm der Super-Film-Gesellschaft:  
„Ein Tango für dich ...“

Text von Walter Reisch

Musik von Robert Stolz, Op. 552  
Spezial-Arrang. von Nico Dostal

**Violine I**

The image shows a page of a musical score for Violin I. It includes a title page with the song title 'Du bist meine Greta Garbo!', the composer Robert Stolz, and the arranger Nico Dostal. The score is for a Foxtrot and includes a vocal line with German lyrics. The lyrics are: 'Du bist mei-ne Gre-ta Gar-bo, bist die schön-ste Frau der Welt, blond bist du wie Gre-ta Gar-bo, nur hast du nicht so viel Geld. Trotz-dem kannst du mit den Wim-pern klim-pern, wie's die Gar-bo tut, grad' so schön wie sie, so non-dän wie sie, Gre-ta Gar-bo aus Hol-ly-'. The score is for Violin I and includes a Coda section. The copyright is 1930 by Alrobi Musikverlag G. m. b. H., Berlin.

Copyright 1930 by Alrobi Musikverlag G. m. b. H., Berlin  
Nachdruck verboten. Aufführungs-Arrangements-Vervielfältigungs- und Übersetzungsrechte für alle Länder vorbehalten.  
Alrobi 271

Abbildung 44: Stolz, *Du bist meine Greta Garbo*, Berlin 1930, Verlagskopie der Violin-Direktionsstimme.

Die Fassung für Salonorchester ist für folgende Instrumente orchestriert: Violine 1, Violine obligat, Violoncello, Kontrabass, Flöte, Oboe, 1. und 2. Klarinette in B, Altsaxophon I. in Es, Tenorsaxophon II in B, Altsaxophon III in Es, 1. und 2. Trompete in B, Posaune in C, Banjo, Schlagwerk, Harmonium, Klavier – Direktion.

Version 1: *Du bist meine Greta Garbo*, Übertragung der Melodie aus der Klavier  
– Gesangsstimme (Alrobi 252)

Partitur  
Partitura  
Full Score

# Du bist meine Greta Garbo !

Lied und Foxtrot

aus dem Tonfilm der Super-Film-Gesellschaft:

"Ein Tango für dich..."

Musik: Robert Stolz  
Text: Walter Reisch

Melodie

Foxtrottempo

7 rit.  $\text{mf}$

13

19 rit.

25 Refrain (bei Gesangsvortrag mehr ruhig)  
 $\text{mf}$  2.  $\text{Mal ff}$

31

37  $\text{mf}$

43  $\text{sf}$

49  $\text{sf}$   $\text{f}$

55 1. 2.  $\text{sf}$   
wood!

© Copyright 1930 by Alrobi Musikverlag G.m.b.H. Berlin  
assigned to: Dreiklang-Dreimasten Bühnen- und Musikverlag GmbH

Nachdruck verboten. Aufführungs-, Arrangements-, Vervielfältigungs- und Übersetzungsrechte für alle Länder vorbehalten  
Alrobi 252

Abbildung 45: Stolz, *Du bist meine Greta Garbo*, Abschrift der Melodiestimme.

Version 2: *Du bist meine Greta Garbo*, vereinfachte Übertragung des Arrangements mit Änderungen oder Ergänzungen des Arrangeurs (Alrobi 271)

Partitur  
Partitura  
Full Score

# Du bist meine Greta Garbo !

Lied und Foxtrot

aus dem Tonfilm der Super-Film-Gesellschaft:

"Ein Tango für dich..."

Musik: Robert Stolz  
Text: Walter Reisch  
Spezial-Arrang. von Nico Dostal

Foxtrottempo

Melodie

*ff*

7 *rit.* **§**  
*mf*  
martellato *cresc. Gabel fehlt* *decresc. Gabel fehlt*

13 *cresc. Gabel fehlt* *decresc. Gabel fehlt* *cresc. Gabel fehlt*

19 *decresc. Gabel fehlt* *rit.* *marcato statt tenuto*

25 Refrain (Eintragung: "bei Gesangsvortrag mehr ruhig" fehlt)  
*p-f-ff* statt *mf* 2. Mal *ff*  
*decresc. Gabel fehlt* *cresc. Gabel fehlt*

31 *decresc. Gabel fehlt* *cresc. Gabel fehlt* *decresc. Gabel fehlt*

37 *decresc. Gabel fehlt* *decresc. Gabel fehlt* *mf* *cresc. Gabel fehlt*

43 *andere Harmonie* *decresc. Gabel fehlt* *sf*

49 *sf* *f*

55 1.  
wood!

© Copyright 1930 by Alrobi Musikverlag G.m.b.H. Berlin  
assigned to: Dreiklang-Dreimasten Bühnen- und Musikverlag GmbH.

Nachdruck verboten. Aufführungs-, Arrangements-, Vervielfältigungs- und Übersetzungsrechte für alle Länder vorbehalten  
Alrobi 271

57  $\text{S}$

63

69

75

81 *ff*

87

93 D.S. al Coda

97  $\text{Coda}$   
wood!

Alrobi 271

Abbildung 46: Stolz, *Du bist meine Greta Garbo*, Abschrift der Melodiestimme mit Ergänzungen von Dostal.

Der Liedtext in der Dostal-Fassung beschränkt sich ausschließlich auf den Refrain und scheint optional zu sein. Es fällt auf, dass sämtliche cresc.- bzw. decresc.-Eintragungen fehlen. Die Original-Version verwendet folgende Form:

Einleitung – Strophe – zweimal Refrain – Dal Segno auf Strophe – zweimal Refrain. Das Dostal-Arrangement variiert diesen Ablauf: Einleitung – Strophe – zweimal Refrain – Variante des Refrains – Dal Segno auf Originalrefrain – Coda.<sup>758</sup>

Im Dostal-Arrangement ist in allen Einzelstimmen der Text des Refrains eingetragen, weshalb wohl eine der drei Originalstrophen von den Musikern selbst gesungen werden sollte. Da für den Rest der Nummer kein Gesang vorgesehen war, konnte wohl in der Umsetzung des Arrangements ein einfühlsames Eingehen auf textliche Feinheiten ebenso entfallen wie möglicherweise auch beinahe sämtliche dynamische Eintragungen obsolet wurden, da es sich hier offensichtlich um ein Tanzarrangement handelt. Aus dem gleichen Grund sind vermutlich in den so beschriebenen Takten der Analyse die Nachschläge durchgehend geführt. Der „stop and go“-Effekt, der durch Aussetzen des Nachschlags im Original beispielweise von Takt 27 auf 28 entsteht (also kein Nachschlag in T. 27, danach wieder Nachschlag in T. 28), entfällt in der Fassung Dostals. Die typischen Bläser-Einwürfe entsprechen dem Trend der damaligen Zeit, die Variation über den Refrain nach erfolgter Modulation folgen genau den Beschreibungen Dostals, wie ein Arrangement damals für den Verlag konzipiert sein musste.<sup>759</sup> Seine Ausführungen in seiner Autobiografie wurden also tatsächlich in die Praxis umgesetzt. Ebenso bestätigt diese Notenausgabe seine Aussage, dass Arrangeure in den Druckausgaben Erwähnung finden,<sup>760</sup> in diesem Fall durch den Vermerk „Spezial Arrangement von Nico Dostal“.<sup>761</sup> Wie bei Schönherr gibt es aber zu diesem Arrangement – die Konzeption oder Art der Instrumentation betreffend – keine Belege über einem mündlichen oder schriftlichen Austausch zwischen dem Komponisten und Arrangeur.

---

<sup>758</sup> Vgl. die detaillierte Beschreibung in Kapitel 6.23.

<sup>759</sup> Siehe Dostal 1986, S. 181.

<sup>760</sup> Siehe ebd.

<sup>761</sup> Druckausgabe (Alrobi 271).

#### 4.4 Karl Grell

„Zu Beginn erhob sich nur die Frage, ob es notwendig sei, meine Memoiren, meine Autobiografie oder Lebenserinnerungen nieder zu schreiben. Gibt es jemanden, den diese überhaupt interessieren?“<sup>762</sup>

Diese Frage, die Karl Grell in der „Introduktion“ seiner Autobiografie in den Raum stellt, sei einleitend mit „ja“ beantwortet. Denn erst durch seine erhaltenen Aufzeichnungen über die Zusammenarbeit mit Robert Stolz wurde eine belegbare detailliertere Analyse des Arbeitsvorganges zwischen Stolz und (s)einem Arrangeur möglich.

Für den weiteren Zusammenhang sind die musikalischen Stationen Grells, vor allem seine künstlerische Entwicklung, die er bis zur intensiven Zusammenarbeit mit Stolz durchlaufen hat, wichtig. Die für diese Arbeit relevanten Passagen aus seinen Memoiren seien somit hier zusammengefasst.

Karl Grell wurde am 5. September 1925 geboren und erhielt seinen ersten Violinunterricht im Alter von 8 Jahren. Seine erste „kleine Kapelle“<sup>763</sup> gründete er im Alter von vierzehn Jahren, er spielte Violine, und die restliche „Besetzung bestand aus Klavier, Trompete, Alt- und Tenorsaxophon, Akkordeon, Schlagzeug“.<sup>764</sup> Mit fünfzehn Jahren nahm er Unterricht auf der Klarinette und begann ebenso mit dem Spiel des Altsaxophons. Bereits zu dieser Zeit entstanden seine ersten Kompositionen, die er nach eigenen Worten für seine Kapelle „so recht und schlecht arrangierte.“<sup>765</sup> Er verstand damals schon, dass „nur mit einem profunden Studium der Harmonielehre [...] das Arrangieren zu meistern war.“<sup>766</sup> 1943 wurde Grell in den Militärdienst einberufen und gründete dort eine Kapelle, die sich am Ende aus „einem Klavier, zwei Gitarren, Schlagzeug, Bass, zwei Akkordeons und zwei Violinen“ und mit ihm als „Stehgeiger oder fallweise Klarinetisten“<sup>767</sup> zusammensetzte. Am Ende der Kriegsjahre, die er mit den Worten „Über diese Zeit möchte ich nicht viel berichten“<sup>768</sup> in seinen Ausführungen

---

<sup>762</sup> Grell 2005, S. 11.

<sup>763</sup> Ebd., S. 16.

<sup>764</sup> Ebd.

<sup>765</sup> Ebd., S. 17.

<sup>766</sup> Ebd.

<sup>767</sup> Ebd., S. 18.

<sup>768</sup> Ebd.

überspringt, verbrachte er „fast drei Monate“<sup>769</sup> in einem amerikanischen Kriegsgefangenenlager in Ingolstadt, wo er in ein kleineres Ensemble, das „im angeschlossenen SS-Lager“<sup>770</sup> existierte, aufgenommen wurde. Besonders von Interesse ist die Bemerkung, dass er sich in dieser Zeit „die ‚amerikanische Notenbezeichnung‘ [...] aneignen“ konnte, die, wie er weiter erwähnt, „in der U-Musik ein wichtiges Hilfsmittel bei der Harmonisierung eines Titels ist.“<sup>771</sup> Nach der Rückkehr nach Wien begann er „sofort mit dem Musikstudium“,<sup>772</sup> spielte Geige im Unterhaltungsorchester bei Gert Last und arrangierte 1946 für das symphonische Tanz- und Unterhaltungsorchester, das von Walter Heidrich zusammengestellt worden war, „einige amerikanische Tagesschlager.“<sup>773</sup> Er habe dabei zwar „ein gutes Klangempfinden“ gehabt und „vorher genau“ gehört, „wie es nachher klingen würde“, ihm fehlte aber dennoch das „technische Rüstzeug [...] um alle Ideen korrekt zu Papier bringen zu können.“<sup>774</sup> Er begann „mit dem Studium und büffelte in jeder freien Minute: Musikwissenschaft an der Universität, Violine, Klarinette und Nebenfächer am Konservatorium, Komposition [...] und Dirigieren“.<sup>775</sup> Grell trug schon sehr früh die Idee eines „symphonischen Tanzorchesters“<sup>776</sup> in sich. Ein erstes Arrangement eines Stolz-Titels *Kleine Melodie aus Wien* fertigte er bereits 1947 im Auftrag von Michael Jury an, der ihm auch Ratschläge gab, „wie man berühmte Titel als Kompositionsvorlage nehmen kann und so das Gefühl für logisch-harmonische Abläufe gewinnt.“<sup>777</sup> Grell arrangierte in den späten 1940er Jahren u. a. für Horst Winter und spielte gleichzeitig als aktiver Musiker bei Carl Baumann und im Tanzorchester Leo Jaritz. Mit großer Hartnäckigkeit verfolgte er seine Pläne und ließ seine Werke von Charly Gaudriot und Ludwig Babinski, beide Dirigenten des *Kleinen Wiener Rundfunkorchesters*,<sup>778</sup> mit der Bitte um Aufführung begutachten, was auch schließlich gelang. Für Johannes Fehring<sup>779</sup> schrieb er ab 1950 „zahlreiche Arrangements“.<sup>780</sup> Ebenso kam er so

---

<sup>769</sup> Ebd., S. 23.

<sup>770</sup> Ebd.

<sup>771</sup> Ebd.

<sup>772</sup> Ebd.

<sup>773</sup> Ebd., S. 24.

<sup>774</sup> Ebd.

<sup>775</sup> Ebd.

<sup>776</sup> Ebd., S. 26.

<sup>777</sup> Ebd.

<sup>778</sup> Westphal 2003, Zugriff: 21.03.2021.

<sup>779</sup> Pseudonym für Hans Fernbach; vgl. Grell 2005, S. 29.

<sup>780</sup> Grell 2005, S. 29.

„mit den Geheimnissen der modernen Rundfunktechnik in Berührung“ und verfasste „die ersten Arrangements für Schallplatte [...] sowie etliche eigene Tanz- und Unterhaltungsmusikkompositionen.“<sup>781</sup>

#### 4.4.1 Grell als Arrangeur

Entscheidend für seinen weiteren Werdegang war schließlich Grells Erkenntnis, dass ein „Arrangeur [...] oft den Hauptanteil am Erfolg eines Titels“<sup>782</sup> habe, dafür aber in der Regel unbelohnt bliebe. Im Fokus stünde sogar eher der Interpret als der Komponist selbst.

„Diese Tatsache erweckte in mir den Wunsch, mit einem eigenen Orchester, dem ich durch meine Arrangements den Stempel aufdrücken wollte, in die Öffentlichkeit zu kommen. Ich entwickelte in den Arrangements immer mehr einen den Erfordernissen der modernen Mikrophontechnik angepassten Orchestersatz. Besonders viel Freude hatte ich am Arrangement für Streicherbesetzung – es entstand das ‚Tanzstreichorchester Karl Grell‘ – ein Vorläufer des Wiener Solistenorchesters.“<sup>783</sup>

Dieses Tanzorchester sei für ihn auch ein „weites Experimentierfeld“ gewesen, indem er „die ganze Palette der Instrumentationskunst ausprobieren konnte.“<sup>784</sup> In der Zusammenarbeit mit Gerhard Bronner ergab sich für ihn die Möglichkeit, „für Philips und Harmona als Arrangeur-Dirigent zu arbeiten und mit dem Tanzstreichorchester Karl Grell in die Öffentlichkeit zu gelangen.“<sup>785</sup> Gleichzeitig lieferte er in der Zeit von 1945-1955 für das *Große Tanz und Unterhaltungsorchester* unter Karl Loubé<sup>786</sup> eine Vielzahl an Arrangements. Dieser gab ihm die wichtige Möglichkeit, seine Bearbeitungen selbst mit dem Orchester vorzuprobieren, um ein weiteres Mal „Erfahrungen im Umgang mit Musikern, die ja bekanntlich große Individualisten sind, sammeln und mit Klängen experimentieren“ zu können.<sup>787</sup> Weiterhin vervollständigte er sein Wissen als Arrangeur durch Druckarrangements für den Weltmusik Verlag, die „von der größten bis zur kleinsten Besetzung gut klingen“<sup>788</sup> mussten. Einen ergänzenden Blickwinkel erhielt Grell als Aufnahmeleiter bei Schallplattenfirmen, wo er mit dem Tonschnitt

---

<sup>781</sup> Ebd.

<sup>782</sup> Ebd.

<sup>783</sup> Ebd., S. 30.

<sup>784</sup> Ebd.

<sup>785</sup> Ebd.

<sup>786</sup> Künstlernamen für Karl Holoubek; vgl. Grell 2005, S. 30 f.

<sup>787</sup> Ebd., S. 31.

<sup>788</sup> Ebd.

und den Möglichkeiten der Nachbearbeitung Erfahrungen machte. Auch als Dirigent entwickelte er sich erfolgreich, denn 1952 dirigierte er – außerhalb seiner Studiotätigkeit – erstmals ein öffentliches Konzert für die Schallplattenfirma Harmona.<sup>789</sup> Sein Arbeitsfeld wurde so umfassend, dass er schließlich die Einzelstimmen aus den Partituren nicht mehr eigenhändig ausschreiben konnte, sondern diesen Part der Kopieranstalt Karl Wewerka übergab.<sup>790</sup>

Seine Kunst der Instrumentation entwickelt Grell immer weiter und versucht alle Trends – im Sinne von Klangexperimenten – sofort in seine laufenden Projekte zu implementieren. Beispielsweise wurde er im November 1953 von Rudolf Katt-nigg (1895-1955)<sup>791</sup> für den Film *Hab ich nur Deine Liebe* von Eduard von Bor-sody um Arrangements gebeten und übernahm in diesen den „Mantovani-Stil, in dem Hall, also das Echo, in der Partitur durch liegengelassene Streicher auskomponiert wird, während die anderen Streicher weiterspielen.“<sup>792</sup> Der Effekt sorgte für allgemeines Erstaunen.



Abbildung 47: Beispiel für die Notationsweise des Mantovani-Stils.

#### 4.4.2 Grell und Stolz

Im Herbst 1954 lernt Grell schließlich Robert Stolz, der „für die kommenden Rundfunkproduktionen einen Arrangeur und Assistenten suchte“,<sup>793</sup> persönlich kennen. Es begann eine langjährige intensive Zusammenarbeit, in der Grell im

<sup>789</sup> Vgl. ebd., S. 31 f.

<sup>790</sup> Vgl. ebd., S. 33.

<sup>791</sup> Komponist, Dirigent und Pianist, hatte die musikalische Leitung für diesen Film über das Leben von Franz von Suppé inne. Vgl. auch Boisits/Kornberger 2003, Zugriff: 03.05.2020.

<sup>792</sup> Grell 2005, S. 34.

<sup>793</sup> Ebd.

Auftrag von Stolz „über 400 Titel“<sup>794</sup> für Funkoperetten, Schallplatten, Fernsehoperetten, TV- und Radiosendungen instrumentierte. Er arbeitete mit renommierten Sängern, Chören und Orchestern, u. a. dem Chor der *Wiener Staatsoper*, dem *Wiener Volksopernorchester*, dem *Großen Wiener Rundfunkorchester*, dem *Münchner Rundfunkorchester*, zusammen. In seinen Erinnerungen sind diese Aufträge angeführt, welche auch die Voraussetzungen einer Zusammenarbeit zwischen Stolz und Grell darlegen.

Grell hat bereits 1954 durch seine autodidaktischen Fähigkeiten in der Kunst der Instrumentation, welche er später durch sein Musikstudium auf ein strukturiertes Fundament stellte, die unterschiedlichen Blickwinkel des Instrumentalisten, Dirigenten, Arrangeur und Komponisten zu einem großen Ganzen geführt. Dabei beeinflusste er besonders das Fachgebiet Arrangement für Unterhaltungsmusikstücke, einem bis dato völlig unterschätzten Tätigkeitsbereich, in einem erstaunlichen Ausmaß.

Zwei Dinge müssen als weitere Voraussetzungen erwähnt sein: Erstens hatte das Arrangieren bei Grell „immer den größten Stellenwert, während das Komponieren erst an zweiter Stelle stand.“<sup>795</sup> Zweitens strebte er als oberstes Ziel seiner künstlerischen Ader vielleicht weniger die eigene Melodie, sondern vielmehr den eigenen Klang als definiertes Credo an. Einen Klang, den er auch auf Melodien anderer mithilfe seiner Arrangiertechnik übertragen konnte. Mit dem *Tanzorchester Grell* hatte er seinem eigenen Orchester durch seinen Arrangements bereits seinen Stempel aufgedrückt, doch es sollte noch ein entscheidender weiterer Schritt folgen: 1955 wurde die Sendegruppe *Rot-Weiß-Rot* aufgelöst und damit auch das *Große RWR Tanz- und Unterhaltungsorchester* unter Karl Loubé. Grell hatte für dieses Orchester „von 1952 bis 1955 120 Titel“<sup>796</sup> arrangiert.

1955 wurde er von Karl Lackner, dem Programmleiter des zweiten Rundfunkprogramms, beauftragt, „ein modernes mittelgroßes Orchester zusammenzustellen“,<sup>797</sup> das *Wiener Solistenorchester*. Grell berichtet, dass es seine Aufgabe gewesen sei, „einen ‚Sound‘ zu erfinden, durch den der Hörer bereits nach

---

<sup>794</sup> Ebd.

<sup>795</sup> Ebd., S. 43.

<sup>796</sup> Ebd., S. 38.

<sup>797</sup> Ebd., S. 37.

Erklingen der ersten Takte das Orchester identifizieren konnte.“<sup>798</sup> Dieses Orchester sollte „den Erfordernissen der modernen Mikrophontechnik gerecht“<sup>799</sup> werden. Aufschlussreich erscheinen dazu die Ausführungen Karl Lackners anlässlich des 25-jährigen Orchesterbestehens (1980):

„25 Jahre ist es her, seit das – damals noch Neues Wiener Solistenorchester genannte – Ensemble zum ersten Mal im Österreichischen Rundfunk musizierte. Mir war damals neben anderen Agenden die Koordination der Unterhaltungsmusik im ORF anvertraut, deren größtes Sorgenkind – sonderbarerweise – die Wiener Musik war. Das heißt, die zu wenig attraktive und zu konventionelle Art, in der man sie dem Hörerpublikum darbot. Hier musste man sich etwas Neues einfallen lassen. Mir schwebte ein nicht zu großer Klangkörper aus exzellenten Solisten vor, der Wiener Musik, vom Wiener Lied über sogenannte ‚Akazistückerln‘ der Salonmusik bis zur populären Operettenmelodie in zwar typisch wienerischer Art, aber doch in spezifisch neuen Arrangements, ohne den üblichen schmalzigen Unterton, bringen sollte. [...] Karl Grell hatte damit meine Ideen glänzend verwirklicht.“<sup>800</sup>

Für Stolz mussten sich diese Pläne auch günstig auswirken. Denn seitens des Rundfunks bemühte man sich, die Wiener Musik in neuem Gewand zu präsentieren. Mit Grell hatte man einen Arrangeur, der sein Ziel, den symphonischen Klang in der Unterhaltungsmusik zu etablieren, ohne dabei auf die für Bands typischen Instrumente wie Gitarre oder Klavier als Begleitinstrumente zu verzichten, bereits mit einem bestehenden Orchester erfolgreich umgesetzt hatte. Die Komponisten mussten wohl ihre Zustimmung geben, damit ihre Werke durch Neu-Arrangements an die vorhin definierten Ansprüche des Rundfunks angepasst werden durften, wenn sie gespielt werden wollten.

Grell instrumentierte im Herbst 1956 „die Operette ‚Viktoria und ihr Husar‘ von Paul Abraham für Radio Wien“, da „die Bühneninstrumentierung veraltet war und den neuen Anforderungen der Rundfunktechnik nicht mehr entsprach.“<sup>801</sup> Doch waren die neuen Arrangements dem jeweiligen Werk immer zuträglich? Klaus Peter Schumann stellt fest, dass Abrahams kompositorische Leistung erst dann wieder im vollen Ausmaß zur Geltung käme, wenn seine Werke „nach den zahlreichen, fragwürdigen musikalischen Bearbeitungen und Glättungen vor allem der 1950er bis 1980er Jahre in ihrer musikalischen Originalgestalt, einer historischen Aufführungspraxis gemäß“<sup>802</sup> aufgeführt werden würden. Aufgrund der

---

<sup>798</sup> Ebd.

<sup>799</sup> Ebd.

<sup>800</sup> Lackner, zitiert nach Grell 2005, S. 38.

<sup>801</sup> Ebd., S. 40.

<sup>802</sup> Schumann, in: Waller 2014, S. 200.

Strategie des Rundfunks mussten diese „Glättungen“, wie Schumann sie nennt, also in Kauf genommen werden, um als Komponist überleben zu können. Sie sind wohl auch in einem größeren Zusammenhang im „Überlebenskampf der Wiener Operette“<sup>803</sup> und der Wiener Musik im Allgemeinen zu sehen, zumal schon Moritz Czáký zur Frage nach der Operette als minderwertiges Kunstprodukt Adorno zitiert, der zur Verteidigung dieses Genre lapidar anmerkt:

„Wie stets der Schwachsinn den erstaunlichsten Scharfsinn aufbringt, sobald ein schlechtes Bestehendes zu verteidigen ist, haben die Sprecher der leichten Musik sich angestrengt, solche Standardisierung, das Urphänomen musikalischer Verdinglichung, des nackten Warencharakters, ästhetisch zu rechtfertigen und den Unterschied der gesteuerten Massenproduktion von der Kunst zu verwischen.“<sup>804</sup>

Schönberg soll einmal gesagt haben: „Denn wenn es Kunst ist, ist sie nicht für alle, und wenn sie für alle ist, ist sie keine Kunst.“<sup>805</sup> Wenngleich die Unterhaltungsmusik nicht bei allen Kritikern den Status der großen „Kunst“ erlangen wird, scheint es dennoch Ironie des Schicksals zu sein, dass sogar Arnold Schönberg mit der Operette in Verbindung gebracht worden ist. Zu Abraham und Schönberg lässt Stolz wissen: „er [Paul Abraham] unterstützte auch eine Reihe ernster Musiker, wie Arnold Schönberg, der sich um Pauls Arrangements und um die Orchestrierung seiner Werke kümmerte.“<sup>806</sup> Inwieweit nun eine Schönberg-Instrumentation das Werk Abrahams beeinflusst haben könnte, ist nicht bekannt.

Grell betont, dass die Aufgabenstellung an einen Arrangeur „vielfältig“<sup>807</sup> sei:

„Vor allem ist die Stilrichtung zu beachten, für welche Orchesterbesetzung zu arrangieren ist. Ob für Streicher, Bläser, Großes Orchester, Blasorchester, kleine Gruppen, ob es ein Druckarrangement ist, das in jeder Besetzung gut klingt und reduzierbar sein muss, dass [!] heißt, von der großen Besetzung bis zur kleinsten Formation, oder ob es für einen bestimmten Interpreten bestimmt ist usw.“<sup>808</sup>

Zu den Fähigkeiten eines Arrangeurs schreibt Grell:

„Er muss in Harmonielehre perfekt sein, die Instrumentenkunde gut beherrschen (dazu zählen Kenntnisse zu Tonumfang der einzelnen Instrumente und deren beste Lage etc.) und kompositorische Fähigkeiten besitzen, um geschmackvolle Einleitungen und Überleitungen zu erfinden. Er sollte selbst praktische Erfahrung

---

<sup>803</sup> Dieses Überlegungen wären Thema einer eigenen Studie, die hier nicht näher erläutert werden können.

<sup>804</sup> Adorno, zitiert nach Csaky 1998, S. 18.

<sup>805</sup> Schönberg, zitiert nach Doehlemann 2000, Zugriff: 21.3.2021.

<sup>806</sup> Stolz/Stolz 1980, S. 352 f.

<sup>807</sup> Grell 2005, S. 42.

<sup>808</sup> Ebd., S. 42 f.

als Orchestermusiker haben, ein Streich- oder Blasinstrument spielen, um auch die Grenzen der Leistungsfähigkeit des Musikers beurteilen zu können. In erster Linie muss ein Arrangeur einen guten Geschmack haben und ein Diener des Werkes sein. Es kann ein Titel ‚tot-arrangiert‘ werden, wenn der Arrangeur nicht auf den Charakter des Titels achtet und ihn selbstherrlich verstümmelt.“<sup>809</sup>

Diese Passagen zeichnen eine klare Struktur im Schaffen Grells, denn seine Erfahrung, die Affinität zu seinem eigenen Klang und auch die wirtschaftliche und praxisbezogene Komponente in der Erstellung von Druckarrangements, die in allen möglichen Besetzungen gut klingen müssen, sind für ihn die Grundparameter für eine gelungene Arbeit. Dennoch ordnet er alles dem Grundsatz unter, nur „Diener des Werkes“ zu sein.

An der unentbehrlichen Rolle eines Arrangeurs in dieser Zeit lässt auch Dostal nicht zweifeln:

„Heute, angesichts der Medien Rundfunk und Fernsehen, hat er sich gar zum Unentbehrlichen aufgeschwungen. Denn – wie schon gesagt und hier nochmals betont – es gäbe keine Operettensendung, keine Musikshow ohne musikalischen Bearbeiter.“<sup>810</sup>

Hans Stolz erzählt, dass Robert Stolz seinen Arrangeuren seine Wünsche mitgeteilt und auch am Klavier vorgespielt haben soll, während diese eifrig mitnotierten. Im Falle Grell scheint es etwas anders verlaufen zu sein, denn Renate Grell berichtet zur Frage nach einem ähnlichen Muster bei der Zusammenarbeit Grell – Stolz:

„Also das, was ich da höre, ist uns allen neu! Wir (meine Mutter und ich) können das nicht bestätigen, zumal Robert meinem Vater (der letztendlich sein Hauptarrangeur war), immer weitgehend freie Hand gelassen hat. Treffpunkte zur Notenübergabe waren dann in der Wohnung in der Elisabethstraße oder im Haus in der Himmelstraße 69 [...] öfters mit anschließendem Essen! Es gab manches Mal schriftl. Notizen und kleinere Wünsche, oder einen einfachen Klaviersatz, oder eben auch nur ein Telefonat [...] das war's! Den Rest hat dann ‚das Grellchen‘ erledigt. Das Einzige, das fix vorgegeben war, war das Datum der Aufnahme, Produktion, etc. Und das hat den Startschuss zum terminlichen Himmelfahrtskommando mit oft teilweise mehr als 1 Arrangement pro Tag (für große Besetzung) für meinen Vater bedeutet. Aber dass Robert ‚Hof gehalten‘ hätte, können wir nicht bestätigen.“<sup>811</sup>

Belegt ist, dass Grell viele der Arrangements, auch von Stolz-Nummern, für sein *Wiener Solistenorchester* geschrieben hat. Dieses spielte

---

<sup>809</sup> Ebd., S. 42.

<sup>810</sup> Dostal 1986, S. 136.

<sup>811</sup> Renate Grell, Email vom 12. Januar 2015.

„sowohl in großer Besetzung mit Streichersatz, solistischen Bläsern, Harfe, elektronischer Orgel und Rhythmusgruppe mit 26 Musikern, als auch in der Besetzung mit zwei Soloviolen, Akkordeon (Harmonika-Instrumente), Klarinette, Harfe, Vibraphon, Glockenspiel, Zither und Bass.“<sup>812</sup>

Die Frage, ob Stolz auf die Instrumentation Einfluss nahm oder ob es aufgrund der vorgegebenen Besetzung überhaupt möglich oder sinnvoll gewesen sein könnte, Details in der Instrumentation einzufordern, soll nun anhand der vorhandenen Autographe aus dem Privatarchiv der Familie Grell analysiert werden.

#### 4.4.3 Karl Grell: Text- und Musikquellen

Die folgenden Quellen aus dem Privatarchiv der Familie Grell/Sturm waren bislang der Öffentlichkeit bzw. für die Forschung nicht zugänglich. Weitere Partituren fanden sich im Privatarchiv von Hans Stolz.

Die von Grell in seiner Autobiografie beschriebene Freundschaft mit Stolz bestätigen die Zeilen vom 25. August 1957:

„Mein liebes Grellchen – von ganzem Herzen, wünsche ich Dir Erfolg und Gesundheit! Ich glaube an Dein Talent u. bin glücklich es als Erster selber erkannt zu haben! Deine ehrliche Begeisterung zu unserer Kunst wird Dir alle Wege ebnen! Mit den allerbesten Wünschen bin ich immer Dein Freund Robert Stolz“.<sup>813</sup>

Ebenso ist der langjährige Kontakt von Stolz zur ganzen Familie Grell belegt, denn sieben Jahre später, im Juni 1965, widmet Stolz: „Der charmanten jungen Dame Renate Grell mit den besten Wünschen vom langjährigen Freunde und Bewunderer ihres Vaters allerherzlichst Robert Stolz“.<sup>814</sup> In einem Telegramm, vermutlich von Silvester 1968, schreibt Stolz an Grell:

„Lieber Freund gratuliere Dir herzlichst [...] Dein Töchterchen hat mich überrascht denn sie bringt Alles mit, eine ausgezeichnete Pianistin zu werden [...] Ihr Anschlag Wärme und [ihre] Handhaltung sind wunderbar [...] Deine Komposition für Dein Töchterlein [ist] ausgezeichnet“<sup>815</sup>.

Grell berichtet von einer „Heinz Conrads-TV-Sendung ‚Hereinspaziert ins Neue Jahr““<sup>816</sup> zum Jahresabschluss:

---

<sup>812</sup> Westphal 2006, Zugriff: 28.05.2020.

<sup>813</sup> Stolz, Brief an Grell vom 25. August 1957.

<sup>814</sup> Stolz, Widmungszeilen an Renate Grell vom Juni 1965.

<sup>815</sup> Robert Stolz, Telegramm an Karl Grell, [o. D.].

<sup>816</sup> Grell 2005, S. 72.

„Die Mitwirkenden waren der Chor des Musikgymnasiums unter Friedrich Lessky, [...] das Fernsehballett [...] und als Solisten Ellen Klein, Ernst Schütz und Günther Frank, Eric und Thomas Frey, Ruthilde und Christian Boesch und Renate Grell. Sie spielte einen Titel für Klavier und Orchester, ‚Romantisches Intermezzo‘, den sie bravourös meisterte.“<sup>817</sup>

Da diese Komposition von Grell stammt und erwähnte Übertragung zu Jahreswechsel stattfand, ist das wohl auch aufgrund des abschließenden „Prosit 1969“<sup>818</sup> eine Reaktion auf die Sendung.

#### **4.4.3.1 „Mein liebes Grellchen!“**

In diesem nicht datierten handschriftlichen Brief von Robert Stolz an Karl Grell, der allerdings stichwortartig verfasst wurde und mit der Anrede „Mein liebes Grellchen!“ beginnt, handelt es sich offensichtlich um Vorbereitungen zu einer Aufnahme, geplant mit Peter Minich (1927-2013), Liselotte Maikl (1925-2014) und der Opernsängerin Emmy „Lohse [Loose (1914-1987)]“.<sup>819</sup> Stolz schreibt: „Mein liebes Grellchen! Da ich auf circa 5-6 Tage verreisen muss gebe ich Dir einstweilen folgende Nummern für die Aufnahmen am 20. u. 21. November. 1.) Sänger Minich aus Graz singt!“<sup>820</sup> Für die Aufnahme gibt Stolz folgende Titel an:

- „a) Ein Zitherspieler sang ein vergessenes Lied statt Es Dur in F Dur
- b) Irgendwann – Irgendwo Original in G Dur
- c) Ich such eine Mitzi aus Wien / statt Es Dur in F Dur
- d) Traum mit mir den Traum der Liebe Original in C Dur“<sup>821</sup>

„Alle 4 Lieder am 20. Nov. Vormittag!“ sollten aufgenommen werden. Als weitere Anweisung schreibt Stolz:

- „Für die Sängerin ev. Maikl oder Lohse von der Staatsoper (womöglich nur Lohse!!!)
- a) Ave Maria in Original Tonart /
- b.) Einmal sang die Liebe uns ein Lied (aus dem Heft Rexparade 10) statt D Dur in Es Dur
- c) Wie aus dem Klavierauszug: Wiener Café Duett mit Minich Seite 24 Bitte genau so wie im Klavierauszug
- d) ebenfalls aus dem Klavierauszug: Wiener Cafe N° 16 Duett

---

<sup>817</sup> Ebd.

<sup>818</sup> Stolz, Telegramm an Karl Grell, [o. D].

<sup>819</sup> Fastl 2004, Zugriff: 01.10.2020.

<sup>820</sup> Stolz, Brief an Karl Grell [o. D.].

<sup>821</sup> Ebd., S. 1.

Seite [...] 140. Genau bitte wie im Auszug! Dies sind die 8 Gesangsnummern: 6 Solo u. 2 Duette!<sup>822</sup>

Für diese Nummern plant Stolz den Zeitraum „am 20. Nov. ~~vormittag~~ Nachmittag u. ev. Rest am 21. Nov. Vormittag“<sup>823</sup> ein. Auch das weitere Procedere steht fest:

„Am 21. Nov. vormittag [!] falls die Gesangssachen fertig – u. am 21. Nov. nachmittags Orchester Solo a) Albumblatt u. b) Little Love Waltz u. noch ev. eine Nummer von Dir! Ich weiß Du verstehst mich wie immer! Bei den 2 Orch. Solopiecen von mir, sollen es kleine reizende Piecen werden – ich verlasse mich ganz auf Dich! In Liebe allerherzlichst Dein Robert Stolz.“<sup>824</sup>

Folgende Werke waren also für die Aufnahmen vorgesehen:

- *Ein Zitherspieler sang ein vergessenes Lied* RSWV 586
- *Irgendwann – Irgendwo*, RSWV nicht eindeutig zuordenbar, möglicherweise *Irgendwann* RSW, *Addenda (ungedruckt)* (Text: Ludwig H. Ulrich, Pseudonym für Einzi Stolz)<sup>825</sup>
- *Ich such mir eine Mitzi aus Wien* RSWV 722
- *Träum mit mir den Traum der Liebe* RSWV 628, Opusbuch: frühere Fassung op. 792 (Text: Bruno Hardt-Warden, Pseudonym für Bruno Wradatsch), spätere Fassung op. 1054 (Text: Ludwig H. Ulrich, Pseudonym für Einzi Stolz)<sup>826</sup>
- *Ave Maria* RSWV 476
- *Einmal sang die Liebe uns ein Lied* RSWV 242, aus dem Repertoire seiner zweiten Frau Franzi Ressel<sup>827</sup>
- *Wiener Café* RSWV 731, Uraufführung des Bühnenwerks: 15. Oktober 1960,<sup>828</sup> „jüngstes“ der angegebenen Werke für die Aufnahme
- *Albumblatt* RSWV deest op. 1307 (das gleichnamige Klavierstück RSWV 4 ist hier unwahrscheinlich) und *Little Love Waltz* (1958) RSWV deest op. 1306

Wenngleich das Datum des Briefes fehlt, lässt der Abgleich der Überschriften mit den Angaben des RSWV eine Datierung der Aufnahme nach 1960 zu. Bei den Titeln *Irgendwann – Irgendwo* und *Träum mit mir den Traum der Liebe* nach Texten von Einzi Stolz sind die Aufzählungsbuchstaben „b)“ und „d)“ mit Bleistift durchgestrichen, so dass sie am Ende vielleicht nicht ausgewählt wurden.

Sechs Solonummern, zwei Duette und zwei bis drei kurze Orchesterstücke sollten in vier Sitzungen, also je zwei am 20. November und zwei am 21. November aufgenommen werden; die Einspielung der Gesangsnummern, beginnend mit Minich war vor den Orchesterpiecen geplant. Für Grell gibt es neben

---

<sup>822</sup> Ebd.

<sup>823</sup> Ebd.

<sup>824</sup> Ebd., S. 2.

<sup>825</sup> Vgl. Pflicht 1981, S. 348.

<sup>826</sup> Vgl. ebd., S. 193.

<sup>827</sup> Vgl. ebd., S. 67.

<sup>828</sup> Vgl. ebd., S. 226.

Anweisungen für Tonarten u. a. „statt Es Dur in F Dur“ nur mehrmals den Vermerk „Bitte genau so wie im Klavierauszug“ bzw. „Genau bitte wie im Auszug“.<sup>829</sup> Die Worte „Ich weiß Du verstehst mich wie immer!“<sup>830</sup> lassen darauf schließen, dass die enge Zusammenarbeit zur Zufriedenheit von Stolz verlaufen ist bzw. Grell über dessen musikalischen Vorstellungen zu diesem Zeitpunkt schon genauestens Bescheid gewusst haben muss, denn weitere Anweisungen fehlen. Stolz' Angebot „u. noch ev. eine Nummer von Dir!“<sup>831</sup> spiegelt nicht nur seine Wertschätzung für die kompositorischen Fähigkeiten Grells wider, es lässt durchaus in mehrfacher Hinsicht ein gewisses Geschick im Umgang mit seinem Arrangeur, den er ja liebevoll „Grellchen“<sup>832</sup> nennt, erkennen. Dieser sieht sich am Ende im P.S. mit folgender Bitte konfrontiert: „Bitte vielmals versuche bei Dir. Sachs, dass wir die Lohse von der Staatsoper bekommen!“<sup>833</sup> Grell sollte sich also um eine möglichst prominente Besetzung der Soloparts und die Belange der Orchesterbesetzung kümmern: „Bitte wegen Orch. Besetzungen alles genau angeben bei Gottscheid!“<sup>834</sup>

Somit klärt sich zumindest auf, dass Stolz durch Grells Anstellung beim Rundfunk auf dessen Einflussnahme bei Hans Sachs zur positiven Erledigung seiner Wunschbesetzung gehofft haben dürfte.

#### **4.4.3.2 „Liebstes Grellchen!“**

In diesem mit „Wien 30/I.61“<sup>835</sup> datierten Brief von Stolz an Grell geht es – ähnlich wie im vorigen Beispiel – um Anweisungen für geplante Aufnahmen. Nach kurzen persönlichen Worten auf Seite 1: „Mein liebes Grellchen! Vor Allem recht baldige

---

<sup>829</sup> Stolz, Brief an Karl Grell, [o. D.], S. 1.

<sup>830</sup> Ebd., S. 2.

<sup>831</sup> Ebd.

<sup>832</sup> Ebd., S. 1.

<sup>833</sup> Ebd., S. 2.

<sup>834</sup> Ebd. „Gottscheid“: dieser muss etwas mit dem Orchester zu tun gehabt haben, nicht nachweisbar; „Lohse“: Emmy Loose, 1942-1979 Ensemble der Wiener Staatsoper (vgl. Fastl 2002, Zugriff: 01.10.2020); „Dir. Sachs“ (Hans Sachs): laut Grell „Musikpapst des Österreichischen Rundfunks“, „ihm unterstanden das Große Wiener Rundfunkorchester, das Kleine Wiener Rundfunkorchester, alle U-Musikproduktionen“ und „er hatte Programm- und Finanzhoheit“ (Grell 2005, S. 56).

<sup>835</sup> Stolz, Brief an Karl Grell vom 30. Januar 1961.

Besserung! Mich hat's auch gehabt – bis heute!“<sup>836</sup> kommt Stolz schnell zum Thema:

„Fliege morgen Dienstag bis ca. 15.II. München Hotel Vier Jahreszeiten! Komm erst [am] 1. März zurück!!! Damit Du ev. vorarbeiten kannst: Horst Winter hat zugesagt! Für ihn kommen folgende Lieder in Frage (Tonarten bitte bespreche Du mit Winter!!).“<sup>837</sup>

Nach der Aufforderung „Falls die Augustin zusagt – bitte frag Dir. Sachs!“<sup>838</sup> listet Stolz eine Auswahl an teilweise mit Pfeil versehenen Liedern auf: „Jedenfalls bitte die Nummern mit Pfeil! Ev. andere zur Auswahl welche Augustin noch dazu machen will.“<sup>839</sup> Zum geplanten Procedere informiert Stolz Grell:

„Ich habe am 23. u. 24. Mai 4 Sitzungen u. möchte mindestens insgesamt 12 Lieder machen und ausserdem [!] 1-2 Orch. Piecen von anderen Komponisten, wo ich die Arrangements u. Material habe. In Eile alles Liebe herzlichst Dein Freund Robert Stolz“<sup>840</sup>

Im P.S. ist zu lesen: „Falls Augustin absagen sollte – wer käme in Betracht? Bitte Nachricht nach München!“<sup>841</sup>

Folgende Titel wurden von Stolz aufgelistet:

Seite 1:

- *Warum lächelst Du Mona Lisa* RSWV 441
- *Du, Du, Du, schließ Deine Augen zu* RSWV 454
- *Du bist mein Maskottchen gewesen* RSWV 411
- *Im Traum hast Du mir Alles erlaubt* RSWV 448
- *Sag Du, Sag Du zu mir* RSWV 362
- *Du bist meine schönste Träumerei* RSWV 470
- *Schenk mir ein paar Blicke, Peppina* RSWV 422
- *Mädi* RSWV 355 bzw. 688, Druckausgaben in zwei verschiedene Versionen von 1934 (Text: Alfred Grünwald) und 1953 (überarbeiteter Text: Robert Gilbert).<sup>842</sup>
- *Komm in den Park von Sansoucci* RSWV 347
- *Ich lieb nur eine!* RSWV 431

Seite 2:<sup>843</sup>

- *Auch Du wirst mich einmal betrügen* RSWV 402
- *Leutnant warst Du einst bei den Husaren* RSWV 391, daneben [unleserlich] „groß“

---

<sup>836</sup> Ebd., S. 1.

<sup>837</sup> Ebd.

<sup>838</sup> Ebd., S. 2.

<sup>839</sup> Ebd.

<sup>840</sup> Ebd.

<sup>841</sup> Ebd.

<sup>842</sup> Vgl. Pflicht 1981, S. 93 bzw. 212. Die Druckausgaben unterschieden sich in der Einleitung und melodisch in der Strophe in Takt 7 f. sowie in Takt 13 f. des Refrains: Refrain mit instrumentalem Tanzteil (1923), reine Abbildung der Strophen-/Refrainfolge, mit Harmoniebezifferung (1953).

<sup>843</sup> Die Anmerkungen mit Bleistift stammen möglicherweise von Karl Grell.

- *Kamerad, wir sind die Jugend* RSWV 444
- *Spiel mit mir auf der kleinen gold'nen Mandoline* RSWV 443
- *Im Casino da steht ein Pianino* RSWV 454, daneben „groß“
- *Ich möcht wieder einmal verliebt sein* RSWV 446, Pfeil durchgestrichen, nach Titel [schwer leserlich] „Holm“
- *Zieh an den seidenen Pyjama* RSWV 284, durchgestrichen
- *Spiel auf deiner Geige* RSWV 443
- *Pierrot komm trag mich nach Haus* RSWV 370, darunter „Du bist meine schönste Träumerei“

Alle Titel für diese Aufnahme entstanden in den Jahren 1921 bis 1933. Lediglich die Neubearbeitung der Operette *Mädi* mit gleichnamigen Lied und Foxtrott datieren von 1952/1953.

Mit den Worten „damit Du ev. vorarbeiten kannst“<sup>844</sup> zeigt Stolz wiederum, dass er großes Vertrauen in die Arbeit Grells hat, auch die Auswahl der für die Sänger angenehmen Tonarten lässt Stolz („bitte bespreche Du mit Winter“<sup>845</sup>) schon von seinem Arrangeur mit den Solisten direkt abstimmen.

Stolz plante für die Aufnahme mit zwölf Liedern und ein bis zwei Orchesterpielen vier Sitzungen ein. Die Abläufe einer Produktion der damaligen Zeit erklärte Grell:

„Nachdem ich die Titel arrangiert hatte, bekam der Kopist die Partituren, um die Stimmen für die einzelnen Instrumente herauszuschreiben. Am Tag der Aufnahme stellte der Orchesterwart nach einem genauen Sitzplan Pulte und Sessel für die Musiker auf. Dann installierten die Tonassistenten nach Angabe des Tonmeisters die Mikrophone. Inzwischen aktivierte der Tonmeister das Mischpult und die Maschinen und bereitete alles für eine reibungslose Aufnahme vor. Die Musiker nahmen Platz, und dann begann am ersten Produktionstag die Einstellung der einzelnen Instrumentengruppen. Inzwischen wurde geprobt. Da die Musiker das Notenmaterial noch nicht kannten, jeder aber ein perfekter Blattspieler war, war in Kürze alles für eine gelungene Aufnahme bereit. Rotlicht – und Aufnahme. Für jeden Titel war ungefähr eine Stunde geplant, sodass am Vormittag drei und am Nachmittag ebenfalls drei Titel ‚im Kasten‘ waren. Für ein Album mit zwölf Titeln waren zwei Tage und ein halber Tag Reserve eingeplant. Es war notwendig, hart zu kalkulieren. Dann kam die Nachbearbeitung, Schnitt und Mastering.“<sup>846</sup>

Stolz wusste also genau Bescheid, was in diesen vier Sitzungen möglich sein sollte. Sein Wunsch nach weiteren „1-2 Orch.Piecen“<sup>847</sup> richtete sich nach der verfügbaren Zeit. Mit seine Bitte „jedenfalls die Nummern mit Pfeil“ gab Stolz

<sup>844</sup> Stolz, Brief an Karl Grell vom 30. Januar 1961, S. 1.

<sup>845</sup> Ebd.

<sup>846</sup> Grell 2005, S. 48 f.

<sup>847</sup> Stolz, Brief an Karl Grell vom 30. Januar 1961, S. 2.

Stücke vor, die er unbedingt haben wollte, gestand aber den Solisten und Grell auch zu, Vorschläge zu bringen.

Man erkennt anhand dieser beiden Briefe, die einen beginnenden bzw. aktuellen Arbeitsvorgang dokumentieren, dass Stolz teilweise Angaben zu Tonarten für die gewünschte Arrangements gibt. Wenngleich ein bestimmter Teil des Programms von ihm vorgegeben scheint, zeigt die Konversation, dass er mit Grell auf Augenhöhe gearbeitet hat, ihn auch manchmal um Rat oder Unterstützung die Solisten betreffend gebeten hat. Stolz' einschränkende Anmerkung „genau wie im Klavierauszug“<sup>848</sup> kann sich auf die formale Struktur oder auf die musikalisch-inhaltliche Komponente beziehen, also neben den Melodien vor allem Einleitungen oder vorgegebene Gegenmelodien sowie die Beibehaltung der harmonischen Vorgaben. Zu den Einschränkungen in der Kreativität eines Arrangeurs bemerkt Grell, der 1965 für Philips – Holland Arrangements für ein 50-köpfiges Orchester machen sollte:

„Gefragt war einfache Instrumentierung, alles nur auf Klang, mit wenigen Nebensstimmen und einfacher Harmonisierung, bei der ausschließlich die Melodie dominieren sollte. [...] Dies war eine reizvolle Aufgabe, die aber gar nicht leicht zu lösen war, da man als Arrangeur immer wieder der Versuchung unterliegt, komplizierte Klangfarben zu schreiben, und sich immer wieder selbst ermahnen muss, der Vorschrift entsprechend, einfach zu bleiben.“<sup>849</sup>

Es musste also eine Entscheidung zwischen einem klar strukturierten und sofort funktionierenden Standardarrangement oder einem den verfügbaren Musikern und der vorhandenen Zeit entsprechenden, komplexeren Arrangement getroffen werden.

Für Grell selbst war neben den üblichen Herausforderungen des Arrangierens das Wissen über das Spielvermögen seiner Musiker unentbehrlich. Denn für Probenarbeit zur Regulation der Klangfarben war keine Zeit, das Arrangement musste sitzen bzw. derart gestaltet sein, dass es sich in dieser kurzen Zeit möglichst seinen Klangvorstellung annähern konnte. Vorteilhaft war, wie Grell immer wieder erwähnt, dass er seine Musiker gut kannte und diese auch um seine Klangvorstellungen wussten.

---

<sup>848</sup> Stolz, Brief an Karl Grell, [o. D.], S. 1.

<sup>849</sup> Grell 2005, S. 60.

Im Folgenden soll die Druckausgabe<sup>850</sup> des Liedes *Behalt Mich Lieb, Cherie*, ein *English Waltz*, die Arbeitsweise zwischen Stolz und Grell beleuchten.

#### **4.4.4 *Behalt Mich Lieb, Cherie. English Waltz* RSWV 708. Arrangement Karl Grell**

##### **4.4.4.1 Handschriftliche Eintragungen in der Druckausgabe**

Zu diesem Lied nach dem Text von Alfred Morenau aus dem Privatarhiv Renate Grell sind handschriftliche Einträge in einer vorhandenen Druckausgabe erkennbar.<sup>851</sup> Um ein übersichtlicheres Bild zu bekommen, folgt eine Gesamtdarstellung der Eintragungen, die in ein Notensystem übertragen wurden (Abb. 48).

Die Eintragung auf Seite 1 rechts oben [„Augustin / Grell • Chor“] stammt von Robert Stolz. Liane Augustin hat diesen Titel auf Tonträger aufgenommen, den Stolz selbst leitete: „Robert Stolz dirigiert sein Orchester“.<sup>852</sup> Die Skizzen für das vorgesehene Arrangement können nicht mit Sicherheit Grell oder Stolz zugeordnet werden. Möglicherweise sind hier aber Eintragungen von Stolz bzw. Ergänzungen von Grell enthalten. Grell hat diesen Klavierauszug mit den Skizzen sorgfältig verwahrt und diesem eine besondere Stellung in seinem Archiv beigemessen – ob allein wegen der erwähnten Zeilen rechts oben oder sogar aufgrund der Eintragungen von Stolz, kann nicht mehr geklärt werden.

Bei den in Rot geschriebenen Ziffern (Z. 1-9) handelt es sich um Studienziffern, manche der skizzierten Töne enthalten schon definitive Angaben zur Instrumentenzuordnung (Z. 5, 7, 9, T. 8 f. nach Z. 9). Die Note F im Bass (T. 1, Schlag 3) könnte sich auf eine Harmonieänderung von Am<sup>7</sup> auf F beziehen. Die anderen Harmoniebezeichnungen bezeichnen wohl eine Analyse zur Definition der Arpeggio-Töne für eine Harfenstimme. Der G<sup>7</sup> (T. 9 nach Z. 9) muss trotz des vorhandenen Pfeils, der diese Bezeichnung mit dem Takt verbindet, eher dem viertletzten Takt zugeordnet werden. Inwieweit sämtliche Eintragungen auf das Endprodukt

---

<sup>850</sup> Stolz, *Behalt Mich Lieb, Cherie*, 1955, Privatarhiv Fam. Grell/Sturm.

<sup>851</sup> Kapitel 6.24.

<sup>852</sup> „LIANE singt ROBERT STOLZ“, amadeo Label AVRr EP 15611; alle Informationen: Rückseite des Schallplattencovers.

angewendet wurden, kann nur ein genauere Blick auf die Partitur aus dem Privatarchiv von Hans Stolz klären.

Augustin  
(Grell • Chor)

The musical score is presented in three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The first system shows the beginning of the piece. The second system includes a first ending bracket with a circled '1' and fingerings 1, 2, 2, 4, 5, 6. The third system includes a second ending bracket with a circled '2', the instruction '2.x G...' in red, 'breit', 'rit.', and 'hohe Str.' in black, and fingerings 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14. The fourth system includes a first ending bracket with a circled '3' and fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 6.

④

7

7 8 9 10 11 12 13 15

Holz Klarinetten ?

2. ⑤

7 8 9 10 11 12 13 15

⑥

7 8 9 10 11 12 13 15

c

Holz Bewegung

⑦

Dm

E+ E

1 2 3 4 5 6

8

3

System 1: Treble and Bass clefs. Measure 8 is empty. Measure 9 is empty.

9

F Hörner ? Holz

C

F

System 2: Treble and Bass clefs. Measure 8: Treble clef has a series of chords (F, F, F, F, F, F, F, F). Measure 9: Treble clef has a melodic line starting with a quarter note F, followed by a quarter note G, a quarter note A, and a half note B. Bass clef is empty.

Hfe

F

G

Hfe

Dämpfer auf

Em (EH?)

Ob.  
EH

Horn

System 3: Treble and Bass clefs. Measure 8: Treble clef has a series of chords (Hfe, F, G, Hfe). Measure 9: Treble clef has a melodic line starting with a quarter note G, followed by a quarter note A, a quarter note B, and a half note C. Bass clef has a series of chords (F, F, F, F, F, F, F, F). Labels: Ob. EH, Horn, Celesta.

D7

G7

System 4: Treble and Bass clefs. Measure 8: Treble clef has a series of chords (D7, D7, D7, D7, D7, D7, D7, D7). Measure 9: Treble clef has a melodic line starting with a quarter note G, followed by a quarter note A, a quarter note B, and a half note C. Bass clef has a series of chords (F, F, F, F, F, F, F, F). Labels: D7, G7.

Abbildung 48: *Behalt Mich Lieb, Cherie*, diplomatische Übertragung der Handschrift, Privataarchiv Fam. Grell/Sturm.

### 4.4.4.2 Partitur

Augustin  
(Grell • Chor)

The musical score is presented in three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The first system shows the beginning of the piece. The second system includes fingerings (1, 2, 2, 4, 5, 6) and a first ending bracket. The third system includes performance instructions: "2.x G...", "breit", "rit.", and "hohe Str.", along with fingerings (8, 9, 10, 11, 12, 13, 14). The fourth system includes a second ending bracket and fingerings (1, 2, 3, 4, 5, 6).

④

Musical score for system 4. The top staff is a single treble clef staff with a circled number 4 above it and a '7' below it. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) with numbers 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, and 15 placed below the notes.

Holz Klarinetten ?

2. ⑤

Musical score for system 5. The top staff has a circled number 5 above it and a '2.' above the first measure. It contains a melodic line with red notes and stems, and three red stems with horizontal bars below them. The bottom staff is a grand staff with no notes.

⑥

Musical score for system 6. The top staff has a circled number 6 above it and contains a melodic line with red notes and stems, including a slur. The bottom staff is a grand staff with notes in the bass clef and a red 'c' below a note in the second measure.

Holz Bewegung

Dm

⑦

Musical score for system 7. The top staff has a circled number 7 above it and contains a melodic line with red notes and stems, including a slur. The bottom staff is a grand staff with notes in the bass clef and a red 'E+ E' above the notes. Below the grand staff are numbers 1, 2, 3, 4, 5, and 6.

8

3

9

F Hörner ? Holz

C

F

Hfe

F

C

Hfe

Dämpfer auf

Em (EH?)

Ob.  
EH

Horn

=

D7

G7

Abbildung 49: *Behalt Mich Lieb, Cherie*, diplomatische Übertragung der Handschrift, Privatarchiv Hans Stolz.

Die Angaben auf dem Deckblatt weisen die Partitur als zugehöriges Arrangement zur bereits beschriebenen Klavierausgabe aus.<sup>853</sup> Der Vermerk „Amadeo“ bezieht sich auf das Plattenlabel der Aufnahme, die Eintragung „TONTECHNIK“ zeichnet die Partitur als Exemplar für die Aufnahmesitzungen aus. Die Streicherbesetzung bestand aus fünf Geigen, einer Bratsche und einem Kontrabass, für den Chorpart waren vier Männer vorgesehen. Die Orchestration zeigt, dass das Arrangement für Grells Solistenorchester gemacht worden war. Bei der Verlagsangabe „Edition Rex“ handelt es sich um den Eigenverlag von Robert Stolz. Die folgende Grafik zeigt den Einfluss der Eintragungen aus der Klavier-Druckausgabe in das vorliegende Endprodukt. In roter Farbe sind die Passagen dargestellt, die im Endarrangement tatsächlich verwendet wurden.

Die folgende Auflistung beschreibt den Vorgang, in welche Stimmen die in Rot gehaltenen Noten von der Skizze zum Arrangement gewandert sind:<sup>854</sup>

- Gegenmelodie (Skizze: Ziffer 1 f., Arrangement: T. 74-81); Ausnahme: Skizze T. 6 nach Z. 1 / Arrangement T. 79, unklar, ob Grell nachträglich g<sup>1</sup> auf a<sup>1</sup> geändert hat oder schlechte Lesbarkeit
- Prima volta (Skizze: 1 T. vor Z. 3, Arrangement: T. 24) und seconda volta (Skizze: 1 T. vor Z. 5, Arrangement: T. 25) werden im Arrangement umgesetzt: Wegfall der Takte von Z. 3 bis 2 T. vor Z. 5 (ausgeschriebene Wiederholung)
- notierte Ideen (Skizze: T. 2 nach Z. 5 bis 5 T. vor Z. 7, Arrangement: T. 27-37) abwechselnd in 3. und 4. Violine bzw. Bratsche; Mantovani-Technik (Skizze: Z. 6, Arrangement: T. 34)
- Sechzehntel-Läufe (Skizze: Z. 7, Arrangement: T. 42) mit der Anmerkung „Holz Bewegung“ im Arrangement in Harfe; Achtelnotenbewegung in Flöte
- Harmoniebezifferungen wie z. B. T. 5 f. nach Z. 7 (Arrangement, T. 46 f.) sind in der Gitarrenstimme wiederzufinden
- Achtelnotenbewegung wieder in der Flöte (Skizze: 1 T. vor Z. 9, Arrangement: T. 57)
- Skizzen (Skizze: T. 3 nach Z. 9, Arrangement: T. 60 f.) im Arrangement bis auf Schlussnote im Klavier übernommen
- Notizen (Skizze: T. 5-8 nach Z. 9, Arrangement: T. 62-65) im Arrangement nun in der Harfenstimme ausnotiert

---

<sup>853</sup> Vgl. die Ausführungen in Kapitel 6.24.1.

<sup>854</sup> Die Studienziffern der Skizze entsprechen nicht denjenigen des Endarrangements.

- Skizzen (Skizze: T. 13 f. nach Z. 9, Arrangement: T. 70 f.) im Arrangement in Streichern, Harfe, Vibraphon und Flöten notiert

Nach dem Mittelteil folgt einmal der Refrain (statt zweimal), womit de facto im Arrangement nur eine kleine Abweichung gegenüber der in der Klavierstimme vorgegebenen formalen Struktur vorliegt.

Wenn auch das Arrangement für eine Variante des *Wiener Solistenorchesters* angefertigt wurde, ist auf dem Cover der Schallplatte „Liane singt Robert Stolz“ nur der Hinweis „Robert Stolz dirigiert sein Orchester“<sup>855</sup> ohne nähere Angabe vermerkt. Generell fallen zwei Dinge bei der Betrachtung der beiden Quellen auf: Einerseits muss Grell zunächst eine größere Orchestration angedacht haben, da Eintragungen für Hörner oder Holzbläser vorhanden sind und es Ansätze für ideenreiche Gegenmelodien aus den Skizzen gibt, die im Arrangement nicht berücksichtigt wurden. Letzteres ist auffällig reduziert gehalten und lenkt die Aufmerksamkeit kaum auf das Orchester. Das lässt sich vermutlich durch die Umstände bei der Veröffentlichung von Tonaufnahmen im Rahmen der Serie *ORF Radio Nostalgie* erklären: Die CD *Liane Augustin singt Robert Stolz* ist eine „Gemeinschaftsproduktion des ORF und Einzi Stolz“<sup>856</sup> und enthält 17 Robert Stolz-Titel arrangiert von Karl Grell. 16 wurden mit dem *Großen Wiener Rundfunkorchester* eingespielt, darunter elf mit dem Sologesang von Liane Augustin. Die Stücke wurden in den Jahren 1957-1965 nach und nach aufgenommen und auf dieser CD zusammengeführt.<sup>857</sup> Nicht enthalten ist hier *Behalt mich Lieb, Cherie*. Möglicherweise hatte Grell ursprünglich an ein Arrangement für das *Große Wiener Rundfunkorchester* gedacht, andererseits schreibt er im Booklet: „Bei den Chansons ist der Text sehr wichtig, er darf vom Arrangement nicht erdrückt werden.“<sup>858</sup> Er instrumentierte also diverse Lieder oder Chansons bewusst unauffällig, um den Text voll zur Geltung zu bringen. Weiters berichtet er:

„Robert Stolz hat für die Arrangements niemals Vorgaben gemacht und keine Anweisungen gegeben – er hat mir völlig freie Hand gelassen. Er hat mit Liane korpetiert, und die Tonarten festgelegt. Bei den Klavierproben war ich sehr oft dabei

<sup>855</sup> Liane singt Robert Stolz: Plattencover Rückseite, Archiv Hans Stolz.

<sup>856</sup> Liane Augustin singt Robert Stolz, CD, Rückseitentext, o. A., 1965.

<sup>857</sup> Vgl. ebd., Booklet S. 2 f.

<sup>858</sup> Ebd., Booklet, S. 5 f.

und habe bereits das Konzept für das Arrangement überlegt, das dann, nach mehrmaligen Lesen des Textes, feste Formen annahm.“<sup>859</sup>

Die Analyse hat gezeigt, dass Grell punktuell kompositorische Einfälle eingefügt hat. Diese sind dezente, kleine Zusätze, die, wenn sie auch noch so unauffällig erscheinen mögen, auf die Komposition von Stolz klanglich bereichernd einwirken. Generell hat sich Grell sehr geschickt an den Klavierauszug gehalten, die Umsetzung trägt dennoch eindeutig seine klangliche Handschrift. Die Instrumentation ist definitiv auf sein Solistenorchester oder eine verkleinerte Variante davon zugeschnitten und lässt seine mit diesem Orchester erarbeitete Klangphilosophie mit der Komposition von Stolz zu einem großen Ganzen verschmelzen. Das Endprodukt darf somit durchaus als Stolz-Melodie im Grell-Sound bezeichnet werden.

Ungeklärt bleibt, ob es sich bei diesem Lied und den Aufzeichnungen nun um Ideen handelt, die Grell während einer Klavierprobe mit Stolz rasch zu Papier gebracht hat, ob es hier exemplarisch Anweisungen von Stolz gegeben hat oder manche dieser Skizzen sogar von Stolz selbst eingetragen worden waren. Die Tatsache, dass Grell gerade diese eine Druckausgabe in besonderer Verwahrung hatte, lässt zumindest darauf schließen, dass er ihr größere Bedeutung beimessen hat. Die Anweisung von Stolz „genau wie im Klavierauszug“ mag eine doch schwerwiegendere Einschränkung für einen kreativen Arrangeur darstellen als es auf den ersten Blick hin vermutet werden konnte. Völlig anders präsentiert sich ein anderes Autograph, das im Folgenden untersucht werden soll.

#### **4.4.5 *Erinn. [erungen] an Berlin RSWV deest. Arrangement Karl Grell***

Im Privatarchiv der Familie Sturm/Grell befindet sich ein undatiertes Doppelautograph von Stolz/Grell.<sup>860</sup>

Nur die ersten sieben Notenzeilen können mit Sicherheit Stolz zugeordnet werden. Die Überschriften, alle Skizzen ab Ziffer 8 (S. 1 ff.) sowie sämtliche Eintragungen auf Seite 2 stammen vermutlich von Grell (Abb. 50):

---

<sup>859</sup> Ebd., S. 5 f.

<sup>860</sup> Kapitel 6.25.

# Erinn. an Berlin

Tonfilmschl. v. Rob. Stolz

**Allegro**

**ff**

11 **Ruhig** rit.

18 **I Refrain Sanssouci! bis** (bis zu den letzten 4 Takt!) **accelerando**

19 **p** **mf**

25 **tr** **ff** **Refrain "Gioisco" in D Dur** bis zum letzten Takt dann

28 **Viol Solo** Vor meinem Vaterh. Leutnant

34 Veichen => Mein Herz ohne Übergang F Dur Bb Ich mocht

36 Kamerad C7 G Dur

39 3 Fl. 3 Tr 3 Pos Tuba L(?)1/ Kl Celesta

41

49

58 Hörner

69

75 D H7 (A7) ausradiert Emaj Hm7 E7

81 Hm (?) F Fm7 C7 9

89 F7 F+ Ich möcht

94 Bb Eb C F D

105 G

113 G Bb F7 Bb

122 Hörner G<sup>7/9</sup> F<sup>7/9</sup> B<sup>3</sup>

Abbildung 50: *Erinn. an Berlin*, diplomatische Übertragung der Handschrift, Privatarchiv Fam. Grell/Sturm.<sup>861</sup>

<sup>861</sup> Für eine übersichtlichere Darstellung wurden alle Eintragungen, soweit es die grafischen Möglichkeiten zuließen, in ein Notensatzprogramm übertragen. Die Taktzahlen ermöglichen eine nachvollziehbare Beschreibung.

Im RSWV fehlt ein Tonfilm mit dem Titel *Erinn.[erungen] an Berlin*, allerdings wurden „diejenigen Filme, für die lediglich Robert Stolz-Melodien als Einlagen verwendet wurden“<sup>862</sup> in Pflichts Auflistung nicht berücksichtigt. Da vorliegendes Autograph undatiert ist, handelt es sich entweder um eine ältere Aufzeichnung von Stolz, die an dieser Stelle Verwendung finden sollte, oder um eine Skizze, die Stolz zur weiteren Bearbeitung direkt für Grell angefertigt hat. Durch den Beginn der intensiveren Zusammenarbeit zwischen Grell und Stolz nach 1954 ergibt sich eine Datierung frühestens ab 1954/55.

Aus dem Notenbild bzw. den Aufzeichnungen und Kommentaren lässt sich Folgendes festhalten: Nach einer notierten Einleitungssequenz („Allegro“) mit Motiv aus dem Marschlied *Kamerad, wir sind die Jugend* RSWV 444 folgen drei überleitende Takte („Ruhig“, mündet in den Kommentar „1 Refrain Sanssouci“).<sup>863</sup> Der Refrain dieses Liedes sollte nun also „bis zu den letzten 4 Takten!“ an dieser Stelle erklingen und danach in die neu komponierte Überleitung führen (siehe T. 19-26). Der Überleitung folgte im fortissimo-Auftakt mit Triller a<sup>1</sup> der „Refrain ‚Giosco‘ in D Dur bis zum letzten Takt“.<sup>864</sup> Bis hierher ist die Handschrift von Stolz erkennbar; ab dieser Stelle werden die offensichtlich von anderer Hand geschriebenen, konkreten Informationen im Autograph spärlicher. Im Notentext schließt sich eine dreitaktige Überleitung mit der Bezifferung „D, Am<sup>7</sup>, D<sup>7(b9)</sup>“ und der Anmerkung „Viol Solo“ für ein Violinsolo an. Die schlichte Eintragung eines weiteren Titels ohne Angabe einer Strophe oder eines Refrains „Vor meinem Vaterh.“<sup>865</sup> in G-Dur und einem „Ende Eb“ verweist auf die Ausführung des Stück mit Beginn in G-Dur und Modulation nach Es-Dur. Hiernach sollte das Lied *Leutnant warst du einst bei den Husaren* RSWV 391 folgen. Anschließend ist der mit einem Pfeil markierte Übergang von zwei Liedern mit Abschluss in F-Dur angezeigt: „Veilchen → Mein Herz ohne Übergang F Dur“.<sup>866</sup> Es folgt das Lied *Ich möcht*<sup>867</sup>

---

<sup>862</sup> Pflicht 1981, S. 397.

<sup>863</sup> Lied *Komm in den Park von Sanssouci* RSWV 347.

<sup>864</sup> *Ich freu' mich, wenn die Sonne lacht* RSWV 481 erschien auch unter dem italienischen Titel *Giosco quando splende il sol*.

<sup>865</sup> *Vor meinem Vaterhaus steht eine Linde* RSWV 477.

<sup>866</sup> *Wenn die kleinen Veilchen blühen* RSWV 454; Pflicht 1981, S. 141. Eher unwahrscheinlich: *Veilchen* RSWV 134 oder 4. *Veilchen* aus den *20 Blumenliedern* RSWV 376. *Mein Herz ruft immer nur nach dir, o Marita* RSWV 474; Pflicht 1981, S. 147.

<sup>867</sup> Wahrscheinlich handelt es sich um die populärste Version des Textes *Ich möcht' einmal wieder verliebt sein* RSWV 446 (Pflicht 1981, S. 136). Infrage kämen aber auch die Titel *Ich möcht' heute nacht [sic!] glücklich sein* RSWV 255 (ebd., S. 70), *Ich möchte' in deinem Leben das Erlebnis sein* RSWV 510 (ebd., S. 160), *Ich möchte' mit dir, mein Schatz* RSWV 365 (ebd., S. 105), *Ich*

in „Bb“, also in B-Dur. In der Skizze findet sich danach die Harmoniebezeichnung „Bb“ und ein signalartiges Motiv mit anschließenden Anweisungen „C/C<sup>7</sup>/G Dur“ und der Anmerkung „Kamerad“.<sup>868</sup> Das signalartige Motiv aus der bereits erwähnten Eingangssequenz stammt aus diesem Marschlied.

Die Takte 39 f. weisen auf die Instrumentation hin; es kann aber nicht festgestellt werden, für welchen weiteren Zweck die vierstimmig notierten Akkorde gedacht gewesen sein könnten.

Auf Seite 2 erkennt man Skizzen für eine alternative Einleitung zu den Takten 1-17, wobei hier ab Takt 11 ein Arbeitsweg dargestellt ist, in dem eine Lösung gesucht wird, elegant von der Ausgangstonart F-Dur in den Refrain von *Komm in den Park von Sanssouci* nach A-Dur zu modulieren. Dieser beginnt mit dem Auftakt zu Takt 54 (in der Stolz-Fassung T. 11/12) mit anderer Motivik. Ab Takt 58 sind nicht bezeichnete Taktartwechsel sowie Töne frei von rhythmischen Einschränkungen notiert, die provisorisch den Weg einer harmonischen Fortschreitung zur Zieltonart andeuten. Durchgestrichene Takte (T. 65 f.) sowie mehrmals überschriebene Harmoniebezeichnungen (T. 60) bestätigen den normalen Arbeitsprozess, der ohne definitive Lösung in Takt 80 endet.

Ab Takt 81 beginnt eine neue Modulations-Skizze, welche versucht, die Vorgabe (S. 1, T. 34 f.) umzusetzen: *Wenn die kleinen Veilchen blühen* und *Mein Herz ruft immer nur nach dir, o Marita* sollen in F-Dur und danach *Ich möcht' einmal wieder verliebt sein* in B-Dur erklingen. Auch die Takte 81-83 sind, dem Arbeitsprozess geschuldet, freier gestaltet. Der Lösungsansatz ist hier zumindest ab den Takten 83-92 nachvollziehbar, die in das Lied *Ich möcht' einmal wieder verliebt sein* in B-Dur führen. Die Takte 94-106 enthalten die Motive des Liedes *Kamerad, wir sind die Jugend* und mit der Modulation nach G-Dur (siehe T. 38). Ab Takt 113 folgt eine Art Coda. Ein Weg von der Signalmotivik des Liedes *Kamerad* ausgehend nochmals hinein in das Motiv aus *Komm in den Park von Sanssouci* und einem wirkungsvollen Schluss ist hier skizziert.

Bis auf das Lied *Komm in den Park von Sanssouci*, das im September 1925 in Abbazia komponiert wurde, sind alle übrigen ausgewählten Titel zwischen 1929

---

*möchte' so gern dabei sein*, ungedrucktes Werk, RSWV deest (ebd., S. 347), *Ich möchte' so gern ein Baby haben* RSWV 443 (ebd., S. 134).

<sup>868</sup> *Kamerad, wir sind die Jugend* RSWV 444; Pflicht 1981, S. 135.

und 1934 in Berlin komponiert worden.<sup>869</sup> Möglicherweise wurde der Arbeitstitel „Erinn. an Berlin“ daher gewählt.

Zwei wesentliche Dinge sollen hier nochmals erwähnt werden: Erstens sind die vorhandenen Skizzen und Anweisungen der ersten Seite für die Erstellung eines Arrangements nur dann nachvollziehbar, wenn die passenden Klavierdruckausgaben zur Verfügung standen und weitere Details ab Takt 28 zumindest mündlich besprochen worden wären. Zweitens ist klar erkennbar, dass trotz einer ausnotierten Ein- bzw. Überleitung von Robert Stolz es dennoch eine alternative Fassung (ab T. 11) von Grell gegeben hat. Ungeklärt bleibt, ob es ein einfacher persönlicher Versuch, ein Alleingang des Arrangeurs oder eine Notwendigkeit gewesen ist, die sich aus dem weiteren Verlauf der Projektentwicklung ergeben haben könnte.

Grell erlebte durch die gemeinsamen Produktionen Stolz auch als Dirigenten. Er berichtet von Stolz' Erzählung, wie dieser selbst das rubato gelernt hätte:

„Weißt du“, sagte er, „ich war einmal bei einem Zirkus engagiert. [...] Manchmal – vor der Pferdenummer – kam der Stallbursch zu mir und sagte: «Herr Kapellmeister – die Bless hat schlecht g'schiss'n!» Da wusste ich, dass ich besonders aufpassen muss beim Dirigieren, und da hab' ich das Rubato g'lernt!“ Denn in diesem Fall musste man bei einem Pferd auf sehr unruhiges Verhalten gefasst sein und entsprechend musikalisch mit zahlreichen Tempowechseln reagieren.“<sup>870</sup>

In der Autobiografie von Stolz findet sich die Erzählung aus dem Zirkus ebenso:

„Als kleiner Bub hatte ich oft die Grazie und das Rhythmusgefühl der Zirkuspferde bewundert. Nun wurden mir die Augen geöffnet: Die Kunst all dieser herrlichen, aber nicht selten hirnschwachen Rösser, die scheinbar so gut tanzen können, ist nichts als Schwindel! Denn nicht sie halten den Takt der Musik – der Dirigent muß den Takt nach ihren Schritten schlagen! Diese Grundlektion, die mir in der ersten Nacht beim Zirkus Henri erteilt wurde, sollte mir bei meiner späteren Arbeit mit temperamentvollen Gesangstars zustatten kommen. Manche dieser Berühmtheiten waren Monsieur Henris Zirkuspferden recht ähnlich: genauso schön und genauso schwierig.“<sup>871</sup>

Auch die Sopranistin Renate Holm beschreibt die Arbeit mit dem Dirigenten Stolz:

„Stolz war der Liebenswertigste von allen, der Herzlichste, der Gütigste, und vielleicht auch der, der am meisten mit den Sängern mitgegangen ist. Also, ER konnte

---

<sup>869</sup> Vgl. Pflicht 1981. Angaben zum Kompositionsdatum siehe die jeweilige RSWV-Nummer.

<sup>870</sup> Grell 2005, S. 35.

<sup>871</sup> Stolz/Stolz 1980, S. 123 f.

begleiten, während man bei anderen Dirigenten sich doch teilweise in eine große Zwangsjacke begeben musste.“<sup>872</sup>

Der Tenor Nigel Douglas meint in einem Interview: „Zwei Dirigenten in meinem Leben haben die Wiener Musik wirklich, [...] so federleicht dirigiert, das war der Robert [Stolz] und der Carlos Kleiber.“<sup>873</sup>

Tendenziell häufig erwähnt Stolz das rubato in seinen Erzählungen. Schon über Adele Strauß, die Witwe von Johann Strauß Sohn, erzählt Stolz: „Häufig gab sie mir auch nützliche Ratschläge bezüglich der tempi, rubati und anderer Nuancen, die ihr Gatte als notwendig für eine werkgetreue Aufführung erachtet hatte.“<sup>874</sup> Er selbst lobt wiederum die Interpretationen von Grell und schreibt noch im Jahr 1974 zu Aufnahmen der Schallplatte *Mit Robert Stolz in Grinzing beim Heurigen*:

„Ich muss Dir sagen, dass ich von Deiner musikalischen Leitung wirklich begeistert bin. Die Arrangements sind grossartig [!] und ich glaube, dass wir hier eine sehr schöne Platte bekommen werden. [...]. Nachdem Du die musikalische Leitung so grossartig [!] machst, finde ich es unfair, wenn auf dem Cover oder überhaupt gesagt wird: ‚Musikalische Oberaufsicht und Leitung – Robert Stolz.‘ Das hat ein Karl Grell nicht notwendig, denn es gibt vielleicht ein oder zwei Dirigenten auf der Welt, die so meine Tempi und Nuancen meiner Kompositionen authentisch interpretieren wie Du. Wenn sie auf dem Cover ein Bild anbringen, auf dem wir alle abgebildet sind, ist ohnehin sichtbar, dass ich bei den Aufnahmen anwesend und sehr beglückt darüber bin. Aber Dir Deine echte Leistung durch diesen Vermerk zu schmälern, wäre unanständig, unfair und ich muss es daher absolut ablehnen.“<sup>875</sup>

Der Schatten des Komponisten Stolz lag also nicht nur über Grells Leistungen als Arrangeur, sondern es wurden, wie aus der schriftlichen Korrespondenz ersichtlich, auch Einspielungen mit ihm am Dirigier-Pult teilweise mit Stolz als angeblichem Dirigenten vermarktet. Aus diesen Kommentaren wird deutlich, dass Grell das Werk von Stolz umfassender begriffen haben muss, denn er wusste um die Arbeit von Stolz als Dirigent Bescheid und hatte sich dessen Interpretationen auch verinnerlicht. Dennoch spricht Grell selbst über eine Zusammenarbeit, von der er „sehr profitierte, da Stolz ein hinreißender Dirigent war, von dem man viel lernen konnte.“<sup>876</sup> Natürlich konnten Sympathie und die gleiche musikalische Wellenlänge niemals ausreichend sein, um diese große Anzahl von Bearbeitungen

---

<sup>872</sup> Renate Holm, Interview in: Voigt/Wunderlich 2009, 33:56-34:16.

<sup>873</sup> Nigel Douglas, Interview in: Voigt/Wunderlich 2009, 34:40-34:53..

<sup>874</sup> Stolz/Stolz 1980, S. 157.

<sup>875</sup> Stolz, Brief an Karl Grell vom 06. März 1974.

<sup>876</sup> Grell 2005, S. 34.

für Stolz zu erstellen. Grell leistete hervorragende Arbeit, und Stolz wusste ihn als Dirigenten ebenso sehr zu schätzen.

Grell blieb dem Werk von Stolz auch nach dessen Tod treu und brachte Ende der 1990er Jahre noch mehrere Tondokumente mit Werken des 1975 verstorbenen Komponisten heraus. Er stand weiterhin mit Einzi Stolz in Kontakt. Liest man folgende Zeilen, die Einzi an Grell schreibt, fühlt man sich an die Erzählungen zu Adele Strauß erinnert:

„Ich möchte Dir von ganzem Herzen für deine prachtvolle Interpretation der Werke Roberts danken. Deine Tempi und Rubati, ich habe Dir darüber ja schon mehrmals geschrieben, sind so, daß man glauben könnte, Robert steht am Pult. [...] Deine Interpretation von Roberts Melodien war der Höhepunkt des Konzertes [...].“<sup>877</sup>

Grell blieb zeitlebens an technischen Neuerungen interessiert. In einem Interview anlässlich seines 70. Geburtstages berichtet er über die große musikalische Freundschaft mit seiner Tochter Renate: „Wir arbeiten relativ viel zusammen, jetzt in der letzten Zeit haben wir sehr viel auf dem Synthesizer herumexperimentiert und haben die ganz moderne Art begonnen zu ergründen.“<sup>878</sup> Es hätte so vermutlich noch viele Robert Stolz-Arrangements im neuen Gewand gegeben. Doch Karl Grell starb nach schwerer Krankheit „am 6. September 2003, nur einen Tag nach seinem 78. Geburtstag.“<sup>879</sup>

---

<sup>877</sup> Einzi Stolz, Brief an Grell vom 11. September 1908.

<sup>878</sup> Karl Grell, interview anlässlich seines 70. Geburtstages, ORF-Sendung Willkommen Österreich, 00:02:40-00:02:55, <https://youtu.be/CqdDL7w-LqY>, Zugriff: 21.03.2021.

<sup>879</sup> Renate Grell, in: Grell 2005, S. 167.

## 5. Zusammenfassung

### 5.1 Biografie

Die Beschäftigung mit der Biografie von Stolz hat gezeigt, dass über seine Ausbildung und seinen Werdegang vor allem bis zu seiner Tätigkeit am *Theater an der Wien* (1907) vieles bislang unbekannt ist. Auch seine künstlerische Entwicklung während der Kriegsjahre 1914-1918 ist noch äußerst lückenhaft erhellt, bzw. es müsste eine detailliertere Studie über seine Tätigkeit als Filmmusikkomponist und zu seinem Amerika-Aufenthalt während des Zweiten Weltkrieges gemacht werden. Die bislang vernachlässigte schriftliche Korrespondenz mit Paul Knepler, die in der Wienbibliothek im Rathaus einzusehen ist, konnte zumindest punktuelle Ergänzungen zu bisherigen Informationen bringen, die sich vormalig nur auf die eigenen Darstellungen in der Autobiografie *Servus Du* beschränken mussten. Die unbekanntesten Fakten zu seinem Werdegang beziehen sich auf folgende Bereiche:

- Robert Stolz legte Anfang Dezember 1900 in Wien seine Musikstaatsprüfung ab (*Grazer Tagblatt*, 28. Dezember 1900).
- Die Anstellung in Brünn erfolgte, nachdem der damalige Direktor Stolz in Berlin während dessen Engagement als stellvertretender Direktor und Operettenkapellmeister im Sommer gesehen hatte.
- Das bis dato unbekannte Libretto von Hans Kleindienst<sup>880</sup> wurde bei einem Privatsammler in Berlin wiederentdeckt. Es bleibt ungeklärt, ob Robert Stolz die Musik dazu verfasst hatte, oder ob dieses Libretto unvertonnt blieb.
- Bisher unbetitelte Autographe im Bestand der österreichischen Nationalbibliothek, die einen Arbeitsprozess dokumentieren, konnten bekannten und registrierten Titeln zugeordnet werden.
- Mit *Gino-Gina* wurde ein Werk erfasst, das weder im Opus-Buch des Komponisten noch im RSWV gelistet ist.

---

<sup>880</sup> Unter dem Pseudonym A. Moisson Schöpfer der Operette *Schön Lorchen* (UA 1903), Redakteur der *Kleinen Zeitung*.

- Durch Berichte in den Printmedien (vom Beginn des Pachtvertrags bis zur Einigung mit seinen Gläubigern) wurde ein vollständigeres Bild über Stolz' Ambitionen, eine eigene Spielstätte zu betreiben, gezeichnet.
- Die teilweise erhaltene Korrespondenz mit Paul Knepler aus der Zeit in Amerika gibt einen Einblick in die tiefe Verzweiflung der Künstler. Während Knepler an alten Ideen festhält, sagt Stolz dem Genre Operette ohne Neuerungen keine große Zukunft mehr voraus.
- Einzi Stolz war bekannterweise maßgeblich an einer optimierten Vermarktung und weltweiten Verteilung des Werks ihres Mannes beteiligt. Doch auch in den Jahrzehnten zuvor hatte Robert Stolz es verstanden, sich über ähnliche Strategien mit den verfügbaren Medien äußerst geschickt zu arrangieren. Sein Vater Jakob hatte wohl die enorme Bedeutung der medialen Präsenz früh erkannt und bereits in den Zeitungen seiner Heimatstadt Graz für eine auffallend positive Berichterstattung über Roberts erste Auftritte bei Konzerten in der Musikschule seines Vaters, gefolgt von regelmäßigen Artikeln über seine Tätigkeiten späterer Stationen gesorgt. Dass auch Robert Stolz gute Kontakte zu Redakteuren pflegte, beweist die neu entdeckte Korrespondenz mit dem Redakteur der *Kleinen Zeitung* Hans Kleindienst. Mit Einzi hatte Stolz nicht nur sein privates Glück gefunden, sondern auch eine Managerin um sich, die sich voll und ganz der Vermarktung seiner Person und seines Werkes angenommen hatte. Sie wollte möglichst viel von Stolz fernhalten, „weil jeder hätte ihn beladen mit seinen Problemen, mit seinen Sachen und so, und er war nur glücklich in seinem [!] Welt, Musik der Welt, und deswegen hat er so viel arbeiten können und so lange gelebt.“<sup>881</sup> Auch Einzis Tochter Clarissa Henry bestätigt dies: „Robert Stolz war ein ewiges Kind. Er war ein ewiges Kind. Wirklich! Er hat allen geglaubt, und da war meine Mutter sehr wichtig, weil sie ihn wirklich geschützt hatte auch [!].“<sup>882</sup> Mochte es zunächst unsystematisch erscheinen, was von Stolz' Werken bzw. Autografen verfügbar oder nicht verfügbar ist, stellte sich doch die Frage, ob der Nachwelt auch ein bewusst gesteuertes bzw. eingeschränktes Bild der musikalischen Arbeitsweise hinterlassen

---

<sup>881</sup> Einzi Stolz, Privataufnahme in: Voigt/Wunderlich 2009, 41:38-41:47.

<sup>882</sup> Clarissa Henry, Interview in: Voigt/Wunderlich 2009, 41:49-42:02.

werden sollte. Es wurde und wird aber wohl einfach zum Schutze seines Werkes so gehandhabt.

## 5.2 Legendenbildung

Die Aufmerksamkeit in den Medien war natürlich zweckmäßig für die Vermarktung des eigenen Werks, hatte aber auch ihren Preis. Die Schattenseiten des Bekanntheitsgrades und die Gier der Medien nach Sensationsberichten zu diversen Vorfällen aus dem Privatbereich musste Stolz dadurch in Kauf nehmen. Ein Blick auf seine Zeitgenossen bestätigt, dass es Teil des Operettengeschäftes war, sich eine gewisse Aufmerksamkeit zu erarbeiten, dazu musste auf eine seriöse Betrachtungsweise nur allzu oft verzichtet werden. Wenn bereits zu Lebzeiten, wie bei Franz Lehár, Emmerich Kálmán und Robert Stolz, eine Biografie erschien, wurde die inhaltliche Gestaltung von den Komponisten in größerem Ausmaße selbst „komponiert“ und „arrangiert“. Deshalb ist/sind auch die Stolz-(Auto-)Biografie/n teilweise ungenau und fehlerhaft,<sup>883</sup> sämtliche Fakten müssen erst überprüft werden.

## 5.3 Oper oder Operette

Ein erster, bislang unbekannter Entwurf eines Liedes der Oper *Die Rosen der Madonna* aus dem Jahre 1915 wurde in der Universitätsbibliothek der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz entdeckt, dessen Abweichungen zur Endfassung nach Abgleich mit dem Klavierauszug dargestellt werden konnten. Der Versuch, in der sogenannten E-Musik Fuß zu fassen, stellt eine auffällige Gemeinsamkeit aller in dieser Arbeit behandelte Operettenkomponisten dar. Zählbare Erfolge konnten sie – auch im finanziellen Sinne – nur in der Unterhaltungsmusik-Branche feiern. Sie teilten das gemeinsame Schicksal, so dass, einmal der U-Musik zugeordnet, Erfolge in der E-Musik – unabhängig von der Qualität der Kompositionen – kaum mehr möglich waren. Unerwartet atonale Tonsprache musste sogar erklärt werden, wie das Beispiel der Operette *Peppina* deutlich gemacht hat. Hierbei spielte selbstverständlich auch der

---

<sup>883</sup> Vgl. Hertel 1978, S. 3.

Faktor der Existenz eine große Rolle. Man hatte die Wahl zu überleben oder in Schönheit zu sterben. Die Komponisten konnten das U-Musik-Genre individuell aufgrund ihrer Ambitionen, das Ansehen dieser Sparte anzuheben, bereichern und weiterentwickeln, blieben aber stets in der Welt der Operette und des Schlagers gefangen. Was bereits Carl Phillip Emanuel Bach formulierte, muss selbsterklärend auch für das Schaffen aller Operetten-Komponisten und speziell bei der Analyse von Instrumentationen gelten:

„Bei dieser Gelegenheit muß ich anführen, daß die Herrn Kritiker [...] sehr oft mit den Kompositionen, welche Sie recensiren, zu unbarmherzig umgehen, weil Sie die Umstände, die Vorschriften und Veranlassungen der Stücke nicht kennen.“<sup>884</sup>

#### **5.4 Gesetze und Eigenheiten in der Welt der Operette**

Zur eigenen Vermarktung gehörte nicht nur ein geschickter Umgang mit den Medien, sondern ab und an als demonstrative Botschaft auch ein durch den Erfolg ermöglichter, pompöser Lebensstil. Dazu zählen Paul Abrahams spektakuläre Präsentationen seiner Musiknummern für Direktoren in seiner Wohnstätte oder Leo Falls prunkvolle Villa, deren Einrichtung nach seinem Tod gepfändet werden musste, weil er über seine Verhältnisse gelebt hatte. Briefe von Robert Stolz an den Librettisten Victor Léon (1910/11) dokumentieren die Härte des Überlebenskampfes im Genre der Operette, der zwangsläufig für einen Komponisten auch bedeutete, die Zusammenarbeit mit möglichst erfolgreichen und angesehenen Librettisten, Direktoren angesehener Spielstätten und Verlegern zu suchen. Die Versuche, mit der *Robert Stolz-Bühne* (1924) eine eigene Spielstätte zu betreiben bzw. die Gründung des Wiener Bohême Verlages mit Otto Hein (1919) stehen in diesem Zusammenhang. Stolz bemühte sich also, die Abhängigkeit von Theaterdirektoren oder Verlagen auf ein Minimum zu reduzieren.

Stolz, der sich in seiner Autobiografie eher als Bohemien darstellte, war ein unglaublich fleißiger Komponist und Dirigent, der sehr wohl auch geschäftliches Geschick bewiesen hat. Er kannte sich definitiv im Verlagswesen aus, denn allein die Gestaltung seiner Klavierstimmen zeigen, dass er immer eine mögliche Druckausgabe im Hinterkopf gehabt haben muss. Sie stellen daher wohl einen

---

<sup>884</sup> C. P. E. Bach, Autobiographie, in: Burney 1773, S. 208.

Kompromiss aus einer wirklich gut spielbaren Klavierstimme und einem mit ausreichenden Informationen ausgestatteten Auszug für eine Orchestration derselben dar. Stolz hatte ein ausgezeichnetes Gespür dafür entwickelt, innerhalb welcher Grenzen sich Kompositionen der Unterhaltungsmusik bewegen durften oder mussten. Eine Beurteilung seines Schaffens, ohne Berücksichtigung dieses Blickwinkels kann daher zu ungerechtfertigten Urteilen oder gar falschen Rückschlüssen führen.

Nico Dostals Berichte zum eigentlichen Arbeitsbereich der Künstler – der Entstehung von Bühnenproduktionen – dokumentieren den großen, internen Operettenbetrieb, die hierarchische Position von Darstellern und Musikern in diesem Betrieb und die Voraussetzungen, um überhaupt für eine Rolle besetzt zu werden. Briefe an Victor Léon zeigen, dass auch der Bühnenbetrieb für Operetten-Aufführungen von Stolz mit Herausforderungen jenseits künstlerischer Belange verbunden war. Einerseits musste er wegen Meinungsverschiedenheiten zur Besetzung der männlichen Hauptrolle um die Uraufführung der Operette *Die eiserne Jungfrau* fürchten, andererseits nutzte Stolz seine guten Verbindungen selbst, um bei Léon für seine damalige Frau Grete Holm eine Rolle in einer Kálmán-Operette zu sichern. Die Erfahrungen mit seiner eigenen Spielstätte, der *Robert Stolz-Bühne*, zeigen, dass die oftmals als selbstverständlich wahrgenommenen Elemente eines Theaterbetriebes, wie z. B. Konzession, Bühnenbild, Kostüme oder arbeitsrechtliche Belange, nicht zu unterschätzende Faktoren in der Betrachtungsweise der gesamten Szene darstellen. Die Auswahl eines Werkes und dessen Erfolg oder Misserfolg waren von den Möglichkeiten der jeweiligen Spielstätte bzw. der Ausstattung abhängig. Eine Beurteilung über die Qualität der Musik muss daher oftmals abgekoppelt von der szenischen Aufbereitung erfolgen.

Das Œuvre von Stolz wurde durch die Gründung des Rex Musikverlages (und des Astoria Musikverlages) mit dem Rückkauf der Rechte seiner Werke, die auf unzählige Verlage aufgeteilt waren, zu einem größeren Teil wieder in einem Verlag zusammengeführt. Ziel war die unbürokratischere Verbreitung des Gesamtwerkes, aber auch die Einflussnahme auf die Aufführungen.

## 5.5 Zur Instrumentation allgemein

Für die Kernfrage nach einer Definition eines Robert Stolz-Sounds war die Beschäftigung mit den verfügbaren, zeitgenössischen Lehrbüchern zentral. Fehlende Belege zu seiner Ausbildung wurden durch Informationen aus der Stolz-Autobiografie ersetzt: So nahm Stolz wohl in der Musikschule seines Vaters am theoretischen Unterricht, der „die Grundbegriffe der Elementar-Musiklehre, der Harmonie und Kompositionslehre“<sup>885</sup> lehrte, teil. Obwohl er seinen Vater als Künstler und Mensch sehr schätzte, war Robert Stolz um Klarstellung bemüht, dass er – mit Ausnahme der Leidenschaft zur Musik – keine weiteren großen Übereinstimmungen mit ihm gehabt hätte. Es sei das „Schicksal“ des Vaters, der ebenfalls Unterhaltungsmusikstücke komponierte und veröffentlichte, gewesen, „ein Musiklehrer und -gelehrter [...] und ein Komponist von Messen, Symphonien, vor allem von kirchlicher Musik“ zu sein. Dies scheint neben der künstlerischen Abnabelung vom Vater auch der Versuch einer Rechtfertigung zu sein, warum er selbst fast ausschließlich für das Genre der Unterhaltungsmusik komponierte. Für sich betont er, dass er – im Gegensatz zu Igor Strawinsky – zum Komponieren kein Klavier benötigt hätte und wohl einer theoretischen Aufbereitung des Themas weniger zugeneigt gewesen sein dürfte. Hier wird aber auch deutlich, dass Stolz-Kompositionen von einem am Klavier umsetzbaren, gut spielbaren und durchaus virtuosen Satz bestimmt sind. Strawinsky hingegen entwickelte seine Kompositionsideen meist am Klavier, sie unterlagen aber keiner Einschränkung durch eine Spielbarkeit für zehn Finger. Dies bedeutet keinesfalls, dass Stolz in seinen Kompositionen nicht orchestral gedacht hätte, denn er hat laut seiner Autobiografie die Ursachen von für ihn unbekannte Klangfarben und deren Wirkung durchaus analysiert. Letztendlich blieb er aber am Ende stets bemüht, sich als eine Art „native-speaker“ der orchestralen Kunst darzustellen. Ausbildung und das Thema Instrumentieren spielen in der umfangreichen Stolz-Autobiografie keine Rolle; nur drei Passagen deuten eine eigenständige Instrumentierung an. Doch die vorliegende Arbeit konnte zeigen, dass Stolz mit Sicherheit selbst mehr instrumentiert hat als zu Beginn angenommen wurde.

---

<sup>885</sup> Zitiert nach Klug 2018, S. 81.

## 5.6 Instrumentationen von Stolz

Eine einzige eigenhändige Instrumentation von Stolz *Der Minenkönig* ist aus dem Bereich Singspiel / Operette / Film verfügbar. Sie wurde untersucht und in den Gesamtkontext eingeordnet. Bei der Aufbereitung der Partitur folgt Stolz den Empfehlungen von Henri Kling in seiner *Instrumentationslehre*.<sup>886</sup> Der Tonumfang bewegt sich in allen Instrumenten durchwegs in einer angenehmen Lage, der Anspruch an die Spieltechnik bei Bläsern, Streichern und dem Schlagwerker ist moderat. Die Instrumentation entspricht dem zu dieser Zeit in diesem Genre bereits standardisierten Modell und somit auch weitgehend den Empfehlungen bzw. Beobachtungen von Kling.<sup>887</sup> Die Partitur zeigt Stolz' umfangreiche Kenntnis über verschiedene Spieltechniken oder mögliche Klangfarben der verwendeten Instrumente. Zu dieser Zeit bevorzugte Stolz wohl einen etwas massiveren Orchesterklang bzw. verwendete schon früh Blechblasinstrumente tendenziell häufiger, was der Transparenz und Textverständlichkeit je nach Besetzung beeinträchtigte. Möglicherweise hatte aber auch schon damals der Slogan „höher, schneller, lauter“ Einzug gehalten und fein instrumentierte Stellen boten nicht die banale Kompaktheit, die das Ohr des Konsumenten bereits verlangte; schließlich war *Der Minenkönig* als einaktige Operette nicht für eine der großen Theaterbühnen bestimmt. Wie eine Instrumentation wirklich klingt, kann man seriös erst beurteilen, wenn man sie auch tatsächlich spielt bzw. hört. Die Partitur lässt per se aber den Schluss zu, dass mit dieser Operette keine besonderen Ansprüche an das Orchester in punkto Klangmischungen oder technische Fertigkeiten gestellt worden sind. Die vielen kleinen Änderungen und Sprünge, die in der Partitur eingetragen wurden, zeigen die mehrfachen Überarbeitungen und geben gleichzeitig einen Einblick in die Erarbeitungspraxis eines Bühnenwerks. Ein Orchesterarrangement musste dementsprechend sofort gemacht werden und vor allem funktionell sein, das Stolz definitiv einschätzen konnte. Seine Anmerkungen zur standardisierten Verwendung der Instrumente in der Tanzmusik decken sich weitgehend mit den Ausführungen der *Instrumentationslehre* von Kling zu diesem Thema. Ob sich Stolz diese Kenntnisse nun als Kapellmeister im Zuge des Partitur-Studiums für Aufführungen von Werken anderer Komponisten

---

<sup>886</sup> Kling 1882/88.

<sup>887</sup> Vgl. ebd.

angeeignet hat oder er sich während seiner Ausbildung intensiver mit Instrumentationslehrbüchern befasst hat, kann aufgrund fehlender weiterer Autographe nicht eindeutig geklärt werden. Auch bei zeitgenössischen Komponistenkollegen war erkennbar, dass sie der Instrumentation ihrer Werke einen großen Stellenwert einräumten. Dennoch hat wohl keiner von ihnen alles selbst instrumentiert, wenn man den zeitlichen Rahmen berücksichtigt, der für die Komposition einer Operette notwendig war. Auch Arrangements in anderen gewinnbringenden Sparten, wie Einzeltitel für Verlage, Klavierausgaben oder Salonorchesterarrangements, die als Nebenprodukt der Haupttätigkeit willkommene Mehreinnahmen brachten, wurden meist von den angestellten Verlagsarrangeuren erledigt.

Die Forschung konnte bisher für den Vorgang der Instrumentation kaum Erkenntnisse liefern, zumal die Grenzen der kompositorischen Zuordnung eines Arrangement an eine einzige Person verschwommen sind. Der Faktor Zeit hat jedoch in die Betrachtungen einzufließen, da alle Komponisten oft in höchster Eile komponieren mussten. Eine eigenhändige Instrumentation kann also zeitlich gar nicht immer möglich gewesen sein. Es sind – mit wenigen Ausnahmen – kaum Partituren von Operetten vorhanden, und ein Klavierparticell / Klavierauszug als Ersatz bringt immer den Beigeschmack einer vom Komponisten bzw. Verlag autorisierten Vernachlässigung der Instrumentation mit sich. Einerseits wurden die Werke – oft zum Leidwesen der Urheber – für den jeweiligen Aufführungsort adaptiert und mussten daher eine entsprechenden Spielraum für die Aufführungspraxis in sich tragen, wobei hier auch kreative Ideen, wie die Zentralpartitur bei Paul Abraham, Abhilfe schaffen sollten. Andererseits stellte schon Max Schönherr fest, dass für die Verlage ein Klavierauszug wesentlich kostengünstiger zu produzieren war, der für den Probenbetrieb ohnehin benötigt wurde und wird. Die von Schönherr schon angesprochenen Auswirkungen der allgemeinen Entwicklung der Orchesterinstrumente auf die Instrumentation in der Unterhaltungsmusik sind bis zum heutigen Tage weiter fortgeschritten und stellen in Kombination mit ständig wachsenden Orchesterbesetzungen, die am Beispiel der *Volksoper Wien* teilweise mehr als eine Verdoppelung der Orchestermusiker\*innen gebracht haben, Sänger\*innen vor immer größere Herausforderungen, die ohne tontechnische Abhilfe meist nicht mehr zu meistern sind.

Wäre man aufgrund fehlender autographischer Partituren nun versucht, die Kompositionen von Stolz in die Kategorie nachträglich orchestrierter Klaviermusik einzuordnen, so muss zu den vorhandenen Quellen auch der Aufführungszweck dieser Stücke miteinbezogen werden. Viele seiner Werke waren für die Bühne bestimmt; der Klavierauszug bot den Vorteil, dass man ihn für kleinere Besetzungen arrangieren oder zu Bearbeitungen für großes Orchester ausbauen konnte. Dieser Arbeitsschritt wurde nicht zwingend vom Komponisten selbst durchgeführt, eine Tatsache, die nicht nur auf das Genre der Unterhaltungsmusik zutrifft. Von Max Schönherr weiß man, dass sich für jeden Dirigenten durch eine Reduktion dennoch ein Informationsdefizit bezüglich der Instrumentationen ergibt. Die abgedruckten Anmerkungen, beispielweise von Stolz und Kálmán, zeigen, dass sich die Komponisten der Unvollständigkeit dieser reduzierten „Partitur“-Variante bewusst waren. Eine vergleichende Betrachtung verschiedener Klavier-Particelle hat klar erkennbare Unterschiede bei der Gestaltung aufgezeigt: Die Particelle der angeführten Werke aus der Zeit um 1930 enthalten umfangreichere Informationen zur Instrumentation. Die Problematik, dass das Copyright-Datum nichts mit der zeitlichen Herausgabe der jeweiligen – auch viele Jahre später ausführlicheren bzw. verbesserten – Ausgabe zu tun haben muss, erschwert eine Beurteilung. Es eröffnete sich mit diesem kurzen Blick auf die Operetten-Klavierauszüge aber ein großes Gebiet für weitere Forschungen.

Die Particell-Eintragungen von Stolz zeigen, dass er die Instrumentationen den Trends der Zeit angepasst hat. Die Elemente des Jazz spiegeln sich in den Operetten ab Mitte der 1920er Jahre mit der Verwendung von Saxophon und Vibraphon wider, Jazzposaunen und -trompeten einschließlich der verschiedenen Dämpfer wurden vermehrt berücksichtigt. Die Instrumentationen haben sich dem Sound der neuen Tanzorchester angeglichen. Heinz Sandauers Klavierschule *Der Jazz Pianist* (1950), die allgemeingültige Regeln zum Jazz-Klavierspiel versucht zu definieren, zeigt, dass Stolz in den Entwicklungsschritt der Implementierung von Jazz-Elementen in das Genre der Unterhaltungsmusik voll involviert war. Er erlernte die Spielpraktiken wohl autodidaktisch und passte seine Klavierstimmen auch entsprechend an, was die veränderte Orchestrierung seiner Operetten ab Ende der 1920er Jahre entscheidend beeinflusste. Durch den Einsatz von Vibraphon, Klavier bzw. Celesta und Gitarre und den veränderten Klavier-

satz, der die Melodiestimme im tutti verstärkt in eine höhere Oktave versetzt hat, um den Mittelstimmen mehr Raum zu verschaffen, veränderte sich auch das Klangbild – selbst bei Bearbeitung durch fremde Hand – bzw. entwickelte sich in eine Richtung, die durch die hohen Streicher in Verbindung mit Harfe und Celesta einen süßlich-schmeichelnden, gefühlsseligen Charakter annimmt und deswegen oftmals als kitschig oder schmalzig beschrieben wird.

### **5.7 Erkenntnisse aus den übrigen Autographen**

Stolz hat Originale kaum aus der Hand gegeben, sondern ihre Abschriften oder Druckausgaben zur Verarbeitung weitergegeben. Nur in den seltensten Fällen sind daher Autographe von Stolz bei den Auftraggebern oder den Verlagen verblieben. Über den tatsächlichen Bestand kann man erst nach Freigabe durch die Rechtsnachfolgerin Clarissa Henry ein vollständiges Bild erhalten. Wenngleich der Umfang der derzeit verfügbaren Autographe in Relation zum Gesamtwerk von Robert Stolz durchaus bescheiden ausfällt, wird dennoch die gesamte Bandbreite seines kompositorischen Wirkungsfeldes sichtbar. So sind neben Musiknummern, die diversen Operetten zugeordnet werden können, ein Kabarettlied, Skizzen zu einer Hymne mit Chor, aber auch reine Instrumentalwerke in dieser Sammlung enthalten. Der Fokus richtete sich allerdings nicht auf die Kompositionsart, sondern auf Hinweise, die einer authentischen Instrumentation dienlich sein könnten. Die vorliegenden Autographe zeigen jedoch, dass Stolz' Kompositionen ihren Ausgangspunkt meist von einer Melodiezeile aus genommen haben<sup>888</sup> und ein reger Austausch mit den jeweiligen Textern stattgefunden hat. Sichtbar werden Adaptionen und Kompromisse bei der Zusammenarbeit mit dem Texter vom Erstentwurf bis zur finalen Version und Änderungen am Noten- und Liedtext bis zur finalen Druckausgabe. In der Notation sind mehrere Stufen der kompositorischen Herangehensweise erkennbar, die von der einzeiligen Melodie, punktuell mehrstimmiger Schreibweise als Hinweis für harmonisch gewünschte Fortschreitungen bis zu ausnotierten vollen Klavierstimmen reichen. Weiters hat Stolz mit klaren Angaben und geringem Notationsaufwand ausreichend Informationen für einen Arrangeur zur weiteren Ausarbeitung hinterlassen.

---

<sup>888</sup> Vgl. Hertel 1978, S. 40.

Das Autograph zu *Don't Ask Me Why* zeigt, dass Stolz Wünsche zum Arrangement teilweise nur anhand der ausnotierten Melodiestimme und Anmerkungen zur Instrumentation angeben hat. Zu seinen Werken übermittelte er zudem – wie im Fall Grell belegt – meist eine Druckausgabe. Mit den Worten „wie im Klavierauszug“<sup>889</sup> erstickte Stolz von Grund auf im Keim künstlerische Tendenzen des Arrangeurs, die zu einem übersteigerten Maß an Eigenständigkeit in der Umsetzung eines Arrangements führen könnten. Es wäre verleitend anzunehmen, dass Instrumentationen Stolz'scher Werke ausgehend von einzeiligen bis hin zu mehrstimmigen oder voll ausnotierten Klavierstimmen mit „particell-artigen“ Anweisungen ihren Ausgangspunkt für Arrangements von fremder Hand gefunden haben. Doch der *Lehár-Marsch* und vor allem *Der Minenkönig* weisen darauf hin, dass es viele eigene, teilweise sehr zweckmäßige Instrumentationen von Stolz vor allem aus jüngeren Jahren gibt. Aus der Korrespondenz mit Victor Léon geht dezidiert hervor, dass Stolz auch zumindest Teile der Operetten *Das Glücksmädel* und *Die eiserne Jungfrau* selbst instrumentiert hat. Stolz hat sich wohl mit der *Instrumentationslehre* von Henri Kling befasst, zumal Kling die Verwendung der Instrumente in der Tanzmusik, die „Instrumente, welche in der Militärmusik angewendet werden“<sup>890</sup> und ebenso die „Instrumentierung für Militärmusik“<sup>891</sup> behandelt. Letzteres war in der Laufbahn von Stolz temporärer Bestandteil seines Tätigkeitsfeldes. Stolz' Instrumentationskunst hat sich aber auch aus der Praxis heraus entwickelt, das legen seine eigenen Kommentare in der Autobiografie nahe. Das Studium der Partituren seiner Zeitgenossen während seiner Tätigkeit als Kapellmeister war dafür wohl ausschlaggebend. Die vorliegende Coda zur *Fledermaus-Ouvertüre* von Johann Strauß Sohn beweist, dass Stolz auch in späteren Jahren selbst instrumentiert hat und er als Arrangeur durchaus in das Werk des anderen für einen größeren Erfolg eingegriffen hat. In diesem Fall war er zwar nicht Diener des Werkes an sich, aber es ist der Versuch erkennbar, dass Stolz als Arrangeur mithilfe eines effektvolleren Schlusses der ohnehin populären *Fledermaus-Ouvertüre* zu einem möglichen noch größeren Erfolg – im Sinne der Erwartungshaltung des sich ständig ändernden Publikumsgeschmackes – verhelfen wollte. Stolz war auch deswegen bereit, anderen Arrangeuren freie Hand

---

<sup>889</sup> Stolz, Brief an Karl Grell, 1961 [o. D.].

<sup>890</sup> Kling 1882/88, S. 83-96.

<sup>891</sup> Ebd., S.96-106.

bei seinen eigenen Werken zu lassen, um den jeweiligen Trends der Zeit entsprechend den größtmöglichen Effekt zu erzielen.

Aus den Quellen konnten ebenso bislang unerwähnte Namen von Verlagsarrangeuren erfasst werden: Für den Doblinger Verlag waren Adolf Ischpold, Blagoe Berza, Hans Schott, Hermann Dostal und Georg Zolli tätig, für den Verlag A. Robitschek u. a. Martin Uhl, Hans Richter und Theodor Franz Schild. Es gibt allerdings keine Hinweise auf eine direkte Zusammenarbeit mit Stolz.

## 5.8 Zur Tonaufnahme

Stolz war ein ausgezeichnete Pianist; vielleicht hat er, wie über Franz Léhar von Moritz Csáky berichtet, seinen Arrangeuren Wünsche für die Instrumentierung am Klavier spielend oder sogar vom Pult aus dirigierend auf Zuruf vermittelt. Die wichtige letzte, 1974 entstandene Tonaufnahme mit dem Titel *Meinen Freunden zur Erinnerung* lässt in der Klavier-„Instrumentation“ ein Detail erkennen, das sich auch in den Klavierdruckausgaben manifestiert. Diese sind, sofern sie von ihm selbst stammen, kein Produkt des Zufalls, sondern ernst zu nehmende Vorlagen für eine authentische Instrumentation. Jene Stellen, die unisono oder eine rhythmische Übereinstimmung der Stimmen bringen, verweisen deutlich darauf, dass Stolz hier ein *rubato* oder eben auch ein *a tempo* oder *accelerando* in der Interpretation vorgesehen hat. Die Gefahr, dass Arrangeure dieses nur allzu leicht übersehen könnten, ist aber ganz sicher nicht einer Ignoranz zuzuschreiben, denn viele Stellen laden dazu ein, Gegenmelodien, rhythmische Einwüfe oder andere Einfälle einzubringen. Hier hatte Stolz aber definitiv immer – bewusst oder unbewusst – den praxisnahen Blickwinkel eines interpretierenden Dirigenten oder auch Begleiters von Sängern und Sängerinnen berücksichtigt. Für einen Dirigenten kann es zu einer Herausforderung werden, eine Sängerin oder einen Sänger zu begleiten, jedes *rubato* macht diese noch größer. Stolz hat dies in der Notation seiner Klavierstimmen berücksichtigt und Arrangeure angewiesen, dem Klavierauszug getreu zu instrumentieren. So konnte er seine Interpretationsidee definitiv auch auf ein großes Orchester übertragen.

## 5.9 Erkenntnisse aus der Zusammenarbeit mit den Arrangeuren

Für jeden Arrangeur ist die umfassende Kenntnis der musikalischen Literatur ein unentbehrliches Gut, um die jeweiligen typischen Stilmittel, den charakteristischen Klang jeder Epoche und jeder Stilrichtung jederzeit abrufen zu können. Die Übertragung auf die Instrumentation benötigt wiederum ausgezeichnete Kenntnisse über die Vorzüge und Tonumfänge aller Instrumente, die Entstehung von Klangfarben durch Instrumente bzw. deren Kombinationen und die Vermittlung von Gefühlsstimmungen durch die gewählten Instrumente. Max Schönherr hebt Franz Lehárs Instrumentationen besonders hervor, die alleine aufgrund des vorhandenen Notenbildes und ohne viel Zutun des Dirigenten quasi von selbst im gewünschten Farbton erklingen. Nicht zu vernachlässigen ist aber – wie Nico Dostal bestätigt – das Wissen, was für Musiker\*innen zumutbar ist oder nicht, was sie zu wenig fordert oder ihnen zu anstrengend ist, wann sie ein Stück unterschätzen und auf die leichte Schulter nehmen, was es braucht, um die Aufmerksamkeit des/der einzelnen Musiker\*in in der Musik zu halten (mit Solopassagen)<sup>892</sup> und vor allem, was Musiker\*innen auf dem jeweiligen Instrument gern spielen, weil es eben gut klingt, technisch gut liegt, aber gleichzeitig spektakulär wirkt. Wenn auch als Erkenntnis aus den verfügbaren Quellen derzeit klar hervorgeht, dass Stolz in den meisten Fällen eine Klavier-Druckausgabe an seine Arrangeure übergeben hat, haben die Autographe aufgezeigt, welches Material an diese herangetragen wurde bzw. welche Notizen als Ausgangspunkte dienen hätten können oder mussten. Hier muss grob zwischen drei Kategorien unterschieden werden.

1. Ausgangsmaterial, das eine fixierte Fortschreitung der Harmonien klar definiert, wie z. B. ein vierstimmiger Satz, eine Melodie mit Harmoniebezifferung, eine Klavierstimme oder eine Partitur
2. Eine reine einstimmige Melodiestimme, eine Melodie mit dazu notierten Bass-tönen, eine teilweise mehrstimmige Melodie und manchmal auch unvollständige Melodien, die noch fortgeführt werden müssen

---

<sup>892</sup> Vgl. Dostal 1986, S. 168.

3. Materialien, die das Ergänzen von Vorspielen, Nachspielen oder auch die Erstellung einer kurzen Zwischenmusik u. a. im Musiktheatergenre als Überbrückung für Kulissen-Umbauten notwendig machten

Während für den ersten Punkt hauptsächlich die Fertigkeiten der Instrumentation gefragt sind, braucht man für Punkt 2 bereits kompositorische Fähigkeiten: Die fehlenden Harmonien müssen ergänzt werden, und es ergibt sich teilweise eine künstlerisch-kompositorische Auseinandersetzung, die mit dem vorgegebenen Sujet ineinanderfließen soll, ohne dass der Zuhörer etwas davon merkt. Für den dritten Punkt gibt es als Vorgabe oft nur die Angabe einer zeitlichen Dauer. Der Arrangeur wird angehalten, aus dem verfügbaren Motiven oder vorgegebenen Motiven z. B. einer Operette ein kurzes Zwischenspiel zu arrangieren. Auch hier sind immer wieder kompositorische Einfälle für kurze Überleitungen oder für benötigte Erweiterungen bzw. effektvolle Schlüsse gefragt. In den untersuchten Stolz-Autographen sind Skizzen zu allen drei Punkten erhalten.

Eine nachweislich unmittelbaren Zusammenarbeit zwischen Stolz und seinen Arrangeuren, allerdings ohne schriftlich erhaltene, direkte Korrespondenz, gab es mit Max Schönherr, wie Erzählungen belegen, und Nico Dostal, den er aufgrund seiner Verlagstätigkeiten persönlich kannte. Die verfügbaren Quellen zur Zusammenarbeit zwischen Stolz und Karl Grell waren dafür umso erhellender. Gemeinsamkeiten bei Schönherr, Dostal und Grell finden sich im Bestreben, den Wert ihrer Tätigkeiten hervorzuheben, diesen aber aus tiefster Demut und sympathischen Bescheidenheit gleich wieder zu relativieren. Während Dostal in seinen Erzählungen versucht, die Operettenwahrheit der Realität etwas näher zu bringen, gab es mit Schönherr und auch Grell zwei Vertreter, die durchaus auch aufgrund ihres Tätigkeitsfeldes an einer objektiveren Betrachtung der Szene Interesse hatten. Erst der tiefere Einblick in den Betrieb der Unterhaltungsmusikbranche bringt deren enorme Leistungen und Vielfältigkeit ans Tageslicht. Die Anforderungen sind von Dostal, Grell und Schönherr in ihren Ausführungen in aller Kürze umrissen worden,<sup>893</sup> spiegeln aber das tatsächliche Ausmaß in ihrer Gesamtheit bei weitem nicht wider. Man kann aufgrund der Quellen zumindest drei Arten des Auftragsarrangements belegen:

---

<sup>893</sup> Vgl. Kapitel 4.

1. Arbeiten der genannten Verlagsarrangeure, aber auch von Dostal, unterlagen einer gewissen vorgeschriebenen Struktur. Diese ist bei Adolf Ischpold, Blagoe Berza und Georg Zolli durch die von Schönherr beschriebene verlagsübliche Vorgabe für bzw. Vorgehensweise bei Salonorchesterarrangements nachvollziehbar. Die Arbeit Dostals entspricht genau dem Schema, das er selbst in seinen Memoiren als Beispiel für die vorgegebene Struktur eines typischen Verlagsarrangements Ende der 1920er / Anfang der 1930er Jahre beschreibt. Die Werke der Komponisten durften aufgrund der in den Verträgen formulierten Vereinbarungen in verlagsüblichen Bearbeitungen erscheinen, denn ein Passus, dass diese Instrumentationen bzw. Arrangements vom Komponisten autorisiert werden mussten, existierte nicht. In den genannten Beispielen ist daher eine Zusammenarbeit mit Stolz unwahrscheinlich und auch nicht belegbar.

2. Bei Max Schönherr handelt es sich um ein privates Auftragsarrangement, bei dem keine konkrete Zusammenarbeit zwischen Komponist und Arrangeur nachgewiesen werden kann. Dennoch lässt sich feststellen, dass Schönherr – wie später in seinen Bearbeitungen der Strauß-Werke – auch bereits in jungen Jahren bemüht war, die Instrumentation der Quelle entsprechend, also in diesem Fall der Klavierstimme, durchzuführen. Aus der Korrespondenz geht hervor, dass Stolz die Instrumentation aus zeitlichen Gründen nicht selber übernehmen konnte. Da er die meiste Zeit seines künstlerischen Schaffens vielbeschäftigt war, darf man davon ausgehen, dass Entdeckungen eigener Instrumentationen von Stolz im Schlagerbereich auch zukünftig nicht in großen Mengen zu erwarten sind.

3. Zu Karl Grell sind vier Faktoren wichtig:

Erstens hatte Grell mit seinem Orchester bereits einen eigenen Orchestersound entwickelt, es gab Robert Stolz-Werke im „Karl Grell-Sound“ am Fließband. Diese Verbindung brachte in jedem Fall Vorteile für beide Protagonisten, zumal die Verbindung Grells zum österreichischen Rundfunk maßgeblicher Faktor für den Erfolg dieser Zusammenarbeit war.

Zweitens geht aus der Korrespondenz hervor, dass die Zusammenarbeit zwischen Grell und Stolz sehr freundschaftlich war. Stolz schätzte dessen Arbeit und beauftragte ihn aus Respekt für den Musiker und Dankbarkeit für seine wertvolle Arbeit als Arrangeur immer wieder mit der Komposition und Produktion eigener Stücke.

Drittens sind unter Grells knapp 400 Arrangements von Stolz-Werken auch freiere Versionen, die – von der Melodie ausgenommen – nicht den Vorgaben des Klavierdruckausgaben entsprechen. Schriftliche Korrespondenz gibt es meist dann, wenn es um Produktionen geht, die Stolz selber dirigieren sollte. In Gesangsnummern findet sich hier häufiger der Satz „genau wie im Klavierauszug“.<sup>894</sup> Grell hatte freie Hand bei den Arrangements, und es gab zwischen den beiden Musikern sicher einen künstlerisch-inspirierenden, informativen Austausch auf Augenhöhe. Umso überraschender erscheint die Tatsache, dass Grell in der Autobiografie von Robert und Einzi Stolz keine Erwähnung fand.

Viertens erlebte Grell durch die gemeinsamen Produktionen Stolz auch als Dirigenten. Stolz habe ihm erzählt, wie er selbst das „rubato“ gelernt hätte, was letztlich darauf hinweist, dass das Wissen um eine authentische Interpretation eines Stolz-Werks Einfluss auf die Gestaltung eines Arrangements nimmt.

Weitere Arrangeure werden sicher im Laufe der Zeit nach und nach ergänzt werden können. Es soll jedoch immer zwischen einer direkten Zusammenarbeit und einem nicht von Stolz direkt autorisierten Verlags- oder Orchesterarrangement unterschieden werden. Die meisten der hier besprochenen Arrangements wurden nachweislich auf Basis der Klavierstimmen erstellt, wie der Abgleich mit den Klavier-Druckausgaben ergab. Die Skizze zu *Erinn. aus Berlin*<sup>895</sup> zeigt, dass Grell von Stolz nicht immer vollständig ausnotierte Ideen oder Klavierstimmen als Vorlage für die Erstellung eines Arrangements erhielt. Klare Aussagen über die Regeln und Ausnahmen bei der Erstellung eines Arrangements können allerdings erst gemacht werden, wenn weitere Briefwechsel zwischen Stolz und seinen Arrangeuren zur Verfügung stehen.

### **5.10 Grell als Arrangeur von Stolz**

Eine authentische Aufführung des Werks durch die „Produktionskette“ von der ersten Skizze der Komposition über eine vollständige Instrumentation aus eigener Hand bis hin zur Umsetzung des Werkes als Dirigent gab es bei der Zusammenarbeit zwischen Stolz und Grell nicht. Stolz hatte mit Grell einen erfolgreichen

---

<sup>894</sup> Stolz, Brief an Karl Grell, [o. D.].

<sup>895</sup> Vgl. Kapitel 4.4.5 und 6.25.

Arrangeur, der bei der Umsetzung der Komposition in eine orchestertaugliche Fassung eine gewichtige Rolle einnahm, vor allem, weil das *Wiener Solistenorchester* den Grell-Sound repräsentierte und auch von ihm geleitet wurde. In anderen Produktionen wirkte Stolz als Dirigent mit, indem er seine Werke im Arrangement von Grell interpretierte. Wenngleich Grell als musikalischer Leiter das zu Papier gebrachte Klangbild vielleicht sogar besser umsetzte, war doch natürlich die Interpretation des Werkes an sich allerdings bei Stolz in erster Hand. Bei der Zusammenarbeit von Stolz und Grell wurden die Arrangements zwar auf das Dirigat von Stolz und seine praktizierte agogischen Vielfalt (*rubato*) zugeschnitten, doch mit Grell hatte Stolz nach dem Zweiten Weltkrieg nachweislich einen Arrangeur, der durch seinen „Grell-Sound“ wesentlich dazu beitrug, dass Stolz-Melodien weiter erfolgreich in den Trend der Zeit transferiert werden konnten. Stolz hatte, vielleicht im Gegensatz zu anderen Kollegen, rasch erkannt, dass jede Zeit ihren „groove“ und ihre Trends hat, und er war eben nicht zu stolz, seine Werke in die Hände anderer zu legen, die den Zahn der Zeit erfassen konnten. Er selbst meinte dazu: „Ein Komponist, der es schafft, wirklich gute, primäre Melodien zu schaffen, wird immer wieder erleben, daß sein Werk sich trotz unterschiedlichster Arrangeure und Interpreten seine ganz eigene innere Schönheit bewahrt.“<sup>896</sup>

Der spezifische „Stolz-Sound“, soweit er durch die vorhandenen Quellen definiert werden kann, ist wohl vom Klavier ausgehend entstanden. Es ist das Instrument, das Stolz selbst ausgezeichnet beherrschte und für das er seine Werke meistens sehr genau ausnotiert hat. Sein Notationsstil lässt sein orchestrales Denken klar erkennen, die Melodie transportiert er abwechslungsreich durch alle Stimmlagen. Die Klavierauszüge ab dem Ende der 1920er Jahre belegen eine stetige Entwicklung von Stolz als Pianisten, die das Erlernen aller aufkommenden und für die Unterhaltungsmusik relevanten Elemente des Jazz enthielt. Diese Entwicklung spiegelt sich auch in den Klavierparticellen wider, zumal es sich bei der Umsetzung wieder um eine schemenhaftere Orchestration einer angereicherten Klavierstimme handelt, wie seine Anweisung, genau nach dem Klavierauszug zu instrumentieren, zeigt. Eine Grundgestalt seines eigenen Klangbildes ist dadurch definitiv erhalten geblieben. Zu den charakteristischen Merkmalen einer

---

<sup>896</sup> Stolz/Stolz 1980, S. 306.

instrumentierten Stolz-Melodie (nicht zu verwechseln mit „dem“ Robert-Stolz-Klang schlechthin), gehören der Einsatz von Harfe, Vibraphon, Klavier bzw. Celesta als voraussetzende Bestandteile der Besetzung, das Ausweichen der Violinen in die höheren Oktavlagen auch immer öfter in der Funktion der Gegenmelodie oder für mehr klanglichen Raum schaffende Einwürfe der Blechbläser und Saxophone. Marcel Prawy brachte es auf den Punkt:

„Im Unterschied zu Johann Strauß oder Franz Lehár ist Stolz ein Komponist, dessen Musik jedes Arrangement verträgt, gleichsam jeden Anzug tragen kann: Seine Musik klingt großartig, ob nun gespielt vom philharmonischen Orchester, ob gesungen von einem Welttenor, von einer Jazzsängerin, gespielt von einer Band, einer Gitarre, einer Zither, Klavier solo. Die Bedeutung des Arrangements macht diesen Grazer zum Amerikaner unter den Meistern der europäischen Musik.“<sup>897</sup>

Der „Stolz-Sound“ musste die stets neu aufkommenden Trends der Unterhaltungsmusik in sich vereinen. Als logische Folge daraus entstand ein ständig angepasstes Klangbild. Die allgemeine Entwicklung der Unterhaltungsmusik in Film oder Schlager prägte Stolz zumindest vor dem Zweiten Weltkrieg mit Sicherheit stark. Nach 1945 hat er definitiv vom trendigen Sound anderer Musiker profitiert, diese wiederum bedienten sich gerne seiner Melodien, und es entstand somit eine perfekte Symbiose. Stolz mag nach der Rückkehr nach Wien 1946 sein Werk „nur“ mehr verwaltet haben, was durchaus dem Umstand geschuldet war, dass sein großer, zeitraubender Schwerpunkt auf den vielen Schallplatten-Aufnahmen lag, die auch zwecks Dokumentation der „authentisch“ interpretierten „Wiener Musik“ produziert wurden. Die Frage nach dem „Stolz-Sound“ bzw. dem Klang eines „authentischen“ Stolz-Arrangement muss auf das Jahrzehnt seiner Schaffensperiode rückbezogen werden, wobei seine persönliche Note in der Instrumentation eher vor 1940 anzutreffen ist.

---

<sup>897</sup> Prawy 1996/2000, S. 214.

## 6. Anhang: Musikalische Quellen

Dieser Anhang enthält Quellenbeschreibungen der Autographe. Kommentare oder Analysen zu den jeweiligen Autographen, die im Haupttext nicht berücksichtigt wurden, werden hier aufgelistet. Die Reihenfolge ergibt sich primär aus der Zuordnung zum jeweiligen Kapitel bzw. nach der jeweiligen Datierung oder, falls nicht vorhanden, nach der RSWV-Nummer.

### 6.1 Partitur zur Operette *Der Minenkönig* RSWV 46

**Quelle:** hs. Orchesterpartitur; Umfang: 177 S., davon 162 Partiturs. (nummeriert), 14 leere S., Notenpapier: jeweils 26-zeilig + 2 Schlagwerklinien, Hochformat

**Textdichter und Komponistenvermerk:** Gustav Beer und Ernst Marischka, Musik von Robert Stolz, op. 76

**Aufbewahrungsort:** Wienbibliothek im Rathaus, ohne Signatur

**Datierung:** 30. März 1911 bis 12. April 1911, Uraufführung: 3. Oktober 1911 (RSWV)

#### **Kommentar:**

Es handelt sich um eine eigenhändige Instrumentation von Stolz. Die ersten 78 Partiturseiten werden exemplarisch genau beschrieben, in der Folge dann ab S. 79 nurmehr weitere Besonderheiten erwähnt: Am unteren Blattrand gibt es die mit Bleistift notierte, fortlaufende, jeweils nach 6 Takten systematische Nummerierung beginnend mit „1“, vermutlich als Verlagseintragung für das Drucklayout (Ausnahmen: z. B. S. 39: zwischen Z. 12 f. nur 5 Takte gezählt [im Folgenden unberücksichtigt]). Das Titelblatt enthält den Hinweis: „No 1. Introduction./|: ganzer Chor und Daisy“, unter „Daisy“ durchgestrichen „Carmen“, die Rückseite bleibt leer, danach folgt eine eigenhändige Seitennummerierung der Partitur.

Besetzung: Flauto, Piccolo, 1.+2 Oboe, 1.+2. Klarinette in B, 1.+2. Fagott in C, 4 Hörner in F, 1.+2. Trompete in F, 3 Posaunen in C, 3 Schlagwerkstimmen (Tamb., Pet., Triangl., Gr.-Cassa) + Pauke, Streicher und Harfe

Seite 1:

- *Vorspiel* zur Operette, Takte nur mit fortlaufenden Ziffern nummeriert, dazu notiert Stolz den Hinweis „come sopra aus N<sup>o</sup>. 3 die Tacte“

- in Notensystemen hs. von Stolz in Rot: „Der Minenkönig / Operette in 1 Akt von Gustav Beer und Ernst Marischka / Musik von Robert Stolz op. 76. / Vollständige Orchesterpartitur.“
- unteres Ende: „Anmerkung: 1.) Die in dieser Partitur enthaltenen Texte sind/ größtenteils unrichtig und sind selbe aus dem/ Klavierauszug o. Buch nur zu entnehmen. [Die Partitur enthält in der Folge tatsächlich auch keine Korrekturen der Liedtexte.] – / 2. Bei eventuellen einbinden darf diese Partitur / vom Buchbinder nicht beschnitten werden! – / 3. Bei N<sup>o</sup>. 2 beim Stimmen [!] ausschreiben, besondere / Achtung des Kopisten!“
- Das Vorspiel zeigt deutlich, dass dieses – durchaus üblich – von Stolz aus den Themen der Operette zusammengesetzt wurde: Nach den ersten 6 Takten aus Nr. 3 folgen 8 ausnotierte Takte, die in 31 Takte der Nr. 6 führen, nach einem neuen 32. Takt kommen 15 Takte aus Nr. 1, die anschließenden 8 Takte aus der „Gewittermusik von A bis B“ und weitere 3 ausnotierte Takte sind gestrichen. Es folgen 16 ausnotierte Walzer-Takte, deren erste 8 Takte wiederholt und nicht noch einmal ausnotiert werden.
- T. 33-35 im Walzerthema: mit eingekreisten Z. 9, 10 und 11 bezeichnet, die in T. 49-51 wiederholt werden sollen
- T. 60: „Breit“, drei senkrechte Striche → in drei zu dirigieren
- nach T. 62: prima und seconda volta, ursprünglich geplante Wiederholung der T. 57-62 an die seconda volta anzuschließen; komplette Streichung ab prima volta, davor Sprung zum folgenden 2/4-Takt-Teil: „vi – de“; nach Sprung 8 ausnotierte Takte, dann Einfügung der T. 35-64 aus Nr. 8; Übergangstakt; 6 Schlusstakte im Allegro (4/4-Takt) mit Buchstaben A-F [nicht nachvollziehbar]

Seite 28:

- „N<sup>o</sup> 1 Introduction |:ganzer Chor und ~~Carmen~~ :| Daisy :|“, Korrektur der Rollennamen „Carmen“ auf „Daisy“ durch Stolz wie auf Bl. 1
- Verwendung eines anderen Notenpapiers, vorgedruckte Orchesterstimmen; Stimmen von Oboen, Trompeten und Posaunen jeweils auf einer Notenlinie zusammengefasst, durch engere Schreibweise fehleranfälliger für Kopisten, freie Notenlinien für Chor und Solistenstimmen mit Textunterlegung

Seite 32:

- über Doppelstrich: Studierbuchstabe „A“
- T. 6 und S. 33, T. 1 f.: Kleinbuchstaben „a, b, c“ → sollen auf S. 34, T. 2-4 wieder eingesetzt werden

Seite 36:

- In Blau: „II“ [Verdeutlichung des Wechsels in 2/4-Takt oder etwas völlig anderes damit gemeint?]

Seite 38:

- nach T. 4: Studierbuchstabe „B“

Seite 39:

- unter Gesangslinie: „ohne rep.“, also ohne Wiederholung

Seite 42:

- nach letztem Takt: Studierbuchstabe „C“

Seite 43:

- T. 6, Auftakt: „Etwas bewegter“, Angabe mit Hinweisfeil auf T. 5, Auftakt verschoben

Seite 44:

- nach T. 6: Studierbuchstabe „D“

Seite 46:

- Ende: Studierbuchstabe „E“

Seite 47-49:

- „Fine“ nachträglich auf Ende S. 48 vorverlegt, auf S. 49 weitere 4 ausnotierte Takte gestrichen: „weg!“

Seite 50-61:

- „N<sup>o</sup>. 2 ~~Der kleine Seccadett. (Lied Wehrmann)~~“ [gestrichen]
- Mitte der Seite, in Rot: „Beim Stimmenausschreiben Kopist Achtung:/ Beginn auf S. 59, dann von Z. 1 „der Reihe/ nach weiter bis inklusive Takt 75. – / (vergleiche mit Klavierauszug.“)
- T. 1-4: mit Bleistift leicht durchgestrichen [gestrichen?], Rest bei genauerer Betrachtung leicht nachvollziehbar
- S. 53, in Blau: Studierbuchstabe „A“
- S. 59, T.3 „Tanz“[gestrichen], im Notensystem: „Anfang!“, Durchnummerierung von 16 T. bis Mitte S. 61, T. 4 „Langsam ~~beginnen~~“ auf „Langsam“ geändert, T. 6 vor letzter Achtelnote: „Prosa“ [im Laufe der Probenarbeit ergeben?], T. 16, 2. Th.: Fg, Cor, Tr, Pos, Pauke und Str: Noten gestrichen; Ob, Fl, 4. Achtel: g bzw. g<sup>2</sup>, um Fortsetzung auf neuen T. 17 zu ermöglichen, „(zurück auf S. 50)“ [Hinweis, wo es mit T. 17 weitergeht und bis T. 59 auf S. 59 durchgeht]; dort weiterer Hinweis: „weiter auf S. 61“, wo die Nummer mit T. 60-75 (S. 63) bis zum Ende fortgesetzt wird
- S. 61, in Blau: Studierbuchstabe „B“, aufführungspraktische Tempoänderung von „Sehr rasch“ auf „Sehr langsam“
- Taktnummerierung teilweise unvollständig in Schwarz gehalten, mit rotem Stift den Änderungswünschen entsprechend durchnummeriert
- neue T. 5-8: mit Bleistift 64-67 eingetragen [nicht nachvollziehbar]

Seite 64:

„N<sup>o</sup> 3 Auftrittsmarsch der ~~Seeoffiziere~~ Bergknappen“, Titel von „Seeoffiziere“ auf „Bergknappen“ korrigiert

T. 1 f.: „a“ bzw. „b“, um sie in T. 5 f. nicht nochmals ausnotieren zu müssen

Seite 65:

- Wiederholungszeichen: „Die 2. Strophe [!] bis zum Refrain durchwegs p.“

Seite 70:

- Ende: Studierbuchstabe „A“

Seite 71:

- Sängersystem: „Seeoffiziere“ nicht auf „Bergknappen“ ausgebessert
- ab T. 3: zusätzliche Bezeichnung „A“ bis „F“, ab S. 75: Wiederholung der Buchstaben
- prima volta, T. 1: „55“, T. 2: unnummeriert
- seconda volta, T. 1: „55a“, T. 2: „56“

In der Fortsetzung der Partitur sind dann in der „N<sup>o</sup> 3a Abgang“ bis zum Ende der „N<sup>o</sup> 5 Tanz – Duett“ keine weitere Besonderheiten anzutreffen.

Seite 109:

- „N<sup>o</sup> 6“ ~~„Duett | Stern – Bauer Holzinger“~~, Titel der Nummer gestrichen
- nach dem letzten Takt Hinweis „\*“ auf den Text am unteren Rand: „\*Hier kommen von S. 115 die Takte 1 bis incl. 15, dann weiter S.110“

Seite 115:

- durchnummerierte Takte bis Ende der Nummer (32 T.): Refrain → nachträgliche Veränderung der Form statt Strophe – Refrain in Refrain – Strophe – Refrain, Strophe: nachträglicher Sprung von S. 112, T. 5 auf S. 114, T. 2
- In Rot: „N<sup>o</sup> 6<sup>1/2</sup> Abgang von hier bis Schluß“ [Wiederholung der letzten 32 tutti-Takte als Abgangsmusik], bei letzten 16 Takten extra Hinweis: „Tanz“, sämtliche Änderungen sind typische aufführungspraktische Maßnahmen während des Arbeitsprozesses, verständlich notiert, gut nachvollziehbar und erklärbar

Seite 122:

- Nr. 7: Streichung der ersten 16 Takte, neuer Anfang daher auf dieser Seite

Seite 139:

- seconda volta: 10 Takte gestrichen

Ab hier sind bis zum Ende der Partitur (S. 162) keine weiteren Änderungen mehr eingetragen.

## 6.2 Autographe zur Operette *Das Lumpert* RSWV 148

### 6.2.1 Klavierparticell *Das Lumpert* RSWV 148. Vorspiel

**Quelle:** hs. Ms., Autograph?, Reinschrift mit schwarzer Tinte, Klavierparticell;  
Umfang: 10 S. von insgesamt 406 S., Notenpapier: 12-zeilig, Hochformat

**Textdichter und Komponistenvermerk:** „von Viktor Leon / Musik von Robert Stolz opus 219“

**Aufbewahrungsort:** Wienbibliothek im Rathaus, Signatur: MH 15 177<sup>898</sup>

**Datierung:** Mai 1914 bis Juni 1915 in Wien; Uraufführung der Operette: Stuttgart – Bad Cannstatt, Wilhelma-Theater, 31. Juli 1915

**Verlag:** Wien: Wilhelm Karczag 1915

#### **Kommentar:**

Der vollständige Klavierauszug enthält hs. Eintragungen des Komponisten und den hs. Hinweis in Rot: „Dieser Klavierauszug darf nur für den Druck verwendet werden!“ (S. 1, rechter Rand). hs. Signatur „Robert Stolz“, o. O., o. D. . Vermutlich handelt es sich um ein nachträglich erstelltes Vorspiel mit Eintragungen bzw. Anweisungen des Komponisten, das nur exemplarisch berücksichtigt wird.

Folgende Anweisungen<sup>899</sup> zur Instrumentation wurden in Rot im Klavierauszug – möglicherweise von Stolz selbst – eingetragen:

- T. 1: „Alles / 2 Ambos hoch u. tief“
- T. 13: „2 Flöten / Oboe I / Streicher / Oboe II / 2 Clar. / 2 Trompt.“
- T. 14: „2 Fag. / Horn I, II.“
- T. 15: „Alles“
- T. 17: „Holz / 4 Hörner“
- T. 21: „2 Clar. / Horn I / Oboe I“
- T. 23: „2 Clar. / Fag. I / Horn I“
- T. 24: „Horn II“
- T. 25: „2 Flöten / Oboe I / 2 Clar. / Fag. I / Horn I“
- T. 26: „2 Flöten / Oboe I / 2 Clar. / Fag. I / Horn I“
- T. 33: „Holz / Alle Streicher“
- T. 34: „Horn I“

---

<sup>898</sup> <https://permalink.obvsg.at/wbr/AC15853362>, Zugriff: 27.04. 2021.

<sup>899</sup> Die Eintragungen wurden aus der Quelle exakt übernommen worden. Unregelmäßigkeiten in der Bezeichnung der Trompeten (Trompt. bzw. Tromba) sind also dem Original entsprechend.

- T. 35: „Fag. I“
- T. 37: „2 Trompt. / Fag. II“
- T. 39: „Kl.[eine] Tr[omme]I.“
- T. 41: „3 Pos. / Cassa / ohne / Becken“
- T. 45: „Holz / Horn I“
- T. 46: „Glocken“
- T. 49: „Viol. I“
- T. 51: „Engl. Horn“
- T. 52: „Horn I mit Dämpfer“
- T. 58: „Oboe II / Horn I“
- T. 66: „2 Trompt.“
- T. 67: „Oboe I“
- T. 68: „Flöte / Piccolo / Harfe / Glocken“
- T. 72: „Tromba I“
- T. 73: „Tromba II / 3 Pos“
- T. 74: „Kl. Trl.“
- T. 76: „Alles/Cassa mit B.“
- T. 79: „Flöte I / Oboen“
- T. 80: „Glocken / 2 Clar. / Fag. I, 2 Hörner / 2 Trpt“
- T. 82: „Alles / Tymp“
- T. 91: „Oboe I / Horn I / Horn II, III, IV“
- T. 92: „Tymp.“
- T. 93: „Oboe I“
- T. 94: „Glocken / Clar. I / Fag. I“
- T. 96: „Clar II“
- T. 98: „2 Flöten / 2 Oboen / Fag. I / 2 Hörner / Harfe“
- T. 101: „Harfenglissando“
- T. 105: „Harfe glissando“
- T. 106: „2 Trompt“
- T. 110: „Triangel“
- T. 120: „3 Pos. / Triangel“
- T. 121: „Harfe glissando“
- T. 122: „Alles / Harfe / Cassa Wirbel“
- T. 126: „Oboe I“
- T. 128: „Alles / Tymp“

- T. 129: „Tymp“
- T. 131: „Becken ohne Cassa“
- T. 133: „Cassa mit Becken“
- T. 134, nur im Druck: „4 Hörn.“
- T. 135: „Alles / Triangel / Tymp“
- T. 139: „kl Trl“
- T. 143: „kl Trl / Triangel“
- T. 149: „Tymp“
- T. 150: „Harfe glissando“
- T. 151: „Flöte I / Solo Geige / Oboe I / 2 Clar / Fag I / 2 Hörner / Harfe“
- T. 153: „Trompt. Mit Dämpfer“
- T. 165: „Flöte I / Oboe I / 2 Clar / 2 Hörner“
- T. 166: „Solo Geige“
- T. 169: „alle Viol I“
- T. 170: „Engl. Horn“
- T. 173: „2 Hörner“
- T. 174: „Fag I“
- T. 176: „Flöte I“
- T. 181: „Holz / Horn I / 2 Trompt“
- T. 182: „Xylophon“
- T. 183: „Oboe I / Clar I“
- T. 184: „Flöte Picc. / Glocken / Harfe / Fagott / 2 Hörner“
- T. 185: „Clar. II“
- T. 197: „2 Trompt ohne Dämpfer / kl. Trl“
- T. 200: „Alles / Cassa mit Becken“
- T. 212: „Tymp“
- T. 216: „kl Trl.“
- T. 218: „Becken“
- T. 220: „Holz / 2 Hörner / kl. Trl. / 2 Trpt. / Triangel / Bassposaune“
- T. 226: „3 Pos“
- T. 230: „Horn III u. IV“
- T. 231: „Tymp“
- T. 232: „Oboe I / 2 Clar / 2 Fag / 4 Hörner“
- T. 234: „Oboe II / Tromba I“
- T. 235: „Alles“

- T. 237: „kl.TrI.“
- T. 241: „Tymp“
- T. 248: „Cassa mit Becken“

### 6.2.2 *Langsamer Walzer* RSWV 53 bzw. 148

**Quelle:** hs. Ms., Autograph, Entwurf einer Walzermelodie mit unterlegtem Liedtext, Reinschrift mit schwarzer Tinte mit anschließendem Brieftext, Umfang: 1 Bl. (1 S.); Notenpapier: 12-zeilig, Hochformat

**Textdichter und Komponistenvermerk:** ohne Angabe, eindeutig Robert Stolz zuzuweisen

**Aufbewahrungsort:** Wienbibliothek im Rathaus, Signatur: MHc-21266<sup>900</sup>

**Datierung:** 15. Juli 1910

**Verlag:** Wien: Wilhelm Karczag 1915, jetzt Wien: Josef Weinberger Verlag

#### **Kommentar:**

Die Handschrift enthält 32 Takte auf 6 Notensystemen mit anschließendem Brieftext (ab 7. Notensystem) an den Textverfasser Victor Léon:

„Beim [...] Nr. 6, wäre eine kleine Änderung, um welche ich sie herzlich bitten / möchte. Ich fand eine Melodie, welche, wie ich glaube sehr populär werden könnte und / wo ich nicht gern vom Rhythmus etwas ändern möchte. Ich habe mir nun die betreffenden / Textzeilen selbst auf meinen Rhythmus geändert. Selbstverständlich sind meine Änderungen / unbrauchbar. Ich möchte Sie, lieber Herr Leon nun vielmals bitten, mir diese 8 Zeilen / auf meine Melodie zu ändern und gütigst bald einzusenden. Ich halte bei Nr. 6 / und beginne in 3-4 Tagen das Finale des 1. Aktes, worauf ich mich herzlich freue. / Ihre Verse componieren zu dürfen ist für mich das allergrößte Vergnügen und bin / ich, je mehr ich weiter vorwärts [unleserlich], desto mehr in das prachtvolle Buch vernarrt. / Dieses Buch in Musik zu setzen soll meine schönste und größte Lebensaufgabe sein. / Alles [unleserlich] ging mir so großartig aus, daß ich nicht einen Buchstaben ändern mußte, / besonders die Conversations-Texte gelangen mir unendlich gut u. bin ich herzlich / froh endlich Gelegenheit zu haben den Musiker zu zeigen, wozu mir meine Operette: / Das Glücksmädel leider wenig Gelegenheit gegeben hat. Falls sie Herr Leon von der eisernen Jungfrau kein Buch haben, lege ich die 8 Zeilen wie sie original im Buch sind, bei. / Mit den herzlichsten Grüßen und Handküssen an / ihre Frau Gemahlin verbleibe ich Ihr dankschuldigst ergebener / [manu propria] Robert Stolz“.

Die Datierung „Karlsbad, am 15.7.1910. / Villa Liberty“ findet sich in der Fußzeile, unten links, in der Mitte unten ist ein Postskriptum ergänzt: „P.S. Von meiner Frau .... herzliche Grüße!“. Dieser Entwurf einer Walzermelodie mit unterlegtem

<sup>900</sup> <https://permalink.obvsg.at/wbr/AC15940058>, Zugriff: 27.04.2021.

Liedtext kann aufgrund des eingetragenen Rollennamens „Beate“ [= Beate Binder] und der Korrespondenz mit Victor Léon der Operette *Die eiserne Jungfrau*<sup>901</sup> zugeordnet werden, war also schon Bestandteil der ersten Fassung (1911). Die Neufassung dieser Operette (1915) kam unter dem Titel *Das Lumpertl* heraus. Beide Fassungen wurden beim Wilhelm Karczag Verlag, Wien verlegt. Das *Walzerlied* ist auch im Particell (Druckausgabe) der Neufassung 1915 erhalten geblieben.<sup>902</sup>

Zur Darstellung des Arbeitsprozesses wurde die Endfassung neu gesetzt:

Langsames Walzertempo  
Beate

Wir Zwei pas-sen net zu - ein - an - der, uns tragt net zu - samm-men der  
7  
Wind... wir Zwei sind so un - glei - che Men - schen, wie  
13  
schwarz und weiß un - gleich nur sind. Da müßt' schon ein  
18  
groß' Wun - der g'sche - hen, das uns Zwei zu - samm' brin - gen  
23  
könt' wir Zwei tä - ten nie uns ver - ste -  
28  
hen, d'rum ma - chen wir jetzt gleich ein End!

Abbildung 51: Stolz, *Das Lumpertl*, Wien u. a. 1915, S. 34 f.

Im Vergleich zum vorliegenden Erstentwurf sind folgende Änderungen in der Fassung 1915 festzustellen:

- Beginn: Auftakt  $c^2$  hinzugefügt
- T. 2: Halbe  $d^2$  in zwei Viertelnoten  $d^2$  geändert
- T. 4: statt punktierter Halber  $b^1$  nun Viertelnote  $b^1$  – Viertelpause – Viertelnote  $b^1$  notiert

<sup>901</sup> Vermerk in der Katalogkarte der Wienbibliothek im Rathaus.

<sup>902</sup> Abschrift aus *Das Lumpertl*, Wien: Karczag 1915.

- T. 6: Halbe ( $c^2$ ) in zwei Viertelnoten ( $c^2$ ) geändert
- T. 8: Halbe ( $g^1$ ) in Viertelnote ( $g^1$ ) gekürzt, 3. Zz.: Auftakt  $g^1$  eingefügt
- T. 10: Halbe  $f^2$  in zwei Viertelnoten  $f^2$  geändert
- T. 12: statt punktierter Halber  $e^2$  nun Viertelnote  $e^2$  – Viertelpause – Viertelnote  $e^2$  notiert
- T. 14: Halbe  $d^1$  in zwei Viertelnoten  $d^1$  geändert
- T. 16: statt punktierter Halber  $g^1$  nun Viertelnote  $g^1$  – Viertelpause – Viertelnote  $c^2$  notiert
- T. 18: Halbe  $d^2$  in zwei Viertelnoten  $d^2$  geändert
- T. 20: punktierte Halbe  $b^1$  in Halbe gekürzt, Viertelnote  $f^1$  ergänzt
- T. 22: Halbe  $g^1$  durch zwei Viertelnoten  $a^1$  –  $g^1$  ersetzt
- T. 24: statt Halber  $c^2$  nun Viertelnote  $c^2$  – Viertelpause – Viertelnote  $c^2$  notiert
- T. 26: Halbe  $e^2$  durch zwei Viertelnoten  $e^2$  ersetzt
- T. 28: statt Halber  $f^2$  nun Viertelnote  $f^2$  – Viertelpause – Viertelnote  $a^1$  notiert
- T. 29, 3. Zz.: Vorschlag  $c^2$  entfällt
- T. 30: statt Halber  $a^1$  nun Viertelnote  $a^1$  – punktierte Viertelnote  $a^1$  – Achtelnote  $e^1$  notiert

Sämtliche genannten Änderungen haben zwar auf die grundsätzliche Melodieführung keinen großen Einfluss, doch Stolz musste wohl noch typische Anpassungen aufgrund der Textvorgaben von Victor Leon vornehmen. Lediglich in T. 22 und 30 finden sich kleine melodische Abweichungen, die den Grundcharakter des ersten Entwurfes allerdings in keiner Weise verändern.

### 6.3 Musik zur *Volkstheater-Comödie RSWV deest*

**Quelle:** hs. Ms., Autograph, Klavierstimme mit teilweise eingetragendem Libretto Text, Reinschrift mit Bleistift und weitere Skizze, Umfang: 5 Bl. (10 S.), Notenpapier: 12-zeilig, Hochformat

**Textdichter und Komponistenvermerk:** „von Victor Léon / Musik von Robert Stolz“

**Aufbewahrungsort:** ÖNB, Mus. Hs. 44533<sup>903</sup>

**Datierung:** 3. Juli 1910 bis 16. August 1910, RSWV und Opusbuch: deest

<sup>903</sup> <http://data.onb.ac.at/rec/AC14013645>, Zugriff: 03.08.2020.

## **Kommentar:**

Der Titel findet sich auf dem Deckblatt (S. 1): „Musik zur Volkstheater-Comödie von Victor Léon/ Musik von [manu propria] Robert Stolz.“

Folgende hs. Eintragungen sind über dem Notentext notiert:

Seite 1:

- T. 5-16: Stichwörter aus dem Libretto über Takte notiert

Seite 2:

- T. 17: „Langsamer Walzer“
- T. 17-44: mit Zahlen 1-28 durchnummeriert (also Walzertakte 1- 28).

Seite 3:

- T. 49, über Tempoangabe: „Fesches Walzertempo“, Stichwörter aus Libretto notiert, ebenso über T. 65

Seite 4:

- T. 82: „Langsamer Walzer“
- T. 82-109: nur Melodiestimme ausgeschrieben, Z. 1-28 eingefügt
- T. 107: Stichwörter aus Libretto notiert
- T. 112: „Allegro“
- T. 115: Stichwörter aus Libretto notiert
- Ende: „Karlsbad am 3. July 1910“ manu propria / „Robert Stolz“

Seite 5 f.:

- unbeschrieben

Seite 7:

- oberer Blattrand: möglicherweise Stichwörter aus Libretto notiert
- 3. und 4. System: 3 T. (Klavierst.) notiert, gestrichen, rechts: „Beate (ganz leise) sie gehen ab“, darunter: „Leon Buch III. Akt, [unleserlich] Glücksmädel, Lieder.“, darunter: „N° 5“, Violinschlüssel, zwei *b*-Vorzeichen, 2/4-Takt, alles gestrichen, ab Blattmitte ein Stern, 10 ausnotierte Takte, 7. und 8. System: zunächst Doppelsystem mit ausnotiertem Takt, gestrichen, Doppelstrich, danach 3/4-Takt-Vorzeichnung, danach in oberer Zeile des Systems (7.) einst. Melodieskizze (8 T.), danach Doppelstrich, Taktvorzeichnungsänderung in 4/4-Takt, weiter im 8. System: Tempobezeichnung „Breit“ 4 T.
- 9. bis 12. System: 3/4-Takt, F-Dur, Überschrift [unleserlich] „Walzer“, Melodie teils ein-, teils zweist. notiert, 11. System nach 2. T.: Eintrag Stern, ab Zeilenmitte neue Tempobezeichnung: „Lebendig“, 12. System unter 1. T.: „breit“, ab 3. T. „a tempo“. Stolz schreibt 24 T. (!) in dieses System, um den Melodieeinfall noch bis zum Blatteende vollständig notieren zu können.

- Ende, hs.: „Unterach 16/8 1910“.

Seite 8-10:

Unbeschrieben

Die ersten 16 Takte stellen nicht nur eine Art Einleitung zum folgenden Walzer (ab T. 17) dar, die Eintragungen von Stolz aus dem Text des Librettos zeigen sogar, dass es sich bei den Anfangstakten um Hintergrundmusik zu einer Szene (Underscore) handelt. Neben der Rolle „Hedi“ finden sich mit „Bar.“ und „Kap.“ noch Abkürzungen für weitere Rollen. Die Musik bezieht sich stark auf den Text: Ab T. 7 kündigt „jetzt, jetzt die liebliche Modulation in Moll“ die Färbung nach c-Moll (T. 9) an, Rückmodulation nach F-Dur auf den Text „jetzt.... [!] jetzt [...]“ im „Langsamen Walzer“. Ab T. 17 werden die Nr. 1-28 notiert, weil diese Takte hier wieder eingesetzt werden sollen.

Seite 7: Melodieskizze mit Anmerkung „Glücksmädel“ → für Bühnenwerk *Das Glücksmädel* op. 72 RSWV 43 bestimmt [?]

#### **6.4 Einlagen zur Operette *Der Herzog von Reichstadt* RSWV deest**

**Quelle:** Reinschrift für Klavier mit Gesangsstimme; Umfang: 2 + 5 + 2 + 2 Bl.; Notenpapier: jeweils 12-zeilig, Hochformat

**Textdichter und Komponistenvermerk:** Viktor Léon und Heinz Reichert, Musik: Robert Stolz

**Aufbewahrungsort:** Wienbibliothek im Rathaus, Signatur: MHc-16193 und 16194.<sup>904</sup>

**Untertitel:** N<sup>o</sup> 1<sup>a</sup>. Entree Glorius, N<sup>o</sup> 2 Lied Josefa, N<sup>o</sup> Couplet Glorius, N<sup>o</sup> Lied des Herzogs von Reichstadt, N<sup>o</sup>: 11 Duett Josefa – Glorius

**Datierung:** 1920, RSWV deest

#### **Kommentar:**

Die Reinschriften dieser Einlagen enthalten jeweils am Ende der Untertitel folgende Anmerkungen von Robert Stolz:

- N<sup>o</sup> 1<sup>a</sup> Entree Glorius, „Richtig kopiert!“ / „Robert Stolz“ / „Wien, 23.6.1920“
- N<sup>o</sup> 2 Lied Josefa, „Richtige Kopie!“ / „Robert Stolz“ / „Wien, 23.6.1920“
- N<sup>o</sup> Couplet Glorius, „Richtig kopiert!“ / „Robert Stolz“ / „Wien, 23.6.1920“

<sup>904</sup> <https://permalink.obvsg.at/wbr/AC15939229>, Zugriff: 27.04.2021.

- Lied des Herzogs von Reichstadt, „Richtig!“ / „Robert Stolz“ / „Wien, 23.6.1920“
- N<sup>o</sup>11 Duett Josefa – Glorius, „Richtig kopiert!“ / „Robert Stolz“ / „Wien, 23. Juni. 1920“

### 6.5 Erlöst aus der Oper *Die Rosen der Madonna* RSWV 262

**Quelle:** hs. Ms., Autograph, Reinschrift mit schwarzer Tinte, Klavierstimme mit Gesangsstimme, Text unterlegt; Umfang: 4 S., Notenpapier: 12-zeilig, Hochformat

**Textdichter und Komponistenvermerk:** Musikdrama von Otto Tumlirz, Musik: Robert Stolz

**Aufbewahrungsort:** Universitätsbibliothek der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz,<sup>905</sup> Akzessions-Nummer: Ufm.0411866

**Datierung:** 30. Januar 1915, am 5. Februar 1920 in Wien fertiggestellt

**Verlag:** Berlin: Drei Masken Verlag 1922, jetzt München: Edition Rex

#### **Kommentar:**

Der Titel „Erlöst!“ / Musikdrama von Otto Tumlirz / Musik von / [manu propria] „Robert Stolz“ / „(Rosenmotiv)“ findet sich auf dem Deckblatt, rechts unten: „Wien, am 30.1.1915“, danach Noten- bzw. Gesangstext jeweils in drei Systeme zusammengefasst, keine sonstigen nachträglich eingefügten Eintragungen. Im RSWV wird *Rosen der Madonna* als „Eine Klosterballade in einem Akt (3 Bildern)“ bezeichnet, der Klavierauszug (1959) trägt den Untertitel „EINE OPERNLEGENDE IN EINEM AKT“.<sup>906</sup> Neben Otto Tumlirz wird hier nun auch Bruno Hardt-Warden (Pseudonym für Bruno Wradatsch) als Autor genannt.

Folgende Änderungen, die nicht einer satztechnischen Adaptierung zu Gunsten eines spielbaren Particells geschuldet sind, finden sich in der Druckausgabe:<sup>907</sup>

- Lied von Maria und Klaus gesungen, im Erstentwurf „Felix“
- T. 6, ab 3. Zz.: 4 Achtelnoten g – h – e<sup>1</sup> – d statt Halbe g

<sup>905</sup> <https://widgets.ebscohost.com/prod/customlink/hanapi/hanapi.php?profile=4dfs1q6ik%2BHE5pTf6MunxNuU1eeT4cTmx%2BTckN7F68nj3tngj72ox7azpq7NraCf&DestinationURL=https://search.ebscohost.com/login.aspx?authype=ip&prolid=eds&custid=ns153127&groupid=main>, Zugriff: 27.04.2021. Dieses Autograph wurde im Zuge der Verlagerung des Bestandes der Bibliothek des Konservatorium Graz an die KUG-Bibliothek entdeckt und archiviert.

<sup>906</sup> Stolz, *Die Rosen der Madonna*, Klavierauszug, München: Edition Rex 1959, S. 3.

<sup>907</sup> Ebd., S. 28-30.

- T. 7 f.: ursprüngliche Melodielinie der Gesangsstimme: Viertel  $c^2 - e^2$  – punktierte Viertel  $d^2$  – Achtel  $c^2$  – Ganze  $c^2$  wandert ins Orchester → T. 7, 3. Zz.: Harmonieänderung von ursprünglich  $C^7$  auf  $C^9$ , Text: „purpurrot erglüht“ entfällt, neue Melodielinie im Gesang (T. 7 f.): Halbepause – Sechzehntelpause – Sechzehntel  $g^1 - g^1 - g^1$  – Achtelnoten  $c^2 - c^1$  – Viertelpause – Viertel  $a^1$  – halbe Pause, mit Text „gleich wird er kommen – gleich“
- T. 11: Tempoangabe „nach und nach wieder ruhiger“ fehlt, Melodielinie Achtelnoten  $e^2 - e^2$  – punktierte Achtel  $d^2$  – Sechzehntel  $f^2$  – Viertelnoten  $e^2 - c^2$  wandert ins Orchester, Textzeile entfällt, l. H.: ursprünglich zur Melodie vorwiegend in Sexten geführte St. in Tenorlage weicht harmonischen Aufgaben, neue Melodielinie im Gesang: Viertelpause – Sechzehntelpause – Sechzehntelnoten  $g^1 - g^1 - d^2 - c^2 - d^2 - e^2 - c^2$  – Viertelpause, mit Text „Wo bleibt er nur so lange?“
- T. 12: Melodielinie Achtel  $g^1 - g^1 - h^1$  – Sechzehntel  $a^2 - g^2$  Viertel  $g^1 - c^1$  wandert ins Orchester, Text „in der träumenden Nacht“ entfällt. Neue Melodielinie: punktierte Achtelpause – Sechzehntel  $g^1 - g^1 - h^1 - a^1 - g^1$  – Viertel  $e^2$  mit Text „die Zeit ist doch schon da.“, r. H, ab 3. Zz.: Achtelbewegung durch zwei Viertel ersetzt, Bewegung wandert in Basslinie (Triolen)
- T. 13: „Breit“ statt „Breit (mit Schwung)“
- T. 14: Textänderung von „duften so stark und sind“ auf „mahnen im Purpurkleid“
- T. 15 f.: Melodielinie Achtel  $f^2 - f^2 - d^2 - d^2$  – Viertel  $c^2 - a^1 - b^1 - b^1 - d^2$  – Sechzehntel  $b^2 - a^2$  – Halbenote  $g^1$  mit Text „an den tränenlosen Sommertagen des Glücks“ geändert auf Sechzehntelpause – Sechzehntel  $f^1$  – Achtel  $f^2$  – Sechzehntel  $f^2 - e^2 - d^2 - b^1$  – Sechzehntelpause – Sechzehntel  $a^1 - h^1 - c^2 - h^1 - a^1$  – Achtel  $e^2$  – Ganze Pause, neuer Text: „Mein Herz, es sagt mir, es ist schon in der Näh“
- T. 16, 2. Zz., Klavierst.: veränderter Rhythmus statt Viertelakkord  $b^1/d^2/f^2/b^1$  nun punktiertes Achtelakkord  $b^1/d^2/f^2/b^1$  – Sechzehntel  $a^1/a^2$
- T. 19-25: Textänderung von „welken dahin, verblühen wenn die Heimatlosen, Liebe und Glück entfliehn.“ auf „welken wohl nie dahin. Wenn zwei Heimatlosen Liebe und Heim erblüh'n.“
- T. 26: neu 4 T. Gesang Klaus, danach 4 T. Maria, keine Veränderung der vorhandenen Klavierst. (in Schlussakkorden  $c^2$  zur Vervollständigung des Akkords ergänzt), im letzten Takt Akkord punktierte Halbe statt Ganzer.

## 6.6 Autographe zu Filmoperette *Confetti* RSWV deest

### 6.6.1 *Faschingsmarsch* RSWV deest

**Quelle:** hs. Ms., Autograph, Reinschrift der Melodiestimme mit Tinte, Umfang: 1 Bl. (1. S., 2. S. wird gesondert behandelt); Notenpapier: 16-zeilig, Hochformat

**Textdichter und Komponistenvermerk:** noch kein Text hinzugefügt, rechts oben hs. Signatur: „Robert Stolz“

**Aufbewahrungsort:** ÖNB, Signatur: Mus.Hs. 42.402<sup>908</sup>

**Datierung:** keine Angaben, RSWV deest

#### **Kommentar:**

Die in T. 8 sowie in T. 24 jeweils auf der 2. Th. skizzierte Anweisung, ein lautes „Ha!“ zu singen bzw. zu schreien, wurde in die Endfassung mit dem Titel *Heiss brennt die Liebe* nicht übernommen.

### 6.6.2 *English Waltz* RSWV 516

**Quelle:** hs. Ms., Autograph, Reinschrift der Melodiestimme mit Tinte, Umfang: 1 Bl.,<sup>909</sup> Notenpapier: 16-zeilig, Hochformat

**Textdichter und Komponistenvermerk:** kein Text hinzugefügt, rechts oben hs. Signatur „Robert Stolz“

**Aufbewahrungsort:** ÖNB, Signatur: Mus.Hs. 42.402.<sup>910</sup>

**Datierung:** Keine Angaben auf dem Bl., RSWV: 8. Januar 1936

**Verlag:** unter dem Titel *Oft genügt ein Gläschen Sekt* bei Wien: Doblinger Musikverlag 1936 erschienen, jetzt München: Edition Rex<sup>911</sup>

#### **Kommentar:**

Am Ende findet sich die hs. Notiz: „Allerherzlichst liebster Ernstl [Marischka] / Dein Robert / Wienerlied in Arbeit – wird prachtvoll!“ Es ist eine klare Einteilung in Strophe und Refrain erkennbar. Die Skizze steht in F-Dur, die Druckausgabe<sup>912</sup> in Es-Dur. Die Melodie lässt diese Skizze eindeutig als Titel *Oft genügt ein Gläschen Sekt* identifizieren (Text: Ernst Marischka). Die hs. Anrede „Lieber Ernstl“

---

<sup>908</sup> <http://data.onb.ac.at/rec/AC14295737>, Zugriff: 03.08.2020.

<sup>909</sup> Rückseite von „Faschingsmarsch“ siehe 6.8.27.

<sup>910</sup> Ebd., Zugriff: 03.08.2020.

<sup>911</sup> Pflicht 1981, S. 163.

<sup>912</sup> Stolz, 90 Jahre – 90, Berlin – München: Wiener Bohême Verlag 1960, Titel, S. 206 f.

bezieht sich auf den Textdichter. Bei Pflicht ist das Stück als „integrativer Bestandteil der Operette ‚Frühjahrsparade‘“ RSWV 756 registriert.<sup>913</sup>

- *Robert Stolz, 90 Jahre – 90 Titel*:<sup>914</sup> Untertitel *Langsamer Walzer aus dem Film Confetti* ergänzt (Drehbuch: Ernst Marischka, Uraufführung dieser Luxor-Film Produktion: Berlin, 9. April 1936)<sup>915</sup>
- 7 T. vor Schluss unter Halber g<sup>2</sup>: „a“ [mögliche melodische Variante?, in Druckausgabe nicht berücksichtigt]

### 6.6.3 *Heiss brennt die Liebe!* RSWV 513

**Quelle:** hs. Ms., Autograph, Reinschrift mit schwarzer Tinte, Umfang: 2 Bl. (3 S.), Notenpapier: 16-zeilig, Hochformat

**Textdichter und Komponistenvermerk:** „Text von Ernst Marischka, Musik von Robert Stolz, op. 660“

**Aufbewahrungsort:** Wienbibliothek im Rathaus, Signatur: MH-16579<sup>916</sup>

**Datierung:** 20.02.1936 [Datierung der Reinschrift], RSW: Dezember 1935 komponiert

**Verlag:** Wien: Verlag Ludwig Doblinger 1936, Marsch – Fox (Six-eight) aus dem Luxor Tonfilm: / *Confetti* / Ein Wiener Faschingsfilm im Weltvertrieb der Rex Wien

#### **Kommentar:**

Seite 1:

- Untertitel: „Marsch – Fox (Six-eight) aus dem Luxor Tonfilm: / ‚*Confetti*‘ / Ein Wiener Faschingsfilm im Weltvertrieb der Rex Wien“
- rechter oberer Rand mit Kugelschreiber [nachträglich]: „ROBERT STOLZ“
- unterer Rand: Verlagsnummer „D 7405“ nachträglich (vom Verlag) hinzugefügt; rechter Rand hs.: „Unbedingt auf 2 Seiten die ganze Nummer stechen (keinesfalls 3!) / (umblättern wäre bei dieser raschen Nummer unmöglich)“
- Melodiezeile mit zwei Textzeilen (Strophen) unterlegt
- T. 8, mit Grün: „1“
- T. 16: „2“
- T. 24: „3“

---

<sup>913</sup> Pflicht 1981, S. 163.

<sup>914</sup> Stolz, *90 Jahre – 90 Titel*, Berlin – München: Wiener Bohème Verlag 1960, S. 206.

<sup>915</sup> Vgl. Pflicht 1981, S. 407.

<sup>916</sup> <https://permalink.obvsg.at/wbr/AC15793868>, Zugriff: 27.04.2021.

Seite 2:

- T. 31: „4“
- T. 38: „5“, darunter eingekreist: „2“
- T. 45, Refrain: „1“
- T. 52: „2“
- T. 59: „3“
- T. 66: „4“
- T. 73: „5“
- T. 80: „6“, daneben eingekreist: „3“

Seite 3:

- am Ende hs. Signatur mit Datum: „Robert Stolz / Wien, 20. II. 1936“

Ob die Eintragungen in Grün, wie ursprünglich vermutet, Studierziffern sind, kann nicht mit Sicherheit bestimmt werden, da eine fortlaufende Nummerierung nicht gegeben ist. Es handelt sich wohl wieder um Hinweise für den im Druck einzu- haltenden Zeilen- bzw. Seitenumbruch.

## 6.7. Autograph zur Operette *Schicksal mit Musik* RSWV 624

### 6.7.1 Nr. 12 *Finale*

**Quelle:** hs. Ms., Autograph, Klavierauszug mit unterlegtem Text, Reinschrift mit Bleistift, Nachträge ebenso mit Bleistift; Umfang: 1 Bl. (2 S.) Notenpapier: 12- zeilig, Hochformat, amerikanisches Fabrikat (*Carl Fisher*)

**Textdichter und Komponistenvermerk:** kein Textdichter erwähnt, rechts oben hs. Signatur Robert Stolz

**Aufbewahrungsort:** Wienbibliothek im Rathaus, Signatur: MHc-18212<sup>917</sup>

**Datierung:** 1946, RSWV: im September/Oktober 1946 in New York komponiert

**Verlag:** Wien: Doblinger Musikverlag 1946, jetzt München: Edition Rex

### **Kommentar:**

Seite 1:

- Nachtrag neben Titel mit Bleistift: „(Melodram 25 Sek.)“
- nach Titel: „([unleserlich] 59)“
- T. 10: „Verlag“ [gestrichen], danach fehlt Taktstrich
- T. 11: „volles Orch.“

---

<sup>917</sup> <https://permalink.obvsg.at/wbr/AC15869277>, Zugriff: 27.04.2021.

- Ende der Einleitung: umrahmter Text „25 Sek.“
- Im 5. System: Rollennamen T. 13 „Lisa“ und T. 21 „Onkel“
- unterer Rand (11. System): Skizze der Melodie, danach Kommentar „abh [ab hier] / weiter“

Seite 2:

- im 1. System: Rollennamen T. 3 „Onkel“ und T. 6 „Lisa“
- im 7. System : „(Sprecher)“
- vor drittletztem Takt: „→ (ev. laut Original [unleserlich])“

Im beigelegten Kommentar der Wienbibliothek<sup>918</sup> ist aufgrund der Rollennamen („Lisa“, „Onkel“) zwar der Rückschluss auf ein Bühnenwerk naheliegend,<sup>919</sup> eine klare Zuordnung sei dennoch nicht möglich und könne auch „nur vermutet werden“.<sup>920</sup> Aufgrund des Notenpapiers „Carl Fisher“ aus amerikanischer Produktion kann das Entstehungsdatum zeitlich nur auf die Zeit nach ca. 1940 datiert werden. Möglicherweise deuten die Eintragungen „25 Sek.“ darauf hin, „dass zumindest Teile der Nummer später als Filmmusik Verwendung fanden.“<sup>921</sup> Ungeklärt muss bleiben, ob die skizzierte Linie am Ende von S. 1 in einem Werk verarbeitet wurde. Möglicherweise handelt es sich hierbei um eine neue Einleitung, ebenso weist der Kommentar am Ende „ev. laut Original“ darauf hin, dass diese beiden erhaltenen Seiten letztlich als interessante Zwischenstufe zum tatsächlichen, verlorenen Endprodukt eingeordnet werden können.

## 6.8. Autographe zur Operette *Frühling im Prater* RSWV 651

### 6.8.1 Couplet-Lied *Apfelthaler*

**Quelle:** hs. Ms., Autograph, Entwurf mit schwarzer Tinte, Nachträge mit Bleistift oder in roter Farbe, Umfang: 1 Bl. (1 S.), Notenpapier: 9-zeilig, Querformat

**Textdichter und Komponistenvermerk:** kein Textdichter, keine Textzeilen; rechts oben hs. Signatur [manu propria] „Robert Stolz“

**Aufbewahrungsort:** Wienbibliothek im Rathaus, Signatur: MHc-21645<sup>922</sup>

<sup>918</sup> Kommentar zu MH 18212, ohne Angaben zum Autor.

<sup>919</sup> Ebd. Als wahrscheinlichste Lösung wird die dreiaktige Komödie *Schicksal mit Musik* vermutet.

<sup>920</sup> Ebd.

<sup>921</sup> Kommentar zu MH 18212, ohne Angaben zum Autor.

<sup>922</sup> <https://permalink.obvsg.at/wbr/AC15867294>, Zugriff: 27.04.2021.

**Datierung:** 1949, als Entwurf „Das ganze Leben ist und bleibt ein Ringelspiel“ der Operette *Frühling im Prater* zugeordnet; RSWV: in Wien zwischen 1946-48 komponiert

**Verlag:** Berlin: Crescendo Theaterverlag 1950

**Kommentar:**

Bei der Handschrift handelt es sich um einen eigenhändigen Entwurf.

- linker oberer Rand: Coda-Symbol „attacca“ / doppeltes Coda-Symbol „der Prater soll verschwinden (jur.ab.)“<sup>923</sup>
- oberer Blattrand, Mitte: umrahmte Zahl „21“ [Titelaufstellung zur Operette:<sup>924</sup> Nr. 21 im 2. Akt]
- vor 1. Notensystem: „Vorspiel“ mit Pfeil<sup>925</sup>
- rechter Rand: „2 Seiten“ [Hinweis für Drucklegung?]
- 4. Zeile in Rot: „D. C.“.
- nach Schlussstrich: Ergänzung eines Vorspiels zu diesem Couplet mit Anweisung „Ob“, darunter: „Holz“
- unterer Blattrand, Mitte: „2) 2 Str./ 3) D.C.“
- rechter Blattrand: „2. Str./ p dann Treiben“

Grundsätzlich wechselt Stolz in der Notation dieses Entwurfes zwischen ein- und mehrstimmiger Schreibweise. Einstimmig (z. B. T. 1) bleibt er dann, wenn die Harmonien klar erkennbar bleiben, die zweistimmige Notation (z. B. T. 2) dient vor allem als Wegweiser für die Führung der zweiten Stimme. Mehrstimmig notiert Stolz nur jene Stellen, wo harmonische Fortschreitungen verschieden weitergeführt werden könnten, um sie also klar zu festigen. Nicht nur für ihn selbst, sondern auch für jeden Arrangeur, so Stolz nicht selbst instrumentiert haben sollte, wären diese Informationen als Vorlage ausreichend. Ebenso kann diese Form der Notation genügen, um sich gegebenenfalls zu einem späteren Zeitpunkt noch an die eigenen Ideen<sup>926</sup> zu erinnern.

Die nachträglich ergänzte Einleitung ist aus der Praxis heraus wenig überraschend, aber ein Indiz für die übliche Vorgehensweise bei der Produktion von Bühnenwerken, denn in welchem Zusammenhang bzw. an welcher Stelle im

---

<sup>923</sup> Hierbei dürfte es sich um Eintragung der Stichwörter handeln.

<sup>924</sup> Privatarchiv Hans Stolz [o. a. A.]

<sup>925</sup> Der Pfeil deutet in Richtung des nachträglich verfassten Vorspiel am Ende des Liedes.

<sup>926</sup> Es sei zur Notationsweise hierzu nochmals auf Kling verwiesen, dessen Empfehlungen dazu bereits im Kommentar des Kapitels 3.2.1 erwähnt wurden.

Stück das Lied letztlich positioniert wird, ist durchaus bis zum Schluss einer Produktion noch variabel. Ebenso kann sich die aus der Regie heraus bedingte Notwendigkeit einer melodischen Einleitung ergeben. Die Zusätze 2) bzw. 3) am unteren Blattrand sind schwierig zu deuten: Die Abkürzung „2) 2 Str.“ könnte ein Solo für zwei Streicher anzeigen, der Zusatz „3) D.C.“ ordnet das nachträglich eingefügte „D.C.“ im Text zu, doch aufgrund des fehlenden „Fine“ kann keine klare Aussage über die tatsächliche Abfolge des Liedes gemacht werden kann.

### 6.8.2 Wiener Musi. Wiener Walzer

**Quelle:** hs. Ms., Autograph, Skizze mit Bleistift. Klavierstimme mit weiteren Eintragungen, Umfang: 1 Bl. (2 S.); Notenpapier: 12-zeilig, Hochformat

**Textdichter und Komponistenvermerk:** Robert Stolz

**Aufbewahrungsort:** Wienbibliothek im Rathaus, Signatur: MHc-14.415<sup>927</sup>

**Datierung/:** keine Angaben auf dem Blatt, Skizze wird der Operette *Frühling im Prater* zugeordnet, RSWV: in Wien zwischen 1946-48 komponiert

**Verlag:** Berlin: Crescendo Theaterverlag 1950

#### **Kommentar:**

Seite 1:

- nach Komponistenvermerk nachträglicher Vermerk: „(Zeit: 3:15“ [!]
- linker oberer Rand → „Klavierauszug: *Frühling im Prater*“
- T. 1-4: unbeschrieben: „Vom Beginn Seite 61 die Takte 1-4“
- T. 9: „weiter Seite 61 von 1 bis 2 Takte vor 4 / (also 38 Takte!) / (Forte Walzer, wichtig!)“
- Z. 2: „2 Soli VI.“
- Z. 3: „weiter Seite 62 von 4 bis 4 Takte vor 6“

Seite 2:

- Z. 4: Leertakt mit Anweisung „weiter Seite 38 von 3 bis zum Primo, also 29 Takte! / → jedoch nach F-Dur transponieren! ←“, nachträglich gestrichen, danach 3 ausnotierte Takte
- Z. 5: nach zwei nicht entzifferbaren Wörtern Hinweis „Seite 61 die ersten 8 Takte so wie beim Anfang!“, nachträglich gestrichen

---

<sup>927</sup> <https://permalink.obvsg.at/wbr/AC15782739>, Zugriff: 27.04.2021.

- Z. 6: Eintrag „weiter Kl.A. Seite 64 ab 8 bis Schluss der Nummer (alles forte – effektvolle Schlusstakte) / (wie im Kl. A.)“

Die vorhandene Eintragung der Dauer des Stückes „(Zeit: 3:15“ [!] lässt vermuten, dass es sich beim vorliegenden Manuskript nicht um eine Einlage zur Operette *Frühling im Prater*, sondern um ein skizziertes Arrangement zu einem Tonfilm, einer Eisrevue oder einer Plattenaufnahme handelt.

## 6.9. Wiener Café RSWV 731

### 6.9.1 Ich hab' ein Wienerherz! RSWV 642

**Quelle:** Kopie eines hs. Ms., Autograph, Reinschrift mit schwarzer Tinte, Umfang: 3 Bl. (3 S.), amerikanisches Notenpapier (Carl Fisher. No. 4-12 lines.), 12zeilig, Hochformat

**Textdichter und Komponistenvermerk:** „Worte von Walter Lechner, Musik von Robert Stolz, op. 824“

**Aufbewahrungsort:** Wienbibliothek im Rathaus, Signatur: MH-12185<sup>928</sup>

**Datierung:** 17.02.1948

**Verlag:** Wien: Verlag Adolf Robitschek 1948

#### **Kommentar:**

Vermutlich wurde die Kopie einer eigenhändigen Hs. als Einlage zur Operette *Wiener Café* RSWV 731 komponiert. In der Fußzeile der 1. Seite steht: „Copyright 1948 by Robert Stolz, New York N.Y. 50 Central Park West.“, das Ende von S. 3 hat Stolz hs. signiert und datiert: „Robert Stolz / Wien, am 17.II. 1948“.

Seite 1:

- 2. System, T. 10: „(event. zweistimmig)“
- 2. St. in Gesangszeile als Stichnoten das ganze Stück hindurch klein mitnotiert
- 4. System, T. 17-19, über Notenzeile: Korrekturen der zweiten Textzeile
- T. 14 : „2“
- T. 19: „3“

Seite 2:

- T. 20: Korrekturen der 2. Textzeile
- T. 24: „4“

<sup>928</sup> <https://permalink.obvsg.at/wbr/AC15800395>, Zugriff: 27.04.2021.

Dieses Autograph gibt in T. 17-25 Einblick in den Arbeitsprozess der Textfindung. So ist in der zweiten Verszeile Text von fremder Hand, vermutlich nicht Stolz, notiert. In T. 17-20 wird dieser Text wieder revidiert und ein anderer Text für diese Passage eingesetzt, der über dem Notensystem von Stolz notiert wird.

### 6.9.2 Rumba-Einlage statt Nr. 21 RSWV 731

**Quelle:** hs. Ms., Autograph, Klavierstimme mit Gesangsstimme ohne Text, mit Bleistift notiert, Umfang: 2 Bl. (4 S.) + 3 Bl. (Beilagen), Notenpapier: 12-zeilig, Hochformat

**Textdichter und Komponistenvermerk:** Text: Robert Gilbert, Musik: Robert Stolz

**Aufbewahrungsort:** Wienbibliothek im Rathaus, Signatur: MHc-14.414<sup>929</sup>

**Datierung:** Skizze vermutlich gegen Ende 1960, Vermerk auf Klavierauszug: „Zum Klavierauszug der Operette: ‚Wiener Cafe‘ statt N<sup>o</sup>. 21.“. RSWV: Uraufführung am 15. Oktober 1960 in Dortmund, Verlagscopyright: Genève: Edition SLD-DEM 1958. Bei N<sup>o</sup>. 21 handelt es sich nach Betrachtung der Beilagen zu MHc-14.414 um den Titel *Chico-chi, chico-cha*, der nachträglich in die Operette eingefügt wurde.

**Verlag:** *Chico-chi, Chico-cha* als Einzeltitel Köln: Sidemton Verlag 1961<sup>930</sup>

#### **Kommentar:**

Es handelt sich wohl um eine Skizze für die Einlage zur Operette *Wiener Café*.

Seite 1:

- unter hs. Eintrag: „© Copyright by Sidemton-Verlag Köln Drususgasse 7-9“
- 2.+4. System: Rollenname „Mabel“
- 3. System: Rollenname „Clarence“ → Zugehörigkeit zur Operette *Wiener Café*
- 2. System, T. 1-4: Ziffern 1-5 eingetragen
- 3.+4. System: Klavierst. nicht ausnotiert, Hinweis: 1-5
- 3. System, T. 2, 2. Th.: bei Akkord in Rot Auflösungszeichen vor f<sup>1</sup> (statt fis<sup>1</sup>)

Seite 2:

- 1. System, T. 1-4: Ziffern 6-9 eingetragen
- 4. System: Klavierst. nicht ausnotiert, Hinweis: 6-9

---

<sup>929</sup> <https://permalink.obvsg.at/wbr/AC15831300>, Zugriff: 27.04.2021.

<sup>930</sup> Vgl. Pflicht 1981, S. 227.

- 2. System, T. 3: in Rot Note g<sup>1</sup> in f<sup>1</sup> ausgebessert

Seite 3:

- Ende des Liedes: Modulation des Refrain um einen Halbton
- 1. System, Ende: Anweisung von Stolz „Solis u. ganzer Chor“, darunter Takte mit Z. 10-13 bezeichnet
- S. 3, Ende bzw. S. 4, Beginn: Klavierst. nicht ausnotiert, Hinweis: 10-13

Seite 4:

- 3. System, Korrektur in Rot: Haltebogen nicht von 1. zu 2., sondern von 2. zu 3. Note
- Unter der Signatur MHC-14.414 sind auch drei weitere Blätter abgelegt. Ein Brief Robert Gilberts an Robert Stolz, datiert mit „München, 15.11.60“ berichtet:

„Lieber Robert – aus Wiesbaden zurück (wo / die Premiere ein Erfolg war) habe ich mich gleich an den Text gemacht / für den neuen Rumba. Anbei – handschriftlich, da meine Maschine in Lucarno ist – und / auch unter die Noten geschrieben. Das Lied / heisst, ganz im südamerikanischen Stil – / ‚Chico-chi, chico-cha!‘ In Wiesbaden traf ich Göttig, der mir von / Dortmund erzählte. Er sagte, dass das letzte Bild, vom Intendanten so eingerichtet, / sehr schlecht sei. Schreib’ mir bitte / darüber.“<sup>931</sup>

Bei den Beilagen handelt es sich um ein Blatt mit dem hs. Text, der dann auf einem Briefpapier Stolz’ mit Schreibmaschine abgetippt wurde, sowie den Text auf einem eigenen Notenblatt unter den von Stolz notierten Noten geschrieben. Die Überschrift „Statt No. 21 diese neue Rumba!“, die Tempobezeichnung „Rumbatempo (lebhaft)“, die Textdichter- und Komponistenangabe mit „Musik Robert Stolz. Worte Robert Gilbert“ sowie die klaren Angaben „Verse“ und Beginn des „Refrain“ lassen den Arbeitsprozess sehr gut nachvollziehen. Stolz hat also ein fertiges musikalisches Konzept an Gilbert gesandt, dem es gelungen ist, der Musik einen Text ohne rhythmische Änderungen der Melodielinie zu unterlegen.

Die Einzelausgabe<sup>932</sup> wurde von Karl Wiedenfeld bearbeitet. Dabei sind drei wesentliche Merkmale erwähnenswert:

1. Änderung der Tempoangabe in „Mambo“
2. als Textdichter sind neben Robert Gilbert nun auch Fritz Koselka und Willy Werner Göttig ergänzt, der Originaltext von Gilbert wurde in keiner Silbe verändert
3. Änderung der Einleitung in der Klavierstimme durch den Arrangeur sowie durchgehende Vereinfachung der Begleitstimme zur Melodie

---

<sup>931</sup> MH 14.414 Beilage.

<sup>932</sup> Köln: Sidemton Verlag (ST 518) 1961.

## 6.10. *Don't Ask Me Why* RSWV 414

**Quelle:** hs. Ms., Autograph, Direktionsstimme mit Bleistift; Umfang: 1 Bl. (1 S.); Notenpapier: 12-zeilig, Hochformat, amerikanisches Fabrikat (Carl Fisher, No. 4-12 lines)

**Textdichter und Komponistenvermerk:** „Robert Stolz“

**Aufbewahrungsort:** ÖNB, Mus.Hs. 5164<sup>933</sup>

**Datierung:** keine Angaben für dieses Blatt, RSWV 414: darunter deutscher Titel *Das Lied ist aus*; Textdichter: Walter Reisch und Armin L. Robinson, Kompositionsdatum: Berlin, 30.5.1930

**Verlag:** Berlin: Alrobi Musikverlag 1930, englische Textversion unter dem Titel *Don't ask me why* von Joe Young (New York: Harms 1931 und London: Campbell, Conelly & Co.), weitere Version mit dem Titel *The Song Is Done* von Reg Donally getextet<sup>934</sup>

### **Kommentar:**

Die Anmerkungen auf S. 1, Kopfzeile: „Direktion“ (Kopfzeile) weisen das Autograph als Direktionsstimme aus, rechts oben hs. Signatur „Robert Stolz“. Am oberer Blattrand befindet sich ein Hinweisfeil mit Bleistift: „Engl. Horn“ (in Rot), am rechten Rand die hs. Anmerkung: „Vibraphon (Piano u. Celesta) ausgen. Viol I. u. II. (alles 1 Stimme)“. Auf der Rückseite ist hs. vermerkt: „G[eschenk] Fr. Yvonne Luise Stolz Okt. 1975 E 237/75“.

Das Autograph enthält folgende Anmerkungen bzw. Anleitungen von Stolz:

- T. 1: In Rot Taktzeiten (drei Schläge) durch senkrechte Striche festgelegt
- T. 2, ab 2. Zz.: „Blech“ mit Vorgabe des Rhythmus' mit vier Achtelnoten
- T. 4, ab 2. Zz.: „Blech“ mit Vorgabe des Rhythmus' mit vier Achtelnoten
- T. 9, 2. Zz.: Halbe Note, Zusatz „I. Horn“, 3. Zz.: Tremoli (bis Takt 11), „Streicher (3-fach geteilt)“
- T. 12, 2. Zz.: Halbe Note, „sfz“ rot eingekreist, „2 Hörner, 3 Pos.“
- T. 13, unter Notenlinien doppelt unterstrichen: „rit.“
- T. 14: Pfeil und geschwungene Klammer mit Anweisung „Viola / Celli“, senkrechte Striche für jede Achtelnote [in Achteln zu dirigieren ?]
- T. 15: Studierbuchstabe „A“, „Viola / Celli“, Melodie im Bassschlüssel notiert

<sup>933</sup> <http://data.onb.ac.at/rec/AC14295715>, Zugriff: 03.08.2020.

<sup>934</sup> Pflicht 1981, S. 123 f.

- T. 18: Melodie wieder im Violinschlüssel notiert, „Holz“
- T. 19: Melodie im Bassschlüssel notiert
- T. 22. Melodie im Violinschlüssel notiert, „Holz“
- T. 23: „Viol I/Celli“, darunter in Rot „3 Pos. p“
- T. 26: „Glocke“
- T. 29, ab 2. Zz.: Sechzehntellauf, „Holz“, in Rot: „cresc.“
- T. 31: Studierbuchstabe „B“, „Viol“
- T. 34, ab 2. Achtel: „Holz“
- T. 38, ab 2. Achtel: „Fl[öte]“
- T. 39: „→ Engl. Horn ←“, unter System: „solo“
- T. 43: „Viol“
- T. 46, über Notenlinien: „VI. I“, unter System in Rot: „Rasch“
- T. 47, Melodielinie: Studierbuchstabe „C“, „piu mosso“, „Holz“, Gegenmelodie: „Viol. I“
- T. 48: „etc.“ [Weiterführung der Gegenmelodie der Violinen]
- T. 49: „Tutti“
- T. 52: „rit.“, „Tutti“
- T. 54: „a tempo“, „Viol“
- T. 59: „Harfe“
- T. 63, vor System: „Celesta / solo“, über Notenlinien: Studierbuchstabe „D“, „Holz“
- T. 67: „Solo Viol“, „3 Pos.“
- T. 69: „rit.“
- T. 70: Studierbuchstabe „E“
- T. 74: „Vibr.“ mit Pfeil zurück auf T. 73
- T. 77: „Vibr.“ zeigt mit Pfeil auf Melodienote der 1. Zz.
- T. 80: „u. Kl.“
- T. 84: „rit.“
- T. 86, vor System: „Ob. / 2 Kl.“ [durchgestrichen, aber noch lesbar], Studierbuchstabe „F“, danach „Tutti“, in Rot „Espressivo“
- T. 94, über Notensystem: „2 Kl. solo“, unterhalb eingekreist: „Str. [eicher] pp“
- T. 98: „Viol“
- T. 100, ab 2. Zz.: zur skizzierten rhythmischen Figur „I. Kl.“.
- T. 101: 1. Zz. in Rot „fp“, darunter mit Bleistift eingekreist „sfz“, zur Melodielinie ab 2. Achtelnote: „Solo Viol.“
- T. 104: „Celesta“ mit einem Pfeil nach oben zeigend

### 6.11. *Elsa Meyer und die 3 Freier* RSWV 110

**Quelle:** hs. Ms., Autograph, Klavierstimme mit überlegter Singstimme, Reinschrift mit schwarzer Tinte, Umfang: 2 Bl. (3 S.), Notenpapier: 12-zeilig, Hochformat

**Textdichter und Komponistenvermerk:** Text von Fritz Grünbaum, Musik von Robert Stolz, op. 175

**Aufbewahrungsort:** Wienbibliothek im Rathaus, Signatur: MHc-14969<sup>935</sup>

**Datierung:** komp.: Wien, 22.12.1913 (RSWV)

**Verlag:** Wien: Brüder Mändl 1916, jetzt München: Edition Rex

#### **Kommentar:**

Der Titel findet sich auf dem Deckblatt: „Elsa Meyer und die 3 Freier / Chanson von / Fritz Grünbaum / Musik von / Robert Stolz“, hs. Signatur / „Robert Stolz / opus 175“ und „Sämtliche Rechte vorbehalten. / Kopieren verboten!!“ Über Titel ist ein hs. Vermerk des Komponisten: „Dieses Exemplar berechtigt nur / Herrn Franz Maier zum / öffentlichen Vortrage. / Robert Stolz“. Auf der 1. Notenseite steht: „Aufführungsrecht vorbehalten“. Am Ende des Stückes (S. 3). hs. Signatur „Robert Stolz“. In Druckausgabe (1916) wurde der Notentext exakt übernommen und „Sehr duftig zu begleiten“<sup>936</sup> hinzugefügt. Es gibt 5 Textstrophen.

- S. 1, T. 4: „1)“ [für 1. Textzeile], prima volta: „1.-4.“ [für 1.-4. Textzeile].
- S. 2, seconda volta: „5.“ [Textzeile], zusätzlicher, vierfach unterstrichener Hinweis „5 Strofen“ [!] weisen auf fünf vorgesehene, nicht notierte Strophen hin

### 6.12. *Servus Du / neue Version* RSWV 62

**Quelle:** hs. Ms., Autograph, Reinschrift mit Bleistift, Klavierstimme mit überlegter Singstimme ohne Text, Umfang: 2 Bl. (3 S.), Notenpapier: 12-zeilig, Hochformat

**Textdichter und Komponistenvermerk:** Robert Stolz

**Aufbewahrungsort:** Wienbibliothek im Rathaus, Signatur: MHc-14435<sup>937</sup>

**Datierung:** Dez. 1946

---

<sup>935</sup> <https://permalink.obvsg.at/wbr/AC15986293>, Zugriff: 27.04.2021.

<sup>936</sup> Robert Stolz, *Mosaik*, Wien: Wiener Musikalienverlag 1916, S. 68 f.

<sup>937</sup> <https://permalink.obvsg.at/wbr/AC15857734>, Zugriff: 27.04.2021.

**Verlag:** RSWV: Neufassung in Wien 1946 entstanden, als amerikanische Version mit Titel *Time Began* 1950 im Druck erschienen, englische Textversion: Evelyn Manacher

**Kommentar:**

Stolz bezeichnet das Werk selbst als „Servus Du / neue Version“

- links oben: „Worte von“ [ohne Namen der Textdichterin]
- rechts oben: „Music by Robert Stolz, opus 797“
- unterer Blattrand: „Copyright 1947 by Robert Stolz New York N.Y. 50 Central Park West“
- S. 3, Ende: „Robert Stolz / neue Version comp. In / Wien Dez. 1946“
- S. 1-3: sauber ausnotierte Klavierst. mit überlegter Gesangslinie ohne Text
- S. 4: Melodie-Skizzen des Arbeitsprozesses, in der Endfassung nicht berücksichtigt

## 6.13 *Gott segne Österreich* RSWV 618

### 6.13.1 Autograph

**Quelle:** hs. Ms., Autograph, Reinschrift mit Bleistift, Melodiezeile (einstimmig und Klavierzeile), Geschenk von Einzi Stolz 1979, Umfang: 2 Bl. (4 S.), Notenpapier: 16-zeilig, Hochformat

**Textdichter und Komponistenvermerk:** „Worte und Musik v. Robert Stolz, op. 900“

**Aufbewahrungsort:** ÖNB, Signatur: Mus.Hs.-30.399<sup>938</sup>

**Datierung:** 28. Juli 1946 bis 9. November 1950, RSWV: 28. September 1946 in New York komponiert

**Verlag:** Wien: Österreichischer Bundesverlag 1954, jetzt Graz: Astoria Musikverlag

**Kommentar:**

Das „Copyright 1951<sup>939</sup> by Robert Stolz, New York 50 Central Park West“ befindet sich auf S. 1 (Fußzeile), die hs. Signatur mit Datum „komponiert New York 28.7.1946 / aufgeschrieben: Wien, 9.11.1950 / Robert Stolz“ am Ende (S. 3).

Seite 1:

- links oben: „Worte“, unter Tempoangabe bzw. Titel Radierspuren

---

<sup>938</sup> <http://data.onb.ac.at/rec/AC14018859>, Zugriff: 03.08.2020.

<sup>939</sup> Korrektur von 1950 auf 1951.

- T. 2, über 1. ausnotiertem Notensystem: römische Zahlen I-VII
- 2. System: Ziffern „1)“ und „2)“ ausradiert und durch „1.-2.“ ersetzt
- zwischen 1.+2. System, rechter Rand: „Alla breve“-Zeichen
- 2. System, T. 3: Tonlängen der Unterstimmen auf Viertelnoten verkürzt, Viertelpause ergänzt bzw. Haltebögen wegradiert
- letzter Takt: Aufspaltung der Textzeilen in 1.) bzw. 2.) Strophe

Seite 2:

- 1. System, T. 2: auf der 3. Zz. Basston H ausradiert, Spuren ausradiierter Töne ebenso in der r. H.
- 2. System, T. 1: „f“-Zeichen wegradiert
- T. 2 bzw. 3: Fragmente einer vorher anders geführten Melodie bzw. Basslinie, jedoch nicht mehr nachvollziehbar
- T. 4, über Gesangslinie: „Breit und feierlich“, über Klavierzeile: „Feierlich-Breites Marschtempo“ ausradiert
- 3. System, T. 5: Melodieführung zugunsten des Textes geändert
- 4. System: in seconda volta Melodieton auf Viertelnote verkürzt, Taktstrich der seconda volta, unterhalb: „Hier herein das Primo (2 Takte)“

Seite 3:

- 2. System, T. 1-3: Spuren ausradiierter Töne
- ab T. 7: „seconda volta“ vorgesehen, wegradiert, seitlich unterhalb nicht gut erkennbarer Text „Achtung! / Hier kommen [unleserlich] Takte [unleserlich]“ mit Hinweispfeil auf Taktstrich der vorgesehenen seconda volta
- vorletzter Takt: „fff“ wegradiert und in viertletzten Takt verschoben
- Schluss, unterhalb: fehlende „prima volta“ der Seite 2 notiert
- erkennbare ausradierte Fragmente einer vorher anders lautenden Fassung, die mehrere Takte umfasst hätte
- Notation der römischen Ziffern I-VII, hier hätten demnach T. 2-8 der 1. Zeile von S. 1 wiederholt werden sollen [ausradiert]

Seite 4:

- „Felsenwand / Heimatland / Wiege stand“, rechts daneben „Sonnenschein“, darunter „Deiner Sonne Gold / Sei uns Menschen hold“
- rechts oben: „Keldorfer für gr. Chor“

Dieses Autograph lässt aufgrund der Fragmente ausradiierter Noten erkennen, dass Stolz im Arbeitsprozess immer wieder kleine Änderungen vornimmt. Notizen der S. 4 lassen auf Stolz' Suche nach sinnvollen Textreimen schließen. Im

Privatarchiv Hans Stolz konnte ein Arrangement für großes Orchester von Max Schönherr gesichtet werden, ebenso ein Chorsatz passend zu diesem Arrangement. Die Druckfassung aus dem Jahr 1954, die keinen Arrangeur nennt, entspricht dem Manuskript von Max Schönherr.

### 6.13.2 Arrangement für Chor: Leo Lehner

**Quelle:** hs. Ms., Melodie mit schwarzem Kugelschreiber, Satz mit Bleistift ergänzt, Umfang: 2+1 Bl., Notenpapier: 12-zeilig, Hochformat

**Textdichter und Komponistenvermerk:** Worte und Musik v. Robert Stolz, op. 900

**Aufbewahrungsort:** Wienbibliothek im Rathaus, Signatur: MHc-12453

**Datierung:** 16.09.1965, RSWV: Komposition am 28. Juli 1946 in New York

**Verlag:** Wien: Österreichischer Bundesverlag 1954, jetzt Graz: Astoria Musikverlag

#### **Kommentar:**

Laut Angaben der Wienbibliothek handelt es sich um eine eigenhändige Partitur von Leo Lehner. In der Kopfzeile (S. 1) wird der Verlag genannt: „Verlag: Bundesverlag“. Am Ende von S. 2 steht die hs. Signatur mit Datum „Leo Lehner / Wien, 16.9.65“, über dem 4. System die Anweisungen „Breit und feierlich“, „(bei Wiederholung ‚Maestoso‘)“. Die Melodielinie und Tempoangaben sind in Schwarz, der Liedtext mit Bleistift („1.-2.“ [Strophe]) notiert und in kleinerer Notenschrift Melodielinie zu einem vollständigen Chorsatz ergänzt.

Bei der Briefbeilage zu MHc-12453 handelt es sich um einen masch. Brief mit eigenhändiger Unterschrift von Robert Stolz an Leo Lehner:

„Mein lieber Freund! / In der Anlage erlaube ich mir Dir 1 Exemplar meiner Hymne ‚GOTT SEGNE ÖSTERREICH‘ zu schicken. Dieses Werk liegt mir sehr am Herzen, es ist eines der sehr wenigen, bei dem ich auch den Text / verfaßt habe. / Ich möchte ‚Gott segne Österreich‘ gerne mit Chor beim Österr. Rundfunk aufnehmen. Ich wüßte niemanden in ganz Österreich, der es für Chor besser setzen könnte als Du, lieber Freund. Würdest Du / es für mich tun ? Ich wäre Dir unendlich dankbar. [...] PS: selbstverständlich wird dieses Arrangement von mir persönlich honoriert.“

Die Harmoniefolgen in Lehnerts Chorsatz entsprechen mit kleinen Ausnahmen in T. 31 f. dem Klavierauszug von Stolz aus dem Jahr 1951. Lediglich in der Länge unterscheiden sich die Ausgaben, da bei Lehner das „Maestoso“ am Ende, bei der es sich aber um eine weitere Wiederholung des Refrains handelt, fehlt.

## 6.14 *Ich bin per du....!* RSWV 633

**Quelle:** hs. Ms., Autograph, Reinschrift mit Bleistift, Klavierstimme, Umfang: 2 Bl. (3 S.), Notenpapier: 12-zeilig, Hochformat

**Aufbewahrungsort:** Wienbibliothek im Rathaus, Signatur: MHc-21636.<sup>940</sup>

**Textdichter und Komponistenvermerk:** „von Steinberg-Frank“ [Textdichter, Vorname „Alfred“ ergänzt], „Musik von Robert Stolz, op. 796“

**Datierung:** 15.02.1947, RSWV 633 : Lied mit vollständigem Titel: *Ich bin per du mit alle schöne Maderln*

**Verlag:** „Solisten-Verlag, Wien 1947“

### **Kommentar:**

Die ausgesetzte, gut spielbare Klavierstimme enthält zahlreiche dynamische Eintragungen und eine eigene Gesangszeile, der Gesangstext ist ohne Textunterlegung. Der Untertitel lautet: „Wiener Heurigenmusik“. Das „Copyright 1947 by Robert Stolz, Wien I. Elisabethstraße 16/II“ befindet sich auf S. 1 (Fußzeile), die hs. Signatur mit Datum „Robert Stolz / Wien, am 15.II. 1947“ am Ende von S. 3.

Seite 1:

- 2. System, unter Gesangszeile: „1.) / 2.)“, unter Beginn des Refrains: „1.-2.“

Folgende nachträgliche Ergänzungen wurden in Blau notiert:

Seite 2:

- „Refrain“, Auflösungszeichen im 1., 2. und 4. System

Seite 3:

- 1.+2. System: Auflösungszeichen<sup>941</sup> ergänzt
- 3. System: Klarstellung der [vorher schlecht lesbaren ?] Tonhöhe a<sup>2</sup>
- 2.+3. System: Vorschläge ergänzt
- 3. System: Kreuzvorzeichen ergänzt
- 4. System: „sfz“ ergänzt

---

<sup>940</sup> <https://permalink.obvsg.at/wbr/AC15912248>, Zugriff: 27.04.2021.

<sup>941</sup> Es handelt sich hierbei nicht um Fehler, sondern lediglich um „Erinnerungsvorzeichen“.

## 6.15 *Ein Gruß an Dich Mutti* RSWV 794

**Quelle:** hs. Ms., Autograph, Skizze der Melodie mit schwarzem Stift; Umfang: 1 Bl. (1 S.); Notenpapier: vorher vermutlich 16-zeilig, Hochformat; Papier wurde in der Mitte auseinandergerissen

**Textdichter und Komponistenvermerk:** fehlt, aber eindeutig Robert Stolz zugeordnet

**Aufbewahrungsort:** ÖNB, Signatur: Mus.Hs. 30.594<sup>942</sup>

**Datierung:** keine Angaben, Opusbuch: deest, RSWV: „nach dem Datum der Druckausgabe in das RSWV eingeordnet.“<sup>943</sup>

**Verlag:** München: Verlag Edition Rex 1968<sup>944</sup>

### **Kommentar:**

Am Ende findet sich der hs. Vermerk „Robert Stolz / Wien, Grinzing / 18. August 1968“, am oberen mittleren Rand sind Spuren von Skizzen der anderen Blathälfte aufgrund eines unsauberen Auseinanderreißen des Notenpapiers erkennbar. Im System ist das mehrmals durchgestrichene Fragment einer anderen Melodie sichtbar. Darüber ist die Überschrift mit Bleistift notiert: „Ein Gruß an Dich Mutti“. Am rechten oberen Rand steht unterstrichen: „Erste Skizze“.

Ausbesserungen oder Änderungen sind in folgenden Takten erkennbar:

- T. 2, Beginn: Unlesbares durchgestrichen
- T. 3: Akkordtöne entfernt oder Änderung der Melodieführung
- T. 4, Ende: „Refrain“ hinzugefügt
- T. 5: Dal Segno-Zeichen eingefügt
- T. 7, 1. Zz.: Kreuzvorzeichen vor d<sup>1</sup> gestrichen
- T. 8, 4. Zz.: Vorzeichen vor der Note g<sup>1</sup> gestrichen
- T. 9, 1. Zz.: Änderungen der Tonhöhen bzw. der Melodieführung
- T. 10, 4. Zz.: fis<sup>1</sup> auf e<sup>1</sup> geändert
- T. 11: Akkord [unlesbar]
- T. 17: nach Taktstrich Noten dick gestrichen [unlesbar], unter T. Notiz [unlesbar]
- T. 20, darunter: „Fine“ ergänzt
- T. 21, 3.+4. Achtel, T. 23, 4. Achtel, T. 25: [Mehrstimmigkeit oder Ausbesserung der Töne?, unlesbar]

---

<sup>942</sup> <https://data.onb.ac.at/rec/AC14295717>, Zugriff: 27.04.2021

<sup>943</sup> Pflicht 1981, S. 243.

<sup>944</sup> Ebd.

- T. 27, 3.+4. Achtel: [Auflösungszeichen oder Versetzungszeichen?, unlesbar]
- T. 28, Ende: Noten gestrichen [unlesbar]

Auch wenn diese Skizze im ersten Augenblick unscheinbar wirken mag, so gibt sie dennoch einen guten Einblick in den Kompositionsvorgang von Stolz. Die Korrektur in T. 7 lässt gut erkennen, dass diese harmonische Variante – nämlich ein  $dis^1$  an dieser Stelle – harmonisch einen  $H^7$  zur Folge haben würde. Diese Variante setzt Stolz schließlich bei gleichbleibender Melodieführung dann erst in T. 15 tatsächlich ein. Gut erkennbar ist hier auch, dass Stolz mit dem Refrain beginnt, was zumindest die These Hertels bestätigt, dass er immer zunächst die Schlagzeile, also den Refrain komponiert hätte.<sup>945</sup> Diese Melodie „hat Peter Alexander aufgenommen“.<sup>946</sup>

Der Abgleich mit der Druckausgabe<sup>947</sup> ergibt folgende Erkenntnisse:

- identische Taktanzahl
- Tonart D-Dur beibehalten
- Ergänzung neben der Tempoangabe „Moderato“ [unleserlich]: als „mit viel Herz“<sup>948</sup> entzifferbar

Melodisch sind folgende Änderungen nun erkennbar:

- T. 1, 2. Zz.:  $a^1$  auf  $g^1$  geändert, 4. Zz.: Achtelnote  $h^1$  in punktierte Achtelnote geändert – Sechzehntelnote  $ais^1$  (Skizze:  $b^1$ )
- T. 2, 2. Th.: Melodiefolge  $e^2 - cis^2 - h^1$  in Druckausgabe auf  $e^1 - d^2 - h^1$  geändert
- T. 3: Skizze: Achtelnoten  $a^1 - h^1 - g^1 - a^1$  – punktierte Viertelnote  $cis^2$  – Achtelnote  $cis^2$ , Druckausgabe: gleichbleibender Rhythmus geändert mit Tonfolge  $a^1 - fis^1 - e^1 - d^1 - cis^2 - h^1$
- T. 7: vermutete Variante mit  $d^1$  statt  $dis^1$  (siehe „Sonstiges“ T. 7) bewahrheitet sich hier auf den ersten Blick nicht
- T. 8: Druckausgabe:  $g^1$  statt  $a^1$ , Harmoniefolge zweimal gleich belassen, auf harmonische Variante T. 7 f. bzw. 15 f. letztlich verzichtet
- T. 17: Druckausgabe „ $e^2 - d^2 - h^1$  – Achtelpause –  $e^2 - d^2 - h$ “, Skizze: „ $e^2 - d^2 - d^2$  – Achtelpause –  $e^2 - d^2 - h$ “
- Vers, T. 21, 1.-4. Achtel: Skizze:  $fis^1 - a^1 - h^1 - a^1$ , Druckausgabe:  $a^1 - a^1 - h^1 - a^1$

<sup>945</sup> Hertel 1978, S. 40.

<sup>946</sup> Hans Stolz, Email vom 29.08.2018.

<sup>947</sup> Robert Stolz: *Ein Gruß an Dich Mutter*, 1968.

<sup>948</sup> Ebd.

- T. 23, 1.-4. Achtel: Skizze: fis<sup>1</sup> – fis<sup>1</sup> – g<sup>1</sup> – fis<sup>1</sup>, Druckausgabe: fis<sup>1</sup> – fis<sup>1</sup> – h<sup>1</sup> – fis<sup>1</sup>
- T. 27, 2. Zz., Achtel: Druckausgabe: a<sup>1</sup> – a<sup>1</sup> – h<sup>1</sup> – his<sup>1</sup>

### 6.16 *Angelo!* RSWV 803

**Quelle:** hs. Ms., Autograph, Klavierstimme mit Gesangslinie und unterlegtem Text, Reinschrift mit Bleistift, Umfang: 2 Bl. (4. S.), Notenpapier: 12-zeilig, Hochformat

**Textdichter und Komponistenvermerk:** „Text: Robert Gilbert, Musik: Robert Stolz“

**Aufbewahrungsort:** ÖNB, Signatur: Mus.Hs. 30.595<sup>949</sup>

**Datierung:** keine Angaben auf dem Blatt, RSWV: „das undatierte und im Opusbuch des Komponisten nicht registrierte Werk wurde nach dem Datum der Druckausgabe in das RSWV eingeordnet“<sup>950</sup>

**Verlag:** München: Edition Rex 1970

#### **Kommentar:**

Der Copyright-Vermerk „Copyright 1969 by Robert Stolz, Wien 19. Himmelstraße 69 (Telefon 321425)“ auf S. 1 (Fußzeile) wurde nachträglich gestrichen und die Information „(siehe Beilage)“ hinzugefügt. Die hs. Signatur mit Datum „Robert Stolz / Wien-Grinzing, / 31. Oktober 1968“ befindet sich am Ende von S. 3. Es handelt sich um eine hs. Reinschrift mit jeweils drei zusammengefassten Systemen mit Klavierstimme und Gesangszeile mit unterlegtem Text. Korrekturen bzw. Radiespuren befinden sich auf S. 1 (T. 5-8 und 16), S. 2 (T. 24, 27 und 31) und S. 3 (T. 32 und 38-44).

Seite 1:

- nach T. 8 mit Bleistift: „2“
- nach T. 12: „3“

Seite 2:

- nach T. 20 mit Bleistift: „2“
- nach T. 24: „3“
- nach T. 28: „4“

<sup>949</sup> <http://data.onb.ac.at/rec/AC14295713>, Zugriff: 27.04.2021.

<sup>950</sup> Pflicht 1981, S. 245.

Seite 3:

- nach T. 36 mit Bleistift: „2“
- nach T. 39: „3“
- nach T. 40: „2“
- Schlussstrich: Taktzahl 45 ergänzt

Bei den eingetragenen Ziffern handelt es sich wohl um Systemumbrüche für die Druckausgabe. Da keine Druckausgabe zur Verfügung stand, konnte diese Annahme aber nicht belegt werden. Robert Stolz war zum Zeitpunkt der Entstehung dieses Werkes bereits 88 Jahre alt.

### 6.17 *Verliebt in Österreich* RSWV Addenda

**Quelle:** hs. Ms., Autograph, Skizze der Melodie, Umfang: 1 Bl. (2 S.), Notenpapier: 12-zeilig, Hochformat

**Textdichter und Komponistenvermerk:** Text: Hugo Werner, Musik Robert Stolz

**Aufbewahrungsort:** ÖNB, Mus.Hs.-30.398<sup>951</sup>

**Datierung:** keine Angaben auf dem Blatt, RSWV: Addenda, ungedruckte Werke, S. 354

**Verlag:** München: Edition Rex [o. J.]

#### **Kommentar:**

Der Titel lautet: „Verliebt in Österreich“, rechts oben befindet sich die Anmerkung: „Text: Hugo Werner/ Musik: Robert Stolz“. Über dem 1. Notensystem ist die Tempobezeichnung „Hymnisches Marschtempo“ notiert. Vor dem 1. Notensystem steht „Refrain“. Die Melodie ist in F-Dur.

Auftakt: Bezeichnung „ff“

- T. 1, 1. punktierte Viertel: zur Melodienote  $c^2$  zusätzlich  $es^1$  notiert
- T. 2, 1. punktierte Viertel: zur Melodienote  $f^2$  zusätzlich Akkordtöne  $f^1/b^1/d^2$ , 4. Zz.: zur Melodienote  $f^2$  zusätzlich Akkordtöne  $f^1/as^1$  notiert
- T. 3, 1. punktierte Achtel: zur Melodienote  $c^2$  zusätzlich  $a^1$  notiert
- T. 4: zur Melodienote  $f^1$  (hier Ganze Note statt vermutlich punktierter Halber) zusätzlich vier Viertelnoten  $f^1 - e^1 - d^1 - c^1$  [vermutlich Skizze der Basslinie?], 4. Zz.:  $c^1$  gleichzeitig auch Auftakt zu T. 5

---

<sup>951</sup> <http://data.onb.ac.at/rec/AC14295732>, Zugriff: 27.04.2021.

- T. 11, 1. punktierte Viertel: zur Melodienote  $g^1$  zusätzlich Akkordtöne  $h/d^1$ , 3. Zz. zur Melodienote  $g^1$  zusätzlich Akkordtöne  $h/f^1$  notiert
- T. 12, 1. Halbe: zur Melodienote  $d^2$  zusätzlich Akkordtöne  $f^1/$  [vermutlich]  $h^1$ , 2. Zz.: zur Melodienote  $c^2$  Akkordtöne  $e^1/g^1$  notiert
- T. 13: zweistimmige Notation in Terzen
- T. 14: nach punktierter Viertelnote  $a^1$  und  $c^2$  Korrektur der weiteren Melodielinie von ursprünglich Achtelnote  $b^1$  – Viertelnote  $a^1$  auf Achtelnote  $a^1$  – Viertelnoten  $g^1$  –  $f^1$
- T. 15, 1. punktierte Viertel: zur Melodienote  $g^1$  zusätzlich Akkordtöne  $h/d^1$  notiert
- T. 16, 1. punktierte Halbe: zur Melodienote  $c^2$  zusätzlich Akkordtöne  $g^1/e^1$  notiert
- T. 17, 1. punktierte Viertel: zur Melodienote  $c^2$  zusätzlich Akkordtöne  $es^1/a^1$  notiert
- T. 18, 1. punktierte Viertel: zur Melodienote  $f^2$  zusätzlich Akkordtöne  $f^1/b^1/d^2$  notiert
- T. 20, 1. punktierte Halbe: zur Melodienote  $a^1$  zusätzlich  $f^1$  notiert
- T. 21, 1. punktierte Viertel: zur Melodienote  $c^2$  zusätzlich  $es^1$  notiert
- T. 22, 1. punktierte Viertel: zur Melodienote  $f^2$  zusätzlich Akkordtöne  $f^1/b^1/d^2$  notiert, Codazeichen
- nach T. 24: Tonartwechsel nach C-Dur
- T. 25: „mf“, „Mittelteil“. Takte mit „1“ beginnend nummeriert, 1. punktierte Achtel: zur Melodienote  $g^1$  zusätzlich Akkordtöne  $h/d^1$  notiert
- T. 26: [unlesbar] verwackelter Notenhals oder Ergänzung der Töne  $f^1$  und  $h^1$  zur Melodienote  $d^2$  [?], Ende, über Taktstrich: „2“
- T. 27, 1. punktierte Achtel: zur Melodienote  $d^2$  zusätzlich  $f^1$  notiert, Ende: eine Note gestrichen
- T. 28, Ende, über Taktstrich: „4“, gestrichen
- T. 29, 1. punktierte Achtel: zur Melodienote  $g^1$  zusätzlich Akkordtöne  $c^1/e^1$  notiert; Ende: „x“, danach zwei Notenzeilen mit insgesamt sechs weiteren skizzierten Takten (T. 30-35), gestrichen, nach Leerzeile: „x“ (Gegenstück zu T. 29), das anzeigen soll, wo die Melodie fortgeführt wird
- ab T. 36: Nummerierung beginnend mit „6“, T. 6-9 gestrichen
- T. 40: Pfeil von T. 29 hierher, Mittelteil ab T. 25 erhält restliche 3 T. für achttaktige Periode, Zeile darunter: „x“ mit anschließend skizzierten T. , vermutlich weitere Variante für Fortgang der Melodie des Mittelteils, gestrichen
- vorletztes Notensystem: zwei Coda-T., über 1. T.: „rit.“, 2. T.: zur Melodienote  $f^2$  rhythmische Bass-Schlusslinie: Achtelpause – 3 Achtel  $c^1$  – Achtel  $f$  notiert

- RSWV: Titellied zum Film *Verliebt in Österreich* (Kultur- und Fremdenverkehrs-Werbefilm 1967)<sup>952</sup>
- Skizze von Stolz: Textdichter „Hugo Werner“, RSWV: „Hans Werner“, ÖNB: „Hugo Wiener“

## 6.18 *Lehár-Marsch* RSWV 20

### 6.18.1 Partitur

**Quelle:** hs. Partitur, vermutlich Autograph, Reinschrift mit Tinte, Partitur, Umfang: 10 Bl. (20 S.), Notenpapier 20-zeilig, Hochformat

**Textdichter und Komponistenvermerk:** „componiert von Robert Stolz, op. 43“

**Aufbewahrungsort:** Wienbibliothek im Rathaus, Signatur: MHc-18 176<sup>953</sup>

**Datierung:** komponiert in Wien, Oktober 1907

**Verlag:** Wien: Ludwig Doblinger 1907

#### **Kommentar:**

Die hs. Partitur enthält den Hinweis „Aufführungsrecht vorbehalten!“ (S. 1, Fußzeile), am Ende fehlen die hs. Signatur und das Datum. Der Zusatz „dem genialen Componisten“ der Widmung „Meinem lieben Freunde, dem genialen Componisten Franz Lehár, in größter Verehrung gewiedmet [!]“ wurde nachträglich gestrichen (S. 1, rechter Rand).

Besetzung der Partitur: „Grosse [!] Flöte, Piccolo, Oboen, Clarinetto I., II. in B, Fagotti, 4 Hörner in F, 2 Trompeten in F, Trombone I., II., Trombone III. u. Tuba, Tamboire piccolo [!], Gran Cassa mit Becken, Tympani in C,G, Tromba III in F ad libitum, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, Basso“

Folgende Anmerkungen wurden mit Tinte in die Partitur eingetragen:

Seite 1:

- unter T. 3 f.: „eventuell diese 2 Takte die Bläser allein“

Seite 2:

- unter T. 9-13: „Hier wird es gut sein nur mit einem / einfachen f zu beginnen wegen der Steigerung / und die schweren Blechbläser wie Tromp. U. Pos. / mit mf zu bezeichnen.“

<sup>952</sup> Vgl. Pflicht 1981, S. 354 und 414.

<sup>953</sup> <https://permalink.obvsg.at/wbr/AC15862038>, Zugriff: 27.04.2021.

Seite 7:

- T. 46-48: in Blau Kleinbuchstaben „a, b, c“ zugeordnet, unter dem letzten System dieser Takte „Die 4 Hörner stark betonen“

Seite 8:

- T. 54-56: nicht aufgeschrieben, lediglich in Blau Kleinbuchstaben „a, b, c“ eingetragen, Wiederholung der T. 46-48

Seite 9:

- unter T. 60 f.: „Den vorletzten Takt / Tromp. u. Posaunen / recht weich blasen lassen.“

Seite 10 f.:

- T. 66-74, oberhalb der 1. VI, unterhalb der Basszeile: in Blau Ziffern „1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9“ zugeordnet
- T. 82-90, 1.+2. VI, Vla, Bass: nicht notiert, in Blau Ziffern „1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9“ eingetragen, Wiederholung der T. 66-74

Seite 15:

- unter T. 106 f.: „Grosse Steigerung be= / anders in den Hörnern.“

## 6.18.2 Klavierausgabe

**Quelle:** Reinschrift mit Tinte, Klavierstimme, Umfang: 3 Bl. (5 S.), Notenpapier: 10-zeilig, Hochformat

**Textdichter und Komponistenvermerk:** komponiert von Robert Stolz, I. Kapellmeister am K. k. priv. Theater an der Wien op. 43. Widmungstext: „Meinem lieben Freunde, dem genialen Componisten / Franz Lehár / in grösster Verehrung gewidmet.“

**Aufbewahrungsort:** Wienbibliothek im Rathaus, Signatur: MHc-18 177<sup>954</sup>

**Datierung:** komponiert in Wien, Oktober 1907

**Verlag:** Wien: Ludwig Doblinger 1908

### **Kommentar:**

Die Druckvorlage enthält den Hinweis „Aufführungsrecht vorbehalten!“ (S. 1, Fußzeile), am Ende fehlen die hs. Signatur und das Datum. Der hs. Vermerk „Bild von Lehar / [unleserlich]“ befindet sich auf dem Deckblatt (linker Rand). Der Zusatz der Anmerkung „dem genialen Componisten“ wurde nachträglich gestrichen, ebenso die römische Ziffer „I.“ vor „Kapellmeister am K.k. priv. Theater an der Wien“.

---

<sup>954</sup> <https://permalink.obvsg.at/wbr/AC15802173>, Zugriff: 27.04.2021.

Seite 1:

- vor 1. System: „Piano“ mit Bleistift ergänzt
- T. 4, neben Taktstrich: „1“ ergänzt
- T. 7: Auflösungszeichen bei G und g ergänzt
- T. 9: „2“ ergänzt
- T. 14: „3“ ergänzt
- T. 18, unter Taktstrich: „2“ ergänzt
- T. 19, neben Taktstrich: Ziffer „4“ ergänzt
- T. 21: Auflösungszeichen bei e<sup>1</sup> und a<sup>1</sup> ergänzt
- T. 23, neben Taktstrich: „5“ und „2“ eingekreist mit Bleistift ergänzt

Seite 2:

- T. 29, neben Taktstrich: „3“ ergänzt
- T. 35: „4“ ergänzt
- T. 40: „5“ ergänzt
- T. 46, neben Taktstrich: „6“, unter Taktstrich: „3“ eingekreist mit Bleistift ergänzt

Seite 3:

- T. 48 f.: decrescendo ergänzt
- T. 50, neben Taktstrich: „1“ ergänzt
- T. 57: „22“ ergänzt
- T. 63: „3“ ergänzt
- T. 66: „pp“ ergänzt
- T. 68: „4“ ergänzt, mit Blau an dieser Stelle falsch eingetragenes Wiederholungszeichen gestrichen

Seite 4:

- T. 72: „5“ und „4“ eingekreist ergänzt
  - T. 78: „1“ ergänzt
  - T. 84: „rit.“ und „2“ ergänzt
- T. 95: „4“ und am Ende zweimal „5“, davon einmal eingekreist, ergänzt, Schlussakkord: „ffz“ und „Fine“ ergänzt

Im Abgleich mit der Druckausgabe können sämtliche Ziffern klar zugeordnet werden. Die nicht eingekreisten Ziffern zeigen den Systemumbruch und die eingekreisten Ziffern den Seitenumbruch an. „Fine“ am Ende wird in der Druckausgabe nicht übernommen. Im Unterschied zur Fassung für Großes Orchester findet sich aber in T. 85 die zusätzliche Tempoangabe „Schweres Marschtempo“.

### **6.19 Festliche Fanfare RSWV 820**

**Quelle:** hs. Ms., Autograph (Kopie), Direktionsstimme, Umfang: 1 Bl. (1 S.), Notenpapier: 12-zeilig, Hochformat

**Textdichter und Komponistenvermerk:** „Robert Stolz“

**Aufbewahrungsort:** Privatarchiv Hans Stolz (Kopie)

**Datierung:** 21.11.1962, RSWV: *Rotary Fanfare* auf Schallplatte erschienen<sup>955</sup>

**Verlag:** München: Edition Rex 1980

#### **Kommentar:**

Der Titel „Fanfare“ befindet sich auf S. 1 (oberhalb des 1. Notensystems), rechts die hs. Signatur „Robert Stolz“. Am Ende erscheint nochmals die hs. Signatur mit Datum „Robert Stolz / Wien, 21. Nov. 62“. Am Beginn ist der Hinweis „3 Tromp.“ festgehalten.

Eine weitere weitere hs. instrumentierte Fassung (Partitur, 5 S.) dieser Fanfare befindet sich im Archiv Hans Stolz.

Besetzung: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, 4 Saxophone, Schlagwerk (Pauke, Kleine Trommel, Große Trommel, Becken)

Aufgrund der Hs. ist zu vermuten, dass diese Instrumentation nicht von Robert Stolz selbst gemacht worden ist, der Hinweis am Beginn „3 Tromp.“ ist ein Indiz dafür, dass Stolz diese Arbeit einem Arrangeur überlassen haben könnte.

### **6.20 Festliche Fanfare RSWV deest**

**Quelle:** hs. Ms., Autograph (Kopie), Direktionsst. als Skizze und in Reinschrift, Einzelst. in Reinschrift, Umfang: 26 S. inkl. Deckblatt, Notenpapier: 12-zeilig, Hochformat

**Aufbewahrungsort:** Privatarchiv Hans Stolz (Kopie)

**Komponistenvermerk:** „Robert Stolz“

**Datierung:** Keine Angaben auf den Blättern, RSWV deest

---

<sup>955</sup> Pflicht 1981, S. 249.

### **Kommentar:**

Alle Einzelst. (jeweils nur 1 S.) enthalten die eigenhändige Unterschrift von Stolz (Rand, rechts oben). Auf dem Deckblatt findet sich der hs. Vermerk: „Manuskript!/Copyright 1962 by Robert Stolz“.

Seite 1:

- Skizze der Direktionsst., oberhalb des 1. Notensystems: „Fanfare“, rechts davon: hs. Signatur „Robert Stolz“
- Ende: hs. Signatur mit Datum: „Robert Stolz / Wien, Nov. 62“
- Besetzung: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Pauke, 1. Schlagwerk (kleine Trommel), 2. Schlagwerk (Große Trommel, Becken).

### **6.21 New Coda Fledermaus Over.[türe] RSWV deest**

**Quelle:** hs. Ms., Autograph,<sup>956</sup> Partitur der neuen Coda zur *Fledermaus Overture*, Umfang: 23 T. Coda auf 3 Partiturs., S. 1: Titel am Rand oben weggeschnitten, nicht mehr eindeutig entzifferbar, Notenpapier: 28-zeilig, Hochformat

**Textdichter und Komponistenvermerk:** deest, Bearbeitung eindeutig Stolz zuzuordnen

**Aufbewahrungsort:** Privatarchiv Hans Stolz

**Jahr/Datierung:** keine Angaben / RSWV deest

**Verlag:** Verlagsverzeichnis des Astoria Musikverlags deest

### **Kommentar:**

Die 2 zusätzlichen Seiten der gedruckten Partitur enthalten eine Bearbeitung der *Fledermaus-Ouverture* (S. 49 f.) für folgende Besetzung: Flutes, Piccolo, Oboes, 1<sup>st</sup> Clarinet, 2<sup>nd</sup> Clarinet, Bassoons, 1<sup>st</sup> & 2<sup>nd</sup> Horn, 3<sup>rd</sup> and 4<sup>th</sup> Horn, 1<sup>st</sup> and 2<sup>nd</sup> Trumpet, 1<sup>st</sup> and 2<sup>nd</sup> Trombone, 3<sup>rd</sup> Trombone & Tuba, Timpany, Triangle, Drums, 1<sup>st</sup> Violin, 2<sup>nd</sup> Violin, Viola, Violoncello, Bass, Piano.

Seite 49:

Folgende Eintragungen stammen sehr wahrscheinlich von Stolz selbst:

- T. 2, über Notensystemen und in Mitte der Partitur: „pp“

---

<sup>956</sup> Der Titel kann nicht mit Sicherheit entziffert werden.

- T. 5: über Notensystemen und in Mitte der Partitur, „ff“, Notenlinien der 4 T. pausierenden Blechblasinstrumente: geschwungene Klammer und „Blech“

Seite 50:

- linker, oberer Rand: „III. Trompete!!!“, zentriert am oberen Blattrand: „siehe neuer Schluß!“.
- unterer Blattrand, links von Mitte eingekreist: „1-9“, darüber unlesbares Wort
- rechts unten: „Achtung Schluß 2 Clar in A!“
- nach 1. T. folgende neun Schlusstakte gestrichen
- danach: Anhang mit Instrumentation von Stolz auf vorgedrucktem Notenpapier
- Fußzeile, vorgedruckt: „Manuskript! Sämtliche Rechte vorbehalten! Komponist Robert Stolz“.
- Notenzeilen des Manuskriptpapiers, fix vorgegebene gedruckte Orchestration: 1. Flöte, 2. Fl. od. Picc., 1. u. 2. Oboe, 1. Klarinette (darunter kleingedruckter Zusatz: (eingezogen 1. Sax.), 2. Klarinette (eingezogen 2. Sax), 1. u. 2. Fagott (eingezogen 3. Sax), 1. Alt Sax. in Es, 2. Ten. Sax. in Es, 3. Alt Sax. in Es, 1. u. 2. Horn in F, 3. u. 4. Horn in F, 1. u. 2. Tromp. in B (Jazztrompete), 1. Posaune (Jazzposaune), 2. u. 3. Pos., Schlagwerk, Banjo (Gitarre etc.), Klavier (Celesta), zwei nicht bezeichnete Notenlinien, dann: 1. Violine, 2. Violine, Viola, Cello, Kontrabaß und Harfe

Seite 1:

Von Stolz wurden die Instrumentenbezeichnungen wie folgt ausgebessert:

- Fl. od. Picc. auf 2. Fl. „and“ Picc. ausgebessert
- 1. und 2. Klar, Fg: Zusatz („eingezogen“ [so im Vordruck bezeichnet] 1. Sax. usw.) durchgestrichen
- Klar: Vermerk in „A“
- Saxophonbezeichnungen gestrichen, hier eingerahmte Einträge: „3 Pos.“ und „3 Trpt.“
- Coda, ca. T. 6, 3. Alt-Sax: Tenorschlüssel mit Tonartvorzeichnung A-Dur ohne weiteren Zusatz
- über Vordruck 1.+2. Tr in B: „and 3.“ ergänzt, in „B“ gestrichen und auf in „A“ korrigiert
- 2 Notensysteme für Schlagwerk vorgesehen, unteres System: „Timpani A – D“, daher Notation der Pauke auf S. 1 in Banjozeile, auf S. 2 f. wieder im dafür vorgesehenen System, Bezeichnung ab S. 2: „Timp.“
- gedruckte Bezeichnung „Banjo“ durchgestrichen, Klaviersystem: „Celesta“
- 2 freie Notensysteme: „Tuba“, 2. Notensystem frei

Seite 2 (Anhang, 3 Partiturseiten):

- über Fl, unter Tb: Studierbuchstabe „A“

- Sax: eingerahmter unlesbarer Eintrag

Seite 3:

- über Fl, unter Tb: Studierbuchstabe „B“
- vor Schlusstakt, Sax-Systeme: „Harfe“ umrahmt

## 6.22 Gino Gina RSWV deest

### 6.22.1 Autograph

**Quelle:** hs. Ms., Autograph, Klavierstimme mit Gesangszeile und unterlegtem Text, Reinschrift mit schwarzer Tinte, Umfang: 4 S., Notenpapier: 12-zeilig, Hochformat

**Textdichter und Komponistenvermerk:** Text von Ella Kamler Bückchen, Musik von Robert Stolz, op. 175

**Aufbewahrungsort:** Wienbibliothek im Rathaus, Signatur: MH-15249<sup>957</sup>

**Jahr/Datierung:** keine Angaben, RSWV deest, Opusbuch: op. 175 *Elsa Meyer und die drei Freier*

#### Kommentar:

Seite 1:

- hs. Deckblatt von Stolz: „Gino Gina / Foxtrot / Text von / Musik von Ella Kamler Bückchen / Musik von / Robert Stolz / opus 175“, „Sämtliche Rechte vorbehalten! / Berlin Hotel Excelsior“

Seite 2:

- rechts oben: hs. „Robert Stolz“
- Mitte oben: „Text Lorle 23“ [nachträglich von fremder Hand]
- über 10. System: „Refrain“, darunter vor Textrefrain-Zeile: „1.-3“

Seite 3:

- Ende: prima, seconda und terza volta für drei vorgesehene Strophen
- nach letztem Takt: „Tanz ohne Gesang nach der 3. Strophe“ [Anweisung für Arrangeur, laut und effektiv zu instrumentieren]

Seite 4:

- Einteilung von 19 T. des Refrains, aber nicht mehr ausnotiert, Hinweis „Refrain wie früher nur ff“, Schlusstakt ausnotiert

---

<sup>957</sup> <https://permalink.obvsg.at/wbr/AC15835189>, Zugriff: 27.04.2021.

Zwei weitere handschriftliche Klavierauszüge befinden sich im Besitz der Wienbibliothek:

1. MH-15.250/6: Abschrift des Autographs auf vier Notenseiten (ohne Deckblatt), S. 1: Wiederholungszeichen von T. 5 auf T. 1 vorgezogen, S. 3: in terza volta mit Bleistift Auflösungszeichen vor  $\text{fis}^2$  nachgetragen.
2. MH-15.251: Reinschrift mit ausnotierten drei Textzeilen sowie ausnotierte Klavierstimme der vorhin erwähnten Passage „Tanz ohne Gesang nach der 3. Strophe“, Korrekturen (Wiederholung T. 5 und Auflösungszeichen) der 1. Kopie (MH-15.250/6) nicht übernommen.

### 6.22.2 Arrangement: Max Schönherr

**Quelle:** hs. Ms., [Autograph], Partitur mit Bleistift,<sup>958</sup> Umfang: 5 Bl. (10 S.), hs. nummeriert, Hochformat, 20 Notenzeilen, Auftakt und 61 T., Notenpapier: 20zeilig, Hochformat

**Textdichter und Komponistenvermerk:** „von Robert Stolz“

**Aufbewahrungsort:** Wienbibliothek im Rathaus, Signatur: MHc-21245

**Datierung:** 29.3.1925, RSWV deest

#### **Kommentar:**

Am Ende befindet sich relativ zentral die hs. Signatur „Kpm. Max Schönherr / 29.III.25.“. Die Instrumentenbezeichnungen der beiden Schlagwerklinien sind durchgestrichen [unlesbar], dafür wurden die Instrumentenbezeichnungen „gr. Tr. / u. / kl. Tr./ Cinelle /  $\Delta$ Triangel“ hinzugefügt.

Besetzung: Flöte, Oboe, 1.+2. Klarinette in B, Fagott, 1.+2. Horn in F, 1+2. Trompete in C, 1.+2. Posaune, Schlagwerk und Streicher

Zu den üblichen Spielanweisungen gibt es nachträglich mit schwarzer Tinte notierte Eintragungen:

Seite 1:

- T. 1, Str: crescendo-Gabel
- T. 2, über Str: „fz“, Fg: Korrektur Viertelnote C auf Achtelnote, Achtelpause
- T. 4, über Str: „f“
- T. 5, über Str: „p“

---

<sup>958</sup> <https://permalink.obvsg.at/wbr/AC15798356>, Zugriff: 27.04.2021.

Seite 2:

- T. 11: staccato-Punkte auf Achtelnoten
- T. 11, 4. Zz. bis T. 12, 1. Zz.: Streichung der Bindebögen

Seite 3:

- T. 19, Vc: Nachtrag Bindebögen, jeweils für zwei Viertelnoten, Str: „poco rit.“ eingekreist
- T. 20, über Str: „p“ unterstrichen, Posaune: „p“

Seite 4:

- T. 21: darüber „Refrain“, Fl: 4. Zz. staccato-Punkte auf zwei Achtelnoten ergänzt, 4. Zz. bis T. 22, 1. Zz., Fl: Bindebogen gestrichen
- T. 23, 2. VI: Korrektur Note e<sup>2</sup> auf f<sup>2</sup>

Seite 5:

- T. 27, Str, Fg: cresc./decresc.-Gabeln
- T. 31, Fl, Ob, 1. Klar, 1. VI, Vla, Vc, Kb: cresc.-Gabeln
- T. 32, 2. Klar: Korrekturen von f<sup>1</sup> auf g<sup>1</sup>, 1. Zz.: [schwer lesbar] „g“, Fg: Note mit „d“ überschrieben, 1. VI: Streichung der Unterstimmen, durch Viertelnote d<sup>2</sup> – Halbenote g<sup>2</sup> ersetzt, 1. Klar, Fg, 1. Tr, 2. VI, Vc, über 1. VI: „mf“

Seite 6:

- T. 37, 1.+2. Pos, Vla, 1. VI: cresc.-Gabeln
- T. 38, 1. VI, Vla, Kb: „fz“-Zeichen ergänzt, über Str: „mf“ nachträglich durch „fz“ ausgebessert

Seite 7:

- T. 39, 2. VI: Streichung der Töne h<sup>1</sup> und c<sup>2</sup>
- T. 40, Fl, Schlz, Vla, Kb, über Str: „f“
- T. 41, 2.+3. Zz., Vc: von c<sup>1</sup> auf Viertelnote a gebunden zur Achtelnote b korrigiert, nach 3. Zz., Hr: Viertelpause in Achtelpause korrigiert, 4. Zz., Vla: Auflösungszeichen fis<sup>1</sup>
- T. 42, über Fl: „Tanz“
- T. 43, 1. Zz., 1. Klar: Streichung fis<sup>2</sup>

Seite 8:

- T. 49, 4. Zz., Klar: Korrektur von f<sup>2</sup> auf g<sup>2</sup>

Seite 9:

- T. 51, 1. Zz., 1. Klar: Streichung fis<sup>2</sup>
- T. 52, 1. Pos, über Str, 1. VI, Vc: cresc.-Gabel
- T. 53, 1.+3. Zz., Fg: Korrektur Töne a und d, über Str: „ff“, 1.+2. Zz., Vla: Viertelpause – Akkord f/h/d<sup>1</sup> ergänzt, f<sup>1</sup> gestrichen, Faulenzer bis T. 54

- T. 54, 1. Hr, Tr: „scharfe stacc.“
- T. 55, 1.+2. Zz., Vla: Viertelpause – Akkord c/a/f<sup>1</sup>, Faulenzer

Seite 10:

- T. 56, Hr: Korrektur Auflösungszeichen bei Note f<sup>1</sup>, 1.+2. Zz., Vla: Viertelpause – Akkord c/b/e<sup>1</sup>, Faulenzer
- T. 57, 1.+2. Zz., Vla: Viertelpause – Akkord c/a/f<sup>1</sup>, Faulenzer
- T. 61, 1. Zz., Kb: Note F

### **6.23 Du bist meine Greta Garbo RSWV 410**

**Quelle:** Kopien der Druckausgabe für Klavier und Gesang / Kopie der Druckausgabe des Arrangements von Nico Dostal, Umfang: 2 S. bzw. / 38 S.

**Textdichter und Komponistenvermerk:** Text: Walter Reisch, Musik: Robert Stolz, opus 552

**Aufbewahrungsort:** Privatarchiv Hans Stolz, Graz

**Datierung:** 1930

**Verlag:** Alrobi Verlag Nr. 252 bzw. / 271

#### **Kommentar:**

Folgende Unterschiede im Vergleich von Klavier-Druckausgabe mit Arrangement von Nico Dostal sind erkennbar:<sup>959</sup>

- Dostal-Arrangement: Liedtext beschränkt sich ausschließlich auf Refrain, optional [?], sämtliche cresc.- bzw. decresc.-Eintragungen fehlen
- Form der Original-Version: Einleitung – Strophe – zweimal Refrain – Dal Segno auf Strophe – zwei Mal Refrain, Form des Dostal-Arrangements: Einleitung – Strophe – zweimal Refrain – Variante des Refrains – Dal Segno auf Originalrefrain – Coda

Es gibt folgende weitere Änderungen von Dostal bei der Umsetzung der vorhandenen Klavierstimme auf das Salonorchesterarrangement:

- Alla breve-Takt statt 2/4-Takt
- T. 7: harte Betonungen (martellato) statt Arrpeggios
- T. 11-14 und 19-22: kurze rhythmische Einwüfe ergänzt

---

<sup>959</sup> Kapitel 4.3.2, Abbildung 45 und 46 im Haupttext.

- T. 25: Dal Segno-Zeichen, dynamische Vorgaben für Refrain: von ursprünglich 1. Mal mf – 2. Mal ff auf 1. Mal p – 2. Mal f – 3. Mal ff geändert
- T. 26: Nachschlag ergänzt
- T. 28: kurzer rhythmischer Einwurf ergänzt
- T. 30: Nachschlag ergänzt
- T. 31 f.: kurze rhythmische Einwüfe ergänzt
- T. 33 f.: Nachschlag weitergeführt
- T. 36: Nachschlag den ganzen Takt lang geführt
- T. 39: rhythmisch-melodisches „Fill in“ ergänzt
- T. 42: Nachschlag den ganzen Takt lang geführt
- T. 43, 45: Begleitung auf allen 4 Taktzeiten durchgespielt
- T. 47: kurzer rhythmischer Einwurf ergänzt
- nach T. 54: Coda-Zeichen
- T. 57: seconda Volta und folgende Takte: Beginn einer viertaktigen Modulation
- T. 63-91: Refrain in einer rhythmischen Variation
- T. 91-96: ab T. 91 Modulation der Variation in Ursprungstonart
- nach T. 96: Segno (auf T. 25) al Coda (Sprung von T. 54 auf T. 97)
- T. 97-100: im Stile des Werkes neu komponiert bzw. ergänzt

## **6.24 Behalt Mich Lieb, Cherie. English Waltz RSWV 708**

### **6.24.1 Druckausgabe**

**Quelle:** Druckausgabe mit hs. Eintragungen vermutlich von Stolz und Grell, Umfang: 3 S.

**Textdichter und Komponistenvermerk:** Text: Alfred Morenau, Musik: Robert Stolz, opus 962

**Aufbewahrungsort:** Privatarhiv Renate Grell, Wien

**Datierung/Verlag:** 1955 / Copyright by Robert Stolz

#### **Kommentar:**

Sämtliche hs. Einträge in der vorhandenen Druckausgabe werden nachfolgend beschrieben, die grafische Darstellung folgt im Anschluss an die schriftliche Aufzählung:

Seite 1 (Seite 2 der Druckausgabe):

- rechts oben: vermutlich von Robert Stolz geschrieben: [Augustin / (Grell • Chor)]

Alle weiteren Eintragungen werden nach Taktzahl beschrieben:

Einleitung (8 T.):

- T. 1, 3. Zz.: Zusatz F
- T. 8: mit Bleistift ergänzte Töne nur vage erkennbar: Melodiezeile, 1. Zz.: Quinte  $g^1 - d^1$  [?], Klavierst., Ergänzung des Akkords  $h/d^1/f^1/a^1/c^1/e^2$  (r. H.) und der Töne  $d - g$  (l. H.)

Refrain (16 T.):

- T. 1: Beginn fortlaufende Nummerierung der T. (1-14), in Rot eingekreist „1“ ergänzt, 2. Zz., r. H.:  $e^1, h^1$ , 3. Zz.:  $g^1$  und  $h^1$  ergänzt
- T. 2, r. H.: punktierte Halbenote  $a^1$  ergänzt
- T. 3, r. H., 1.+2. Zz.: Halbenote  $a^1$ , Viertelnote mit der Quarte  $c^2 - f^1$
- T. 4, r. H., 1.+2. Zz.: Halbenote  $g^1$ , unter System, 3. Zz.: leerer ossia-Takt
- T. 5, r. H., 2. Zz.:  $e^1$ , 3. Zz.:  $g$
- T. 6, 1.+2. Zz., r. H.: Halbenote  $g^1$
- T. 7: Ergänzung der Melodiest. Halbenote  $a^1 -$  Viertelnote  $c^1$
- T. 8, r. H., 1. Zz.:  $h^1$  ergänzt, über T. in Rot: „2x [unleserlich]“, über Viertelnoten Auftakt zu T. 9 mit Bleistift: [vermutlich] „breit“
- T. 9: in Rot eingekreist Zahl „2“ ergänzt, über System mit Bleistift mit geschwungener Linie bis Ende T. 11: [„rit.“]
- T. 12: darüber: [vermutlich] „hohe Str.“
- T. 15 f., Melodiestimme: Achtelnotenlauf  $g^2 - e^2 - c^2 - g^1 - e^2 - c^2 -$  [T. 16] Achtelnoten  $g - e^1 - c^1 - g$
- T. 16: darüber prima volta
- T. 1 (17): ausnotierte Wiederholung des Refrains mit Ziffern nummeriert, beginnend mit „1“, im ersten Takt der Wiederholung in Rot eingekreist: „3“

Seite 2:

- T. 9 (in der Wiederholung des Refrains): „4“ in Rot eingekreist
- T. 14: Taktnummerierung nach „13“ folgt „15“
- T. 16: darüber seconda volta
- T. 17, in Rot eingekreist: „5“, über Takt: „Holz“ und [vermutlich] „Klarinetten“
- T. 18, 2.+3. Zz.: Melodielinie Viertelnoten  $g - h$
- T. 19: Linie aus T. 18 endet mit Halbenote  $c^1$ , parallel auf 2. Zz. neue Linie mit Viertelnoten  $g^1 - a^1$
- T. 20: Linie aus T. 19 endet mit Ganzer Note  $c^2$
- T. 21, 2.+3. Zz.: Melodielinie mit Viertelnoten  $c^1 - d^2$
- T. 22: Linie aus T. 21 endet mit Ganzer Note  $f^2$
- T. 23: Viertelpause, danach Viertelnoten  $c^2$  und  $d^2$

- T. 24: Linie aus T. 23 endet mit Ganzer Note  $g^2$
- T. 25: darunter in Rot eingekreist: „6“, in Melodielinie: Ganze Note  $c^3$ , Achtelnotenlauf mit  $c^3 - h^2 - a^2 - g^2 - f^2 - e^2$  skizziert.
- T. 26: Halbenote  $c^3$ , danach Viertelnote  $a^2$
- T. 27 f., Melodielinie: Ganze Note  $d^3$  mit Haltebogen auf Halbenote (T. 28), zwei „Punkte“: Achtelnoten  $e^1$  und  $d^1$  [?, Tonhöhen eher unleserlich], Klavierst., l. H.: Viertelpause, Achtelnotenlauf  $d - f - a - e^1$  [schwer lesbar, deshalb mit „e“ zusätzlich definiert]
- T. 28, 1.-3. Zz., l. H.: Viertelnoten  $d^1 - a$  (oder  $g$ ) –  $g$
- T. 29, 2. Zz., r. H.:  $f^1 - a^1$
- T. 30: Linie aus T. 29 endet in der Melodiestimme mit Ganzer Note  $e^2$
- T. 31, 2. Zz.: Achtelnoten [schwer lesbar]  $a^1 - g^1 - e^1 - d^1$ , möglicherweise nur schlecht ausradierte Skizzen

Mittelteil:

- T. 1: Takt Nummerierung beginnt wieder mit Z. „1“, über T. in Rot eingekreist: „7“, über Melodiezeile: „Holz Bewegung“
- Melodielinie: Sechzehntelbewegung  $a - c^1 - e^1 - a^1 - c^1 - e^1 - a^1 - c^2 - e^1 - a^1 - c^2 - e^2$ , r. H.: in Terzen Achtelnoten  $c^2/e^2 - d^2/f^2 - c^2/e^2 - h^1/d^2 - c^2/e^2 - d^2/f^2$
- T. 2, Melodiest.: Sechzehntellauf aus T. 1 fortgesetzt mit Tonfolge  $a^2 - e^2 - c^2 - a^1 - e^2 - c^2 - a^1 - e^1 - c^2 - a^1 - e^1 - c^1$
- T. 5: darüber [vermutlich] „Dm“
- T. 6, 2.+3. Zz.: über Klavierlinie Akkordsymbole „E+“ und „E“

Seite 3:

- T. 9 [des Mittelteils]: darüber in Rot eingekreist: „8“, Takt Nummerierung mit Bleistift beginnt wieder mit Z. „1“
- T. 15, Melodielinie: Achtelnotenläufe in Terzen notiert:  $h^1/d^2 - c^2/e^2 - h^1/d^2 - d^2/f^2 - c^2/e^2 - h^1/d^2$
- T. 16, Melodielinie: Achtelnotenlauf aus T. 15 in Terzen fortgesetzt:  $c^2/e^2 - d^2/f^2 - c^2/e^2 - h^1/d^2 - c^2/e^2 - d^2/f^2$
- T. 17: darüber in Rot eingekreist: „9“, über und unter Notenlinien: Akkordsymbol „F“, [unleserlich, eventuell] „Hörner“, Melodielinie, ab 2. Zählzeit: Viertelnoten  $a^1 - c^2$
- T. 18: darüber: „Holz“, 1. + 2. Zz., Melodielinie: Viertelnoten  $f^2 - c^2$  ergänzt
- T. 19: darüber: „C“, ab 2. Zz. Achtelnotenlauf  $c^2 - d^2 - g^2 - c^3$
- T. 20: Achtelnotenlauf aus T. 19 endet mit zwei Viertelnoten  $a^2$  mit Bindebogen zu  $g^2$
- T. 21, darüber: „H[ar]fe“, 1.-3. Zz., Melodiestimme: Viertelpause – Arpeggio-Bögen
- T. 22 f., darüber: Akkordsymbol „F“, 1.-3. Zz., Melodiestimme: Viertelpause – Arpeggio-Bögen

- T. 24, über Melodiestimme Akkordsymbol „G“ (nachträglich mit „C“ überschrieben), Ende des Taktes: „H[ar]fe“, Taktunterteilung durch drei senkrechte Striche in 3 Viertel, unter 3. Strich: „Ob.[oe]“ und „E[nglisch]H[orn]“, unter l. H. Akkordsymbol  $G^7$  (durch Pfeil T. 24 zugeordnet)
- T. 25 f.: „Dämpfer auf“, Melodielinie: Halbenote [vermutlich]  $d^1$  – Viertelnote  $c^1$ , darunter: „Horn“, r. H.: Viertelpause – Viertelnoten  $a^1$  –  $a^2$ , darunter in den Notenzeilen: „Celesta“
- T. 26, Melodiezeile: Halbenote  $c^1$  – Viertelnoten  $h$  –  $a$  [Zählzeitzuordnung der Viertel nicht erkennbar], r. H.: Viertelpause – Viertelnoten  $a^1$  –  $a^2$
- T. 27, Melodiezeile: darüber Akkordsymbol „Em“ oder Hinweis „E[nglisch] H[orn]“, Ganze Note  $e^1$  als Terz zur Melodie eingefügt und mit Haltebogen über Takt hinaus versehen, Viertelnoten  $g$  –  $h$  –  $e^1$ , r. H.: Viertelpause – Viertelnoten  $h^1$  –  $e^2$
- T. 28, Melodiezeile:  $h$  und  $g^2$  auf 1. Zz.
- T. 29, 1. Zz., Melodiezeile: Halbenote  $e^3$  mit drei ergänzenden Hilfslinien, 2.+3. Zz.: Viertelnoten  $c^3$  und  $a^2$ , Akkordsymbol „ $D^7$ “
- T. 30, Melodiezeile: # auf vierter Linie, danach drei Viertelnoten  $e^2$  –  $d(is)^2$  –  $c^2$  [oder]  $fis^2$  –  $e^2$  –  $c^2$

#### 6.24.2 Arrangement: Karl Grell

**Quelle:** hs. Partitur von Grell [Autograph], Umfang: 1 Deckbl. und 16 S., 91 T. aufgeteilt auf 16 S., jeweils 6 T. auf S. 1-8 und 9-15, 5 T. auf S. 9 f., 3 T. auf S. 16.

**Textdichter und Komponistenvermerk:** Text: Alfred Morenau, Musik: Robert Stolz, Arr: Karl Grell

**Aufbewahrungsort:** Privataarchiv Hans Stolz, Graz

**Datierung:** [o. J.]

#### **Kommentar:**

Das Deckblatt enthält den hs. Hinweis links oben: „Amadeo / Ges: Liane Augustin / + Chor, Zentral am Blatt [Behalt mich lieb Cherie / – Langs. Walzer – / Text: Alfred Morenau Musik: Robert Stolz / Arr: Karl Grell“, Blattrand unten zentral: „– Edition Rex –“.

Besetzung: Flöte, Vibraphon, Klavier, Harfe, Gitarre, Schlagzeug, 1.+2. Violine, 3.+4. Violine, Bratsche, Bass, Chor, Gesang

Seite 1:

- links neben Streicherst. vertikal in Blockbuchstaben: „SYNCHRON“

- Eintragungen rechts neben dem Systemen:
  - zur 1.+2. Violinst.: „1+2 3x“
  - zur 3.+4. Violinst.: „3+4 2x“
  - zur Bratschenst.: „1x“
  - zur Chorst.: „2x“
  - zur Gesangslinie: „nicht kopieren“
- Blattrand, links unten in Blockbuchstaben: „TONTECHNIK“
- unter Zeilenbezeichnung „CHOR“: „4 Männer“
- S. 4, T. 21, S. 5, T. 30, S. 7, T. 40, S. 9, T. 50, S. 11, T. 60, S. 12, T. 70, S. 14, T. 80: „x“ über jeweils oberster Notenzeile erkennbar
- am Ende zentral in rechteckigem Rahmen: „91“

Der Eintrag „TONTECHNIK“ verweist auf die Verwendung der Partitur für die Aufnahmesitzungen; die kleinen „x“ (s. o.) könnten von den Aufnahmeleitern stammen. Es ist üblich, Takte, die „nicht aufnahmereif“ gespielt worden sind, auch in der Partitur zu kennzeichnen. Meistens erfolgt dies durch ein „x“, ist dieser Takt „bereinigt“ und auf Band, wird die Kennzeichnung ausradiert. Bei den Eintragungen auf S. 1 handelt es sich um Anweisungen für den Kopisten, wie oft eine Stimme herauszuschreiben ist.

In Addition zur Anweisung von Stolz aus dem Brief: „wie im Klavierauszug“ wurde das vorhandene Arrangement auf die Frage, inwieweit diese simple verbale Vorgabe eine Relevanz bei der Umsetzung eines Arrangements gehabt haben könnte, untersucht. Der Notensatz leistet einen Beitrag zur besseren Übersicht. Die im Arrangement übernommenen Skizzen aus der ausführlich behandelten Druckausgabe sind in Rot, sämtliche rhythmische oder auch harmonische Abweichungen davon in Grün dargestellt.

Die Partitur zeigt kompositorische Einfälle von Grell in folgenden Takten:

- T. 15 f.: Original: Melodie eher statisch durch Ganze Note mit Haltebogen auf eine Viertelnote im folgenden Takt, Grell: einfache Folge fließende Bewegung mit Viertelnoten  $f^1 - a^1 - c^2 - h^1$  (letzte Note bereits in T. 16) als Überbrückung bis zur Fortsetzung der Melodie
- T. 18 f.: Achtelnotenbewegung in Harfe  $f - a - c^1 - f^1 - a^1 - c^2$  – Viertelnote  $g^1$
- T. 21 f.: statt vorgegebenem Rhythmus (Viertelpause – 2 Viertelschläge) Veränderung auf Viertelpause – Halbenote, was diese Passage in der Wahrnehmung ruhiger werden lässt

- T. 36: Dal Segno-Zeichen an abweichender Stelle zur Klavierst.
- T. 27, 2. Zz., Bratsche: Viertelnote  $f^1$  ergänzend zur vorhandenen Skizze
- T. 31: Original: ohne Begleitung, Grell: mit Begleitung
- T. 32 f., ab 2. Zz., Harfe: Achtelnoten  $g - a - c^1 - e^1$  – Viertelnote  $g^1$  (T. 33)
- T. 40 f., ab 2. Zz., Harfe: Achtelnoten  $c - g - c^1 - e^1 - a^1 - h$  – Viertelnoten-Akkord  $c^1/e^1/g^1/c^2/e^2$  (T. 41)
- T. 42 bis Anfang T. 58: skizzierte Ideen aus Klavierst. in Flöten- bzw. Harfen-St. ausnotiert
- T. 70 f., VI, Vla: ausgehend von Tönen der Skizze Vervollständigung der Harmonie  $fis^2, e^2, c^2, a^1, fis^1$  [Akkord], Abwärtsführung in Umkehrungen
- T. 72, 3. Zz.: Grell: Leitton  $es^2$  als Vorbereitung für Harmonie  $G^7$  in T. 73, einzige harmonische Veränderung (statt durchgehend  $Em^9$ ) im Arrangement
- T. 74-81, Str: harmonische Vervollständigung der Gegenmelodie aus Skizze
- T. 76 f., Harfe: Viertelnote  $d$  – Achtelnoten  $a - c^1 - f^1 - a^1$  – Viertelnoten  $h^1 - c^2$  als Umspielung der Harmonie
- T. 79 f., Harfe: Viertelnote  $d$  – Achtelnoten  $a - c^1 - f^1 - a^1$  – Viertelnote  $h^1$
- T. 81: Durchspielen der Begleitung – anders als in Klavierst. vorgegeben – und Harmonisierung  $Gsus^4$  (2. Zz.) und  $G^7$  (3. Zz.)
- T. 89, Harfe: Achtelnoten  $g - c^1 - e^1 - g^1$  – Viertelnote  $c^2$ , danach Dal Segno-Sprung
- T. 91 (Coda): Änderung des vorgegebenen Achtelnotenlaufs von  $e^2 - a^1 - g^2 - e^2 - a^2$  in  $g - d^1 - a - g^1 - e^1$
- T. 92: Änderung des Schlussakkords von C-Dur auf  $C^{6/9}$

Es ist grundsätzlich erkennbar, dass sich Grell penibel an den Klavierauszug gehalten hat. Die in Grün bzw. Rot gehaltenen Noten sind dezente, kleine Zusätze, die auf die Komposition von Stolz klanglich bereichernd einwirken.

# Diplomatische Übertragung der Partitur von Karl Grell:

**Valse Moderato**      2                      3                      4                      5                      6

Flöte

Vibraphon

Klavier

Harfe

Akustische Gitarre

Drum Set

1+2

Viol

3+4

Bratsche

Baß

Chor (4 Männer)

Ges

C      Em      Am      G      Am      G

nk

ad lib tacet bis

c. sord.

*p*

c. sord.

*p*

c. sord.

*p*

AH

AH

AH

TONTECHNIK

nicht kopieren



3

13 14 15 16 17 18

Fl.

Vibr.

Kl.

Hfc.

Git.

Schl.

12

VI

34

Br.

B.

CHOR

Ges.

Am Dm7 G7 Dm G7 C F

C Am Dm7 G7 C F

19 20 21 22 23 24

Fl.

Vibr.

Kl.

Hfc.

Git.

Schl.

12 VI 34

Br.

B.

CHOR

Ges.

C F Dm7 G7 C

C F Dm7 G7 C

ponticelli

ponticelli

Musical score for measures 25-30. The score includes parts for Flute (Fl.), Vibraphone (Vibr.), Piano (Kl.), Harp (Hfe.), Guitar (Git.), Snare Drum (Schl.), Trumpet (12), Viola (VI), Violin (34), Trombone (Br.), Bass (B.), Chorus (CHOR), and Bassoon (Ges.).

Measure 25: Flute has a circled '3' above it. A green asterisk is placed above the staff. Piano has a 'G' below it. Harp has a green 'F' above it. Guitar has a 'C' below it. Snare Drum has a circled '3' above it. Trumpet 12 has a green asterisk above it. Violin 34 has a green asterisk above it. Bass has a green asterisk above it. Chorus has a green asterisk above it. Bassoon has a circled '3' above it.

Measure 26: Vibraphone has a long note. Piano has a 'G' below it. Harp has a green asterisk above it. Guitar has a 'G' below it. Snare Drum has a circled '3' above it. Trumpet 12 has a green asterisk above it. Violin 34 has a red slur. Trombone has a red slur. Bass has a green asterisk above it. Chorus has a green asterisk above it. Bassoon has a circled '3' above it.

Measure 27: Vibraphone has a long note. Piano has a 'C' below it. Harp has a green asterisk above it. Guitar has a 'C' below it. Snare Drum has a circled '3' above it. Trumpet 12 has a green asterisk above it. Violin 34 has a red slur. Trombone has a red slur. Bass has a green asterisk above it. Chorus has a green asterisk above it. Bassoon has a circled '3' above it.

Measure 28: Vibraphone has a long note. Piano has a 'C' below it. Harp has a green asterisk above it. Guitar has a 'C' below it. Snare Drum has a circled '3' above it. Trumpet 12 has a green asterisk above it. Violin 34 has a red slur. Trombone has a red slur. Bass has a green asterisk above it. Chorus has a green asterisk above it. Bassoon has a circled '3' above it.

Measure 29: Vibraphone has a long note. Piano has a 'C' below it. Harp has a green asterisk above it. Guitar has a 'C' below it. Snare Drum has a circled '3' above it. Trumpet 12 has a green asterisk above it. Violin 34 has a red slur. Trombone has a red slur. Bass has a green asterisk above it. Chorus has a green asterisk above it. Bassoon has a circled '3' above it.

Measure 30: Vibraphone has a long note. Piano has a 'F' below it. Harp has a green asterisk above it. Guitar has a 'F' below it. Snare Drum has a circled '3' above it. Trumpet 12 has a green asterisk above it. Violin 34 has a red slur. Trombone has a red slur. Bass has a green asterisk above it. Chorus has a green asterisk above it. Bassoon has a circled '3' above it. A circled 'X' is placed above the staff.

31 32 33 34 35 36

Fl.

Vibr.

Kl.

Hfc.

Git.

Schl.

12

VI

34

Br.

B.

CHOR

Ges.

C Am Am Dm

C Am Dm

④

④

④

37 38 39 40 41 5 piu mosso

Fl.

Vibr.

Kl.

Hfc.

Git.

Schl.

Br.

B.

CHOR

Ges.

G7 Dm7 G7 C Am

Solo

5 piu mosso

5 piu mosso

43 2 44 3 45 4 46 5 47 6 48 7

Fl.

Vibr.

Kl.

Hfr.

Git. Dm E+ E Am

Schl.

12 VI 34 Br.

B.

CHOR

Ges.

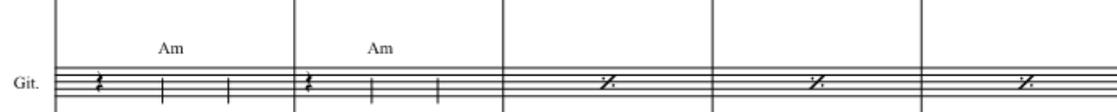
49 8 50 51 2 52 3 53 4

Fl. 

Vibr. 

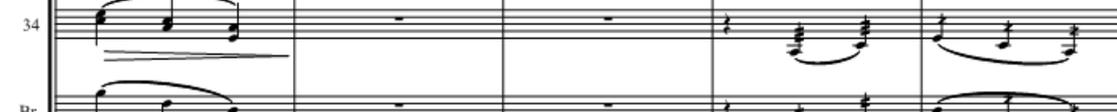
Kl. 

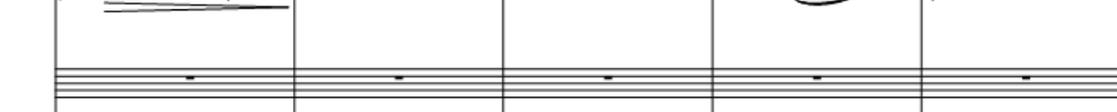
Hfc. 

Git. 

Schl. 

12 VI 

34 VI 

Br. 

B. 

CHOR 

Ges 

54 55 56 57 58

5 6 7 8

Fl.

Vibr.

Kl.

Hfr.

Git. Dm E+ E E7 Am F

Schl.

12 VI SoloVI

34 Br.

B.

CHOR

Ges.

59 60 61 62 63 64

Fl.

Vibr.

Kl.

Hfc.

Git. C F

Schl.

12

VI

34

Br.

B.

CHOR

Ges.

65 66 67 68 69 70

Fl. *rit.*

Vibr.

Kl. *rit*

Hfc.

Git. C 8 Am Em D7/9

Schl.

12 *Tutti rit*

VI

34

Br. *rit*

B.

CHOR

Ges 8 *rit*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 65 to 70. The score is arranged in a standard orchestral layout. At the top, measures 65 through 69 are indicated, with a circled '8' above measure 66. Measure 70 is also marked with a circled '8' and a red 'rit.' above it. The instruments and their parts are: Flute (Fl.) with a red 'rit.' above measure 70; Violin (Vibr.); Piano (Kl.) with a 'rit' marking below measure 70; Harp (Hfc.) with red notes in measures 65-69; Guitar (Git.) with chords C, Am, Em, and D7/9, and a circled '8' above measure 66; Snare (Schl.); Percussion (12, VI, 34); Viola (VI); Violoncello (Br.) with a 'rit' marking below measure 70; Bass (B.); Chorus (CHOR); and Gesang (Ges) with a circled '8' above measure 66 and a 'rit' marking below measure 70. The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings.

71 72 73 74 75 76

Fl.

Vibr.

Kl.

Hfc.

Git. G7/6 C Am Dm7

Schl.

12

VI

34

Br.

B.

arco pizz

CHOR unis AH

Ges.

9

77 78 79 80 81 82

Fl.

Vibr.

Kl.

Hfe.

Git. G7 C Am Dm7 Gsus4 G7 C

Schl.

12

VI

34

Br.

B.

CHOR

Ges.

10

10

10

Ges

83 84 85 86 87 88

Fl.

Vibr.

Kl.

Hfc.

Git.

Schl.

12

VI

34

Br.

B.

CHOR

Ges.

F C F Dm7 G7 C

(Block mit Vibraph.)

89 91 92 93 94

Fl.

Vibr.

Kl.

Hfe.

Git. C

Schl. 91

12

VI

34

Br.

B.

CHOR

Ges.

Abbildung 52: Stolz, *Behalt Mich Lieb Cherie*, Arr. Karl Grell, Partitur.

## 6.25 *Erinn.[erung] an Berlin* RSWV deest

**Quelle:** hs. Partitur von Stolz/Grell [Doppelautograph], Umfang: 2 S., jeweils 12 Notenzeilen

**Textdichter und Komponistenvermerk:** v. Rob. Stolz

**Aufbewahrungsort:** Privataarchiv Renate Grell

**Datierung:** undatiert

### **Kommentar:**

Seite 1:

- Untertitel: „Tonfilmschl. v. Robert Stolz“
- System 1 f.: von Stolz mit Bleistift notierte Melodie, Auftakt und 7 T. einst., danach 5 T. teilweise ausnotierte Akkorde
- T. 12-14: einst. Melodie
- T. 15-17: Übergang [„Ruhig“] mit ausnotierten Akkorden
- System 3: „1 Refrain Sanssouci: bis | (bis zu den letzten 4 Takten)“
- 4.-7. System, ab T. 23: 8 T. ausgeschriebene Klavierst. mit „accelerando“
- Ende T. 8 hs.: „Refrain ‚Gioisco‘ in D Dur / bis zum letzten Takt dann: “. [Text Ende]
- 8. System, T. 28: Harmoniebezeichnung „D“
- T. 29: „Viol Solo“, darunter Harmoniebezeichnung „Am<sup>7</sup>“, darunter „D“
- T. 30: Harmoniebezeichnung „D<sup>7(b9)</sup>“, darunter „D“, Doppelstrich
- T. 31: Tonartangabe, #, Harmoniebezeichnung „G“, darüber hs. „Vor meinem Vaterh.“
- T. 31: „Ende Eb“
- T. 32: „Leutnant“
- 9. System, T. 34: hs. Eintrag „Veilchen → Mein Herz ohne Übergang F Dur“
- T. 35: Harmoniebezeichnung „Bb“, danach „Ich möcht“
- 10. System, T. 36: Harmoniebezeichnung „Bb“, danach ausnotiertes signalartiges Motiv, danach Harmoniebezeichnung „C“ oder „G“ [schwer lesbar]
- T. 37, darüber: „Kamerad“, darunter: Harmoniebezeichnung „C<sup>7</sup>“
- T. 38: Harmoniebezeichnung „G Dur“
- Systeme 11 f., T. 39: vierstimmiger Satz, darüber: „3 Fl.“
- T. 40: Vierst. Akkord, darüber: „3 Tr 3 Pos Tuba [2 unleserliche Buchstaben] Kl Celesta“

Seite 2:

12 Systeme, davon die ersten zehn mit einst. Notenskizzen, im 11. System teilweise mehrst. musikalische Ideen

T. 61: Harmoniebezeichnung mehrfach überschrieben oder durchgestrichen

- T. 63 f.: Skizzen durchgestrichen, darüber: „Hörner“
- T. 68: darunter Harmoniebezeichnung „E<sup>6</sup>“ mit „Dmaj<sup>7</sup>“ überschrieben
- T. 69: Harmoniebezeichnung „Hm<sup>7</sup>“, danach rechts außen außerhalb der Linien: [vermutlich] Halbenote e<sup>2</sup>, darunter Harmoniebezeichnung „E<sup>7</sup>“
- T. 76: darunter Harmoniebezeichnung „D“
- T. 78: darunter Harmoniebezeichnung „H<sup>7</sup>“
- T. 79: Harmoniebezeichnung „A<sup>7</sup>“, ausradiert
- T. 80: darunter Harmoniebezeichnung „Emaj“
- T. 81: Harmoniebezeichnung „Hm<sup>7</sup>“ gefolgt von „E<sup>7</sup>“
- T. 82: darunter Harmoniebezeichnung [schwer leserlich] „Hm“
- T. 83: Taktstrich entfernt, Harmoniebezeichnung „F“
- T. 85: darunter Harmoniebezeichnung „Fm<sup>7</sup>“
- T. 88: darunter Harmoniebezeichnung „C<sup>7/9</sup>“
- T. 90: darunter Harmoniebezeichnung „F<sup>7</sup>“
- T. 92: darunter Harmoniebezeichnung „F+“, darüber [schwer lesbar:] „umleiten“ [oder] „Überleitung“
- T. 93, unterer Rand, nach Takt: „Ich möcht“
- T. 95: darunter „Bb“
- T. 98: darunter „Eb“
- T. 100: darunter „C“
- T. 100: Harmoniebezeichnung „F“
- T. 102: darunter Harmoniebezeichnung „D“
- T. 107, nach Doppelstrich am Ende des T.: Harmoniebezeichnung „G →“
- T. 116: unter durchgestrichenem Taktstrich 2/4-Takt, daneben Harmoniebezeichnung „Bb“
- T. 118: darunter Harmoniebezeichnung „F<sup>7</sup>“
- T. 119: unter Notenlinie Streichung [nicht mehr erkennbar], Notenhals der ursprünglichen Halben g<sup>2</sup> durchgestrichen
- T. 120: 3/4-Takt, darunter Harmoniebezeichnung „Bb“ gestrichen
- T. 123, 2. und 3. Zz.: Achtelnoten ohne Notenköpfe, darunter Harmoniebezeichnung „G<sup>7/9</sup>“, unterhalb: „Hörner“
- T. 124, 2. und 3. Zz.: Achtelnoten ohne Notenköpfe, darunter Harmoniebezeichnung „F<sup>7/9</sup>“, Ende des Taktes: Zäsur
- T. 126, Ende: drei Viertelnoten und Streichungen
- T. 127: darunter Harmoniebezeichnung „B“ [Ziffer unleserlich]
- T. 128: 4/4-Takt

Weiteres: T. 2 und 10, jeweils 1. Zz.: „viereckige“ Noten unter erster Notenlinie

## 7. Literatur- und Quellenverzeichnis

### 7.1 Literatur

ANDRASCHKEK, Siegfried: Die Geschichte des RSO Wien und seiner Vorläufer unter besonderer Berücksichtigung von Max Schönherr, Diplomarbeit, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien 2001.

ARINGER, Klaus: „große Erfahrung in Allem, was das Orchester betrifft“. Richard Strauss über Instrumentation, in: Musik im Zusammenhang. Festschrift Peter Revers zum 65. Geburtstag, hrsg. von Klaus ARINGER, Christian UTZ und Thomas WOZONIG, Wien 2019, S. 423-437.

ASTORIA Musikverlag Verlagsverzeichnis Wien [o. J.].

Bac., „Spektakel“ im Johann Strauß-Theater, in: *Die Stunde*, 05.10.1928, S. 6, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=std&datum=19281005&query=%22Paul+Abraham%22&ref=anno-search&seite=6>, Zugriff: 22.02.2021.

BACH, Carl Philipp Emanuel: Autobiography, in: Carl BURNEY's Tagebuch seiner Musikalischen Reisen, Dritter Band, Durch Böhmen, Sachsen, Brandenburg, Hamburg und Holland, aus dem Englischen übersetzt, Hamburg 1773.

BECKER, Heinz / MAYER, Ludwig K. / GIESELER, Walter: Art. Instrumentation, Instrumentationslehre in: MGG Online, hrsg. von Laurenz LÜTTEKEN, Kassel – Stuttgart – New York 2016 ff., zuerst veröffentlicht 1996, <https://www-1mgg-2online-1com-1000046mf008c.han.kug.ac.at/mgg/stable/57551>, Zugriff: 03.10.2020.

BECKER, Heinz / MAYER, Ludwig K. / GIESELER, Walter: Art. Instrumentation, Technik der Instrumentation in: MGG Online, hrsg. von Laurenz LÜTTEKEN, Kassel – Stuttgart – New York 2016 ff., zuerst veröffentlicht 1996, <https://www-1mgg-2online-1com-1000046mf008c.han.kug.ac.at/mgg/stable/28440>, Zugriff: 03.10.2020.

BERLIOZ, Hector: Instrumentationslehre, ergänzt und revidiert von Richard STRAUSS, Leipzig 1905.

BOISITS Barbara / KORNBERGER, Monika: Art. Kattnigg, Rudolf Karl, in: Oesterreichisches Musiklexikon online, zuerst veröffentlicht 2003, [https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_K/Kattnigg\\_Rudolf.xml](https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_K/Kattnigg_Rudolf.xml), Zugriff: 03.05.2020.

BRACHTEL, Karl Robert / SCHÄFER, Wolfgang: Umschlagtexte zur Notenausgabe: Robert Stolz, 90 Jahre – 90 Titel, Berlin – München 1970.

BURMEISTER, Klaus / SCHAAL, Richard: Art. Klavierauszug in: MGG Online, hrsg. von Laurenz LÜTTEKEN, Kassel – Stuttgart – New York 2016 ff., zuerst veröffentlicht 1996, <https://www-1mgg-2online-1com-1000046mf004e.han.kug.ac.at/mgg/stable/11523>, Zugriff: 01.10.2020.

CLARKE, Kevin: „Der Walzer erwacht – die Neger entfliehen“. Erich Wolfgang Korngolds Operetten(bearbeitungen) von Eine Nacht in Venedig 1923 bis zur Stummen Serenade 1954; in: FZMw 12 (2009), S. 16-95.

CSÁKY, Moritz: Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay, Wien – Köln – Weimar 1998 (2. überarb. Auflage).

DENSCHER, Barbara: Der Operettenlibrettist Victor Léon. Eine Werkbiografie, Bielefeld 2017.

DESCEY, Ernst: Franz Lehár, Wien 1924.

DICK, Alexander: Art. Abraham, Paul, Biographie, in: MGG Online, hrsg. von Laurenz LÜTTEKEN, Kassel – Stuttgart – New York 2016 ff., zuerst veröffentlicht 1999, <https://mgg-2online-1com-10000464j0424.han.kug.ac.at/mgg/stable/11874>, Zugriff: 03.01.2021.

DOSTAL, Nico: Ans Ende deiner Träume kommst Du nie. Berichte – Bekenntnisse – Betrachtungen, Berlin 1986.

EIDAM, Klaus: Robert Stolz. Biographie eines Phänomens, Berlin 1989.

ENDLER, Franz: Karajan. Eine Biographie, Hamburg 1992.

FASTL, Christian / KORNBERGER, Monika: Art. Loose, Schwestern, in: Oesterreichisches Musiklexikon online, zuerst veröffentlicht 2004, [www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_L/Loose\\_Emy.xml](http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_L/Loose_Emy.xml), Zugriff: 01.10.2020.

FREY, Stefan: Emmerich Kálmán. „Unter Tränen lachen“. Eine Operettenbiografie, Berlin 2003.

FREY, Stefan: Franz Lehár und die Unterhaltungsmusik im 20. Jahrhundert, Frankfurt am Main – Leipzig 1999.

FREY, Stefan: Paul Knepler, in: OeBL, zuerst veröffentlicht 1994, <https://doi.org/10.1553/0x003a263b>, Zugriff: 29.09.2020.

FREY, Stefan unter Mitarbeit von Christine STEMPROK und Wolfgang DOSCH: Leo Fall. Spöttischer Rebell der Operette, Wien 2010.

GEVAERT, François Auguste: Neue Instrumenten-Lehre, Übersetzung von Hugo Riemann, Leipzig 1887.

GLANZ, Christian: Art. Kálmán, Emmerich, Biographie, in: MGG Online, hrsg. von Laurenz LÜTTEKEN, Kassel – Stuttgart – New York 2016 ff., zuerst veröffentlicht 2003, <https://www-1mgg-2online-1com-1000046mf008b.han.kug.ac.at/mgg/stable/11876>, Zugriff: 02.10.2020.

GLANZ, Christian: Art. Lehár, Franz (jun.) in: MGG Online, hrsg. von Laurenz LÜTTEKEN, Kassel – Stuttgart – New York 2016 ff., zuerst veröffentlicht 2003, <https://www-1mgg-2online-1com-1000046mf008b.han.kug.ac.at/mgg/stable/57472>, Zugriff: 02.10.2020.

GLANZ, Christian: Art. Stolz, Robert, in: MGG Online, hrsg. von Laurenz LÜTTEKEN, Kassel – Stuttgart – New York 2016 ff., zuerst veröffentlicht 2006, <https://www-1mgg-2online-1com-1000046y60003.han.kug.ac.at/mgg/stable/46735>, Zugriff: 24.11.2020.

GOERTH, Melanie Eunike: Amerikanismen in der Wiener Operette der Zwischenkriegszeit, Diplomarbeit, Wien 2013.

GRELL, Karl: Mein Lebenslied, hrsg. von Otto FRITZ, Wien 2005.

HAGEDORN, Hennig: Zwischen Skizzenheften und Zentralpartituren, in: Klaus WALLER: Paul Abraham. Der tragische König der Operette, Witten 2014, 2. Auflage: Witten 2017, S.193-198.

HARTEN, Uwe / KORNBERGER, Monika: Art. Dostal, Familie, in: Oesterreichisches Musiklexikon online, zuerst veröffentlicht 2002, [www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_D/Dostal\\_Familie.xml](http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_D/Dostal_Familie.xml), Zugriff: 02.03.2021.

HARTEN, Uwe: Art. Mojsisovics-Mojsvár, Roderich Edmund Ladislaus Anton Julius von, in: Oesterreichisches Musiklexikon online, zuerst veröffentlicht 2004, [https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_M/Mojsisovics\\_Roderich.xml](https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_M/Mojsisovics_Roderich.xml), Zugriff: 10.06.2020.

HENNENBERG, Fritz / LINHARDT, Marion: Art. Fall, Leo(pold), Biographie, in: MGG Online, hrsg. von Laurenz LÜTTEKEN, Kassel – Stuttgart – New York 2016 ff., zuerst veröffentlicht 2001, online veröffentlicht 2016, <https://mgg-2online-1com-10000464j03f4.han.kug.ac.at/mgg/stable/11865>, Zugriff: 03.01.2021.

HERTEL, Franz Paul: Das Phänomen Robert Stolz. Zur Entwicklung der Operette im 20. Jahrhundert, gezeigt am Beispiel des Komponisten Robert Stolz, Dissertation, Universität Wien 1978.

HOLM, Gustav: Im 3/4-Takt durch die Welt. Ein Lebensbild des Komponisten Robert Stolz, Linz – Pittsburgh – Wien 1948.

HUMPERDINCK, Engelbert: Instrumentationslehre, herausgegeben von Hans-Josef Irmen, Köln 1981.

HUST, Christoph: Art. Humperdinck, Engelbert, in: MGG Online, hrsg. von Laurenz LÜTTEKEN, Kassel – Stuttgart – New York 2016 ff., zuerst veröffentlicht 2003, <https://www-1mgg-2online-1com-1000046jf00b1.han.kug.ac.at/mgg/stable/46673>, Zugriff: 26.04.2021.

JUNK, Victor, Wiener Musik, in: Zeitschrift für Musik 10 (1932), S. 883, [https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=nzm&datum=19320004&query=\(\(text:%22Paul+Abraham%22\)\)&ref=anno-search&seite=929](https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=nzm&datum=19320004&query=((text:%22Paul+Abraham%22))&ref=anno-search&seite=929), Zugriff: 22.02.2021.

KLUG, Clemens Anton: Leben und Werk des Grazer Komponisten und Musikpädagogen, Dissertation, Universität für Musik und darstellende Kunst Graz 2018.

KOKANOVIC MARKOVIC, Marijana / MERKEL, Vera: Art. Stojanović (Stojanovits), Petar (Peter) Lazar, in: Oesterreichisches Musiklexikon online, zuerst veröffentlicht 2006, [www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_S/Stojanovic\\_Petar.xml](http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Stojanovic_Petar.xml), Zugriff: 20.03.2021.

KORNBERGER, Monika: Art. Wiener Bohème-Verlag, in: Oesterreichisches Musiklexikon online, zuerst veröffentlicht 2006, [https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_W/Wiener\\_Boheme\\_Verlag.xml](https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_W/Wiener_Boheme_Verlag.xml), Zugriff: 25.02.2021.

LAMB Andrew: Unterhaltungsmusik aus Österreich, Max Schönherr in seinen Erinnerungen und Schriften, Frankfurt/Main 1992.

LÁNG, Attila E.: Melodie aus Wien. Robert Stolz und sein Werk, Wien – München 1980.

LINHARDT, Marion: Art. Dostal, Nico in: MGG Online, hrsg. von Laurenz LÜTTEKEN, Kassel – Stuttgart – New York 2016 ff., zuerst veröffentlicht 2001, <https://www-1mgg-2online-1com-1000046mf008b.han.kug.ac.at/mgg/stable/372793>, Zugriff: 03.01.2021

LINHARDT, Marion: Art. Strauß, Johann Baptist, in: MGG Online, hrsg. von Laurenz LÜTTEKEN, Kassel – Stuttgart – New York 2016 ff., zuerst veröffentlicht 2006, <https://www-1mgg-2online-1com-1000046fh0213.han.kug.ac.at/mgg/stable/15549>, Zugriff: 22.02.2021.

LINKE, Norbert: Melodie, Bass, Begleitung und Instrumentation bei Johann Strauß (Sohn), in: Die Fledermaus. Mitteilungen 14-17 (2003), S.179-188.

MARCUS, Paul Erich: Und der Himmel hängt voller Geigen, Berlin 1955.

PETEANI, Maria von: Franz Lehár, London – Wien 1950.

PFLICHT, Stephan: Robert Stolz. Werkverzeichnis, München – Salzburg 1981.

PRAWY, Marcel: Marcel Prawy erzählt aus seinem Leben. Mit Beiträgen von Peter DUSEK und Christoph WAGNER-TRENKWITZ, Wien 1996, 4. überarbeitete Auflage: München 2000.

RAUSCH, Alexander / FASTL, Christian / KORNBERGER, Monika: Art. Richter, Familie, in: Oesterreichisches Musiklexikon online, zuerst veröffentlicht 2005, [https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_R/Richter\\_Familie\\_1.xml](https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_R/Richter_Familie_1.xml), Zugriff: 20.02.2021.

RIMSKY-KORSSAKOW, Nikolai: Grundlagen der Orchestration, Berlin 1922.

RUBEY, Norbert: Der Notentext in den Klavierausgaben, in: Die Fledermaus. Mitteilungen 4 (1992), S. 90.

SAARY, Margareta: Art. Schönherr, Familie, in: Oesterreichisches Musiklexikon online, zuerst veröffentlicht 2005, [www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_S/Schoenherr\\_Familie.xml](http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Schoenherr_Familie.xml), Zugriff: 01.03.2021.

SCHAUFLENER, Anselm: Melodieanalytische Betrachtungen bei Robert Stolz, Diplomarbeit, Universität für Musik und darstellende Kunst Graz 1999.

SCHMIDT, Christian Martin: Art. Schönberg, Arnold, in: MGG Online, hrsg. von Laurenz LÜTTEKEN, Kassel – Stuttgart – New York 2016 ff., zuerst veröffentlicht

2005, <https://www-1mgg-2online-1com-10000465y0c8b.han.kug.ac.at/mgg/stable/48404>, Zugriff: 01.02.2021.

SCHÖNHERR, Max / REINÖHL, Karl: Das Jahrhundert des Walzers, Bd. I, Johann Strauß Vater. Ein Werkverzeichnis, London – Wien – Zürich 1954.

SCHUMANN, Klaus Peter: Ein europäischer Gershwin?, Anmerkungen zur Musik Paul Abrahams, in: Klaus WALLER, Paul Abraham. Der tragische König der Operette, Witten 2014, S. 188-200.

SEMRAU, Eugen: Robert Stolz. Sein Leben. Seine Musik, Salzburg –Wien – Frankfurt/Main 2002.

STEKL, Hannes (Hg.): „Höhere Töchter“ und „Söhne aus gutem Haus“: Bürgerliche Jugend in Monarchie und Republik, Wien 1999.

STOLLBERG, Arne: Art. Korngold, Erich Wolfgang, Biographie, in: MGG, hrsg. von Laurenz LÜTTEKEN, Kassel – Stuttgart – New York 2016 ff., zuerst veröffentlicht 2003, online veröffentlicht 2016, <https://www-1mgg-2online-1com-1000046yn0157.han.kug.ac.at/mgg/stable/53139>, Zugriff: 01.02.2021.

STOLZ, Robert / STOLZ Einzi: Servus Du, München 1980.

STROUHAL, Erwin / KORNBERGER Monika: Art. Sandauer, Heinz (Heinrich), in: Oesterreichisches Musiklexikon online, zuerst veröffentlicht 2005, [https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_S/Sandauer\\_Heinz.xml](https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Sandauer_Heinz.xml), Zugriff: 13.03.2021.

VERNIK-EIBL, Sabine: Leben und Werk des Komponisten Georg Jarno und Leo Ascher, Dissertation, Wien 2011.

WALLER, Klaus: Paul Abraham. Der tragische König der Operette, Witten 2014, 2. Auflage: Witten 2017.

WESTPHAL, Reinhold: Art. Kleines Wiener Rundfunkorchester (auch Kleines Orchester der RAVAG, Kleines Orchester von Radio Wien, Kleines Orchester des Österreichischen Rundfunks), in: Oesterreichisches Musiklexikon online, zuerst veröffentlicht 2003, [https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_K/Kleines\\_Wiener\\_Rundfunkorchester.xml](https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_K/Kleines_Wiener_Rundfunkorchester.xml), Zugriff: 21.03.2021.

WESTPHAL, Reinhold: Art. Wiener Solistenorchester, in: Oesterreichisches Musiklexikon online, zuerst veröffentlicht 2006, [www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_W/Wiener\\_Solistenorchester.xml](http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_W/Wiener_Solistenorchester.xml), Zugriff: 28.05.2020.

## **7.2 Quellen**

### **7.2.1 Autographe und Briefe**

#### **7.2.1.1 Wienbibliothek im Rathaus**

MHc 21.645: Lied Apfelthaler.

MHc-18.183: Bauernprinzessinenwalzer, Arr. v. Adolf Ischpold.

MHc-18.184: Bauernprinzessinenwalzer, Salonorchesterarr. v. G. Zolli.

MHc-18.181: Das weiß kein Mensch net, Lied a. d. Singspiel Die Bauernprinzessin, Salonorchesterarr. v. G. Zolli.

MHc-18.182: Das weiß kein Mensch net, Die Bauernprinzessin, Ergänzungsstimmen zu Salonorchester Blagoje Bersa.

MHc-18.179: Nachts bei Mondenschein aus Die Bauernprinzessin, Salonorchesterarr. v. Georg Zolli.

MHc-18.180: Nachts bei Mondenschein aus Die Bauernprinzessin, Ergänzungsstimmen zu Salonorchester, W-365, v. B. Berza.

MN. 189.943: Brief von Emmerich Kálmán an Paul Knepler, 26.12.1939.

H.I.N. 228.314: Brief von Robert Stolz an Lorle Schinnerer Kamler.

I.N. 138664: Brief von Robert Stolz an Fritz Racek vom 5. Juni 1953 und 2 Beilagen.

I.N. 190.050: Brief von Robert Stolz an Paul Knepler, 5. September 1942.

Briefe von Robert Stolz an Victor Léon.

I.N. 190.095: Gesammelte Briefe von Paul Knepler an Robert Stolz.

- Brief von Knepler an Stolz, 12. Oktober 1940.
- Brief von Knepler an Stolz, 15. August 1942.
- Brief von Knepler an Stolz, 1. August 1952.

I.N. 189.916-189.943: Gesammelte Korrespondenz zwischen Emmerich Kálmán und Paul Knepler.

MHc-14.414 (inklusive 4 Beilagen): Chico chi, chico cha.

MH-15.177: Das Lumpperl. Vorspiel.

MHc-16.193 und 16.194: Der Herzog von Reichstadt. Einlagen.

MHc-14.969: Elsa Meyer und die 3 Freier.

MH-15.249: Gino Gina.

MH-15.250/6 (Ergänzung zu MH 15.249): Gino Gina.

MH-15.251 (Ergänzung zu MH 15.249): Gino Gina.

MHc-21.245: Gino-Gina, Arrangement: Max Schönherr.

MHc-12.453: Gott segne Österreich.

MHc 16.579: Heiss brennt die Liebe!

MHc-21.636: Ich bin per Du.

MH-12.185: Ich hab ein Wienerherz.

MHc-21.266: Langsamer Walzer.

MHc-18.176: Lehár Marsch.

MHc-18.178: Lehár Marsch. Salonorchesterausgabe, Pianostimme, S. 1.

MHc-14435: Servus Du, neue Version.

MHc-14.415: Wiener Musi-Wiener Walzer.

MHc-18.212: Nr. 12 Finale.

Archivbox 25\_2.1.2.132 u. 25\_2.1.2.133 (Nachlass Victor Léon).

Neuankauf aus dem Verlag Adolf Robitschek, ohne Signatur:

- Der Minenkönig, Operette in 1 Akt, Partitur, Orchesterstimmen und Klavierauszug.
- Fesch, resch, so soll ein Mädle sein (Entréelied der Pauline), Vordruck v. 25. Sep. 1911 und Druckausgabe 1911.
- Fesch, resch, so soll ein Mädle sein, hs. Manuskript für Klavier [Autograph?].

- Fesch, resch, so soll ein Mädal sein, [vermutlich] Salonorchestrierung Gustav Richter, hs. Klavierparticell.
- Paulin', Paulin', wo denkst Du denn nur hin, Vordruck v. 16. Sep. 1911 und Druckausgabe 1911.
- Paulin', Paulin', wo denkst Du denn nur hin, Salonorchestrierung Gustav Richter, hs. Klavierparticell.
- Du Süßeste der Frauen (Lied der Daisy), Vordruck v. 22. und 25. Sep. 1911 und Druckausgabe 1911.
- Du Süßeste der Frauen (Lied der Daisy), Salonorchestrierung Gustav Richter, hs. Klavierparticell.
- Bergknappenmarsch, Vordruck v. 26. Sep. 1911 und Druckausgabe 1911.
- Das Ärgste ist der Witwenstand (zunächst: Frauen bleiben eben Frauen), Vordruck v. 25. Sep. 1911 und Druckausgabe 1911.
- In Wien gibt's manch' winziges Gasserl, Arr. für Zither von Th. F. Schild .
- In Wien gibt's manch' winziges Gasserl, Arr. von Martin Uhl, Pianostimme.

### **7.2.1.2 Österreichische Nationalbibliothek Wien (ÖNB)**

Mus.Hs. 30.595: Angelo.

Mus.Hs. 44.015: Beil., Brief von Max Schönherr.

Mus. Hs. 5164: Don't Ask Me Why.

Mus.Hs. 30.594: Ein Gruß an Dich, Mutti.

Mus.Hs. 42.402: English Waltz.

Mus.Hs. 42.402: Faschingsmarsch.

Mus.Hs. 30.399: Gott segne Österreich.

Mus. Hs. 44533: Musik zur Volkstheater Comödie.

Mus.Hs. 30.398: Verliebt in Österreich.

### **7.2.1.3 Bibliothek der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz**

STOLZ, Robert: Erlöst!, Musikdrama von Otto Tumlirz, Rosenmotiv, Wien am 30.01.1915.

### 7.2.2 Noten und Partituren

ABRAHAM, Paul: Die Blume von Hawaii, Operette in drei Akten von Alfred Grünwald, Fritz Löhner-Beda und Emmerich Földes, Klavierauszug mit Text, München – Basel – Budapest: Dreiklang-Dreimasken Bühnen- und Musikverlag / Edition Alrobi – Doremi Musikverlag – Alexander Marton 1931.

ABRAHAM, Paul: Viktoria und ihr Husar, Operette in drei Akten und einem Vorspiel, Aus dem ungarischen des Emmerich Földes von Alfred Grünwald und Fritz Löhner-Beda, Klavierauszug mit Text, München – Basel – Budapest: Dreiklang-Dreimasken Bühnen- und Musikverlag – Edition Alrobi – Doremi Musikverlag – Alexander Marton 1931.

FALL, Leo: Die Rose von Stambul, Operette in drei Akten von Julius Bammer und Alfred Grünwald, Klavierauszug zu zwei Händen mit beigefügtem Text, Leipzig – Wien: W. Karczag Musikverlag, Bühnenverlag und Vertrieb 1916.

FALL, Leo: Die Rose von Stambul, Operette in drei Akten von Julius Bammer und Alfred Grünwald, Klavierauszug mit Text, London: Josef Weinberger – Octava Music 1956.

FALL, Leo: Madame Pompadour, Operette in drei Akten von Rudolph Schanzer und Ernst Welisch, Klavierauszug zu zwei Händen mit überlegtem Text, arr. von Siegfried Fall, Berlin – München – Wien: Drei Masken Verlag A.-G. 1922.

KÀLMÀN, Emmerich: Die Csárdásfürstin, Operette in drei Akten von Leo Stein und Bela Jenbach, Klavierauszug für Pianoso solo mit überdrucktem Text, Leipzig: Josef Weinberger 1916.

KÀLMÀN, Emmerich: Die Csárdásfürstin, Operette in drei Akten von Leo Stein und Bela Jenbach, Vollständiger Klavierauszug mit Text, Leipzig: Josef Weinberger 1916.

KÀLMÀN, Emmerich: Gräfin Mariza, Operette in 3 Akten von Julius Brammer und Alfred Grünwald, Klavierauszug mit Text, Leipzig – Wien: W. Karczag 1924 [mit Eintragungen von Max Schönherr].

LEHÁR, Franz: Die Lustige Witwe, Operette in drei Akten von Victor Léon und Leo Stein, Klavierauszug mit Text (Klavierparticell), Wien – München: Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmannsky) 1906.

LEHÁR, Franz: La Veuve Joyeuse, Operette en 3 actes d'après Meilhac, Livret de MM. Victor Léon et Leo Stein, Adaption Française de MM, Gaston de Caillavet et Robert de Flers, Partition complète pour Piano et Chant, Paris: Max Eschig 1909.

LEHÁR, Franz: Paganini, Operette in drei Akten von Paul Knepler und Bela Jenbach, Klavierauszug mit Text, Wien: Glocken-Verlag 1925/1936.

SANDAUER, Heinz: Der Jazz-Pianist, Weltmusik, Wien: Edition International 1950.

STOLZ, Robert: 90 Jahre – 90 Titel, Berlin – München: Wiener Bohême Verlag 1970.

STOLZ, Robert: Chico-chi, chico-cha!, Köln: Siedemton Verlag 1961.

STOLZ, Robert: Das Lumpert op. 219, Operette in drei Akten von Victor Léon, Verlagsnummer W. K. 1081, Leipzig – Wien – New York: W. Karczag Musikverlag 1915.

STOLZ, Robert: Die Rosen der Madonna, Eine Opernlegende in einem Akt (3 Bilder) von Bruno Hardt Warden und Dr. Otto Tumlirz, vollständiger Klavierauszug mit Text, München: Edition Rex 1959.

STOLZ, Robert: Du, du, du, schließ deine Augen zu!, Lied und Langsamer Walzer aus dem Singspiel Wenn die kleinen Veilchen blühen, Text: Bruno Hardt-Warden / Armin L. Robinson, München – Berlin : Dreiklang-Dreimasken Bühnen- und Musikverlag 1932.

STOLZ, Robert: Ein Gruß an Dich, Mutter, Text: Walter Leissle, Verlagskopie aus dem Archiv Hans Stolz, München: Edition Rex Musikverlag – Wien: Astoria Musikverlag – Zug: Victor Verlag 1968.

STOLZ, Robert: Gloria und der Clown, Operette in drei Akten von Julius Horst, Rudolph Bertram (Gesangstexte), Klavierauszug, Basel: Doremi Musikverlag 1935.

STOLZ, Robert: Gott segne Österreich, Wien: Österreichischer Bundesverlag 1954.

STOLZ, Robert: Himmelblaue Träume (Grüezi), Revue-Operette in 3 Akten (12 Bildern) von Georg Burkhard, Gesangstexte von Rudolph Bertram, Klavierauszug, Zürich: Musikverlag und Bühnenvertrieb 1935.

STOLZ, Robert: Lehár Marsch, Op. 43, Verlagsnummer D.3791, Wien – Leipzig: Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmannsky) 1907.

STOLZ, Robert: Lehár Marsch, Op. 43, Verlagsnummer D.3788, Wien – Leipzig: Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmannsky) 1908.

STOLZ, Robert: Lehár Marsch, Op. 43, in: Wiener Taschen-Tanz-Album, hrsg. von C. Morena, Bd. 9, Verlagsnummer D.3853, Wien – Leipzig: Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmannsky) 1908.

STOLZ, Robert: Mosaik, 30 neue Cabarettlieder, Wien: Wiener Musikalien-Verlag, Brüder Mändl 1916.

STOLZ, Robert: Peppina, Operette in drei Akten von Rudolf Oesterreicher, Berlin: Charivari Musikverlag 1931.

STOLZ, Robert: Time Began, American Verison of Servus Du, Lyrics by Evelyn Manacher, New York: Edward B. Marks Music Corporation 1950.

STOLZ, Robert: Trauminsel (Weit her von Yucatan), Operette von Robert Gilbert und Per Schwenzen, Vollständiger Klavierauszug, Copyright by Robert Stolz 1961, Copyright by Zug: Victor Verlag 1971.

STOLZ, Robert: Wiener Gemütlichkeit (Das Sperrsechserl), Operetten Posse aus der guten alten Zeit in 4 Bildern von Alfred Grünwald und Robert Blum, Wien – Leipzig – Berlin: Wiener Bohême Verlag 1920.

STRAUß, Johann: Eine Nacht in Venedig, Komische Oper in drei Akten von F. Zell und Rich. Genée, Neufassung Korngold/Marischka, Edition Cranz, Wiesbaden, London 1967.

### **7.2.3 Ausgewählte Tonträger**

LIANE singt ROBERT STOLZ: Liane Augustin • Robert Stolz dirigiert sein Orchester, AVRs EP 15611.

ROBERT STOLZ: Meinen Freunden zur Erinnerung, RCA Victrola – VL 30377 1979 (iTunes 2009).

#### 7.2.4 Zeitungen

Amtsblatt zur Wiener Zeitung, 13. August 1925, S. 10, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=19250813&seite=10&zoom=33&query=%22Robert%2BStolz%22&ref=anno-search>, Zugriff: 17.02.2021.

Arbeiter-Zeitung, 2. Oktober 1909, S. 10, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=aze&datum=19091002&seite=10&zoom=33&query=%22Robert%2BStolz%22&ref=anno-search>, online Zugriff: 31.01.2021.

Arbeiter Zeitung, 29. Oktober 1910, S. 8, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=aze&datum=19101029&query=%22Robert+Stolz%22&ref=anno-search&seite=8>, Zugriff: 22.02.2021.

Der Humorist, 1. Februar, 1907, S. 3, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=hu1&datum=19070201&seite=3&zoom=33&query=%22Robert%2BStolz%22&ref=anno-search>, Zugriff: 17.02.2021.

Der Humorist, 1. November 1910, S. 2, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=hu1&datum=19101101&seite=2&zoom=33&query=%22Robert%2BStolz%22&ref=anno-search>, Zugriff: 22.02.2021.

Der Humorist, 1. September 1911, S. 6, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=hu1&datum=19110911&seite=6&zoom=33&query=%22Robert%2BStolz%22&ref=anno-search>, Zugriff: 20.02.2021.

Der Humorist, 1. Oktober 1911, S. 4, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=hu1&datum=19111001&query=%22Robert+Stolz%22&ref=anno-search&seite=4>, Zugriff: 20.02.2021.

Der Tag, 24. Juli 1924, S. 8, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=tag&datum=19240715&seite=8&zoom=33&query=%22Robert%2BStolz%22&ref=anno-search>, Zugriff: 17.02.2021.

Der Tag, 8. Januar 1925, S. 7, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=tag&datum=19250108&query=%22Robert+Stolz%22&ref=anno-search&seite=7>, Zugriff: 17.02.2021.

Der Tag, 4. Februar 1925, S. 7, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=tag&datum=19250204&query=%22Robert+Stolz%22&ref=anno-search&seite=7>, Zugriff: 17.02.2021.

Deutsches Volksblatt, 29. Oktober 1905, S. 9, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=dvb&datum=19051029&query=%22Leo+Fall%22&ref=anno-search&seite=9>, Zugriff: 22.02.2021.

Deutsches Volksblatt, 12. November 1911, S. 10, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=dvb&datum=19111112&query=%22Robert+Stolz%22&ref=anno-search&seite=10>, Zugriff: 11.03.2021.

Deutsches Volksblatt, 12. November 1911, S. 10, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=dvb&datum=19111112&query=%22Robert+Stolz%22+%22Die+eiserne+Jungfrau%22&ref=anno-search&seite=10>, Zugriff: 22.02.2021.

Die Bühne 92 (1926), S. 31, [https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=bue&datum=19260092&query=\(\(text:%22Robert+Stolz%22\)\)&ref=anno-search&seite=31](https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=bue&datum=19260092&query=((text:%22Robert+Stolz%22))&ref=anno-search&seite=31), Zugriff: 19.02.2021.

Die Bühne 92 (1926), S. 31, [https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=bue&datum=19260092&query=\(\(text:%22Robert+Stolz%22\)\)&ref=anno-search&seite=31](https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=bue&datum=19260092&query=((text:%22Robert+Stolz%22))&ref=anno-search&seite=31), Zugriff: 19.02.2021.

Die Presse (Exemplar Privatarchiv Andraschek, Wien), [o. a. A.], 3. Jänner 1964, S. 6.

Die Zeit, 31.12.1905, S. 4, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=zei&datum=19051231&query=%22Lustige+Witwe%22&ref=anno-search&seite=4>, Zugriff: 10.5.2021.

Die Zeit, 16. August, 1907, S. 15, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=zei&datum=19070816&seite=15&zoom=33&query=%22Robert%2BStolz%22&ref=anno-search>, Zugriff: 17.02.2021.

Grazer Tagblatt, 2. Dezember 1898, S. 18, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=gtb&datum=18981202&query=%22Robert+Stolz%22&ref=anno-search&seite=18>, Zugriff: 11.03.2021.

Grazer Tagblatt, 2. Mai 1899, S. 2, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=gtb&datum=18990502&seite=2&zoom=33&query=%22Robert%2BStolz%22&ref=anno-search>, Zugriff: 17.02.2021.

Grazer Tagblatt, 28.12.1900, S. 4, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=gtb&datum=19001228&seite=4&zoom=33&query=%22Robert%2BStolz%22&ref=anno-search>, Zugriff: 17.02.2021.

Grazer Tagblatt, 07. März 1901, S. 23, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=gtb&datum=19010307&query=%227.+März+1901%22+%22Robert+Stolz%22&ref=anno-search&seite=23>, Zugriff: 24.03.2021.

Grazer Tagblatt, 21. September 1906, S. 14, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=gtb&datum=19060921&seite=14&zoom=33&query=%22Robert%2BStolz%22&ref=anno-search>, Zugriff: 17.2.2021.

Grazer Tagblatt, 28. Februar 1908, S. 17, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=gtb&datum=19080228&query=%22Robert+Stolz%22&ref=anno-search&seite=17>, Zugriff: 17.03.2021.

Grazer Tagblatt, 25. November 1923, S.6, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=gtb&datum=19231125&seite=6&zoom=33&query=%22Robert%2BStolz%22&ref=anno-search>, Zugriff: 19.02.2021.

Grazer Tagblatt, 7. Februar 1924, S.7, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=gtb&datum=19240207&seite=7&zoom=33&query=%22Robert%2BStolz%22&ref=anno-search>, Zugriff: 19.02.2021.

Grazer Tagblatt, 27. Juni 1933, S. 4, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=gtb&datum=19330627&query=%22Robert+Stolz%22+%22Gloria+und+der+Clown%22&ref=anno-search&seite=4>, Zugriff: 11.03.2021.

Grazer Volksblatt, 5. Mai 1888, S. 3, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=gre&datum=18880505&query=%22Robert+Stolz%22&ref=anno-search&seite=3>. Zugriff: 17.02.2021.

Grazer Volksblatt, 13. Juni 1888, S. 6, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=gre&datum=18880613&query=%22Robert+Stolz%22&ref=anno-search&seite=6>, Zugriff: 17.02.2021.

Grazer Volksblatt, 6. Dezember 1898, S. 3, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=gre&datum=18981206&query=%22Robert+Stolz%22&ref=anno-search&seite=3>, Zugriff: 17.02.2021.

Grazer Volksblatt, 11. April 1900, S. 9, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=gre&datum=19000411&seite=9&zoom=33&query=%22Robert%2BStolz%22&ref=anno-search>, Zugriff: 17.02.2021.

Grazer Volksblatt, 29. Dezember 1900, S. 14, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=gre&datum=19001229&seite=14&zoom=33&query=%22Robert%2BStolz%22&ref=anno-search>, Zugriff: 17.02.2021.

Grazer Volksblatt, 28. September 1903, S. 2, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=gre&datum=19030928&query=%22Robert+Stolz%22&ref=anno-search&seite=2>, Zugriff: 17.02.2021.

Grazer Volksblatt, 12. November 1911, S. 4, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=gre&datum=19111112&query=%22Robert+Stolz%22&ref=anno-search&seite=4>, Zugriff: 11.03.2021.

Illustrierte Kronen Zeitung, Nr. 2907, 02. Februar 1908, S. 23, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=krz&datum=19080202&seite=23&zoom=33&query=%22Robert%2BStolz%22&ref=anno-search>, Zugriff: 20.02.2021.

Illustrierte Kronen Zeitung, 8. Dezember 1914, S. 12, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=krz&datum=19141208&seite=12&zoom=33&query=%22Der%2Baufgeregte%2BKomponist%22&ref=anno-search>, Zugriff: 19.02.2021.

Kleine Volks-Zeitung, 02. Mai 1929, S. 6, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=kvz&datum=19290502&query=%22Robert+Stolz%22+%22Gloria+und+der+Clown%22&ref=anno-search&seite=6>, Zugriff: 11.03.2021.

Marburger Zeitung, 19. März, 1901, S. 3, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=mbz&datum=19010319&query=%2219.+März+1901%22+%22Robert+Stolz%22&ref=anno-search&seite=3>, Zugriff: 24.03.2021.

Neue Freie Presse, 22.12.1905, S. 11, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=19051222&query=%22Franz+Lehar%22&ref=anno-search&seite=11>, Zugriff 10.05.2021.

Neue Freie Presse, 12. Februar 1921, S. 9, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=19210212&query=%22Peter+Stojanovits%22&ref=anno-search&seite=9>, Zugriff: 23.02.2021.

Neues Wiener Journal, 24. Mai 1920, S. 2, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwj&datum=19200524&query=%22Leo+Fall%22&ref=anno-search&seite=2>, Zugriff: 22.02.2021.

Neues Wiener Journal, 6. Juni 1920, S. 10, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwj&datum=19200606&query=%22Leo+Fall%22&ref=anno-search&seite=10>, Zugriff: 22.02.2021.

Neues Wiener Journal, 11. März 1921, S. 8, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwj&datum=19210311&seite=8&zoom=33&query=%22Robert%2BStolz%22&ref=anno-search>, Zugriff: 07.03.2021.

Neues Wiener Journal, 10. Mai 1929, S. 12, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwj&datum=19290510&seite=12&zoom=33&query=%22Egon%2BKemeny%22&ref=anno-search>, Zugriff: 22.02.2021.

Neues Wiener Journal, 1. November 1930, S. 18, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwj&datum=19301101&query=%22Paul+Abraham%22&ref=anno-search&seite=18>, Zugriff: 22.02.2021.

Neues Wiener Journal, 16. September 1934, S. 27, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwj&datum=19340916&query=%22Robert+Stolz%22+%22Gloria+und+der+Clown%22&ref=anno-search&seite=27>, Zugriff: 11.03.2021.

Neues Wiener Tagblatt, 3. Oktober 1911, S. 27, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwg&datum=19111003&seite=27&zoom=33&query=%22Robert%2BStolz%22&ref=anno-search>, Zugriff: 20.02.2021.

Neues Wiener Tagblatt, 28. Dezember 1930, S. 11, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwg&datum=19301228&query=%22Robert+Stolz%22+%22Pepina%22&ref=anno-search&seite=11>, Zugriff: 22.02.2021.

Pilsner Tagblatt, 30. September 1911, S. 3, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=pit&datum=19110930&query=%22Robert+Stolz%22&ref=anno-search&seite=3>, Zugriff: 20.02.2021.

Pilsner Tagblatt, 6. Jänner 1937, S. 3, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=pit&datum=19370106&query=%22Robert+Stolz%22+%22Gloria+und+der+Clown%22&ref=anno-search&seite=3>, Zugriff: 11.3.2021.

Reichpost, 10. Februar 1926, S. 9, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=rpt&datum=19260210&seite=9&zoom=33&query=%22Robert%2BStolz%22&ref=anno-search>, Zugriff: 17.02.2021.

Salzburger Nachrichten, 16. Oktober 1945, S. 4, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=san&datum=19451016&seite=4&zoom=33&query=%22Nico%2BDostal%22&ref=anno-search>, Zugriff: 22.02.2021.

Salzburger Volksblatt, 21. Oktober 1902, S. 6, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=svb&datum=19021021&seite=6&zoom=33&query=%22Robert%2BStolz%22&ref=anno-search>, Zugriff: 17.02.2021.

Salzburger Volksblatt, 7. März 1921, S. 4, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=svb&datum=19210307&seite=4&zoom=33&query=%22Robert%2BStolz%22&ref=anno-search>, Zugriff: 07.03.2021.

Salzburger Volksblatt, 13. Juli 1921, S.3, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=svb&datum=19210713&seite=3&zoom=33&query=%22Salome%2BFoxrott%22&ref=anno-search>, Zugriff, 19.02.2021.

Salzburger Volksblatt, 5. Jänner 1927, S. 8, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=svb&datum=19370105&query=%22Robert+Stolz%22&ref=anno-search&seite=8>, Zugriff: 11.03.2021.

Wiener Zeitung, 29. September 1911, S. 7, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=19110929&query=%22Robert+Stolz%22&ref=anno-search&seite=7>, Zugriff: 20.02.2021.

Wiener Zeitung, 24. Dezember 1920, S. 10, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=19201224&seite=10&zoom=33&query=%22Robert%2BStolz%22%2B%22Der%2BTanz%2Bins%2BGlück%22&ref=anno-search>, Zugriff: 23.02.2021.

### **7.2.5 Sonstige Internetquellen**

DER MERKER 9/4 (1964), <http://members.chello.at/hedda.hoyer/Saisons/1963-64/64-03/Maerz-64.htm>, Zugriff 28.09.2020.

DER SPIEGEL 40 (1951), <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-29192192.html>, Zugriff: 28.09.2020.

DER SPIEGEL, 11.05.1955, S. 48, <https://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/31970304>, Zugriff: 29.09.2020.

DOEHLEMANN, Martin: Erlebnisweisen des Schönen (2000), 10.1007/978-3-322-97096-1\_13., [https://www.researchgate.net/publication/300559425\\_%20Erlebnisweisen\\_des\\_Schonen/citation/download](https://www.researchgate.net/publication/300559425_%20Erlebnisweisen_des_Schonen/citation/download), Zugriff: 21.03.2021.

GRELL, Karl: Interview anlässlich seines 70. Geburtstages, ORF-Sendung Willkommen Österreich, 00:02:40-00:02:55, <https://youtu.be/CqdDL7w-LqY>, Zugriff: 21.03.2021.

KEMÉNY, Egon: <https://peoplepill.com/people/egon-kemeny/>, Zugriff: 24.03.2021.

OGH 7.4.1992, 4 Ob 14/92, (Gerichtsurteil), <https://rdb.manz.at/document/rdb.tso.EN0920405327>, Zugriff: 29.09.2020.

ÖSTERREICHISCHE NATIONALBIBLIOTHEK, Literaturarchiv, [https://data.onb.ac.at/nlv\\_lex/perslex/Sch/Schinnerer\\_Lorle.htm](https://data.onb.ac.at/nlv_lex/perslex/Sch/Schinnerer_Lorle.htm), Zugriff: 23.03.2021.

[http://www.was-wurde-aus.at/oper\\_graz\\_1920-1929.html](http://www.was-wurde-aus.at/oper_graz_1920-1929.html), Zugriff: 17.06.2020.

WIENER STAATSOPER, Online Archiv, <https://archiv.wiener-staatsoper.at/search/person/2801/work/61/credit/2>, Zugriff: 29.09.2020.

### **7.2.6 Emails**

GRELL, Renate: Email an Siegmund ANDRASCHEK vom 12. Januar 2015.

SIMA, Martin: Email an Siegmund ANDRASCHEK vom 15. Juni 2020.

SMITH, Gabryel: Email an Siegmund ANDRASCHEK vom 8. April 2015.

STOLZ, Hans: Email an Siegmund ANDRASCHEK vom 18. Mai 2018.

STOLZ, Hans: Email an Siegmund ANDRASCHEK vom 29. August 2018.

## **7.2.7 Privatarchive**

### **7.2.7.1 Privatarchiv Familie Grell**

STOLZ, Einzi: Brief an Grell, Wien, 11. September 1980.

STOLZ, Einzi: Brief an Grell, Wien, 3. Dezember 1990.

STOLZ, Robert: Brief an Grell „Mein liebes Grellchen“, [o. D.].

STOLZ, Robert: Brief an Grell „Liebstes Grellchen“, Wien 30. Januar [19]61.

STOLZ, Robert: Brief an Grell, Wien, 6. März 1974.

STOLZ, Robert: Foto mit Widmungstext an Karl Grell, 25. August 1957.

STOLZ, Robert: Foto mit Widmungstext an Renate Grell, Juni 1965.

STOLZ, Robert: Noten: Druckausgabe „Behalt mich lieb, Cherie“, Copyright by Robert Stolz, Wien 1955.

STOLZ, Robert: Telegramm an Karl Grell, [vermutlich Silvester 1968].

### **7.2.7.2 Privatarchiv Hans Stolz**

GRELL, Karl: Behalt mich lieb, Cherie. Text: Alfred Morenau, Musik: Robert Stolz, Arr: Karl Grell, Verlag: Edition Rex, [o. O.] [o. J.].

STOLZ, Robert: Festliche Fanfare (A), Wien 1962.

STOLZ, Robert: Festliche Fanfare (B), Wien 1962.

STOLZ, Robert: Gott segne Österreich, Orchesterarrangement von Max Schönherr mit extra ausnotiertem passendem Chorsatz, Manuskript, [o. O.] [o. J.].

STOLZ, Robert: Gott segne Österreich, Scan der gedruckten Chorstimme, Wien: Österreichischer Bundesverlag 1954.

STOLZ, Robert: New Coda Fledermaus Over., 3 Seiten Manuskript und 2 Seiten gedruckte Partitur, [o. O.] [o. J.].

STOLZ, Robert: Time Began, American Version of Servus Du, Lyric by Evelyn Manacher, Music by Robert Stolz, Copyright by Edward B. Marks Music Corporation, [o. O.] 1950.

STOLZ, Robert: Titelaufstellung zur Operette Frühling im Prater, [o. O.] [o. J.].

### **7.2.7.3 Privatarchiv Gisbert Duschek**

KLEINDIENST, Hans: Badeabenteuer – Aventures Aux Eaux, Operette in drei Acten, Musik von Robert Stolz, Vollständiges Buch, [o. O.] [o. J.].

STOLZ, Robert: Brief an Hans Kleindienst, 21. Juli 1921.

STOLZ, Robert: Postkarte an Hans Kleindienst, 24. September 1939.

### **7.2.7.4 Archiv Doblinger Musikverlag**

Verlagsvertrag zum Bühnenwerk *Die Bauernprinzessin* vom 14. März 1917.

Verlagsvertrag zum Werk *Lehár-Marsch* vom 12. November 1907.

### **7.2.8 TV-Dokumentation / Videos**

GRAFF, Robert D.: A conversation with Igor Stravinsky, Interview with Robert Craft, 1957, <https://youtu.be/JPH2Im-7nwo>, Zugriff: 26.01.2021.

RADEKE, Winfried: Interview mit Klaus Waller, 08. März 2018, <https://youtu.be/zPyMK5ZfVku>, Zugriff: 26.04.2021.

VOIGT, Thomas / WUNDERLICH, Wolfgang: Robert Stolz, Musik der Versöhnung, Wunderlich Medien, ZDF, ORF 2009.