



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Leben, Wirken und Musik der Brüder Schrammel“

Verfasserin

Katrin Anita Svoboda

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Musikwissenschaft

Betreuer:

Ass.-Prof. Dr. Emil H. Lubej

Danksagung

Hiermit möchte ich mich zunächst bei dem Wiener Volksliedwerk bedanken, hier im Besonderen vielen Dank den Mitarbeitern des Archivs, die mich mit notwendigen Informationen und Kontakten versorgt haben. Allen voran der Geschäftsführerin und Archivleiterin Dr. Susanne Schedtler, die immer für mich da war und mich mit dem „Wiener Musik – Virus“ infiziert hat.

Außerdem möchte ich mich bei meinem Betreuer Ass.-Prof. Dr. Emil H. Lubej für seine wertvollen Anregungen und Hinweise bedanken.

Herzlichen Dank auch Gertrude Neuhold der Leiterin des Bezirksmuseum Hernals, die mir den Zugang zu Bildmaterial verschaffen hat.

Ein großes Dankeschön an Rainhard Kopschar, Heinz Hromada, Walther Soyka, Gerald Grünbacher und Prof. Walter Deutsch für ihre Hilfsbereitschaft und zur Verfügung stellen ihres Wissens.

Weiters möchte ich mich bei meiner Familie und vor allem bei meinen Freunden bedanken, die immer ein offenes Ohr für meine Sorgen und Nöte hatten.

Ebenfalls möchte ich mich bei Susanne Müller erkenntlich zeigen, die mich emotional sehr unterstützt und mir ihre technischen Geräte zur Verfügung gestellt hat.

Mag. Vera Frisch-Neubauer möchte ich danken für das kritische Korrekturlesen der Arbeit und ihren konstruktiven Vorschlägen.

Last but not least, gilt mein Dank meiner Oma Estera Dite ohne ihre moralische und finanzielle Unterstützung ich diese Arbeit niemals zu Ende gebracht hätte.

Inhaltsverzeichnis

1. Musikalische Voraussetzungen in Wien.....	1
1.1. Das Leben der Brüder Schrammel	11
1.1.1. Der Beginn – „Das Nußdorfer Terzett“ (1878-1884).....	17
1.1.2. Das Schrammelquartett mit Dänzer (1884-1891).....	21
1.1.3. Das Schrammelquartett mit Anton Ernst (1891-1893).....	28
2. Die Instrumente des Schrammelquartetts	33
2.1. Violinen.....	33
2.1.1. Geschichtlicher Umriss	33
2.1.2. Der Bau der Violine	36
2.1.2.1. Der Korpus	36
2.1.2.2. Der Hals und das Griffbrett.....	36
2.1.2.3. Die Saiten.....	36
2.1.2.4. Der Bogen	37
2.1.3. Die Spieltechnik	37
2.1.4. Die Ehrengeligen der Schrammeln	39
2.2. Klarinette	42
2.2.1. Geschichtlicher Umriss	42
2.2.2. Der Bau der Klarinette.....	45
2.2.2.1. Das Blatt und das Mundstück.....	45
2.2.2.2. Die Klappen.....	47
2.2.2.3. Das Rohr	47
2.2.3. Die Spieltechnik	48
2.2.4. Die G-Klarinettenbauer einst und jetzt	49
2.2.5. Heutige „Picksüße Hölzl“ – Spieler	49
2.3. Kontragarre	50
2.3.1. Geschichtlicher Umriss	50
2.3.1.1. Johann Gottfried Scherzer und Nikolaj Makaroff	52
2.3.2. Bau der Wiener Kontragarre	55
2.3.2.1. Der Korpus	55
2.3.2.2. Die Saiten.....	57
2.3.2.3. Die Stimmvorrichtung	58
2.3.3. Die Spieltechnik	59
2.3.4. Die Kontragarrenbauer einst und jetzt.....	62

2.4. Chromatisches Knopfgriffakkordeon – Schrammelharmonika	63
2.4.1. Geschichtlicher Umriss.....	63
2.4.1.1. Johann Klein – Die Patentierung der Resonanzfalle (1862)	64
2.4.1.2. Die Schrammeln und die Ziehharmonika	64
2.4.2. Der Bau der Wiener Schrammelharmonika	65
2.4.2.1. Der Diskant	66
2.4.2.2. Die Stimmplatten und Stimmzungen.....	68
2.4.2.3. Der Balg	69
2.4.2.4. Der Bass	70
2.4.3. Die Spieltechnik.....	71
2.4.4. Die Schrammelharmonikabauer einst und jetzt	71
2.4.5. Heutige Schrammelharmonikaspieler	72
3. Musikalisches Farbenspiel.....	74
3.1. Allgemeine Beschreibung	74
3.2. Aufbau des Stückes	75
3.3. Widmung – Karl Löffler.....	77
3.4. Die Aufnahmen	78
3.4.1. Die Philharmonia Schrammeln	78
3.4.1.1. Geschichte des Ensembles	78
3.4.2. Klassisches Wiener Schrammelquartett.....	81
3.4.2.1. Geschichte des Ensembles	81
3.5. Die Charakteristik der Musik	83
4. Zusammenfassung	86
5. Abstract	88
6. Literaturverzeichnis	90
6.1. Primäre Quellen	90
6.2. Sekundärliteratur.....	90
6.3. Zeitungen und Zeitschriften.....	92
6.4. Noten	92
6.5. Tonträger	93
6.6. Webseiten und Elektronische Quellen	93
6.7. Interviews.....	94
7. Abbildungsverzeichnis	95
8. Anhang	97

Einleitung – Vorwort

„Wien ist eine der wenigen Städte der Welt, der man einen eigenständigen populären Musikstil zuerkennt, während ansonsten musikalische Stile eher größeren Regionen zugeschrieben werden“ (Weber 2006, S: 149).

Einer dieser Stile ist die in Wien entstandene Schrammelmusik, die in den letzten Jahren an Beachtung gewonnen hat. Dies spiegelt sich einerseits in der Verbindung der Wiener Musik mit populären Stilen, wie etwa Jazz und elektronischer Musik wieder, andererseits in der Bildung neuer Schrammelquartette, die sich an der Musik der Gebrüder Schrammel orientieren.

Durch den kurz skizzierten Aufschwung der Schrammelmusik wurde das Interesse der Musikwissenschaft an der Universität Wien geweckt. So kam es dazu, dass die Geschäftsführerin und Archivleiterin des Wiener Volksliedwerkes Dr. Susanne Schedtler eine Lehrveranstaltung zum Thema „Wiener Lied und Schrammelmusik“ angeboten hat. Auf Grund des großen Interesses der Studierenden wurde das Thema im darauffolgenden Semester vertieft. Dies ist als Indikator der Auseinandersetzung einer jüngeren Generation mit dem Thema zu sehen.

So wurde meine Aufmerksamkeit auf diese Thematik gelenkt und ich entschloss mich diese Arbeit über die Schrammelmusik zu schreiben. Nach den ersten Recherchearbeiten stellte ich jedoch fest, dass nur wenig darüber publiziert bzw. im Vergleich zu anderen Forschungsfeldern wenig bearbeitet wurde. Die meisten Publikationen befassen sich mit dem Leben der Gebrüder und deren musikalischem Wirken, jedoch sparen sie fast gänzlich den Klangstil, das Arrangement und eine genaue Beschreibung der Instrumente aus.

Diese Arbeit leistet einen kleinen Beitrag, diesem Defizit entgegenzuwirken. Auch hier wurde zunächst der Fokus auf das Leben und das musikalische Wirken gelegt, wobei den Instrumenten und deren Beschreibungen viel Raum gegeben wird. Diese ausführliche Beschreibung dient zum besseren Verständnis für das darauffolgende Kapitel, welches sich mit der Analyse des Klangstiles und Arrangements beschäftigt.

Anhand eines ausgewählten Stückes werden die aufgeworfenen Fragen analysiert:

- War die Musik der Schrammelbrüder eine improvisierte Musik?
Oder doch auskomponiert und notiert?
- Gibt es zwischen den beiden Quartettbesetzungen, einerseits mit Klarinette, andererseits mit der Harmonika, in Bezug auf Arrangement und Klangdifferenzen Unterschiede?
- Wie vielschichtig ist der Stil bzw. Klang der Schrammelmusik?
- Was unterscheidet die Schrammelmusik von der Volksmusik?

Für die Analyse dieser Fragestellungen werden neben der Sekundärliteratur, handschriftliche Noten von Johann Schrammel, sowie Schriftstücke, herangezogen. Eine weitere wichtige Säule ist die Einbeziehung von Interviews, die mit Musikern geführt wurden. In dem ausführlichen Gespräch mit Prof. Walter Deutsch ließ er mich an seinem großen Wissen über die Wiener Musik teilhaben, die selbstverständlich in der Arbeit ebenfalls Eingang fand.

Diese Arbeit ist ein Ansatz einer Gesamtdarstellung der Schrammelmusik und soll für weitere Recherchen anregen. Weiters soll sie auch ein größeres gesellschaftliches Bewusstsein für die Wiener Musik schaffen und erhalten.

„Wie seltsam, jeder vom Wienerlied Angesteckte wird sofort zum Missionar,
ohne es eigentlich zu wollen.“

(Roland Neuwirth 2004)

1. Musikalische Voraussetzungen in Wien

Die Wiener Volksmusik kann man nur als „Zusammenklang“ des bereits Vorhandenen und dem Einfluss der „Fremde“ verstehen. Aus allen Ländern der Monarchie strömten die Menschen aus verschiedenen Beweggründen in die Stadt.

„Es ist das einmalige an Wien, daß sie alles Fremde, von wo immer es auch kommen mag, in ihre aufzunehmen und wie in einem großen Kessel einzuschmelzen vermag: Das Ergebnis sind immer wieder Wiener, mit all ihren charakteristischen Eigenheiten“ (Egger 2000, S: 19).

Doch nicht nur Fremde, sondern auch Menschen aus dem ländlichen Bereich pflegten ihre Musik und zogen mit ihren Instrumenten und Liedern in die Stadt. Hier vermischte sich nun das bereits Vorhandene mit dem Ländlichen und dem Fremden. So fanden sich Gaukler, Musiker und Händler mit verschiedener Herkunft auf der Straße. Es entstand eine Vielfalt an instrumentalen und vokalen Varianten, von denen heute nur noch Reste vorhanden sind.

Im 17. und 18. Jahrhundert beherrschte vor allem ein Bordunklang die Stadt, denn die Modeinstrumente waren zu der Zeit Dudelsack und Drehleier. Doch schon Anfang des 19. Jahrhunderts wurden diese Instrumente von anderen verdrängt.

Jahrhundertlang war Wien ein attraktiver Anziehungspunkt für Zuwanderer. Man fand viele Immigranten aus verschiedenen Ländern der Monarchie, doch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts stieg die Zuwandererzahl hauptsächlich der aus Böhmen und Mähren kommenden Menschen (vgl. Schaller-Pressler 2006).

Natürlich verlief dieses multikulturelle Zusammenleben nicht immer reibungslos. Jedoch darf man auch die bunte Vielfalt nicht unerwähnt lassen, die zu dieser Zeit auf den Straßen herrschte. Viele fahrende HändlerInnen bereicherten den Alltag mit ihren Kaufrufen und versuchten dadurch auf ihre Ware Aufmerksamkeit zu richten.

Hauptsächlich vorherrschende Musiker waren Dudelsack- und Zitherspieler, danach Harfenisten und Gitarristen; auch die Violinen fanden Einzug auf den Wiener Straßen. Musiziert wurde nicht nur auf der Straße, auch in Wirtshäusern, auf errichteten Podesten und auf Pawlatschen, einem Holzpritschentheater bzw. einer Bretterbühne.

Das Angebot der Straßenmusik und des Musizierens in Wirtshäusern hatte durch viele Jahrhunderte immer eine große Bedeutung.

Zwischen 1830 und 1860 findet man viele Abbildungen von Wiener Gaststätten, darauf sind Duos mit Zither und Geige zu sehen. Zu der Zeit erlangte die Geige als melodieführendes Instrument im Zuge der Zurückdrängung der Bordunmusik besondere Bedeutung. Auch die „Linzer Geiger“ erfreuten sich großen Erfolges und fanden bald begeisterte Nachahmer in Wien.

„Linzer Geiger nannte man die kleinen Gruppen von Musikanten, die ursprünglich als Begleiter der Schiffsleute aus Oberösterreich nach Wien gekommen waren und in der Besetzung mit zwei Geigen und einer kleinen Baßgeige aufspielten“ (Ernst Weber, Booklet Wiener Instrumentalmusik, 2. Spalte).

Auch Hanns, wie er sich selbst nannte¹, Schrammel äußerte sich im Vorwort seiner Sammlung „Alte österreichische Volksmelodien (aus der Zeit 1800-1860)“ über die Besetzung:

„In den 20ger Jahren waren in Wien kleine Musik-Capellen, meist 2 Personen, Zither und Violine auch 2 Violinen und Baßgeige, sogenannte Linzergeiger. Diese Linzergeiger producirten sich Abends in kleinen Wirtshäusern und da fanden sich auch Mädchen ein, welche mit einer erstaunlichen Virtuosität tanzten [...] Die Musikanten und Sänger vom Anfang dieses Jahrhunderts bis ungefähr 1860 (so weit erstreckt sich die Zeit meiner Sammlung,) waren ganz respektable Leister; -manche davon sogar so gut, dass man annehmen kann, solche Leute gibt es nicht mehr [...].“

¹ siehe Mailler 1945, S. 7.

Es liegt in der Natur der Sache, dass diese Leute in ihrem Fach großartig waren, ihr Programm bestand auch nur aus Tanz und steirischen Liedern, sie spielten es mit so viel Geschick, sangen unvergleichlich, und hatten ein so reiches Programm, dass man sagen kann, manche dieser Leute wären im Stande gewesen tagelang vorzutragen, ohne nur eine Nummer repetieren zu müssen“ (zitiert nach: Schaller-Pressler 2006, S: 54-55).

Um 1800 wurde in Wien das kunstvolle Gitarrespiel vorherrschend. Nicht nur die ländliche Bevölkerung, sondern auch die Städter begannen sich diesem Instrument mehr zu widmen. In jedem Wirtshaus hing eine „Klumpfe“, wie die Wiener sie zu nennen pflegen, an der Wand und wartete auf den Gebrauch (vgl. Schaller-Pressler 2006, S: 55).

„Josef Lanner und nach ihm die Gebrüder Drahanek und Stadler spielten in der Besetzung zwei Geigen und Gitarre und prägten dadurch wiederum eine Vorform des Schrammelquartetts“ (Schaller-Pressler 2006, S: 55)².

Auch die Klarinette, von den Wienern „Picksüßes Hölzl“ (G-Klarinette) genannt, erfreute sich um 1800 großer Beliebtheit. Hingegen die anderen Instrumente, wie das Hackbrett und der Dudelsack, wurden von der Ziehharmonika verdrängt. Gespielt wurden die Instrumente nicht nur von Musikern, die diese Instrumente kunstvoll bedienen konnten, sondern auch von Bettlern und „Untalentierten“.

„Die Tatsache, daß zum einen musikalisch untalentierte Bettler und Invalide im „Musizieren“ einen letzten finanziellen Ausweg sahen, zum anderen mancher hochbegabter Musiker aufgrund ungünstiger Bedingungen den sozialen Aufstieg verpaßte oder den Abstieg übersah, erklärte u.a. die Bandbreite an Können und die Vielfalt an Instrumenten, die auf der Straße und in den Hinterhöfen gespielt wurden“ (Schaller-Pressler 2006, S: 56).

² Die angeführten Zitate von Frau Mag. Dr. Schaller-Pressler wurden in den Publikationen teilweise nicht ausgewiesen. Aufgrund ihres fundierten Wissens und wissenschaftlichen Renommées können jedoch die Aussagen im fachlichen Kontext für zutreffend befunden werden.

Weiter schreibt die Autorin:

„Durch die zunehmende Industrialisierung und die verstärkte Einrichtung von Geschäften nahm die Zahl der ambulanten Verkäufer bereits seit der Mitte des 19. Jahrhunderts ab“ (Schaller-Pressler 2006, S: 21).

Sie durften durch die Industrialisierung nicht mehr ihre gelernten Berufe ausüben, sondern mussten neue Tätigkeitsbereiche einnehmen.

„So wurde der Wassermann verdrängt von der Hochquellenwasserleitung, der Mistbauer von der städtischen Müllabfuhr, der Strohbauer von der Matratzen-erzeugung und der Sandverkäufer durch moderne Waschmittel (auch verwendete niemand mehr Streusand zum Schreiben)“ (Schaller-Pressler 2006, S: 21).

In der Residenzstadt versuchten die Menschen, die aus allen Teilen der Monarchie kamen, sich ein neues Leben aufzubauen. Sie bemerkten viel zu spät, dass es auch hier nicht so einfach war. 1873 fand die Weltausstellung in Wien statt, wo man eine eindrucksvolle „Show“ über den wirtschaftlichen und technischen Stand zu sehen bekam. Doch zur gleichen Zeit sah man Menschen in Höfen und Hinterhäusern unter extremen Lebensbedingungen auf engstem Raum leben. In den Wiener Vororten war es schwer sich als Musiker zu behaupten, so konzentrierte man sich auf das Publikum in den Vorstädten und brachte eher Zweideutiges und Vulgäres als „musikalische Kost“. Es folgten viele Ausschreitungen und Strafen, sogar die Polizei wurde auf diese Szene aufmerksam.

Der Wiener Polizeiarzt Josef Schrank gab 1886 ein umfangreiches Werk über die „Prostitution in Wien“ heraus, wo er das unsittliche Nachtleben kritisierte, welches bevorzugt in den Wiener Vororten stattfand. Dort war die polizeiliche Kontrolle schwerer durchzuführen als innerhalb des Linienwalls. Die damals vorherrschende „Gruppierung“ waren die VolkssängerInnen. Die „Brett`ldiven“ stammten meist aus unteren sozialen Schichten, konnten der Ehe nichts abgewinnen und lebten meist in wechselnden Beziehungen.

Dem gegenüber gibt es so gut wie keine Kommentare über das sittliche Verhalten der männlichen Kollegen, denn das moralische Verhalten der Volks-sänger wurde einfach nicht in Frage gestellt (vgl. Schedtler 2010).

Die Verbreitung der Lieder erfolgte über Liedflugblätter, die jedoch bis in das 18. Jahrhundert von den großen süddeutschen Druckerzentren gedruckt wurden, und deshalb hauptsächlich mit deutschem Liedgut zu finden sind.

Die Wiener Drucker betrieben die Herstellung der Liedflugblätter nur als Nebenerwerb. Erst durch die Gründung der Kupferstichakademie durch Maria Theresia im Jahre 1766 entstanden zahlreiche Liedflugblätter. In der Zeit von 1780 bis 1880 gab es viele Nachdrucke in Wiener-Neustadt, Ödenburg, Steyr, Wels, Urfahr, Znaim, Iglau und Leitomischl.



Abb. 1: Liedflugblatt „Die Ausländer in Wien“

Bild- und Fotosammlung Wiener Volksliedwerk,
 Franz Barth Verlag,

Foto: Katrin Svoboda, 22.10.2010



Abb. 2: Liedblattverkäuferin

Bild- und Fotosammlung Wiener Volksliedwerk,
 Wien Museum,

Foto: Katrin Svoboda, 22.10.2010

Es folgte die nun wichtigste Zeit – das Biedermeier, welches als Keimzelle der Wienermusik gesehen werden kann. Diese Epoche begann mit dem Wiener Kongress 1814/1815 und hielt bis zur Märzrevolution im Jahre 1848.

Der Begriff Biedermeier erhält erst um die Jahrhundertwende eine positive Bedeutung und wird als Rückblick auf die Ära der „guten alten Zeit“ gesehen, wo die Beschaulichkeit, die Geborgenheit in der Familie, die Pflege der schönen Künste und die Natur als Basis für alles zu sehen war.

Es war eine Reaktion auf die politischen Umstände, nämlich auf das System Metternich. Die Bevölkerung, allen voran die Intellektuellen und Studenten waren mit dem System, *„das durch Zensur, Spitzelsystem, Polizeiapparat, „Menschenrechtsverletzungen“, und absolutistische Staatsführung charakterisiert war“*, unzufrieden (Vocelka 2002, S: 199).

Am 13. März 1848 versammelten sich die niederösterreichischen Stände im Landhaus in der Herrengasse, wo gleichzeitig eine Demonstration von Bürgern und Studenten im Hofe dieses Landhauses stattfand. Gleichzeitig mit dieser „innerstädtischen Revolution“, kam es in den Vororten zu einem Aufstand der Proletarier. Die Geschäfte wurden geplündert, die Fabriken zerstört. Die Linienämter wurden attackiert, da durch deren Besteuerung die Lebensmittel teurer wurden. Auf Grund dieser Umstände musste der Hof nachgeben. Metternich floh nach England und die Zensur wurde aufgehoben (vgl. Vocelka 2002).

Von der öffentlichen Seite wurde Unterhaltung bewusst gefördert und so bewegte sich der Adel in den schönen Künsten, das gehobene Bürgertum traf bei Hausmusikabenden aufeinander und die Handwerker, Angestellten, Arbeiter, Wäscherinnen und Dienstmädchen amüsierten sich in den Wirtshäusern der Vorstädte bei den Klängen der Militärmusik, Harfenisten und Volkssänger.

Vor allem am Wochenende waren die Heurigen vor der Linie am Samstag und Sonntag „gsteckt“ voll. Hier versammelten sich nicht nur die Einwohner der Vorstädte, sondern auch die Adeligen der Innenstadt. Hans Normann beschreibt in einem Bericht 1832 das Vorortleben sehr eindrucksvoll:

„Vorzüglich merkwürdig ist aber der Sonntag hier. Von drei Uhr nachmittags angefangen strömt eine zahllose Menschenmenge durch die Lerchenfelder Linie hinaus [...]. Man übersieht mit einem Male eine Reihe von größeren und kleineren Häusern, aus welchen sämtlich, wie der Wiener zu sagen pflegt, „unser Herrgott die Hand herausstreckt“, d.i. welche durchwegs mit Bier- und Weinzeichen versehen sind. Gegenüber von jedem dieser Häuser befindet sich ein Garten, welcher, mit einer Menge von Bänken und Tischen versehen, bei schönem Wetter eine große Anzahl von Gästen beherbergt. Mitten durch, zwischen Häusern und Gärten, zieht die im elendsten Zustande befindliche Straße, von einer wogenden Volksmasse bedeckt, die hier lustwandelt und re-kognosziert, ehe sie sich bequemt, rechts oder links Posto zu nehmen. Der größte Teil der Versammlung besteht aus Handwerks- und Arbeitsleuten aus den Fabriken der nahen Vorstädte Schottenfeld, Breitenfeld, Mariahilf [...]. Indessen sieht man hier auch viele wohlgekleidete Personen aus dem Mittelstande, selbst höhere Beamte und Honoratioren, welche sich nicht schämen, an der Belustigung des Volkes teilzunehmen, und oft an einem Tische mit Handwerkern eine Flasche echten unverfälschten Österreicher-Weines trinken. [...]. In dem Inneren dieser Gärten sind gewöhnlich kleine Tribünen errichtet, von welchen herab inländische, steirische oder Tiroler Bänkelsänger die Versammlung belustigen; Harfenisten und Harfenistinnen ersetzen ihre Stelle, wo sie fehlen. Italiener rufen Salami-Keso zum Verkaufe, beschwören die Echtheit ihrer Ware, während doch jedermann weiß, dass ihre Würste nicht weiter her sind als aus dem Lerchenfelde. Kinder verkaufen Lose, alte Weiber spielen Gläser und andere Waren aus; und auf der Straße kann man jederzeit sich wiegen lassen. Mehrere dieser Häuser sind jedoch schon auf einem noblen Fuße eingerichtet und von Gästen aus der Bürgerklasse und überhaupt besserer Gesellschaft besucht, zum Teil mit Tanzsälen versehen. Statt der Bänkelsänger findet man dort Instrumentalmusik, die durchgehends gut genannt werden muß, aber ganz ohne Musik ist nicht eines von diesen Häusern. Unter Lärm und Musik vergeht der Nachmittag sehr geräuschvoll, die Nacht rückt heran.

Bisher unterhielt man sich im traulichen Gespräch, das immer lebhafter wurde; jetzt fängt man zu singen, zu pfeifen, paschen an; und es dauert nun nicht mehr lange, so hört man auch schon Juchezzen [...]; endlich aber fängt man an nach Hause zu gehen. Unter Jubeln, Lachen und Kirren zieht eine fröhliche, sehr begeisterte Prozession durch die Linie in die Vorstadt, wo dann gewöhnlich noch einmal zu guter letzt eingelehrt wird. [...]"

(Schedtler und Zotti 2007, S: 216).



Abb. 3: Im Gemütlichen

Bezirksmuseum Hernals, Franz Veit 1933,

Foto: Katrin Svoboda, 15.09.2010

In seinem Artikel „Schöne Liada – Harbe Tanz“, beschreibt Ernst Weber, dass gegen Ende des Biedermeier der Volksgesang immer mehr verschwand und an seine Stelle das Wienerlied trat, welches nun zu einem wichtigen Bestandteil des Wiener Alltags wurde. Er definiert das Wienerlied als Kunstlied, da „...gegenüber dem Volkslied bewußte künstlerische Gestaltungselemente angewendet werden“ (Weber 2006, S: 162).

Brockhaus definiert den Begriff „Kunstlied“ folgendermaßen:

„Ein Lied, das sich, im Gegensatz zum Volkslied und Gesellschaftslied, durch stilistische Komplexität, Individualität des Ausdrucks und hohe Ansprüche an die Wiedergabe auszeichnet“ (Brockhaus Multimedia 2010).

Roland Neuwirth, dessen Formulierung aus dem Herzen eines „echten Wiener“ spricht, schreibt:

„Das Wienerlied ist Unterhaltungsmusik, gedacht als Heurigenlied, oder es ist ein Geschichtenerzählen. Es reicht vom Wortwitz bis zum schallenden Gelächter, vom Leichtsinn bis zur abgrundtiefen Traurigkeit, von der philosophischen Betrachtung der Welt aus dem Blickwinkel Ottakrings bis zur konkreter Sozialkritik, und es führt bis zur innigsten Berührtheit. Oft abgeklärt und abgehoben, oft gar nichts von all dem, meist aber mit einem verschmitzten Augenzwinkern“ (Neuwirth 1999, S: 12).

Sieht man das Wienerlied nun aus Roland Neuwrths Blickwinkel, kann man es als „urbane Identität“ verstehen. Natürlich werden bewusste künstlerische Gestaltungselemente (Ernst Weber) eingesetzt. Auch die Individualität des Ausdrucks (Brockhaus) ist enorm wichtig. Doch das Wienerlied ist viel mehr, so wie es Roland Neuwirth beschreibt. Man muss es im Kontext der Stadt sehen, denn diese „Wiener Spezialität“ braucht die Wiener Geschichte, die Wiener Persönlichkeiten, den Wiener Schmelztiegel etc. um ein „echtes Wienerlied“ zu werden.

Dieses multikulturelle Zusammenleben und das Nebeneinander unterschiedlicher Stile in der Residenzstadt Wien führten auch in der Instrumentalmusik nach langem Zeitraum zu zwei bedeutsamen „Wiener Linien“: einerseits der Wiener Walzer, andererseits aber auch die „Weana Tanz“. Beide Stile fanden sich nebeneinander im Repertoire der Musikanten.

Bald darauf wurde auch die Bassgeige immer häufiger durch die Kontragitarre ersetzt. Der Begründer für die typische Besetzung der „Weana Tanz“, nämlich mit zwei Geigen und Kontragitarre, war Johann Nicolaus Schmutzer (1806-1873). Er hatte ein besonderes musikalisches Talent, das schon früh auffiel.

Schmutzer bekam eine Geige geschenkt und wurde bald ein ausgezeichneter Virtuose auf diesem Instrument. Lanner und Strauß Vater bemühten sich, ihn für ihre Kapelle zu gewinnen, er spielte aber am liebsten in Wirtshäusern. Auch als Gitarrenlehrer war er berühmt und so soll auch Anton Strohmayr, der spätere Kontragitarist des Schrammelquartetts, Unterricht bei ihm erhalten haben (vgl. Weber 2006, S: 172).

Hanns Schrammel beschrieb seine Qualitäten: „[...] die Produktionen des Joh. Schmutzer fanden immer nur in Gasthäusern statt, wo die bessere Bürgerwelt zusammen kam. Sie hatten einen konzertanten Anstrich, weil man nicht wie anderswo, lärmte oder plauschte, sondern während der Produktion andächtig zuhörte. Die von ihm komponierten Tanz sind in Fachkreisen als die Besten anerkannt“ (zitiert nach: Weber 2006, S: 171).

Doch nicht viele Musiker erreichten so einen hohen Stellenwert wie Johann Schmutzer. Die meisten Volksmusikanten stammten aus relativ einfachen Verhältnissen und nur wenige davon erwarben durch ihr besonderes Talent raschen Ruhm. Andere hingegen musizierten nur nebenbei und gingen tagsüber einem bürgerlichen Beruf nach.

„Wien als Schmelztiegel der Monarchie war stets nach allen Seiten offen und bereit, sich von allen auswärtigen – und nicht nur musikalischen – Einflüssen befruchten zu lassen. Verbunden mit dem städtischen Element, verändert durch die typischen Charaktereigenschaften des Wiener, sind diese Einflüsse aufgesaugt worden, und machten Wien zu einer so wundervollen Stadt. Dafür beneidet uns die ganze Welt. Dies bildete auch die Grundlage für das Entstehen von Wiener Spezialitäten [...]“ (Kopschar 2001, S: 14).

Eine von diesen „Wiener Spezialitäten“ sind die Brüder Schrammel und ihre Musik, auf die in den nächsten Kapiteln näher eingegangen werden soll.

1.1. Das Leben der Brüder Schrammel

1704 wurde der Linienwall als Schutz nach den Türkenkriegen errichtet, den die Wiener „Lina“ nannten. Alle Einwohner Wiens, also der Adel genauso wie die Bürgerlichen mussten an der Errichtung mitarbeiten oder eine Ersatzkraft stellen. Der Wall war 13,5 km lang und wurde im Halbkreis um die 34 Vorstädte angelegt. Er war 3,80 m hoch und ebenso breit und war von einem 2,85 m tiefen Graben umgeben. Der heutige Gürtel zeigt seinen ungefähren Verlauf. An wichtigen Stellen wurden Zugbrücken über den Graben gebaut. Schon 1707 begann man an bestimmten Stellen Maut einzuheben. Außerdem wurde in der Innenstadt auch eine „Verzehrsteuer“ eingehoben, was dazu führte, dass vor allem die ärmeren Schichten der Bevölkerung sich eher in Orten wie Neulerchenfeld, die außerhalb der Linie lagen, ansiedelten. Die reiche Gesellschaft hielt sich am Wochenende ebenfalls außerhalb der Linie auf, da diese dort Erholung suchte.



Abb. 4: Wien in den 1830er Jahren (Carl Graf Vasquez-Pinas)

<http://www.wien.gv.at/kultur/kulturgut/karten/vasquez/index.html>, 08.12.2010

Dieser kleine Ort Neulerchenfeld war nicht nur beliebt, weil es hier günstig zu wohnen war, sondern weil es hier die meisten und angeblich schönsten Wirtshäuser und Gärten gab. Man nannte es ja nicht ohne Grund das „größte Wirtshaus des Heiligen Römischen Reiches“ (vgl. Ziak 1979).

Immerhin hatten dort bereits vor 1800 103 von den etwa 150 Häusern die Schankgerechtigkeit.

In diesem kleinen musikalischen und „wirtshausliebhaberischen“ Ort namens Neulerchenfeld kamen die Brüder Johann und Josef Schrammel zur Welt.

Doch die Geschichte Schrammel beginnt im nördlichen Waldviertel, genauer gesagt in Kainraths, welches heute zu Litschau gehört. Hier kam Kaspar Schrammel, der Vater der beiden, am 6. Jänner 1811 zur Welt.

Sein musikalisches Talent wurde schon früh entdeckt und so spielte er schon mit 12 Jahren in der Dorfkapelle. 1833 heiratete er Josepha Irrschik, die am 27. Oktober 1833 Konrad Schrammel zur Welt brachte. Nach vier Jahren stirbt Konrads Mutter an Lungenschwindsucht.



Abb. 5: Kaspar Schrammel

Bezirksmuseum Hernals, Foto: Katrin Svoboda, 15.09.2010



Abb. 6: Aloisia Ernst

Bezirksmuseum Hernals, Foto: Katrin Svoboda, 15.09.2010

1846 siedelt der Vater mit seinem 13-jährigen Sohn von Litschau nach Neulerchenfeld. An dem neuen Wohnsitz angelangt, lernt Kaspar die um 20 Jahre jüngere Aloisia Ernst kennen und heiratet sie am 7. September 1853 in der Pfarre Neu-Ottakring. Noch vor der Eheschließung kamen die beiden Söhne Johann (Hanns) am 22. Mai 1850 und Josef 3. März 1852 zur Welt.

Ein halbes Jahr danach meldete sich der erste Sohn Konrad zum Militär. Margarethe Egger schreibt, dass es eine Trennung für immer war, da er seitdem nicht mehr mit der Familie Schrammel in Bezug gesetzt wurde und sein eigenes Leben lebte, abseits des großen Schrammelruhmes. 1859 wurde er in der Schlacht von Montebello am rechten Vorderarm verwundet und wurde 1866 aus dem Heeresverband entlassen. Zuvor heiratete er 1861 Anna Volkmer. Den Lebensunterhalt verdiente er sich danach als Drehorgelspieler. Er starb am 29. November 1905 in Atzgersdorf, wo er auch lange Zeit zuvor gewohnt hatte.



Abb. 7: Konrad Schrammel

Mailler 1945, S. 21

„Mit seinem langen Rübezahlbart wurde er in Wien eine Straßenfigur, die jeder vom Sehen kannte, ohne um Art und Geschlecht zu wissen. Auch zur Zeit, da der Name Schrammel in aller Mund war, schob er, zu stolz, um sich an fremdem Ruhm zu sonnen, seine Melzer-Drehorgel von Haus zu Haus, von Hof zu Hof. Keiner seiner Zuhörer ahnte, daß auch in ihm ein Schrammel „musizierte““ (Mailler 1945, S: 20-21).

Der erste öffentliche Auftritt seiner Brüder, Johann und Josef, war am 6. Jänner 1861 im Gasthaus „Zum goldenen Stuck“. Hier wurde ein Benefizabend anlässlich des 50. Geburtstags von Kaspar Schrammel veranstaltet. Aloisia Schrammel starb am 1. November 1881 und nur acht Monate später heiratete Kaspar Schrammel die um 35 Jahre jüngere Magdalena Fogatsch und übersiedelte mit ihr nach Langenzersdorf.

Es war keine neue Bekanntschaft, sondern vielmehr eine Legalisierung eines Verhältnisses, das schon lange bestand und aus dem Anna Schrammel, geboren 1866, stammte.

Kaspar Schrammel, der seine beiden Söhne nur knapp überlebte, starb am 20. Dezember 1895. Bestattet wurden Kaspar, seine dritte Gattin Magdalena (1925), die Tochter Anna (1949) und die Enkelin Margaretha (1981) in Langenzersdorf.

Kaspar Schrammel verabsäumte es nicht, seinen beiden Söhnen eine gute Ausbildung zu bieten. So wurden sie zuerst von Ernst Melzer, dem damaligen Primgeiger des Carltheaters unterrichtet und später gingen beide auf das Konservatorium. Johann studierte von 1862 bis 1866 bei Georg Hellmesberger und Carl Heißler, Josef war nur im Studienjahr 1865/66 von Oktober bis Februar inskribiert.

„Wo immer auch Josef seine weitere Ausbildung erhalten hat - er war ein hervorragender Geiger“ (Egger 2000, S: 70).

Johann Schrammel spielte ab 1865 im Harmonietheater die erste Geige, danach im Orchester der Josefstadt und in der Kapelle von Philipp Fahrbach Senior. 1868 trat das „Wehrgesetz“ über die allgemeine Wehrpflicht in Kraft (vgl. Reichsgesetzblatt (RGBl.) LXVI/151).

Josef war für den Militärdienst untauglich und so ergab sich für ihn die Möglichkeit mit seiner Tante, die Schwester seiner Mutter und seinem Onkel, Familie Schütz, eine Tournee in den Vorderen Orient zu unternehmen.

Sie begannen ihre Reise 1869, spielten mit verschiedenen Musikern u.a. in Konstantinopel, Beirut, Alexandria, Kairo, Triest, Smyrna und kamen 1871 wieder nach einer 17-monatigen Reise nach Wien zurück. Josef berichtet in seinem Tagebuch über sein Besteigen der Cheopspyramide, über kleine Ausflüge wie z.B. zur Pompejus-Säule in Alexandrien, oder auch über einen Eselsritt im Nildelta. Über die Wiener Volksmusik schrieb er, dass sie sowohl in den europäischen Vierteln, als auch bei der orientalischen Bevölkerung erstaunlich gut ankam (vgl. Winterstein 2007).



Abb. 8: Josef Schrammel und Familie Schütz im Orient

Winterstein 2007, S.38

Nach seiner Rückkehr spielte Josef beim Heurigen mit verschiedenen Ensembles und heiratete 1874 die 19-jährige Barbara Prohaska. Sie war Volks-sängerin, leider ist über sie wenig bekannt. Im selben Jahr wird das „Erste Wiener National Quintett“ im Fremdenblatt erwähnt, welches aus den Musikern Eichele, Dänzer, J. Schrammel, F. Draschkowitz und J. Rouland bestand. Der Name Schrammel tritt zum ersten Mal in der Presse auf.

Noch vor der allgemeinen Wehrpflicht meldete sich Hanns Schrammel 1866 mit 16 Jahren freiwillig zum Militär. Er war dort unter anderem als Eskadronstompeter und Musikfeldwebel tätig. 1872 wurde er in die Reserve versetzt und begann in der Salonkapelle Margold zu spielen.³

³ Der genaue Beschäftigungsbeginn ist aus den Quellen nicht eindeutig zu ermitteln.



Abb. 9: Josef Schrammel

Bezirksmuseum Hernals, Foto: Katrin Svoboda, 15.09.2010



Abb. 10: Barbara Prohaska

Bezirksmuseum Hernals, Foto: Katrin Svoboda, 15.09.2010



Abb. 11: Johann Schrammel

Bezirksmuseum Hernals, Foto: Katrin Svoboda, 15.09.2010



Abb. 12: Rosalia Weichselberger

Bezirksmuseum Hernals, Foto: Katrin Svoboda, 15.09.2010

Josef verdiente mit seinen Heurigenensembles bis zu 15 Gulden am Tag, Hanns hingegen bei der Salonkapelle nur drei Gulden. So schlug 1878 Josef seinem Bruder vor, ein Terzett mit Anton Strohmayer zu gründen. Johann soll seinem Bruder Folgendes geantwortet haben: „*Ein Heurigenmusikant – dazu hat mich der Vater nicht ins Konservatorium geschickt*“ (Mailler 1945, S: 61).

Der Verdienst sprach jedoch für sich und sie gründeten daraufhin mit dem Kontragitaristen Anton Strohmayer das „Nußdorfer Terzett“. Anton Strohmayer (1848-1937) erhielt seinen ersten Gitarrenunterricht bei seinem Vater Alois Strohmayer (1822-1890), der Schulmeister, Organist und laut Mailler auch Franz Schuberts unmittelbarer Vorgesetzter war. Anton musizierte schon früh zuerst mit seinem Vater, dann mit verschiedenen Ensembles in Wirtshäusern und Heurigen.

1.1.1. Der Beginn – „Das Nußdorfer Terzett“ (1878-1884)

Es gibt keine genauen Angaben bzw. gehen die Meinungen auseinander, ob es wirklich Nußdorf war, wo das Terzett zu spielen begann. Jeder Wiener wusste auf Grund der Mundpropaganda über das Auftreten der „Nußdorfer“ Bescheid. Anfänglich wurde recht wenig über das Terzett in den Zeitungen geschrieben.



Abb. 13: Das Terzett beim „Weigl“ in Hernals

Bezirksmuseum Hernals, Foto: Katrin Svoboda, 15.09.2010

Die erste Anzeige findet man im Extrablatt vom 18. November 1879, in dem eine Wohltätigkeitssoiree „Für die armen Kleinen“ angekündigt wurde, die im Gasthaus „Zum Mondschein“ stattfand. Unter anderem musizierten auch Kriebaum, die Gebrüder Harner, Krischke und Mayer, Fräulein Kraus und Fräulein Montag.

Gemeint ist hier Louise Montag, ihr gebürtiger Name lautete Aloisia Pintzker, die zu den bekanntesten Volkssängerinnen gehörte. Ihr Repertoire bestand vorwiegend aus alpenländisch geprägtem Liedgut mit Jodlern und Dudlern. Sie trat immer als „Tirolerbua“ auf. Ein polizeilicher Erlass von 1883 erlaubte ihr ganz offiziell in Männerkleidung aufzutreten. Sie war eine der wenigen, die lange gelebt und bis ins hohe Alter gesungen hat (vgl. Schaller-Pressler 2004).



Abb. 14: Edmund Guschlbauer und Luise Montag

Kinz 1986, S.97

Daraufhin folgten einige Konzerte „im Gemütlichen“, was die Vorstadtzeitung vom 11. Februar 1883 so beschrieben hat:

„Unter Gemütlichen versteht man, wie jeder weiß, einen von Rauch und Dunst erfüllten Raum, in dem halbe, ganze und Doppelliter in der erstaunlichen kürzesten Zeit hinter die Binde gegossen werden und Champagnerpfropfen kleine Luftreisen antreten, in dem gepascht, gesungen, gepfiffen, geschmalzt, gejodelt und Wiener Musik gemacht wird, die letztere von dem Quintett Dänzer und Angerer oder dem feschen Terzett Gebr. Schrammel[...].“

Am 29. November 1882 erscheint im Fremdenblatt folgende Anzeige:

„L. Graf's Restauration, Schottenring 9: Zum ersten Mal in der Inneren Stadt die berühmten Gebrüder Schrammel und Strohmayer.“

Hiermit war der erste Schritt über die Linie getan und damit auch der Weg für die Palais des Adels geöffnet. Eine der ersten Persönlichkeiten, die die Gebrüder Schrammel traf, war Johann Strauß. Viktor Tilgner, der Bildhauer des Mozart-Denkmal, vereinbarte ein Treffen zwischen den Schrammeln und Johann Strauß.

Nr. _____
 aufgenommen von _____
 den 21. um 12 Uhr Mitt.
 durch H. S.

Wiener Privat-Telegraphen-Gesellschaft.
 Station HERNALS

ausgefertigt den _____
 um / Uhr M. Mitt.
 durch _____

Telegramm aus _____ 405 44 21/ 11 82
 den 21. um 12 Uhr Mitt.

Johann Strauß mit Johann Strauß
 und unseren Frauen am Freitag, den 23.
 dieses zu Ihrer Produktion nach
 Nußdorf arrangieren Sie gütigst
 interessantes Pfeifen und Jodeln
 und telegraphieren Sie mir gleich
 die Adresse in Nußdorf.
 Professor Tilgner, III., Heugasse 1

Vol.-Druckkarte Nr. 2.

Abb. 15: Brief von Viktor Tilgner (Einladung Johann Strauß)

Mailler 1945, S. 87

„Ich komme mit Johann Strauß und unseren Frauen am Freitag, den 23. dieses zu Ihrer Produktion nach Nußdorf. Arrangieren Sie gütigst interessantes Pfeifen und Jodeln und telegraphieren Sie mir gleich die Adresse in Nußdorf. Professor Tilgner, III., Heugasse 1“ (Mailler 1945, S: 86).

Nach dem Konzert wurden die Schrammeln von Johann Strauß in den höchsten Tönen gelobt:

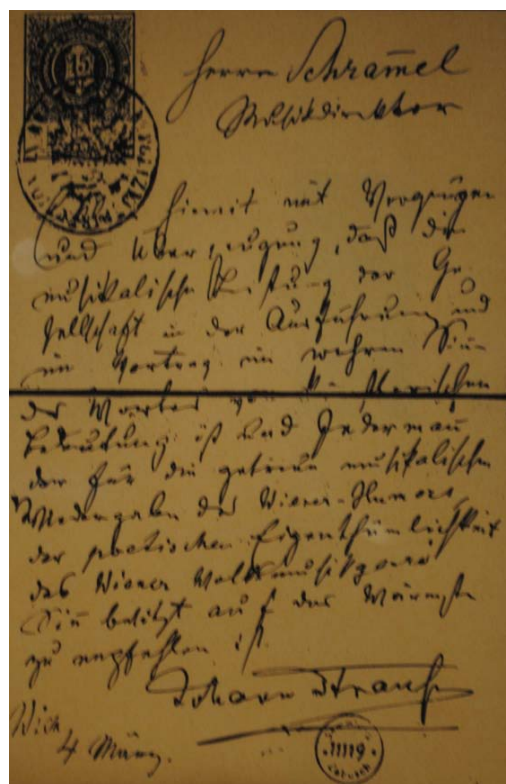


Abb. 16: Brief von Johann Strauß

Bezirksmuseum Hernals, Foto: Katrin Svoboda, 15.09.2010

„Herrn Schrammel, Musikdirektor

Erkläre hiermit mit Vergnügen und Überzeugung, daß die musikalische Leistung der Gesellschaft in der Ausführung und im Vortrag im wahren Sinn des Wortes von künstlerischer Bedeutung ist und jedermann, der für die getreue musikalische Wiedergabe des Wiener Humors, der poetischen Eigentümlichkeit des Wiener Volksmusikgenre Sinn besitzt, auf das Wärmste zu empfehlen ist.
Wien, 4. März. Johann Strauß“ (Mailler 1945, S: 90).

Das Terzett überzeugte nicht nur die Bürgerlichen, sondern auch den Adel bzw. hochrangige Persönlichkeiten.

Das sollte weiterhin so bleiben und sich sogar steigern. Doch vorerst sollte sich das Terzett 1884 zu einem Quartett vergrößern. Georg Dänzer (1848-1893) kam mit der Klarinette, genauer gesagt mit dem „Picksüßen Hölzl“ (G-Klarinette) hinzu, jedoch blieb er von der Presse völlig unbeachtet.

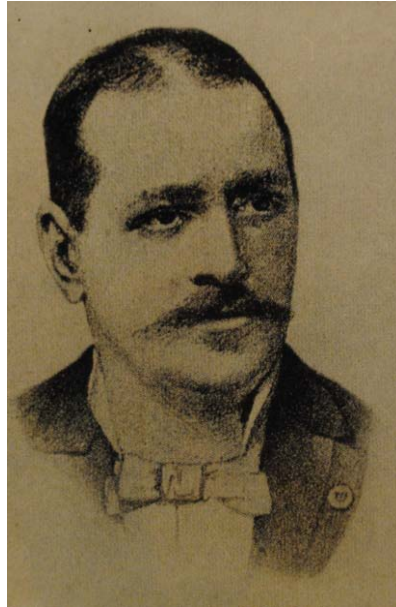


Abb. 17: Georg Dänzer

Bezirksmuseum Hernals, Foto: Katrin Svoboda, 15.09.2010

Der ausgezeichnete Klarinetrist, vielleicht sogar der Beste in der damaligen Zeit, wechselte oft seine Musizierpartner und schaffte es nicht seinen Ruhm mit einem Ensemble auszubauen – was damals aber durchaus üblich war. Mit dem Schrammelquartett hingegen blieb er sieben Jahre zusammen und feierte seine größten Erfolge.

1.1.2. Das Schrammelquartett mit Dänzer (1884-1891)

Das Quartett spielte, wie schon als Terzett, weiter bei verschiedenen Heurigen und Etablissements. Die Wirtshäuser füllten sich bis auf den letzten Platz. Der Heurige hob in Wien alle Standesunterschiede auf; im Publikum saßen begeisterte Schrammelzuhörer. Sie spielten nicht nur in Lokalen, sondern begleiteten auch bei sämtlichen Wettbewerben, wie z.B. dem „Internationalen Preisjodler-Wettkampf“ und traten auch weiterhin auf den Wäschermädelbällen, beim Kostümfest, oder auch auf Fiakersoireen, meist in Begleitung von Naturängern, Jodlern und Kunstpfeifern auf.



Abb. 18: Wäscher mädchenball mit den Gebr. Schrammel, Dänzer & Strohmeier

Bild- und Fotosammlung Wiener Volksliedwerk, Foto: Katrin Svoboda, 22.10.2010

Sie wurden verehrt wie die Walzerkönige Joseph Lanner (1801-1843) und Johann Strauß (1825-1899). Die Brüder Schrammel waren es, die der Bevölkerung Wiens durch ihre Musik, in einer Zeit, in der die alte Stadt demoliert wurde und Verlustängste in den Vordergrund traten, Trost spendeten. Sie wurden zu einer Spezialität der Wiener Unterhaltungsmusik und dies führte dazu, dass sie noch zu Lebzeiten zur Legende wurden (vgl. Schedtler 2009).



Abb. 19: Gebrüder Schrammel, Dänzer und Strohmayer mit Sängern

Bezirksmuseum Hernals, Foto: Katrin Svoboda, 15.09.2010

Hanns Schrammel begann nun seine Kompositionen Adeligen zu widmen, um „höhere“ Anerkennung und Ruhm zu erhalten. So erhielt er für jede Widmung eine Belohnung, welche für ihn einen weiteren Verdienst darstellte, was zeigt, dass Hanns Schrammel nicht nur ein guter Musiker, sondern auch ein guter Geschäftsmann war. Er widmete ein Stück Eugenie Fürstin Esterházy:

„[...] Die mir von Ihnen gewidmete schöne Komposition nehme ich mit dem größten Vergnügen an und sage Ihnen dafür recht vielen Dank [...]“
(Egger 2000, S: 122).

Auch Fürst Alfred Windischgrätz bedankt sich für eine Widmung:

„[...] Die Antwort auf Ihre an mich gerichtete Frage lautet also dahin, daß ich mich geschmeichelt fühle, wenn ein Schrammel-Walzer meinen Namen trägt [...]“ (Egger 2000, S: 122).

Des Weiteren wurden Schrammel-Kompositionen dem Kronprinzen Rudolf und der Kronprinzessin Stephanie gewidmet.

Ein sehr bedeutsames Datum bzw. Ereignis war das 25-jährige Musikerjubiläum (1886) der Brüder Schrammel. Ihren ersten Auftritt bestritten Johann und Josef, wie bereits erwähnt, im Gasthaus „Zum goldenen Stuck“, mit ihrem Vater - es war sein 50. Geburtstag im Jahre 1861.

Das Jubiläum war ein großer Anlass, für welchen Hanns Schrammel seinen wohl bekanntesten Marsch „Wien bleibt Wien“ komponierte. Er wusste genau, wann, wo und wie er seine Kompositionen wirksam vorstellen konnte. So ließ er diesen Marsch das erste Mal von den Deutschmeistern unter Kapellmeister Ziehrer spielen, mit dem Wissen, dass diese Militärkapelle ein hohes Ansehen in der Bevölkerung hatte. 1887 wurde der Marsch titelgebend für ein Bühnenstück, welches im Theater der Josefstadt erstaufgeführt wurde.

Ein weiteres wichtiges Ereignis im Jahre 1886 war der Besuch der Philharmoniker bei den Schrammeln. Hans Richter, der damalige Hofkapellmeister und Dirigent der Wiener Philharmoniker, lud sein Orchester zu einem gemütlichen Beisammensein ein. In einem Brief schrieb er:

„[...] Darum wollen wir uns Sonntag – ganz unter uns! – an dem bestimmten Orte zusammenfinden: dort sollen Sie von den famosen Schrammeln die unvergleichlichen Lanner'schen Walzer vorzüglich aufgeführt hören. Besseres kann ich Ihnen nicht bieten“ (Egger 2000, S: 142).

Es war die höchste musikalische Anerkennung, welche die Brüder Schrammel je von einem Fachmann erhielten, denn Heurigenmusikanten bzw. Volksmusikensembles, die in adeligen Salons spielten, gab es viele, jedoch das Schrammelquartett schaffte es für die Philharmoniker zu musizieren. Nur sie konnten die Wiener Volksmusik so spielen, dass sie dieser Kritik standhielten. Als Dankeschön widmete Hanns Schrammel den Wiener Philharmonikern einen Marsch, mit dem Titel „Wiener Künstler Marsch“.

Ihren ersten Auftritt im „Ausland“ bestritt das Schrammelquartett im Jahre 1888. Die Schrammeln und Baron Jean, ein Kunstpfeifer, wurden nach Budapest eingeladen. Die Karten waren schnell ausverkauft und so wurde das Konzert in einen größeren Saal verlegt. Sie erhielten großes Lob, doch das kunstvolle Pfeifen wurde von dem Publikum nicht anerkannt. Denn dieses vertrat die Meinung, dass nur sie pfeifen durften und zwar bei Missfallen des Vortrags und nicht ein Musiker auf der Bühne (vgl. Egger 2000, S: 189).

Am 24. Oktober 1888 fand ein Abschiedskonzert der Brüder Schrammel statt, da die erste große Reise anstand. Erwartet wurde das Quartett unter anderem in Berlin und Frankfurt am Main. Weitere Aufenthalte folgten in Stuttgart und München. Im Großen und Ganzen feierten sie bei ihrer ersten Reise sehr große Erfolge.

Die Münchner Neuesten Nachrichten schrieben unter dem Titel „Bei den Schrammeln in Kil's Kolosseum“:

„[...] Mit vier Instrumenten wissen die Wiener Künstler einen Klang zu erzeugen, welcher die weiten Räume des Kolosseums aufs Vollkommendste ausfüllte, einen Klang von so volltönender Kraft und so eigenartigem Timbre, daß die Zuhörer schon nach dem ersten Takt verwundert aufhorchen unter dem Eindruck des Ungewöhnlichen. Und es ist alles ungewöhnlich bei diesem Wiener Quartett: Die Klangfarbe, der seelische Ausdruck der Musik, die Klarheit und Reinheit des Vortrags, die oft wundersame Exaktheit des Zusammenspiels und vor allem die rhythmischen Eigentümlichkeiten. Ein ewiger Wechsel von Zurückhalten und wieder Fortteilen, ein fortwährender Wechsel der Tempi, der es geradezu rätselhaft erscheinen läßt, daß diese vier Künstler, ohne daß jemand den Taktstock führt, ja ohne daß einer zum andern nur aufsähe, so genau und glockenrein zusammenspielen. Sie geben Volksweisen zum besten, die zum Teil jeder schon gehört, ohne daß nur ein Ton empfindsamer an sein Ohr geschlagen - sie aber machen feine, herzergreifende Weisen daraus und das klingt und jauchzt und zittert und weint und trillert aus ihren Instrumenten heraus, daß man nur lauschen mag und immer lauschen. Welcher Wohlklang und welche Empfindung in ihrem "Piano" und welche Kraft und Tonfülle, wenn sie heiter Melodien spielen! Und wie sie so einen Walzer zu schattieren wissen! Sie zerlegen die Weise förmlich, jeder Ton, jeder kleinste Reiz kommt zur Geltung und das Ganze behält doch seinen Charakter. Die Präzision und virtuose Sicherheit, mit welcher die beiden Geigen, Brüder Schrammel, spielen, kann nicht zu viel gerühmt werden, vollendet ist aber auch die Kunst der Klarinette. ... Herr Dänzer weiß sie so zu spielen, daß sie kaum schärfer klingt als die Geige, sein "Piano" ist geradezu wunderschön. Auch als Posthornbläser ist derselbe Künstler ein Virtuose [...]“ (zitiert nach: Egger 2000, S: 207-208).



Abb. 20: Das Schrammel Quartett (als Bremer Stadtmusikanten)

Bezirksmuseum Hernals, Foto: Katrin Svoboda, 15.09.2010

Es folgte ein kurzer Aufenthalt in Wien. Danach stand die zweite große Reise an, welche in Brünn begann, wo die Schrammeln einen großen Triumph feierten. Ebenso gut erging es ihnen in Prag, wo vor allem die Posthornsoli von Tänzer besonders gelobt wurden. In Halle an der Saale, einer weiteren Station ihrer Reise, erreichte sie die Nachricht vom Tod des Kronprinzen Rudolf. Die Ereignisse in Mayerling vom Jänner 1889 drückten die euphorische Stimmung der Zuhörer, was dazu führte, dass die Schrammeln nicht den erhofften Erfolg erlangt hatten.

Abbazia, Klagenfurt und Villach waren die letzten Städte, die sie besuchten, bevor sie wieder nach Wien zurückkehrten.

Nach der fünfmonatigen Auslandsreise spielten die Schrammeln ein halbes Jahr wieder in Nußdorf, am damaligen Ruhm konnten sie jedoch nicht mehr anknüpfen.

So beschlossen sie noch einmal ins Ausland zu gehen und starteten im September 1889 ihre dritte große Reise, die auch ihre letzte werden sollte. Erneut kamen sie nach Brünn, danach fuhren sie weiter nach Olmütz. Über Troppau und Ostrau ging die Reise weiter nach Breslau, wo ein längerer Aufenthalt folgte.

Diese Reise brachte nicht mehr den erhofften Erfolg. In Dresden, Leipzig und Magdeburg war der Verdienst so schlecht, dass Hanns Schrammel seine Frau mit einem Brief bat einige Dinge zu verkaufen.

Über Hamburg fuhren sie wieder zurück nach Wien, um wieder in Nußdorf, ihrer „Heimat“, aufzutreten. Außerdem musizierten sie wieder auf sämtlichen Bällen, wie dem Wäschermädelball und dem Lumpenball.

Ein neuer Wirkungsort der Schrammelbrüder wurde der Stalehner, wo das Quartett ab Dezember 1890 auftrat. Im Mittelpunkt standen jetzt nicht mehr die „Weana Tanz“, sondern die „Novitäten“. Es wurden Lieder gespielt, die von den Sängern Exner und Xandl, sowie Wilhelm Wiesberg geschrieben wurden, des Weiteren auch die „Heurigentänze“ von Hanns Schrammel persönlich.



Abb. 21: Stalehner (Aquarell von Gustav Zafaurek 1893)

Foto- und Bildsammlung Wiener Volksliedarchiv, Wien Museum,

Foto: Katrin Svoboda, 22.10.2010

Nach knapp sieben Jahren erfolgreichem Musizieren des Schrammelquartetts erkrankte Dänzer. Das Ausscheiden der Klarinette wurde in der Presse nicht kommentiert.

„Es scheint tatsächlich das Verständnis für die Kunst des „Picksüßen“ abhanden gekommen sein“ (Egger 2000, S: 248).

1.1.3. Das Schrammelquartett mit Anton Ernst (1891-1893)

Nun wurde das „Picksüße Hölzl“ von der Knöpferlharmonika ersetzt. Gespielt wurde sie von Anton Ernst, dem Cousin der Gebrüder Schrammel. Die Besetzung war schon bekannt, denn die Buschettys spielten mit zwei Geigen, Knöpferlharmonika und Kontragitarre schon 1889 in der „Waldschneffe“.

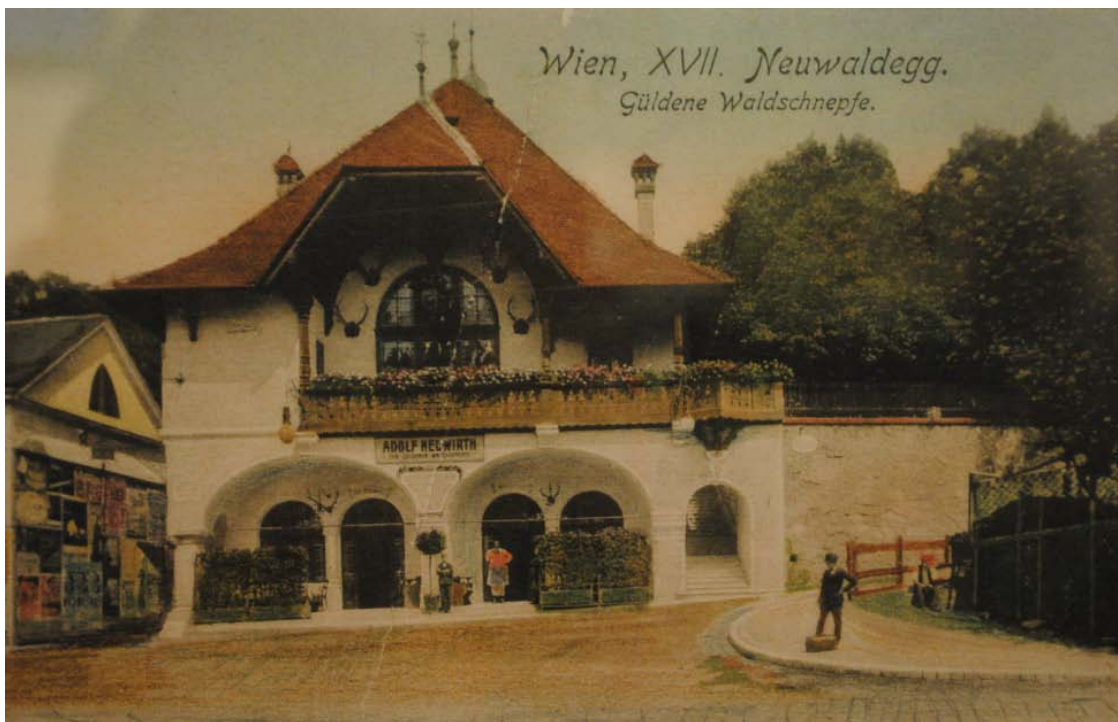


Abb. 22: Guldene Waldschneffe

Bezirksmuseum Hernals, Foto: Katrin Svoboda, 15.09.2010

Die neue Besetzung zeigte keinerlei Änderung am Ruf und an der Beliebtheit des Schrammelquartetts.



Abb. 23: Anton Ernst

Egger 2000, S. 253

Nach einer Anregung des damaligen Wiener Bürgermeisters Dr. Johann Nepomuk Prix entwickelte sich die Idee, zum 100. Todestag von Mozart (1891) eine Ausstellung zu konzipieren:

„[...] Nach einer unserer Sitzungen im Herbst 1890 teilte mir der Bürgermeister Dr. Prix die Absicht mit, zur hundertsten Wiederkehr von Mozarts Todestag (1891) eine Ausstellung von musikalischen Instrumenten, Autographen, Drucken und Porträts zu veranstalten. Je tiefer wir, und andere nach uns, in das Detail des Planes eindringen, desto mächtiger wuchs der Rahmen desselben in die Höhe und Breite. Die geistvolle und energische Fürstin Metternich interessierte sich am lebhaftesten und werktätigsten dafür. Warum nur die Geschichte der Musik illustrieren und nicht auch die Entwicklung des Theaters? Und warum über eine österreichische Musik- und Theaterausstellung nicht hinausgreifen zu einer internationalen? So trieb in dem genialen Frauenkopf der Urgedanke immer neue Äste und Zweige, bis in unbegreiflich kurzer Zeit eine in ihrer Art ganz einzige Ausstellung fertig dastand; in ihrer Grundidee und Gestaltung ohne Vorgänger oder Rivalen [...]“

(Hanslick 1894, Zugriff am 22. Juli 2010 unter <http://www.zeno.org/Kulturgeschichte/M/Hanslick,+Eduard/Aus+meinem+Leben>).

Es wurden eigene Gebäude für die „Wiener internationale Musik- und Theaterausstellung“ 1892 gebaut, wie die Tonhalle (Platz für 2200 Menschen), das Ausstellungstheater (fasste 1550 Menschen) und außerdem gab es auch ein chinesisches Schattentheater. Trotz hohem Interesse und großer Künstler wie z.B. Hans von Bülow, Anton Rubinstein, Peter I. Tschaikowski, Giuseppe Verdi und Pietro Mascagni, fuhren die Veranstalter ein Defizit ein. Doch ein Ort blieb voller Bewunderung und Anziehungskraft – das „Alt-Wien“. Der Hohe Markt wurde nach einem 13x18cm großen Bild von Jacob Hofnaegel in der Gestalt des 17. Jahrhunderts nachgebaut.

In den unteren Räumlichkeiten fand man unter anderem den Regensburgerhof, wo Stahlener wirtschaften durfte und wo die Schrammeln jeden Abend (12. Mai bis 9. Oktober) von vier Uhr nachmittags bis zwei Uhr in der Früh aufspielten. Wiederum fand sich sowohl die aristokratische Gesellschaft als auch das Bürgertum ein. Sie saßen gemischt im Publikum, lauschten alle vereint der Musik und erholten sich in den Pausen mit Speis und Trank. Für die Schrammeln hingegen waren diese Abende Schwerstarbeit. Trotz des ruhmreichen Höhepunktes des Quartetts, waren die Musiker wegen des „Musizier-Marathons“ erschöpft und konnten diesem schlussendlich nicht mehr standhalten. Nach der Ausstellung wurden alle Gebäude und Alt-Wien wieder abgerissen - ein ersichtliches Ende der „goldenen Zeit“.

*„Wie schön war doch Wien in vergangener Zeit,
wie g`müthlich und munter die Altweana Leut,
von Stolz oder fad sein war nirgends a Spur,
`s hat zufriedene Menschen geb`n nur.
Uns`r Wien ist zwar grösser und noblicher word`n,
in Anseh`n hat`s g`wonnen, nur eins hat`s verlor`n,
der echte, der rechte gemüthliche Sinn,
der ist längst verschwunden aus Wien.“*

(Lied: Pfürt di Gott du alte Zeit; Musik und Text: Carl Lorens)

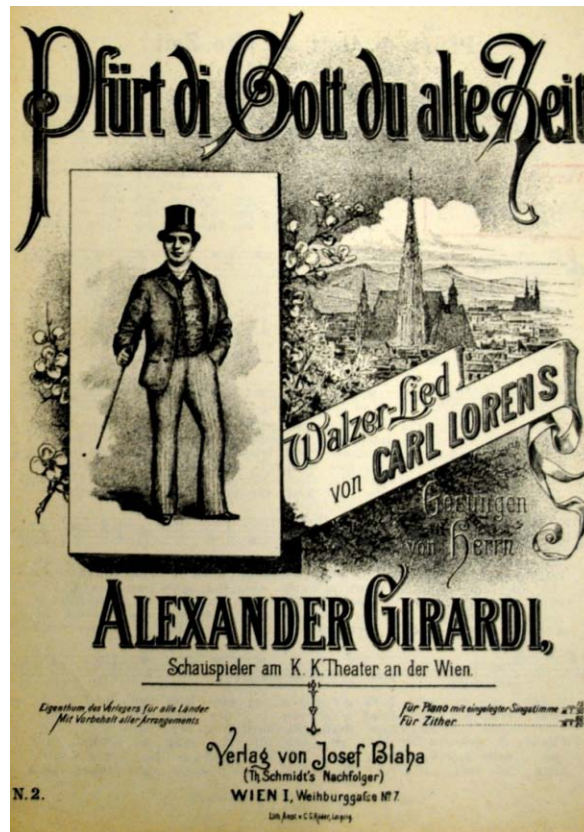


Abb. 24: Pfört di Gott du alte Zeit (Titelblatt)

Archiv Wiener Volksliedwerk, Foto: Katrin Svoboda, 22.10.2010

Anton Strohmayr verließ das Quartett. An seine Stelle trat Karl Daroka. Margarethe Egger führt in ihrem Buch „Die Schrammeln in ihrer Zeit“ den Ausstieg auf den Gesundheitszustand Hanns Schrammels zurück. Er hatte Hämorrhoidenleiden und konnte deshalb nicht lange sitzen. Das Aufspielen im „Alt-Wien“ verschlechterte seinen Gesundheitszustand und nach Ende der Ausstellung musste er sogar vertreten werden. Zudem erhielt Hanns Schrammel ein Herzleiden und konnte daraufhin nicht weiter musizieren.

Es wurde noch an einigen Abenden aufgespielt, doch konnte man das Ende erahnen. So ist es nachvollziehbar, dass sich Strohmayr aus finanziellen Gründen ein neues Ensemble suchte.

Der Name Schrammel galt nun nicht mehr dem wirklichen Schrammelquartett, sondern wurde auch schon als Name einer gewissen Besetzung verwendet. Im Juni 1893 starb Johann Schrammel und ganz Wien trauerte um ihren „hervorragendsten Vertreter der Wiener Volksmusik“.

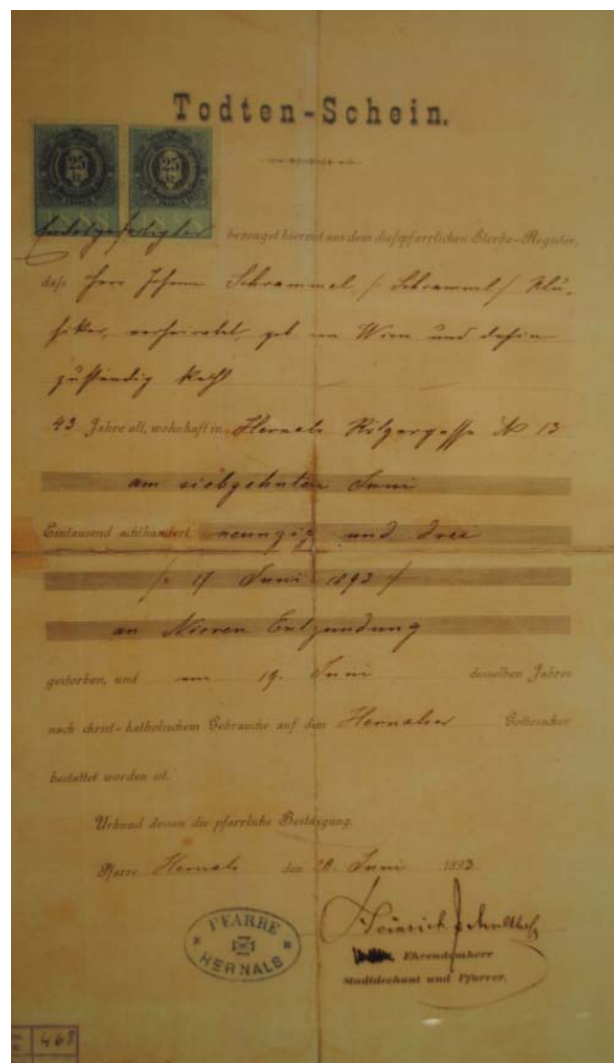


Abb. 25: Todten-Schein von Johann Schrammel

Bezirksmuseum Hernals, Foto: Katrin Svoboda, 15.09.2010

Nach dem Tod wurden „D`Schrammeln“ von 1893 bis 1895 von Josef Schrammel geleitet. Hanns Schrammel wurde zu Beginn von dem Geiger Knoll⁴ ersetzt, doch Anfang des Jahres 1894 wurde nochmals eine Veränderung durchgeführt. Statt Knoll spielte der Bruder des Gitarristen Daroka.

Das Quartett bestand nun aus Josef Schrammel, Anton Ernst und den Brüdern Daroka. Im November 1895 starb Josef Schrammel, ebenfalls wie sein Bruder, nach langen Schmerzen und Leiden.

⁴ Vorname ist nicht übermittelt.

2. Die Instrumente des Schrammelquartetts

Wie in den vorangegangenen Kapiteln schon erwähnt, war die ursprüngliche Besetzung des Ensembles ein Trio, bestehend aus zwei Violinen und einer Kontragitarre. Die Streichinstrumente übernahmen die Melodie und die Kontragitarre die Begleitung. 1884 kam Georg Dänzer mit seiner G-Klarinette dazu. In dieser Besetzung musizierten die Schrammeln mit ihren berühmten Zach-Geigen, Anton Strohmayer vermutlich mit einer Josef Swosil Kontragitarre und Georg Dänzer mit dem „Picksüßen Hölzl“, höchstwahrscheinlich ein Instrument von Franz Koktan. Nach dem Tod des brillanten Klarinettenisten (1893) wurde Anton Ernst mit seiner Knopfharmonika in das Ensemble aufgenommen. Laut der Diplomarbeit von Andreas Teufel (2006) spielte er eine „Budowitz“ mit 52 Knöpfen, die eine Bleistiftinschrift aus dem Jahre 1893 enthielt.

Die folgenden Kapitel sollen einen kurzen Überblick über die Instrumentenkunde der „Schrammel-Instrumente“ geben, um die darauffolgende Klanganalyse besser nachvollziehen zu können.

2.1. Violinen

2.1.1. Geschichtlicher Umriss

Im europäischen Raum sind ab dem 10. Jahrhundert die ersten Streichinstrumente in zwei Urformen, dem Rebec und der Fidel, anzutreffen.

Das Rebec, welches sich vom spanischen Raum aus verbreitete, ist ein birnenförmiges Instrument mit 1-3 Saiten, dessen Korpus und Hals aus einem Stück Holz geschnitzt wurden, ohne Seitenwände, die Zargen genannt werden, und Bünde. Der Hals trug Seitenwirbel und war nicht vom Korpus abgesetzt. Die drei Saiten waren in Quinten gestimmt: g, d`, a`. Die Spielhaltung war stehend und das Instrument wurde an Brust oder Schulter gestützt.

Die zweite Urform ist die Fidel, die in ganz Europa stark verbreitet war. Im Gegensatz zum Rebec, hatte die Fidel bis zu sechs Saiten; auch Bordunsaiten waren keine Seltenheit. Da bei der Herstellung mehrere Holzteile verwendet wurden, besaß der flache und ovale Resonanzkörper Zargen, kleine seitliche Vertiefungen und einen abgesetzten Hals. Die Decke war leicht gewölbt, Bünde waren jedoch meist nicht vorhanden.

Ein wichtiges Merkmal der Fidel war das runde Loch in der Mitte der Decke, das sich später in zwei sichelförmige Schlitzte verwandelte. Da es oft zur Begleitung des eigenen Gesanges diente, wurde das Instrument meist auf der linken Schulter gehalten.

Die verschiedenen Merkmale der mittelalterlichen Saiteninstrumente wurden um 1500 vereint und einige Veränderungen wurden vorgenommen:

1. *Wölbung des Stegs, damit der Bogen auch einzelne Saiten streichen konnte.*
2. *Einen größeren Saitenabstand aus dem gleichen Grund, der notwendigerweise zu einer Reduzierung der Saitenzahl führte.*
3. *Vertiefung der seitlichen Ausnehmungen, um Platz für den Bogen zu schaffen, da als Folge der Stegwölbung die Streichhand einen viel größeren Aktionsradius hat.*
4. *Grundlegende Änderung der Stimmung, da die Fidel für das Bordunspiel eingerichtet war*

(Kolneder 2002, S: 83).

Es entstanden zwei Instrumentenfamilien: Die „Viola da Gamba“ (ital. gamba = Fuß), die zwischen den Knien gehalten wurde, und die „Viola da Braccio“ (ital. braccio = Arm), die mit dem linken Arm auf Schulterhöhe gespielt wurde. Sie unterschieden sich nicht nur in der Spielhaltung, sondern auch die Bauweise, die Funktion und der Klang waren verschieden.

Die „Viola da Gamba“ besaß besonders hohe Zargen, eine gewölbte Decke mit Schalllöchern in C- oder F-Form und einen flachen Boden. Das Griffbrett wurde mit sieben Bündeln versehen. Die fünf bis sieben Saiten lagen auf einem flachen Steg auf, so dass die mittleren Saiten nicht einzeln gestrichen werden konnten.

Der Korpus der „Viola da Braccio“ hatte hingegen niedrigere Zargen, einen gewölbten Boden, Schalllöcher in F-Form, ein Griffbrett ohne Bünde, einen vom Korpus abgesetzten Hals mit Schnecke und vier Saiten, die auf einem gewölbten Steg lagen, so dass sie einzeln gestrichen werden konnten. Diese Er rungenschaft ermöglichte den Musikern das Spielen von Melodien.

Wann die Umstellung der Bordunfidel auf ein Melodieinstrument erfolgte, ist bis jetzt noch nicht nachgewiesen worden, aber man schätzt, dass diese in der Mitte des 15. Jahrhunderts geschah.

Wahrscheinlich führte der Wunsch nach einer klanglichen Verstärkung der „Viola da Braccio“ zur Violine (ital. violino = kleines Streichinstrument).

Vorerst wurden dickere Saiten gespannt, was einen robusteren Strich erforderte. Dieser benötigte wiederum eine Verstärkung der Behaarung, größere Spannung und intensivere Beharzung. Durch die größere Schwingungsamplitude der Saiten wurde ein höherer Steg benötigt, um das Aufschlagen auf dem Griffbrett zu verhindern. Nun wurde der Saitendruck auf den Steg und damit auf die Decke sehr hoch. Eine Stütze, der Stimmstock, wurde eingebaut. Dieser ist für den hellen und obertonreichen Klang von Bedeutung. Zusätzlich wurden Decke und Boden gewölbt, was wiederum die Form der Schalllöcher beeinflusste. Anfänglich hatte man C-Löcher, welche sich später auf Grund der ungünstigen Deckenspannung zu F-Löchern veränderten. Um den optimalen Klang zu erreichen, wurden die Zargen erniedrigt (vgl. Kolneder 2002).

Durch die großen Geigenbauer Nicolò Amati, Jacob Stainer, Antonius Stradivarius und Josephus Guarnerius erhielt sie im 17. und frühen 18. Jahrhundert ihren wesentlichen Standard, der seither nur geringfügig verändert wurde.

Um 1820 erfand Louis Spohr (1784–1859), ein deutscher Komponist und Geigenvirtuose, den Kinnhalter, wodurch sich die Gleitfähigkeit der linken Hand erhöhte.

2.1.2. Der Bau der Violine

2.1.2.1. Der Korpus

Der Korpus besteht aus Boden, Decke und den Zargen. Für die Herstellung des Bodens und der Zargen wird Ahornholz, für die Decke Fichtenholz verwendet. Auf Grund des Platzes für den Bogen, hat der Resonanzkörper in der Strichgegend zwei C-förmige seitliche Ausnehmungen. Auf der vorgewölbten Decke findet man die sogenannten F-Löcher eingeschnitten und den an der linken Innenseite aufgeleimten Bassbalken, der die Schwingungen des linken Stegfußes, also die tiefen Töne, auf die Decke überträgt.

Zwischen den F-Löchern ist der Steg positioniert, der durch den Druck der Saiten an die Decke gedrückt wird. Über diesen laufen die Saiten deren Schwingungen vom Steg auf den Korpus übertragen werden.

Der Stimmstock, ein zylindrischer 6 mm dicker Fichtenholzstab, wird neben den rechten Stegfuß gesetzt und zwischen Boden und Decke geklemmt. Er überträgt die Schwingungen der hohen Saite auf den Boden. Bereits kleinste Veränderungen seiner Position wirken sich auf das Klangbild aus. Wegen seiner Bedeutung für den Klang wird er oft als die „Seele“ der Violine bezeichnet.

2.1.2.2. Der Hals und das Griffbrett

Der Hals hat eine Länge von etwa 13 cm und ist mit dem Griffbrett, welches aus robustem Ebenholz gefertigt wird, verleimt. Das Griffbrett weist keine Bünde auf, was das anfängliche Spielen auf der Violine erschwert.

2.1.2.3. Die Saiten

Die Saiten werden am Saitenhalter, der sich am unteren Ende der Geige befindet, eingehängt. Über den Steg werden sie vom Sattel am schmalen Griffbrettende in den Wirbelkasten zu den Wirbeln geführt, welche zum Stimmen der Saiten dienen.

Die vier Saiten einer Violine werden im Quintabstand ($g - d^1 - a^1 - e^2$) gestimmt. Am Ende des Wirbelkastens befindet sich die Schnecke, die meist von den Geigenbauern eine besondere Gestaltung erhält, wie auch bei den Ehrengigen der Schrammeln ersichtlich ist (siehe Kapitel 2.1.4. „Die Ehrengigen der Schrammeln“).

2.1.2.4. Der Bogen

Die konkav gebogene Holzstange wird seit dem französischen Bogenmacher François Tourte (1747-1835) ausschließlich aus Fernambukholz gefertigt. Das Holz wird in eine Rohform zugeschnitten und muss danach jahrelang trocknen. Anschließend wird die Stange vorgehobelt. Zum Biegen wird das Holz erhitzt und über dem Knie gebogen.

Zwischen den beiden Enden - Spitze und Frosch - werden Rosshaare gespannt. Die Spannung wird mit Hilfe einer Stellschraube am Frosch reguliert (vgl. Kolneder 2002).

2.1.3. Die Spieltechnik

Die Spieltechniken der rechten Hand (Bogenhand):

- a) *„Detaché: Non-legato Spielweise (détaché = abgestoßen, ital. sciolto), der Bogen wird abwechselnd auf und ab geführt, ohne dass er von der Saite abgehoben wird. Einzelartikulation, von den Nachbartönen abgesetzt, für jeden Ton wird die Strichrichtung geändert.*
- b) *Martelé: Eine Spielart des betonten Détaché. Gehämmerter Strich (ital. martellato = gehämmert). Jeder Bogenstrich (Auf oder Ab) wird plötzlich beendet, wobei der Bogen auf der Saite liegen bleibt. Es entstehen ein harter Klang, wie gehämmert, und kurze Pausen zwischen den Tönen. Einzelne kurze Striche werden meist an der Bogenspitze ausgeführt.*
- c) *Legato: Eine Tongruppe wird auf einem Bogenstrich gespielt, so dass die Töne ineinander fließen. Diese Spielweise wird immer mit einem Bindebogen notiert.*
- d) *Portato: Mehrere Töne teilen sich einen gemeinsamen Bogenstrich, wobei jeder Ton eine leichte Betonung erhält und in seinem vollen Notenwert ausgehalten wird.*
Der Eindruck ist der eines Non legato. Diese Spielweise betrifft hauptsächlich Tonrepetitionen oder Töne mit gleichem Notenwert wie Skalen.
- e) *Pizzicato: Anzupfen der Saiten mit der rechten Hand. Diese Spielweise aus dem 16. Jahrhundert kommt von der Laute und wird sowohl auf einzelne Töne als auch auf Akkorde angewandt.*

- f) *Staccato: Eine Reihe von kurzen Strichen auf einem einzigen Bogenstrich, meist nur Aufstrich.*
- g) *Bogentremolo: Die Wiederholung eines Tones ohne Akzent oder Rhythmus durch sehr rasche Auf- und Abstriche an der Spitze des Bogens ausgeführt. Für die Zuhörer entsteht ein „zitternder“ Klangeindruck, der besonders als Hintergrund für spannende Effekte und Klangsteigerungen genutzt wird.*
- h) *Tenuto: Breites Aushalten des Tones in gesamter Dauer.*
- i) *Spiccato: Springendes Staccato, das durch je einen neuen Bogenstrich für jeden Ton erzeugt wird (wie beim Détaché je ein Auf- und Abstrich für jeden Ton). Der Springeffekt ergibt sich infolge der Elastizität des Bogens. Der Bogen pendelt hin und her und wird von den Fingern der rechten Hand kontrolliert“*
(Vienna Symphonic Library, Zugriff am 15. Oktober 2010 unter <http://vsl.co.at/de/70/3189/3190/5629.vsl>).

Die Spieltechniken der linken Hand (Greifhand):

In der linken Hand besteht die Möglichkeit, nicht nur einstimmig zu spielen, sondern auch Doppelgriffe (zweistimmig), Tripelgriffe (dreistimmig) und Quadrupelgriffe (vierstimmig) anzuwenden. Die drei- und vierstimmigen Akkorde können nicht gleichzeitig gespielt werden und bedienen sich deshalb der Akkordbrechung.

Weitere Techniken:

- a) *„Triller: Zwei Töne auf derselben Saite werden folgendermaßen als Tremolo gespielt: Der Finger der tieferen Position hält die Saite gedrückt, während der andere Finger einen höheren Ton in schnellem Tempo abwechselnd drückt und loslässt.*
- b) *Vibrato: Die SpielerInnen übertragen die Schwingungen der linken Hand auf die Saite. Das Ergebnis sind Schwankungen in der Tonhöhe und Lautstärke. Ausschlaggebend sind die Weite der Schwankungen und die Schnelligkeit. Vibrato kann durch Finger-, Hand- und Armbewegungen oder eine Kombination dieser Faktoren erzeugt werden.*

c) *Portamento: Ein hörbares Rutschen des Griffingers entlang der Saite mit gleichzeitigem Lagenwechsel. Zwei Tonhöhen werden gleichsam wie in einem angedeuteten Glissando lückenlos verbunden*

(Vienna Symphonic Library, Zugriff am 15. Oktober 2010 unter <http://vsl.co.at/de/70/3189/3190/5629.vsl>).

2.1.4. Die Ehrengigen der Schrammeln

Der Geigenbauer Carl Zach (1859-1918) war der Sohn des Geigenbauers Thomas Zach, der zunächst in Ungarn und Rumänien tätig war und sich 1869 in Wien niederließ. Carl Zach übernahm 1888 das Geschäft seines Vaters, kam jedoch in finanzielle Schwierigkeiten und verließ Wien. Er starb schließlich 1918 völlig verarmt in London. Während seiner Geschäftsführung produzierte Carl Zach Geigen mit geschnitzten Porträtköpfen und verschenkte diese, mit einer Widmung an den Zargen, an wichtige Persönlichkeiten. So erhielten auch die Brüder Schrammel jeweils eine Zach-Geige, die nach Stradivaris Vorbild gefertigt worden sind. Johann Schrammels Widmung lautet: „Dem Virtuosen Herrn Joh. Schrammel gewidmet von Carl Zach Wien“. Wenn man das Instrument in der Spielhaltung ansetzt, ist nur noch Carl Zach Wien für die Zuhörer sichtbar. (vgl. CD Booklet Die Schrammel Geigen – Philharmonia Schrammeln Wien)

Der genaue Zeitpunkt der „Übergabe“ ist nicht bekannt, wird aber entweder 1883 oder 1884 vermutet (vgl. Egger 2000, S: 98).

Heute befinden sich die Zach-Geigen in der Sammlung der alten Musikinstrumente, im Kunsthistorischen Museum Wien.



Abb. 26: Zach-Geige von Johann Schrammel

Kunsthistorisches Museum SAM 1089, © Philharmonia Schrammeln



Abb. 27: Zach-Geige von Josef Schrammel

Kunsthistorisches Museum SAM 1087, © Philharmonia Schrammeln

Da die Schrammeln in Budapest großen Erfolg feierten, sah sich Paulus Pilat, ein Geigenbauer aus Budapest, veranlasst den beiden Brüdern Johann und Josef, wie schon Carl Zach, zwei Geigen zu schenken. Von diesen Geigen berichtet nur Rudolf Alexander Moißl in seinem Werk „Die Schrammel-Dynastie“:

„[...] Die schöne und gute Violine, auf der Rückseite des Bodens mit dem Monogramm Josef Schrammels und den Anfangstakten des Vindobonaliedes versehen, war ein Geschenk des Hofinstrumentenmachers Pilat in Budapest. Johann besaß von ihm eine ähnliche Geige in gleicher Ausstattung, nur daß die Noten rückwärts unter dem Halse dem Anfang des Liedes „Das Herz von an echten Weana“ entnommen waren [...]“ (Moißl 1943, S: 52).

Diese Geige ist nun im Besitz der Philharmonia Schrammeln. Nachdem Martin Kubik die Geige von Alfons Egger lange Zeit geliehen hatte, übernahm nach dessen Ausscheiden Andreas Grossbauer diese Violine, bis Alfons Egger sie zum Verkauf anbot. Daraufhin kaufte sie Andreas Grossbauer und ist somit weiter im Ensemble hörbar.



Abb. 28: Pilat-Geige von Josef Schrammel

© Philharmonia Schrammeln

2.2. Klarinette

2.2.1. Geschichtlicher Umriss

Der Vorgänger der Klarinette ist das Chalumeau (griech./latein.: calumus=Rohr). Es war ein mit einem einzelnen Rohrblatt versehenes Hirteninstrument, welches hauptsächlich solo gespielt wurde. Dessen geringer Tonumfang beeinflusste voraussichtlich die Entwicklung der Klarinette. Um 1700 schaffte Johann Christoph Denner, durch die Bearbeitung der Daumenklappe in eine funktionstüchtige Überblasklappe, ein Instrument zu bauen, mit dem man nicht nur die Naturtöne, sondern durch das Überblasen auch höhere Töne spielen konnte. Damit erreichte er einen Tonumfang von drei Oktaven. Mit dieser Duo-Dezim Klappe, die bis heute die wichtigste Klappe geblieben ist, erzielte er durch das Überblasen einen Sprung, nicht wie gewohnt in die Oktav, sondern wie der Name schon sagt, in die Duo-Dezim, d.h. um zwölf Töne höher. Für die Töne, die direkt unter der Duo-Dezim liegen, musste er noch zwei Klappen hinzufügen.



**Abb. 29: Tenorchalumeau in D von
Joseph Christoph Denner,
Nürnberg, zwischen 1697 und 1707**

Faszination Klarinette 2004, S. 48

Das einzige Problem, welches noch vorlag, war das des (Rohr-)Blattes. Er kam auf die Idee, das Blatt mit einer Schallkammer im Rohrinernen zu kombinieren. Damit konnte der Bläser das Blatt erstmals mit den Lippen kontrollieren. Dadurch entstand die typische Form eines Klarinettenmundstücks (vgl. Brymer 1994).

Die bis dahin weiter entwickelte Klarinette besaß nun fünf Klappen mit einfacher Kipp-Mechanik und Filzpolster. Der zweite große Bahnbrecher in der Entwicklung der Klarinette war Iwan Müller, der die Löffel-Klappe erfand und den Filz durch Lederpolster ersetzte, um die Löcher luftdicht abzudecken.

Zusätzlich versenkte er die Löcher. Seine Klarinette besaß sechs Griffblätter und dreizehn Klappen. Mit diesem Instrument konnte man fast in jeder Tonart spielen. Dieser neue Ansatz wurde damals jedoch nicht akzeptiert, denn früher gebrauchte man für jede Tonart eine eigene Klarinette, da jeder Tonart ein eigener Charakter zugeordnet wurde.

1839 entwarf Hyacinthe Klosé anhand neuer Berechnungen von Theobald Böhm die Boehm-Klarinette. Dieses sogenannte französische Griffsystem ist jenes System, welches ohne Rollverbindungen auskommt und einige Gabelgriffe vermeidet, da es sich der neu erfundenen Ringklappe bedient. Zum anderem schaffte Theobald Böhm eine mathematische Grundlage zur perfekten Berechnung für die Position der Tonlöcher.

Im Gegensatz dazu steht das deutsche Griffsystem (Oehler-System), welches auf den Berliner Instrumentenbauer Oskar Oehler zurückgeht. Dieser hat die Lage und die Form fast jeder Klappe verändert und verschiedene Mechaniken und Korrekturklappen entwickelt (vgl. Brymer 1994).



**Abb. 30: Klarinette in C von
Oskar Oehler, um 1905**

Faszination Klarinette 2004, S. 104

Diese beiden Systeme unterscheiden sich nicht nur in der Griffweise. Das Böhm-System benutzt außerdem ein Mundstück mit weiterer Öffnung und ein breiteres Blatt. Dadurch wird der Klang schärfer, flexibler und obertonreicher. Im Gegensatz dazu wirkt der Klang der deutschen Klarinette reiner, sonorer und wärmer. Das Oehler-System wird in der klassischen Orchestermusik und hauptsächlich in Deutschland und Österreich verwendet, das Böhm-System hingegen meist in nicht-klassischer Musik, wie dem Jazz und Klezmermusik.

Für das Wiener „Picksüße Hölzl“ ist das Deutsche-System ausschlaggebend. Die hohe G-Klarinette hat *„im Klang nicht die Härte der Es-Klarinette... Es hat im Gegenteil einen feinen, flötenartigen Ton, der sich sehr gut nuancieren läßt“* (Schwenk und Seggelke, Zugriff am 2. August 2010 unter http://schwenk-und-seggelke.de/klarinetten_2000.php).

Heute werden zwei verschiedene „Picksüße Hölzl“ gebaut, die einen mit einer As-Stimmung, die anderen in G, welche in der Schrammelmusik verwendet werden. Hier sollte man beachten, dass die Brüder Schrammel noch in der hohen Wiener Stimmung gespielt haben, die fast einen Halbton höher lag, d.h. die Stücke in G-Dur erklangen in As-Dur (Stimmtonhöhe $a^{\flat}=465$ Hz).

Die Frage nach dem Ursprung des Namens „Picksüßes Hölzl“ ist nicht geklärt, doch eine Vermutung lässt darauf schließen, dass es mit der damaligen Hörgewohnheit zusammenhängt. Die „Weana Tanz“ wurden oft nur mit zwei Geigen und einer Kontragitarre besetzt, was zu einem recht hohen Klang führte, den man damals als süßen Klang betrachtete. Die zweite Geige spielte meist eine Überschlagsstimme, was bedeutet, dass ihre Stimme über der Melodie lag. Der Name „Picksüßes Hölzl“ könnte sich von jenem Gedanken herleiten, dass das Instrument so hoch gespielt wurde.



Abb. 31: Picksüßes Hölzl

http://schwenk-und-seggelke.de/klarinetten_2000.php, am 02.08.10

2.2.2. Der Bau der Klarinette

2.2.2.1. Das Blatt und das Mundstück

Das Blatt und das Mundstück ergeben zusammen den Schwingungserzeuger der Klarinette. Sie sind der wichtigste und individuellste Teil des Instruments.

Das Blatt ist ein einfaches Rohrblatt, das eine aufwendige Herstellung benötigt und schlussendlich nur eine begrenzte Zeit spielbar ist.

Blätter verändern sich nicht nur beim Spielen, sondern auch bei Wetter- und Temperaturumschwüngen. Es wird aus dem Rohr eines Schilfgrases, das im getrockneten Zustand dem Bambus sehr ähnlich ist, gewonnen. Schon seit langem gibt es Experimente mit verschiedenen Materialien, um zuverlässige und technisch herstellbare Blätter zu erstellen. Die Verbreitung dieser Blätter ist sehr gering, da die Herstellung noch nicht so fortgeschritten ist. Man kann aber davon ausgehen, dass früher oder später Produkte auf den Markt kommen werden, die eine gleichwertige Alternative darstellen werden.

Das Mundstück wird heute meist aus Kautschuk, aber auch aus Kristall (Glas), Metall und Kunststoff hergestellt. Es gibt dabei einige Aspekte zu berücksichtigen, denn die Auswahl, Gestalt und Pflege sind sehr wichtig für die Klang-erzeugung.

Folgende Punkte sollten beachtet werden:

- a) *Die Auflage muß völlig eben sein, da hier das Blatt aufliegt. Zwischen Blatt und Auflage darf keine Luft entweichen, und es soll auch keine Feuchtigkeit eindringen, denn sonst quillt das Blattunterteil.*
- b) *Die Schenkel müssen auf beiden Seiten genau gleich sein und eine vollkommen parallele Krümmung für den Ansatz ergeben. Die Gestalt dieser Krümmung ist wahrscheinlich der individuellste Teil des Instruments.*
- c) *Das Dach der Tonkammer muß glatt sein und kann verschiedene Gestalt haben, je nachdem, welche Art von Klang sie erzeugen soll.*
- d) *Die Wände: Enge Wände geben Intensität, weite geben Flexibilität und einen eher breiten Klang.*

- e) *Der Ausstich ist ein Konstruktionsdetail des Mundstücks, ... Folglich soll der Ausstich am Beginn der Auflage scharf und flach sein, mit ihr einen ziemlichen spitzen Winkel bilden und in die Bohrung des Mundstücks am unteren Ende ohne die Spur einer Unebenheit einmünden*

(Brymer 1994, S: 140).

Das Blatt wird am Mundstück entweder durch die Blattschraube oder mit einer Schnur befestigt. Letzteres ist die ältere Variante, wird jedoch noch sehr häufig gebraucht.

Bei der Blattschraube wird das Blatt schneller befestigt, jedoch ist das Schwingungsverhalten nicht optimal und das Blatt wird beschädigt. Ein weiteres Problem, das ebenfalls erwähnt werden muss, ist, dass bei der Blattschraubenvariante das Blatt nur an zwei Punkten an die Bahn des Mundstücks gepresst wird. Es sollte sich aber gleichmäßig an die hohle Bahnform anpassen, was mit der Schnurtechnik vollbracht wird. Hier liegt jede Wicklung auf der Blattoberfläche voll auf und es wird nirgends eine scharfe Kante in das Holz gedrückt.

Beim „Picksüßen Hölzl“ werden heute zwei verschiedene Bauarten verwendet. Die ursprüngliche Variante ist ein eigenes Mundstück und Blatt für die G-Klarinette, welche im Größenverhältnis zur restlichen Klarinette angepasst wird. Die zweite Bauart ist eine Modifizierung des Mundstücks und Blattes einer Es-Klarinette.

Gerald Grünbacher, der das „Picksüße Hölzl“ im Thalia-Quartett bläst, ist der Meinung, dass man nicht genau sagen kann, welches besser ist und findet auch, dass es eher vom Spieler abhängig ist, für welche Konstruktion man sich entscheidet. Denn heutzutage wird die G-Klarinette hauptsächlich von Berufsmusikern gespielt, die am Abend ein Konzert spielen müssen und jenes mit einer Es-Klarinette oder sogar einer Bassklarinette bestreiten. Spielt man zuvor auf einem G-Klarinettenmundstück, ist es schwer sich auf einen anderen Ansatz einzustellen.

Ein weiterer Aspekt ist, dass man Es-Blätter in jedem Fachhandel kaufen kann und die G-Blätter selbst angefertigt werden müssen bzw. genauso schwer zu bekommen sind, wie G-Klarinetten selbst.

2.2.2.2. Die Klappen

Die Funktion der Klappen liegt darin, die Tonlöcher zu schließen und zu öffnen. Da die Löcher zu weit auseinander liegen, können sie nicht mit den Fingerkuppen geschlossen werden. Deshalb werden Klappen, lange Hebel, Blöcke, Achsen und Röhrchen benötigt.

Die Klappen müssen die Tonlöcher komplett schließen d.h. bei geschlossenem Zustand, darf keine Luft mehr hindurch strömen. Im offenen Zustand hingegen darf die Klappe den Luftstrom nicht behindern. Beim Schließen und Öffnen muss darauf geachtet werden, dass die Feder, genauer gesagt die Federkraft, bei den Klappen stark genug ist und keine Reibung im Lager der Klappe entsteht. Eine weitere Eigenschaft der Klappen ist die völlig geräuschlose Arbeit.

Anfänglich hatte das „Picksüße Hölzl“ weniger Klappen. Man versuchte immer mehr unterzubringen, um eine „kleine Klarinette“ zu erhalten. Dies war jedoch auf Grund der kurzen Mensur unmöglich. Daraufhin gibt es G-Klarinetten mit verschiedener Klappenanzahl. Diejenigen mit weniger Klappen lassen sich fast einfacher spielen, da mehr Platz für die Finger vorhanden ist. Manche Spieler legen sich deshalb bewusst Klappen still, welche nicht unbedingt gebraucht werden und verwenden dann umständliche Gabelgriffe, um nicht an einer Klappe anzuecken (Gespräch: Gerald Grünbacher).

2.2.2.3. Das Rohr

Der wichtigste Aspekt für den Klang einer Klarinette sind die Eigenschaften der Bohrung, also deren Form und Oberfläche. Ausschlaggebend dabei ist, dass die Bohrung innen glatt ist und keine Versetzungen oder einen Spalt aufweist. Eine weitere Eigenschaft der Bohrung ist die zylindrische Form; d.h. dass sie über das ganze Rohr den gleichen Durchmesser hat. Lediglich beim vorderen Teil des Mundstücks ist sie enger bzw. kurz vor der Stürze, wie der untere trichterförmige Teil genannt wird, wird sie weiter und endet schlussendlich kegelförmig.

2.2.3. Die Spieltechnik

Neben dem korrekten Ansatz, der richtigen Atmung und den verschiedenen Hilfsgriffen, ist das unterschiedliche Anstoßen ein wichtiger Aspekt bei der Spieltechnik auf der Klarinette. Durch verschiedene Kombinationen des Zungenanstoßes „TA“, „DA“ und „HA“ ergeben sich verschiedene Spieltechniken. Legato, Akzente, weiches und hartes Anstoßen, klingendes Staccato und Staccato Seccho gehören zu den meist verwendeten. Wird von den Holzbläsern ein schnelles Staccato verlangt, verwenden sie die so genannte „Doppelzunge“, statt "TATATATATATA" sprechen sie ein "TAKATAKATAKATAKA".

Die Besonderheit der G-Klarinette ist, dass man auf Grund der kurzen Mensur Klappen stilllegt, um Platz für die Finger zu schaffen. Dies führt zu neuen, teilweise auch umständlichen Gabel- bzw. Hilfsgriffen. Diese Methode wird unter anderem auch verwendet, um dem Intonationsproblem auszuweichen, eine weitere ist das Ausgleichen mit dem Ansatz.

Bezüglich der Intonation sollte man ebenso die Hörgewohnheiten genauer betrachten. Man erkennt annähernd den Unterschied an den Aufnahmen der 1960er Jahre. Es waren sehr gute Musiker, aber aus der heutigen Sicht intonationsmäßig ziemlich „falsch“. Da es leider keine Aufnahmen aus der Zeit der Brüder Schrammel gibt, kann man nicht beweisen, dass die Hörgewohnheit anders war, aber man kann davon ausgehen, dass sie sich zur heutigen unterschied.

Es wird nach und nach Perfektion angestrebt. Wenn ein Akkord gespielt wird, dann erwartet unser Ohr, dass es „sauber“ klingt bzw. ein Unisono-Klang erlaubt keine Abweichungen, deshalb werden schon nur zwei Hertz Abweichungen als „unsauber“ wahrgenommen. Dies ist der Grund, warum es heute nicht so viele „Picksüße Hölzl-Spieler“ gibt (Gespräch: Gerald Grünbacher).

2.2.4. Die G-Klarinettenbauer einst und jetzt

Natürlich konnte damals sowie heute kein Instrumentenbauer davon leben G-Klarinetten zu bauen. Schließlich ist es sehr zeitaufwendig, doch bleibt der große Verkaufserfolg aus. Da die Intonation unter der kurzen Mensur leidet, müssen die Käufer vorher meist eine fixe Zusage geben, egal wie die G-Klarinette klingt. Aus diesen Gründen kann man keine wirklich guten „Picksüßen Hölzl“ finden. Der Spieler müsste sich selbst mit der Bauweise und Stimmung auseinandersetzen, um sein eigenes Instrument zu bauen.

Recherchen im Internet ergaben, dass es nur wenige Klarinettenbauer gibt, die eine G-Klarinette anbieten:

- Wurlitzer: Ausführung auf Anfrage
(Wurlitzer, Zugriff am 26. November 2010 unter <http://www.wurlitzerklarinetten.de>)
- Schwenk und Seggelke
(Schwenk und Seggelke, Zugriff am 26. November 2010 unter <http://www.schwenk-und-seggelke.de>)

2.2.5. Heutige „Picksüße Hölzl“ – Spieler

Trotz des Intonationsproblems und der kurzen Mensur kann man einige Ensembles ausfindig machen, die dieses Instrument gebrauchen. Der Oktav- bzw. Unisono-Klang zur Geige, der von den Brüdern Schrammel beabsichtigt war, wird größtenteils gemieden. Um diesem Klang auszuweichen, bedienen sich die Ensembles diverser Hilfsmittel. Triller oder andere neu komponierte Stimmen stellen eine Alternative dar. Ausschließlich das Thalia Quartett versucht diesen Aspekt nicht zu umgehen, sondern spielt auf die Weise, wie es vom Komponisten vorgesehen ist. Historische Instrumente gibt es heute kaum, was zur Folge hat, dass Musiker auf neu gebauten Instrumenten spielen (Gespräch: Gerald Grünbacher).

2.3. Kontragitarre

2.3.1. Geschichtlicher Umriss

Im 16. Jahrhundert kam es im mitteleuropäischen Raum zur Entwicklung sogenannter Lautenorchester, was einen enormen Anstieg der Zahl von Lautentypen zur Folge hatte. Es wurden nicht nur Diskant-, Alt-, Tenor- und Basslauten verwendet, sondern auch Großoktav-Basslauten, die dem Orchester einen vollen Basston verleihen sollten. Diese Instrumente waren aber durch ihre Größe (Korpuslänge von 65 bis 70cm, Mensurlänge von 85 bis 95 cm) sehr unhandlich und ungeeignet für melodioreiche Passagen oder gar Sololiteratur. Die Lösung des Problems war eine Art „theorbierte“ Laute (vgl. Kopschar 2001).

„Das heißt, es wurde ein zweiter, nicht geknickter, kleinerer Hals ohne Griffbrett links neben dem geknickten Hals angebaut, der in einem eigenen Wirbelkasten ausgebildet war, der seitständige Wirbel enthielt, an welchen die nun freischwebenden Bordunsaiten⁵ befestigt waren. Dies ist genau das Prinzip der heutigen Kontragitarre“ (Kopschar 2001, S: 15).

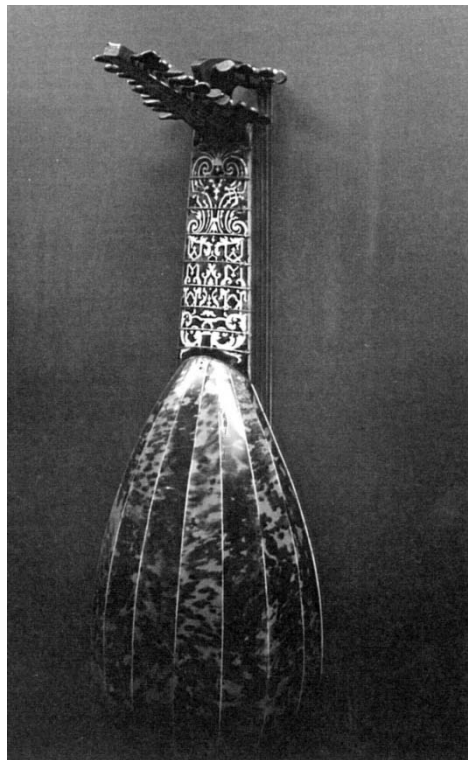


Abb. 32: Theorbierte Laute, 17. Jahrhundert

Kunsthistorisches Museum - Sammlung alter Musikinstrumente, Foto: Reinhard Kopschar, 2001

⁵ Gemeint sind die Basssaiten.

Die weiteren Entwicklungen der Instrumentenbauer führten zu zwei neuen Varianten von Zweihalsgitarren. Man kann nun zwischen Instrumenten mit zwei Hälsen, wobei beide Griffbretter aufwiesen, deren bekannteste wohl die „Chitarra decacorda“ von Giambattista Ferrari (Modena, 1853-1883) war und den Zweihalsgitarren, bei welchen der erste Hals mit sechs Saiten und einem Griffbrett versehen war, der zweite Hals nur zur Halterung der Basssaiten, die diatonisch oder chromatisch abwärts gestimmt waren, diente (vgl. Kopschar 2001).



Abb. 33: Doppelgitarre, Alexandre Voboam, Paris 1690

Kunsthistorisches Museum - Sammlung alter Musikinstrumente, Foto: Reinhard Kopschar, 2001

Durch Komponisten wie Fernando Sor (1778–1839), Mauro Giuliani (1780–1840), Ferdinando Carulli (1770–1841), Niccolò Paganini (1782–1840), Matteo Carcassi (1792–1853), Johann Kaspar Mertz (1806–1856) und Napoléon Coste (1805–1883), die allesamt nicht nur ausgezeichnete Gitarristen waren, sondern sich auch pädagogisch betätigten, erfuhren die Gitarre und die Gitarrenmusik eine regelrechte Hochblüte und das Instrument avancierte zum beliebtesten Kammermusikinstrument.

„Die Gitarre war vortrefflich geeignet, den Geist des Biedermeier und der Romantik überzeugend und berührend zu interpretieren, ging es doch um expressive Virtuosität und geistige Transparenz der Musik, verbunden mit gefühlvoller Tonsprache, reich an Farben“ (Bockkeller Nr. 2/Juni 2003).

Die musikhistorische Entwicklung in der Romantik führte zu einer immer üppiger werdenden Klangfülle. Um diesem Umstand Rechnung tragen zu können, wurden nicht nur die Orchester immer größer, sondern wuchsen auch die Gitarren und bekamen acht oder sogar zehn Saiten. Damit konnte man die kammermusikalische Vormachtstellung der Gitarre gegen die immer stärkere Konkurrenz durch das Klavier vorerst behaupten.

„Anfangs waren die Instrumente mit dreien solcher zusätzlicher Baßsaiten ausgestattet, dann baute man nach und nach einen zweiten Hals über dem Griffbretthals dazu, der mit fünf bis sieben Baßsaiten bespannt wurde. Wegen der eigenen Charakteristik der Bb-Tonarten kam eine achte (das As) dazu. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wiesen diese >>Kontragitarren<< bereits neun Baßsaiten auf und reichten damit bis zum Kontra-G“ (Roland Neuwirth 1999, S: 17).

2.3.1.1. Johann Gottfried Scherzer und Nikolaj Makaroff

Nikolaj Makaroff, ein russischer Gitarrenvirtuose, absolvierte den Militärdienst und begann sich als Autodidakt dem Gitarre-Studium zu widmen. Um 1850 gehörte er zu den besten Gitarristen. Zu seinen Freunden zählten beispielsweise Johann Kaspar Mertz, Matteo Carcassi, Napoleon Coste, Zani de Ferrati und weitere wichtige Persönlichkeiten aus dem Bereich der klassischen Gitarrenmusik. Sein Vermögen investierte er gerne in gute Instrumente, weshalb er im Jahre 1849 zwei Staufer Gitarren aus Palisander kaufte und dafür je 120 Rubel bezahlte.

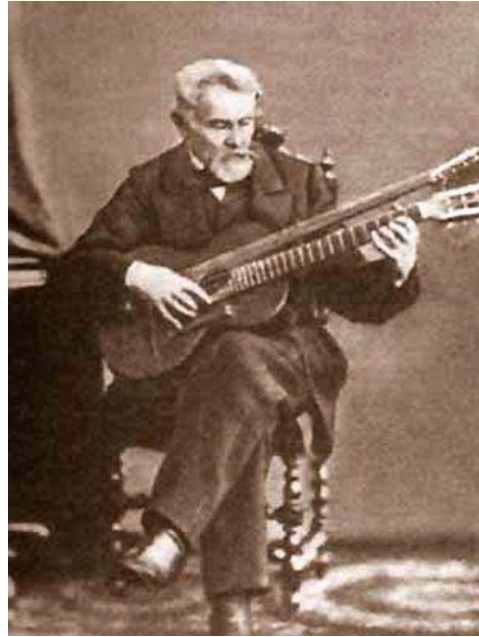


Abb. 34: Nikolaj Makaroff

http://www.harp guitars.net/iconography/icon-euro_id.htm, am 13.10.2010

Johann Georg Stauffer hatte aber sein Geschäft in Wien 1848 an den Instrumentenbauer Schmidt verkauft und lebte seit dieser Zeit in Prag. Die beiden Instrumente wurden folgedessen von einem Lehrling Stauffers, namens Johann Gottfried Scherzer gebaut, der dafür allerdings nur 22 Rubel pro Instrument bekam (vgl. Kopschar 2001, S: 30).

Als Makaroff das erfuhr, ließ er sich bei Scherzer, der mittlerweile selbstständig in Wien tätig war, eine Gitarre bauen, welche größer als eine herkömmliche Gitarre war und zwei Metallstangen im Korpus hatte.

Diese „Erfindung“ gilt als richtungsweisend für die Entwicklung der Kontragitarre, denn *„[...] durch die Metallstangen wurde der Zug der Saiten abgefangen, was zu einer Entlastung der Decke führte und ihr Schwingungsverhalten positiv beeinflusste“* (Kopschar 2001, S: 31).

Nikolaj Makaroff veranstaltete am 10. Dezember 1856 in Brüssel einen Wettbewerb, der die Bedeutung der Gitarre aufwerten sollte. Die neunköpfige Jury unter der Leitung Makaroffs kürte nicht nur die besten Kompositionen für Gitarre, sondern auch die besten Instrumente. Diese sollten einfach, aber perfekt gebaut sein und über eine Metallmechanik verfügen. Zusätzlich gab es den Wunsch die zehnsaitigen Gitarren mit einem Kontra D, C, B und A auszustatten.

Der erste Preis der Komponisten ging an den nur wenige Tage zuvor verstorbenen Johann Kaspar Mertz und der zweite Preis an Napoleon Coste.

Der erste Preis für die beste Gitarre ging an Johann Gottfried Scherzer, der zweite an Argusen aus St. Petersburg. Der Preis für die ersten Plätze waren je 200 Rubel, für die Zweiten 125 Rubel (vgl. Kopschar 2001, S: 31).



Abb. 35: Kontragitarre von Johann Gottfried Scherzer⁶

<http://www.harp guitars.net/history/org/org-form2c.htm>, am 13.10.2010

Dieser Bautyp von Scherzer konnte sich jedoch in der Wiener Szene nicht bestätigen, da die Voraussetzungen für die Wiener Musik nicht gegeben waren. Die Wiener Harmonik verwendet neben der I., IV. und V. Stufe, auch die Nebestufen, wie die II. und VI. Stufe. Außerdem werden, in einem sehr einfachen Rahmen, Dreiklangserweiterungen verarbeitet. Da die Wiener Musik auf diesem Prototyp nicht spielbar war, unterlief die Kontragitarre einer Weiterentwicklung, indem die Anzahl der Basssaiten schrittweise erhöht wurde. Auch die Korpusform wurde verändert; sie wurde vergrößert und etwas stärker tailliert. Um dem enormen Zug der Saiten standzuhalten, wurde eine Korpusstütze aus Metall eingebaut.

⁶ Das Baujahr dieser Kontragitarre wird von harpguitars.net auf 1856 geschätzt.

Als den Erfinder der Kontragitarre kann man Scherzer nicht sehen, denn schon vor ihm versuchten es Coste, Mertz, Makaroff u.a. Doch was Scherzer schaffte, war eine Zusammenführung vieler kleiner Teile, die ihn zum "Schöpfer" der Kontragitarre machte (vgl. Kopschar 2001).

2.3.2. Bau der Wiener Kontragitarre

Im Großen und Ganzen orientieren sich die Instrumentenbauer an ein bewährtes Mittelmaß, welches sich nach der Größe der Instrumente von berühmten Wiener Kontragitarrenbauern wie Ludwig Reisinger und Josef Wesely, richtet. Die Angaben der Längen, Breiten und Höhen bzw. der verwendeten Materialien sind im Wesentlichen gleich. Deshalb kann man von einem standardisierten Modell der Wiener Kontragitarre sprechen (vgl. Kopschar 2001, S: 38).

2.3.2.1. Der Korpus

Die Breite am Bauch beträgt im Schnitt 42 cm, an der Brust circa 33 cm und an der Taille rund 26 cm. Diese Maße sind für den Klang der Wiener Kontragitarre ausschlaggebend. Im Vergleich zu einer Konzertgitarre fällt der deutlich größere Korpus auf, was in Verbindung mit einer wesentlichen geringeren Zargenhöhe zum typischen Klang einer Wiener Kontragitarre führt: ausgewogen in den Höhen mit „knackigen“ vor allem nicht lange nachklingenden vollen Basstönen.



Abb. 36: Seitenansicht einer Kontragitarre

Kontragitarre von Ludwig Reisinger, Foto: Katrin Svoboda, 21.09.2010

Die Decke besteht, wie hierzulande üblich, meist aus Fichtenholz, im Gegensatz dazu wird für den Boden und die Zargen Ahorn oder ein furniertes Weichholz verwendet. Wie im klassischen Gitarrenbau wird auch beim Bau der Kontragitarre als Furnierholz in der Regel Palisander verwendet, weil dieses Holz unnachahmliche Klangqualitäten besitzt.

Wie schon erwähnt, wurde auf Grund der hohen Spannung der Basssaiten eine Metallstütze in den Korpus eingebaut.

Diese konnte man mit einer Stellschraube unter dem Hals nachschrauben, deshalb diente sie nicht nur der Stütze, sondern auch zur Veränderung der Saitenlage, da durch das Drehen der Winkel des Halses verändert wird.

Da die Kontragitarre ein enormes Gewicht aufweist, ist Peter Tunkowitsch einen neuen Weg gegangen, indem er für die Stütze Kohlenstoff verwendet. Da der Carbonstab nur ein Fünftel des Gewichtes eines Stahlstabes besitzt, wirkt er so dem großen Gewicht der Kontragitarre entgegen. Zudem ist die Stütze aber doppelt so hoch belastbar.



Abb. 37: Eingebaute Metallstütze

Kontragitarre von Ludwig Reisinger, Foto: Susanne Müller, 21.09.2010

Eine weitere Neuerung ist eine Entwicklung von Andreas Neubauer, und zwar eine gänzlich neuartige Kreuzverbalkung der Decke, die ihm den Verzicht der Korpusstütze ermöglicht.

In der Regel geschieht die Verbalkung der Decke durch fünf bis sechs geleimte Querbalken, die jedoch nicht höher als 10 mm sein sollen, um das Schwingungsverhalten der Decke nicht zu beeinträchtigen, die als Membran dient. Auf den Boden werden auch drei Querbalken aufgeleimt. Da dieser vorgewölbt ist, müssen auch die Balken jene Wölbung aufweisen.

2.3.2.2. Die Saiten

Ursprünglich wurden Saiten aus Darm (hauptsächlich Schafsdarm) oder auch aus Stahl hergestellt. Kontrasaiten und die drei Basssaiten über dem Griffbrett wurden mit einem Kern aus Seidenfäden versehen, der mit einem versilberten Kupferdraht oder einem Draht aus Graustahl umwickelt wurde.

Mit dem Aufkommen der Nylonfaser, Ende der 1930er Jahre, setzten die Hersteller immer mehr und mehr auf das strapazierfähige Kunststoffmaterial. Es ist nicht nur länger haltbar, sondern auch klimastabil und weniger feuchtigkeitsempfindlich, sodass die Stimmung bei Temperatur- oder Feuchtigkeitsunterschieden besser gehalten wird.

Die stete Weiterentwicklung und Qualitätsoptimierung hält unverändert an, so werden heutzutage unter anderem auch Carbonsaiten produziert.



Abb. 38: 13-saitige Kontragitarre

Kontragitarre von Ludwig Reisinger, Foto: Katrin Svoboda, 21.09.2010

Die Anzahl der Kontrasaiten hat sich im Laufe der Zeit verändert. In den Anfängen konnte man drei bis vier frei schwebende Basssaiten finden. Im Gegensatz dazu experimentierte Ludwig Reisinger kurze Zeit später mit bis zu zwölf Kontrasaiten. Die vielen Saiten waren jedoch für die Spanne der rechten Hand nicht vernünftig bewältigbar (vgl. Kopschar 2001, S: 42).

Daraufhin fertigte man in der Regel Gitarren mit sieben oder neun Kontrasaiten an, die chromatisch abwärts gestimmt waren. Diese Bautradition hat sich bis heute erhalten.

2.3.2.3. Die Stimmvorrichtung

Auch in diesem Bereich zeichneten sich Saiteninstrumentenbauer im Laufe des Jahrhunderts durch Kreativität und Erfindungsreichtum aus. Für die Kontragitaristen kommen aber – je nach musikalischen Vorlieben - nur zwei Materiale in Frage, nämlich Holz oder Metall.

Anfänglich verwendete man Holzwirbel, die aber schwer zu drehen sind. Außerdem neigen sie dazu, nach vorne zu kippen und sich mit der Zeit abzunutzen. Die positiven Aspekte an Holzwirbeln sind: Sie weisen ein geringeres Gewicht auf und klingen besser als die Stimmvorrichtungen aus Metall, da sie verbunden mit dem Hals bessere Schwingungseigenschaften zeigen und natürlich auch kostengünstiger sind. Später wurden an den „Griff-Saiten“ Metallwirbeln und an den Kontrasaiten Holzwirbeln eingesetzt.

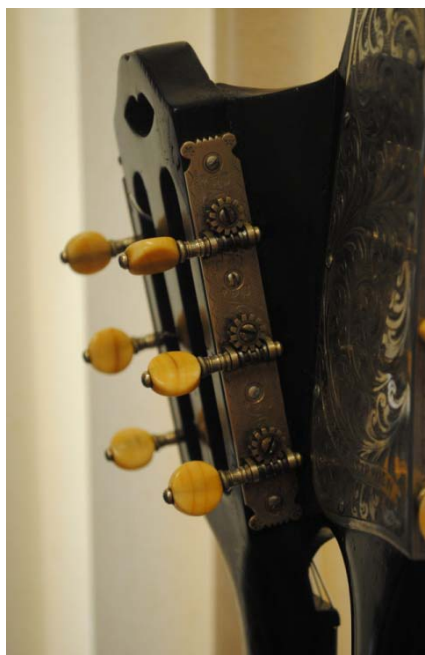


Abb. 39: Metallwirbeln der „Griff-Saiten“

Kontragitarre von Ludwig Reisinger, Foto: Susanne Müller, 21.09.2010

2.3.3. Die Spieltechnik

Die Kontragitarre ist kein „Wiener Phänomen“, sie gilt vielmehr als ein weit verbreitetes Prinzip. Was die verschiedenen Instrumente jedoch unterscheidet, ist ihr Klang und die Bauweise.

Wie schon bereits erwähnt, zeichnet sich die Wiener Kontragitarre durch die flachen Zargen, den größeren Korpus und den gewölbten Boden aus. Dies führt zu dem wichtigen „knackigen“ Ton der Bässe, der auch als „Pumpen“ bezeichnet wird. Auch aus Tirol gibt es seit dem 19. Jahrhundert Belege für den volksmusikalischen Einsatz der Kontragitarre. Hier verwendete man jedoch diatonisch gestimmte Basssaiten

(Stefan Hackl, Die Kontragitarre in Tirol, Zugriff am 13. Oktober 2010 unter http://www.tiroler-volksmusikverein.at/artikel.php?artikel_ref=60).

Hingegen wird die deutsche Kontragitarre vom Prinzip her wie eine spanische Konzertgitarre gebaut. Sie besitzt lediglich einen zweiten Hals, der dieselbe Beschaffenheit hat wie eine Konzertgitarre und ist zudem viel zu breit, was den Spieler hindert die Wiener Spieltechnik anzuwenden.

Die Böhmischen sind wiederum billig gebaute Instrumente, was sich folglich auf den Klang auswirkt, und können deshalb mit den qualitativ hochwertigen Wiener Instrumenten nicht mithalten (vgl. Kopschar 2001, S: 46).

Musikhistorisch wurde die Kontragitarre bis zur Diplomarbeit von Reinhard Kopschar ignoriert. Zur Zeit gibt es nur eine einzige Schule für Kontragitarre. Diese wurde 1920 von Josef Krivanek veröffentlicht und ist heutzutage nur noch mit viel Geduld und Glück in einem Antiquariat zu finden. Es gab auch nie die Möglichkeit dieses Instrument auf einer Hochschule, einem Konservatorium oder einer Musikschule zu erlernen. Einzig Rudi Koschelu erhielt die Möglichkeit kurzfristig an der Wiener Volkshochschule zu unterrichten, doch der Kurs wurde bald mangels Schülerinteresses eingestellt.



Abb. 40: Rudi Koschelu

© Wiener Volksliedwerk

Auf Grund des geringen Angebots bleibt einem nur die Möglichkeit es autodidaktisch zu erlernen, indem man sich die Aufnahmen der Künstler anhört und in Kontakt mit den Musikern tritt. Privaten Kontragitarrenunterricht erteilen meines Wissens nach Peter Hirschfeld (Symphonia Schrammeln) und Rudi Koschelu.

Seit 2008 können sich Musiker und Interessenten der Wiener Musik im Rahmen der Musikantentage des Wiener Volksliedwerkes weiterbilden. Abschließend findet ein Konzert statt, wo das erlernte Repertoire präsentiert wird.

„Die angebotenen Musikantenwerkstätten sind an alle gerichtet, die unter der fachkundigen Leitung von ausgewählten Musikern und Musikerinnen ihre instrumentalen bzw. vokalen Kenntnisse in den Sparten Schrammelmusik, Wienerlied und Dudeln erweitern oder verfeinern möchten“

(Wiener Volksliedwerk, Zugriff am 24. April 2010 unter <http://www.wvlw.at/veranstaltungen/fs/musikantentage.html>).

Weiters bietet auch die Musikschule Leobersdorf eine Möglichkeit sich mit dem Thema Kontragitarre auseinanderzusetzen. Es wird am 2. April ein Workshop unter dem Titel „Neue Wege der Kontragitarre“ angeboten.

„[...] Ziel ist es die Kontra-Gitarre, die in Amerika als Harp Guitar bekannt ist, als modernes Instrument vorzustellen. Durch Spieltechniken, die Grooves und Basslines mit Akkorden und Melodien verbinden, und die Möglichkeit mit Tonabnehmern das Instrument zu verstärken, wird die Gitarre ein Schmelztiegel für Blues, Jazz, Pop & Rock, Fingerstyle, Renaissance & Barock“ (Newsletter Zupfinstrumente 01/2011).

Hört man sich in der Welt der Kontragarrristen um, erfährt man, dass (fast) alle Spieler vorher Konzertgitarre spielen konnten bzw. Erfahrung damit hatten. Die Haltung, Greiftechnik der linken Hand und die Anschlagstechnik der rechten Hand einer Konzertgitarre ist beim Spiel der Kontragarre von Vorteil.

Es wird jedoch beim Spiel der Kontragarre eine flachere Haltung eingenommen, um einen besseren Blick auf die vielen Saiten zu ermöglichen. Unterstützt wird das durch einen Riemen, mit dem das Einnehmen der Haltung auch beim Umhergehen ermöglicht wird.

Die Greiftechnik der linken Hand ist von der Musik abhängig. Bei den neuen Stilrichtungen wird die Handhaltung der klassischen Gitarre übernommen, hingegen im Schrammelquartett wird die Kontragarre ausschließlich als Begleitinstrument verwendet. Deshalb werden im Prinzip fast nur Akkorde gespielt. Unterstützt wird sie dabei von der zweiten Geige, die oft sehr schwierige Doppelgriffe zu spielen hat und dadurch der Kontragarre die Möglichkeit bietet, die Akkorde nicht immer mit der maximalen Anzahl an möglichen Stimmen spielen zu müssen. Verwendet werden hauptsächlich Innen- und Außengriffe, Barrégriffe kommen sehr selten vor, genauso wie das Spiel in den (hohen) Lagen, was auf Grund der Intonationsprobleme gemieden wird. Melodien findet man selten auf der Kontragarre, eher noch in Form von Auf-, Ab- und Übergängen im Bass.

Entscheidend für den Wiener Klang ist die Spieltechnik der rechten Hand, genauer gesagt, des rechten Daumens. Dieser schlägt nicht nur die Bässe an, sondern muss diese auch wieder abdämpfen. Die klangliche Qualität, ob sie trocken und hart, oder weich und zart ist, wird durch die Anschlagposition kontrolliert – desto näher am Steg, desto härter klingt der Basston.

Danach steuert das Abdämpfen, ob die Basstöne staccato, oder portato gespielt werden, oder auch harfenartig, also legato, ineinander klingen. Abgedämpft wird hier mit dem linken Rand der Daumenspitze. Die große Kunst besteht nun darin, die Treffsicherheit und Koordination auch bei schnellem Tempo beizubehalten (vgl. Kopschar 2001).

2.3.4. Die Kontragitarrenbauer einst und jetzt

In Wien gibt es eine kleine Anzahl von Gitarristen, die auch Kontragitarre spielen. Allerdings heißt klassische Gitarre spielen nicht gleichzeitig die Kontragitarre zu beherrschen. Folglich gibt es auch wenige Kontragitarrenbauer. In den Jahren 1997-2001 wurden von den Wiener Instrumentenbauern nur neun Kontragitarren angefertigt (vgl. Kopschar 2001, S: 47).

Erstaunlicherweise entstand in Amerika eine neue Szene, die Kontragitarren, welche dort „harp guitars“ genannt werden, zu ihrem Schwerpunkt gemacht haben. Eine sehr informative Website diesbezüglich ist: <http://www.harp guitars.net/>.

Heutzutage lassen Musiker eher alte Instrumente restaurieren, anstatt sich eine neue Kontragitarre bauen zu lassen. Was über die Zeit jedoch unverändert blieb, ist, dass man vom Kontragitarrenbauen allein nicht leben konnte und nicht leben kann. Man muss sich andere Betätigungsfelder suchen, um sein wirtschaftliches Auslangen zu finden.

In Wien bemühen sich hauptsächlich drei Instrumentenbauer um die Kontragitarre: Peter Tunkowitsch, Richard Witzmann und Tobias Braun. Sie restaurieren nicht nur alte Kontragitarren, sondern bauen auch neue Instrumente. Für eine handgebaute Kontragitarre werden rund 240 Stunden Arbeitszeit benötigt (Guitar Design & Repair Shop, Zugriff am 21. Oktober 2010 unter http://www.gitarrenteile.eu/shop/article_SRKG1/Kontra-Gitarre).

2.4. Chromatisches Knopfgriffakkordeon – Schrammelharmonika

2.4.1. Geschichtlicher Umriss

Die erste Erwähnung der Bezeichnung „Accordion“ erfolgt durch die Patentanmeldung von Cyrill Demian, ein Orgel- und Klavierbauer aus Wien. Er erhielt am 23. Mai 1829 ein fünfjähriges Privilegium mit der Nummer 1757 für die Erfindung seines „Accordions“ (vgl. Teufel 2006).

„Jeder Claves oder Taste an diesem Instrumente läßt zwey verschiedene Accorde hören, folglich so viel Tasten sich daran befinden, doppelt so viel Accorde sind zu hören, beim Aufziehen des Balges gibt ein Taste den einen, beim Niederdrücken des Balges, die nehmliche Taste den zweiten Accord“

(Accordion, Zugriff am 4. November 2010 unter <http://www.accordion-online.de/instrum/demian.htm>).

Danach versuchten sich viele an der Weiterentwicklung, jedoch war Christian Steinkellner derjenige, der einen weiteren Schritt hin zur Wiener Schrammelharmonika schaffte. Er ersetzte (1840) die offenliegende Mechanik der Demian'schen Instrumente durch eine in das Griffbrett versenkte Tastatur. Außerdem trennte er die Melodie von der Bassseite. Zudem wurden die Bassakkorde nun im Gegensatz zu Demians Akkordeon nur von Klappen betätigt. Es erhielt den Namen „chinesische Harmonika“.

Nach verschiedenen Erfindungen bezüglich der Klaviertastatur kam man in der Mitte des 19. Jahrhunderts auf die Idee, die (diatonische) Harmonika zu einer chromatischen Harmonika zu erweitern. Natürlich hatte diese Idee auch einen Ursprung, denn um 1820 kamen die „Linzer Geiger“ und herumziehende Musiker mit ihrem alpenländischen Spielgut nach Wien (vgl. Kapitel: 1. Musikalische Voraussetzungen in Wien). Hier vereinte sich deren Musik mit der „Wiener Harmonik“ und der „Wiener Chromatik“. Es entstanden die „Weana Tanz“, wo nicht nur die I. und V. Stufe auftrat, sondern auch immer häufiger die II., IV. und VI. Stufe. Diese Musik war nicht mehr auf dem „Accordion“ spielbar. Voraussichtlich war das der Grund für die Erfindung der Chromatik auf der Harmonika.

Bei der Allgemeinen Deutschen Industrieausstellung 1854 in München sandte Matthäus Bauer sowohl eine neuartige "Clavierharmonika" (bei welcher man die Melodie mit der rechten Hand spielte) als auch ein Instrument "mit halben Tönen, versehen mit dreireihiger Maschine".

Matthäus Bauer aus Wien (Nr. 3425) hatte 22 Instrumente der mannichfaltigsten Art ausgestellt, im Preis von 1 fl. 18 kr. bis zu 27 fl. Unter andern fanden sich 3 Instrumente von langer Mensur zu 3 fl., 6 fl. 58 kr., 10 fl. 46 kr. Eines mit halben Tönen, versehen mit dreireihiger Maschine, zu 27 fl. Auch bedige Concertinen fanden sich zu 4 fl., die aber von der englischen Concertina nur den Namen hatten. Noch hatte er eine neue Art von Harmonika beigegeben, die er Clavierharmonika nannte. Sie besteht aus einem Kästchen, das eine kurze, schmale Claviatur von 3 Octaven besitzt, wie ein Pianoforte. Hier wird die Melodie von der rechten Hand gespielt. An der linken Seite ist nun der Blasebalg eines gewöhnlichen Accordions angebracht, welcher die Zungen mit Wind versieht, an seiner untern Platte mit den gewöhnlichen Bässen oder Accorden versehen ist, und von der Linken horizontal bewegt wird. Der Preis war 45 fl. Erhielt belobende Erwähnung. Ebenso C. F. Reichel aus Chemnitz (Nr. 5786). Neben einer Phrysharmonika hatte er Accordions eingesendet.

Abb. 41: Bericht Industrieausstellung 1854

<http://schrammelharmonika.nonfoodfactory.org/graph/Industrieausst1854.jpg>, am 03.11.2010

2.4.1.1. Johann Klein – Die Patentierung der Resonanzfalle (1862)

Am 10. März 1862 erhielt der Harmonikamacher Johann Klein ein Privilegium 1863/000437, dessen Neuerung sah wie folgt aus: Er brachte die Diskantklappen in einer Vertiefung im Gehäuse an und verdeckte sie durch eine Blende. Er erzielt dadurch den weichen und lieblichen Klang, der das Spezielle an den alten Wiener Instrumenten ist (vgl. Teufel 2006).

2.4.1.2. Die Schrammeln und die Ziehharmonika

Die Schrammelharmonika erhielt ihren Namen, bzw. den großen Durchbruch durch die Gebrüder Schrammel. Nach dem Tod Georg Dänzers (1893) wurde die G-Klarinette von einer chromatischen Ziehharmonika ersetzt, die damals von Anton Ernst (1861-1931), dem Cousin der Brüder Schrammel, gespielt wurde. Sein Instrument war eine Budowitz mit 52 Knöpfen, die eine Bleistiftinschrift aus dem Jahre 1893 enthielt (vgl. Teufel 2006).

Er war ein wichtiger Arrangeur für das Schrammelquartett und verfasste außerdem eine Schule für die chromatische Harmonika, die 1906 erschien.



Abb. 42: Schule für chromatische Harmonika von Anton Ernst (1906)

Privatbesitz Walther Soyka und Archiv des Wiener Volksliedwerkes, Foto: Katrin Svoboda, 02.11.2010

2.4.2. Der Bau der Wiener Schrammelharmonika

Der Begriff Schrammelharmonika kann nicht exakt definiert werden. So unterliegt auch die Bauweise nicht einer genauen Beschreibung. Es ist ein Instrument, das in der Wiener Volksmusik verwendet und überwiegend in Wien hergestellt wird. Es ist ein dreireihiges chromatisches Knopfgriffakkordeon in B-Griffweise, wobei die Ventilkappen des Diskants in einer Vertiefung im Gehäuse zu liegen kommen und von diesem vollständig umschlossen werden (Wiener Bauform).

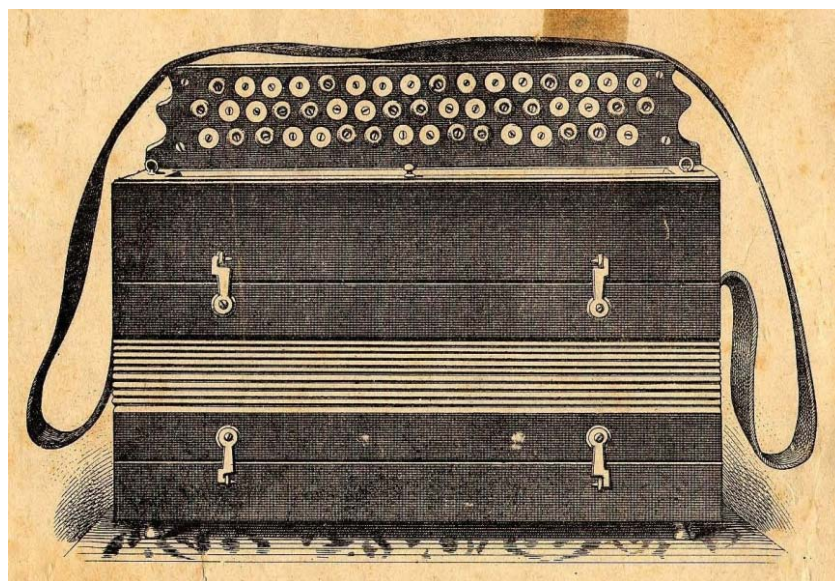


Abb. 43: Schrammelharmonika aus Harmonikaschule (Anton Ernst)

Privatbesitz Walther Soyka, Foto: Katrin Svoboda, 02.11.2010

„Der Klangerzeuger ist eine auf einer Stimmplatte aufgenietete Stimmzunge, die durch einen Luftstrom in Schwingungen versetzt wird, welcher von den durch die Tastatur betätigten Ventilkappen freigegeben wird. Die Ventilklappe öffnet dabei die Kanzelle (früher auch Stimmungskanal genannt), im Kanzellenkörper, durch welchen die Stimmzungen mit Luft versehen werden. Auf einer Stimmplatte sind zwei Stimmzungen befestigt, welche entweder bei Aufziehen bzw. Zudrücken des Balges in Schwingungen versetzt werden. Erklängt in beiden Strömungsrichtungen der gleiche Ton, spricht man von Gleichtönigkeit, andernfalls von Wechseltönigkeit. Der Rückstrom durch die jeweils andere Zunge wird von aufgeklebten Lederstreifen, die als Rückschlagsventil dienen, blockiert“ (Teufel 2006, S: 7).

2.4.2.1. Der Diskant

Der Diskantkorpus wird unterteilt in die Klaviatur und den Teil mit den Stimmstöcken, samt den Stimmplatten und Stimmzungen.

Die Klaviatur ist in drei Reihen angeordnet, wobei jede Reihe aus mehr als vier verminderten Septakkorden besteht.



Abb. 44: Griffabelle für die rechte Hand (Schule von Anton Ernst)

Privatbesitz Walther Soyka, Foto: Katrin Svoboda, 02.11.2010

Die Reihen werden in einem Halbton zueinander versetzt, so dass sich eine chromatische Skala ergibt, die heute als B-Griff System⁷ bezeichnet wird.

Der Tonumfang ist variabel, jedoch bei den meisten Instrumenten bestehend aus 52 Tasten reicht er von G bis b^{'''}. Die Knöpfe sind meist aus schwarzem oder weißem Perlmutter. Bei älteren Instrumenten findet man aber auch Knöpfe aus Horn oder Elfenbein.

⁷ Das B liegt in der zweiten Reihe, genau in der Mitte (Orientierungspunkt). Im Gegensatz zum C-System, wo das C an derselben Stelle liegt.

Es gibt für die Tastaturmechanik zwei verschiedene Federsysteme, die verwendet werden. Welches Mechaniksystem verwendet wird, scheint überwiegend vom Hersteller abzuhängen. Budowitz, Kuritka und Regelstein verwenden die ältere Bauweise, bei welcher die Feder fest mit dem Tastenhebel verbunden ist und am Boden oder Klaviatur schleift.



Abb. 45: Federsystem Nr. 1 (ältere Bauweise; Budowitz, Kuritka, Regelstein)

Privatbesitz Walther Soyka, Foto: Katrin Svoboda, 02.11.2010

Die zweite Möglichkeit besteht darin, die Feder fest an der Klaviatur anzuschrauben, wobei der Hebel schleifend auf der Feder aufliegt. Dieses System wird von Trimmel, Reisinger und Bauer bevorzugt.



Abb. 46: Federsystem Nr. 2 (Trimmel, Reisinger, Bauer)

Privatbesitz Walther Soyka, Foto: Katrin Svoboda, 02.11.2010

Die Ventilkappen sind aus Buchenholz gefertigt, nicht wie bei den modernen Akkordeons aus Metall. Sie liegen, wie schon erwähnt, in einer Vertiefung des Gehäuses (Wiener Bauform), welche durch einen stoffgespannten Deckel verschlossen wird. Diese Konstruktion wird von Johann Klein als Resonanzfalle bezeichnet, siehe Kapitel *Johann Klein – Die Patentierung der Resonanzfalle (1862)*.

Um eine Klangdämpfung zu erreichen, legen die Spieler über die Diskantklappen noch ein Stück Zeitungspapier oder Karton.

2.4.2.2. Die Stimmplatten und Stimmzungen

Die Stimmplatten des Diskants sind am Kanzellenkörper befestigt und sind zweichörig, also je Ton doppelt vorhanden. Die aus weichem Messing bestehenden Platten und das Rückschlagventil, welches aus Leder besteht, liegen auf Schaflederstreifen auf. Sie ergeben zusammen eine Trennung des Klangerzeugers vom Kanzellenkörper, wodurch der Klangerzeuger frei schwingen kann.



Abb. 47: Kanzellenkörper mit Stimmplatten

Privatbesitz Walther Soyka, Foto: Katrin Svoboda, 02.11.2010

Die Materialien, welche für Dichtungsleder, Stimmplatte, Stimmzunge und Rückschlagsventil verwendet werden, werden als das akustische Herz der Wiener Harmonika gesehen und verursachen diesen so viel geliebten Klang, der hell, rein oder singend beschrieben wird.

2.4.2.3. Der Balg

Der Balg besteht aus neun Falten, die aus Pappe gefaltet werden. Die Ecken sind metallfrei, sie werden mit Leder abgedichtet und mit lackiertem Leder überklebt. Innen findet man dünne eingeklebte Buchen- oder Birkenholzstreifen, die meist zur Diskantseite zeigen. Walther Soyka ist der Meinung, dass sie nicht nur der Versteifung, sondern auch der Klangdämpfung dienen (vgl. <http://schrammelharmonika.nonfoodfactory.org/geschichte.html>, Zugriff am 5. Juli 2010).

Der Balgrahmen (Fichtenholz) wird mit Klapphaken am Diskant- bzw. Basskorpus befestigt und ist mittels weniger Handgriffe schnell zu öffnen. Je nach Wunsch des Spielers kann der Balg natürlich auch variieren. So besitzt Walther Soyka eine Spezialanfertigung mit 2 Zwischenrahmen und 15 Falten.



Abb. 48: Balk Spezialanfertigung von Walther Soyka

<http://schrammelharmonika.nonfoodfactory.org/geschichte.html>, am 05.07.2010

2.4.2.4. Der Bass

Natürlich gibt es verschiedene Basssysteme, wie die chromatische Begleitung oder Spezialsysteme. Doch hier soll auf das „typisch Wienerische“ - das wechseltönige Standardbasssystem oder auf die Wiener „Schlapfen“-Bässe eingegangen werden.

„Es kann nun ein und dieselbe Begleitterz entweder zusammen mit dem Grundton im Bass als Bestandteil eines Dur-Dreiklangs verwendet werden, oder zusammen mit dem um eine große Terz höheren Basston eine Mollterz bilden. Vollständige Molldreiklänge mit Quinte können zwar überhaupt nicht erzeugt werden, jedoch klingt durch den in diesem Akkord dreifach vorhandenen Grundton die Quinte als Oberton deutlich hörbar durch. Septakkorde sind nur durch Hinzunahme der Septim als (zusätzlichen) Basston in der Umkehrung als Sekundakkord spielbar.

Obwohl die Einsatzfähigkeit eines solchen Basssystems naturgemäß begrenzt ist, ist es aber eine äußerst rationelle Erweiterung des Tonumfangs bei geringstmöglichem Platzbedarf. Im Volksmund wurden diese Bässe auch als „Schlapfen“ bezeichnet – durch die etwas verzögerte und ungenaue Ansprache der Bassstimmungen wird die „nachhinkende“ Begleitung mit dem Tragen von „Hausschlapfen“, anstatt festem Schuhwerk verglichen. Ebenso wie im Diskant wird im Bass typischerweise Messing und Stahl als Stimmplatten- bzw. Stimmzungenmaterial eingesetzt“ (Teufel 2006, S: 13).



Abb. 49: Griff-tabelle linke Hand (Anton Ernst)

Privatbesitz Walther Soyka, Foto: Katrin Svoboda, 02.11.2010

2.4.3. Die Spieltechnik

Die chromatische Harmonika wird meist sitzend gespielt, daher sind viele Instrumente mit nur einem Schulterriemen ausgestattet. Dabei ist der Diskantkorpus auf dem Oberschenkel aufgestützt.

Ursprünglich wurde der Diskant mit nur vier Fingern der rechten Hand gespielt, während der Daumen am Rand des Griffbrettes angelegt blieb. Anton Ernst verwendete diese Technik. Josef Leopold Pick, der 1917 eine Schule für die chromatische Harmonika veröffentlichte, erwähnt die Möglichkeit, den Daumen für fünfstimmige Akkorde zu Hilfe zu nehmen. Heute wird der Fünffingersatz durchaus verwendet (Gespräch: Walther Soyka).

Der Diskant besteht aus einer dreireihigen Knopfanordnung, die es mit nur drei verschiedenen Fingersätzen erlaubt, alle Tonarten zu spielen. Denn es erfolgt eine Transposition um eine kleine Terz, deshalb wird kein neuer Fingersatz benötigt. Außerdem ermöglicht die enge Anordnung Akkordgriffe mit einem Ambitus von bis zu drei Oktaven (Gespräch: Walther Soyka).

Auch die chromatischen Terzrückungen, die charakteristisch für die Wiener Musik sind, werden einfach durch ein Weiterrücken auf die nächste Knopfreihe ohne Veränderung der Fingerposition möglich.

Der Bass hingegen wird vom Harmonikaspieler mit vier Fingern der linken Hand bedient, während der Daumen die Lufttaste betätigt. Beim Wiener „Schlapfen“ – Basssystem ist die Fingersetzung relativ willkürlich und bleibt dem Spieler überlassen, da die musikalischen Möglichkeiten dieses Systems ohnehin beschränkt sind (vgl. Teufel 2006).

2.4.4. Die Schrammelharmonikabauer einst und jetzt

Die Blütezeit der Schrammelharmonika war das ausklingende 19. Jahrhundert und die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts. Jedoch konnte sich auch zu dieser Zeit ein Instrumentenbauer nicht ausschließlich auf die Herstellung von Wiener Schrammelharmonikas spezialisieren, denn das hätte nicht gereicht, um eine Familie zu ernähren. So mussten die Instrumentenbauer herstellen und reparieren.

Der wohl bekannteste Name ist Karl Budowitz (1842-1910). Bis heute werden die Schrammelharmonikas in der Umgangssprache Budowitz genannt. Der zweite große Name in Verbindung mit der Schrammelharmonika ist Trimmel, dessen Instrumente bis heute sehr gern gespielt werden.

Der dritte namhafte Harmonikafabrikant war Adolf Regelstein (1876-1938). Sein Betrieb befand sich von 1901 bis 1920 in der Arnethgasse 64, in Ottakring. Danach war er Mitbegründer der offenen Handelsgesellschaft Steinbach & Regelstein in der Liebhartsgasse 44, die jedoch nur ein Jahr lang bestand. 1921 gründete er schließlich zusammen mit Johann Raab die Firma Regelstein & Raab zur *Erzeugung von Musikinstrumenten und deren Bestandteilen*, die bis 1937 tätig waren. 1938 wurde dieser Standort in der Liebhartsgasse von Franz Kuritka (1908-1965) übernommen und bis zu seinem Tod weitergeführt.

Franz Kuritka gehörte mit Rudolf Barton und Karl Macourek zu den letzten Generationen der Wiener Harmonikamacher an. Die Herstellung von Bälgen war eine Spezialität der Firma Barton, bevor sie als Zukaufteile verfügbar wurden. Rudolf Barton erkrankte an Alzheimer und trat 1983 in den Ruhestand. Seine Stimmungen blieben unvergesslich, denn auf wundersame Weise sollten sich die von Barton gestimmten Harmonikas nicht mehr verstimmen.

2.4.5. Heutige Schrammelharmonikaspieler

Die Anzahl der Knöpferlharmonikaspieler ist zurückgegangen und ist am Aussterben. Der Grund ist, laut Roland Neuwirth, dass das Instrument als zu wenig wichtig erachtet wird. Er ist der Meinung, dass nur eine echte Schrammelharmonika den weichen, sich ins Ensemble unaufdringlich einfügenden Klang besitzt. Außerdem ist auch nur sie im Stande, Stimmführungen in weiter Lage korrekt wiederzugeben. So befinden sich auch die Halbtöne und die Ganztöne auf gleicher Höhe, was eine Gleichberechtigung darstellt, was wiederum das Wesen der Wiener Musik ist.

„[...] Die Verdrängung der Knöpferl ist meines Erachtens nach das größte Problem, da sie die klangbestimmende Eleganz des Wiener Tonfalls ausmacht. Sie sollte endlich an der Musikuniversität und am Konservatorium unterrichtet werden. Oder: Sie sollte überhaupt an jeder Wiener Musikschule als unser Instrument angeboten werden [...]“ (Neuwirth 2004, S: 122).



Abb. 50: Walther Soyka

<http://soyka.nonfoodfactory.org>, Foto: Stephan Mussil

Man könnte sagen, dass Walther Soyka (*1965) im Moment der Bekannteste unter den Knöpferharmonikaspielern ist. Er musizierte schon mit vielen Persönlichkeiten und Wiener Ensembles, u.a. Kurt Girk, Peter Havlicek, Miguel Herz-Kestranek, Herz.Ton.Schrammeln, Neue Wiener Concert Schrammeln, Neuwirth Extremschrammeln und Karl Markovics. Er begann 1983 die chromatische Wiener Knopfharmonika zu spielen und es gelang ihm auch dieses so tief verwurzelte Instrument in der Wiener Musik in neue Musikgattungen zu integrieren, wie z.B. in der Neuen Musik (siehe: <http://soyka.nonfoodfactory.org/>, Zugriff am 18. Juni 2010).

Er ist einer der wenigen Musiker, die sich auch mit der Stimmung und der Bauweise des Instrumentes auseinandersetzen (siehe: <http://schrammelharmonika.nonfoodfactory.org/>, Zugriff am 18. Juni 2010).

3. Musikalisches Farbenspiel

3.1. Allgemeine Beschreibung

Das „Musikalisches Farbenspiel“, welches von Johann Schrammel als Tonstück⁸ bezeichnet wird, liegt als Handschrift des Komponisten vor. Sie befindet sich im Privatarhiv von Dr. Klaus-Peter Schrammel, dem Urenkel von Johann Schrammel. Er ist seit 2007 emeritierten Rechtsanwalt in Wien. Das 196-taktige Stück ist in F-Dur komponiert und lässt sich in sechs Abschnitte einteilen.

Es besteht die Vermutung, dass das Stück „Musikalisches Farbenspiel“ ursprünglich als Terzett komponiert worden ist. Die Harmonikastimme wurde wahrscheinlich von jemand anderem hinzugefügt. Denn Josef Schrammel pflegte seine Stimmen selbst zu notieren und obwohl Parallelen zu finden sind, ist erkennbar, dass unterschiedliche Handschriften vorliegen.

Lois Böck fügte später eine Klarinettenstimme zum Terzett hinzu. Aufgrund der hinzugefügten Handschriften nimmt man an, dass es drei Fassungen des Stückes gibt.

Die Harmonikastimme wurde zusammen mit den anderen drei Stimmen gefunden, was darauf schließen lässt, dass die Brüder Schrammel in dieser Besetzung musizierten und dass Anton Ernst die Harmonikastimme komponiert hat. Die Komposition könnte jedoch sehr wohl aus Johann Schrammels Feder stammen, da die Ergänzung seinem Stil entspricht, was so viel heißt, dass man von ihm eine auf diese Art und Weise komponierte Stimme erwartet hätte. (Gespräch: Heinz Hromada)

Die Überschrift „Musikalisches Farbenspiel“ in der Harmonikastimme könnte jedoch von Johann Schrammel stammen, während die Bezeichnung Andante und die Notenschrift eindeutig nicht seiner Handschrift gleicht. Es besteht die Möglichkeit, dass er zur besseren Orientierung den Namen des Stückes im Nachhinein für sich auf die Komposition eines anderen vermerkt hat.

⁸ Als „Tonstück“ wird ein klanglich und formal eigenständiges Stück bezeichnet.

Vielleicht benutzte Johann Schrammel jedoch für das Notieren eine dünnere Feder, was dazu führte, dass sich das Schriftbild änderte und sorgfältiger wirkt. Auffällig ist aber ebenfalls, dass sich die Achtelpausen vom Terzett zur Harmonikastimme deutlich unterscheiden. Trotz der Parallelen in den Handschriften ist es eher unwahrscheinlich, dass Johann Schrammel das Terzett und die Harmonikastimme komponiert hat.



Abb. 51: Handschrift Johann Schrammel



Abb. 52: Handschrift von Harmonikastimme

3.2. Aufbau des Stückes

Das Stück wird von einer Kantilene der 1. Violine, welche von den anderen Instrumenten des Ensembles im pizzicato begleitet wird, eröffnet und mündet in den darauffolgenden Walzer (Valse), der aus zwei Teilen besteht, ein, wobei der zweite ans „Dudlerische“ angelehnt ist und ländlich klingt. In Takt 87 beginnt der dritte Teil des Stückes, nämlich eine pizzicato gespielte Polka, welche als Polka française gesehen werden kann. Der Komponist Johann Schrammel schreibt sogar vor, es „alla Mandoline“ zu spielen. Sein kompositorisches Wissen ist in der Polka besonders auffallend, da hier musikalische Raffinessen, wie zum Beispiel die Gegenbewegung, deutlich sichtbar werden, was veranschaulicht, dass es sich bei der Musik der Gebrüder Schrammel um Meisterwerke handelt, die nicht von „Bratlmusikern“⁹, sondern von ausgebildeten Musikern gespielt und komponiert worden sind.

⁹ Musiker die zum Bratl (Braten) gespielt haben.

Auf die Polka folgt wiederum ein Walzer, bei dem die erste Violine das Walzermotiv (eingestrichene Oktave) eine Oktave höher wiederholt. Dieser Abschnitt wirkt im Gegensatz zu den anderen Teilen dünn, führt dann aber über eine Überleitung in den Galopp. Das imposante Finale wird von einem Solo der 1.Violine über acht Takte eingeführt und endet im Forte auf einem Es-Dur Klang.

Beschriftung	Tonart	Taktart	Takt	Bemerkungen
Einleitung/Solo	F-Dur	6/8	1-17	
Valse	F-Dur	3/4	18-86	T.18-33 eher als Überleitung zu sehen (C7-Akkord)
Polka	B-Dur	2/4	87-98	
Walzer	Es-Dur	3/4	99-153	Zweiter Teil beginnt in T. 135-153
Galopp	Es-Dur	2/4	154-173	
Coda/Solo	Es-Dur	2/4	174-196	

3.3. Widmung – Karl Löffler

Auf dem vom Komponisten verfassten Deckblatt ist folgender Text zu finden:

*„Musikalisches Farbenspiel Tonstück
componirt
dem wohlgeborenen Herrn Karl Löffler
freundschaftlichst gewidmet
Joh. Schrammel“*

(Privatarchiv Dr. Schrammel)



Abb. 53: Widmung Karl Löffler

Johann Schrammel widmet dieses Stück Karl Löffler, für welchen Farben eine essenzielle Bedeutung haben, da dieser den Malerberuf ausübte. Widmungen erfüllten meist den Zweck, um sich bei jemandem für eine Einladung zu einem Konzert etc. zu bedanken. Zumindest stand in den meisten Fällen eine Absicht dahinter.

Ein Maler bedient sich unterschiedlicher Farben um ein Werk zu kreieren. Johann Schrammel versucht dies gleichermaßen, doch stehen ihm die Farben der Instrumente beziehungsweise die musikalischen Farben zur Verfügung, um das Stück zu gestalten. Ebenso setzt der Komponist der Harmonikastimme dieses Instrument bewusst in einer untypisch hohen Lage ein.

Den Umgang mit Farben kann der Zuhörer nicht nur wahrnehmen, sondern auch im Titel „Musikalisches Farbenspiel“ wiederfinden.

3.4. Die Aufnahmen

3.4.1. Die Philharmonia Schrammeln

Philharmonia Schrammeln (2008). Die Schrammel-Geigen. [CD]. Wien: Acanthus.

Die Philharmonia Schrammeln spielten eine Aufnahme vom „Musikalischen Farbenspiel“ in folgender Besetzung ein:

1. Violine (Martin Kubik), 2. Violine (Andreas Großbauer), Knopfharmonika (Günther Haumer) und Kontragarre (Heinz Hromada).

Das Stück wurde mit Originalinstrumenten und aus der Handschrift Johann Schrammels gespielt (CD-Aufnahme Kunsthistorisches Museum).

Violinen: Carl Zach, Wien, um 1883, mit Darmsaiten bespannt

Kontragarre: Josef Swosil, Wien, frühes 20. Jahrhundert, Diskantsaiten aus Darm, mit Holzwirbeln ohne Mechanik

Schrammelharmonika: Karl Budowitz, Wien, 1904

(siehe: CD-Booklet „Die Schrammel-Geigen“)

3.4.1.1. Geschichte des Ensembles

Der philharmonische Geiger Alfred Spilar und der Tontechniker Franz Nezval, der nebenbei die Schrammelharmonika spielte, sprachen erstmals in den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts bei einem Kantinengespräch über die Neugründung eines Schrammelquartetts, das die Altwiener Musik wiederaufleben lassen sollte.

Sie gründeten ein Ensemble, das fortan den Namen „Spilar Schrammeln“ trug. Dieses Quartett wurde unter anderem mit zwei Geigern der Wiener Philharmoniker, nämlich Alfred Spilar und Eberhard Götz, mit Franz Nezval an der Knopfharmonika und Viktor Hink an der Kontragarre besetzt.

Das Ensemble schmeichelte den Zuhörern vor allem durch den besonderen Klang, der nicht als wienerisch kitschig, sondern am besten als warm und süß zu beschreiben war.

Ein weiterer Verdienst der „Spilar Schrammeln“ war unter anderem, dass sie Ballmusik-Werke in ihr Repertoire aufnahmen, die nicht den gleichen Bekanntheitsgrad aufwiesen, wie die übrigen Stücke der Brüder Schrammel.

So zeichnete sich das Ensemble nicht nur durch seinen Klang, sondern auch durch sein Repertoire aus, das von gängigen, traditionellen bis zu weniger geläufigen Werken reichte. Des Weiteren ersetzten sie Liedgesang durch ihre Instrumente, wie zum Beispiel *Der Schwalbe Gruß* oder *Der Frieden auf der Welt*, was schon in der Heurigenmusik üblich war (vgl. Weber 2006, S: 426).

Später nahm das Quartett den Klarinettenisten Willi Krause in das Ensemble auf, was eine Wiederbelebung für das „Picksüße Hölzl“ bedeutete, das im Grunde seit Georg Dänzers Tod nicht mehr in einem Schrammelquartett zu vernehmen war. Die „Spilar Schrammeln“ nahmen außerdem Kompositionen aus neuerer Zeit, unter anderem auch Werke von Josef Mikulas, in ihr Repertoire auf. Der Geiger Walter Wasservogel arrangierte die Stücke einerseits für die „Spilar Schrammeln“ und andererseits auch für Quartette, die sich später bildeten. Auch noch einige Jahre nach seinem Tod baten Musiker dessen Witwe um Kopien seiner Arrangements. Der Wasservogel Nachlass befindet sich seit 2000 im Archiv des Wiener Volksliedwerkes und wird häufig von Schrammelmusikern genutzt.

Im Gegensatz zu anderen Quartetten erreichten die „Spilar Schrammeln“ außerdem, dass einige der Titel für den Rundfunk aufgenommen wurden, welche Alfred Spilar selbst moderieren durfte. Nach Alfred Spilers Tod leitete nun der philharmonische Geiger Alfons Egger das Ensemble, das fortan unter dem Namen „Philhamonia Schrammeln“ bekannt wurde. Dieser versuchte an den Erfolg Spilers anzuschließen, indem er das Konzept des verstorbenen Geigers weiterführte. Eberhard Götz, der noch einige Jahre zweite Geige spielte, übernahm nach dem Ausscheiden von Franz Nezval die Harmonika. An die Stelle des Eberhard Götz trat der Philharmoniker Martin Kubik. Der Kontragarist Viktor Hink wurde nach langem Mitwirken durch Peter Hirschfeld abgelöst (vgl. Weber 2006, S: 426).

Im Jahr 1999 stieg Alfons Egger, der erste Geiger, aus dem Ensemble aus und der philharmonische Konzertmeister Volkhard Steude trat an seine Stelle.

Martin Kubik übernahm schließlich den Part von Steude und leitete das Ensemble.

Das Ensemble setzt sich zur Zeit der Aufnahme aus den Geigern Martin Kubik, Andreas Großbauer, Heinz Hromada an der Kontragitarre, Günter Haumer, der die Knöpferlharmonika spielt, und Hannes Moser an der Klarinette, zusammen. In dieser Besetzung nahmen die „Philharmonia Schrammeln“ auf Initiative der Sammlung alter Musikinstrumente des Kunsthistorischen Museums Wien einen Tonträger unter dem Titel „Die Schrammel-Geigen“ auf, dessen Besonderheit darin liegt, dass Kubik und Großbauer die Stücke auf den Original-Zach-Geigen der Gebrüder Schrammeln, die mit Darmsaiten bespannt sind, eingespielt haben (Philharmonia Schrammeln, Zugriff am 28. Oktober 2010 unter <http://www.philharmoniaschrammeln.at/home>)

Seit September 2010 sind die Philharmonia Schrammeln wieder neu aufgestellt. Martin Kubik, der nach 20 Jahren Schrammelmusik wieder Lust auf etwas Neues bekam, hat im Quartett aufgehört und Andreas Großbauer ist an seine Stelle vorgerückt. Er spielt jetzt die erste Geige. Die zweite Geige wird nun von dem philharmonischen Geiger Dominik Hellsberg gespielt.

(Gespräch: Heinz Hromada)



Abb. 54: Philharmonia Schrammeln

© Philharmonia Schrammeln

3.4.2. Klassisches Wiener Schrammelquartett

Klassisches Wiener Schrammelquartett (ND 440). Schrammeln – Die Originalmusik der Brüder Schrammel. [LP]. London: DECCA.

Die Aufnahme mit dem Arrangement für zwei Violinen, G-Klarinette und Kontragitarre liegt als Vinylplatte vor. Auf diesem Tonträger ist das klassische Wiener Schrammelquartett zu hören. Die Ensemblemitglieder sind Prof. Lois Böck (1. Geige), Prof. Anton Pürkner (2. Geige), Prof. Richard Schönhofer (G-Klarinette) und Fritz Matouschek (Kontragitarre). Laut der Plattenhülle erklingt auch diese Aufnahme mit den Originalgeigen der Gebrüder Schrammel.

3.4.2.1. Geschichte des Ensembles

Aus dem Kreis der Wiener Symphoniker bildete sich 1964 unter der Leitung von Prof. Lois Böck (1911-1981) ein Ensemble. Mit seinem Kollegen Prof. Anton Pürkner (2. Violine), dem Solo-Klarinettisten der Symphoniker Prof. Richard Schönhofer (Picksüßes Hölzl) und dem Volksmusikanten Emmerich Pranz (1886-1972), der schon als 14-jähriger unter den „D` Dornbacher“ aufgetreten ist und Kontragitarist in vielen Ensembles war, bildeten sie das „Klassische Wiener Schrammelquartett“. Im Gegensatz zu den Spilar-Schrammeln verschrieb sich Lois Böck nur der Originalbesetzung mit dem Picksüßen Hölzl. Die Harmonika lehnte Lois Böck ab, da er sich ausschließlich, wie er meinte, dem Originalklang und dem musikalischen Konzept des originalen Schrammelquartetts widmete. Während seiner Nachforschungen (1963) entdeckte er die Originalmanuskripte der Brüder Schrammel, die im Besitz von Herta und Maria Fuchs sind. Jene Noten nahm er als Grundlage für sein Quartett (vgl. Weber 2006, S: 427-428).

Auf Grund der erfolgreichen Tätigkeit des „Klassischen Wiener Schrammelquartetts“ wurde 1968 „Die Gebrüder Schrammel Gesellschaft zur Förderung und Wahrung aller Interessen um das Werk der Brüder Schrammel“ gegründet, welche bis 1985 bestand.

1972 entdeckte Lois Böck den Nachlass von Alois Strohmayr mit rund 200 Originalpartituren von 1839 bis 1888. Diese Werke wurden vom „Klassischen Wiener Schrammelquartett“ aufgeführt und 1975 im Eberle Verlag als erster Band einer Partiturenreihe der Wiener Instrumentalmusik als Sammelband veröffentlicht (vgl. Weber 2006, S: 427-428).

Anlässlich der Präsentation schrieb Lois Böck dazu einen Presstext:

„[...] Warum ist diese erstmalige Publikation so wichtig? Weil gerade in dieser Musikart am meisten gesündigt worden ist! Ohne Rücksicht auf die Aussage des Komponisten, zimmerten sich die Musiker je nach Bedarf, für ihre Besetzung die Kompositionen zurecht. Die Werke bekamen ein ganz falsches Kleid und die Kompositionen wurden so entstellt, daß sie weder dem Titel gerecht wurden, noch dem gemeinten Charakter der Stücke entsprachen. Der größte Schaden entstand durch die Drucklegung dieser verfälschten Kompositionen, denn diese wurden für authentisch gehalten und die nur handschriftlich vorhandenen Werke in der Urform gerieten in Vergessenheit. Durch eine Besetzungsänderung beispielsweise, anstelle eines Holzblasinstrumentes durch eine Harmonika, wurde die kammermusikalische Form nicht mehr gewahrt und daher in der Kunstwelt nicht mehr bewertet“

(zitiert nach: Weber 2006, S: 427-428).

Das „Klassische Wiener Schrammelquartett“ löste sich 1979 auf.



Abb. 55: Klassisches Wiener Schrammel-Quartett

Katalog zur Schrammelausstellung im Bezirksmuseum Hernals, 1988 S. 22

3.5. Die Charakteristik der Musik

Anhand des Beispiels „Musikalisches Farbenspiel“ wird in diesem Kapitel auf den charakteristischen Klang und die Aufgaben der einzelnen Instrumente eingegangen.

„Die Brüder Schrammel kreierten ein neues Klangspektrum in der Volksmusik, das bis dahin der klassischen Orchestermusik vorbehalten blieb [...] Der satte Ensembleklang, der stets suggerierte, statt vier Musikern einem kleinen Orchester zu lauschen, war ein Novum in der Wiener Unterhaltungsmusik [...]“ (Schedtler 2009, Foldertext).

Der Klang, beziehungsweise der Klangstil der Schrammelmusik, was eine bessere Bezeichnung ist, da ein Prinzip dahinter steht, ergibt sich aus den Exoten, nämlich der Kontragitarre und der Schrammelharmonika, da diese Instrumente nur in der Schrammelmusik auftreten. Eine erste und eine zweite Geige gibt es sehr wohl in der Volksmusik, doch spielt bei dieser Art von Musik die Zweite meist bloß Terzen zur Ersten beziehungsweise ist auch der Nachschlag für diese sehr charakteristisch, was sie im Vergleich zur ersten Geige weniger raffiniert wirken lässt. Im Schrammelquartett übernimmt jedoch die Kontragitarre die Nachschläge, was dazu führt, dass sich die zweite Geige auf eine andere Weise musikalisch bewegen kann.

Der typische Klang der Schrammelmusik ergibt sich ebenfalls durch die Reduktion, was so viel bedeutet, dass sich aus Kontrabass und Nachschlaginstrument die Kontragitarre ergab. Klanglich gesehen ist der Kontragitarrenbass mit Sicherheit anders als der eines Kontrabasses beziehungsweise nicht so „saftig“, doch hat dieser trotz alledem einen saftigen Kern.

Außerdem ist es bedeutsam zu erwähnen, dass sich die zweite Geige mit der Kontragitarre und der Harmonika ergänzt, während die wichtigste Aufgabe der ersten Geige darin besteht, die Melodie inne zu haben (Gespräch: Walter Deutsch).

Vergleicht man die Version mit Klarinettenstimme mit der schrammelharmonikabesetzten Version, so wird deutlich, dass sobald die Klarinette zu spielen beginnt, die Melodie mehr von der Klarinette zu vernehmen ist, da diese einen schärferen Ton im Vergleich zur ersten Geige hat. In dieser Besetzung nimmt die erste Geige klanglich gesehen eher die Rolle der Begleitung ein, als die der melodieführenden Stimme, was in der Version mit der Schrammelharmonika nicht der Fall ist, da die Harmonika die Geige nicht in den Hintergrund drängt, sondern harmonisch ergänzt und der Geige die Freiheit lässt, klanglich zu führen. Die Schrammelharmonika bewirkt einen orchestralen, vollen Klang, was vor allem an den Akkorden liegt, die eine harmonische Dichte erzeugen. Im Gegensatz zur Klarinette ist die Harmonika unaufdringlich und ordnet sich den Geigen unter, sodass von der ersten Geige die Melodie noch gut zu vernehmen ist.

Die scharfen, schneidenden Töne der Klarinette werden von einer tiefen, harmonischen Begleitung der Harmonika ersetzt. Außerdem hat dieses Instrument eine Schwebung, was dazu führt, dass es einfacher ist, intonationsmäßig mit ihr zu spielen (Gespräch: Walther Soyka).

Der Satz mit Klarinette wirkt transparenter, weil es nicht die harmonische Dichte aufweist wie der Satz mit Harmonika. Des Weiteren wird die Melodie unterstützt beziehungsweise betont, was zur Folge hat, dass das Stück durchsichtiger scheint. Die Gitarre tritt in der Version mit der Klarinette eher in den Vordergrund, da die Kontragitarre so als einzige die Rolle der Begleitung beziehungsweise das Spielen von Akkorden innehat.

Die Musik der Gebrüder Schrammel ist keine zufällig improvisierte Musik, auch kein „zuwi spiel`n“¹⁰, sondern ausgeklügelte, raffinierte, komponierte Musik. Johann Schrammel hat jeden einzelnen Ton notiert (Gespräch: Walter Deutsch). Bei der Gitarrenstimme ist ebenfalls alles ausgeschrieben. Anstelle von Akkordsymbolen notierte er die Lage und Umkehrung des Akkords, sodass der Spieler sich nicht Gedanken darüber machen muss, welchen Basston er beispielsweise zu spielen hat. Die Akkordtöne im Diskant richten sich nach den Basstönen. Nicht nur die Gitarrenbegleitung sondern auch die Schlüsse (Coda) werden von Johann Schrammel auskomponiert.

¹⁰ In Terzen dazu spielen.

Das Stück „Musikalisches Farbenspiel“ beweist Johann Schrammels Können im Bezug auf Tonsatz und Instrumentalisierung, denn schließlich komponierte er im Kleinen, was Strauß und Lanner für Orchester geschrieben haben (Gespräch: Walter Deutsch).

4. Zusammenfassung

Im ersten Kapitel wird zunächst die „Einzigartigkeit“ der musikalischen Tätigkeit der Gebrüder Schrammel skizziert, da sie sich auf musikalischer Ebene von den anderen Musikanten ihrer Zeit unterschieden. Hierfür ist neben ihrem Talent auch ihre musikalische Ausbildung ein Grund. Zunächst wird eine kurze Biografie des Vaters der Gebrüder dargestellt. Kaspar Schrammel, geboren am 6. Jänner 1811, besaß ein musikalisches Talent, das schon früh entdeckt wurde. Im Jahre 1833 heiratete er Josepha Irrschik, die ihm seinen ersten Sohn Konrad gebär. Nach dem Tod der Ehefrau siedelte Kaspar samt Sohn von Litschau nach Neulerchenfeld, wo er seine zweite Ehefrau Aloisia Ernst kennenlernte. Bereits vor der Eheschließung kamen am 22. Mai 1850 Johann und am 3. März 1852 Joseph zur Welt. Der Vater schickte beide Söhne auf das Konservatorium, auf dem sie eine fundierte musikalische Ausbildung bzw. Einblicke in die Welt der Musik erhielten. Johann Schrammel meldete sich im Alter von 16 Jahren freiwillig zum Militärdienst und war dort unter anderem als Eskadronstrompeter und Musikfeldwebel tätig. Sein jüngerer Bruder Josef wurde für den Militärdienst als untauglich eingestuft und so ergriff er die Möglichkeit mit seiner Tante, Onkel und Cousine auf Weltreise zu gehen, wo sie die Wiener Musik dem Orient vorstellten. Nach seiner Rückkehr musizierte er als Heurigenmusikant und verdiente dabei mehr als sein Bruder, der in der Salonkapelle Margold spielte. Hier entstand erstmals die Idee, dass die Gebrüder zusammen mit Anton Strohmayer ein Terzett gründen könnten.

In den sechs Jahren, in denen das Terzett bestand, erlangten die ausgebildeten Musiker ihre größten Erfolge. Sie überzeugten nicht nur die Bürgerlichen, sondern auch den Adel, sowie hochrangige Persönlichkeiten der damaligen Zeit, welchen viele Stücke gewidmet worden sind.

Der damaligen Zeit entsprechend vergrößerten sie das Ensemble, um eine Verstärkung der Melodie zu erreichen. Das Schrammelquartett mit Georg Dänzer bestand sechs Jahre und erlangte in dieser Zeit seinen musikalischen Höhepunkt. Die höchste Anerkennung erhielten sie von dem damaligen Hofkapellmeister und Dirigenten der Wiener Philharmoniker, der sein Orchester zu einem Konzert des Schrammelquartetts einlud. Das Schrammelquartett beschränkte seine Auftritte nicht nur auf Wien bzw. die damaligen Vororte, sondern begab sich auch auf drei große Reisen.

Nach dem Tod Georg Dänzers stieg Anton Ernst in das Ensemble ein. Im Gegensatz zu Georg Dänzer spielte dieser die Knöpferlharmonika. Besonders erwähnenswert ist ihr Spielen bei der „Wiener internationalen Musik- und Theaterausstellung“ 1892. Dies war ein weiterer Meilenstein in ihrer Musikkarriere und zugleich auch das Ende ihres Erfolgs.

Das zweite Kapitel widmet sich den Instrumenten des Quartetts. Zunächst wird auf die geschichtliche Entwicklung der einzelnen Instrumente, sowie auf die Bauweise und ihre Spieltechnik eingegangen. Die Besonderheit der Originalgeigen, die sich im Kunsthistorischen Museum Wien befinden, liegt darin, dass sie mit geschnitzten Porträtköpfen der Gebrüder versehen sind. Das zweite beschriebene Musikinstrument, ist die G-Klarinette, die unter dem Namen „Pick-süßes Hölzl“ bekannt ist. Dieses Instrument wird von den heutigen Quartetten sehr selten verwendet, da es auf Grund der kurzen Mensur schwierig zu spielen ist. Die Kontragitarre wird als Harmonieinstrument verwendet und wird als Verschmelzung eines Kontrabasses und einer Gitarre gesehen. Das letzte angeführte Instrument ist die Schrammelharmonika, die ihren Namen durch die Berühmtheit der Schrammelbrüder erhielt. Ihre Besonderheit liegt im wechseltönigen Standardbasssystem, bzw. die Wiener „Schlapfen“-Bässe.

Die Musikanalyse und Interpretation eines Werkes der Gebrüder Schrammel beantwortet die eingangs aufgeworfenen Fragestellungen und bestätigt die These, dass es sich bei der Musik der Gebrüder Schrammel um eine komponierte Musik handelt. Die Komposition zeugt einerseits von einem musikalischen Talent und andererseits spiegelt sie die erworbene Ausbildung und Fähigkeit der Gebrüder wieder. Das einzelne analysierte Tonstück zeigt anhand der Analyse der beiden Geigen, dass sich die Schrammelmusik stark von der Volksmusik differenziert.

Natürlich kann die Vielschichtigkeit der Schrammelmusik nicht mit der Analyse des einzelnen Tonstückes belegt werden, jedoch wird auf den Facettenreichtum der Musik der Brüder Schrammel im Rest dieser Arbeit eingegangen. Diese unterstreicht das kompositorische Wissen und musikalische Feingefühl der Gebrüder, welche zu einer bewussten Verwendung und Hervorhebung unterschiedlicher und nuancenreicher Klangfarben der Instrumente führten.

5. Abstract

In the first chapter the "uniqueness" of brothers Schrammel's musical activities will be outlined, because they differ from other musicians regarding their music. Besides their talent, their musical education was also a reason for that difference. At first a short biography of the brothers' father is shown. Kaspar Schrammel, born on 6th January 1811, had a musical talent which was discovered early. In 1833 he married Josepha Irrschik who gave birth to his first son Konrad. After his wife's death Kaspar moved with his son from Litschau to Neulerchenfeld where he met his second wife Aloisia Ernst. Already prior to their marriage two sons Johann and Joseph were born on 22nd May 1850 and 3rd March 1852. The father sent his two sons to the conservatory where they gained a competent musical education and insight into the world of music. Johann Schrammel volunteered at the age of 16 for military service and he acted as a squadron trumpeter and Musikfeldwebel (sergeant of music) amongst other things. His younger brother Josef was found to be unfit for military service and so he seized the chance to go on a journey round the world with his aunt, uncle and cousin where they introduced the Viennese music to the Orient. After his returning he played music at "Heurige" (Austrian vine tavern) and that way he earned more money than his brother, who was playing with the "Salonorchester Margold". At this time the idea to form a trio consisting of the two brothers Schrammel and Anton Strohmayr was born.

In the six years where the trio existed, the skilled musicians achieved their greatest successes. They not only convinced the bourgeois but also the nobility and leading figures in these former times, and they dedicated many songs to these people.

The ensemble was extended to a size which was common these days to achieve an intensification of the melody. The Schrammel quartet with Georg Dänzer existed for six years and gained its musical highlight during these years. They got their highest tribute from the Hofkapellmeister of the Viennese Philharmonics who invited his orchestra to a concert of the Schrammel quartet. The quartet didn't restrict their performances to Vienna and its periphery but also went on three big journeys.

After Georg Dänzers death Anton Ernst came to the ensemble. Contrary to Georg Dänzer he played the Knöpferlharmonika. Their play at the "Wiener internationale Musik- und Theaterausstellung" in 1892 is especially worth mentioning. This was another milestone in their musical carrier but also the end of their successes.

The second chapter is devoted to the quartet's instruments. At first the historical development of the individual instruments and their design and way of playing will be shown. The peculiarity of the original violins, which are now located at the Kunsthistorische Museum in Vienna, is that they are outfitted with carved portrait heads of the brothers. The second described musical instrument is the G-clarinete which is known as the "Picksüßes Hölzl". This instrument is seldom used by the quartets nowadays because it is difficult to play due to the short bore. The contraguitar is used as an instrument for the concord and is seen as a fusion of a contrabass and a guitar. The last mentioned instrument is the Schrammel harmonica, which got its name because of the brothers Schrammel's famousness. Its peculiarity is the "wechseltönige Standardbasssystem" and the Viennese "Schlapfenbässe".

The musical analysis and interpretation of one of brothers Schrammel's works answers the initial questions and confirms the thesis that music of brothers Schrammel is a composed music. On the one hand the composition shows a musical talent and on the other hand it reflects the brothers' earned skills and education. With the help of the analysis of the two violins in the analysed audio track it can be shown that the Schrammel music differs heavily from folk music. Of course, the Schrammel music's complexity can't be validated with the analysis of the "Tonstück". For this reason the rich diversity of the music of brothers Schrammel is shown in the rest of this work, which emphasises the brothers' compositional knowledge and musical tactfulness. These attributes led to a deliberate use and accentuation of the instruments and the creation of tone colours that are different and rich in nuances.

6. Literaturverzeichnis

6.1. Primäre Quellen

- Privataarchiv Dr. Klaus-Peter Schrammel, Handschrift Tonstück „Musikalisches Farbenspiel“ von Johann Schrammel, o.D.
- Reichsgesetzblatt (RGBl.) LXVI/151, von 05.12.1868.

6.2. Sekundärliteratur

- Brymer, Jack (1994). *Die Klarinette - Yehudi Menuhins Musikführer* (Bd. 3/1994). Frankfurt/M.-Berlin: Verlag Ullstein GmbH.
- Dieman Dichtl-Jörgenreuth, Kurt (2007). *Schrammelmusik Schrammelwelt - Eine Österreichische Zeitgeschichte*. St. Pölten: Residenz Verlag.
- Egger, Margarethe (2000). *Die Schrammeln in ihrer Zeit* (Bd.5/2000). München: Wilhelm Heyne Verlag.
- Fricke, Heike und Restle, Conny (2004). *Faszination Klarinette* (Ausstellung "Faszination Klarinette" Musikinstrumenten-Museum SIMPK Berlin (1.Okt.-27.Feb. 2005)). München, Berlin, London, New York: Prestel Verlag.
- Hummelberger, Walter und Peball, Kurt (1974). *Die Befestigungen Wiens* (Wiener Geschichtsbücher Band 14). Wien/Hamburg: Paul Zsolnay Verlag.
- Kinz, Maria (1986). *Liebenswertes Hernals*. Wien: Verlag Jugend und Volk.
- Kolneder, Walter (2002). *Das Buch der Violine* (Bd. 6/2002). Zürich und Mainz: Atlantis Musikbuch-Verlag.
- Kopschar, Reinhard (2001). *Die Kontragitarre in Wien*. Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Diplomarbeit.
- Kos, Wolfgang und Rapp, Christian (2004). *Alt-Wien - Die Stadt, die niemals war* (316. Sonderausstellung des Wien Museums (25.Nov 2004-28. März 2005)). Wien: Czernin Verlag.

- Mailler, Hermann (1945). *Schrammel Quartett - Ein Buch von vier Wiener Musikanten*. Wien: Wiener Verlag
- Melkus, Eduard (2000). *Die Violine - Eine Einführung in die Geschichte der Violine und des Violinspiels*. Mainz: Schott Verlag.
- Moißl, Alexander Rudolf (1943). *Die Schrammel Dynastie* (Schriftenreihe für Heimat und Volk). Hrsg. Gaupressamt Niederdonau der NSDAP. St. Pölten: St. Pöltner Zeitungs-Verlags-Ges.m.b.H.
- Neuwirth, Roland Joseph Leopold (1999). *Das Wienerlied*. Wien: Paul Zsolnay Verlag.
- Neuwirth, Roland Joseph Leopold (2004). *Der gegenwärtige Stand der Wienermusik*, S. 105-125, in: *Wienerlied und Weana Tanz*, hrsg. von Susanne Schedtler. Wien: Löcker Verlag.
- Österreichisches Volksliedwerk (Hrsg.) (2010). *Jahrbuch des österreichischen Volksliedwerks* (Bd. 59). Wien: Mille Tre Verlag.
- Pape, Winfried (1971). *Instrumentenhandbuch - Streich-, Zupf-, Blas- und Schlaginstrumente in Tabellenform*. Köln: Musikverlag Hans Gerig.
- Schaller-Pressler, Gertraud (2004). *Hochgejubelt und tiefgestürzt. Über die Schicksale beliebter Wiener Volksmusiker und VolkssängerInnen*, S. 83-104, in: *Wienerlied und Weana Tanz*, hrsg. von Susanne Schedtler. Wien: Löcker Verlag.
- Schaller-Pressler, Gertraud (2006). *Volksmusik und Volkslied in Wien*, S. 3-147, in: *Wien Musikgeschichte, Teil 1: Volksmusik und Wienerlied*, hrsg. von Elisabeth Th. Fritz und Helmut Kretschmer. Wien: LIT Verlag.
- Schedtler, Susanne (2009). *Foldertext für den Zyklus der Symphonia Schrammeln im Konzerthaus Wien*. Hrsg. Konzerthaus Wien, Wien.
- Schmidt, Erwin (1978). *Die Geschichte der Stadt Wien*. Wien-München: Jugend und Volk Verlag.
- Schrank, Josef (1886). *Prostitution in Wien in historischer, administrativer und hygienischer Beziehung*. Wien: Selbstverlag des Verfassers.

- Teufel, Andreas (2006). *Die Schrammelharmonika – Instrumentenkunde, Geschichte und Spielweise des chromatischen Wiener Knopfgriffakkordeons*. Universität für Musik und Darstellende Kunst Graz, Diplomarbeit.
- Vocelka, Karl (2002). *Geschichte Österreichs - Kultur-Gesellschaft-Politik*. München: Wilhelm Heyne Verlag.
- Weber, Ernst (2006). *Schöne Liada – Harbe Tanz: Die instrumentale Volksmusik und das Wienerlied*, S. 149-456, in: *Wien Musikgeschichte, Teil 1: Volksmusik und Wienerlied*, hrsg. von Elisabeth Th. Fritz und Helmut Kretschmer. Wien: LIT Verlag.
- Winterstein, Stefan (2007). *Josef Schrammel im Serail – Die Aufzeichnungen des Wiener Volksmusikers über seine Reise in den Vorderen Orient 1869-1871* (Schriftenreihe zur Musik, hrsg. Thomas Aigner, Bd. 11). Tutzing: Hans Schneider Verlag.
- Ziak, Karl (1979). *Des Heiligen Römischen Reiches größtes Wirtshaus – der Vorort Neulerchenfeld*. Wien: Verlag Jugend und Volk.
- Zotti, Herbert und Schedtler, Susanne (2007). *Vom Trübsalblasen gar ka Spur – Musik im Wirtshaus*, S. 216-221, in: *Im Wirtshaus – Eine Geschichte der Wiener Geselligkeit*, hrsg. von Ulrike Spring, Wolfgang Kos und Wolfgang Freitag. Wien: Czernin Verlag.

6.3. Zeitungen und Zeitschriften

- Vorstadtzeitung vom 11. Februar 1883
- Fremdenblatt vom 29. November 1882
- Wiener Volksliedwerk (2003). *Bockkeller*. (Nr. 2, 9. Jahrgang).

6.4. Noten

- Böck, L. (1986). *Kompositionen von Johann und Josef Schrammel nach Originalhandschriften - für Terzett und Quartett*. Nr. 3, Werkreihe für folkloristische Kammermusik. Wien: Eberle Verlag.
- Böck, L. (1974). *Tänze aus dem Alten Wien - von Alois Strohmayr (1822-1890)*. Nr. 1, Werkreihe für folkloristische Kammermusik. Wien: Eberle Verlag.

- Böck, L. (1977). *Tänze aus dem Alten Wien - von Alois Strohmayr (1822-1890), Johann Schrammel (1850-1893), Josef Schrammel (1852-1895)*. Nr. 2 , Werkreihe für folkloristische Kammermusik. Wien: Eberle Verlag.

6.5. Tonträger

- Neuwirth, Roland Joseph Leopold (1997). *Die besten Schrammeln instrumental - gefunden von Roland Jos. Leop. Neuwirth*. [CD]. München: Trikont.
- Klassisches Wiener Schrammelquartett (ND 440). *Schrammeln – Die Originalmusik der Brüder Schrammel*. [LP]. London: DECCA.
- Klassisches Wiener Schrammelquartett (1981). *Schrammel-Musik auf dem Fiaker-Ball*. [LP]. Zürich: Tudor.
- Philharmonia Schrammeln (2008). *Die Schrammel-Geigen*. [CD]. Wien: Acanthus.
- *So geht's zua bei uns in Wean - Wiener Instrumentalmusik (1895-1935)*. (1994). [CD]. Wien: Basilisk Records.
- *Spielt's ma an Tanz auf - Die Nachfolger der Brüder Schrammel um die Jahrhundertwende (1899-1914)*. (1994). [CD]. Wien: Basilisk Records.

6.6. Webseiten und Elektronische Quellen

- Brockhaus Multimedia 2010.
- <http://www.accordion-online.de/instrum/demian.htm>, am 4. November 2010.
- http://www.gitarrenteile.eu/shop/article_SRKG1/Kontra-Gitarre, am 21. Oktober 2010.
- <http://www.philharmoniaschrammeln.at/home>, am 28. Oktober 2010.
- <http://schrammelharmonika.nonfoodfactory.org/geschichte.html>, am 5. Juli 2010.
- <http://www.schwenk-und-seggelke.de>, am 26. November 2010.
- http://www.tiroler-volksmusikverein.at/artikel.php?artikel_ref=60, am 13. Oktober 2010.
- <http://vsl.co.at/de/70/3189/3190/5629.vsl>, am 15. Oktober 2010.

- www.wien.gv.at, am 8. Dezember 2010.
- <http://www.wurlitzerklarinetten.de>, am 26. November 2010.
- <http://www.wvlw.at/veranstaltungen/fs/musikantentage.html>, am 24. April 2010.
- <http://www.zeno.org>
/Kulturgeschichte/M/Hanslick,+Eduard/Aus+meinem+Leben, am 22. Juli 2010.

6.7. Interviews

- Prof. Walter Deutsch:
Datum: 23. November 2010, Ort: Österreichisches Volksliedwerk,
Operngasse 6, 1010 Wien
Uhrzeit: 10.00-12.30 Uhr
- Gerald Grünbacher
Datum: 16. November 2010, Ort: Büro Mozartorchester,
Kärntnerstraße 51, 1010 Wien
Uhrzeit: 15.30-16.30 Uhr
- Heinz Hromada
Datum: 9. November 2010, Ort: Kantine Volksoper,
Währingerstraße 78, 1090 Wien
Uhrzeit: 14.00-15.30 Uhr
- Walther Soyka
Datum: 2. November 2010, Ort: Studio „Nonfood Factory“,
Laimgrubengasse 19, 1060 Wien
Uhrzeit: 17.00-19.00 Uhr

7. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Liedflugblatt „Die Ausländer in Wien“	5
Abb. 2: Liedblattverkäuferin	5
Abb. 3: Im Gemütlichen.....	8
Abb. 4: Wien in den 1830er Jahren (Carl Graf Vasquez-Pinas).....	11
Abb. 5: Kaspar Schrammel	12
Abb. 6: Aloisia Ernst.....	12
Abb. 7: Konrad Schrammel	13
Abb. 8: Josef Schrammel und Familie Schütz im Orient	15
Abb. 9: Josef Schrammel	16
Abb. 10: Barbara Prohaska.....	16
Abb. 11: Johann Schrammel	16
Abb. 12: Rosalia Weichselberger	16
Abb. 13: Das Terzett beim „Weigl“ in Hernals	17
Abb. 14: Edmund Guschlbauer und Luise Montag.....	18
Abb. 15: Brief von Viktor Tilgner (Einladung Johann Strauß)	19
Abb. 16: Brief von Johann Strauß	20
Abb. 17: Georg Dänzer	21
Abb. 18: Wäscher mädchenball mit den Gebr. Schrammel, Dänzer & Strohmeier	22
Abb. 19: Gebrüder Schrammel, Dänzer und Strohmayr mit Sängern	23
Abb. 20: Das Schrammel Quartett (als Bremer Stadtmusikanten)	26
Abb. 21: Stalehner (Aquarell von Gustav Zafaurek 1893).....	27
Abb. 22: Güldene Waldschnepfe.....	28
Abb. 23: Anton Ernst	29
Abb. 24: Pfürt di Gott du alte Zeit (Titelblatt)	31
Abb. 25: Todten-Schein von Johann Schrammel	32
Abb. 26: Zach-Geige von Johann Schrammel	40
Abb. 27: Zach-Geige von Josef Schrammel.....	40
Abb. 28: Pilat-Geige von Josef Schrammel.....	41
Abb. 29: Tenorchalumeau in D von Joseph Christoph Denner, Nürnberg, zwischen 1697 und 1707	42
Abb. 30: Klarinette in C von Oskar Oehler, um 1905	43
Abb. 31: Picksüßes Hölzl	44

Abb. 32: Theorbierte Laute, 17. Jahrhundert.....	50
Abb. 33: Doppelgitarre, Alexandre Voboam, Paris 1690	51
Abb. 34: Nikolaj Makaroff.....	53
Abb. 35: Kontragitarre von Johann Gottfried Scherzer	54
Abb. 36: Seitenansicht einer Kontragitarre	55
Abb. 37: Eingebaute Metallstütze	56
Abb. 38: 13-saitige Kontragitarre	57
Abb. 39: Metallwirbeln der „Griff-Saiten“	58
Abb. 40: Rudi Koschelu	60
Abb. 41: Bericht Industrieausstellung 1854	64
Abb. 42: Schule für chromatische Harmonika von Anton Ernst (1906).....	65
Abb. 43: Schrammelharmonika aus Harmonikaschule (Anton Ernst)	65
Abb. 44: Griffabelle für die rechte Hand (Schule von Anton Ernst).....	66
Abb. 45: Federsystem Nr. 1 (ältere Bauweise; Budowitz, Kuritka, Regelstein). 67	
Abb. 46: Federsystem Nr. 2 (Trimmel, Reisinger, Bauer)	67
Abb. 47: Kanzellenkörper mit Stimmplatten.....	68
Abb. 48: Balk Spezialanfertigung von Walther Soyka.....	69
Abb. 49: Griffabelle linke Hand (Anton Ernst)	70
Abb. 50: Walther Soyka.....	73
Abb. 51: Handschrift Johann Schrammel	75
Abb. 52: Handschrift von Harmonikastimme.....	75
Abb. 53: Widmung Karl Löffler	77
Abb. 54: Philharmonia Schrammeln	80
Abb. 55: Klassisches Wiener Schrammel-Quartett.....	82

8. Anhang



(265) Violino *trmo*

Solo:

Andte

Walse

Polka *Pizz.*

meno:
ala Mandoline

Wagner

Solo & Solo:

This is a handwritten musical score for a piece titled "Solo & Solo" by Wagner. The score is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. There are several dynamic markings, including "f" (forte) and "p" (piano), and articulation marks like slurs and accents. The score is divided into sections, with some parts labeled "I" and "II". The handwriting is in ink on aged, slightly stained paper. The overall style is that of a personal manuscript or a composer's draft.

Violino 2^{do}

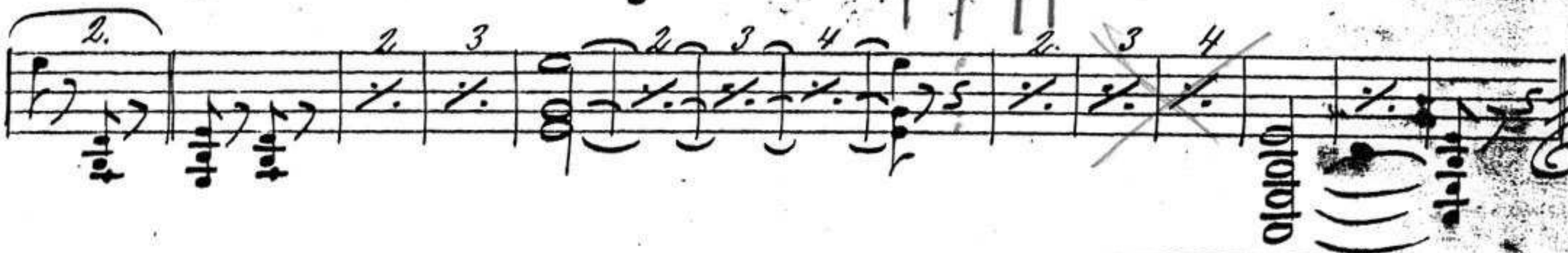
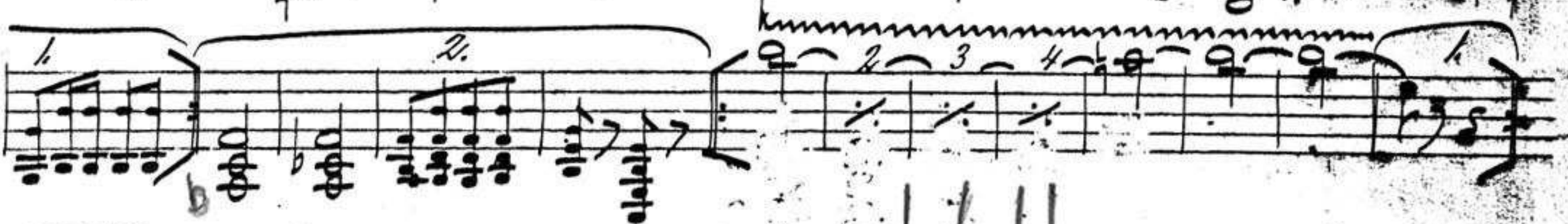
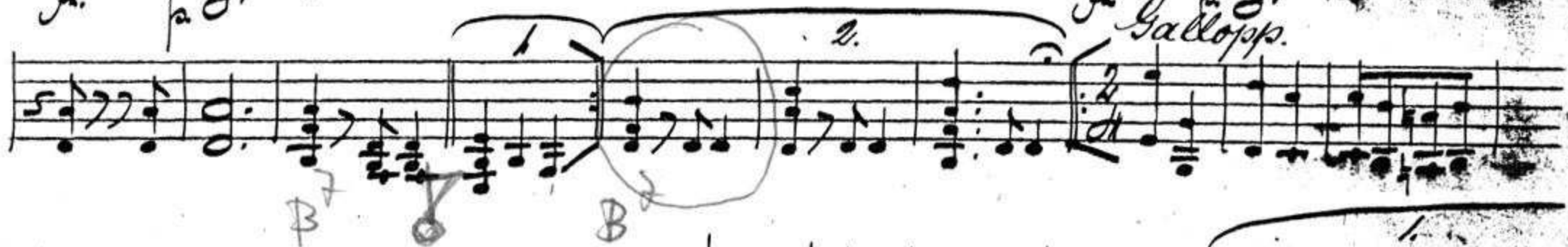
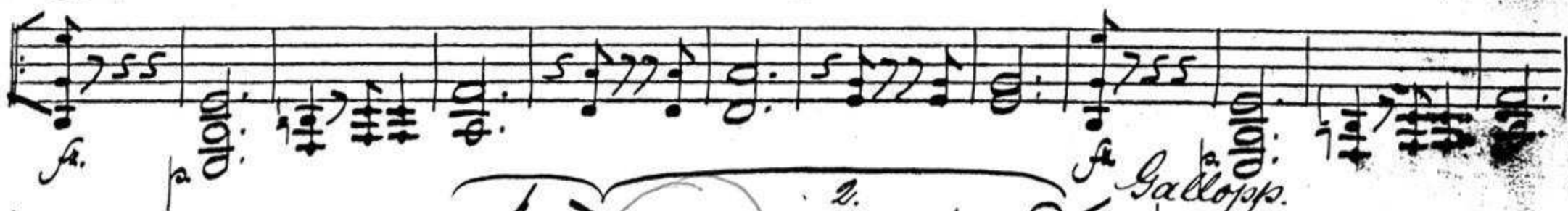
Handwritten musical score for a piece titled "alla Chantoline" and "M. Valx en". The score is written on ten staves, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The tempo is marked "alla Chantoline" and the mood is "M. Valx en". The score includes a key signature change from one flat to two flats, and a time signature change from 3/4 to 4/4. The piece concludes with a double bar line and the word "Fin".

Musikalisches Farbenspiel Tonstück *Accordione.* von Joh. Schrammel.

Andante.



Walse.



Musikalisches Farbenpiel Tonstück *W 30* *oder Schachbrettmusik* *Pistone*

Chorwerk.

Handwritten musical score for 'Pistone' in 6/8 time. The score consists of ten staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 6/8 time signature. The notation is dense, featuring many beamed eighth and sixteenth notes, often with multiple stems per measure, suggesting a complex, multi-voiced texture. There are several rests and dynamic markings throughout. The piece concludes with a double bar line on the tenth staff.

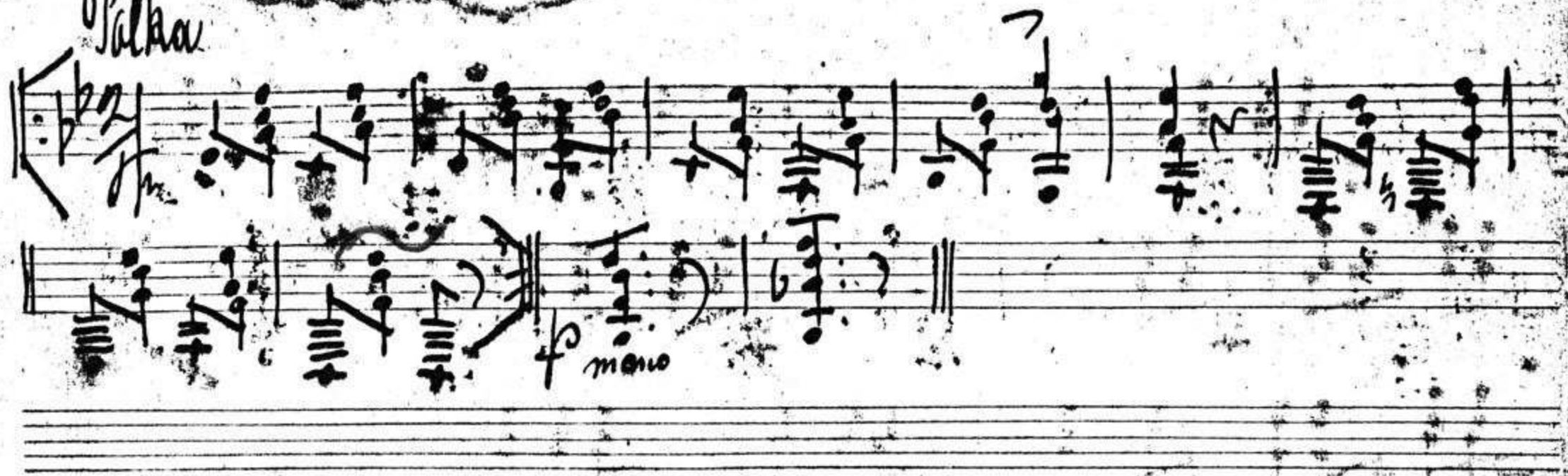
Polka

mit

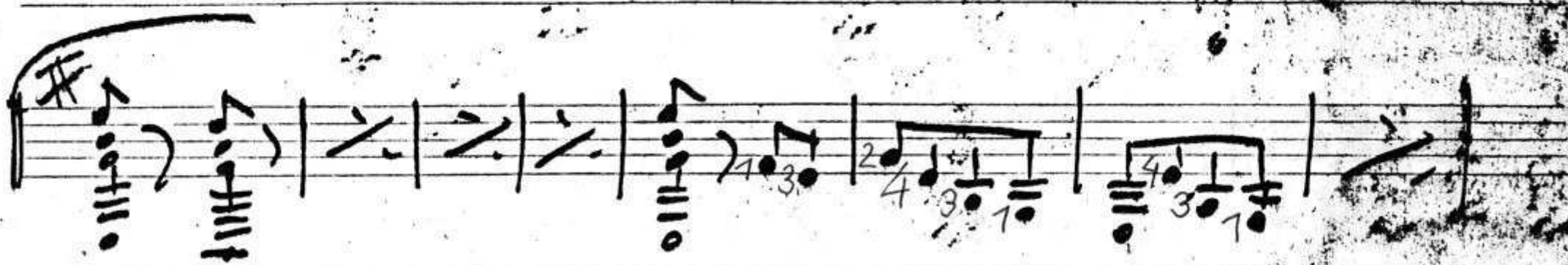
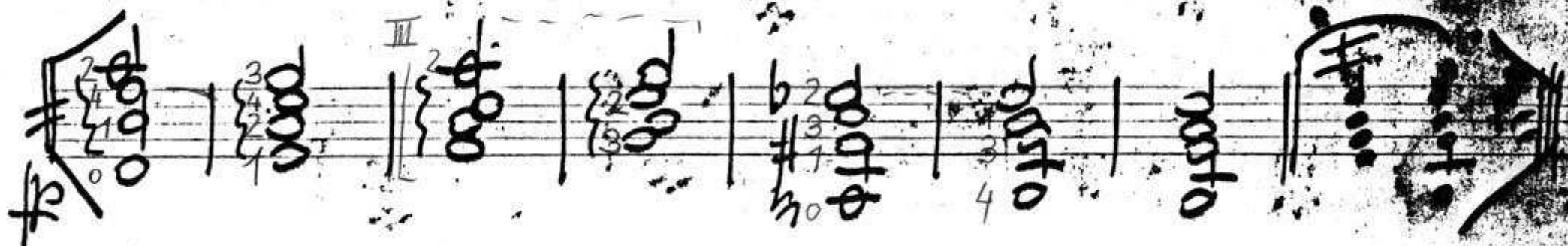
Handwritten musical score for 'Polka' in 2/4 time. The score is on a single staff, starting with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. It contains a few measures of music, including a double bar line and some notes with stems.

gute Nacht

Palka



Galopp:



doppelter Tpo.



Musikalisches Farbenspiel Tanzmusik r. f. h. Horn

Carl Weinert
W30

Andante *Violoncelle* *Walzer* *Harfe*

Andante *Violoncelle* *Walzer* *Harfe*

Polka *tacet*

Walzer *rit* *als Mandoline*

Galopp *Presto*

!!



Handwritten musical notation on three staves. The first staff contains a melodic line with various notes and rests. The second staff features a series of rhythmic patterns, possibly eighth notes, with a 'pp' (pianissimo) dynamic marking. The third staff continues the melodic line. The notation is in a key with one flat (B-flat) and includes various musical symbols such as beams, slurs, and dynamic markings.

Free 2.3.

Seven empty musical staves for additional notation.

Musikalisches Farbenspiel Tonstück

Johann Schrammel

Andante

Solo

Violine 1

Violine 2

Klarinette

Gitarre

p

pizz.

p

Violine Solo

Vl. 1

Vl. 2

Kl.

Gtr.

5

Vl. 1

Vl. 2

Kl.

Gtr.

9

13

VI. 1

VI. 2

Kl.

Gtr.

17

Valse

VI. 1

VI. 2

Kl.

Gtr.

p

21

VI. 1

VI. 2

Kl.

Gtr.

ff

25

VI. 1

VI. 2

Kl.

Gtr.

fz

29

VI. 1

VI. 2

Kl.

Gtr.

33

VI. 1

VI. 2

Kl.

Gtr.

37

VI. 1

VI. 2

Kl.

Gtr.

41

VI. 1

VI. 2

Kl.

Gtr.

45

VI. 1

VI. 2

Kl.

Gtr.

49

VI. 1

VI. 2

Kl.

Gtr.

53

VI. 1

VI. 2

Kl.

Gtr.

57

VI. 1

VI. 2

Kl.

Gtr.

61

VI. 1

VI. 2

Kl.

Gtr.

65

VI. 1

VI. 2

Kl.

Gtr.

69

VI. 1

VI. 2

Kl.

Gtr.

73

VI. 1

VI. 2

Kl.

Gtr.

77

VI. 1

VI. 2

Kl.

Gtr.

8^{vb} 8^{vb}

81

VI. 1

VI. 2

Kl.

Gtr.

1. 2. 1. 2. 1. 2.

Polka

85

VI. 1

VI. 2

Kl.

Gtr.

rit. a tempo rit.

89

VI. 1

VI. 2

Kl.

Gtr.

93

VI. 1

VI. 2

Kl.

Gtr.

1.

2.

1.

2.

p

97

VI. 1

VI. 2

Kl.

Gtr.

meno
alla Mandoline

pizz.

ala Mandoline

meno

Walzer

101

VI. 1

VI. 2

Kl.

Gtr.

p

Sul G Solo

105

VI. 1

VI. 2

Kl.

Gtr.

pizz.

109

VI. 1

VI. 2

Kl.

Gtr.

113

VI. 1

VI. 2

Kl.

Gtr.

117

VI. 1

VI. 2

Kl.

Gtr.

arco

Sul G

121

VI. 1

VI. 2

Kl.

Gtr.

125

VI. 1

VI. 2

Kl.

Gtr.

129

VI. 1

VI. 2

Kl.

Gtr.

133

VI. 1

VI. 2

Kl.

Gtr.

137

VI. 1

VI. 2

Kl.

Gtr.

141

VI. 1

VI. 2

Kl.

Gtr.

fz

p

145

VI. 1

VI. 2

Kl.

Gtr.

149

VI. 1

VI. 2

Kl.

Gtr.

1.

2.

Gallopp

153

VI. 1

VI. 2

Kl.

Gtr.

f

157

VI. 1

VI. 2

Kl.

Gtr.

161

VI. 1

VI. 2

Kl.

Gtr.

165

VI. 1

VI. 2

Kl.

Gtr.

169

VI. 1

VI. 2

Kl.

Gtr.

173 Solo

VI. 1

VI. 2

Kl.

Gtr.

p

p

pp

p

177

VI. 1

VI. 2

Kl.

Gtr.

181

1. 2.

VI. 1

VI. 2

Kl.

Gtr.

f

f

185

VI. 1

VI. 2

Kl.

Gtr.

189

VI. 1

VI. 2

Kl.

Gtr.

193

VI. 1

VI. 2

Kl.

Gtr.

fz

Musikalisches Farbenspiel

Tonstück

Johann Schrammel

Andante

Solo

Violine 1

Violine 2

Harmonika

Gitarre

p

pizz.

5

VI. 1

VI. 2

Harm.

Gtr.

9

13

VI. 1

VI. 2

Harm.

Gtr.

17

Valse

VI. 1

VI. 2

Harm.

Gtr.

p

p

p

8^{vb}

21

VI. 1

VI. 2

Harm.

Gtr.

ff

loco

(8^{vb})

25

VI. 1

VI. 2

Harm.

Gtr.

fz

fz

fz

29

VI. 1

VI. 2

Harm.

Gtr.

Measures 29-32: VI. 1 and VI. 2 are silent. Harm. is silent. Gtr. plays a rhythmic pattern of eighth notes and chords.

33

VI. 1

VI. 2

Harm.

Gtr.

Measures 33-36: VI. 1 and Harm. play a melody starting at measure 33 with a piano (*p*) dynamic. VI. 2 and Gtr. provide harmonic support.

37

VI. 1

VI. 2

Harm.

Gtr.

Measures 37-40: VI. 1 and Harm. continue the melody. VI. 2 and Gtr. provide harmonic support.

41

VI. 1

VI. 2

Harm.

Gtr.

Measures 41-44: VI. 1 and Harm. continue the melody. VI. 2 and Gtr. provide harmonic support.

45

VI. 1

VI. 2

Harm.

Gtr.

49

VI. 1

VI. 2

Harm.

Gtr.

53

VI. 1

VI. 2

Harm.

Gtr.

57

VI. 1

VI. 2

Harm.

Gtr.

fz

p

loco

fz

p

61

VI. 1

VI. 2 *loco*

Harm.

Gtr.

8va

65

VI. 1

VI. 2

Harm.

Gtr.

1. 2.

69

VI. 1

VI. 2

Harm.

Gtr.

73

VI. 1

VI. 2

Harm.

Gtr.

77

VI. 1

VI. 2

Harm.

Gtr.

8^{va}

81

VI. 1

VI. 2

Harm.

Gtr.

1. 2.

1. 2.

1. 2.

loco

Polka

85

VI. 1

VI. 2

Harm.

Gtr.

rit.

rit.

rit.

89

VI. 1

VI. 2

Harm.

Gtr.

93

1. 2.

1. 2.

93

1. 2.

93

1. 2.

p

97

Walzer

meno
alla Mandoline

pizz.

97

97

101

Sul G Solo

p

101

101

105

105

pizz.

p

105

105

109

VI. 1

VI. 2

Harm.

Gtr.

113

VI. 1

VI. 2

Harm.

Gtr.

117

VI. 1

VI. 2

Harm.

Gtr.

arco

sul G

121

VI. 1

VI. 2

Harm.

Gtr.

125

VI. 1

VI. 2

Harm.

Gtr.

129

VI. 1

VI. 2

Harm.

Gtr.

133

VI. 1

VI. 2

Harm.

Gtr.

tr

fz

fz p

fz

p

137

VI. 1

VI. 2

Harm.

Gtr.

fz

p

fz

141

VI. 1

VI. 2

Harm.

Gtr.

fz

p

fz

p

145

VI. 1

VI. 2

Harm.

Gtr.

>

149

VI. 1

VI. 2

Harm.

Gtr.

1.

2.

1.

2.

1.

2.

Gallopp

153

VI. 1

VI. 2

Harm.

Gtr.

f

f

157

VI. 1

VI. 2

Harm.

Gtr.

161

VI. 1

VI. 2

Harm.

Gtr.

165

VI. 1

VI. 2

Harm.

Gtr.

169

VI. 1

VI. 2

Harm.

Gtr.

173 Solo

VI. 1

VI. 2

Harm.

Gtr.

p

177

VI. 1

VI. 2

Harm.

Gtr.

181

1. 2.

VI. 1

VI. 2

Harm.

Gtr.

f

185

VI. 1

VI. 2

Harm.

Gtr.

189

VI. 1

VI. 2

Harm.

Gtr.

193

VI. 1

VI. 2

Harm.

Gtr.

Lebenslauf

Persönliche Daten:

Katrin Anita Svoboda
geboren am 8. August 1985 in Wien
Staatsbürgerschaft: Österreich

Studium:

2005 – 2010 Studium der Musikwissenschaft
an der Universität Wien
1. Studienabschnitt mit Auszeichnung absolviert, Juni
2007

seit 2006 Studium der Elementaren Musikpädagogik
an der Konservatorium Wien Privatuniversität

Schulbildung:

1999 – 2004 Oberstufenrealgymnasium unter be-
sonderer Berücksichtigung der musischen Ausbildung
für Studierende der Musik

1995 – 1999 Wirtschaftskundliches Realgymnasium

1991 – 1995 Volksschule

Musikalische Kenntnisse:

Blockflötenunterricht an der MS 11 (1992 - 2000)
Klavierunterricht an der MS Wien 11 (1993 - 2006)
Jazz – Gesangunterricht an der MS 11 (2005 - 2010)

Wien, 2011

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre eidesstattlich, dass ich die Arbeit selbstständig angefertigt, keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt und alle aus ungedruckten Quellen, gedruckter Literatur oder aus dem Internet im Wortlaut oder im wesentlichen Inhalt übernommenen Formulierungen und Konzepte gemäß den Richtlinien wissenschaftlicher Arbeiten zitiert, durch Fußnoten gekennzeichnet bzw. mit genauer Quellenangabe kenntlich gemacht habe.

Wien, 2011

A handwritten signature in black ink, reading "Alexandra Katrin". The signature is written in a cursive style with a large initial 'A'.