



Raimund Lissy

Virtuosität und
Wiener Charme

Joseph Mayseder

Violinist und Komponist des Biedermeier
Leben, Werk und Rezeption
Mit einem Werkverzeichnis und einer
Bibliographie der Musikdrucke

HOLLITZER



Virtuosität und Wiener Charme
Joseph Mayseder



J. Maysecker

Raimund Lissy

Virtuosität und Wiener Charme
Joseph Mayseder

Violinist und Komponist des Biedermeier

Leben, Werk und Rezeption

Mit einem Werkverzeichnis und einer
Bibliographie der Musikdrucke

HOLLITZER



Gedruckt mit freundlicher Unterstützung von:
MA 7 – Kulturabteilung der Stadt Wien, Wissenschafts- und Forschungsförderung



Abbildung auf dem Umschlag:
Joseph Mayseder
(Kupferstich von Blasius Höfel nach einer Zeichnung von Louis Letronne, 1815)
Archiv des Autors

Frontispiz:
Joseph Mayseder (Fotografie von Ludwig Angerer, 1862)
Unterschrift von Joseph Mayseder
Beides: Archiv des Autors

Raimund Lissy: *Virtuosität und Wiener Charme. Joseph Mayseder. Violinist und Komponist des Biedermeier. Leben, Werk und Rezeption. Mit einem Werkverzeichnis und einer Bibliographie der Musikdrucke*

Lektorat: Marion Linhardt
Notensatz: Raimund Lissy
Umschlaggestaltung und Satz: Nikola Stevanović

Hergestellt in der EU

© HOLLITZER Verlag, Wien 2019

www.hollitzer.at

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-99012-621-9

Für Irmgard Hauser-Köchert (1928–2015)

Inhalt

Die dritte Begegnung mit Mayseder. Grußwort von Clemens Hellsberg	xI
Geleitwort des Vorstands der Wiener Philharmoniker Daniel Froschauer	xIII
Vorwort	xV
Dank	xVII
Durchlässigkeiten. Joseph Mayseder und das Wiener Theater. Von Marion Linhardt	xIX

Abkürzungen

1. Bibliothekssiglen	xxvII
2. Abgekürzt zitierte Literatur	xxxII
3. Instrumente	xxxIII
4. Allgemeine Abkürzungen	xxxIII

Zur Biographie

	1
1. Zeittafel zu Leben und Werk Joseph Mayseders	3
2. Eine zeitgenössische Lebensbeschreibung: Leopold von Sonnleithner	6
3. Schauplätze des Lebens und Wirkens	13

Werkverzeichnis

	19
1. Gedruckte Werke mit Opuszahl, Op. 1–67	23
2. Gedruckte Werke ohne Opuszahl, MV 68–74	362
3. Ungedruckte Werke, MV 75–104	381
4. Zugeschriebene Werke, MV 105–108	421
5. Chronologisches Verzeichnis der Werke	425
6. Nicht zuordenbare Ausgaben	426
7. Nicht überlieferte Einlagekompositionen Mayseders zu Balletten	428
8. Verzeichnis der Werke nach Besetzungen	430
9. Verzeichnis der Werke nach Gattungen	437
10. Britische Verlagsserien	441
11. Ausgaben nach Verlagen geordnet	443

Der Musiker Mayseder

	455
1. Zeitgenössische Würdigungen des Geigers	458
2. Im Konzert als Solist	464
3. Im Konzert: Arien mit solistischer obligater Violine	499
4. Im Hofkonzert	502
5. Kammermusiker bei öffentlichen Konzerten	505
6. Kammermusiker in Privathäusern	508

7. Im Konzert als Violindirektor bzw. Orchestermusiker	516
8. Als Dirigent	519
9. Violinsoli in Ballettaufführungen der Hofoper	520
10. Mitwirkung bei Operaufführungen in der Hofoper	547
11. Programme elf ausgewählter Konzerte	551
12. Was spielte Mayseder bei seinen solistischen Auftritten?	556
13. Wo spielte Mayseder?	560
A–Z	565
Ausflüge	567
Australische Geiger: Dean, Megson, Wallace	571
Beethoven	572
Berühmte Geigerinnen und Geiger	576
Biographisches	581
Britische Geiger: Blagrove, Mori, Seymour	598
Cristiani	608
Deutsche Geiger: Kiesewetter, Möser, Pott	611
Essen	614
Familie	614
Gold und Silber. Mayseders geschickter Umgang mit Geld	616
Guarneri del Gesù „Die Mayseder“ und andere Geigen	617
Hanslick	618
Hofmusikkapelle: Unterschriften	620
Internationalität	621
Joachim	626
Katastrophen, Kriege und Revolution	627
Komponisten und ihr Mayseder-Bezug	629
Krankheit – Tod – Begräbnis	644
Kuriositäten	648
Letztes Streichquintett op. 67	650
Mayseder gewidmete Werke	652
Mayseders Auftritt und Charakter	653
Mayseders Bildnisse	653
Mayseders Konzertreisen	657
Milanollo	659
Nachfolger	665
Opern- und Theaterkarten	665
Paganini	666
Private Kammermusiken	670
Quellenforschung	672
Richter	673

Schüler	675
Sivori und seine Konzertreisen nach England 1844 und 1855	689
Theaterstücke, Roman	698
Urlaube, Sommerquartiere	698
Vieuxtemps	699
Virtuosität und kompositorische Eigenheiten	703
Widmungsträger der Kompositionen Mayseders	708
Wiener Geiger: Böhm, Hellmesberger, Jansa, Strebinger	709
Xylocordeon	712
York und New York	713
Zuhause. Wohnungen und Häuser	715
Bildnachweis / Nachweis der Quellen aus dem British Newspaper Archive	722
Personenregister	723
Über den Autor	741

Die dritte Begegnung mit Mayseder

Grußwort von Clemens Hellsberg

Ein ebenso vollendeter wie populärer Geiger, ein viel aufgeführter Komponist, eine zentrale Künstlerpersönlichkeit im Wien des 19. Jahrhunderts: dies war Joseph Mayseder, und doch erinnerte an ihn lange Zeit kaum mehr als eine nach ihm benannte Straße in nächster Nähe zur Staatsoper, somit an prominenter Stelle im prominenten I. Wiener Gemeindebezirk – zweifellos ein markanter Hinweis auf seinen einstigen Ruhm!

Die Frage, weshalb ein zu seinen Lebzeiten weit über das Gebiet der Habsburger-Monarchie hinaus anerkannter und bekannter Künstler relativ bald nach seinem Tod weitgehend in Vergessenheit geriet, drängt sich daher unweigerlich auf. „Dem Mimen flicht die Nachwelt keine Kränze“: Schillers Erkenntnis, die durch die Erfindung von Ton- und Bildträgern glücklicherweise obsolet wurde, ist hinsichtlich Mayseder nur bedingt eine Erklärung für dieses Vergessen. Selbst wenn man Phänomene wie Niccolò Paganini oder Franz Liszt, die einstigen „Könige der Virtuosen“, ausklammert, gibt es einige Wiener Künstlerpersönlichkeiten aus der Zeit vor der Erfindung der Schallplatte, deren Name sich auch heute noch (zumindest in Musikkreisen) einer gewissen Beliebtheit erfreut, allen voran Joseph Hellmesberger sen.

Joseph Mayseder war ein Musiker zwischen den Zeiten: Als er 1789 geboren wurde, war Mozart noch am Leben; als er 1863 starb, hatte Richard Wagner die Partitur von *Tristan und Isolde* vollendet, die den Verlauf der Musikgeschichte verändern sollte. Auch als Geiger bewegte sich Mayseder zwischen konträren Welten: Als Schüler Anton Wranitzkys, dem von Haydn, Mozart und Beethoven geschätzten Konzertmeister des Kärntnertheaters, und des „Beethoven-Geigers“ Ignaz Schuppanzigh, an dessen Seite er von 1804 bis 1808 die ersten öffentlichen Streichquartett-Konzerte der Welt bestritt, war er von den Wiener Klassikern geprägt; dennoch zeigte er sich auch gegenüber dem Virtuosenstum, jenem Charakteristikum des ausgehenden Vormärz, durchaus aufgeschlossen. „Von Mayseder ist bekan[n]t, daß er besonders Deine Quartetten sehr schön spielt“, bemerkte etwa Beethovens Neffe Karl in den Konversationsheften, mittels derer die Zeitgenossen mit dem tauben Genie verkehrten; andererseits äußerte sich auch Paganini, dessen einzigartige Karriere 1828 in Wien ihren eigentlichen Anfang nahm und damit die europaweite „Virtuosenhysterie“ auslöste, überaus anerkennend über Mayseder.

Trotz seiner Virtuosität, auf die neben übereinstimmenden Urteilen damaliger Musikliebhaber und Rezensenten auch die technischen Schwierigkeiten in vielen seiner Kompositionen hinweisen und die er offenbar mit makelloser tonlicher Schönheit verband, ließ sich Mayseder nie dazu hinreißen, den Weg Paganinis oder Liszts einzuschlagen und eine Karriere als reisender Virtuose anzustreben – vielleicht auch dies ein Grund für den mangelnden Nachruhm. Entscheidender ist aber wohl die Tatsache, dass er als Musiker „zwischen den Zeiten und Welten“ nicht jene schöpferische Originalität und Kraft der beiden „Könige der Virtuosen“ besaß, die das Violin- und Klavierspiel für immer veränderten.

Dennoch ist Mayseders Beitrag zur (riesigen) Violin-Literatur viel mehr als „nur“ beachtenswert, sind seine Kompositionen zu wichtig, um in diversen Archiven ein Scheinleben zu führen. Dem

vorliegenden Buch von Raimund Lissy, das der Hollitzer Verlag zu Recht als „Wiederentdeckung eines Publikumsliebblings“ beschreibt, kommt daher eine Bedeutung zu, die über den üblichen Rahmen einer Monographie hinausgeht – es ist nicht nur eine äußerst detaillierte und präzise, allen wissenschaftlichen Kriterien entsprechende Arbeit (die auf enormem Fleiß beruht: so studierte der Autor beispielsweise das einschlägige Inventar von 190 Bibliotheken!), sondern darüber hinaus eine wichtige Bereicherung der so umfangreichen Literatur zu Wiens Musikgeschichte. Gleichzeitig ist es die kongeniale Ergänzung der unablässigen und auch emotionalen Bemühungen des Geigers Raimund Lissy, dem Œuvre Mayseders wieder den ihm gebührenden festen Platz in den Konzertprogrammen zu verschaffen.

Gerade dieses so persönliche Engagement veranlasst mich zu einer ebenfalls emotionalen Anmerkung: Dank Raimund Lissy „begegne“ ich Joseph Mayseder zum dritten Mal in meinem Leben. Mein Vater Eugen Hellsberg promovierte 1956 (Einreichung: 1955) mit einer Dissertation über den großen Wiener Geiger; ich war damals vier Jahre alt, habe also – vom Klappern der Schreibmaschine abgesehen – keine direkte Erinnerung an diese Zeit, wuchs aber mit dem Namen Mayseder auf. Zu Beginn meiner Beschäftigung mit der Geschichte der Wiener Philharmoniker „entdeckte“ ich Mayseder als einen der Solisten jenes von Otto Nicolai geleiteten Konzerts am 28. März 1842, das die Geburtsstunde unseres Orchesters darstellt. Und nun darf ich Raimund Lissys „Wiedererweckung“ dieses mir so vertrauten Künstlers verfolgen und ihm nicht nur in Geschichte und Theorie nahekommen, sondern im wichtigsten Teil seines Schaffens – in seinem kompositorischen Werk, das Lissy mit geigerischer Bravour und jenem liebevollen Charme interpretiert, der den Zeitgenossen zufolge Joseph Mayseder als Künstler und Mensch charakterisierte.

Abschließend sei eine zuvor getroffene Aussage relativiert: Raimund Lissys Mayseder-Buch ist mehr als „eine wichtige Bereicherung der so umfangreichen Literatur zu Wiens Musikgeschichte“ – es stellt eine unerlässliche Bereicherung des Erscheinungsbildes Wiens als „Welthauptstadt der Musik“ dar, zu dem Joseph Mayseder einen so individuellen Beitrag geleistet hat. Nun ist zu hoffen, dass Mayseders Werke aufgrund der intensiven Befassung von Raimund Lissy bald wieder jenen Platz im Repertoire großer Künstlerinnen und Künstler erhalten, den sie zu Lebzeiten Mayseders hatten!

Geleitwort

des Vorstands der Wiener Philharmoniker Daniel Froschauer

Das vorliegende Buch über den Wiener Geiger, Komponisten und Pädagogen Joseph Mayseder stellt einen bedeutenden und wegweisenden Meilenstein in der Erforschung der reichen Geschichte des Wiener Musiklebens vom Beginn bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts dar.

Ein Geiger schreibt über einen Geiger: mit größtem Verständnis für die technischen und klanglichen Möglichkeiten des wunderbaren Instruments und aus tiefer künstlerischer Überzeugung bietet Raimund Lissy eine umfassende und einzigartige Gesamtschau über ein entscheidendes Stadium der Entwicklung der Wiener Geigenschule. Sie hat auch Grund gelegt für den berühmten Streicherklang der Wiener Philharmoniker. Der Klang des Instruments in der Hand Mayseders faszinierte seine Zeitgenossen, allen voran auch jene namhaften Komponisten der Wiener Klassik und der Romantik, die sich in Wien trafen. Sie wussten voll Begeisterung über den überaus begabten und zu seiner Zeit berühmten Künstler auf der Geige zu berichten.

Ein Geiger trifft auf einen Geiger: Mit dem Autor verbindet mich eine persönliche Freundschaft und eine lange gemeinsame künstlerische Tätigkeit. Schon seit vielen Jahren trafen sich unsere Wege, von den ersten Violinstudien bei Prof. Margarete Biedermann am Wiener Konservatorium bis hin zu unserem gemeinsamen Berufsweg im Orchester der Wiener Staatsoper und bei den Wiener Philharmonikern. Unsere künstlerische Partnerschaft zeigt sich auch in der Vorliebe für kammermusikalisches Musizieren, so etwa im künftigen Zusammenwirken im „Ensemble Wien“.

Lissys Nahbeziehung zur Kammermusik kommt auch im vorliegenden Buch besonders zum Ausdruck. Joseph Mayseder wirkte bereits im berühmten Schuppanzigh-Quartett in Anwesenheit Ludwig van Beethovens mit und war unter anderem auch an der Aufführung der Beethoven-Quartette beteiligt. Mayseders Liebe zur Kammermusik kommt in vielen seiner zahlreichen Kompositionen zum Ausdruck. Es ist Lissys Verdienst, auf Mayseders Werke durch ein umfassendes Werkverzeichnis, durch zahlreiches Notenmaterial und die Dokumentation der Veröffentlichung und Bearbeitung der Kompositionen aufmerksam zu machen. Ebenso werden Mayseders Einlagen für Ballettaufführungen des k.k. Hofopertheaters, an dem er als Solo- und Konzertspieler wirkte, erforscht und nun erstmalig herausgegeben. Das vorliegende Kompendium lässt eine Tradition lebendig werden, die es verdient, wieder verstärkt in Konzerten Eingang zu finden.

Als Vorstand unseres Orchesters freut es mich ganz besonders, dass es dem Autor auch gelungen ist, wichtige Kapitel aus der Frühzeit unseres Orchesters aufzuschlagen. So wirkte Mayseder beim Gründungskonzert unter Otto Nicolai 1842 mit und prägte durch seine Tätigkeit als Solospieler in der Oper maßgeblich die Geschichte der Wiener Philharmoniker. Raimund Lissy hat mit seiner Veröffentlichung eine Pionierleistung erbracht, die von akribischer historischer Detailarbeit zeugt und den Leserinnen und Lesern das Wirken einer herausragenden Künstlerpersönlichkeit auf sehr anschauliche Weise näherbringt.

Vorwort

Joseph Mayseder – meine Leidenschaft für diesen Komponisten begann 2013 in der Vorbereitung auf ein Konzert anlässlich seines 150. Todestags im Gläsernen Saal des Musikvereins in Wien. Die Qualität der Werke war für mich genauso überzeugend wie der persönliche Kompositionsstil und die Freude, die durch diese Musik vermittelt wird. Mit dem Wunsch, mehr über den Komponisten, Geiger und Menschen Mayseder zu erfahren, begann ich mit Recherchen im Internet und in Bibliotheken. Das Resultat war für mich erstaunlich: Von etwa 70 gedruckten Werken fand ich über 900 Ausgaben für unterschiedlichste Besetzungen, diese mitunter in mehreren Varianten. Über 400 Aufführungen von Violinsoli, die Mayseder bei Ballettabenden im Kärntnerthortheater in Wien spielte, fand ich ebenso dokumentiert wie Tausende Aufführungen der Werke Mayseders, gespielt von zahlreichen Künstlern, viele davon in Großbritannien, Frankreich, Deutschland und den USA, aber auch in Ländern, die man vielleicht nicht erwarten würde: Indien, Indonesien, Australien, Neuseeland.

Durch eine besondere Fügung konnte ich Mayseder von einer anderen Seite näherkommen, nämlich dadurch, dass ich Dr. Irmgard Hauser-Köchert, Mayseder-Expertin und Ururenkelin von Mayseder, sowie ihren Ehemann Dr. Max Hauser und ihre Töchter kennenlernte, eine Fügung, aus der sich zahlreiche für mich sehr wertvolle Gespräche und Begegnungen ergeben haben, die die Beschäftigung mit Mayseder noch weiter bereichert haben.

Natürlich war nach dem bereits erwähnten Konzert im Jahr 2013 die Neugier bei mir erwacht, weitere Werke Mayseders zu erarbeiten und kennenzulernen. Die Möglichkeit, mehrere davon unter anderem im Gläsernen Saal im Musikverein mit dem „Lissy Quartett“ sowie als 2. Geiger im Brahms-Saal mit dem „Ensemble Wien“ aufführen zu können, erweiterte nicht nur meine Mayseder-Werkkenntnis, sondern bestärkte mich auch in der Überzeugung von der Wichtigkeit, die Erinnerung an den großen Künstler Mayseder aufs Neue zu erwecken.

Große Projekte wie eine Filmdokumentation über Joseph Mayseder, erstmals ausgestrahlt in ORF III am 1. Jänner 2019, die 131. Aufführung der Messe Mayseders in der Wiener Hofmusikkapelle sowie die Einstudierung eines Mayseder-Sextetts im Rahmen der Angelika-Prokopp-Sommerakademie der Wiener Philharmoniker und die Aufführung in Salzburg sind für die Wiederentdeckung der Musik Mayseders ebenso wichtig wie ein in zahlreichen Ländern im Fernsehen ausgestrahlter Mayseder-Beitrag im Pausenfilm des Neujahrskonzerts der Wiener Philharmoniker 2018 oder CD-Aufnahmen und -Veröffentlichungen, von denen mittlerweile bereits einige vorliegen, wie zum Beispiel die Tonaufnahme von drei Mayseder-Violinkonzerten mit Orchester oder Kammermusik-CDs. Mit einer Mayseder-Website und Mayseder-Videoclips auf YouTube nutze ich auch das Internet, um dem Künstler Mayseder die Bedeutung zu geben, die ihm meiner Meinung nach gebührt. Ein wichtiger Abschnitt der Wiener Musikgeschichte wird so wieder zum Klingen gebracht.

Zum Aufbau des Buches

Das vorliegende Buch ist ein Resultat der Beschäftigung mit Mayseders Leben und seinen Werken. Im Gegensatz zum hervorragenden thematischen Werkverzeichnis von Dr. Eugen Hellsberg

(Dissertation, Wien 1955), der auch umfangreiche und interessante Werkanalysen und Vergleiche erarbeitet hat, steht hier die Vielfalt der Ausgaben und Besetzungen im Vordergrund. In seinem Aufbau verfolgt das Buch eine Konzeption, die einem weitgefächerten Kreis von Interessenten aus Wissenschaft und Praxis wie einem musikbegeisterten Publikum den Zugang zu einer Schlüsselfigur des Wiener Musiklebens der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eröffnen und zugleich die zeittypischen Ausprägungen einer von Komponistenvirtuosen dominierten Konzertszene abbilden möchte. Der Blick auf Joseph Mayseder als Komponist, Musiker, Zeitgenosse und Mensch ist dabei stets eingebettet in das kultur- und musikgeschichtliche Ambiente der Epoche und ihrer Öffentlichkeiten. Der Fokussierung auf Wien als Lebensmittelpunkt und künstlerischem Handlungsraum Mayseders steht die internationale Reichweite eines zunehmend vernetzten verlegerischen Marktes gegenüber, der den Namen Mayseders weltweit bekannt machte und die vielfältige Rezeption seiner Werke beflügelte.

Die „klassischen“ Themenfelder einer Komponistenmonographie, Leben, Werk und Rezeption, werden auch hier bedient, nicht jedoch als separate Einheiten, sondern vielmehr aus einer übergeordneten Sichtweise, die den wechselseitigen Verflechtungen der jeweiligen Bereiche Rechnung trägt. Insbesondere das Werkverzeichnis, das den Schwerpunkt des Buches bildet, unterscheidet sich von herkömmlichen Modellen, insofern es nicht nur die Originalwerke Mayseders ausführlich vorstellt, sondern gleichermaßen deren zahllose Bearbeitungen und Adaptionen dokumentiert und damit zu einem überaus differenzierten Erscheinungsbild der damaligen Musikszene beiträgt. Die Einbeziehung einschlägiger Presseberichte und fachspezifischer Stellungnahmen sowie die Auflistung von nachweisbaren Aufführungen eines jeden Werkes tun ein Übriges, das Profil von Mayseders weitgespanntem Wirkungsradius zu schärfen. Die hier angelegte Verknüpfung von Komposition und Rezeption erlaubt es, in den nachfolgenden Kapiteln eine Reihe von Aspekten erneut aufzugreifen und durch veränderte Akzentsetzungen entsprechend zu erweitern.

So rückt im Kapitel „Der Musiker Mayseder“ der Geiger und Virtuose ganz in den Vordergrund. Als Interpret der eigenen Werke, als Solospieler im Hofopernorchester sowie als Ensemblespieler in öffentlichen und privaten Kreisen agierte Mayseder, wohl einmalig in seiner Zeit, in sämtlichen Institutionen und Formationen musikalischer Praxis. Fachkundige Beschreibungen von Mayseders individueller Tonbildung und technischer Raffinesse sowie stimmungsvolle Schilderungen konkreter Konzertsituationen lassen die Wertschätzung und Begeisterung seitens des Publikums spürbar werden. Das abschließende Kapitel „A–Z“, eine Folge von mehr oder weniger umfangreichen, thematisch eigenständigen Abschnitten, gewährt nicht zuletzt aufschlussreiche Einblicke in die Personenkreise, die für Mayseder als Privatmensch wie als Künstler maßgeblich waren: seine Familie, seine Schüler, seine Musiker- und Komponistenkollegen in Wien und außerhalb. Viele Abschnitte zeigen Mayseder zwischen künstlerischer Virtuosität und Alltagsnotwendigkeiten. Das Kapitel schließt mit einem reich bebilderten Einblick in Mayseders Wohn- und Lebenssituationen in Wien und knüpft damit an das Eingangskapitel „Zur Biographie“ an, das unter anderem eine Chronologie sowie Anschauungsmaterial zu Wien als Schauplatz von Mayseders Leben und Wirken enthält.

Dank

Das Mayseder-Projekt mit Konzerten, Filmaufnahmen und der Beschäftigung mit Werk und Leben von Joseph Mayseder war und ist für mich in vielerlei Hinsicht eine große Bereicherung. Einer der besonders schönen Aspekte ist die bemerkenswerte Unterstützung, die ich von vielen Seiten bekam. Da so viel Positives zusammenwirkte, konnte dieses Buch zu dem „wachsen“, was ich mir erträumt habe.

Dank geht an:

Dr. Johannes Prominczel für die Idee, aus meiner Arbeit ein Buch entstehen zu lassen, und das erste Coaching in Inhaltsfragen.

Herrn Prof. Dr. Dr. h.c. Otto Biba für die Fülle an Informationen zur Materie, für das andauernde „ein offenes Ohr haben“ für unterschiedlichste Mayseder-Angelegenheiten.

Dr. Clemens Hellsberg für das zur Verfügungstellen der Mayseder-Dissertation seines Vaters, seine Bereitschaft, stets mit Rat zur Seite zu stehen, und das wunderbare Grußwort.

Meine Kollegen für die Unterstützung und das so bereichernde gemeinsame Mayseder-Musizieren in Konzerten und/oder für die Mitwirkung bei CD-Aufnahmen, YouTube-Videos und Mayseder-Filmaufnahmen: Robert Bauerstatter, Regina Brandstätter, Thomas Christian, Albona Danailova, Armin Egger, Adela Frasineanu, Christian Frohn, Srebra Gelleva, Maria Grün, Bernhard Hedenborg, Benedikt Hellsberg, Dominik Hellsberg, Rainer Honeck, Megan Kahts, Martin Klimek, Patricia Koll, Lara Kusztrich, Luka Kusztrich, Harald Krumpöck, Tobias Lea, Susanne Lehner, Benjamin Morrison, Othmar Müller, Anna Nagy, Josef Niederhammer, Peter Somodari, Judith Steiner, Michael Strasser, Teresa Wakolbinger, Eva-Maria Wieser, Christoph Wimmer, Helmut Zehetner.

Thomas Christian für die zahlreichen interpretatorischen Ratschläge und den steten intensiven Mayseder-Gedankenaustausch.

Daniel Froschauer für das besondere Geleitwort zu diesem Buch.

Dr. Andreas Lindner für jede Menge praktische und wissenschaftliche Tipps.

Maria Rudholzer für die mehrmalige Einsichtnahme von Mayseder-Ausgaben im Nederlands Muziek Instituut in Den Haag sowie Johannes Volpini für Bibliotheksbesuche in Venedig und Florenz; dadurch wurden wichtige Ergänzungen im Werkverzeichnis ermöglicht.

Mein Filmteam Cornelia und Wilhelm Schäfer für das kompromisslose Einleben in meine Mayseder-Welt und unzählbare wertvolle und beglückende Stunden mit Planung, Filmen und Schnitt und für das Gelingen der Mayseder-Doku.

Othmar Müller für die Erstellung der Mayseder-Homepage.

Dr. Marie-Theres Hauser und Dr. Max Hauser für ihre Unterstützung in allen Mayseder-Belangen.

Dr. Katharina Horrak für die Beratung und das „Mitleben“ mit dem Mayseder-Projekt von der ersten Stunde an.

Barbara Pálffy für die stets bei guter Laune entstandenen schönen CD-Cover-Fotos.

Dr. Thomas Steiert für die Unterstützung und Hilfestellung in inhaltlichen Fragen allgemein und im Speziellen bei den Ballett-Soli.

Dank

Dr. Marion Linhardt für ihr Lektorat dieses Buchs. Kompetenz, Verständnis für die Wünsche des Autors, Festlegung des Grundlayouts, unermüdliches Streben und Arbeiten, auch um den Zeitplan nicht aus dem Auge zu verlieren, stets ein offenes Ohr habend für Anliegen und Fragen, ihr positives Motivieren, eine Herzlichkeit, die neben der Professionalität immer mitschwingt – die Aufzählung der Aspekte ihrer Arbeit ließe sich noch lange fortsetzen – kurz gesagt: danke für die Mithilfe bei der Entstehung dieses Buchs. Danke auch für das Feuilleton, das durch die Sicht der Theaterwissenschaftlerin nicht nur eine Bereicherung des Inhalts, sondern auch einen zusätzlichen Aspekt in der Mayseder-Betrachtung darstellt.

Raimund Lissy, Wien im Sommer 2019

Durchlässigkeiten

Joseph Mayseder und das Wiener Theater

Von Marion Linhardt

Am 17. März 1851 erlebte ein Stück eines äußerst geschätzten Wiener Dramatikers einen grandiosen Misserfolg am Burgtheater: Eduard von Bauernfelds Lustspiel *Der kategorische Imperativ*, als bereits bei der Jury nicht unumstrittenes „Preisstück“ aus einem von Burgtheaterdirektor Heinrich Laube ausgeschriebenen Lustspiel-Wettbewerb hervorgegangen, missfiel dem Publikum entschieden und fand auch bei den Rezensenten keine Gnade. Dass der Urheber des Stücks der seit den 1830er Jahren vielleicht populärste Burgtheater-Autor war, bewog also weder das Publikum noch die Kritik zu einem wohlwollenden Urteil. Bei *Der kategorische Imperativ* handelt es sich um ein Konversationsstück in historischem Ambiente, in dessen Mittelpunkt – wie so oft bei Bauernfeld – die Anbahnung zweier Eheschließungen steht. Durchaus auffallend ist die präzise zeitgeschichtliche Verortung des Geschehens: Das Stück spielt in Wien im Jahr 1815, und zwar in den ersten beiden Akten Anfang März, in jenen Tagen, in denen in Wien die Flucht Napoleons von Elba bekannt wurde, im III. Akt dann am 2. August, an dem die handelnden Personen von der Verbannung Napoleons nach St. Helena erfahren. Zwischen der Ebene der historischen Ereignisse, zu denen naturgemäß die machtstrategischen Debatten bei den gesellschaftlichen Zusammenkünften im Rahmen des Wiener Kongresses gehören, und der fiktiven Liebeshandlung vermittelt im Stück ein vielschichtiger nationalpolitischer Diskurs, der sich um die Figur des jungen sächsischen Studenten und Burschenschaftlers Lothar rankt. Welche Assoziationen mit Blick auf die Ereignisse und Folgen des Revolutionsjahres 1848 dieser Diskurs beim Theater- und Lesepublikum von 1851 geweckt haben mag, muss Spekulation bleiben.

Obwohl *Der kategorische Imperativ*, typisch für Bauernfeld im Speziellen und für das Gros der zeitgenössischen Lustspielaufführungen des Burgtheaters im Allgemeinen, auf szenisches Spektakel verzichtet, obwohl das Geschehen hier also allein im Medium der Konversation verbleibt, versucht das Stück, durch historische Anspielungen die Atmosphäre der Kongress-Zeit zu evozieren. Zwei derartige Anspielungen fallen besonders ins Auge: zum ersten die Tatsache, dass die weibliche Hauptfigur Gräfin Laura eine leidenschaftliche Verehrerin des Tänzers Duport und seiner Darbietung des Zephir in dem Ballett *Zephir und Flora* ist, worauf sie im Laufe der Handlung immer wieder zu sprechen kommt, und zum zweiten die Entscheidung, als Bühnenmusik im II. Akt, der während eines splendiden politischen Déjeuners spielt, Musik von Joseph Mayseder zu verwenden, und zwar den 2. Satz des Streichquartetts Nr. 1 A-Dur op. 5, das 1810 im Druck erschienen war. Louis Antoine Duport und Mayseder wurden, so darf man annehmen, vom Burgtheaterpublikum der Jahrhundertmitte gleichsam reflexhaft als künstlerische Repräsentanten der Kongress-Zeit identifiziert. Beide standen übrigens über lange Jahre beruflich in enger Verbindung: Mayseder spielte einige Jahrzehnte bei Aufführungen des Kärntnerthorthe-

aters (etwa 1812 bei Duports *Der blöde Ritter, oder: Die Macht der Frauen*), an dem Duport nicht nur als Tänzer und Ballettmeister fungierte, sondern in den 1820er und 1830er Jahren, teils gemeinsam mit Domenico Barbaja, auch in leitender Position tätig war.

Die Benützung von Mayseder-Musik als historische Couleur in *Der kategorische Imperativ* gewinnt eine weitere Bedeutung, wenn man die Druckgeschichte von Bauernfelds Lustspiel verfolgt. Das Stück erschien erstmals im Jahr 1851, also im Jahr der Uraufführung, im Druck, und zwar beim Verlag Keck & Pierer in Wien. In diesem Druck fällt der Name Mayseder nicht, obwohl Mayseders Musik auf der Bühne des Burgtheaters tatsächlich erklungen ist. Irene, eine Verwandte Gräfin Lauras, erläutert hier zum Fest-Arrangement lediglich: „Die ersten Virtuosen sind geladen und werden sich’s zur Ehre rechnen, das Fest des Herrn Barons mit ihren Talenten zu verherrlichen.“ (Fassung 1851, II. Akt, 7. Auftritt) In der zwölfbändigen Ausgabe von Bauernfelds *Gesammelten Schriften* hingegen, die 1871–1873 im Wiener Verlag Braumüller erschien, wird Mayseder namentlich erwähnt: In der hier aufgenommenen Fassung von *Der kategorische Imperativ*, die in zahlreichen Einzelheiten wesentlich vom Erstdruck abweicht und auch neue Personennamen bringt, formuliert Elise: „Die ersten Virtuosen sind geladen, der berühmte Mayseder an der Spitze, und werden sich’s zur Ehre schätzen, das Fest des Herrn Baron mit ihren Talenten zu verherrlichen.“ (Fassung 1872, II. Akt, 8. Scene) Mayseder war mittlerweile seit neun Jahren tot, mit ihm als Interpret der eigenen Werke war die Präsenz seines Spiels und seiner Kompositionen in den Ohren der Zeitgenossen geschwunden. Es lässt sich mutmaßen, dass Bauernfeld es jetzt als notwendig erachtete, Mayseder als Violin-Virtuosen der Kongress-Zeit im Damentext explizit zu benennen. Wesentlich scheint mir jedenfalls, dass Bauernfeld, in den 1840er Jahren gemeinsam mit Mayseder Mitglied der von Friedrich Kaiser gegründeten Künstlergesellschaft „Concordia“, bei der Konzeption von *Der kategorische Imperativ* davon ausging, dass Mayseder im Zeitraum der Uraufführung des Stücks dem Theaterpublikum als Vertreter der Virtuosen-Kultur des Biedermeier ein fester Begriff war, und dass er selbst Mayseder als zentrale Figur innerhalb der zwischen Hochfinanz, politischer und sozialer Elite und künstlerisch ambitionierter Geselligkeitskultur angesiedelten Kreise der Haupt- und Residenzstadt Wien wahrgenommen hat. Auffallend ist, wie Bauernfeld den steinreichen Banquier, für dessen Fest die Virtuosen engagiert worden sind, über die Künstler sprechen lässt: „Was Ehre! Was Talent! Sie sollen gut bezahlt werden – und sie brauchen kein Talent, aber sie sollen brav geigen [...] Meine Geiger! Hören Sie, Obrist? Wie sanft sie spielen! Es sind lauter Virtuosen, lauter Talente, wie die Irene sagt – [...] für’s Geld.“ (Fassung 1851, II. Akt, 7. Auftritt) Die Haltung dem Künstler gegenüber ist hier – in der Schicht des Geldadels – vergleichbar derjenigen gegenüber dem älteren Typus des Hofkünstlers, der ein (mehr oder weniger gut) bezahlter Angestellter war. Die Virtuosen, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Zirkeln von unterschiedlichem Öffentlichkeitsgrad auftraten, sind nicht mit jenem emphatischen Künstlerbegriff zu erfassen, der sich im weiteren Verlauf des Jahrhunderts etablierte.

Vor dem Hintergrund dieser sozialgeschichtlichen Konstellation erweist sich ein Blick auf das Spektrum von Mayseders Auftritten in der Zeit des Wiener Kongresses als aufschlussreich: Beim wohlhabenden Kaufmann Ignaz Rohrer am Haarmarkt gab es sechs soge-

nannte Dukatenkonzerte mit Mayseder, Mauro Giuliani und Johann Nepomuk Hummel, im Kärntnerthortheater trat Mayseder, der seit 1810 Solospieler der Hoftheater war, in mehreren Akademien sowie in Wohltätigkeitskonzerten auf, er spielte bei Hof anlässlich von Festlichkeiten, die teils mit dem Kongress in Verbindung standen, begleitete die Darstellung von *Tableaux vivants* im Großen Redoutensaal und musizierte im Salon Fanny von Arnsteins, in dem sich während des Wiener Kongresses die internationale Prominenz aus Politik und Kunst versammelte und der als Treffpunkt jenen Veranstaltungen glich, die Bauernfelds Gräfin Laura in *Der kategorische Imperativ* arrangiert.

In der Vielzahl der musikalischen Räume des Biedermeier, die Schauplätze der Mayseder'schen Kunst waren, berührten und durchdrangen sich kulturelle Erscheinungen, die in der Rückschau nicht selten als voneinander getrennt aufgefasst werden. So gehörte den Zirkeln, in denen sich Mayseder Anfang der 1820er Jahre bewegte, auch der spätere Possendichter und geniale Komiker Johann Nestroy an: Bei Aufführungen der Gesellschaft der Musikfreunde (im Gundelhof und an anderen Orten) war Nestroy verschiedentlich als Sänger engagiert, und von Oktober 1822 bis August 1823 (mit vorherigem kurzem Gastspiel) war er als Bass Mitglied des Sängerensembles des Kärntnerthortheaters. Anderthalb Jahrzehnte später ließ Nestroy die Hauptfigur seiner als „Lustspiel“ uraufgeführten Posse mit Gesang *Glück, Mißbrauch und Rückkehr oder Das Geheimnis des grauen Hauses*, den gewesenen Schreiber, vorübergehenden Schlossbesitzer und schließlich durch eigenes Verschulden heruntergekommenen Musiker Blasius Rohr, darüber rasonieren, welchen Stand „jetzt“, also 1837/38, berühmte Virtuosen einerseits und Vorgeiger von Tanzkapellen andererseits haben. Blasius erhält das Angebot, bei einem noblen Hausball für den erkrankten Vorgeiger einzuspringen, was er zunächst empört ablehnt: Er, der selbst noch vor kurzem „in den höchsten Zirkeln getanzt“ hat, soll „den Leuten aufspielen zum tanzen“, ihnen „Deutsche geigen“? (V. Akt, 6. Scene) Blasius' ehemaliger Diener Rochus gibt zu bedenken, dass ein kultivierter Vorgeiger durchaus ein beachtliches gesellschaftliches Renommee besitzt: „Ja, aber ist denn da was Despektierliches dran, ein Orchester dirigieren? Ein Vorgeiger von Bildung conversirt in der Raststund mit der ganzen Gesellschaft, macht den Fräuleins die Cour, so gut, als jeder andere Chevalier.“ Dies überzeugt Blasius, da es seinen eigenen Beobachtungen entspricht: „Freilich, das ist jetzt alles anders als ehemals. Jetzt ist das Zeitalter, wo ein ordentlicher Vorgeiger einen Lafont, einen Mayseder, nur über d'Achsel anschaut, es wird noch so weit kommen, daß einer, der beim Schaf dirigirt, zum Paganini sagen wird: ‚Brav, junger Mann, aus Ihnen kann noch was werden.‘ Meiner Seel, ich mach den Gspäß mit.“ (V. Akt, 7. Scene) Wer mit dem „ordentlichen Vorgeiger“ gemeint sein konnte, war für das Publikum der späten 1830er Jahre unschwer zu entschlüsseln, zumal mit dem Etablissement „Zum Schaf“ auf ein einschlägiges Lokal hingewiesen wurde: Joseph Lanner und Johann Strauss Vater waren die führenden Unterhaltungsmusiker der Haupt- und Residenzstadt, die nicht nur in Vergnügungssälen und -gärten und bei privaten Bällen, sondern längst auch bei Hof auftraten.

Die Anspielung, die Nestroy seinem Blasius Rohr in den Mund legt, umschließt eine Vielzahl von Phänomenen der Musikkultur Wiens in den 1830er Jahren, die deren Durchlässigkeit bezeugen: Der soziale Status der prominenten „Orchester-Vorgeiger“ war mitt-

lerweile tatsächlich jener von „Chevaliers“, zahlreiche Veranstaltungsorte, an denen es musikalische Unterhaltungen gab, gehörten – wie etwa der Saal im Hotel „Zum römischen Kaiser“ – sowohl der Sphäre der avancierten Kunstmusik wie der Tanzmusik an, die Vorgeiger waren, da sie bei Hofbällen aufspielten, in gewissem Sinn in die Dienste des Hofes eingerückt, in denen sich auch Kammervirtuosen wie Mayseder befanden, und Mayseder selbst suchte Orte wie den Augarten, das Tivoli oder den „Sperl“ auf, an denen Lanner und Strauss mit ihren auch international gefeierten Orchestern spielten. Lanner, in den 1830er Jahren neben Strauss und Philipp Fahrbach Leiter von Tanzmusiken bei den Hofbällen, galt den Zeitgenossen als Virtuose auf seinem Instrument, sein Sohn August erhielt in den 1840er Jahren Unterricht bei Mayseder. War auch die Funktion der Instrumentalvirtuosen wie Mayseder und der Vorgeiger wie Lanner eine gänzlich unterschiedliche – Erstere spielten vornehmlich zum Zuhören, Letztere zum Tanzen –, so besaßen doch beide Gruppen in Gestalt des aktuellen Opern- und Ballettrepertoires eine gemeinsame Bezugsfläche: komponierende Virtuosen wie komponierende Vorgeiger griffen auf musikalische Themen oder ganze Gesangsnummern der entsprechenden Bühnenstücke zurück und adaptierten bzw. variierten sie, was für ihre Verbreitung jenseits der Opernbühne sorgte. Unter Mayseders Kompositionen finden sich mit den opp. 3, 14, 16, 20, 37, 44 und 48 mehrere derartige Variationswerke; Lanner bediente sich des Opernrepertoires für eine Reihe von Cotillons und Galoppen, so für seine opp. 57, 61, 72, 75, 98, 108 und 114, bei denen am häufigsten Opern Vincenzo Bellinis das motivische Material lieferten.

Nestroys *Glück, Mißbrauch und Rückkehr* kam am 10. März 1838 am Theater an der Wien, einem Vorstadttheater, heraus, und so wie das Publikum dieses Theaters die „ordentlichen Vorgeiger“ identifizieren konnte, waren ihm die bei Nestroy genannten Virtuosen Mayseder, Niccolò Paganini und Charles Philippe Lafont ohne Zweifel ein Begriff – anderes wäre im Rahmen des Nestroy'schen Possenkonzepts, das auf unmittelbar zündende Pointen setzte, nicht vorstellbar. In Bezug auf Mayseder ist es interessant, dass der ganz überwiegende Teil des Vorstadttheaterpublikums – jener Teil nämlich, der nicht zur gesellschaftlichen oder künstlerischen Elite gehörte, die nach Belieben zwischen den Hoftheatern und den Vorstadttheatern wechselte, sondern der tatsächlich „vorstädtisch“ war – in den späten 1830er Jahren kaum Gelegenheit gehabt haben dürfte, Mayseder spielen zu hören oder zu sehen. Mayseder hatte seine Auftritte in den 1830er Jahren bereits extrem reduziert, und sieht man von seinen Soli bei Ballettaufführungen der Hofoper ab (zu den häufiger gegebenen Stücken gehörten seinerzeit Filippo Taglioni's *Das Schweizer Milchmädchen*, Pietro Campillis *Liebe, stärker als Zaubermacht* sowie die Neueinstudierung von Taglioni's *Sylphide*), erstreckte sich seine Konzerttätigkeit zu einem ganz überwiegenden Teil auf Kammermusik in Privathäusern vor einem eng begrenzten Zirkel geladener Gäste. Entsprechende Auftritte absolvierte Mayseder in den 1830er Jahren durchschnittlich zweimal pro Jahr, selten öfter. Nestroys Stück legt nahe, dass Mayseder in Wien ein Name und eine Institution auch für Bevölkerungskreise war, die keinen Zugang zu jener soziokulturellen Sphäre hatten, die Mayseders hauptsächlichen Handlungsraum bildete.

Mayseder selbst gehörte als Theatergänger zu der erwähnten mobilen Elite, die Aufführungen der Hoftheater besuchten, sich aber ebenso für die Genres interessierten, die an den Vorstadttheatern gepflogen wurden. Mayseder suchte sowohl das Theater an der Wien als auch das Theater in der Leopoldstadt und das Theater in der Josephstadt mit einer gewissen Regelmäßigkeit auf. Schwerpunkte der vorstädtischen Repertoires waren in den 1830er und 1840er Jahren, für die Hinweise auf Kartenkäufe Mayseders in seinen Haushaltsbüchern vorliegen, die (Lokal-)Posse mit Gesang, das Zauberstück sowie das aus Paris importierte Vaudeville. Wofür interessierte Mayseder sich im Einzelnen? Innerhalb des Genrespektrums von Mayseders „Theaterprogramm“ steht – ganz der Theatermode der Zeit entsprechend – das Zauberstück in seinen verschiedenen Ausprägungen vom Originalzaubermärchen über die Zauberposse bis zur Zauberpantomime im Vordergrund. Eine etwas eingehendere Analyse dieses „Theaterprogramms“ fördert neuerlich und in großer Deutlichkeit die beschriebene Durchlässigkeit der Musik- und Theaterkultur des Biedermeier zutage. So besuchte Mayseder zwischen 1838 und 1840 einige Zauberstücke im Theater in der Josephstadt, zu denen Heinrich Proch die Musik komponiert hatte. Proch war als Geiger ein Kollege Mayseders in der Hofmusikkapelle, in den späten 1830er Jahren Kapellmeister am Theater in der Josephstadt und ab 1840 Erster Kapellmeister der Hofoper. Ab dieser Zeit komponierte er die Musik zu einer Reihe von Balletten, in denen Mayseder als Soloviolinist mitwirkte. Unter den von Proch für das Josephstädter Theater komponierten Zauberspielen, die Mayseder besuchte, war Franz Xaver Tolds Zauberposse *Die schlimmen Frauen im Serail* (1840), die 60-mal ensuite gegeben wurde und ein Seitenstück zu Bernardo Vestris' am Kärntnerthortheater gespieltem „Phantastischem Ballet“ *Der Frauen-Aufruhr im Serail* (1839) darstellte. Mayseder selbst verfasste für Aufführungen dieses Balletts in den 1840er Jahren ein Violinsolo. Für den Transfer eines Ballett-Sujets der Hofoper in die Vorstadt interessierte sich Mayseder auch im Fall von *Der Kobold*, einem Feenballett von Jules Perrot, das im März 1838 am Kärntnerthortheater herausgekommen war. Sehr erfolgreich war das von Mayseder besuchte romantisch-komische Zauberspiel *Der Kobold* von Told mit Musik von Michael Hebenstreit, das im April 1838 am Leopoldstädter Theater Premiere hatte, weniger Glück machte im selben Monat Nestroys parodierende Zauberposse *Der Kobold oder Staberl im Feendienst* am Theater an der Wien, wohingegen Josef Kilian Schickhs „Drollerie mit Gesang und Tanz“ *Noch ein Kobold, aber vermutlich der letzte, oder: Der junge Herr muß reisen*, wiederum mit Musik von Proch, ab Mitte September 1838 zu einem Kassenschlager für das Josephstädter Theater wurde; Mayseder besuchte dieses Stück am 21. September. Drei sehr divergierende Richtungen des Wiener „Zaubertheaters“ der 1830er und 1840er Jahre sind mit den Namen Johann Fenzl, Ferdinand Raimund und Franz Xaver Told verbunden, und alle drei Richtungen verfolgte Mayseder, für den ja aufgrund seiner beruflichen Verpflichtung am Kärntnerthortheater die große Mode des Zauber- und Feen- bzw. sogenannten „romantischen“ Balletts stets präsent war. Johann Fenzl war als Grotesktänzer einer der späten Vertreter der reichen Wiener Tradition der Pantomimenmeister, die mit ihren Schöpfungen auf der Grundlage des älteren komischen Typentheaters eine Art „Tanztheater“ der Vorstadt bestritten. Mayseder kaufte Karten für Fenzls Pantomimen *Harlekin als Adept, oder Pierrot im Feuer vergoldet* (1837) und *Die Zauberratschen, oder Zu ebener Erde und im Kel-*

ler (1838), beides am Theater in der Leopoldstadt. Ferdinand Raimund, der 1836 an den Folgen eines zunächst gescheiterten Selbstmordversuchs starb, hat mit seiner zahlenmäßig überschaubaren Produktion an Originalzaubermärchen wesentliche Beiträge zum avancierten österreichischen Drama des 19. Jahrhunderts geliefert. Sein vielleicht wichtigstes Stück *Der Verschwender* besuchte Mayseder im Mai 1842 im Theater in der Leopoldstadt. Das „Aschenlied“ aus Raimunds romantischem Zaubermärchen *Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär* (1826) hatte Mayseder seinen Konzert-Variationen D-Dur op. 43 (1827) zugrunde gelegt. Franz Xaver Told schließlich war ein wichtiger Vertreter jenes Zauberspiels, das relativ spät und ausgelegt auf extremen Ausstattungsluxus um 1840 noch einmal einen Höhepunkt erreichte, während sich zugleich ein ernstes Volksstück zu etablieren begann. Es war Told, der einen der größten Kassenerfolge der Zeit verfasste, nämlich das romantisch-komische Feenspiel mit Gesang und Tanz *Der Zauberschleier*, eine Bearbeitung der 1839 in Paris uraufgeführten Oper *Le Lac des fées* von Daniel-François-Esprit Auber. Die Musik zu Tolds Stück stammte von Anton Emil Titl, die spektakuläre Ausstattung mit einem Wandelpanorama als Schlussdekoration von Theodor Jachimovicz. *Der Zauberschleier*, uraufgeführt am 11. Februar 1842 im Theater in der Josephstadt und von Mayseder am 16. März und noch einmal am 20. Juli jenes Jahres besucht, wurde allein bis 1850 über 375-mal gegeben. Ansehnliche Erfolge konnten Told und das Josephstädter Theater auch mit der Posse *Wastl, oder: Die böhmischen Amazonen* (1841) und mit dem romantisch-komischen Zaubermärchen mit Gesang und Tanz *Der Todtentanz* (1843), einer Variante auf das beliebte Wilis-Motiv, verbuchen; beide Stücke gehörten zum „Theaterprogramm“ Mayseders.

Vier weitere Einzelheiten aus diesem „Theaterprogramm“ seien angesprochen, weil sie zum einen aufschlussreich sind in Bezug auf Mayseders Interessen und Geschmack und zum anderen die immense Bedeutung von Prozessen des Transfers und der Anverwandlung in jener Kultur unterstreichen, die von komponierenden Virtuosen wie Mayseder idealtypisch repräsentiert wurde. Mit *Einen Jux will er sich machen* (1842) besuchte Mayseder eines der erfolgreichsten Stücke von Johann Nestroy, für das der Autor wie für nahezu alle seine Theatertexte auf eine fremdsprachige Vorlage zurückgegriffen hatte (in diesem Fall auf eine englische Farce von John Oxenford), um sie den Bedingungen des Wiener Theaters und seiner eigenen Possenästhetik entsprechend umzuformen. Im April 1840 besah sich Mayseder in Begleitung die Automaten und Metamorphosen des Tiroler Erfinders und Schaustellers Christian Josef Tschuggmall; Tschuggmall zeigte sein „Mechanisches Kunsttheater“, das ihm internationale Bekanntheit eintrug, im Saal „Zur goldenen Birn“ auf der Landstraße. Schließlich das Quodlibet und das Vaudeville: In beiden Fällen handelt es sich um musikdramatische Genres, deren Musik aus bereits Vorhandenem, dem Publikum Vertrautem zusammengestellt war, wobei Opernmelodien, Volkslieder und aktuelle Tänze nebeneinander erscheinen konnten. Quodlibet und Vaudeville lassen sich in gewisser Weise als Medien musikalischer Rezeption oder „Weiterverwertung“ begreifen, wie es auch die virtuose Variation und die für den Tanzsaal verfassten Quadrillen oder Cotillons waren. Besuche von Quodlibets sind durch Mayseders Haushaltsbücher zweimal belegt: Mayseder sah im Juni 1840 im Theater an der Wien das von Direktor Carl Carl

zusammengestellte „Lust-, Lach-, Scherz-, Spaß-, Sang- und Klang-Quodlibet (zur Abkühlung in den heißen Sommertagen)“ *Dramatische Regentropfen* und im August 1841 im selben Haus das *Große musikalisch-dramatische Quodlibet* mit dem berühmten Berliner Charakterkomiker Friedrich Beckmann, der in jenem Jahr am Theater an der Wien gastierte. Das Vaudeville war eine das Pariser Unterhaltungstheater über Jahrzehnte dominierende Form, zu deren integralen Bestandteilen – bedingt durch spezifische theaterrechtliche Vorgaben in Frankreich – Lieder und Ensembles auf Basis präexistenter Melodien gehörten, eine Form, die in Deutschland relativ intensiv rezipiert wurde, während sie für die Wiener Repertoires nur eine untergeordnete Rolle spielte. Furore machte Ende des Jahres 1842 Ida Wohlbrück-Brüning in einer Gastserie von Vaudeville-Aufführungen am Theater an der Wien: Gemeinsam mit Direktor Carl Carl trat sie in *Chonchon, die Savoyardin, oder Die neue Fanchon* auf und begeisterte besonders in einem Tanzduett. Das Genre traf bei Mayseder offenbar auf großes Interesse, da er nicht nur eine Vorstellung mit Wohlbrück-Brüning besuchte, sondern zu Beginn des Jahres 1843 mehr als ein Dutzend Mal bei den am Kärntnerthortheater gezeigten Vorstellungen einer französischen Vaudeville-Gesellschaft im Publikum saß.

Joseph Mayseder bewegte sich, das zeigt dieser schmale Einblick in sein Theaterbesuchverhalten, in allen sozialen und ästhetischen Feldern der Wiener Theaterszene. Dies entsprach, wie bereits angedeutet, durchaus einer verbreiteten Praxis in jener Schicht, die über die entsprechenden finanziellen Mittel verfügte – und hier vor allem der Männer. Erwähnenswert, da nicht ganz gewöhnlich, ist, dass Mayseder offenbar sehr häufig gemeinsam mit seiner Ehefrau oder sogar einem weiteren familiären Kreis Theateraufführungen besuchte. Die Durchlässigkeiten, die Mayseders „Theaterprogramm“ in paradigmatischer Weise sichtbar werden lässt, belegen die Notwendigkeit wissenschaftlicher Perspektiven, die trennende Kategorisierungen wie „ernst“ und „unterhaltend“ in Bezug auf Musik wie auf Theater in Frage stellen.

Verwendete Textausgaben:

Johann Nestroy. *Historisch-kritische Ausgabe. Stücke 14*. Hg. von W. E. Yates. Jugend und Volk. Wien, München 1982.

Eduard von Bauernfeld. *Der kategorische Imperativ*. Keck & Pierer. Wien 1851.

Eduard von Bauernfeld. *Gesammelte Schriften. Bd. 7: Der kategorische Imperativ. Zu Hause. Krisen*. Wilhelm Braumüller. Wien 1872.

Abkürzungen

1. Bibliothekssiglen¹

ÖSTERREICH

A-FKst	Feldkirch, Stadtbibliothek, Musiksammlung
A-Gk	Graz, Universität für Musik und darstellende Kunst
A-HE	Heiligenkreuz, Musikarchiv des Zisterzienserstiftes
A-LIabpu (*)	Linz, Anton Bruckner Privatuniversität, Bibliothek
A-M	Stift Melk, Bibliothek
A-Sm	Salzburg, Internationale Stiftung Mozarteum
A-Wgm	Wien, Gesellschaft der Musikfreunde
A-Wmk	Wien, Universität für Musik und darstellende Kunst
A-Wn	Wien, Österreichische Nationalbibliothek
A-Wst	Wien, Wienbibliothek im Rathaus

AUSTRALIEN

AUS-BRsl	Brisbane, State Library of Queensland
AUS-CAnl	Canberra, National Library of Australia
AUS-Msl	Melbourne, State Library of Victoria
AUS-Scm	Sydney, Conservatorium of Music Library, University of Sydney
AUS-Sfl	Sydney, Fisher Library, University of Sydney

BELGIEN

B-Ac	Antwerpen, Koninklijk Conservatorium – Artesis Hogeschool, Bibliotheek
B-Bc	Bruxelles, Conservatoire royal de Bruxelles, Bibliothèque
B-Br	Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert 1 ^{er}
B-Lc	Liège, Conservatoire Royal de Musique

CANADA

CDN-Lu	London, University of Western Ontario, Music
CDN-Qcm	Québec, Conservatoire de Musique, Bibliothèque
CDN-Qn	Québec, Bibliothèque et Archives Nationales
CDN-Tu	Toronto, University of Toronto

SCHWEIZ

CH-BEn	Bern, Bibliothèque nationale suisse
CH-Bu	Basel, Bibliothek der Universität Basel, Musiksammlung
CH-Gmu	Genève, Bibliothèque musicale de la ville
CH-LAc	Lausanne, Bibliothèque du Conservatoire de Musique
CH-LAcu	Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire
CH-Lz	Luzern, Zentral- und Hochschulbibliothek
CH-SO	Solothurn, Zentralbibliothek, Musiksammlung
CH-Zz	Zürich, Zentralbibliothek, Musikabteilung

¹ Alle in diesem Verzeichnis mit einem Asterisk (*) bezeichneten Siglen stammen vom Autor.

Abkürzungen

TSCHECHIEN

CZ-Bu	Brno, Moravská zemská knihovna
CZ-Ch	Cheb, Státní okresní archiv
CZ-OLu	Olomouc, Státní vědecká knihovna
CZ-Pm	Praha, Městská knihovna v Praze, Hudebni oddělení
CZ-Pu	Praha, Národní knihovna České republiky

DEUTSCHLAND

D-As	Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek
D-B	Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz
D-BMs	Bremen, Staats- und Universitätsbibliothek
D-BNba	Bonn, Beethoven-Haus, Forschungszentrum Beethoven-Archiv
D-BNsb (*)	Bonn, Stadtbibliothek
D-BSstb	Braunschweig, Stadtbibliothek
D-Budka	Berlin, Universität der Künste, Universitätsbibliothek
D-Cl	Coburg, Landesbibliothek
D-Dl	Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek
D-DThm	Detmold, Hochschule für Musik, Bibliothek
D-ESfuk	Folkwang, Universität der Künste, Bibliothek Campus Essen-Werden
D-Eu	Eichstätt, Universitätsbibliothek
D-F	Frankfurt am Main, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg
D-Fh	Frankfurt am Main, Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Bibliothek
D-Gs	Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek
D-Hs	Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek
D-HVs	Hannover, Stadtbibliothek, Musikabteilung
D-KA	Badische Landesbibliothek, Karlsruhe, Musikabteilung
D-KAhm	Karlsruhe, Hochschule für Musik, Bibliothek
D-KBrlb	Koblenz, Rheinische Landesbibliothek
D-KNh	Köln, Hochschule für Musik und Tanz, Bibliothek
D-Kub	Kassel, Universitätsbibliothek
D-LEdb	Leipzig, Deutsche Nationalbibliothek
D-LEmh	Leipzig, Hochschule für Musik und Theater, Bibliothek
D-LEu	Leipzig, Universitätsbibliothek, Bibliotheca Albertina
D-Mbs	München, Bayerische Staatsbibliothek
D-Mh	München, Hochschule für Musik und Theater, Bibliothek
D-NBsb	Neuburg an der Donau, Staatliche Bibliothek
D-NEhz	Neuenstein, Hohenlohe-Zentralarchiv, Landesarchiv Baden-Württemberg
D-ROhmt	Rostock, Hochschule für Musik und Theater, Bibliothek
D-Rp	Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek
D-RUI	Rudolstadt, Staatsarchiv – Landesarchiv Thüringen
D-SAAhfm	Saarbrücken, Hochschule für Musik Saar
D-SPlb	Speyer, Landesbibliothekszentrum Rheinland-Pfalz, Musiksammlung
D-W	Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Musikabteilung
D-WRha	Weimar, Hochschule für Musik Franz Liszt

Abkürzungen

DÄNEMARK

DK-A	Aarhus, Det Kongelige Bibliotek
DK-Kk	Kopenhagen, Königliche Bibliothek
DK-Ou	Odense, Syddansk Universitetsbibliotek

SPANIEN

E-Bbc	Barcelona, Biblioteca de Catalunya
E-Mn	Madrid, Biblioteca Nacional

FINNLAND

FIN-Hs	Helsinki, Sibelius-Akatemian Kirjasto
--------	---------------------------------------

FRANKREICH

F-MONmt (*)	Montauban, Médiathèque
F-Pn	Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique
F-Ps	Paris, Bibliothèque de la Sorbonne
F-Sn	Strasbourg, Bibliothèque Nationale et Universitaire
F-TOmt	Tours, Bibliothèque musicale de Touraine

GROSSBRITANNIEN

GB-A	Aberdeen, University Library
GB-CHA (*)	Charlecote Park, National Trust
GB-Cpl	Cambridge, University, Pendlebury Library of Music, Faculty of Music
GB-DRu	Durham, University Library
GB-Eu	Edinburgh, University Library
GB-Gu	Glasgow, University Library
GB-KI (*)	Killerton House, National Trust
GB-Lbl	London, British Library
GB-Lam	London, Royal Academy of Music
GB-Lcm	London, Royal College of Music
GB-LEbc	Leeds, University Brotherton Library
GB-Lu	London, University of London, Senate House Library
GB-Ouf	Oxford, University Music Library
GB-R	Reading, University Library
GB-SA	St. Andrews, University Library
GB-SOu	Southampton, University, Hartley Library

UNGARN

H-Bn	Budapest, Országos Széchényi Könyvtar
------	---------------------------------------

KROATIEN

HR-Cu	Zagreb, Nacionalna i sveučilišna knjižnica
-------	--

ITALIEN

I-Baf	Bologna, Accademia Filarmonica, Archivio Biblioteca
I-BGc	Bergamo, Civica Biblioteca Angelo Mai