

Die flüchtige Kunst des Herrn Petzmayer

Joan Marie Bloderer

*Der Chronist, welcher die Ereignisse bererzählt, ohne große und kleine zu unterscheiden,
trägt damit der Wahrheit Rechnung, daß nichts, was sich jemals ereignet hat, für die
Geschichte verloren zu geben ist.*
Walter Benjamin

Der Ausdruck „historisch informierte Aufführungspraxis“¹ wirkt deplatziert, wenn nicht sogar lächerlich in Verbindung mit den Aufführungspraktiken

¹ Die Bemühung um historische bzw. historisch informierte Aufführungen (HIP) fand ihren Ausgang im 19. Jahrhundert. Die Liste der hierzu ergriffenen Maßnahmen ist lang und dem Leser nicht fremd. Wir beschränken uns lediglich auf den Hinweis, dass zwei Überzeugungen zu HIP inzwischen so fest verankert sind, dass sie unbemerkt und überall wirksam sind. Und wir weisen auf Aspekte des musikgeschichtlichen Verlaufs, die bisher keine Berücksichtigung gefunden haben. Auffallend in der Suche nach Authentizität war bisher der feste Glaube daran, dass eine authentische Aufführung entstehen wird, wenn nur genügend der überlieferten Zeichen (Kommentare, historischen Berichte, Hinweise des Komponisten) befolgt werden und dass die Gesamtheit dieser Zeichen für das Vorhaben genügt. Was keine Spuren (Zeichen) hinterließ, war und sei irrelevant oder zumindest unwiederbringlich. Es ist in den letzten Jahren evident geworden, dass weder ein Rhythmus noch eine Melodie, geschweige denn eine bestimmte Agogik oder Klangfarbe zum Leben zu erwecken ist anhand von Zeichen allein ohne klingendes Dazutun eines Zeugen oder eines in der gewünschten Tradition Stehenden. Und: Die Wiederauffindung alter Aufnahmen hat uns gezeigt, dass heutige, alleine aus Zeichen sorgfältig zurechtgelegte Vorstellungen von einer damaligen tatsächlichen Aufführungskunst weit entfernt sein können. Positiv bei der HIP ist eine Ermahnung zur Gewissenhaftigkeit und zur wissenschaftlichen Recherche. Damit konnte die Tonkunst von vielen unnötigen Überlagerungen befreit werden. Allerdings blieben folgende Aspekte des musikgeschichtlichen Verlaufs weitestgehend unberücksichtigt:

1) Das Erhaltene der Tonkunst – Berichte (u.a. zu den Umständen einer Aufführung), Kritiken, Drucke, Aufführungstraditionen von einzelnen Kompositionen repräsentiert bestenfalls, besonders im 19. Jahrhundert, eine Auswahl des real Geschehenen. Jemand hat in jedem einzelnen Fall etwas für erhaltenswert erachtet oder eben nicht. Musikgeschichtliche Überlieferungen erzählen von Vorkommnissen, die für erhaltungswürdig gehalten wurden. Das, was nicht im Interesse des Berichtenden liegt, wird normalerweise nicht festgehalten. Besonders im 19. Jahrhundert reflektiert das

eines unbekanntes, ungebildeten Lokalspielers auf der bescheidenen, wenn nicht zu sagen niedrigen, keinesfalls geachteten Zither. Gestehen wir hinzu, dass eine verbürgte Komposition aus der Feder dieses einfachen Musikanten niemals erschienen ist, geben wir uns vermutlich der Lächerlichkeit preis. Allerdings: Beim ruhigen Überlegen und genauerem Hinsehen entdecken wir einige Hinweise auf die Spielpraktiken just dieses Herrn Petzmayer. Und nun drehen wir den Spieß um. Die Frage, die wir uns hier stellen, ist nicht die, wie eine fertige Komposition Petzmayers heute wohl zu spielen wäre. Stattdessen hoffen wir, uns der Tatsache zu nähern, *wie* dieser Zithervirtuose mit dem einmaligen Ruhm *damals* spielte und wie es dazu kam, dass er, trotz seines Ruhmes, keine Kompositionen hinterließ. Diese Fragen ergeben sich im Vorfeld einer noch brennenderen Frage, die wir hier allerdings noch nicht beantworten werden: Warum war Johann Petzmayer nicht nur der erste, sondern auch der letzte allgemein berühmte Zithervirtuose?

Vor 130 Jahren starb dieser Wiener Musikant hochbetagt in München. Seine Spielkunst, in gewissen Kreisen einst bewundert, war längst altmodisch geworden. Nur Wenige hatten sein Spiel jemals erlebt. Und, abgesehen von intimen Freunden, nahm kaum jemand Notiz von seinem Ableben. An prominenter Stelle betrauerte ihn zutiefst Herzog Maximilian in Bayern.

Im Folgenden geht es in erster Linie um die einst so bewunderte Zitherspielkunst dieses herzoglichen Kammervirtuosen Johann Petzmayer (*1803, †1884). Wir begegnen aber auch ansatzweise einer neuen Klangästhetik, die nicht nur Petzmayers Spielweise, sondern auch die jahrhundertealte Wiener Spieltradition in Frage stellte. Ein damals grundlegender klangästhetischer Wandel in der Welt der „seriösen Musik“ Süddeutschlands und Österreichs harrt noch seiner Thematisierung, aber das Schicksal des in München leben-

Gros der Überlieferungen den Geschmack, die Aufmerksamkeit und die Perspektiven der (berichtenden) gebildeten Klasse.

2) Das, was sich erhalten hat, was sich musikalisch „durchgesetzt“ hat, diese oder jene Technik, diese oder jene Vortragsweise, wird kraft seiner Durchsetzung als „richtig“ erachtet. Ein bisschen Darwin in der Musik, so zu sagen. Der Anteil des kommerziellen Einflusses, der Interessens-Industrie an diesen Entwicklungen wird selten in Betracht bezogen.

3) Den Grenzen der Notationskunst wird überraschend selten Rechnung getragen, das Notationsbild wird als eine Anleitung statt als eine fallweise notdürftige Skizze betrachtet. Und nicht notierte Tonkunst, Musik, die sich ohne Zeichen, ohne Aufnahme, ohne Notendruck bereits verflüchtigt hat, ist als vernachlässigbar der Vergessenheit preisgegeben.

den Wieners Johann Petzmayer gibt uns zumindest Gelegenheit, auf diese Thematik hinzuweisen.

Wien 1800-1830. Das (geraffte) Leben eines Wiener Musikanten zur Zeit der Harfenisten²

*Johann Petzmayer, der größte lebende Virtuos auf der Streich- und Schlagzither, geboren im Jahre [1803] zu Wien, lebt zu München in den Diensten des Herzogs Max. Mehrfache Kunstreisen haben ihm ebrendste Anerkennung gebracht.*³

Johann Petzmayer wurde in Zistersdorf bei Wien geboren. Die Eltern übersiedelten bald in die Stadt und betrieben dort am Wiener Schottenfeld (Rauchfangkehrergasse) eine Gastwirtschaft *Zum heiligen Johann*. Johann gab sich viel lieber mit dem Musizieren als mit kaufmännischen Dingen ab, und trotzdem war er ein Gewinn für das elterliche Unternehmen.

[Petzmayer] spielte vorerst aus eigenem Ingenium die Violine, bis er, sechzehnjährig, zufällig eine Zither unter die Hände bekam. Ihre Behandlung lernte er schnell und phantasirte darauf ohne Noten, bloß nach dem Gehör und was ihm das Herz eingab. Das wurde bald ruchbar und das Haus die Stätte gemüthlicher, frohsinniger Heiterkeit.⁴

Petzmayer wurde also zu einer lokalen Sensation. Kein Wunder. Bis zu seinem Weggang aus der Stadt um 1830 war Wien ein ausnehmend musikalischer Ort.

[Sonntags] von drei Uhr nachmittags bis elf Uhr nachts befindet sich die ganze Stadt in einem förmlichen Taumel von Musik und Vergnügungen [...]. Die Musik ist der Stolz der Wiener und auch so ziemlich der wichtigste Teil ihrer Bildung. [...] Wo immer man hinkommt, überall hört man nur Musik. In jedem Bürgerhaus ist denn auch das Klavier das erste, was man erblickt.⁵

² Harfenist: Harfenisten und Bänkelsänger hießen die Vorgänger der Wiener Volksänger (deren Erscheinung von den Auftritten J. B. Mosers (ca. 1828) gerechnet wird). Die Harfenisten schlugen ihre Quartiere in verschiedenen Schenken und „Beiseln“ auf, wählten aber auch die vielen Höfe Alt-Wiens als Schauplatz für ihre „Produktionen“, wobei die sog. Durchhäuser besonders beliebt waren. Raimunds Harfenisten-Figur „Nachtigall“ aus der *Gefesselten Phantasie* gilt allgemein als gültige Zeichnung eines vormärzlichen Harfenisten. Harfenisten steuerten später die Begleitung der ersten Volkssänger (Jonas, Stöckl, Gerlach, Eberl, Weißenhammer etwa) bei.

³ Bernsdorf 1861/3, S. 169-170. Bernsdorf hatte Petzmayers Geburtsdatum irrtümlich mit 1810 angegeben.

⁴ Holland 1887, S. 548.

⁵ Sealsfield 1828, S. 131.

Es giebt in Wien unter den gemeinsten Bänkelsängern Compositeurs. Sie verfas-
sen und componiren eine Menge Gesangstücke, die sie dann in Wirthshäusern ab-
singen, oft improvisiren sie sogar Gelegenheitsstücke, die selten ganz ohne Witz
sind. Diejenigen Melodien, welche dem Ohr schmeicheln, bleiben nun den An-
wesenden im Gehör und in wenigen Tagen ist daraus ein Volkslied geworden. Das
zeigt gewiß eine glänzende Anlage zur Kunst, die im Volke schlummert, eine im-
merwährende reiche musikalische Production und Consumption, die allenthalben
bemerk't wird, vom niedrigsten Pöbel bis zu den eleganten Cercles des hohen
Adels.⁶

Den stolzen und selbstbewussten Wienern wird damals eine Vorliebe für
leichtere Musik bescheinigt, bei einer Abneigung gegen allzu „ernste“ Musik:

Die geringe Wertschätzung der Wiener für ernste Musik bewies uns eine Auffüh-
rung von Haydns *Schöpfung* in der kaiserlichen Reitschule. Obwohl dreihundert-
fünfzig Musiker die großartigste Leistung boten, der wir jemals beiwohnten, war
der Saal schlecht besucht.⁷

Dies würde – ohne das Hin und Her lange zu strapazieren – die kometenhaf-
ten Karrieren von Johann Strauss Vater und Joseph Lanner sowie die enorme
Beliebtheit ihrer Vorgänger, des Bierfiedlers, Komponisten und Kapellmeis-
ters Michael Pamer und der Brüder Drahanek, in allen Bevölkerungsschichten
erklären.

Johann Petzmayer (Betzmaier) hatte das Glück, als vorerst sesshafter Musi-
kant in den Räumen des eigenen elterlichen Gasthauses den Ruf des sensation-
ellen Zitherschlägers „Heiligenschein“ zu erwerben. Er spielte sowohl alleine
als auch im Ensemble (Gitarre, Geige). Im musikalischen Wien genossen
Musikanten in solchen Konstellationen sogar ein gewisses Ansehen.

Eine etwas höhere Klasse von Künstlern bildet die kleinen Musikgesellschaften,
welche in Bierhäusern und Gasthöfen kleinere und größere Musikstücke, sogar
Opern-Ouvertüren aufführen, und dafür bei den anwesenden Gästen absammeln,
nicht selten auch außerdem noch vom Gastwirth bezahlt werden. Es sind fast
durchgehends Leute von vieler mechanischer Geschicklichkeit, und stehen in einer
höheren Kategorie als die miserablen Bettelmusikanten, die sich im übrigen
Deutschland herumtreiben. Man vermißt sie daher an keinem besuchten öffentli-
chen Ort, und wollte ein Gastwirth dieses Vergnügen den Gästen versagen, so
würde er in kurzer Zeit allen Zuspruch verlieren. Aus diesen Musikgesellschaften
entspringen oft wackere Talente und Wiens vorzüglichste Compositeure im Fache

⁶ Normann 1833/II, S. 38.

⁷ Sealsfield 1828, S. 132.

der humoristischen Musik, Strauß, Lanner, Morelly, haben anfänglich nur solche Gesellschaften dirigiert oder bloß darin mitgewirkt.⁸

Kurz nach 1820 spielte Petzmayer bereits regelmäßig vor wachsendem Publikum. Er soll u.a. mit schwingender Zither die Turmglocken der Mariahilfer Haydn-Kirche mit einem selbsterfundnen „Mariahilfer Gläut“ imitiert haben – als besonderes „Kabinetstückel“, wie dies die Wiener zu sagen pflegten.⁹ Später trat er zumindest einmal in einer Abendveranstaltung des jungen Johann Strauss auf, als dieser noch auf der Suche nach Profil und Publikum war.¹⁰

Allerdings: Im verwöhnten Wien jagte eine Musiksensation die nächste. Es überrascht daher wenig, dass Petzmayers Zitherspiel – nach kurzer Zeit sensationell „in Mode“ – durch andere, ungewöhnlichere Spektakel in den Schatten gedrängt zu werden drohte. Petzmayer wurde sehr wohl 1826 in die Erzherzoglichen, 1827 in die Kaiserlichen Appartements geladen, musste aber danach den Weg eines reisenden Musikanten einschlagen, um seinen Lebensunterhalt zu verdienen. In Begleitung der ausgezeichneten Wiener Musikanten Nikolaus Schmutzer (Gitarre) und Franz Heftner (Violine) finden wir den Namen Petzmayer 1827-1837 auf manchem Theaterzettel und in manchem lokalen Zeitungsbericht. Das kleine Ensemble gestaltete vor allem „Zwischenmusiken“¹¹ in abgeschiedenen Provinz- und vorstädtischen Volkstheatern, wo sie ihre Auftritte mit Volkssängern, Maultrommlern, Gauklern *et al.* teilten. Wahrscheinlich traten sie auch gelegentlich in Gasthäusern auf. Ihr Weg führte 1828 nach Graz und Pesth, 1831 nach Linz, 1833 nach Brünn und Krakau, Breslau und Berlin (wo sie 1834 im Berliner Opernhaus auftraten), und bis 1836 durch Prag und viele Norddeutsche und Mitteldeutsche Städte: Hamburg, Hannover, Mainz, Leipzig, Zittau, Erfurt. Meist eilten ihnen Lobpreisungen voraus: *Reinheit ... Sicherheit ... originelle Spielweise ... vortrefflich ... Zartheit ... tiefes Gefühl ... der Zither-Orpheus* und – letztendlich – der Ruf, der Petzmayer nie wieder loslassen würde: „ein Paganini seines Instrumentes“¹² zu sein.

⁸ Norman 1833/II, S. 39.

⁹ Hauenstein 1976, S. 43.

¹⁰ Der Druck des Strauss-Werkes *Potpourri. Der unzusammenhängende Zusammenhang* von 1829 enthält die vermutlich älteste Aufzeichnung von Stücken, die Petzmayer nachweislich spielte. Siehe Bloderer 2008 *et passim*, besonders S. 140ff., sowie Wiener Institute für Strauss-Forschung (2008), S. 45-48.

¹¹ Pausen zwischen den Akten dauerten bis zu einer Stunde.

¹² Vgl. Petzmayeriana *et passim*.

Gelegentlich erhielten sie Einladungen an den Hof. Anfang 1837 waren sie in Gotha, Coburg und Bamberg, als dann dieses Wanderleben ein plötzliches Ende fand: In Bamberg entdeckte sie der musikalische und vermögende Herzog Maximilian in Bayern. Petzmayer wurde umgehend als Zitherlehrer für den für die Volkskunst schwärmenden Max engagiert und noch im selben Jahr (nach den üblichen verwalterischen, gesellschaftlichen und politischen Hürden) in sein Gefolge aufgenommen. Hierfür schlug Petzmayer sogar ein Angebot seines Freundes Johann Strauss aus, ihn auf Tournee zu begleiten, wo er vermutlich bei einem Krönungskonzert für Königin Victoria mitgewirkt hätte.¹³ Schmutzer und Heftner lehnten einen Verbleib in München allerdings ab und kehrten ohne Petzmayer nach Wien zurück.

Petzmayr verbrachte die ihm verbliebenen 47 Jahre als wohl enger Freund (soweit Klassenunterschiede dies erlaubten), ergebener Begleiter und wackerer Mitgestalter oft täglicher herzoglicher „Abendunterhaltungen“ und Symposien des Herzog Max. 1842 wohnte er in der Residenzstr. 9/3, 1862 in der Fürstenstr. 15/3, beide Wohnungen ein paar Gehminuten vom Max' Palais (Ludwigsstr. Nr. 8) entfernt.¹⁴

Und nun die zweite, die eigentliche Wende. In seiner Wahl-Heimat München trat Petzmayer von Anfang an überraschend selten öffentlich auf. Er spielte vor allem – und dies schon in den ersten Jahren – in den Badeorten fern Münchens, wo Max gerade auf Kur weilte. Petzmayer war auch ständig anwesend bei den häufigen abendlichen Privatunterhaltungen des Herzogs, wo ihn geladene Geographen¹⁵, Volksdichter, Gitarrenspieler, Zitherspieler und andere Volksmusikanten bewunderten. Hier im privaten Bereich scheint Petzmayer am nachhaltigsten gewirkt zu haben, auch wenn auffallend wenige Zitherspieler seine Wirkung auf ihre spätere Entwicklung anmerkten. Unter diesen wenigen befanden sich Johannes Fröschmann, Kantor in Nürnberg, der einflussreiche Zitherspieler und Komponist Franz von Paula Ott, München-Prag¹⁶ und Friedrich Feyertag, Freund Petzmayers und Mitglied der Privatkapelle des Herzogs.

¹³ Holland 1887, S. 550. 1837 begab sich Strauss auf eine 14-monatige Tournee von Belgien über Holland nach Großbritannien, währenddessen er beim Krönungskonzert für Königin Viktoria mitwirkte. Strauss und Petzmayer kannten sich gut.

¹⁴ Müller 1842, S. 338; Cotta 1862, S. 269.

¹⁵ Joseph Friedrich Lentner.

¹⁶ Zum späteren „neuen“ Kompositionsstil Paula Otts als eigentliche Reflektion des Petzmayer'schen s.u.

Dieses Quartett¹⁷ [mit Fröschmann, n.b.] leistete so Vorzügliches, dass ihm im März 1847 die Aufforderung wurde, in München vor Sr. Königl. Hoheit dem Herzog Maximilian mehrere Male zu concertiren. [...]. Bei diesem Münchener Aufenthalt war es denn, wo F[röschmann] zum ersten Male und zwar von dem Kammervirtuosen S. königl. Hoheit, Herrn J. Petzmayer, in vollendeter Weise Zitherspielen hörte, und war er hiervon so begeistert, dass er sich entschloss mit Ernst auch diesem Instrumente sich zu widmen. Nach Durchnahme der damaligen Zitherschule von N. Weigel und nach mehrjährigem fleissigem Studium war Fröschmann ein hervorragender Spieler.¹⁸

Der Name Petzmayer scheint hingegen kaum in der Münchener Öffentlichkeit auf, er wird von der Presse – sowohl in den beliebten *Fliegenden Blättern* seiner Freunde Braun und Schneider (seit 1844) als auch im *Münchener Punsch* (seit 1849) – selten erwähnt. Eine Anzeige zur Erscheinung seines Nilfahrt-Walzers in der Zeitschrift „Museum“ (22.1.1839) betont bezeichnenderweise die Rolle des Museums-Mitglieds Herzog Max in dem Unternehmen.

Nilfahrt-Walzer

Für Pianoforte in Musik gesetzt, und Sr. Hoh. dem durchlauchtigsten Fürsten und Herrn Herzog Maximilian in Bayern gewidmet von J. Petzmayer, Preis 30 kr., sind mit einer schönen Titelvignette versehen erschienen, und zu haben bei

Falter & Sohn

In München.¹⁹

Abbildungen von Zithern und Zitherspielern sind generell rar in den Münchener Medien bis nach 1860 – auch in den satirischen Zeitschriften – obwohl Petzmayer ab 1838 fast 46 Jahre im Umfeld des Herzog Max verbringt. Pflichtgemäß werden vor allem seine Auswärtskonzerte angekündigt und genauso pflichtgemäß von etwaigen „glänzenden Erfolgen“ berichtet, wobei die Betonung auf Glanz, Repräsentation und hohe Gesellschaft liegt. Aber: Die raren Augenzeugenberichte von öffentlichen Auftritten des Kammervirtuosen sind in der Regel alles andere als überschwänglich, ja oft sogar kritisch, wobei die Kritik nie direkt, sondern eher beiläufig übermittelt wird. Von Petzmayer wird (entsprechend der Münchener Spielstätten und dem „feinen Ton“ der Anlässe) hohe Kunst abverlangt, sein Ländlerspiel höchstens als angenehme Spielerei, keinesfalls aber als hohe Kunst bewertet. Und die Gesellschaft schielt offensichtlich auf seine „bescheidene“ und „schmucklose“ Zither.

¹⁷ Klarinette, Trompete, Fagott und Gitarre (!).

¹⁸ Hoenes 1888, S. 18.

¹⁹ Müller 1839, S. 103.

An die Seite dieser Odeons-Concerte stellen wir ungescheut die musikalisch-declamatorischen Abendunterhaltungen im großen Museums-Saale, die von den Künstlern der königl. Hofcapelle [... Der Erstere, ... im berühmten Conservatoire zu Paris ausgebildet ...] veranstaltet werden. [...] Sie sehen, auch in diesem ausgewählten Kreise der Abendunterhaltungen, ist nur wieder Beethoven der bezaubernde Musagete [...].

Auch die Zither, das bescheidene und schmucklose Lieblingsinstrument in Österreich und Oberbayern, bahnte sich den Weg in diese ausgewählten heitern Abendkreise. Herr Petzmayer, der berühmte Zitherschläger, der Sr. Hoheit den Hrn. Herzog Max in Bayern mit den Tönen seines Saitenspieles bis nach Theben in Egypten, und hinauf bis zu den Katarakten des Nils begleitete, spielte eine Variation über ein Thema aus der „Somnambula“ mit wahrer Virtuosität. Nur finden wir die Individualität dieses Instrumentes und seine beschränkten Mittel, den Mangel einer ergiebigen für einen so großen Raum erforderlichen Oscillation nicht angemessen, so geläufig und rund auch das Spiel des Zitherschlägers war. Einige Steyrtänze oder Lieder, die Petzmayer meisterhaft auf diesem Instrumente vorträgt, hätten den feinen Ton der Gesellschaft auf keinen Fall verletzt. Der eigenthümliche Charakter der Zither ist idyllisch und vor Allem ist der Landler, der leicht und weich dahinschwebende, lyrisch-lebendige Tanz, sein Eigenthum. Diese sanften Vibrationen, die unter Petzmayer's Fingern sich voll Zauber heben und senken, schwellen und wogen, theilen dem Gemüthe des Zuhörers die Stimmung innerer Behaglichkeit mit und wiegen es wie eine magische Schaukel. Abwechselnd mit der Instrumentalmusik tritt auch der Gesang bey diesen abonnierten Museums-Abendunterhaltungen in die Rechte seiner Herrschaft über unsere Herzen. [...] Hofopernsänger Hr. Krause, Dlle. Hartmann, Dlle. Marie Mittermayr [...] erhöhten die Genüsse dieser musikalischen Soiréen.²⁰

In den ersten Jahren tritt Petzmayer u.a. mit einem Instrumentalisten (Cello!) und mit einer „gebildeten“ Sängerin auf. Hierbei spielt er selbstredend auch „Kompositionen“ – im Gegensatz zu seiner früheren Praxis, hauptsächlich aus einem Fundus von tradierten Motiven und Melodien improvisierend zu unterhalten. Wenn wir von seinem frühen *Louisen-Walzer*²¹ auf diese Münchener Kompositionen schließen können, bemüht sich Petzmayer nun um eine „gebildetere“ Kunst. Der einfache Duktus der Volksmelodien, die subtilen Bässe und die klaren, das Ohr vereinnahmenden Landlerketten seiner ersten Kompositionen²² sind überladenen (willkürlichen) rhythmischen Manie-

²⁰ Witthauer 1841, S. 567.

²¹ Erschienen vor 1842 in München bei Falter&Sohn, Verl.Nr. 477.

²² Z.B. „Original-Zither-Landler“ (Wien, Haslinger Verl.Nr 5724 von 1830) und „Sechs Steyrer Laendler“ (München, Falter&Sohn Nr. 489, vor 1842). Siehe Bloderer 2008, S. 227-230.

riertheiten, dominierenden, den ersten Schlag betonenden (Walzer-)Bässe und Melodienfloskeln gewichen, die aus dem Walzerrhythmus entstehen und sich diesem völlig unterordnen. Typische Zitherfiguren und die Ruheplätze, die zum musikalischen Improvisieren einladen, fehlen fast zur Gänze. Zwischen den Zeilen seines treuen Biographen Hyacinth Holland finden wir diese Nötigung zum Höheren bestätigt:

Anfänglich ließ er sich nur durch Gitarre und Violine begleiten, dann erweiterte P. das Accompagnement zu einem kleinen Orchester, zuletzt schloß er sich an den Hoforganisten L. Blumschein, in welchem er den feinfühligsten Accompagnateur auf dem Pianoforte gewann. [...] In München ließ er sich, trotz vielen Bittens, immer nur nach zweijährigen Pausen zu einem öffentlichen, stets mit stürmischem Erfolge gelohnten Auftreten herbei. [...] Später rauschten seine Weisen nur mehr in Privat- und Freundeskreise, wofür P. jedesmal bei seinen verhexten Nerven eine schlaflose Nacht eintauschte.²³

Dass Petzmayer in dem Organisten und Pianisten Louis Blumschein²⁴ den scheinbar passenden Begleiter findet,²⁵ dass er eher unwillig in zweijährigen Abständen öffentlich spielt, und dass er, der erfahrene Tournee-Spieler, in München mit Lampenfieber zu kämpfen hat, weisen auf eine starke Überforderung der Person und seiner Kunst hin. Petzmayers letzter Auftritt bei Hof findet zwei Jahre vor seinem Tode (1884) statt.

Lieder ohne Text, und Tänze die man nicht tanzt:
die Kunst des Johann Petzmayer

*So gibt es noch eine erkleckliche Anzahl von Volksmusikern und Sängern, von denen uns aber keine Note, keine Zeile übermittelt wurde.*²⁶

Wie wirkte dieser ungewöhnliche Mann, dieser Wiener Musikant mit seinem damals noch äußerst seltenen, im quasi ursprünglichen (primitiven) Zustand befindlichen und keineswegs gesellschaftsfähigen Instrument? Was war seine Kunst? Wie konnte er von 1821 bis 1838 so viel öffentliche Zuneigung, so viel

²³ Holland 1887, S. 550.

²⁴ 1862 war Blumschein in der Sendlingerg. 2/2 wohnhaft, vgl. Adreßbuch für München 1862.

²⁵ Petzmayer hat seine Kompagnons Schmutzer und Heftner vermutlich schmerzlich vermisst. Dass er in einem Klavierspieler den passenden Begleiter gefunden haben soll, dürfte – angesichts der Gegensätzlichkeit der Zither- und Klavierklänge – von einem Versuch herrühren, die Zither „gesellschaftsfähig“ zu machen, vgl. u., Anm. 74.

²⁶ Kremser 1912, S. 1.

Enthusiasmus (auch von kritischer Seite) erzeugen? Da die schöne, gehobene Welt Münchens kaum Notiz von Petzmayers Leistungen nahm und folglich auch nicht davon berichtete, sind Meldungen über den Künstler nach 1838 spärlich. Er hatte natürlich weiterhin Bewunderer. Diese, häufig selbst angesehene Zitherspieler, meldeten sich jedoch oft erst nach Jahrzehnten zu Wort.

Wir begeben uns nun notwendigerweise auf das glatte Parkett der „begründeten Spekulation“, vertrauend darauf, dass wir mithilfe überlieferten Wissens über das Wiener Musikantentum seiner Jugendzeit ein ungefähres Bild von Petzmayers Kunst gewinnen können. Dieses Wissen zusammen mit Berichten zu Petzmayers Person und Auftritten dürfte es uns erlauben, wesentliche Aspekte von Petzmayers Kunst nachzuvollziehen.

Wie spielte also Petzmayer? Innig, ruhig, lieblich, mit reinem Ton, aus einem Fundus von wunderbaren Melodien. Er spielte mit „Wiener Dialekt“, wie wohl 50 Jahre später das bestens dokumentierte Schrammel-Quartett.

So süß, so innig, so rein im Ton spielt niemand die lieben Volksmelodien als diese drei Leute, es ist der anheimelnde Wiener Dialekt, der in Noten gesetzt aus den „Winseln“ der Schrammel’schen Brüder und der „Klampfen“ Strohmayer’s zu uns spricht.²⁷

Ursprünglich spielte Petzmayer „Lieder ohne Text“ nach musikantischer Gepflogenheit der Wiener Zitherschläger: Töne wurden „geschliffen“, Griffsaiten zwecks genauem Intonieren „gedrückt“, die leichtfüßigen Ländler in einer Art Arpeggio-Kunst gleichmäßig (ohne betont starken rhythmischen Puls) dargebracht, Töne durch „Vibrieren“ gedehnt. Die Gitarre lieferte den harmonischen Unterbau, die Geige sekundierte in Parallelführung. Eine spätere, von Kritikern als „neu“ gepriesene Kompositions- und Satzweise (unter Betonung des Arpeggio-Spiels) des Petzmayer-Bewunderers Franz von Paula Ott, die „eines strengen Kunststils entbehren“ sollte, reflektiert wohl eine Rückbesinnung auf dieses, Petzmayers, Spiel.²⁸

Er spielte Volkstänze (Ländler, Steirer), Walzer von Strauss und Lanner, ungarische Weisen und Tänze und Wiener Bühnenmelodien. Er verarbeitete bekannte Melodien zu Variationen oder schloss sie in Quodlibets zusammen. Als Exponent einer ehrwürdigen Unterhaltungstradition sind seine Auftritte heute noch bis zu einem gewissen Grade nachvollziehbar. Dies auch deswegen, da diese Art der Unterhaltung bereits 1832 – auch für Petzmayer – belegt ist:

²⁷ Mailler 1943, S. 33. „Winseln“ = Geigen; „Klampfen“ = Gitarre.

²⁸ Vgl. Fiedler 1895, S. 43f.; Fiedler 1924, S. 104f., sowie Wächtler o.J., S. 91-96.

Außerst gemüthlich und voll Witz und Laune, aber meist unanständigen Inhalts, sind die Volkslieder, welche wirklich im Munde der gemeinen Klasse oft gehört werden. Die Verfasser derselben sind meistens unbekannt, oder vielmehr macht fast jeder Singende solche nach einem beliebten Thema und so ereignet es sich, daß diese Lieder oft zur ungeheuren Länge anwachsen. So z.B. [...] das Lied „Sagt er“ [...]. Das älteste unter diesen Liedern ist das sogenannte Lerchenfelder Lied [...]. Außer [diese] giebt es aber noch viele, welche aus Leopoldstädter Possen entnommen sind [...]. Harfenisten, Leiermänner und Bänkelsänger singen sie in den Höfen der Häuser ab, wo mitleidige Köchinnen, die oft Jahr aus Jahr ein nicht aus der Küche kommen, ihnen wohlthätige Spenden für die Production angedeihen lassen. Endlich giebt es noch Lieder ohne Text, gewöhnliche Tanzstücke, welche mit Dudeln und Halloh abgesungen werden. Andere haben zwar einen Text, aber das Deididdum ist die Hauptsache dabei [...]. Die Lieder ohne Text werden in Bierhäusern gewöhnlich von einem Zitherschläger auf dem Instrumente vorgetragen, während die Anwesenden dazu pfeifen und paschen²⁹. Manche bringen es auf diesem Instrumente sogar zur Virtuosität, wie der weltberühmte Wiener Bierwirth Heiligenschein, der sogar Concerte auf der Zither gab. Ein sehr beliebtes Thema der Zitherschläger ist der sogenannte Hernalsertanz, der wirklich voll echt volksthümlichen Humors ist. Von vielen dieser Lieder sind selbst die Compositeurs völlig unbekannt, und es ist kein Zweifel, daß es in Wien unter den gemeinsten Bänkelsängern Compositeurs giebt. Sie verfassen und componiren eine Menge Gesangstücke, die sie dann in Wirthshäusern absingen, oft improvisiren sie sogar Gelegenheitsstücke, die selten ganz ohne Witz sind. Diejenigen Melodien, welche dem Ohr schmeicheln, bleiben nun den Anwesenden im Gehör und in wenigen Tagen ist daraus ein Volkslied geworden. Das zeigt gewiß eine glänzende Anlage zur Kunst, die im Volke schlummert, eine immerwährende reiche musikalische Production und Consumption, die allenthalben bemerkt wird, vom niedrigsten Pöbel bis zu den eleganten Cercles des hohen Adels. Es wird in Wien auch ein eigener Handel mit Liedern [auf offener Straße] getrieben. [...] Die höhere Musik liegt jetzt freilich in Wien wie in ganz Deutschland darnieder, seit dem Abtreten der großen Tondichter.³⁰

Eigenkompositionen und Arrangements aus Werken der Walzerkönige, aus Bühnenstücken und aus der Opernliteratur: Die Anzahl der dargebotenen Stücke mag anfänglich klein gewesen sein,³¹ der Kern des Repertoires wieder-

²⁹ Mundartlich für in die Hände klatschen, applaudieren, sowie für ein rhythmisches Klatschen der Tänzer im Verlauf eines Tanzes. Im Wien und im Salzkammergut weit verbreitet.

³⁰ Normann 1833, II., S. 34-40.

³¹ Wie aus überlieferten Theaterzetteln, Zeitungsberichten *et al.* zu schließen, vgl. Petzmayeriana.

holte sich jedenfalls von Ort zu Ort und Jahr für Jahr. Das *Gros* dieser Stücke waren Altwiener Tänze, „Tanz“, wie der Wiener sagt.

Es sind Tänze, die man nicht tanzt. Man spricht sie (den Plural meinent) mit hellem A aus, im Gegensatz zum Singular „der Tanz“ (gesprochen „Tanz“), womit der tatsächliche Tanz gemeint ist. Es sind musikalische Gustostückerl für den reinen Hörgenuß, oft recht virtuoser Art. Ursprünglich kommen sie vom Ländler her („Ländler“, vom „Landl ob der Enns“), der zwar von der Landbevölkerung noch getanzt, in der Hauptstadt aber melodisch und harmonisch verfeinert wurde und eine neue Bedeutung erhielt. Sie wurden allgemein „Altwiener Tänze“ genannt. Zum einen handelt es sich dabei um eine Aneinanderreihung von unterschiedlich strukturierten Teilen, so gut wie immer sehr langsam beginnend und sich nach und nach im Tempo steigernd, gefolgt von einer rasanten Schlußkadenz. Charakteristisch sind die Moll-Sequenzen, verminderte und übermäßige Akkorde; alles das, was auch für das Wienerlied unentbehrlich bleiben wird. Einige beliebte Tänze stehen ganz in der Moll-Tonart, werden jedoch immer in Dur aufgelöst. Zum anderen sind es entweder idyllische oder aber sehr ursprüngliche, ekstatisch durchgezogene Ländler, „Runde“ genannt. Neben den Tänzen (die nicht getanzt werden) wurden Märsche gespielt (die nicht marschiert wurden!), Lieder und Walzer. Wichtige Komponisten und Überlieferer waren [u.a.]: Johann Petzmeier, vulgo „Heiliger Jean“, bester Zitherspieler Wiens von 1820 bis 1832, anschließend Kammervirtuose des Herzogs Max von Bayern; Johann Mayer, genannt „der Zwickler [...]“, Geigenvirtuose und Zitherspieler um 1840 („Schnofler-Tanz“) [...]; Josef Weidinger, genannt „Schwomma Pepi“, Zithervirtuose, Sänger und Jodler bis 1876 („Schwomma-Tanz“); Johann Schmutzer, Zither- und Violinspieler von 1830 bis 1850 („Schmutzer-Tanz“), mit seiner Frau, einer Sängerin und Jodlerin; er spielte nur in besserer Gesellschaft [...].³²

Während seiner Tourneejahre pflegte Petzmayer seine Konzerte mit Kompositionen für Streichzither³³ zu beginnen, gefolgt von Stücken für die Schlagzither. Ein exemplarisches Programm mag so ausgesehen haben:³⁴

Walzer Guirlande von Strauss und Lanner auf der Streichzither
Variationen a la Paganini auf der Streichzither
Phantasie und Polonaise für die Streichzither
„Der Werber“, ungarische Nationalmelodien auf der Streichzither

³² Neuwirth 1999, S. 32-34.

³³ Relativ früh hörte Petzmayer auf, die Streichzither (seine eigene Erfindung) im Konzert zu spielen. Vielleicht war er ihrer überdrüssig, vielleicht aber fand sie unter den Zuhörern keinen weiteren Zuspruch. Wir vernachlässigen die Streichzither in diesem Beitrag, ob ihrer kleinen Rolle in seinem späteren Leben und weil diese Unterlassung unsere Diskussion über seine Kunst in keiner Weise beeinträchtigt.

³⁴ Vgl. Programmhefte, Berichte und andere Dokumente im Petzmayeriana.

Variation mit Rondo in G-dur
Variationen in D-dur
Quodlibet „Scherz und Ernst“ für 2 Zithern
Wiener Lieblingsländler
„Neuer Walzer“, „Friedrichs-Walzer“

Allein die Tatsache seines kleinen, sich oft wiederholenden Repertoires macht es wahrscheinlich, dass Petzmayers Ruhm nicht nur mit diesem, sondern auch – und besonders (betrachtet man sein Instrument) – mit seiner Vortragsweise, vor allem mit dem Wiener Musikantischen, zusammenhing. In Anbetracht anderer, Petzmayer ebenfalls zugeschriebener, schlichter Ländler³⁵ scheint unsere Annahme bestätigt.

Halten wir also kurz inne und überlegen wir, wie wir Petzmayers Zitherspielkunst habhaft werden können. Zur Verfügung stehen Berichte, Klavierfassungen einiger seiner frühen Zitherkompositionen und ein tradiertes Wissen um musikantische Praktiken, besonders in Wien, das sich bis heute erhalten hat. Die *Klavierfassungen* Petzmayer'scher Zitherwerke und dokumentiertes Wissen um musikantische Praktiken scheinen uns am ehesten weiter zu helfen. Im Vorfeld also ein Bericht zu Petzmayers Art des Spielens, verfasst von einem Zitherkenner nach seinem Tod. Danach folgen generelle Überlegungen zum Musikantischen.

Ich habe [...] schon viele Concertisten gehört, aber noch keinen, der den grossen vollen Ton auf seinem Instrumente erzeugte, wie unser Altmeister Petzmayer auf seiner schmalen 17saitigen Zither mit 3 Griffbrettsaiten, welche P. aus dem Grunde bis zu seinem Tode noch vorzugsweise spielte.³⁶

[N]ach dem Urtheile von Ohrenzeugen [wurde] die Wirkung seines Spiels von Andern, auf verbesserten Instrumenten, durch musikalisch bedeutendere Piècen kaum erreicht, gewiss aber nicht übertroffen [...]. Petzmayer hatte somit gar keine Ursache, seine Zeit und Kraft mit dem Erfinden von Neuerungen zu vergeuden,

³⁵ Vgl. „Ländler“ in Kremser 1912, S. 223.

³⁶ Hoenes 1888, S. 141. Der Autor führt die Resonanz der Petzmayer-Zither auf die relativ geringe Anzahl der Freisaiten zurück. Petzmayer spielte wahlweise auf einer 17saitigen Primzither (Mensur 39cm), einer kleineren Terzzither oder einer Streichzither. Letztere wird ihm als Erfinder zugeschrieben, obwohl ähnliche Instrumente da und dort schon länger in Gebrauch waren. Die zugänglichsten Tonarten auf seiner Primzither waren G-dur, D-dur und A-dur. Sekundiert wurde er von einer Geige, Rhythmus und harmonischen Unterbau vermittelte eine Gitarre.

deren Zweck nur die Erleichterung des Erlernens dessen sein konnte, was er schon ausüben verstand.³⁷

Das Musikantische

Die Zeit, in die Petzmayer geboren wurde, und die geographische Lage seines Aufwachsens legen den Schluss nahe, dass er in der Manier der Wiener Musikanten spielte. Wenn wir dies akzeptieren, verfügen wir über einiges Wissen über sein – von uns nie gehörtes – Spiel. Die musikantische Tradition sah u.a. vor: 1) die Verwendung melodischer Standardfloskeln, 2) das häufige Anschleifen einzelner Töne, 3) das häufige Tremolieren bei Ruhepunkten, 4) eine Vorliebe für tiefe Bässe, 5) eine als wienerisch erkennbare Agogik³⁸, 6) eine Präferenz für weiche, samtige Töne, 7) eine präzise und doch bewegliche, durch Dehnung (Verschiebung) der Saiten erzielte Intonierung und 8) eine süßliche, auch sentimental zu beschreibende Allgemeinauffassung der Musik. Der hier nur angedeutete, reichhaltige Vorrat an Ausdrucksmöglichkeiten konnte nur zur Geltung kommen bei einfachster Form, Metrum und Melodieführung, und so finden wir unzählige Ländler, Walzer, Steierer in Druck, die – zwangsläufig dieser (nicht notierbaren) Manieren beraubt – auf dem Papier völlig einfältig wirken.³⁹ Da aber nur wenige dieser durchwegs einfallslosen Stücke von Petzmayer selbst überliefert sind, können wir annehmen, dass in den meisten Fällen einfachste Tänze und Lieder durch Petzmayers besondere Spielfertigkeit ausgezeichnet wurden. Diese Kunst war schon an hoher Stelle berühmt, *bevor* Max ihn entdeckte, wie folgendes Kommentar von Schilling belegt:

Petzmayer, Johann, derzeit wohl der ausgezeichnetste Virtuos of der sog. Streich- und Schlagzither in Deutschland [...]. Die Geschichte seiner musikalischen Bildung ist uns unbekannt [...]. In den Jahren 1835 und 1836 machte er eine Reise durch Deutschland und ließ sich in ziemlich allen größeren Städten hören, unter

³⁷ Christ 1888, S. 181.

³⁸ Unverkennbar wienerisch, z.B. – wenn auch eine Feinheit des (nach Petzmayer sich entwickelnden) typischen Walzerspiels – ist das „Heberte“, wie Johann Strauss Sohn es nennt, laut Mailler „ein gewisses Etwas in der Begleitung, das die Melodie hebt und den Rhythmus bestimmt“ (Mailler 1943, S. 90). Dieses agogische Kunststück besteht in etwa in der Vorziehung des 2. Taktschlags bei gleichzeitiger Belassung (bzw. Hinauszögerung) des 3. Dass Petzmayer über vergleichbare agogische Spitzfindigkeiten verfügte, ist anzunehmen.

³⁹ Als Beispiel ein von Eduard Kremser Petzmayer zugeschriebener Ländler, vgl. Kremser 1912, S. 223.

anderen am 29sten October 1836 auch in Leipzig. [...]. In diesem Augenblicke befindet sich P. unseres Wissens noch immer auf Reisen in dem Norden, und wird auch Paris und London besuchen.⁴⁰

Die wenigen Klavierfassungen früher Petzmayer'scher Werke⁴¹ müssen auf Zither, Geige und Gitarre „rückinterpretiert“ werden. Sie verraten Folgendes: einen Hang zur Instrumentalanlage, d.h. zu nicht singbaren, der Zither bestens angepassten Instrumental- (Landler-)melodien und -floskeln; standardisierte Eingangs- und Schlussfloskeln; (auf der Zither leicht auszuführende) Umkehrungsketten und Leitern; Triolen-Ketten und Synkopen. Dies alles waren Elemente des musikalischen Vorrats. Dass eine solche Satzweise das Klavierspielen wohl unnötig erschwerte, mag dann auch mit ein Grund sein für Petzmayers frühen Abbruch sämtlicher publizistischer Versuche (neben der Begründung, dass seine Kunst – ursprünglich eingebettet in einem Ensemblespiel! – nicht zufriedenstellend notierbar sei).

Kurios: Die Münchener hatten Johann Strauss Vater soeben stürmisch gefeiert.⁴² Und doch: Petzmayer wurde nicht gefeiert. Er wurde akzeptiert und, als Schutzbefehlener des Herzogs Max, zur Kenntnis genommen, da und dort geschätzt und vor allem geduldet. Mit 34 Jahren entzog er sich und seine Kunst, mehr oder weniger freiwillig, den Augen und Ohren der Welt. Was können wir daraus schließen?

Die Petzmayer'sche Kunst: verkannt, abgelehnt oder einfach ignoriert?

Betrachten wir zuerst die Bedürfnisse des Münchener Konzertpublikums in den Jahren nach Petzmayers Ankunft. Vor 1835 herrschte in München eine Vorliebe für das Unterhaltende, das Gefällige, das auf Sensation Ausgerichtete. Ernsthafte Musikfreunde bildeten den bedeutend kleineren Teil der Zuhörer.⁴³

Ich habe schon [...] bemerkt, daß hier viel musicirt wird. Nicht allein während der Dulten (Messen), wo Sängerinnen und Harfenistinnen aus Karlsbad und Norddeutschland jeden Saal, jedes Gastzimmer durchziehen, wo stets ein und zwei Natursängerfamilien sich produziren, auch in gewöhnlichen Zeiten. Es haben sich von den Stadtmusikern mehrere Vereine gebildet [...]. Sie führen alle das ganze

⁴⁰ Schilling 1836, Bd. 5, S. 435.

⁴¹ Für einzelne Kompositionen vgl. Bloderer 2008 et passim.

⁴² 1835 machte Strauss als (noch) kleiner Wiener Tanzdirigent „furore“ mit seinem Orchester in München, vgl. Miller 1999, S. 157.

⁴³ Würz 1972, S. 274.

Jahr hindurch bald in diesem bald in jenem Kaffeehause Ouvertüren, Opernstücke, Walzer aus. Daneben spielen patentirte und für gewöhnlich auf dem Lande herumziehende Musikbanden von gräuelhafter Sorte (3-6 Personen) [...]. Einzelne Schnurranten und Geiger [...]. Zuweilen kommen auch fremde ansehnliche Musikvereine [...] hierher und finden gewöhnlich großen Beifall. *Man ist hier weniger duldsam im Anhören, als bereitwillig zum Geben.* Die Musik der Dilettanten beschränkt sich mehr auf die Familienstube, als daß sie sich auf Salonszusammenkünfte erstreckte. [...]. Musikalische Abende, wo Quartetten, Quintetten von Dilettanten ausgeführt und vorgetragen werden, sind viel seltener als in andern deutschen Städten.⁴⁴

Nationalsänger und Volksmusikanten blieben weiterhin in der Gunst des Münchener Publikums, es wuchs jedoch die Meinung unter namhaften Bürgern (unterstützt von Kapellmeister Franz Lackner), dass die zwei bedeutendsten Münchener Säle – das sehr weitläufige Odeon und der Saal des Vereins Museum – hauptsächlich für Aufführungen „seriöser Musik“ reserviert werden sollten. Seit 1836 bemühte sich Lackner⁴⁵ unablässig, den Münchnern eine Art Schnellsiedekurs in Sachen „geschmackvoller Musik“ aufzuzwingen. Die von ihm dargebotenen Konzerte wurden von Haydn, Mozart, Gluck und Händel geprägt. Auch wenn das Münchener Publikum diesen offiziellen Konzertabenden teils nur lauen Besuch abstattete: Der Geschmack der Gebildeten und Arrivierten zeigte sich zunehmend konservativ. Der Münchener fand bezeichnenderweise erst 1840 (quasi mit 20-jähriger Verspätung) langsam Gefallen an der Musik Beethovens.

Die Concerte der königl. Hofcapelle im großen Odeons-Saale unter der Leitung des königl. Capellmeisters Franz Lachner sind seit Jahr und Tag stationär geworden. Der große Beethoven, früher in München nicht ganz gewürdigt und nur von Wenigen begriffen, übt, so zu sagen, die Oberherrschaft, indem kein Concert veranstaltet wird, in welchem nicht eine oder zwey seiner großartigen Tonschöpfungen erxecutirt werden. Gluck und Händel schließen sich diesem Meister an, und

⁴⁴ Carl Fernau 1841, I, S. 23-25. Herv. d. V.

⁴⁵ Franz Lachner (*1803, †1890) war seit 1836 zum zweiten Mal in München tätig, anfänglich als Hofkapellmeister, später als Generalmusikdirektor, Leiter der Akademie-Konzerte und Dirigent der königlichen Hofkapelle. Lachner hatte bei Kaspar Ett in München und bei Simon Sechter in Wien studiert, war befreundet mit Franz Schubert und Moritz von Schwind und mit Beethoven bekannt. Er wirkte vielerorts auch als Organist. Lackner setzte sich, als Hauptaufgabe, die Erziehung des Münchener Orchesters, eine Aufgabe, die er glanzvoll erfüllen sollte. Davon profitierte in späteren Jahren (zum Leidwesen Lackners) Richard Wagner, vgl. Harrandt 2002, S. 977-980.

man erkennt unzweydeutig das rühmliche Streben, Beethoven allmählig populär zu machen.⁴⁶

Andere Beobachter werfen ein abweichendes Licht auf das damalige Münchener Publikum, sie behaupten eher, dass Musik in München grundsätzlich der bildenden Kunst untergeordnet war.

Man könnte demnach, wenn man über den Kunstsinn Münchens im Allgemeinen urtheilen wollte, denselben ohne Zögern einen der Plastik ergebenden heißen, da zumeist Bau-, Mal- und Bildkunst kultivirt, weniger aber Ton- und Dichtkunst getrieben wird. Auch stimmt dieses mit dem stillen Charakter der herzensguten Münchener sehr treffend überein.⁴⁷

Die „herzensguten Münchener“ sollten allerdings trotz ihres angeblich stillen Charakters in Bälde einen enormen Enthusiasmus für einen anderen Österreicher, den (ungarischen) Walzerkönig Josef Gung'l, entwickeln, den sie 1843 erstmals feierten, und der 1864-1872 in München nachhaltig wirkte. Und: Berühmte Klaviervirtuosen waren nach wie vor willkommen. Der gespreizte Ton im Folgenden zielt wohl darauf, die Weltgewandtheit Münchens in Begegnungen mit solchen Bühnen-Giganten zu unterstreichen:

Die einheimischen und fremden Pianisten – die männlichen und weiblichen Heroen – finden sich immer zur rechten Zeit ein, um ihre Kunstfertigkeit, die Virtuosität der Finger und die ganze Meisterschaft der schwierigsten Technik bewundern zu lassen. Seit dem berühmten Pianisten Thalberg wetteifert die ganze Clavierwelt Münchens, die „riesenhaften Tonmassen“ und die gigantischen Phantasie-Evolutionen „genialisch“ auszuströmen und „massenhaft“ in architektonischer Pracht zu entfalten.⁴⁸

Obwohl das oben gelobte Virtuosen-tum bereits etwas altmodisch wirkte – besonders in den großen Musikzentren von Paris, London, Wien und Berlin⁴⁹ – blieb das Phänomen des technisch vorzüglichen Künstlers ein wirksamer Konzertmagnet während des ganzen Jahrhunderts.

⁴⁶ Witthauer 1841, S. 557.

⁴⁷ Müller 1839, S. 240. Nüchterne Schätzung eines Berichterstatters für die Gesellschaft „Museum“.

⁴⁸ Müller 1839, S. 240.

⁴⁹ U.a. A. J. Becher spricht von blendender Äußerlichkeit, von einer Verschüttung des wahren Inhalts der Kunst, von „mechanischen“ vortragenden Künstlern, die die niedrigsten Beweggründe des einfachen Konzertgebers anzusprechen versuchten. Die Kluft zwischen „wissenden“ und „nicht-wissenden“ Konzertgeher, die das deutsch/österreichische Kulturleben der nächsten Jahrzehnte prägen wird, wird hier bereits sichtbar.

Eine andere, tiefer greifende und nachhaltiger wirkende Entwicklung bedrohte jedoch das Ansehen von Musikanten sowohl in den großen Musikzentren als auch im kleinen, bedächtigen München: Es öffnete sich zum ersten Mal eine unheilvolle Kluft zwischen „wissenden“, „eingeweihten“ und „nicht-wissenden“, bzw. „ungebildeten“ Konzertgehern, die sich bis heute nicht geschlossen hat. Bechers Kritik (vgl. Anm. 49) nimmt sie vorweg.

Petzmayr bemühte sich allerdings nicht, sonderlich virtuos zu wirken. Schon seine ersten Auftritte in Wien waren – alles andere als groß angekündigt – vor allem eine Angelegenheit des Insider-Wissens und des Gemüts, von allen Klassen und Ständen gleichermaßen gehuldigt:

Meine guten Freunde hatten mir öfters schon von einem so außerordentlich geschickten Zitherschläger erzählt, welchem zu Gefallen die schönsten Leute an Montagen, Mittwochen und Freitagen in das Schottenfeld, wo er eine Bierkneipe besitzt, hinausströmen. [...] So ließ ich mich denn auch eines Montags bereden, den entsetzlich langen Weg in diese entlegene Vorstadt mitzumachen. Nach langem Hin- und Herfragen gelangten wir endlich zu der Kneipe, welche den Leuten nicht einmal dem Schilde, sondern bloß dem Beinamen seines Inhabers nach bekannt ist. Wir traten ein, es war noch sehr früh und der beschränkte Raum daher noch wenig besetzt. [...] Zwei] Damen wandten sich gegen uns und ich erkannte in der jüngeren die schöne Deklamatrice, von der Sie auch Kenntnis haben, und in ihrer älteren Begleiterin eine Frau, welche ich ebenfalls in Sausgrubers Soireen kennen zu lernen das Glück hatte. [Diese] sagte, sie sei mit ihrer Tochter herausgegangen, um den viel gerühmten Zitherschläger zu hören, indem sie eine leidenschaftliche Liebhaberin aller Kunst wäre. Um acht Uhr erschien der Wirt mit seinem Instrumente und spielte zum Anfang einige Variationen über „Mariandel Zuckermandl“ auf einer siebzehnsaitigen Zither. Wie selig stimmten uns diese schwärmerischen Töne! [...]. Der einfache Virtuos spielte noch Vieles und Herrliches auf zwei Zithern, welche, in sanften Terzen gestimmt, das Herz mit vierunddreißig Tönen bestürmten, wie auch auf einer dreisaitigen mit dem Bogen [...]. Um elf Uhr brachen wir auf.⁵⁰

Später gefiel er vor allem in Kurbädern Bayerns und Baden-Württembergs, wo in erster Linie von seiner menschlichen Wärme die Rede war und mechanische Gewandtheit eine untergeordnete, wenn nicht gänzlich zu verleugnende Rolle spielte. Er trat in Baden-Baden z.B. sowohl vor „auserlesendsten Zirkeln“ am großherzogl. Hofe als auch in Matinéen im Conversationshause vor „allen Kreisen“ der Gesellschaft auf.⁵¹ Die intimeren Vortragssäle der Bäder kamen ihm und der Zither entgegen:

⁵⁰ Seidl, Johann Gebriel 1909 [1839], S. 56-58.

⁵¹ Vgl. Schleich 1853, S. 283.

Unser verehrter Landsmann, der Cithervirtuos Petzmaier hat in Kissingen, Ems, und Baden-Baden Concerte unter größter Theilnahme der gebildetsten Stände gegeben. Aus letzterem Orte schreibt das dortige Bade-Journal: der Concertgeber wurde sogleich bei seinem Erscheinen durch rauschenden Applaus begrüßt. Die Zither wird unter seiner Hand zu einem ganz anderem Instrumente, so verschiedenartige Töne weiß er demselben zu entlocken. Sein Spiel ist voll Gefühl und Wärme, sein Piano zart wie ein Zephir, und bei den Kraftmomenten füllt sein Ton auch den größten Saal aus; dabei entwickelt er eine technische Fertigkeit, eine Sicherheit und Abgerundetheit, die alle Anwesenden in das gerechte Erstaunen setzte. Gefiel er schon ungemein in seinen Variationen über ein Thema der Nachtwandlerin und in einem Potpourri, so riß er mit seinen Walzern, seinen Ländlern und Alpenländlern wahrhaft hin. Er wurde zweimal gerufen.⁵²

Nicht allein seine sympathetische Wärme und der seelenvolle Ausdruck, seine vollendete Technik, unantastbare Reinheit, minutiöse Präzision, frappierende Dynamik und die damals noch nie gehörte Klangfülle, sondern auch der dem feschen Wiener Kind eigne Takt war es, welcher das Ohr ergötzte, das Herz erfreute. Ein unübertrefflicher Meister war Petzmayer in den Schleifern und besonders in den Gegenschleifern, der Portamentos, der Vorschläge, des Pralltrillers, der Mordente, des Tremolo, der gemischten oder melierten Spielart.⁵³

Aber wie passte dieser einfache Zitherspieler in die Musiklandschaft Münchens hinein? Hier traf er unmittelbar auf scharfen Widerstand.⁵⁴ Zum einen leistete das Publikum den Bemühungen Franz Lachners um „Verfeinerung“ des musikalischen Geschmacks Folge und gab sich dementsprechend blasiert. Etwaige Achtung, die Petzmayer gegenüber gezeigt wurde, galt in der Regel seinem sehr hohen Gönner Herzog Max.⁵⁵ Aber auch Herzog Max war gewissermaßen eine schillernde Figur, ob seiner Stellung und seines Reichthums respektiert und trotzdem mancherorts belächelt. Sein Ruf als Unangepasster und gesellschaftliche Ränge Verschmähender färbte automatisch auf Petzmayer ab.

⁵² Schleich 1851, S. 263.

⁵³ Feyertag, Friedrich 1876, S. 32. Zur „gemischten oder melierten Spielart“ vgl. Bloderer 2008, S. 307-310.

⁵⁴ Bloderer 2013 et passim, besonders „Herzog Max und seine ‚Zither-Projekte‘“, S. 39ff.

⁵⁵ Besonders zwei Vorurteile der „seriösen Welt“ Münchens betrafen Petzmayers hohe Stellung: 1) er galt, da kein Absolvent eines Konservatoriums, als „ungebildet“, als „Naturspieler“ (keinesfalls ein Kompliment); und 2) ungebildete Musikanten wurden noch generell als „Fahrende“ angesehen, als auf der untersten gesellschaftlichen Stufe Stehende. Diese Einstellung verhinderte keineswegs ihre Anerkennung als Unterhalter, als berechnete Musiker aber schon.

Der Herzog ist jung, reich, mit einer Königlichen Prinzessin verheirathet und hat mehrere Kinder. Er liebt höhere Reitkunst und hat [einen] prachtvollen Palaste, [...] einen eigenen Cirkus und ein Theater [für] Vorstellungen, Reitexercitien, dann Possen, Pantomimen und Ballet mit Benützung der Kräfte des Königlichen Hoftheaters. [...] Den Sommer und Herbst bis zur Winterszeit bringt der Herr Herzog in Aichach und Wittelsbach [mit] Jagd und lustiger Gesellschaft zu, und sein Spielmann Petzmaier, herzoglicher Kammervirtuose auf der Cither, begleitet ihn überall hin. Der Prinz selbst ist des Citherspieles kundig, ein ausgezeichnete Schüler seines seelenvollen Meisters; er liebt Musik und componirt; er liebt Poesie und dichtet. Von ihm ist bereits mehreres Werthvolle gedruckt. [...] Novellen [...] sind von seiner Feder. Die Ländler und Walzer von H. M. sind von ihm. [...] Während zu seinen Vorstellungen in der höhern Reitkunst die Elite des Adels sich drängt, und seine Ballfeste zu den brillantesten in München gehören, [mit den] wundervollsten Maskenquadrillen [...], verschmäht der Herzog doch auch nicht, bürgerliche Elemente an sich zu ziehen, und einige Sommitäten des Künstler- und Gelehrtenstandes an seinen Hof einzuladen. Mit einer kleinen Anzahl von Professoren, Doktoren, Offizieren bringt er manchen Abend in wahrhaft freundschaftlichem Kreise zu [...]. Der Herzog begibt sich ohne alle Präentionen auch in Abendgesellschaften von Künstlern, wie auf dem Prater oder [...] in der Gesellschaft der „Alt-Engländer“ im Englischen Caffeehause [...]. Dieses fürstliche Leben zwischen den verschiedenen Ständen, [...] verschafft jene natürliche Anschauung der Dinge, die so werthvoll ist. [...] Der Herzog hat große Reisen gemacht [...]. Die herzoglich-Birkenfeldische Nebenlinie ist die letzte zur Succession auf den Bayerischen Thron berufene; ihr Haupt der Herr Herzog Max in Bayern. Er ist Generalcommandant der gesammten Landwehr des Regierungsbezirkes Oberbayern [...].⁵⁶

Der Musikant Petzmayer war also der Kammervirtuose eines gesellschaftlich sehr hochstehenden, für manch konservativen Münchner höchst seltsamen Adligen. Große Sympathien genoss Herzog Max unter den einfachen Bürgern, während unter den Arrivierten, Einflussreichen nicht wenige auf ihn schielten.⁵⁷

Des Weiteren war die kleine Gemeinschaft der sich bald formierenden Münchner Zitherspieler⁵⁸ entschlossen, Petzmayers ursprüngliche, unscheinbare Zither – durch Veränderungen am Instrument und durch Einführung einer „ordnenden“ Spielweise – gesellschaftsfähig zu machen. Ihnen war der

⁵⁶ Daxenberger (1840-1841) II, S. 59-61.

⁵⁷ Diese leicht spöttische Haltung sollte sich später unter den Adligen Wiens noch verstärken, als Tochter Sisi österreichische Kaiserin Elisabeth wurde.

⁵⁸ Darunter einige einst erfolgreiche Gitarrenspieler, deren Instrument – nicht nur in Wien, sondern auch hier in München – aus der Mode geraten war, vgl. Bloderer 2011, S. 127ff.

einfache Musikant Petzmayer hierzu im Weg. Weder für das eine noch für das andere Lager war Petzmayers unbekümmertes Auftreten annehmbar. Mögliche Beweggründe des Publikums und mächtiger Gesellschaftskreise haben wir kurz angedeutet. Noch fündiger werden wir bei den Zitherspielern. Fangen wir mit Nicholas Weigel an. Dieser Autor der (vermutlich) ersten Münchener Zitherschule⁵⁹ scheint von Anfang an bemüht gewesen zu sein, die einfache Zither einer höheren Bestimmung zuzuführen:

So allgemein die Cither auch bisher geworden, so ist sie doch stets nur ein unvollkommenes und unregelmässiges Instrument, dem noch nicht ein Rang im Gebiete der gebildeten Musik gesichert werden konnte. [...] Jeder gebildete Musiker, der ein so unregelmässig geordnetes Instrument besitzt [...] wird daher überzeugt sein, wie unmöglich es ist, einen zweckmässig geordneten Leitfaden über ein so unvollkommenes Instrument als die bisher gebräuchlichen Zithern zu liefern. [...] Da die geübtesten Zitherspieler meist keine gebildeten Musiker sind, und sich jeder so ganz selbst überlassen ist, um nach eigenen Gutachten oder vielmehr nach der Kraft seines Genie etwas Angenehmes hervor zu bringen, ohne vorher einen richtigen Begriff von Tonarten oder von vollständigen Accorden und von einer gehörigen Anwendung der selben zu haben, so ist es ganz natürlich, dass durch solche fruchtlose Bemühungen niemals zu einer höheren Ausbildung fortgeschritten werden konnte ohne vorher eine regelmässige Ordnung der Saiten zu treffen nach der man bequem in mehreren Tonarten spielen kann.⁶⁰

Dieser Reformeifer Weigels mag Max am Anfang wenig gekümmert haben, bis er dann doch erkannte, dass Petzmayers Kunst eine gänzlich andere war, eine Kunst, die durch diese Weigel-Methode wohl nicht zu erreichen war. 1839 galt aber die neue Weigel-Schule noch als Schlüssel zur Zitherspielkunst. Petzmayer selber musste wohl aufgrund dieser „Theoretisch practischen Zitherschule“ erschrocken feststellen, dass sein autodidaktisches Wissen um die Zither hier in München als ungenügend gelten würde und sein naturalistisches Spiel als Zeichen mangelnder Bildung gelten müsste. Auch bestand scheinbar keine Aussicht, dass Petzmayer Fortschritte in seinem Können erzielen würde können, außer, er ließe die Saiten an seinem vertrauten Instrument in einer bestimmten, regelmäßigen, von Weigel festgelegten Ordnung

⁵⁹ *Theoretisch practische Zitherschule in welche die Anfangsgründe der Musik deutlich erklärt, und die vorzüglichsten Regeln der Behandlungsweise für die einfache, wie für die größere, vollständigere Schlagzither in ausgewählten Beispielen mit Fingersatz angegeben sind [...].* Wohl im Auftrag oder auf Anregung Herzog Max' 1838 erschienen: möglicherweise in einer sehr kleinen Auflage, jedenfalls sofort vergriffen. Wir zitieren von der zweiten Ausgabe von 1844.

⁶⁰ Der Auszug stammt von der umfangreichen Einleitung der Weigel-Schule.

legen. Die Einschüchterung, die diese Lektüre von fast offizieller Seite⁶¹ auslösen musste, muss allumfassend gewesen sein. Nirgendwo ein schriftliches Neigen vor dem (von Max bewunderten) Künstler, nirgendwo eine Lobpreisung seiner wunderbaren Musik. Weigel wurde ziemlich schnell durch Michael Mühlauer ersetzt, da auch Max nicht zu Rande kam mit der Weigel'schen Schule. Und zumindest die 2. Ausgabe einer Mühlauer Schule von 1853⁶² bot in der Tat – nach einer Einführung in die Weigel'schen Besaitung und in die daraus erhoffte große Zitherspielkunst – auch einen Anhang, eine „kurze Anleitung“ für die letzten, unverbesserlichen Zitherspieler die noch auf ihren nicht-umbesaiteten „Wiener Zithern“ spielen wollten. Es kamen andere Schulen, andere Zitherspieler. Der Schaden war aber angerichtet. Wie sollte ein einfaches Wiener Gemüt wie Petzmayer ohne die von allen Seiten geforderte „Bildung“ jemals mit erhobenem Haupte durch die Stadt gehen? Seine (wohl als rückständig angesehene) Manier des Zupfens am (allerdings liegenden) Instrument rührte vom der Gestik des Gitarrenspiels her. Die weite Lage der wenigen Saiten⁶³ ermöglichte Beweglichkeit und Schnelligkeit.

Die von der Laute übertragene Anschlagsart des Zupfens liess die ebenfalls von der Laute stammende grosse Entfernung der Saiten als nothwendig erscheinen und die Idee der Saitenvermehrung durch Zusammenrücken nicht so leicht auf-tauchen. Die „Wiener Zithermacher“ scheinen zuerst darauf verfallen zu sein [...]. Erst die engere Saitenlage führte auf die Zweckmässigkeit des abwärts gerichteten Anschlags, und dieses wieder zeigte die Möglichkeit einer noch engeren Saitenlage, mit deren Durchführung die Zither in ein neues Entwicklungsstadium trat.⁶⁴

⁶¹ Weigel hatte sicherlich auf Geheiß Herzog Max' diese erste Schule geschrieben, und zwar in den Monaten Max' Anwesenheit, als er u.a. mit seinem neuen Kammervirtuosen eine Orientreise absolvierte. Wie sonst ist zu erklären, dass um 1838 keine Anzahl von Zitherspielern in München existierte, dass es also überhaupt keinen sonstigen Bedarf für diese Schule gab?

⁶² Die erste Ausgabe (1851) war bald vergriffen, vgl. Mühlauer 1853 et passim.

⁶³ Ein Instrument mit dieser Anlage ist uns wohl erhalten geblieben. Es befindet sich in der Sammlung Ernst Volkmann, Stadtmuseum Ingolstadt und trägt die Inventar-nummer 6148, vgl. Bloderer 2008, S. 361; vgl. Abb. einer ursprünglichen und einer „neuen“ Zither mit ihren entsprechenden Saitenanlagen: Bloderer 2013, S. 26, 31.

⁶⁴ Christ 1888, S. 149. Petzmayer weigerte sich bekanntlich sein Leben lang, eine Zither aus diesem „neuen Entwicklungsstadium“ zu spielen. Seine Stücke wären darauf wohl – der vielen Saiten und des neuen Besaitungssystems wegen – unspielbar gewesen. Er dürfte überdies die erwähnte bauliche Entwicklung als einen Rückschritt betrachtet haben. Zu der neu-entwickelten Zither vgl. Bloderer 2013 et passim, v.a. S. 16-36.

In den kommenden Jahren erwuchs zudem Kritik von Unzufriedenen, die sowohl Petzmayers Repertoire und Spiel klein redeten, als auch die von Herzog Max so geliebte Volksmusik für unwürdig erklärten. Die meisten Zitherspieler setzten auf eine neue (*ihre*) Methode, auf eine durch Studium (!) gewonnene, vorteilhaftere Spielart. Petzmayer findet in den folgenden Verbesserungsversuchen kaum Erwähnung. Es gibt kein Bekenntnis zu einer tradierten Spielweise und auch die Erkenntnis, dass Petzmayers Erfolge von dieser herrührten, ist nicht belegt.

Ganz mit Recht hat die musikalische Welt bisher noch die Zither als unbedeutendes Instrument betrachtet, da sie von einzelnen geringeren Kräften auf die Leistungsfähigkeit des Instrumentes schloss.⁶⁵

Leider hat sich eine solche Entartung in die Cither eingerissen, die daher rührte, dass dies herrliche Instrument in die Hände ganz ungebildeter Leute kam, Zeuge davon sind die Machwerke solcher Subjecte.⁶⁶

Es war ein einziges Chaos in der Münchner Zitherwelt. Desillusionierte Zitherspieler wie der strenge Max Albert (*1833, †1882) zogen mit ihren noch strengeren Zitherspiel-Ansichten z.B. nach Berlin. Der geniale Arzt Heinrich Buchecker (*1829, †1894) schrieb seine eigene Zitherschule und verließ dann auf Dauer die Stadt. Aber, interessant: Petzmayer wurde solchermaßen zum Schweigen gebracht, ohne dass die neue, „regelmäßige Ordnung“ der Saiten jemals ein zweites allgemein gefeiertes Zither-Genie hervorgebracht hätte.⁶⁷

Ein dritter Widerstand gegen Petzmayers Kunst – neben dem ablehnenden Publikum und den reformbedachten Zitherspielern – baute sich in München auf, und dieser sollte für den Niedergang Petzmayers und seiner Zither eigentlich ausschlaggebend sein. Neben dem stark gelenkten Neo-Konservatis-

⁶⁵ Max Albert, nach: Wächtler (o. J.), S. 1.

⁶⁶ Buchecker 1854, S. 6.

⁶⁷ Die von Weigel propagierte neue Saitenanordnung zielte nicht nur auf eine Vereinfachung der Erlernung der scheinbar sperrigen Zither „für jedermann“, sondern auch auf eine Vergrößerung des Repertoires mit Annäherung desselben an das Klavierrepertoire. Die damit einhergehende, zwangsläufige Erhöhung der Saitenzahl auf zuletzt 32-42 Saiten brachte eine engere Saitenlage und eine grundsätzliche Änderung in der Spielweise (das ursprüngliche „Zupfen“ wich einer Druckbewegung des Fingers nach unten mit Anlegung an der nächsten Saite). Das wohl wesentlichste, wenn auch gern übersehene Resultat der erfolgten Neudimensionierung und Neubesaitung der Zither war eine völlige Veränderung des Zitherklangs sowie ein „Hintersichlassen“ des ursprünglichen Charmes und der vereinnahmenden Spielweise der Zithermusikanten.

mus des Münchener Konzertgebers und den Hindernissen, die gutmeinende heimische Zitherspieler ihm in den Weg warfen, war es wohl das wunderbare Klavier, dass Petzmayer zum Fall brachte. Genauer gesagt, die neue, überwältigende Dominanz des Klaviers im Konzertleben ganz Europas und, damit einhergehend, neue Prioritäten in der Klangästhetik, die aus dieser Dominanz wuchsen.

Die mehr als dreißig Jahre zwischen dem Ende des Wiener Kongresses und der Revolution von 1848 werden zwar auch jetzt noch immer als „Biedermeier-Zeit“ bezeichnet, längst ist aber klar, daß dies eine Epoche der Aufbrüche war. [...] Für die Gestaltung der Musik war unter anderem die Weiterentwicklung der Klaviermechanik von großer Bedeutung.⁶⁸

Die Musik ist der Stolz der Wiener und auch ziemlich der wichtigste Teil ihrer Bildung. [...] In jedem Bürgerhaus ist denn auch das Klavier das erste, was man erblickt.⁶⁹

Die Tochter des [Münchener] Hauses spielt geläufig Klavier und singt, aber sie produziert sich nicht: der Sohn geigt recht angenehm, aber nur zu seinem Vergnügen.⁷⁰

Wir kommen nun zum weitverbreitetsten und auch in technischer Beziehung wichtigsten aller besaiteten Instrumente, dem Pianoforte. Industrie-Ausstellung München 1854.⁷¹

Hipkins datiert die Anfänge des modernen Klaviers mit 1820, mit dem Beginn der Verwendung von Eisen in der Pianoforte-Konstruktion.⁷² Ziemlich zeitgleich mit Petzmayers Ankunft in München erreichte das Klavier bereits die dominante Stellung in der Musikwelt, die es bis 1900 innehaben sollte.

Fortepiano oder Pianoforte. Das Clavierinstrument dieses Namens, das heutzutage ziemlich in jeder gebildeten Familie unentbehrlich geworden, ist zu bekannt, als daß es hier erst einer weiteren Erklärung bedürfte [...].⁷³

Diese Dominanz des Klaviers war maßgeblich am Verschwinden der gezupften Saiteninstrumente nach 1850 beteiligt,⁷⁴ wobei es nicht die Präsenz des

⁶⁸ Mayer 1998, S. 17.

⁶⁹ Sealsfield 1997 [1828], S. 131.

⁷⁰ Fernau II 1841, S. 24.

⁷¹ Schafhäütl 1854, S. 70.

⁷² Hipkins, Alfred J. 1896, S. 3.

⁷³ Schilling 1836, Bd. 3, S. 16.

⁷⁴ Der Zupfklang wurde generell in Verruf gebracht. Zur Rückgang der sog. Zupfinstrumente vgl. Bloderer 2008 et passim, u.a. S. 57-60; sowie Bloderer 2011, S. 128f.

Klaviers als solches, sondern vielmehr die daraus sich entwickelnde, bisher fremde Klangästhetik⁷⁵ sowie eine ins Unermessliche gesteigerte Produktion von Klaviermusikalien waren, die die Aufmerksamkeit des Instrumentenbaus und des Konzertwesens gleichermaßen fesselten und lenkten. Mit dem Klavier war ein Millionenmarkt faktisch auf Anhieb gewonnen. Mit dem Klavier erreichte man jeden Haushalt und jede Schicht. Die Nachteile dieser Dominanz waren subtil und wurden von der Masse vorerst nicht wahrgenommen.

Klavierauszug heißt bekanntlich die Einrichtung eines für mehrere Instrumente, oder für Gesang mit Begleitung von Instrumenten componirten Tonstücks zum Vortrag auf dem Klaviere oder Fortepiano [...]. Die Klavierauszüge haben unermesslich viel zur Ausbreitung musikalischer Bildung gethan, indem sie theure Partituren, deren Lesung und Spiel nicht ohne umständliche Vorbildung gelingt, in leicht zugänglicher Form ersetzen, und Werke, die die Mehrzahl der Kunstfreunde verhältnißmäßig zu selten in ihrer Vollständigkeit (mit Orchester) hört, zu wiederholter leichter Ausführung ihnen in die Hände gab. Doch hat diese Wirksamkeit auch ihre Schattenseite. *Mit der Vervielfältigung wird der Tiefe der Wirkung Eintrag gethan*; denn unmöglich kann ein Werk, das uns schon am Klavier familiär geworden ist, nachher bei voller Aufführung noch den tiefen Eindruck machen, den der Componist durch die Vereinigung aller Mittel in Einen Moment hätte hervorbringen können. *Dabei hatte die Verbreitung der Opernmusik die Folge, daß vollends das Volkslied, der natürliche Herzensgesang, verdrängt wurde* und an die Stelle reingemüthlicher Gesangesfreude oft nur künstlich eingelerntes oder abgerichtetes Singen trat; endlich verbreitete sich durch die Klavierauszüge eine Masse schlechter Opernmusik und verdrängte die bessere Kammermusik bloß durch den Beistand der Erinnerung an die Gesamtwirkung im glänzenden Opernsaale, oder durch die Mode. Es bleibt unter diesen Umständen nur zu wünschen, daß die Klavierauszüge selbst so viel als möglich der allgemeinen Kunstidee und der besondern Tendenz jedes Werkes entsprechen. Die Aufgabe des Klavierauszugs ist nun, vom Original ein möglichst getreues Abbild zu geben. Hierzu ist vor Allem 1) Vollständigkeit erforderlich. *Nicht bloß die etwaige Hauptmelodie und die Harmonie im Allgemeinen, sondern das ganze Stimmgewebe* muß so viel wie möglich festgehalten

⁷⁵ Worauf wir hier im Detail nicht eingehen können. Aus der Sicht der Zupfinstrumentenspieler rührte diese neue Klangästhetik zum Teil von der Abstumpfung her: Abstumpfung gegenüber feinen Schattierungen in der Lautstärke, gegenüber subtilen, bewussten Unterschieden in der Länge des Klanges, gegenüber Schwankungen in der Tonhöhe als Kunstgriff, gegenüber häufigem, absichtlichem Wechsel in der Klangfarbe. Sie erforderte hingegen eine Dominanz einfacher Sänglichkeit im oberen Register unterstützt durch tiefe, nicht unbedingt differenzierte Bassklänge sowie rasche Tonrepetitionen, vielstimmige Akkorde und allgemeine Brillanz.

werden, also bei Instrumentalwerken wo möglich alle Stimmen, bei Gesangwerken die Instrumentalpartie.⁷⁶

Betrachten wir hierzu eine gern zitierte Aussage Petzmayers über das Fehlen seiner Kompositionen auf dem Markt, wiedergegeben von dem Zitherhistoriker Julius Eduard Bennert und angereichert um seinen anschließenden Kommentar:

[Petzmayer] gab mir ein Verzeichniss seiner Werke und ich ermittelte durch flüchtige Addition, dass er etwas 250 Stücke der verschiedensten Art geschrieben, von denen leider noch nichts in die Oeffentlichkeit gekommen. Auf mein Befragen dieserhalb erwiederte er etwas kurz: Es wird sie doch so leicht keiner spielen können oder wollen, manches davon ist auch zu schwer. Eine Ansicht, der ich, um den alten Herrn nicht zu kränken nicht geradezu widersprechen durfte, und in der That mag ihm, auf seinem unvollkommenen Griffbrett Vieles sehr schwer werden, was sich auf der heutigen Zither leichter bewältigen lässt.⁷⁷

Eine gewisse Resignation schwingt in Petzmayers Aussage mit. Diese können wir auch verstehen, wenn wir uns das vorher Gesagte über das musikantische Spiel *per se* vor Augen führen und dieses im Lichte der obigen Kritik Schillings betrachten. Erste Kompositionen Petzmayers (wie auch die des später erfolgreichen, ein wenig Zither spielenden Wieners Alexander Baumann⁷⁸) sind nämlich zuerst als Klavierausgabe erschienen, als *Klavierauszug*, um genau zu sein. Dies war nur sinnvoll, wollte der Verleger eine größere Käuferschicht erreichen, da kaum ein Wiener Zither spielte. Was enthält nun ein Klavierauszug? Vor allem eine – nur im Wesentlichen wiedergegebene – Melodie und eine vereinfachte, klaviaturgerechte Begleitung. Dies sollte in den kommenden Jahrzehnten auch genügen, um sangbare Opernarien und pfeifengerechte Wiener Walzer „an den Mann“ (d.h. an tausende klavierspielende Amateure) zu bringen. Hier war die Veränderung in der Klangästhetik, die das Klavier und Klaviermusikalien mit sich brachten, bereits vollzogen. In Petzmayers Fall jedoch hieß dies eine völlige Verunglimpfung seiner äußerst fragilen, facettenreichen Spielkunst in Kauf zu nehmen. Diese Kunst lebte, wie wir gesehen haben, von der Musik „zwischen den Zeilen“, von den musikantischen Feinheiten (Schleifen, „Drücken“, das Tremolieren, die Veränderung der Klangfarbe durch Veränderung der Lage der Hand) die sein individuelles Spiel berühmt machten. Dieses Musikantische war weder am Klavier ausführbar noch

⁷⁶ Schilling 1837, Bd. 4, S. 135-136. Herv. d. V.

⁷⁷ Bennert 1887, S. 32f.

⁷⁸ Bloderer 2008et passim, u.a. S. 226.

in Noten notierbar. *Was* notierbar war, wurde wacker wiedergegeben, und so finden wir schon im (vermutlich) ersten „getreuen“ Druck⁷⁹ eines Petzmayer-Werkes Terz-Läufe, Ruhepunkte für das Zither-eigene „Vibrieren“, Umkehrungsfolgen und Oktavsprünge, die auf der Zither sinnvoll und leicht auszuführen waren, dem Klavierspieler jedoch sinnlose Schwierigkeiten in den Weg legten. Und das Wesentliche: Der Klavierspieler konnte keineswegs das Erlebte eines Petzmayer-Konzertes in seinem neu-erstandenen Klavierauszug bzw. in seinem Klavierspiel wiederfinden.⁸⁰ Der oben angeführte, (hier ausnahmsweise) selbstgefällige Kommentar Bennerts, allein aus Rücksicht auf den alten Petzmayer diesen nicht widersprechen zu wollen, entlarvt daher ein Unwissen um das Wesentliche der frühen, sehr erfolgreichen Zithermusik. Und es entlarvt ein Verkennen des Verlustes dieses Wesentlichen, das die Musikwelt der nächsten Jahrzehnte, inklusive der Zitherspieler, kennzeichnen sollte. Petzmayer hatte recht, und er handelte völlig im Interesse seiner musikantischen Kunst: würde doch „so leicht keiner“ seine Werke spielen können oder wollen, und war doch manches davon auch zu schwer.

Immerhin: Der Verkauf von Musikalien war kein beiläufiges Geschäft, sondern eine Unabdingbarkeit, wollte ein „Virtuose“ oder andere Bühnenpersönlichkeit bekannt werden und bleiben. Musikalien, mit Porträts und Stimmungsbildern auf der Titelseite,⁸¹ waren exzellente Werbungen für Produktionen, für Konzerte, für bald diese und bald jene Musikerpersönlichkeit. Das Klavier und Klavierfassungen verschiedenster musikalischer Darbietungen wurden der Motor der Konzert- und Theaterwirtschaft nach 1850. Auch Zithermusikalien erschienen *en masse*, aber die neue Zithermusik war der Zither des Wiener Musikantentums fremd geworden, das Musikantische dem

⁷⁹ *Original-Zither-Ländler für das Piano-Forte*, 1830/1831, vgl. Bloderer 2008, S. 227 und Abb. 39. Die früheste uns bekannte Wiedergabe Petzmayer Kompositionen befindet sich im Pot-Pourri *Der unzusammenhängende Zusammenhang* von Johann Strauss (Vater). Hier fehlen allerdings Merkmale der Zithermusik, inkl. Terzläufe und Umkehrungen. Der einfache Klavierauszug gibt wenig Aufschluss über Petzmayers eigentliche Kunst, vgl. Bloderer 2008, Abb. 23 und 24 sowie die dazugehörigen Textpassagen. Eine Zuschreibung dieser kleinen Werke basierte allein auf Vermutung zur Redaktionszeit 2008 und wurde erst später im kommentierten Strauss-Allianz-Verzeichnis bestätigt, vgl. Wiener Institut für Strauss-Forschung 2008, S. 45-48.

⁸⁰ Bloderer 2008, S. 226-230.

⁸¹ Zur Wichtigkeit gerade der Titelbilder vgl. auch den Beitrag von Donald Preuß in diesem Band.

Klavier und zunehmend auch der „entwickelten“ Zither zum Opfer gefallen. Zurück blieb Klaviermusik für das Klavier und Klaviermusik für die Zither.⁸²

Petzmayr hatte indes einige prominente Schüler: neben Herzog Max vor allem Adam Darr – ursprünglich Gitarrist, später Augsburger Zitherlehrer, Komponist und Autor einer exzellenten Zitherschule –; Elisabeth, Tochter von Max, zukünftige Kaiserin von Österreich (wie wohl auch einige ihre Geschwister); und – auf einer gänzlich anderen gesellschaftlichen Ebene, die später zum Ruhm gelangende Therese Prantl,⁸³ die „Tiroler Nachtigall“ der Rainer Sänger. Hinzu kommen manche, die – wie Luise Pauli – nur durch ihre Erwähnung uns bekannt sind. Nach anfänglicher Bewunderung für sein Können wandten sich viele Musiker von Petzmayer Anfang der 40er Jahre ab, zumal er nicht nur eine „andere“ Zither spielte, sondern von bescheidener Natur war und keinerlei Anspruch auf Meinungsbildung erhob. Es entstanden Rivalitäten, und die kleine Münchner Zitherprominenz wetteiferte um die wenigen Möglichkeiten, in der Stadt und vor allem in den Augen Herzog Max' zu bestehen. Am Erfolgreichsten waren Michael Mühlauer (nach dem frühen Scheitern des Nicolaus Weigel) und J. B. Treu, ein Regierungsassessor, der in diesem Beitrag keinen weiteren Platz gefunden hat. Bitterste Rivalen dürften Petzmayer in dem früh nach Berlin ausgewanderten Max Albert und in dem Arzt, feinsinnigen Musiker und Kosmopolit Heinrich Buchecker erwachsen sein. Petzmayers Kunst hielt der massiven Resistenz nicht stand. Es bleibt uns die Aufgabe, dieser nirgends notierten, hartnäckig gerühmten, bezaubernden und zugleich flüchtigen Kunst mit Verstand zu nähern, ihr Wesen innerlich zu veranschaulichen, und Schlüsse daraus für die Tonkunst von heute zu ziehen.

Literatur:

- Allgemeine Deutsche Biographie (1875-1912): Historische Commission bei der Königl. Akademie der Wissenschaften [Hg]. Berlin und Leipzig 1875-1912
Becher, A. J. (1841): Musikalischer Salon. Concert [...] im Saale des Hrn. k. k. Hofclaviermachers Streicher. In: Schmidt, August [Hg.]: Allgemeine Wiener Musik-Zeitung I. Wien 1841, S. 508

⁸² Zu den Geschicken des Wiener Zithers und der Zithermusik in Wien nach 1840 siehe Bloderer 2008, S. 306ff.

⁸³ Bezeichnenderweise war Therese nur am Anfang eine Petzmayer-Schülerin. Sie wurde eigentlich u.a. unter Philip Grasmann ausgebildet und spielte, wie Abbildungen beweisen, auf der neuen, enger besaiteten Zithern größerer Mensur.

Die flüchtige Kunst des Herrn Petzmayer

- Benjamin, Walter (1991): Über den Begriff der Geschichte. In: Ders.: Gesammelte Werke. Hg. von Hermann Schwepenhäuser und Rolf Tiedemann. Band I/2. Frankfurt am Main 1991, S. 690-708
- Bennert, Julius Eduard (1887): Illustrierte Geschichte der Zither. Luxemburg 1887
- Berichterstattungs-Kommission der Deutschen Zollvereins-Regierungen [Hg.] (1852): Amtlicher Bericht über die Industrie-Ausstellung aller Völker zu London im Jahre 1851. Berlin 1852
- Bernsdorf, Eduard [Hg.] (1856-1861): Neues Universal-Lexikon der Tonkunst. Für Künstler, Kunstfreunde und alle Gebildeten [...]. I-III. Offenbach 1856-1861
- Bloderer, Joan Marie (2008): Zitherspiel in Wien. 1800-1850. Tutzing 2008
- Bloderer, Joan Marie (2011): Die Wiener Zither des bayerischen Instrumentenmachers Anton Kiendl. In: Phoibos 2011/2, S. 125-143
- Bloderer, Joan Marie (2013): Mittenwald – Wiege des Zitherbaus. Instrumente, Dokumente und Erzählungen zur Geschichte der frühen Zither. Eigenverlag 2013
- Buchecker, Heinr[ich] (³1860, 1854): Die Kunst Cither zu Spielen. Neue Methode über die Spielart woduch diesem Instrumente der höchste Grad von Vollkommenheit gegeben ist, begründet auf eigenes Studium [...]. München ³1860, 1854
- Christ, J. (1888): Darstellung der Zither. In: Hoenes, P. Ed. [Hg.]: Zither-Signale. X. Jahrgang. Trier 1888, S. 113-119, 129-134, 145-151, 177-181
- Cotta, Johann Friedrich von [Hg.] (1862): Adreßbuch für München 1862: München 1862, S. 269
- Daxenberger, Sebastian Franz von [Pseudonym Carl Fernau (C. F.)] (1840-1841): Münchener Hundert und Eins. I, II. München 1840-1841
- Dreyer, A[loys] (1909): Herzog Maximilian in Bayern, der erlauchte Freund und Förderer des Zitherspiels und der Gebirgs poesie. München 1909
- Dreyer, A[loys] [Hg.] (1921): Lebenserinnerungen eines 90jähr. Altmünchener (Professor Dr. H. Holland). München 1921
- Feyertag, Friedrich (1876): Universal-Zither-Schule. München 1876
- Fiedler, Franz [Bearb.] (1895): Handlexikon für Zitherspieler. Tölz 1895
- Fiedler, Franz [Bearb.] (1924): Illustriertes Lexikon der deutschen Zitherschaft. München 1924
- Gaßner, F. S. (1849): Universal-Lexikon der Tonkunst. Neue Handausgabe in einem Bande. Stuttgart 1849
- Harrandt, Andrea/Partsch, Erich Wolfgang [Hg.] (2002): Künstler und Gesellschaft im Biedermeier. Wissenschaftlicher Tagung 6. Bis 8. Oktober 2000 Ruprechtshofen, N.Ö. [= Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, 50. Bd.]. Tutzing 2002
- Hauenstein, Hans (1976): Chronik des Wienerliedes. Klosterneuburg-Wien 1976
- Hoenes, P. Ed. [Hg.] (1879-1892): Zither-Signale. Trier 1879-1892
- Holland, Hyacinth (1887): Petzmayer. In: Allgemeine Deutsche Biographie 25. Leipzig 1887, S. 547-551
- Holland, Hyacinth (1921): Lebenserinnerungen. s. Dreyer, A[loys] [Hg.] (1921)
- Kennedy, Hans (Pseud. für Julius Emil Gläsmmer) (1896): Die Zither in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Tölz 1896

- Kremser, Eduard [Hg.] (1912): Wiener Lieder und Tänze. Band 1. Wien 1912
- Mailler, Hermann (1943): Schrammel Quartett. Ein Buch von vier Wiener Musikanten. Wien 1943
- Mayer, Anton (1998): Johann Strauß. Ein Pop-Idol des 19. Jahrhunderts. Wien 1998
- Müller, Frank (1999): Johann Strauss Vater. Der musikalische Magier des Wiener Biedermeier. Eisenburg 1999
- Mühlauer, M[ichael] (1853): Neue verbesserte und vermehrte theoretisch practische grosse Zither-Schule, nebst 50 ausgewählten Übungs- und Unterhaltungs-Stücken mit Angabe des richtigen Fingersatzes für die einfache sowie für die vollständiger besaitete Zither nebst Übersicht der Besaitungs-, Akorde-, und Spielart auf der 18 saitigen Wiener-Zither [...]. München 1853
- Müller, Johann Vincenz [Hg.] (1839): Museum für Kunst, Literatur, Musik, Theater & Mode. 4. Jahrgang 1-20. München 1839
- Müller, J[ohann] V[incenz] [Hg.] (1842): Adreß-Taschenbuch der Haupt- und Residenzstadt München. München 1842, S. 338
- Neuwirth, Roland Joseph Leopold (1999): Das Wienerlied. Wien 1999
- Normann, Hans (Pseud. für Anton Johann Gross-Hoffinger) (1833): Wien wie es ist, I., II. Leipzig 1833
- Petzmayeria. Eine Dokumentensammlung (Zeitungsartikel, Zeugnisse, Programmhefte usw.) Johann Petzmayer betreffend. Im Besitz der Bayerischen Staatsbibliothek München
- Schafhäutl, Karl (1855): Referat des VI. Ausschusses über Instrumente, und zwar [...] IV. über musikalische Instrumente. In: Hermann, Fr. B. W. von [Hg.]: Bericht des Beurtheilungs-Commission bei der allgemeinen deutschen Industrie-Ausstellung zu München im Jahr 1854, bearbeitet von den Ausschuß-Referenten und herausgegeben von dem Vorstande dieser Commission [...]. München 1855, S. 53-235
- Schilling, Gustav [Hg.] (1835-1838): Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst, 6 Bände und ein Zusatzband, Stuttgart 1835-1838
- Schmidt, August (1841): Allgemeine Wiener Musik-Zeitung I. Wien 1841, S. 8
- Schleich, M. G. (seit 1848): Münchener Punsch, humoristisches Originalblatt. München seit 1848
- Seidl, G. (1908 [1839]): Der lebendige Schatten. In: Rommel, Otto [Hg.]: Johann Gabriel Seidl. Ausgewählte Werke I. [=Alt-Wiener Novellen]. Wien 1908 [1839], S. 56-58
- Sealsfield, Charles (Pseud. für Karl Postl) (1997 [1828]): Österreich, wie es ist oder: Skizzen von Fürstenhöfen des Kontinents von einem Augenzeugen. London 1828. In einer Leseausgabe von Primus-Heinz Kucher [Hg.]. Wien 1997
- Wächtler, Robert [Hg.] (o.J.): Aus dem Nachlasse Max Albert's (Auszüge aus den Tagebüchern). Hamburg o.J.
- Wiener Institute für Strauss-Forschung [Hg.] (2008): Strauss-Allianz-Verzeichnis. Thematisch-Bibliographischer Katalog der Werke von Johann Strauss (Vater), Josef Strauss, Eduard Strauss und Johann Strauss (Enkel) [= Wienbibliothek im Rathaus, Schriftenreihe zur Musik Bd. 12]. Tutzing 2008

Die flüchtige Kunst des Herrn Petzmayer

- Winterstein, Stefan [Hg.] (2007): Josef Schrammel im Serail. Die Aufzeichnungen des Wiener Volksmusikers über seine Reise in den Vorderen Orient 1869-1871. Tutzing 2007
- Withauer, Friedrich [Hg.] (1841): Correspondenz-Nachrichten. In: Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode. Erstes Quartal. Wien 1841, S. 557, 567
- Würz, Anton (1972): Münchener Opern- und Konzertleben im 19. Jahrhundert vor Ludwig II. In: Münster, Robert/Schmid, Hans [Hg.]: Musik in Bayern. I. Bayerische Musikgeschichte. Überblick und Einzeldarstellungen. Tutzing 1972, S. 273-284

