

WIENER GESCHICHTS BLÄTTER

HERAUSGEBER: VEREIN FÜR
GESCHICHTE DER STADT WIEN



Aus dem Inhalt:

„Verfall“ und Wiederentdeckung der Mandoline in Wien
Zur Kultur- und Sozialgeschichte eines Instruments im 19. Jahrhundert

Von Franz Fellner

Die Autobiographie des Dr. Friedrich Pernitza

Ein Beitrag zu „bürgerlichen Lebenswelten“ des 19. und 20. Jahrhunderts

Von Sigrid März

Inhalt

Franz Fellner, „Verfall“ und Wiederentdeckung der Mandoline in Wien. Zur Kultur- und Sozialgeschichte eines Instruments im 19. Jahrhundert.....	73
Sigrid März, Die Autobiographie des Dr. Friedrich Pernitza. Ein Beitrag zu „bürgerlichen Lebenswelten“ des 19. und 20. Jahrhunderts	95
<i>Schätze aus dem Archiv</i>	
Heinrich Berg, Das Stammbuch des Offiziers Philipp Jakob Damang (Hs. B 119)	114
<i>Kleine Mitteilung</i>	
Heinz Riedel, „Tote retuschiert wie lebend“. Albin Mutterer, der Leichenporträtist vom Thury-Grund	115
<i>Literatur zur Geschichte und Heimatkunde</i>	
Brigitta Psarakis, Zeitschriftenüberschau	118
Buchbesprechungen	122
<i>Vereinsnachrichten</i>	
Protokoll der Vollversammlung	128
Personalien	
Bundesministerin a. D. Gertrude Fröhlich-Sandner – 70 Jahre	130
Ernennung	131
In memoriam Dr. Wolfgang Mayer †	131
Jahrbuch 1996/1997	131
Internet	131
Veranstaltungsprogramm	132

Zusendungen von Manuskripten an: Dr. Klaralinda Ma-Kircher, Wiener Stadt- und Landesarchiv (MA 8), Rathaus, 1082 Wien.

Dieses Heft wurde auf chlorfrei gebleichtem in Österreich hergestellten Papier gedruckt.

Fördernde Mitglieder des Vereins:

Bank Austria AG
Kulturabteilung der Stadt Wien
Österreichischer Gewerkschaftsbund
Wiener Städtische Wechselseitige Versicherung



„Verfall“ und Wiederentdeckung der Mandoline in Wien

Zur Kultur- und Sozialgeschichte eines Instruments im 19. Jahrhundert

Von Franz Fellner

Der Mandoline wird heute wenig Beachtung geschenkt. Ihr verzerrtes Image kommt u. a. in der alleinigen Identifikation mit tremolierenden Klängen italienischer Volksmusik zum Ausdruck. Selbst Musikfreunde wissen oft nicht, daß sich im Laufe einer wechselhaften Geschichte Komponisten wie Vivaldi, Händel, Grétry, Paisiello, Salieri, Mozart, Beethoven, Hummel und in unserem Jahrhundert Mahler, Schönberg, Webern und Henze dem Instrument widmeten. Noch weniger ist bekannt, daß der Mandoline in der Zwischenkriegszeit, ähnlich der Gitarre in der heutigen Unterhaltungsmusik, eine führende Rolle im Bereich der instrumentalen Laienmusik, insbesondere innerhalb der Arbeiterbewegung zukam. Zur Verortung und Einordnung des in der Musikgeschichte wahrscheinlich singulären Phänomens, daß ein wenige Jahrzehnte zuvor völlig in Vergessenheit geratenes Instrument zum Medium einer durchaus als solcher zu identifizierenden Massenbewegung erkoren wird, konzentriert sich dieser Beitrag, gleichsam als Vorgeschichte, auf die Entwicklung des Instruments im 19. Jahrhundert, wobei so weit als möglich der gesellschaftliche und kulturhistorische Rahmen zu berücksichtigen sein wird.¹ In diesem Zusammenhang scheint es uns von besonderem Interesse, den Prozeß von Vergessen und Wiederentdeckung eines Musikinstruments zu rekonstruieren. Die Geschichte der Mandoline in Barock und Klassik war in den letzten Jahren Gegenstand neu erwachenden musikwissenschaftlichen Interesses, es reicht daher in unserem Kontext ein Verweis auf die vorhandene Literatur.² Für die abgesteckte Thematik existiert, was Österreich und Wien betrifft, keine moderne Forschungsliteratur, sodaß dies der erste Versuch einer Rekonstruktion der Geschichte des Instruments im 19. Jahrhundert ist.³ Die Entwicklung bis hin zur Massenbewegung in den 1920er und 30er Jahren soll in einer späteren Arbeit dargestellt werden.

¹ Vorliegender Beitrag wurde durch eine Projektförderung seitens des Hochschuljubiläumsfonds der Stadt Wien ermöglicht.

² James Tyler, Paul Sparks, *The Early Mandolin. The Mandolino and the Neapolitan Mandoline* (= Early Music Series 9), Oxford 1989. – Ältere musikwissenschaftliche Arbeiten zur Mandoline sind: das lexikalische Standardwerk von Philip J. Bone, *The Guitar and the Mandolin. Biographies of Celebrated Players and Composers*, London 1914 (2. Aufl. 1954) und das Handbuch der Laute und Gitarre, Wien 1926, des Wiener Musikwissenschaftlers, Gitarristen und Mandolinisten Josef Zuth, das ebenfalls viele Hinweise auf Mandolinekomponisten, -virtuoson und Instrumentenbauer enthält; weiters die Broschüre des Doyens der deutschen Zupfmusikbewegung Konrad Wölki, *Geschichte der Mandoline. Das Instrument, seine Vertreter und seine Literatur vom 17. bis zum beginnenden 20. Jahrhundert*, o. O. 1939 (erweiterte Neuauflage Hamburg 1989).

³ In Wölkis Schrift finden sich kaum Hinweise auf Österreich, dasselbe gilt für die neueren in Deutschland erschienenen Publikationen: Matthias Henke, *Das große Buch der Zupforchester*, München 1993; Traude Ebert, *Das Verhältnis der Arbeiterklasse zur Instrumentalmusik*, dargestellt bis zum Jahre 1933, Diss., Berlin 1971. Die neueste Arbeit, in der die Mandolinbewegung weltweit dargestellt wird, widmet Österreich lediglich zwei Seiten: Paul Sparks, *The Classical Mandolin*, Oxford 1995.

Von der „Hochblüte“ zum „Dornröschenschlaf“

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erfreuten sich verschiedene Formen der Mandoline⁴ besonders im Kreise adeliger Dilettanten⁵ großer Beliebtheit. Zentren waren u. a. Paris, Wien und Prag. In Paris hatten sich etliche italienische Mandolinenspieler und -komponisten niedergelassen, die allerdings nach der französischen Revolution, ihrer Förderer verlustig gegangen, wieder abreisten.⁶ Für Prag sei nur darauf hingewiesen, daß Beethoven während seines dortigen Aufenthalts 1796 vier Stücke für Mandoline und Hammerklavier komponierte, die er der Gräfin Clary-Aldringen widmete.⁷ Wien war nach Paris um 1800 ein führendes Zentrum des Mandolinenspiels, wovon u. a. die Handschriften im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde zeugen.⁸ Eine erstaunlich große Zahl von Kompositionen für „Neapolitanische“, „Cremoneser“ und „Mailänder Mandoline“ entstand um diese Zeit im Raum Wien-Prag.⁹ Vater und Sohn Bortolazzi waren begehrte Mandolinevirtuosen und -komponisten dieser Zeit.¹⁰ Ihre Konzertreisen führten sie u. a. nach London, Berlin und Leipzig. Ab 1805 hielten sie sich auch für unbestimmte Zeit in Wien auf, wo der Vater bei Tobias Haslinger vor 1809 eine Gitarrenschule herausgab, nachdem von ihm 1805 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig bereits eine „Anweisung, die Mandoline von selbst zu erlernen“ erschienen war.¹¹ Johann Nepomuk Hummel hatte ihm 1799 sein Konzert für Mandoline und Orchester gewidmet.¹²

Nach dem Ende der napoleonischen Kriege 1815 verschwand die Mandoline zusehends aus dem öffentlichen Musikleben Wiens. Nachdem Bartholomeo Bortolazzi gegen Ende des Kriegs die Hauptstadt verließ, sind uns lediglich zwei hier noch tätige Amateure bekannt: André Oberleitner, der auch einige leichtfaßliche Stücke für das Instrument komponierte und Signor Fr. Mora de Malfatti,¹³ Beet-

⁴ Tyler, Sparks (Anm. 2), geben einen sehr guten Überblick über die frühe Geschichte der beiden Haupttypen (sechschörige Barock- bzw. Mailänder- und vierchörige Neapolitanische Mandoline) und verwandter Formen, sowie über die jeweils einer der beiden Varianten zuzuordnende klassische Literatur. Eine genaue Beschreibung der Barockmandoline mit ausführlicher Angabe z. T. unveröffentlichter Spielliteratur findet sich bei: Marga Wilden-Hüsgen, *Die Barockmandoline*, Eigenverlag 1989.

⁵ Das Wort bezeichnete zunächst nur den nicht beruflich geschulten und tätigen Künstler bzw. Kunstliebhaber aus Zeitvertreib und Spielerei. (Der Duden. Das Herkunftswörterbuch. Eine Etymologie der deutschen Sprache, Mannheim u. a. 1963)

⁶ Pietro Denis widmete den ersten Teil seiner für die klassische Mandolinenteknik grundlegenden „Methode pour apprendre à Jouer de la Mandoline“ (Paris, 3 Bde. 1768, 1769 und 1773) dem Marquis D' Hérouville, den zweiten der Maitresse eines Comtes, Madame Pellé, und den dritten Teil einem Monsieur de Tarde, Lieutenant de Vaisseau de Roi. Eine weitere verbreitete Mandolinschule von Pietro Leoné wurde auch ins Englische übersetzt. Vgl. Tyler, Sparks (Anm. 2), 175.

⁷ Sonatine WoO 43a, Adagio ma non troppo WoO 43b, Sonatine WoO 44a, Andante con variazioni WoO 44b. Vgl. Beethoven, Werke, Gesamtausgabe hg. von Sieghard Brandenburg und Ernst Herttrich, Abt. V, Bd. 4, München 1993, X f.

⁸ Vgl. Josef Zuth, *Die Mandolinhandschriften in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*, in: Zeitschrift für Musikwissenschaft, 14. Jg., 1931/32, 89 ff.

⁹ Marga Wilden-Hüsgen, *Die Barockmandoline* (Anm. 4), 17; Tyler, Sparks (Anm. 2), 101 f. Zu den verschiedenen Formen vgl. ebenda.

¹⁰ Nach Zuth (Anm. 2), 49, wurde der Vater, Bartolomeo, 1773 in Venedig, der Sohn, der sich auch der französischen Schreibweise des gleichen Vornamens, Barthélémy, bediente, um 1795 geboren.

¹¹ Ebenda; Robert Eitner, *Bio-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten*, Leipzig 1900, Bd. 2, 142. Die Zuordnung der Vornamen widerspricht jener Zuths. François Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, 2. Aufl. Paris 1860 ff., kennt nur einen Bortolazzi und weist diesem auch Londoner Vokalkompositionen zu.

¹² Tyler, Sparks (Anm. 2), 100 und 163.

¹³ Die Malfattis stammten aus Italien. Der siebzehnjährigen Tochter des Hauses, Theresa, in die der gealterte Beethoven unglücklich verliebt war, widmet Otto F. Beer das sechzehnte Kapitel seines historischen Romans „Zehnte Symphonie“, Wien 1952.

hovens Hausarzt und Widmungsträger von Hummels „Grande Sonata“ für Mandoline und Piano¹⁴. Einer der letzten Virtuosen des Instruments, der Mailänder Pietro Vimercati (1779–1859), konzertierte 1829 in Wien.¹⁵ Dieser „Paganini der Mandoline“¹⁶, wie er genannt wurde, galt in Musikkreisen seiner Zeit – z. B. beim Klaviervirtuosen, Lehrer und Komponisten Ignaz Moscheles (1794–1870) und bei Gioacchino Rossini (1792–1868) – als hochgeschätzter Instrumentalist, Dirigent und Lehrer. Er unternahm u.a. Konzertreisen nach England, Deutschland, Spanien und Holland. Nach einer weiteren Tournee durch Rußland kehrte er 1840 ein zweitesmal nach Wien zurück, wo er sich für einige Zeit niederließ.¹⁷

Als beliebtes Instrument in den geselligen Musizierkreisen dürfte die Mandoline während der Periode des Virtuositums ihre führende Rolle bereits zusehends eingebüßt haben. Denn nach dem Tod des berühmten Vimercati geriet das Instrument samt seiner klassischen Spieltechnik rasch in Vergessenheit. Es gab in den folgenden Jahrzehnten weder Musiker noch Lehrer, die Mandoline unterrichteten.¹⁸ Die Mandoline teilte damit weitgehend das Schicksal der anderen Zupfinstrumente, insbesondere der Gitarre. Im modernen Orchester hat sich die Harfe als einziges Instrument dieser Gruppe einen festen Platz bewahren können. Die Phase des Virtuositums war lediglich ein letztes, eher auf Kuriosität denn auf die Bedeutung im allgemeinen Musikbetrieb zurückgehendes Lebenszeichen der Mandoline. Vor allem zwei Gründe sind maßgeblich dafür, daß die Mandoline seit Beginn des 19. Jahrhunderts mehr und mehr aus der Musizierpraxis verdrängt und erst Anfang des 20. Jahrhunderts wiederentdeckt wurde: Als Träger, Rezipient wie auch Mäzen musikalischer Veranstaltungen setzte sich immer mehr das Bürgertum gegenüber dem Adel durch. Typischer Veranstaltungsort war damit nicht mehr das adelige Palais, sondern der Konzertsaal. Das politisch und wirtschaftlich erstarkende Bürgertum verlangte nach Befriedigung zunehmender Repräsentationsbedürfnisse. Aristokratische Exklusivität wurde auch im Musikleben abgelöst vom bürgerlichen Drang nach Öffentlichkeit. Die räumliche Vergrößerung des Auditoriums ging mit einem Anwachsen des Orchesterapparats einher. Dies führte aber auch zur Entwicklung lautstärkerer Klangkörper, sowohl durch Veränderungen und „Verbesserungen“ bestehender als auch durch Erfindung neuer bzw. Eliminierung weniger klangstarker Instrumente. Vor allem die Zupfinstrumente konnten aufgrund ihrer akustischen Voraussetzungen mit dieser Entwicklung nicht Schritt halten.

Ein zweiter Grund für die Zurückdrängung dieser Instrumentengruppe liegt in der Vorliebe der Romantik für lange melodische Bögen. Während etwa das moderne Pianoforte imstande war, die Anforderungen der Romantik an Lautstärke und Dynamik zu erfüllen, waren Streicher und Bläser am besten geeignet zur Darstellung langgezogener melodischer Linien. Diese Möglichkeiten waren den Zupf-

¹⁴ Paul Sparks (Anm. 3), 1.

¹⁵ Zuth, (Anm. 2), 280; Wilden-Hüsgen (Anm. 4), 1 gibt die Jahreszahl 1820 an. Neueste Arbeit zu Vimercati's Biographie: Oliver Huck, Pietro Vimercati – „der Phönix, das Non-plus-ultra“, der „Paganini der Mandoline“, in: Zupfmusik-Magazin. Gitarre Mandoline, Nr. 2, Mai 1995, 67 ff.

¹⁶ Zuth (Anm. 2), 280. Dieses Prädikat wurde allerdings in der Folge einer ganzen Reihe von Mandolinevirtuosen zugewiesen.

¹⁷ Bone (Anm. 2), 361 f.

¹⁸ Dieser Bruch war auch maßgeblich verantwortlich dafür, daß bei der Wiederentdeckung um die Jahrhundertwende zunächst weitgehend ohne das frühere spieltechnische Wissen ausgekommen werden mußte. Die klassischen Techniken wurden erst in den letzten Jahren durch Publikation der alten Lehrwerke wiederverbreitet. (Vgl. z. B. Anm. 6.)

instrumenten aufgrund der Art ihrer Tonbildung grundsätzlich verschlossen.¹⁹ Diese Mischung aus geänderten gesellschaftlichen Voraussetzungen und kunst-immanenten Entwicklungen war ausschlaggebend für die allmähliche Verdrängung von Gitarre²⁰ und Mandoline aus dem Musikbetrieb des 19. Jahrhunderts. Neben dem allgemeinen Argument des sich ändernden musikalischen Geschmacks und den genannten akustischen Voraussetzungen war die Ablösung des Virtuositums durch den kollektiven Klangkörper des Symphonieorchesters,²¹ das im bürgerlichen Konzertsaal den Raum für seine Entfaltung fand, ausschlaggebend für die beschriebene Entwicklung.²²

Einige Zitate aus Konzertberichten über Auftritte Vimercatis sollen diese musiktheoretischen und -soziologischen Überlegungen stützen. Während Eduard Hanslick ihn als „Giuliani der Mandoline“ apostrophierte,²³ konzidierte der Rezensent eines Konzerts in Prag im Jahre 1820 zwar gleichfalls seine Virtuosität, schränkte aber ein, daß man „mit dem Ton der Mandola nicht ganz zufrieden war“ und stellte weiter fest, daß „sich der Ton seines Instruments im Concertsaal besser als im Theater ausnahm“.²⁴ Auch ein Berliner Kritiker vermerkte, daß „in dem großen Lokal die Töne leicht entschwebten“ und über ein Konzert in Dresden, dem auch Carl Maria von Weber beiwohnte, liest man: „Den 16ten März gab Hr. Vimercati ein Concertino und Variationen auf der Mandoline und bewies große Fertigkeit; da aber die Mandoline keinen angenehmen Ton hat, so kann man sich nicht erwehren, die Zeit und Mühe zu bedauern, die der Künstler auf ein so undankbares Instrument verwendet hat.“²⁵ Die oben skizzierte Veränderung des musikalischen Geschmacks kommt in einem Konzertbericht der Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode ebenso zum Ausdruck, wie eine gewisse exotische Distanz, die darauf schließen läßt, daß der knapp 20 Jahre zurückliegende Höhepunkt der Wiener Mandolinpflege bereits aus dem Bewußtsein der Zeit entschwunden war²⁶: „Der eigenthümliche Charakter dieses ganz südlichen Instruments erschien hier den meisten Zuhörern sehr fremdartig. Wir sind gewohnt, in allen Instrumenten gern eine Stimme der Sehnsucht zu hören, diese muß man hier freylich nicht erwarten ...“²⁷

Angesichts des völligen Verfalls der klassischen Mandoline außerhalb Italiens, wo ihr Spiel vor allem in der Volkskultur überlebte, scheint es schon bemerkenswert, wenn Hector Berlioz in seiner berühmten Instrumentationslehre von 1843 überhaupt von dieser Kenntnis nimmt und resigniert feststellt: „Die Mandoline wird heute derart vernachlässigt, daß es in Theatern, in welchen Don Giovanni inszeniert wird, ständig Probleme bereitet, das Ständchen aufzuführen. (...) Den

¹⁹ Ein Umstand übrigens, der bei der „Wiederentdeckung“ als Mangel empfunden wurde, welchen man durch die Entwicklung bzw. Forcierung einer eigenen Spieltechnik, dem Tremolo, zu überwinden suchte.

²⁰ Ein ähnliches Schicksal erlitt vorher schon die Laute.

²¹ Idee des absoluten Werks, dem der Interpret dienend sich unterzuordnen hat.

²² In der Entwicklung des kompositorischen Stils entspricht diese Tendenz der Verdrängung des (Solo-)Konzerts durch die Sonatenhauptsatzform.

²³ Eduard Hanslick, *Geschichte des Konzertwesens in Wien*, Wien 1969, Bd.1, 257; gemeint ist der berühmte Gitarrist Mauro Giuliani. (Vgl. *Der Neue Plug*, zit. nach *Zupfmusik* 95/2)

²⁴ Gemeint ist eine 11-saitige Mailänder Mandoline. (Vgl. Oliver Huck (*Anm.* 15), 68, dort auch die weiteren Zitate)

²⁵ *Allgemeine musikalische Zeitung*, 24. Jg., Nr. 18, Sp. 290f.

²⁶ Dabei ist auch zu bedenken, daß der Rezipient bürgerlicher Herkunft war und sich an ein ebensolches Publikum richtete, während die Hochblüte der Mandoline sich vorwiegend in aristokratischer Gesellschaft entfaltete.

²⁷ *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, Nr. 69 (9. Juni 1821).

Intentionen der alten Meister wird mit so wenig Respekt gegenübergetreten, daß es (...) beinahe überall zugelassen wird, die Mandolinestimme in Don Giovanni mit Geigenpizzicato oder Gitarren auszuführen.“²⁸ Georges Bizet stellte unter den Komponisten seiner Zeit eine Ausnahmerscheinung dar, wenn er in seiner frühen komischen Oper „Don Procopio“ (1859) auch eine Passage mit Mandolinbegleitung vorsah, aber auch er wußte um die Schwierigkeiten der Opernhäuser, einen Mandolinisten zu finden und räumte ein, die Stelle durch Geigenpizzicato zu substituieren.²⁹ An dem von Berlioz kritisierten Mangel scheint sich auch ein halbes Jahrhundert später noch nichts geändert zu haben. In seinem Artikel „Das Ständchen in Mozart's Don Juan“ tadelt Giovanni Fiorelli, „dass an allen Opernbühnen das reizende Mandolinen-Ständchen durch ein Geigenpizzicato wiedergegeben wird, das niemals die von Mozart beabsichtigte charakteristische Wirkung hervorbringen kann“.³⁰

Die Vorläuferrolle der Zither

Auch in Wien geriet die Mandoline nach der Ära Vimercatis völlig in Vergessenheit, nachdem schon zuvor als ansässige Mandolinisten nur noch die erwähnten Amateure Oberleitner und Malfatti verblieben sein dürften. Der allem Anschein nach einzige Musiker, der das Instrument noch spielte, Johann Dubez, erlangte allerdings Berühmtheit durch ein anderes Zupfinstrument, das in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts einen ausgesprochenen Modeboom erfuhr: die Zither.³¹ Dubez war vielgereister Komponist und Virtuose an der Harfe, Zither, „Gitarre“, Concertina und Mandoline. Er absolvierte in den Jahren 1881-83 Konzertreisen nach Italien, Serbien, Rumänien und in die Türkei und wurde für sein Können u. a. vom Papst mit der Ritterwürde und von Sultan Abdul Hamid mit dem Medschidie-Orden ausgezeichnet.³² Über ihn liest man im „Ersten Wiener Zither-Journal“: „... er ist ebenso der erste und leider auch – der letzte Autokrat der unverdienterweise aus der ‚Mode‘ gekommenen Gitarre, die nach ihm kaum mehr einen Interpreten finden dürfte. Giuliani, der Liszt der Gitarre, 1820 in Wien gestorben, ist in ihm wiedererstand“.³³ Obwohl der Vergleich mit Mauro Giuliani doch maßlos übertrieben scheint, sind für uns vor allem die weiteren Ausführungen von Interesse, in denen die Leitung der Wiener Hofoper kritisiert, und dieser nahegelegt wird, zu trachten, „dass Dubez für die seit seinem Abgange von diesem Institut verwaisten Instrumente – Gitarre und Mandoline – (...) die doch oft noch in einzelnen Repertoire-Opern vorkommen, wieder gewonnen würde. Wenn ein Theater wie Graz, Brünn, Troppau z. B. für das Ständchen im Don Juan keine Mandoline hat, und als Surrogat sich mit dem Pizzicato der Violine behelfen muß, nun gut, aber es ist mindestens seltsam, dass eine Wiener Hofoper Ähnliches bietet, obschon es die einzige geeignete Kraft an Dubez hätte. Ja selbst für die obligate Gitarre im Barbier, Don Pasquale, die bezähmte Widerspenstige hat man hier als Ersatz – die Harfe.“³³

²⁸ Hector Berlioz, *Grand traité d'instrumentation*, Paris 1843, 88.

²⁹ Vgl. Paul Sparks (Anm. 3), 4.

³⁰ Die Mandoline. Fachschrift für die Interessen des Mandoline-Spieles, 1. Jg., Nr. 2, 15. September 1895.

³¹ In der Zither-Szene werden wir dann um die Jahrhundertwende auch einen der Anknüpfungspunkte für die Wiederentdeckung und Wiederbelebung des Mandolinenspiels finden.

³² Vgl. Erstes Wiener Zither-Journal. Zeitschrift für Freunde des Zitherspiels, 2. Jg., 1883, Nr. 5, 2 f.

³³ Ebenda, 2.

Die Kritik des „Ersten Wiener Zither-Journals“ verdeutlicht einmal mehr den Stand des Mandoline- und Gitarrespiels in Wien um 1880. Auch Dubez war, wie bereits angedeutet, kein professioneller Mandolinist, sondern Multiinstrumentalist, der vor allem für sein virtuoses Zither- und Harfenspiel bekannt wurde. In den zahlreichen Zitherjournalen, die im letzten Quartal des vergangenen Jahrhunderts im Zuge des Zitherbooms in Wien Verbreitung fanden, wird Dubez' interpretatorischem und kompositorischem Schaffen breiter Raum gewidmet; ein weiterer Hinweis auf sein Mandolinenspiel findet sich jedoch nicht mehr.

Der Zither haftete damals keineswegs das heutige Odium des Provinzionellen an. So waren es nicht die ländlichen Gebiete, in denen das Zitherspiel vorwiegend gelehrt und gepflegt wurde, sondern vor allem auch die städtischen Zentren, wobei zunächst durchaus mittlere bis gehobene soziale Schichten die Hauptzielgruppen waren. Dies läßt sich etwa an Aufmachung und Zielgruppe der Zitherjournale, an der Ausführung und am Preis der Instrumente, an Inseraten von Lehrern und privaten Musikschulen, die für ihren Unterricht warben, nachweisen. Neben finanzkräftigen Liebhabern und Förderern des Zitherspiels in aristokratischen³⁴ und anderen gehobenen Gesellschaftsschichten fanden sich aber im Lauf der Zeit immer mehr Freunde der „Muse des Saitenspiels“³⁵ im Kleinbürgertum bzw. den sich herausbildenden Mittelschichten. Dies kommt u. a. in enormen Zuwachsraten privater Musikschulen und einem überquellenden Markt an immer neuen, z. T. kostengünstigeren Instrumenten zum Ausdruck. Die Popularisierung des Instruments schlug sich u. a. in Schülerkonzerten mit bis zu 250 Spielern nieder.³⁶

Die Produzenten versuchten sich dabei gegenseitig nicht nur über den Preis auszubooten.³⁷ So wurden ständig neue Erfindungen zum Patent angemeldet, die nach ihren Herstellern alle nur erdenklichen musikalischen, akustischen, spieltechnischen Probleme zu überwinden versprachen. Daraus ergaben sich nicht zuletzt auch die verschiedenen heute üblichen Stimmungen.³⁸ Zweifellos war die Zither in Mode und wurde immer mehr zu einem beliebten Instrument breiter Volksschichten, denen früher die aktive Teilnahme am musikalischen und damit öffentlich-kulturellen Leben verschlossen war. Wenn die Mandoline in der Zwischenkriegszeit zum charakteristischen Instrument der Arbeiterbewegung wurde, so war die Zither gegen Ende des 19. Jahrhunderts das Masseninstrument des Kleinbürgertums. Darüber hinaus wurde sie durch Emigranten beinahe in der ganzen Welt verbreitet. So gründete etwa Josef Pflieger, nachdem er 1884 England verließ, in Australien den Melbourne-Zither-Club. Eine seiner dortigen Schülerinnen, Miss Nellie Stabb, konzertierte auch in Europa.³⁹

³⁴ So wurde z. B. Herzog Maximilian von Bayern, nachdem er den österreichischen Zithervirtuosen und -pionier Johann Petzmayer (1803-1884) gehört hatte, begeisterter Spieler und Förderer des Instruments. Vgl. Wiener Zither-Zeitung. Zeitschrift für Freunde des Zitherspiels, 1. Jg., 1887, Nr. 4, 1 und 2. Jg., Nr. 12, 2.

³⁵ Titel einer Zitherzeitschrift.

³⁶ Vgl. z.B. Echo vom Gebirge. Illustriertes Fachblatt für Zitherspiel. Ausgabe für Oesterreich-Ungarn, 2. Jg., 1901, Nr. 23, 290 und 3. Jg., Nr. 1, 12.

³⁷ Der steigende Wettbewerb führte u. a. in einem der wichtigsten Instrumentenbauzentren Deutschlands und Europas, in Markneukirchen, zu Absatzschwierigkeiten. (Vgl. Echo vom Gebirge, 3. Jg., 1902, Nr. 2, 26)

³⁸ Vor allem Münchner und Wiener Stimmung.

³⁹ Wiener Zither-Zeitung, 3. Jg., 1889, Nr. 4, 2 und Nr. 8, 1.

Die Wiederentdeckung der Mandoline

Während die Mandoline in fast allen Ländern Europas nach der Phase der reisenden Virtuosen aus den beschriebenen Gründen aus den Konzertsälen verschwunden war und ebenso wie etwa die Gitarre in Vergessenheit geriet, blieb ihre Spieltradition in Italien in einem gewissen Rahmen erhalten. Vor allem in der Volksmusik hatte sie ihre Bedeutung dort nie eingebüßt. In Italien hatte die Oper immer einen höheren Stellenwert als die Instrumentalmusik. Sogar Paganini war im Ausland wesentlich begehrt als in seiner Heimat. So ist es denn nicht verwunderlich, daß auch Mandolinevirtuosen wie Vimercati ihre Reputation vor allem den Konzertreisen nach Frankreich, England, Deutschland und Österreich verdankten. Viele italienische Mandolinisten ließen sich daher im Ausland, vor allem in den Zentren Paris und Wien nieder. Als das Instrument aus den genannten Gründen dann in Verruf kam, war Italien von dessen Niedergang weniger stark betroffen als andere Länder. Dafür waren vor allem drei Faktoren ausschlaggebend: Da der Mandoline dort zuvor kein dem Ausland vergleichbarer Modecharakter zukam, hatte auch die Gegenbewegung weniger folgenschwere Konsequenzen. Darüberhinaus stellte die allgemein vernachlässigte Instrumentalmusik eine weniger starke Konkurrenz dar; und schließlich hatte ihre Verankerung in der Volksmusik zumindest minimale Voraussetzungen für den Weiterbestand auch einer gewissen klassischen Tradition geschaffen. Einer der wenigen Interpreten des Fachs, die uns um die Mitte des vergangenen Jahrhunderts begegnen, war der blinde Mandolinist Giovanni Vailati. Bezeichnenderweise feierte er seine größten Erfolge mit Bearbeitungen bekannter Opernmelodien. Ihre Lebendigkeit und ungebrochene Attraktivität bewahrte sich die Mandoline aber vor allem in den unteren Bevölkerungsschichten. Als Begleitinstrument für die Serenaden, die der Liebende seiner Angebeteten in Form der traditionellen „stronelli“ und „rispette“⁴⁰ darbot, hatte sie nie ihren Reiz eingebüßt. Serenaden und ausgelassene Tarantellas waren und sind denn auch das wichtigste Sujet für den Einsatz der Mandoline als akustisches und stimmungsmäßiges Zitat in der Oper.⁴¹

Eine völlig neue Entwicklung, die für die Geschichte der Zupfmusik in ganz Europa von entscheidender Bedeutung sein sollte, begann in Italien Mitte der 1870er Jahre. Die umwälzende Neuerung bestand darin, daß sich vor allem Mandolinisten und Gitarristen zu musikalisch-geselligen Vereinigungen zusammenschlossen und in chorischer Besetzung mehr oder weniger stark besetzte Orchester mit Zupfinstrumenten gründeten. Die ersten solcher „circoli mandolinisti“ waren die Truppe von Bertucci (um 1878), der Circolo von Perugia (1879) und der Reale circolo mandolinisti Regina Margerita in Florenz (1881).⁴² Gleichzeitig trugen Musiker wie Carlo Munier, Pietro Armanini, Giuseppe Branzoli, später Silvio Ranieri, Primo Silvestri und vor allem Raffaele Calace dazu bei, der Mandoline im In- und Ausland große Bekanntheit und Beliebtheit zu verschaffen.⁴³ Viele von ihnen ließen sich auch im Ausland nieder und wurden so zu Begründern einer Schule des Mandolinenspiels in den jeweiligen Ländern.

⁴⁰ Vgl. Sparks (Anm. 3), 20.

⁴¹ Als (jüngstes) Beispiel des Einsatzes der Mandoline im modernen Musiktheater sei die Tarantella aus Alfred Schnittkes am 26. Mai 1995 in der Wiener Staatsoper uraufgeführter Oper „Gesualdo“ genannt.

⁴² Sparks (Anm. 3), 29.

⁴³ Vgl. ebenda, 31 ff.; zur Familie Calace vgl. Zupfmusikmagazin. Gitarre – Mandoline, 48. Jg., Nr. 1, Februar 1995, 4-8.

Für die Wiederentdeckung der Mandoline hatte jedoch zunächst auch Spanien eine gewisse Bedeutung und Österreich war dabei eines der ersten Länder, das mit dem damals noch exotischen, oder besser: wieder exotisch gewordenen Instrument Bekanntschaft machte. In spanischen Universitätsstädten gab es viele studentische Gruppen, die zu gewissen Anlässen in ihre Nationaltracht gekleidet mit Gitarren und Bandurrias⁴⁴ (spanische Form der Mandoline) aufspielten. In Madrid schlossen sich einige solche Musiker unter der Leitung von Denis Granada zu einem professionellen Ensemble zusammen und nannten sich „Estudiantes Españoles“. Diese „Spanischen Studenten“ begannen 1878 mit einer großen und vielbeachteten Tournee durch Europa, die sie später auch nach Amerika führte.⁴⁵ Die Gruppe gewann dabei so große Popularität, daß der Begriff „Estudiantina“ lange Zeit als Synonym für Mandolinemusik verstanden wurde.⁴⁶

Granada und die „Estudiantina Figaro“

Ersten neuerlichen Kontakt mit der Mandoline, allerdings eben mit ihrer spanischen Form, hatte ein Teil des Wiener Konzert- und Theaterpublikums, als Granada vom 10. Oktober bis zum 1. Dezember 1878 täglich mit seinen 22 Musikern im Rahmen einer Europatournee⁴⁷ auftrat. Das Ensemble, das am Theater in der Josefstadt und im Rahmen von Wohltätigkeitskonzerten⁴⁸ konzertierte, nannte sich in Wien „spanische Troubadour-Gesellschaft aus Madrid“ bzw. „Estudiantina Figaro“.⁴⁹ Granadas Erscheinen hatte einen so nachhaltigen Eindruck hinterlassen, daß einige noch Jahrzehnte danach die Mandoline für ein typisch spanisches Instrument hielten.⁵⁰ Dem weltweiten Erfolg der „Estudiantina“ nachgehend benutzten später auch viele andere Mandolinegruppen den Namen.⁵¹ Auch in Wien gab es in der Folge einen Verein „Estudiantina“.

Die „Studenten“ waren für das Theater in der Josefstadt der Kassenmagnet der Saison.⁵² Das ursprünglich nur für eine Woche geplante Gastspiel mußte aufgrund des großen Andrangs mehrmals, letztlich bis 1. Dezember, verlängert werden. Es wurden auch zusätzliche Nachmittagsvorstellungen eingefügt.⁵³ Bereits am 24. Oktober 1878 las man im „Illustrierten Wiener Extrablatt“: „Die außerordentliche Zugkraft, welche die spanische Troubadourgesellschaft ‚Estudiantina Figaro‘ im Theater in der Josefstadt ausübt, wird die Direktion veranlassen, das Gastspiel derselben aber-

⁴⁴ Zur spanischen Mandoline vgl. Juan José Rey, Antonio Navarro, *Los instrumentos de púa en España. Bandurria, citola y „Laudes españoles“*, Madrid 1993. Ihre Stimmung ist ähnlich jener der Mailänder bzw. lombardischen Mandoline.

⁴⁵ Vgl. ebenda, 25.

⁴⁶ Vgl. Die neue Volksmusik (später: Die Volksmusik). Zeitschrift für Mandolinemusik. Organ des Zentralverbandes der Arbeiter-Mandolinen-Orchester Österreichs, 5. Jg., März 1929, 3.

⁴⁷ Für den Leiter des Ensembles finden sich in den hiesigen Quellen verschiedene Schreibweisen (Granado, Granada); laut Rey, Navarro (Anm. 44), 142, handelte es sich um Domingo Granados. Die Tournee führte die Truppe weiters nach Frankreich, Italien, Belgien, Deutschland, Rußland, England und später auch nach Nord- und Süd-Amerika. Vgl. Sparks (Anm. 3), 25 f.

⁴⁸ So z. B. das Konzert des patriotischen Hilfsvereins am 12. November (vgl. Illustriertes Wiener Extrablatt, Nr. 297, 27. Oktober 1878, 5).

⁴⁹ Vgl. Illustriertes Wiener Extrablatt, Abendausgaben, 7. Jg., Nr. 280 ff.

⁵⁰ Vgl. Die Neue Volksmusik, 2. Jg., Dezember 1926, 2.

⁵¹ Vgl. Sparks (Anm. 3), 27.

⁵² Vgl. Illustriertes Wiener Extrablatt, 7. Jg., Nr. 297, 27. Oktober 1878, 5. (Dort auch Ankündigung der Einladung zu einem Konzert des patriotischen Hilfsvereins im Kursalon am 12. November.)

⁵³ So wird z. B. im Illustrierten Wiener Extrablatt vom Mittwoch den 13. November 1878, 5, angekündigt, daß am kommenden Freitag „auf Verlangen“ eine Vorstellung um 4 Uhr Nachmittag gegeben werde.

mals zu verlängern.“⁵⁴ Am 29. Oktober hatte die Truppe „die Ehre, sich in den Appartements des Herrn Erzherzogs Wilhelm zwischen 5 und 6 Uhr zu produzieren.“⁵⁵ Erzherzog Albrecht und der Herzog von Koburg besuchten eine Vorstellung.⁵⁶

In insgesamt 56 Vorstellungen wurden während des Gastspiels in der Josefstadt in der Regel je vier der folgenden Werke gespielt: El Turia-Walzer; Potpourri Chansons Espagnoles; Madrid, Walzer; Hamburg-Mazurka; El'Paraiso, Walzer; Malaga-Polka; La Crux, Roja-Marcha; die Polkas Emmy, Bremen, Cavara und Primavera von Granado; Granadina-Mazurka von Caro und Granado; La Mandolinata von Paladille; die Ouverüren zu „Martha“ von Flotow, „Giralda“ von Adam, „Stiffelio“ und „Aroldo“ von Verdi; In Genua, Gavotte von Arditì; Los Cadetes, Pasodoble von Metra; Granado-Polka von Mora und Marie Jota Espagnoles von Chueca.⁵⁷ Dabei standen zumeist in zwei „Abtheilungen“ nur je zwei dieser Stücke auf dem Programm;⁵⁸ vor jedem Musikblock wurde ein Einakter gegeben. Umso erstaunlicher ist es, daß das musikalische Gastspiel als Hauptprogrammankündigung wurde; die wechselnden Einakter, Eigenproduktionen des Theaters an der Josefstadt, hatten augenscheinlich zweitrangigen Stellenwert.⁵⁹ „Im übrigen will sich das Publikum an der Musik der Spanier gar nicht satt hören und möchte diese am liebsten den ganzen Abend ununterbrochen auf der Bühne sehen.“⁶⁰

Eine Beschreibung der Premiere gibt ein plastisches Bild von den Auftritten der Spanier: „Gestern begannen die ‚spanischen Studenten‘ in Wien das – weiß Gott wie viele! – Semester zu schwänzen. Aber wir sind die letzten, diesen fahrenden Schülern einen Vorwurf daraus zu machen, daß sie die Alma Mater eine gute Frau sein lassen und anstatt des Skalpells, der Pandekten, des Aristoteles, lieber Gitarre, Mandoline und Kastagnetten zur Hand nehmen. Die Gruppe von 21 à la Troubadour kostümirten Musikern, welche ihre Blicke unverwandt nach dem Dirigenten richten, macht einen recht guten Eindruck. Es sind keine ‚Füchse‘ unter diesen Studenten, die bemoosten Häupter sind in der Mehrzahl. (...) Immer bleiben die Augen der Musiker auf den Dirigenten geheftet. Automatenhaft lassen sie die Instrumente sinken, wenn er das Zeichen zum Schlusse gibt. Nach den ersten Piecen: ‚Turiawalzer‘ und Potpourri, war das sehr zahlreich anwesende Publikum von der neuen kuriosen Erscheinung enthusiastirt; während der folgenden Nummern nahm man die Sache schon kritischer. Indes können die Leistungen der Gäste aus dem Kastanienlande auch einem strengen Urtheil Stand halten. Der Tambourinschläger namentlich ist ein Meister in seinem Genre. (...) Eine Viola und ein Cello sind die einzigen Streichinstrumente; Gitarren und Mandolinen in allen Größen

⁵⁴ Illustriertes Wiener Extrablatt, 7. Jg., Nr. 289, 19. Oktober 1878, 5; ebenda, Nr. 294, 24. Oktober 1878, 4; und Nr. 296, 26. Oktober, 4 (dort auch: Besuch der Vorstellung vom 24. Oktober durch den Erzherzog Ludwig Viktor).

⁵⁵ Ebenda, Nr. 300, 30. Oktober 1878, 5.

⁵⁶ Vgl. ebenda, 14. November 1878, 4.

⁵⁷ Zusammengestellt aus: Illustriertes Wiener Extrablatt, 10. Oktober bis 1. Dezember 1878.

⁵⁸ Das Programm der ersten Vorstellung bestand aus zwei Einaktern sowie zwischen diesen und danach je vier Stücken. Zu Beginn: Nur nicht reden! Dramatischer Scherz in einem Akt von C. F. Stix. Erster Teil des Musikprogramms: El Turia-Walzer und Potpourri von Granado; Ouverture zu Martha von Flotow; Madrid, Walzer von Ganado. Dazwischen: Das Versprechen hinter'm Herd. Eine Szene aus den österreichischen Alpen mit Nationalgesängen von Alexander Baumann. Zweiter Teil des Musikprogramms: Granadina-Mazurka von Granado; Ouverturen zu Giralda und Stiffelio von Adam und Verdi; El'Paraiso, Walzer von Granada. (Ebenda, Abendausgabe vom 10. Oktober 1878, 4)

⁵⁹ Dies stellt eine Umkehrung des Stellenwerts der früher bei Theater- und Opernaufführungen üblichen „Zwischenaktmusik“ dar.

⁶⁰ Illustriertes Wiener Extrablatt, 17. November 1878, 4.

und Formen sind am stärksten vertreten. Auf ein sehr wichtiges Instrument nicht zu vergessen! Andere Musiker bedienen sich, um den rechten Ton zu finden, einer Stimmgabel. Diese haben elfenbeinerne Stimmlöffel, und zwar sind dieselben an den Zweispitzen befestigt. – Von der Darstellung der zwei ‚dazugegebenen‘ Stücke zu sprechen, können wir uns füglich ersparen.“⁶¹

Die spanische Estudiantina verschaffte der Mandoline so große Popularität, daß bereits vor deren Abreise nach Pest, wo die Truppe ab 2. Dezember auftrat,⁶² an einen Ersatz gedacht wurde: „Die Direktion Dorn-Perl“, hieß es, „sieht mit einiger Unruhe dem Tage entgegen, an welchem die ‚Estudiantina Figaro‘ sich verabschieden wird.“ Man beabsichtigte daher, die Truppe zu kopieren; und zwar sollten „zweiundzwanzig als Spanier kostümierte Damen auf speziellen für diesen Zweck konstruierten Mandolinen und Gitarren den Turiawalzer spielen.“⁶³ „Nach den fetten Tagen der ‚Estudiantina‘ scheinen nun die mageren Tage (...) dieses Theaters gekommen“, stellte das „Illustrierte Wiener Extrablatt“ nach der Abreise der Spanier fest.⁶⁴

Für die große Popularität und Publizität der „Estudiantina“ spricht auch, daß bereits eine Woche nach deren Abreise eine Parodie ihres Gastspiels gegeben wurde. Eine Aufführung der Posse „Lumpazivagabundus“ zum 76. Geburtstag von Johann Nestroy am 7. Dezember im Carltheater wurde folgendermaßen angekündigt: „In der Gesellschaftsszene des 2. Aktes findet ein Konzert statt mit Gesangsvorträgen. Die ersten Operettenkräfte dieser Bühne, die Herren Tewele, Matras, Blasel und Knack werden sich dabei in einer Imitation der ‚Estudiantina Figaro‘ versuchen. Statt der elfenbeinernen Löffel werden sie ganze Eßbestecke auf der Barette tragen.“⁶⁵

Bereits während des Aufenthalts der „Estudiantina“ in Wien kam es zu einem weiteren Gastspiel eines Mandolinenensembles: In Ed. Danzer's Orpheum in der Wasagasse traten neben einer Pariser Chansonettensängerin, amerikanischen Gymnastikern und Akrobaten, einem englischen Bauchredner, japanischen Equilibristen, Opernsängern und Tänzern vom 14. November bis 20. Dezember 1878 auch die „Mailänder Mandolin-Virtuoson Armani“ (zwei Damen, ein Herr) auf.⁶⁶ Die Darbietungen wurden „allabendlich mit stürmischem Beifall ausgezeichnet“.⁶⁷

Granadas populärste Komposition, der Walzer „El Turia“, zählte auch später, in der Zeit der Hochblüte der Mandolinenorchester, zum beliebten Repertoirebestandteil dieser Ensembles. Vertreter der Mandolinenvereine der Zwischenkriegszeit führten den Ursprung ihrer Bewegung indirekt auf den beeindruckenden Auftritt der „Estudiantas“ zurück. 1926 erinnerte man sich in der Zeitschrift des Zentralverbands der sozialistischen Arbeitermandolinenorchester Österreichs an Granado, „den ersten Mandolinenvirtuoson, den Wien vor fast 50 Jahren gesehen und dem es indirekt das Mandolinspiel zu verdanken hat“: „(...) Die Wiener strömten in Massen zum Josefstädter-Theater, das, solange Granado in den Zwischenpausen mit seinen Leuten auftrat, täglich bis auf den letzten Platz ausverkauft war ... Denn es war kein Geringes, was Granado am Wiener kaiserlichen Hofe vom Monarchen, dem damaligen Kaiser Franz Josef I., für seine neuen entzückender

⁶¹ Ebenda, 11. Oktober 1878, Abendausgabe, 4.

⁶² Ebenda, 19. November 1878, 5.

⁶³ Ebenda, 23. November 1878, 5.

⁶⁴ Ebenda, 3. Dezember 1878, 4.

⁶⁵ Ebenda.

⁶⁶ Vgl. ebenda, 7. Jg. Nr. 315, 14. November 1878, 7 bis Nr. 351, 20. Dezember 1878, 7.

⁶⁷ Ebenda, 24. November 1878, 9.

Darbietungen erntete: Die Goldene Medaille für Kunst und Wissen. So war es denn auch erklärlich, daß unter den vielen, die die bloße Neugierde angelockt hatte, auch Musikfreunde und -Kenner vertreten waren, die dem neuen Spiele ihre volle Aufmerksamkeit zuwandten. Vorwiegend Granados ‚El Taria‘-Walzer hatte allgemein durchschlagenden Erfolg und mit neidischen Blicken sahen gewaltige Köpfe wie der Ruf von Granado weiter und weiter drang. (...) Das hinderte Granado nicht, vor seinem Abschied von Wien noch eine Wohltätigkeitsvorstellung zu veranstalten, zu der das Volk aus allen Stadtteilen herbeieilte, um den Mann zu sehen und zu hören, der mit einem neuen Instrument, das wie sein Herr aus Spanien kam, ganz Wien in hellen Aufruhr versetzte. (...) Und als Granado seinen Siegeszug nach anderen Ländern fortsetzte, währte es nicht lange und hier und dort tauchten vereinzelt Mandolinen auf, teils importiert, teils den Originalen nachgebaut.“⁶⁸

Wenngleich man dem zitierten Berichtersteller einige euphorische Übertreibung unterstellen mag, so dürfte dennoch dem Beitrag der „Estudiantes“ bei der Wiederentdeckung der Mandoline eine nicht unbedeutende Rolle zukommen. Über 50 ausverkaufte Vorstellungen und die erwähnte Wohltätigkeitsveranstaltung müssen tatsächlich eine gewisse Breitenwirkung erzielt haben. Die kaiserliche Auszeichnung wird die Popularität der Musiker in Wien noch verstärkt haben.

Von Nachahmern, die den Namen der Truppe benutzten um in deren Fahrwasser selber Erfolge verbuchen zu können, war bereits die Rede. Auch die Behauptung, daß die Mandoline nach dem Auftreten Granados vielerorts aus der Versenkung erwachte, ist zutreffend.⁶⁹ Es ist natürlich nicht auszuschließen, daß sich in dem einen oder anderen Familienbesitz ein wertvolles Instrument aus der „Blütezeit“ der Wiener Mandoline fand, welches der Besizers hervorholte, um zu versuchen, es den „Estudiantes“ gleichzutun.

Für den späteren Siegeszug der Mandoline waren jedoch noch andere Faktoren und Ereignisse maßgebend und erforderlich, von denen im folgenden einige nachzuzeichnen sind. Diese wurden aber nicht nur geschaffen und gesteuert, sondern unterlagen ihrerseits einer Wechselbeziehung zu den neu entstandenen Bedürfnissen breiterer Bevölkerungsschichten, bei deren konkreter Ausprägung Ereignisse wie die Tournee Granadas durchaus eine gewisse Rolle spielten.

Massenwirksame Einzelereignisse waren zwar auch damals schon geeignet, eine Modeströmung auszulösen, und mit einer solchen haben wir es hier tatsächlich zu tun, im konkreten Fall war es aber ein Zusammenwirken von verschiedenen Faktoren, das um die Jahrhundertwende beinahe weltweit zu einem regelrechten Mandolinenboom führen sollte.⁷⁰ Dazu gehören Massenveranstaltungen, Voraussetzungen die das Verlagswesen und die Instrumentenproduktion schufen und förderten, der Einfluß italienischer Immigranten, die Bereitschaft von ausgebildeten und selbsternannten Musiklehrern, auf das neue Instrument umzusteigen, um sich neue Märkte zu erschließen sowie Umstände, die sich am Instrument selbst – an

⁶⁸ Die neue Volksmusik, Dezember 1926, 1 f.

⁶⁹ Vgl. Sparks (Anm. 3), 26 ff.

⁷⁰ Die Entstehung von Mandolinenorchestern in Ländern wie Algerien, Puerto Rico, Griechenland, Australien, Japan etc. beschreibt Sparks (Anm. 3). Mandolinen oder ähnliche Instrumente wurden in viele, auch exotische Länder gebracht, wie z.B. ein Bericht über Honolulu belegt: „Die Bevölkerung dieser 25.000 Einwohner zählenden Stadt besteht fast zu gleichen Theilen aus Weißen, Chinesen, Japanern und eingeborenen Insulanern. (...) Auch die unzähligen Quartette mit Begleitung der hier üblichen 5saitigen Gitarre, der Mandoline oder dem Banjo können sich überall hören lassen.“ (Wiener Kunstblatt. Wöchentliche Beilage der „Neuen Musikalischen Presse“. Organ für Theater-, Kunst-, Gesellschaft-, Sänger- und Vereinswesen, 1895, 4. Jg., Nr. 20, 1)

dessen Beschaffenheit, Preis, Erlernbarkeit etc. – festmachen lassen. Schließlich ist der Siegeszug der Mandoline, wie wir sehen werden, im Kontext der Entwicklung anderer (Zupf-)Instrumente zu sehen, vor allem der Zither aber auch der Gitarre und Laute.

Musik- und Theaterausstellung 1892

Ein bedeutender Stellenwert bei der Verbreitung von technologischen aber auch kulturellen Neuerungen fremder Länder kam den Weltausstellungen zu, die seit der großen Schau im Londoner Kristallpalast, 1851, stattfanden. Besonders kosmopolitisch waren dabei jene, die alle elf Jahre in Paris abgehalten wurden. Was die Mandoline betraf, war die Pariser Weltausstellung von 1878 am folgenwirksamsten. Damals traten im Palais du Trocadéro Constantino Bertucci mit einem Mandolinenorchester und der in der Folge in ganz Europa bekannte Virtuose Giuseppe Silvestri sowie die uns bereits bekannten Estudiantinas auf.⁷¹

Für das weitere Bekanntwerden der Mandoline in Wien erwies sich die Internationale Musik- und Theaterausstellung von 1892 als bedeutsam. Auch hier stoßen wir wieder auf den Einfluß der spanischen Bandurria. Dem Publikum der Ausstellung wurde neben anderen Zupfinstrumenten auch die Bandurria vorgestellt.⁷² Im „Wiener Illustrierten Extrablatt“ stellt man sich Spanien als das Land vor, „wo nach der Versicherung der Dichter fortwährend die Mandolinen erklingen und mit den Castagnetten geklappert wird“.⁷³ Der Komponist und Musikkritiker Francisco Asenjo Barbieri (1823–1894) war Mitglied der spanischen Ausstellungskommission und stellte auch eigene Exponate zur Verfügung.⁷⁴ Barbieri ist musikgeschichtlich aufgrund der Wiederbelebung der „Zarzuela“ von Bedeutung.⁷⁵ Bevor er zum erfolgreichen Komponisten wurde, arbeitete er u. a. als Straßensänger und spielte dazu auf der Bandurria. In seiner Zarzuela „Pan y toros“ (1864) setzte er als einer der ersten spanischen Komponisten die Bandurria als Bühneninstrument ein.⁷⁶

Auch Länder, mit denen der Laie die Mandoline eher weniger in Verbindung bringen würde, zeigten in ihren Ausstellungspavillons Exponate des Instruments, was auf eine bereits relativ fortgeschrittene Verbreitung bzw. Wiederentdeckung in Europa schließen läßt. So verzeichnet der Katalog des Königreichs Großbritannien und Irland fünf Mandolinen und einen Mandolinekasten aus dem 17. und 18. Jahrhundert.⁷⁷ Selbst unter den 30 in der polnischen Abteilung ausgestellten Instrumenten befanden sich zwei Mandolinen.⁷⁸ „Reizvoll schön ist die von Jan Matejko der Ausstellung überlassene Mandoline, reich mit Perlmutter eingelegt ...“ befand der Redakteur des „Wiener Illustrierten Extrablatts“ in seiner Besprechung des

⁷¹ Vgl. Robert Janssens, *Geschiedenis van de mandoline*, Antwerpen 1982, 30; Sparks (Anm. 3), 22 f.

⁷² Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen. Katalog der Ausstellung des Königreichs Spanien, Wien 1892, 18 f.

⁷³ Wiener Illustriertes Extrablatt, 29. Juni 1892.

⁷⁴ Ebenda, 8 und 13.

⁷⁵ Diese typisch spanische Gattung des Musiktheaters mit abwechselnd gesprochenem und gesungenem Text ist vergleichbar mit der französischen *opéra comique* und dem deutschen Singspiel. Vgl. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), München 1989, Bd. 14, Sp.1023 ff. Barbieri schrieb über 70 Zarzuelas. (MGG, Bd.1, Sp.1244)

⁷⁶ Vgl. Sparks (Anm. 3), 24; Gilbert Chase, *The Music of Spain*, New York 1959, 135.

⁷⁷ Vgl. Sammlung George Donaldson, *Great Stanmore* (Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen. Katalog der Ausstellung des Königreichs Großbritannien und Irland, Wien 1892, 20 f.)

⁷⁸ Vgl. Katalog der polnischen Abtheilung der internationalen Musik- und Theaterausstellung in Wien 1892, Wien 1892, 27 f.

polnischen Ausstellungsabschnittes.⁷⁹ Ein plastisches Bild liefert der Führer durch diese Abteilung: „Die allgemeine musik- und theaterhistorische Abtheilung der polnischen Exposition beginnt mit einer interessanten Sammlung von Instrumenten, welche auf einer Wand nach künstlerischen Gesichtspunkten gruppirt erscheinen. Neben alten Violinen und Mandolinen sieht man hier eine kostbare Leier, einst Eigenthum der Königin Marie Leszcynski und eine Violine mit sechs Saiten, einst Eigenthum des Königs Stanislaus Leszczynski. Ein polnischer Dudelsack und eine prächtige Huzulen-Zither seien aus der Reihe der Volks-Instrumente hervorgehoben. Die kostbarsten Stücke der Instrumentensammlung sind in einer Vitrine verschlossen ...“⁸⁰

Die größte Anzahl von Mandolinen zeigte die Ausstellung Österreich-Ungarns. Aus den Sammlungen Paul de Wit, Baron Nathaniel von Rothschild, Karl Zach u. a. wurden insgesamt 24 Mandolinen und vier Mandolen verschiedenster Bauart präsentiert. Es handelte sich dabei hauptsächlich um historische Instrumente der neapolitanischen Bauart, aber auch besonders gelungene moderne Erzeugnisse wurden vorgestellt. Die Exponate stammten zum größten Teil aus Italien, wie z. B. ein Stück von Gaietanus Vinaccia (Neapel 1779), es waren aber auch Meister aus anderen Ländern vertreten: Johann Goltberg aus Danzig, 1747; Michael Fichthold aus Ingolstadt, 1650 und Carolus Hellmer jun. aus Prag, 1798. Das älteste mandolinenartige Instrument, das gezeigt wurde, stammte aus Frankreich um 1570; eines der vielleicht interessantesten Ausstellungsstücke war eine moderne Doppelmandoline von Luigi Amici aus Rom, welche die sechs- und die vierhörige Variante in einem Instrument vereinte.⁸¹ Die Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen in der Wiener Rotunde dauerte vom 7. Mai bis 9. Oktober 1892. Der Eintrittspreis betrug an Wochentagen 40, an Sonn- und Feiertagen 30 Kreuzer.⁸² Zur Ausstellung gehörten ein eigenes Theater und eine Musikhalle, wo täglich Vorstellungen und Konzerte gegeben wurden.

Auch auf der „böhmisch-slavischen ethnographischen Ausstellung“ 1895 war die Mandoline in der Gruppe der alten Instrumente mit vier Exemplaren vertreten.⁸³ Selbst in der „Land-, forstwirtschaftlichen und gewerblichen Ausstellung zu Mistelbach (Niederösterreich)“ – im selben Jahr – finden wir die Mandoline in der Gruppe der wissenschaftlichen, musikalischen, chirurgischen und optischen Instrumente sowie der Uhrmacher, wobei die „reichhaltige Collection von Anton Beer aus Iglau“ mit der „ehrenden Anerkennung“ ausgezeichnet wurde.⁸⁴

Nach vielen Schwierigkeiten fand vom 5. bis 22. Dezember 1907 innerhalb des, im Vergleich zu 1892 wesentlich bescheideneren Rahmens der k. k. Gartenbau-gesellschaft am Wiener Parkring eine zweite Musik- und Theaterausstellung statt. Diese hatte, im Gegensatz zu den bisherigen Schauausstellungen, die auf eine repräsentative Darstellung der technischen und kulturellen (auch historischen) Leistungen der sich beteiligenden Länder abzielten, den Anspruch einer Spezial- und Ver-

⁷⁹ Vgl. Wiener Illustriertes Extrablatt, 29. Juli 1892.

⁸⁰ Katalog der polnischen Abtheilung (Anm. 78), VI.

⁸¹ Vgl. Internationale Musik- und Theaterausstellung, Fachkatalog Österreich und Ungarn, Wien 1892, 142 ff.

⁸² Stadtchronik Wien, Wien 1986, 350.

⁸³ Zwei davon vom Prager Meister Carl Helmer vgl. Musik-Instrumenten-Zeitung, Officielles Organ der Genossenschaften der Clavier- und Orgelbauer und der Blas- und Streich-Instrumenten- und Harmonikamacher in Wien. Beiblatt der Neuen musikalischen Presse, 1895, 4. Jg., Nr. 41, 10.

⁸⁴ Ebenda, Nr. 44, 1.

kaufausstellung. Anhand des Ausstellerverzeichnisses läßt sich die zunehmende Präsenz von Zupfinstrumentenherstellern verfolgen.⁸⁵

Ein wichtiger Gradmesser für die wachsende Popularität der Mandoline sind Annoncen von Instrumentenherstellern und Lehrern sowie Fachbeiträge und Fachzeitschriften. Die frühesten Werbeanzeigen von Instrumentenbauern bzw. -händlern tauchen ungefähr zeitgleich mit der Gründung der ersten Mandolinenkubs auf. In der „Neuen musikalischen Presse“ finden sich seit 1895 regelmäßig Inserate der Firma C. Schmidl & Co., Triest, in denen neapolitanische und lombardische Mandolinen sowie Saiten und „sämtliche Erscheinungen des Mandoline-Repertorium“ en gros und en détail zum Verkauf angeboten werden.⁸⁶ Weitere Produzenten und Händler reagierten rasch auf die Entwicklung und nahmen das neue Instrument in ihre Vertriebspalette auf.⁸⁷ Die Zahl der Inserate, auch in nicht-musikbezogener Zeitschriften, nahm in den weiteren Jahren rasch zu. Dies reflektiert einerseits einen vermutlich bereits gegebenen Bedarf, andererseits dürften solche Annoncen zusätzliches Interesse geweckt und somit zur weiteren Verbreitung des Instruments beigetragen haben.

In Österreich gab es noch keine Fachzeitschrift für die Mandoline,⁸⁸ es ist aber ab zirka 1895 eine steigende Zahl von diesbezüglichen Beiträgen in anderen Musikjournalen zu verzeichnen. Den Lesern der „Neuen musikalischen Presse“ wurde die erste Nummer der „Münchener Fachzeitschrift für die Interessen des Mandoline-Spieles. Die Mandoline“ in folgender Rezension empfohlen: „Es ist nicht zu leugnen, dass die Mandoline, die Repräsentantin der letzten Entwicklungsstufe der Laute, in neuerer Zeit an Anhängern sichtlich zugenommen hat. Und merkwürdigerweise ist gerade das kalte Albion der Bahnbrecher für die Popularisierung dieser romanischen Musikinstrumentes in Nord- und Mitteleuropa geworden. Es hat alle Anschein, als ob die Mandoline auch bei uns die Verbreitung gewinnen sollte, welche früher die Gitarre in ihrer Art besessen. Nur förderlich kann es dieser Verbreitung sein, wenn den zahlreichen, aber verstreuten Freunden der Mandoline durch obige Monatsschrift das Feld geboten wird, auf welchem die gemeinsamen Interessen in fachmännischer Weise zur Besprechung gelangen.“⁸⁹ Auffallend ist, dass diese Rezension sich unser Zeitschriftentitel wohl der Tradition der Gitarre, nicht aber jener der Mandoline, die zu diesem Zeitpunkt lediglich mit Italien oder Spanien in Verbindung gebracht wurde.

Seit 1906 präsentiert Josef Schwarz Mandolinen neben anderen Instrumenten aus eigener Erzeugung sogar im Niederösterreichischen Amtskalender.⁹⁰ Im selb-

⁸⁵ Offizieller Katalog der Musik- und Theater-Ausstellung, Wien 1907, 10 und 23 ff.

⁸⁶ Neue musikalische Presse (vormals Internationale Musik-Zeitung), enthaltend die Beilage Sänger- und Vereins-Zeitung, Kirchenmusik-Zeitung und Musik-Instrumenten-Zeitung, 4. Jg. Nr. 28.4.1895, Beilage „Wiener Kunstblatt“, 4.

⁸⁷ Als weitere frühe Inserenten in derselben Zeitschrift folgen z. B. das Geigenbau-Atelier Boloslav Lantner, Prag, Wenzelsplatz, das u.a. selbsterzeugte „Tambouritzas“ und „Mandolinquartett“ (die verschiedenen Instrumente der Mandolinenfamilie) anbot (Neue musikalische Presse, 1896, 5. Jg., Nr. 29, 19) und der Instrumentenbauer Schuster aus Eger (ebenda, 1895, 4. Jg., Nr. 40, 7). Heinrich Zimmermann, Leipzig, inserierte im gleichen Jahrgang neben verschiedensten Instrumentengattungen und Musikautomaten auch für Gitarren und Mandolinen. (Ebenda, 1895, Nr. 48, 6)

⁸⁸ Die von Josef Zuth herausgegebene Zeitschrift „Die Mandoline“ erschien seit September 1906, mußte aber bald wieder eingestellt werden. Es folgten ab Jänner 1925 „Die Moderne Hausmusik. Volktümliche Zeitschrift für Freunde des Mandolinen-, Gitarre- und Lautenspiels“ (als Beiblatt der Wiener Zither-Zeitung) und ab Februar 1925 „Die neue Volksmusik“ (hg. vom Zentralverband der sozialdemokratischen Arbeiter-Mandolinen-Orchester Österreichs).

⁸⁹ Neue musikalische Presse, 1895, 4. Jg., Nr. 34, 3.

⁹⁰ Niederösterreichischer Amtskalender, 41. Jg., 1906, Inseratenteil, 27.

Jahr bietet in der „Wiener Volksmusik“ ein „Musik-Spezialist Mister Kock (...) Unterricht an Mandoline, Streichzither, Violine, Trommel, Flügelhorn, Trompete sowie allen Spezialitäten-Instrumenten“ an.⁹¹ Es ist kennzeichnend für diese Phase der Wiederentdeckung, daß Lehrer anderer Instrumente, insbesondere der Zither, die Mandoline in ihr Unterrichtsprogramm aufnehmen, was sich u. a. aus der starken Konkurrenzsituation innerhalb der vielfach um ihre Existenz ringenden Musiklehrerschaft erklärt.⁹²

Venedig in Wien

Nach der Internationalen Musik- und Theaterausstellung war die Eröffnung des Unterhaltungsetablissemments „Venedig in Wien“ ein weiterer, wohl der bislang breitenwirksamste Begünstigungsfaktor für die Popularisierung der Mandoline. Städtische Vergnügungsparks stellten seit der Biedermeierzeit eine wichtige Institution bürgerlicher Unterhaltung und Freizeitgestaltung dar. Nach dem Vorbild anderer europäischer Großstädte wurden auch in Wien nach kommerziellen Gesichtspunkten geführte Vergnügungseinrichtungen mit weitläufigen, repräsentativ ausgestatteten Gartenanlagen und noblen Restaurants eröffnet, die mit hohen Eintrittsgebühren, teuren Preisen und vorgeschriebener Kleidungsordnung eine gewisse Exklusivität garantierten.⁹³ In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts öffneten sich diese Formen der Freizeitgestaltung breiteren Publikumsschichten. So wird z. B. der Bois de Boulogne in Paris zu einem riesigen Vergnügungspark für das Volk umgestaltet, in dem man künstliche Felsengruppen, Seen mit Kähnen, Inselchen mit zierlichen Pavillions, Kaskaden und Kioske findet. „Zu den Inseln fährt man in malerischen Gondeln. (...) Im Chalet des Iles findet man ein förmliches Warenhaus des Vergnügens: Musik, Tanz, Theater, Marionetten, Zauberei, Variété, Ballett, Spiel, Café – alles was das Herz des kleinen Mannes und die Sehnsucht des Fremden begehren mag.“⁹⁴

Nach dem Konzept des amerikanischen „amusement park“, dem Pariser Vorbild und jenem von „Venice in London“⁹⁵ wurde am 18. Mai 1895 vom Unternehmer Gabor Steiner im Wiener Prater der Vergnügungspark „Venedig in Wien“ eröffnet, der Jahrzehnte lang einen Mittelpunkt des Unterhaltungslebens bildete. Er bot seinen Besuchern was der Name suggerierte: Gondelfahrten auf künstlichen Kanälen mit einer Größe von 8000 Quadratmetern vor der Kulisse venezianischer Palazzi, Cafés, Restaurants, Verkaufsbuden sowie eine eigene Operettenbühne. Der Zustrom war bereits in den ersten Wochen beachtlich.⁹⁶ Besondere Attraktionen waren neben dem 1897 errichteten Riesenrad eine Wasserrutschbahn, ein italienisches Felsenschloß, das Sommertheater im Englischen Garten usw. Für uns sind vor allem die italienischen Musik- und Theateraufführungen von Interesse. Das Marionettentheater Prandi aus Brescia gab Vorführungen und ein Ballett „Venezia“

⁹¹ Wiener Volksmusik. Musikalisch belletristische Zeitschrift, 1. Jg., Nr. 7, April 1906.

⁹² Bekannte Zitherschulinhaber, deren Schüler bzw. Nachkommen später bedeutende Mandolinisten wurden, waren Otto Slezak und Vinzenz Hladky sen.

⁹³ Wolfgang Slapansky, Susanne Hawlik, Freizeit – Geselligkeit – Unterhaltung. Zum Wandel von Kulturformen der Freizeit vom 17. bis zum 20. Jahrhundert. In: Elisabeth Vavra (Hg.), Familie. Ideal und Realität. Katalog zur NÖ. Landesausstellung 1993, Horn 1993, 273.

⁹⁴ Heinrich Berl, Napoleon III., München 1947; zit. nach: Otto Zierer, Kultur- und Sittenspiegel, Bd. 4, Stuttgart-Salzburg o. J. (Reprint), 308.

⁹⁵ Slapansky, Hawlik (Anm. 93), 277.

⁹⁶ Vgl. Stadtchronik (Anm. 82), 355 f.



Abb. Neapolitanerin mit Mandoline. Aus: Venedig in Wien. Großstadtbilder, Wiener Zeitschrift für Schönheit und Kunst, Heft 1, 1900.

wurde aufgeführt.⁹⁷ Neben der Bersaglieri-Kapelle, einer 27 Mann starken Blasmusikgruppe, trat eine neapolitanische Sängerguppe mit mehreren Mandolinen und Gitarren auf. Auch in der „Osteria alla Gondola“ gab es Auftritte italienischer Sänger und Sängerinnen (*Abb.*) mit Mandolinen- und Gitarrenbegleitung.⁹⁸

Im „Marionettentheater“ wurden 1896 in täglich drei Vorstellungen von 10 Uhr vormittags bis 12 Uhr nachts folgende Musikbeiträge geboten: Italienisches Opern- und Concert-Ensemble, Bologneser Mandolinisten-Club, Quartett „Vesu-

⁹⁷ Vgl. Hans Pemmer, Nini Lackner, *Der Prater*, 2. Aufl., Wien und München 1974, 152; Slapansky, Hawlik (Anm. 93), 277.

⁹⁸ Venedig in Wien. Großstadtbilder. Wiener Zeitschrift für Schönheit und Kunst, Heft 1, 1900 (Werbebroschüre, hauptsächlich Fotos). Ein Mandolinist (oder Tamburizza-Spieler?) ist auch abgebildet in: Felix Salten, *Wurstelbrater*. Mit 75 Originalaufnahmen von Dr. Emil Mayer, Wien 1973, 59.

viana“, Neapolitaner-Truppe „La bella Napoli“, Die städtische Banda von Faru. Dazu gab es Gondelcorso und Zapfenstreich. Der Eintritt betrug 30 Kreuzer für Erwachsene und 10 Kreuzer für Kinder.⁹⁹ Man kann sich ausmalen, daß diese, dem damaligen Drang nach Exotischem nachkommenden Attraktionen nicht unwesentlich dazu beitrugen, die Mandoline in Wien schnell populär zu machen, wengleich sie in der musikalischen Fachwelt geteilte Aufnahme fanden. Während ein Kritiker der „Neuen musikalischen Presse“ die Vorstellungen der Sängergesellschaft Malipiero, des Mailänder Gesangsquartetts „Vesuviano“ und des Hamburger Chores „Rheingold“ lobend hervorhebt, kritisiert er jene Darbietungen aufs schärfste, die beim breiten Publikum gewiß wohlwollende Aufnahme fanden: „Das musikalische Programm der im sogenannten ‚Englischen Garten‘ etablirten Ausstellung ‚Venedig in Wien‘ bietet eine Reihe von Nummern, welche es verdienen, dass sich auch eine ernstere Kritik mit ihnen etwas eingehender befasse, als dies zu geschehen pflegt. Wir meinen natürlich nicht die Productionen der verschiedenen Tarantella-, Saltarello- und Serenaden-Gruppen, welche recht und schlecht italienische Gassenhauer inferiorster Sorte zum Besten geben, und deren Darbietungen in ihrem Niveau schon dadurch gekennzeichnet werden, dass die Leiter dieser Truppen – wir wissen nicht ob mit Wissen und Erlaubnis der Direction – sich nicht entblöden, mit dem Teller oder der Mütze in der Hand von dem Publicum klingenden Lohn für ihren Gesang (?) zu heischen – echte und rechte Bettelsänger.“¹⁰⁰

In den folgenden Jahren wurden weitere publikumswirksame Attraktionen, wie die „Internationale Stadt“ (1901), die „Blumenstadt“ (1902) und die „Elektrische Stadt“ eingeführt,¹⁰¹ die Gaststätten mit den italienischen Musikanten verwaisten damit zusehends und neue Moden kamen und gingen. Der Popularitätszuwachs der Mandoline aber war nicht mehr aufzuhalten.

Die italienische Gemeinde in Wien

Für die Entstehung der Mandolinenbewegung in Wien waren hier ansässige Italiener, die sich wie in ihrer Heimat zu musikalischen Gesellschaften zusammenschlossen, von entscheidender Bedeutung. Wie bereits aufgezeigt, erfolgte die erste nachweisbare Gründung eines Mandolinenkлубs in Italien um 1878, dem selben Jahr, in dem in Wien die spanische Estudiantina konzertierte. Der erste derartige Zusammenschluß in Wien wurde 1894 bei der Vereinsbehörde angemeldet und nannte sich „Circolo mandolinistico italiano in Vienna“.¹⁰² Er hatte seinen Sitz in der Wasagasse; Präsident war zur Zeit der Gründung ein cand. med. Aldo Zamboni, sein Stellvertreter hieß Benuto Pietri.¹⁰³

⁹⁹ Vgl. Neue musikalische Presse, 1896, 5. Jg., Nr. 19, 11.

¹⁰⁰ Ebenda, Nr. 27, 5.

¹⁰¹ Vgl. Stadtchronik (Anm. 82), 356.

¹⁰² Bereits 1888 existierte ein italienischer Gesellschaftsverein „Circolo Italia“, der in einem Gasthaus in der Favoritenstraße seinen Sitz hatte. Zwei Jahre später wurde der „Circolo sociale trentino“ gegründet, der in einem Gasthaus im 1. Bezirk zusammentraf. (Niederösterreichisches Amtsblatt, 42. Jg., 1907, 908)

¹⁰³ Vgl. Niederösterreichischer Amtskalender für das Jahr 1900. 35. Jg., Wien 1900, 718. 1902 übersiedelte der Verein in die Reichsrathstraße im 1. Bezirk. Neuer Präsident war der städtische Oberingenieur Ermano Stolfa, sein Vertreter hieß Leo Ehmann (ebenda, 37. Jg., 1902, 770). Seit 1905 nahm diese Position Ernst Rossi ein, der Sitz war in die Staatsbeamten-Vereinigung, 1., Spiegelgasse 15, verlegt worden (ebenda, 40. Jg., 1905, 827). Seit 1906 befand sich der Vereinssitz in der Singerstraße, ebenfalls im 1. Wiener Gemeindebezirk. (Ebenda, 1906, 41. Jg., 834)

Max Danek¹⁰⁴ äußerte sich später recht herablassend über die Pioniere des Mandolinenorchesters in Österreich: „Vor zwanzig Jahren bildeten in Wien einige italienische Studenten den ‚Circolo mandolinistico‘, wo sie in Quartettbesetzung die glatten anspruchslosen Cantilenen ihrer Heimat sich selbst zu Gefallen spielten. Man muß die Seele des Italieners kennen, um zu begreifen, daß die Mitglieder des ‚Circolo‘ nicht im entferntesten an irgendwelche musikalische Probleme dachten, die zu lösen wären, sondern, daß sie eben als in die Fremde verschlagene Italiener nichts anderes vorhatten und erfüllten, als sich in ihrer Musik der Heimat näher zu fühlen. Einige Wiener, die an dieser Musik Gefallen fanden, schlossen sich dem ‚Circolo‘ an, und als die italienischen Gründer Wien verließen, blieben die Wiener als deren Nachfolger zurück und führten den Verein unter anderem Namen bis auf unsere Tage dermaßen konservativ weiter, daß sie auch heute noch aus den Noten des ‚Circolo‘ spielen und – was das Typische ist – auch als ‚Orchester‘ die ursprüngliche Quartettbesetzung eben in Vervielfältigung auch heute noch beibehalten.“¹⁰⁵

Trotz seiner deutlich zum Ausdruck kommenden tendenziösen Haltung gibt Danek indirekt zu, daß die Mitglieder des „Circolo“ Urheber sowohl der Quartettbesetzung, als auch des Mandolinenorchesters (das zunächst einfach eine chorische Vervielfältigung des Quartettes war) in Wien sind. Der Circolo stand zu Beginn unter der Leitung des Dirigenten Fontana, später wurde diese von einem gewissen Rossi übernommen, dem der Dirigent Bussolini folgte.¹⁰⁶ Der Sänger und Mandolinist Tomadesso war ebenfalls Mitglied des „Circolo“. Begeistert erinnert sich später Josef Zuth, Gitarrist, Musikwissenschaftler und früher Mentor der österreichischen Zupfmusikbewegung, an einen stürmischen Auftritt seines Friends im italienischen Klub: „Karneval. Lichtschein von hundert und aberhundert Glückkörpern flutet durch die Räume (...), selten spült eine Lichtquelle über den Parkettboden, so dicht ist das Gewühl tanzfroher, feschingstoller Menschen. Und noch immer kündigt der Herold neue Gruppen an: ‚Sizilianische Bauernhochzeit!‘ Charakteristische Klänge. Der flotte Bersaglieri-Marsch, von Mandolinen und Gitarren gespielt. Der Menschenstrom teilt sich in der Saalmitte, schiebt hinüber, drängt herüber, hindurch schreitet der in schmucker Tracht lebenswahre Hochzeitszug; voran ein Neapolitaner mit Feueraugen, Edelrasse; hernach die banda, dann das Brautpaar und die Hochzeitsgäste. Vor dem Zelt wird Halt gemacht, der Führer hält eine launige Fastnachtsansprache und nun folgen Lied und Spiel und Tanz in ununterbrochener Folge. Der Sänger schlägt alles in Bann. (...) Gegen Morgen bat ich den Freund: ‚Du bist matt, ausgesungen, wir wollen gehen!‘ Eine abwehrende Geste: ‚Spielt, Kinder! Nachher könnt ihr ruhen.‘“¹⁰⁷

Dieses fröhliche Treiben, das Danek offensichtlich als anspruchslos geringschätzte, war im italienischen Klub keine Seltenheit und hat vor allem auch beim Wiener Publikum große Begeisterung hervorgerufen. Zuth äußert sich nicht darüber, ob es u. a. solche Eindrücke waren, die ihn dazu bewegten, selbst das Mandolinenspiel zu erlernen und sich später als erster Musikwissenschaftler der Erfor-

¹⁰⁴ Gitarrist, Vereinsdirigent, Verfasser von Schulwerken für Gitarre und Mandoline sowie von Stücken für Mandolinorchester; häufiger Autor in der Zeitschrift des Zentralverbands der Arbeiter-Mandolinorchester Österreichs.

¹⁰⁵ Die neue Volksmusik, 5. Jg., März 1929, 3.

¹⁰⁶ Vgl. Editha Nedorost, Die Mandoline in der Wiener Volksmusik, Wien 1921, 14.

¹⁰⁷ Josef Zuth, Erinnerungen an einen Vergessenen, in: Der Pflug. Monatsschrift, herausgegeben vom Volksbildungshause Wiener Urania, 1929, Heft 1, 44.

schung alter Mandolinenhandschriften zu widmen. Dies scheint aber angesichts seines euphorischen Berichts durchaus vorstellbar.¹⁰⁸ Der erwähnte Bersaglieri-Marsch weist offensichtlich auf Querverbindungen zur populären Bersaglieri-Kapelle hin, die wir bereits aus dem Musikprogramm von „Venedig in Wien“ kennen.

Die Verbindung der Auftritte des „Circolo“ mit theatralischen und Tanzeinlagen scheint keine Seltenheit gewesen zu sein, wie aus der Beschreibung eines weiteren Abends hervorgeht: „Im italienischen Klub. Die gewählte Gesellschaft wartet gespannt auf ihren Liebling, der stets eine Überraschung für seine Zuhörer hatte. (...) Da – ein Wortwechsel bei der Saaltür. Zwei Eindringlinge in langen Mänteln, mit breiten, in die Stirn gezogenen Filzhüten schieben ohne Umstände den Türhüter, der die Zulaßkarten begehrt, beiseite, poltern mit Staffelei und Malgeräten unbekümmert um das peinliche Aufsehen durch den Saal, geradewegs zum Podium. Flink ist das Gerüst aufgestellt, Leinwand darüber gerollt und nun kramen die zwei Kerle aus den Malkästen bunte Fetzen, bewerfen förmlich die weiße Fläche ... Ah! ... Der Golf von Neapel ... Die Stadt im Hintergrund ... am Horizont der Vesuv ... vorn ein Gondolier ... darüber der blaue Südhimmel. Nun rasch hinter das Bild, Mäntel und Hüte weg, Mandoline und Gitarre zur Hand und wieder vor – ein einziger Jubelruf: Tomadesso!

Und der spielt, singt und tanzt die Tarantella, immer schneller, wilder, bis er zum allgemeinen Schreck in der Tollheit die Mandoline zerschlägt: Eine Feuergarbe schießt auf, es regnet Blumen, Papierschlängen rasen durch die Luft, winden sich um die verblüffte Gesellschaft und der Sänger holt die geschickt ausgetauschte echte Mandoline wieder hervor ...“¹⁰⁹

In Zuths Worten schwingt die Faszination mit, die solche Auftritte auf das Publikum wohl ausgeübt haben. Über den Stimmungsbericht hinaus enthalten sie einige Informationen, die für die Bestimmung des sozialen Bezugs solcher Veranstaltungen von Interesse sind. Es wurde bereits erwähnt, daß die Mitglieder des „Circolo“ italienische Studenten waren. Der erste Präsident des Vereins hatte in Wien Medizin studiert. Der italienische Klub war sicherlich kein Treffpunkt für die unteren Gesellschaftsschichten. Dies wird deutlich, wenn Zuth von „gewählter Gesellschaft“ und Türhütern spricht. Die Beschreibung des Ambientes und der aufwendigen Inszenierungen weist ebenfalls in diese Richtung. Auch die weiteren in rascher Folge gegründeten Mandolinvereine hatten durchaus „bürgerlichen“ oder „kleinbürgerlichen“, keinesfalls jedoch proletarischen Charakter.¹¹⁰ Dies entsprach auch den Gegebenheiten in den anderen Ländern Europas und Amerikas.¹¹¹ So liest man 1902 in der Leipziger Musikwoche: „Die Mandoline, sonst das Lieblingsinstrument südlicher Völker, hat sich neuerdings bei den vornehmen englischen Damen so eingebürgert, daß dem Flügel und dem Pianino ernstliche Konkurrenz durch sie erwächst.“¹¹²

¹⁰⁸ Zu Zuths Biographie und Schaffen vgl. Jürgen Libbert, Josef Zuths Wirken für die Gitarre und Mandoline, in: Zupfmusik-Gitarre, 35. Jg, 1982, Heft 3 und 4.

¹⁰⁹ Ebenda, 44 f.

¹¹⁰ Der zugespitzt gebrauchte Begriff „bürgerlich“ wird hier lediglich zur Abgrenzung von den explizit der Arbeiterbewegung verbundenen Mandolinvereinen verwendet.

¹¹¹ Zur Entwicklung in diesen Ländern siehe Sparks (Anm. 3), 86 ff.

¹¹² J. Gebeschus, Harfe, Zither und Mandoline, in: Die Musikwoche, Leipzig und Berlin, Jg. 1902, Nr. 13, 128.

Die ersten Wiener Mandolinorchester

Nach der Auflösung des „Circolo mandolinistico in Vienna“ ging das Orchester in die „Vereinigung der Mandolinisten“ über, an deren Spitze der Dirigent Rudolf Schmidhuber stand. Schmidhuber übernahm 1909 die musikalische Leitung des „Ersten Wiener Mandolin-Orchester-Vereins“, einem großen Klangkörper mit Vorbildwirkung für viele andere Orchester, der seine wöchentlichen Proben im Kammeraal des Musikvereinsgebäudes abhielt.¹¹³ Im Jahre 1902 trat eine neue Vereinigung von Mandolinisten unter dem Namen „Estudiantina“¹¹⁴ an die Öffentlichkeit, deren Orchester von W. Schwarz dirigiert wurde.¹¹⁵ Der Name geht auf die „Estudiantina Figaro“ zurück und verweist abermals auf den nachhaltigen Eindruck, den das spanische Ensemble hinterlassen hatte. Es folgten innerhalb kurzer Zeit etliche kleine Vereine und auch einige Quartette, die immer mehr Musikfreunde für die Mandoline gewannen. Im allgemeinen bestanden solche Mandolin-Quartette aus erster und zweiter Mandoline, Mandola und Gitarre.¹¹⁶ 1903 konstituierte sich unter dem Dirigenten H. Grünzweig der Mandolinistenklub „Vindobona“. Vereinssitz war ein Gasthaus in der Burggasse, der Obmann hieß Johann Schreyer.¹¹⁷ Auch in dieser Phase waren noch enge Beziehungen zwischen Zither und Mandoline gegeben. Als ein weiterer früher Verein ist der „Deutsche Mandolinistenkreis“, gegründet 1904, mit seinem Dirigenten Dr. C. Leitner zu nennen.¹¹⁸

Von nun an ging die Entwicklung rasch voran. Bis zum Ersten Weltkrieg wurden zahlreiche weitere Mandolinorchester gegründet, die jedoch noch vorwiegend bürgerlichen Charakter hatten. Der erste explizite Arbeitermusikverein, innerhalb dessen sich in der Folge eine eigene Mandolinensektion konstituierte, wurde 1900 im damals noch nicht zu Wien gehörigen Floridsdorf gegründet.¹¹⁹ In der Zwischenkriegszeit erlangte die Mandoline eine führende Position im Bereich der instrumentalen Laienmusik, insbesondere innerhalb der Arbeiterbewegung. D

¹¹³ Vgl. Nedorost (Anm. 106), 14 und Zeitschrift für die Gitarre (hrsg. von Josef Zuth), 4. Jg. 1925, Heft 4, 25.

¹¹⁴ Zum Namen „Estudiantina“ siehe weiter oben.

¹¹⁵ Vgl. Nedorost (Anm. 106), 14.

¹¹⁶ Cesare Giuliani betont aber bereits 1895: „Ein wirkliches Mandolin-Quartett besteht aus einer ersten und einer zweiten Mandoline (...), einer Mandola alta mit der Stimmung c, g, d, a und einer Mandola bassa mit der Stimmung C, G, D, A. Es verhält sich conform einem Streichquartett und eignet sich demgemäß besonders zur Wiedergabe classischer Compositionen. (...) Es wäre zu wünschen, daß das Studium dieses Quartetts mehr unter den Dilettanten des Mandolinenspiels sich verbreite. Deshalb ist es sehr zu loben, wenn verschiedene Clubs, wie z. B. auch der Münchner Mandolinclub, eine besondere Abtheilung für das Studium dieses Quartetts gebildet haben, welches in wahrhaft glänzender Weise Fortschritte macht. Hoffen wir, dass auch die modernen Mandolin-Componisten, die allgemeinen Bearbeitungen, wie sie in dem alten Mandolin-Guitarren-Quartett üblich waren, verlassen und ganz besonders das neue, das wirkliche, eigentliche Mandolin-Quartett studiren, um eine auch für unsere Mandolinisten sehr nothwendige, classische Originalmusik zu schaffen, eine wirkliche Mandoline-Kammermusik!“ (Neue musikalische Presse, 1895, 4. Jg., Nr. 45, 8).

¹¹⁷ Ebenda, 15, und Niederösterreichischer Amtskalender, 40. Jg., 1905, 828. Im darauffolgenden Jahr hieß der Obmann Franz Uher (ebenda, 41. Jg., 1906, 835).

¹¹⁸ Nedorost (Anm. 106), 15, gibt das Gründungsjahr mit 1904 an, die Eintragung im Vereinsregister erfolgte erst 1908; Obmann war Gustav Lehmann, Vereinssitz ein Restaurant in der Wienerstraße (Niederösterreichischer Amtskalender, 44. Jg., 1909, 887). Nach Nedorost, ebenda, war 1921 Josef Leitner Dirigent des Orchesters.

¹¹⁹ 1897–1957. 60 Jahre sozialistische Arbeiterbewegung in Floridsdorf. Festschrift zum 60-jährigen Bestand der Bezirksorganisation Floridsdorf, hg. von der Bezirksorganisation Floridsdorf, Wien 1957, 22 f.

Gründung des „Verbands der sozialistischen Arbeitermandolinvereine“ (VAMÖ) im November 1924 war ein Ausdruck dieser Entwicklung und beschleunigte sie zugleich. „Monsterkonzerte“ (Eigenbezeichnung) mit bis zu 500 Spielern sowie Radioauftritte des Verbandsorchesters folgten. Die Zahl der dem VAMÖ angehörenden Vereine stieg seit dem ersten Verbandstag im Jänner 1926 bis zum Jahr 1930 von 25 auf 111. Daneben bestand aber weiterhin eine Reihe von Vereinen, die nicht dem VAMÖ beitraten. Die Mandolinorchester stellten in ihrer Zusammensetzung gleichsam eine Abbildung des Streichorchesters durch Zupfinstrumente dar, wobei – ganz dem an der Klassik orientierten sozialdemokratischen Bildungsanspruch entsprechend – außer Unterhaltungsmusik auch transkribierte symphonische und Opernliteratur gespielt wurde. Zur gleichen Zeit entwickelte sich auch ein gesteigertes Interesse zeitgenössischer Komponisten für das Instrument (Schönberg, Webern, Kaufmann, Uhl). 1934 wurde der VAMÖ behördlich aufgelöst, einzelne Vereine bestanden jedoch unter schwierigen Bedingungen weiter.

Wie wir sahen, kamen viele Mandolinisten während der Phase der Wiederentdeckung des Instruments aus der Zitherbewegung. Es waren zunächst häufig Multiinstrumentalisten, die sich unter anderem auch an der Mandoline versuchten. Wie schon Dubez in den 1870er Jahren suchten Zithervirtuosen und -lehrer nach neuen musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten aber auch nach breiteren Publikumsschichten und nicht wenige fanden Gefallen an der Mandoline. Dies kam u.a. darin zum Ausdruck, daß bei Konzerten privater Zitherschulen immer häufiger Mandolineneinlagen gegeben wurden. Auch die neugegründeten Mandolinvereine luden Zitherspieler zur Teilnahme an ihren Konzerten ein. So fand z. B. am 12. November 1905 im Verbandsheim ein Unterhaltungsabend des Mandolineklubs „Vindobona“ statt, „bei welchem das Sezessions-Ensemble des Wiener Zitherklubs ‚Umlauf‘ mit durchschlagendem Erfolge mitwirkte“.¹²⁰ Weiteres Interesse mochten Inserate von Instrumentenmachern geweckt haben, die seit 1895 in den diversen Musikjournalen erschienen. Die große Anzahl von Patentanmeldungen für neue oder „verbesserte“ Instrumente ist unter anderem auch auf den Versuch der Produzenten zurückzuführen, sich neue Marktanteile zu sichern.¹²¹ Ein weiterer Grund für die rasche Popularisierung des Instruments war der aufgrund fabrikmäßiger Massenproduktion sinkende Anschaffungspreis.¹²² Als weitere Katalysatoren wirkten seit Anfang des 20. Jahrhunderts die Naturfreunde¹²³ sowie die Wandervogel- bzw. Jugend-

¹²⁰ Echo vom Gebirge, 6. Jg., 1905, Nr. 23, 305.

¹²¹ Ganz allgemein wurde damals eine Vielzahl von Instrumenten erfunden, erprobt und weiterentwickelt, es handelt sich um eine Periode des Experimentierens, die häufig auch recht seltsame Blüten trieb. (Vgl. z.B. die Patent-Nachrichten der Internationalen Musik-Zeitung, 1892 ff.) So inserierte z. B. die Wiener Firma Lutz eine Melophonzither, „welche es jedem Zitherspieler ermöglicht, zwei Instrumente, und zwar das englische Melophon und die Zither zu spielen.“ (Wiener Zither-Zeitung, 2. Jg., 1888, Nr. 10, 6)

¹²² Vgl. z. B. Inserat in der Modernen Hausmusik, 1. Jg., Februar 1925, 7: Mandolinen ab 200.000, Gitarren und Zithern ab 400.000 und Lauten ab 450.000 Kronen (10.000 Kronen entsprachen damals einem Schilling). Das durchschnittliche Bruttomonatseinkommen betrug 1925 182 Schilling; eine Mandoline kostete soviel wie 5 kg. Schweinefleisch. (Vgl. Hellmut Andics, Der Staat, den keiner wollte. Neue österreichische Geschichte, Bd. 3, Wien 1976, 348 f.)

¹²³ In der „Volksmusik“ finden wir zahlreiche Berichte über wandernde Mandolinisten, deren Musizieren unter freiem Himmel nicht immer auf ungeteilte Zustimmung des unfreiwilligen Publikums stieß. Bereits am 25. Oktober 1909 fand im Vereinslokal der Wiener Naturfreunde ein Vortragsabend unter Beteiligung eines Mandolinorchesters statt, bei dem über 500 Zuhörer anwesend waren: „Unter der bewährten Leitung des Herrn Musiklehrers C. Schild liess ein tüchtig geschultes Mandolinensemble seine lieben Weisen hören.“ (Der Naturfreund. Mitteilungsblatt des Touristen-Vereines „Die Naturfreunde“ in Wien, 5. Jg., 1901, Nr. 10, 93 und Nr. 11, 103)

musikbewegung.¹²⁴ Schließlich zeigte und schuf die Musikwissenschaft jener Zeit im Zuge der Wiederbelebung „Alter Musik“ Interesse für das Instrument.¹²⁵

Alles in allem führte uns die Geschichte der Wiederentdeckung der Mandoline aus musik- wie auch aus sozialhistorischer Sicht zu Ergebnissen, die zum überwiegenden Teil nicht nur für Freunde der Zupfmusik oder für die instrumentenkundliche Forschung von Interesse sein dürften. Wien war um 1800 ein Zentrum der Pflege des Mandolinenspiels. Aus den aufgezeigten Gründen verlor das Instrument mit den sich ändernden Repräsentationsbedürfnissen der musizierenden Oberschicht in der Folge rasch an Bedeutung. Eine letzte Hochblüte war in der anschließenden Phase der reisenden italienischen Virtuosen zu beobachten. Diese hatten – aufgrund der spezifischen Bedingungen – in ihrem Land weitaus weniger Erfolg, als auf ihren europaweiten Tournéeen. Die zitierten Konzertberichte machen jedoch deutlich, daß zwar die Leistungen der Virtuosen gewürdigt, aber die spezifischen Eigenschaften der Mandoline zusehends als Mangel empfunden wurden. Ein Instrument, das im kammermusikalischen Rahmen und im Bereich höfischer Unterhaltungsmusik insbesondere auch in Wien durchaus gepflegt und geschätzt wurde, mußte durch Transfer in den (bürgerlichen) Konzertsaal zwangsläufig seine charakteristischen klanglichen Reize und Möglichkeiten verlustig gehen. Wie wir gesehen haben, waren es sowohl musikimmanente als auch gesellschaftliche Kriterien, die diesen Prozeß in Gang setzten und prägten. Da über die Blütezeit des Instruments bereits ausreichende, zumindest allgemein-musikwissenschaftliche Literatur verfügbar ist, lag unser Hauptaugenmerk zunächst auf einer Rekonstruktion des Verfallsprozesses bis zur fast völligen Vergessenheit des Instruments und der Spieltechnik.

Beinahe ein Jahrhundert war vergangen seit der Hochblüte, welche die Mandoline speziell auch in Wien erfahren hatte, bis sie um die Wende zu unserem Jahrhundert in einem völlig veränderten gesellschaftlichen Kontext wieder vermehrt in Erscheinung trat. Nachdem zuvor insbesondere die Zither das Interesse immer breiterer Bevölkerungsschichten errungen hatte, sollte nun der Mandoline ein rasch wachsender Popularitätszuwachs zuteil werden. Die Phase der Wiederentdeckung war gekennzeichnet durch ein Bündel von Faktoren, die sowohl wienspezifische als auch internationalen Bezug aufweisen. Es war unser Anliegen, die musikalischen und kulturellen Ereignisse sowie die gesellschaftlichen Bedingungen dieses Wiederbelebungsprozesses für Wien erstmals darzustellen. Diese Renaissance soll später zur Grundlage des Siegeszugs als bedeutendstes Instrument der Arbeitermusikbewegung werden. Diese Entwicklung der Mandoline zur „Geige des Arbeiters“ soll in einem weiteren Beitrag ausführlich behandelt werden.

¹²⁴ Vgl. z.B. Werner Kindt (Hrsg.), Die Wandervogelzeit. Quellenschriften zur deutschen Jugendbewegung 1896-1919, herausgegeben im Auftrage des Gemeinschaftswerkes „Archiv und Dokumenta der Jugendbewegung“, Düsseldorf-Köln 1968, 87.

¹²⁵ Vgl. die Anmerkungen zu Josef Zuth.

Heft I

II. H. v. 11.10.00. 7a.

Erscheint monatlich/seinmal

Preis 40 Heller

m. d. h. v.



FREDIG

IN WIE

GROSSTADTBILDER

ZEITSCHRIFT
SCHENKT eine KUNST