

CLEMENS ANTON KLUG

Von Franz Schuberts Aufenthalt in der Steiermark zu Heinrich Bertés Singspiel „Das Dreimäderlhaus“

Die Person und das Werk Franz Schuberts waren, über viele Jahrzehnte bis heute, Themen wissenschaftlicher Abhandlungen, die einerseits zahlreiche neue Erkenntnisse zutage gebracht, andererseits ebenso zahlreiche neue Fragen aufgeworfen haben. Daneben entstand ein äußerst fruchtbarer Markt für nicht wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit dem Komponisten, der von Literatur und Musik zu bildender Kunst und Kitsch reicht. Einige Aspekte dieser Rezeption sollen in diesem Aufsatz näher betrachtet werden.¹

Auch wenn es Franz Schuberts Musik nicht geschadet hat, ist die Tatsache, dass seine Werke mehr als einmal zu – manchmal geradezu skandalös schlechten – Potpourris vermengt wurden, aus musikhistorischer Sicht interessant, da sich dabei die Frage stellt, weshalb man dieses tat und damit gleichzeitig in unglaublicher Weise Erfolg hatte. Darauf soll hier eingegangen werden.

Franz Schubert hatte nur äußerst selten Gelegenheit, Wien zu verlassen; lediglich einige Reisen nach Ungarn, wie auch nach Oberösterreich und in die nähere Umgebung der Hauptstadt gaben ihm die Möglichkeit, Neues zu sehen. Dabei hatte er sich bereits im Alter von achtzehn Jahren um eine vakante Lehrerstelle an der Deutschen Normalschule in Laibach beworben. Obwohl Antonio Salieri dies befürwortete, wurde Schubert – wohl aufgrund seiner Jugend – abgelehnt.² So verblieb der junge Komponist einerseits in Wien, andererseits in seiner äußerst tristen finanziellen Situation. Franz Schuberts Ruf als Komponist und Interpret ermöglichte es ihm elf Jahre später trotzdem, eine – für seine damaligen Verhältnisse ausgedehnte – Reise in die Steiermark zu unternehmen.

Die Beziehungen Franz Schuberts zur Landeshauptstadt der Steiermark waren durchaus intensiver Art: Johann Baptist Jenger³, Wiener Militärbeamter und Freund Schuberts, war seit seiner Versetzung nach Graz und bis zum Jahre 1825, neben seiner Tätigkeit als k. k. Feldkanzlei-Adjunkt, Sekretär des steiermärkischen Musikvereins und bewirkte so die Ehrenmitgliedschaft des 26-jährigen Komponisten. Sowohl Schubert als auch Jenger unterhielten Verbindungen zu Anselm von Hüttenbrenner⁴, welcher sich als Direktor des Musikvereins ebenso um die

¹ Diese Abhandlung entstand im Rahmen des musikhistorischen Seminars „Franz Schubert und die Musik der Moderne“ an der Universität für Musik und Darstellende Kunst in Graz im SS 2003.

² Vgl. DRAGOTIN CVETKO, Musikgeschichte der Südslawen, Kassel 1975, S. 119.

³ Geb. am 23.03.1792 bei Freiburg im Breisgau, gest. am 30.03.1856 in Wien. Er kannte Beethoven und war, sowohl in Graz als auch später in Wien, wo er als Kanzleidirektor der Gesellschaft der Musikfreunde wirkte, als Pianist und Organist musikalisch tätig. – Vgl. Art. Jenger, in: WOLFGANG SUPPAN (Hrsg.), Steirisches Musiklexikon, Graz 1962–1966, S. 263f.

⁴ Geb. am 13.10.1794 in Graz, gest. am 05.06.1868 in Ober-Andritz bei Graz. Nach dem Noviziat in Rein, das er abbrach, studierte er u.a. bei Antonio Salieri. Äußerst schaffensreicher

Aufführung Schubertscher Musik verdient gemacht hatte. Obwohl Franz Schubert bereits im Jahre 1823 zum Ehrenmitglied des steiermärkischen Musikvereins ernannt wurde, war es ihm erst vier Jahre später möglich, persönlich nach Graz zu kommen, um die ihm zuerkannte Ehrung zu empfangen. Diesem Aufenthalt ging eine Einladung des Grazer Rechtsanwalts Dr. Karl Pachler voraus, der mit Jenger und Hüttenbrenner gut bekannt war.

Dr. Karl Pachler und dessen Gattin Marie, geb. Koschak⁵, unterhielten in der Grazer Herrengasse 28 gegenüber der Stadtpfarrkirche einen Salon.⁶ Marie war als Pianistin weit über die Grenzen der Steiermark bekannt, selbst Ludwig van Beethoven schätzte ihr Spiel, über welches er meinte, nachdem er sie im Herbst 1817 in Bad Vöslau kennen gelernt hatte: „Ich habe noch niemanden gefunden, der meine Kompositionen so gut vorträgt als Sie, die großen Pianisten nicht ausgenommen: sie haben nur Mechanik oder Affektion. Sie sind die wahre Pflegerin meiner Geisteskinder.“⁷ Im Jahre 1825 erging also eine Einladung von Marie Pachler über Johann Baptist Jenger an Schubert, der diese jedoch erst im Herbst 1827 annehmen konnte. „Am 2. September verließen Schubert, Jenger und vier weitere Freunde mit dem Eilwagen Wien und trafen am Abend des 3. September in Graz ein, wo Schubert bei der Familie Pachler gastliche Aufnahme fand.“⁸

Am 8. September gab Schubert im Ständischen Theater ein Konzert mit eigenen Werken, für welches „bey doppelter Wachsbeleuchtung“ die „gefällige Mitwirkung eines Künstlers und hochgefeierten Tonsetzers aus der Residenz“ angekündigt wurde.⁹ Auch wenn der Versuch Schuberts, seine 1822 fertig gestellte Oper „Fierabras“ in Graz aufführen zu lassen, fehlschlug, besuchte er am 5. September eine Aufführung von Giacomo Meyerbeers Oper „Die Kreuzritter in Ägypten“ mit dem damals als Bassisten engagierten Johann Nestroy in der Partie des Sultan Saladin. Während der Vorstellung sagte er zu Hüttenbrenner „Du, ich halts nimmer aus, gehen wir ins Freie.“¹⁰

Die Familie Pachler lud Franz Schubert nicht nur in ihren Sommersitz, das sog. Hallerschloß am Fuße des Grazer Ruckerlberges, ein, sondern unternahm mit dem Komponisten einen zweitägigen Ausflug nach Wildbach in der Weststeiermark, der weit weniger dokumentiert ist als der Aufenthalt Schuberts in Graz.

Komponist und Interpret, dessen Werke sich bis zum heutigen Tage einer gewissen Beliebtheit erfreuen. Eine besondere Rolle kommt Hüttenbrenner als langjährigem Besitzer des Autographs von Schuberts „Unvollendeter“ zu. – Vgl. Art. Hüttenbrenner, in: SUPPAN (wie Anm. 3), S. 249–253.

⁵ Geb. am 02.02.1794 in Graz, gest. am 10.04.1855 ebenda. Erhielt eine profunde musikalische Ausbildung, welche jedoch durch die angeschlagene finanzielle Situation ihrer Familie nicht zu Ende geführt werden konnte.

⁶ Noch heute zeugt hiervon ein Portaitrelief am Balkongitter der zweiten Etage dieses Hauses. Vgl. CHRISTA HÖLLER, Geschichte auf Stein. Gedenktafeln und Inschriften in Graz, Graz 2002, S. 92; zum Salon siehe z. B. MARLIESE RAFFLER, Grazer Salons im Vormärz. Das Haus Pachler, in: HANNES STEKL u.a. (Hrsg.), „Durch Arbeit, Besitz, Wissen und Gerechtigkeit“. Bürgertum in der Habsburgermonarchie II, Wien 1992, S. 353–363.

⁷ ROSWITHA KARPF, Franz Schubert und die Steiermark, in: RUDOLF FLOTZINGER (Hrsg.), Musik in der Steiermark. Katalog zur Landesausstellung 1980, Graz 1980, S. 318.

⁸ Ebda. S. 317.

⁹ Ebda. S. 318.

¹⁰ CHRISTA HÖLLER, Franz Schubert in der Steiermark, in: MICHAEL NAGY (Hrsg.), Vom Pasqualithaus. Musikwissenschaftliche Perspektiven aus Wien, Heft 4, Wien 1994, S. 42.

Franz Schubert
und die
SteiermarkFreundschaft-
liche BandeEin musikali-
scher SalonAusflug in die
Weststeiermark

Der Besitzer von Schloss Wildbach, Johann von Masegg, welcher mit Anna, der Tochter des Grazer Bäckermeisters Matthias Tax, verheiratet war, starb relativ jung und hinterließ sieben Kinder, deren Vormund Dr. Pachler, ein Neffe der Witwe, wurde. Im Stammbaum der Familie finden sich die Namen zahlreicher Prominenter, u.a. des Landesmusikdirektors und langjährigen Leiters des Steiermärkischen Musikvereins, Hermann von Schmeidel (1894–1953), der Grazer Volksschauspielerin Lori Weiser (1883–1964), wie auch des international renommierten Rechtsgelehrten und Rektors der Grazer Universität, Walter Wilburg (1905–1991).¹¹ Bis vor einigen Jahren fanden in Schloss Wildbach, dessen Inneneinrichtung nach Plünderungen durch die Rote Armee verloren ging, Konzertabende mit Musik von Franz Schubert und seinen Zeitgenossen statt, an welchen auch Künstler wie die mittlerweile international tätige Sopranistin Regina Schörg mitwirkten.

Im Rahmen von gemeinsamen musikalischen Abenden im Schloss lernte Schubert auch den aus dem nahen Frauenthal stammenden Patritz Fuchs kennen, den Vater der Komponisten und Dirigenten Johann Nepomuk und Robert Fuchs. Marie Bischof, geb. Fuchs, Patritz' Tochter, war als Sängerin unter dem Namen „Sulmtaler Nachtigall“ in weiten Teilen der Steiermark bekannt und wirkte an diesen Hauskonzerten mit.

Es ist ein verbreiteter Mythos, dass sich Schubert in Wildbach dem Komponieren widmete. So wird die Mär, Franz Schubert hätte die am Schloss vorbeiführende Sulm als Anregung für das Lied „Die Forelle“ verwendet, auch heute noch gerne in der Weststeiermark erzählt. Dazu fehlte es dem Komponisten an Zeit und Gelegenheit, denn weit ansprechender war für den Freundeskreis die Tatsache, dass sich im Garten des Schlosses ein uralter Weinstock der „Blauen Wildbacher Traube“ an das Gebäude schmiegte. Diese Rebe wird bis heute als Ausgangsprodukt für den in der gesamten Region verbreiteten Schilcher verwendet. Franz Schuberts Spitzname „Schwammerl“ stammt – glaubt man dem Volksmund – daher, dass er das Endprodukt der Traube wie ein Schwamm in sich aufzog. Welche Auswirkungen dieser Name auf die Schubert-Rezeption noch haben sollte, will diese Abhandlung in ausreichendem Maße vor Augen führen.

Trotzdem entstanden einige bedeutendere Kompositionen Franz Schuberts in Graz, darunter „Graetzer Walzer“, D 924, „Grazer Galopp“, D 925, wie auch zwei Lieder. Der – Marie Pachlers Sohn Faustus gewidmete – „Kindermarsch“, D 928, wurde erst im darauf folgenden Monat geschrieben und dem Jungen als Namenstagsgeschenk von Schubert übermittelt. Zweifellos zählten die Tage in der Steiermark, die auf der Rückfahrt nach Wien auch einen Aufenthalt in Fürstenfeld einschlossen,¹² zu den letzten unbeschwerten in Franz Schuberts späten Jahren, wovon auch ein Brief des Komponisten an Marie Pachler Zeugnis gibt.¹³

¹¹ Lt. Auskunft von Dr. Christa Höller, einer Tante des Verfassers, könnte die Liste noch weiter fortgesetzt werden, die Namen wären jedoch für diese Abhandlung ohne Relevanz.

¹² Dieser Aufenthalt wurde im Schubertjahr 1928 von Hermann Pferschy in einem „Concerto lirico in vier Sätzen“ mit dem Titel „Schubert in Fürstenfeld“ verewigt, das in einer Auflage von 100 Stück als Privatdruck in der Officina Vindobonensis zu Wien hergestellt wurde.

¹³ Vgl. KARPf (wie Anm. 7), S. 318f.

Literatur- und Musikwissenschaft sind sich darüber einig, dass die Gattung des Musikerromans mit mancher Vorsicht zu behandeln ist – sowohl in Bezug auf Inhalt als auch auf Sprache und Aussage. Dies gilt vor allem für jene Werke, welche im 19. und frühen 20. Jahrhundert entstanden sind; in jüngerer Vergangenheit kamen Ressentiments hauptsächlich vonseiten der Musikwissenschaft, da es eben nicht deren Zielsetzung entspricht, Leben und Werk eines Musikers oder Komponisten in fantastischer bzw. pseudorealistic Form darzustellen.

Betrachtet man die Gattungsgeschichte des Musikerromans, wird man unsicher feststellen können, dass sich seiner nicht nur literarische Kleinmeister annehmen, sondern auch – und bis heute – arrivierte Autoren und Romanciers. Eine relativ methodische, literaturwissenschaftliche Einteilung des Musikerromans ermöglicht folgendes Schema, das jeweils den Idealtypus charakterisiert:¹⁴

1. Der Autor versucht, bislang neue oder kaum beachtete Züge des Komponisten oder Interpreten zu enthüllen. Hierfür könnten Franz Werfel, „Verdi. Roman der Oper“, Wien 1924, oder Frank Thiess, „Puccini. Versuch einer Psychologie seiner Musik“, Wien 1947, genannt werden.

2. Der Autor widmet sich einer Musikerpersönlichkeit, welche bislang kaum literarisch – gleichgültig ob in wissenschaftlicher Form, oder nicht – erfasst wurde. Als Beispiel könnte man dazu Albert Emil Brachvogel, „Friedemann Bach“, Berlin o.J., anführen.

3. Der Autor verwendet die Figur des Komponisten, um auf diese persönliche seelische Zustände zu projizieren und so eigene existenzielle Probleme literarisch aufzuarbeiten. Eduard Mörike, „Mozart auf der Reise nach Prag“, Stuttgart 1856, und Klaus Mann, „Symphonie Pathétique“, Amsterdam 1935, könnten hier als Paradebeispiele gelten.

Daneben gibt es natürlich eine lange Reihe von Werken, die sich nicht in o.a. Schema einfügen lassen. Vor allem sind dies „literarische Ergüsse“ von ansonsten unbemerkt gebliebenen, oftmals laienhaften Schriftstellern und Historikern. Eine Aufzählung dieser Titel ist nicht von Nöten, viel mehr soll vor den Gefahren, welche deren Verwendung als Vorlage für wissenschaftliche Arbeiten in sich bergen kann, gewarnt werden. Wenn ein Musiker bzw. Komponist „unser Held“, „Held dieser Geschichte“ oder häufig per Vor- oder Spitzname genannt wird, Jahres- und Ortsangaben vage bis gar nicht angeführt werden, die direkte Rede vorherrscht und amouröse Abenteuer eine größere Rolle als das Werk der Hauptperson spielen, sollte – aus wissenschaftlicher Sicht – zu diesem Buch eine deutliche Distanz eingenommen werden.

Man möchte annehmen, dass das Leben Franz Schuberts gar nicht so häufig als Vorlage für nichtwissenschaftliche Bücher und Traktate gedient haben müsste,¹⁵ als es mit weit über 50 Novellen und Romanen¹⁶ tatsächlich der Fall ist. Was die Literatur Schubert nicht antun konnte, übernahmen im 20. Jahrhundert Film und Fernsehen, worauf hier jedoch nicht weiter eingegangen werden kann.¹⁷ Abgesehen

¹⁴ Vgl. OSWALD PANAGL, Der Musikerroman im Spannungsfeld von Projektion und Authentizität, in: UWE HARTEN u.a. (Hrsg.) Künstler-Bilder. Bericht Bruckner Symposium 1998, Linz 2000, S. 54.

¹⁵ Vgl. ebda. S. 59f.

¹⁶ Vgl. ERNST HILMAR, Schubert, Graz 1989, S. 184.

¹⁷ Z. B. Drei Mäderl um Schubert, Wien 1936 (Regie: E. W. Emo, Franz Schubert: Paul

Über die Gefahren im Umgang mit Musikerromanen

Franz Schubert im Spiegel der Trivalliteratur

von Rudolf Hans Bartschs Werk seien erwähnt: Otfried (Pseudonym für Gottfried Jolsdorf), „Schubert-Novellen. Sechs Blätter aus dem Liederkranz des unsterblichen Meistersängers“, Innsbruck 1862; Ernst Paqué, „Die Verschworenen, oder: Der häusliche Krieg: Eine Erzählung aus dem Leben des Opernkomponisten Franz Schubert“ (erschienen in der Neuen Musik-Zeitung, 1889); C. Gerhard, „Heidenrölein. Aus dem Liebesleben Franz Schuberts“ (erschienen am 31. Januar 1897 in der Grazer Tagespost).

Größeren Umfangs ist Ottokar Janetschek, „Schuberts Lebensroman“, Wien 1927. Der Autor fühlt sich mit diesem Buch in weiten Teilen der Realität verpflichtet, lediglich der etwas zu personalisierte Sprachstil verbannt das Werk in die Ecke der Trivilliteratur. Der Roman erfreute sich nach dessen Erscheinen einiger Beliebtheit, konnte sich jedoch nicht gegen die Übermacht von Rudolf Hans Bartschs „Schwammerl“ behaupten.

Weit jüngeren Datums ist das Buch von Peter Härtling, „Schubert. Zwölf Moments musicaux und ein Roman“, Hamburg 1992, welches sich in engagierter Weise Schuberts Lebensumständen annimmt, jedoch letztendlich vom musikwissenschaftlichen Standpunkt nicht restlos zu überzeugen vermag. Interessant ist hingegen die Sprache Härtlings, die sich im Verlauf von Schuberts körperlichem Verfall zunehmend fragmentiert auf ein Minimum reduziert.

Rudolf Hans Bartsch¹⁸ gehörte zu den bedeutenden Figuren des steirischen Literaturlebens der Zwischenkriegszeit. Zunächst Oberleutnant im Wiener Kriegsarchiv und am Institut für Österreichische Geschichtsforschung, war er ab 1918 als freier Schriftsteller tätig. Anonym versuchte er sich erstmals mit dem Buch „Als Österreich zerfiel. 1848“ (1905) als Schriftsteller, bereits vier Jahre darauf wurde ihm, nach Werken wie „Zwölf aus der Steiermark“ (1908) und „Die Haindlkinder“ (1908), der Bauernfeld-Preis verliehen. Im Jahre 1910 war „Schwammerl“ vollendet und erschien zunächst ein Jahr später in der Leipziger Illustrierten Zeitung als Fortsetzungsroman unter dem Titel „Franz Schuberts letzte Lebensjahre“. Der ebenfalls in Leipzig ansässige Verlag L. Staackmann brachte 1911 – mit Zeichnungen des Wiener Jugendstil-Illustrators Alfred Keller versehen – den Roman in Buchform heraus, der noch im selben Jahr eine Auflage von 100.000 Exemplaren erreichte.

Das Werk wurde zu einem der meistgelesenen Bücher der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg und wohl Rudolf Hans Bartschs, wenn schon nicht literarischer, zumindest größter kommerzieller Erfolg, der ihm bis heute einen festen Platz in der jüngeren Literaturgeschichte unseres Landes und den Ruf als Heimatdichter gesichert hat. Die Asche Rudolf Hans Bartschs – und dies ist wohl einzigartig – wurde hinter einer Gedenktafel unweit der Pergola am Grazer Schlossberg beigeetzt.

Was Rudolf Hans Bartsch so häufig vorgeworfen wurde, nämlich Schuberts Aufenthalt in der Steiermark in zu ausgedehntem Maße beschrieben und als unbeschwerteste Zeit im Leben des Komponisten glorifiziert zu haben, wird zumin-

Hörbiger). – Das Dreimäderlhaus, Wien 1958 (Regie: Ernst Marischka, Franz Schubert: Karlheinz Böhm).

¹⁸ Geb. am 11.02.1873 in Graz, gest. am 07.02.1952 in Graz-St. Peter. Siehe: WALTER BRUNNER (Hrsg.), Geschichte der Stadt Graz. Band 4: Stadtllexikon, Graz 2003, S. 34f.

dest teilweise begreiflich, wenn man die steirische Herkunft des Autors als mögliche Begründung hierfür in Betracht zieht. Sicherlich entsprechen die hier beschriebenen Episoden in weiten Teilen der Wahrheit, doch – bedenkt man die Verbreitung und den Leserkreis des Buches – tragen sie zu einer Verzerrung des Schubert-Bildes bei. Weder war sein Aufenthalt in Graz für ihn von besonderer Nachhaltigkeit, noch hat dieser gravierende Spuren in der Musikgeschichte der Stadt hinterlassen, sieht man einmal von der Verbindung mit Hüttenbrenner, Jenger und den Wirrnissen um das Autograph der „Unvollendeten“ ab.

Bedeutsamer als diese dem Heimatstolz Bartschs zuzuschreibende Überbewertung der Steiermark ist die Geschichte um das „Dreimäderlhaus“, welche im „Schwammerl“ die zweite zentrale Stellung einnimmt. Schuberts Liebe zu Hannerl, der Tochter des Glasermeisters Christian Tschöll, und die damit verbundene Demütigung des Komponisten, welcher schließlich allein zurückbleibt, ist reine Fiktion. Als mögliches historisches Vorbild könnten die freundschaftlichen Bande mit den Schwestern Fröhlich gedient haben, nähere Angaben sind vom Autor hierzu jedoch nicht überliefert.

Der Titel des Buches, „Schwammerl“, stammt daher, dass der Autor Schuberts Freundeskreis diesen „Kneipnamen“ für den Komponisten in den Mund legte, zurückzuführen auf seine Korpulenz, den unteretzten Wuchs und Körperbau. Es ist weniger die Vergabe dieses Namens als dessen eigentlich skandalöse Verwendung im Titel des Werkes und die damit verbundene Reduktion des Inhaltes auf eine anbiedernd leutselige Charakterisierung Franz Schuberts.

Rudolf Hans Bartsch war es ursprünglich gar nicht recht, Ausschnitte seines Werkes als Libretto verwendet zu wissen, vielleicht fürchtete er selbst um eine Verzerrung seines Schubert-Bildes. Es mag paradox erscheinen, doch war die Vertonung des Torsos von Bartschs Roman einerseits ein größerer Erfolg als der Roman selbst, andererseits Grund für dessen noch weitere Verbreitung.

Möglicherweise aufgrund der Tatsache, dass in Komischen Opern, Operetten und Singspielen häufig fiktive Aristokraten Träger der Handlung waren, reifte im Publikum der Wunsch, auch von Zeit zu Zeit die gewundenen Schicksalswege realer Personen auf der Bühne erleben zu können. Wollten sie dem Zeitgeschmack Rechnung tragen, lag der Entschluss der Librettisten und Textdichter nahe, für Handlung und Personen auf das Leben großer Komponisten zurückzugreifen. Deren Vitae waren zumeist gut dokumentiert, wobei man ohne Probleme die eine oder andere Liebesgeschichte einflechten, bzw. in der Folge bei der Wahl der Melodien auf das Œuvre des jeweiligen Komponisten zurückgreifen konnte.

Neben den vielen, um die Jahrhundertwende entstandenen, unbedeutenden Werken¹⁹ noch unbedeutenderer Komponisten, war es vor allem Franz Lehár, der im Jahre 1925 mit der Operette „Paganini“ zur Bedeutung dieses Genres beitrug. Bereits ein halbes Jahrhundert früher hatte gleich mehrmals Franz von Suppé²⁰

¹⁹ Z. B. GEORG JARNO, Musikantenmädel (1910) über Joseph Haydn.

²⁰ Geb. am 18.04.1819 in Split, gest. am 21.05.1895 in Wien, eigentlich Francesco Ezechiele Ermengildo Cavagliere Suppé-Demelli, Zu seinen Hauptwerken zählen „Leichte Kavallerie“, „Banditenstreich“, „Die schöne Galathee“ und „Boccaccio“.

Rudolf Hans Bartsch – Leben und Werk

„Schwammerl“ – Fiktion und Wahrheit

Komponisten als Operettenhelden

Komponisten mit Operetten gehuldigt, darunter vier Mal Wolfgang Amadeus Mozart und ein Mal Joseph Haydn.²¹

Im Jahre 1864 entstand Suppés Original-Singspiel in einem Akt, „Franz Schubert“, nach einem Libretto von Hans Max (Pseudonym für Johann Freiherr von Paümann), der, wie Suppé, Mitglied der Künstlergemeinschaft „Grüne Insel“ war. Ursachen für dieses plötzliche Interesse waren Bestrebungen zur Wiederbelebung von Schuberts Kompositionen durch Johann Ritter von Herbeck, wie auch des Wiener Männergesangsvereines, der im Jahre 1862 zu Spenden für die Errichtung eines Schubert-Denkmal in Wien aufrief.²² Wie es viele Jahre später Berté tun sollte, verwendete auch Franz von Suppé in reichem Maße Melodien Schuberts, welche in eine fiktive Handlung rund um das Zusammentreffen des Komponisten mit der „Schönen Müllerin“ an der Höldrichsmühle bei Mödling eingebaut wurden. Das Werk war in rascher Folge und mit beträchtlichem Erfolg auf vielen deutschsprachigen Bühnen – so auch am Grazer Stadttheater – zu sehen. Die nicht zu überhörenden kritischen Stimmen der Zeitgenossen hätten dabei auf viele ähnliche Produkte angewandt werden können: „Es ist leider eine schwere Versündigung an dem Geist Schubert'scher Melodien. Suppé hat in der Partitur sinnlos, wie das schlechte Buch es vorschreibt, meist Lieder des grossen Meisters verarbeitet und dabei wenig Rücksicht auf die Originalwerke genommen.“²³

Heinrich Berté
– Leben und
Werk

Wie auch im Falle Rudolf Hans Bartschs sollte die Auseinandersetzung mit Franz Schubert Heinrich Bertés²⁴ nachhaltigster – um nicht zu sagen einziger – Erfolg werden. Nachdem der Schüler von Anton Bruckner und Robert Fuchs als Komponist sogenannter ernster Musik (Ballette, Opern) in keiner Weise reüssieren konnte, verlegte er – auf Anraten seines Bruders Emil, der sich als Musikverleger in Wien bereits einen Namen gemacht hatte – seine Tätigkeit auf das Gebiet der „heiteren Muse“, ohne dass ihm auch dabei Erfolg beschieden gewesen wäre. Die beiden Librettisten Dr. Alfred Maria Willner und Heinz Reichert wurden bei Heinrich Berté mit einer Bühnenbearbeitung von Bartschs Schubert-Roman vorgestellt, welche der Komponist unter der Verwendung von Franz Schuberts „Ungehduld“, dem siebenten Lied aus „Die schöne Müllerin“, mit eigener Musik versah.

Wilhelm Karczag, der Leiter des Wiener Carl-Theaters und anderer Etablissements, musste Berté überreden, von seinen eigenen Vertonungen zugunsten Arrangements Schubert'scher Musik abzusehen. Berté willfahrte und der lange erhoffte Erfolg als Tonsetzer – eines Werkes, das keine einzige Komposition von ihm enthielt – stellte sich in sensationeller Weise ein. Karczag war bekannt dafür, mäßig erfolgreiche Operetten und Singspiele so lange bearbeiten zu lassen, bis diese schließlich seinem Sinn für Kommerz entsprachen. In seine Ära fällt unter anderem die Premiere von Franz Lehárs „Die lustige Witwe“, die der Impresario zunächst kategorisch abgelehnt hatte.²⁵

²¹ Vgl. ANDREA HARRANDT, Haydn, Mozart und Schubert auf der Bühne. Komponisten als Operettenhelden, in: UWE HARTEN u.a. (Hrsg.) Künstler-Bilder. Bericht Bruckner Symposium 1998, Linz 2000, S. 117–127.

²² Vgl. KARL ADAMETZ, Hundert Jahre Wiener Männergesangs-Verein, Wien 1943.

²³ Zit. nach HARRANDT (wie Anm. 21), S. 125.

²⁴ Geb. am 08.05.1857 in Galgócz/Ungarn, gest. am 23.08.1924 in Perchtoldsdorf/Wien.

²⁵ Vgl. ROBERT und EINZI STOLZ, Die ganze Welt ist himmelblau, Bergisch Gladbach 1986, S. 148.

Im Jahre 1917 setzte sich Heinrich Berté für das Singspiel „Lenz und Liebe“ noch einmal mit Schuberts Musik auseinander. Wie bereits zuvor arrangierte er dessen Kompositionen für ein Libretto, das u.a. aus der Feder Bruno Hardt-Wardens²⁶ stammte. Der Erfolg des Werkes konnte hingegen bei weitem nicht an jenen des „Dreimäderlhauses“ anknüpfen.

Nachdem Wilhelm Karczag erfolgreich für die Umarbeitung des Singspieles plädiert hatte, erwarb er die Aufführungsrechte für das Wiener Raimund-Theater und engagierte Oskar Stalla für die endgültige Orchestration von Schuberts Musik. Am 15. Jänner 1916 fand, mit dem bereits 60-jährigen Tenor Fritz Schrödter in der Rolle des Franz Schubert, die Uraufführung des „Dreimäderlhauses“ statt und geriet zu einem bei Publikum und Presse sensationellen Erfolg. Bereits fünf Jahre später wurde das Werk unter dem Titel „Blossom Time“ in New York und, ein weiteres Jahr darauf, als „Lilac Time“ in London über mehrere Monate zur Aufführung gebracht. Am Broadway endete das Stück in abgewandelter Form mit Schuberts Tod zu den Klängen des „Ave Maria“. Der Tenor Richard Tauber trug mit einer eigenen Bearbeitung und der Gestaltung der Hauptrolle ebenso wesentlich zum nachhaltigen Erfolg des Singspiels bei, das schließlich in mehr als 60 Ländern gezeigt wurde. Unter dem Titel „Hannerl“ entstand in den folgenden Jahren ein von Carl Lafite zusammengestelltes, beinahe ebenso erfolgreiches, Singspiel, in dem zwar Schober und Tschöll vorkommen, Schubert jedoch keine Rolle mehr spielt.

Von Rudolf Hans Bartschs „Schwammerl“ benutzten Alfred Maria Willner und Heinz Reichert lediglich jene Kapitel für das Libretto des „Dreimäderlhauses“, die den Erlebnissen des Komponisten im Hause des Glasermeisters Christian Tschöll gewidmet sind. Naturgemäß ließ sich aus dieser unverbindlichen Geschichte – in Verbindung mit einer volkstümlichen Sprache – eine Reihe ansprechender Ensembles zusammenstellen, ohne dass die Librettisten dabei Gefahr gelaufen wären, dem Publikum auch nur eine Spur von Realität aus Franz Schuberts tatsächlicher Lebenssituation vor Augen und Ohren führen zu müssen.

Die Handlung ist von der dem Genre anlastenden Banalität gekennzeichnet: Verwechslungen, Intrigen und Tändeleien wechseln einander ab, um zu dem, von der Realität der Romanvorlage gegebenen, Ende zu gelangen: Schubert bleibt allein zurück – ungeliebt und unverstanden. Da das Publikum unterhalten werden wollte, wurde der übliche Personenreigen in das Geschehen eingebracht: die übellaunige Haushälterin, das Buffo-Paar, der Komiker usw.

Der Text spiegelt eben diese Volkstümlichkeit wider, welche nach Meinung der Librettisten Ort und Zeit der Handlung – Wien im Jahre 1826 – bedingen. Oftmals wirken die Worte in Verbindung mit Schuberts Musik weniger volkstümlich als schlichtweg unpassend. Besonders offensichtlich wird dies im dritten Quartett, für welches das 1826 komponierte „Ständchen“ nach einem Text aus Shakespeares „Cymbelin“ Verwendung fand. Die erste Strophe wird von Schober, Vogl, Schwind und Kuppelwieser nach dem originalen Wortlaut „Horch, horch die Lerch' im Ätherblau ...“ gesungen, während dem zweiten Vers folgender Text unterlegt ist:

²⁶ Er wurde vor allem als Textdichter von Schlagern der 20er und 30er Jahre bekannt.

„Das Dreimäderlhaus“ – ein Sensationserfolg

Text und Verwendung der literarischen Vorlage

„Wir haben dir was mit gebracht
für einen Abendschmaus.
Sieh her, wie diese Knackwurst lacht,
die schaut doch herrlich aus!
Dies Kalbskotlett, wie rosig frisch,
gebraten ist's im Nu!
Das wird ein wahrer Fürstentisch
Und Nockerln gib's dazu!
Als Mehlspeis' winkt der Strudel schon.
Gefüllt mit Nuss und Mohn.
Auch Käs, auch Käs,
mach auf, so riechst du es!
Und Bier und Wein!
Das wird ein Gaudium sein!“

Schluss-
bemerkung – „Schubert-
Kitsch“

Von den musikalischen Vorgängern und Nachfolgern des „Dreimäderlhauses“ war bereits die Rede. Nicht jedoch von dessen Auswirkungen auf die Industrie der Andenken- und Kitschmanufaktur, welche gerade im Bezug auf die Person Franz Schuberts reiche Früchte getragen hat.²⁷ Ob es nun papierene Ankleidepuppen mit dem Konterfei des Komponisten sind, oder Werbeplakate („Ich schnitt' es gern in jede Käs'rind ein“) und Schubert-Schwimmhosen, ist am Ende gleichgültig. Diese Vermarktung – musikalischer und industrieller Art – hat Schubert ebenso wenig geschadet, wie Mozart die gleichnamige Kugel. Wenn sich auch nur ein geringer Prozentsatz der Konsumenten dadurch zu einer intensiveren Auseinandersetzung mit dem originalen Werk Franz Schuberts verpflichtet gefühlt hat, mögen diese Blüten der „Schubert-Pflege“ ihre Berechtigung haben. Ein anonymes Autor fasste am Ende des Schubert-Jahres 1927 das mögliche Empfinden des Komponisten darüber in folgendem Gedicht²⁸ zusammen:

*Meister Schubert kommt von der Wanderfahrt
Und aus dem Riesengetümmel
Betritt er bescheiden, wie's seine Art,
Den alten Musikerhimmel.*

*Beethoven und Mozart freuen sich d'rob:
„Erzähl' uns, was du getrieben!“
„Ja, meine Wiener“, sagt Schubert voll Lob,
„Sie zeigten mir, daß sie mich lieben.*

*Sie schufen Bilder aus Seife und Schmalz,
und nannten nach mir ihre Ware,
So wuchs ich mir selber heraus aus dem Hals,
Und es reicht noch für hundert Jahre.*

²⁷ Vgl. HILMAR (wie Anm. 16), S. 183–208.

²⁸ Ebda. S. 204.

*Ein ganzes Jahr, es war mir geweiht,
Von Wienern und ihren Gästen,
Ich hatte zum Ausschmaufen nicht 'mal die Zeit,
Von all den Feiern und Festen.*

*Sie aßen und tranken zu meiner Ehr',
Und wollten nicht ruhen und rasten,
Wenn vor hundert Jahren das gewesen wär',
Hätt' im Leben ich nicht müssen fasten.*

*Jetzt bleib' ich bei euch, denn das ist ganz klar,
Wenn unten auch noch viel Geschrei ist,
Ist mein letzter Gedanke vom Schubert-Jahr:
Froh bin ich, daß es vorbei ist!“*

Anschrift des Verfassers:

Mag. Clemens Anton Klug, Conrad von Hötzendorf-Str. 24, 8010 Graz