



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Das Singspiel *Hannerl* (1918) – Eine Fortsetzung zu
Das Dreimäderlhaus“

Verfasserin

Franziska Feuerstein

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Musikwissenschaft

Betreuer:

PD Dr. Wolfgang Fuhrmann

Danksagung

Diese Arbeit widme ich meinen beiden Großmüttern Renate Papai und Maria Feuerstein.

Des Weiteren möchte ich mich bei meinen Eltern Elisabeth und Manfred Feuerstein bedanken,
die mir das Studium ermöglichten und mich immer mit viel Liebe und Geduld bis heute
begleiteten,

bei meiner Schwester Juliet Feuerstein-Manghi und meinem Schwager Thomas Manghi, die
mir durch ihre geschwisterliche Betreuung durch all die schweren und chaotischen Phasen der
letzten Jahre halfen,

bei meinem Betreuer Wolfgang Fuhrmann, der mich mit viel Geduld stets motivierte, förderte,
beratschlagte und mich mit Fachwissen versorgte.

bei Gerrit Waidelich, der mir die ersten Türen zum *Hannerl* öffnete,

bei Marion Diederichs-Lafite und Joachim Diederichs, die mir mit großem Interesse mit
Materialien und Informationen zur Seite standen,

bei Rita Steblin, die mir das Soufflier- und Regiebuch von *Hannerl* zur Verfügung stellte,

bei Friederike Jary-Janecka und Stefan Schmidl, die mir mit fachlichen Hinweisen weiterhalfen.

bei Akari Komiya, Johanna Ziegler, Alfred Litschauer, Georg Hamann, Michael Salamon, so wie
Mario Aschauer und Christine Martin von der Neuen Schubert-Ausgabe für ihre Hilfe bei der
Identifizierung von Schubert-Melodien

und bei Anneliese Berger und Nadya Gharaei, die sich die Zeit nahmen Teile der Arbeit
Korrektur zu lesen.

Schließlich gilt mein Dank all jenen, die mir durch ihre Freundschaft und Verbundenheit durch
das Studium halfen: u.a. meiner gesamten Familie, Alit Antara, Klaus Peisteiner, Silvia Grafl-
Moser, Habiba Hentschel, Katalin Tomcsik, Tahereh Holmes, Alexandra Bundschar, Jasmin
Ettehadieh, Gerlinde Tichy, Carina Kellner, Maria Bayer, Sebastian Grammel und dem
StraussArt-Octett.



Inhaltsverzeichnis

Einleitung	7
1. Kapitel: Entstehungsgeschichte	9
1.1 <i>Das Dreimäderlhaus</i>	9
1.2 <i>Hannerl – des Dreimäderlhauses 2. Teil</i>	12
1.3 Der „Arrangeur“: Carl Lafite	13
1.3.1 Leben, Werk und Schubert	13
1.3.2 <i>Der Kongress tanzt</i>	21
1.3.3 <i>Die Fünf um Schubert</i>	24
1.4 Aufführungsgeschichte	28
2. Kapitel: Handlung und Musik.....	41
Vorbemerkung zur Quellenlage.....	41
2.1 Handlung	42
2.1.1 Inhaltliche Zusammenfassung	42
2.1.2 Dramaturgie.....	48
2.1.3 Personen	49
2.2 Musik	54
2.2.1 Überblick und Erklärung	54
2.2.2 Tabelle der Melodieverweise	56
2.3 Dramatischer Moment	64
2.4 Zentraler Verknüpfungspunkt zum <i>Dreimäderlhaus</i>	68
2.5 Funktion der Person Franz Schubert	71
2.6 Frauenfiguren	75

2.6.1	Hannerl	75
2.6.2	Aranka	78
2.6.3	Hannerl versus Aranka	84
3. Kapitel: Kulturgeschichtliche Einordnung		85
3.1	Die Frage nach der Gattung: Singspiel oder Operette?	85
3.2	<i>Hannerls</i> Rezeption	90
3.3	Das Fortsetzungsphänomen	96
3.4	Zeitgeschichtliche Bezüge	98
3.4.1	Alt-Wien und das Frauenbild	98
3.4.2	Österreich-Ungarn	101
Schlussbemerkungen		105
Literatur- und Quellenverzeichnis		107
Abbildungsverzeichnis		114
Anhang		117
	Klavierauszug <i>Hannerl</i> – Ausgewählte Nummern	117
	Abstract (Deutsch)	159
	Abstract (English)	161
	Lebenslauf	163

Einleitung

Das Ziel dieser Arbeit ist in erster Linie eine erste allgemeine Darstellung des Singspiels *Hannerl* von 1918, des offiziellen zweiten Teils des berühmten Singspiel *Das Dreimäderlhaus* von 1916, zu positionieren. *Das Dreimäderlhaus* (Text: Willner/Reichert, Musik/Arrangement: Heinrich Berté), das in der Musikhistorik als „Alt-Wien“-Operette eingeordnet wird, war seinerseits ein großer Erfolg. Es wurde später verfilmt und noch unzählige Male im In- und Ausland aufgeführt, sodass man es auch heute noch kennt und in den diversen Operettenproduktionen Österreichischer Bühnen sehen und hören kann. Daneben geriet die Fortsetzung *Hannerl*, die von den gleichen Librettisten verfasst wurde demselben Prinzip folgte, die Musik Schuberts für die einzelnen Nummern zu adaptieren, deren Arrangement jedoch musikalisch statt von Berté von Carl Lafite bearbeitet wurde, in Vergessenheit. Nur hier und da wird sie in Lexika und Fachliteratur im Zusammenhang mit dem *Dreimäderlhaus* erwähnt. Waren die Quellen zu *Hannerl* anfangs recht mühsam aufzufinden, konnten inzwischen u.a. Theaterzettel, Rezensionen, Textbücher, Klavierauszüge, Orchesterstimmen, Postkarten gesichtet werden. Eine Partitur jedoch konnte bis heute nicht gefunden werden, sodass die von manchen Rezensenten als „schubertnah“ gerühmte Klanglichkeit von Lafites Arrangements hier ausgeklammert bleiben musste.

Die Beschäftigung mit den Quellen und Sekundärliteratur erbrachte Gedankengänge, die die folgende Struktur der vorliegenden Arbeit formten:

Das erste Kapitel rekapituliert den Plot und den Erfolg des *Dreimäderlhauses*, berichtet von der Entstehungs- und Aufführungsgeschichte der Fortsetzung *Hannerl* und erläutert das Leben, Werk und den Schubertbezug Carl Lafites.

Das zweite Kapitel widmet sich der Handlung und der Musik von *Hannerl*, wobei eine Tabelle der Melodieverweise die Übernahmen aus Werken Schuberts zuzuordnen versucht. Im Weiteren werden ausgewählte Passagen und Personen dargestellt und analysiert.

Zuletzt geht das dritte Kapitel auf diverse weiterführende Aspekte, die sich teils aus dem 2. Kapitel ergeben, näher ein und versucht so eine kulturgeschichtliche Einordnung für *Hannerl* zu treffen.

Ausgewählte Nummern des Klavierauszugs von *Hannerl* im Anhang dieser Arbeit sollen dem Leser und der Leserin das Singspiel näher bringen und im Besonderen die Darstellungen und Analysen des 2. Kapitels nachvollziehbar machen.

1. Kapitel: Entstehungsgeschichte

1.1 Das Dreimäderlhaus

Das Dreimäderlhaus von 1916, ebenso als Singspiel bezeichnet wie sein Nachfolgewerk *Hannerl*, stellt den Komponisten Franz Schubert als Hauptfigur in den Mittelpunkt der Handlung und kann daher in einer Reihe von Operetten und Singspielen seit Mitte des 19. Jahrhunderts gesehen werden, die um „Persönlichkeiten der Wiener Musik- und Theatergeschichte“¹ kreisen. Das Libretto des Singspiels stammt aus der Feder von Alfred Maria Willner und Heinz Reichert, die dazu den Roman „Schwammerl“ von Rudolf Hans Bartsch aus dem Jahre 1912 als Vorlage hinzuzogen und die Geschichte ein wenig für die Bühne veränderten. Im Folgenden soll die Handlung des *Dreimäderlhauses* kurz zusammengefasst werden:

Wien, 1826 (zwei Jahre vor Schuberts Tod) - Die Schwestern Hederl und Haiderl treffen sich mit ihren Verehrern, dem Sattlermeister Andreas Bruneder und dem Posthalter Ferdinand Binder, die sie bisher vor ihrem Vater Christian Tschöll, dem Hofglasermeister, geheim gehalten haben. Hannerl, die jüngste aus dem Dreimäderlhaus, begleitet ihre beiden Schwestern als Anstandsdame. Was sie nicht wissen: Vater Tschöll ist ihnen gefolgt und möchte herausfinden, was seine drei Töchter im Schilde führen.

Im selben Gebäude wohnt auch Franz Schubert, der von seinen Künstlerfreunden für ein geselliges Beisammensein besucht wird. Schubert erzählt über seine große Sehnsucht, die ‚Eine‘ zu finden. Diese findet er auch bald darauf, als er im Hof auf Hannerl trifft. Sie ist begeistert von der Bekanntschaft mit dem Komponisten und bittet um Gesangstunden, die auch

¹ Linhardt 2006, S. 267.

gegenüber ihrem Vater als Vorwand für den Aufenthalt der drei Mädchen in diesem Haus dienen sollen. Schuberts Freund, Baron Franz Schober, beschwichtigt Vater Tschöll soweit, dass er am Ende in die Verlobung seiner Töchter Hederl und Haiderl einwilligt.

Die Doppelhochzeitsfeier der Schwestern bildet den zweiten Akt. Hannerl und Schubert, beide sichtlich ineinander verliebt, treffen sich wieder, doch Schubert ist zu schüchtern, um seine Liebe zu offenbaren. Die Hoftheatersängerin Demoiselle Lucia Grisi, eine Liebschaft Schobers, glüht vor Eifersucht und erblickt in der jungen hübschen Hannerl eine Gefahr. In einem Gespräch unter vier Augen will sie ihr verständlich machen, dass sie besser die Finger von Franz lassen soll, da dieser ein „Hallodri“ sei, der gleichzeitig mit mehreren Frauen Verhältnisse habe. Da Grisi den vollen Namen, Franz Schober, nicht ausspricht, glaubt Hannerl, sie meine Franz Schubert und verwirft gekränkt ihre Gefühle für ihn.

Schubert, verwirrt und verunsichert durch ihre plötzliche Abneigung, fasst schließlich den Entschluss seine Liebe durch das ihr gewidmete Lied *Ungeduld* zu offenbaren. Doch bittet er seinen Freund Schober, das Lied für Hannerl zu singen, da er sich selbst nicht in der Lage dazu sieht. Das Lied zeigt wahrlich seine Wirkung, Hannerl ist sichtbar angetan. Jedoch glaubt sie, nicht Schubert, sondern Schober möchte damit seine Liebe bekunden und fällt ihm um den Hals – natürlich zu Schuberts Unglück. Folglich kommt es zu einer Verlobung der beiden, während Schubert für das Glück seines Freundes auf die große Liebe verzichten muss, sodass er sich fortan nur mehr der Musik widmen möchte.

Die Musik zu dem am 15. Jänner 1916 im Raimund Theater uraufgeführten Stück stellte Heinrich Berté aus verschiedensten Musikstücken von Franz Schubert zusammen.

Aufgrund der Hauptfigur Franz Schubert, der beliebten Musik und der in der Kriegszeit wohlthuenden sentimental Geschichte, die in einer Zeit spielt, als Wien ein idyllisches und sorgenfreies Alt-Wien zu sein schien, wurde *Das Dreimäderlhaus* zu einem großen

Erfolg. In Wien, Berlin und anderen Städten wurde die Erstinszenierung mehr als 600 Mal aufgeführt. Bald darauf wurde das Werk in diverse Sprachen übersetzt und in über 60 Ländern inszeniert. Bis heute soll es nach der Fledermaus von Johann Strauß die meist gespielte Operette sein.

1.2 Hannerl – des Dreimäderlhauses 2. Teil

Der überaus große Erfolg des *Dreimäderlhauses*, aber vielleicht auch das offene tragische Ende, erzwang geradezu eine Fortsetzung, einen zweiten Teil. So bekundet ein Vertrag vom 14. Dezember 1916 zwischen dem Bühnenverlag Karczag und den Librettisten Willner und Reichert, sowie dem Komponisten Carl Lafite, dass noch im Jahr der Uraufführung des *Dreimäderlhauses* ein zweiter Teil in Auftrag gegeben wurde, damals mit dem Titel „*Hannerl aus dem Dreimäderlhaus*“². Die Bühnenmusik, wieder arrangiert und leicht verändert aus Musik Schuberts, würde hierfür – angeblich aufgrund eines Streits mit den Librettisten³ – nicht mehr Heinrich Berté, sondern Carl Lafite schreiben. Interessanterweise soll Carl Lafite bereits für das *Dreimäderlhaus* gefragt worden sein, die Musik gemeinsam mit Berté zu arrangieren, lehnte jedoch ab.⁴ Für die Fortsetzung überlegte er es sich aber anders: „*Ich habe mich erst nach langer Überlegung entschlossen, diese Sache zu machen.*“⁵

Zwei Jahre nach dem *Dreimäderlhaus*, am 8. Februar 1918, wurde dann das dreiaktige Singspiel *Hannerl* als offizieller 2. Teil am Raimund Theater uraufgeführt. Auch Berté versuchte an den Erfolg des *Dreimäderlhauses* anzuknüpfen und schrieb etwa zeitgleich das Singspiel *Lenz und Liebe* (1917). Hierfür bearbeitete er wiederum Musik von Franz Schubert, während die Handlung aber in keinem Zusammenhang mit dem *Dreimäderlhaus* steht (mehr dazu im Abschnitt 3.3).

Hannerl, die Titelfigur der offiziellen Fortsetzung, ist nicht das Hannerl aus dem *Dreimäderlhaus*, sondern deren Tochter. Die Handlung spielt im Jahre 1849, also mehr als 20 Jahre nach dem *Dreimäderlhaus*, im Anwesen des Barons Schober und seiner Gattin, nun genannt Johanna. Schubert ist bereits verstorben (1828) und taucht nur als Erinnerung in der Geschichte auf. Die Handlung dreht sich hauptsächlich um eine Liebesgeschichte zwischen Hannerl und dem Baron Hans von Gumpenberg. Diese muss zuerst viele Missverständnisse überstehen, bis sie im 3. Akt in ein „Happy End“ münden darf.

² Abtretung des Urheberrechtes von „*HANNERL aus dem Dreimäderlhaus*“, Karczag&Wallner, 1916

³ Jary-Janecka 2000, S. 18.

⁴ Vgl. „Gespräch mit Karl Lafite. Zur Erstaufführung von „Hannerl“, Mittagblatt des neuen Wiener Journals, von Karl Marilaun, 8.2.1918.

⁵ Ebd.

1.3 Der „Arrangeur“: Carl Lafite

1.3.1 Leben, Werk und Schubert

Carl Lafite, der „Arrangeur“ von *Hannerl*, wurde am 31. Oktober 1872 in Wien als Sohn des Wiener Malers Carl Lafite geboren.⁶ Seine unpublizierten Memoiren⁷ beschreiben, dass er schon als Kind musikalische Einfälle gehabt hätte, die zum Teil von Eduard Strauß, der in der Nachbarschaft wohnte, angeregt wurden. So präsentierte er im Garten des Elternhauses in der Sperlgasse 2, zweiter Bezirk, bereits mit acht Jahren seine ‚Ritteroper‘, die „sauber gearbeitete Chöre, Lieder und Duette“⁸ beinhaltet haben soll.

1889 bis 1893 studierte er am Wiener Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde Orgel, Klavier und Komposition u.a. bei J. N. Fuchs und A. Bruckner. Die Staatsprüfung legte er jedoch erst 1898 ab, nachdem er 1894 bis 1896 als Musiklehrer in Olmütz im damaligen Mähren, heute Olomouc in Tschechien, tätig war. In dieser Zeit begab er sich außerdem auf eine Konzertreise als Pianist mit dem Geiger František Ondříček im Habsburgerreich und in Russland. Ab 1898 startete Lafite seine Karriere in Wien als Organist der Piaristenkirche des Achten Bezirks (1898 – 1910), als Musiklehrer am Blindeninstitut (1898 – 1901), und als Leiter von diversen Chören (u.a. Wiener Sängerbund ab 1900, Wiener Singakademie ab 1901, Evangelischer Singverein). Er behauptete sich auch als Kritiker und Feuilletonist in bekannten Wiener Zeitungen, wie zum Beispiel in der *Wiener Allgemeinen Zeitung*, der *Neuen Freien Presse*, oder dem *Neuen Wiener Tagblatt*. Lafite war 1909 Mitbegründer des Neuen Wiener Konservatoriums und wurde 1911 Generalsekretär und später Direktionsmitglied (bis 1937) der Gesellschaft der Musikfreunde. 1926 erhielt Lafite den Professor-Titel des Bundesministeriums für Unterricht und 1937 das Österreichische Verdienstkreuz für Kunst und Wissenschaft. Aus der Ehe mit der Feuilletonistin Helene Tuschak wurde sein Sohn Peter Lafite geboren.

⁶ Der gesamte Abschnitt 1.3 basiert auf persönlichen Mitteilungen von Lafites Enkelin Marion Diederichs-Lafite und ihrem Gatten Joachim Diederichs, sowie auf Informationen des von ihnen gestalteten Wikipedia-Eintrags über Carl Lafite.

⁷ Lafite, Autobiografie, unpublizierte Textfassung (Musikzeit/Verlag Lafite).

⁸ Ebd., S.3.

Dieser wurde der Begründer der Österreichischen Musikzeitschrift. 1944 starb Lafite in St. Wolfgang und wurde auf dem Wiener Zentralfriedhof in einem Ehrengrab beigesetzt.

Carl Lafites Schaffen umfasst Kompositionen für Chöre, im speziellen Männerchöre, Orchesterlieder, Lieder mit Klavier, Melodramen, Schauspielmusiken und Pantomimen.

Im Genre des Musiktheaters wurden in Prag 1908 seine Märchenoper *Das kalte Herz*, in Leipzig 1909 seine Operette *Der Musenkrieg* im Kristallpalast, in München 1915 das ‚Singspielchen‘ *Die Hirtin und der Schornsteinfeger, oder Das ist der Lauf der Welt* und in Braunschweig 1926 die *Stunde, drei musikalische Einakter*, uraufgeführt.

Neben dem Singspiel *Hannerl* adaptierte er auch für weitere Bühnenwerke „klassische“ Musik, zum Beispiel für die Musikalische Komödie *Der Kongress tanzt* Musik von u.a. Mozart, Beethoven und Schubert (damaliges Stadttheater Wien, 1918, mehr über das Werk im Abschnitt 1.3.3) und für die komische Oper *Fürstin Tanagra* Musik von Jacques Offenbach (Volksoper Wien, 1924). Außerdem schrieb er das Kammermusikspiel *Die fünf um Schubert* (1928), das ebenfalls mit Musik von Franz Schubert versehen ist (weitere Behandlung des Werkes im Abschnitt 1.3.2).

Auch verfasste Lafite Schriften über Musik, wie zum Beispiel das bisher noch unpublizierte Buch „*Wiener Volksmusik*“ von 1942⁹. 1913 verfasste er als Generalsekretär der Gesellschaft der Musikfreunde Wien das geschichtliche Werk „*Die Hundertjahrfeier der k.k. Gesellschaft der Musikfreunde Wien. Ein Rückblick*“ zusammen mit dem Bürovorstand Mauritz Krumpholz, sowie 1937 „*Die Geschichte der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien 1912-1937*“ zusammen mit Hedwig Kraus, damalige Archivarin der Gesellschaft der Musikfreunde Wien.

Zum 100. Jubiläum von Schuberts Todestag und zehn Jahre nach *Hannerl*, verfasste der Schubertliebhaber das Werk „*Das Schubertlied und seine Sänger*“ und schrieb das schon erwähnte Kammermusikspiel *Die Fünf um Schubert*, auf das ich im folgenden Abschnitt

⁹ Nachdem es 1946 beim Verlag Doblinger eingereicht wurde und es zur Korrektur nach Berlin zu Erich Müller von Asow übersendet wurde, konnte der Druck wegen der damaligen Papierknappheit nicht erfolgen. Eine Publikation von Musikzeit/Verlag Lafite befindet sich in momentaner Planung.

1.3.2 näher eingehen werde. Im selben Jubiläums-Jahr war er neben dem bekannten Schubert-Forscher Otto Erich Deutsch an der Gestaltung der offiziellen Schubert-Feiern in Wien beteiligt.

Er selbst beschreibt dieses Ereignis und seine Mitarbeit in folgenden Worten:

„Ein Glanzpunkt aber war die Schubertfeier 1928, bei der ich vor dem Kundmann'schen Monument im Stadtpark die Erinnerungsrede sprach und im Konzert am 18. März, in dem das genaue Programm von 1828 – Schuberts einzigem selbständigen Konzert – zur Aufführung gelangte, die Liedervorträge Josef von Manowarda und das Ständchen für Frauenchor (Zögernd leise) vom Singverein unter Grossmann vorgetragen, begleitet, sowie das merkwürdige Tenorlied mit obligatem Horn Auf dem Strome von Hermann Gallos und Karl Stiegler wiedergegeben. Dieses Konzert kam durch meine Initiative zustande, wie denn überhaupt die Schubertpflege mir jeher eine Herzenssache gewesen ist. Im gleichen Jahr erschien auch mein Buch Das Schubertlied und seine Sänger.“¹⁰

Bereits 1894-1896, während seines Aufenthalts in Olmütz im damaligen Mähren, heutigem Tschechien, wo er als Musiklehrer tätig war, initiierte er ‚Schubertiaden‘ vor Ort. Auch später in Wien war er an der Wiederbelebung der Schubertiaden durch den Wiener Schubertbund beteiligt:

„Die Sitte der „Schubertiaden“, zu des Meisters Lebzeiten so glücklich in Schwung, dann durch Jahrzehnte vergessen, hat durch den Wiener Schubertbund eine ebenso pietätvolle, wie anregende Neubelebung erfahren. 1905 hat sie begonnen. Am ersten Abend, unter Adolf Kirchls Leitung, gelangten das Es-Dur-Quartett, eine Liederserie, Der Hirt auf dem Felsen mit Klarinette (vollständig neu für Wien) und die von mir vorgetragene A-Moll-Sonate op. 42 zur Aufführung. In den folgenden Jahren haben ich noch die D-Dur- und die Es-Dur-Sonate, die Moments Musicaux und die nachgelassenen Klavierstücke dort gespielt, und 1935 zur 30-jährigen Bestandsfeier unter Keldorfer wieder die A-Moll-Sonate. ... Ich aber hatte die Idee der Schubertabende ja schon vor Jahren in Olmütz eingebürgert und fand dafür nun auch in Wien den richtigen Boden. Diese Abende, vor allem mit dem wertvollen

¹⁰ Lafite, Autobiografie, unpublizierte Textfassung, S.103.

Bariton Victor Heims, ob nun Die schöne Müllerin, Die Winterreise, der Schwanengesang, das Hauptstück bildete, waren außerdem oft durch Instrumentalnummern ergänzt. Meist spielte ich selbst eine Folge von Klavierstücken oder eine Sonate, die oft drei- bis viermal in einer Saison wiederholt wurden. Manchmal (besonders bei Aufführungen mit Arthur Preuss oder Maximilian Löser oder auch bei Schubert-Abenden von Franz Karl Fuchs) ließen wir durch eine junge Sprecherin die von Schubert nicht komponierten Gedichte der Müller-Lieder rezitieren.“¹¹

Folgende zwei Zitate aus Lafites „Wiener Volksmusik“ von 1942 lassen verstehen, was für eine Bedeutung Franz Schubert für Carl Lafite hatte, mit welchem Respekt und mit welcher Verehrung er den Komponisten betrachtete:

„Franz Schubert, begnadete Musikantennatur, dem Tanze leidenschaftlich aufgeschlossen, war ihr Pionier und Wegbereiter. Er schuf ihre ursprünglich starre und rohe Form mit künstlerischem Feingefühl und unerschöpflichem Erfindungsgeist in bezaubernde Gebilde voll unwiderstehlicher Liebenswürdigkeit um, durchflocht ihre plumpen Züge mit den weichen Molltönen seiner angeborenen Schwermut und hob ihr etwas unpersönliches, allgemein-österreichisches Kolorit ins unverkennbar Wienerische. ... Schubert selbst dachte in der kindhaften Bescheidenheit des Genies gar nicht daran, mit seinen Tänzen viel Aufhebens zu machen, er war zufrieden, wenn er im Freundeskreis Schubertiaden und Ausflügen, aufspielen konnte – ein reicher Mann wollte er damit wahrhaftig nicht werden.“¹²

„Und nie ist hier der Moment gekommen, der Stellung zu gedenken, die Schubert in der Entwicklung der Wiener Volksmusik einnimmt. Er ist Mündung und Ursprung zugleich, Endstation einer jahrhundertelangen Genesis und Ausgangspunkt einer neuen Ära; durch ihn gelangt, nachdrücklicher als bei Josef Haydn und irgendeinem anderen der Vorgänger, der Wienerische-volkstümliche Einschlag in der melodischen Struktur und der rhythmischen Haltung zum Durchbruch. Es ist wird nur in wenigen Fällen statthaft sein, die Schubertsche

¹¹ Lafite, Autobiografie, unpublizierte Textfassung, S. 116.

¹² Lafite 1942, unpublizierte Textfassung, S. 60.

*Produktion schlechthin als Volksmusik hinzustellen; sie ist es in Wahrheit dort, wo sie es unverblümt sein will, in einer Reihe seiner Tänze und Märsche vor allem. Freilich wird auch hier die angeborene Vornehmheit seines Wesens überall durchdringen; lässt er aber einmal dem Frohsinn die Zügel schießen, so ist die urwienerische Provenienz nicht zu verkennten.*¹³

Als Leiter vieler Chöre, spezialisiert auf Chorwerke der Klassik, Solopianist, Liedbegleiter und auch Cellist war Carl Lafite sicherlich mit einem breiten Schubert-Repertoire vertraut, sodass es für ihn eine Leichtigkeit war, aus der Menge von Melodien passende ‚Schlager‘ und auch besondere Raritäten für *Hannerl* zu wählen.

Lafite selbst äußert sich zu *Hannerl* in seiner Autobiografie nur mit folgendem Absatz. Dass das falsche Aufführungsjahr 1916 statt 1918 genannt ist, lässt sich vermutlich mit einem Tippfehler bzw. einem Gedächtnisirrtum erklären:

*„1916 kam in Wien das Schubert-Singspiel Hannerl heraus, dessen Handlung es vermied, Schubert selbst auf die Bühne zu bringen. Eine harmlose, durch und durch saubere Studentenkomödie, die an sich sympathisch wirkte, besonders aber durch die viele entzückende Musik, bei der ich, wo es anging an den Tonarten festzuhalten bemüht war. Das Stück ist im In- und Ausland sehr viel aufgeführt worden. Anny Rainer und Franz Glawatsch traten bei der Uraufführung im Raimundtheater besonders hervor.“*¹⁴

Eine Vorbesprechung von *Hannerl* im Mittagblatt des Neuen Wiener Journals am Tag der Uraufführung gibt einen näheren Einblick in Lafites Position zu *Hannerl*.¹⁵ Der Bericht von Karl Marilaun, der mit dem Titel *Gespräch mit Karl Lafite. Zur Erstaufführung von „Hannerl“* gedruckt wurde basiert auf einem Interview mit Carl Lafite selbst. Darin wird Lafite als ein sympathischer, bescheidener Musikkenner und -förderer beschrieben, der über einen beeindruckenden Lebenslauf verfügt, private Schubertiaden in seinem Hause abhält und es mit dem *Hannerl* „nur gut meint“:

¹³ Lafite 1942, unpublizierte Textfassung, S. 124.

¹⁴ Lafite, Autobiografie, unpublizierte Textfassung, S. 136.

¹⁵ Da der ganze Bericht einen sehr interessanten Einblick gibt, wurde er diesem Abschnitt angehängt.

„Und ich glaubte auch, hier eine Möglichkeit zu sehen, das Publikum zu erziehen; es der rein geschäftsmäßig betriebenen Operette abwendig zu machen und dem deutschen Singspiel, wie es zuletzt wohl Lortzing geschrieben hat, wieder unsere Großstadttheater zu gewinnen. Wer meine künstlerische Vergangenheit auch nur beiläufig kennt, wird mir glauben dürfen, daß mich ein Erfolg des „Hannerl“ nicht zuletzt darum freuen würde, weil wiederum einige tausend oder zehntausend Menschen – wenn auch auf einem Umweg, den der strenge Musiker nicht ohneweiters billigt – zur Musik Franz Schuberts geführt werden.“¹⁶

Eine von vielen Werkbesprechungen von 1918 lobt die Wahl, Lafite die Bearbeitung von *Hannerl* zu überlassen, da er als ‚Schubertkenner‘ galt (mehr dazu im Abschnitt 3.2):

„Es ist auf jeden Fall ein glücklicher Gedanke gewesen, Karl Lafite, dem bekannten Schubertkenner, dem feinen Interpreten dieses Meisters, die musikalische Bearbeitung zu übergeben.“¹⁷

Lafite machte sich scheinbar mehr Gedanken über die Art und Weise Musik Schuberts neu zu arrangieren und instrumentieren als andere Arrangeure seiner Zeit, und wusste auch Kritik zu äußern:

„Er selbst hat sie [seine Tänze] auch nur vom Klavier aus verkündet; erst die Nachfahren haben sie bearbeitet, instrumentiert, die Deutschen Tänze speziell, wiederholt auch textiert, für Männerchor, für Frauenstimmen, für gemischtes Quartett gesetzt – nicht immer glücklich. Am besten ist es Gottfried Jarmer gelungen, der sie geschmackvoll aneinandergereiht und mit stimmungsechten alt-wienerischen Worten versehen hat; Eusebius Mandyczewskis Bearbeitung, die außer dem Frauenchor und dem unveränderten Klaviersatz des Originals auch noch Violine und Cello verwendet, leidet an einem nicht sympathischen Gelegenheitstext.“¹⁸

¹⁶ Mittagblatt des Neuen Wiener Journals, 08.02.1918, gez.: Karl Marilaun.

¹⁷ Fremdenblatt, Wien, 09.02.1918.

¹⁸ Lafite 1942, unpublizierte Textfassung, S. 60.

Gespräch mit Karl Lafite.

Zur Erstaufführung von „Hannerl“.

Von

Karl Marilaun

Er hat zur Fortsetzung des „Dreimäderlhauses“ die Schubert-Musik beige-steuert, das wird man dem Herrn Professor so lange nicht verzeihen, als Leute zu seinem Hannerl gehen. Man verzeiht überhaupt sehr ungern Erfolge, insbesondere wenn sie sich in Tantiemenberechnungen präsentieren; wir haben für den Künstler in ausgefranzten Hosen, für einen Bittschriften verfassenden Beethoven, für den in seinem vierten Stock sich einsperrenden Grillparzer, für einen Mahler, den man glücklich aus der Hofoper hinausgeekelt hatte, immer sehr viel übrig gehabt.

Es wird also einiges zur Versöhnung der durch jeden Kassenerfolg, den ein anderer davonträgt, beleidigten Idealisten beitragen, wenn man verrät, daß an dem Musiker Karl Lafite in den „Dreimäderlhaus“-Jahren eine halbe oder ganze Million betrübend spurlos vorbeigegangen ist. Als dieses unwahrscheinlich erfolgreiche Singspiel geschrieben war, ging man zu Lafite, der seit zwanzig Jahren ein ganz besonderes Verhältnis zu Schubert hat, und machte ihm den Antrag, gemeinsam mit Berté die Zusammenstellung der Musik zu besorgen. Herr Lafite lehnte ab; er zog es vor, unbekannte junge Sängerinnen auf dem Klavier zu begleiten, seine Chorvereine zu dirigieren, von Verlegern für einen seiner Chöre fünfzig Kronen zu bekommen, Opern zu schreiben, deren Aufführung durchzudrücken er nicht genügend Ellbogen besitzt. Herr Berté segnete vermutlich die künstlerischen Überzeugungen des ihm zugedachten Kompagnons; er fühlte sich Mannes genug, die Tantiemen des „Dreimäderlhauses“ – die erfreulicherweise alle Erwartungen überstiegen – allein zu verdienen.

Und indes das Raimund-Theater Jubiläum und Jubiläum feierte, saß der gute Professor Lafite nach des Tages Müh' und Arbeit in seiner bescheidenen, altwienerisch gemütlichen Wohnung, versammelte ein paar Freunde, Sänger und Musiker um sein Klavier und veranstaltete die „Schubertiaden“, um deretwillen er in einem kleinen Kreise von Wienern, Kunstfreunden und kunstbegeisterten Damen berühmt geworden ist. Es war eine Berühmtheit, die nichts eintrug und ihn vermutlich deshalb freute, weil man an solchen Musikabenden im Hause Lafite für zwei schöne Stunden den Glauben an die Musikstadt Wien zurückgewinnen konnte. Viktor Heim stand am Klavier und sang Schubert, Karl Lafite begleitete. Um die brennende Lampe aber saßen junge Mädchen, die das „Dreimäderlhaus“ noch nicht gesehen hatten, alte Damen, deren welke Wangen zu glühen anfangen, wenn die innige und kindliche Reinheit der „Deutschen Tänze“ ihre Herzen wieder einmal schmerzlich süß verzauberte. Junge Komponisten, deren Namen man sich übermorgen oder vielleicht nie merken wird, wurden im Hause Lafite zum erstenmal einem ganz kleinen, aber erlesenen Hörerkreis vorgestellt; junge Sänger und Musiker holten sich an den Lafite-Abenden ihr erstes, kleines, schwachbegrüntes Zweiglein Lorbeer. Und mancher hat sich später, wenn ihm der Beifall größer, ausverkaufter Säle verwirrend und beglückend in den Ohren Hang, mit einem leisen und dankbaren Heimweh eines Abends erinnert, an dem er sich mit pochendem Herzen im Hause Lafite an den Flügel setzte oder sein erstes Lied einem Kreis stiller, verständiger und empfänglicher Menschen schenken durfte.

Das waren und sind die Abende, an denen sich Karl Lafite bei der Musik von seinem Tagewerk, das Musik ist, zu erholen liebt. Und diese Abende freuen ihn um so mehr, als die gehenden

und kommenden Tage den Musiker Lafite mit Erfolgen nicht allzu sehr verwöhnt haben. Er ist ein großes, grau gewordenes Rind und ein Künstler, der bloß dies nicht versteht: für sich selber einigen Lärm zu schlagen. Und so ist von seinem Leben eigentlich nicht viel zu erzählen. „Am Konservatorium“, sagt er, „studierte ich Klavier, Orgel und Kompositionslehre. Und dann reiste ich zwei Jahre mit dem gleichaltrigen, damals also noch jungen Franz Ondricek, gab auch meine ersten selbständigen Klavierabende und schrieb meine Oper „Das kalte Herz“, die am Landestheater in Prag aufgeführt wurde. Auch einige der schönen Bierbaumschen Singspiele, den „Musenkrieg“ und „Prinzessin und Schornsteinfeger“ vertonte ich; dann übernahm ich mit achtundzwanzig Jahren die Leitung der „Singakademie und gründete eine ganze Anzahl von Chorvereinen, die sich, wie mein „Evangelischer Singverein“, eine gewisse Stellung im Musikleben Wiens zu erringen wußten. Von ihnen und anderswo wurden auch die Chöre gesungen, die ich neben meiner unterrichtenden und Dirigententätigkeit schrieb: einer von ihnen, „Sankt Michael“, ist ja recht bekannt geworden.

Vielleicht die größte Freude bereitete mir aber noch meine Unterrichtstätigkeit, insbesondere, als ich mit Ondricek, Alfred Grünfeld und noch einigen das „Neue Konservatorium“ begründen konnte, wo ich jetzt als Lehrer wirke. In der letzten Zeit ist übrigens auch eine neue Oper, eigentlich ein Singspiel, fertig geworden, zu dem mir Leo Feld den Text schrieb. Die Erstaufführung soll allerdings nicht vor Kriegsende stattfinden.

Und was nun das „Hannerl“ betrifft: Ich habe mich erst nach langer Überlegung entschlossen, diese Sache zu machen. Man wird gerade bei mir nicht sagen können, daß ich die Musik Franz Schuberts, mit der ich sozusagen aufgewachsen bin, bedenkenlos oder pietätlos „geplündert“ hätte. Ich weiß, welche Einwände gegen das „Dreimäderlhaus“ gemacht wurden und teilweise billige ich sie natürlich. Aber andererseits kann ich doch nicht finden, daß es gar so schrecklich und grabschänderisch sein soll, wenn die Leute, statt mit einem modernen Gassenhauer, mit einem Schubert-Lied auf den Lippen und vielleicht auch im Herzen aus dem Theater gehen. Ich wollte also mit „Hannerl“ unseren Operettenkomponisten gewiß keine Konkurrenz machen; ich glaube, fürchte und hoffe im Gegenteil, daß mir das nicht gelungen ist. Aber ich sehe bei mir im kleinen Kreis, welch schöne und glückliche Stunden es sind, in denen die unverwelkliche Musik Franz Schuberts auf empfängliche Herzen wirkt. Und obwohl ich mich seinerzeit nicht entschließen konnte, die Musik für das „Dreimäderlhaus“ zusammenzustellen, hatte ich doch später, als ich das Singspiel sah, eine gewisse Freude über die „Zugkraft“, die hier ausnahmsweise ein Unsterblicher auf die ganz großen Massen ausübt.

Und ich glaubte auch, hier eine Möglichkeit zu sehen, das Publikum zu erziehen; es der rein geschäftsmäßig betriebenen Operette abwendig zu machen und dem deutschen Singspiel, wie es zuletzt wohl Lortzing geschrieben hat, wieder unsere Großstadttheater zu gewinnen. Wer meine künstlerische Vergangenheit auch nur beiläufig kennt, wird mir glauben dürfen, daß mich ein Erfolg des „Hannerl“ nicht zuletzt darum freuen würde, weil wiederum einige tausend oder zehntausend Menschen – wenn auch auf einem Umweg, den der strenge Musiker nicht ohneweiters billigt – zur Musik Franz Schuberts geführt werden ...“

Und Herr Professor Lafite, der wahrhaftig nicht so aussieht, als ob er an seinem „Hannerl“ nun ein Kriegsgewinner werden wollte, streicht sich nachdenklich die schon ein wenig silberig gewordene Mähne. Sollte er Schubert trotzdem etwas abzubitten haben, so sei es ihm das „Dreimäderlhaus“-Erfolge verziehen, den er, ein allzu reiner Tor, die anderen einstecken ließ.

1.3.2 *Der Kongress tanzt*

Mit diesem und dem nächsten Abschnitt 1.3.3 werden zwei Werke Lafites behandelt, die in Bezug auf *Hannerl* interessante Zusammenhänge zeigen. *Der Kongress tanzt* scheint deshalb erwähnenswert zu sein, da Lafite dafür, so wie auch für *Hannerl*, Musik der Klassik zu einem Pasticcio zusammenstellte und darunter ebenfalls Musik Schuberts hinzuzog. Das Stück wurde im selben Jahr wie *Hannerl*, 1918, uraufgeführt - jedoch nicht im selben Theater, sondern im damaligen Stadttheater Wien in der Josefstadt. Das Libretto der musikalischen Komödie in drei Akten schrieben Hugo Wittman und Julius Bauer. Ebenfalls wurde es wie *Hannerl* vom Bühnenverlag W. Karczag in Form von Klavierauszügen, Texte der Gesänge und Sonstigem verlegt.



Abbildung 1: "Der Kongress tanzt" - Titelseite des Klavierauszugs

Die Handlung spielt zur Zeit des Wiener Kongresses 1815 in Wien. Ein späterer deutscher UFA-Film unter der Regie von Erik Charell von 1931 trägt den gleichen Titel. Auch hierfür wurde Musik der Zeit der Handlung, aber auch neuere Musik, von Werner Richard Heymann verwendet. Die bekannte Nummer „Wien und der Wein“, schrieb Heyman zum Beispiel über die Walzermelodie von „Mein Lebenslauf ist Lieb' und Lust“ von Josef Strauss. Ein offizieller Zusammenhang zwischen den beiden gleichnamigen Werken von 1918 und 1931 ist nicht bekannt.

In den Wiener Bibliotheken sind heute noch Klavierauszüge des Werkes zu finden. Die Musiksammlung der ÖNB verfügt außerdem über eine handschriftliche Partitur, die von Carl Lafite auf der ersten Seite unterzeichnet wurde. Darin, sowie im „Klavierauszug mit Text (Klavierparticell)“ in 148 Seiten, lassen sich keinerlei Hinweise auf die Herkunft der verwendeten Musik finden.

Jedoch im „Klavierauszug zu zwei Händen“ ist vor jeder Nummer vermerkt, von welchem Komponisten die eingearbeitete Musik stammt. Die angegebenen Komponisten sind zum Beispiel W.A. Mozart, L. v. Beethoven, C.M. v. Weber, Wenzel Müller, J. Haydn, oder Heinrich Marschner. Auch werden hier und da Volksmelodien verwendet. Die verschiedenen Formulierungen, wie zum Beispiel „Mit Verwendung Mozartischer Motive“, oder „Mit Benützung von Motiven von Wenzel Müller“, sind auffällig uneinheitlich. Für eine Nummer verwendet Lafite auch hier Musik von Franz Schubert: Die Nummer 12, das Duett „Im Wienerwald“, bestehend aus einem Walzer- und einem Marschlied. Das Marschlied als „Tempo marziale“ beruht mit nur wenigen rhythmischen Veränderungen auf dem dritten Marsch der *Trois Marches Militaires*, D733 – op. 51 für Klavier zu vier Händen. Ab Takt 40 erklingt das Trio desselben Marsches. Der Walzer jedoch, hier als „Andantino“ bezeichnet, konnte von mir nicht identifiziert werden.

Abbildung 2: "Der Kongress tanzt" - Nr. 12. Duett. Nach Motiven von Franz Schubert.

348

Nach Motiven von Franz Schubert.

Nr. 12. Duett.

Andantino.

Lenzi: Einst deckt' ich den Himmel ein, die, die vor
 Flor, nun lacht uns die Sonne aus Wolken her - vor. Wir mußten halt war - ten, das
 Glück ließ sich Zeit, Ge - duld bringt ja Ro - sen, auf Leid folgt ja Freud. Das Hof - fen und
 Har - ren bringt oft ei - nen Schnarren macht man - chen zum Nar - ren, uns mach - te es

Tempo marziale.

Lenzi: Bald baust du mir ein Häu - sel fein aus lau - ter Mar - zi - pan,
 Doch, es soll von Zuk - ker sein, viel Scho - ko - la - de dran! ...
Loni: Die Stüh - le Ka - ra - mel - len sind und

W. K. 4379.

37

Lenzi: Man - del, feig der Tisch, bei - ben wir siels froh - ge - sinnt die ge - san - te Was - che frisch Und San - tage
 geht es bald fort in den We - ner - wald, bald auch zum Tanz ein - mal in den A - pol - lo -
 saal, di - del, di - del, dum! So flieht das Le - ben hin in die sem schö - nen Wien, als ob, bei
 mei - ner Ehr - tag - tag - lich Son - tag - wär! Di - del, di - del, dum -
 1. 2.
 W. K. 4379.

1.3.3 Die Fünf um Schubert

Kurz soll hier noch auf das „andere“ Schubert-Stück eingegangen werden, obwohl *Die Fünf um Schubert* erst zehn Jahre nach *Hannerl* entstand. Das als Kammermusikspiel in drei Akten bezeichnete Werk stammt von 1928, dem 100. Todesjahr Schuberts, und wurde für die RAVAG¹⁹ geschrieben. Im Archiv der Musikzeit, Verlag Lafite sind heute nur noch fünf maschinenschriftliche Manuskripte mit Gebrauchsspuren vorhanden. Den Manuskripten ist sehr wenig Information zu entnehmen, ein Autor des Textes ist nicht bekannt. Auch eine explizite komponierte, oder arrangierte Musik von Lafite ist nicht nachweisbar. Jedoch lassen sich an Hand des Textes im Stück interpretierte Stücke von Schubert finden. Anhand all dieser Tatsachen lässt sich vermuten, dass das gesamte Stück von Carl Lafite selbst geschrieben wurde und außer den im Text genannten Stücken keine Musik das Stück umrahmte, wie es zum Beispiel bei *Hannerl* der Fall ist. Des Weiteren könnte vermutet werden, dass es sich um kein szenisches Bühnenstück, sondern um ein Hörspiel handelt – soll es ja für die RAVAG, die österreichische Rundfunkgesellschaft, geschrieben worden sein. Dieser Vermutung stellen sich aber explizite szenische Anweisungen in die Quere. Zum Beispiel wird die Einrichtung des Raumes beschrieben und Bewegungen ausgeschrieben („Therese fährt – im tiefsten Glück – langsam über sein Haar.“).

Die Geschichte erinnert an die der zahlreichen Theaterstücke und Singspiele im 19. und 20. Jahrhundert, die sich ebenso standardisierter Klischees und Mechanismen – der arme chaotische Schubert, die hilfsbereiten geselligen Freunde, das ‚Mädchen aus dem Volk‘ - bedienen.²⁰

Franz Schubert haust verarmt und chaotisch bei seinem Freund Schober in einem Zimmer, das Schauplatz aller drei Akte ist. Schuberts Freund Schwind möchte, wo es nur geht, Schubert unterstützen und bringt deshalb Therese Birngruber ins Haus, ein „junges Wienermädl“, die als Bedienerin bei Schubert

¹⁹ Laut persönlicher Mitteilung der Musikzeit/Verlag Lafite. Eine Archivanfrage an den ORF, das Nachfolgeunternehmen der RAVAG, sowie an die Mediathek des Technischen Museums war erfolglos.

²⁰ Vgl. Jary-Janecka 2011, unpublizierter Aufsatz, S.1.

Ordnung halten soll. Da Therese der Kunst und dem Künstler überaus angetan ist, möchte sie kein Geld für ihre Arbeit annehmen. Schubert ist von der Idee, dass jemand ‚durch seine Sachen wühlt‘, zuerst gar nicht begeistert. Therese ist aber, genauso wie Schubert, hartnäckig und schließlich verstummen seine Widersprüche. Obwohl Therese über ein reizendes Aussehen verfügt und ihm sichtbar angetan ist, bemerkt Schubert sie kaum. Er ist vernarrt in die Sängerin Therese Puffer, die ihm kürzlich nach einem Konzert, in dem sie seine Lieder sang, ein „Busserl“ gab, wodurch er ihr Interesse erhofft.

Schwind möchte Schubert auch aus dem unangenehmen Abhängigkeitsverhältnis mit Schober befreien, dessen dilettantische Texte er laufend vertonen soll. Ein junger vielversprechender Dichter, Bauernfeld, kommt auf Schwinds Einladung bei Schubert vorbei. Bei diesem Besuch entwickelt sich die Idee für die gemeinsame Oper *Der Graf von Gleichen*.

Gekränkt durch Schuberts Entscheidung, die nächste Oper mit Bauernfeld statt mit ihm zu schreiben, hat sich Schober einen grausamen Scherz ausgedacht. Mittels Briefen entschuldigt er sich für sein Verhalten und lädt alle Freunde - Bauernfeld, Schwind und Mayerhofer - zu Schubert ein, um zu feiern. Außerdem gibt er an, die Sängerin Therese Puffer eingeladen zu haben, die laut Schober tatsächlich ein ehrliches Interesse für Schubert hegen soll. Die Freunde, alle bepackt mit Köstlichkeiten, treffen bei dem nervösen Schubert ein und üben spontan ein neues Stück von Schubert, eine Serenade in a-Moll, in Streichquartettfassung – Schubert am Cello – ein, um es bei der Ankunft von Therese Puffer zu spielen.

Was sie aber nicht wissen: Es handelt sich nur um einen Scherz. Therese Puffer ist nicht eingeladen und hegt auch keine Liebe für Schubert. Stattdessen hat er unter den Vorwand, Schubert hätte Geburtstag, die Bedienerin Therese in ein schönes Kleid gekleidet, sodass sie Therese Puffer ähnelt. Als sich die Wahrheit zeigt, hat Schubert einen Wutausbruch und wirft alle aus seiner Wohnung. Therese bleibt und versucht ihn zu beruhigen. Schließlich verlässt er selbst die Wohnung.

Am nächsten Morgen, nachdem er im Heurigen noch erfuhr, dass Therese Puffer sich mit einem anderen verlobt hat, ist Schubert fest entschlossen Wien zu verlassen – er möchte Schwind nach München folgen. Letztendlich kann ihn Schwind aber dazu überzeugen, dass Schuberts Leben und Komponieren an Wien und seinen dortigen Freunden hänge.

Am Ende schließlich kehrt Zufriedenheit in Schuberts Gemüt ein und er zeigt seiner fleißigen Therese endlich Freundlichkeit und Zuneigung:

Therese: Soll ich Ihnen weißbackene Kipferln oder einen Guglhupf zum Kaffee geben?

Schubert: Gar nix. Du sollst da bleibn. (Müde legt er sein Gesicht auf ihre Hand).

(Therese fährt – im tiefsten Glück – langsam über sein Haar).

Vorhang.

Folgende Musik Schuberts wird im Stück erwähnt, beziehungsweise musiziert:

Erwähnte Musik	Musizierte Musik
„Trockne Blumen“ aus „Die Schöne Müllerin“	Die Oper „Alfonso und Estrella“
Eine Klaviersonate	Trio in Es-Dur
Die romantische Oper „Der Graf von Gleichen“	„Das Ständchen“
	„Der Lindenbaum“
	Ein Deutscher
	„Der Neugierige“ aus „die Schöne Müllerin“
	Serenade in a- Moll für Streichquartett

Schubert singt und summt viele seiner Stücke selbst, sich am Klavier begleitend. Mit seinen Freunden wird die neu komponierte Serenade mit den unter dem Tisch vorhandenen Streichinstrumenten gleich ausprobiert. Schubert spielt Cello, Schwind erste Geige, Bauernfeld zweite und Mayerhofer Bratsche. Auch das Volk kennt und spielt seine Musik:

Straßenmusikanten – Gesang und Ziehharmoniker – singen und spielen einen Deutschen von Schubert.

Der Freundeskreis um Schubert wird in *Die Fünf um Schubert* deutlich anders als im *Dreimäderlhaus* dargestellt. Das beginnt bereits mit der Wahl der historischen Persönlichkeiten selbst. Neben Schober und Schwind, die in beiden Stücken auftreten, wird im *Dreimäderlhaus* die Runde durch den Zeichner Kupelwieser und den Hofopernsänger Vogl ergänzt, in *Die Fünf um Schubert* jedoch durch die Dichter Bauernfeld und Mayrhofer. Schwind, der im *Dreimäderlhaus* nur eine uninteressante Nebenrolle erhält, gilt in *Die Fünf um Schubert* als wahrer selbstloser Freund, Bewunderer und Förderer Schuberts, während zwischen Schober und Schubert ein unangenehmes Abhängigkeitsverhältnis geschildert wird und Schober grob und hinterlistig mit seinen Freunden umgeht. Das *Dreimäderlhaus* schildert ihn zwar als einen „Casanova“ in Bezug auf Frauen, stellt ihn jedoch in Bezug auf Schubert als guten Freund und Förderer dar. Hinweisen von Josef Kenner, einem Kameraden Schuberts aus der Konvikt-Zeit,²¹ zufolge, die von derben Charakterzügen Franz Schobers berichten, scheint es sich in Lafites Kammermusikspiel um eine adäquatere Darstellung zu handeln als in Rudolf Bartschs *Schwammerl* und dem *Dreimäderlhaus*. Jedoch muss berücksichtigt werden, dass die schriftlichen Schilderungen der Freunde Schuberts subjektiv und „selbst stilisierend“²² sind und meist erst nach vielen Jahren aus der eigenen Erinnerung geschrieben wurden.

²¹ Vgl. Jary-Janecka 2000, S. 103.

²² Gruber 2010, S. 8.

1.4 Aufführungsgeschichte

Die Uraufführung von *Hannerl* im Wiener Raimund Theater am 8. Februar 1918, einem Freitagabend,²³ stand unter der Direktion von Wilhelm Karczag und der Regie von Emil Guttmann. In der Titelrolle sah man Anny Rainer, die bereits das ältere Hannerl im *Dreimäderlhaus* spielte, und der ebenfalls im *Dreimäderlhaus* vorkommende Christian Tschöll wurde wieder von Publikumsliebbling Franz Glawatsch verkörpert. Interessant ist, dass Fritz Neumann, der auch die Figur Franz Schubert in der gleichzeitigen Inszenierung des *Dreimäderlhauses* spielte,²⁴ die Rolle des Bruders der jungen Hannerl, Franz, verkörperte. Könnte diese Besetzung darauf hinweisen, dass die dadurch entstehende Vermutung, Franz sei in Wahrheit der uneheliche Sohn von Franz Schubert, beabsichtigt ist?

Die weitere Besetzung und die Aufführungsdaten sind dem folgend abgebildeten Theaterzettel der Uraufführung zu entnehmen.

Das Stück muss beim Wiener Publikum eigentlich gut angekommen sein, denn es lassen sich Theaterzettel bis zur 200. Vorstellung, die am Freitag, den 20. September 1918, stattfand,²⁵ finden (mehr zur Rezeption im *Abschnitt 3.2*). Interessanter Weise spielte das Raimund Theater in derselben Zeit auch den ersten Teil, das *Dreimäderlhaus*, in der Erstsinszenierung, sodass man zur Auffrischung der vorangegangenen Handlung sich beide Teile an zwei aufeinander folgenden Tagen ansehen konnte. Man erlebte dann Anny Rainer als Hannerl Tschöll, und am nächsten Tag als ihre eigene Tochter Hannerl Schober.

Die Innenseite einer Voranzeige berichtet in einer kurzen Zusammenfassung über den Inhalt und bildet Fotos der sechs Hauptdarsteller ab. Einige der Schauspieler sind auf den ebenso folglich angefügten Fotopostkarten in ihrer Rolle und in bestimmten Szenen des Singspiels abgebildet.

²³ Vgl. Theaterzettel „Hannerl - zum ersten Male“, 8.02.1918, Wienbibliothek im Rathaus.

²⁴ Vgl. Theaterzettel „Das Dreimäderlhaus - 18.01.1918“, Wienbibliothek im Rathaus; Hinweise auf weitere Aufführungen zeitgleich mit *Hannerl* z.B. am Theaterzettel „Hannerl – zum 200. Male - 20.“ 09.1918, Wienbibliothek im Rathaus.

²⁵ Vgl. Theaterzettel „Hannerl – zum 200. Male“, 20.09.1918, Wienbibliothek im Rathaus.

29

Abbildung 4: Innenseite einer Vorankündigung von „Hannerl“.

„Hannerl“

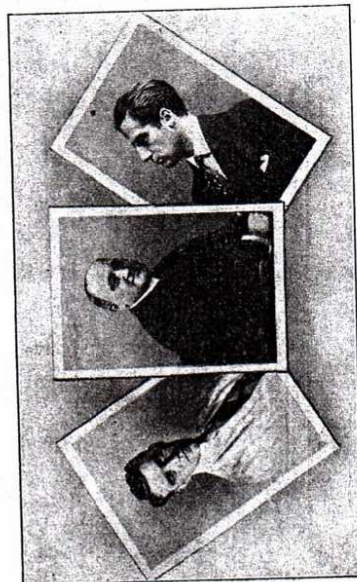
(Dreimäderlhaus 2. Teil)

(Dienstadt)

Spiel in drei Akten von Dr. A. M. Wagner
Musik von Franz Schubert, für die Bühne bearbeitet von

Professor Carl Lafite.

Die Handlung spielt etwa zwanzig Jahre nach dem „Dreimäderlhaus“.
Baroness Hannerl v. Schober (die Tochter jenes Hannerl von damals, also



Muk de Jari

Franz Glawatsch

Fritz Neumann

Enkelin Tschölls) wird auf einen Studentenball geführt, wo sie in lustiger Gesellschaft den Studenten Hans v. Gumpenberg, einen Kommitteon ihres Bruders Franz, kennen lernt. Dieser, in seinen Kreisen als großer Courtmacher bekannt, ist von Hannerl bezaubert und faßt eine einseitige Neigung zu ihr, die auch nicht unerwidert bleibt. Gerade wie Hannerls Glück seinen Höhepunkt zurecht, tritt Komtesse Aranka Oroszy dazwischen, eine reizende



PRÄZISIONS-UHREN

DE BESTEN MARKEN, sorgfältigst repariert, bei

M. HERZ & SOHN

Stephanspl. 6 (Zwettelhof) sowie Kärntnerstr. 35
KRIEGSARMAND - UHREN

“Hanum.”

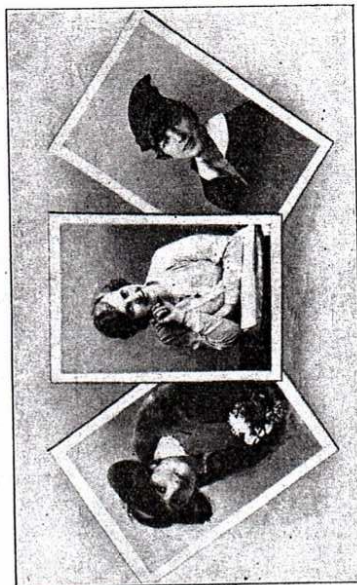
Türkisches Institut für Schönheitspflege

Nur eigene Präparate

Deutsches Kaiserthum Indulation
Zur eigene Erfahrung

Canifuro

Die junge Ungarin voll Temperament und Übermut, die, gleichfalls auf dem Studentenball, mit Baron von Gumpenberg einen kleinen Flirt anstellte, der aber ebenfalls eine ernsthafte Wendung zu nehmen droht. Die Komtesse hat von Hans zum Beweise seiner Ritterlichkeit verlangt, daß er ihr ein Ständchen bringe. Nach diesem ist sie von Musik und Vortrag werden die beiden sich dem Sänger um den Hals fällt. In dieser Situation werden die beiden, die im Begriff ist den Ball zu verlassen, bemerkt. Grobe, leidenschaftliche Szene zwischen Hannerl und Hans, harte Worte, Trennung. Das unglückliche Mädchen wird von ihrer Mutter getöset, die ihr von einer Liebesheirat erzählt, die sie selbst einst gehebt und aus der auch nichts geworden sei (Schubert). — Im dritten Akt führen sich die Mißverständnisse, es kommt zur glücklichen Vereinigung des Paares und anderer Paare. Aranka besinnt sich, eigentlich nach Wien kommen zu sein, um ihren künftigen



Klara Karry

Anny Rainer

Gretl Martin

Verboten, Grafen X, kennen zu lernen. Die Rolle des Vermittlers, Botschwelltigers, Konfusionsrates spielt in diesem Stück der nun schon recht betagte Christian Tscholl (Glawatsch, Riesenrolle), Hannerl — Amy Rainer, Hans — Muk de Jari, Aranka — Klara Karry, Franz v. Schönbäume — Fritz Neumann. Regie — Emil Guttmann, Dirigent — Franz Schönbäume.

Lehrinstitut für Musik und dramatische Kunst

Direktion: Lutwak-Patonay, Wägen, IV., Mühlgasse 80
Anstaltsdirektor: Dr. med. u. nat. h. c. h. v. A. v. Harnack

Sämtliche Zweige der Musik und darstellenden Kunst → Öffentliche Aufführungen, Erstklassige Schüler-Engagements.

Musik-Staatsprüfungskurs u. Vorbereitungslehre für die Musiklehrerinnen und Musiklehrer

Leitung: Dr. phil. habil. Gert von Oheim
Beschreibung: Der Studiengang ist als ein-
 semestriges Modul konzipiert und umfasst
 die folgenden Inhalte:
 - Einführung in die Grundlagen der
 Theaterwissenschaft
 - Geschichte des Theaters
 - Dramaturgie
 - Regie
 - Bühnenbild
 - Kostümbild
 - Musik
 - Licht
 - Ton
 - Video
 - Fotografie
 - Kunstgeschichte
 - Literaturwissenschaft
 - Philosophie
 - Psychologie
 - Soziologie
 - Politikwissenschaft
 - Rechtswissenschaft
 - Wirtschaftswissenschaften
 - Fremdsprachen
 - Sport
 - Gesundheit
 - Umweltwissenschaften
 - Ingenieurwissenschaften
 - Naturwissenschaften
 - Humanwissenschaften
 - Interdisziplinäre Studien
 - Internationale Zusammenarbeit
 - Berufliche Orientierung
 - Persönlichkeitsentwicklung
 - Lebenslanges Lernen
 - Ethik
 - Gender Studies
 - Digital Media
 - Entrepreneurship
 - Innovation Management
 - Projektmanagement
 - Qualitätsmanagement
 - Supply Chain Management
 - Marketing Management
 - Sales Management
 - Human Resource Management
 - Finance Management
 - Law Management
 - Health Management
 - Environmental Management
 - Information Management
 - Knowledge Management
 - Learning Management
 - Research Management
 - Quality Management
 - Risk Management
 - Safety Management
 - Security Management
 - Compliance Management
 - Sustainability Management
 - Social Responsibility Management
 - Corporate Governance
 - Business Ethics
 - Leadership
 - Teamwork
 - Communication
 - Negotiation
 - Conflict Resolution
 - Decision Making
 - Problem Solving
 - Critical Thinking
 - Analytical Skills
 - Creative Thinking
 - Innovation Skills
 - Entrepreneurial Mindset
 - Global Perspective
 - Cultural Awareness
 - Language Proficiency
 - Technical Skills
 - Soft Skills
 - Professionalism
 - Integrity
 - Honesty
 - Respect
 - Empathy
 - Compassion
 - Kindness
 - Generosity
 - Gratitude
 - Patience
 - Perseverance
 - Diligence
 - Discipline
 - Self-control
 - Focus
 - Motivation
 - Resilience
 - Adaptability
 - Flexibility
 - Open-mindedness
 - Curiosity
 - Enthusiasm
 - Passion
 - Commitment
 - Dedication
 - Hard work
 - Persistence
 - Determination
 - Ambition
 - Drive
 - Initiative
 - Proactivity
 - Accountability
 - Responsibility
 - Reliability
 - Trustworthiness
 - Transparency
 - Honesty
 - Integrity
 - Respect
 - Empathy
 - Compassion
 - Kindness
 - Generosity
 - Gratitude
 - Patience
 - Perseverance
 - Diligence
 - Discipline
 - Self-control
 - Focus
 - Motivation
 - Resilience
 - Adaptability
 - Flexibility
 - Open-mindedness
 - Curiosity
 - Enthusiasm
 - Passion
 - Commitment
 - Dedication
 - Hard work
 - Persistence
 - Determination
 - Ambition
 - Drive
 - Initiative
 - Proactivity
 - Accountability
 - Responsibility
 - Reliability
 - Trustworthiness
 - Transparency
 - Honesty
 - Integrity
 - Respect
 - Empathy
 - Compassion
 - Kindness
 - Generosity
 - Gratitude
 - Patience
 - Perseverance
 - Diligence
 - Discipline
 - Self-control
 - Focus
 - Motivation
 - Resilience
 - Adaptability
 - Flexibility
 - Open-mindedness
 - Curiosity
 - Enthusiasm
 - Passion
 - Commitment
 - Dedication
 - Hard work
 - Persistence
 - Determination
 - Ambition
 - Drive
 - Initiative
 - Proactivity
 - Accountability
 - Responsibility
 - Reliability
 - Trustworthiness
 - Transparency
 - Honesty
 - Integrity
 - Respect
 - Empathy
 - Compassion
 - Kindness
 - Generosity
 - Gratitude
 - Patience
 - Perseverance
 - Diligence
 - Discipline
 - Self-control
 - Focus
 - Motivation
 - Resilience
 - Adaptability
 - Flexibility
 - Open-mindedness
 - Curiosity
 - Enthusiasm
 - Passion
 - Commitment
 - Dedication
 - Hard work
 - Persistence
 - Determination
 - Ambition
 - Drive
 - Initiative
 - Proactivity
 - Accountability
 - Responsibility
 - Reliability
 - Trustworthiness
 - Transparency
 - Honesty
 - Integrity
 - Respect
 - Empathy
 - Compassion
 - Kindness
 - Generosity
 - Gratitude
 - Patience
 - Perseverance
 - Diligence
 - Discipline
 - Self-control
 - Focus
 - Motivation
 - Resilience
 - Adaptability
 - Flexibility
 - Open-mindedness
 - Curiosity
 - Enthusiasm
 - Passion
 - Commitment
 - Dedication
 - Hard work
 - Persistence
 - Determination
 - Ambition
 - Drive
 - Initiative
 - Proactivity
 - Accountability
 - Responsibility
 - Reliability
 - Trustworthiness
 - Transparency
 - Honesty
 - Integrity
 - Respect
 - Empathy
 - Compassion
 - Kindness
 - Generosity
 - Gratitude
 - Patience
 - Perseverance
 - Diligence
 - Discipline
 - Self-control
 - Focus
 - Motivation
 - Resilience
 - Adaptability
 - Flexibility
 - Open-mindedness
 - Curiosity
 - Enthusiasm
 - Passion
 - Commitment
 - Dedication
 - Hard work
 - Persistence
 - Determination
 - Ambition
 - Drive
 - Initiative
 - Proactivity
 - Accountability
 - Responsibility
 - Reliability
 - Trustworthiness
 - Transparency
 - Honesty
 - Integrity
 - Respect
 - Empathy
 - Compassion
 - Kindness
 - Generosity
 - Gratitude
 - Patience
 - Perseverance
 - Diligence
 - Discipline
 - Self-control
 - Focus
 - Motivation
 - Resilience
 - Adaptability
 - Flexibility
 - Open-mindedness
 - Curiosity
 - Enthusiasm
 - Passion
 - Commitment
 - Dedication
 - Hard work
 - Persistence
 - Determination
 - Ambition
 - Drive
 - Initiative
 - Proactivity
 - Accountability
 - Responsibility
 - Reliability
 - Trustworthiness
 - Transparency
 - Honesty
 - Integrity
 - Respect
 - Empathy
 - Compassion
 - Kindness
 - Generosity
 - Gratitude
 - Patience
 - Perseverance
 - Diligence
 - Discipline
 - Self-control
 - Focus
 - Motivation
 - Resilience
 - Adaptability
 - Flexibility
 - Open-mindedness
 - Curiosity
 - Enthusiasm
 - Passion
 - Commitment
 - Dedication
 - Hard work
 - Persistence
 - Determination
 - Ambition
 - Drive
 - Initiative
 - Proactivity
 - Accountability
 - Responsibility
 - Reliability
 - Trustworthiness
 - Transparency
 - Honesty
 - Integrity
 - Respect
 - Empathy
 - Compassion
 - Kindness
 - Generosity
 - Gratitude
 - Patience
 - Perseverance
 - Diligence
 - Discipline
 - Self-control
 - Focus
 - Motivation
 - Resilience
 - Adaptability
 - Flexibility
 - Open-mindedness
 - Curiosity
 - Enthusiasm
 - Passion
 - Commitment
 - Dedication
 - Hard work
 - Persistence
 - Determination
 - Ambition
 - Drive
 - Initiative
 - Proactivity
 - Accountability
 - Responsibility
 - Reliability
 - Trustworthiness
 - Transparency
 - Honesty
 - Integrity
 - Respect
 - Empathy
 - Compassion
 - Kindness
 - Generosity
 - Gratitude
 - Patience
 - Perseverance
 - Diligence
 - Discipline
 - Self-control
 - Focus
 - Motivation
 - Resilience
 - Adaptability
 - Flexibility
 - Open-mindedness
 - Curiosity
 - Enthusiasm
 - Passion
 - Commitment
 - Dedication
 - Hard work
 - Persistence
 - Determination
 - Ambition
 - Drive
 - Initiative
 - Proactivity
 - Accountability
 - Responsibility
 - Reliability
 - Trustworthiness
 - Transparency
 - Honesty
 - Integrity
 - Respect
 - Empathy
 - Compassion
 - Kindness
 - Generosity
 - Gratitude
 - Patience
 - Perseverance
 - Diligence
 - Discipline
 - Self-control
 - Focus
 - Motivation
 - Resilience
 - Adaptability
 - Flexibility
 - Open-mindedness
 - Curiosity
 - Enthusiasm
 - Passion
 - Commitment
 - Dedication
 - Hard work
 - Persistence
 - Determination
 - Ambition
 - Drive
 - Initiative
 - Proactivity
 - Accountability
 - Responsibility
 - Reliability
 - Trustworthiness
 - Transparency
 - Honesty
 - Integrity
 - Respect
 - Empathy
 - Compassion
 - Kindness
 - Generosity
 - Gratitude
 - Patience
 - Perseverance
 - Diligence
 - Discipline
 - Self-control
 - Focus
 - Motivation
 - Resilience
 - Adaptability
 - Flexibility
 - Open-mindedness
 - Curiosity
 - Enthusiasm
 - Passion
 - Commitment
 - Dedication
 - Hard work
 - Persistence
 - Determination
 - Ambition
 - Drive
 - Initiative
 - Proactivity
 - Accountability
 - Responsibility
 - Reliability
 - Trustworthiness
 - Transparency
 - Honesty
 - Integrity
 - Respect
 - Empathy
 - Compassion
 - Kindness
 - Generosity
 - Gratitude
 - Patience
 - Perseverance
 - Diligence
 - Discipline
 - Self-control
 - Focus
 - Motivation
 - Resilience
 - Adaptability
 - Flexibility
 - Open-mindedness
 - Curiosity
 - Enthusiasm
 - Passion
 - Commitment
 - Dedication
 - Hard work
 - Persistence
 - Determination
 - Ambition
 - Drive
 - Initiative
 - Proactivity
 - Accountability
 - Responsibility
 - Reliability
 - Trustworthiness
 - Transparency
 - Honesty
 - Integrity
 - Respect
 - Empathy
 - Compassion
 - Kindness
 - Generosity
 - Gratitude
 - Patience
 - Perseverance
 - Diligence
 - Discipline
 - Self-control
 - Focus
 - Motivation
 - Resilience
 - Adaptability
 - Flexibility
 - Open-mindedness
 - Curiosity
 - Enthusiasm
 - Passion
 - Commitment
 - Dedication
 - Hard work
 - Persistence
 - Determination
 - Ambition
 - Drive
 - Initiative
 - Proactivity
 - Accountability
 - Responsibility
 - Reliability
 - Trustworthiness
 - Transparency
 - Honesty

Erprobte erstklassige Lehrkräfte. Klassenunterricht, Privatkurse, Ferienkurse. Internat für auswärtige Schüler. Prospekte gratis.

auswärtige Schmitt, Prosperate Grenze.

WASCHANSTALT „HABSBURG“

Telephon 6339

WIEN, VI., Wallgasse Nr. 4

Telephon 6339



Abbildung 6: Anny Rainer als Hannerl und Muk de Jari als Hans von Gumpenberg.



Abbildung 5: Otto Langer als Baron Franz Schober und Carli Nagelmüller als Johanna Schober.



Abbildung 8: Klara Karry als Aranka.



Abbildung 7: Fritz Neumann als Franz und Gretl Martin als Helene.

Einträge der Musiker im Orchestermaterial²⁶ und Zeitungsberichte weisen auf viele weitere Aufführungen in Österreich, Deutschland, Ungarn, im damaligen Sudetenland (im heutigen Tschechien und Polen) und Siebenbürgen (im heutigen Rumänien) hin. Die rund 35 Orte umfassen die vier heutigen Hauptstädte Wien, Berlin, Prag und Budapest. Noch im selben Jahr der Uraufführung, 1918, wurde *Hannerl* an 25 Theatern inszeniert. Die folgende Tabelle gibt einen Überblick über die Erstaufführungen an den diversen Theatern in chronologischer Reihung. Einzelne Orte und Jahreszahlen, die mit einem Fragezeichen versehen wurden, sind auf Grund der Quellenlage noch unklar.

²⁶ Vgl. Orchestermaterial, W. Karczag 1918, im Besitz des Verlags Josef Weinberger.

Spielort	Ort Heute in	Theater	Datum	Quellen	Anmerkung
Wien	Österreich	Raimund Theater	08.02.1918	L-Klavierauszug im Archiv des Theaters, Theaterzettel	Uraufführung DIREKTION: Wilhelm Karczag
Berlin	Deutschland	Friedrich-Wilhelmstädtisches Theater	19.05.1918	Theaterzettel, Soufflier- und Regiebuch	DIREKTION: Gustav Friedrich
Brünn	Brno, Tschechien	Brünner Stadttheater	08.06.1918	Zeitungsartikel - Brünn Morgenpost	
Budapest	Ungarn	Lustspieltheater	21.06.1918	Zeitungsartikel – Pester Lloyd, Budapest	In der ungarischen Fassung „Médi“
Karlsbad	Karlovy Vary, Tschechien		25.06.1918	Zeitungsartikel – Karlsbader Badeblatt	„nach Wiener Muster inszeniert“
Hermannstadt	Sibiu, Rumänien		12.07.1918	Zeitungsartikel – Siebenbürgisch Deutsches Tagblatt	
Teplitz-Schönau	Teplice, Tschechien		13.07.1918	Zeitungsartikel - Teplitz-Schöner Anzeigen	
Prag	Tschechien	Neues Deutsches Theater	12.08.1918	Zeitungsartikel - Bohemia	
Warnsdorf	Warnsdorf, Tschechien		19.08.1918	Zeitungsartikel - Abwehr	
Gablonz	Jablonec, Tschechien	Stadt-Theater GABLONZ a. N.	September 1918 ?	Gesangsstimmen (ÖNB-Musiksammlung) Orchesterstimmen: 1.Flöte, 2.Oboe, 1.Horn, 1.Trompete,	DIREKTION: Karl Schumm 1. Trompete: Lorenz Lerch

Spielort	Ort Heute in	Theater	Datum	Quellen	Anmerkung
				2. Trompete,	
Graz	Österreich	Opernhaus	14.09.1918	Zeitungsartikel – Grazer Tagespost, Abendblatt	
Troppau	Opava, Tschechien	Stadttheater	16.09.1918	Zeitungsartikel – Die Schlesische Presse, Treppau	Eröffnungsvorstellung
Asch	Aš, Tschechien		19.09.1918	Zeitungsartikel – Ascher Zeitung	Gastspiel des Franzensbader Stadttheater
Olmütz	Olomouc, Tschechien	Königlich Städtisches Theater	22.09.1918	Zeitungsartikel – Neue Mährisches Tagblatt	
Brüx	Most, Tschechien		29.09.1918	Zeitungsartikel – Brüxner Zeitung	
Komotau	Chomutov, Tschechien		30.09.1918	Zeitungsartikel – Deutsches Volksblatt	
Leitmeritz	Litoměřic, Tschechien	Stadttheater Leitmeritz	15.10.1918	Zeitungsartikel – Deutsche Zeitung für den Leitmeritzer Kreis	
Kattowitz	Katowice, Polen		21.10.1918	Zeitungsartikel – Der Humorist, Wien	
Znaim	Znojmo, Tschechien	Znaimer Stadttheater	24.10.1918	Zeitungsartikel – Znaimer Tagblatt	
Marburg	Deutschland	Marburger Stadttheater	31.10.1918	Zeitungsartikel – Marburger Stadttheater	

Spielort	Ort Heute in	Theater	Datum	Quellen	Anmerkung
Aussig	Ústí nad Labem, Tschechien	Aussiger Stadttheater	01.11.1918	Zeitungsartikel – Elbe Zeitung	
Teschen	Cieszyn, Polen	Deutsches Theater	01.11.1918	Zeitungsartikel – Silesia, Teschen	
Reichenberg	Liberec, Tschechien	Stadttheater	03.11.1918	Zeitungsartikel – Reichenberger Zeitung	
St. Pölten	Österreich		27.11.1918	Zeitungsartikel – St. Pöltner Zeitung	
Frankfurt	Deutschland	Frankfurter Opernhaus	26.12.1918	Zeitungsartikel - Frankfurter Nachrichten und Intelligenz Blatt	
Steyr?	Österreich		01.01.1919 – 21.10.1920	Orchesterstimmen: 1. Oboe, 1. Posaune	DIREKTION: J. Sergl-Sorelli
Jägerndorf	Krnov, Tschechien		02.01.1919	Zeitungsartikel – Jägerndorfer Zeitung	
Dornbirn	Österreich		06.01.1919	Zeitungsartikel – Vorarlberger Wacht, Dornbirn	Gleiche Besetzung wie Salzburg
Salzburg	Österreich		31.01.1919	Zeitungsartikel – Salzburger Chronik	DIREKTION: Blasel Gleiche Besetzung wie Dornbirn
Saaz	Žatec, Tschechien		07.02.1919	Zeitungsartikel - Saazer Anzeige; Orchesterstimmen: Viola, Klarinette, 2. Horn, 3. Posaune	Viola: Paul Zettl Klarinette: Johann Bachmann 2. Horn: Klügl 3. Posaune: Setwatzter

Spielort	Ort Heute in	Theater	Datum	Quellen	Anmerkung
Klagenfurt	Österreich	Jubiläums-Stadttheater	27.02.1919	Zeitungsartikel – Freie Stimmen, Klagenfurt	
Augsburg	Deutschland	Augsburger Stadttheater	11.04.1919	Zeitungsartikel – Augsburgs Allgemeine Zeitung	
Linz	Österreich		12.01.1920	Zeitungsartikel – Linzer Tagespost	Inszenierung: Karl Erner
Aussig	Ústí nad Labem, Tschechien		Feb-Juni 1920?	Orchesterstimmen: 1. Horn, 2. Trompete,	handschriftlich auf selben Notenexemplaren wie GABLONZ vermerkt; 1. Horn: Josef Pöllmann
Kaiserlautern	Deutschland	Stadttheater Kaiserlautern	1921?	Orchesterstimmen: 1. Fagott, 1. Posaune, Schlagwerk, Harfe	
Villach	Österreich	Städtisches Schauspielhaus	16.02.1922	Zeitungsartikel – Villacher Zeitung	
Teplitz-Schönau	Teplice, Tschechien	Stadttheater Teplitz-Schönau	1942	Brief, Programm und Zeitungsberichte	DIREKTION: Franz Stoß

Die erste Inszenierung nach der Uraufführung in Wien erfolgte in Berlin, am Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater. Wahrscheinlich wurde nah an der Wiener Inszenierung gespielt, da man über das gedruckte Soufflier- und Regiebuch verfügte, in dem sehr präzise Bühnenbild, Gänge und Regieanweisungen notiert sind. Sind alle zusätzlichen handschriftlichen Einträge und Streichungen in einem damals verwendeten Soufflier- und Regiebuch tatsächlich von der Berliner Regie – es ist mit einem Stempel des Berliner Theaters gekennzeichnet – , so würde sich eine vollständige Berliner Fassung von *Hannerl* rekonstruieren lassen.

Als besonderer Unterschied zur Wiener Inszenierung wurde im 2. Akt als Einlage das Terzett von Franz Schubert und Franz Schober „Der Hochzeitsbraten“ gebracht (siehe Abbildung 5 auf der folgenden Seite). Schon das Theaterblatt kündigt die Einlage an. Im Soufflier- und Regiebuch zeugt ein langer handschriftlicher Eintrag auf Seite 100-101 von der Änderung. Der hier als „Singspiel“ bezeichnete „Hochzeitsbraten“ wird zur Eröffnung des Balles von Studenten dargeboten. Das 10-minütige eigentliche Terzett, gedichtet von Franz Schober und vertont von Franz Schubert, wurde erst nach Schuberts Tod (19.11.1828) 1829 bei Diabelli in Wien gedruckt. Noch ein dritter Freund, Moritz v. Schwind, ist in die Arbeit eingewoben, da er die Vignette dazu gestaltete. Das Werk wurde damals folgendermaßen bezeichnet: „Der Hochzeitsbraten von Franz v. Schober, Terzett für Sopran, Tenor und Baß mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt von Franz Schubert, 104. Werk“. ²⁷

Zuletzt wurde das Singspiel wahrscheinlich im Stadttheater Teplitz-Schönau, im heutigen Teplice, Tschechien, im Jahre 1942 unter der Leitung von Franz Stoß, einem Freund von Peter Lafite, gespielt. Von dieser Inszenierung findet sich im Archiv der Musikzeit ein Programm, das Carl Lafite selbst verfasste (Abbildung 10-11).

²⁷ Vgl. Holland 1891, S. 202-206.

„ H A N N E R L “

(„Das Dreimäderlhaus“ II. Teil)

Singspiel in drei Akten von **Dr. A. M. Willner** und **Heinz Reichert**.
Musik von **Franz Schubert**, für die Bühne bearbeitet von **Professor Carl Lafite**.
Einstudiert und in Scene gesetzt von Director **Gustav Friedrich**.
Musikalische Leitung: **Dr. Max Werner**.

Baron Schober, Hofrat	Sven Holm
Johanna, dessen Frau	Meta Jäger
Hannerl, } beider	Margarete Albrecht
Franz, } Kinder	Rudolf Hilberg
Kl. Georg, }	Kl. Fried
Christian Tschöll	Josef Josephi
	(a. Gast f. d. Spielzeit)
Baron Hans v. Gumpenberg	Gustaf Bergman
	(a. Gast f. d. Spielzeit)
Frau Barbara Sumpf	Luise Barta
Helene, deren Tochter	Käte Rimmler
Gräfin Clementine Oroszy, Stiftsdame	Paula Helmert
Komtesse Aranka, deren Nichte	Konstanze Reichert
Polizeirat Nowotny	Hans Swoboda
Brucker, Gesangslehrer	Rudolf Barta
Riedinger,	Hellmuth Berndsen
Kupelwieser,	Paul Madsen
Bruneder,	Rudolf Berg
Obermüller, } Studenten	H. Feichtinger
Wender,	H. Alexander
Hasslinger,	H. Berthold
Engelhardt,	H. Sluschny
Reismann,	H. Makowsky
Mali, Mädchen bei Baron Schober	Hedwig v. Loree
Frau Dussek	Luise Berthold
Frau Zillinger	Hermine Weninger
Ein Diener	Carl Madsen
Ein Kellner	Max Riemann

Personen des Singspiels

Der Hochzeitsbraten

Original-Singspiel von **Franz von Schober**

Musik von **Franz Schubert**

Dirigent: **Hans Schindler**

Caspar, ein Forstbeamter	Hellmuth Berndsen
Theobald, Lehramtskandidat	Paul Madsen
Therese, seine Braut	Alice von der Linden

Ort der Handlung: Der erste Akt spielt in einem Wohnzimmer bei Baron Schober, der zweite Akt in einem Vorraum eines Wiener Ballsaales, der dritte Akt im Salon bei Baron Schober.

Die dekorative Ausstattung ist in den Ateliers von Georg Hartwig & Co., Hofmaler, Berlin-Charlottenburg, hergestellt. Die neuen Kostüme sind von Hugo Baruch & Cie. angefertigt.

Nach dem ersten und zweiten Aufzuge finden größere Pausen statt.

Abbildung 9: Theaterzettel für die Berliner Inszenierung.

Abbildung 10: Programmheft *Hannerl* aus Teplitz-Schönau - Außenseite

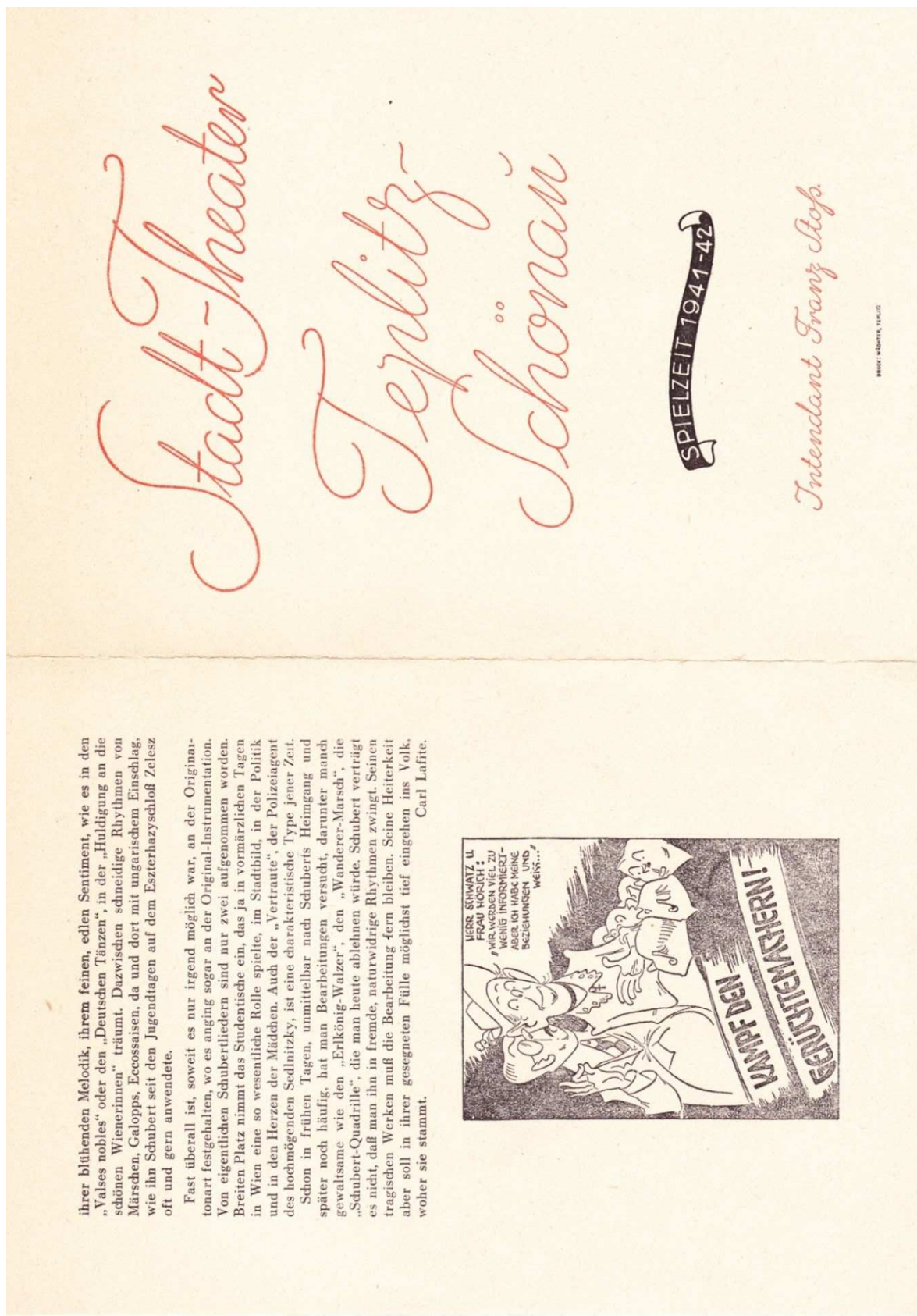


Abbildung 11: Programmheft *Hannerl* aus Teplitz-Schönau - Innenseite

Hannerl

Mit welch wunderbar sorgloser Verschwendergeste hat Franz Schubert seine tönenden Gedanken, die Köstlichkeiten seiner Melodien ausgestreut! Unbedenklich, unachtsam, wie sie ihm gerade zuflogen; daheim in der oft ungeheizten Stube, noch ehe er angekleidet war, auf dem Wirtshausisch, beim Heurigen, auf fröhlicher Weinpilgerfahrt mit den Freunden, oder in der Einsamkeit einer stillen Wanderung, wenn er wieder einmal vor sich selbst davonlaufen wollte, was gar nicht selten vorkam. Welchem Schaffenden blieben solch schwarze Stunden erspart? Dann aber konnte er im Kreise seiner Kumpane wieder begnadet heiter, entfesselt übermütig sein — die Göttergabe dieses reichen armen Teufels; und dann trillerte die Lerche seines Frohsinns „ins Ätherblau“, und Musik sprudelte nur so aus ihm heraus, Lieder und Tänze, einmal ein „Deutscher“, dann wieder ein Menuett, ein Scherzo, lustige Strophen, denen der Genius Flügel lieb, daß sie über Gegenwart und Erden-schwere hinweg in die Unvergänglichkeit flatterten.

Und da lag der Gedanke nahe, sie auch für die Bühne einzufangen, für die Bühne, der Schuberts unglückliche Liebe gehörte, und die ja doch der beste Mittler zu wahrer Volkstümlichkeit bleibt, die allgemein verständliche Aussprache zwischen Gebenden und Empfangenden. Und natürlich durfte man gerade diese heiteren, beschwingten Weisen nicht in eine feierliche oder auch nur ernste Handlung einkleiden, ihnen kein zeitfremdes Gewand mit Faltenwurf umhängen. Sie verlangen jenen harmlos-schlichten, lebenswürdigen Biedermeierstil, aus dem sie geboren wurden, das behagliche, aber doch kleinbürgerliche, eng umgrenzte Milieu des Wiener Hauses. Das war die Umgebung, in der Schubert am liebsten verkehrte, in der er sich heimisch fühlte; heitere Jugend, und die etwas derben, polternden, aber doch gutmütigen Alten, deren geruh-same Daseinsdoktrin „Leben und leben lassen“ hieß. Die Freude an der Musik wurzelt ja selbst in den geistig nicht allzu beweglichen Familien Altwiens. Da gab es immer ein Töchterchen, das sang, einen Sohn oder Onkel, der Klavier spielte, eine Freundin oder einen Studiosus, die mit der Laute oder der Gitarre kamen, und das erhellte den Ablauf des täglichen Lebens. In eine solche Sphäre ist „Hannerl“ gestellt, ein liebes, einfaches, warmblütiges Wiener Mädel, in Schubertscher Tradition aufgewachsen. Denn die Mutter hatte Schubert ja noch gekannt, hat für ihn geschwärmt, hat ihn wohl auch geliebt, und diese Liebe pflanzte sie ins Herz ihres Kindes. Schubert-Musik schwebt über ihrem Haus und ist in den Seelen der Ihren: Nicht die große, heilige Schubert-Musik, die sie nur ahnen, und die der Bühne unter allen Umständen fernbleiben muß, sondern die leichte, beschwingte mit all ihrer treuerzigen Innigkeit,

Hannerl

Singspiel in drei Akten

von

Franz Schubert.

Musikalische Bearbeitung von Carl Lafite.

Spielleitung: Norbert Scharnagl. Musikalische Leitung: Erich Richter.
Tanzleitung: Käti und Fred Serno. Bühnenbild: Hans Reichard.

Baron Franz Schober, Hofrat	Norbert Scharnagl
Johanna, dessen Frau	Isolde Kasper
Hannerl	Rotraut v. Paumgarten
Franz	Hanns Dafert
Christian Tschöll	Hans Pilz-Berger
Baron Hans von Gumpenberg	Andreas Herrler
Frau Barbara Stumpf, Hofzuckerbäckersgattin	Marie Michel
Helene Stumpf, deren Tochter	Hedy Rapp
Gräfin Clementine Orossy, Stiftsdame	Grete Sense
Komtesse Aranka, deren Nichte	Emmy Wäschle
Polizeikommissär Novotny	Heinz Asper
Brucker, Gesangslehrer	Hans Dewelak
Riedinger	Karl König
Kupelwieser	Wilhelm Torbeck
Bruneder	Richard Fuhr
Mali, Stubenmädchen bei Schober	Lidy Rohn
Frau Zillinger	Lilli Kopp

Studenten, Ballgäste, Kellner usw.

Der 1. und 3. Akt spielt im Salon bei Baron Schober, der 2. Akt in einem Vorraum der Ballsäle zu den „Drei Engeln“ in Wien. Spielt im Februar des Jahres 1849 in Wien.

Technische Einrichtung: Hugo Proch. Beleuchtung: Max Hönig.
Kostüme: Karl Krpata — Anny Rom. Haartrachten: Egon Hundstein.

Große Pause nach dem 2. Akt.

2. Kapitel: Handlung und Musik

Vorbemerkung zur Quellenlage

Das folgende Kapitel widmet sich vollständig dem Singspiel *Hannerl*, indem zunächst über die Handlung und die Musik allgemein berichtet wird (Abschnitt 2.1 und 2.2) und anschließend auf ausgewählte Nummern, Themen und Personen eingegangen wird (Abschnitt 2.3 bis 2.6). Die Quellen, die dafür eingesehen wurden, umfassen gedrucktes Noten- und Textmaterial des Verlags W. Karczag. Darunter waren Klavierauszüge, Texte der Gesänge und Einzelausgaben der Gesangsstimmen durch diverse Wiener Bibliotheken öffentlich zugänglich. Orchesterstimmen in Einzelausgaben (eine Partitur wurde nicht gefunden) und ein maschinenschriftliches Textbuch konnten im Musikverlagszentrum Wien des Verlags Josef Weinberger eingesehen werden. Dieser Verlag kaufte 1963 den Verlag Papageno, den Nachfolgeverlag des Verlags W. Karczag, auf.²⁸

Außerdem bietet das von W. Karczag gedruckte Soufflier- und Regiebuch zur Inszenierung im Mai 1918 am Friedrich Wilhelmstädtischen Theater Berlin, das sich in Privatbesitz²⁹ befindet, ein vollständiges Libretto mit zusätzlichen Regieanweisungen und Skizzen, die vermutlich der Erstinszenierung in Wien entstammen. Wenn in den folgenden Kapitel 2 und Kapitel 3 von einem Soufflier- und Regiebuch die Rede ist, meine ich damit diese Quellenausgabe. Seitenangaben zu einer Klavierpartitur beziehen sich auf die Originalseitenanzahlen der ausgewählten Nummern des im Anhang beigefügten Klavierauszugs (bzw. Klavierpartitur) zu 81 Seiten.

²⁸ Böhm 2001/2002, S. 24-25.

²⁹ Das Berliner Soufflier- und Regiebuch befindet sich im Besitz der Schubertforscherin Rita Steblin, die es für diese Arbeit freundlicher Weise zur Verfügung stellte.

2.1 Handlung

2.1.1 Inhaltliche Zusammenfassung

Willner und Reichert schrieben *Hannerl* nicht als direkte Fortsetzung zum *Dreimäderlhaus*, sondern ließen die Handlung etwa zwanzig Jahre später, im Februar 1849, spielen. Der ausgehende Schauplatz ist das Haus von Baron Schober und seiner Gattin Johanna, der Hannerl vom *Dreimäderlhaus*. Inzwischen ist diese Mutter von drei Kindern geworden. Franz, der älteste Sohn, vermutlich benannt nach dem Vater Baron Franz Schober (oder gar nach Schubert?), ist Student. Die Titelfigur Hannerl ist die nach der Mutter benannte, etwa 16-jährige Tochter, die im Laufe der Geschichte die große Liebe erfährt. Daneben gibt es noch den kleinen Georg, der jüngste Spross mit fünf Jahren. Auch Christian Tschöll, nun in der Funktion des nachsichtigen, humorvollen, Rat gebenden und Wein liebenden Großvaters, trägt zum Geflecht der Handlung bei.

Im Zentrum des Geschehens steht ein festliches Ereignis: Am Abend findet der Studentenball statt, zu dem auch Hannerl zum ersten Male gehen wird. Auch ihre Eltern wollen sie begleiten und so sind im Hause Schober die Vorbereitungen zum Ball im Gange.

Erster Akt

Das Singspiel beginnt nach einer musikalischen Introduction mit einer Gesangsstunde von Hannerl im Hause Schober [*Nr.1 Introduction. (Hannerl.): Do re mi fa sol la si do*]. Der Gesangslehrer Brucker lässt sie nach ein paar Gesangsübungen auf Wunsch des kleinen Bruder Georg Schuberts „Heidenröslein“ singen. Dabei erwähnt Hannerl, dass die Mutter oft erzählt hat, dass Franz Schubert höchstpersönlich in ihrem Hause verkehrt hatte.

Nach der Gesangsstunde kommt Freundin Helene, außerdem „Flamme“ des großen Bruders Franz, im Hause Schober vorbei, um sich von Hannerl etwas für den Ball auszuborgen. Sie erzählt von einer angeblichen politischen Attacke auf ihre Nachbarin, Gräfin Oroszy. Mit einem Stein wurde das Fenster ihrer

Wohnung zertrümmert. Franz kommt hinzu und erzählt, dass er der „Übeltäter“ ist, der den Stein geworfen hat. In seinem Vorhaben, Helene mit einem Geräusch auf ihn aufmerksam zu machen, um ihr ein Ständchen zum Fenster hinauf zu singen, traf er versehentlich das Fenster des Nachbarhauses. Schließlich sprechen die drei vom anstehenden Ball, malen sich gemeinsam den Verlauf des Abends aus und freuen sich *[Nr.2 Terzett. (Franz, Hannerl, Helene.): Erst sitzt man da]*.

Inzwischen kommt der Vater, Baron Schober, heim und kündigt an, dass er spontan verreisen muss und daher nicht auf den Ball mitgehen kann. Unter vier Augen erzählt er seiner Frau Johanna, dass er einen Brief von seinem Freund, Baron Windhäufer, erhalten hat. Dieser schreibt von seinem Neffen und Universalerben in Wien, den er gerne mit Hannerl verheiraten möchte. Schober will nun zu Baron Windhäufer fahren, um alles zu besprechen. Johanna versucht ihn zu überreden, wegen dem Ball zu bleiben. Aber schließlich kommen sie auf eine andere Lösung. Statt Schober soll Großvater Tschöll auf den Ball mitgehen.

Schließlich kommen die Studenten, Freunde von Franz, vorbei, um unter anderem dem Hannerl ein Ständchen vorzutragen *[Nr.2a Wahlspruch der Studenten: Immer frisch und frei / Nr.2b Aufmarsch der Studenten: Tralala / Nr.3 Ständchen (Quartett.): Klinge, klinge kleine Laute]*. Einer der Studenten, Hans von Gumpenberg, interessiert sich für Hannerl und macht ihr den Hof. Er scheint anziehend auf sie zu wirken, trotzdem will sie seinen Schmeicheleien zuerst nicht trauen, da sie von ihrem Bruder Franz eher scherzhaft davor gewarnt wurde, dass Hans als Frauenheld berühmt sei. Hans verspricht Hannerl jedoch aufrichtig zu sein und kündigt ihr einen Beweis seines Interesses an *[Nr.4 Duett. (Hannerl, Hans.): Raus mit der Sprache]*.

Nun kommt der Großvater Tschöll ins Haus und trifft zunächst auf seinen jüngsten Enkel Georg, dem er die Weisheiten des Lebens lehrt *[Nr.5 Lied. (Tschöll mit dem kleinen Georg.): Mein Buberl, mein Buberl]*. Tschöll wird von seiner Tochter Johanna überredet, anstatt Schober die Familie zum Ball zu begleiten.

Abends vor dem Ball treffen alle in festlicher Garderobe im Hause Schober ein und Hans löst sein Versprechen ein. Er macht Hannerl den Hof mit einem Bouquet, sodass sich Hannerl immer mehr in ihn verliebt *[Nr.6 Duett mit Chor. (Hans, Hannerl, dann Helene, Franz und die Herren.): Hier das Bouquet pflückt' ich im Schnee!]*.

Zu guter Letzt tritt Polizeirat Novotny ein und möchte auf Grund des angeblichen „Anschlags“ auf die Gräfin Oroszy ermitteln. Hans gibt vor, den Stein geworfen zu haben, um Franz zu schützen *[Nr.7 Finale. (Hannerl, Helene, Hans, Franz, Tschöll und Studenten.): Bravo, das ist nett von Dir!]*. Großvater Tschöll wird gebeten, den Eltern nichts zu sagen. Er willigt ein.

Zweiter Akt

Die Handlung wird im Ballsaal des Lokals „Zu den drei Engeln“ fortgesetzt. Als Eröffnung singen die Studenten ein Männerquartett von Schubert und danach bietet auch noch ein Herr Prechtel, Leibfuchs der Studenten, einige Lieder dar *[Nr.8. Introduction. (Chor der Studenten.): Wenn ich durch Busch und Zweig]*.

Nun freuen sich alle aufs Tanzen und es erklingt der Ländler, zu dem schon Hannerl, Helene und Hans zuhause Walzer geübt haben *[Nr.8a Reminiszenz]*.

Auch Gräfin Oroszy ist mit ihrer Nichte Aranka auf den Ball gekommen. Aranka, die 15 Jahre alt ist, wartet schon ganz sehnsüchtig auf ihren ersten Kontakt mit „richtigen Studenten“. Da sie aber anfangs ganz alleine und gelangweilt da sitzt, will Tschöll ihr helfen und bittet Hans, mit ihr zu tanzen. Tschöll glaubt, dass sie schüchtern ist und nicht sprechen kann. Doch mit Hans zeigt sie sich in einem anderen Licht. Sie handelt besitzergreifend und dominant *[Nr.9 Duettino. (Aranka, Hans.): Wenn sich Ungarmädel etwas setzt in Schädel]*. Hannerl sieht die Zwei tanzen und wird eifersüchtig. Hans kommt anschließend mit einem großen Strauß Blumen zu ihr und besänftigt sie wieder *[Nr.10 Duett. (Hannerl, Hans.): Klingen im Herzen süße Melodien]*. Als er sie schließlich nach einem Tanz küsst, läuft sie weg.

Johanna erzählt Tschöll, warum Schober abgereist ist. Tschöll äußert sich strikt dagegen, dass man das Mädchen einfach, ohne sie zu fragen, verheiraten will.

Hans stellt Aranka und Hannerl gegenseitig vor. Während Hans etwas zu trinken holt, gibt Aranka Hannerl ihren Fächer. Im Ballsaal wollen schließlich beide mit Hans tanzen [Nr.11 Terzett. (Hannerl, Aranka, Hans.) *Für die Polka wähl' ich mir einen feschen Kavalier*]. Hans muss sich für Aranka entscheiden, weil sie inzwischen von der wahren Geschichte des eingeschlagenen Fensters weiß und Franz ansonsten zu verraten droht. Hannerl, die von den Umständen nichts weiß, ist natürlich wütend und verlässt die Tanzfläche.

Helene und Franz turteln abseits der Tanzfläche. Nach einigen Abwehrversuchen von Helene, die Angst hat gesehen zu werden, küssen sie sich schließlich doch [Nr.12 Ländler. (Helene, Franz.): *Guck' ein bisserl, guck' ein bisserl*].

Hans sucht Hannerl, findet aber nur den Fächer, mit dem er sie davor gesehen hat und daher als ihren zu identifizieren glaubt. Er schreibt Folgendes darauf: „Einziggeliebte! Was immer auch im Leben sei, ich lieb' nur dich und bleib' dir treu! – Hans.“

Etwas später liest jedoch Aranka diese Botschaft, und glaubt, dass sie an sie gerichtet ist, weil der Fächer ja eigentlich ihr gehört. Sie ist entzückt und drängt Hans schließlich auch dazu, ihr ein Ständchen vorzutragen, das er aber vorerst für einen besseren Zeitpunkt aufschiebt.

Tschöll trifft auf Aranka und gibt ihr einen guten Rat betreffend Liebesangelegenheiten [Nr.13 Duett. (Aranka, Tschöll.): *Das is die alte G'schicht*].

Schließlich singt Hans Aranka das erzwungene Ständchen [Nr.14 Finale. (Hans, Aranka, Hannerl, vier Studenten und Johanna.): *Leise flehen meine Lieder*]. Hannerl beobachtet diese Szene und möchte Hans nun gänzlich aus ihrem Herzen streichen.

Hannerl wird ganz alleine sitzend und weinend von ihrer Mutter Johanna gefunden. Diese tröstet sie, indem sie ihr ihre eigene Geschichte mit der Liebe zu Schubert und Schober erzählt.

Dritter Akt

Am nächsten Morgen im Hause Schober hört man die singenden Studenten zum Fenster hinein, die gerade erst vom Ball nachhause gehen [*Nr.14a Zwischenakt / Nr.14b Reminiszenz: Klinge, klinge kleine Laute*]. Hannerl erinnert sich wehmütig an die letzte Nacht [*Nr.14c Reminiszenz. (Hannerl.): Ja, wenn dir im Leben*] und erzählt ihrem Bruder Franz die gestrige Geschichte. Er will nun Hans zur Rede stellen und die Ehre seiner Schwester verteidigen.

Tschöll hat von dem vielen Wein einen Kater und ist beim Frühstück sehr mürrisch. Dazu gesellt sich Schober, der die Nachricht bringt, dass der Neffe seines Freundes ein gewisser Baron Hans von Gumpenberg ist. Tschöll erzählt darauf seinem Schwiegersohn, was für ein „Hallodri“ dieser Student sei, sodass Schober Hans in sein Haus bestellen lässt, um ihn kennen zu lernen. Tschöll kommentiert in einem Lied als Monolog Jugend und Liebe [*Nr.15 Wiener Lied. (Tschöll und Chor.): Ist einer noch jung, um zwanzig herum*].

Helene kommt vorbei für einen Besuch, erzählt Hannerl, dass Aranka später vorbeikommen wird, und trifft auf ihren Franz, der mit ihr auf ein Neues turtelt [*Nr.15a Reminiszenz. (Helene, Franz): Guck' ein bisserl*].

Schließlich trifft Aranka bei Schobers ein um nach der Adresse von Hans zu fragen. Dort trifft sie jedoch schon im Vorraum auf diesen. Endlich klärt er alle Missverständnisse auf [*Nr.16 Duett. (Aranka, Hans): Ich finde nicht die Worte recht*]. Aranka ist nicht böse, sondern will das Paar nun zusammen bringen. Sie erklärt Hannerl und der Familie das Missverständnis und erzählt, dass sie selbst bereits einen Verlobten in Wien habe. Hans und Hannerl sind nun übergücklich und bekommen von Aranka den Fächer mit der Botschaft als Verlobungsgeschenk. Franz gesteht seinem Vater das Missgeschick mit der Fensterscheibe und Polizeirat Novotny wird von Aranka besänftigt. Die ganze Familie ist glücklich über die Verlobung von Hannerl und Hans, wenn auch wehmütig über den Abschied von ihrer kleinen Hannerl. Die beiden treten innig umschlungen auf die Veranda [*Nr.17 Schlußmusik*].

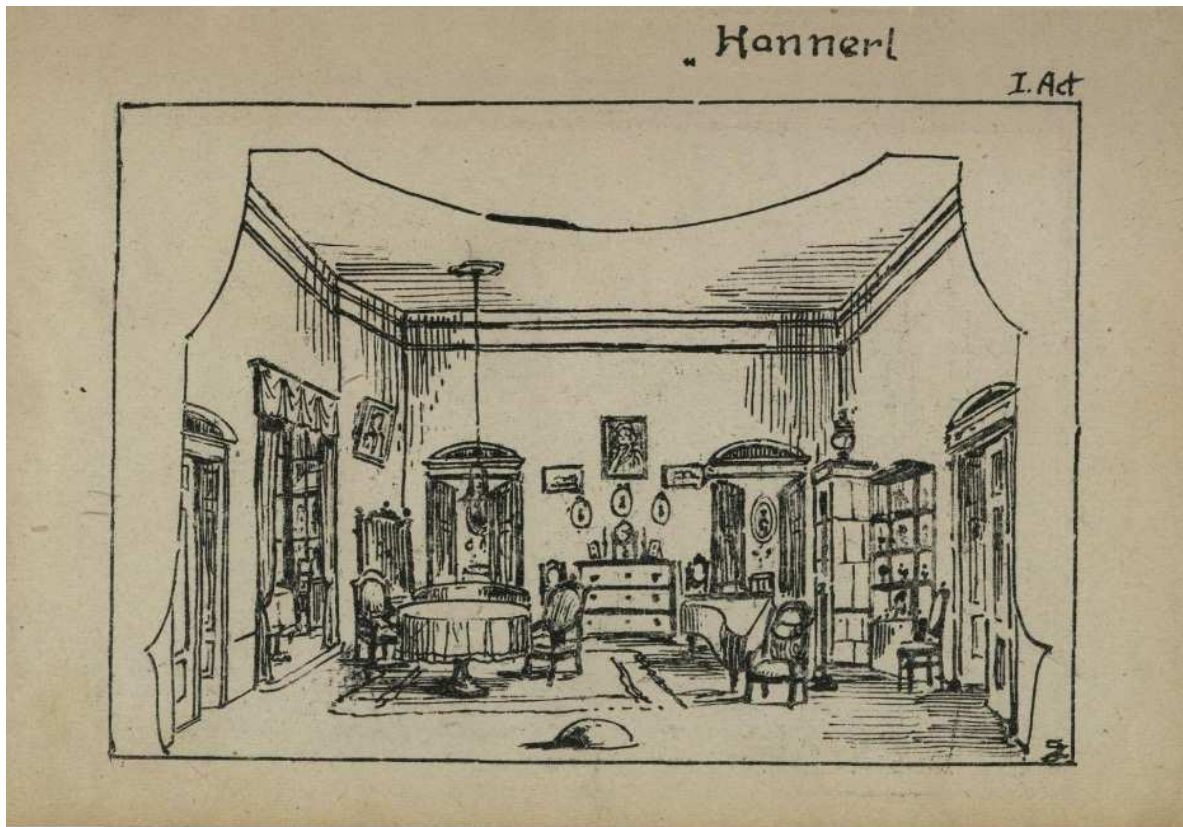


Abbildung 12: Bühnenbild 1. Akt (Skizze im Soufflier- und Regiebuch)

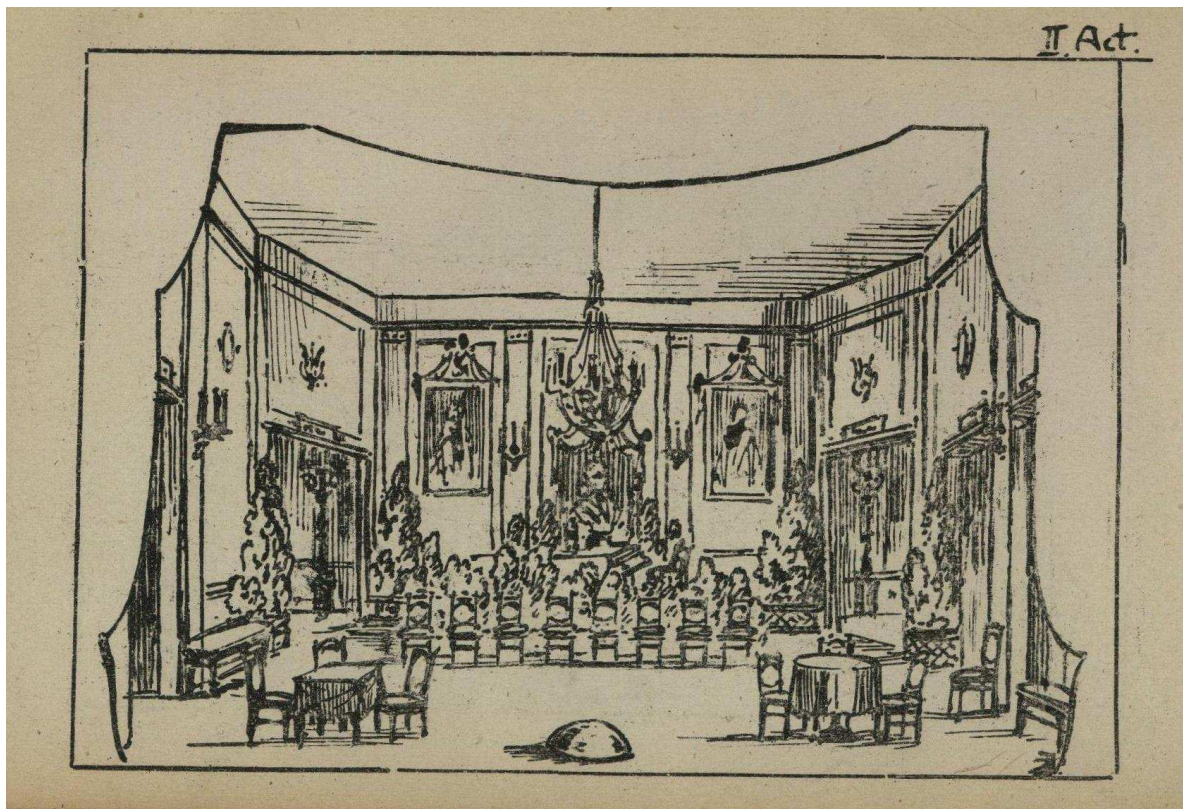


Abbildung 13: Bühnenbild 2. Akt (Skizze im Soufflier- und Regiebuch)

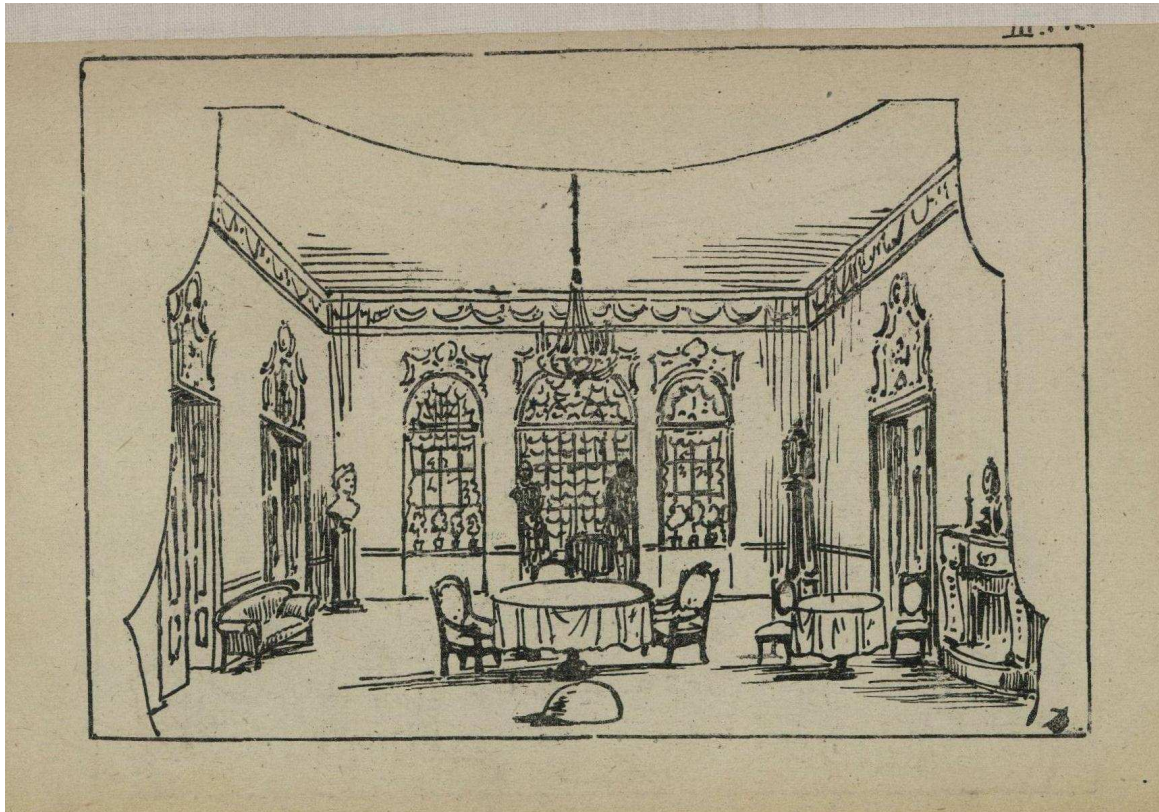


Abbildung 14: Bühnenbild 3. Akt (Skizze im Soufflier- und Regiebuch)

2.1.2 Dramaturgie

Die Handlung des Werkes besteht aus einem Geflecht von verschiedenen Handlungssträngen und umfasst typische operettenhafte Sujets, wie Liebe, Verwechslung, Tanz oder Polizei. Nachdem im ersten Akt die verschiedenen Personen und Geschichten auf heitere Weise im Hause Schober kennengelernt werden, bringt der Ball als zweiter Akt Tragik für den Hauptstrang der Liebesgeschichte Hannerl und Hans mit sich. Durch die Verwechslungsgeschichte mit dem Fächer, die an eine ähnliche Verwechslungsgeschichte aus *Die lustige Witwe* von Franz Lehar erinnert, sowie durch das Ständchen an die Nebenbuhlerin Aranka spitzt sich die Situation gegen Ende dieses Aktes zu und mündet im Höhepunkt, einem rührenden Mutter-Tochter-Gespräch mit Reminiszenz an Schubert und somit an *Das Dreimäderlhaus*. Der dritte Akt klärt mit dem häuslichen Zauber der

Schober'schen Familiengemäcker alle Verwirrungen auf und führt in ein erhofftes Happy End.

Neben dem Haupthandlungsdreieck „Hannerl-Hans-Aranka“ beeinflussen auch andere Beziehungen den Verlauf der Geschichte. So führen die Liebesannäherungen zwischen dem Paar Helene und Franz zum eingeschlagenen Fenster der Gräfin Oroszy. Die Freundschaft zwischen Franz und Hans führt wiederum dazu, dass Hans die Schuld dafür auf sich nimmt und somit Aranka einen Erpressungsgrund gibt. Die daraus entstehende gespielte Werbung von Hans um Aranka löst schließlich die Eifersucht Hannerls und damit die Tragik der Geschichte aus.

Eine andere Nebengeschichte, die dem Publikum Zweifel an dem Sieg der Liebe von Hannerl und Hans einflößen soll, spinnt Baron Franz Schober mit dem Vorhaben, seine Tochter mit einem anfangs Unbekannten zu verheiraten. Erst im dritten Akt fließt dieser Strang in den Hauptstrang, als bekannt wird, dass der Unbekannte Bräutigam kein anderer als Hans ist.

In der Figur des Komikers lockert Großvater Tschöll hier und da die Stimmung und steht den jungen Menschen mit Lebensweisheit beiseite, wobei er gelassener und moderner denkt als die Eltern von Hannerl, die an die Tradition, die Tochter selbst verheiraten zu wollen, festhalten zu scheinen.

2.1.3 Personen

2.1.3.1 Personen der Handlung

Die folgende Tabelle gibt einen Überblick der Personen der Handlung. Dazu wurde die Liste dem Theaterzettel der Uraufführung und des Soufflier- und Regiebooks übernommen. In der rechten Spalte wurde von mir mit einem „X“ vermerkt, welche Personen bereits im Singspiel *Das Dreimäderlhaus* vorkommen. Sterne „*“ stehen für eine

familiäre Beziehung zu einer Person aus *Das Dreimäderlhaus*. Die Beziehung wird im Anschluss erklärt. Danach folgen noch zu ergänzende Personen.

Personen	Zusätzliche Angaben	Dreimäderlhaus
Baron (Franz) Schober	Hofrat	X
Johanna	dessen Frau	X
Hannerl	beider Kinder	
Franz		
Georg		
Christian Tschöll		X
Baron Hans von Gumpenberg		
Frau Barbara Stumpf	Hofzuckerbäckersgattin	
Helene Stumpf	deren Tochter	
Gräfin Clementine Oroszy	Stiftsdame	
Komtesse Aranka	deren Nichte	
Polizeikommissär/-rat Novotny		X
Brucker	Gesangslehrer	
Riedinger	Studenten	
Kupelwieser		*
Bruneder		**
Obermüller		
Wender		
Haslinger		
Engelhardt		
Reismann		
Mali	Mädchen bei Schober	
Frau Dussek		
Frau Zillinger		
Ein Diener		
Ein Kellner		
Ballgäste		

* Der Student Kupelwieser in *Hannerl* könnte der Sohn des Zeichners Kupelwieser, einem Freund von Baron Schober in *Das Dreimäderlhaus*, sein.

** Ferdinand Bruneder in *Hannerl* ist der Sohn des Sattlermeisters Andreas Bruneder, der in *Das Dreimäderlhaus* Hederl, eine der drei Töchter von Tschöll, heiratet. Er ist daher der Cousin des jungen Hannerls und Enkel von Tschöll, wie zwei Dialoge bestätigen:

1. Hannerl zu Bruneder: „Grüß Dich, Ferdl, was macht denn die Tant’ Hederl?“³⁰
2. Bruneder zu Tschöll: „Küß d’Hand, Herr Großvater!“³¹

2.1.3.2 Weitere Personen

Im Text des Soufflier- und Regiebachs lassen sich noch weitere Personen finden. Sie treten entweder im Hintergrund auf, oder werden nur erwähnt. Drei Beispiele folgen:

Baron Windhäuser: Schober erwähnt seinen Freund, Baron Windhäuser, den er besuchen will, um die Verheiratung von dessen Neffen mit Hannerl zu besprechen. Später stellt sich heraus, dass Windhäuser der Onkel von Baron Hans von Gumpenberg ist.³²

Prechtl: Bei der Eröffnung des Balls kündigt Hans den Leibfuchs der Studenten, den Sänger Herrn Prechtl, an, der einige Lieder von Schubert singen wird. Für die Aufführungspraxis ist interessant, dass er sich anscheinend selbst am Klavier begleitet: „Prechtl: hinter dem Klavier kündigt die Titel der Lieder an und singt zwei Lieder.“³³

Lanner: Der Walzerkomponist Joseph Lanner scheint am Ball zu musizieren, denn Franz sagt: „Der Lanner spielt g’rad’ den Schönbrunner Walzer!“³⁴ *Die Schönbrunner*, op. 200, ist einer der bekanntesten Walzer des Komponisten. Jedoch war er 1849, dem Jahr, in dem die Handlung von *Hannerl* spielt, schon sechs Jahre an Typhus tot. Scheinbar war diese Tatsache Willner und Reichert nicht bewusst.

³⁰ (Berliner) Soufflier- und Regiebuch: 1. Akt, 4. Szene, S. 37.

³¹ Ebd.: 1. Akt, S. 77.

³² Ebd.: 1. Akt, S. 27.

³³ Ebd.: 2. Akt, S. 103.

³⁴ Ebd.: 2. Akt, S. 155.

2.1.3.3 Historische Persönlichkeiten

Baron Franz Schober, in *Hannerl* der Vater der Titelfigur Hannerl, spielt bereits im *Dreimäderlhaus* eine wichtige Rolle: Der Freund von Franz Schubert verhindert zuerst ungewollt das Liebesglück von Hannerl und Schubert und gewinnt am Ende selbst Hannerl als seine Braut. Die Figur beruht auf der realen Persönlichkeit des Dichters Franz (Adolf Friedrich) Schober (1796-1882), der tatsächlich zum Freundeskreis um Schubert zu zählen ist. Bereits im *Dreimäderlhaus* wird er zum Baron erhoben, was der Realität nicht so ferne liegt, da Franz Schobers Vater 1801 in den Reichsadelstand erhoben wurde und die Familie wohlhabend und gebildet war.³⁵ Die Absicht hinter dem Gebrauch des Standestitels im *Dreimäderlhaus* liegt wohl darin, ihn von den anderen Freunden als „aristokratischer Feschak“ bzw. als „Operettenbonvivant der Zwischenkriegszeit“³⁶ abzuheben. Im *Dreimäderlhaus* wird Franz Schober als präsent, stets aktiv, gesellschaftlich offen, mit einflussreichen Leuten bekannt, als Weichensteller, aber auch als lebenslustig, leichtsinnig und verführerisch dargestellt.³⁷ In *Hannerl* hat sich Schobers Rolle verändert. Zwar wird er noch als aktiver, gesellschaftlicher Mann dargestellt, der mit einflussreichen Leuten, z.B. mit Baron Windhäuser, bekannt ist, jedoch ist er zu einem erwachsenen, ernsteren, verantwortungsbewussten Familienvater herangewachsen. An Stelle seiner leichtsinnigen, verführerischen Art, wirkt er in *Hannerl* zumindest auf seine Kinder mit Autorität und Strenge: Sein Sohn Franz fürchtet sich, dem Vater erklären zu müssen, wie es zu dem eingeschlagenen Fenster kam. Wie bereits im *Dreimäderlhaus* und anderen Bühnenwerken um Franz Schubert bleibt eine angebliche „tiefe sittliche Verdorbenheit“ und „zweideutige moralische Haltung“³⁸, der realen Person Franz Schober ausgespart. Die Darstellung in *Hannerl* als Ehemann von Johanna Tschöll und Vater von drei Kindern ist der historischen Person Franz Schober ferne. In Realität war er nur einmal ab 1856 mit der Jugendschriftstellerin Thekla von Gumpert verheiratet, von der er keine Kinder hatte und sich schon nach vier Jahren von ihr trennte.³⁹

³⁵ Vgl. Lebensaft et al. 1994, S. 420.

³⁶ Jary-Janecka 2000, S. 102.

³⁷ Vgl. ebd., S. 103.

³⁸ Josef Kenner (Bekannter Schuberts aus der Konvikt-Zeit), in: Deutsch 1983, S. 100f. (zitiert und in Zusammenhang gebracht in: Jary-Janecka 2000, S. 103).

³⁹ Vgl. Lebensaft et al. 1994, S. 420.

Auch die männliche Hauptfigur Baron Hans von Gumpenberg könnte auf der historischen Persönlichkeit Hanns (Theodor Karl Wilhelm Freiherr) von Gumpenberg (1866-1928) beruhen, wenn auch der Zusammenhang zwischen dieser Person und der Handlung von *Hannerl* weniger verständlich ist. Zwar wurde er erst 17 Jahre nach der Handlung von *Hannerl* geboren, lebte jedoch in der Entstehungszeit, sodass Willner und Reichert ihn kannten und sehr wohl mit der Verwendung seines Namens etwas aussagen wollten. Hanns von Gumpenberg war Schriftsteller und Journalist, bereits sein Vater und Großvater waren Literaten.⁴⁰ Obwohl Baron Hans von Gumpenberg in *Hannerl* nicht als Schriftsteller, sondern als Student und Interpret von Schubert-Liedern dargestellt wird, könnte man im Sinne einer Fortsetzung eine Verbindung zwischen dem *Dreimäderlhaus*-Paar Hannerl Tschöll und Franz Schober und dem *Hannerl*-Paar Hannerl Schober und Hans von Gumpenberg sehen. Die Frauen beider Generationen finden ihr Liebesglück mit einem Schriftsteller, einem Dichter. Im Plot der beiden Bühnenstücke üben diese Künstler ihr Handwerk im Gegensatz zum verarmten Komponisten Franz Schubert nicht hauptberuflich aus, sodass sie durch ihre finanzielle Absicherung als Ehepartner und Familienväter besser geeignet erscheinen. Eine Verlobung und Verehelichung von Hanns von Gumpenberg mit einer Hannerl Schober ist fiktiv. Jedoch bestand eine Verbindung zu Wien durch seine zweite Ehe ab 1897 mit der Wienerin Helene Bondy (1868–1954).⁴¹

⁴⁰ Vgl. Krausen 1966, S. 311.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 311.

2.2 Musik

2.2.1 Überblick und Erklärung

Ähnlich, wie zuvor Berté für *Das Dreimäderlhaus*, arbeitete auch Carl Lafite und arrangierte die Musik zu *Hannerl* aus einer Fülle von Melodien und Zitaten von Schubert. Die Bezeichnung ihrer geleisteten Arbeit auf den Titelblättern der Klavierauszüge stimmt überein: „Musik von/nach Franz Schubert - für die Bühne bearbeitet von Carl Lafite/Heinrich Berté.“⁴²

Lafite schrieb lediglich Introduktionen, Übergänge, Zwischentakte und Schlüsse selber, und veränderte hier und da die originalen Schubert-Melodien in tonaler oder rhythmischer Hinsicht. Da ich nicht alle Melodien in *Hannerl* mit Werken von Schubert identifizieren konnte, bleibt offen, ob doch mehr Musik von Lafite selbst stammt. Berté wurde von Jary-Janecka eine Nummer *des Dreimäderlhauses* gänzlich zugedacht: „Nur eine Komposition im *Dreimäderlhaus* stammt ganz aus seiner Feder: Lied Nr. 11 (Tschöll: ‚Geh, Alte, schau!‘)“.⁴³ Doch auch diese Melodie konnte ich auf Schubert zurückführen (D 365/12, aus *Erste Walzer*) und in *Hannerl* als Schlussmusik (Nr.17) wiederum zitiert erkennen.

Franz von Suppé arbeitete an der Musik für das Bühnenstück *Franz Schubert* ganz anders als die beiden Herren Berté und Lafite. Er lieh sich lediglich Motive von Schubert aus und ließ daraus seine eigenen Kompositionen entfalten. Außerdem ist es dem Interessierten sehr leicht gemacht nachzuvollziehen, welche Schubert-Motive wann und wo verwendet wurden, da Suppé die Zitate in der handschriftlichen Partitur mit großer Sorgfalt vermerkte.⁴⁴ Eine handschriftliche Partitur von *Hannerl* liegt uns leider nicht vor und der Klavierauszug, wie auch die Orchesterstimmen verraten nichts über die verwendeten Melodien Schuberts. Für die Identifizierung der Melodien war mir jedoch das Melodienregister der Neuen Schubert-Ausgabe, vorgelegt von Walburga Litschauer und

⁴² *Hannerl* – Klavierpartitur, 1918 / *Das Dreimäderlhaus* – Klavierpartitur, 1916.

⁴³ Jary-Janecka 2000, S.20.

⁴⁴ Vgl. ebd., S.19.

Walter Deutsch, und fachkundige Personen, u.a. von der Neuen Schubert-Ausgabe und der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, eine große Hilfe.

Von den rund 50 Melodien konnte ich so einen Großteil finden. Zusammenfassend sieht die Auswahl der Werke Schuberts nach Gattungen und im Vergleich zu Bertés (noch unvollständig recherchierter⁴⁵) Auswahl für das *Dreimäderlhaus* folgend aus:

Gattung	<i>Dreimäderlhaus</i>	<i>Hannerl</i>
Orchesterwerke	3	3
Kammermusikwerke	1	6
Lieder	4	5
Mehrstimmige Gesänge	-	3
Klavierwerke	9	4
Märsche und Tänze für Klavier	17	22
Märsche vierhändig	1	3
Eccosaisen	2	2
Galoppe	1	1
Deutsche	4	2
Walzer und Ländler	9	14

Man sieht, das Lafite aus einer größeren Anzahl von Musikstücken und vielfältigeren Gattungen schöpfte als Berté. Vor allem die Verwendung von Melodien aus der Kammermusik - einem Klaviertrio, dem Rosamunde-Quartett, allen drei Sonatinen für Klavier und Violine und schließlich der berühmten Arpeggione-Sonate - weisen auf Lafites Repertoirekenntnisse und sein reges Engagement als Korrepetitor und Kammermusiker hin. Seine Tätigkeit als Chordirigent verschiedener Chöre spiegelt sich durch die Hinzunahme von zwei Männerquartetten und einem Chor aus dem Bühnenstück Rosamunde wider. Insgesamt wurde Musik aus den drei Bühnenwerken „Die Verschworenen“, „Rosamunde“ und „Die Zauberhafte“ zu Bühnenmusik in neuer Funktion umgewandelt.

Von allen Liedern und Gesängen werden insgesamt die vier Lieder „Heidenröslein“, „An die Laute“, „Widerspruch“ und „Ständchen“ (Schwanengesang) mit originalem Text in der Funktion von Schubertrezeption im Stück wiedergegeben. Auch die Originaltonarten





⁴⁵ Vgl. Hilmar 1994, S.129-132.

wurden dabei bis auf eine Ausnahme eingehalten. „An die Laute“ wird als Männerquartett der Studenten gesungen und wurde wahrscheinlich daher transponiert. Sonstige Liedmelodien stammen aus „Ungeduld“, „Die Nachtigall“, „Liebhaber in allen Gestalten“, Hirtchor aus „Rosamunde“ und „Wenn Mut und Schönheit sich vereinen“ aus dem Bühnenstück „Die Verschworenen“. Sie wurden entweder neu textiert oder nur instrumental verwendet.

Im Berliner Soufflier- und Regiebuch findet man auf Seite 103 einen Hinweis auf weitere Schubertlieder: Herr Precht soll zu Beginn des Balles zwei Lieder von Franz Schubert vortragen. Welche diese sein sollen bzw. welche damals bei der Aufführung in Berlin gesungen wurden, ist nicht vermerkt und steht daher der Wahl des jeweiligen Regisseurs gänzlich frei.

2.2.2 Tabelle der Melodieverweise

Die anschließende Tabelle gibt einen Überblick über alle Melodien. Während die linke Hälfte „*Hannerl*“ alle Nummern und die darin enthaltenen Melodien anzeigt, gibt die rechte Seite „Nachweis der Musikstücke“ Aufschluss über den Vergleich mit Kompositionen Schuberts. Außerdem dient die Spalte „Bemerkungen“ noch für sonstige Besonderheiten. „3MH“ steht dabei für *Das Dreimäderlhaus*. Des Weiteren wird in der nachstehenden Legende die Bedeutung der verwendeten Hintergrundfarben erklärt:

	Fehlender Melodieverweis		Kommt in <i>Hannerl</i> bereits an einer weiteren Stelle vor
	<i>Rosamunde</i> (Bühnenmusik, Quartett, Ouvertüre zu <i>Die Zauberharfe</i>)		Bereits in <i>Das Dreimäderlhaus</i>
3MH \triangleq <i>Das Dreimäderlhaus</i>			

Hannerl					Nachweis der Musikstücke		
Nr. in der Klavierpartitur	Tempobezeichnung	Taktart	Tonart	Gesangstext	Verwendetes Stück	Transposition	Bemerkungen
1. Introduction (Hannerl)	Lebhaft bewegt, sehr kräftig.				Widerspruch, D 865, mehrstimmiger Gesang für Männerstimmen mit Klavierbegleitung, Klavierüberleitung zur Reprise		
	Sehr lebhaft und feurig.				Widerspruch, D 865, mehrstimmiger Gesang für Männerstimmen mit Klavierbegleitung		instrumental
	Langsamer Walzer.	3/4			Deutscher, D 783/10	a → g	
	Sehr lebhaft und schneidig.	2/4			Musikdrama?		
			G		Sonatine für Klavier und Violine in g, D 408, 4. Satz: Allegro moderato, 2. Thema, T. 41	B → G	
			e		Marche Militaire für Klavier zu vier Händen Nr. 1, D 733/1, Trio, zuerst Moll-Teil	g → e	klingt ungarisch, 1. Teil in 3MH
	Mäßig.	Alla breve			Solo für Blasinstrument ?		
	Etwas bewegt.				Sonatine für Klavier und Violine in a, D 385, 1. Satz: Allegro moderato, Seitenthema, T. 23	C → B	
	Leicht bewegt.	2/4		<i>Sah ein Knab' ein Röslein steh'n</i>	Heidenröslein, D 257		Originaltext
2. Terzett (Hannerl, Helene, Franz)	Feurig und lebhaft.	3/4		<i>Erst sitzt man da</i>	Ländler, D 734/1		
	Gemäßigt, sehr graziös.			<i>Wiegen und dreh'n</i>	Valse Noble, D 969/4	G → D	
2.a. Wahlspruch der	Kräftig, rhythmisch; nicht	3/4		<i>Immer frisch und frei</i>			Wie Nr. 8

Hannerl				Nachweis der Musikstücke			
Studenten	zu rasch.						
2.b. Aufmarsch der Studenten	Im Marschtempo.	2/4		<i>Tralalala</i>	Marche Militaire für Klavier zu vier Händen Nr. 1, D 733/1, T. 15	D → C	nur motivisch verarbeitet
3. Ständchen (Quartett)	Mäßig bewegt.	6/8		<i>Klinge, klinge kleine Laute</i>	An die Laute, D 905	D → F	Originaltext, für Männerquartett ausgesetzt
4. Duett (Hannerl, Hans)	Lebhaft bewegt.	2/4			Klaviertrio in B, D 898, 4. Satz, Rondo: Allegro vivace, T. 52	B → As	
			As	<i>Raus mit der Sprache</i>	Klaviertrio in B, D 898, 4. Satz, Rondo: Allegro vivace, T. 1	B → As	
	Etwas langsamer, sehr rhythmisch.			<i>Wär' ein großer Dichter ich</i>	Klaviertrio in B, D 898, 4. Satz, Rondo: Allegro vivace, T. 56	g → f	
	Mäßig bewegt, gefühlsvoll.	3/4		<i>Ich weiß nur das Eine</i>	Impromptu, D 935/2		
	Sehr graziös.			<i>[Pantomime]</i>	Ländler D 734/10	C → As	
5. Lied (Tschöll mit dem kleinen Georg)	Gemächlich, dabei anmutig.	2/4		<i>Mein Buberl, mein Buberl</i>	Die Nachtigall, D 724, mehrstimmiger Gesang für Männerstimmen mit Klavierbegleitung	D → B	Neue Textierung
	Langsamer Walzer.	3/4		<i>So war's auf der Welt</i>	Valse Noble, D 969/6	C → B	
6. Duett mit Chor (Hans, Hannerl, Helene, Franz und die Studenten)	Andantino. (Etwas langsam, mit Wärme.)			<i>Hier das Bouquet pflückt' ich im Schnee!</i>	Arpeggione-Sonate in a, D 821, 2. Satz: Adagio	Es → A	
	Frisch bewegt. (Allegro.)	2/4		<i>Was oft der Mund verschweigen muß</i>	Eccossaise Nr. 1, D 734		
	Mäßig bewegt, sehr innig.	Alla breve		<i>Blüh'n Rosen dir im Winterszeiten</i>	Ouvertüre zu „Die Zauberharfe“, D 797, 3. Thema, T. 130	G → A	
7. Finale		2/4	G	<i>Bravo, das ist nett von</i>	Intro wie in Nr. 1	B → G	Wie Nr. 1

Hannerl					Nachweis der Musikstücke	
				<i>dir!</i>	Violine in g, D 408, 4. Satz: Allegro moderato, 2. Thema, T. 41	
	Sehr bedächtig. (Andante.)			<i>Fenster einschlag'n a Ovation?</i>	Sonatine für Klavier und Violine in g, D 408, 2. Satz: Andante, T. 1	
	Etwas bewegter.			<i>Du opferst dich und ich steh' hier!</i>	Sonatine für Klavier und Violine in g, D 408, 2. Satz: Andante, T. 9	
	Mäßig bewegt. (Allegretto.)	3/4		<i>Wer Sie zum Freund hat, Herr Baron</i>	Ouvertüre zu „Die Verschworenen“ („Der häusliche Krieg“), D 787, T.1 bzw. Singspiel „Die Verschworenen, D 787, Nr. 11 Finale, Andantino	B → As Neue Textierung
	Etwas lebhaft.	2/4		<i>Was kann ich für sie tun, mein Herr?</i>	Klaviertrio in B, D 898, 4. Satz, Rondo: Allegro vivace, T. 56	g → f Wie Nr. 4
	Mäßig bewegt; gefühlsvoll.	3/4		<i>Ich weiß nur das Eine, ich will es gestehn</i>	Impromptu, D 935/2	Wie Nr. 4
	Langsames Walzertempo.				Ländler, D 734/10	Wie Nr. 4
	Behaglich. (Polkatempo.)	2/4		<i>Großpapatscherl, lieber guter</i>	Galopp, D 735, Trio	C → As
	Flottes Marschtempo.	C		<i>Studentenball, Studentenball</i>	Grande Marche Nr. 2 für Klavier zu vier Händen, D 819/2, Trio	G → C
	Melodram. (Allmählich verklingender Marsch.)	2/4			Marche Militaire für Klavier zu vier Händen Nr. 1, D 733/1, Trio, zuerst Dur-Teil	G → F Wie Nr. 1
	Etwas langsamer.			<i>Mein Buberl, mein Buberl</i>	Die Nachtigall, D 724, mehrstimmiger Gesang für Männerstimmen mit Klavierbegleitung	D → B Wie Nr. 5, neue Textierung

Hannerl				Nachweis der Musikstücke		
	Langsamer Walzer. (Langsamer Ländler.)	3/4		So wars's auf der Welt	Valse Noble, D 969/6	C → B Wie Nr. 5
					Klaviersonate in D, D 850, 3. Satz: Scherzo, 3. Thema, T. 44	B → G Nur im KKA, 4. Satz im 3MH
8. Einführung (Chor der Studenten)	Feurig und lebhaft, nicht rasch.				4-stimmiger Chor?	Wie Nr. 2a
	Ziemlich geschwind.	2/4		Wenn ich durch Busch und Zweig	Widerspruch, D 865, mehrstimmiger Gesang für Männerstimmen mit Klavierbegleitung	Wie Nr. 1, Originaltext
8.a. Reminiszenz	Feurig und lebhaft.	3/4			Ländler, D 734/1	Wie Nr. 2
9. Duettino (Aranka, Hans)	Mäßig bewegt.	2/4		Wann sich Ungarmädel etwas setzt in Schädlel	Moment Musicaux, D 780/3, „Air russe“, T. 1	
	Lebhafter und feuriger.			Was ich will, das muß sein	Sonatine für Klavier und Violine in D, D 384, 1. Satz: Allegro molto, Seitenthema, T. 49	A → F
	Tanz. (Im gleichen Zeitmaß, sehr rhythmisch.)				Moment Musicaux, D 780/3, „Air russe“, 2. Thema	As → F
10. Duett (Hannerl, Hans)	Mäßig bewegt.			Klingen im Herzen süße Melodien	Rosamunde, D 797, Entre- Act nach dem 3. Aufzug, Andantino, bzw. Streichquartett in a, D 804, 2. Satz: Andante	Ballett Nr. 9 in 3 MH C → B
	Langsamer Walzer.	3/4		Mit dieser Rose sollst du dich schmücken	Deutscher, D 783/10	a → g Wie Nr. 1
11. Terzett (Hannerl, Aranka, Hans)	Leicht bewegt. (Polka.)	2/4				
			As	Für die Polka wähle ich mir einen fescchen Kavalier	Galopp, D 735	G → As D 735/6 in 3MH
			Es	Bitte wählen Sie geschwind mein Herr!	Divertissement a la hongroise in g für Klavier	

Hannerl					Nachweis der Musikstücke		
						zu vier Händen, D 818, 2. Satz: Marcia, Trio, T. 9	
				As	<i>Von Zweien, von Zweien die Schöne muß du freien!</i>	Divertissement a la hongroise in g für Klavier zu vier Händen, D 818, 2. Satz: Marcia, Trio, T. 1	
12. Ländler (Helene, Franz)	Mäßig bewegt.	3/4			<i>Guck' ein bisserl, guck' ein bisserl</i>	Valse Noble, D969/5	C → Es
				Es	<i>Ein Busserl in Ehren sollst nicht verwehren</i>	Ländler Nr. 2, D 145	
	Langsamer, sehr weich.				<i>Das ist die alte G'schicht</i>	Valse sentimentale, D 779/12	D → G
13. Duett (Aranka, Tschöll)	Leicht bewegt.	2/4			<i>Es is a alte Hauben</i>	Liebhaber in allen Gestalten, D 558	A → G
	Langsamer Ländler.	3/4				Klaversonate in D, D 850, 3. Satz: Scherzo, 3. Thema, T. 44	B → G
14. Finale (Hans, Aranka, Hannerl, die Studenten und Johanna)				d	<i>Leise flehen meine Lieder</i>	Ständchen, D 957, aus „Schwanengesang“	c → d
	Sanft bewegt.				<i>Das Ständchen ist vorüber!</i>	Rezitativ aus Oper?	
	Mäßig bewegt.	9/8			<i>Es ist als hätte die Liebe dies süße Lied durchglüht</i>	Ouvertüre zu „Die Zauberharfe“, D 644, 1. Thema, T. 8	c → G Es → B
	Sehr rasch.	3/4				Übergang?	
	Lebhaft bewegt.	2/4			<i>Gutes, liebes, süßes Hannerl</i>	Dur-Version folgender Melodie?	
				g	<i>Aber Hannerl, liebes Hannerl</i>	Sonatine für Klavier und Violine in g, D 408, 1. Satz: Allegro giusto	3/4 → 2/4
	Immer rascher und drängender.				<i>Geben Sie sich keine Müh</i>		
	Langsamer Walzer, sehr ausdrucksvoll.	3/4				Deutscher D 783/10	a → g
							Wie Nr. 1 und 10

Hannerl					Nachweis der Musikstücke		
	Langsames Menuett. (Melodram.)					Streichquartett in a, „Rosamunde-Quartett“, D 804, 3. Satz: Menuett	
	Langsam, träumerisch.					„Trauer“-Walzer, D 365/2	As → Des
	Sehr langsam.					Deutscher, D 783/7	
	Rasch und innig.					Ungeduld, D 795, aus „Die schöne Müllerin“	A → F
14.a. Zwischenakt	Leicht bewegt.	2/4				Liebhaber in allen Gestalten, D 558	A → G
	Langsamer Ländler.	3/4				Klaversonate in D, D 850, 3. Satz: Scherzo, 3. Thema, T. 44	B → G
14.b. Reminiscenz	Mäßig bewegt.	6/8			<i>Klinge, Klinge kleine Laute</i>	An die Laute, D 905	D →
	Im Marschtempo.	2/4				Marche Militaire für Klavier zu vier Händen Nr. 1, D 733/1, Trio, zuerst Moll-Teil	g → f G → F
14.c. Reminiscenz (Hannerl)	Mäßig bewegt, sehr anmutig.				<i>Ja, wenn dir im Leben voll die Rosen blüh'n</i>	Rosamunde, D 797, Entree Act nach dem 3. Aufzug, Andantino, bzw. Streichquartett in a, D 804, 2. Satz: Andante	Wie Nr. 10
15. Wiener-Lied (Tschöll)	Langsam gefühlsvoll.	3/4					
			As		<i>Ist einer noch jung um zwanzig herum</i>		
	Etwas lebhafter.				<i>Doch später, da sieht er, es geht nicht so leicht</i>		

Hannerl					Nachweis der Musikstücke	
	Erstes Zeitmaß.			<i>Könnst' man noch einmal so jung sein</i>	Grazer Walzer D 924/2 ?	E → As
15.a. Reminiscenz (Helene, Franz)	Mäßig bewegt.			<i>Guck' ein bisserl, guck' ein bisserl!</i>	Ländler Nr. 2, D 145	Wie Nr. 12
16. Duett (Aranka, Hans)	Im Marschtempo.		Alla breve			
					Valse Sentimentale, D779/28	Es → A
			A	<i>Ich finde nicht die Worte recht</i>		$\frac{3}{4}$ → Alla breve
	Mäßig bewegt.		2/4	<i>Dummer, dummer Peter! Schaut ihn an, da steht er!</i>	Rosamunde, D 797, Chor der Hirten „Hier auf den Fluren...“, T. 19	B → A Neue Textierung
	Tanz.				Ecossaise, D 735/3	D → A
17. Schlußmusik	In langsamer Bewegung.		3/4		aus „Erste Walzer“, D 365/12	As → D Wie Nr. 7 in 3MH

2.3 Dramatischer Moment

Im zweiten Akt spitzt sich die Geschichte durch Missverständnisse zu einem dramatischen Gefühlsausbruch von Hannerl zu. Bereits im ersten Akt misstrauisch und spätestens nach dem Tanz von Aranka und Hans eifersüchtig, explodiert sie vor Wut, als sie sieht, wie Aranka Hans nach dem Ständchen küsst. Sie ist schockiert über die vermeintliche Untreue. Dieser Startpunkt der folgenden Szene wird im Soufflier- und Regiebuch folgendermaßen beschrieben:

„(Fällt ihm um den Hals und küßt ihn. Hans steht wie erstarrt da. Aranka bleibt an seinem Halse hängen. A tempo tritt Hannerl aus der Garderobe in Hut und Mantel auf. Sie erblickt das Paar, stößt einen kleinen Schrei aus. Aranka löst sich rasch von Hans und läuft an Hannerl vorbei, durch die Garderobe ab.)“⁴⁶

In der zusätzlichen Regieanweisung der Wiener Inszenierung wird das Spiel der drei Personen noch deutlicher beschrieben, somit die Szene wirkungsvoller sein kann: Hans soll „ganz perplex“ sein, Hannerl soll „ganz entgeistert“ stehen bleiben und Aranka soll Hannerl beim Ablaufen nicht bemerken.⁴⁷

In dem sogleich anschließenden gesungenen Dialog⁴⁸ teilt Hannerl Hans erzürnt mit, dass sie nichts mehr mit ihm zu tun haben will. Er versucht zunächst das Missverständnis zu klären und damit die Situation zu retten, muss aber aufgeben und lässt Hannerl stolz und aufrecht mit den Worten „Dann habe ich allerdings nichts mehr zu sagen“⁴⁹ zurück.

Die Musik zu der ganzen Szene baut Carl Lafite nach und nach steigernd auf. Arankas Liebesoffenbarung an Hans als Antwort auf sein Ständchen singt sie auf dem schmeichelhaften Dur-Thema der Rosamunde Ouvertüre von B-Dur nach Des-Dur. Als Hannerl dazu tritt und den Kuss sieht, schlägt die Musik in verminderte Septakkorde um und leitet durch eine stürmisch aufsteigende Skala in den Dialog von Hannerl und Hans. Angekommen in Fis-Dur, als Dominante von H-Dur, erklingt das noch freudige Thema von

⁴⁶ Soufflier- und Regiebuch: 2. Akt, S. 177.

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 176.

⁴⁸ Klavierpartitur: 2. Akt, S. 64-66.

⁴⁹ Soufflier- und Regiebuch: 2. Akt, S. 179.

Hans. Die hohe Kreuzzahl der Tonart soll vermutlich schon die von Spannung und Emotionen geladene Atmosphäre deuten. Als Thema hat Carl Lafite hier passend zu einem Dialog zwischen zwei Personen aus der Sonatine für Klavier und Violine in G-Moll, D 408, einem musikalischen Zwiegespräch, geschöpft. Er verwendet das Hauptthema in G-Moll aus dem 1. Satz, Allegro giusto, das er im Gegensatz zu sonstig verwendeten Melodien stark verändert.

Op. post. 137 Nr. 3 · D 408

Allegro giusto

The musical score is presented in a standard format with a treble and bass staff. The key signature is G-minor (two flats). The time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro giusto'. The score includes measures 1 through 15, with various musical notations such as notes, rests, and fingerings. The score is written for piano (p) and includes dynamic markings like 'p' and '(p) dolce'.

Abbildung 15: Sonatine in G-Moll, D 408 - Beginn 1. Satz, Allegro giusto

Statt im ursprünglichen 3/4-Takt erklingt das Thema nun in einem straffer klingendem 2/4-Takt. Auch mit den Tonarten arbeitet Lafite inhaltsdeutend. Das ursprüngliche G-Moll wird anfangs durch Fis-Dur ersetzt und wandelt sich dann schlagartig in das originale G-Moll.

Das anfängliche Dur unterstreicht die Erleichterung und Freude von Hans über Arankas Abgang. Endlich kann er mit Hannerl, seiner wirklichen Liebe, alleine sein: „geht auf Hannerl zu: freudig“⁵⁰, „Gutes, liebes, süßes Hannerl, alles ist jetzt gut vorbei, dir nur will ich angehören, endlich bin ich wieder frei!“⁵¹

Als danach Hannerl „kühl“ und „mit Nachdruck“⁵² erwidert: „Ja, mein Herr, jetzt sind sie frei!“ bricht Hans schlagartig in Moll um und versucht Hannerl zu beschwichtigen und das Geschehen zu erklären.

Doch Hans kann hier nichts mehr retten. Die Emotionen steigen immer höher, unterstützt durch eine steigende Dynamik, piano bis fortissimo, durch eine dichte und drängende Begleitung und durch eine steigende Gesangslinie. Anweisungen wie „Immer rascher und drängender“ oder „Heftig“⁵³ erzwingen sehr deutlich eine stark dramatische Szene. Den Höhepunkt bildet Hannerls „Man hat mich mit Recht vor Ihnen gewarnt“ das auf dem höchsten Ton g₂ endet. Hier spielt sie darauf an, dass bereits im 1. Akt ihr Bruder Franz eher scherzhalber warnte: „Also das ist er, der Don Juan! Vorsicht! Dem darfst du kein Wort glauben, der sagt einer jeden dasselbe!“⁵⁴

Nachdem sich Hans, abgewiesen von Hannerl, verabschiedet und abgeht, erklingt im Orchester das 2. Motiv des Duetts im 2. Akt als Erinnerung an die entfachte Liebe des Paares auf den Text „Mit dieser Rose sollst du dich schmücken“⁵⁵. Der „Langsame Walzer“⁵⁶ in Moll wechselt seine Funktion. Er drückt nun die Kehrseite der Liebesfreude aus: Schmerz, Leid und Kummer.

Anschließend wird Hannerl von ihrer Mutter Johanna alleine und schluchzend aufgefunden. Hier beginnt ein Melodram, das später zu einer Reminiszenz an *Das*

⁵⁰ Soufflier- und Regiebuch: 2. Akt, S. 177.

⁵¹ Klavierpartitur: 2. Akt, S. 65.

⁵² Soufflier- und Regiebuch: 2. Akt, S. 179.

⁵³ Klavierpartitur: 2. Akt, S. 66.

⁵⁴ Soufflier- und Regiebuch: 1. Akt, S. 35.

⁵⁵ Klavierpartitur: 2. Akt, S. 45.

⁵⁶ Ebd., S. 67.

Dreimäderlhaus wird. Vor dieser textlichen und musikalischen Erinnerung handelt das anfängliche Gespräch jedoch noch von Hannerls Verfassung und Leid. Die dazu begleitende Musik aus dem Orchester steht in starken Zusammenhang mit der Liebesgeschichte von Hannerl und Hans. Carl Lafite verwendet hier den 3. Satz, ein Menuett, aus dem Streichquartett in a-Moll, dem „Rosamunde-Quartett“, D 804. Bereits im Liebesduett des 2. Akts sangen Hannerl und Hans auf der Melodie des 2. Satzes desselben Quartetts den Text „Klingen im Herzen süße Melodie, laß diesen Zauber dir nicht entfliehen...“⁵⁷ Dieser Zauber ist bereits entflohen, als Hannerl von Johanna aufgefunden wird, und so zieht die Liebesgeschichte aus ihrer zweiten Phase „Liebeserklärung“ in die dritte Phase „Liebesleid“, musikalisch durch den dritten Satz dargestellt. (Die erste Phase könnte man mit „erste Begegnung“ und die letzte, 4. Phase als „Happy End“ betiteln.)



Abbildung 16: Hannerl sieht den Kuss von Aranka und Hans.

⁵⁷ Klavierpartitur: 2. Akt, S. 44.

2.4 Zentraler Verknüpfungspunkt zum *Dreimäderlhaus*

Anschließend an den dramatischen Moment zwischen Hannerl und Hans des zweiten Akts knüpft die rührende, sentimentale Szene, bezeichnet als Melodram, zwischen Hannerl und ihrer Mutter Johanna an, die in diesem gesprochenen Dialog von ihrer eigenen Jugendgeschichte, von ihrer Liebe zu Schubert und dann zu Schober erzählt. Nicht nur textlich, sondern auch auf der Ebene der Musik kommt es zu einer starken Reminiszenz an den Plot des *Dreimäderlhauses*. Die Erzählung von Johanna wird gleichzeitig durch das Orchester unterstrichen, indem drei Lieder zu drei Schlüsselszenen des *Dreimäderlhauses* instrumental erklingen.

Das erste Zitat entstammt der Nr. 4 des 1. Akts. „Es soll der Frühling mir künden, wo wird' ich sie finden“⁵⁸ singt Franz Schubert und teilt damit seinen Künstlerfreunden von seiner Sehnsucht nach der großen, wahren Liebe mit. Die Melodie dazu entstammt dem bekannten Schubert-Walzer D 365/2. Diese große Liebe findet er bald darauf in der Hannerl aus dem *Dreimäderlhaus*. Hannerl verehrt den Komponisten und möchte Gesangsstunden bei ihm nehmen. Das gemeinsam gesungene Walzer-Lied, basierend auf der Melodie des Deutschen Tanzes D 783, Nr. 7, bildet das zweite Zitat und erinnert an die entfachende Liebe zwischen Hannerl und Schubert auf dem Text: „Was Schöneres könnt's sein als ein Wiener Lied.“⁵⁹ Im zweiten Akt entstehen diverse Missverständnisse, sodass Hannerl glaubt, dass Schubert ein sogenannter „Hallodri“ ist, der mit mehreren Frauen gleichzeitig Verhältnisse führt. Gekränkt verwirft sie ihre Gefühle für ihn. Schubert, nun verwirrt und verunsichert, versucht schließlich seine Liebe für Hannerl mit einem Lied zu offenbaren. Da Schubert zu schüchtern ist, bittet er seinen Freund Franz Schober, ihr das Lied „Ungeduld“ vorzutragen, das er der Geschichte des *Dreimäderlhauses* nach für sie geschrieben hat. Das dritte Zitat „Ungeduld“ erinnert daher daran, wie Schober für Hannerl sang, sie ihm anstatt Schubert um den Hals fiel und Hannerl und Schober letztendlich Verlobung feierten.

⁵⁸ Klavierauszug *Dreimäderlhaus*, Doblinger 1916/2000, S. 17.

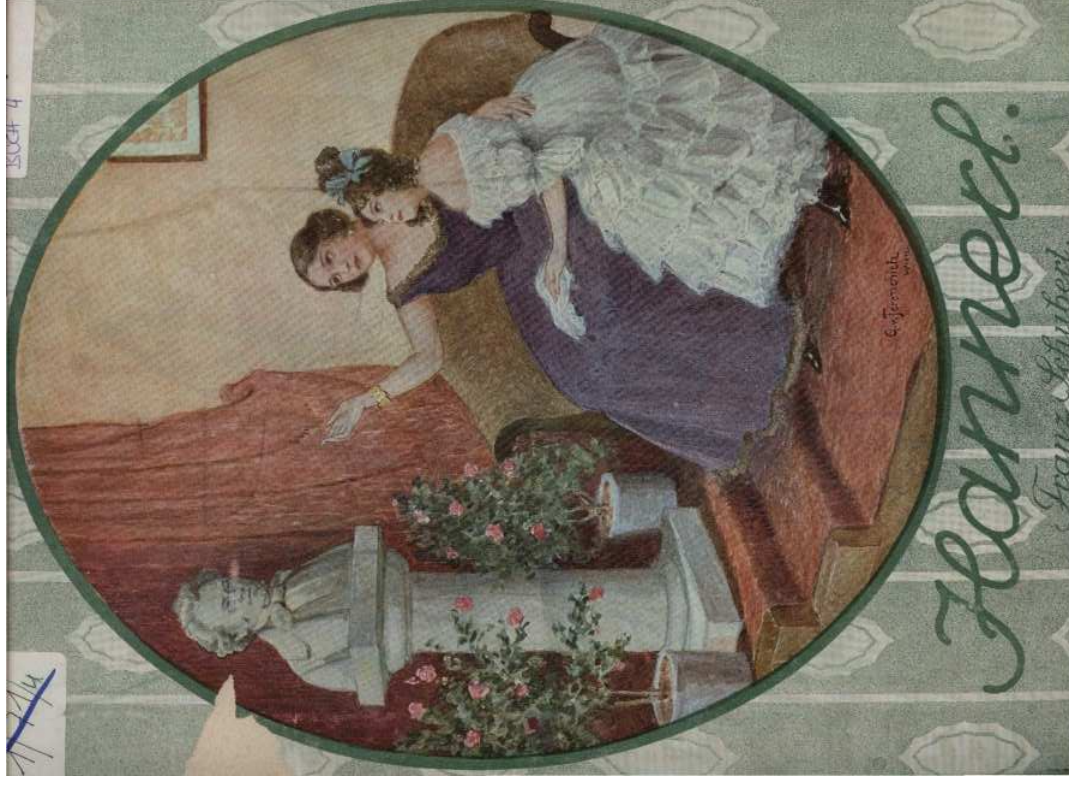
⁵⁹ Ebd., S. 20.

Im Melodram in *Hannerl* passt an manchen Stellen der gesprochene Text mit der unterlegten Musik laut Klavierauszug ziemlich exakt zusammen: Als Johanna sich an die Liebe Schuberts mit den Worten „Und er hat mich auch gern gehabt, ich weiß es, sehr gern“ erinnert, erklingt das zweite Zitat, der gemeinsame Liebes-Walzer. Danach, als sie davon erzählt, dass sie ihn nicht bekam und stattdessen Schober in ihr Leben trat, wandelt sich die Begleitung von Vierteln in zunächst Achteln und dann in eine Triolen-Bewegung, die das Lied „Ungeduld“, als drittes Zitat, einleitet. Den anfänglichen Liedtext „Ich schnitt es gern in alle Rinden ein“ spricht Johanna synchron mit der dazu gehörigen Melodie, im Orchester erklingend durch die 1. Violine.⁶⁰

Diese besonders vielschichtige Szene zwischen Mutter und Tochter nimmt einen wichtigen Platz im ganzen Singspiel ein. Sie ist der Verknüpfungspunkt zum Vorgängerstück und bringt Schubert durch die Erinnerungen scheinbar lebendig auf die Bühne. Auch der Einband des Klavierauszugs (Abbildung 17), unterzeichnet von G. v. Ferenchich⁶¹, zeugt von der zentralen Bedeutung dieser Szene. Man sieht Mutter Johanna und Tochter Hannerl auf dem biedermeierlichen Sofa. Ihre Blicke und Johannas Hand zeigen zu einer monumentalen Büste Schuberts, die sich scheinbar selbstverständlich im Vorzimmer des Wiener Ballsaals der damaligen Zeit 1849, bereits 21 Jahre nach seinem Hinscheiden, findet.

⁶⁰ Orchesterstimmen, W. Karczag 1918, im Besitz des Verlags Josef Weinberger.

⁶¹ Géza v. Ferenchich, ein Wiener Karikaturenzeichner, der u.a. humoristische Illustrationen für die Wiener Satirezeitschrift „Figaro“ zeichnete (Goldstein 1999, S. 938).



2.5 Funktion der Person Franz Schubert

Die Künstlerfigur Franz Schubert, um die *Das Dreimäderlhaus* konstruiert ist, wird in *Hannerl* als aktive Rolle ausgespart, da ja die Handlung in die Zeit nach Schuberts Tod versetzt ist. Jary-Janecka schreibt von einem „missglückten Erfolgsanschluss“ aufgrund einer „Variation‘ ohne Hauptfigur (Schubert)“⁶². Der Reiz von *Hannerl* liegt jedoch gerade darin, dass Schubert nur mehr indirekt und versteckt in die Handlung einfließt und dass eine von Schubert geprägte Gesellschaft dargestellt wird. Seine Lieder sind in jedem Munde - ihm wird nun die Anerkennung gewürdigt, die er zu Lebzeiten nicht erfahren konnte.

Schubert begegnet dem Rezipienten auf 2 Ebenen - zum einen indirekt durch die von Carl Lafite verwendete und verarbeitete Musik des Komponisten, die das Stück umrahmt und ihm die ‚richtige Atmosphäre‘ gibt, und zum anderen durch die Erinnerung an die Person Schuberts im Stück selbst. Die letztere Ebene teilt sich wiederum in a), die direkte textliche Erinnerung, und b), die indirekte Erinnerung durch die von den Personen der Handlung gesungenen Schubertlieder. Diese beiden Aspekte der zweiten Ebene „Erinnerung an die Person Schuberts“ soll im Folgenden näher erörtert werden.

a) „Direkte textliche Erinnerung“:

Im gesamten Stück wird Schubert ausdrücklich in zwei Szenen - in der 1. Szene des 1. Akts und im Finale des 2. Akts - erwähnt.

Am Anfang des Singspiels, während Hannerls Gesangsstunde, kommt es zu einer direkten Erwähnung des Komponisten, als der Gesangslehrer Brucker vorschlägt zum Abschluss des Unterrichts ein Lied zu singen und Hannerls kleiner Bruder Georg sich das Heidenröslein wünscht:

Brucker: „Ah, da schau her, bist du auch schon ein Schubertverehrer?“

⁶² Jary-Janecka 2000, S. 18.

Hannerl: *„Er hört halt immer davon reden. Der Schubert hat ja in unserem Haus verkehrt, hat mir die Mutter oft erzählt.“*

Brucker: *„No, da kann sich die Frau Baronin schon was d’rauf einbilden. Den Vorzug hat nicht jeder g’habt.“⁶³*

Mit diesen fünf gesprochenen Sätzen wird dem Publikum sehr viel Information zu Beginn des Stückes mitgeteilt. Schubert ist bereits ein bekannter namhafter Komponist geworden, der seine Anhänger, Schubertverehrer“, hat. Wegen der Verwendung der Vergangenheitsform, schließt man darauf, dass Schubert bereits verstorben ist, und auf Grund der Erzählung der Mutter, darauf, dass man sich bereits in der nächsten Generation befindet. Zugleich wird an das *Dreimäderlhaus* erinnert. Außerdem wird die persönliche Bekanntschaft mit Schubert als etwas äußerst Besonderes betrachtet.

Der Gesangslehrer nimmt danach einen ‚Band Lieder‘ mit dem Schubertlied darin, der scheinbar selbstverständlich Griffbereit ist. Auch dieser kleine Aspekt unterstreicht die Präsenz des Komponisten in der Gegenwart des Stückes.

In derselben Unterhaltung spricht Hannerl übrigens von einer ‚Ungeduld‘, die sie verspürt und erinnert damit an das Schubertlied, dass im *Dreimäderlhaus* und auch später in der Reminiszenz für *Hannerl* eine wichtige Rolle spielt:

Brucker: *„Was haben S’denn, Fräulein Hannerl? Heut’ geht’s ja gar nicht! ...“*

Hannerl: *„Ich weiß nicht – ich hab’ so eine Ungeduld in mir... Ich soll heut’ auf den ersten Ball gehen.“⁶⁴*

Die textliche Erinnerung an Schubert im Finale des 2. Akts bezieht sich auf den zentralen Verknüpfungspunkt zum *Dreimäderlhaus*, der bereits im Kapitel 2.4 besprochen wurde. Hier erzählt die Mutter Johanna, dass Hannerl aus dem *Dreimäderlhaus*, von ihrer Geschichte mit Schubert und deutet dabei auch auf eine Büste des Künstlers, die zufällig im Raum steht:

⁶³ Soufflier- und Regiebuch: 1. Akt, S. 7.

⁶⁴ Ebd.

Johanna: „... Und er hat mich auch gern gehabt – ich weiß es – sehr gerne...
(schaut nach rückwärts und zeigt auf die Büste Schuberts, auf welche jetzt ein Mondstrahl fällt). *Der war's!...*“

Hannerl: (wie verklärt, innig, leise): „*Der Schubert! ...*“

Johanna: „*Ja – der Schubert! – (Kleine Pause.) ...*“

Die Vergötterung des verstorbenen Komponisten durch eine Büste wird durch den darauf fallenden Mondstrahl noch deutlicher und kitschiger verstärkt.

b) „Indirekte Erinnerung durch Liedvortrag“:

Insgesamt vier Lieder werden in *Hannerl* als direkte Schubertinterpretation dargestellt und erinnern so auf eine indirekte Art zusätzlich an den Komponisten. Diese Lieder umfassen das „Heidenröslein“, „An die Laute“, „Widerspruch“ und „Ständchen“ aus dem Schwanengesang. Sie alle werden mit originalem Text dargeboten. Hier und da wurde der Umfang und die Begleitung verändert und nur bei einem Lied die Tonart geändert.

Das erste Lied „Heidenröslein“ singt Hannerl in ihrer Gesangsstunde in der ersten Szene des ersten Akts. Es wird bewusst als ein Lied des Komponisten Schuberts dargeboten. (Auf die dramatische Funktion des Liedes wird im Abschnitt 2.6.1 eingegangen.)

„An die Laute“, die Nr.3 im ersten Akt, wird von den Studenten, angeführt von Hans, für Hannerl als Ständchen gesungen. Das originale Sololied wird hier als Männerquartett interpretiert und wurde deshalb wahrscheinlich von D-Dur nach F-Dur versetzt.

Der Ball des 2. Akts wird wiederum durch ein Männerquartett der Studenten eingeleitet, das jedoch bereits in seinem Original „Widerspruch“ als ein Quartett geschrieben wurde. Anschließend werden noch zwei Schubertlieder, die auch als solche ausgezeichnet werden, von dem Student Brechtel vorgetragen. Welche diese sein sollen, wurde jedoch nicht festgelegt, sodass die Wahl in der Hand der jeweiligen Regie liegt:

Hans (zum Pulikum): „Silentium! Silentium! Unser Leibfuchs, Herr Prechtel, wird einige Lieder von Franz Schubert zum Vortrage bringen!“

Alle: *Ruhe! Ruhe! Aufgepaßt!*

Prechtel: (hinter dem Klavier kündigt die Titel der Lieder an und singt zwei Lieder mit Klavierbegleitung.)

(Nach dem Gesange Prechtels allgemeines Bravo, man umringt den Sänger.)⁶⁵

Zu guter Letzt singt Hans für Aranka das „Ständchen“ aus dem Schwanengesang als tatsächliches Ständchen zu Beginn der Nr. 14, Finale des 2. Aktes. Besonders dabei ist, dass Hans die gegebene originale Gesangsstimme soliert und die anderen Studenten als vierstimmiger Chor antwortend seine Phrasenenden wiederholen und dabei auf die Melodiestimme der originalen Klavierbegleitung singen.

⁶⁵ Ebd.: 2. Akt, S. 103.

2.6 Frauenfiguren

Die Geschichte beschreibt unter anderem die zwei Frauen, oder besser die zwei Mädchen, Hannerl und Aranka, die nur zwei Dinge gemeinsam haben: Beide befinden sich in der Blüte ihrer Jugend und beide begehren den Jungen Baron Hans von Gumpenberg, weswegen sie auch schließlich in Konkurrenz miteinander treten. Im Folgenden werden Hannerl und Aranka anhand von Text und Musik skizziert.

2.6.1 Hannerl

Während der Gesangstunde zu Beginn wird das „Wiener Mädel“ Hannerl als tagträumerisch, ungeduldig und vorfreudig auf den Ball vorgestellt:⁶⁶

Brucker: *„Was haben S'denn, Fräulein Hannerl? Heut' geht's ja gar nicht! ...“*

Hannerl: *„Ich weiß nicht – ich hab' so eine Ungeduld in mir... Ich soll heut' auf den ersten Ball gehen.“ (S. 7)*

Des Weiteren sind ihr Tugenden wie Hilfsbereitschaft, Freundlichkeit, Begeisterung und Dankbarkeit zugeordnet:

1. Helene: *„... könnt'st mir nicht ein blaues Seidenbandl borgen, weißt, ich brauch's auf ein Mascherl ins Haar, damit's zum Kleid paßt.“*

Hannerl: *„Wenn ich ein's hab, mit Vergügen. (Geht zu einer Trumeaulade und sucht darin.)“ (S. 11)*

2. Hannerl: *„Herrlich! Ich danke Ihnen, meine Herren, vom ganzen Herzen! (Sie knixt.)“ (S. 35)*

⁶⁶ Alle in einer Klammer stehenden Seitenangaben des Abschnitts 2.6 beziehen sich auf das Berliner Soufflier- und Regiebuch, 1918.

Außerdem verfügt sie über einen charmanten Humor:

Hannerl: *„Was geschieht denn mit der Reisetasche? (Scherzhaft.) Kommt die auch mit auf den Ball?“ (S. 23)*

Als das „liebenswürdige Töchterlein“ und die „beschwichtigende“ Enkelin scheint sie das Goldstück der Familie zu sein:

1. Hannerl: *„Du bist mein einziger, goldiger, süßer Papa!“ (S. 29)*

2. Hannerl: *„Aber Großpapatscherl“ (S.77)*

3. Hannerl: *„Großpapatscherl, lieber, guter, nicht wahr, sagst dem Vater nix?“ (S. 91)*

Dagegen offenbart sie sich auch als Pedantin, die auf den Eindruck auf andere äußerst bedacht ist und leicht eingebildet wirkt:

1. Hannerl: *„(erschrocken ins Stimmengewirr) Ja, aber es ist doch niemand zu Haus! Franz! Franz! (Schließt das Fenster.) Jetzt kommen's wirklich! – (Sieht sich um und räumt auf) und wie's d ausschaut! – (Vor dem Spiegel.) Und ich schau' aus wie eine Hex (richtet ihr Haar.)“ (S. 33)*

2. Hannerl: *„(allein, betrachtet sich nach allen Seiten im Spiegel) Is das Kleid schön, ich werd' die Schönste am Ball sein.“ (S. 65)*

So jung, naiv und unschuldig Hannerl auch wirkt, weiß sie doch sehr wohl, wie sie mit jungen Männern umzugehen hat. Den um sie werbenden Hans führt sie an der Leine:

Hans (galant): Wenn nur Sie für mich etwas übrig haben.“

Hannerl (naiv): Aber wir kennen uns doch noch gar nicht. Sie haben sich mir doch grad erst vorgestellt.“

Hans: „Stimmt. Also äußerlich scheine ich keinen besonderen Eindruck gemacht zu haben.“

Hannerl: „Bitte, das hab' ich nicht gesagt.“

Hans: „Also ich gefall' Ihnen?“

Hannerl: „Bitte, das hab ich auch nicht gesagt!“

Hans: „Also was sagen Sie denn?“

Hannerl: „Ich hab' gar nix zu sagen! Sie haben ja gesagt, Sie werden mir den Hof machen. Also fangen Sie an!“ (S. 39)

Hannerl nimmt darüber hinaus Gesangsunterricht, wie es sich für ein Wiener Mädchen aus gutem Hause gehört und wie damals schon ihre Mutter in *Das Dreimäderlhaus* Unterricht bei Schubert bekam. Mit dieser Verwandtschaft zum ersten Teil beginnt die Handlung: Der Gesangslehrer Brucker sitzt am Klavier und übt mit Hannerl Tonleitern und ein Schubertlied. Hier ist interessant, dass dem Hannerl das „Heidenröslein“, D257, zugeordnet wird, welches bis heute ein oft gewähltes Unterrichtslied für den klassischen Gesangsunterricht ist. Das sehr nette, einfach klingende Stück hat eigentlich einen nicht so unschuldigen Text, der in verschiedenste Richtungen gedeutet werden kann. Goethes Gedicht kann man im Kontext der Handlung als Andeutung auf Hannerls Erwachen zur Frau durch die erste große Liebe im Spannungsfeld zwischen Vertrauen und Eifersucht interpretieren. Gesungen wird von Hannerl hier aber nur die erste Strophe:

*„Sah ein Knab ein Röslein steh'n,
Röslein auf der Heiden,
War so jung und morgenschön,
Lief er schnell, es nah zu seh'n,
Sah's mit vielen Freuden!
Röslein, Röslein, Röslein rot,
Röslein auf der Heiden.“⁶⁷*

Allein aus der ersten Strophe ist noch keine Dramatik zu entnehmen. Hier stehen die Freude und das Sehnen nach etwas Schönerem im Mittelpunkt, das Erblühen von Liebe. Vor

⁶⁷ Klavierpartitur: 1. Akt, S. 5

dem Gesang dieses Liedes offenbart Hannerl, dass sie ungeduldig sei und sich auf ihren ersten Ball freue, im Geheimen sich wahrscheinlich einen romantischen Abend mit einem jungen Verehrer ausmalt. Das „Heidenröslein“ passt also sehr gut als Vorspann des Schauspiels.

Im darauffolgenden Terzett mit Franz und Helene sticht ganz das „Wienerische“ durch. Mit einem Ländler und einem Valse Noble schwärmen sie im Dreivierteltakt vom Tanzen am bevorstehenden Ball. Die Textierung des hier in D-Dur transponierten Valse Noble, D 969/4, lautet:

*„Wiegen und dreh’n,
Ach Gott, ist das schön!
Man glaubt dabei Engerln im Himmel zu seh’n!
Und er hält sie im Arm,
Und da wird dir so warm,
Und das Herz unterm Mieder, das schlägt bald Alarm!
Wiegen und dreh’n,
Ach Gott, ist das schön!
Man glaubt dabei Engerln im Himmel zu seh’n!“⁶⁸*

2.6.2 Aranka

Das um die 15 Jahre junge Mädchen Aranka hat seinen ersten Auftritt in der zweiten Szene des zweiten Akts und präsentiert sich neugierig und lebhaft:

Aranka: „Wo denn – wo sind Studenten?“
Clementine: „Aranka! Nicht so lebhaft, das ist unfein!“

⁶⁸ Klavierpartitur: 1. Akt, S. 8

Aranka: „Aber Tantchen, nobel sein ist so fad. Ich will herumspringen wie zu Haus‘ bei der Mama!“ (S. 106)

Selbst stellt Sie sich in folgender Weise vor:

Hans: „Ui jeh! Da sind Sie ja die hochgeborene Gräfin Clementine von Oroszy?“

Aranka: „Nein, das ist die Tante von mir, und was‘ Exzellenz Minister ist, das ist mein Onkel. Ich bin die Komtesse Aranka – (knixt) aber bei der Mámma zu Hause ruft man mich nur Rixi.“ (S. 117)

Aranka setzt ihren Willen ungnädig durch und verlangt absolute Gültigkeit ihres Wortes an zwei beispielhaften Stellen:

1. Aranka: „Das gibt’s nicht. Wenn Komtesse Rixi sagt: Tanzen! Dann müssen Sie tanzen. Oder ich lass‘ Sie einsperren!“ (S.119)

2. Hans: „Aber das geht ja nicht!“

Aranka: „Wenn Komtesse Rixi sagt, dann muß alles geh’n!“ (S. 165)

Auch die Szenenanweisungen für das Duett mit Hans stellen übertriebener Weise ihren groben Umgang mit „Untertänigen“ dar:

Anweisung 22: „Aranka ... geht auf Hans komisch zu und nimmt ihn beim Ohr.“ (S. 118)

Anweisung 28: „Aranka schlägt Hans auf die Schulter. Hans fällt ins Knie.“

Anweisung 29: „Aranka zieht Hans an den Haaren hoch.“ (S. 120)

Arankas Ausdrucksweisen und ihr grammatisch unkorrektes Deutsch unterstreichen ihre ungarische Herkunft. Dass sich im folgenden Ausschnitt über mehrere Zeilen hinweg ihre Grammatikprobleme auf das Wort „Walzer“ beziehen, welches das Symbol für das Wienerische ist, könnte als Hinweis auf Kulturfremdheit gedeutet werden:

Aranka: „Dann tanzen Sie mit mir das erste Walzer.“
 Hans: „Den ersten.“
 Aranka: „Die erste?“
 Hans: „Den ersten!“
 Aranka: „Der erster – Joi, ist das schwer mit das der, die, denn, das. – Also dann müssen Sie mit mir das erste Walzer tanzen.“ (S. 117)

In Zusammenhang mit dem Text und der Musik von Arankas erstem Duett mit Hans, 2. Akt, Nr. 9, lässt sich ihre Person ebenfalls gut beschreiben:⁶⁹

Nr. 9. Duettino (Aranka, Hans)

1. Strophe

Aranka: *Wann sich Ungarmädel/Pusztamädel⁷⁰*
 etwas setzt in Schädel,
 tut sie einfach kommandier'n,
 alles muß dann hübsch parrier'n!

Hans (parodistisch): *Wild die Blicke lohen,*
 wenn so streng sie drohen!
 steh' schon ganz verschüchtert da
 und sag' gleich zu allem ja!

Aranka: *Keiner widerspricht,*
 so was gibt es nicht,
 aber wenn er's doch probiert,
 dann wird von mir er kujoniert!

Hans (gesprochen zur Musik, lachend): Na, das ist ja geradezu lebensgefährlich!
 Aranka (gespr.): Aber, fürchten Sie nichts, es geschieht Ihnen gar nichts.

⁶⁹ Soufflier und Regiebuch: 2. Akt, S. 119-123 / Klavierpartitur: 2. Akt, S. 40-43.

⁷⁰ Nur im Klavierauszug (mit beigefügtem Text) findet sich in dieser Nummer „Pusztamädel“ statt „Ungarmädel“.

Refrain

Aranka: *Was ich will,
das muß sein,
mäuschenstill
füg' dich drein,
und gib nach sag' ja!
So hab' ich's gelernt bei meiner Mama!*

Beide: *Was ich (sie) will
das muß sein,
mäuschenstill
füg' dich (mich drein) drein,
und gib nach sag' ja!
So hab' ich's/hat sie's gelernt bei meiner/ihrer Mama!*

2. Strophe

Hans: *S'könnt einmal passieren,
daß Comtess sich irren,
kämen an einen Stärkern an,
sagen sie was wär denn dann?*

Aranka: *Wen die kleine Rixi
einmal sagt ihr „Dixi“,
wird der Starke schwach sehr bald,
oder ich gebrauch Gewalt!*

Hans: *Kommt von ungefähr
einst die Lieb' daher,
ja dann dreht die Sache sich,
und folgsam wird der Wüterich!*

Aranka (gespr.): Möchte seh'n wer traut mir was zu sagen!

2. Refrain

Hans: *Was ich will,
das muß sein,
mäuschenstill
füg' dich drein,
und gib nach sag' ja!
So hab' ich's gelernt bei meiner Mama!*

Beide (gegeneinander): *Was ich will,
das muß sein,
mäuschenstill
füg' dich drein,
und gib nach sag' ja!
So hab' ich's gelernt bei meiner Mama!*

(Tanz)

Rein analytisch gesehen haben wir hier eine zweiteilige Liedform mit Strophe und Refrain und anschließendem instrumentalen Teil, dem Tanz. In musikalischer Hinsicht steht die Strophe in AAB-Form und wird dann mit vier instrumentalen Takten und gesprochenem Text zum Refrain übergeleitet. Der Refrain hat textlich und musikalisch zwei fast identische Teile, entspricht also einer AA'-Form. Von 1. zur 2. Strophe und vom 1. zum 2. Refrain ändert sich jeweils die Aufteilung der Verse zwischen Aranka und Hans.

Inhaltlich gibt Aranka mit diesem Lied das Statement ab, dass man ihr ihre Wünsche zu erfüllen hat, so wie sie es als Comtes, als Tochter einer Gräfin, gewohnt ist. Sich selbst stigmatisierend singt sie von sich als dem „Ungarmädel“ bzw. „Pusztamädel“, das „kommandiert“ und „kujoniert“. Dabei beruft sie sich im Refrain auf die Lehren ihrer „Mama“. Hans macht sich „parodistisch“, so wie es im Soufflier- und Regiebuch auf Seite 119 vermerkt ist, über Arankas Temperament etwas lustig. In der zweiten Strophe

entgegnet Hans, dass auch Aranka nachgeben würde, wenn sie „an einen Stärkern“ stoßen und sich verlieben würde.

Von Carl Lafite wurden hierbei zwei Kompositionen Franz Schuberts verwendet, die den Charakter Arankas auch musikalisch deutlich unterstreichen. Zum einen sind für die Strophe und für den Tanz Teile aus dem Klavierstück *Moment Musicaux*, D 780 Nr. 3, entlehnt. Dieses Werk wurde von Schuberts Verlegern Sauer&Leidesdorf wohl wegen der exotischen, westeuropäischen Melodie als „*Air russe*“ herausgegeben. Im Duett von Aranka und Hans steht die Melodie jedoch nicht im Zusammenhang mit einem russischen Charakter, sondern Lafite deutet sie ungarisch. Auf jeden Fall kann hier das Personenbild Arankas mit samt ihrem Temperament und ihrer Dramatik herausgehört werden.

Die Melodie des Refrain „*Was ich will, dass muß sein*“, der im Gegensatz zur Strophe nun in Dur erscheint, stammt aus dem 1. Satz der Sonatine für Klavier und Violine in D-Dur, D 384, eher bekannt als die erste Sonatine aus op. 137. Lafite verwendete daraus das marschartige Seitenthema, das ebenfalls gut mit dem rechthaberischen Charakter der Textierung zusammenpasst.

Wie also dem Text und der Musik zu entnehmen ist, spielt Hans hierin als Unterworfener im Spielchen der Comtesse mit. Diese Beziehung wird in diesem Duett, als erste Begegnung von Aranka und Hans, definiert und bis zur Wende am Schluss weitergesponnen.

Die Themen der Strophe und des Refrains werden durch einen durchgehenden 2/4-Takt verbunden und verbinden sich außerdem durch eine F-Tonalität. Während die Strophe im originalem f-Moll steht, wurde die Melodie des Refrains von A-Dur nach F-Dur transponiert. Auch der anschließende „Tanz“, original in As-Dur, erklingt nun in F-Dur.

Dieser Tanz manifestiert schließlich vollkommen das Ungarische dieser Szene, da im Soufflier- und Regiebuch, jedoch nicht im Klavierauszug, die Anweisung zum Tanz eines Csárdás, dem wohl typischsten ungarischen Tanz, zu finden ist.⁷¹ Im genauesten Detail sind Positionen und Tanzschritte schriftlich und mit Skizzen beschrieben.

⁷¹ Soufflier- und Regiebuch: 2. Akt, S. 122.

2.6.3 Hannerl versus Aranka

Zwischen den beiden Mädchen Hannerl und Aranka entfacht im zweiten Akt der Krieg. Beide wollen sie mit Hans tanzen, der sich wegen der misslichen Umstände zunächst nicht entscheiden kann. Das dazu gesungene Terzett, Nr.11, wurde von Lafite aus einem Galopp, D 735, und dem Trio eines Marsches aus dem vierhändigen *Divertissement a la hongroise*, D 818, zusammengestellt. Die beiden Stücke, ein ‚fescher‘ Wiener Galopp und ein „ungarischer Marsch“, stehen scheinbar für die zwei unterschiedlichen Konkurrentinnen.

Schon der erste Teil zu *Hannerl, Das Dreimäderlhaus*, stellt die drei typischen Wiener Mädchen im Kontrast zu Demoiselle Lucia Grisi, der temperamentvollen, exotischen Hoftheatersängerin, dar. Ebenfalls beinhaltet die Handlung *Hannerls* eine ähnliche Gegenüberstellung, die auch musikalisch ausgedrückt wird. Die beiden Frauenfiguren werden in dem gesamten Singspiel als eher gegensätzliche Typen dargestellt, gekennzeichnet von stereotypen Eigenschaften und Temperamenten, ihrem Stand und ihrer Herkunft verschreibend. Während Hannerl das wohlerzogene, häusliche und pedantische Wiener Mädchen von „Herzlichkeit und Grazie“⁷² verkörpert, lässt sich in Aranka eine moderne, selbstbewusste, emanzipierte, aber rechthaberische und sture Ungarische Comtesse erkennen. Ein Thema des Singspiels ist also Tradition versus Moderne. Wenn man es in politische Richtung weiter deutet, könnte damit auch Österreich versus Ungarn symbolisiert werden, den Umständen des Ersten Weltkrieges entsprechend.

Durch das „Happy End“ für Hannerl und durch die negativ und unsympathisch dargestellte Aranka, schlägt sich die Handlung auf die Seite der guten Altwiener Häuslichkeit und äußert sich gegen die exotische, aufwühlende Moderne. Am Ende besinnen sich jedoch alle der Tradition, denn auch Aranka gibt zu, in Wien bereits verlobt zu sein, und gratuliert dem glücklichen Paar Hannerl und Hans zu ihrer Verlobung mit dem Verwirrung-stiftenden Fächer als Verlobungsgeschenk.

⁷² Glanz 2004, S. 233.

3. Kapitel: Kulturgeschichtliche Einordnung

3.1 Die Frage nach der Gattung: Singspiel oder Operette?

Hannerl, wie auch *Das Dreimäderlhaus*, wurde von seinen Autoren als Singspiel bezeichnet. Es fragt sich jedoch, inwiefern diese Gattungszuordnung passend ist, bzw. inwiefern die beiden Werke auch als Operetten gelten. *Das Dreimäderlhaus* wurde und wird oft als Operette wahrgenommen, ist doch die ‚Bauweise‘ eine ähnliche. Es scheint in Operettenfestivals und ähnlichen Aufführungsbereichen glänzend zu passen. Warum *Hannerl*, *Das Dreimäderlhaus* und viele andere Stücke dieser Zeit jedoch die Bezeichnung Singspiel erhielten, das soll im Folgenden diskutiert werden.

Allgemeine Definitionsversuche des Singspiels in musikwissenschaftlichen Standardwerken wie der MGG beziehen sich hauptsächlich auf das Singspiel, im speziellen das Deutsche Singspiel ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, wenn auch anfänglich erklärt wird, wie schwierig eine Eingrenzung und Definition des Begriffes ist. Das damalige Singspiel, ein bürgerliches gesprochenes Theaterstück mit Musikeinlagen, im Besonderen durch Gesang, wurde vermutlich als Gegenstück zur höfischen Oper entwickelt, beeinflusst durch die englische *ballad opera* und die französische *opéra comique*.⁷³ Die Anfänge werden bei Johann Adam Hiller und Karl Ditters von Dittersdorf angesetzt. Auch weitere namhafte Komponisten, wie Mozart oder Schubert, bezeichneten einige ihrer Musikdramen als Singspiel. Die Auflistung von Singspielen in der MGG endet aber mit dem 19. Jahrhundert.

Doch einige Werke aus dem anfänglichen 20. Jahrhundert tragen ebenfalls die Bezeichnung Singspiel. Dazu gehören neben dem *Dreimäderlhaus* und *Hannerl* zum Beispiel Franz Lehárs *Friederike* von 1928, Ralph Benatzkys *Im weißen Rößl* von 1930, oder Fritz Kreislers *Sissy* von 1932. Bereits vor dem *Dreimäderlhaus* von 1916 bezeichnete 1912 Franz Lehár sein einaktiges Werk *Rosenstock und Edelweiss* als Singspiel. Auf einige dieser

⁷³ Vgl. Reiber, Art. „Singspiel“, in: MGG², Sachteil, Band 8, Spalte 1470-1472.

Werke trifft man im MGG-Artikel *Operette* anstatt im Artikel *Singspiel*.⁷⁴ So findet sich *Das Dreimäderlhaus* in der Beschreibung der Silbernen Operettenära – die Gattungsbezeichnung Singspiel bleibt dabei unerwähnt.⁷⁴ Diese Einordnung liegt nicht fern, stützt man sich auf damalige Aufsätze, die von der Gleichsetzung von Operette und Singspiel künden: „Ursprünglich bedeutet das Wort Operette natürlich nichts weiter als kleine Oper, Singspiel ...“,⁷⁵ schreibt ein Autor 1910, und 1916 heißt es: „Sie [eine Erfahrung] führt uns leicht zu der geschichtlichen Tatsache, daß aus der Operette, dem deutschen Singspiel das deutsche Lied hervorging, ...“⁷⁶

Jedoch ein anderer Artikel derselben Zeit, der im Besonderen vom *Dreimäderlhaus* berichtet, handelt vom „wiedererwachenden Singspiel“, stellt es der Operette gegenüber und zieht so deutlich eine Trennlinie zwischen den beiden Bezeichnungen als Gattungen. Die Behauptung es sei „mit dem Singspiel – nach dem Siegeszug der Operette und dem scheinbar in der Lösung begriffenen Problem der Oper – endgültig aus“⁷⁷ sei eine Lüge. „Das Singspiel scheint im Begriff zu sein, sich neben der Operette zu behaupten.“⁷⁸ meint der Autor und schreibt den großen Erfolg des *Dreimäderlhauses* nicht der Handlung, sondern der „Materie, dem Singspiel“⁷⁹ zu. Dabei merkt der Autor an, dass „die Mängel des alten Singspiels erkannt“ wurden und dem neuen Singspiel eine der „Zeit entsprechenden Frisur“ verpasst werden musste. Die Mängel sieht er in der zwar „gemütlichen“, jedoch „anspruchlosen Unterhaltung“, den „mäßigen anspruchlosen Witzen“ und der minimalen Dramatik. Die Operette hingegen habe mehr Handlung, anspruchsvollere Musik und sei außerdem musikalisch-humoristisch.⁸⁰ Dem neuen Singspiel, das also durch die Facetten der Operette neu gefärbt wurde, stünde noch Großes bevor: „... und wenn sich hie und da die Singspiele vorläufig noch scheu hervorwagen, dürfen wir bald mit einer reicheren Produktion zu rechnen haben.“⁸¹

⁷⁴ Vgl. Jewanski, Art. „Operette“, in: MGG², Sachteil, Band 7, Spalte 728.

⁷⁵ Quast 1910, in: Linhardt 2001, S. 351.

⁷⁶ Tessmer 1916, in: Linhardt 2009, S. 118.

⁷⁷ Anonym 1917, in: Linhardt 2009, S. 133.

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Vgl. ebd., S. 134.

⁸¹ Ebd., S. 134.

Ob es sich bei den diversen Stücken nun tatsächlich um Operetten oder Singspiele handelt, ist dennoch schwer zu sagen, da im Wiener Unterhaltungstheater des anfänglichen 20. Jahrhunderts Gattungsbezeichnungen von der „theatralischen Topographie der Stadt“⁸² abhingen, wie Marion Linhardt bemerkt. „Theaterpraktische und kommerzielle Erwägungen“ waren dabei entscheidender als das „ästhetisch-klassifizierende Interesse“. „Gattungsbezeichnungen waren bedeutsam für die Konzessionen, denen die einzelnen Häuser unterstanden, bedeutsam unter Werbegesichtspunkten und bedeutsam in Hinblick auf die gesellschaftliche Anbindung der einzelnen Theater.“⁸³ Vor diesem Hintergrund muss das Raimund Theater, in dem *Hannerl* und *Das Dreimäderlhaus* uraufgeführt wurden, auf seine ‚Konzession‘ hin untersucht werden. Das Vorstadttheater unterhielt ein bürgerliches, deutsch-österreichisches Publikum, das von wachsendem Deutschnationalismus geprägt war. Im Gegensatz zur modernen Operette, die bereits „internationalisiert und kommerzialisiert“ war, bot die Bezeichnung des Singspiels, die an die alte Tradition des Deutschen Singspiels anknüpfen sollte, die geforderte „identitätsstiftende Funktion“.⁸⁴

Begründet man jedoch die Bezeichnung Singspiel durch die von Sentimentalität geprägte Handlung, so können die Umstände der Kriegszeit für das Wiederaufleben verantwortlich gemacht werden:

„In dieser Zeit, da man den Zeitereignissen mit einem lachenden und einem weinenden Auge folgt, hat etwas gefehlt, für das das Singspiel in die Lücke trat. ... Der Krieg hat die ausgelassene Lustigkeit und den Übermut schwinden lassen, und er ebnet dem Singspiel die Wege, was wohl sonst nimmermehr der Fall hätte sein können.“⁸⁵

Das erste Drittel des 20. Jahrhunderts ist allgemein auffallend durch eine Vielzahl von Gattungsbezeichnungen geprägt. Oft ist nicht nachvollziehbar, warum Komponisten ihren Werken verschiedenste Bezeichnungen geben. Franz Lehár zum Beispiel verwendete drei verschiedene Gattungsbezeichnungen für drei musikdramatische Werke im Zeitraum von

⁸² Linhardt 2006, S. 11.

⁸³ Ebd., S. 10.

⁸⁴ Vgl. Linhardt 2001, S. 10.

⁸⁵ Anonym 1917, in: Linhardt 2009, S. 132-133.

sieben Jahren. *Der Zarewitsch* (1927) ist seine letzte so benannte Operette. Danach folgt *Friederike* (1928), die er als Singspiel bezeichnet, und zuletzt erhält *Giuditta* (1934) die allgemeiner gehaltene Bezeichnung ‚Musikalische Komödie‘. Wilhelm Karczag (1857-1923), Direktor des Theaters an der Wien (ab 1901) und des Raimund Theaters (ab 1908), erkennt diese „Umwälzungen und Neuerung“ auch bei Richard Strauss, der „von seinen Werken kein einziges ‚Oper‘ genannt hat, sondern immer irgendwie anders: ‚Drama mit Musik‘ oder ‚Lustspiel mit Musik‘.“⁸⁶

Karczag schreibt des Weiteren zum Thema ‚Operette oder Singspiel‘: „...in England und Amerika nennt man die unsinnigen Tanzoperetten auch „Opera buffo“, und wenn ich mir meinen Kopf noch so zerbreche, finde ich für die Benennung Operette keine andere Übersetzung als „Singspiel“, und siehe da, wenn jemand ein musikalisches Werk „Singspiel“ nennen würde, würde man von ihm schon etwas viel Höheres erwarten.“⁸⁷

An alle Werke erhebt er jedoch folgenden Anspruch: „Ein musikalisches Werk, ob man es nun „Operette“ oder „Singspiel“ nennt, muß einen höheren Zweck haben, als nur einen Abend hindurch zu unterhalten,...“⁸⁸

Schließlich ernüchert er jegliche Verwirrungen und Streitigkeiten um Gattungsbezeichnungen, indem er Diskussionen darüber, ob ein Werk nun Operette genannt wird oder anders, als „kindische Angelegenheit“ verurteilt: „Wozu überhaupt suchen, was es ist? Es ist ein musikalisches Werk!“⁸⁹

Auch noch 2012 wundert man sich über die Bezeichnung Singspiel für *Das Dreimäderlhaus*. Im Programmheft der Schlossfestspiele Langenlois zur diesjährigen Inszenierung des Werkes beschreibt der Intendant und künstlerischer Leiter Uwe Theimer *Das Dreimäderlhaus* als einen „Sonderfall“. Es sei eine „gelungene Symbiose aus Singspiel und Operette“. Während er argumentiert, dass der „Stil und die Ausführung der Komposition

⁸⁶ Karczag 1914, in: Linhardt 2001, S. 56.

⁸⁷ Ebd., S. 57.

⁸⁸ Ebd., S. 55.

⁸⁹ Ebd., S. 56.

ganz dem Wesen der Operette“ entspreche, liefert er jedoch keine Argumente für die Bezeichnung als Singspiel.⁹⁰

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass mit der Gattungsbezeichnung Singspiel für *Hannerl* sicherlich eine Trennung zum gewohnten Operettenrepertoire beabsichtigt war. Die folgenden Worte Carl Lafite bestätigen dies:

„Und ich glaubte auch, hier eine Möglichkeit zu sehen, das Publikum zu erziehen; es der rein geschäftsmäßig betriebenen Operette abwendig zu machen und dem deutschen Singspiel, wie es zuletzt wohl Lortzing geschrieben hat, wieder unsere Großstadttheater zu gewinnen.“⁹¹

Die diversen Singspiele nach 1900, wie z.B. *Das Dreimäderlhaus*, *Hannerl*, *Friederike*, etc., haben das Trennende gemeinsam: Ihnen fehlt das Internationale, das Frivole, die Grotesktänze, das Moderne der Operette. Stattdessen wirken sie durch Sentimentalität, Idealisierung früher Zeiten, wie z.B. Alt-Wiens (mehr dazu in Abschnitt 3.4.1), und stellen historische Persönlichkeiten, wie z.B. Schubert oder Goethe, in den Mittelpunkt. Sie bewirken unter anderem dadurch die „identitätsstiftende Funktion“ für eine ganz bestimmte Zielgruppe: Das kleinbürgerliche, nationalgesonnene Vorstadtpublikum.

⁹⁰ Vgl. Programmheft „Das Dreimäderlhaus“ - Schlossfestspiele Langenlois 2012, S. 17.

⁹¹ Mittagblatt des Neuen Wiener Journals, 08.02.1918, gez.: Karl Marilaun.

3.2 Hannerls Rezeption

Das Mutterstück von *Hannerl*, *Das Dreimäderlhaus*, war überaus erfolgreich. Die Uraufführung am 15. Jänner 1916 hatte durch einen „fulminanten Widerhall im Publikum“⁹² sogar die Mehrheit der Kritiker überzeugt. Bereits in den ersten fünf Jahren danach soll es auf deutschen Bühnen ganze 7788 Mal⁹³ gespielt worden sein. Außerdem folgten Übersetzungen in 22 Sprachen und Inszenierungen in mehr als 60 Ländern.⁹⁴ *Das Dreimäderlhaus* gilt als „stärkster Operettenerfolg seit Lehárs *Witwe*“⁹⁵ und soll bis heute nach *Die Fledermaus* die meistgespielte Operette⁹⁶ sein.

Das Fortsetzungsstück *Hannerl* wurde schon offiziell als zweiter Teil angekündigt und wurde daher mit am beliebten und erfolgreichen *Dreimäderlhaus* hart gemessen. Es hatte es demnach schwerer als *Das Dreimäderlhaus*, da der „Überraschungseffekt vorüber“ war und die „Tatsache einer Fortsetzung Angriffsfläche bot“⁹⁷. Der vergleichbare übergroße Erfolg blieb aus. Trotzdem fiel es beim Publikum nicht durch - schon alleine die Wiener Erstinnszenierung im ersten Jahr brachte über 200 Aufführungen auf die Bühne.

Die folgende Auswertung der gesichteten Zeitungskritiken soll die allgemeine Rezeptionsstimmung der damaligen Zeit zusammenfassen:

Einige Kritiker vertreten die Meinung, dass die Handlung schlechter als die des *Dreimäderlhauses* ist. Der Grund dafür wird in der inhaltlichen Distanz zu Bartschs *Schwammerl* gesehen:

„Was sich in ihm [*Hannerl* wird als ‚zweites Haus‘ umschrieben] begibt, ist freilich weit dürftiger und weniger kurzweilig stimmungsvoll als die Handlung des ‚ersten Teils‘... Aber den Textverfassern ist hier viel weniger eingefallen als im

⁹² Janecka-Jary 1995/96, Band 2, S. 370.

⁹³ Vgl. Würz 2011, S. 127.

⁹⁴ Vgl. Wikipedia.org und Operetten-Lexikon.info, Stand September 2012.

⁹⁵ Würz 2011, S. 127.

⁹⁶ Vgl. Wikipedia.org und Operetten-Lexikon.info, Stand September 2012.

⁹⁷ Janecka-Jary 1995/96, Band 2, S. 371.

„Dreimäderlhaus‘, gleich um einen ganzen Roman von Bartsch weniger und damit um das, was den Erfolg entschied.“⁹⁸

„Der Hauptreiz, der dem ‚Dreimäderlhaus‘ anhaftet, daß ‚Schwammerl‘-Schubert im Vordergrund stand, fehlt dem neuen Buch. Die Handlung zerflattert in mitunter allzu possenhafte Episoden. ... den Autoren ist verzweifelt wenig Neues eingefallen.“⁹⁹

Die Geschichte sei nicht besonders originell, doch das Stück kann durch Schubert – in Musik und Erinnerungen an seine Person - gerettet werden:

„Ansonsten ist der Konflikt, den die Librettisten erfunden haben, mager geraten, die Handlung läuft weiter, durch jenes Mißverständnis getrieben, das jeden Augenblick aufgeklärt werden könnte ...“¹⁰⁰

„Der zweite Teil ist ja nicht sehr bunt und manchmal ziemlich primitiv, ... Dort, wo die Ereignisse zu stocken drohen, legt sich schützend Schuberts Hand auf das Libretto.“¹⁰¹

Ein einzelner Artikel geht sogar so weit, das Libretto als *„minderwertigstes geistiges Produkt“¹⁰²* zu bezeichnen.

Hingegen gewinnt Carl Lafite Lob der meisten Kritiker. Im Gegensatz zu Berté habe er sehr geschmackvoll und respektvoll die Musik Schuberts zusammengestellt und sei ein echter Schubertkenner und ernstzunehmender Musiker:

„Bertes aufdringliche Art, Schubertische Musik seinen berufsmäßigen Operettenkünsten dienstbar zu machen, ist durch die sorgfältige feinfühligte Arbeit von Karl Lafite ... ersetzt worden.“¹⁰³

⁹⁸ Illustriertes Wiener Extrablatt, 9.2.1918, gez.: „R.Sp.“

⁹⁹ Frankfurter Nachrichten, 13.2.1918, gez.: „S.L.“

¹⁰⁰ Fremdenblatt, Wien, 9.2.1918, gez.: „p.f.“

¹⁰¹ Neues Wiener Journal, Nr. 8718, 9. 2.1918, gez.: „a.e.“, S. 6.

¹⁰² Öster. Illustrierte Rundschau, Wien, 16.2.1918.

„Diesmal hat eine kundige Hand eine sorgsame künstlerische Arbeit geliefert: Professor Lafite.“¹⁰⁴

„An sich steht Lafites Partitur auf weit höherem künstlerischem Niveau als jene Bertés, er hat unendlich viel mehr Schubert-Musik geboten ... Nur ein Kenner und feinsinniger Musiker konnte dies Schubert-Bearbeitung liefern.“¹⁰⁵

„Es ist auf jeden Fall ein glücklicher Gedanke gewesen, Karl Lafite, den bekannten Schubertkenner, den feinen Interpreten dieses Meisters, die musikalische Bearbeitung zu übergeben.“¹⁰⁶

„Kein Zweifel, dass Lafites Bearbeitung auf ganz anderem artistischen Niveau steht und daß sie mit der seines Vorgängers, der eine Art Musik von Schuberté herstellte, gar nicht zu vergleichen ist. ... Dem Ganzen merkt man es an, wie intensiv Lafite seit Jahren in der Welt Schuberts lebt, ...“¹⁰⁷

„Nur das diesmal erfreulicherweise ein Musiker von vornehmen Geschmack, der sozusagen Schubertsche Professor Carl Lafite die Auswahl aus dem musikalischen Rheingoldschatz Schuberts getroffen hat.“¹⁰⁸

Im Besonderen werden seine Auswahl der Schubertmelodien und die diskrete Bearbeitung gewürdigt:

„Unbedingte Anerkennung gebührt Professor Lafite, der nicht, wie Berté, ausschließlich von Liederquell Schuberts sich genährt hat...“¹⁰⁹

„So viel Geschmack nun auch Lafite auf der Suche nach neuen, nicht verwerteten Schubertelementen, sowohl an Lieder wie an Tänzen, bei der Auswahl und mehr noch bei der sehr diskreten Instrumentation bewiesen hat, ...“¹¹⁰

¹⁰³ Reichspost, Nr. 63, 9.2.1918, gez.: „O.H.“, S. 7.

¹⁰⁴ Wiener Mittagszeitung, Nr. 32, 9.2.1918, gez.: „d.“, S. 4.

¹⁰⁵ Wiener Abendpost, 9.2.1918, gez.: „H—r.“.

¹⁰⁶ Fremdenblatt, Wien, 9.2.1918, gez.: „p.f.“.

¹⁰⁷ Illustriertes Wiener Extrablatt, 9.2.1918, gez.: „R. Sp.“.

¹⁰⁸ Frankfurter Nachrichten, 13.2.1918, gez.: „S.L.“.

¹⁰⁹ Ebd.

¹¹⁰ Müncher Zeitung, 11.2.1918.

„...Lafite hat seine Sache mit Geschmack und Pietät gemacht, hat mit vorsichtiger Liebe ganze Stücke ausgewählt und so wenig als möglich taktgruppenweise aneinandergeklittert, hat im Orchester, bis auf ein paar große Trommel-Effekte, die recht operettenmäßig wirken, den echten Schubertklang festzuhalten gesucht und hat sich nur allzusehr an weniger Bekanntes gehalten,...“¹¹¹

Auf der anderen Seite wird Lafite von manchen Stimmen als Verbrecher hingestellt, da es eine Untat sei, die Musik Schuberts in dieser Weise zu „missbrauchen“:

„Karl Lafite ... weiß genau was es heißt, Schubert-Melodien zum Marktartikel des Operettenhandels zu erniedrigen ... Er bemühte sich ... das macht sein Vergehen noch schlimmer. Es bleibt eine Untat, Schubert zu solchen Zwecken zu mißbrauchen.“¹¹²

„Man muß grundsätzlich Verwahrung einlegen gegen das frivole Spiel, das an die Stelle des eigenen Einfalls dem Einbruch setzt, der ... Schuberts Musik doch nur in einer verballhornten, ... widersprechenden Weise in die Welt bringt ... Vorläufig haben also die Herren vom Bau Recht behalten, sie triumphieren über alle Proteste, die in Namen der Kunst und des guten Geschmackes erhoben werden müßten.“¹¹³

„Karl Lafite schätzen wir als gebildeten Musiker. Lafite war offenbar fasziniert von den unbegrenzten Möglichkeiten der Operettenerfolge. Aber es ist unsere Überzeugung, daß jeder Musiker ... einen solchen Gedanken weit von sich weisen muß, auch wenn die Versuchung in lockendster Gestalt an ihn herantritt. Eine beschämende Herrschaft der Operette im Wiener Kunstleben.“¹¹⁴

Die Meinungen zum Gebrauch Schubertscher Musik sind geteilt. Man erkannte sogar einen gesellschaftspädagogischen Zweck, der jedoch gleichsam als „Verpöbelung“ kritisiert wird:

¹¹¹ Berliner Börsen Courier, Berlin, Morgenausgabe, 21.2.1918.

¹¹² Arbeiter-Zeitung, Nr. 37, 9.2.1918, gez.: „D.B.“, S. 8.

¹¹³ Neue Freie Presse, Nr. 19.203, 9.2.1918, gez.: „r.“, S. 7/8.

¹¹⁴ Ebd.

„Er tat dies mit viel Delikatesse und manche wenig bekannte Schubert-Melodien, aus ‚Rosamunde‘ oder den ‚Deutschen Tänzen‘ usw. werden bald in die breiteren Schichten des Volkes dringen, was ja auch ein Verdienst ist.“¹¹⁵

„Über das Prinzipielle der Frage mögen verschiedene Meinungen ihr Recht behaupten, vor allem die beweiskräftigste, daß durch derartige Nachschöpfungen breite Massen mit musikalischen Schätzen bekannt werden, die ihnen sonst nicht zugänglich sind. Es bleibt immerhin fraglich, ob das wünschenswert ist. Auf jeden weißen Zettel möchte‘ ichs schreiben, daß eine Popularisierung, die nur eine Verpöbelung bedeutet und die durch stoffliche Profanisierung und musikalische Verballhornung erreicht wird, auf das schärfste zu bekämpfen ist.“¹¹⁶

Die Uraufführung war schließlich sehr erfolgreich:

„Der Erfolg war auch diesmal groß, sehr groß.“¹¹⁷

„Das Publikum ... bereitete dem Singspiel einen großen Erfolg, fast alle Nummern mußten wiederholt werden.“¹¹⁸

„Der Beifall war von Begeisterung getragen. Wer nur immer an der Aufführung beteiligt war, wurde gerufen und wieder gerufen.“¹¹⁹

Dies wird vor allem mit der Inszenierung samt den Darstellern und dem Alt-Wiener Ambiente in Verbindung gebracht:

„Die Aufführung, von Herrn Guttmann geschickt und mit Takt inszeniert, von Herrn Schönbaumsfeld mit Lebendigkeit und Diskretion zugleich geleitet, war vor allem durch das allerliebste, innig schüchterne, goldhaarige Hannerl des Fräulein Anny Rainer erfreulich ... Der Erfolg war laut und rauschend.“¹²⁰

¹¹⁵ Pikante Blätter, Wien, 17.2.1918.

¹¹⁶ Illustriertes Wiener Extrablatt, 9.2.1918, gez.: „R. Sp.“.

¹¹⁷ Arbeiter-Zeitung, Nr. 37, 9.2.1918, gez.: „D.B.“, S. 8.

¹¹⁸ Neues Wiener Tagblatt, Nr. 37, 9.2.1918, gez.: „m.B.“, S. 9.

¹¹⁹ Wiener Abendpost, 9.2.1918, gez.: „H—r.“.

¹²⁰ Illustriertes Wiener Extrablatt, 9.2.1918, gez.: „R. Sp.“.

„Die Darstellung hatte in Franz Glawatsch ihren Höhepunkt ... wie ihn ... nur noch Girardi zu vergeben hätte! Glawatsch wurde beispiellos gefeiert.“¹²¹

„Das anheimelnde Alt-Wiener Milieu und manche sonnige und warme Stimmung werden gewiß dazu beitragen, auch dem Dreimäderlhaus Nr. 2 einen anhaltenden Erfolg zu sichern.“¹²²

¹²¹ Reichspost, Nr. 63, 9.2.1918, gez.: „O.H.“, S. 7.

¹²² Frankfurter Nachrichten, 13.2.1918, gez.: „S.L.“.

3.3 Das Fortsetzungsphänomen

Hannerl gilt als offizieller zweiter Teil zum *Dreimäderlhaus*. Aber auch Heinrich Berté, der am großen Erfolg des ersten Teils beteiligt war, jedoch aus der Arbeit an der Fortsetzung ausgeschlossen wurde, versuchte an das *Dreimäderlhaus* anzuknüpfen. Das ungarische Singspiel *Tavaszi és szerelem* wurde schon ein Jahr nach dem *Dreimäderlhaus* 1917 in Budapest uraufgeführt, und kam ein Jahr später, im selben Jahr der Uraufführung von *Hannerl*, in deutscher Fassung unter dem Titel *Lenz und Liebe* mit dem Text von Bruno Hardt in Hamburg auf die Bühne. Für dieses Singspiel in einem Vorspiel und zwei Akten arbeitete Berté wieder mit der gut funktionierenden Technik, Melodien von Franz Schubert zu arrangieren und zu textieren. Den großen Unterschied macht jedoch die Handlung des Singspiels, die außer dem Thema Liebe nichts mit dem *Dreimäderlhaus* zu tun hat. Die Geschichte im frühen 19. Jahrhundert dreht sich um das Liebespaar Elsula und Fridolin Lichtstädter. Aufgrund des nichtexistenten Handlungszusammenhangs gilt *Lenz und Liebe* somit als keine Fortsetzung des *Dreimäderlhauses*.¹²³

Einen Zusammenhang, ja eine direkte Weiterführung der Dreiecksgeschichte Schubert – Hannerl – Schober bringen Oskar Strauss¹²⁴ und M. Dannenberg mit *Hannerl und Schubert* 1919. Trotz der Verlobung mit Hannerl setzt Schober sein Verhältnis zu Grisi wieder fort. Als die Damen die Zweigleisigkeit erkennen, löst Hannerl die Verlobung und Grisi zieht sich zurück, sodass Schober ganz alleine zurückbleibt. Es folgt eine glückliche Wendung für Franz Schubert: Er und Hannerl kommen zusammen und sie singen das Liebesduett: „Es ist Hochzeitsgeläut‘ das die Herzen erfreut!“¹²⁵

Zwei weitere Stücke, Max Schimanns Sängerbuchfarce *1828 – Schubert – 1928* und August Jureks Singspielentwurf *‘S Hannerl vom Dreimäderlhaus* (1921), flechten die Handlung bis in den Himmel weiter. „Schimann lässt die erste Szene zu Silvester 1927 im Himmel spielen. Die ‚Drei Mäderln‘ karikieren die Betulichkeit gegenwärtiger (1927/28)

¹²³ Vgl. *Lenz und Liebe*, Klavierauszug, Doblinger, 1918.

¹²⁴ Jary-Janecka vermutet (Jary-Janecka 2000, S. 155), dass es sich dabei um Oscar Straus handelt, der seinen ursprünglichen Nachnamen „Strauss“ später zu „Straus“ abändern ließ. Doch weder Franz Mailer, *Weltbürger der Musik. Eine Oscar-Straus-Biographie*, Wien 1985, noch Christian Glanz/Marion Linhardt, Art. „Straus, Oscar Nathan“, in: MGG² Personenteil 16, Sp. 7–12, kennen diese Bearbeitung.

¹²⁵ Jary-Janecka 2000, S. 155.

Biedermeiersicht. ... Die Drei werden Schubert auf seinen Erdenbesuch begleiten. ... Bei Jurek kehrt Hannerl allein auf die Erde zurück, um Schubert und den Schwestern über Wien und seine gegenwärtige Musik (1921) berichten zu können.“¹²⁶

Mehrteilige Operetten bzw. Singspiele und Fortsetzungen, im Sinne einer Handlungsfortsetzung, sind kaum bekannt. Eine Operette entstand meist als einzelnes musikdramatisches Werk. Doch kann zumindest das dreiteilige Werk *Drei Walzer* von Oscar Straus (1935) nicht nur aus diesem Grund mit *Hannerl* in Verbindung gesehen werden. Die „Operette in 3 Teilen (12 Bildern)“ ist bereits von vornherein als Gesamtwerk gedacht und füllt nur einen Abend, sodass sie eher als eine Operette gesehen werden kann, deren drei ‚Akte‘ zeitlich weit auseinanderliegen. Der erste Verbindungspunkt zu *Dreimäderlhaus/Hannerl* liegt am Generationswechsel der Handlung. Der erste Teil um 1865 beginnt mit der Liebesgeschichte zwischen der Tänzerin Fanny Pichler und Graf Rudolf von Schwarzenegg, deren Glück scheitern muss. Der zweite Teil um 1900 lässt darauf deren Kinder es wiederum versuchen. Doch erst im dritten Teil, im damals gegenwärtigen Jahre 1935, gibt es ein „Happy-End“, als die Enkelkinder bei dem Dreh für einen Film, der von der Liebesgeschichte ihrer Großeltern handelt, zusammentreffen.¹²⁷ Der zweite Verbindungspunkt zu *Dreimäderlhaus/Hannerl* ergibt sich durch die gewählte Musik von Oscar Straus. Nur den letzten Teil um 1935 versieht er mit seinen eigenen Kompositionen. Die beiden Geschichten in der Vergangenheit versieht er mit Musik früherer Generationen: Der erste Teil erklingt mit Musik von Johann Strauss Vater und der zweite Teil mit Musik von Johann Strauss Sohn. Auch Straus verwendet hierfür also die Technik Bertés und Lafites. Er spinnt außerdem einen Faden von Strauss zu Straus. Man kann daraus deuten, dass Oscar Straus sich selbst in der Entwicklungslinie der Strauss-Dynastie sieht, ja vielleicht sogar als schlussendlich geglückten Höhepunkt, bringt man die Kompositionsentwicklung mit der Handlungsentwicklung der drei Teile in Zusammenhang.

¹²⁶ Jary-Janecka 2000, S. 155-156.

¹²⁷ Vgl. Würz 2011, S. 148-152.

3.4 Zeitgeschichtliche Bezüge

3.4.1 Alt-Wien und das Frauenbild

Hannerl, sowie bereits 1916 *Das Dreimäderlhaus*, diene der Flucht in die Fiktion einer idyllischen Zeit. Im Gegensatz zur harten Realität des Ersten Weltkrieges bot das biedermeierliche Alt-Wien dem Publikum die ‚schöne gute alte Zeit‘, in der die Welt noch in Ordnung war und man sich auf ein geregeltes gesellschaftliches System verlassen konnte. Die heiteren und zugleich sentimental Geschichten entsprechen den Bedürfnissen der Zeit, „einer Zeit, den gegenwärtigen harten Kriegsläufen, da man gerne lachen, aber einen Schuß Sentimentalität auch nicht vermissen möchte.“¹²⁸

Während die Handlungsorte der Wiener Operetten des 19. Jahrhundert selten in Wien und stattdessen in Sehnsuchtsorten wie Florenz (*Boccacio*, 1879), Venedig (*Eine Nacht in Venedig*, 1883) oder Paris (*Des Teufels Weib*, 1890) spielen,¹²⁹ wird um die Jahrhundertwende Wien zum Mittelpunkt vieler Operetten. Marion Linhardt erkennt hier eine „Neuaustrichtung der Wiener Theaterszene, ... die sich seit längerem angebahnt hatte.“, in der es zu einer „Verschränkung von Operetten und Wien“ käme und so eine Trennung von zwei Operettenarten etabliert würde. Neben der modernen, glamourösen ‚Gesellschaftsoperette‘, die einem großbürgerlichen und meist jüdischen Publikum zugänglich war, gab es nun die auf Wien selbst bezogene ‚Operette des Kleinbürgers‘, die christlich-sozial geprägt war.

Diese neue Ausrichtung hänge mit der Machtübernahme der Christlichsozialen Partei (ab 1893) zusammen, unter anderem mit der Regentschaft Karl Luegers, des Wiener Bürgermeisters von 1897 bis 1910. Er setzte auf kommunale Projekte und bewirkte eine neue Repräsentation Wiens. Besonders das märchenhafte Wien der Vergangenheit wurde zum Idealbild der Stadt. Am Anfang des Alt-Wien-Interesses stand die internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen 1892:¹³⁰ Dort präsentierte sich Wien selbst als

¹²⁸ Anonym 1917, in: Linhardt 2009, S. 132-133.

¹²⁹ Vgl. Schmidl, Identitätskonstruktion und Urbanität in der Wiener Operette, 2011, S. 261-271.

¹³⁰ Vgl. ebd.

Alt-Wien, jedoch mit einer Rekonstruktion des Hohen Marktes im Stil des späten 17. Jahrhunderts. Erst bei einer Soiree in der Wiener Statthaltereirei im März 1912 erschien Alt-Wien im Biedermeier.¹³¹ Musikalisch wurde die Soiree durch Komponisten wie Franz Schubert, Robert Stolz, oder Carl Michael Ziehrer ausgestattet, die mit dem Wiener Sujet in Verbindung gebracht wurden.¹³²

Die Musik und das Leben von ‚Biedermeier-Helden‘ wurde nicht nur im Falle des *Dreimäderlhauses* und *Hannerl* zu ‚Pasticcio-Operetten‘, bzw. -Singspielen zusammengestellt, sondern es entstanden eine große Anzahl von Werken über damalige Persönlichkeiten. Zu diesen ‚Alt-Wien-Operetten‘ zählen unter anderem die Biedermeier-Operette *Die tolle Therese* über die Schauspielerin Therese Krones mit Musik von Johann Strauß Vater (1913, Musik: Römisch, Text: Krenn, Ludassy), oder bereits etwas früher das ‚Wiener Genrebild mit Gesang und Tanz‘ *Joseph Lanner* mit Musik von Lanner (1880, Musik: Gothov-Grünecke, Text: Radler).

Da die Kunst und Musik des Biedermeiers idealisiert wurde liegt eine hohe Popularisierung Franz Schuberts durch Schubertiaden, Gesangsvereine und eben Bühnenwerke um sein Leben nicht fern. In diesem Sinne entstand unter anderem auch der Roman *Schwammerl* (1912) von Rudolf Hans Bartsch, der bald darauf als Vorlage für das *Dreimäderlhaus* diente. Friederike Jary-Janecka, die das ausführliche Werk „*Franz Schubert am Theater und im Film*“ verfasste, stellte bereits fest, dass von 1864 bis 1928 rund 30 Bühnenstücke - Singspiele und Theaterstücke - um die Person Franz Schubert entstanden. Das erste bekannte Stück ist ein Liederspiel in einem Akt von Franz von Suppé, Text von Hans Max. Im Gedenkjahr 1928, zum 100. Todestag Schuberts, gab es eine regelrechte Explosion von Stücken (mindestens 15 sind bekannt).¹³³

Es darf natürlich die spätere Fortführung durch die Filmindustrie nicht vergessen werden. Man denke dabei an bekannte Kassenschlager wie *Leise flehen meine Lieder* (1933), *Franz*

¹³¹ Vgl. Linhardt 2006, S. 262-263.

¹³² Vgl. ebd., S. 264.

¹³³ Vgl. Jary-Janecka 2000, S. 10-11.

Schubert – Ein Leben in zwei Sätzen (1953) oder die *Dreimäderlhaus*-Verfilmung von Ernst Marischka (1958).¹³⁴

Das Gedenkjahr 1928 steigerte die Schubert-Manie über die Produktion von Bühnenwerken weit hinaus. Am 22. Juli wurde ein großer Festumzug anlässlich des 10. Deutschen Sängerbundesfest veranstaltet, bei dem der Wiener Schubertbund als letzten Wagen eine überdimensionierte Pappmachéfigur Schuberts über die Ringstraße zog, während etwa 40 Frauen in Alt-Wien-Kleidern den Wagen begleiteten. In diesem Jahr wurden außerdem erstmals kitschigste Marketing-Artikel wie zum Beispiel Schubertbüsten aus Seife oder Schubertporträts auf Tassen, Taschentüchern und Stickereien verkauft.¹³⁵

Im Zusammenhang mit der Idealisierung von Alt-Wien steht auch die Thematisierung von Frauenbildern. Wie bereits im Kapitel 2.6 angedeutet, werden die beiden Frauenfiguren Hannerl und Aranka als Vertreterinnen für zwei Orientierungen gegenübergestellt. Als gesellschaftlich sittlich und richtig wird das liebe, süße Wiener Mädel (Hannerl) dargestellt. Im Gegensatz dazu wird Aranka, als die emanzipierte, selbstbewusste junge Dame negativ dargestellt. Ihr Verhalten führt zu Problemen und sei dadurch nicht wünschenswert. Indirekt wird hier also versucht, den Strömungen der Moderne, der Wandlung der Geschlechterrollen entgegen zu wirken.

Die Gegenüberstellung kontrastierender Geschlechterrollen ist aber keine Neuheit um 1918. Schon in *Die lustige Witwe* (1905) trifft man auf ähnliche Stereotype. Moritz Csáky beschreibt die gegensätzlichen Rollen der bürgerlichen Häuslichkeit (Hannerl - Valencienne) und der Moderne (Aranka – Hanna Glawari).¹³⁶ Da sich *Die lustige Witwe* aber in das Genre der modernen, glamourösen ‚Gesellschaftsoperette‘ eingliedert und daher in einer anderen Entwicklungslinie als *Hannerl* steht bzw. für ein moderner denkendes Publikum gedacht ist, wird hier die Rolle der modernen Frau erstrebenswerter dargestellt, während die bürgerliche Häuslichkeit, die Rolle, die mit dem Alt-Wien-Mädel vergleichbar ist, als dümmlich dargestellt wird.

¹³⁴ Vgl. Jary-Janecka 2000, S. 176.

¹³⁵ Vgl. Spring 2008, S. 151.

¹³⁶ Vgl. Csaky 1996, S. 154-157.

Ein noch früheres Beispiel für das auf Wien bezogene Genre der ‚Operette des Kleinbürgers‘ zeigt Marion Linhardt mit *Herr Pomeisl* (1897) eine Posse in fünf Bildern von Leopold Krenn, Carl Lindau und Max von Weinzierl, das ebenfalls wie *Hannerl* am Raimund Theater gebracht wurde.

„Der Herr Pomeisl konfrontiert zwei Lebensentwürfe miteinander, die in zwei unterschiedlichen Familien- bzw. Ehemodellen konkretisiert werden und deren Grundlage entgegengesetzte Frauenbilder sind. Im Zentrum dieser Lebensentwürfe stehen häusliche Zufriedenheit beziehungsweise öffentlich zur Schau getragener Luxus.“¹³⁷

So wie in *Hannerl* wird die moderne Haltung als unheilvoll dargestellt und das Verhalten nach Tradition gut geheißen.

3.4.2 Österreich-Ungarn

Es liegt nahe zu vermuten, dass die Handlung von *Hannerl* von der aktuellen politischen Lage der Zeit beeinflusst wurde. Die Dualität zwischen Hannerl und Aranka scheint die zur Zeit der Uraufführung 1918 aktuellen Konflikte zwischen Österreich und Ungarn im Ersten Weltkrieg widerzuspiegeln.

Tatsache ist, dass die Darstellung des Ungarischen im Musiktheater um 1918 nichts mehr Neues ist. Schon zuvor sind ungarische Figuren, Tänze und Schauplätze in Operetten beliebt. Dabei denke man zum Beispiel an *Der Zigeunerbaron* (1885) oder *Die Csárdásfürstin* (1915). Auch durch andere exotische Länder und Kulturen wurde gerne der Kontrast zum Wienerischem bzw. Österreichischem hergestellt, wie zum Beispiel mit Pontevedro bzw. Montenegro in *Die lustige Witwe* (1905), mit dem (fiktiven) deutschen Duodezfürstentum Flausenthurn in *Ein Walzertraum* (1907), oder später mit China in *Das Land des Lächelns* (1923). Ein Extrembeispiel für ein negatives Bild der Ungarn, das bereits

¹³⁷ Linhardt 2006, S. 246.

deutschnationales Gedankengut beinhaltet, ist die Operette *Die Försterchristl* (1907) von Georg Jarno. Das Stück entstand nicht zufälligerweise nach dem Sieg der ungarischen Unabhängigkeitspartei 1905/06. Das Wiener Mäderl Christl äußert sich mit Hass gegen „die Magyaren“, obwohl sie in einen verliebt ist.¹³⁸ Ein derartig allgemeines verurteilendes Statement gegen Ungarn gibt das Singspiel *Hannerl* nicht ab, doch wird Aranka, im Gegensatz zum lieben Wiener Mäderl Hannerl, als unsympathisch, eigensinnig und hinterlistig dargestellt (siehe Abschnitt 2.6 Frauenfiguren).

Die Vermutung, dass die Handlung auf politische Ereignisse anspricht, wird durch die Zeit der Handlung bestätigt. Die Geschichte von *Hannerl* spielt im Jahre 1849, in dem eine ungarische Revolution der adeligen Magyaren im Gange war.¹³⁹ Letztendlich führten unter anderem die Folgen dieses Aufstands in den Österreichisch-Ungarischen Ausgleich, der die Begründung der Doppelmonarchie 1867 bewirkte.¹⁴⁰ Somit spannt *Hannerl* einen Bogen vom Anfangspunkt Österreich-Ungarns zum Jahre 1918, in dem das Ende dieser Verbindung erfolgte. Im Oktober 1918, also nur acht Monate nach der Uraufführung von *Hannerl*, kam es zum tatsächlichen Bruch von Österreich-Ungarn. Der Verlauf des Ersten Weltkrieges mit der Auflösung des Kaiserreichs in diverse Nationalstaaten, brachte auch für Ungarn den eigenen Staat. Am 31. Oktober 1918 wurde die Realunion mit Österreich von der Ungarischen Regierung aufgekündigt und Ministerpräsident Heinrich Lammasch übergab der ersten provisorischen deutsch-österreichischen Regierung die Regierungsgewalt.¹⁴¹ Die Österreichisch-Ungarische Monarchie war somit aufgelöst.

Welche Intentionen Willner und Reichert mit der scheinbaren Spiegelung des Österreich-Ungarn-Konflikts hatten, kann ebenfalls nur vermutet werden. Möglicherweise umschrieben sie die Meinung einer Wiener Bevölkerungsmehrheit, die sich eine Versöhnung mit Ungarn erhoffte. Dass Aranka am Ende der Geschichte nachgibt, ihren begehrten Hans an die Wienerin Hannerl abgibt und damit verzichtet, könnte einen gewünschten Verzicht Ungarns auf gestellte Ansprüche bedeuten. Aranka erzählt am Ende,

¹³⁸ Vgl. Schmidl, *Die Utopie der Synthese*, 2011, S. 54–63

¹³⁹ Vgl. Rumpler 1997, S. 296.

¹⁴⁰ Vgl. ebd., S. 403–404.

¹⁴¹ Vgl. Kleindel 1995, S. 316.

dass sie eigentlich bereits einen Verlobten in Wien hat und verhält sich stereotypisch ‚wienerischer‘ - sie verwandelt sich in Richtung ‚anständiges Wiener Mädel‘. Diese Besinnung auf Wien und das Wienerische spricht möglicherweise ebenso die Meinung an, dass Ungarn sich doch weiterhin zu Österreich bekennen und auf die Unabhängigkeit verzichten solle.

Schlussbemerkungen

Diese Arbeit behandelte das Singspiel *Hannerl* (1918; Text Alfred Maria Willner/Heinz Reichert, Musik/Arrangement: Carl Lafite), die Fortsetzung zum Singspiel *Das Dreimäderlhaus* (1916; Text Willner/Reichert, Musik/Arrangement: Heinrich Berté), und widmete sich zu Beginn der Entstehungs- und Aufführungsgeschichte, sowie dem musikalischen „Arrangeur“ Carl Lafite, der für *Hannerl* Musik von Franz Schubert bearbeitete und als Gesangsnummer adaptierte, ebenso wie Berté es für das *Dreimäderlhaus* getan hatte. Die Handlung um eine beinahe unglückliche Liebesgeschichte der Komtesse Hannerl – der Tochter des Hannerl aus dem *Dreimäderlhaus*, der nunmehrigen Baronin Johanna von Schober – wurde zusammenfassend geschildert und die Musik auf diverse Werke Schuberts zurückgeführt.

Die Auseinandersetzung mit dem Singspiel *Hannerl* stellte sich im Zusammenhang mit seinem Vorgänger, dem *Dreimäderlhaus*, und durch die genauere Betrachtung einzelner Passagen und Personen als sehr interessant und ergiebig heraus. Nicht alle Aspekte konnten im Rahmen dieser Arbeit behandelt werden. Eine „Fortsetzung“ würde eine Analyse der Orchestration Lafites, wie auch der Orchestration Bertés für *das Dreimäderlhaus*, und ein Vergleich mit den originalen Schubertstücken umfassen. Dies könnte unter anderem erklären, inwiefern Lafite einer „Schubert’schen“ Orchestration bzw. einem Originalklang nahekam, wird doch in einem damaligen Artikel des Berliner Börsen Couriers behauptet, Lafite hätte den „echten Schubertklang festzuhalten gesucht.“¹⁴²

Das dritte Kapitel mitsamt seiner zeitgeschichtlichen Bezüge auf Alt-Wien, auf die Gegenüberstellung der traditionellen und der modernen Frau und schließlich auf die Problematik Österreich-Ungarns könnte im Weiteren ebenfalls näher betrachtet werden und andere Stücke der Zeit, die ähnliche Bezüge herstellen, verglichen werden.

¹⁴² Berliner Börsen Courier, Berlin, Morgenausgabe, 21.2.1918.

Vor allem jedoch scheint der „Remake“-Faktor¹⁴³ - in diesem Fall durch den Schubertmythos und durch Schubertmusik - erwähnenswert. Es will sich immer wieder die Frage aufdrängen, ob die Verwertung von Musik von bedeutenden Komponisten wie Schubert gerechtfertigt werden, ja sogar einem pädagogischen Zweck dienen kann, oder ein Verrat an die Kunst ist. Doch dies soll nicht Angelegenheit einer heutigen Betrachtungsweise sein. Anstatt über richtig oder falsch zu werten, kann darin ein „Zeitzeugendokument“ gesehen werden. Viele Jahre sind vergangen und das Verständnis für die Wichtigkeit von Unterhaltungstheater der damaligen Zeit für die heutige Rekonstruktion von gesellschaftlichen Zusammenhängen ist gewachsen. Dennoch scheinen Werke wie *Das Dreimäderlhaus* und *Hannerl* noch immer im Schatten zu stehen. Es bleibt also fraglich, ob ein wertneutraler Zugang, der von Klischee und Unterhaltungsfaktor absieht, in der Zukunft möglich sein und ob das Genre der „Alt-Wien“-Operette bzw. des „Alt-Wien“-Singspiels eine Aufwertung erleben wird.

Die Rezeptionsgeschichte *Hannerls* demonstriert den damaligen Erfolg und lässt vermuten, dass das Stück auch heute ein Publikum, das bereits am *Dreimäderlhaus* interessiert ist, in eine Vorstellung locken würde. Nach dieser Arbeit sehe ich einen großen Reiz darin, *Hannerl* einmal tatsächlich auf der Bühne zu sehen und vor allem die gesamte Musik dazu zu hören und hoffe, dass es in Folge einer der zahlreichen gegenwärtigen *Dreimäderlhaus*-Produktionen zukünftig zu einer Inszenierung kommen möge.

.

¹⁴³ Glanz 2004, S. 231.

Literatur- und Quellenverzeichnis

1. Quellen

- Abtretung des Urheberrechtes von „*HANNERL aus dem Dreimäderlhaus*“, Verlag und Vertrieb des k. k. priv. Theaters an der Wien (W. Karczag & K. Wallner), Wien, 14. Dezember 1916 (Wienbibliothek im Rathaus [H.I.N.-234744])
- Lafite, Carl: *Autobiografie*, unpublizierte Textfassung (©2012 Musikzeit/Verlag Lafite; mit freundlicher Genehmigung vom Verlag, Wien)
- Lafite, Carl: *Wiener Volksmusik*, 1942, Publikation in Planung (©2012 Musikzeit/Verlag Lafite; mit freundlicher Genehmigung vom Verlag, Wien)
- Persönliche Mitteilungen über Carl Lafite von Musikzeit/Verlag Lafite, 2011-2012
- Theaterzettel: Friedrich Wilhelm-Städtisches Theater Berlin, *Hannerl*, 19. Mai 1918, Berlin (Theatersammlung Stadtmuseum Berlin)
- Theaterzettel: Raimund Theater Wien, *Das Dreimäderlhaus* – Erstaufführung, Wien, 15. Jänner 1916 (Wienbibliothek im Rathaus, in: *Raimundtheater – Besetzungszettel 1916/26* [C-71231])
- Theaterzettel: Raimund Theater Wien, *Hannerl* – Zum 200. Male, Wien, 20. September 1918 (Wienbibliothek im Rathaus, in: *Raimundtheater – Besetzungszettel 1916/26* [C-71231])
- Theaterzettel: Raimund Theater Wien, *Hannerl* – Zum ersten Male, Wien, 8. Februar 1918 (Wienbibliothek im Rathaus, in: *Raimundtheater – Besetzungszettel 1916/26* [C-71231])

- Zeitungsberichte und Briefe über das Singspiel *Hannerl*, von Familie Lafite gesammelt (©2011 Musikzeit/Verlag Lafite; mit freundlicher Genehmigung vom Verlag, Wien)

2. Noten- und Textausgaben

- *Das Dreimäderlhaus*, Singspiel in drei Akten von A. M. Willner u. Heinz Reichert mit Benützung des Romans "Schwammerl" von R. H. Bartsch, Musik nach Franz Schubert, für die Bühne bearbeitet von Heinrich Berté
 - Klavierauszug mit Text (Klavierpartitur): Verlag Doblinger, Wien, 1916 / Neue Ausgabe: 2000
- *Die Fünf um Schubert*, Kammermusikspiel in drei Akten (maschinenschriftliches Textbuch), (©2011 Musikzeit/Verlag Lafite Wien)
- *Hannerl*, Singspiel in Drei Akten von Dr. A. M. Willner und Heinz Reichert, Musik von Franz Schubert, für die Bühne bearbeitet von Carl Lafite
 - Klavierauszug mit Text (Klavierpartitur): W. Karczag, Leipzig, Wien, New-York, 1918, 81 Seiten (Verlag Weinberger, Archiv des Raimund Theaters, ÖNB Musiksammlung [MS5877-4°], Wienbibliothek im Rathaus [M-4231])
 - Klavierauszug zu zwei Händen mit beigefügtem Text: W. Karczag, Leipzig, Wien, New-York, 1918, 56 Seiten (ÖNB Musiksammlung [MS82329-4°], Stadtbücherei Wien [KM.NU12 Lafite], Verlag Lafite, Archiv des Raimund Theaters)
 - Einzelausgaben der Gesangsstimmen als Klavierauszug mit Text: W. Karczag, Leipzig, Wien, New-York, 1918 (ÖNB Musiksammlung [MS82330-4°])
 - Einzelstimmen Orchester: W. Karczag, Leipzig, Wien, New-York, 1918 (Verlag Weinberger)

- Soufflier- und Regiebuch (gebunden, mit Regiebemerkungen): W. Karczag, Leipzig, Wien, New-York, 1918 (in Privatbesitz von Frau Rita Steblin; mit Stempel des Friedrich Wilhelm-Städtischen Theaters Berlin)
- Soufflier- und Regiebuch (maschinenschriftliches Textbuch): Verlag Josef Weinberger (mit Stempel: „Octava, Music co. Ltd., London,...“, mit Wasserzeichen: „Leykam Hartpost 1935“)
- *Der Kongress tanzt*, Musikalische Komödie in drei Akten von Julius Bauer & Hugo Wittmann, Musik aus der Zeit der Handlung bearbeitet von Carl Lafite
 - Klavierauszug mit Text (Klavierpartitur): Verlag W. Karczag, Leipzig – Wien – New York, 1918 (Wienbibliothek im Rathaus [M-19488], ÖNB Musiksammlung [MS32790-4°])
 - Soufflier- und Regiebuch: Verlag W. Karczag, Leipzig – Wien – New York 1919 (ÖNB Theatermuseum: [240361-B])
 - Handschriftlicher Klavierauszug mit Text: 1918, von C. Lafite unterzeichnet (ÖNB Musiksammlung [Mus.Hs.22855 Mus])
- *Lenz und Liebe*, Singspiel in einem Vorspiel und zwei Akten von Bruno Hardt und J. M. Welleminsky, Musik nach Melodien von Franz Schubert von Heinrich Berté
 - Klavierauszug zu zwei Händen mit unterlegtem Text, Verlag Ludwig Doblinger (Bernhard Hermansky), Leipzig – Wien, 1918 (Wienbibliothek im Rathaus [M-40424])
- *Neue Schubert-Ausgabe* (Franz Schubert. Neue Ausgabe sämtlicher Werke): Internationale Schubert-Gesellschaft e.V. (hrsg.), Verlag Bärenreiter, Stand Oktober 2012

3. Sekundärliteratur

- CSÁKY, Moritz: *Ideologie der Operette und Wiener Moderne*, Verlag Böhlau, Wien, 1996
- GLANZ, Christian: Himmelblaue Zeit – Alt-Wien in der Operette, in: *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war* (Katalog), hrsg. v. Rapp, Christian/Kos, Verlag Czernin, Wien 2004, S. 228-234
- SPRING, Ulrike: Der Himmel über Wien – Franz Schubert, sein Körper und Alt-Wien, in: *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war* (Katalog), hrsg. v. Rapp, Christian/Kos, Verlag Czernin, Wien 2004, S.151-158
- REIBER, Joachim: Singspiel, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG²), 2., neubearbeitete Ausgabe, hrsg. Von Ludwig Finscher, Kassel und Stuttgart 1994-2008, Sachteil, Band 8, Spalte 1470-1472.
- KLEINDEL, Walter: *Österreich: Daten zur Geschichte und Kultur*, hrsg., bearbeitet und ergänzt von Isabella Ackerl und Günter K. Kodek, Verlag Ueberreuter, Wien, 1995
- RUMPLER, Helmut/WOLFRAM, Herwig(Hrsg.): *Österreichische Geschichte. 1804-1914. Eine Chance für Mitteleuropa: bürgerliche Emanzipation und Staatsverfall in der Habsburgermonarchie*, Verlag Ueberreuter, Wien, 1997
- SCHMIDL, Stefan: Identitätskonstruktion und Urbanität in der Wiener Operette, in: Loos, Helmut (Hrsg.): *Musik – Stadt. Traditionen und Perspektiven urbaner Musikkulturen. Band 3: Musik in Leipzig, Wien und anderen Städten im 19. und 20. Jahrhundert*, Leipzig, 2011. S. 261–271
- SCHMIDL, Stefan: Die Utopie der Synthese. Nation und Moderne in der Operette Österreich-Ungarns, in: Arnbom, Marie-Theres/Clarke, Kevin Clarke/Trabitsch, Thomas (Hrsg.): *Welt der Operette. Glamour, Stars und Showbusiness*, Wien, 2011, S. 54–63

- JEWANSKI, Jörg: Operette, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG²), 2., neubearbeitete Ausgabe, hrsg. Von Ludwig Finscher, Kassel und Stuttgart 1994-2008, Sachteil, Band 7, Spalte 728.
- HANISCH, Ernst: *Der lange Schatten des Staates. Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert (1890–1990)*, Einzelband aus der Reihe: *Österreichische Geschichte*, hrsg. V. Wolfram, Herwig, Verlag Ueberreuter, Wien, 1994
- HILMAR, E.: Die musikalischen Vorlagen in Bertés Dreimäderlhaus, in: *Schubert durch die Brille*, Mitteilungen 13, hrsg. V. Internationales Franz Schubert Institut, Verlag Schneider, Tutzing, 1994, S. 129-132
- HOLLAND, Hyacinth: Schober, Franz von, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, Auf Veranlassung und mit Unterstützung Seiner Majestät des Königs von Bayern Maximilian II. hrsg. durch die Historische Commission bei der Königl. Akademie der Wissenschaften, Duncker & Humblot, Leipzig 1875–1912, Band 32, 1891, S. 202–206
- JANECKA-JARY: *Franz Schubert in der deutschsprachigen Bühnenliteratur 1828-1928*, Diss. Universität Wien, 1995, 2 Bände
- JARY-JANECKA, Friederike: *Franz Schubert am Theater und im Film*, Verlag Müller-Speiser, Anif/Salzburg, 2000
- WÜRZ, Anton: Reclams Operettenführer, 24. Auflage, Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1953/2011
- KRAUSEN, Edgar: Gumpfenberg, Hanns Theodor Karl Wilhelm Freiherr von, in: *Neue Deutsche Biographie*, Band 7, 1966, S. 311
- DEUTSCH, Otto Erich: *Schubert – Die Erinnerungen seiner Freunde*, Wiesbaden, 1983
- LEBENSAFT, E./PICHL. R./ REITTERER H.: Schober Franz (Adolf Friedrich) von, in: *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950*, hrsg. v. Österreichische

Akademie der Wissenschaften, X. Band, Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, 1994, S. 420-421.

- GOLDSTEIN, Franz: Ferencich Géza v., in: *Monogrammlexikon. 1. Internationales Verzeichnis der Monogramme bildender Künstler seit 1850*, 2. Auflage (Bearbeitet von Ruth Kähler), Verlag de Gruyter, Berlin, 1999, S. 938
- BÖHM, Wolfgang: *Der Bühnen- und Musikverlag W. Karczag*, Seminararbeit zum Seminar: „Arisierung“ im österreichischen Buchhandel, Seminarleiter: Murray G. Hall, Universität Wien, WS 2001/2002 (Onlineversion: www.murrayhall.com/files/referate/karczag.pdf)
- JARY-JANECKA, Friederike: *Die Fünf um Schubert (anonym)*, unpublizierter Aufsatz, Wien, 19.9.2011
- GRUBER, Gernot: *Schubert. Schubert? – Leben und Musik*, Verlag Bärenreiter, Kassel, 2010
- LINHARDT, Marion (Hrsg.): *Warum es der Operette zu schlecht geht. – Ideologische Debatten um das musikalische Unterhaltungstheater (1880-1916)*, In: Maske und Kothurn - Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft. 45. Jahrgang, Heft 1-2, Böhlau Verlag, Wien – Köln – Weimar, 2001
- KAR CZAG, Wilhelm: Operette und musikalische Komödie, in: NWJ, 12. April 1914, S. 13, in: Linhardt, Marion (Hrsg.): *Warum es der Operette zu schlecht geht. – Ideologische Debatten um das musikalische Unterhaltungstheater (1880-1916)*, In: Maske und Kothurn - Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft. 45. Jahrgang, Heft 1-2, Böhlau Verlag, Wien – Köln – Weimar, 2001, S. 54-57
- QUAST, Rudolf: Zur Aesthetik der Operette, in: AMZ 37: 1910, S. 716 f., in: Linhardt, Marion (Hrsg.): *Warum es der Operette zu schlecht geht. – Ideologische Debatten um das musikalische Unterhaltungstheater (1880-1916)*, (Maske und Kothurn - Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft. 45. Jahrgang, Heft 1-2, Böhlau Verlag, Wien – Köln – Weimar, 2001, S. 350-351

- THEIMER, Uwe: „Sonderfall“ Dreimäderlhaus, in: *Programmheft zu „Das Dreimäderlhaus“, Schlossfestspiele Langenlois 2012*, 50 Seiten, S. 17
- LINHARDT, Marion: *Metropole und Residenzstadt – Zu einer kulturellen Topographie des Wiener Unterhaltungstheaters (1858-1918)*, Theatron. – Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste, Bd. 50, Max Niemeyer, Tübingen, 2006
- LINHARDT, Marion (Hrsg.): *Stimmen zur Unterhaltung – Operette und Revue in der publizistischen Debatte (1906-1933)*, Quodlibet – Publikation der Internationalen Nestroy-Gesellschaft, Verlag Lehner, Wien, 2009
- TESSMER, Hans: Operette, in: *Neue Musik-Zeitung* 37 (1915/16), S. 363 f., in: Linhardt, Marion (Hrsg.): *Stimmen zur Unterhaltung – Operette und Revue in der publizistischen Debatte (1906-1933)*, Verlag Lehner, Wien, 2009, S. 116-120
- ANONYM: Das wiedererwachende Singspiel, in: *Der neue Weg* 46 (1917), S. 891 f., in: Linhardt, Marion (Hrsg.): *Stimmen zur Unterhaltung – Operette und Revue in der publizistischen Debatte (1906-1933)*, Verlag Lehner, Wien, 2009, S. 132-134

4. Beiträge in Online-Lexika (Stand Oktober 2012)

- *Carl Lafite*, Beitrag auf Wikipedia.org (gestaltet von Musikzeit/Verlag Lafite):
http://de.wikipedia.org/wiki/Carl_Lafite
- *Das Dreimäderlhaus*, Beitrag auf Wikipedia.org:
http://de.wikipedia.org/wiki/Das_Dreimäderlhaus
- *Das Dreimäderlhaus*, Beitrag auf Operetten-lexikon.info:
<http://www.operetten-lexikon.info/?menu=28&lang=1>

Abbildungsverzeichnis

1. S. 21: *Der Kongress tanzt*, Musikalische Komödie in drei Akten von Julius Bauer & Hugo Wittmann, Musik aus der Zeit der Handlung bearbeitet von Carl Lafite: Klavierauszug mit Text (Klavierpartitur): Verlag W. Karczag, Leipzig – Wien – New York, 1918 (Wienbibliothek im Rathaus [M-19488], ÖNB Musiksammlung [MS32790-4°]), Titelseite
2. S. 23: ebd., S. 36-37
3. S. 29: Theaterzettel: Raimund Theater Wien, *Das Dreimäderlhaus* – Erstaufführung, Wien, 15. Jänner 1916 (Wienbibliothek im Rathaus, in: *Raimundtheater – Besetzungszettel 1916/26* [C-71231])
4. S. 30: Vorankündigung: Raimund Theater Wien, *Hannerl*, Innenseite (Wienbibliothek im Rathaus, in: *Raimundtheater – Besetzungszettel 1916/26* [C-71231])
5. S.31: Foto-Postkarte: *Hannerl – Dreimäderlhaus II. Teil*, Langer-Nagelmüller, Phot. Gutmann 1918 (© 1998 and later Richard Morris
[http://www.halftimescores.co.uk/ography/pcdetail.php?pc_no=511&v_no=1])
6. S.31: Foto-Postkarte: *Hannerl – Dreimäderlhaus II. Teil*, Rainer-Muk de Jari, Phot. Gutmann 1918 (© 1998 and later Richard Morris,
[http://www.halftimescores.co.uk/ography/pcdetail.php?pc_no=839&v_no=1])
7. S.31: Foto-Postkarte: *Hannerl – Dreimäderlhaus II. Teil*, Neumann-Martin, Phot. Gutmann 1918 (© 1998 and later Richard Morris,
[http://www.halftimescores.co.uk/ography/pcdetail.php?pc_no=513&v_no=1])
8. S.31: Foto-Postkarte: *Hannerl – Dreimäderlhaus II. Teil*, Klara Karry, Phot. Gutmann 1918 (© 1998 and later Richard Morris,
[http://www.halftimescores.co.uk/ography/pcdetail.php?pc_no=842&v_no=1])
9. S. 38: Theaterzettel: Friedrich Wilhelm-Städtisches Theater Berlin, *Hannerl*, 19. Mai 1918, Berlin (Theatersammlung Stadtmuseum Berlin)

10. S. 39: Programmheft: Stadttheater Teplitz-Schönau, *Hannerl*, Spielzeit 1941-42 (Musikzeit/Verlag Lafite), Außenseite
11. S. 40: ebd., Innenseite
12. S. 48: Soufflier- und Regiebuch (gebunden, mit Regiebemerkungen): W. Karczag, Leipzig, Wien, New-York, 1918 (in Privatbesitz von Frau Rita Steblin; mit Stempel des Friedrich Wilhelm-Städtischen Theaters Berlin), *I. Act*
13. S. 48: ebd., *II. Act*
14. S. 49: ebd., *III. Act*
15. S. 66: Neue Schubert-Ausgabe, Band VI/8: Werke für Klavier und ein Instrument, vorgelegt von Helmut Wirth, Verlag Bärenreiter, Kassel, 1970, D 408 Sonate in g für Violine und Klavier (op. post. 137/3), S. 36
16. S. 68: Bild-Postkarte: Wiener Kunst, *Hannerl („Dreimäderlhaus“, II. Teil) - Das Ständchen ist vorüber... Darf ich mich jetzt empfehlen*, gez.: Felix Riedl (© 1998 and later Richard Morris,
http://www.halftimescores.co.uk/ography/pcdetail.php?pc_no=16&v_no=1
17. S. 71: Foto-Postkarte: *Hannerl – Dreimäderlhaus II. Teil*, Rainer-Nagelmüller, Phot. Gutmann 1918 (© 1998 and later Richard Morris,
http://www.halftimescores.co.uk/ography/pcdetail.php?pc_no=514&v_no=1)
18. S. 71: *Hannerl*, Singspiel in Drei Akten von Dr. A. M. Willner und Heinz Reichert, Musik von Franz Schubert, für die Bühne bearbeitet von Carl Lafite: Klavierauszug mit Text (Klavierpartitur): W. Karczag, Leipzig, Wien, New-York, 1918, 81 Seiten (Verlag Weinberger, Archiv des Raimund Theaters, ÖNB Musiksammlung [MS5877-4°], Wienbibliothek im Rathaus [M-4231]), Einband, gez.: G. v. Ferenchich

Anhang

Klavierauszug *Hannerl* – Ausgewählte Nummern

HANNERL

SINGSPIEL IN DREI AKTEN

VON

DR. A. M. WILLNER UND HEINZ REICHERT

MUSIK

VON

FRANZ SCHUBERT

FÜR DIE BÜHNE BEARBEITET

VON

CARL LAFITE

	Netto Mark
Klavierauszug mit Text (Klavierpartitur)	12.—
Klavierauszug zu zwei Händen mit beigefügtem Text	6.—

Der Klavierauszug darf nur dann zu Bühnenzwecken verwendet werden, wenn vorher das Bühnenaufführungsrecht durch unseren Vertreter W. Karczag, Wien, rechtmäßig erworben wurde.

Dr. A. M. WILLNER.

HEINZ REICHERT.

CARL LAFITE.

Teuerungszuschlag
50%

Sämtliche Verlags-, Übersetzungs-, Arrangements- und Aufführungsrechte vorbehalten.
Eigentum des Verlegers für alle Länder. Eingetragen in das Vereinsarchiv.

W. KARCZAG

Musikverlag, Bühnenverlag und Vertrieb

Leipzig, Nürnbergerstraße 36/38 Wien, VI., Linke Wienzeile Nr. 6

KARCZAG PUBLISHING CO., New-York U. S. A.

In allen Ländern geschützt.

Copyright 1918 by W. KARCZAG, Leipzig, Wien, New-York.

Sämtliche Rechte für alle Arten von mechanischen Sprechapparaten besitzt die Anstalt
für mechanisch-musikalische Rechte (Ammre) in Berlin.

Personen.

Baron Franz Schober, Hofrat.	Gräfin Clementine Orossy, Stiftsdame.
Johanna, dessen Frau.	Komtesse Aranka, deren Nichte.
Hannerl	Polizeikommissär Novotny.
Franz	Brucker, Gesangslehrer.
Georg	Riedinger
Christian Tschöll.	Kupelwieser
Baron Hans von Gumpenberg.	Bruneder
Frau Barbara Stumpf, Hofzuckerbäckersgattin.	Mali, Stubenmädchen bei Schober.
Helene Stumpf, deren Tochter.	

Studenten, Ballgäste, Kellner usw.

Der 1. Akt spielt in einem Wohnzimmer bei Baron Schober.

Der 2. Akt in einem Vorraum der Ballsäle zu den „Drei Engeln“ in Wien.

Der 3. Akt spielt im Salon bei Baron Schober.

Spielt im Februar des Jahres 1849 in Wien.

Inhalt:

Erster Akt.

	Pag.
Nr. 1. Introduktion. (Hannerl.) Do re mi fa sol la si do	3
„ 2. Terzett. (Franz, Hannerl, Helene.) Erst sitzt man da	7
„ 2a. Wahlspruch der Studenten. Immer frisch und frei	12
„ 2b. Aufmarsch der Studenten. Tralala	12
„ 3. Ständchen. (Quartett.) Klinge, klinge kleine Laute	12
„ 4. Duett. (Hannerl, Hans.) Raus mit der Sprache	14
„ 5. Lied. (Tschöll mit dem kleinen Georg.) Mein Buberl, mein Buberl	18
„ 6. Duett mit Chor. (Hans, Hannerl, dann Helene, Franz und die Herren.) Hier das Bouquet pflück' ich im Schnee!	20
„ 7. Finale. (Hannerl, Helene, Hans, Franz, Tschöll und Studenten.) Bravo, das ist nett von Dir!	27

Zweiter Akt.

Nr. 8. Introduktion. (Chor der Studenten.) Wenn ich durch Busch und Zweig	37
„ 8a. Reminiszenz	39
„ 9. Duettino. (Aranka, Hans.) Wenn sich Ungarmädel etwas setzt in Schädel	40
„ 10. Duett. (Hannerl, Hans.) Klingen im Herzen süße Melodien	44
„ 11. Terzett. (Hannerl, Aranka, Hans.) Für die Polka wähl' ich mir einen feschen Kavalier	49
„ 12. Ländler. (Helene, Franz.) Guck' ein bisserl, guck' ein bisserl	53
„ 13. Duett. (Aranka, Tschöll.) Das is die alte G'schicht	57
„ 14. Finale. (Hans, Aranka, Hannerl, vier Studenten und Johanna.) Leise flehen meine Lieder	61

Dritter Akt.

Nr. 14a. Zwischenakt	70
„ 14b. Reminiszenz. Klinge, klinge kleine Laute	71
„ 14c. Reminiszenz. (Hannerl.) Ja, wenn dir im Leben	74
„ 15. Wiener Lied. (Tschöll und Chor.) Ist einer noch jung, um zwanzig herum	75
„ 15a. Reminiszenz. (Helene, Franz.) Guck, ein bisserl	78
„ 16. Duett. (Aranka, Hans.) Ich finde nicht die Worte recht	79
„ 17. Schlußmusik	81

HANNERL.

Singspiel in drei Akten

von Dr. A. M. Willner und Heinz Reichert.

Musik von

Franz Schubert,

für die Bühne bearbeitet von Carl Lafite.

Aufführungsrecht
vorbehalten.

ERSTER AKT.

Nr. 1. Introduction.

(Hannerl.)

Lebhaft bewegt, sehr kräftig.

Klavier.

f

ff

Sehr lebhaft und feurig.

f

ff

etwas zögernd, hierauf

p

p

allmählich verlangsamen

pp

sehr zögernd

p cresc.

3

Copyright 1918 by W. Karczag, Leipzig, Wien, New York.

All performing rights strictly reserved.

W.K. 252.

Langsamer Walzer.

First system of musical notation for 'Langsamer Walzer.' The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The music features a melody in the right hand with a triplet of eighth notes and a bass line in the left hand with block chords. The tempo marking *p molto espress.* is present.

Second system of musical notation for 'Langsamer Walzer.' The melody continues in the right hand with various note values and rests, while the left hand maintains a steady accompaniment of block chords.

Third system of musical notation for 'Langsamer Walzer.' The tempo marking *zögernd* (hesitatingly) is above the right hand. The tempo changes to *Im Zeitmaß.* (in time). The melody and accompaniment continue.

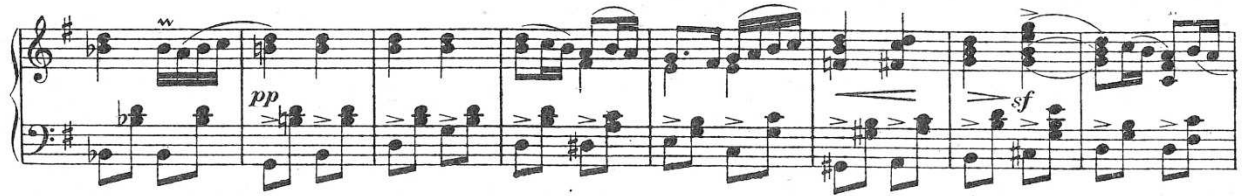
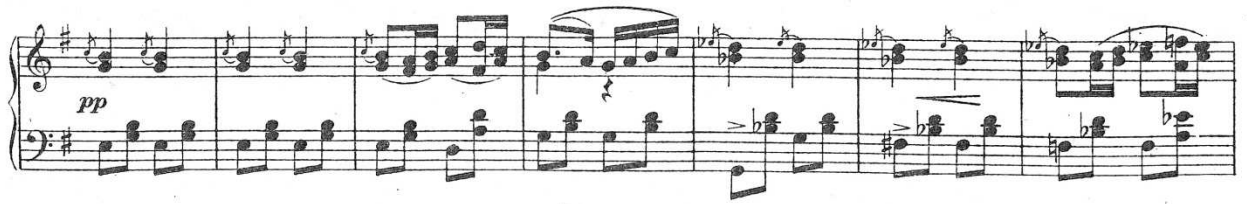
Fourth system of musical notation for 'Langsamer Walzer.' The tempo marking *sehr zögernd* (very hesitatingly) is above the right hand, and *pp* (pianissimo) is below the left hand. The tempo changes to *Sehr lebhaft und schneidig* (very lively and cutting), marked with *f* (forte) in the right hand.

Fifth system of musical notation for 'Langsamer Walzer.' The tempo remains *Sehr lebhaft und schneidig*. The right hand features a more active melody, and the left hand continues with block chords.

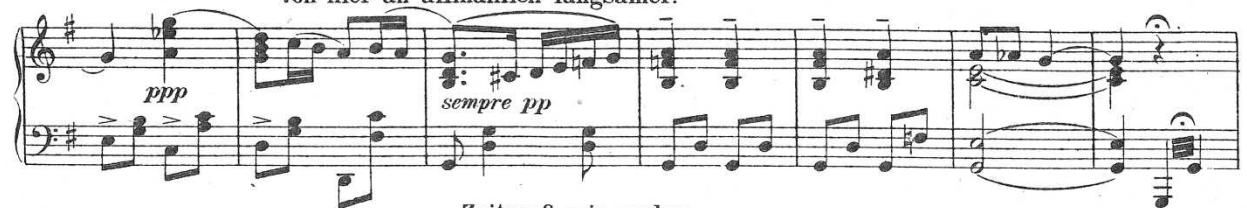
Sixth system of musical notation for 'Langsamer Walzer.' The tempo remains *Sehr lebhaft und schneidig*. The melody in the right hand continues with eighth and sixteenth notes.

Seventh system of musical notation for 'Langsamer Walzer.' The tempo remains *Sehr lebhaft und schneidig*. The piece concludes with a final chord in the right hand and a rest in the left hand.

W K.1332.



Vorhang auf.
Von hier an allmählich langsamer.



Sehr langsam.

Hannerl (singt):

Do re mi fa so la si do

Zeitmaß wie vorher.

Brucker (gespr.):

Aufpassen! Das *mi* war um einen halben Ton zu tief. Noch einmal!



Sehr langsam.

Hannerl (singt):

Do re mi fa so la si do

Brucker (gespr.): Was Drängend!

hab'n's denn Fräuln Hannerl? Hannerl (gespr.):

Heut' geht's ja gar nicht! Ich weiß nicht, ich hab' so eine Ungeduld in mir..



Brucker (gespr.):

Schleppend.

Ich soll heut' auf den ersten Ball gehen. Na warum hab'n's das nicht gleich gesagt? Da singen wir halt



Leicht bewegt.

Georg (gespr.):

noch ein Liedel und dann machen wir Schluß! Ja vom Röslein steh'n!

Brucker (gespr.): A da
schau her! Bist Du auch
schon ein Schubert-Verchrer?



W.K.1332.

Hannerl (gespr.):

Er hört halt immer davon reden. Der Schubert hat ja in unser'm Haus verkehrt, hat mir die Mutter oft erzählt.

Mäßig.

**Brucker** (gespr.):

No, da kann sich die Frau Baronin schon was d'rauf einbilden. Den Vorzug hat nicht jeder g'habt!

Etwas bewegter.

**Georg** (gespr.):

Bitte Hannerl, sing' „Röslein steh'n!“

Im Zeitmaß des Liedes.

Brucker (gespr.):

Na also tun wir halt den jungen Herr'n



Brucker (gespr.): No, was is denn Fräul'n
 Baron den Gefallen. (schlägt einen Band Lieder auf) **Hannerl** (setzt nicht ein). **Hannerl**? Warum setzen's denn net ein?—
Hannerl (gespr.): Ich hab' nur auf die Uhr'schau!



Mäßig bewegt; lieblich.

Hannerl (singt):

Ha.



Ha.



Nr. 2^a Wahlspruch der Studenten.

♦♦ Hannerl: Adiö Papa, glückliche Reise! Komm bald wieder zurück. (bis auf Hannerl alle ab.) (Pause)

Kräftig, rhythmisch; nicht zu rasch.
(hinter der Scene)

Tenöre. *ff* Im - mer frisch und frei und froh - ist der Bru - der Stu - di - o!

Bässe. *ff*

Nr. 2^b Aufmarsch der Studenten.

♦♦ Franz: Gänsemarsch! Hereinspaziert!

Im Marschtempo. *ff*

Tenöre. (Studenten im Auftreten) Tra - la - la - la - la, tra - la - la la - la - la

Bässe. *ff* Tra - la - la - la - la - la - la - la - la - la - la, Tra - la - la - la - la - la, tra - la - la - la - la - la

la la

la - la - la, tra - la - la - la - la - la - la, la - la - la, la - la - la - la la - la - la tra - la - la - la - la u. s. w.

tra - la - la - la - la - la la la tra - la - la - la - la - la

Nr. 3. Ständchen. Quartett.

Mäßig bewegt. *pp* **Hans: (gespr.) Es steigt das Ständchen!** *sempre mp*

Die acht Studenten.

Tenöre. Klin - ge, klin - ge klei - ne Lau - te, flüst' - re was ich dir ver - trau - te

Bässe.

dort zu je - nem Fen - - ster hin!

p espress.

mf Wie die Wel - len sanf - ter Lüf - te, Mon - den - glanz und Blu - men - düf - te,

mf

send' es der Ge - bie - te - rin, send' es der Ge - bie - te - rin! plum, plum,

p

etwas zögernd plum, plum, plum, plum, plum, plum, plum, plum, plum, plum!

pp

ZWEITER AKT.

37

Nr. 8. Introduction und Chor der Studenten.

Feurig und lebhaft, nicht rasch.

The musical score is written for piano and features a 3/4 time signature with a key signature of two sharps (F# and C#). The notation is spread across seven systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system includes dynamic markings *f* and *r. H.* (right hand). The second system includes *f* and *l. H.* (left hand). The third system includes *r. H.* and *l. H.*. The fourth system includes *r. H.* and *l. H.*. The fifth system includes *r. H.* and *l. H.*. The sixth system includes *r. H.* and *l. H.*. The seventh system includes *ff* and *Breiter werdend.* (Becoming broader). The score concludes with a double bar line and a key signature change to one sharp (F#).

W.K. 1332.

Ziemlich geschwind.

Tenore.
Studenten.
Bässe.

Wenn ich durch Busch und Zweig brech auf be-schränkten Steig, wird mir so weit, so frei,

r. H. Klavier hinter der Szene.

will mir das Herz entzwei. Rings dann im Wal-des-haus rük-ken die Wänd hin-aus

ff Orchester Tutti. *p* Klavier hinter der Szene.

wölbt sich das Laub-gemach hoch wie zum Schindeldach, webt sich der Blät-ter-zier freu-dig zur Schwin-ge mir,

Vorhang auf.

ff *etwas zögernd*

daß sich mein Herz so weit sehnt nach Un - end - lichkeit, daß sich mein Herz so weit sehnt nach Un -

ff *etwas zögernd*

end - lich - keit.

Rascher als vorher, zum Schluß ritard.

ff Orchester Tutti.

Nr. 9. Duettino.

(Aranka, Hans)

♦♦ Aranka: Oder ich lass' Sie einsperren!

Mäßig bewegt.

Aranka.

Wann sich Un-gar - mä - del et - wasetzt in Schä del,

Ar. tut sie ein-fach kommandier'n, al-les muß dann hübsch pa - rier'n! Hans. Wild die Blick-ke lo - hen,

Hans. wenn so streng Sie dro - hen! Steh' schon ganz ver-schüchtert da und sag gleich zu al - lem ja! —

Aranka. Kei - ner wi - der-spricht, so was gibt es nicht; a - ber wenn er's

Ar. Hans (gespr.): Na das ist ja geradezu lebensgefährlich! doch probiert, dann wird von mir er ku-jo - niert! —

W. K. 1332.

Lebhafter und feuriger.

Ar. *f* Was ich will, das muß sein, mäuschen-still füg' Dich drein, und gib

Ar. nach, sag Ja! So hab ich's ge - lernt bei mei-ner Má-ma! *f* Was ich will, das muß
Hans. Was sie will, das muß

Ar. sein, mäuschen - still füg' Dich drein, und gib nach, sag Ja! So hab ich's ge -
Hans. sein, mäuschen - still füg' mich drein, und gib nach, sag Ja! So hab ich's ge -

Ar. lernt bei mei-ner Ma-ma!
Hans. lernt bei mei-ner Ma-ma! *p* Skönnt einmal pas - sie - ren, daß Com-tes sich ir - ren,

Hans. kä - men an ei - nen Stár - kern an, sa-gen Sie was wár' denn dann? — *mf*

Ar. Wenn die klei - ne Ri - xi ein - mal sagt ihr Di - xi, wird der Star - ke

Ar. schwach sehr bald, o - der ich gebrauch Ge - walt! **Hans.**
Kommt von un - ge - fähr

Hans. einst die Lieb' da - her, ja dann dreht die Sa - che sich, und folgsam wird der Wü - te.

Aranka. (gespr.) „Möcht' seh'n wer sich traut, mir was zu sagen!“
Hans. rich! Was ich

Lebhafter und feurig.
Hans. will, das muß sein, mäuschen - still, füg dich drein und gib nach sag Ja! So hab' ich's ge -

Aranka (gegen einander).

Hans. Was ich will, das muß sein, mäuschen - still, füg' dich
 lernt bei mei - ner Má - ma! Was ich will, das muß sein, mäuschen - still, füg' dich

Ar. drein und gib nach, sag Ja! So hab ich's ge - lernt bei mei - ner Má - ma!
 Hans. drein und gib nach, sag Ja! So hab ich's ge - lernt bei mei - ner Má - ma!

Tanz.

Im gleichen Zeitmaß, sehr rhythmisch.

Rascher.

Noch rascher.

Nr. 10. Duett. (Hannerl, Hans.)

⌘ Hans: ... wenn's gefällig ist?_
Hannerl: Und die Musik?

Mäßig bewegt.

Hans.

Klin - gen im Her - zen sü - ße Me - lo -

Hans.

dien, — sollst ih - rem Zau - ber dich nicht ent - ziehn! Ja, — wenn dir im

Hans.

Le - ben voll die Ro - sen blühn, — laß die - se schön - sten Stun - den dir nicht ent - flieh'n!

Hannerl.

Könn't oh - ne Za - gen kühn man es wa - gen, schön wär' das, wun - der - schön!

Hans.

Sollst dich nicht weh - ren, kannst dar - auf schwö - ren: was dir die Lie - be sagt

pp

W. K. 1332.

Langsamer, sehr innig.
Hannerl. p
 Oft will man das Glück er-rei-chen, weiß nicht was man tut.
 Hans. wirst du ver-stehn!

Langsamer, sehr innig.

p
 Ha. Mit
 Hans. Gib mir nur, ein klei-nes Zei-chen, daß du mir auch gut.
zögernd

Langsamer Walzer.
 Ha. die - ser Ro - se sollst du dich schmük-ken, was ich ver - schwieg, das sag ich durch die Blume hier!
 Hans. *mf*
Langsamer Walzer.
mf

etwas drängend
 Hans. laß an die Lip - pen. heiß sie mich drücken, treu soll sie blühn an meinen Herzen e - wig

Im Zeitmaß.

a. *p* Wie süß das nur klingt, wie das zu Her - zen mir dringt!

is. dir! Weil es die Lie - be uns

Im Zeitmaß.

Ha. *zögernd* Ein hol - der Klang. *Langsam.* Klin - gen im Her - zen

ans. bringt! Wie En - gel - sang! *Langsam.* Klin - gen im Her - zen

Ha. sü - ße Me - lo - dien, — sollst ih - rem Zau - ber dich nicht ent - ziehn! Ja,

Hans. sü - ße Me - lo - dien, — sollst ih - rem Zau - ber dich nicht ent - ziehn! Ja,

Ha. wenn dir im Le - ben voll die Ro - sen blüh'n, — laß die - se schön - sten Stun - den

Hans. wenn dir im Le - ben voll die Ro - sen blüh'n, — laß die - se schön - sten Stun - den

Ha. dir nicht ent-fliehn!

Hans. dir nicht ent-fliehn! *p* Hörst du die Wei - se? Sagt sie nicht lei - se: jetzt ist die

Ha. Kann's nicht ver - heh - len, tief in der See - le

Hans. Stun - de da!

pp

Langsamer, sehr innig.

Ha. flü - stert ge - heim-niß-voll ein lei - ses Ja!

Hans. All mein Seh-nen, all mein Hof-fen bist nur du al -

Langsamer, sehr innig.

Ha. Seh' ich nicht den Him-mel of - fen, tan-zen En - ge - lein! 3/4

Hans. lein! 3/4

zögernd

Langsamer Walzer.

(Hans zieht Hannerl langsam an sich. Beide wiegen sich ganz verklärt im Walzer, bis er sich plötzlich über sie

The first system of the 'Langsamer Walzer' is written for piano. It features a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The melody in the treble staff is characterized by long, flowing lines with many ties, creating a sense of continuous motion. The bass staff provides a steady accompaniment with chords and single notes.

neigt und sie küßt.)

(Hannerl biegt sich mit geschlossenem Augen in seinem verweilend

The second system continues the piano accompaniment. It includes a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The melodic lines in the treble staff continue with ties, while the bass staff maintains its accompanimental role. The system concludes with a double bar line.

Arm zurück.)

Hans: (gespr.) „Hannerl, mein einziges, süßes Hannerl!“

(Hannerl entwindet sich ihm und läuft hastig in den Ballsaal ab.)

The third system marks a change in the music. It begins with a vocal line for Hans, indicated by a treble clef and a vocal staff. The piano accompaniment continues. A dynamic marking of *drängend* (driving) is present. The system ends with a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) and a time signature change to 2/4, indicated by a double bar line with a key signature change symbol.

Wie anfangs, mit großer Steigerung.

Hans. (allein)

The fourth system features a vocal line for Hans singing alone. The lyrics are: "0 glücklich - lich - ste Stun - de mei - nes gan - zen". The piano accompaniment is more active, with triplets in both the treble and bass staves. A dynamic marking of *f* (forte) is present.

Hans.

The fifth system continues the vocal line for Hans. The lyrics are: "Le - bens, da mir die Ro - sen der Lie - be blüh'n, hab'". The piano accompaniment remains active with triplets.

Breiter.

(ab in den Ballsaal)

The sixth system features a vocal line for Hans with the lyrics: "Dank, hab' Dank!". The piano accompaniment is marked *ff* (fortissimo) and includes a dynamic marking of *p* (piano) for a brief section. The system concludes with a double bar line.

W. K. 1332.

♠ Aranka: Herr Baron, kommen Sie tanzen.

Nr. 11. Terzett. (Hannerl, Aranka, Hans.)

49

Leicht bewegt. (Polka)

The musical score is for a Terzett in 2/4 time, marked "Leicht bewegt. (Polka)". It features three vocal parts: Aranka (Ar.), Hannerl (Ha.), and Hans (Hans.), and a piano accompaniment.

Aranka: Für die Pol-ka wähl' ich mir ei-nen fe-schen Ka-va-lier; wol-len Sie mein

Hannerl: Par-don, das kann so leicht nicht geh'n, ich Tän-zer sein? Ich lad' da-zu hiermit Sie höf-lichst ein!

Hans: muß auf mei-nem Tanz be-stehn! Es fehlt ent-schie-den noch ein Mann, da man zu-dritt nicht

Aranka: Wäh-len Sie! Bit-te wäh-len Sie ge-schwind mein Herr! Wäh-len Sie!

Hans: tan-zen kann.

W. K. 1882.

Ha.

Ar.

Haus.

Ha.

Ar.

Haus.

Ha.

Ar.

Haus.

Ha.

Tempo I.

51

Aranka (zu Hannerl).

Hans (mit Seitenblick auf Hannerl). Oh - ne Zwei-fel-

Wüßt' schon wen ich wäh-len möcht, könnt' ich tun wie's mir just recht!

Hannerl. *f*

War - um denn bil - den Sie sich ein, daß

meint er mich! Da - für ver-zei-he Ihr Ver-bre - chen ich!

Ha. es grad mü-ßte die-ser sein?

Ar. An Pol-ka - tän-zern fehlt es nicht! War - um sind Sie denn grad auf

Ha. Fällt die Wahl denn wirk-lich gar so schwer?

Ar. ihn er - picht? Wäh-len Sie! Wäh-len Sie!

W. K. 1342.

Schneidiger Marsch-

Ha.

Ar.

Hans.

Wenn ich lie-ber jetzt am Nord-pol wär', donnerwetter Pa-ra-plui!

f

rhythmus, nicht zu rasch.

Ha.

Ar.

Hans.

Zwei - en die Schö-ne-re die mußst du frei - en! Von Zwei - en, von Zwei'n kann's ja

f

rhythmus, nicht zu rasch.

Ha.

Ar.

Hans.

doch nur Ei - ne sein!

ppp

Nachtanz.

Ar.

Kann's doch nur Ei - ne sein!

ff subito

Nr. 14. Finale.

(Hans, Aranka, Hannerl, die Studenten und Johanna.)

☼☼ Aranka: Ich bin schon riesig gespannt!

Hans.
p ³
Lei - se fle - hen mei - ne Lie - der

Hans.
p ³
durch die Nacht zu dir! In - den stil - len

CHOR.
1. 2. Ten. *pp*
Durch die Nacht zu dir!
1. 2. Baß. *pp*

Hans.
p ³
Hain her - nie - der, Lieb - chen komm zu mir!

pp ³
Lieb - chen komm zu mir!

pp ³

W. K. 1382.

Hans.

Flü-sternd schlan - ke Wipfel rau - schen in des Mon - des Licht, in des Mon - des Licht;

pp in des Mon - des Licht;

p

Hans.

des Ver-rä - ters feind-lich Lau - schen fürch-te Hol - de nicht, fürch-te Hol - de

mf fürch - te Hol - de

mf

Etwas drängend.

Hans.

nicht! Laß auch dir die Brust be - we - gen, Lieb - chen hö - re mich!

nicht! Laß auch dir die Brust be - we - gen, Lieb - chen hö - re

Etwas drängend.

mf

Hans.

f Be - bend harr' ich dir ent-ge - gen, *p* dir ent-ge - gen, komm beglück - ke

mich! Be - - bend, Be - - bend,

f Ach, be - - bend,

Hans.

ff 3 mich! Komm be-glück - ke mich! 0 Komm!

ff Komm be-glück - ke mich!

Hans.

ff (frei) Sanft bewegt. Das Ständchen ist vor-ü-ber! darf ich mich jetzt em-

Aranka.

p Nein bit-te, bit-te Herr Ba-ron, bleiben Sie, bleiben Sie! Es

Hans. pfehlen?

W. K. 1332.

Mäßig bewegt.

Ar. ist, — als hät - te die Lie - be dies sü - - Be Lied durch -

Ar. glüht, — wie wenn durch Blu - men-knos - pen ein

Ar. Früh - lingsah - - nen zieht! — Ich kann nicht län - ger schwei - gen,

Drängend.

Ar. mein Herz gehört nur dir! — (Kuß)

Sehr rasch: .
(Auftritt Hannerl.)

Lebhaft bewegt. **Hans.**

Gu - tes, lie - bes, sü - ßes Han - nerl, al - les ist jetzt gut vor -

Hannerl.

Ja, mein Herr,

Hans.

bei, dir nur will ich an - ge - hö - ren, end - lich bin ich wie - der frei!

Ha.

jetzt sind sie frei!

Hans.

A - ber Hannerl, lieb - stes Hannerl wirst mir doch nicht bö - se

Ha.

Er wird Ih - nen dankbar

Hans.

sein, was ge - sche - hen ist, du weißt ja, Dei - nem Bru - der galts al - lein!

W. K. 1332.

immer rascher und drängender. *f*

Ha. sein. Ge-ben Sie sich kei-ne Müh! — dies-mal hab' ich

Hans. Kannst mir doch nicht ernstlich zür - nen.

Immer rascher und drängender.

Breiter.

Ha. recht ge-se-hen, Herr Ba - ron, jetzt kenn' ich Sie!

Hans. Mein Eh-ren-wort als Ca - va - lier, ich geb Dir's

Breiter.

ff (Heftig)

Ha. Als Ca - va - lier, der je - de um - garnt! — Man hat mich mit Recht vor Ih-nen ge -

Hans. ger-ne, glau-be mir!

p

Hans: (gespr.) „Hannerl!“ Hannerl: (gespr.) „Ich will nichts mehr von Ihnen wissen.“ Hans: „Dann hab' ich allerdings nichts mehr zu sagen! — Gnädigste Baronesse!“ (Mit Verbeugung ab)

Ha. warnt!

Zögernd.

Langsamer Walzer, sehr ausdrucksvoll.

l.H.
pp
r.H.

Melodram.

Langsames Menuett.

Johanna: (gespr.) „Ja Hannerl wo bleibst

verlangsamend
pp

denn? Wir suchen dich schon überall. Was machst denn da allein?“ **Hannerl:** „Ich komm schon Mutterl,

p

ich bin schon da. **Johanna:** „Du hast ja geweint? Tränen auf deinem ersten Ball?— Was hast denn

Kinder!? Kann mir schon denken.— Was mir der Großvater gesagt hat!— Der Herr Baron.“—

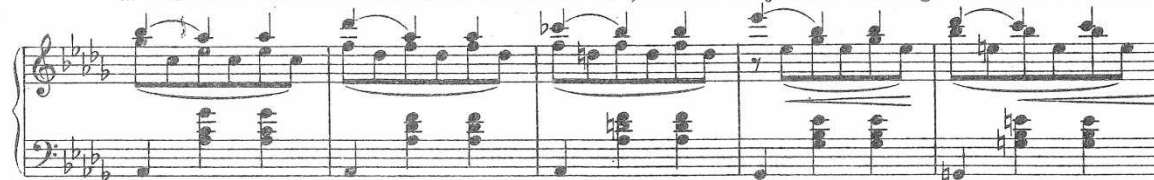
Hannerl: „Ich bin so unglücklich.“ **Johanna:** Wein' dich nur aus, mein Kinderl, dann gehnts vorüber;



und oft ist's besser so!— Darfst mir schon glauben. Ich kann auch ein Liedel davon singen— Gelt
Langsam, träumerisch.



da schaut— Ich war noch kaum so alt wie du, da hab' ich jemanden lieb gehabt— so furchtbar



lieb, daß ich geglaubt hab, nur der könnte es sein und kein Anderer. Und er hat mich auch gern gehabt
Sehr langsam.



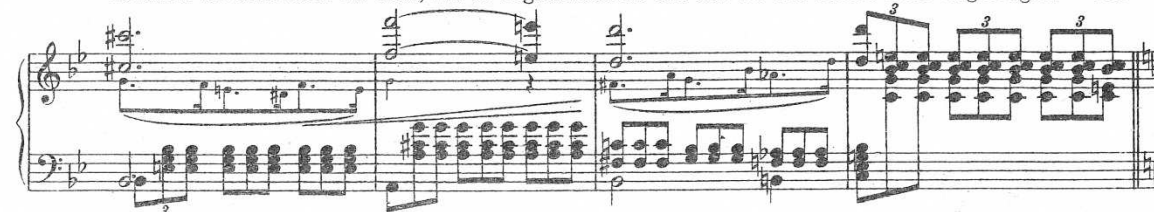
ich weiß es— sehr gern— der wars! **Hannerl:** „Der Schubert?“ **Johanna:** „Ja der Schubert!“ Damals hab



ich auch gemeint, ich werd's nicht überleben, daß ich ihn nicht bekommen hab. Und dann ist dein Vater ge-



kommen. Ich seh's noch wie heut, wie er dagestanden ist und hat mir das schöne Lied vorgesungen: Ich



schnitt es gern in alle Rinden ein und da ist etwas über mich gekommen—
 Rasch und innig.

so ein Gefühl!— Ich weis nicht was— und da bin ich ihm um den

Hals gefallen, und bin recht glücklich geworden— sehr glücklich geworden—

sehr glücklich!— Und du— du— wirst es auch

noch werden! Hannerl: „Aber es tut so weh!“

Sehr breit und wuchtig. (Vorhang!)

W. K. 1332.

Ende des zweiten Aktes

Nr. 15. Wiener Lied.

(Tschöll.)

♦♦ Tschöll... die jungen Leut' alleweil d'Hörner ablaufen müßen!

Langsam gefühlvoll.

Tschöll
Ist
Erst

Ts. ei - ner noch jung, um zwan-zig her - um, der will al - les viel bes - ser ver -
scheint uns die Welt so - ro - sig und fein, als wär' sie ein zweit's Pa-ra -

Ts. stehn, der hält al - le Leut' für un-g'schickt und
dies, man macht nur den Mund auf und 'sflie - gen ein'm

mf Etwas lebhafter.

Ts. dumm und glaubt oh - ne ihm kann's nicht geh'n! Doch spä - ter, da
'nein die bra - te - nen Tau - ben ganz g'wiß! Doch merkt man gar

Ts. sieht er, es geht nicht so leicht, ganz an - ders sich's macht als er sich's ge -
bald, kei - ne Tau - ben sind's net, a Täu - schung war's nur, von Bra - ten ka

Ts. dacht! Und hat er im Al - ter auch man - ches er - reicht, ist doch die Er -
Spur! Dann heißt's: Schlucks hin - un - ter, wie's im - mer auch geht, da - zu gehört a

Erstes Zeitmaß.
Ts. kennt - niß er - wacht! — 1.2. Könn't man noch ein - mal so jung sein, wie einst man es
g'sun - de Na - tur!

Ts. war, a zweits mal, da weiß man wie's geht, da wär' ei - nem

Ts. frei - lich gar man - ches schon klar; doch lei - der, jetzt ist es zu spät!

Ts.

Sopran. *pp*

Frauenchor:
(hinter d. Szene) Könnt' man noch ein-mal so jung sein, wie einst man es war, a

Alt. *pp*

zweit's mal da weiß man wie's geht, da wär' ei - rem frei - lich gar

p Tschöll.

Doch lei - der, jetzt ist es zu spät!

man - ches schon klar.

p

Tanz.

1. 2. Aranka! 2.

2. Ich

mf

p

f

sf

Nr. 17. Schluß.

◆◆ Franz. Gott sei Dank!
Hans. Ich danke ihnen!

In langsamer Bewegung.

p

mf

ff

Ende des Singspieles.

Abstract (Deutsch)

Diese Arbeit versucht das Singspiel *Hannerl* (1918; Text: Alfred Maria Willner/Heinz Reichert, Musik/Arrangement: Carl Lafite), die Fortsetzung zum Singspiel *Das Dreimäderlhaus* (1916; Text: Willner/Reichert, Musik/Arrangement: Heinrich Berté), darzustellen und widmet sich zu Beginn der Entstehungs- und Aufführungsgeschichte, sowie dem musikalischen „Arrangeur“ Carl Lafite, der für *Hannerl* Musik von Franz Schubert bearbeitete und als Gesangsnummer adaptierte, ebenso wie Berté es für das *Dreimäderlhaus* getan hatte. Die Handlung um eine beinahe unglückliche Liebesgeschichte der Baroness Hannerl – der Tochter des Hannerl aus dem *Dreimäderlhaus*, der nunmehrigen Baronin Johanna von Schober – wird zusammenfassend geschildert und die Musik auf diverse Werke Schuberts zurückgeführt. In dieser Arbeit wird nicht darüber gewertet, ob die Verwertung von Musik von bedeutenden Komponisten wie Franz Schubert gerechtfertigt werden, ja sogar einem pädagogischen Zweck dienen kann. Stattdessen wird *Hannerl* simpel als ein „Zeitzeugendokument“ gesehen, das unter anderem auch ein wichtiges Zeugnis der Schubert-Rezeption ist. Denn Franz Schubert ist, obgleich die Handlung rund zwanzig Jahre nach seinem Tod spielt, als verehrter Komponist durchaus präsent und in einer Schlüsselszene des Werks nimmt Baronin Johanna von Schober auf die Ereignisse des *Dreimäderlhauses* mit Verweis auf eine Schubert-Büste direkt Bezug. Inhaltliche und musikalische Analysen bestimmter Passagen des Stücks führen schließlich zu zeitgeschichtlichen Bezügen auf Alt-Wien, auf die Gegenüberstellung der traditionellen und der modernen Frau und schließlich auf die Problematik Österreich-Ungarns im Ersten Weltkrieg (beides symbolisiert im Gegensatz der Wiener Baroness Hannerl und der Ungarischen Komtesse Aranka). Die Darstellung der Rezeptionsgeschichte *Hannerls* vermittelt außerdem ein differenzierteres Bild des medialen Widerhalls und des nicht unbeträchtlichen zeitgenössischen Erfolgs des Stücks. Ebenfalls wird die Frage nach der Zuordnung des Werks zur Gattung Singspiel und generell zum Phänomen der Fortsetzung von erfolgreichen Operetten oder Singspielen in dieser Zeit behandelt.

Abstract (English)

This thesis aims to illustrate the “Singspiel” *Hannerl* (1918; text: Alfred Maria Willner/Heinz Reichert, music/arrangement: Carl Lafite), the sequel to the “Singspiel” *Das Dreimäderlhaus* (1916; text: Willner/Reichert, music/arrangement: Heinrich Berté) and at the beginning deals with the story of its origin and the history of its theatrical performances as well as with the musical “arranger” Carl Lafite, who for *Hannerl* adapted music from Franz Schubert to songs, the same way Berté did before for *Das Dreimäderlhaus*. The plot about an almost unhappy love story of baroness Hannerl (the daughter of Hannerl from the *Dreimäderlhaus*, who is now the baroness Johanna von Schober) is summarized and the music is traced back to diverse works of Schubert. The thesis does not judge whether the adaption of music of famous composers such as Franz Schubert is justified or could even serve a pedagogical purpose. Instead *Hannerl* is regarded simply as a historical document, which also bears witness to the reception of Schubert. Because even though the plot takes place 20 years after Schubert’s passing, he is present as a well-known composer and is remembered in a nostalgic scene, when baroness Johanna von Schober tells the story of the *Dreimäderlhaus* and points to a bust of Schubert. The analysis of content and music of specified passages of *Hannerl* finally gives rise to contemporary historical topics, such as “Alt-Wien”, the confrontation of the traditional and the modern woman and the crisis of the Austro-Hungarian Empire within the First World War (both characterized in the confrontation of the Viennese baroness Hannerl and the Hungarian countess Aranka). Furthermore the portrayal of the reception history shows a differentiated picture of the media echo and the not inconsiderable success of *Hannerl*. The thesis also deals with the classification of *Hannerl* to the genre ‘Singspiel’ and with the phenomenon of sequels to successful operettas or ‘Singspiele’ during that time.

Lebenslauf

Franziska Feuerstein

*07.09.1986, Oberpullendorf

Kontakt Daten:

Gutkeledweg 13/4
7000 Eisenstadt
franziska.feuerstein@gmx.at

Ausbildung und Werdegang:

Matura 2005, BORG Kurzweide Eisenstadt

Studium:

- IGP (Instrumental- und Gesangspädagogik) Viola am Josef-Matthias Hauer-Konservatorium der Stadt Wiener Neustadt (2006-2010)
- Musikwissenschaft an der Universität Wien (2005-2012)
- Musikerziehung und Instrumentalmusikerziehung (Gesang und Viola) an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. (2007 – voraussichtlich 2013, derzeit Diplomandin)

Viola u.a. bei Klaus Peisteiner (Wiener Philharmoniker) und Georg Hamann (Aron-Quartett).

Gesang u.a. bei Gerd Fussi, Maria Bayer, Brigitte Berger-Möhl.

Konzerttätigkeit als Solistin, mit Solistenensembles (u.a. *StraussArt Octett*) und Orchester im In- und Ausland (u.a. in Japan, China, Italien, und Deutschland).

Stipendiatin des „Indonesian Arts and Culture Scholarship 2009“: Einladung des Indonesischen Außenministeriums zu einem 3-monatigen Studium traditioneller indonesischer Kultur (Gamelan, Tanz, Theater, Batik, Sprache) auf den Inseln Java und Bali.

Referentin an der Internationalen Tagung „Die Operette und das Tragische“, Wien Juli 2012, Vortragstitel: „Hannerl“ – Das vierte Mädel im Dreimäderlhaus.

Geplante Diplomarbeit im musikpädagogischen Bereich (2013): Musik für Bratsche im Allgemeinen Musikunterricht.

Sonstige Beschäftigung mit Interkulturalität und Improvisation im Musikunterricht, Musik der Roma im Burgenland (aufgrund eigener Wurzeln).