

Vasiliki Papadopoulou · Stefan Schmidl (Hg.)



Das Dreimäderl haus

und der populäre Schubert

Zur Entstehung und Verbreitung eines
melodramatischen Komponistenbildes

HOLLITZER



Das Dreimäderlhaus und der populäre Schubert

DAS DREIMÄDERLHAUS UND DER POPULÄRE SCHUBERT

Zur Entstehung und Verbreitung eines melodramatischen
Komponistenbildes

Herausgegeben von
Vasiliki Papadopoulou und Stefan Schmidl

HOLLITZER
— **H** —

Veröffentlicht mit freundlicher Unterstützung



Forschungsergebnisse des
FWF Projektes P34466

Vasiliki Papadopoulou, Stefan Schmidl (Hg.):

*Das Dreimäderlhaus und der populäre Schubert. Zur Entstehung und Verbreitung eines
melodramatischen Komponistenbildes*

© Hollitzer Verlag, Wien 2026

Umschlagabbildung: Arthur Preuss als Schubert in Heinrich Bertés *Das Dreimäderlhaus*
(© Archiv der Herausgeber:innen)

Die Herausgeber:innen haben sich bemüht, sämtliche Rechteinhaber:innen ausfindig
zu machen. Sollte dies nicht in allen Fällen gelungen sein, bitten wir die jeweiligen
Rechteinhaber:innen, sich an die Herausgeber:innen zu wenden.

Die Nutzung für Text und Data Mining i.S.v. Art 4 (3) Richtlinie (EU) 2019/790 vorbehalten.

Satz und Covergestaltung: Nikola Stevanović

Gedruckt und gebunden in der EU
Alle Rechte vorbehalten

Hollitzer Wissenschaftsverlag
Trautsongasse 6/6, A-1080 Wien

kontakt@hollitzer.at
www.hollitzer.at

HOLLITZER



ISBN 978-3-99094-202-4

INHALT

Vasiliki Papadopoulou, Stefan Schmidl

Vorwort

| 7 |

Henrike Rost

Drei Frauen und ein Pilz: Rudolf Hans Bartschs *Schwammerl*. Wie ein Roman das Schubert-Bild prägte

| 11 |

Albert Gier

***Das Dreimäderlhaus* – „Singspiel“ von Alfred Maria Willner und Heinz Reichert**

| 33 |

Till Gerrit Waidelich

„die ungemein sorgfältig inszenierte Vorstellung“ – das Regiebuch der Uraufführung

| 51 |

Claus Tieber

Österreichischer Musiker und deutsches Genie: Politische Bedeutungen des Schubert-Bilds im deutschen und österreichischen Film der 1930er-Jahre

| 93 |

Vasiliki Papadopoulou

Zwischen Nostalgie, Eskapismus und Kulturpolitik: Rezeption des *Dreimäderlhauses* im Athen der Zwischen- und Nachkriegszeit

| 109 |

Werner Telesko

Kulisse und Zitat – zur Relevanz von Landschaft und Schubert-Ikonografie in Ernst Marischkas Film *Das Dreimäderlhaus* (1958)

| 145 |

Clara Huber

Mehr als ein Biedermeier-Bilderbuch: Produktionsnotizen zu Ernst Marischkas Film *Das Dreimäderlhaus*

| 163 |

Magdalena Weber

**„Ein Ständchen? Das hat der Schubert schon geschrieben [...]“:
Musik zum Film *Das Dreimäderlhaus* im Nachlass von Anton Profes**

| 183 |

Jan Giffhorn

**Die stornierte Heldenreise – Künstler, andere und die Ordnung der Dinge im
Film *Das Dreimäderlhaus***

| 207 |

Kevin Clarke

**„In bester Gesellschaft“: Das *Dreimäderlhaus* und Schubert als Figur in der
Operette bzw. im Operettenfilm queer betrachtet**

| 219 |

Armin Loacker

Franz Schubert im Film. Eine Filmografie

| 241 |

VORWORT

Rudolf Hans Bartschs Roman *Schwammerl* (1912) und die darauf basierenden musiktheatralischen und filmischen Bearbeitungen – allen voran *Das Dreimäderlhaus* (1916) – haben ein Bild von Franz Schubert geprägt, das bis heute erstaunlich wirkmächtig ist. Dieses Bild ist oft belächelt, gerügt oder als „Schubert-Kitsch“ abgetan worden. Doch gerade die globale Reichweite und Persistenz, mit der sich die Schubert-Figur über Medien, Epochen und Länder hinweg behauptet, lässt sich nicht negieren und verlangt eine ausführliche und faktenbasierte Auseinandersetzung mit dem Thema. Denn was sich im *Dreimäderlhaus* entfaltet, sagt weniger etwas über den historischen Komponisten aus als über die kulturellen Bedürfnisse und Spannungen des 20. Jahrhunderts und über jene Mechanismen, mit denen populäre Kultur aus künstlerischen Biografien eingängige Erzählungen formt. In der Projektionsfigur Schubert wird dadurch gesellschaftliches Begehren ebenso erkennbar wie die Genealogie und Wandlungen der damit verbundenen Zuschreibungen.

Ein Blick auf den Stoff genügt, um die eigentümliche Konstruktion dieser Schubert-Figur zu erkennen: Sie sehnt sich nach Erfolg, Liebe und Nähe, verharnt doch an der Schwelle; sie singt, leidet, trinkt und verschwindet am Ende, *bevor* das Ersehnte erreicht wird. Diese Dramaturgie hat wenig mit dem „wirklichen“ Schubert zu tun. Und doch hat sie das, was gemeinhin unter „Schubert“ verstanden wird, nachhaltiger geprägt als viele biografische, musikhistorische oder editorische Anstrengungen.

Die Beiträge des vorliegenden Bandes setzen daher nicht bei der naheliegenden Frage an, ob das *Dreimäderlhaus* „gerecht“ oder „ungerecht“ mit der Figur Schubert umgeht. Sie fragen vielmehr, wie dieses Bild entstanden ist, wozu es diente und warum es so gut funktionierte. Schubert erscheint als Projektionsfigur: als empfindsamer Künstler, als bescheidener Musiker, als Inbegriff einer verlorenen Welt. Dass diese Figur so überzeugend werden konnte, ist Ergebnis eines Zusammenspiels aus narrativen Mustern, sze-

nischer Technik, Ikonografie, musikalischer Vertrautheit und nicht zuletzt ökonomischer Verwertbarkeit. Das *Dreimäderlhaus* lässt sich als Rezeptionsformat verstehen, das Nostalgie nicht lediglich abbildet, sondern erzeugt und über verschiedene Kontexte hinweg übertragbar macht.

Auch die Rede vom „Schubert-Kitsch“ ist letztlich Teil dieser Geschichte. Als Etikett trennt sie „legitime“ von „illegitimer“ Schubert-Vermittlung, setzt Deutungsgrenzen und lenkt den Blick auf Sentimentalität, Intimität und Häuslichkeit sowie „Wien“ als Chiffre. Zugleich ersetzt sie Analyse durch Urteil und verdeckt gerade damit, wie das *Dreimäderlhaus* seine Plausibilität gewinnt. Die entscheidende Frage lautet daher nicht, ob dieses Bild zu verteidigen oder zu verwerfen sei, sondern was es leistet und was es dabei verdrängt.

Was diese Konstruktion so bemerkenswert macht, ist ihre Flexibilität. Das *Dreimäderlhaus* wurde 1916, inmitten des Ersten Weltkriegs und der untergehenden Donaumonarchie, erfolgreich uraufgeführt. Dasselbe Thema und dieselbe Figur funktionierten auch in den 1930er-Jahren, als der deutsche und österreichische Film Schubert zum nationalen Mythos umschmolz – wobei sich, je nach politischem Kontext, die Akzente verschoben: mal betonte man das Österreichische, mal das Deutsch-Übernationale, mal das anscheinend Zeitlose. Und 1958, als Ernst Marischka seinen Farbfilm drehte, war Schubert wieder ein anderer: Trostspender für eine Gesellschaft, die über ihre jüngste Geschichte wenig reflektieren wollte (oder konnte) und in der Biedermeier-Kulisse einen Entlastungsraum fand. Das Athen der Zwischenkriegszeit indessen entdeckte im *Dreimäderlhaus* noch etwas anderes: eine Art kultureller Legitimation, eine Teilhabe an „europäischer Hochkultur“ vor dem Hintergrund politischer Instabilität.

Freilich lässt sich das Phänomen *Dreimäderlhaus* nicht so einfach auf einen Nenner bringen, walten in ihm doch so vielschichtige Agenden wie Identität, Ideologie und Kommerzialität. Die Beiträge dieses Bandes nähern sich dem *Dreimäderlhaus* aus unterschiedlichen Perspektiven, Quellenlagen und Disziplintraditionen an. Gemeinsam ist ihnen die Überzeugung, dass es sich hierbei um einen zentralen Schauplatz moderner Kulturgeschichte handelt: an der Schnittstelle von Literatur, Bühne, Film, Musikpraxis, Politik und Markt. Diese Schichten haben die Autorinnen und Autoren mit ihrem kritischen Blick, ihrer Expertise und ihrer individuellen Herangehensweise freigelegt, womit nunmehr ein Kompendium der populären Schubert-Rezeption vorliegt – ein Kompendium, das dazu einlädt, einerseits allzu Vertrautes, andererseits Geringgeschätztes neu zu sehen und zu begreifen.

Vor diesem Hintergrund gewinnt auch das nahende Schubert-Jubiläum 2028 eine besondere Relevanz. Jubiläumsjahre sind nicht nur Anlässe des Gedenkens, sondern Momente, in denen Narrative neu gebündelt, verstärkt und medial wie ökonomisch intensiviert werden. Gerade dann greifen Bilder, die „immer schon“ verfügbar scheinen, besonders leicht: der empfindsame Schubert, das intime Wien, die tröstliche Vergangenheit. Der Band versteht sich als Einladung, diese Verfügbarkeit nicht als Selbstverständlichkeit hinzunehmen. Wer die Entstehung und Verbreitung des nostalgischen Komponistenbildes kennt, kann bewusster entscheiden, welche Schubert-Figuren 2028 erneut in Umlauf gebracht werden – und welche Fragen man ihnen zumuten möchte.

Wien, im Februar 2026
Die Herausgeber:innen

Henrike Rost

DREI FRAUEN UND EIN PILZ. RUDOLF HANS BARTSCHS *SCHWAMMERL* WIE EIN ROMAN DAS SCHUBERT-BILD PRÄGTE

Rudolf Hans Bartschs Roman *Schwammerl*¹ gilt gemeinhin als Kitsch – ein Feld, das noch nicht lange von der Musikwissenschaft in seiner tiefergehenden Bedeutung berücksichtigt wird.² Dabei steht der Einfluss des 1912 erschienenen Schubert-Romans auf die künstlerische, charakterliche und visuelle Wahrnehmung des Komponisten außer Frage. Als Vorlage zu Heinrich Bertés Singspiel *Das Dreimäderlhaus* (Libretto: Alfred Maria Willner und Heinz Reichert, 1916 uraufgeführt) erfuhr Bartschs Geschichte in einer adaptierten Fassung weitere Verbreitung. Daran anknüpfend entstand auch ein größeres Korpus an visuellen Quellen, die in Gestalt von Postkarten endgültig massentauglich geworden waren. Den im Roman selbst und darüber hinaus entworfenen Schubert-Bildern möchte ich im Folgenden nachgehen. Grundlage für die Erschließung der visuellen Quellen ist Sigrid Schades und Silke Wenks Konzept des „Zu-sehen-Gebens“.³ Diese stark gesellschaftspolitisch geprägte Perspektive versteht visuelle Kultur als ein Feld von Praktiken, die in enger

1 Rudolf Hans Bartsch: *Schwammerl. Ein Schubert-Roman*. Leipzig: L. Staackmann, 1912.

2 Vgl. u. a. Nina Noeske und Katrin Eggers (Hgg.): *Musik und Kitsch*. Hildesheim: Olms, 2014 (= *Ligaturen – Musikwissenschaftliches Jahrbuch der Hochschule für Musik und Theater Hannover* 7).

3 Sigrid Schade und Silke Wenk: *Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld*. Bielefeld: transcript, 2011, S. 9. Zur Beschäftigung mit visuellen Quellen in der Musikwissenschaft vgl. auch Carola Bebermeier und Sabine Meine (Hgg.): *Musik im Blick. Visuelle Perspektiven auf auditive Kulturen*. Wien/Köln: Böhlau, 2023.

Verflechtung mit den beteiligten Akteur:innen und deren Intentionen zu analysieren sind. Schade/Wenks Ansatz erweist sich in seiner Grundsätzlichkeit auch als hilfreich in der Analyse literarischer Schubert-Bilder. Im Zuge eines *close reading* hinterfrage ich, inwieweit Rudolf Hans Bartsch in *Schwammerl* tatsächlich ein „radiant, amiable and carefree image of Schubert“⁴ gezeichnet hat. Besonderes Gewicht liegt dabei auf der Strahlkraft der in diesem Rahmen kreierten visuellen Schubert-Bilder. Es geht nicht darum herauszufinden, wie Franz Schubert tatsächlich ausgesehen oder agiert haben könnte – und somit darum, romanhafte Narrative mit vermeintlich historischen Fakten abzugleichen. Mein Interesse ist es vielmehr, die Vorstellungswelten um *Schwammerl* genauer zu erkunden und auf diese Weise Prägungen der Schubert-Rezeption zu hinterfragen und deren Genese nachzuspüren.

Die frei erfundene Geschichte um Franz Schubert und die Liebesgefühle zwischen ihm und den drei Glasermeister-Töchtern Hedderl, Heiderl und Hannerl Tschöll ist in ihrer Wirkung kaum zu unterschätzen. Dabei scheint in dem Bemühen, auf diese Weise Schuberts Ehelosigkeit und deren Hintergründe romanhaft schlüssig zu erhellen, eine nicht unwesentliche Intention des Autors vorzuliegen. Nicht nur diesbezüglich ist es notwendig, in der Diskussion des Romans die „weniger bekannte[n] Seiten des vermeintlich lebenswürdigen *Schwammerl*-Autors und Konstrukteurs des Mythos ‚Alt-Wien‘ und seine Rolle als Produzent[en] eines antislawischen, antisemitischen und männlich-deutsch chauvinistischen [...] Weltbildes“⁵ einzubinden. Bedenklicher Weise ist gerade auf der reichweitenstarken Wikipedia zu lesen, der Offizier und Schriftsteller Rudolf Hans Bartsch (1873–1952) sei während der Zeit des Nationalsozialismus „ein vom Regime wenig geschätzter Autor“ gewesen, „da sein literarisches Werk als träumerisch-melancholisch und ‚weichlich‘ angesehen wurde“.⁶ Viele weitere Quellen belegen das Gegenteil: Bartsch, Ehrenbürger der Stadt Graz (seit 1932/33),

4 Alexander Stillmark: „Es war alles gut und erfüllt‘. Rudolf Hans Bartsch’s *Schwammerl* and the Making of the Schubert Myth“, in: *The Biedermeier and Beyond*, Ian F. Roe und John Warren (Hgg.) (Selected Papers from the Symposium held at St. Peter’s College, Oxford from 19–21 September 1997). Bern/Berlin/Frankfurt: P. Lang, 1999, S. 225–234, hier S. 233.

5 Bernadette Harrant: *Konstruktion nationaler Identität bei Rudolf Hans Bartsch*, Diplomarbeit, Universität Wien, 2010, S. 107. <https://services.phaidra.univie.ac.at/api/object/o:1266526/get> (zuletzt abgerufen am 14. Juni 2025).

6 https://de.wikipedia.org/wiki/Rudolf_Hans_Bartsch (zuletzt abgerufen am 14. Juni 2025). Als Einzelnachweis ist dort angegeben: Gerhard Fuchs: „Profiteure, Verfolgte, Verbotene. Dichter und Dichtung von 1938 bis 1945“, in: *Graz in der NS-Zeit 1938–1945*, Stefan Karner (Hg.). Graz/Wien/Klagenfurt: Verein zur Förderung der Forschung von Folgen nach Konflikten und Kriegen, 1998, S. 71–96, hier S. 77.

war nach dem sogenannten Anschluss Österreichs gezielt durch die Nationalsozialisten gefördert worden, wobei unter anderem der stark antisemitisch gefärbte Roman *Brüder im Sturm* (1940) eine Neuauflage erfuhr.⁷

Ein Taschenbuch für Musikinteressierte

Antiquarisch erworbene Bücher und Objekte vermögen es, anhand von Gebrauchsspuren Einblicke in Rezeptionszusammenhänge zu geben. Geknickte Ecken, Hervorhebungen, Widmungszeilen oder manchmal sogar Notizen lassen erkennen, wie und in welchem Rahmen ein Buch gelesen wurde. Eine Taschenbuch-Ausgabe des Schubert-Bestseller-Romans *Schwammerl* (L. Staackmann: Leipzig, 1912) kann hier als konkretes Beispiel dienen. Der Band, aus der Druckauflage von 76.000 bis 85.000,⁸ ist in sehr gutem Zustand und scheint, wenn überhaupt vollständig, nur mit größter Sorgfalt gelesen worden zu sein. Er enthält eine einzige Unterstreichung mit Bleistiftnotiz in zierlich-akkurater Handschrift am rechten Rand der Seite 152. Beschrieben werden an dieser Stelle die letzten Stunden Beethovens. Schubert war ins Schwarzspanierhaus gekommen, um Beethoven einen letzten Besuch abzustatten: „Dennoch brachte einer der Freunde dem tauben Mann die Namen der sorgenvollen Besucher auf einem Zettel, und die flackernden Augen dessen, der schon seit Wochen immerzu an dem einen Tode zu sterben fortfuhr, ergriffen sich das Wort Franz Schubert heraus.“

Die Anmerkung mit Bleistift, deren Bezug durch die Markierung des Wortes „einer“ hergestellt ist, lautet „Schindler“. Gemeint ist der Beethoven-Sekretär und spätere Biograf Anton Schindler (1795–1864), der nicht zuletzt durch seine nachweislichen Fälschungen in Beethovens Konversationsheften als wenig vertrauenswürdige Quelle gilt. Interessant ist hier nun nicht die Frage, wer Beethoven in seinen letzten Stunden tatsächlich begleitet, gepflegt oder besucht hat. Der Grad der Nähe der Bekanntschaft

7 Zur Biografie und Einordnung Bartschs vgl. Uwe Baur und Karin Gradwohl-Schlacher: *Literatur in Österreich 1938–1945. Handbuch eines literarischen Systems. Bd. 1: Steiermark*. Wien: Böhlau, 2008, S. 75–79. Vgl. auch Kurt Vancsa: Art. „Bartsch, Rudolf Hans“, in: *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 1. Berlin: Duncker & Humblot, 1953, S. 613 f. [Online-Version] <https://www.deutsche-biographie.de/gnd118652931.html#ndbcontent> (zuletzt abgerufen am 14. Juni 2025); sowie https://www.graz.at/cms/beitrag/10076284/7772685/Rudolf_Hans_Bartsch.html (zuletzt abgerufen am 14. Juni 2025).

8 Der Roman wurde bis in die 1940er-Jahre hinein aufgelegt und erreichte eine Gesamtauflage von über 250.000 Exemplaren. In den 1950er-Jahren kam es sogar zu einer Neuauflage. Vgl. Vancsa: „Bartsch“ (wie Anm. 7) und Stillmark: „Schubert Myth“, S. 233 (wie Anm. 4).

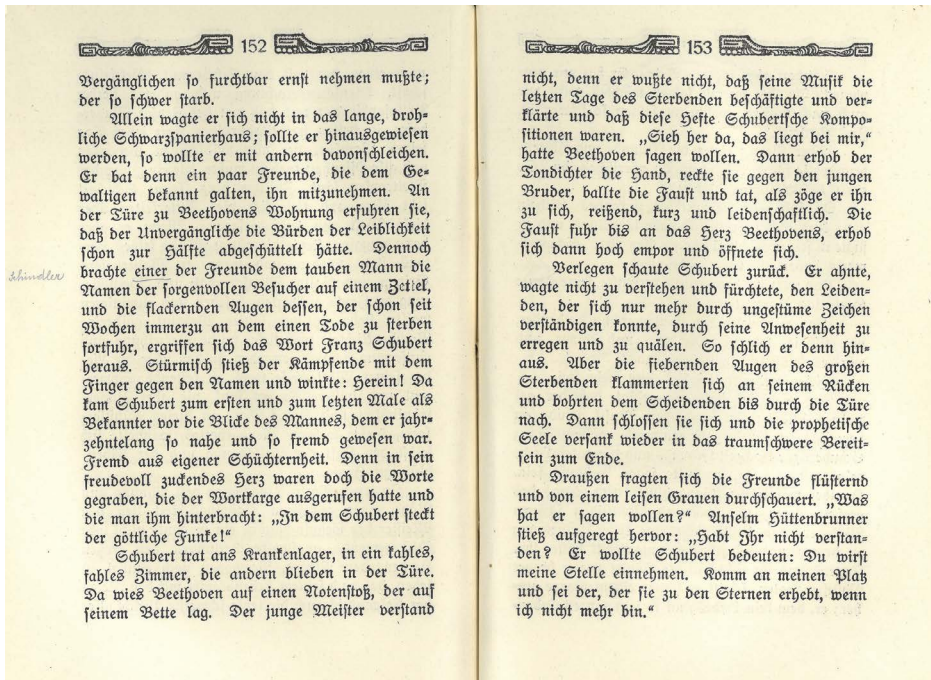


Abbildung 1: Bleistiftnotiz von unbekannter Hand in einer Taschenbuch-Ausgabe von *Schwammerl* (Archiv Rost)

zwischen Schubert und Beethoven ist bis heute fraglich. Bemerkenswert ist vielmehr, dass die anonyme Person, auf die die Bleistiftnotiz zurückgeht, die Beschreibung in *Schwammerl* offenbar als historisch verbürgten Bericht gelesen hat – wobei sie sich besonders für Beethovens Tod und dessen Bezug zu Schubert zu interessieren schien. Die Bleistiftnotiz gibt einen eindrücklichen Hinweis darauf, in welchem Maße Rudolf Hans Bartschs *Schwammerl* das historische Bild Schuberts in der Gegenüberstellung zu Beethoven beeinflusst und daran anknüpfend das „Klischee des lebensuntüchtigen, resignativen Musikers“⁹ massiv untermauert haben mag.

9 Oswald Panagl: Art. „Bartsch, Rudolf Hans“, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, begr. von Rudolf Flotzinger, hg. von Barbara Boisits (letzte inhaltliche Änderung: 5. April 2023, zuletzt abgerufen am 31. Mai 2025), <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001f7e6>.

Schwammerl: Bodyshaming und künstlerisches Framing

In *Schwammerl* ist Bartschs stetes Bemühen zu erkennen, Schuberts Körperlichkeit möglichst häufig in den ‚Blick‘ der Lesenden zu rücken. Die Romanfigur kennzeichnet „das treuherzige, runde, gute Gesicht“ (S. 198) bzw. „das runde Gesicht“ mit „dickbackigste[m] Lachen“ (S. 254).¹⁰ Schubert wird fortlaufend mit seiner geringen Körpergröße sowie Übergewicht in Verbindung gebracht. Bartsch verwendet eine Vielzahl an Formulierungen, die dieselben Zuschreibungen gewissermaßen in den Roman und damit auch in das vermittelte Schubert-Bild einmeißeln: beispielsweise „der Kleine“ (S. 7, S. 288), „der kleine Meister“ (S. 56), „der kurze Musikant“ (S. 61 f.), „der kleine Musikant“ (S. 19, S. 27, S. 128, S. 139, S. 190, S. 280), „der kleine Musiker“ (S. 68, S. 73, S. 80, S. 95), „der kleine, dicke Meister“ (S. 39), „der kleine, dicke Musikant“ (S. 54), „der kleine, unglücklich kurze und dicke Musikant“ (S. 30), „ihr kleiner dicker Freund“ (S. 79) oder „das kleine Genie“ mit den „rundlichen Händchen“ (S. 68).¹¹ In Hinblick auf die wachsende Zuneigung von Heiderl Tschöll heißt es etwa: „Mit allem Bewußtsein begann sie sich in das arme, mopfig aussehende und scheue Musikantlein zu verlieben.“ (S. 69)

Bartsch lässt kaum eine Gelegenheit aus, Schuberts vermeintlich defizitäre Körperlichkeit herauszustellen und ins Lächerliche zu ziehen. In Hinblick auf größere narrative Zusammenhänge sei hier verwiesen auf die einleitende Schilderung des Spaziergangs mit Johann Michael Vogl, bei dem „der kleine Franz Schubert neben ihm seine kurzen, dicken Beine mit jenem Schmiß vor sich in die Welt hinauswerfen“ muss, „mit dem etwa ein Schuljunge Knallkugelchen schleudert“ (S. 6), um mit Vogl Schritt halten zu können;¹² oder auf die Szene der Erkundung des Dachbodens in Schuberts Wohnhaus: „man brauchte bloß vier Gatterstangen loszureißen; so kamen alle bis auf Schubert hindurch, für den noch eine fünfte herabgebo-gen werden mußte“ (S. 43). Eindrücklich geschildert wird auch Schuberts

10 Ich zitiere im Folgenden aus dem oben genannten Taschenbuch-Exemplar, wobei ich die entsprechenden Seitenzahlen im Text in Klammern angebe.

11 In dieser Auflistung habe ich zur Verbesserung der Lesbarkeit die verschiedenen Deklinationen in den Zitaten vereinheitlicht.

12 Bei dieser Szene handelt es sich um eine direkte sprachliche Übertragung von Franz Schobers Karikatur „Vogl und Schubert ziehen aus zum Sieg“ (<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:SchubertAndVogl.jpg>) in ein literarisches Bild. Vgl. Ilija Dürhammer: „Der Wandel des Schubert-Bildes im 20. Jahrhundert“, in: *Dialekt ohne Erde. Franz Schubert und das 20. Jahrhundert*, Otto Kolleritsch (Hg.). Wien/Graz: Universal Edition, 1998 (= Studien zur Wertungsforschung 34), S. 238–258, hier S. 241.

und Schwinds gemeinsame Suche nach einem zurückgezogenen Hochsitz im Wald: „Wie oft jubelte er [Moritz Schwind] da und rief in heißem Entzückensausbruch den dicken und stockigen Freund zu sich in die grünumzweigte Höhe. Schubertl hoppste und mühte sich zwei, ja drei Schuh am Stamme empor, fiel dann seufzend ab und zur Erde wie ein satter Bluteigel.“ (S. 112)

Weitere wiederkehrende Momente sind die Inszenierung Schuberts als träumerische, introvertierte bis depressive Figur – „der kleine Regent der Harmonien“ (S. 32), „der träumende Musiker“ (S. 34 f.), der „stille, in sich geschlossene kleine Tondichter“ (S. 65) der „scheue, stille, kleine Mann“ (S. 147) – sowie das mehrdeutige Armutsmotiv: „der ewig geldlose kleine Musiker“ (S. 48), „der arme Musikanter“ (S. 100, S. 154), „der arme Musiker“ (S. 108).¹³ In Hinblick auf Männlichkeitsbilder ist zudem die Charakterisierung von Schuberts Stimme aufschlussreich. Er spricht und singt „mit seiner sanften und leisen Baritonstimme“ (S. 72) bzw. „mit seiner hellen Stimme“ (S. 184 f.).

Eine unterstellte Maßlosigkeit beim Essen und Trinken ergibt sich aus dem bisher Geschilderten von selbst: das „schmausfreudige, trinklustige Menschenkind“ (S. 177) sitzt „fest, klein und dick hinter seinem Glase“ (S. 184). Verweise auf einen mehr oder minder ausgeprägten Alkoholismus häufen sich im Roman und werden im Epilog zugespitzt: „Da ihm nichts sonst gegeben war, griff der Sänger der Sehnsucht nach dem Weine, der ihm das einzige Glück, das ihm geworden war, das eigene tiefrauschende Wesen, noch deutlicher fühlen ließ und das Glücksgefühl, dessen er fähig war, noch erhob.“ (S. 306) Schubert – das „hilflose Kind“ – stirbt letztlich an gebrochenem Herzen, er „flüchtete in seiner Sehnsucht nach Glück zu Dionysos, – und sank dem Thanatos in die Arme.“ (S. 306)

Während Verniedlichungen wie „Bertl“ oder „Schubertchen“ von Anfang an im Roman Verwendung finden, taucht die einschlägige Verknüpfung von Schuberts Körperlichkeit mit der Pilzfigur erst relativ spät auf: Bei einem Streit in einem Wirtshaus um Goethes *Faust*, der von Schubert glühend verteidigt wird, beleidigt ihn der Kontrahent als aufgedunsenen Säufer: „Wie habe ich mich nur mit einem notorischen Trunkenbolde einlassen können! Und aufgequollen! Das sagt diese Pilzlingsfigur!“ (S. 141)

Interessanterweise wird das Bild des „Pilzfigür“ später im Freundeskreis wieder aufgegriffen. Den Begriff „Schwammerl“ legt Bartsch dann Schubert selbst in den Mund – eine insofern bedeutsame Szene, da nicht nur

13 Auch in dieser Auflistung habe ich die verschiedenen Deklinationen in den Zitaten vereinheitlicht.

der Romantitel hier erstmals genannt, sondern zudem auch mit der stets präsenten Todesahnung Schuberts verknüpft wird: „Schwammerln haben ein kurzes Dasein.“ (S. 154)

Als Schuberts Spitzname geprägt wird „Schwammerl“ schließlich erst bei einer als glücklich und sorgenlos geschilderten Gesellschaft in Graz. Johann Baptist Jenger schärft die Idee des Beinamens: „Na, Schwammerl doch! Schaut's ihn an. Hat er nicht eine Figur wie ein Herrenpilzerl?“ Der Scherz um die Körperlichkeit wird hier als Mittel inszeniert, um „das Genie, endlich zu sich hergerückt und familiennahe gemacht zu haben“: „Nun war er Freund Schwammerl, nun riefen ihn sogar die Kinder so, nun gehörte er gänzlich zu ihnen.“ (S. 214)

Nach der Rückkehr von der wohltuenden Reise in die Steiermark erscheint Schubert, der nun auch seinen Alkoholkonsum eingrenzen kann, „vollgepumpt mit frischer Luft, wie ein dicker Käfer, der fliegen will – und es aber auch kann!“ (S. 242) Schubert, der in der folgenden Zeit wieder häufiger mit Hannerl Tschöll zu tun hat, wird von dieser lediglich auf musikalisch-künstlerischer Ebene ernstgenommen: „Aber wenn sie auch vor dem Musiker ihre Art von Ehrerbietung hatte, – der Mensch, seine Figur, Hut, Frack, Hose und Schuhe gaben unerschöpflichen Stoff zum Lachen.“ (S. 261) – „Ihren kleinen Funghetto, das Pilzchen mit den ungeschickten Hosen!“ (S. 263)

Die konsequente Verniedlichung und Herabwürdigung der Schubert-Figur zeichnet das Bild eines empfindsamen, vom Leben getriebenen Künstlers. „Schubertl“ wird zwar von seinem männlichen Freundeskreis geliebt und geschätzt, kann aber aufgrund seines äußeren Erscheinungsbilds und seines zögerlichen Charakters weder eine Ehefrau finden noch stabilen beruflichen Erfolg erlangen. Schuberts Ehelosigkeit und große Nähe zu seinen männlichen Freunden werden so plausibel gemacht. Berücksichtigt man zeitgenössische Männlichkeitsbilder und Rudolf Hans Bartschs ideologische Orientierung an deutschnationalen, chauvinistischen Denkweisen, ist die Charakterskizze des Komponisten als naturnahes, einerseits zu bemitleidendes, andererseits in seiner Schaffensfreude und Kreativität zu bewunderndes „Kind“ folgerichtig.¹⁴ An der einzigen Kuss-Szene, die der Roman Schubert zubilligt, ist bezeichnenderweise eine empfindsame Vierzehnjährige mit Tiefgang beteiligt. Im gegebenen ideologischen Setting werden zwar Schuberts unüberwindliche Defizite als Mann deutlich her-

14 In einem weiteren Framing Bartschs schließt sich der Kreis: „[Die Alte] hatte jenes unwiderstehliche Mitdabeisein einer neugierigen See, wie es bei Kindern und Negern gangbar ist, aber sie war stets voll mütterlich teilnehmender Güte.“ (Bartsch, *Schwammerl*, S. 124)

ausgestellt, in der Rolle des kindlichen Künstler-Genies findet er aber dennoch einen ideologisch vertretbaren Platz in der deutsch-österreichischen Musikkultur – hinter Beethoven und Mozart.

Goethe, Mozart, Beethoven, Schubert

Rudolf Hans Bartsch entwirft in *Schwammerl* geschickt und strategisch einen Genie-Horizont, in dem sich sein Schubert beweisen und verorten muss. Gleich zu Beginn des Romans wird während des Spaziergangs ein Vergleich zwischen Goethe und dem Sänger Vogl aufgeworfen. Drei Seiten später folgt der Name Mozart: Schubert plant mit Vogl einen Besuch beim „Urbild des Papageno“ (S. 9), dem Vogelfänger und Sänger Adamheinrich Gupf. Im Laufe des Treffens gibt Gupf auf Nachfrage einige Mozart-Anekdoten zum Besten – darunter die Geschichte um den „Fußtritt“, der hier damit begründet wird, dass Mozart dem Grafen Arco die Geliebte ausgespannt habe.¹⁵ Schubert bewertet Mozart als „zweitgrößte[n] Musiker der Welt“, woraufhin er Beethoven erstmals namentlich erwähnt: „Ja, der Beethoven, der [...]. Zu dem können wir andern nur beten.“ (S. 18)

Beim Weiterlesen wird die wesentliche Rolle, die Ludwig van Beethoven im Roman zugeordnet ist, immer deutlicher. Beethoven wird, passend zu Bartschs bildlicher Schubert-Beschreibung, als „wilde[r] Eber“ (S. 51), „stürmender Stier“ und „gereizte Riesenhummer“ (S. 52) bezeichnet. Auch Ursula Brandstätter diskutiert in ihrer *Schwammerl*-Analyse umfassend den Bezug auf Beethoven,¹⁶ der sich „wie ein roter Faden durch den gesamten Roman“¹⁷ zieht. In der Roman-Episode, in der Schubert Beethoven während eines Spaziergangs bei stürmischem Wetter beobachtet, von diesem aber nicht bemerkt wird, macht sie die rezeptionsgeschichtliche Wahrnehmung der beiden Komponisten als Antipoden aus: „Beethoven und Schubert

15 Zur sogenannten Fußtritt-Anekdote, der, verstanden als Ausdruck eines neuen künstlerischen Selbstverständnisses, in der Mozart-Biografie eine Bedeutung zukommt, vgl. Melanie Unseld: *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkulturen und Musikhistoriographie*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2014 (= Biographik. Geschichte – Kritik – Praxis 3), S. 130–134.

16 In der Gegenüberstellung von Bartschs *Schwammerl* (1912) und Peter Härtlings *Schubert. Zwölf Moments musicaux und ein Roman* (1992) fokussiert Brandstätter die Themen Beethoven, der Vater, Natur und Politik. Ursula Brandstätter: „Musikerbiographien zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Schubert im Spiegel literarischer Biographien“, in: *Musik und Biographie. Festschrift für Rainer Cadenbach*, Cordula Heymann-Wentzel und Johannes Laas (Hgg.). Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004, S. 82–105, hier S. 83.

17 Ebd., S. 88.

verkörpern zwei unterschiedliche musikalische Sprachen, zornig ringend die eine, wehmütig erhaben die andere.“¹⁸ Sie bewertet den Roman zwar als kitschig, liest ihn aber wenig kritisch und kann sich nicht von dessen biografischem Anspruch lösen.

Während für Bartsch die Polarisierung der kompositorischen Charaktere zweifellos ein willkommenes literarisches Stilmittel darstellte, tritt eine andere grundlegende Intention in *Schwammerl* noch deutlicher hervor: Der Roman thematisiert Schuberts Anspruch als Beethoven-Nachfolger und konstruiert konsequent die Idee der Schicksalhaftigkeit jener musikhistorischen Erbfolge. Dies zeigt sich unter anderem in der Szene, die auf den weiter oben bezüglich der Bleistiftnotiz herausgegriffenen Abschnitt folgt:

Stürmisch stieß der Kämpfende mit dem Finger gegen den Namen und winkte: Herein! Da kam Schubert zum ersten und zum letzten Male als Bekannter vor die Blicke des Mannes, dem er jahrzehntelang so nahe und so fremd gewesen war. Fremd aus eigener Schüchternheit. Denn in sein freudevoll zuckendes Herz waren doch die Worte gegraben, die der Wortkarge ausgerufen hatte und die man ihm hinterbracht: „In dem Schubert steckt der göttliche Funke!“ (S. 152)

Alexander Stillmark konzentriert sich in seiner Analyse ebenfalls auf die Beethoven-Bezüge und die Behandlung des Genie-Gedankens in *Schwammerl*: „The fundamental idea underlying Bartsch’s conception of creative genius is that of selfless dedication to art as the sole vindication and ultimate recompense [...] for all the sorrows and deprivations suffered in life.“¹⁹ Insgesamt charakterisiert er den Roman treffend als „attempt at myth-making“, „creating as it did a vivid portrait from anecdote and memoir, and imprinting this on the popular imagination under the guise of authenticated biography.“²⁰ Bartschs überbordend bildreiche Sprache empfindet er als wenig glücklich bis geschmacklos, die dahinter stehenden Bedeutungsschichten geraten in diesem Zuge ins Abseits.

18 Ebd., S. 89.

19 Stillmark: „Schubert Myth“, S. 229 (wie Anm. 4).

20 Ebd., S. 226.

Illustrationen und Farben

Schwammerl gibt sich insgesamt farbenfroh – wenngleich die 22 den Roman illustrierenden Vignetten in Schwarz-Weiß gehalten sind und die Kolorierung somit weitgehend der Imaginationskraft der Lesenden überlassen bleibt.²¹ Die Gestaltung der Vignetten geht zurück auf den Grazer Architekten und Grafiker Alfred Keller (1875–1945), der auch für die sonstige Buchausstattung mit jugendstilhaften Elementen und den mit einem Scherenschnitt von Schuberts Kopf verzierten Einband verantwortlich zeichnet. Ein gutes Beispiel für den Farbenreichtum in *Schwammerl* ist die Szene um das Wiedersehen der Freunde nach Schuberts Oberösterreich-Reise. Der Schubert'sche Freundeskreis wird an dieser Stelle im Roman erstmals eingeführt.

Er [Schubert] sah zum Ufer hin, da standen vor einem sehr roten langen Hartriegelgebüsch in einer Reihe Schwind, der Wiedergekehrte, in einem krachmandelgelben Frack und Schober, der Verlorene, Verreiste, Aufgegebene, in einem himmelblauen. In grasgrüner Herrlichkeit strahlte Jenger, der Hofkriegsratsbeamte, den man eben wie zu Schuberts Separatfreude eigens von Graz nach Wien transferiert hatte. Alle drei hatten wieder heimgefunden, und damit Schuberten die liebe, alte Zeit von neuem und gänzlich behagenswert anlachen sollte, stand auch in seinem havannabraunen Überzuge der trockene, aber treue Kupelwieser da und schmunzelte. So paradierten sie in allen Farben und schwenkten festliche Schneuztücher, und auch die so bunt, daß es der kräftigsten grellgelben Abendsonne bedurfte, um nicht eine unvergleichliche Harlekinade abzugeben. (S. 35 f.)

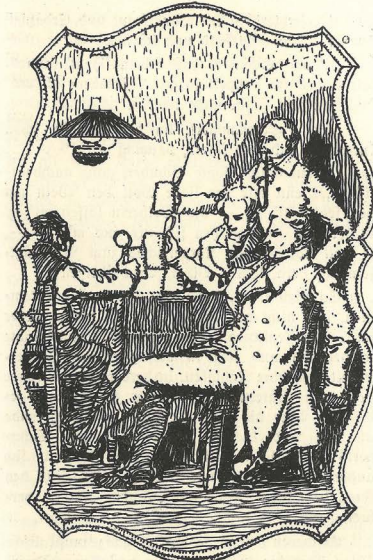
Schuberts Freundeskreis als „Harlekinade“ – mit einem möglichst weiten Farbenspektrum von gelb, blau, grün und braun vor strahlend roten und gelben Hintergrundelementen zeichnet Bartsch hier das Bild einer ausgelassenen, fröhlichen Runde, die insgesamt kindliche Lebensfreude und unschuldige Wiener Behaglichkeit vermittelt. Direkt gegenüber der Beschreibung ist die entsprechende Vignette mit der Bildunterschrift „An der Donauländ“ (S. 37) platziert. Wir blicken gewissermaßen mit Schuberts

21 Die 22 Vignetten sind wie folgt untertitelt: Mit Vogl – Bei Gupf – An der Donauländ – Im Frühwirthhaus – Beethoven im Sturm – Das Dreimäderlhaus – Bei Herrn Tschöll – Gupf in Versuchung – „Zum Heurigen“ – Beethoven † – Hannerl – Am Grazer Sacktor – Kaffee und Gugelhupf – Hüttenbrenners Terrasse – Wildbach – An der Mur – Hallerschlössel – Krebsenkeller und Schloßberg – Das Stammbeisel – Grinzing – Praterfahrt – Schwermut.

Ja, sein Behagen an den einfachsten Genüssen schien nur stärker und schmausiger geworden zu sein, seit er aus jenem düstern Reiche heraus war, dessen Türe er so fix und leichtfertig hinter sich zugeschlagen hatte.

Eines Abends im Aldvent hat er Schober schon gegen sechs mit ihm ins Wirtshaus zu gehen und im Hinschlendern den allzeit bereiten Schwind mit zu holen.

So saßen sie denn eine Stunde früher als sonst beim Weine, im traulichen Licht, im Pfeifenrauche, in der Wirtstübchenwärme. „Nämlich,“ sagte Schubert und schlug behäbig ein Bein über das andere: „Das sind die Tage des Einspinnens; der Heimkehr, des Zusammenrückens. Das sind die Tage, deren Seele der Ofen ist und auf dem Lande der Herd. Wir Menschen brauchen dann keine andere Seel'. Man kann gar net früh genug zum Trunt und Schmaus gehen. Ich bitt' euch! Wenn vormittags schon die düstergrauen Staubnebel dickmantlig und schwer über die Straßen liegen und die Geschäftseut' am Mittag Licht brennen müssen. Was soll man tun? Und was für ein Trost ist da Lampenlicht, Malvasier und Schinkenwed! Es ist die Zeit der Einkehr; und der Mensch soll froh sein, und sich wie eine Scheune benehmen, in welche die schweren Fruchtwagen einfahren. Also, Kellner, was gibt's Gutes? Aber recht Gutes! Hallo: Haben Sie mir das glacierte Schweins-



Das Stammbeisel

Abbildung 2: Alfred Kellers Vignette „Das Stammbeisel“ aus Rudolf Hans Bartschs *Schwammerl* (Archiv Rost)

Augen auf die Willkommensszene, die allerdings statt vier Freunden, nur drei Herren, im Hintergrund zwei Damen und einen knienden Hafenarbeiter zeigt. Schubert selbst ist nicht zu sehen.

Schuberts Äußeres wird gleich eingangs in der Vignette „Mit Vogl“ (S. 5) den Leser:innen ‚zu sehen gegeben‘. Die unterschiedliche Körpergröße der spazierenden Männer sticht ins Auge: Schubert reicht Johann Michael Vogl gerade einmal bis zur Schulter. Die zweite Vignette „Bei Gupf“ (S. 17) eröffnet den Blick auf einen „Konglomeratblock“ aus aufgetürmten Felsen mit einem Hochsitz. Adamheinrich Gupf – zuvor als „zaunlattendürres Gestellchen“ (S. 13) eingeführt – sowie Vogl und Schubert stoßen hoch oben auf dem Felsenblock mit Weingläsern an. Die drei Männer befinden sich in etwa auf Augenhöhe, wobei Schubert bereits steht und Gupf und Vogl erst im Aufstehen begriffen sind. Die körperliche Gedrungenheit der Schubert-Figur wird so unterstrichen. Die geringe Körpergröße wird in der Folge in mehreren Vignetten aufgegriffen: „An der Mur“ (S. 231) präsentiert

Schubert auffallend kurzbeinig, während in „Das Stammbeisel“ (S. 253) die Schubert-Figur umgeben von seinen größer und seriöser dargestellten Freunden eher einem übergewichtigen, älteren Kleinwüchsigen ähnelt.

Alfred Keller führt die Tschöll-Töchter – mit typischen Biedermeier-Frisuren und -Kleidern von der Bastei herabschauend – mit der sechsten Vignette „Das Dreimäderlhaus“ (S. 63) ein. Direkt darauf folgt die Darstellung „Bei Herrn Tschöll“ (S. 81), die Schubert zu Gast bei Glasermeister Christian Tschöll in Gesellschaft zweier seiner Töchter zeigt. Der Komponist spielt im Frack am Klavier, die Tschölls lauschen hingebungsvoll. Ebenfalls am Klavier sitzt Schubert wenige Seiten später, diesmal in der Rückenansicht, beim Unterricht von „Hannerl“ (S. 173).

Farben können von den Lesenden schließlich wieder explizit mit Blick auf die Vignette „Kaffee und Gugelhupf“ (S. 199) imaginiert werden. Zu Gast bei der Familie Pachler in Graz hat Schubert am Frühstückstisch Platz genommen. Das breite Gesicht, umrahmt von einer riesigen Serviette, wirkt aufgedunsen und leicht überdimensioniert – der Löffel in der Hand suggeriert, Schubert wolle den vor ihm aufgebauten Gugelhupf im Ganzen allein verzehren. Diese Darstellung bringt unter allen Vignetten am deutlichsten die von Bartsch so ausführlich geschilderte Körperlichkeit Schuberts zum Ausdruck – hier untermalt von kindlicher Vorfreude auf den bevorstehenden kulinarischen Genuss. Der Tisch ist mit einem „fraise-farbenen Kaffeetuche“ gedeckt, die Tafel funkelt „rosenrot und weiß“ (S. 197). Eindrücklich bereichert wird das Farbenspiel vom Outfit des Gastes. Die Pachlers ebenso wie die Diensten sind beim Eintritt Schuberts ins Frühstückszimmer verblüfft:

Denn Schubert hatte ihn heute zum ersten Male an, den neuen Frack mit Silberknöpfen. Grasgrün! Grasgrün! Und eine porzellanweiße Hose dazu. So kam er daher wie das steirische Landeswappen, glücklich über seine gelungene Höflichkeit, die allsogleich erraten und stürmisch akklamiert wurde. (S. 198)

Ein Höhepunkt an Buntheit erreicht Bartschs Roman mit einer weiteren Szene, die ohne das Pendant einer Vignette bleibt. Geschildert wird die Ankunft der vielköpfigen Familie Haring, die mit Schubert und dessen Grazer Gastgeber, den Pachlers, sowie weiteren Bekannten und Freunden zu einer Gesellschaft auf dem Hüttenbrenner-Anwesen geladen ist. Bei dieser Gelegenheit wird dann auch Schuberts Spitzname „Schwammerl“ geprägt (siehe oben).

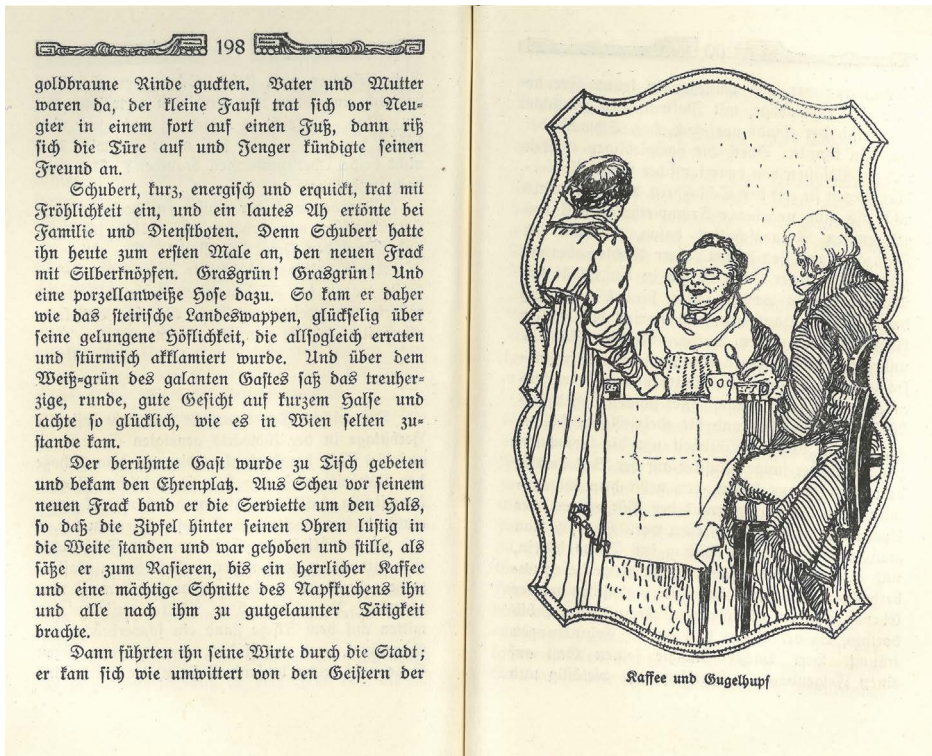


Abbildung 3: Alfred Kellers Vignette „Kaffee und Gugelhupf“ aus Rudolf Hans Bartschs *Schwammerl* (Archiv Rost)

Je näher die Kavalkade [Familie Haring] herankam, desto bunter und fröhlicher sah der Zug mit großen und kleinen Sonnenschirmen im hellen Sommerglanze aus, und es war ein eifriges Winken und Hin- und Widerjauchzen, bis endlich die ganze Gesellschaft [Hüttenbrunners, Pachlers, Schubert, Jenger, Leitner] aus der Gloriette in großen Sprüngen hinabstürmte und zurechtkam, als sich die farbige Wirrnis der aussteigenden Damen und Kinder aus wahrhafter Malkastenbuntheit endlich in einzelne knicksende, rosarote, hellgelbe, blaue, grüne, weiße, lila und fraisefarbige Gestalten löste. (S. 205)

Schubert erscheint hier eingebunden in eine äußerst lebensfrohe, sorgenfreie Biedermeier-Welt – visuell unterstrichen von der übermäßigen Buntheit. Die Losgelöstheit von aller Bürde währt jedoch nur kurz. Nach der Jause zieht sich der Komponist zurück und steigt einsam zur Gloriette den

Weinberg hinauf: „Und während das junge Leben unten schäumte, saß er tiefversunken und dachte an seine Sterbestunde.“ (S. 212) – Der Kontrast, den Bartsch hier aufruft, könnte nicht größer sein und lässt seine Intention, Schuberts kurzes Leben in einer geniegebundenen Schicksalshaftigkeit zu begründen, deutlich hervortreten. Die Todesahnung des Protagonisten zieht sich wie ein Leitmotiv durch den gesamten Roman. So endet die Erzählung auch wenig überraschend mit einer umfänglichen Schilderung von Schuberts Tod, die an die letzte Vignette „Schwermut“ (S. 301) anknüpft.

Eine Postkarte an Ella

Um Bartschs *Schwammerl* für die Operettenbühne als *Das Dreimäderlhaus* tauglich zu machen, wurde das Todelement gänzlich getilgt. Anders als im Roman gilt in Bertés Singspiel Schuberts Zuneigung in erster Linie Hannerl Tschöll – und nicht der Reihe nach allen drei Tschöll-Schwestern. Auffällig ist, dass der abwertende Kosenamen „Schwammerl“ im Libretto nicht erscheint – die für Bartsch so elementare Diskreditierung der Körperlichkeit Schuberts ließen die Librettisten Willner und Reichert weitgehend außen vor. Musikalisch baut *Das Dreimäderlhaus* bekanntlich auf originalen Schubert-Melodien auf, die Berté bearbeitete, teils vereinfachte und die auf diese Weise umso zugänglicher wurden.²² In der Bühnenfassung wurde das Narrativ um Schuberts unglückliche Liebe schließlich in mehrerlei Hinsicht populär. Die entsprechenden Melodien, die man kannte bzw. im Theater hören konnte, begleiteten auf visueller Ebene bildnerische Darstellungen von Szenen aus der Handlung – häufig mit Wiener Lokalkolorit.

Bei einer Recherche zu visuellen Quellen zum Thema *Dreimäderlhaus* stößt man schnell auf zahlreiche Postkartenmotive.²³ Auch Christoph Müller-Oberhäuser, dessen Untersuchung von Komponistendarstellungen auf

22 Vgl. Sabine Giesbrecht-Schutte: „Klagen eines Troubadours“. Zur Popularisierung Schuberts im *Dreimäderlhaus*, in: Martin Geck, *Festschrift zum 65. Geburtstag*, Rolf Ares und Ulrich Tadday (Hgg.). Dortmund: Klangfarben, 2001, S. 109–133.

23 Im Digital-Archiv Historische Bildpostkarten – Universität Osnabrück mit über 20.000 historischen Bildpostkarten aus der Zeit vor 1945 finden sich bei der Suche mit dem Keyword „Dreimäderlhaus“ allein 60 verschiedene Karten: <https://bildpostkarten.uni-osnabrueck.de> (zuletzt abgerufen am 14. Juni 2025). Fast alle dieser Karten stammen aus der Sammlung Prof. Dr. Sabine Giesbrecht, in der sie unter einer eigenen Kategorie „Dreimäderlhaus“ geführt wurden. Das Bildpostkarten-Archiv der Universität Osnabrück war Ausgangspunkt der ersten umfangreichen Sammelpublikation zu musikbezogenen Bildpostkarten: Dietrich Helms, Christoph Müller-Oberhäuser und Jan Philip Lehmann (Hgg.): *Musik per Post. Bildpostkarten und das visuelle Wissen von der Musik*. Wien: Böhlau, 2024.

Postkarten den festen Platz Schuberts in diesem Kontext deutlich nachvollziehen lässt, betont, dass die Singspielfassung „zu einer Flut entsprechender Karten führte“.²⁴ Dietrich Helms unterstreicht generell die Bedeutung von Bildpostkarten für die Jahrzehnte um 1900 „als das wohl aussagekräftigste Korpus an Bildquellen für die Kulturgeschichte allgemein und damit auch für die Geschichte der Musik als einer populären Kultur“.²⁵ Mit der Analyse von Postkarten, die nicht zuletzt Kanonisierungsprozesse widerspiegeln, kann populäres Wissen erschlossen werden – das heißt „verbreitete Ansichten und Vorstellungen von der Musik, ihren Repertoires und Kanons, ihren bedeutendsten Akteur:innen, ihren idealen sozialen Kontexten und ihren symbolischen Funktionen“.²⁶

Daran anknüpfend möchte ich eine zufällig ausgewählte Postkarte zum Thema, die ich im Antiquariatshandel erworben habe, genauer diskutieren. Die Karte, in Saarbrücken abgeschickt, ist adressiert an „Fräulein Ella Emmesberger“ in Her[r]stein (Nahe) im heutigen Rheinland-Pfalz. Die Nachricht auf der Postkarte ist datiert mit „Saarbr. 13/VII.19.“, kurz nach Ende des Ersten Weltkriegs.

Lb. Ella Aus dem schönen S. | sende ich dir einen ganzen | Koffer voll fröhlicher Grüße. S'ist | doch schön zu Hause; schade, daß du | nicht auch hier bist. Doch auch | dieser Schmerz, er geht vorüber. | [unleserl. Abkürzung] herzl. Grüße dein | Willi[T]

Zwei weitere Schreiberhände haben zudem unter dem Text und auf der Vorderseite der Karte mit Bleistift Grüße an Ella und eine andere Dame geschrieben. Die Karte zeigt Reste einer aufgeklebten und abgestempelten Briefmarke der Deutschen Post, die später abgerissen wurde. Es ist noch erkennbar, dass die Marke ursprünglich schräg nach rechts gekippt aufgeklebt war, was auf die damals sehr verbreitete Briefmarkensprache verweist.²⁷ Die Bedeutung der Positionen der Briefmarke ist variabel je nach Zeit und Umfeld: das Kippen nach rechts könnte etwa „Innige Küsse!“ bedeuten oder

24 Christoph Müller-Oberhäuser: „Komponisten in Serie(n). Bildpostkarten und die Popularisierung eines hochkulturellen Kanons der Musik“, in: *Musik per Post* (wie Anm. 23), S. 95–130, hier S. 120.

25 Dietrich Helms: „Zur Einleitung. Das visuelle Wissen von der Musik. Bildpostkarten als Quelle (musik-)historischer Forschung“, in: *Musik per Post* (wie Anm. 23), S. 13–24, hier S. 17 f.

26 Ebd., S. 18.

27 Vgl. Malte Völk: „Die Briefmarkensprache. Kulturelle Praxis und Pathosformel“, in: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 116/2 (2020), S. 85–102, <https://doi.org/10.5167/uzh-194953>.



Abbildung 4: 1919 verschickte Postkarte mit Dreimäderlhaus-Motiv, Vorder- und Rückseite (Archiv Rost)

„Ich liebe Dich!“ oder auch „Ich sehne mich nach Dir.“²⁸ Davon abgeleitet hätten wir es bei Ella und Willi mit einem Liebespaar zu tun. Geht man weiterhin davon aus, Willi habe auch die Bildpostkarte in Hinblick auf eine Botschaft an Ella oder zumindest mit dem Gedanken, das Motiv möge Ella gefallen oder für sie Identifikationspotenzial aufweisen, ausgewählt, rückt die Illustration in den Fokus. Inwieweit die Abbildung auf der Postkarte tatsächlich in der Kommunikation zwischen Absender und Adressatin eine Rolle spielte, kann letztlich nur gemutmaßt werden. Auffällig ist jedoch, dass bei der Sendung von Saarbrücken ins Rheinland ein österreichischer oder Wiener Kontext keine Rolle spielt. Auch von einem eventuellen Musikinteresse ist bei der Postkartenwahl nicht zwangsläufig auszugehen.

28 Vgl. Historische Bildpostkarten – Universität Osnabrück, os_ub_0000029, <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:700-2-0000029-1>.

Die Postkarte präsentiert eine von Felix Riedl gemalte Szene mit Dreimäderlhaus-Thema aus dem Wiener Verlag Brüder Kohn („Wiener Kunst Nr. 1966“)²⁹ – ein Verlag, der den Markt mit diversen Komponistenserien belieferte.³⁰ Die Karte zeigt ein Paar, das vor einem gedeckten Tisch auf der Straße vor einem Zaun steht. Der Mann hält die Hand der etwas verschämt wirkenden Frau. Mit Blick auf die Gebäude im Hintergrund spielt sich die intime Szene offenbar im öffentlichen Raum ab. Die Hausfassade ist von einem breiten Durchgang, den zwei spazierende Paare durchschreiten, unterbrochen und eröffnet den Blick auf einen größeren Platz. Eine der Damen schaut sich interessiert nach dem Paar um. Durch die Bildunterschrift „Dreimäderlhaus (Schubert):“ | „Bin so glücklich!“ ist es leicht, auch bei oberflächiger Kenntnis des Plots, das Paar im Vordergrund als Franz Schubert und Hannerl Tschöll zu identifizieren.

Hannerl Tschöll ist blond, ein wenig kleiner als Schubert dargestellt, der abgesehen von einer etwas groß geratenen Brille und der hohen Stirn keine der ihm in Bartschs Roman zugeschriebenen körperlichen Charakteristika aufweist. Mit „Bin so glücklich!“ ist der Bezug zum Singspiel gegeben, der Satz könnte dennoch allgemein verstanden und etwa auf die Gefühlslage des Absenders Willi bezogen werden. Es handelt sich um die ersten Worte des Duetts „Lied aus Wien“ (I. Akt, Nr. 5, Hannerl, Schubert) im Singspiel *Das Dreimäderlhaus*.

[Hannerl:] Bin so glücklich augenblicklich, daß ich's gar nicht sagen kann.
 [Franz:] Zu viel Ehre wenn's so wäre, wüßt nicht, was denn an mir dran.
 [Hannerl:] Aber geh'ns, so was schön's gibt net mehr wie ihre Lieder.
 [Franz:] Zuviel Lob, sicherlich, hab' schon glaubt, Sie meinen mich! [Hannerl:] Was schön'res könnt's sein als ein Wiener Lied, was jauchzt so im Herzen und geht ins G'müt, was stimmt uns so fröhlich ob arm, ob reich und macht uns den Engerln im Himmel gleich? Das singende, klingende, fröhlichkeitsbringende herzenbezwingende Lied aus Wien.³¹

29 Vgl. das Exemplar in: Historische Bildpostkarten – Universität Osnabrück, os_ub_0005323, <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:700-2-0005323-2>.

30 Vgl. Müller-Oberhäuser: „Komponisten“, S. 108 f. (wie Anm. 24).

31 *Das Dreimäderlhaus*. Singspiel in 3 Akten von Dr. A. M. Willner und Heinz Reichert. Mit Benützung des Romanes „Schwammerl“ von Dr. R. H. Bartsch. Musik nach Franz Schubert. Für die Bühne bearbeitet von Heinrich Berté. Klavierauszug zu zwei Händen mit unterlegtem Text (B. Bersa). Leipzig/Wien: Doblinger, 1916. Vgl. auch <https://opera-guide.ch/operas/das+dreimaderlhaus/libretto/de/> (zuletzt abgerufen am 14. Juni 2025).