Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Tirol in der Operette“

verfasst von / submitted by
Mirjana Plath, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2019 / Vienna 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet: A 066 836
Studienrichtung lt. Studienblatt / degree programme as it appears on the student record sheet: Masterstudium Musikwissenschaft
Betreut von / Supervisor: Univ.-Prof. Dr. Michele Calella
Für Martin und Annette, denen ich alles verdanke.
Verzeichnis der Notenbeispiele

Notenbeispiel 1: Carl Millöcker: Das verwunschene Schloss. Klavierauszug,
Nr. 5, T. 338–345. ........................................................................................................... 66
Notenbeispiel 2: Carl Millöcker: Das verwunschene Schloss. Klavierauszug,
Nr. 3, T. 374f. ...................................................................................................................... 67
Notenbeispiel 3: Carl Millöcker: Das verwunschene Schloss. Klavierauszug,
Nr. 16, T. 56f. ..................................................................................................................... 67
Notenbeispiel 4: Carl Millöcker: Das verwunschene Schloss,
Notenbeispiel 5: Carl Millöcker: Das verwunschene Schloss. Klavierauszug,
Nr. 3, T. 121–128. ........................................................................................................... 75
Notenbeispiel 6: Carl Millöcker: Das verwunschene Schloss. Klavierauszug,
Nr. 10, T. 26–33. ............................................................................................................. 77
Notenbeispiel 7: Carl Millöcker: Das verwunschene Schloss. Klavierauszug,
Nr. 7, T. 4–12. .................................................................................................................. 79
Notenbeispiel 8: Carl Zeller: Der Vogelhändler. Klavierauszug,
Nr. 12, T. 1–56. .................................................................................................................. 102
Notenbeispiel 9: Carl Zeller: Der Vogelhändler. Klavierauszug,
Nr. 7, T. 292–308. .......................................................................................................... 115
Notenbeispiel 10: Carl Zeller: Der Vogelhändler. Klavierauszug,
Nr. 16, T. 21–36. .......................................................................................................... 118
Notenbeispiel 11: Carl Zeller: Der Vogelhändler. Klavierauszug,
Nr. 16, T. 94–97. .......................................................................................................... 119
Notenbeispiel 12: Carl Zeller: Der Vogelhändler. Klavierauszug,
Nr. 7, T. 497–500. .......................................................................................................... 119
Notenbeispiel 13: Carl Zeller: Der Vogelhändler, Nr. 12, T. 139–148
(nach Partiturdruck in Wien Bibliothek im Rathaus, Transkription durch Autorin)....... 124
Notenbeispiel 14: Carl Zeller: Der Vogelhändler, Nr. 2, T. 85–96
(nach Partiturdruck in Wien Bibliothek im Rathaus, Transkription durch Autorin)....... 128
Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Übersicht der Verweise auf spätere Nummern in der Ouvertüre. ....................... 58
Inhaltsverzeichnis
Verzeichnis der Notenbeispiele ........................................................................... 5

Tabellenverzeichnis ............................................................................................. 6

1. Einleitung ........................................................................................................ 11

2. Forschungsstand ............................................................................................. 14

3. Methodik ......................................................................................................... 17
  3.1. Imagologie .................................................................................................. 17
    3.1.1. Bild und Image ...................................................................................... 20
    3.1.2. Stereotyp .............................................................................................. 24
    3.1.3. Vorurteil ............................................................................................... 25
    3.1.4. Klischee ............................................................................................... 25
    3.1.5. Festlegung der Begrifflichkeiten für die nachfolgenden Untersuchungen ..... 26
  3.2. Topic Theory .............................................................................................. 27

4. Nationaldarstellungen in der Operette .............................................................. 34

5. Tirol als Sujet in der Kultur des 19. Jahrhunderts .............................................. 37
  5.1. Ursprünge .................................................................................................... 37
  5.2. Reisende Tiroler Musikgruppen .................................................................... 39
  5.3. Tirol in Instrumentalmusik, Oper und Volksstück ........................................ 43
  5.4. Zeitgenössische Charakterisierungen ........................................................... 46
    5.4.1. Die Musik Tirols ..................................................................................... 46
    5.4.2. Charakterisierung der Bevölkerung Tirols .............................................. 49
  5.5. Festhalten relevanter Begriffe und Zwischenresümee ................................... 51

6. Beispieloperetten .............................................................................................. 53
  6.1. Das verwunschene Schloss ......................................................................... 53
    6.1.1. Werkinformationen und Einführung ....................................................... 53
    6.1.2. Inhaltsangabe ....................................................................................... 54
    6.1.3. Musikdramatische Motive der Tiroldarstellung im Verwunschene Schloss .... 58
6.1.3.1. Aberglaube und Gottesfürchtigkeit .................................................. 58
6.1.3.2. Bergbauerntum .............................................................................. 68
6.1.3.3. Idyllisches Gebirgsleben ................................................................. 72
6.1.3.4. Einfältigkeit, schlechte Bildung und Weltfremdheit ...................... 77
6.1.3.5. Derbeit ............................................................................................... 84

6.2. Der Vogelhändler .................................................................................... 90
6.2.1. Werkinformationen und Einführung ................................................. 90
6.2.2. Inhaltsangabe ...................................................................................... 91
6.2.3. Musikdramatische Motive der Tiroldarstellung im Vogelhändler .... 94
   6.2.3.1. Wilderei ......................................................................................... 95
   6.2.3.2. Nationalstolz und Heimatverbundenheit ..................................... 96
   6.2.3.3. Lustigkeit ...................................................................................... 103
   6.2.3.4. Dummheit .................................................................................... 106
   6.2.3.5. Weltenkenntnis .......................................................................... 108
   6.2.3.6. Sittenhaftigkeit und Treue ......................................................... 110
   6.2.3.7. Reisende Tiroler Musikgruppen ................................................. 119
   6.2.3.8. Vogelhandel ............................................................................... 125

7. Fazit ............................................................................................................ 130

Quellenverzeichnis .......................................................................................... 135
Primärquellen ................................................................................................. 135
   Libretti ...................................................................................................... 135
   Musikalien ................................................................................................ 135
   Partiturdrucke ......................................................................................... 135
   Handschriftliche Musikalien ................................................................. 135
   Klavierauszüge ....................................................................................... 135
Sekundärliteratur ............................................................................................ 135
Online-Quellen ............................................................................................... 141
1. Einleitung


Ein interessantes Sujet innerhalb des Forschungsfelds stellt die Region Tirol dar. Obwohl Tirol durch die Sprache, ein ähnliches Landschaftsbild, gemeinsame Traditionen und eine verwandte Musikkultur eng mit anderen Bergregionen Österreichs verbunden scheint, wird und wurde die Region in der Öffentlichkeit dennoch als eigenständiges Land wahrgenommen. Inwiefern sich diese Eigenständigkeit auch in der Operette niederschlägt, ist bisher noch nicht untersucht worden.


---

\(^1\) Adam 2006, S. 203.
\(^2\) Orosz / Rácz 2013, S. 169.
\(^3\) Adam 2006, S. 203.
zwei ausgewählten Operetten beispielhaft analysiert: Carl Millöckers *Das verwunschene Schloss* (UA 1878) und Carl Zellers *Der Vogelhändler* (UA 1891). Im Zentrum der Untersuchungen steht die Frage, inwiefern sich Tirol in wiederkehrenden Darstellungsformen in der Operette niederschlägt und inwiefern sein Image spezifische Merkmale besitzt oder nur als austauschbare Hintergrundkulisse für eine romantisierte Darstellung des alpinen Raumes dient.


5 Millöcker o. J.a und Millöcker o. J.b.
6 Berla 1883.
7 Zeller o. J.
8 Held / West 1984.
2. Forschungsstand


9 Beller / Leerssen 2007.
10 Voltrová 2015.
11 Mirka 2014a.
13 Dickensheets 2012, S. 97–137.
dieser Masterarbeit hilfreich sind. Er bezieht sich dabei besonders auf die Darstellung Süd-

europas. Moritz Csáky’s Aufsatz zur Ideologie der Wiener Operette von 1997 gibt weitere


17 Glanz 1989, S. 75–90. 
21 Ball 1827, S. 1–8. 
22 Szadrowsky 1868, S. 275–352. 
25 Unverricht 1976, S. 99–120. 
26 Senici 2005. 
3. Methodik

3.1. Imagologie


Die Bedeutung der Erforschung von Stereotypen für die Musikwissenschaft und insbesondere für die Operette hebt Christian Glanz hervor:


Im Kapitel zu den Nationaldarstellungen in der Operette wird dieser Aspekt des Genres, mit Vorurteilen und Klischees von anderen Ländern zu spielen, genauer erläutert. Glanz sieht dabei die Gefahr, die von der Verbreitung von Stereotypen ausgehen kann – und von der unter anderem im Nationalsozialismus ausgiebig Gebrauch gemacht wurde. So kann die Erforschung der Bilder, die die Operette von anderen Ländern zeichnet, Denkmuster aufzeigen und auf die Künstlichkeit dieser Bilder aufmerksam machen.


29 Ebd., S. 17.
30 Glanz 1989, S. 76.
Florack beschreibt und hinterfragt unter anderem eine Methode, die sich in der Masterarbeit für die Untersuchung des Tirolbildes anbietet. Die Methode besteht nach Florack darin, von einem vorliegenden Text alle Elemente herauszufiltern, die sich auf das fremde Land beziehen, dessen Bild untersucht werden soll. Diese einzelnen Elemente werden dann zu einem Gesamtbild zusammengeführt. Florack betont, dass die Textsorte für eine solche Analyse zweitrangig ist – ein Operettenlibretto kann demnach ebenso untersucht werden wie ein belletristischer Text. Bis zu diesem Punkt folgt die vorliegende Arbeit jenem imagologischen Konzept.

Der nun folgende Schritt, der bei diesem Forschungsansatz meist zusätzlich noch unternommen würde, stößt auf Kritik bei Florack. Oft würden mehrere Texte des gleichen Autors oder der gleichen Autorin, die alle einen Bezug zu dem gleichen fremden Land hätten, gemeinsam analysiert. Die einzelnen Images, die in den verschiedenen Texten herausgestellt wurden, würden zu einem Gesamtbild zusammengeführt. Florack kritisiert diese Vorgehensweise:

„Solange sie [die Imagologen] jedoch nach kohärenten 'Bildern' suchen, vernachlässigen sie zwangsläufig das Strukturgefüge des einzelnen Werkes und verstellen sich den Blick auf die komplexen kulturellen Verweisungszusammenhänge, in denen jedes Strukturelement steht. Dabei wäre deren Kenntnis unerlässlich, um die stets besondere Funktion verstehen zu können, die Motive des Fremden in dem jeweiligen Text haben. Sonst führt der Kulturkontakt zu Mißverständnissen, und Literatur sowie Literaturwissenschaft kommen zu kurz.“


Weiter kritisiert Florack, dass häufig versucht würde, die Nationalbilder in Texten mithilfe von biographischen Informationen über den Textautoren bzw. die -autorin nachzuvollziehen. Es würden also Ereignisse oder Umstände im Leben eines Autors oder einer Autorin gesucht, die diese Person zu einer bestimmten Meinung über eine Nation bewegt haben.
können. Florack zweifelt an der Glaubwürdigkeit dieser Methode und bezeichnet sie als spekulativ.33

Eine Nachvollziehung, wie genau die Komponisten und Librettisten in den Beispielen zu ihrem Bild von Tirol angeregt wurden beziehungsweise welche spezifischen Ereignisse sie zu der jeweiligen Tiroldarstellung inspiriert haben, kann aus diesem Grund auch in vorliegender Arbeit nicht gegeben werden. Es ist unmöglich, die Gedankengänge einer historischen Person in allen Facetten im Nachhinein zu ergründen.

Auch kann von den Bildern von Tirol in den Operetten nicht automatisch auf die Haltung des damaligen Operettenpublikums oder gar aller Österreicherinnen und Österreicher geschlossen werden. Florack kritisiert eben diesen Ansatz, der ihrer Ansicht nach von einigen Imagologinnen und Imagologen betrieben würde. Sie ist der Meinung, dass man oft davon ausgehe, dass die Images aus der Literatur für die Perspektive des gesamten Herkunftslandes einer Autorin oder eines Autors gelten würden.34 Dies ist für sie jedoch keine belegorientierte Argumentationsweise:

„Die moderne Soziologie hat inzwischen gezeigt, daß zumindest in hochentwickelten, komplexen Gesellschaften jeder einzelne zu verschiedenen Gruppen gehört (die größer oder kleiner sein können als die Nation), daher gleichzeitig über mehrere Rollen-, Identitäten’ verfügt. Damit ist die – in der Nachkriegszeit so beliebte – Beobachtung von Völkern als kollektiven Einheiten fragwürdig geworden, und die Vorstellung, Völker hätten einen je besonderen Nationalcharakter, hat an Plausibilität verloren.“35

Weiter bemängelt Florack:

„[…] der Schriftsteller wird zum privilegierten Sprachrohr eines Kollektivs; der literarische Text erscheint als ein Zeugnis kollektiven Bewußtseins. […] Es wird damit vorausgesetzt, daß es im Rahmen nationaler Grenzen ein gemeinsames, geschichtlich gewachsenes Bewußtsein gebe und eine gemeinsame Vorstellung von dem eigenen Volk (als einer ‘Quasi-Person’) wie von anderen Völkern (als fremden ‘Quasi-Personen’).“36

Eine derartige Schlussfolgerung übersteigt die Aussagekraft der Images. Da sich eine Nation aus vielen unterschiedlichen Individuen zusammensetzt, können dementsprechend viele unterschiedliche Meinungen in einer Nation vertreten sein. Ein Text, der nur von einer einzigen Person (oder gegebenenfalls einer kleinen Personengruppe) verfasst wurde, zeigt also nur

33 Florack 2007, S. 18f.
34 Ebd., S. 27.
35 Ebd., S. 13f.
36 Ebd., S. 18.

Für die Untersuchung des Tirolbildes in der Operette sind neben der nun erläuterten Vorgehensweise der Imagologie auch ein Verständnis für deren Begriffe wichtig, die bereits angeklungen sind. Diese werden daher im Folgenden erklärt.

3.1.1. Bild und Image


37 Voltrová 2015, S. 27.
38 Ebd., S. 37.
39 Ebd., S. 47.
homogenen Eigenschaften zusammengesetzt sei. Aus diesem Grund bevorzugt Voltrová den Ausdruck 'imagotypes System'.

In ihren nachfolgenden Erläuterungen greift die Autorin jedoch weiterhin auf die Begriffe 'Image' und 'Bild' zurück. Diese Begriffe sind in der Imagologie fest etabliert, weitere Theorien des Forschungsgebietes bauen darauf auf. Um eine Einführung in den Diskurs geben zu können – was die Absicht ihrer Publikation ist – muss Voltrová also weiterhin mit ihnen arbeiten.

In der Imagologie würden 'Bild' und 'Image' in zwei Kategorien eingeteilt. Voltrová erklärt die Unterscheidung zwischen Selbstbild (Autoimage) und Fremdbild (Heteroimage). Bei einem Selbstbild „bewertet der Autor die Information, die er in einen Text kodiert, den beschriebenen Sachverhalt, als etwas, was ihm selbst oder seiner Ethnie, seinem Land u. ä. gehört, womit er eine innere Beziehung hat und was er als etwas Eigenes bezeichnen kann“. Ein Fremdbild sei im Umkehrschluss alles, was von einer Autorin oder einem Autor nicht als etwas Eigenes angesehen werde.

Für den Aufbau und die Beantwortung der Forschungsfrage der Masterarbeit ist folgende Feststellung von Voltrová außerdem von großer Relevanz:

„Wie schon erwähnt, gehört eine Überprüfung, ob das Image wahr oder falsch ist, nicht zum Forschungsbereich der komparatistischen Imagologie, die eindeutig auf Genesis, Struktur und Wirkungspotenzen von Images gerichtet ist. Trotzdem sollte angemerkt werden, dass die Heteroimages […] selten objektiv sind.“


41 Ebd., S. 49f.
42 Ebd.
43 Ebd., S. 51.
Auch die Ursprünge, wie ein Bild entstanden ist, sind kaum bis gar nicht rekonstruierbar. Wie Voltrová weiter feststellt, kann heute schwer festgestellt werden, wodurch die Autoren und Autorinnen eines Textes die Inspiration für ihre Darstellung eines Landes erhielten. Daher kann auch bei der Analyse der hier untersuchten Operetten die Herkunft aller Elemente des jeweiligen Tirolbildes nicht erklärt werden. Auf einzelne historische Aspekte wird nur insofern eingegangen, wie sie in den Operetten explizit thematisiert werden und somit für deren Analyse relevant sind.


„The mental or discursive representation or reputation of a person, group, ethnicity or ‘nation’. This imagological usage is not to be confused with the generally current meaning of ‘pictorial or visual depiction’. Nor is an image tantamount to anything that can or has been said concerning a certain person, country or group."


44 Voltrová 2015, S. 56ff.
45 Beller / Leerssen 2007.


\textsuperscript{47} Leerssen 2007, S. 342.
\textsuperscript{48} Ebd., S. 343.
wurde nur für die Besprechung von Leerssens Definition gebraucht, um den fremdsprachigen Hintergrund von Leerssens Erläuterungen zu verdeutlichen.

3.1.2. Stereotyp

Voltrová stellt das Stereotyp als Unterform eines Bildes dar: Es sei ein Bild, das jedoch starr in seiner Bedeutung, wirklichkeitsreduzierend und wenig objektiv sei. Es würde meist eine positive oder negative Konnotation haben. Damit ist mit einem Stereotyp auch ein Werturteil verbunden. Sie erklärt weiter, dass auch Stereotypen aus verschiedenen Perspektiven gesehen werden können:

„Ein Autostereotyp ist eine feste Vorstellung, die man von sich selbst, seiner Sozialgruppe oder seiner Ethnie hat. Mit einem Heterostereotyp wird im Gegensatz dazu eine feste Vorstellung darüber bezeichnet, was außerhalb der Grenze des ‚Eigenen‘ steht – d. h. eine reduzierte Vorstellung über das Fremde (ein Individuum, eine Sozialgruppe oder eine Ethnie).“

Auch Beller verweist auf die Unterscheidung zwischen Auto- und Heterostereotypen. Für die Masterarbeit ist – wie schon beim Bildbegriff – die Heteroperspektive bestimmend.


---

49 Beller 2007c, S. 432.
52 Ebd., S. 28f.
53 Beller 2007c, S. 429.
3.1.3. Vorurteil

Das Vorurteil ist ein weiterer Begriff, der für die Imagologie von Bedeutung ist. Vorurteile würden durch eine oberflächliche Kenntnis einer anderen Kultur entstehen, die mit Stereotypen durchsetzt sei, wie Kleinsteuber meint. Gleichzeitig bilde sich ein Vorurteil auch durch eine Ablehnung und Ignoranz jener Fremdkultur heraus.56

Beller hebt die Problematic hervor, dass Vorurteil, Stereotyp und Klischee in der Sozialpsychologie meist als Synonyme verwendet würden. Er plädiert dafür, in der komparatistischen Imagologie eine Unterscheidung zwischen diesen Begriffen vorzunehmen. Er schlägt vor, das Vorurteil als ein moralisches Urteil oder eine moralische Haltung aufzufassen. Ein Stereotyp sei eine erstarrte Äußerung dieses Vorurteils. Ein Klischee schließlich sei eine Art Redewendung oder Formulierung, ein „stylistic turn of phrase“.57


3.1.4. Klischee

Beller zitiert in seinem Artikel über das 'Klischee' Anton Zijdervelds Definition: Ein Klischee sei eine traditionelle Form menschlicher Äußerungen, die durch wiederholten Gebrauch im sozialen Leben ihre ursprüngliche Wirkungskraft verloren hätten. Klischees könnten daher keine Bedeutung zu gesellschaftlichen Beziehungen und Kommunikation beisteuern, sie würden aber dennoch eine soziale Wirkkraft ausstrahlen. Sie würden das soziale Verhalten beeinflussen und eine Reflektion über seine Bedeutungen vermeiden.58

Deutlicher wird diese Definition durch Bellers eigene Erklärung, dass Klischees lediglich Reduktionen schablonenhafter Äußerungen seien.59 Anders als ein Image sind Klischees somit weder komplex noch wandelbar. Sie reduzieren stetig wiederholte Aussagen unreflektiert auf ein starres Muster.

---

57 Beller 2007b, S. 404.
59 Beller 2007a, S. 297.
Weiter verweist Beller auf Wolfgang Brückner, nach dem Klischees als Verallgemeinerungen auch keine empirisch fundierten Erkenntnisse darstellen und nicht auf der Realität beruhen würden.\footnote{Brückner 1988, S. 123, zit. nach Beller 2007a, S. 297.}

### 3.1.5. Festlegung der Begrifflichkeiten für die nachfolgenden Untersuchungen


Ein **Bild** oder **Image** ist ein wandelbares Konstrukt einer Person, Personengruppe oder eines Landes. Viele einzelne Elemente wirken zusammen, um das Image zu bilden. Das Bild einer Nation oder Völkergruppe setzt sich sowohl aus den Personen als auch aus deren heimatlicher Landschaft zusammen. Es kann sich aus positiven und negativen Aspekten zusammensetzen.


Ein **Klischee** ist ein vollkommen erstarrtes Stereotyp. Es reduziert ein Stereotyp noch weiter auf eine triviale Ebene, es ist eine extrem vereinfachende und simple Vorstellung eines Aspektes. Demnach ist es äußerst schwach in seiner Aussagekraft über die Realität. Ein Klischee muss nicht zwingend eine positive oder negative Wertigkeit ausdrücken.

Ein **Vorurteil** ist ein negativ konnotiertes Werturteil, das ohne genaue Betrachtung einer anderen Kultur unreflektiert gefällt wird. Es hat demnach nur vage Bezugspunkte mit der Realität.
3.2. Topic Theory


Auch Kofi Agawu nimmt in seinen Forschungen zur Topic Theory Bezug zu Ratner. Agawu definiert Topics – wie schon Ratner – als Subjekte, die in einen musikalischen Diskurs ein-

---

61 Mirka 2014b, S. 1.
63 Mirka 2014b, S. 1.
gebunden sind. Weiter meint Agawu, dass Topics hörbare Strukturen seien, die unterschiedlich stark auffallen würden. Einige seien direkt greifbar, viele aber auch subtil und wenig auffällig in das musikalische Gefüge eingebunden. Allerdings ist sich Agawu nicht in allen Punkten mit Ratner einig. So erkennt er zwar die Logik in den Einteilungen der Topics in ‚styles‘ und ‚types‘ und kann den Gedankengang nachvollziehen, doch zweifelt er daran, ob diese Einteilung die Komponierenden der vergangenen Jahrhunderte tatsächlich groß in ihrem Schaffen beeinflusst hätte: „That such orderings are logical is not in dispute; what is less clear is the extent to which they reflect the priorities of composers in the eighteenth century.‘

Mirka erläutert, dass der Begriff ‚Topic‘ eine sehr schwammige Bedeutung haben könne. Nach Ratner sei der Begriff von anderen Forscherinnen und Forschern erweitert worden. Sie selbst definiert Topics

„as musical styles and genres taken out of their proper context and used in another one. Other conventions, subsumed under this concept by other authors, are not topics, even if some of them are related to topics on the grounds of this definition: melodic or accompanimental figures are musical characteristics of topics insofar as they allow one to recognize a style or genre; affects form part of topical signification. Rhetorical figures and harmonic schemata are unrelated to topics but can combine with them into more or less stable amalgamates that are conventional in their own rights.“

Für Mirka gelten als Topics demnach nur musikalische Stile und Genres, die in einem anderen als ihrem ursprünglichen Kontext verwendet werden. Sie grenzt von dem Begriff Aspekte – wie unter anderem Figuren in der Melodie und Begleitung, harmonische Schemata und Affekte – aus. Dennoch betont sie, dass diese Aspekte für die Topic Theory relevant sein können, indem sie zu der Herausbildung eines Topics beitragen.


64 Agawu 2014, S. 474.
65 Ebd., S. 475.
66 Mirka 2014b, S. 2.
67 Ebd.


Auch Agawu sieht gewinnbringende Anknüpfungspunkte mit anderen Disziplinen:

„Given the intrinsically fluid nature of the phenomenon of topic, and given its potential as a tool for theoretical and historical analysis, it is tempting to imagine topic theorists entering into partnerships with other interpretive communities. For example, topic theory would seem to be a natural ally of hermeneutic analysis. From E.T.A. Hoffmann to Lawrence Kramer, musical hermeneutics has sought to capture the inner meaning of music by explicating individual texts, relying on media and props of both musical and extra-musical origin, including language."

69 Ebd., S. 46.
70 Ebd., S. 56.
Agawu unterstützt damit einen Ansatz, der in der Masterarbeit verfolgt wird. Das Zusammenwirken verschiedener Wissenschaftsdisziplinen kann eine große Menge neuer Erkenntnisse aufdecken. Agawu betont, dass auch das Heranziehen verschiedener Quellenarten für eine Analyse sinnvoll sei. Sowohl literarische als auch musikalische Quellen können dabei helfen, die Bedeutung eines Werkes herauszuarbeiten.


\textsuperscript{71} Horton 2014, S. 643.
\textsuperscript{72} Agawu 2009.
musikalischen Ideale dieser Zeit (im Vergleich zum 18. Jahrhundert) für eine Analyse herausfordernd seien:

„A comparable exercise of establishing the compositional and stylistic premises of Romantic music, although challenging in view of the greater heterogeneity of compositional ideals in the latter repertoire, would nonetheless confirm the historical persistence of topoi. Chorales, marches, horn calls, and various figures of sighing, weeping, or lamenting saturate music of this era.”\(^{73}\)


\(^{73}\) Agawu 2009, S. 42.
\(^{74}\) Ebd., S. 42f.
\(^{75}\) Dickensheets 2012, S. 97–137.
Ländler in seiner Oper *Der Freischütz* genutzt, um in der dritten Szene des ersten Aktes ein ländliches Tanzereignis musikalisch darzustellen.76


Dickensheets sieht die Gefahr, dass eine Analyse nach der Topic Theory als subjektiv wahrgenommen werden könnte:

„Admittedly, topical analysis will always be subjective, in that it requires the interpretation of the analyst. However, given the consistent use of topics throughout the common practice period, we cannot ignore the surface languages presented to us by composers writing during the Romantic era. The play of topics and styles was no less important to them than it was to composers of the eighteenth century, providing, as it did, the musical vocabulary that spoke to and was understood by contemporary audiences. For modern scholars and listeners to join in that comprehension, it is imperative that we understand the way topics and styles functioned in any given period. Topical analysis, when combined with primary source research, becomes an invaluable instrument, affording both a unique glimpse into the vocabularies used by Romantic composers and a look beneath the surface of their musical creations."78


76 Dickensheets 2012, S. 102f.
77 Ebd., S. 103.
78 Ebd., S. 137.
4. Nationaldarstellungen in der Operette

Exotismus ist für Volker Klotz „die Auseinandersetzung mit einem fernen fremdartigen Anderswo aus der Sicht heimischer Lebensformen“. Mit diesem „Anderswo“ hat sich auch die Operette beschäftigt. Moritz Csáky stellt fest, dass in der Wiener Operette vielfältige Einflüsse aus fremden Ländern bemerkbar seien. In Wien seien Menschen aus verschiedenen Ländern zusammengekommen, die die kulturelle und ethnische Bandbreite des österreichischen Kaiserreiches repräsentiert hätten. Die Operette hätte dieses Nebeneinander an Kulturen aufgegriffen und verarbeitet. Gleichzeitig habe sie aber auch eine Tradition fortgeführt, die bereits in der Wiener Klassik bestanden habe:

„Die ‚Wiener Operette‘ scheint sich eines solchen intellektuell-musikalischen pluralistischen Hintergrunds, der schon im Zitatenreichtum Haydns, Mozarts, Beethovens oder Schuberts nachweisbar ist und selbst volksmusikalische, also sogenannte ‚nationale‘ Traditionen wie zum Beispiel den ungarischen ‚Verbunkos‘ geprägt hatte, [...] ganz bewusst bedient zu haben.“

Csáky schreibt weiter, dass sich das Publikum der Wiener Operette hauptsächlich aus der mittleren urbanen Schicht, die aus allen Teilregionen des Kaiserreiches entstammte, zusammengesetzt habe. Er argumentiert, dass die Operette dieses Publikum ansprechen wollte, indem sie Elemente auf der Bühne einsetzte, mit denen sich die Zuschauer identifizieren konnten. Deshalb sei der Anteil an Tänzen aus verschiedenen Ländern so groß gewesen: „Walzer, Csárdás, Polka, Mazurka oder ein Wiener Heurigenlied, eine kroatische Volksweise und eine ungarische Melodie waren musikalische Signale, welche den Zuhörern die Welt, aus der sie kamen, vergegenwärtigen konnten.“ Für Csáky sind nach dieser Darstellung vor allem Tänze für die Etablierung eines länderspezifischen Milieus wichtig.

Die Verwendung des Tanzes für Nationaldarstellungen beschränkt jedoch nicht nur auf das Genre der Operette. Auch für die Oper ist dieser Aspekt in der Forschung bekannt. Beispielsweise schreibt Tatjana Marković, dass in der Oper Tänze verstärkt eingesetzt worden seien, um exotische Charaktere zu kennzeichnen, unter anderem bei Hector Berlioz, Giuseppe Verdi und Giacomo Meyerbeer. Dass die musikalische Gestaltung der Operette vorsätzlich auf Tänzen beruht, intensiviert diese Tendenz. So sei beispielsweise die Mazurka für polnische Sujets verwendet worden, der Csárdás hätte auf ein ungarisches Milieu verwiesen und

79 Klotz 2016, S. 89.
80 Csáky 1997, S. 69.
81 Ebd., S. 70.
82 Marković 2012, S. 40.
die Polka sei Böhmen zugeordnet worden. Der Walzer sei fest mit der Vorstellung von Wien verknüpft gewesen, wie Stefan Schmidl konstatiert.\textsuperscript{83}

Schmidl hat zusammen mit Alexander Preisinger bestimmte Mittel herausgearbeitet, die in der Operette hauptsächlich genutzt würden, um Nationen darzustellen:

„Die ‚Klänge der Heimat‘ \textit{(Die Fledermaus)} – sprich die Codes des Nationalen – werden kollektivsymbolisch und intermedial (Musik, Gesangstext und gegebenenfalls Tanz) nach sich ähnelnden Schemata inszeniert. Dazu gehören Nationalgerichte, Charakteristika der Topografie – im Sinne einer Politisierung des Raumes – und vor allem der männliche Blick auf Nation: Frauengestalten mit den ihnen zugeschriebenen Attributen fungieren als Personifikationen nationaler Stereotypie.\"\textsuperscript{84}


\textsuperscript{83} Schmidl 2011, S. 265–270.
\textsuperscript{84} Preisinger / Schmidl 2012, S. 145.
\textsuperscript{85} Golianek 2016, S. 428.
Die Konstruktion dieser Figuren aus Polen und Deutschland zeige, dass in der Operette nationale Stereotype verwendet worden seien; außerdem würden die moralischen Urteile über die Figuren häufig Verallgemeinerungen über das jeweilige Land offenbaren.\(^{86}\)


\(^{86}\) Golianek 2016, S. 428.

5.1. Ursprünge


\(^{87}\) Salmen 1980, S. 69.
\(^{88}\) Meier 2007, S. 448f.
\(^{89}\) Suppan 1994.
bungen beachtet worden. Noch in den 1770er Jahren seien nur einzelne Tänze und Musikinstrumente aus Tirol oberflächlich erwähnt worden. Als Instrumente führt Unverricht beispielsweise Maultrommel, Schwegel, Zither und Hackbrett an.\(^\text{90}\)


Wolfgang Hackl sieht das Gedicht *Die Alpen* von Albrecht von Haller aus dem Jahr 1729 als einen wichtigen Schritt an, der dazu beigetragen habe, dass sich das Bild der Alpen in der Literatur von einem abschreckenden Ort in ein Symbol für Ursprünglichkeit und Harmonie wandeln konnte:

„Die Alpen werden in ihrer arkadischen Harmonie und mit ihrem vielfältigen Nutzen als Ausdruck der Schöpfungsordnung dargestellt und durch die von den eigenen Wanderungen getragene Anschaulichkeit wird ihnen der Schauder des locus horribilis genommen, der bis dahin und noch später mit der Wahrnehmung der Alpen verbunden war. Zum andern projiziert Haller mit seinen eindrucksvollen Bildern eine alpine Idylle als Gegenwelt zur verderbten Gesellschaft seiner Zeit.“\(^\text{93}\)

Das besagte Gedicht von Albrecht von Haller wurde nach eigenen Angaben des Verfassers von einer Alpenreise mit dem Professor Gesner in Zürich 1728 inspiriert und erstmals 1729 veröffentlicht.\(^\text{94}\) In dem Gedicht schildert Haller die Vorzüge des Lebens in den Schweizer Alpen. Es wird die Meinung vertreten, dass der Mensch nicht durch Luxus und Reichtum glücklich würde, sondern dass ihm stattdessen ein einfaches Leben mit harter Arbeit in den Bergen Erfüllung böte. Das Gedicht gipfelt in einer Lobpreisung der Schweizer:

„O selig! wer wie ihr mit selbst gezogenen Stieren
 Den angestorbnen Grund von eignen Aechern pflügt:

\(^{90}\) Unverricht 1976, S. 103-105.
\(^{91}\) Suppan 1994.
\(^{92}\) Unverricht 1976, S. 100.
\(^{93}\) Hackl 2014, S. 38.
\(^{94}\) Haller 1778, S. 20.
Den reine Wolle deckt, belaubte Kränze zieren,
Und ungewürzte Speis’ aus süßer Milch vergnügt:
Der sich bey Zephirs Hauch, und kühlen Wasser-Fällen
In ungesorgtem Schlaf, auf weichen Rasen streckt:
Den nie ein hoher See das Brausen wilder Wellen,
Noch der Trompeten Schall in bangen Zelten weckt.
Der seinen Zustand liebt, und niemals wünscht zu bessern,
Das Glück ist viel zu arm sein Wohleyn zu vergrössern.”

Die Alpenbewohner werden hier als genügsame, naturverbundene Menschen beschrieben, die nicht nach höheren Verdiensten streben, als bescheiden in den Bergen zu leben. Die Alpen sind in diesem Gedicht ein sorgenfreier Ort, in dem sich nichts Böses finden lässt. Hackl meint, dass dieses Gedicht einen enormen Einfluss auf die Naturbegeisterung und auch eine erste Tourismuswelle in die Alpen gehabt habe. Zusammen mit weiteren Schilderungen der Schweizer Bergwelt, wie sie auch in Rousseaus Briefroman *Julie ou La Nouvelle Héloïse* vorkommen, habe Hallers Text zur Verherrlichung der Schweizer Alpen als malerische Landschaft beigetragen.96

5.2. Reisende Tiroler Musikgruppen

In seinen Forschungen über tirolerische Musik stellt Salmen die historischen Wurzeln der Tirolbegeisterung ebenfalls in den Kontext des ursprünglichen Interesses an den Schweizer Alpenregionen. Er nennt Friedrich Schillers *Wilhelm Tell* von 1804 als ein Paradebeispiel dafür, wie die Alpen als Ort der Freiheit und Unschuld gesehen wurden. Im Zuge dessen sei auch die Musik aus den Alpen bekannter geworden, die als klanglicher Inbegriff von unbebühlter Natur assoziiert worden sei.97

Dass dann aber auch die Tiroler Alpenkultur mehr Aufmerksamkeit erlangte, sei an den Tirolern selbst gelegen, wie Salmen schildert:


95 Haller 1778, S. 55f.
97 Salmen 1980, S. 69.
98 Ebd.


Diese neue Beliebtheit der Tiroler Alpenregion hat sich laut Salmen bis 1800 verstärkt auf den mitteleuropäischen, deutschsprachigen Raum konzentriert. Dann aber sei sie auch auf das fremdsprachige Ausland übergegangen. Trachtenbilderbüchern aus England zeigen beispielsweise schon 1813 Trachten von Tiroler Jägern.102

Neben der Begeisterung für explizit tirolerische Kultur wurde auch die Rezeption von ländlicher Kultur allgemein bei der städtischen Bevölkerung größer. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts kamen die Volksmusik und der Ländler in Mode, was sich auch in der

100 Baumann 2016.
Übernahme von Ländlermotiven in die Wiener Kunstmusik gezeigt habe, meint Dorothea Mielke-Gerdes.\textsuperscript{103}

Um die Beliebtheit und Reichweite der fahrenden Tiroler Sänger besser nachvollziehen zu können, lohnt sich ein kurzer Blick auf den Werdegang einer dieser Sängergruppen, die im Folgenden beispielhaft vorgestellt wird.

Die Familie Rainer war eine der berühmtesten Tiroler Musikergruppen, die mit ihren typisch tirolerischen Musikstücken international Bekanntheit erreichen konnten. In England traten sie erstmals im Jahr 1827 auf. In London brach daraufhin ein regelrechter Boom für volks tümliche Tiroler Musik aus, weitere österreichische Musikgruppen folgten dem Beispiel der Familie Rainer und veranstalteten Konzerte in England. 1839 reiste die Familie Rainer erstmals nach Nordamerika, nach Boston. Auch dort zog sie eine Flut an herumziehenden, singenden Familien nach sich, die Lieder im ‚alpinen‘ oder ‚Tiroler‘ Stil in ihren Programmen präsentierten.\textsuperscript{104} Die Familie Rainer wurde so erfolgreich, dass der Komponist und Musik pädagoge Ignaz Moscheles ab 1827 eine Sammlung von Tiroler Melodien in drei Bänden herausgab.\textsuperscript{105} Darin veröffentlichte er Jodler und Lieder, die die Familie Rainer auf ihren Tourneen präsentierten.


\begin{thebibliography}{99}
\footnotesize
\item \textsuperscript{103} Mielke-Gerdes 1996.
\item \textsuperscript{104} \textit{Grove music online} 2001, Art. „Tyrolienne“.
\item \textsuperscript{105} Moscheles 1827.
\item \textsuperscript{106} William Ball (1784–1869) war ein englischer Schriftsteller, der unter anderem auch eine Vielzahl von Librettoübersetzungen ins Englische anfertigte; darunter Felix Mendelssohn Bartholdys \textit{St. Paul} und Gioachino Rossinis \textit{Stabat Mater}. (Grove 1900, S. 128.)
\end{thebibliography}
ihnen ihre angeborene Begabung dennoch eine harmonische und effektvolle Darbietung von Musik.  


Wie bereits erwähnt, war die Familie Rainer nur eine von vielen Musikergruppen, die Tiroler Musik international bekannt machten und das Bild von Tirol in der Öffentlichkeit prägten. Allerdings scheint die Authentizität dieser Musik teilweise auch angezweifelt worden sein. Richard Heinrich Hohenemser veröffentlichte 1910 den Bericht „Über die Volksmusik in den deutschen Alpenändern“ und geht dabei auf reisende Gesangsgruppen aus Tirol ein. Er schildert, dass deren Musik in Österreich, Deutschland und England sehr beliebt gewesen sei, bewertet die Musizierenden allerdings als wenig authentisch:

„Nirgends werden wir durch rhythmische Unregelmäßigkeiten oder herbe Melodiewendungen des echten Jodlers und Alpenliedes erfreut; überall nichts als der Durchschnitt, verwässert durch chromatische Zwischentöne und andere sentimentale, aus der Kunstmusik entlehnte Wendungen.“

Glaubt man Hohenemser Darstellung, so müssen die Darbietungen von fahrenden Musikgruppen also spätestens nach 1900 an Qualität verloren haben – oder aber sie hatten selbst zur Zeit des Aufkommens dieser Reisetätigkeiten von Tiroler Musikerinnen und Musikern keine Musikstücke und Darbietungen präsentiert, die als authentisch betrachtet wurden.

---

107 Ball 1827, S. 1.
108 Ebd., S. 2.
110 Hohenemser 1910, S. 357.
Trotz dieser Kritik kann der Einfluss, den die Tiroler Sängerinnen und Sänger auf das Tirolbild ihrer Zeit hatten, nicht negiert werden. Sie waren an der Verbreitung eines Bildes in der Vorstellung der Öffentlichkeit in Europa (zumindest in Österreich, Deutschland und England) und teilweise auch Nordamerika beteiligt, das Tirol eng mit vokaler und volkstümlicher Musik verknüpfe.

5.3. Tirol in Instrumentalmusik, Oper und Volksstück


Salmen schildert, dass Tirol als Sujet auch in Opern und Volkstheaterstücken nach 1780 beliebt geworden sei. Die naiv-komische Figur des Tirolers tauche beispielsweise in Emanuel Schikaneders Posse Der Tyroler Wastel von 1796 auf. Nachfolgende Bühnenstücke hätten den Tiroler ebenfalls als lustigen und zufriedenen Gesellen dargestellt.112


112 Ebd., S. 69f.
113 Unverricht 1976, S. 100.
Dennoch liefert Unverricht interessante Erkenntnisse, wie ein Alpenmilieu im Musiktheater des 19. Jahrhunderts etabliert wurde – diese Erkenntnisse können bei der Untersuchung der Beispieloperetten hilfreich sein:

„Die coleur locale der Alpen und später des Hochgebirges im allgemeinen wird in der Oper nicht nur durch die Übernahme bekannter Nationalmelodien, die jeweils gekürzt und stets anders verarbeitet werden, sondern auch durch nationale Melodieverwendungen wie die des Kuhreigens und selbst durch geschlossene Sätze wie dem Schützenmarsch und dem Ländler (Tyrolienne) erreicht. Schließlich bilden der melodische Duktus und die Klangfarbe spezifischer Musikinstrumente wie Alphorn und Schweigel, wiedergegeben durch Klarinette oder Walddhorn bzw. Flöte oder Piccoloflöte, gelegentlich besondere Vortragsmanieren oder Vortragsgewohnheiten musikalisch das Alpenmilieu.“\textsuperscript{114}


Hugo Aust, Peter Haida und Jürgen Hein sehen einen Perspektivwandel im Tyroler Wastel. In früheren Wiener Volkstheaterstücken sei die ländliche Bevölkerung eher einfältig und als Witz für das Publikum dargestellt worden. Beim Tiroler, der im \textit{Tyroler Wastel} nach Wien kommt, verhalte es sich hingegen anders:

„Das Musterartige des \textit{Tyroler Wastel} liegt vor allem in der Umformung des alten Motivs vom Bauern in der Stadt. Hier lacht die urbane Gesellschaft nicht mehr über den weltfremden Tölpel (wie es der Höfling angesichts des Vogelfängers tat), sondern lernt an seinem Anderssein, das die bewahrte natürliche Identität zum Ausdruck bringt, die eigene Verformung durch konventionellen, großstädtischen, von der Natur isolierten Zwang kennen.“\textsuperscript{116}

\textsuperscript{114} Unverricht 1976, S. 118.
\textsuperscript{115} Ebd., S. 100f.
\textsuperscript{116} Aust / Haida / Hein 1989, S. 105.
Gleichzeitig habe die Einbindung des Tirolers in diesem Stück zur einer österreichischen Nationaldarstellung beigetragen:

„Zum Volksstück dieses Typs gehört das nationale, patriotische Element; es gibt dem Stück den Anschein bodenständiger, urwüchsiger, heimatlich originaler Theaterkultur und läßt die internationale Verbreitung solcher Bühnenunterhaltung vergessen. Die Hervorkehrung des Vaterländischen nimmt verschiedene Formen an: Sie erfolgt in der Abbindung Wiener Verhältnisse ebenso wie in der Hindeutung auf die Residuen tiroler [sic] Ländlichkeit […]“


Unverricht schreibt, dass Tirol in der Alpenoper – die bis dahin hauptsächlich Schweizer Sujets behandelt habe – ab den 1830er Jahren vermehrt als Schauplatz gedient habe.119 Diese Hinwendung zum österreichischen Alpenraum habe sich musikalisch durch die Verwendung von Jodlern, dem auf Dreiklangsbrechungen beruhenden Tirolerlied und dem österreichischen Ländler niedergeschlagen.120


118 Baumann 2016.
120 Ebd., S. 110.
zu Beginn des dritten Aktes durch Echoeffekte in der Musik eine bergige Landschaft ver-
tont.\textsuperscript{121} Nach Senici wird ein Bergmilieu in Opern also unter anderem durch Bühnenbilder, Gesangstexte und Musik (zum Beispiel durch Echoeffekte) etabliert. Selbst wenn die Hand-
lung nicht in den realen Alpen verortet ist, kann demnach durch Musik und gesprochenem bzw. gesungenem Text ein Alpenmilieu geschaffen werden.

Senici schreibt den Bergen eine besondere Symbolkraft zu. Er meint, dass insbesondere die Alpen ein Symbol für Jungfräulichkeit in der Oper des 19. Jahrhunderts gewesen seien:

"In nineteenth-century opera the portrayal of an emphatically virginal heroine is of-
ten associated with a mountain setting, most frequently the Alps, where the clarity of the sky, the whiteness of the snow, the purity of the air function as symbols for the innocence of the female protagonist."\textsuperscript{122}

Es bleibt zu prüfen, ob weibliche Figuren in der Operette durch die Alpen ebenfalls als Jung-
frauen charakterisiert werden. Denn wie Kevin Clarke schreibt: „Für die Operette galt schon früh: Mit Sex ließ sich das Publikum leichter ins Theater locken.“\textsuperscript{123} Eventuell findet sich hier ein Unterschied zwischen Operette und Oper.

5.4. Zeitgenössische Charakterisierungen

5.4.1. Die Musik Tirols

In zeitgenössischen Forschungsberichten über die Alpen und deren Musik werden auf-
schlussreiche Informationen darüber geliefert, wie Tirol-fremde Personen die Region, deren Kultur und Bewohner wahrgenommen haben.

Heinrich Szadrowsky hat in seinem Artikel „Die Musik und die tonerzeugenden Instrumente der Alpenbewohner“, der 1868 im \textit{Jahrbuch des Schweizer Alpenclub} erschienen ist, eine Beschreibung der Musik der Alpenvölker veröffentlicht, in der er sowohl schweizerische als auch tirolerische Musik und Instrumente bespricht und einander gegenüberstellt.\textsuperscript{124} Die Hervorhebung ausgerechnet dieser zwei Länder beziehungsweise Regionen zeigt, wie eng die Schweiz und Tirol mit den Alpen in der Vorstellung des Autors verknüpft gewesen sein müssen. Dass unter anderem auch Frankreich oder Slowenien Anteil an den Alpen haben, rückt hier in den Hintergrund.

\textsuperscript{121} Senici 2005, S. 1.
\textsuperscript{122} Ebd., S. 2.
\textsuperscript{123} Clarke 2011, S. 20.
\textsuperscript{124} Szadrowsky 1868, S. 275–352.

„Wir betrachten aber zunächst nicht das Lied, sondern dasjenige Gebilde, welches dem Alpengebiete, aber keinem anderen Lande, zum mindesten keinem deutschen eigentümlich ist und auch für das Alpenlied wesentliche Bedeutung besitzt, nämlich den Jodler."


---

125 Szadrowsky 1868, S. 281.
126 Ebd., S. 344f.
127 Hohenemser 1910, S. 327.
128 Ebd., S. 328.
129 Ebd., S. 341.
130 Ebd., S. 334.
131 Ebd., S. 331.

Der Ländler scheint für die Erforscher der Kultur und Musik Tirols besonders charakteristisch für die Region gewesen zu sein. Szadrowsky behauptet, dass die Musik in den Alpenregionen hauptsächlich Tanzmusik (und im Folgeschluss damit Gebrauchsmusik, Anmerkung der Verfasserin) sei. Er zeigt anhand von Notenbeispielen die Eigenheiten der Alpenmusik auf und begründet seine Auswahl folgendermaßen:

„Dass das Beispiel nur Tänze sein können, wird die Erklärung in dem Umstande finden, dass die Musik der Bergvölker hauptsächlich diesem Zwecke dient, daher auch die Eigenthymlichkeit derselben sich am kenntlichsten auf diesem Gebiete offenbart.\(^{133}\)

Hohenemser schreibt, dass die Charakteristika des Ländlers ein 3/4-Takt und eine scharfe Betonung des ersten Schlags im Takt seien. Der Ländler würde im Ostalpenraum getanzt und das Tempo sei um einiges langsamer als beim Walzer.\(^{134}\)

Eine Musikform, die im Rhythmus und dem Aufbau an der Ländlerform orientiert sei, ist nach Hohenemser das Schnaderhüpfel. Er definiert diese musikalischen Spontandichtungen folgendermaßen:

„Es ist allbekannt, daß im Volksgesang der Alpenbewohner neben Jodler und Alpenlied als nicht weniger charakteristisch die Schnaderhüpfeln oder Gstanzln stehen, vierzeilige Gedichte, welche bei bestimmten Anlässen improvisiert und sofort auf bekannte Melodien gesungen werden. Tausende dieser kleinen Gebilde verschwinden ebenso schnell wie sie kamen, aber anderen, und gerade den markantesten, kann es nicht schwer werden, im Gedächtnis des Sängers oder der Hörer zu haften und sich weiter zu verbreiten.\(^{135}\)

Er verwendet den Begriff ‚Schnaderhüpfel‘ synonym mit dem Begriff ‚Gstanzl‘. Beide Wörter bezeichnen improvisierte Texte auf bestehende Melodien. Erfolgreiche Texte könnten sich aber auch etablieren und somit den improvisatorischen Aspekt verlieren. Hohenemser folgert daraus, dass ein Schnaderhüpfel in diesem Fall nur noch schwer von einem Lied zu unterscheiden sei, da es mit einem festgelegten Text die gleichen Merkmale erfülle.\(^{136}\)

\(^{132}\) Hohenemser 1910, S. 331f.
\(^{133}\) Szadrowsky 1868, S. 282.
\(^{134}\) Hohenemser 1910, S. 334.
\(^{135}\) Ebd., S. 360.
\(^{136}\) Ebd., S. 361.
5.4.2. Charakterisierung der Bevölkerung Tirols

In Balls Erzählung über die Familie Rainer klingen einige Beschreibungen von Charakterzügen der Bevölkerung Tirols an, wie oben bereits erwähnt wurde. Aber auch aus Szadrowskys Text lassen sich Charakterisierungen der Alpenbewohnerinnen und -bewohner herauslesen. So beschreibt er sie als einfältige und schlichte Gemüter, wenn er die These widerlegen will, dass die Schalmei von Hirten in den Alpen erfunden worden sei:

„[…] so ist damit den Hirten mehr zugemuthet, als sie offenbar leisten können, indem das Instrument viel zu complicirt ist, um einfache Bergvölker für Erfinder, rsp. Vervollkommener desselben annehmen zu können. Zur Erfindung, d. h. Ausbildung der Schalmei, wie wir das Instrument kennen, war ein Volk nothwendig, das schon anderweitig viel Musik trieb und eine Reihe ähnlicher oder verwandter Instrumente besass, wie dies z. B. bei den Indern der Fall war.“\(^\text{137}\)

Diese angebliche Schlichtheit und geistige Begrenztheit der Alpenbewohnerinnen und -bewohner finden sich auch in anderen Texten über Tirol. Hohenemser geht ebenfalls auf die angebliche Naivität und Weltfremdheit der Menschen aus den Alpen ein. Jedenfalls schreibt er ihnen eine eingeschränkte Kenntnis von Fremdem zu.\(^\text{138}\) Daraus resultiert seiner Meinung nach eine limitierte Anzahl von Themen in den Volksliedern der Alpenregionen:


\(^{137}\) Szadrowsky 1868, S. 326.
\(^{138}\) Hohenemser 1910, S. 326.
\(^{139}\) Ebd., S. 325.

Weitere interessante Einblicke in die Sicht auf Tirol und seine Bevölkerung liefern die Publikationen von Ludwig von Hörmann. Der Philologe hat sich in seinen Schriften ausführlich mit der Kultur Tirols und Vorarlbergs auseinandergesetzt. In seinem Buch *Tiroler Volkstypen: Beiträge zur Geschichte der Sitten und Kleinindustrie in den Alpen* von 1877 setzt er sich bereits im ersten Kapitel mit einem Phänomen auseinander, das seiner Meinung nach sehr prägend für die Region ist:

„Ich kenne keine tirolische Nationalleidenschaft, die tiefer im Volke wurzelte, als das Wildern. […] Uralte Tradition heiligt die vererbte Ansicht, daß ‚Wald und Wild‘ frei seien, und selbst der Geistliche drückt im Beichtstuhl ein Auge zu, wenn das Wildern nur nicht am – Sonntag geschieht, wohlgemerkt, ehe die Messe gehört ist. […] Wer eine echte Jägernatur ist, der will hinauf in das Gebirg, will mit Abenteuern und Gefahren seine Beute erringen, und darum ist es gerade das Verbot, welches dem Wildern einen doppelten Reiz verleiht.“


---

140 Nägele 1924, S. 117.  
141 Hörmann 1877, S. 1f.  
5.5. Festhalten relevanter Begriffe und Zwischenresümee

Wie im Kapitel zu Nationaldarstellungen dargelegt wurde, sind in der Operette Musik, Gesangstext und Tanz an der Etablierung eines spezifischen Ländermilieus beteiligt. Zusammengefasst sind das für Tirol folgende Topoi:


Das **Schnaderhüpfel** oder auch **Gstanzl** ist als Tanzlied für den Alpenraum ebenfalls charakteristisch. Haid beschreibt die Schnaderhüpfel als „volksmäßig lyrische, meist humoristisch pointierte Einstropher“. Traditionell würden sie nur von Männern gesungen werden. Die Texte von Schnaderhüpfnern seien typischerweise als Zwei- oder Vierzeiler gestaltet.

---

144 Haid 1996.
146 Baumann 2016.
147 Ebd.
148 Ebd.
149 Haid 1996.
Auch das Schnaderhüpfel habe in seiner musikalischen Gestaltungsweise Ähnlichkeiten mit dem Ländler.\footnote{Haid 1996.}

6. Beispieloeretten

6.1. Das verwunschene Schloss

6.1.1. Werkinformationen und Einführung

Das verwunschene Schloss ist eine komische Operette in fünf Akten. Die Musik komponierte Carl Millöcker, den Text verfasste Alois Berla. Laut Einband der Original-Partitur wurde das Werk erstmals am 30. März 1878 am Theater an der Wien aufgeführt.\textsuperscript{151} Alexander Dick nennt in seinem Artikel über das Werk jedoch den 23. März 1878 als Uraufführungsdatum,\textsuperscript{152} ebenso wie Franz Hadamowsky und Heinz Otte.\textsuperscript{153} Für die Premierenbesetzung konnten zwei beliebte Operettenstars der Zeit gewonnen werden: Sowohl Alexander Girardi als auch Josefine Gallmeyer wirkten laut Marion Linhardt an der Uraufführung mit. Einige der Gesangsnummern gewannen auch bald außerhalb der Bühne an Beliebtheit, beispielsweise „O du himmelblauer See“ (Nr. 11), das Couplet „A bisserl Liab und a bisserl Treu“ (Nr. 13) oder auch „Dalkata Bua“ (Nr. 15).\textsuperscript{154}

Dick erläutert in seinem Artikel nähere Umstände zum Kontext der Uraufführung: So sei Millöcker zu diesem Zeitpunkt Kapellmeister am Theater an der Wien gewesen; das Verwunschene Schloss stünde am Anfang von Millöckers fruchtbarster und erfolgreichster Schaffensperiode. Dick meint weiter, dass in der Operette erstmals Millöckers Tendenz zum ‚Volkstümlichen‘ deutlich hervorscheine. Er sieht die Operette in engem Zusammenhang mit der zu dieser Zeit großen Faszination für die Alpen. Dennoch hält er die Operette für keine wirklichkeitsgetreue Darstellung von Tirol: ‚Das verwunschene Schloß stellt nichts anderes dar als eine triviale bäuerliche Maskerade, gewürzt mit synthetischem Tiroler ‚Bühnendialekt‘, was auch von der zeitgenössischen Presse zum Teil kritisiert wurde.‘\textsuperscript{155}

Weiter hält er fest, dass die Uraufführung der Operette durchaus erfolgreich verlaufen, doch bereits nach insgesamt 17 Aufführungen vom Spielplan genommen worden sei. Er vermutet, dass das alpenländische Lokalkolorit der Operette einen internationalen Erfolg verhindert hätte.\textsuperscript{156} Ähnliches schreiben auch Hadamowsky und Otte:

„Zum Unterschied von den Werken Strauß‘ und Suppés, die einzelne lokale Elemente enthielten, war hier auch der Stoff lokal. Da ein solcher dem Wesen der Ope-

\textsuperscript{151} Millöcker o. J.a.
\textsuperscript{152} Dick 1991, S. 187.
\textsuperscript{153} Hadamowsky / Otte 1947, S. 195.
\textsuperscript{154} Linhardt 2004.
\textsuperscript{155} Dick 1991, S. 189.
\textsuperscript{156} Ebd., S. 188f.
rette widersprach, war dieser Art kein Erfolg beschieden, sie wurde nicht weiter gepflegt; nur zehn Jahre später tauchten mit dem Versuch der Schaffung einer 'Volks-Oper' mit, wenn auch nicht lokalen, so doch volkstümlichen Stoffen ('Simplicius', 'Der Schelm von Bergen' und anderen) ähnliche, aber ebenso schnell abgebrochene Bestrebungen auf; wären sie durchedrungen, so hätten sie die Operette nicht jene internationale Wirkung erlangen lassen, die sie doch erreichte."

Die Gültigkeit ihrer These über den Erfolg der Operette sei dahingestellt – in jedem Fall betonen die Autoren, dass Das verwunschene Schloss einen großen Anteil an lokalen, in diesem Fall tirolerischen Einflüssen aufweise. Leider ohne Verweis auf die Herkunft des Textes zitieren Hadamowsky und Otte einen Kommentar zum Verwunschenen Schloss, der genauer darauf eingeht, wie diese tirolerischen Einflüsse aussehen:

„Je mehr der Librettist bei der Schilderung der Bauern und ihres Lebens der realen Wirklichkeit näher kommt, desto ungeeigneter werden die bäuerlichen Typen für die Operette. Dem Bauernstum ist ein zu großes Feld eingeräumt worden. Aberglauben, Lümmelei, Beschränktheit lachen wir aus, aber dieses Lachen macht uns nicht froh[…][…].“

Der Verfasser bzw. die Verfasserin jenes Zitates meint, dass sich die Autoren vom Verwunschenen Schloss zu sehr an der Realität orientiert hätten, was sich negativ auf die Operette auswirken würde. Gleichzeitig wird hier auch angesprochen, welches Bild von Tirolerinnen und Tirolern die Operette zeichnen würde: Sie würden als abergläubische, faule und beschränkte Bauern dargestellt. Wenn man bedenkt, dass Hadamowskys und Ottes Veröffentlichung bereits in den 1940er Jahren erschienen ist, scheint es naheliegend, dass das von ihnen angeführte Zitat im Geist des 19. Jahrhunderts entstanden ist, in dem den Alpenbewohnern derartige Wesenszüge zugeschrieben wurden. Dass aber auch Das verwunschene Schloss solche negativen Charaktereigenschaften der Tiroler Landbevölkerung propagiert, wird in der nachfolgenden Analyse deutlich werden.

6.1.2. Inhaltsangabe


158 Ebd., S. 195.
abgeschieden in seinem Palast in Bozen und im ständigen Gebet für die Sünden seiner Untertanen lebe. Dann tritt die junge Mirzel dem Gespräch bei, sie ist die Tochter von Großlechner, dem reichsten Bauern im Tal. Sehsüchtig erwartet sie die Ankunft von Sepp, der als Senn ihres Vaters heute von der Alm zurückkehren soll. In ihrem ersten Auftritt singt sie die **Ballade Nr. 2** „Droben hoch am Geierstoan“ über das verwunschene Schloss, vor dem sich die gesamte Bevölkerung in der Umgebung fürchtet.


Das dritte Bild hat das Schloss von Graf Geiersburg als Schauplatz. Dort feiert der Schlossherr ein ausgelassenes Fest. Geiersburg umwirbt Coralie, eine Mailänder Schauspielerin. Diese jedoch verspottet ihn und alle männlichen Gäste im **Couplet Nr. 7** „Ihr edlen Kavalieri so fein und so galant“: Die Männer könnten alles, außer lieben. Geiersburg kann allerdings Coralies Bewunderung gewinnen, als er von seinen abergläubischen Untertanen in der
Umgebung des Schlosses berichtet. Er erklärt, wie gerne er große Feste auf seiner Geiersburg veranstalte. Dabei würde er mit seinen Gästen von der Landbevölkerung unbemerkt auf das Anwesen gelangen. Die für Unwissende dann auf unerklärliche Weise hell erleuchtete Geiersburg würde das Volk in Angst versetzen. Die Festgesellschaft amüsiert sich über den Trick des Grafen (Ensemble Nr. 8 „Gespenster, Gespenster, so heisst man uns mit Grauen“).


Parallel zu den Erlebnissen von Sepp und Andredl kommt auch Regerl auf das Schloss, um für Graf Geiersburg ein Heilmittel von ihrer Tante abzuliefern. Sie trifft dabei auf Lamotte, der die hübsche junge Frau sogleich umgarnt. Sie begreift schnell, dass das Schloss nicht verwunschen ist und möchte sich dort umschauen – was Lamotte nur zu gerne zulässt. Ihr Schlossbesuch bleibt jedoch von den anderen Figuren unbemerkt.

Das vierte Bild eröffnet mit einer Traumszene von Andredl, der in Traulds Hütte schläft und die erlebten Geschehnisse verarbeitet. Als er aufwacht, will Regerl ihm klar machen, dass der vorausgegangene Abend nur ein Traum gewesen sei und er die ganze Nacht in der Hütte geschlafen hätte. Derweil erreicht Lamotte die Hütte, da er bei Traudl um Regerls Hand

Zu Beginn des fünften Bildes klettert Andredl über eine Mauer in den Schlossgarten. Er sucht zunächst vergeblich ein Tor, durch das er auch Mirzel ins Schloss lassen könnte. Dabei singt er das **Lied Nr. 15** „Dalkata Bua“, in dem er befürchtet, dass Regerl ihn für dumm halten könne, wenn er die Rettungsaktion nicht erfolgreich beenden kann. Endlich findet er jedoch eine Tür und lässt Mirzel in den Garten hinein. Er verlässt sie dann, um ins Schloss einzusteigen und Sepp zu suchen. Mirzel fürchtet sich in der Einsamkeit des Schlossgartens, kann aber durch das entfernte Läuten von Kirchenglocken Mut schöpfen (**Nr. 16 Szene und Lied** „Glöckerl kling, Glöckerl sing"). Sepp kommt hinzu; und nach einem kurzen Disput vergeben sie einander und sind glücklich vereint. Währenddessen ergreift Geiersburg Andredl im Schloss und droht, ihn zusammen mit Mirzel und Sepp festzunehmen. Zu ihrer Rettung kommen Großlechner und weitere Dorfbewohner mit Bauernwerkzeug bewaffnet angerückt. Sie konfrontieren Geiersburg mit seinen Lügenmärchen, die die ganze Umgebung in Angst versetzt hätten. Coralie kann die Menge besänftigen, indem sie verkündet, dass ihre Verlobung mit Geiersburg der Grund für die Feier am vergangenen Abend gewesen sei. Andredl nutzt die Gunst der Stunde aus, um Geiersburg um ein kleines Stück Land zu bitten,
um Regerl heiraten zu können. Auch Sepp ist guten Mutes, da sein Ruf im Dorf wiederhergestellt ist und er Mirzel heiraten darf. Im Schluss Nr. 17 besingen alle gemeinsam das glückliche Ende der Geschichte.\footnote{Berla 1883, S. 1–38}

6.1.3. Musikdramatische Motive der Tiroldarstellung im Verwunschenen Schloss


6.1.3.1. Aberglaube und Gottesfürchtigkeit

Bereits in der Ouvertüre des Verwunschenen Schlosses weist die musikalische Gestaltung darauf hin, dass dem Aberglauben der Tiroler ein wichtiger Platz in der Operette zugewiesen wird. Millöcker setzt die Ouvertüre aus Ausschnitten der nachfolgenden Nummern zusammen (s. Tabelle 1).

<table>
<thead>
<tr>
<th>Taktangabe</th>
<th>1–85</th>
<th>86–121</th>
<th>122–222</th>
<th>223–263</th>
<th>264–303</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Zitat</td>
<td>Nr. 11</td>
<td>Nr. 10</td>
<td>Nr. 5</td>
<td>Nr. 3</td>
<td>Nr. 11</td>
</tr>
<tr>
<td>Thema</td>
<td>Coralies Trinklied</td>
<td>Coralies Spukmärchen</td>
<td>Geisterwalzer</td>
<td>Andredls Almlied</td>
<td>Coralies Trinklied</td>
</tr>
</tbody>
</table>

\textit{Tabelle 1: Übersicht der Verweise auf spätere Nummern in der Ouvertüre.}

In dieser Zusammensetzung der Ouvertüre sind Melodien von Coralie am stärksten vertreten – Coralie, die als Mailänder Schauspielerin wenige Berührungspunkte mit dem ländlichen Tirol hat. Das ist bemerkenswert: Obwohl die Operettenhandlung einen starken Bezug zu Tirol aufweist, ist in der Ouvertüre keines der musikalischen Topoi zu finden, die in dieser Masterarbeit als typisch für Tirol herausgestellt wurden. Der Abschnitt von Andredls Almlied (T. 223) ist die einzige Passage in der Ouvertüre, in der ein klarer Bezug zu Tirol und der Lebenswelt seiner Bewohnerinnen und Bewohner besteht. Alle anderen Vorweggriffe verweisen auf Nummern, in denen entweder die Spukthematik oder das fröhliche Feiern der
höfischen Gesellschaft auf der Geiersburg behandelt wird. Das Sujet des Geisterglaubens wird in der Ouvertüre demnach stark betont.


\[160\] Berla 1883, S. 3.
\[161\] Ebd.

Am Ende des ersten Aktes führt der tirolerische Aberglaube zur Eskalation – das Finale Nr. 3 endet in einer Katastrophe. Großlechner ist davon überzeugt, dass sich Sennen auf der Alm mit religiösen Ritualen vor dem Einfluss böser Mächte schützen müssen. Seine Sennen Sepp und Andredl bekennen jedoch, dass sie weder Weihwasser gespritzt noch der Leitkuh einen geweihten Kranz umgehängt haben. Mirzel reagiert betroffen, obwohl ihr Sepp versichert, dass er zwar gottesfürchtig, aber nicht abergläubisch sei:

„Mirzl, bitt di, sei net dumm, / Und was die sag’n, scheer’ di net drum, / Hör’ liebe Mirzl erst mi an: / (: Mit frommer Empfindung :) / In aller Gottes Fruah – / Du bist no g’leg’n in Ruah – / Hab’ i den lieben Himmel bitt’ / Um sein Schutz auf Schritt u. Tritt, / Auf d’Nacht, wann g’leucht hab’n d’Stern / Hab i dankt, Gott, dem Herrn, / Dass alle er beschenkt uns hat / Mit seiner reichen Gnad’! / Und hab in beten: Dass er an jeden / Von seinen Kindern / S’Herzload möcht’ mindern, / Dass er uns leit’ – / Zu jeder Zeit, / Aus G’fahr und Noth, bis in den Tod!“

Hier bekennt sich Sepp zu seinem tiefen Glauben und sein Vertrauen in Gott. Auch für ihn hat Gott eine große Bedeutung. Die Musik ist wie auch der Text andächtig gestaltet. Im Pianissimo und Andantino setzt Sepp zu seinem Bekenntnis an, das Cello tritt in seiner tiefen Stimmlage in einen Dialog mit der Singstimme, während die Streicher, Horn und Fagott Haltetöne spielen.

Seine scharfe Kritik an den Bräuchen der Dorfbewohner äußert Sepp direkt nach diesem getragenen Glaubensbekenntnis: „Nur solche Alfanzereien, / Kinnan mi nimmermehr g’freu’n, / Gott sei Dank, bin koa Fex, / Glaub’ net an Trud und Hex! / Teufelsspuk, Wunderzwerg, / G’spenstervolk in die Berg’ / Nix is für mi, / G’scheidter bin i!“ Die Musik schwingt bei diesen Worten um. Dramatik erhalten Sepps Worte durch hektisch aufwärts-preschende Sforzando-Sechzehnteinwürfe in hohen Tonlagen in den Flöten (Takte 394f.) und Tremolo bei den Streichern, die nach den Worten „Teufelsspuk, Wunderzwerg“ und „G’spenstervolk in die Berg“ gespielt werden. Die Musik erreicht eine weitere Spanne an Tonarten und bleibt nicht auf das Harmoniespektrum der vorherigen Passagen begrenzt. Von

---


163 Berla 1883, S. 7.

164 Ebd.
der ursprünglichen Tonika B-Dur (Takt 390) gelangt die Musik bis hin zu einem grundtonlosen A-Dur-Septonakkord in Takt 395. Sepp gibt sich sehr selbstbewusst und verlässt sich mehr auf seinen eigenen Verstand als auf die Aussagen der anderen Leute. Er lässt sich nicht einschüchtern und gibt lieber seine Beziehung zu Mirzel, seine Anstellung als Senn bei Großlechner und seinen Wohnort auf, als dass er seine Meinung ändert.

Nach diesem Ausbruch entlässt Großlechner Sepp als seinen Sennen, außerdem verbietet er ihm die Hochzeit mit Mirzel: „A Freigeist is für’n Teifel z’schlecht, / Weil er dem a no läugnen möcht! / […] He, Mirzel, da kimmst her! / Der is mein Senn net mehr! / Fremd soll er geh’n in d’Welt, hinaus, / A Freigeist kimmt ma net in’s Haus!“


Die Musik kündigt damit schon an, dass sich die Handlung nun in einem anderen Umfeld als der unbeschwerten Dorfidylle befindet. Die Harmonik weicht von der traditionellen Tiroler Musik mit ihrem hauptsächlichen Verweilen in einer Grundtonart ab. Dennoch schafft

Auch das Bühnenbild zeigt eine neue Umgebung; das zweite Bild spielt in Traudls Hütte. Es verbreitet eine unheimliche Stimmung: Im Hintergrund verhüllt Nebel einen Wald, eine Art Hexenkessel auf einem Feuer brodelt im Vorraum von Traudls Hütte. Der Librettist zielt darauf ab, eine mystische Atmosphäre zu etablieren. Dazu singt Regerl, die zu Beginn alleine auf der Bühne ist, im Lied Nr. 4 nach dem Entreact über Zaubertränke und Hexen, während sie am Herd steht und allerlei Gegenstände in den Kessel wirft:

„Schierlingskraut beim Mondschein g’holt, / Krotenaugen und Katzengold, / Lindenblüthen glei ’mit ’nein / Wird a Wundertrankel sein. – / Wer dös trinkt, stirbt d’nächste Stund! / Oder wird d’rauf frisch u. g’sund! / Und so geht’s bei jeda Kur, / S’kimm holt an auf die Natur! / Hexenspruch, der sagt – gar fein, / Mensch’n woll’n betrogen sein, / Der’s moant guat, den feinden’s an, / Der’s recht fopperl, is ihr Mann! / Und drum misch i rühri z’samm / Jetzt den ganzen Tenngelskram, / Hilft’s net, schadt’s net, oder g’nur / ’S kimm holt an auf die Natur!“


166 Berla 1883, S. 8.
Die Kostüme im zweiten Bild weisen ebenfalls auf eine enge Verbindung der Tiroler Bevölkerung mit dem Hexentum hin. Vor allem die Figur Traudl hat nach ihrer Kleidung einen deutlichen Bezug zur Zauberkunst, wie in der Regieanweisung vorgeschrieben ist:

„Traudl (: eine alte kräftige Person mit einer grossen Beinbrille, welche ein wenig gebückt sich hält. Sie trägt die Landtracht, hat aber auf dem Tirolerhut den Kopf eines Uhu’s mit leuchtenden Augen, einen gelbrothen Mantel hat sie um die Schulter geschlagen, einen Ruotenstock in der Hand […]“ [167]

Zudem spricht sie „mit schnarrender Stimme“ [168] Wie sich im Gespräch zwischen Regerl und ihrer Tante herausstellt, ist die alte Traudl entgegen ihres Erscheinungsbildes keine Hexe. Wie sie es selbst beschreibt, gelangte sie zu ihrem Ruf durch das Gerede ihrer Mitmenschen – sie wurde durch fremde Menschen zu dem gemacht, was sie heute ist:

„Wia i jung und sauber war, han’s g’sagt, i thua d’Moana vahexen und ’s ganze Weibsvolk war kreuztengelsfuchti auf mi, und wia i alt und schwac worden bin, hat g’hoassen, i thua’s Viah vahexen, sida dem sann die Moana mir aufsässi, die Weber aber, die rennen ma nach, lassen sich ernari Traam von mir auslegen, kauf’n Wundawassa, dass wieda jung und sauba wer’n und kimmte wo a Bua oder a Dirndl auf d’Welt, so muass i meine Sprüchl’n hersag’n, dass’s Kind bei die Zähnd net d’Frass kriagt – Ah! (: lacht kurz u. höhnisch :) i sag Dir, Regerl, die ganz’ Welt is nix als a Narr’nthurn!“ [169]


Das Terzett Nr. 5 mit Regerl, Sepp und Andredl thematisiert ebenfalls die Gespensterfurche der Tiroler Bevölkerung. Regerl beginnt in ihrer Strophe die Vorzüge des Tages zu loben, während die finstere Nacht bedrohlich wirke: „D’rum die Nacht, die finst’re Nacht, / Is nöt

---

167 Berla 1883. S. 8.
168 Ebd.
169 Ebd., S. 9.
für die Menschen g’macht / Nur beim Tag, beim lachten Tag / Wird koa Angst nöt wach!“\textsuperscript{170}

Sepp widerspricht Regerl, er stellt die Nacht als bewundernswertes Naturschauspiel dar:

„Erst auf die Berg’ hoch ob’n […] / Fühlt si der Mensch erhob’n, / Und ob der Mond scheint voller Pracht, / Und ob es wettat, blitzt u. kracht, / A rechta Mann, schaut stolz hinan, / Und denkt si in sein Sinn g’wiss nur, / Wie herl’ is d’Natur. / Drum die Nacht, die finst’re Nacht, / Just für d’Menschen is g’macht, / Und der Tag, der helle Tag’, / Bringt erst Angst un Plag!”\textsuperscript{171}

Während Sepps Strophe ändert sich das Bühnenbild: „Der Nebel fängt an sich zu verziehen, nachdem derselbe geschwunden, fällt ein bläuliches Mondlicht auf das im Hintergrund sichtbare Schloss.“\textsuperscript{172} Die zwielichtige Atmosphäre verschwindet zugunsten einer kitschigen Kulisse – sie zeigt Sepps romantische Vorstellung der Nacht, die sich nicht mit Regerls Schilderungen deckt. Wiederum macht Sepp seinen Standpunkt deutlich, sich nicht einem Aberglauben hinzugeben und an Mächte zu glauben, die im Dunkeln ihr Unwesen treiben. Außerdem rühmt Sepp in dieser Nummer seine bergige Heimat – und betont dadurch seinen Bezug zum alpinen Raum.


Im Vergleich der Gesangsmelodien von Regerl und Sepp fallen kleine Unterschiede auf: An den unterschiedlich gestalteten Takten ist Regerls Melodie abwärtsgerichtet (siehe besonders Takt 21) – sie singt dabei von den bedrohlichen Aspekten der Nacht. In der zweiten Strophe hingegen singt Sepp an der entsprechenden Stelle eine aufwärtsgerichtete Melodielinie (siehe Takt 61) auf den Text „Wie herl’ is d’Natur“. Sein Part ist damit hoffnungsvoller gestaltet. Obwohl das Terzett also keine der herausgearbeiteten musikalischen Topoi beinhaltet, werden durch Tonmalerei und Betonung eines positiven Naturgedankens die Ei-

\textsuperscript{170} Berla 1883, S. 11.
\textsuperscript{171} Ebd., S. 11f.
\textsuperscript{172} Ebd., S. 11.


„(: Von ferne her tönt plötzlich der Ton der Dorfglocke :) (: Mondlicht fällt auf den Weiher :) / Mirzel (: froh aufhorchend :) / Ha! Was ist das? / Hör’ i nöt von Weiten /

\[^{174}\] Ebd.
\[^{175}\] Ebd., S. 35.
Die Vespaglocken läuten? / s’Herz wird ma wieda leicht, / Der Klang, der holde Klang, / Mir die Angst verscheucht. / Glöckerl kling! / Glöckerl sing!


In Takt 63 setzt sie zu einem zweistrophigen Lied im 2/4-Takt und Allegretto an. Das Lied in C-Dur zeigt Mirzels Religiosität und Vertrauen in den Beistand der heiligen Maria. Sie

176 Berla 1883, S. 35.
schöpft aus dem Glockenläuten den Mut für die beängstigende Situation. In der zweiten Strophe singt sie weiter über die Glocke: „Dringst ma tiaf in d’Seel! / Ruafst ma zu a: „Schau Dirn, sei g’scheidt!‘ / ‘Glaub’ an Himmel, alli Zeit! –‘ / Glaub, dass Dir der liabi Gott / Beisteh’n wird in irda Noth!“177 Der kirchliche Kontext wird verstärkt durch die Glocke, die im gesamten Lied auf die zweite Zählzeit eines jeden Taktes schlägt.

Wie in den nun erfolgten Erläuterungen deutlich wurde, sind Aberglaube, Hexerei und Gottesfurcht zwei dominierende Aspekte im Tirolbild vom Verwunschenen Schloss. Mehrere Nummern behandeln dieses Themenfeld. Von den insgesamt 18 Nummern beinhalten 9 Nummern Verweise auf übernatürliche Kräfte (ohne Mitrechnung der textlosen Nummern Ouvertüre und Zwischenaktmusiken; vgl. Tabelle 1 in Kapitel 6.1.3.).

6.1.3.2. Bergbauernzunft


„Chor. / Von der Alm, von der Alm / kommt der Senn, kommt frisch u. mutter / Und die Küh und die Kalb’n / steig’n mit ermi’n’s Thal herunter, / Almenrosen, / Edelweiss / bringt er mit aus Schnee u. Eis, / Grüßt mit hellem Jubelschall: / S’Heimatdorf herunt im Thal / Dulie – Dulie! / Ein Bauer / Heut’ ist der Tag, wo sie wiederum kumma, / Küh u. Kalb’n und die / Goas hab’n’s a mit g’numma! / Bringan uns Butta, Kas von der Alm ‘nunta. / Und trotz der schwer’n Ras’ immer froh und mutter. / Chor. Von der Alm, von der Alm, / Klingt das Jodeln in die Weiten / Und die Küh u. die Kalb’n / Lassen iheri Glocken läuten, / S’Dirndl reißt g’schwind ’s Fensterl. / Schaut und horeht zum Berg hinauf, / ’s Herz klopf ihm, wie’s hört den Schall, / Grüßt di God mein herzliab’s Thal! / Dulie – Dulie!“178

In der Nummer wird die Fröhlichkeit der Sennen stark betont – trotz ihrer anstrengenden Arbeit seien sie immer gut gelaunt. Die monatelangen Trennungen von der Heimat über den

177 Berla 1883, S. 35.
178 Ebd., S. 1.
Sommer, die ein Sennerleben zwangsläufig mit sich bringt, werden nicht erwähnt. Stattdessen beschreibt der Chor das glückliche Herzklopfen junger Frauen, die auf die Rückkehr der Sennen warten.


In der vierten Szene des ersten Aktes tritt der reiche Bauer Großlechner zum ersten Mal auf. Seine hohe Stellung im Dorf wird schon durch seine Haltung und sein Kostüm angezeigt, wie die Szenenbeschreibung vorschreibt: „Großlechner in Begleitung mehr. Bauern, welche durch ihre gemessene Haltung u. Kleidung anzeigen, dass sie zu den Honoratioren d. Ortes gehören“179. Seine erste Aussage charakterisiert ihn sofort als Bauern, Gottesfürchtigen und Tiroler: „Meine liab’n Nachbar’n, glaubt’s mir’s, was i sag’ is wia’s Amen beim Vataunsa. Bei uns in Tirol wer’n ma mit da Feldwirtschaforthamal’n viel aufstecka, unsa Hauptfach is und bleibt ’s Viach.“180 Großlechner tritt mit seiner Aussage eine Diskussion unter den Bauern über die Feld- und Viehwirtschaft in Tirol los, in denen die Eigenheiten der Tiroler Landschaft beschrieben werden. So würden die Almen erst die Viehwirtschaft ermöglichen, allerdings seien die Berge im Gegenzug hinderlich für die Feldwirtschaft.

Erste Juhurufe kündigen die Ankunft der Sennen von der Alm an. Im Finale Nr. 3 kommt Sepp im Dorf an. Zünftige Blasmusik läutet den musikalischen Beginn des Finales ein:

179 Berla 1883, S. 4.
180 Ebd.

Während der Chor die fröhliche Blasmusik besingt, betreten Sepp und Andredl eindrucksvoll inszeniert die Bühne:

„(Während des Chores erscheinen von Seite links oben 6 Bauern-Musikanten bis [sic] Blasinstrumenten, gehen blasend herab, ihnen folgt Sepp im Sonntagsstaat mit Blumen geschmückt u. hinter ihm Andredl, auch geputzt, aber dürftiger gekleidet u. ein schneeweisses Lämchen an einem rothen Band führend am Hügel. Der Sepp u. Andredl schwenken die Hüte beim Empfang.)\textsuperscript{182}

Andredls Kleidung zeigt einen etwas niedrigeren als Sepps Rang an, auch ist er durch seine Position hinter Sepp bildlich zurückgestuft. Die große Bedeutung des Almabtriebes für die zwei Sennen zeigen die festliche Kleidung und die musikalische Begleitung von der Blaskapelle. Mit Takt 65 beginnt Sepps erster Gesangsauftritt. Sein Auftrittslied wird von einem Rezitativ vorbereitet:

„Sepp. Da bin i wieda, da Senn von da Alm! / Er steigt von den Höhen in Nebel und Qualm / Vor Freud springt ihm ’s Herz Völli r’aus aus der Brust. / Denn er is ja da hoam, o selige Lust! / Grüass di God mein Heimatthal, / Grüass die [sic] God viel tausendmal, / ’s hat gar oft mir nach Dir bangt, / Herz und Sinn nach Dir verlangt, / Aber irzt braucht ’s dös net mehr, / I kimm wieda selba zu Dir her / Und ruaf froh: mein Herzliab’s Thal / Grüass di God viel tausendmal!“


\textsuperscript{181} Berla 1883, S. 5.
\textsuperscript{182} Ebd.
Seine enge Verbundenheit mit dem Tal offenbart er durch die Beschreibung der Glücksgefühle, die er bei der Rückkehr ins Dorf empfindet.


Später im Finale Nr. 3 tritt Großlechner hinzu und fragt seinen Sennen, wie er im Sommer auf der Alm gewirtschaftet habe. Sepp und Andredl berichten daraufhin von ihrem Leben in den Bergen. Sepp schildert eine romantische Landschaftsidylle, in der er im Einklang mit der Natur jeden Morgen erlebt habe:

„Sepp, Beim Morgengrau’n, wann d’Nebel no / Hab’n deckt das stille Thal, / Da bin i auf, hab freundli grüasst / Den erschten Morgenstrahl, / Dös hat d’Frau Sunn in Gnaden g’hört, / S’hat g’schmeichelt ihr gar sehr, / Und über d’Berg hat’s blinzelt hold / Und hoamli auf mi her!“


Andredl, der daraufhin im schnelleren Allegro moderato im 2/4-Takt einsetzt, singt stattdessen von der Arbeit selbst und der ausgelassenen Stimmung auf der Alm:

„Andredl [...] Hab’n ma g’juchacht, hab’n ma g’lacht, / Hab’n fleissi Kas und Butta g’macht, / hab’n Milli g’molchen, ’s Rind und Goas / Zum Grasen trieb’n, dös is koa G’spoass! / Oft han ma kocht, u. wia, o mein! / Da Sterz, der hat uns g’schmeckt gar fein! / Hab’n trunk’n dann an Apfelmost, / Der halt oan schön bei Trost!“

183 Berla 1883, S. 6.
184 Ebd.
Auch die Musik hat einen festen Platz im Alltag der beiden Männer, denn wie Andredl weiter schildert, musizierten er und Sepp mit Zither und Jodelgesang in der Nacht nach der getanen Arbeit zusammen:

„Hon i patscht, er Zither g’schlag’n und dudelt schön / No net zum sag’n, Dulie, Dulie / Hahaha! Hahaha! / Und g’juchazt han i fest dazua, / Oft d’g’anz’te Nacht, bis in da Früah! / Die Goas ham duselt, die Kūah ham g’röhrt, / Und meilenweit hat man ’s g’hört!”\(^{185}\)


6.1.3.3. Idyllisches Gebirgsleben

Das Leben in den Bergen wird im *Verwunschenen Schloss* sehr idyllisch dargestellt. Das Image von Tirol wird eng mit seiner Gebirgslandschaft verknüpft. Bereits die Kulissen im ersten Bild, die das Publikum sieht, sobald sich der Vorhang hebt, sind ein prominenter Verweis auf den Schauplatz der Operette. So beschreibt das Manuskript das Bühnenbild folgendermaßen:

„(: Platz vor einem Wirtshaus, weiter zurück ein mit Reisern und Papierketten geschmückter Tanzboden. Im Hintergrund grüne Berge und darüber aufragend mit Eis bedeckte Felsenspitzen. Neben dem Tanzboden der Anfang eines Weges, welcher nach den Bergen führt :) )^{186}\)

Der Text beschreibt eine ländliche Gegend, die von einer Berglandschaft geprägt ist. Dabei handelt es sich nicht um sanfte Hügel, sondern explizit um felsige, eisbedeckte und folglich sehr hohe Berge oberhalb der Schneegrenze. Gleichzeitig wird eine festliche Stimmung

---

\(^{185}\) Berla 1883, S. 6.

\(^{186}\) Ebd., S. 1.


187 Berla 1883, S. 1.

Das erste Aufeinandertreffen von Mirzel und Sepp ist ein weiterer Moment, in dem die Idylle Tirols herausgestellt wird. Im Finale Nr. 3 des ersten Aktes besingt das Liebespaar sein glückseliges Wiedersehen beim Almabtrieb:

„Sepp (: freudig :) Mirzel, mein Herzensdirn, / Grüass di God a – / Jetzt soan ma wieda / beinand alli Zwoa; / Hab’ Dir dös Sträusserl bracht, / Drob’n von da Höh’, / Von der höchst Felsenwand, / Tief unter ’m Schnee; / Hab’ das brockt ganz alloan / Oanzig für Di, / Der si bald brochen ’s Gnack / Dirn, dös war i! / Beide (: selig sich umarmend :) O Du mein liaba Bua, O du vielliabi / O mein! / D’Seligkeit kann schon nit grösser mehr sein!“\[188\]

Die schneebedeckten Berge kommen hier nicht nur in der Kulisse, sondern auch im Gesangstext vor. Als heldenhaften Liebesbeweis schildert Sepp, wie er sogar sein Leben risikierte, um Mirzel einen Blumenstrauß von der höchsten Bergspitze mitzubringen.

Die Musik ist tänzerisch gestaltet, so spielt die Begleitung größtenteils einen tiefen Ton auf Schlag eins mit zwei nachschlagenden, höheren Vierteln. Zusammen mit dem 3/4-Takt weist diese Gestaltung auf den Ländlertopos hin. Schwunghaft gestaltet Millöcker auch das Tempo. So beginnt der jeweils erste Takt (Takte 121 und 129) eines Verses mit einer Verlangsamung, die im darauffolgenden Takt durch ein a tempo wieder beschleunigt wird (s. Notenbeispiel 5).

---

\[188\] Berla 1883, S. 6.


Millöcker nutzt an dieser Stelle einen musikalischen Topos, der in den vorausgegangenen Kapiteln nicht erwähnt wurde, der aber laut Dickensheets im 19. Jahrhundert sehr beliebt war (und bis ins 18. Jahrhundert zurückreicht): Der pastorale Stil. Er würde eine idyllische, einfache und unschuldige Atmosphäre suggerieren – wie auch hier in der Operette.\textsuperscript{189}

Sein zweites Liebeslied (das er dieses Mal für Coralie singt) stimmt Sepp im \textbf{Terzett Nr. 10} an. Dort nutzt er ebenfalls Metaphern aus der Bergwelt, um seinen Gefühlen Ausdruck zu verleihen:

„\textbf{Sepp}, Schau ich Dich an, so is mir frei, / Als wie ich’s erste Mal / An himmelhohen / Felsen auf / Bin g’stiegen aus’n Thal / Da hat vor meinen Blicken g’leucht‘ / In blauer Luft das Eis, / Und mitten drin hat’s blüht so hold / Das Blümmerl Edelweiss! / Da hab’ ich mich kaum z’fassen g’wusst / Und g’seuftz voll Sehnsucht in der Brust / O Edelweiss / Du schönster Preis / Du Unschuldbild so rein / Gern will ich’s Leb’n / Für Dich hingeb’n / O Edelweiss, sei mein!“\textsuperscript{190}

In diesem Text verherrlicht Sepp die Erhabenheit der Berge. Berla beschreibt mit den Farben Blau und Weiß und Worten wie „Himmel“, „Luft“ und „Eis“ ein idyllisches Bild von unbe-

\textsuperscript{189} Dickensheets 2012, S. 105.
\textsuperscript{190} Berla 1883, S. 19.


6.1.3.4. Einfältigkeit, schlechte Bildung und Weltfremdheit


---

191 Berla 1883, S. 1.  
192 Ebd.
Grafen jedoch Glauben zu schenken: „Ja, soan denn wir Bauern a so a Lastenhaufen mitananda? […] (; staunend :) No, so was hätt i do nöt denkt von uns!“


---

193 Berla 1883, S. 2.
194 Ebd., S. 15.
195 Ebd.

Graf Geiersburg gibt sich überheblich und herablassend in Bezug auf die Dorfbewohnerinnen und -bewohner. Zu dem Reiz des Festes auf seinem Schloss erklärt er Coralie:

„Nun ja; der Hauptspass beruht jedoch vornehmlich darin, dass das dumme Bauernpack in der Umgebung die Geiersburg das verwunschene Schloss heisst, weil wir von
der Seeseite eher nach dem Schlosse gelangen können, ohne bemerkt zu werden, dah√re uns’re Festlichkeiten den Leuten als etwas ganz Unbegreifliches erscheinen! […] Ich fühle nicht den mindesten Beruf in mir, das Volk aufzuklären.

Geiersburg stellt die Landbevölkerung von Tirol einfältig dar. Außerdem deutet die herablassende Bezeichnung als ‚Bauernpack‘ auf die Hauptarbeitsquelle der Tiroler in der Operette hin. In der Szene wird also deutlich, dass nicht nur die Landbevölkerung sich selbst, sondern auch Außenstehende die Tirolerinnen und Tiroler über ihre landwirtschaftliche Prägung definieren.


„Sepp (: umherblickend :) Du, Goasbua, sag’, wie is ma denn? Da drinn is’s ja mord-mässi schön! / Andredl. O mein, o God, so was han i Mein Lebtag niemaln g’seh’n. / Sepp. Der Glanz, die Pracht, mir is auf Ehr’, / Als wann i glei im Himmel wär!“


„Sepp (: der vor Staunen kaum zu sich kommen kann :) Jetzt dös muass i schon sag’n, wann da Taifel in da Höll so schön eing’richt’ is, nachher war ja d’Höll gar ka so
überer Aufenthalt. / **Andredl.** Z‘weng was sollt’s denn in der Höll’ nöt schön sein, is ja da sida die Welt d’erschaffen is, s’meiste Geld zum Taifel gangen, na und um’s Geld kann si da dümmeste Kerl nobel einrichten. / **Sepp.** A so a Pracht, meiner Sex! Di hon i no niandascht gs’eg’n! / **Andredl.** I a nöt und i bin do schon i hohe G’sellschaften kemma, wann i von oaner Alm auf di andri kraxelt bin!**199


---

199 Berla 1883, S. 17.
200 Ebd., S. 18.
201 Ebd.
202 Ebd., S. 19.


203 Berla 1883, S. 23.

„Regerl. Ös seid’s ma schon der Rechti! Is denn dös schicksam für oan rechtschaffenen Christenmenschen, dass er ’s nächst beste Dirndl, was earm unter’d Händ kimmt, abusseln will? / Lamotte. Warum nich? Pardieu ma mignon, ick sein von Deine aimabilité – deine Liebenswürdigkeit gons – gons – (: sucht nach Ausdrücken :) / Regerl. I muass earm schon helfa! Ös hab’s oan Moda! / Lamotte (: verwundert :) Moda? Regerl. Moda, dös hoasst Hunga! Sind’s hungrig? Lamotte. Oh non, non, non! / Regerl. Oder thuat eng leicht durschta? Möcht’s saufa? (: deutet es an:) / Lamotte. Oh non, non, ick sein amoureux, verlieben! / Regerl. Ah irzt woass is, ös seid’s in mi g’schössa vor lauter Liab, gelt’s? / Lamotte: Oui! Oui! (: Schwärmerisch :) Oh, ma belle, ma belle! / Regerl. Haha, irzt bellt er gar!“

Obwohl Regerl sich demnach weniger leichtgläubig als ihre Landesgenossen gibt, bietet sie dennoch reichlich Gelegenheit für das Publikum, sich über sie zu amüsieren. So zeigt sie sich sehr schwer von Begriff in Bezug auf die Annäherungsversuche von Lamotte. Auch Fremdsprachenkenntnisse, im weiteren Sinne ihre Bildung, sind bei ihr nicht vorhanden: Sie meint, dass Lamottes Kompliment zu ihrer Schönheit („ma belle“) einem Hundeullen ähnelte. Der breite Dialekt erscheint im Vergleich zu Lamottes französischen Floskeln zudem eher derb (z. B. „saufen‘ statt „trinken‘).

Die Einfältigkeit der Tiroler kommt allerdings nicht nur im Zusammenspiel mit Figuren, die nicht aus Tirol kommen, zum Vorschein. So zeigt Andredl im **Couplet Nr. 15 „Dalkata Bua“, dass er sich auch selbst seiner Dummheit bewusst ist. Direkt die erste Strophe zeigt seine enge Verbundenheit zur Natur und den Bergen: „Oft schau i in d'Höchen / Oft wieda in’s Thal, / Los’ nein in die Berg’ / Und mir is manngmal / Als ruafat auf oamal / Dö ganz Natur: /:: Dalkata Bua! :::“ In den insgesamt sieben Strophen erzählt Andredl weitere Szenen aus seinem Leben, in denen er sich ungeschickt verhalten habe. Die Schilderungen sind von Komik geprägt und für die Unterhaltung der Zuschauer gedacht, die Handlung wird

---

204 Berla 1883, S. 21.
205 Ebd., S. 33.
an dieser Stelle nicht vorangebracht. Ländliche Szenen bzw. Szenen mit Bezug zu einer
dörflich geprägten Gesellschaft sind vorherrschend.

In der zweiten Strophe seines Couplets beschreibt Andredl, wie er heimlich ein Gewehr ge-
stohlen habe und einen Gemsbock schießen wollte, dabei jedoch keinen Erfolg gehabt habe.
Berla schneidet in Andredls Couplet damit ein Phänomen an, für das der alpine Raum be-
kannt war (vgl. Kapitel 5.4.2.). Allerdings fällt die Behandlung des Sujets im Kontext der
gesamten Operette sehr knapp aus – es ist mehr eine Andeutung als eine ausführliche The-
matisierung des Wilderns.

In den nachfolgenden Strophen beklagt sich Andredl darüber, dass er mit Frauen kein Glück
habe. In der dritten Strophe meint er, dass ihm kein Mädchen sein Fenster öffne, wenn er
anklopfen würde, nur empörte Väter würden ihn vom Haus fortjagen. Als er ein anderes Mal
der Köchin in den dunklen Viehstall gefolgt sei, habe er aus Versehen eine Kuh und nicht
die Köchin geküsst (vierte Strophe). Auch die hübsche Tochter seines Vetters bezeichne
Andredl nur als ‘dalkata Bua’ und sei nicht an ihm interessiert (Strophe fünf).

Der ländliche Charakter zeigt sich auch in der Komposition des Couplets. Im 3/4-Takt und
Allegro spielt das Orchester ein achtaktiges Vorspiel, bei dem die Geigen und Bratschen
das Thema des Couplets vorstellen. Die Hörner und Fagott begleiten die Melodie zeitweise
mit tänzerisch-nachschlagenden Vierteln auf Schlag 2 und 3. Diese Orchestergestaltung
bleibt auch nach Andredls Einsatz bestehen. Durtonarten sind vorherrschend, das Stück in
E-Dur weicht nur in einer kurzen Passage nach H-Dur als Zwischentonika aus. Die Melodie
des Couplets ist von Vorschlägen und großen Intervallsprüngen geprägt. Ohne dass hier Jo-
delsilben erklingen, erinnert diese Gestaltung dennoch an die großen Tonsprüngen des Jo-
delns. Millöcker komponiert hier eine klischeehafte, tirolerische Musik, indem er den Topos
des Jodelns nutzt: Das Couplet hat keine Aussagekraft über die tatsächliche Gestaltung eines
Jodlerliedes, lehnt sich aber mit einzelnen Elementen wie den großen Tonsprüngen, dem
3/4-Takt und der relativ einfachen Harmonik an die Gestaltungsweise eines Jodlerliedes an.

Das Couplet betont – wie schon viele Elemente der Operette zuvor – die Einfältigkeit der
Tiroler Bevölkerung. Bemerkenswert ist, dass Andredl sich auch selbst als ungeschickten
Mann sieht und sich hier somit Selbst- und Fremdbild decken.

6.1.3.5. Derbheit
Die Derbheit der Tiroler Bevölkerung kommt an vielen Stellen der Operette zum Ausdruck.
Besonders durch die Einbindung von Schnaderhüpfern kommt sie zum Vorschein. Im Finale


\footnote{Berla 1883, S. 24.} \footnote{Ebd., S. 25f.}


Coralie fordert mehr Wein weitere „Lustige Liedeln“^209. Mit dieser Aufforderung entspinnen sich dann tatsächlich improvisiert erscheinende Wechselgesänge zwischen Sepp, Andredl, Coralie und Geiersburg, wie sie für Schnaderhüpfel typisch sind:

„Sepp. Frisch hin und frisch umi / Tirolerisch frisch, / Das G’stanz ist mir liaba / Als Geld auf’n Tisch! / Andredl. Da obnat am Geierstoan is heut Remasuri / Da tanzt der Herr v. Petersil mit der Frau v. Buri! / Chor. Dulie! Etc… / Sepp. Schaut amal her, und schaut’s amal an, / Dass i do die schönste Tänzerin han! / Andredl. O mein God, o mein God; die Dirn hat a Schwar’n, / Die kann i beim Tanzen gar net dazah r’n! / Chor. Dulie! / Geiersburg. Ein so, ein so ein Schätzchen, / Ein so, ein so ein fein’s, / Und ein so ein liebes Teuferl, / Is kein’s als wie mein’s! / Coralie. Fopp, fopp mi nur zua / Von Dir nimm is an, / Wirst mi so lang foppen / Bis i’s selber gut kann! / Chor. Dulie! / Sepp. Und das is mein Dirndl, dös sag i Dir glei, / Und wannst ma’s leicht anrührst, so gibt’s a Keilerei! / Andredl. Geh lass eam’s, kriagst Ani mit an Wasserschafkopf, / Au’m Hals hat’s a Wimmerl, aufs Jahr is a Kropf! / Chor. Dulie! / Coralie. Mit uns hatt’s ka G’fahr, wir lieben uns in Ehren, / Und sie kinnnten uns kek in

^209 Ebd.
a Kastl z’samsperr’n! / Sepp. Und war i a Weinstock im Schlossgarten d’rein, / |: I wachset mein Schatzerl zum Fenster hinein! - / Geiersburg. A, das is mir z’dalkat, oh, das is mir z’dumm, / Er nimmt mir mei’ Schatzerl, und i komm darum?"210


Sepp preist seine Tiroler Heimat und zeigt damit auch seine Bodenständigkeit: Reichtum und Luxus sind ihm weniger wichtig als heimatliche Bräuche wie das Gstanzl. Je weiter das Schnaderhüpfel fortschreitet, desto mehr Dialektwörter eignen sich Coralie und Geiersburg an. Coralie spricht zudem den Lernprozess und vor allem das gegenseitige Verhöhnen beim Gstanznln an („Wirst mi so lang foppen / Bis i’s selber gut kann!”). Es ist bemerkenswert, wie schnell Geiersburg und Coralie in das Schnaderhüpfel mit einsteigen, obwohl ihnen diese kulturelle Praxis als aktive Teilnehmer nicht sehr vertraut sein kann. Erst in der nun zitierten Passage des Finales wird auf die derben Witze zurückgegriffen, die spontan beim Gstanznln entstehen.


211 Ebd.
212 Ebd.
ist empört darüber, dass Sepp ihm seine Braut wegnimmt. Das scheinbar harmlose Wortspiel wird ihm zu gefährlich, weshalb er abrupt die Szene abbricht:


213 Berla 1883, S. 27.
214 Ebd., S. 32.


215 Berla 1883, S. 32.
216 Ebd.
6.2. Der Vogelhändler

6.2.1. Werkinformationen und Einführung


Der amerikanische Operettenforscher Richard Traubner nimmt an, dass das Werk von einem Urlaub in Tirol inspiriert wurde. Dort hätte sich die Handlung abspielen sollen, doch aufgrund der strengen Zensurbestimmungen hätten West und Held das Werk in die deutsche Rheinpfalz bei Mannheim verlegt:

„The libretto was suggested by and apparently written during a holiday in the Tyrol, and shows it: the speech and the setting were carefully modeled on Tyrolean folk and on an actual Papageno type who dealt in birds in that area. But because of censorship problems (either real or anticipated), the operetta’s setting was changed to the Rhine Palatinate, near Mannheim, in Germany.”219

Quellen für diese These liefert Traubner allerdings nicht. Er begründet seine Annahme lediglich durch die Figurenzeichnung und Gestaltung des Librettos, die stark an einen tirolerischen Handlungsschauplatz erinnern würden. Auch Thorsten Stegemann schreibt, dass die Zensur der Grund dafür war, dass *Der Vogelhändler* nicht in Tirol, sondern in der Rheinpfalz spielen würde.220 Er liefert ebenfalls keinerlei Belege für seine Äußerung und auch keinen Verweis auf Traubner. Die Gültigkeit von Traubners und Stegemanns Behauptung bleibt damit zweifelhaft.

218 Hadamowsky / Otte 1947, S. 287.
219 Traubner 2003, S. 137.
Zeitgenössische Theaterkritiker sahen eine Verbindung zwischen Zellers und Millöckers Kompositionsstil. Nach der Premiere der Operette schrieb ein Rezensent am 15. Januar 1891:


Auch spätere Autoren weisen darauf hin, dass Der Vogelhändler musikalisch am volkstümlichen Kompositionsstil von Carl Millöcker orientiert sei.\(^{222}\) Volker Klotz nennt den Vogelhändler eine „erbauliche […] Heimatoperette“\(^{223}\), die eine verklärte, ländliche Idylle für das städtische Publikum heraufbeschwören würde.\(^{224}\) Marion Linhardt schreibt, der Vogelhändler sei „in einem die zeitgenössische Operette weit überragenden Maß am Handfest-Volksstümlichen orientiert, und zwar sowohl in der Gestaltung vieler eingängiger Liednummern als auch in der Figurenzeichnung.“\(^{225}\) Klotz’ und Linhardts Kommentare legen die Vermutung nahe, dass im Vogelhändler viele, womöglich auch klischeehafte, Elemente genutzt werden, um ein romantisiertes Bild von Tirol auf der Operettenbühne zu zeigen.

### 6.2.2. Inhaltsangabe


\(^{221}\) „Extrablatt“ (15.01.1891), S. 5.
\(^{223}\) Klotz 2016, S. 825.
\(^{224}\) Ebd., S. 825f.
\(^{225}\) Linhardt 1997, S. 786.
Währenddessen trifft der Vogelhändler Adam mit seinen Tiroler Freunden im Dorf ein. Bei seinem **Entrée Nr. 2** „Grüß enk Gott“ wird er freudig von den Dorfbewohnern empfangen. Er möchte endlich seine geliebte Christel heiraten, die als Postbotin arbeitet.


Dass dieser Plan zum Scheitern verurteilt ist, macht das nachfolgende **Entrée Nr. 4** (der „Rhein-Walzer“) der Kurfürstin deutlich. Die Kurfürstin Marie reist mit der Hofdame Adelaide inkognito in das Jagdgebiet ihres Mannes, um dessen Treue zu überprüfen. Adam, der auf die verkleidete Kurfürstin trifft, würde nur zu gerne mit der schönen Frau anbandeln.

Doch nun hat Christel mit dem **Entrée Nr. 5** „Ich bin die Christel von der Post“ ihren ersten Auftritt. Auch sie freut sich auf das Wiedersehen mit Adam. Allerdings fehlt dem jungen Paar die nötige finanzielle Grundlage zu seinem Glück. Christel will erst heiraten, wenn Adam eine feste Anstellung vorweisen kann. Deshalb plant sie, den Kurfürsten um eine Stelle für ihren Bräutigam zu bitten.

Der zweite Akt spielt in der kurfürstlichen Sommerresidenz. Nach der Zwischenaktmusik munkeln die Hofleute zusammen mit Baron Weps in der Introduction Nr. 8 über die kursierenden Gerüchte bei Hof. So soll es in der Beziehung des Fürstenaufes kriseln. Außerdem kündigt Weps an, dass die Kurfürstin am heutigen Tag die Tiroler zur Unterhaltung für sich und ihre Damen bestellt habe.


müsse. Adam will Christel nicht verzeihen, weshalb diese trotzig den Antrag von Stanislaus annimmt.

Für den dritten Akt dient erneut die kurfürstliche Residenz als Kulisse. Nach einer Zwischenaktmusik treten in der **Introduction Nr. 13** empörte Zofen auf, die sich über das barbarische Verhalten der zukünftigen Gräfin Christel beschweren. Im Gespräch mit der Kurfürstin offenbart Christel, dass sie sich unwohl bei dem Gedanken fühlt, Stanislaus zu heiraten, da sie Adam noch immer liebt. Die Kurfürstin sinniert nach Christels Abgang über ihre damals noch junge Liebe zum Kurfürsten im **Lied Nr. 14** „Als geblüht der Kirschenbaum“.

Auch Adam ist mit der gegenwärtigen Situation unzufrieden, will Christel aber nicht um Verzeihung bitten. Im **Couplet Nr. 15** zieht er Vergleiche zwischen den Menschen und der Vogelwelt und gibt zu, dass er sich dumm verhalten hat. Er belauscht daraufhin ein Gespräch zwischen Stanislaus und Christel und muss erkennen, dass er Christel zu Unrecht verstoßen hat. Christel konfrontiert Adam mit seinen Fehlern und ermahnt ihn im **Terzett Nr. 16** „Kämpfe nie mit Frau’n“: Adam muss sie um Vergebung bitten. Fröhlich beschließen Christel und Adam, nun doch zu heiraten. Gemeinsam mit der Kurfürstin, Adelaide, Stanislaus, Weps und dem Chor besingen sie im **Finale Nr. 17** den Triumph der Frauen.

**6.2.3. Musikdramatische Motive der Tiroldarstellung im Vogelhändler**


Darüber hinaus kombinieren die Autoren des **Vogelhändlers** zwei Phänomene ihrer Zeit miteinander, die das städtische Operettenpublikum wiederkennen konnte: Sie spielen sowohl auf die reisenden Tiroler Musikgruppen als auch auf den Vogelhandel an, der eng mit der Region Tirol verknüpft war (wie später näher erläutert wird).

Zuerst soll im Folgenden jedoch der Blick auf das Wildern als musikdramatisches Motiv gelenkt werden, das – wie schon in Kapitel 5 erläutert – im 19. Jahrhundert eng mit dem Bild
von Tirol verknüpft wurde. Interessanterweise sind es im Vogelhändler jedoch nicht die Tiroler, sondern die Rheinpfälzischen Figuren, die sich als Wilddiebe strafbar machen.

6.2.3.1. Wilderei

Bereits die erste Szene des Vogelhändlers verweist auf das typisch tirolerische Sujet des Wilderns. Der Text beschreibt, wie mehrere Männer Gewehre aus einem Versteck holen, während alle Landleute in der Introduktion Nr. 1 den Reiz der heimlichen und verbotenen Jagd besingen:

„Hurra! Nur her die Gewehr! / Welche Lust gewährt die Jagd, / die man im Geheimen wagt! / Gilt’s des Fürsten Revier, / um so größer das Plaisier! / Mit der Büchse, fein und sacht, / schleichen wir hinaus bei Nacht! / Jeder holt sich seinen Teil, / Waidmanns Heil!“

Das Vorspiel der Nummer etabliert ein Jagdmilieu, indem die ersten sieben Takte allein von den Hörnern gestaltet werden. Dann steigen weitere Blechbläser mit ein, bis erst im Takt 12 auch die Streicher und Holzbläser einsetzen. Der Dorfschulze Schneck unterbricht das fröhliche Treiben mit der Ankündigung, dass der kurfürstliche Wald- und Wildmeister Baron Weps nahen würde. Letzterer ertappt die erschrockenen Landleute und droht, sie für ihre Vergehen zur Rechenschaft zu ziehen („Ha! Füchse in der Falle“).


Eine Begründung für diese örtliche Verschiebung könnte man in den bereits erwähnten Publikationen von Stegemann und Traubner finden. Beide Autoren meinten (ohne eine Quelle für ihre Behauptungen zu nennen!), dass die Operettenhandlung aufgrund der Zensur von Tirol in die Rheinpfalz verlegt worden sei. So hätte vielleicht ursprünglich ein Tiroler Dorf als Schauplatz für die Operette gedient und somit wären es auch die Tirolerinnen und Tiroler gewesen, die bei der verbotenen Jagd erwischt worden wären. Hätten die Autoren dann die Handlung in die Rheinpfalz versetzen müssen, wäre das ursprünglich tiroltypische

226 West / Held 1984, S. 9f.
228 Traubner 2003, S. 137.
Vergehen einfach auf eine andere Region übertragen worden. Dieses Gedankenspiel lässt sich mit den für diese Arbeit vorliegenden Quellen jedoch nicht belegen. In der heute bekannten Fassung des *Vogelhändlers* wird das Wildern demnach nicht als ein tiroltypisches Element dargestellt und kann, trotz der Hervorhebung eines Jagdmilieus in der Introduktion Nr. 1, nicht als Charakteristik des Tirolbildes in der Operette gezählt werden.

**6.2.3.2. Nationalstolz und Heimatverbundenheit**


Vielmehr wird ein Tiroler Milieu jedoch durch die Kostüme etabliert. Wie schon im *Verwunschenen Schloss* wird die Verbindung der (im *Vogelhändler* ausschließlich männlichen) Vertreter Tirols durch ihre Kleidung hervorgehoben. Beim ersten Einzug der Tiroler in der sechsten Szene des ersten Aktes schreibt das Libretto vor:

“(...) Von beiden Seiten und von hinten Landvolk. Von hinten Mauroner, Egydi und Tiroler in Nationaltracht, die Zithern auf ihre Vogelkraxen geschnallt. Unter ihnen auch welche, die durch Mädchen in Männertracht dargestellt sind. Zuletzt Adam, ebenso wie seine Kameraden in Nationaltracht mit Vogelkraxen, die Zither daraufgeschnallt. Adam gebraucht Tiroler Dialekt.”\(^\text{230}\)


Das Libretto weist gleich zu Beginn darauf hin, dass Adam Tiroler Dialekt gebraucht.\(^\text{232}\) Der Text im *Entrée Nr. 2* von Adam hebt durch die immer wiederkehrende Grüßformel „Grüß

\(^{229}\) West / Held 1984, S. 78.
\(^{230}\) Ebd., S. 20f.
\(^{231}\) Ebd., S. 97f.
\(^{232}\) Ebd., S. 21.
enk Gott“ diesen Dialekt deutlich hervor. Diese prominente Zeile erinnert stark an Sepps erstes Auftrittslied im *Verwunschenen Schloss*. Dort sang der Tiroler Senn bei der Rückkehr von der Alm „Grüß die God mein Heimatthal“ 233

Die Heimatverbundenheit der Tiroler zeigt sich auch musikalisch. Am Ende der sechsten Szene des ersten Aktes, nach der Nr. 2, gehen die Tiroler „plaudernd und mit zeitweisen Jodlerrufen ab“ 234 – das Jodeln wird so als selbstverständliche Praxis im Leben der Tiroler dargestellt, die nicht nur zu herausgehobenen Konzertsituationen, sondern auch bei alltäglichen Handlungen ausgeführt wird.


„ADAM: Wir spielt bei Hof gar heut, / ah, wie uns das nur freut! / Uns passiert diese Ehr / wahrscheinlich nimmermehr! / Aber wir sind desweg’n / nit erschreckt, nit verleg’n! / Wir sind auch heut voll Schneid, / wie allzeit! / ADAM, DIE TIROLER […]
Juh, ho, ho, ha, ho, ho he! / Juh, duli, duli, dulieh!“ 235

---

233 Berla 1883, S. 5.
235 Ebd., S. 98.

Vor dem Hintergrund, dass Christel am Ende über Adam triumphiert und er sein Fehlverhalten eingestehen muss, nimmt die Handlung ein beachtenswertes Ende. Christels anfängliches Ziel, dass Adam einen sicheren und gut bezahlten Posten annehmen muss, um sie zu heiraten, erreicht sie trotz ihres Triumphes über Adam nicht. Adam will nach der Hochzeit mit Christel wieder nach Tirol ziehen, was er im **Finale Nr. 17** verkündet: „ADAM: B’hüt enfk Gott alle miteinander! / Ih geh’ hoam, nimmer auf die Wander, / nimmer auf die Wander, b’hüt enfk Gott!“  


---

236 West / Held 1984, S. 131.
Allegretto, (sehr behöllt)

Wir spielen bei Hof war heut', ah, wie uns-

das freut! Un-piviert die-se Ehe' wahrscheinlich nim-mer-meit! A-ber wir

Und des-wein mit erschreckt mit ver-brun'. Wir sind auch heut' voll Schneid,

Wir sind auch heut' voll Schneid,
"Tiroler."

"wie all - zeit!""ho ho ho"
"wie all - zeit!""ja ja ja"
"wie all - zeit!""ja ja ja"
"wie all - zeit!""ja ja ja"

"Heute."

"wie all - zeit!""ja ja ja"
"wie all - zeit!""ja ja ja"
"wie all - zeit!""ja ja ja"
"wie all - zeit!""ja ja ja"

"Der Volk spricht heut, ob mensch's"
"Der Volk spricht heut, ob mensch's"
"Der Volk spricht heut, ob mensch's"
"Der Volk spricht heut, ob mensch's"

"ho ho ho""du, du, du, du, du"
"ho ho ho""ja, ja, ja, ja, ja"
"ho ho ho""ja, ja, ja, ja, ja"
"ho ho ho""ja, ja, ja, ja, ja"

"nicht bereut! Ja, wir furchten sehr, wird recht vulgär!"
"nicht bereut! Ja, wir furchten sehr, wird recht vulgär!"
"nicht bereut! Ja, wir furchten sehr, wird recht vulgär!"
"nicht bereut! Ja, wir furchten sehr, wird recht vulgär!"
6.2.3.3. Lustigkeit


Daraufhin teilt Adam seinen reichen Erfahrungsschatz als Vogelhändler und Frauenversteher mit seinem Publikum. Diese prahlerischen Ausführungen über sein Können leitet er mit einem lustigen Wortspiel ein:

„Flix, flux, flax, Florian! / Fragt, woher’s der Vogel kann! / Daß die Dinger so be- / greifen / und die schwersten Jodler pfeifen … / Flix, flux, flax, Florian! / Kommt nur aufs Dressieren an! / Flix, flux, flax, Florian! Und daß man’s kann!“\(^{241}\)


Im Hinblick auf die Hervorhebung von den lustigen Charakterzügen der Tiroler ist die „Flix, flux, flax, Florian“ Passage noch unter einem weiteren Gesichtspunkt relevant. Die Autoren

\(^{237}\) Vgl. z. B. West / Held 1984, S. 22 und 23.  
\(^{238}\) Ebd., S. 22.  
\(^{239}\) Ebd.  
\(^{240}\) Ebd.  
\(^{241}\) Ebd., S. 23.

„Flick de flock de floria! / Sitzt die Königstochter da. / Wir möchten sie gern sehen. / ‚S ist eine starke Mauer d’rum.’ / Die Mauer woll’n wir zerbrechen / Die Stein woll’n wir zerstechen. / Eine Hand fällt ab.“


\[242\] Böhme 1924.
\[243\] Ebd., S. 458.
\[244\] Wolf 1859.
\[245\] Ebd., S. 363.
\[246\] Ebd., S. 364.
\[247\] West / Held 1984, S. 24.
\[248\] Ebd.
dieser Vorsatz ein ironischer Scherz ist, zeigt die Reaktion der Landleute und Tiroler, die nur lachend seine letzte Zeile wiederholen. Enthaltsamkeit liegt Adams Wesen fern – als die Ehe mit Christel später tatsächlich unwahrscheinlich wird, wendet er sich sogleich der schönen Marie zu.


6.2.3.4. Dummheit

Dass Adam ein schlichtes Gemüt hat und er anderen Figuren in Bezug auf seine Intelligenz unterlegen ist, wird in der Operettenhandlung an mehreren Stellen deutlich hervorgehoben. Vor allem die weiblichen Hauptpersonen Christel und Marie sind ihm überlegen: Sie überlisten die männlichen Akteure und können am Ende gemeinsam den Handlungskonflikt lösen.


---

251 West / Held 1984, S. 79f.
252 Ebd., S. 82.
253 Ebd., S. 101.
254 Ebd.


„Komm ih iazt wieder ham / und mit’n Herrn Pfarrer z’amm, / wann ih eahm dann, vielleicht, / was mir da geschehn is, beicht’, / wie ih mein’ Schatz sekkier, / mih bei der andern g’irrt, / sagt er g’wiß gleich: warum, / Bua, warst so dumm? / Er soll nur so fragen, / dann werd’ ih’e eahm sagn! / Herr Pfarrer, mir is’s klar, / daß ih amal a Gimpel war […]!“

Adam nutzt die Symbolkraft des Gimpels als Sinnbild für einen einfältigen Menschen, um sich selbst zu beschreiben. Er bereut seine Taten und sieht ein, dass er dumm gehandelt hat. Im Verwunschenen Schloss singt Andredl ebenfalls im letzten Akt der Operette ein Couplet, in dem er sich zu seiner Dummheit bekennt („Dalkata Bua“). Die Darstellungsweise von Tirolern gleicht sich an dieser Stelle in den zwei Operetten.


255 West / Held 1984, S. 48.
256 Ebd., S. 123.
257 Ebd.
258 Dudenredaktion o. J.

### 6.2.3.5. Weltenkenntnis

Im *Verwunschenen Schloss* wird die Weltfremdheit der Tiroler recht deutlich: Sie kennen keinen Reichtum, keine Fremdsprachen und ihr Wirkungskreis beschränkt sich auf den Lebensraum in den Bergen. Die rheinpfälzischen Dorfbewohnerinnen und -bewohner im *Vogelhändler* stellen den Tiroler Adam hingegen als sehr bewanderten Menschen dar. Im ersten Akt sind sie sich unsicher, wie der Empfang für einen Kurfürsten zu gestalten sei. Aus diesem Grund wollen sie Adam um Rat fragen:


Der Text von *Adams Entrée Nr. 2* betont ebenso, wie viel die Tiroler von der Welt gesehen haben: „DIE TIROLER: Wir sind g’sund wieder auf der Wander, / wieder auf der Wander, grüß enk Gott! / […] Kommen grad aus dem Landel ’raus, / gehen um d’Welt und drüber

---

259 West / Held 1984, S. 20.


Adam müsste aufgrund seiner bereits erfolgten Auftritte in adeligen Häusern wissen, welche Umgangsformen in höheren Gesellschaften üblich sind. Trotzdem duzt er den Baron und ignoriert dessen Befehl, sich zurückzuziehen.


---

261 Ebd., S. 29.
262 Ebd., S. 94.
263 Ebd.
6.2.3.6. Sittenhaftigkeit und Treue


Für sich selbst setzt Adam andere Maßstäbe als für seine Braut. Während er von Christel unbedingte Treue verlangt, ist er selbst gerne für einen Seitensprung zu haben. Bereits in seiner ersten Nummer prahlt Adam stolz damit, wie viele Frauen er bereits erobert hätte und präsentiert den Dorfbewohnern seine Methoden:

„ADAM: (stolz und lustig) / Flix flux flax, Florian! / Fragt, woher’s der Vogel kann! / Daß die Dinger so begreifen / und die schwersten Jodler pfeifen… / Flix, flux, flax, Florian! / Kommt nur aufs Dressieren an! / Flix, flux, flax, Florian! / Und daß man’s kann! / So a Vogel hat / Mucken desperat, / stellt zu Fleiß sich zu dumm / beim Exerzitium! / Trotzt er mir zu keck, / trag’ ih ’s Futter weg, / ’s Wasser fort, lass’ ihn hocken dort! / Ah, das wirkt! / Wie beim Vogel geht’s / ah beim Mädel stets, / wolln sie euch sekkier, / nur gleich fest dressiern! / Ih hab’ noch eine jede g’richt’, / nur eine einzige nicht! […] / Wann ih auf Gottes Erden / alle, alle Vögel fang’, / fehlt mir just das eine Täuberl, / nach dem ih am meisten verlang’!“

Kevin Clarke liest aus dem eben zitierten Text von Adams Entrée eine Metapher für Oralsex heraus:

„Auch das Vogel-Lied des Adam (bei der Uraufführung von der späteren Operettenlegende Alexander Girardi gesungen) ist nicht minder zweideutig, wenn er davon singt, wie er seine Vögel lehrt, „die schwersten Jodler“ zu pfeifen, und dann fortfährt:

---

265 West / Held 1984, S. 15.
266 Ebd., S. 18.
267 Ebd., S. 23.

Clarke's These, dass im Vogelhändler sexuelle Anspielungen vorhanden sind, erhält auch durch einen weiteren Aspekt an Plausibilität. Wie bereits im Kapitel zur Heiterkeit der Tiroler erwähnt wurde, verwenden die Autoren der Operette durch die Wortwahl „Flix, flux, flax, Florian“ in Adams Entrée Nr. 2 Analogien zu Ringelreihespielen. In Wolfs Zeitschrift für Mythologie und Sittenkunde, die das Brünner Kinderspiel 'Die vermauerte Königstochter' verzeichnet, ist nicht nur der Text dieses Spiels festgehalten, sondern auch eine detaillierte Beschreibung des Spielablaufes gegeben. Während des Reimes würde ein Mädchen in der Mitte knien, während die anderen Kinder mit beiden Händen das Kleid des Mädchens in die Höhe halten würden. Ein weiteres Kind, das den Reim singen würde, ginge um diesen Kreis herum und klatsche nach und nach die Hände der anderen vom Kleid des Mädchens ab. Wenn ein Kind beide Hände vom Kleid des Mädchens gelöst habe, würde es sich an das kreisende Kind anschließen und mit ihm gemeinsam um die verbleibenden Kinder in der Mitte gehen. Wenn alle Kinder ihre Hände vom Kleid gelöst haben,

„wird von neuem ein kreis um die kniende a [das Mädchen] gebildet, der man das kleid fest über dem kopfe zusammenhält, wobei alle singen [...] hierbei springt a [das Mädchen] auf und sucht eines der übrigen weglauflenden kinder zu haschen, welches dann an der stelle von a niederknien muß.“

Das harmlose Kinderspiel erscheint bei Durchführung mit Erwachsenen anstößig. Sollte dem zeitgenössischen Operettenpublikum die Spielpraxis der 'Vermauerten Königstochter' bekannt gewesen sein, so müssten sie unweigerlich vor Augen gehabt haben, wie eine Gruppe von Menschen das Kleid eines Mädchens in die Höhe hält (dabei wird das Kleid nicht nur leicht angehoben, sondern komplett über den Kopf des Mädchens gezogen). Sollte

268 Clarke 2011, S. 37.
269 West / Held 1984, S. 23.
270 Wie bereits an anderem Ort zitiert: „flix flux florian, / es war einmal eine schöne Königstochter, / die war ganz vermauert; / mauer muß man brechen, / ziegel muß man stechen, / eine hand geht ab!” (Wolf 1859, S. 364.)
271 Wolf 1859, S. 363.
dann noch dieses Kinderspiel in den Kontext von Erwachsenen erhoben werden – was durch Adams Singen der Worte auch tatsächlich angedeutet wird – erhält das Spiel eine sexuelle Konnotation: Für Adam scheinen sich die Frauen gerne zu entblößen, er kann spielerisch ihr Schamgefühl überwinden und Schicklichkeitsgrenzen überschreiten. Adam, der jungen Mädchen unter den Rock schaut, hat offenbar eine Vorliebe für heranwachsende Frauen.

Nur wenig später nach diesem ersten Auftritt gibt Adam auch gleich eine Kostprobe seiner Vorliebe für Seitensprünge. In der 14. Szene des ersten Aktes trifft er Marie und tritt mit der schönen Unbekannten in Kontakt. Er trägt bei sich einen Edelweißstrauss, den er bei der Kurfürstin für einen Kuss eintauschen will:

„KURFÜRSTIN: […] Was habt Ihr für schöne Blumen? / ADAM: Edelweiß! Ich hab’s selber brockt und hätt’ mir beinahe das Genick dabei abg’stoßen! […] KURFÜRSTIN: Ich kaufe sie Euch ab! / […] ADAM: (blinzelt ihr zu) Die Blumen sind doch ein Bussl wert! / […] / CHRISTEL: (hinter der Szene) Adam, wo bist Du? / ADAM: (springt auf) Sakra, das ist die Christel! Um Gottes willen, schauts, daß ihr weiter kommt! Es ist meine Braut! Wenn sie euch findet, macht s’ ein’ Mordskra-wall!”

Adam ist sich sehr wohl bewusst, dass Christel seinen Flirt mit Marie nicht tolerieren würde, doch hindert ihn das nicht daran, trotzdem sein Glück bei einer anderen Frau zu versuchen.

Christel ist sich ebenso klar darüber, dass Adam ihr nicht treu ist – was für sie allerdings kein Hindernis ist, ihn zu lieben. In ihrem Entrée Nr. 5 singt sie in der zweiten Strophe von ihrem Geliebten: „Ob er mir treu ist, / will ich nicht fragen, / daß er kein Geld hat, / kann ich wohl sagen. / Seh’ ich ihn wieder, / pocht’s mir im Mieder, / wird mir so dumm, / und ich weiß nicht, warum!” Es scheint ein offenes Geheimnis zu sein, dass Adam kein ganz untadeliger Partner ist.

Beim ersten Aufeinandertreffen von Christel und Adam in der nachfolgenden Szene 16 kann das Operettenpublikum Adams Strategie, von seinen Liebeleien abzulenken und Christel zu schmeicheln, nachverfolgen:

„ADAM: (von hinten, mit dem Edelweißstrauss) Christel! Jetzt such’ ich dich zwei Stunden lang rundum… grad komm ich von daher! […] / CHRISTEL: (zärtlich) Die Blumen g’hören g’wiß für mich! (nimmt sie) / ADAM: (stolz) Hab’ sie selbst brockt und hätt’ mir beinahe das Genick dabei abg’stoßen!”

272 West / Held 1984, S. 43f.
273 Ebd., S. 45.
274 Ebd., S. 46.

Dass Adam für sich selbst andere Maßstäbe setzt als für seine Braut, zeigt sich auch im weiteren Verlauf der Handlung. Als er im **Finale Nr. 7** im ersten Akt erfährt, dass sich Christel gegen seinen Willen eine Audienz beim Kurfürsten verschafft hat, ist er so aufgebracht, dass er die Beziehung beendet. Er befürchtet, dass Christel nun nicht mehr die unbefleckte Frau sei, die er heiraten wollte. Er singt „(sich zornig losmachend) Mein Bouquet, das ich ihr eben / als der Treue Pfand gegeben, / das wirft die Verräterin / einem andern treulos hin!“\(^{275}\) Den Blumenstrauß, der ihm mehreren, austauschbaren Frauen als Geschenk gedient hatte, erhebt er nun zum Symbol der Treue zwischen sich und Christel.


**ADAM:** […] Schenkt man sich Rosen in Tirol, / weißt du, was das bedeuten soll? / Man schenkt die Rose nicht allein, / man gibt sich selber mit auch drein! / Meinst du es so, verstehst du mich? / Meinst du es so, dann, Liebste, sprich! / Meinst du es so, so tröste mich, / gib mit der Rose mir auch dich! /  
**KURFÜRSTIN:** Schenkt man sich Rosen in Tirol, / weiß man, was das bedeuten soll? / Doch trifft der Brauch bei uns nicht ein, / wir sind am Rhein, bedenk, am Rhein! / Doch vielleicht bring’ ich dir Glück, / drum nehm’ die Rosen ich nicht zurück, / ja, die Rosen seien dein, / doch die Rosen nur allein! /  
**ADAM:** […] Mir winket neues Glück / aus ihrem holden Blick. Ja, ja, die Rosen sind mein, / die Rosen nicht allein!“\(^{276}\)

\(^{275}\) West / Held 1984, S. 57.  
\(^{276}\) Ebd., S. 58f.


„ADAM: (zu Stanislaus, auf Adelaide zeigend) / Stell s’ z’ruck, die alte Braut! / (auf Christel deutend) / D’junge wird mit dir getraut, / brauchst dich ja z’fürchten nit, / (spöttisch) / hast eh mehr Freud damit; / so macht man’s in Tirol, / wirst mir verstehn gar wohl; / (boshaft) / führ s’ gleich zum Pfarrer ’nein, / ’s wird’s beste sein!“  

Bestätigend wiederholen die anderen Tiroler Adams Worte „So macht man’s in Tirol!“ Adam verwirklicht sich mit diesen Worten die Chance, sich wieder mit Christel zu versöhnen und sie zur Frau zu nehmen. Er fasst aktiv den Beschluss, dass nun Stanislaus Christel heiraten müsse, um dessen Schuld zu begleichen. Da Christel ihn nach seinem Glauben betrogen hat, will er sie nicht mehr ehelichen.


Adam hält sich streng an dieses Gesetz – bis er erfährt, dass Christel ihm immer treu geblieben ist. In der neunten Szene des dritten Aktes belauscht er ein Gespräch zwischen Christel und Stanislaus:


278 Ebd.  
279 Ebd., S. 111.  
280 Ebd., S. 127f.
Auf diesen Dialog folgt das **Terzett Nr. 16**. Im Marschtempo triumphiert Christel über Adam und belehrt ihn, nie mit Frauen zu kämpfen, denn „[e]l man sich’s gedacht, / wird man ausgelacht, / denn der Frauen Waffe ist die Schönheit und die List!“281 Diese Szene zeigt auf, dass Adam erst bereit ist, sich wieder auf Christel einzulassen, als er ihre Unschuld bewiesen sieht. Gleichzeitig muss er sein Fehlverhalten gestehen und als Verlierer aus dem Geschlechterkampf gehen. Er ist der ‚List‘ seiner Braut nicht gewachsen (ein weiterer Hinweis auf die Dummheit des Tirolers, der der Klugheit seiner Braut nichts entgegensetzten kann) und sieht einer Zukunft als unterlegener Ehemann entgegen, wie Christel weiter singt:

„Gern will ich dich pardonieren, nur mußt du fortan parieren! ADAM: (mit komischem Entsetzen) / Alleweil, alleweil / pariern? / CHRISTEL, STANISLAUS: Pariern! / Sonst ist’s aus mit Pardoniern!“282


---

281 West / Held 1984, S. 128.
282 Ebd., S. 129.
Zudem nutzt Christel von Takt 94 bis 97 (auf den Text „Gern will ich dich pardonieren, nur mußt du fortan parieren!“; s. Notenbeispiel 11) exakt die gleiche Melodie, mit der Adam im Finale Nr. 7 die Beziehung zu Christel beendet hatte (Nr. 7, T. 497–500, Text von Adam: „Ich dank’ dir für dein’ Kompagnie, / ih such’ wo anders mein’ Partie“; s. Notenbeispiel 12). Sie spielt damit auf seine vormals falsche Entscheidung an, ihrer Unschuld nicht zu glauben und droht die gleiche Konsequenz zu ziehen, die er dort vollzogen hatte. Falls er nicht ihren Forderungen nachkommt, ist sie nicht bereit, ihm zu vergeben.
6.2.3.7. Reisende Tiroler Musikgruppen


„ADAM: (1.) Wie mein Ahnl zwanzig Jahr / und a g’sunder Wildschütz war, / hat beim Mondschein er voll Lust / ’s erste Mal sein Reserl busst. / Wie er’s küßt, singt grad im Tal / wunderschön a Nachtigall! / Seit der Zeit hab’n Tag und Nacht / die zwoa sich oft gedacht: /

(Refrain) / Noh amal, noh amal, noh amal, / sing nur, sing, Nachtigal! / Noh amal, noh amal, noh amal, / wie du g’sunga hast im Tal! [...]

(2.) Wie mein Ahnl siebzig Jahr / und a alter Krautrer war, / schaut er einmal so am Bach / d’längste Zeit ein’ Dirndl nach. / Hat dann g’seußt: oh mein, oh mein! / Wo mag jetzt wohl ’s Reserl sein? / Hat dann g’juchzet wie als Bua / und g’sunga still dazua: /

284 West / Held 1984, S. 68.
285 Ebd., S. 98.
Noh amal, noh amal, noh amal, / sing nur, sing, Nachtigal! / Noh amal, noh amal, noh amal, / wie du g’sunga hast im Tal!


286 West / Held 1984, S. 100f.
Der deutsche Librettoforscher Albert Gier sieht in der Nummer viele Elemente der Erinnerungsthematik in der Musik. Gier schreibt weiter dazu:

„Dem Alter angemessen ist nach landläufiger Meinung, sich an das Glück der Jugend als an etwas unwiederbringlich Vergangenes zu erinnern. […] Das 'Dirndl', dem
er [der Ahnl] nachschaut, weckt nicht Begehren, sondern ruft ihm das Bild seiner (verstorbenen) Frau ins Gedächtnis.\textsuperscript{287}


Das Lied ist außerdem eindeutig in einem alpinen Milieu verortet. Neben dem Dialekt des erzählenden Adams ist in dieser Nummer die Vogelwelt, die in der Operette eng mit dem Tiroler Adam verknüpft ist, durch die Nachtigall sehr präsent. Der Vogel singt seine Melodie zudem im Tal; das Liebespaar kusst sich also in dieser romantischen Szene vor dem Hintergrund einer bergigen Landschaftskulisse. Darüber hinaus nennt Adam seinen Ahnl einen ‚g’sunden Wildschütz‘. Das Wilden als gängige Praxis in den Alpen wird hier also zumindest kurz im Zusammenhang mit Tirol erwähnt. Ein weiterer Tirolbezug ist das Jodeln, denn der siebzigjährige Ahnl hat ‚g’juchzet wie als Bua‘, als er sich an seine Geliebte erinnerte. Die Klischees von Tirol als naturgeprägtes Bergland mit seinen wildernden Bewohnern werden in diesem Lied, das für eine höfische Gesellschaft von reisenden Tirolern präsentiert wird, genutzt.

6.2.3.8. Vogelhandel


\textsuperscript{287} Gier 2014, S. 285.
\textsuperscript{288} Nägele 1924, S. 117.
\textsuperscript{289} Hörmann 1870, S. 123f.
Tiere hätten sich im italienischen Klima wohlgefühlt und seien daraufhin in Italien gezüchtet und vertrieben worden. Durch den italienischen Vogelhandel seien sie schließlich auch nach Tirol gelangt, wo die Tiroler Bevölkerung nun ebenfalls mit der Zucht und dem Verkauf der Vögel begonnen hätte. Hörmann meint weiter, dass die Naturverbundenheit und die Vogelverehrung des ‚Tirolervolkes‘ dazu beigetragen hätte, dass sich der Vogelhandel in der Region so schnell und gut etabliert habe.

Außerdem beschreibt Hörmann, wie sich die Tätigkeit der Vogelhändler gestaltet habe:

„Im Winter, der in dem Alpenlande lange genug dauert, zog man die kleinen Pfleglinge groß, lehrte sie mit unsäglicher Mühe allerlei Kunststückchen und pfiff ihnen kurze Liedchen so lange vor, bis die befiederten Schüler sie endlich tadellos nachpiffen. Später hatte man dazu eigens konstruierte kleine ‚Oergelen‘. Ging dann der Sommer in’s Land, so nahm der ‚Vogelträger‘ seine ‚Vogelkraxen‘, ein Traggestell für zwanzig und mehr kleine Käfige, auf den Rücken und zog damit auf die Wanderchaft. […] So durchwanderten diese Leute mit ihren Vogelkrippen zu Fuß Europa nach allen Richtungen; auf den deutschen Jahrmärkten, wie auf den Straßen von Wien, London und Paris konnte man diese schmucken kräftigen Bursche in ihrer malerischen Gebirgstracht antreffen, und überall waren sie gern gesehene Gäste. Ja bis nach Petersburg und Konstantinopel trieb sie ihre Wanderlust und ihr Erwerbsinn.“


Die enge Verbundenheit von Adam mit der Vogelwelt kommt in der Operette mehrfach zum Ausdruck. So zieht er in seinen Dialogen oft Vergleiche zu Vögeln. So, wie Hörmann in seinem Text schreibt, dass die Tiroler eine enge Verbindung zur Vogelwelt aufweisen würden, zeigt auch Adam durch seine Sprechweise, dass er sich stark mit Vögeln identifiziert. Dies wurde bereits in den vorausgegangenen Kapiteln herausgearbeitet und soll an dieser Stelle anhand eines weiteren Beispiels nachvollzogen werden. Im **Entrée Nr. 2**, in dem Adam die Frauenwelt insgesamt und insbesondere auch Christel mit Vögeln gleichsetzt, singt er: „Wie beim Vogel geht’s / ah beim Mädel stets, / wolln sie euch sekkiern, / nur gleich fest dressiern! / Ich hab’ noch eine jede g’richt’, / nur eine einzige nicht!“ Dann beschreibt er Christel mit typischen Attributen der Vogelwelt:

---

290 Hörmann 1870, S. 124.
291 West / Held 1984, S. 23.
„Mit ihm Haubenschöpferl, / mit ihm lieben Kröpferl, / mit ihm Halserl schneerieserlweiß / tut s’ nach andern gucken, / hat für mich nur Mucken, / macht den Kopf mir gar heiß! Und ihr muß das Täuberl fangen, / ich halt’s nit aus, die Qual, / drum will ih’s heut versuchen / zum allerletztenmal! / Und sollt’ sie wieder trotzen / und grad ihre Raupen hab’n, / dann pfeif’ ich auf alle Vögel / und schlag’ mein Kraxen z’samm!“


292 West / Held 1984, S. 23f.


293 West / Held 1984, S. 100.
Die Nachtigall ist in dem Lied somit präsent und fungiert als Bedeutungsträger für die Untermaulung einer glücklichen Liebesbeziehung und die Erinnerung an ebendiese. Dass Adam dieses Nachtigallenlied auch als musikalischem Rahmen für sein Treueversprechen an Christel nutzte, ist ein weiterer Hinweis auf den hohen Stellenwert, den Vögel für Adam haben.


7. Fazit


Bühnentänze werden hingegen kaum in den Libretti erwähnt. Es lässt sich damit nicht rekonstruieren, inwiefern getanzte (und nicht nur vom Orchester gespielte) Tänze Einfluss auf das Tirolbild in den Operetten hatten. Einzig im *Verwunschenen Schloss* tanzt Sepp kurzzeitig mit der verkleideten Regerl einen Ländler.

Die Tiroler Frauenfiguren im *Verwunschenen Schloss* stechen mit ihren Eigenschaften nicht aus der Masse der Tiroler Bevölkerung hervor. Mirzel und Regerl sind wie ihre Landsmänner von Aberglauben bzw. Religiosität (vor allem Mirzel mit ihren Musiknummern Nr. 2 und Nr. 16) und Derbheit (vor allem Regerl mit ihrem Couplet Nr. 13) geprägt. Eine viel deutlicher skizzierte Frauenfigur ist Coralie, die als Mailänderin jedoch nicht zum Bild von
Tirol beiträgt. Im *Vogelhändler* sind Frauenfiguren aus Tirol erst gar nicht vorhanden. Somit treten keine Frauengestalten als Personifikationen Tiroler Stereotype in dieser Operette auf.

Typische Nationalgerichte werden im *Vogelhändler* nicht thematisiert, um ein Image von Tirol zu bilden. Im *Verwunschenen Schloss* lassen sich kleinere Anspielungen auf Butter und Käse als Erzeugnisse der Sennerei finden. Damit wird ein Tirolbild unterstützt, das die Region als eine von der Viehwirtschaft geprägte Landschaft darstellt.


Quellenverzeichnis

Primärquellen

Libretti


Musikalien

Partiturdrucke

Handschriftliche Musikalien

Millöcker, Carl: Das verwunschene Schloss / Komische Operette in 5 Akten / II. Band – 3. 4. 5. Akt. / Original-Partitur, o. J.b, Baden bei Wien, Rollettmuseum Baden, Städtische Sammlungen, Abt. MS, Nr. 207 HS, II. Bd.

Klaviersätze

Sekundärliteratur


**Online-Quellen**

Abstract

