

## Johann Baptist Schenk, ein vergessener niederösterreichischer Komponist

Von Josef J e r n e k

„Lieber Schenk! Ich wünschte nicht, daß ich schon heute fort würde reisen nach Eisenstadt. Gerne hätte ich noch mit Ihnen gesprochen. Unterdessen rechnen Sie auf meine Dankbarkeit, für die mir erzeugten Gefälligkeiten. Ich werde mich bestreben, Ihnen alles nach meinen Kräften gutzumachen. Ich hoffe Sie bald wieder zu sehen und das Vergnügen Ihres Umganges genießen zu können. Leben Sie wohl und vergessen Sie nicht ganz Ihren Beethoven.“ Diese wenigen Zeilen hinterließ Beethoven Johann B. Schenk, als dieser zur gewohnten Stunde bei Beethoven erschien, um den hoffnungsvollen jungen Musiker in den musiktheoretischen Disziplinen zu unterweisen. Beethoven hatte eine Einladung des Fürsten Esterhazy angenommen und war, kurz entschlossen, mit Haydn von Wien weggereist. Dieser Unterricht Beethovens bei Schenk, auf den der junge Künstler in diesem Brief anspielt, wird häufig in den Beethoven-Biographien erwähnt. Aus diesen Zeilen geht jedoch nicht genau hervor, daß es sich hierbei um einen regelrechten Unterricht gehandelt hatte, sondern vielleicht nur um gelegentliche Verbesserungen der Aufgaben, die Haydn seinem Schüler Beethoven zur Übung gegeben hatte. Aus der Tatsache, daß diese von Schenk verbesserten Aufgaben nicht erhalten sind, ist auch ein sicherer Nachweis über ein geordnetes musiktheoretisches Studium bei Schenk nicht gegeben. Da Schenk jedoch als lauterer und offener Charakter galt, kann als sicher angenommen werden, daß der Bericht in seiner Autobiographie vom Jahre 1830 über die Zeit der Unterrichtserteilung bei Beethoven voll der Wahrheit entspricht. Damit hatte es nun folgende Bewandnis: Kaum 22jährig, war Beethoven im November 1792 von seinem Heimatort Bonn nach Wien gekommen, um sich bei Joseph Haydn das theoretische Rüstzeug für seine kompositorische Begabung zu holen. Doch bald merkte der überaus kritisch eingestellte junge Künstler, daß er bei Meister Haydn, der sich voll und ganz seiner schöpferischen Tätigkeit und den Vorbereitungen für seine zweite Englandreise widmete, nicht in dem Maße Fortschritte machte, als er es gewünscht hätte. Der Komponist Gelineck, dem er diesbezüglich sein Leid klagte, handelte rasch, indem er in seiner Wohnung eine Zusammenkunft mit Beethoven und dem zur damaligen Zeit höchst begehrten Theorielehrer Schenk arrangierte, bei welcher sich Beethoven als Meister der Improvisationskunst auf dem Klavier erwies. Schenk, der nach vielen Jahren noch in heller Begeisterung dieses genialen Spieles Beet-

hovens gedachte, erklärte sein Einverständnis, den jungen Künstler in Theorie zu unterweisen, unter der Bedingung der höchsten Verschwiegenheit bzw. ohne hierfür eine Vergütung zu bekommen. Um vor allem Haydn nicht zu kränken, wurden die Aufgaben vorerst von Schenk korrigiert und erst in Beethovens Abschrift seinem eigentlichen Lehrer Haydn vorgelegt. Diese Doppelgeleisigkeit in Beethovens theoretischem Unterricht währte bis zu jenem Zeitpunkt, als Haydn seinen Schutzbefohlenen anlässlich des Antrittes seiner zweiten Englandreise an den berühmten Theoretiker Johann Georg Albrechtsberger verwies. Wenn auch die persönlichen Beziehungen, die Beethoven mit seinem „heimlichen“ Lehrer nach dem Abbruch des Unterrichtes verbanden, sehr locker waren, so blieben doch die Freundschaft und die gegenseitige Achtung weiterhin bestehen. Als sie einander nach Jahrzehnten wieder trafen, war der zum Meister herangereifte Beethoven über das unverhoffte Wiedersehen hochbeglückt und voll des Dankes für seinen ehemaligen Lehrer, den in Dürftigkeit lebenden Schöpfer des „Dorfbarbier“.

In den Taufmatriken der Propsteistadtpfarre in Wiener Neustadt scheint unter dem Datum vom 1. Dezember 1753 ein Täufling namens Johann Baptist Schenk auf. (Taufbuch Bd. 14 (1743—1762) nicht foliiert!) Der Sohn des Lakaien der kaiserlichen Militärakademie Johann Georg Schenk und seiner Frau Theresia war am Vortage der Taufe, also am 30. November 1753 geboren worden. Von Geburt an mit einer schönen und klangreinen Singstimme ausgestattet, war man bald auf die musikalische Begabung des jungen Schenk aufmerksam geworden. Da die Familie Schenk in den ärmlichsten Verhältnissen lebte, war es ihr nicht möglich, die Kosten für eine musikalische Ausbildung des Jungen zu bestreiten. Dies bewog den Solosänger der Domkirche zu Wiener Neustadt, Antonio Tomaselli, sich des armen Knaben in uneigennütziger Weise anzunehmen, indem er dessen Stimme schulte und ihn in die Anfangsgründe des Klavierspiels einweihte. Daß sich diese selbstlose Mühe Tomasellis lohnte, bewies die Tatsache, daß der Knabe innerhalb kurzer Frist als ausübender Sänger bei größeren Veranstaltungen des Domchores zur besten Zufriedenheit herangezogen werden konnte.

Trotz seiner außerordentlichen musikalischen Fähigkeiten, ging der heißersehnte Wunsch Schenks, Sängerknabe der Domkirche seiner Heimatstadt zu werden, nicht in Erfüllung, da zur Zeit kein Platz zur Verfügung war. Um seinen Eltern nicht länger zur Last zu fallen, nahm der Knabe nach Vollendung seines zehnten Lebensjahres die sich gerade bietende günstige Gelegenheit wahr, als Sängerknabe an der Stadtpfarrkirche in Baden unterzukommen. Bei dem dortigen Chordirektor Anton Stoll — es war dies der Musiker gleichen Namens, für den der schon kränkelnde Mozart im Sommer 1791 das berühmte „Ave verum“ schrieb — fand Schenk liebevolle Aufnahme und beste Anleitung zur weiteren Ausbildung seines Talentes. Neben systematischem Klavier- und Gesangunterricht

erlernte der Junge das Violinspiel und erhielt gründliche Unterweisung im Gebrauch der Blasinstrumente. Daneben wurde auch der musiktheoretische Unterricht nicht vernachlässigt.

Als besonderer Gönner des jungen Schenk erwies sich der Stadtpfarrer von Baden, Ignaz von Fröhlich, der sein Hauptaugenmerk auf die allgemeine geistige Entwicklung des Lieblingsschülers seines Chorregenten Anton Stoll lenkte. Als ihm eines Tages Pfarrer Fröhlich die geistlichen Oden und Lieder von Gellert zum Geschenk machte, vertonte der Knabe einige Lieder, die er für Gesang und Klavier setzte. Von seinen beiden väterlichen Freunden ermuntert, setzte Schenk die Kompositionsversuche, die zur besten Zufriedenheit Stolls ausgefallen waren, weiter fort. In rascher Folge entstanden kleinere Kompositionen für Orchester und schließlich sogar Symphonien, bei deren Konzeption ihm die symphonischen Werke Dittersdorfs und Joseph Haydns Pate standen.

Der Besuch des Oberhirten von Wien, Kardinal Graf Migazzi, im Jahre 1773 in Baden brachte die entscheidende Wendung im Leben des jungen Schenk. Von Pfarrer Fröhlich auf das Talent des inzwischen zum Jüngling herangewachsenen Schenk aufmerksam gemacht, nahm ihn der Kardinal kurzerhand nach Wien, wo er ihn der Obhut seines Dompredigers Schneller überließ, der als Musikkenner und ausübender Musiker allgemeine Achtung genoß. Pater Schneller gab sich größte Mühe, dem jungen Mann eine möglichst umfassende Allgemeinbildung zuteil werden zu lassen; er war aber auch eifrigst bestrebt, sein musikalisches Talent nach besten Kräften zu fördern. Angeregt von seinem neuen Gönner Schneller, entstanden eine Anzahl von Streichquartetten, die der musizierende Kleriker mit seinen Quartettfreunden sogleich zu klingendem Leben erweckte. Eines dieser Kammermusikwerke legte Schneller dem Hofkapellmeister und Lehrmeister der Kaiserin Maria Theresia, Georg Christoph Wagenseil, zur eingehenden Prüfung vor, deren Ergebnis so günstig ausfiel, daß sich der gestrenge Wagenseil sofort zur Übernahme der musikalischen Ausbildung des angehenden Künstlers entschloß. Schenk wußte sich die Ehre, nun Schüler des berühmten Wagenseil zu sein, der zur damaligen Zeit in Wien als anerkanntester Musiktheoretiker galt, wohl zu schätzen, umsomehr, als der durch ein arges Gichtleiden stark behinderte Meister nur die Begabtesten in seinen Schülerkreis einbezog. Dies war für den ehrgeizigen Schenk Grund genug, seinen Fleiß noch mehr als bisher zu steigern, um den berühmten Lehrmeister vollauf zufriedenzustellen. Es ist vielleicht von Interesse, den eigenen Worten Schenks Raum zu geben, der in seiner Autobiographie ein anschauliches Bild von dem drei Jahre währenden Unterricht bei Wagenseil vermittelt.

„1774 im Jänner war der Anfang meiner Lehre. Wagenseils Lehrmethode in der musikalischen Komposition war nach Jos. Fux, welcher selbst sein Lehrer war. Zufolge meiner leichten Fassungs-gabe habe ich die Regeln des Contrapuncts, binnen einem Jahre (angefangen von Nota contra Notam bis zum doppelten Contra-

punct in Duodecime) ganz vollendet. Aber Wagenseil war mit dem bloßen Wissen und dem Gebrauch der nackten Regeln noch nicht zufrieden gestellt; mithin mußte ich mich im Stilo alla cappella, in der Komposition einiger Messen und mehrerer Gradualien und Offertorien noch versuchen, um in dem strengen Satz mich noch mehr zu sichern. Zur Ansicht dessen waren meine Vorbilder Giovanni Palestrina und meines Lehrers Kompositionen. Unter diesem Studium habe ich meine Nebenzeit dem Clavier gewidmet. Die Präludien und Fugen von Sebastian Bach, so auch die Claviersuiten von F. Händel waren meine Übungswerke. Nach Vollendung jener strengen Kirchen-Sätze führte mich mein weiser Lehrer zur Komposition im strengen Style. Seine Absicht schien dahin zu gehen, von dem trockenen Satz mich zu entwöhnen und an ein schönblühend Gesang dahin zu lenken. Diesfalls waren meine Vorbilder: Adolf Hasse in der Seria, und im komischen: Balthasar Galuppi. Aber — der hocherhabene Händel! war nach meinem Sinn das Höchste. Alexander-Fest, war das erste Werk, das mein Lehrer mir zur Ansicht gab. Nachher folgten die Oratorien: Athalia und Judas-Makkabäus. Auf all den überreichen Schönheiten, die sich in Händels Werken häufig vorfinden, und besonders auf das ureigene seiner Chöre machte Wagenseil mich aufmerksam, und belehrte mich daraus. Das Oratorium Messias war das letzte Werk, das ich unter seiner Leitung noch mir einstudiert habe. Nach einigen Jahren nahm ich auch den großen Dramatiker der tragischen Oper, Ritter Chr. Gluck in mein Studium.

Christof Wagenseil war zu seiner Zeit ein hochberühmter Komponist, und noch vor Emanuel Bach, ein berühmter Cembalist; das Piano-Forte kannte man noch nicht. Dieser würdige Greis, der schon mehr als ein Dezennium von Gicht gequält, in sein Wohnhaus angekettet war, hat mich bis an seinen Tod (der den 1. März 1777 erfolgte) mit Liebe und Geduld gelehret. Sein Name ist mit unverlöschbaren Zügen in mein dankbares Herz eingeschrieben.“

Dieser durch den Tod Wagenseils jäh unterbrochene Unterricht, in dem sowohl Lehrer als auch Schüler größte Genugtuung empfanden, fand keine Fortsetzung mehr. Schenk war in seiner musikalischen Ausbildung schon so weit fortgeschritten, daß er seine eigenen Wege beschreiten und seine Kompositionen der Öffentlichkeit übergeben konnte. Eine günstige Gelegenheit ergab sich, als sein geistlicher Gönner Schneller in das Amt des Benefizianten der Maria-Magdalenenkapelle eingeführt werden sollte. Für die Installation, die am 8. Jänner 1778 stattfand, schrieb Schenk eine Missa solemnis, die der Domkapellmeister von St. Stephan, Leopold Hofmann, unter Mitwirkung namhafter Kunstkräfte zur Aufführung brachte. Dieses Erstlingswerk Schenks fand beim kunst sinnigen Wiener Publikum begeisterte Aufnahme. Auch Joseph Haydn, Baron van Swieten, der bedeutende Kunstmäzen, äußerten sich in Worten höchsten Lobes über das Werk. Mit einem Schlag war Schenk in der Öffentlichkeit bekannt geworden, in deren Folge

der junge Künstler ehrenvolle Aufträge erhielt, die er stets zur vollsten Zufriedenheit der Auftraggeber ausführte. In raschem Ablauf entstanden so eine lauretanische Litanei, ein großangelegtes Stabat Mater, Kantaten, Hymnen und eine zweite große Messe.

Nun als Kirchenkomponist eingeführt und mit zahlreichen kompositorischen Aufgaben bedacht, wurden dem jungen Musiker andere Arbeiten übertragen. Gegen Ende des Jahres 1780 wurde er mit der Konzeption der Zwischenaktmusik zu Alois Blumauers Trauerspiel „Erwina von Steinheim“ betraut, eine Komposition, die Schenk große Freude bereitete, umsomehr, als er durch sein Studium bei Wagenseil mit den Meisterwerken der Bühne vertraut war. Obwohl Schenk seinen Namen infolge seiner großen Bescheidenheit auf dem Theaterzettel verschweigen ließ, wurde seiner Musik bei der Premiere am 31. Juli 1781 größerer Beifall gezollt, als dem Bühnenwerk selbst. Dieser Erfolg bestärkte den Künstler in dem Entschluß, seine schöpferische Kraft künftig ausschließlich auf das Theater zu konzentrieren. Allerdings fand dieses Vorhaben durch seine ihm angeborene Zaghaftigkeit und den Mangel an Selbstvertrauen nicht sogleich Verwirklichung. Um die notwendige Selbstsicherheit zu gewinnen und die Furcht, nicht über die nötige Praxis auf dem Gebiete des Operschaffens zu verfügen, zu verlieren, beschloß Schenk, sich vorerst hiefür einer gründlichen Vorbereitung zu unterziehen, die nahezu fünf Jahre währte.

In diesem Zeitraum (1781—1785) der Selbstprüfung setzte Schenk bereits vertonte Singspieltexte in Musik und fertigte nach beliebten Opernpartituren Klavierauszüge und Quartettarrangements an. Auf wiederholtes Drängen der k. k. Kammervirtuosin Josepha Müllner ließ sich Schenk in diesem Zeitraum überreden, aus seiner schöpferischen Abgeschlossenheit in das Rampenlicht zu treten, indem er für sie drei Harfenkonzerte schrieb, die im Hoftheater zum ersten Mal erklangen.

Endlich erachtete der gewissenhafte Meister den Zeitpunkt für gekommen, seine erste Oper der Öffentlichkeit zu präsentieren. Allerdings knüpfte Schenk an die Aufführung die Bedingung, seinen Namen nicht zu nennen. Am 8. Oktober 1785 ging nun im Leopoldstädter Theater die komische Oper „Die Weinlese“ in Szene, die sich die Gunst der Wiener im Sturme eroberte. Auch das am 18. Dezember 1786 auf der gleichen Bühne erschienene Singspiel „Die Weihnacht auf dem Lande“ erlebte wegen seiner großen Anziehungskraft zahlreiche Reprisen. Kaiser Joseph II., der die beiden Werke, die volle 18 Jahre hindurch auf dem Spielplan der Leopoldstädter Bühne verblieben, äußerst schätzte und der übrige Hochadel, konnten häufig als Gäste bei diesen Aufführungen willkommen geheißen werden. Der von Schenk nie erwartete Erfolg ermutigte diesen endlich, die Nennung seines Namens als Komponist der beiden Singspiele zu gestatten.

Das Jahr 1787 brachte Schenk die ehrenvolle Einladung, für das k. k. Hoftheater nächst dem Kärntnertor ein Singspiel zu schrei-

ben. Die Uraufführung dieses Werkes, das unter dem Titel „Im Finstern ist nicht gut tappen“ am 17. Oktober 1787 im k. k. Hoftheater in Szene ging, brachte dem Künstler reichen Beifall. Auch mit den im folgenden Jahr entstandenen sechs Symphonien erntete der Künstler höchste Anerkennung. Diese Werke erklangen zum ersten Mal bei den musikalischen Akademien im gastlichen Haus des Herrn von Kees, der Schenk schon von Jugend auf in künstlerischen Belangen gefördert hatte. In diesen Konzerten aufgeführt zu werden, bei denen die berühmtesten Männer des Wiener Musiklebens, wie Haydn, Mozart, Dittersdorf, Albrechtsberger u. v. a. zugegen waren, bedeutete eine besondere Auszeichnung.

Nach diesem kleinen Abstecher in das Reich der Symphonie kehrte Schenk gern wieder zur Bühne zurück, für die er stets besondere Vorliebe gezeigt hatte. Diesmal war der Auftraggeber das Schikanedertheater auf der Wieden, in dem in den folgenden Jahren die Spielopern „Das unvermutete Seefest“ (1789), „Das Singspiel ohne Titel“ (1790) und „Der Erntekranz“ (1791) zur Wiedergabe gelangten. In den Jahren 1792—1794 entstanden zwei Symphonien, mehrere Konzerte für Blasinstrumente sowie einige kleinere musikalische Bühnenwerke, letztere für die Privatbühne des Fürsten Carl Auersperg geschrieben, auf dessen Gütern Schenk im Jahre 1794 zu Gast gewesen war. Im Auftrage des Direktors des k. k. Kärntnertortheaters, Freiherr von Braun, beschäftigte sich Schenk im Jahre 1795 mit der Vertonung der großen Oper „Achmed und Almanzine“, die am 14. August 1795 im genannten Theater in Szene ging.

Obwohl die bisher von Schenk geschaffenen Bühnenwerke im allgemeinen großen Anklang gefunden hatten und die meisten von ihnen längere Zeit auf dem Repertoire der Theater verblieben, so sind diese nur als Vorstufen für sein Meisterwerk zu werten, das dem Komponisten im Jahre 1796 mit der komischen Oper „Der Dorfbarbier“ gelang. Schenk hatte von dem Wiener Schriftsteller Paul Weidmann zwei Texte von Spielopern erhalten, für die ihn das k. k. Hoftheater zur Komposition verpflichtete. Kurz nach dem in der Hofoper in Szene gegangenen „Bettelstudent“, hatte im gleichen Haus am 6. November 1796 (nach der Autographie Schenks) die komische Oper „Der Dorfbarbier“ Premiere. Das Stück hatte einen derartigen Erfolg zu verzeichnen, wie kaum ein anderes Werk in den folgenden Dezennien.

Der mit großer Begeisterung aufgenommene „Dorfbarbier“ gab dem Künstler neuerlichen Auftrieb zu intensiver schöpferischer Tätigkeit. So erntete er mit der Musik zum Schauspiel „Sultan Achmet“ von Iffland, die er für eine Inszenierung im Hofburgtheater geschrieben hatte, ehrenvollen Beifall. Im folgenden Jahr entstanden über Veranlassung des kaiserlichen Hofes ein kleines Singspiel sowie die Musik zu einer Pantomime, die beide zum Namensfest der Gemahlin des Kaisers am 15. Oktober 1798 im Schloß Laxenburg in Szene gingen. Im Jahre 1799 fand die zwei-

aktige Oper „Die Jagd“, nach einem Text von Chr. F. Weisse, im Kärntnertortheater ihre Heimstatt, deren Uraufführung der Autor in seiner Selbstbiographie mit 7. Mai angibt. Als letztes Bühnenwerk Schenks erschien am 17. November 1802 die komische Oper „Der Faßbinder“ auf der Bühne. Das gleiche Sujet war schon lange Zeit vorher als französisches Singspiel im Repertoire des Hoftheaters gewesen. Da der Hofschauspieler Josef Weidmann, der dabei die Titelrolle verkörpert hatte, seine Lieblingsrolle wieder spielen wollte, jedoch die oft gehörte Musik beim Publikum keinen Anklang gefunden hatte, erklärte sich Schenk seinem Freunde Weidmann gegenüber bereit, zu der von J. G. Faber verfaßten Neutextierung die Musik beizusteuern. In diesem neuen Gewande erhielt sich dieses Werk bis zum Tod des bekannten Mimen.

Schon lange Zeit hatte Schenk ernsthafte Überlegungen angestellt, sein Lebenswerk mit der Komposition eines Musikdramas zu krönen, für das ihm die großen musikalischen Bühnenwerke Chr. W. Glucks, des von ihm so sehr verehrten Meisters, als Vorbild geeignet schienen. So stark auch sein Wille und die künstlerische Ambition waren, so sehr hatte Schenk die ihm gestellte Aufgabe weit unterschätzt. Mitten in der Arbeit brach der Meister zusammen. „Ich sann, ich brütete, ich vertiefte mich darob so sehr, daß nun Schwermut und Trübsinn meiner sich bemächtigten. Dieser Übelstand hat sich nach und nach so sehr verschlimmert, bis nun endlich ein Nervenfieber mich aufs Krankenlager brachte“, berichtet er in seiner Selbstbiographie. Als er sich wieder von der tückischen und gefährlichen Krankheit erholt hatte, konnten ihn seine Freunde nicht mehr von dem Entschluß abbringen, seine kompositorische Tätigkeit für das Theater nicht wieder aufzunehmen, von der er sich nur einen Mißerfolg erwartet hätte, der seinen klangvollen Namen, seiner Meinung nach, in Mißkredit bringen würde. Erst im Jahre 1819 ließ sich Schenk ein letztes Mal bereden — angeregt durch treue Freunde, die den Künstler wieder für die schöpferische Arbeit entflammen wollten —, die Komposition zweier Kantaten, betitelt „Die Huldigung“ und „Der Mai“, auszuführen, die am 28. Februar und am 7. Mai im Redoutensaal zum ersten Mal der Öffentlichkeit vorgeführt wurden. Mit diesen beiden Vokalwerken beschloß Schenk seine kompositorische Laufbahn, die ihm viele Lorbeeren, aber auch manche Enttäuschungen eingetragen hatten. Von da ab zog sich Schenk ganz aus dem öffentlichen Leben zurück. Bald war er, dessen Schöpfungen einst so beliebt waren und vielseitige Anerkennung gefunden hatten, von seiner Mitwelt völlig vergessen worden.

Schenk war sein ganzes Leben freischaffender Musiker geblieben. Er hatte, gleich Beethoven, immer das Bestreben, unabhängig zu sein, um sich intensiver seiner schöpferischen Arbeit widmen zu können. Vom Elternhaus zur Bescheidenheit erzogen, genügte ihm der Erlös aus dem Privatunterricht, den er im Klavierspiel und in Musiktheorie erteilte, vollauf, um davon anspruchslos leben zu können. Obwohl seine Singspiele große Erfolge zu verzeichnen hatten,

war es ihm nicht vergönnt, daraus Kapital zu schlagen, da der damaligen Zeit der Begriff der „Tantiemen“ noch fremd war. Und als mit zunehmendem Alter auch die geldlichen Quellen zu versiegen drohten, wodurch manchmal Not in seinem Junggesellenhaushalt einkehrte, blieb er weiter der zufriedene und heitere Mensch, als den man ihn zeitlebens geschätzt hatte. Seine gewinnende, liebenswürdige und gesellige Art sicherte ihm einen großen Freundeskreis, der sich jedoch in seinem späteren Lebensalter, als er sich ganz ins Privatleben zurückzog, allmählich verlor. Einsam und verlassen wurde der einst viel genannte und gefeierte Komponist Johann Baptist Schenk am 29. Dezember 1836 von seinem irdischen Dasein erlöst. Von wenigen treuen Freunden begleitet, die für ihn die Kosten der Beerdigung beglichen, fand er am St. Marxerfriedhof in Wien seine letzte Ruhestätte.

Obwohl die Werke Schenks heute gänzlich der Vergessenheit anheimgefallen sind, so verdienen sie doch als Bausteine in der Entwicklung der Musik in Österreich beachtet zu werden. Insbesondere wird sein Hauptwerk, die komische Oper „Der Dorfbarbier“, das auf vielen Bühnen Österreichs und Deutschlands jahrzehntelang beheimatet war, in allen Fachbüchern als Musterbeispiel seiner Art bezeichnet. Sein Schöpfer ist in der Reihe der Meister der Wiener klassischen Epoche ein unentbehrliches Glied, ohne das die Kette unvollständig wäre.

„Der Dorfbarbier“ hat textlich seinen Ursprung von einem einaktigen Lustspiel gleichen Titels, dessen Sujet der Wiener Dramatiker Paul Weidmann einer extemporierten Komödie entnommen hatte. Dieses Stück erlebte am 18. Juni 1785 im Burgtheater seine Uraufführung, hatte aber beim Publikum nicht das erhoffte Echo gefunden, da innerhalb von zehn Jahren nur zehn Wiederholungen zustandekamen. Um den Stoff, der als extemporierte Komödie großen Anklang gefunden hatte, neuerlich der Bühne zuzuführen und aus der Tatsache, daß zur damaligen Zeit Mangel an geeigneten Singspielen herrschte, veranlaßte der zum Regisseur der deutschen Oper im k. k. Hoftheater ernannte Schauspieler Josef Weidmann seinen Bruder Paul Weidmann, aus dem Sujet ein Opernlibretto zu verfertigen, zu dem Schenk die Musik beisteuerte. Obwohl die Partitur bereits im Sommer 1796 vollendet war, verzögerte sich die Premiere bis zum 30. Oktober 1796 (das gegenüber der Autobiographie Schenks abweichende Datum der Erstaufführung wird durch das Theaterprogramm widerlegt). Jedoch war dieser kein guter Stern beschieden, da die Ausführenden zu wenig frei agierten, weshalb die Wirkung ausblieb. Auch diesmal hatte sich Schenk nicht entschließen können, seinen Namen preiszugeben. Erst 10 Monate später, am 22. August 1797 kam eine weitere Aufführung zustande, da die beabsichtigte erste Wiederholung wegen Krankheit eines Hauptdarstellers unterbleiben mußte. Durch die böse Erfahrung der Premiere gewitzigt, wurde das Regiekonzept einer gründlichen Revision unterzogen, unter besonderer Berück-



sichtigung einer lebendigeren und wirklichkeitsnäheren Darstellung. Diesmal stimmte auch Schenk zur Nennung seines Namens auf dem Theaterzettel zu. Auf Grund des rauschenden Erfolges dieser zweiten Aufführung, den sich die Autoren und Darsteller nicht erwartet hatten, kam es noch bis zu Ende des Jahres 1797 zu sieben Reprisen, denen in den folgenden Jahren so viele folgten, daß bis zum Ende des Jahres 1819 insgesamt 318 Vorstellungen gezählt werden konnten. Als man das Jahr 1821 schrieb, hatte der Darsteller des Adam, Friedrich Baumann, auf seinem dreieckigen Hut mit Kreide die Ziffer 375 verzeichnet, womit er dem Publikum die Zahl der Aufführungen dieses beliebten Werkes auf seine Art zu wissen gab. Noch heute erinnert ein Porträt Baumanns in der Ehrengalerie des Burgtheaters an dessen vortreffliche Darstellung des Dorfbarbiers.

Volle 25 Jahre hatten die unübertrefflichen Schauspieler Friedrich Baumann, Karl Friedrich Weinmüller und Johann Michael Vogl die komischen Rollen in dem Singspiel inne, in denen sie höchste Triumphe feierten. „Der Dorfbarbier“ des Niederösterreichers Schenk war zum Lieblingsstück der Wiener geworden, dessen neuerliche Aufnahme in den Spielplan, wenn das Werk vom Repertoire abgesetzt werden sollte, immer wieder erzwungen wurde. „Daß diese Oper sich so weit verbreitete und schließlich Gemeingut aller Bühnen geworden ist, verdankt sie nicht nur der derbkomischen, an die alte Stegreifkomödie anknüpfenden Volkstümlichkeit des Stoffes, der trefflichen Charakterzeichnung, dem humoristisch-originellen Dialog und der heiteren Drastik der Situationen, sondern in erster Linie ihrem überquellenden Melodienreichtum, ihrer überaus anmutigen und abwechslungsreichen, durch leichte Verständlichkeit und Liebreiz sich einschmeichelnden und doch nirgends an das Triviale streifenden Musik, welche zum Besten gehört, was auf dem Gebiete des heiteren Tondramas in der Epoche zwischen Mozart und Weber geschaffen wurde. Es wird daher in der Musikgeschichte „Der Dorfbarbier“ schlechterdings als Muster seiner Gattung hingestellt.“ (F. Staub).

Aber nicht nur im Kärntnertortheater bleibt „Der Dorfbarbier“ beheimatet. 1817 erscheint das Stück im Josefstädter Theater, 1860 folgt eine Inszenierung im Theater an der Wien. 1890 und 1891 kann das neue Opernhaus sieben Aufführungen verzeichnen. Im 20. Jahrhundert scheint der einst so geschätzte „Dorfbarbier“ in Vergessenheit geraten zu sein. Erst nach dem ersten Weltkrieg gelingt es der Wiener Urania, eine Renaissance dieses entzückenden Singspieles herbeizuführen. Im Juni 1924 nimmt sich eine Laienspielgruppe in Wiener Neustadt des berühmten Werkes ihres Landsmannes an. Schließlich wird der „Dorfbarbier“, der für die Wiener Sängerknaben einer eigenen Bearbeitung unterzogen wird, im November 1926 zu einem stürmisch bejubelten Erfolgswerk für die kleinen Meistersänger.

Die große Popularität, dessen sich das Singspiel in Wien

erfreute, veranlaßte viele Theater des In- und Auslandes, es ihrem Repertoire einzuverleiben. Knapp zwei Jahre nach der Wiener Uraufführung erscheint die Oper am 4. Jänner 1799 im Theater am Gänsemarkt in Hamburg. In Abständen bemühen sich die Bühnen in Mannheim (1801), Eisenstadt (1805), Warschau (1810), Kassel (1812), Prag (1816) unter der Leitung von C. M. v. Weber, Stuttgart und Weimar (1831), Leipzig, Straßburg und Königsberg (1833), Frankfurt (1843) um die Aufführungsrechte. Im letzten Dezennium des 19. Jahrhunderts kommt das Werk auf den Bühnen in Mannheim (1890), Dresden, Berlin, Stuttgart (1891) und Leipzig (1893) zur Darstellung. Im Jahre 1804 wird das Libretto für eine Aufführung in einem Schloßtheater ins Italienische übersetzt.

Schenk hat mit seinem „Dorfbarbier“ den Gipfel der Meisterschaft erreicht, der mit Recht als Markstein in der Geschichte der deutschen komischen Oper bezeichnet wird. Er hat der unabhängig von der norddeutschen Richtung auf österreichischem Boden selbständig zur Reife gelangten Gattung des Singspiels neue Impulse gegeben. Mit sparsamsten Mitteln erzielt er größte Wirkungen, ohne trivial zu werden. Formal ist Schenk bestrebt, sich möglichst knapp und konzentriert auszudrücken. In dem aus 15 Nummern bestehenden Singspiel, das eine meisterhafte Instrumentation aufweist, sind in buntem Wechsel die verschiedensten Formen unterschiedlicher Größe, wohldurchdacht und abwechslungsreich aneinandergereiht.

Der Schöpfer des „Dorfbarbier“ hat uns, im Gegensatz zu vielen anderen seiner Zeitgenossen — man denke nur an den fruchtbaren Schaffensdrang eines Wenzel Müller —, verhältnismäßig wenige Werke hinterlassen. Dies ist vor allem darauf zurückzuführen, daß er sich für jede Komposition gründlichst vorbereitete, bevor er an deren Niederschrift ging. Infolge des Mangels an Selbstvertrauen sah er sich oft bemüßigt, ein Werk, das er bereits fertiggestellt hatte, einer gründlichen Überarbeitung zu unterziehen. Auch dann fühlte er sich noch nicht sicher genug, es der Öffentlichkeit vorzulegen, oft nur unter der Bedingung, bei der Aufführung seinen Namen zu verschweigen. Durch seine bescheidene Art, seine treue, offene und opferwillige Charaktereigenschaft hatte er sich einen großen Freundeskreis geschaffen, zu denen selbst die bedeutendsten musikalischen Zeitgenossen Haydn, Mozart und Beethoven zählten. Diesen zollte er ohne Neid und Mißgunst zeitlebens höchste Bewunderung und echte freundschaftliche Zuneigung. Obwohl Schenk vom Schicksal nicht zu einem ewig leuchtenden Stern in der Tonkunst auserkoren war, so trugen seine Werke, insbesondere sein „Dorfbarbier“, der auch heute noch, allerdings nach textlicher Neugestaltung, seine Publikumswirksamkeit nicht verfehlen dürfte, doch nicht unwesentlich zur Fortentwicklung der Musik bei. Sein Name als Lehrmeister des Titanen Beethoven aber wird in der Musikgeschichte nicht verblassen.

Literatur

- Schenk J. B.: Autobiographie (in „Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 11).  
Staub F.: Johann Baptist Schenk, ein niederösterreichischer Tondichter, 1900.  
Haas R.: Einleitung zur Erstveröffentlichung der Partitur: „Der Dorfbarbier“, in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich, LXVI.  
Jernek J.: Ein heimlicher Lehrer Beethovens, in „Kulturberichte aus Niederösterreich“, Jg. 1961, Folge 12.

# ZOBODAT - [www.zobodat.at](http://www.zobodat.at)

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich](#)

Jahr/Year: 1964

Band/Volume: [36\\_2](#)

Autor(en)/Author(s): Jernek Josef

Artikel/Article: [Johann Baptist Schenk, ein vergessener niederösterreichischer Komponist 792-802](#)