



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

MUSIK UND HUMOR

Bronner – Kreisler – Wehle

Verfasser

Rafael Wagner

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Musikwissenschaft

Betreuer:

Univ. - Prof. Dr. Christoph Reuter

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT	1
1. EINLEITUNG	2
2. BIOGRAPHISCHES	7
2.1. Kindheit	7
2.1.1. Familiensituation in Wien	7
2.1.2. Schule	10
2.1.3. Erste musikalische Erfahrungen	12
2.2. Krieg und Exil	15
2.2.1. Wehle	15
2.2.2. Flucht aus Wien	17
2.2.3. Die Neue Heimat	21
2.2.4. Die Militärszeit	23
2.2.5. Die Situation nach dem Krieg	26
2.3. Wieder in Wien	29
2.3.1. Vom Anfang des Triangulums	32
2.3.2. Die Zeit der Schallplattenaufnahme	34
3. THEORIE UND METHODE	36
3.1. Kabarett und Musik	36
3.1.1. Kabaretttheorie - Henningsen und seine Nachfolger	37
3.1.2. Kulturhistorischer Überblick mit musikalischem Bezug	40
3.2. Cumming und die Motetten des Du Fay	44
3.2.1. Cluster of features – die Vorgehensweise	45
3.2.2. Adaption des Categoriesystems für meine Arbeit	46
3.3. Erstellung und Rechtfertigung eines (neuen/eigenen) Kriterienkatalogs -	48
4. WERKVERGLEICH	62
4.1. Inhaltsanalyse Vienna Midnight Cabaret (1957)	63
4.1.1. Bronner I	63
4.1.2. Kreisler I	69
4.1.3. Wehle I	75
4.2. Inhaltsanalyse Vienna Midnight Cabaret II (1958)	80
4.2.1. Bronner II	80
4.2.2. Kreisler II	86
4.2.3. Wehle II	91
4.3. Zusammenfassung der Ergebnisse	96

5. CONCLUSIO	105
6. QUELLENVERZEICHNIS	108
6.1. Literaturverzeichnis	108
6.2. Notenverzeichnis	109
6.3. Internetquellen:	109
6.4. Audioquellen	110
7. ANHANG: CD- INDEX	111
ABSTRACT	112
LEBENS LAUF	113

VORWORT

Danke, danke danke danke, Superdank...

... an Univ. -Prof. Dr. Christoph Reuter für die überaus kompetente und sympathische Betreuung dieser Arbeit. Danke, dass Sie sich trotz dieser ob des Studienplanwechsels intensiven Phase die Zeit genommen haben, auf all meine Anliegen und Fragen – und dann noch auf solch freundliche Weise – einzugehen.

... an meine Eltern Mag. Maria und Dipl. Ing. Karl Wagner für so gut wie ALLES. Ihr wisst hoffentlich selbst, wie sehr und wo Ihr mich die letzten Jahre unterstützt habt. Ich kann mich wirklich glücklich schätzen, Euch entsprungen sein zu dürfen und verspreche, all die Energie und Zeit, die Ihr in mich investiert habt, bestmöglich zu verwerten.

...Werner Unger, der mir auf höchst moderne und kompetente Art die Inhalte der Kabaretschallplatten zukommen lies und somit überhaupt erst die Umsetzung dieser Arbeit ermöglichte.

...Monika Lang, nicht nur für die selbstverständlich wirkende Unterstützung beim Musikanalysieren und -transkribieren, sondern überhaupt für die wunderbare, ertragreiche und letztendlich freundschaftliche Unterrichtszeit, die ich im Laufe dieses Studiums bei Dir genießen durfte.

...meinen beiden Musikwissenschaftskollegen Julia Lang und Clemens Sainitzer für die geduldige und fähige Hilfe beim Formatieren dieser Arbeit und beim Digitalisieren der Hauptmotive. Danke für das Zeitnehmen und das Frühstück bzw. das Abendessen, hehe.

...auch meinen weiteren Unikollegen Peter „Danger“ Zanzinger, Bubububububu-Ulli Nader, Seppo „Sheist“ Rossböck, DEM Lukas Grösel, „No Limit“ Schorschnexl, der wunderbarsten Teresa „olmmadai“ Staffler, und dem unübertrefflichen Gabriel Schett für all das Positive, was da passierte und von meiner Seite aus gern noch passieren wird.

...meiner Oberkumpelin Zora Adamovic, die glaub ich bis heute nicht weiß, wie viel sie mir bedeutet und wie sehr sie mich im Leben beim Leben unterstützt. Ab jetzt lad ich zum Essen ein... ohne Ausrede!

...meinem besten Freund Gerald Dell'mour für die Vergangenheit, die Gegenwart und die Zukunft! Aber auch für die Hilfe, diese Arbeit voran zu bringen. Wenn alles nur ungefähr so wird, wie ich es mir vorstelle... dann wird's unvorstellbar!

...an mein Mädchen Selina Ströbele dafür...warte, dass sag ich Dir persönlich...

...und zu guter Letzt an all die Leute, welche über die letzten Monate mein sich immer wiederholendes Geschwafel über die Diplomarbeit(-Situation) ertragen mussten und mich trotzdem noch kennen wollen.

1. EINLEITUNG

Sobald von Kabarett die Rede ist, dauert es nicht lange, bis seine musikalischen Aspekte Erwähnung finden. Von den ersten deutschsprachigen Kabarettprogrammen gegen Anfang des 20. Jahrhunderts bis heute wird sehr oft mindestens einmal auf musikalische Untermalung zurückgegriffen. Neben der nachvollziehbaren Tatsache, dass bei der Konzeption eines abendfüllenden Unterhaltungsprogramms ein bisschen musikalische und somit auditive Abwechslung nicht schaden kann, hängt dies mit der stark von der Musik beeinflussten Entstehungsgeschichte des Kabarett zusammen.

Die ersten *Cabarets* in Paris sind als öffentlich zugängliche Künstlertreffs zu verstehen, bei denen das Chanson als zentrale Vortragsform der Mitglieder fungiert. In den Künstlerkreis werden somit nur diejenigen aufgenommen, die ausreichend musikalische Fähigkeiten präsentieren können (Otto/Rösler 1977, S.12f).

In der österreichischen Kabarettgeschichte lässt sich ein besonders hoher Musikanteil feststellen. Aus der eher einfach den Unterhaltungswert betonenden Zeit am Anfang des letzten Jahrhunderts, in der sich die ersten Kabarettbühnen etablieren, gewinnen im Laufe der Geschichte und den damit verbundenen Geschehnissen die satirischen und gesellschaftspolitisch-kritischen Funktionen an Bedeutung. Selbst während des Zweiten Weltkriegs fungieren die Kabarettbühnen, die sich auf Grund von Zensuren in den Untergrund verschieben als „Zentren des geistigen Widerstandes“ (Flotzinger/Gruber 1995, S. 192). Die Programme werden trotz des teils heftigen, sich gegen die Machthaber stellenden Inhaltes als eine Art Ventil geduldet.

Nach dem Zweiten Weltkrieg nimmt der musikalische Anteil eine noch nie da gewesene Qualität an. Zeitgleich mit den neuen Aufnahme- und Verbreitungsmöglichkeiten der Medien – Schallplatten und Fernsehsendungen – erreicht das Kabarett ungeahnte Erfolge und eine Verbreitung, wie es sie noch nie in diesem Genre gegeben hat (Hilscher 2003, S. 928-929). In den 1950er Jahren, die auch als die Goldene Zeit des Kabarett bezeichnet wird, sind diese Erfolge zum großen Teil einer Gruppe zuzuschreiben, welche bis heute das *Namenlose Ensemble* genannt wird. Neben anderen, sich abwechselnden Teilnehmern sind berühmte

Kabarettisten wie Helmut Qualtinger und Carl Merz ein fixer Bestandteil diese Gruppierung. Mit ihren Liedinterpretationen, Sketches und Conférences gestalten sie Erfolgsprogramme wie *Glasl vor'm Aug* (1957), *Spiegel vor'm Gesicht* (1958) oder *Dachl über'm Kopf* (1959) erheblich mit. Zuständig für die Musik sind jedoch zum größten Teil Gerhard Bronner, Peter Wehle und Georg Kreisler, die eine Vielzahl an Kabarettliedern schreiben, welche sich teils sogar weit über den Kabarettbühnenrand hinaus verbreiten und sich – auf Schallplatte gepresst – bis über hunderttausend Mal verkaufen (Bronner 1995, S.21).

Auch wenn für das Kabarett – oder nach dessen Theorie – unter anderem eine gewisse Aktualität obligatorisch ist und ihm deswegen der Hang zur Kurzlebigkeit zugeschrieben wird, gelten die oben genannten auch heute noch als DIE österreichischen Musikkabarettisten schlechthin. Mit ihren Tätigkeiten als Liederschreiber, Barbesitzer oder Radiosendungsgestalter haben sie sogar einen maßgeblichen Einfluss auf die österreichische Populärmusik-Szene.

„Das Gift Georg Kreislers [...] und die intelligente jüdische Weiterführung der Tradition durch Bronner und Wehle boten Ventile. Und es entstand, was als Austropop später kurze Zeit europäische Bedeutung erhalten sollte“ (Flotzinger/Gruber 1995, S.255)

Bronner und Wehle pflegen eine lange und produktive Freundschaft über viele Jahre, in denen sie als Duo tausende (sic!) von Liedern komponieren, Welttourneen bestreiten und im Fernsehen und im Radio tätig sind. Auch wenn der dritte der oben erwähnten grundsätzlich in den selben Tätigkeitsbereichen zur selben Zeit vergleichbar eifrig und erfolgreich ist, unterscheiden sich jedoch Wertvorstellung und Anspruch zu sehr, was die Zusammenarbeit dieser drei Künstler nur eine von kurzer Dauer werden lässt. Kurz NACHDEM diese begann und kurz BEVOR sie wieder endete, wird jedoch zusammen eine zweiteilige Schallplattenreihe aufgenommen, in der alle drei Musikkabarettisten einen Teil ihrer damaligen, eigens komponierten Kabarettlieder zusammenfassen: *Vienna Midnight Cabaret* (1957) und *Vienna Midnight Cabaret II* (1958).

So unterschiedlich oder parallel ihre Lebenswege bis zu und nach diesen Aufnahmen auch gewesen sein mögen: Hier wurde ein (=sechs) Stück Zeit- und Musikkabarettgeschichte festgehalten, in denen drei der bedeutendsten Kabarettisten und Kabarettliederschreiber der späten 1950 Jahre ihr Werk in Form von insgesamt 50 Liedern präsentieren.

Fragestellung

In der vorliegenden Arbeit soll mit der Untersuchung dieser Schallplatten zeitgleich zwei zentralen Fragen nachgegangen werden.

- 1) Was sind die musikalisch-stilistischen und inhaltlichen Merkmale des Kabarettlieds der späten 1950er Jahre?**
- 2) In wie fern unterscheiden sich Leben und Werk der Künstler Wehle/Bronner/Kreisler voneinander?**

Dies soll neben einem Einblick in die Biographien der Künstler mit Hilfe einer vorgefertigten, aus einer Vielzahl an Parametern bestehenden Kriterienkatalog ersichtlich werden, der über die Nummern gelegt wird. Mit diesem Katalog soll jedes einzelne Lied auf dieselben musikalischen und textlichen Gesichtspunkte analysiert werden. Egal ob Aufbau, Form, Inhalt oder Präferenzen bei Reim- oder Melodiegestaltung: Die Kompositionstechniken der Musikkabarettisten sollen so festgehalten und am Ende tabellarisch dargestellt und zusammengefasst werden, auf dass ersichtlich wird, wie häufig oder selten gewisse Kriterien innerhalb dieser fünfzig Lieder vorkommen.

Durch dieses möglichst objektiv-analytische Vorgehen sollen somit gleich eine Reihe von weiteren Nebenfragen beantwortet werden können:

- Halten sich die Komponisten in ihren Chansons an gewisse Muster und können diese in einer allgemein gültigen Definition zusammengefasst werden?
- Ergibt sich eine (allgemeine oder personenspezifische) Definition für das Kabarettlied der 1950er?
- Lassen sich persönliche Stile der jeweiligen Künstler erkennen und wenn ja: wie unterscheiden sie sich von einander?
- Gibt es Themen oder Techniken, die auffallend oft aufgegriffen oder verwendet werden?
- Wie viel Kabaretttheorie wird in den Liedertexten von *Vienna Midnight Cabaret* und *Vienna Midnight Cabaret II* ersichtlich?
- Lassen sich Beeinflussungen der Künstler untereinander auf der jeweils zweiten Schallplatte erkennen?
- Lässt sich ein bevorzugtes Pointenschema feststellen?

- Ist die Musik selbst pointiert?

Operationalisierung der Fragestellung

Mit dieser Arbeit soll neben einer Gegenüberstellung der Biographien der drei Künstler versucht werden, in systematischer Weise auf die Inhalte dieser Schallplatten einzugehen. Kapitel 2, der biographische Teil dieser Arbeit, welcher bewusst an den Anfang gesetzt wird, soll als verlängerte Einführung in die Materie verstanden werden. Er ist nicht als bloße Zusammenfassung der Künstlerbiographien anzusehen, sondern soll Parallelen und Unterschiede derselben verdeutlichen, die bis zum Zeitpunkt der Schallplattenaufnahme zu erkennen sind. Kapitel 3, der Theorie- und Methodenteil, ist dreigeteilt: im ersten – Kapitel 3.1 – wird der aktuelle Forschungsstand dargestellt, also kurz zusammengefasst, wie die Kleinkunstform bis jetzt theoretisch behandelt wurde. Durch den von dieser Arbeit auf die Musik gesetzten Schwerpunkt wird im Weiteren kurz auf den geschichtlichen Musikbezug des Kabarets eingegangen.

Die Gesichtspunkte der Analyse, also die Frage, nach welchen Kriterien die Lieder untersucht werden, ergeben sich aus den Erkenntnissen bekannter Geschichts- und Theorieliteratur über das Phänomen Kabarett, aus den Biographien der Künstler und aus weiteren Kriterien, die sich im Laufe dieser Arbeit herausgestellt haben.

Der Kriterienkatalog lehnt sich an das *Cluster of Features* aus Julie. E. Cummings Untersuchung an, welche genauer in Kapitel 3.2 erläutert wird. Cumming hat hier einen Katalog generiert, mit dem sie eine Vielzahl an Motetten – meist geistliche Chorwerke aus dem Spätmittelalter – auf dieselben Parameter hin untersucht, um die Entwicklung dieser vielfältigen musikalischen Form festzuhalten. Diese Art der Untersuchung ist maßgeblich für die analytische Gestaltung der vorliegenden Arbeit, muss jedoch auf Grund des anderen Forschungsgegenstands – das Kabarettlied der späten 1950er nämlich – dementsprechend adaptiert werden, was in Kapitel 3.3 passiert.

Der Werkvergleich selbst wird in Kapitel 4 vollzogen. Hier werden durch Inhaltsangaben auf textlicher sowie durch Transkriptionen auf musikalischer Ebene die Kernelemente der Lieder festgehalten. Auffälligkeiten oder charakterisierende Eigenheiten aller Lieder innerhalb von *Vienna Midnight Cabaret I* (Kapitel 4.1) und

Vienna Midnight Cabaret II (Kapitel 4.2) werden so zusammengefasst und ferner durch eine tabellarische Darstellung verdeutlicht.

Die Ergebnisse und Erkenntnisse der Analyse finden in Kapitel 4.3 ihre Zusammenfassung.

2. BIOGRAPHISCHES

2.1. KINDHEIT

2.1.1. FAMILIENSITUATION IN WIEN

In Wien beginnt die Geschichte aller drei der hier behandelten Künstler, jedoch nicht unter gleichen Umständen. Gerhard Bronners unmittelbare Vorfahren waren die sogenannten *Ziegelböhmern*, welche in Massen von den umliegenden Kronländern in Favoriten, dem 10. Wiener Gemeindebezirk angesiedelt wurden. Der sich in der Nähe befindliche Laaerberg bot die für die damaligen Erbauung des kaiserlichen Wiener Rings benötigten Mengen an Lehm. Innerhalb kürzester Zeit wurden hier banlieuehafte Unterkünfte errichtet, in welchen miserable Zustände herrschten (Bronner 2004, S.9).

Doch noch acht Jahre bevor Bronner in seine sozialdemokratische Familie hineingeboren wird, deren politische Gesinnung ihn bis an sein Lebensende prägt, kommt Peter Wehle auf die Welt. Dieser wird am 9.Mai 1914, ein bisschen mehr als einen Monat vor dem Beginn des ersten Weltkriegs in Wien geboren (Budzinski 1985, S.268). Als Sohn eines erfolgreichen Rechtsanwalts pflegt dieser ein gutsituiertes, sorgenfreies, junges Leben. Mit dem Eintritt ins Schottengymnasium, zu dessen berühmtesten Schülern Nestroy, Grillparzer und Johann Strauß gehören, beginnt sein Klavierunterricht. Hier wurzelt und entfaltet sich seine Liebe zu fremden Sprachen und zur Sprachwissenschaft und vermischt diese mit ersten Entertainer-Erfahrungen. Er unterhält seine Klasse mit selbstverfassten Gedichten, in denen er Klassiker wie zum Beispiel *Erlkönig*, *Ilias*, oder *Cäsar* uminterpretiert und diese in zum Beispiel deutschem, ungarischen oder böhmischen Akzent darbietet (Wehle 1983, S.11).

Am 18. Juli 1922 wird Georg Kreisler als Einzelkind in eine wohlhabende jüdische Großfamilie hineingeboren. Die Großeltern sowie der Rest der Familie leben in gutbürgerlichen Wohngegenden (Fink/Seufert 2005, S.23). Georg und seine Eltern wohnen gemeinsam mit einem Dienstmädchen im siebenten Wiener Gemeindebezirk in einem Appartement an der Kaiserstraße. Sein Verhältnis zu den Eltern steht interessanterweise in mehreren Aspekten dem von Gerhard Bronner, welcher nur 97 Tage später das Licht der Welt erblickt, diametral gegenüber.

„Die große Familie nahm mich nicht ans Herz, da gab es niemanden für mich, ich hatte keine Geschwister, aber fast unzählige Onkel und Tanten, Kusins und Kusinen jederlei Grades, väterlicher- und mütterlicherseits.“ (Kreisler 1986, S. 313)

Der Vater Siegfried Kreisler, ein nach strengen Regeln lebender, hart arbeitender Österreich-Patriot, ist Anwalt mit eigener Kanzlei. Er durchlief eine siebenjährige Anwaltsausbildung in einer Kanzlei, die dem Onkel des späteren Bundeskanzlers Bruno Kreisky gehört (Fink/Seufert 2005, S. 19).

Auch in diesen Jahren steht schon fest, dass der Vater als Jude nicht die gleichen Aufstiegsmöglichkeiten hat wie nicht-jüdische Kollegen. Er fasst daher den Entschluss, eine eigene Kanzlei zu gründen, die so gut wie ausschließlich jüdische Klienten betreut. Jüdische Familien haben üblicherweise nur die Möglichkeit, in ihren eigenen Kreisen zu verkehren. Die Größe des Bekanntenkreises garantiert der väterlichen Kanzlei guten Geschäftsgang.

Siegfried Kreisler wird von Sohn Georg selbst als gefühlskalter, leistungsorientierter Mann beschrieben, der den Sohn stark unter Druck setzt und selten bis gar nicht Zuneigung zeigt. Das junge Leben Georg Kreislers wird vom Vater unter strenger Kontrolle gehalten und dem sensiblen Burschen bleibt nichts anderes übrig, als sich in Traumwelten zu flüchten. „Ich habe mich durch meine Kindheit geträumt, und ich träume noch heute.“ (Kreisler in Fink/Seufert 2005, S.27)

Siegfried Kreisler steht noch dazu dem Künstlerleben äußerst ablehnend gegenüber. Diese Haltung wird wahrscheinlich vor allem durch dessen Bruder Otto Kreisler, ein damals bekannter Regisseur, geprägt oder zumindest bestätigt und vertieft. Onkel Otto entscheidet sich für ein Leben in der Filmbranche, was zwar anfänglich Erfolg und Ansehen bringt. Er schafft es aber mit der Zeit, unbewältigbare Schuldenberge anzuhäufen und entzieht sich seiner Verantwortung durch Flucht ins Ausland (Fink/Seufert 2005, S. 18). Die Vorstellung, dass sein eigener Sohn Georg – auch wenn dessen musikalisch hervorstechendes Talent schon früh zur Geltung kommt – ein Leben als Künstler anstrebt, scheint für den Vater ausgeschlossen. Georg hingegen weiß schon recht früh, dass gerade die Beschäftigung mit Literatur und Musik seine träumerischen Phantasiewelten erweitern und vertiefen kann (ebenda, S.30). Zu der Mutter hingegen fühlt Georg Kreisler immer schon eine „wunderbare Nähe“ (ebenda, S.28). Vor der Ehe arbeitet Hilda Kreisler, geborene Steiner, in der Matratzenfabrik ihres Vaters. (ebenda, S.20) Danach kümmert sie sich vor allem um

Kind und Haushalt. Auch wenn sie den (zu) strengen Ansichten des Vaters nicht widerspricht bzw. diese sogar bestätigt, wenn es um die (harte) Erziehung Georgs ging, so scheint Kreisler sie in seiner Biographie dennoch als liebevolle Frau in Erinnerung zu behalten. Wahrscheinlich unter anderem deswegen, weil er schon bald nach der Ankunft in Amerika im Teenageralter auf Grund ihrer schweren Krankheit von ihr Abschied nehmen muss, während die komplizierte Beziehung zu seinem Vater bis ins hohe Alter besteht.

Gerhard Bronner hingegen darf als jüngster von drei Söhnen ein wärmeres soziales Umfeld genießen, auch wenn sich die finanzielle Situation der Familie krass von der der Kreislers unterscheidet. Zu seinem Vater Jakob hat er ein sehr gutes Verhältnis. Er wird als fürsorglicher, kunstliebender sowie sparsamer Mann beschrieben, der die Kinder unterstützt, wo und wie er nur kann. Der Tapezierer führt eine kleine Werkstatt, deren Geschäft mehr schlecht als recht läuft. Seine Mutter Rosa, von Beruf Näherin, scheint er nicht so positiv in Erinnerung halten zu können. Er beschreibt die gebürtige Ungarin als strenge Mutter, die ihn durch ihre lächerlichen abergläubischen Ansichten und Ritualen nervt. So muss er unter anderem beim Annähen eines Knopfes ein Stück Zwirn kauen, damit der „Verstand nicht miteingenäht“ wird, sonst regnet es Ohrfeigen (Bronner, 2004, S.20). Vermutlich wurzelt hier die Abneigung Bronners gegenüber Themen wie Glauben und Religion. Er bezeichnet sich immer wieder selbst als „orthodoxen Atheisten“ (ebenda, S.23).

Seinen Brüdern Emil und Oskar hat Bronner viel zu verdanken. Vor allem Oskar, der mittlere des Dreiergespanns, scheint den kleinen Gerhard maßgeblich beeinflusst zu haben und seine (vor allem musikalischen) Talente nicht nur als Erster erkannt, sondern auch gefördert zu haben. Im Alter von sieben oder acht Jahren kam Bronner zum ersten Mal mit musikalischem Kabarett in Verbindung. Er wohnt im *Favoritner Kolloseum* einem Chansonabend von Hermann Leopoldi bei, der ihn maßgeblich prägt. Er wird von Bronner des öfteren als Idol bezeichnet.

„Dass ein kleiner, dicklicher Mann mit beginnender Glatze und einer fragwürdigen Gesangstimme einige hundert Menschen, deren Alltag sicher kein Vergnügen war, einfach durch seine Singerei und sein Klavierspiel in gute Laune versetzen kann – das war für mich ein unglaubliches Wunder.“ (Bronner 2004, S.20)

2.1.2. SCHULE

Musizieren, Texten, Unterhalten – Diese drei Tätigkeitsbereiche begleiten den Schüler und Studenten Wehle, den sein älteres, autobiographieverfassendes Ego als nicht unbedingt attraktiven, aber mit seinen Liedern die Herzen der Mädchen erobernden jungen Mann sieht (Wehle 1983, S. 17-18). Noch vor der Matura schreibt Wehle sein erstes vom Musikverlag *Doblinger* gedrucktes Lied, bei dem er die Musik über einen bestehenden Text von Fritz Jacobsohn komponierte, der auch für Kreislers Leben eine wichtige Rolle spielt (siehe Kapitel 2.3.) (ebenda, S.19). Kurz nach dem Schulabschluss gönnt er sich einen kleinen Ausflug ins österreichische Salzkammergut und erhält spontan und unerwartet die Möglichkeit, dort erste bezahlte Erfahrungen als Barpianist in einem Bordell zu sammeln. Als „Wiener Student, der jedem seinen musikalischen Wunsch erfüllen kann“ sah sich der damals noch junge Wehle an der „Spitze seiner Karriere“ (Wehle 1983, S.22)

Wieder in Wien beeilt sich Wehle in den Dreißigerjahren sein Jusstudium konsequent zu beenden, schließlich gilt es ja die Kanzlei seines Vaters irgendwann zu übernehmen. Dies ist zwar nicht unbedingt der Lebensraum des, wie er sich selbst beschreibt, „musikalischen Kleinkünstlers“ (ebenda, S.7) trotzdem ist er „pflichtgemäß glücklich, als Lebensweg eine gemähte Wiese prophezeit zu bekommen“, obwohl seine „wirkliche, damals noch heimliche Geliebte [...] Fräulein Musika und ihre Schwestern [war]“ (ebenda, S. 24). Während dieses Studiums verfolgt er eine Vielzahl an Tätigkeiten, die ihn immer weiter in die Welt des Musikkabarett eintauchen lassen: Er inskribiert sich unmotiviert und erfolglos auch für Vorlesungen in Harmonielehre, Musiktheorie, Instrumentation und Formenlehre, muss aber bald wieder erkennen, dass ihm „[...] eine fröhliche Melodie viel besser als der korrekteste Kontrapunkt“ gefällt (ebenda, S. 24).

Er verdient ein wenig Geld als Klavierbegleiter für Ballettstunden in einem Gymnasium, welches sich in der Nähe von einem von Wehle oft nach der Arbeit besuchten Café befindet, in welchem sich gern und regelmäßig die Mitglieder der „Literatur am Naschmarkt“ aufhalten, einem bedeutsamen Kabarett zu jener Zeit.

Von der Schulzeit Bronners ist unter anderem deswegen weniger zu berichten, weil sie einfach nicht sehr lange dauert. Anfänglich ist er noch ein braver und – entgegen seinen eigenen Erwartungen – guter Schüler. Im Gymnasium bekommt er sogar ein

Stipendium, welches ihm überhaupt erst ermöglicht, gebrauchte Schulbücher zu erwerben. Als das Stipendium aufgrund immer schlechter werdenden Noten wegfällt, können auch keine Bücher mehr finanziert werden denn die finanzielle Lage der Familie ist äußerst dürftig (Bronner 2004, S. 26-33). Die Verhältnisse unter der Dollfuß-Regierung, verbunden mit dem herrschenden Chaos des Bürgerkriegs und dem wachsenden Terror der Nazis tragen nicht zur Verbesserung der familiären Situation bei.

Das Fehlen der notwendigen Schulbücher führt Bronner seinen hoffnungslosen Zustand deutlich vor Augen. Es kommt zum Hinauswurf aus dem Gymnasium und Bronner bleibt ab diesem Zeitpunkt jedweder Zugang zu institutioneller Bildung verwehrt (ebenda, S. 34). Das restliche Leben muss sich Bronner diese fortan aus eigener Motivation heraus und nur durch Berufserfahrung aneignen. Nach der Pflichtschule, mit der keine Kosten verbunden sind, beginnt Bronner die Lehre zum Schaufensterdekorateur. Zwei Jahre lang übt er diesen Beruf aus. Es ist ihm von Anfang an klar, dass er diese Tätigkeit nicht (s)ein Leben lang ausüben will. Die Arbeit bei einem Favoritner Warenhaus hat jedoch positive Aspekte: In den Geschäftsräumen steht ein Klavier, auf dem er sich ab und zu vergnügen kann. (Bronner 2004, S.38)

Für Georg Kreisler beginnt mit dem Einstieg ins Schulleben eine Zeit der Einengung. Seinem leistungsorientierten Vater ist äußerst wichtig, dass sein Sohn jeder Art von schulischer Verpflichtung nachgeht. In der Schule entdeckt er vor allem sein Talent, Texte und Gedichte auswendig zu lernen. Diese Fertigkeit wird in seinem späteren Leben noch sehr oft brauchen können (Fink/Seufert 2005, S. 45). Ähnlich wie Bronner macht er während der Schulzeit seine ersten unangenehmen Erfahrungen mit praktiziertem Antisemitismus. Der junge Kreisler und seine jüdischen Klassenkameraden sind das Ziel von vielen Beleidigungen und werden des Öfteren in Raufereien verwickelt. Manchmal muss er nach dem Unterricht nach Hause flüchten, um größeren Schwierigkeiten aus dem Weg zu gehen (Fink/Seufert 2005, S.35). Die Eltern verschließen die Augen vor den Problemen ihres Kindes. Sie finden sich lieber mit den unfairen Lebensbedingungen als und für Juden ab, als etwas dagegen zu unternehmen. In Zeiten von Bürgerkrieg und Justizpalastbrand verzichtet die Familie darauf, in irgendeiner Form gesellschaftlich aktiv zu werden

und sich den geschichtlichen Ereignissen zu stellen. Es ist nicht die einzige jüdische Familie, die gegenüber der wachsenden Bedrohungen im Land eine Verdrängungshaltung einnimmt. Hier finden wir eine Parallele zu Bronners Kindheitsschilderungen. Man redet sich verhängnisvoller Weise ein, dass es "unterm Hitler" schon nicht so arg sein wird. Viele sind der Annahme, dass man sich schon mit Deutschland arrangieren können wird (Vgl. Fink/Seufert 2005, S.36 und Bronner 2004, S.42)

Der jüdische Glaube ist für Familie Kreisler nicht so sehr Religion wie ein Kriterium, das den Umfang des Bekanntenkreises definiert. Man pflegt fast ausschließlich Kontakt mit anderen Juden, auf privater wie auf geschäftlicher Ebene. Auch Georgs Schulfreunde stammen alle aus diesem Umfeld. Man ignoriert jedoch Feiertage und verzichtet auf die üblichsten und traditionellsten Bräuche, speist nicht koscher und vor allem spricht man nicht darüber. Einerseits weil man dem jüdischen Glauben nicht nah genug steht, andererseits weil jegliches Auffallen zu weiteren Problemen führen würde: „[...] denn als Jude durfte ich nicht laut, nicht unhöflich und nicht fröhlich sein, sondern war am besten überhaupt nicht vorhanden.“ (Kreisler 1986, S. 315)

Während der Gymnasiumszeit Georg Kreislers wird die Familiensituation immer prekärer. Der wissbegierige Sohn kann vieles nicht verstehen. Von den zu Recht immer nervöser werdenden Eltern kann er sich keine befriedigenden Erläuterungen erwarten. Eher wird der Versuch entnommen, aus der Situation pädagogische Schlüsse abzuleiten. Der Vater schärft dem Sohn „[...] immer wieder ein, wie vorsichtig, lerneifrig, höflich, dienstbeflissen und nicht zu fröhlich man gerade als Jude sein muss, um die »große Zeit« und ihre Ausschreitungen zu überleben.“ (Fink/Seufert 2004, S.36)

2.1.3. ERSTE MUSIKALISCHE ERFAHRUNGEN

Inzwischen lernt Wehle durch seine häufigen Aufhalte im Kaffeehaus eine Vielzahl an Kleinkünstlern kennen. Schon bald kommt es zu einer Zusammenarbeit mit dem von allen dreien der in dieser Arbeit behandelten Künstler angesehenen Hans Weigel, der als einer der wichtigsten Autoren der Zwischenkriegszeit bezeichnet wird (Fink 2000, S.214). Weigel ist damals einer der Hauptautoren der Gruppe und

schreibt zusammen mit Wehle ein musikalisches Lustspiel, welches nie aufgeführt wird (Wehle 1983, S. 25)

Die bevorstehende nationalsozialistische Bedrohung, die sich um diese Zeit langsam im Alltag bemerkbar macht, scheint von Wehle wie von vielen anderen weit unterschätzt zu werden. Sogar im weiteren Familienkreis gibt es Leute mit nationalsozialistischen Wertvorstellungen. Wehles Verwandtschaft mütterlicherseits war eine in Marienbad lebende „deutschnationale Sippe“ (Wehle 1983 S. 28). Einmal im Jahr muss er diesen Teil der Familie im Sommer widerwillig besuchen. Mit einem Freund konnte er sich jedoch auf zwei Klavieren spielend die Zeit vertreiben, was zu einem spontanen Berufsangebot als Unterhaltungsduo für ein Prager Nachtlokal führt (ebenda, S. 29).

Nach einer kurzen und erfolgreichen Zeit und einem überaus attraktiven Angebot, als gut bezahlter Barpianist in Monte Carlo anzufangen ist es jedoch sein autoritärer Vater, welcher Wehle überredet, wieder nach Wien zurück zu kommen. Während er seine Mutter, von ihr als „produktives Kaschperl“ bezeichnet, davon überzeuge, bald mit seinen Fähigkeiten Karriere im kreativen Bereich machen zu können, ist dem Vater immer wichtig(er), dass einmal ein Jurist aus ihm werde. (ebenda, S. 27)

Wieder in Wien wechselt Wehle von Job zu Job und lernt fast jedes Mal wichtige Leute kennen, die ihn seine Karriereleiter stetig bergauf klettern lassen. Mit seinem Doppelklavierpartner ist er unter anderem für musikalische Unterhaltung in einem Hotel auf der Wiener Kärtnerstraße angestellt. Vermittelt wird ihm die Stelle von einem Freund namens Max Gnesda, der in Wehles Leben noch eine wichtige Rolle spielen wird (siehe Kapitel 2.2.1.). Über dort geschlossene Bekanntschaften wird ihm angeboten, eine Radiosendung zu gestalten. Er wird zum Kapellmeister der österreichischen Länderbühne und kommt somit zum Theater. Es folgt eine Tournee durch Österreich. (ebenda, S. 36-39)

Zum ersten Mal fällt Bronners überdurchschnittlich musikalisches Talent bei den „Roten Falken“ auf, einer „sozialistischen Version der Pfadfinder“ (Bronner 2004, S. 15) Einerseits lernt er die Texte der gemeinsam gesungenen Lieder leicht und schnell auswendig, andererseits trifft er beim Singen die Töne offenbar bemerkenswert gut. Sein Bruder Oskar, übrigens ein guter Freund des späteren Bundeskanzlers Bruno Kreisky (ebenda, S. 14) bringt den damals Sechsjährigen

darauf hin zu den „[...] „Pfeiferlbuben“, eine Spezialeinheit der Roten Falken, die bei Wanderungen oder Aufmärschen mit Blockflöten, Gitarren und Trommel mehr oder weniger flotte Marschmusik zu spielen hatte“. (ebenda, S. 15)

Nachdem selbst die zur Sparsamkeit gezwungenen Eltern die musikalische Begabung nicht mehr ignorieren können, wird der Entschluss gefasst, Bronner ein Instrument lernen zu lassen. Klavier würde ihm am meisten interessieren, aber eines zu kaufen ist fernab des finanziell Möglichen. Der Zufall kommt der Familie zu Hilfe: Bruder Emil erfährt, dass die Gattin seines verstorbenen Chefs einen Flügel zu Hause stehen hat, der nicht verwendet wird. Damit steht ihm ein sonst nicht leistbares Instrument zur Verfügung. Auch für den Klavierunterricht findet sich eine finanziell einigermaßen tragbare Lösung. Die Lehrerin erkennt sein Talent und beschließt, ihn durch die Halbierung der Unterrichtskosten zu fördern. Dieses Kind soll sich entfalten können.

Das Glück eines eigenen Klaviers wird jedoch nicht lange halten. Nachdem die Wirtschaftskrise 1929 sich vollends bemerkbar macht, muss das Klavier aus der Wohnung verschwinden. Das ist für den musikverliebten jungen Bronner ein schwerer Schlag. Musikalischen Trost findet er in der Wohnung einer alten Dame, die im selben Haus wohnt und ein unbenütztes Klavier besitzt. Da ihm von dieser Dame verboten wird im klassischen/traditionellen und pädagogischen Sinn Klavier zu üben, muss und kann Bronner seine Fähigkeiten im Improvisieren ausbauen. Einmal wöchentlich darf er die Dame eine Stunde lang in ihrer Wohnung besuchen. Man könnte sagen, dass er wie ein Musikautomat benützt wird. Er bekommt von der alten Dame ihr bekannte Schlager und Chansons genannt, deren Melodie er eher weniger als mehr kennt. Zu diesen Melodien sucht sich das talentierte Kind ohne Noten und andere Unterstützung eine passende Begleitung. Eines Tages erfährt die Dame die jüdische Herkunft des bislang gern gesehenen musikalischen Unterhalters. Bronner darf daraufhin nicht mehr das Klavier benützen (Bronner 2004, S. 29f).

Seinen ersten Kompositionsauftrag erhält Bronner von seinem damaligen Volksschulfreund und dem späteren Schauspieler und Regisseur Otto Tausig (1922 - 2011). Er gibt dem siebenjährigen Bronner ein selbstgeschriebenes Gedicht zur Musikuntermalung. Die Eltern sind begeistert und haben wahrscheinlich zum ersten

Mal das Gefühl, dass der Musikunterricht trotz der finanziellen Belastung eine richtige Entscheidung ist (ebenda, S. 27).

Kreisler hingegen hat von Anfang an das Privileg, in seiner Wohnung einen Stutzflügel benutzen zu dürfen, den sein Vater zuvor billig ersteigert hatte. „Musik, da öffnet sich eine Welt, in der seine Träume genug Platz haben.“ (Fink/Seufert 2005, S. 30) Einerseits findet Kreisler in der Musik die Möglichkeit, seinen tristen Schulalltag zu vergessen. Er beginnt, sich eine große, goldene Zukunft zusammen zu träumen. Schon recht früh kommt er zu dem Entschluss, einmal Dirigent werden zu wollen. Andererseits kommt mit dem Beschluss der musikalischen Aus- und Fortbildung ein sehr strapaziöser, durchgeplanter Alltag auf den damals siebenjährigen Kreisler zu. Wenn eine Ausbildung angefangen wird, so macht man sie – laut Vater – auch ordentlich. Georg Kreisler bekommt Privatunterricht in Klavier, Geige und Musiktheorie (Fink/Seufert 2004, S. 42).

„Es ist der pure Stress, in den die Eltern ihren Sohn treiben: Klavier üben, Hausaufgaben erledigen, Schule besuchen, Privatstunden nicht versäumen, für Vorspiele üben. Georg führt ein deutlich fremdbestimmtes Leben, das wenig Freiraum zum Entdecken eigener Bedürfnisse lässt. Die Reaktion darauf ist nachvollziehbar: Er entwickelt eine heftige, geradezu unüberwindbare Abneigung gegen alles, was ihm jemand von außen aufzwingen will. Sein Leben lang wird er es schwer haben, sich mit Bedingungen zu arrangieren, die andere setzen, Einschränkungen zu ertragen, nicht selbst die Kontrolle über sein Leben in der Hand zu behalten. Wer Regeln setzt, bleibt ihm suspekt. Bricht sie jemand, ist ihm das eher sympathisch.“ (Fink/Seufert 2004, S.42)

2.2. KRIEG UND EXIL

Aus den Lesefluss betreffenden Gründen werden die Erlebnisse der Kriegszeit von den drei Künstlern in zwei getrennten Abschnitten geschildert. Im ersten werden die Erlebnisse Peter Wehles zusammengefasst, im zweiten gekoppelt die von Bronner und Kreisler. Einerseits, weil sich gut die unterschiedliche Situation – geschildert aus der Sicht zweier Juden und einem Nicht-Juden – feststellen lässt, andererseits, weil sich speziell bei Bronner und Kreisler genügend Parallelen ergeben, um diese textlich nebeneinander darstellen zu können.

2.2.1. WEHLE

Nach Kriegsbeginn ändert sich vorerst nicht viel für Wehle. Er bleibt in Wien und komponiert weiter. Er ist unter anderem dafür zuständig, dass Operetten im Sinne der Nazis umgetextet werden, sodass sie „rassisch einwandfrei“ (Wehle 1983, S. 47) und somit *dem Publikum zumutbar* sind.

Es dauert allerdings nicht lange, bis auch Wehle in den Kriegsdienst einberufen wird. Über einen wohlwollenden Kriegsoffizier-Onkel wird Wehle in einem Artillerieregiment ein relativ ertragbarer Start in die Militärzeit ermöglicht. Durch das Kokettieren mit Militärärzten, die an ihm erfundene Krankheiten diagnostizieren, „genießt“ Wehle eine im Verhältnis zu anderen Kriegsschicksalen komfortable Kriegsausbildung und schlängelt sich an Unannehmlichkeiten vorbei. Als seine Einheit jedoch zuerst nach Frankreich und dann an die Front bei Stalingrad verlagert wird, muss auch er erkennen:

„Immer schwerer fiel mir das Verdrängen der Wirklichkeit, und immer mehr Zweifel kamen mir an der Echtheit des sonnigen Optimisten, den ich mir bis dato mühsam, aber erfolgreich vorgegaukelt hatte.“ (Wehle 1983, S. 58)

Durch seine Sprachfähigkeiten wird er öfters als Dolmetscher eingesetzt und kann sich so zumindest zeitweise den Kämpfen an der Front entziehen. Seine Liebe zur Sprache und zum Texten soll auch zu einem lebenswichtigen Elixier werden. Im überaus kalten Winter hält er sich vor allem mit dem Verfassen von Gedichten mental über dem Wasser. Letztendlich ist es aber auch das Glück, welches zu Wehles kostbarstem Kriegs-Wegbegleiter wird: Durch Briefkontakt mit einer Unbekannten mit dem Namen Margarete, welcher über die Kriegszeit hinweg zu einer Beziehung reift und schließlich zu einem (schriftlichen) Heiratsantrag führt, wird Wehle schließlich der Weg zurück nach Wien ermöglicht, kurz vor der Niederlage der deutschen Armee in Stalingrad. Über die Dolmetsch-Kompanie Wien wird er nach einer erfundenen Geschichte Margaretes – er solle eine wichtige Dolmetsch-Prüfung ablegen – nach Hause gesendet. (Wehle 1983, S. 68-72)

Wieder in Wien angekommen müssen er und seine vermeintlich zukünftige Ehefrau erkennen, nachdem sie einander nun zum ersten Mal gegenüberstehen, dass sie doch lieber auf die im Briefkontakt fixierte Ehe verzichten. Wehle muss sich darauf konzentrieren, dass er nicht schon bald wieder an die Front zurück geschickt wird. Über einen Freund bekommt er die Chance, nach Griechenland versetzt zu werden (ebenda, S.74-76).

Dafür muss er innerhalb kürzester Zeit Griechisch lernen. Nach einer gerade noch positiv abgeschlossenen Griechisch-Prüfung in Wien erhält Wehle, in Saloniki angekommen, Privatunterricht von griechischen Bürgern. Fern von jeglichen

Kriegshandlungen fängt er als erster freier Mitarbeiter des „Soldatensenders Saloniki“ an und komponiert dort deutschsprachige Lieder (ebenda, S.82). Es dauert jedoch nicht lange, bis er nach Belgrad weiterversetzt wird um „Feindflugblätter [zu] übersetzen, ausländische Telefonpartner [zu] verdeutschen und vor allem zwischen Italienern und Serben [zu] vermitteln.“ (Wehle 1983, S. 88) Schon bald wird er wieder bei einem Soldatensender angestellt. Zusammen mit seinem musikalisch begabten Vorgesetzten wird zwei Mal wöchentlich eine improvisierte Sendung ohne Programmtitel und –Vorbereitung gestaltet (ebenda, S.85).

Über einen alten Freund, der es zustande bringt, auch als Nicht-Nazi großen Einfluss zu haben, wird Wehle schon bald wieder zurück nach Österreich gesendet. Dieser alte Freund, Max Gnesda, spürt zu jener Zeit so wie viele andere auch, dass der Krieg dem Ende zugeht. Er setzt alles daran, vorzusorgen und jegliche im Nachhinein beweisbare mögliche Verbindung zu den Nazis unmöglich zu machen. Zusammen mit Max Gnesda touren die beiden durch Österreich und schlüpfen in verschiedene Rollen, um den Nazis zu entkommen: Peter Wehle ist inzwischen offiziell Direktor einer Holzbaufirma (ebenda, S. 93).

Ihre Reise führt sie bis nach Tirol, wo sie in einem Bergdorf bis zum Kriegsende Unterschlupf finden

„Am gleichen Abend saß ich im warmen Abendsonnenschein auf dem Kirchenplatz, hatte eine Harmonika und einen Wäschekorb ausgeborgt und spielte und spulte mein amerikanisches Repertoire ab. Bald war der Korb voll mit Schätzen, von denen wir jahrelang nicht einmal zu träumen gewagt hätten: Zigaretten, Konserven, Schokolade und noch einmal Zigaretten.“ (ebenda, S. 96)

2.2.2. FLUCHT AUS WIEN

Die Zeit kurz vor dem Anschluss Österreichs an Deutschland ist für die Familie Bronner eine besonders beschwerliche. Bronner muss innerhalb kurzer Zeit eine Vielzahl von Schicksalsschlägen verkraften. Bei Ausbruch des Bürgerkrieges ist er ungefähr 12 Jahre alt. Seine Brüder, beide aktive Mitglieder beim Schutzbund, werden politisch verfolgt. Emil, der älteste, wird im Zuge eines Straßengefechts in den Rücken geschossen und stirbt an den Folgen der Wunde im Kreise der Familie. Oskar wird zusammen mit dem Vater im Jahre 1938 festgenommen und im Konzentrationslager Dachau inhaftiert. Gerhard Bronner und seine Mutter müssen in der Folge hart arbeiten, um den „Unterhalt“ der Inhaftierten von wöchentlich 10 Reichsmark begleichen zu können (Bronner 2004, S.40f).

Mit fünfzehn Jahren muss Bronner erkennen, dass es in seiner Heimatstadt keine Zukunft für ihn gibt. Er fasst den Entschluss aus Wien zu fliehen. Außer seinem musikalischen Talent kann er kaum etwas mitnehmen. Dieses aber wird für seine Zukunft überlebenswichtig. Alleine flieht er über die Grenze der Tschechoslowakei bis nach Brünn, wo ihm über das *Büro der Liga für Menschenrechte* eine Unterkunft organisiert wird. Damit wird ihm zwar ein *Dach`l über dem Kopf* (sic!) geboten, er muss jedoch ganz allein für seinen Lebensunterhalt sorgen. In dieser Hinsicht kann auf seine bisher gesammelten Berufserfahrungen als Fensterdekorateur zurückgreifen und verdient sich sein tägliches Brot durch Fensterputzen (ebenda, S. 43-48). Im Zuge dieser Tätigkeit lernt er einen Ladenbesitzer kennen, mit dem er Freundschaft schließt. Er erfährt von einem zionistischen Jugendclub, der ihm in der neuen Umgebung zu einem ersten sicheren Hafen wird. Beim gemeinsamen Musizieren fällt sein Talent auf und er wird als Mitglied willkommen geheißen. Soziales Umfeld, Gleichgesinnte, Musik: zum ersten Mal seit langem kann sich Bronner wieder einigermaßen entspannen.

„[...] und eine halbe Stunde später hatte ich mehr Freunde in Brünn, als ich es mir je erträumt hätte. Brünn gefiel mir.“ (Bronner 2004, S. 49)

Das Fensterputzen allein reicht aber nicht aus, um über die Runden zu kommen. Er versucht es daraufhin als Gitarre spielender Straßenmusiker, was ihm zwar ein ausreichendes „Gehalt“, jedoch auch Konfrontation mit der Polizei einbringt. Er wird inhaftiert und vor eine Gerichtsverhandlung gezerrt. Es droht ihm die Auslieferung nach Österreich, gleichbedeutend mit dem sicheren Tod. Zum Glück gibt es einen nachsichtigen Grenzbeamten, der ihn laufen lässt, anstatt ihn über die Grenze zu bringen. In seiner Biographie zieht Bronner den Schluss: „Dieser alte Gendarm ist einer der Menschen, denen ich mein Leben verdanke. Es gibt also auch solche Beamte. Leider sind sie immer und überall in Minderzahl. Weltweit.“ (ebenda, S. 53)

Somit wird Bronner ermöglicht, wieder zurück nach Brünn zu fliehen und sich eine neue Aufenthaltsgenehmigung ausstellen lassen zu können. Bis auf die kurze Unterrichtszeit in seiner Kindheit hat er sich bisher zwar den größten Teil seiner musikalischen Fertigkeiten selbst beigebracht. Das hindert ihn aber nicht, ab diesem Zeitpunkt Klavierunterricht zu erteilen und zwar der Tochter des Ladenbesitzers, dem er viel zu verdanken hat. (ebenda, S. 54)

Nach dem Abschluss des Münchner Abkommens vom September 1938, mit welchem Hitler von Frankreich, Großbritannien und Italien die Erlaubnis bekommt, das Sudetenland ins Deutsche Reich einzugliedern, wird Bronner mitgeteilt, dass er das Land innerhalb von 48 Stunden verlassen muss. Über seinen Jugendclub erfährt er von illegalen Transporten nach Palästina, die vom Schwarzen Meer ausgehen. Da er nichts zu verlieren hat, trifft er mit einem Clubfreund die Entscheidung, über Bratislava die Donau Richtung Schwarzes Meer zu befahren. Als blinde Passagiere lassen sie sich auf einen Wiener Raddampfer einschleusen, welcher eine Vergnügungsreise zum Donaudelta veranstaltet. Sie müssen Kohle scheffeln und werden dafür mit Verpflegung entlohnt, werden jedoch schon bald entdeckt und im bulgarischen *Rustschuk* von Bord gewiesen.

Nach einer kurzen Gelegenheitsarbeit – sie bekommen für das Vermitteln von Klienten an ein Bordell ein bisschen Taschengeld – beschließen sie sehr bald, die Donau schwimmend zu überqueren, um auf rumänisches Gebiet zu gelangen. Das führt zu dem tragischen Tod seines Freundes: Bronner muss mit ansehen, wie sein Weggefährte von einem Strudel in die Tiefe gezogen wird. Von nun an führt er seine Reise wieder allein fort, schlägt sich stromabwärts zur nächstgelegenen Ortschaft durch und kann sich dank großzügiger Unterstützung eines jüdischen Geschäftsmanns und dessen Frau sowie einer extra für ihn organisierten Unterstützungsaktion eine Bahnfahrkarte nach Constanța leisten. Eine Überfahrt ins „gelobte Land“, nach Palästina, rückt nun für ihn in den Bereich des Möglichen. (ebenda, S. 55-70)

“Hitler war gekommen, unsere Feinde, die Christen, waren in ihrem Element.” (Kreisler, 1986, S. 316) Irgendwann muss auch die Familie Kreisler einsehen, dass ein Leben in Wien keine Zukunft mehr bietet. Ob der für Juden rapide schlechter werdenden Situation werden verschiedenste Auslandsaufenthalte für Eltern und Kind in Erwägung gezogen. Eine der erwogenen Perspektiven hätte sogar zu einem verfrühten Treffen zwischen Kreisler und Bronner führen können: „Einmal spielt Georg für ein Stipendium vor, das begabte junge jüdische Musiker zum Weiterstudium ins britisch besetzte Palästina bringen würde.“ (Fink/Seufert 2005, S. 64)

Den für alle günstigsten Ausweg bietet ein Verwandter, nämlich Walter Reisch, ein Cousin Georgs. Dieser ist schon damals ein erfolgreicher Drehbuchautor und Filmregisseur in Hollywood (ebenda, S. 65). Walter Reisch soll für die Familie nicht nur das benötigte und lebensrettende Bindeglied nach Amerika werden. Auch für Georg Kreisler selbst wird er eine bedeutende Rolle in dem vor ihm liegenden Lebensabschnitt spielen.

Dank der kontrollierten, gewohnt disziplinierten Art des Vaters werden die für die Ausreise wichtigen Dokumente den Umständen entsprechend schnell organisiert. Dass die Juden in diesen Angelegenheiten durch bürokratische Umwege von den Nazis schikaniert wurden, ist allgemein bekannt. Nachdem der Vater den unvermeidbaren bevorstehenden Terror erkennen muss, setzt er alles daran, möglichst schnell die Ausreise seiner Familie in die Wege zu leiten und gibt sich deswegen widerstandslos der Vermögensberaubung der Nazis hin (ebenda, S. 68). Auf den Tag genau 50 Jahre vor der Geburt des Autors dieser Diplomarbeit – am 14. Juli 1938 – muss Vater Kreisler ein Dokument unterschreiben, welches seine gesamten Ersparnisse verschwinden lässt. (ebenda, S. 69)

Neben den bürokratisch notwendigen Erledigungen wird überlegt, wie in den USA weitergelebt werden kann.

„Die Mutter belegt einen Konditorkurs, der Vater hingegen lernt in einem Schnellkurs, wie man Parfüm und Kosmetika herstellt [...] Georg kauft sich ein Notenheft mit Jazz-Stücken und übt fleißig. Außerdem nimmt er private Englischstunden, damit er sich im Los Angeles auch sprachlich durchschlagen und die Eltern beim Verdienen des Lebensunterhaltes auch sprachlich unterstützen kann. Was man wirklich brauchen kann in der Emigration, das weiß niemand.“ (ebenda, S. 71)

Die Familie kann sich auf Grund von Schlupflöchern in den Ausplünderungsverordnungen der Nazis, die es im Sommer 1938 noch gibt, all ihr bewegliches Eigentum mitnehmen. Nicht einmal der Stutzflügel bleibt zurück (ebenda, S.73).

Während es also bei Bronner ein schmerzvoller Entscheid ist, das Land zu verlassen um Richtung Ungewissheit zu reisen, nachdem seine Familie gewaltsam auseinander gerissen wird, scheint Kreisler, der eine im Verhältnis um einiges ertragbarere, durchgeplante Reise antritt, die bevorstehende Zeit kaum erwarten zu können. In seiner Biographie wird ein Situationsbild der Familie kurz vor der Abfahrt geschildert:

“Es sind Tage des Abschiednehmens, die Mutter weint, der Vater weint. Georg spürt keine Tränen, er ist schon froh gewesen, der Schule zu entkommen und den endlosen Musikstunden, er ist froh, der Naziherrschaft zu entkommen, und er freut sich darauf, die große weite Welt kennen zu lernen.“ (ebenda, S.75)

Am 21. Oktober 1938 verlässt die Familie schließlich Wien, um am Tag darauf ein Schiff in Genua zu besteigen, das sie ohne größere Probleme in ein paar Wochen über den Atlantik bis nach Kalifornien bringt (ebenda, S. 79-86).

2.2.3. DIE NEUE HEIMAT

In Zeiten von Reichskristallnacht und der deutschen Besetzung der Tschechoslowakei befindet sich Bronner als Sechzehnjähriger in der damals von den Briten besetzten israelischen Stadt *Natanya*. Die Flüchtlinge, die vom Schwarzen Meer mit der Fähre gekommen sind, werden dort aufgenommen und in die umliegenden Gebiete verteilt. Bronner jedoch bleibt in *Nantaya*. In seiner Autobiographie schildert er, was ihm damals durch den Kopf ging: „Ich verstand, wie man so zu sagen pflegt, die Welt nicht mehr. Genau genommen habe ich sie vorher auch nicht verstanden – und noch genauer genommen verstehe ich sie noch immer nicht.“ (Bronner 2004, S. 76)

Er verdient ein bisschen Geld durch eine Vielzahl an Kurz-Jobs (Fischentsalzer, Orangenhalbierer, Rettungsschwimmer), die er über die Kibbuzgemeinde ergattert, welche als „Arbeits-Kooperative“ bezeichnet wird (Bronner 2004, S. 78). Es dauert nicht lange, bis sein musikalischer Tatendrang seinen weiteren Weg bestimmt. Durch sein Talent, Lieder nach Gehör zu erkennen und zu begleiten, gelingt es ihm, eine fixe Anstellung als Barpianist zu erhalten, da er fähig ist, die Musikwünsche ausgehender britischer Soldaten spontan auf dem Klavier zu untermalen, ohne die Lieder vorher jemals gehört zu haben. Nach einer erfolg- und ertragreichen kurzen Zeit als Soldatenliederbegleiter wird Bronner von zwei britischen Offizieren für das Heer als Pianist und musikalischer Leiter der *Cliff Gordon-Show* engagiert, wo er erste Erfahrungen als Orchesterdirigent sammeln kann. (ebenda, S. 86-89)

“Für den 16-jährigen Georg Kreisler ist Kalifornien ein echter Kulturshock. Supermärkte, Drugstores, Autostaus, Verkehrsampeln an jeder Ecke [...] Keine muffige Enge mehr, der Junge empfindet alles als großzügig, weitläufig und freundlich.“ (Fink/Seufert 2005, S.90)

Ohne Walter Reisch hätte es die Familie Kreisler bedeutend schwerer gehabt. Er hat nicht nur die sichere Ausreise aus Wien ermöglicht, sondern auch nach der Ankunft

in der Amerika für einen guten Start ins neue Leben gesorgt. Neben einer schon im Vorhinein organisierten Unterkunft und generell finanzieller Unterstützung spielt er vor allem für Georg Kreisler eine bedeutende Rolle, was dessen amerikanischen Werdegang angeht. Walter Reisch ist die Brücke zum Filmgeschäft, welches während seines Aufenthaltes in den Vereinigten Staaten zu den lukrativsten Tätigkeitsfeldern gehört.

Kreislers musikalische Ausbildung kann sich im Laufe seines schulischen Werdegangs weiterentwickeln. Da in der Hollywood High School seinen Eltern nach zu wenig gefordert wird, versucht er vergeblich, Student bei der *UCLA (University of California at Los Angeles)* zu werden. Auf das Ansuchen eines Dirigentenfreundes, den die Familie über Walter Reisch kennenlernt, schreibt der dort unterrichtende Komponist *Arnold Schönberg* sogar eine Empfehlung, in der anmerkt, dass Kreisler in seinen Augen ein "sehr fähiger Musiker und Pianist" ist. (ebenda, S. 92) Durch das Fehlen von notwendigen Zeugnissen wird ihm die Inskription jedoch verwehrt. Letztendlich schafft es Kreisler, sich als "special student" (ebenda, S.92) auf der *U.S.C (University of Southern California)* einzuschreiben. Dort bekommt er Gesangsunterricht und fungiert als Klavierbegleiter, wofür er sogar entlohnt wird.

Vorerst soll Kreislers Musik-Karriere stetig bergauf gehen und ihn im Laufe der Zeit zu einer Vielzahl unterschiedlichster Tätigkeiten führen.

"Nach eineinhalb Jahren wechselt er zu einer privaten Operschule, er lernt dirigieren und verdient sich sein Studium als Korrepetitor. Nebenbei übernimmt er Jobs als Pianist bei privaten Gesangslehrern, die ihn an Kollegen weiterempfehlen. Schließlich hat er vor- und nachmittags gut zu tun." (Fink/Seufert 2005, S.94)

Probenpianist bei Musicals und für Gesangsschüler, Barpianist in Nachtlokalen, Dirigent von Schüleroperen: durch seine Vielzahl an Beschäftigungen, denen Georg Kreisler tagein tagaus nachgeht, verdient er gut und wird schon bald der finanzielle Erhalter der Familie. Der Vater geht währenddessen dem unbefriedigenden Geschäft des Parfüm- und Seifenproduzierens nach (ebenda, S. 94).

Einen maßgeblichen Einfluss auf das Leben des jungen Georg Kreisler hat die Familie Hollaender. Einerseits wegen Philine, einer ehemaligen Highschool-Kollegin, die seine zukünftige (erste) Frau und die Mutter seines ersten Kindes werden wird. Andererseits wegen ihres Vaters Friedrich Hollaender, selbst bedeutender (Musik-)Kabarettist der 20er/30er Jahre (Budzinski 1985, S. 110), der als Musicalautor und

Filmmusikkomponist für die Warner Brothers-Studios äußerst erfolgreich ist. Kreisler lernt ihn bei Arbeiten zum Musical *horrorscope* kennen. Fast jeden Tag besucht Georg Kreisler das Haus der Hollaender-Familie, doch er ist nicht der Einzige. Viele von Prominenten besuchte Festivitäten werden dort abgehalten, bei denen Kreisler eine Vielzahl an für seine Karriere nützlichen Beziehungen aufbauen kann (Fink/Seufert 2005, S. 102f). Unter anderem resultiert aus dieser Zeit ein Angebot, welches den damals 19-jährigen zum musikalischen Leiter einer Bühnenshow macht, mit welcher er durch halb Amerika tourt, nämlich Los Angeles, San Francisco, Chicago, Milwaukee, Madison, Dayton und anderen Groß- und Kleinstädten (Fink/Seufert 2005, S. 106). Als Tourneedirigent eines Zwanzigmannorchesters verdient Georg Kreisler ausgezeichnet.

Es ist eine intensive Zeit für den jungen, erfolgreichen Musiker. Der Krieg befindet sich mittlerweile auf seinem Höhepunkt. Die Sehnsucht nach Philine ist so groß, dass er diese bittet, ihn auf der Tournee zu begleiten. Sie sagt zu, aber nur im Falle einer Hochzeit. So kommt es, dass das junge Paar daraufhin, ohne das Wissen der Eltern, in Nevada heiratet und Philine schwanger wird, was ihn nach einer vorzeitigen Beendigung der Tournee wieder nach Hause führt. Im September des Jahres 1942 stirbt Kreisler Mutter an Krebs. Im Oktober kommt sein Sohn Thomas zur Welt, und bald darauf wird Kreisler vom Militär eingezogen (ebenda, S. 105-107).

2.2.4. DIE MILITÄRSZEIT

Kreislers Leben vor dem Militär endet so, wie Bronners Leben als britischer Soldat beginnt: auf Tournee. Das Militär ist der erste wirklich konstante und vor allem offizielle Arbeitsgeber in Bronners Leben. Während er sich bis dahin nur mit musikalischen Gelegenheitsjobs über Wasser hält, bei denen er sein Klavierspiel entfalten kann, beginnt hier eine Zeit eines regen Wissensaustausches mit anderen Musikern. In Israel zieht er zuerst mit dem kleinen Orchester der *Cliff-Gordon-Show* von einer Basis des britischen Militärs zur nächsten. Er arbeitet mit Sängern, Tänzern und Musikern zusammen, lernt viel dabei und bekommt ein ausreichendes Gehalt, mit dem er sich ein eigenes Klavier samt Noten erwirtschaften kann. Durch die Anschaffung eines Koffergrammophons hat er die Möglichkeit, sich sowohl in klassische wie auch in Jazz-Musikliteratur einzuarbeiten um das nachzuholen, was

ihm bis dahin ohne jegliche Art von institutioneller (musikalischer Aus-) Bildung vorenthalten geblieben ist (Bronner 2004, S. 92). Es ist ein vorerst geregeltes und vor allem ein von den Grausamkeiten des Krieges verschontes Leben. Doch schon nach einiger Zeit machen sich die Auswirkungen selbst in Israel immer stärker bemerkbar. In einer Zeit, in der sich Angriffe auf Militärlager und Zivilisation häufen, wächst auch die musikalische Verantwortung Bronners im immer größer werdenden Orchester. Er hat in der Folge bald die zusätzliche Funktion des Instrumentators inne und bekommt letztendlich auch erste Kompositionsaufträge (ebenda, S. 96)

Noch kurz bevor Bronner in das britische Heer integriert wird, erfährt er, dass eine alte Wiener Schulfreundin, Liesel Kreutzer, in Jerusalem in einer Mädchenschule untergebracht ist. Nach einem erfreulichen Wiedersehen ist es nur eine Frage der Zeit, bis sie näher zueinander finden und schließlich auch, Bronner war damals 18 Jahre alt, am ersten Jänner 1941 heiraten, wenn auch eher nicht aus romantischen Gründen: Witwenpensionen – man wusste ja nicht, was auf einen zukam – sicherten das finanzielle Überleben der hinterbliebenen Witwe im Falle des Verlusts ihres Ehemannes (ebenda, S. 87-88). Nur ein paar Monate, nachdem Kreisler Vater wird (Fink/Seufert 2005, S. 107), kommt Bronners erster Sohn Oscar im Jänner des Jahres 1943 in der Stadt Haifa auf die Welt. Während sich das Verhältnis zu seiner Frau nach einer kurzen Hochphase wieder verschlechtert, geht es für ihn beruflich stetig aufwärts. Das Orchester vergrößert sich kontinuierlich und Bronner geht in der Rolle des Orchesterleiters voll auf (Bronner 2004, S. 100-102).

Gegen Ende des Krieges spitzt sich die Situation in Israel weiter erheblich zu. Der Bürgerkrieg zwischen Arabern und Juden bricht aus, und wenn die britische Armee eingreift, dann in der Regel zugunsten ersterer, da diese auf wichtigen Ölvorkommen sitzen und nicht verstimmt werden sollen. Bronner, als Jude in der britischen Armee, wird von beiden Seiten als Verräter bezeichnet.

“Damals habe ich gelernt, zwischen den Stühlen zu sitzen. Denn ich habe in meinem ganzen Leben noch keine Ideologie, keine Denkschule, keine politische Richtung kennen gelernt, die in jeder Situation immer Recht hat.” (Bronner 2004, S. 109)

Vorweg: Auch für Kreisler, nun offizielles Mitglied des amerikanischen Militärs, ist die Zeit des Krieges eine äußerst fruchtbare, was seine kreative Entfaltung angeht. Auf Grund seiner Talente als Pianist, Komponist und Entertainer verschafft er sich

einerseits den Vorteil, seinen Militärdienst in vielerlei Hinsicht angenehmer zu gestalten als der Großteil seiner Kollegen, andererseits bekommt er durch die dort gesammelten Erfahrungen genug Stoff, den er in seinem zukünftigen Leben in Liedern verarbeiten kann. Als Beispiele sollen hier vorerst ein paar Titel von seinen späteren Chansons dienen: *der General, der Fliegergeneral, Blumengießen*.

Durch seine perfekten Deutschkenntnisse wird Kreisler im Lager *Camp Ritchie*, welches ein Trainingscenter des Geheimdienstes ist, einer Spezialeinheit zugeteilt, "[...] die sich auf das Verhören deutscher Kriegsgefangener vorbereiten soll" (Fink/Seufert 2005, S.111). Dort trifft er auf einige im Nachhinein berühmte Leute, allen voran den später als Kulturkritiker bekannten Marcel Prawy. Dieser hat dort unter anderem die seltsame Verpflichtung, „[...] den amerikanischen Offizieren erotische Opern nahe zu bringen.“ (ebenda, S.112) Kreisler wird nicht der loyalste und strammste Soldat, den das amerikanische Militär jemals gesehen hat, im Gegenteil: Er tastet sich möglichst oft an den Rahmen des Duldbaren heran und boykottiert so manch militärische Übung. Er selbst schreibt, dass er das Gehorchen schon in Hollywood verlernt hat seitdem unfähig war, das rückgängig zu machen (Kreisler 1986, S. 318). "Er macht die Erfahrung, dass ihm nichts passiert, wenn er konsequent ungehorsam ist." (Fink/Seufert 2004, S.114)

Als die Truppe um Kreisler im Dezember 1943 in Alarmbereitschaft versetzt und in die Nähe von New York verlegt wird, bekommt Kreisler zum ersten Mal den Auftrag, für die auf die Überfahrt wartenden Soldaten eine Show zu organisieren. Diesen Auftrag erhält er einzig und allein aus dem Grund, da er laut seiner Akte Erfahrungen im Showbusiness vorweisen kann. In kurzer Zeit komponiert er acht Lieder. Mit der Hilfe von Autoren, von denen sich genug unter den Soldaten befinden, fasst er diese in der Revue *Think well of the US* zusammen. Ein aus 30 Mann bestehendes Ensemble gestaltet die Umsetzung (ebenda, S. 115f). Aufgrund des Erfolges und des positiven Effekts auf die Soldaten erhält Kreisler auch nach der Überfahrt in Schottland mehrere Aufträge solcher Art und organisiert zahlreiche Musikshows und Musicals, mit denen er von Militärbasis zu Militärbasis zieht.

"Kreisler und seine Truppe reisen mit dem Musical „Out of this world“ mehr als einen Monat durch England. Bühnenbild, Kostüme und Technik werden auf großen Armee-Lastern verladen. Sie spielen in Freilichtbühnen vor 1000 bis 10 000 Soldaten. Überall großer Jubel." (ebenda, S. 119)

Viele der Lieder geraten in Vergessenheit, da es darüber keine Aufzeichnungen gibt.

Auf Grund seiner wichtigen Rolle als Entertainer hat Kreisler das Glück, zu einer der Truppen zu gehören, die selbst am schicksalsträchtigen *D-Day* im Lager bleiben dürfen. In der Folge ist er in verschiedenen Städten und Orten in Frankreich und Belgien stationiert und arbeitet als Gefangenenverhörer, nie aber ist er an der Front. Gegen Ende des Krieges bekommt er noch auf Geheiß seines Freundes Marcel Prawy einen Posten bei einer Spezialtruppe, welche bekannte, im Krieg eine große Rolle spielende deutsche Verbrecher verhören soll. So sitzt er Männern wie Julius Streicher, dem Chef der antisemitischen Hetzpostille "Der Stürmer", oder Hermann Göring, dem Oberbefehlshaber der deutschen Luftwaffe, gegenüber (ebenda, S.130).

Bei der ersten sich bietenden Gelegenheit stellt Kreisler einen Entlassungsantrag und kommt im Oktober des Jahres 1945 wieder in Amerika an. Er hat mittlerweile einen 3 Jahre alten Sohn, der ihn noch nie zuvor gesehen hat. (ebenda, S. 132-133)

2.2.5. DIE SITUATION NACH DEM KRIEG

Nach dem Untergang Hitlerdeutschlands und dem Ende des Krieges wird Bronner, dessen Orchester kurz vor der Auflösung steht, eine neue Anstellung als musikalischer Gestalter eines britischen Radiosenders angeboten (Bronner 2004, S. 111-112). Hier kann er seinen musikalischen Horizont erweitern, indem er erstmals mit Werken von Komponisten in Berührung kommt, von deren Existenz er nicht einmal wusste. Nebenbei fängt er wieder an, als Barpianist tätig zu sein, was ihn zur Begegnung mit dem Liedertexteschreiber Hans Haller führt, welcher unter anderem auch schon für Hermann Leopoldi, Bronners ehemaliges Vorbild und Idol, Texte verfasst hatte. Es entsteht eine rege Zusammenarbeit, deren Resultat kurz darauf in Form eines ersten "Unterhaltungsprogramm[s] für die deutsch sprechenden Bürger von Haifa" präsentiert wird (ebenda, S. 117) Nach großen Erfolgen und der sich bildenden Nachfrage vergrößert sich die Arbeitsgemeinschaft um einige neue Textschreiber und Bronner wird „ohne es zu merken in das deutschsprachige Kabarett eingeführt“ (ebenda, S.117)

Nachdem die Radiostation auf Grund des Abzugs der Briten betrieblich eingestellt werden muss, sucht Bronner nach neuen Wegen. Er wird von einem ehemaligen Orchestermitglied eingeladen nach London zu kommen um dort als Band-Pianist mit einem größeren Tanzlokal-Ensemble aufzutreten (ebenda, S.124). Bronner ist

fasziniert von der Möglichkeit, seine musikalische Laufbahn weiterverfolgen zu können und sagt zu. Mit Frau und Kind wird eine Übersiedelung nach London geplant, doch es soll anders kommen.

Wider Erwarten ergibt sich durch den plötzlich auftretenden Briefkontakt mit Bronners verloren geglaubten Schwiegereltern, die sich in den Zeiten des Krieges in Shanghai aufhielten, die Möglichkeit, diese in Wien zu besuchen. Eigentlich will Bronner vermeiden, das für ihn mit sehr viel Schmerz verbundene Wien wieder zu sehen, doch lässt er sich von seiner Frau Liesel, mit der er mittlerweile eine Ehe führt, die nur dem Kind zuliebe aufrecht bleibt, überreden. Es wird ein einmonatiger Aufenthalt festgelegt, der jedoch ungeahnte, lebensprägende Folgen für Bronner hat: Wien bleibt von da an ein bis an sein Lebensende wichtiger Wohnsitz (ebenda, S. 125).

Für Georg Kreisler soll es noch knapp zehn Jahre dauern, bis er den Boden seiner Heimatstadt wiederbetritt. Kaum in Amerika angekommen, beginnt Kreisler sofort mit intensivem Arbeitseinsatz für das Filmbusiness. Durch Vermittlung seines über die Jahre hinweg noch erfolgreicher gewordenen Cousins Walter Reisch ist Kreisler bei den Dreharbeiten für den Film *Song of Scheherazade* beteiligt.

“Fünf Monate ist Kreisler hier musikalisches Mädchen für alles. Von 9.00 Uhr bis 18.00 Uhr arbeitet er bei Universal. Drei Wochen lang nimmt er noch einen Zusatzjob als Pianist in einem Nachtlokal an. Eine Stunde ist er im Auto unterwegs, spielt bis zwei Uhr nachts, fährt in das Haus seines Vaters, schläft ein paar Stunden und steht Punkt neun Uhr wieder am Set.” (Fink/Seufert 2005, S. 134-135)

Über einen Kollegen bei Universal Studios gelangt er zu einem Job unter der Leitung Charlie Chaplins. Beim Film *Monsieur Verdoux* ist Kreisler für das Notieren der von Chaplin erdachten Melodien zuständig. Der Regisseur und Schauspieler kann aus mangelnder musiktheoretischer Bildung seine Kompositionen selber nicht aufschreiben kann und pfeift sie Kreisler vor. Mit den Transkriptionen fährt Kreisler zu Hanns Eisler, der die Notizen zu Orchesterversionen ausbaut (ebenda, S. 135).

Nach einem ereignisreichen und lukrativen, gleichzeitig aber auch einengenden Jahr in Hollywood entschließt sich Kreisler – unter Protest des Vaters – nach New York zu gehen. Mit dem Ziel, mit eigenen Werken den künstlerischen Durchbruch zu schaffen, sollen die nächsten Jahre jedoch zu den härtesten seines Lebens gehören (ebenda, S.139). In der Großstadt lebt der immer noch junge Künstler, inzwischen

Mitte zwanzig, in ärmlichsten Verhältnissen. Er hangelt sich von Vorsprechtermin zu Vorsprechtermin, bei denen er seine Chansons vor Agenten oder in Bars präsentiert. Zu dieser Zeit ist es in New York so gut wie unmöglich, ohne einen guten Agenten Auftritte im künstlerischen Bereich zu ergattern. Erst nach einer deprimierenden Zeit vieler Absagen – das äußerst prude Amerika war anscheinend noch nicht bereit für bzw. sah noch keinen Profit in Kreislers damals schon schwarzhumorigem Stil – trifft er auf einen Mann, der ihm einen, wenn auch nur einen kleinen, Karrierestart ermöglicht.

“Einen wichtigen Lehrmeister, der ihn für die Zukunft entscheidend prägt, trifft er im März 1947 bei seinen ermüdenden Streifzügen durch die New Yorker Musikagenturen. Der Mann heißt Murray Kane und ist jahrelang ein erfolgreicher Entertainer gewesen” (ebenda, S.145)

Von diesem Mann erhält Kreisler mehrere Wochen lang Unterricht und erfährt von Tipps und Tricks des Showbusiness und dessen „Lektionen“. (ebenda, S.146) Doch auch nach der für sein Schaffen fruchtbaren Studienzeit findet Kreisler über die nächsten drei Jahre kaum Engagements, welche, bis auf wenige Ausnahmen, mehr als ein paar Wochen anhalten. Die zermürbende Vielzahl an Etablierversuchen hat wenigstens privat etwas Gutes: Er lernt im Jahre 1949 bei einem kurzen Engagement im kanadischen Montreal seine zweite Frau Mary Greenwood, ein Mannequin, kennen. Diese unterstützt ihn bis zu seiner Rückkehr nach Wien in einer wichtigen Phase seines Lebens (ebenda, S. 152). Erst im Jahre 1950 kommt die lang ersehnte Fixanstellung an der *Monkey Bar*.

“Dort musste der Humor gepfeffert sein und vor allem leicht verständlich sein. Mitdenken war verpönt, die Gesellschaft in Frage zu stellen war verpönt, und das zahlende Publikum zu irritieren oder gar zu schockieren war erst recht verpönt.” (Kreisler 1989, S. 13)

Kreisler passt in diese Bar wie die sprichwörtliche Faust aufs Aug. Die Zeitungen und das Publikum sind begeistert. Die nächsten fünf Jahre sind eine Zeit einer fast ununterbrochenen Aneinanderreihung von erfolgreichen Auftritten. In diesem Lebensabschnitt komponiert er auch noch Klavierkonzerte und übersetzt deutschsprachige Opern ins Englische. Er tritt sogar im Fernsehen auf und macht bei einem Broadwaytheaterstück mit. Doch auch wenn diese Zeit karrieretechnisch als eine durchaus erfolgreiche zu bezeichnen ist, gibt es große Probleme im Privatleben Kreislers: Seine Exfrau Philine, mittlerweile zum dritten Mal verheiratet, entreißt ihm seinen Sohn Thomas und bringt es fertig, das Verhältnis zwischen den beiden so zu beeinträchtigen, dass Kreisler den Kontakt vollständig abbrechen muss

(Fink/Seufert 2004, S. 156-168). Außerdem ist es wahrscheinlich die Abneigung Kreislers, sich einem Ort zu verpflichten und damit einengen zu lassen, die ihn weiterziehen lassen wollen. Er sehnt sich nach europäischem Kabarett, dem er ein viel höheres Niveau zuschreibt als der seichten Unterhaltungs-Comedy, die er in der *Monkey Bar* praktiziert (Kreisler, 1989, S. 97). Bestärkt von seiner neuen Frau Mary Kreisler trifft er den Entschluss, nach Europa zurückzukehren. Ende Februar 1955 verlässt das Ehepaar New York. Sie kommen ein paar Monate nach Unterzeichnung des Staatsvertrags in Wien an.

2.3. WIEDER IN WIEN

Jeder der drei Künstler kommt also wieder nach Wien zurück, jedoch zu unterschiedlichen Zeiten.

Kurz nach Kriegsende geht Wehle nach Salzburg und wird freier Mitarbeiter des Salzburger Landestheaters. Er ist mittlerweile ein angesehener Komponist und wird unter anderem zu einem Galaabend nach Schweden eingeladen, wo er seine Wiener Lieder präsentiert und den späteren Bundespräsidenten Bruno Kreisky kennenlernt (Wehle 1983, S. 140). Zusätzlich komponiert er immer wieder für eine Kabarettssendung des Radiosenders *Rot-weiß-rot* (ebenda, S.101).

Die Gründung einer eigenen Kabarettgruppe steht schon als Idee im Raum. Erst in Wien aber kann dieser Plan konkretisiert werden. Nachdem Wehle ein Angebot für eine Schauspieleranstellung am Theater in der Josefstadt bekommt, zieht dieser wieder in die Hauptstadt zurück und es entsteht zusammen mit Fred Kraus, „Autor, Sänger und für den Vertrieb zuständig“, Gunter Philipp, „am Tag Nervenarzt, abends Mitautor und Sänger“ und Eva Leitner, „einer damaligen Staatsopernballerina“ (ebenda, S. 114, 117 und 118) die Kabarettgruppe *die kleinen Vier*, angelehnt an die Bezeichnung für die vier Besatzungsmächte.

„Unser Repertoire: neutextierte Schlager, zufällig irgendwo gefundene Sketches, Erfolgsnummern aus der Salzburger Zeit und vor allem gespielte Witze. Politische Pointen gibt es in schlechten Zeiten in Hülle und Fülle. Unter Hitler brauchten die Kleinkünstler nicht nachzudenken, aber wenn sie die Witze, die sich das Volk erzählte, auf die Bühne gebracht hätten, hätte ihr nächster Auftritt in einem KZ stattgefunden.“ (Wehle 1983, S. 118)

Die Erfolge des kleinen Ensembles reichen schon bald über die Grenzen von Wien hinaus. Nach Auftritten im Bayerischen Rundfunk im Sommer 1949 und in München folgt eine deutschlandweite Tour durch die Hauptstädte (ebenda, S. 120ff).

Indes geht Gerhard Bronner, kaum in Wien angekommen, gleich zwei gewohnten und oft praktizierten Tätigkeiten nach: Er arbeitet beim Rundfunk und als Klavierbegleiter. Durch Vermittlung eines alten Freundes aus Haifa, des Autors Joschi Silberfeld, mit welchem er schon während der Exilzeit bei deutschsprachigen Unterhaltungsshows zusammengearbeitet hat, wird Bronner eingeladen, musikalischer Gestalter der Radiosendung *Das Bunte Samstag-Variété* zu werden (Bronner 2004, S.129). Zu dieser Zeit ist Bronner noch überzeugt, die Stadt Wien nach spätestens einem Monat wieder zu verlassen, und er sagt zu. Er versetzt die Sendung ungefragt mit kabarettistischen Elementen, die er sich aus Kabarettbüchern abschaut und bekommt viel Lob für seine Initiative. (ebenda, S, 129)

Eines Abends stolpert er bei einem Spaziergang wetterbedingt in eine Bar, in der gerade musiziert und gesungen wird. Nach einem kurzen Gespräch und einer Vorführung seines musikalischen Könnens wird er von dem Besitzerehepaar Kurt und Marietta Mackh in der *Marietta-Bar* als Klavierspieler angestellt (ebenda, S. 130). Im Sender *Rot-weiß-Rot* trifft er Hans Weigel – seines Zeichens Dramatiker, Schriftsteller, Kritiker und bedeutender Kabarettist, der schon mit Größen wie Friedrich Hollaender zusammenarbeitete (Budzinski 1985, S. 268). Dieser spielt nicht nur für Wehle (siehe Kapitel 2.1.3) sondern fortan sowohl für Bronner als auch für Kreisler eine wichtige Rolle. „Unterschätze nicht die Macht des Wortes. Du hast das Glück, im Rundfunk gehört zu werden. Nütze die Chance. Gib nicht auf, deine Arbeit ist zu wichtig.“ (Hans Weigel zu Bronner in Bronner 2004, S.136)

Nicht nur, dass Weigel Bronner damit überredet, in Wien zu bleiben. Er ist auch das nötige Bindeglied zu den ersten Tätigkeiten Bronners im „[...] echtem Wiener Kabarett,“ (Bronner 2004, S.154). Außerdem ermöglicht er ihm auch in nicht allzu ferner Zukunft die Verwirklichung des Wunsches, (s)ein eigenes Theater zu leiten (ebenda, S. 223). Auch Georg Kreisler hat Hans Weigel einen großen Teil seiner medialen Verbreitung zu verdanken. Weigel – ein anerkannter Zeitungskritiker zu jener Zeit – schreibt kurz nach den ersten Auftritten Kreislers: „[...] Geht hin und

bewundert ihn! Und wenn nicht alles trägt, wird er bald sehr berühmt sein. Und ihr könnt sagen, ihr seid dabei gewesen." (Weigel im Jahre 1955, zit. nach Fink/Seufert 2005, S.183)

Kurz nachdem Bronner den Entschluss fasst, in Wien zu bleiben, arbeitet er während der Sommerpause, in der es keinen Radio- und Barbetrieb gibt, als Pianist eines Sechs-Mann-Orchesters im *Casanova*, dem „damals nobelsten Nachtlokal Wiens“ (Bronner, 2004, S. 143). Dort freundet er sich mit dem Mann an, den er sein restliches Leben als besten Freund und produktivsten Arbeitskollegen bezeichnet: Peter Wehle. Bronner waren Wehles Tätigkeiten als Liedertexter und Komponist schon vor dem Kennenlernen bekannt. Als Gestalter einer Radiosendung hatte Bronner schon des Öfteren mit den Kompositionen Peter Wehles zu tun, die ihm unterhaltsam und niveauvoll erschienen. Es ist allerdings nicht die erste persönliche Begegnung der beiden Kollegen, die in den nächsten achtunddreißig Jahren gemeinsam über zweitausend Lieder schreiben (Bronner 2004, S.151). Schon davor, im Jahre 1948, traf Wehle auf Gerhard Bronner bei einer Party, zu der Wehle als (offenbar nicht einziger) „Stargast“ (Wehle 1983, S. 150) für eine Klaviereinlage engagiert wurde. Er schildert das schicksalhafte Treffen, aus welchem sich eine bis zum Tod dauernde Freundschaft entwickelt, nicht besonders positiv:

„Der blutjunge Pianist fiel angenehm auf, durch diskret-virtuoses Spiel, durch großes Repertoire und durch sein für Wien neues Gesicht [...] die Leute waren begeistert von seinem Chanson. Das war mir unangenehm. Noch unangenehmer war mir, dass es mir auch gefiel [...] Bis zu diesem Zeitpunkt war ich der Meinung gewesen, daß das Entwerfen einer Melodie, das Ersinnen eines dazu passenden Textes, das Vortragen von so einem Opus mit eigener Klavierbegleitung, daß das alles ausschließlich mein Monopol für Wien war. Infolgedessen brach in dem Moment die Welt für mich zusammen: Es gab noch jemanden, der das konnte. Genau so wie ich, wenn nicht besser!“ (Wehle 1983, S. 150)

Doch die Kabarett-Zusammenarbeit der beiden Künstler soll vorerst noch verschoben werden. Erst im Jahre 1953 beginnen sie zusammen für das deutsche Fernsehen, welches damals noch in den Kinderschuhen steckt, eine Sendung zu gestalten, in welcher Tagesereignisse musikalisch-satirisch kommentiert werden (ebenda, S. 152).

Dieses Engagement endet nach kurzer Zeit und schon bald verlegen sie ihre Fernseharbeit zurück nach Österreich. In *Zeitventil*, einer Sendung, die sich kritisch-aktuell in Form von Doppelconférences mit der Proporzregierung befasst, erfinden Bronner und Wehle ihre aufeinander abgestimmten Charaktere, mit denen sie bis zum heutigen Tag identifiziert werden: Bronner als der arrogante, intellektuelle

Überhebliche und Wehle als der dümmlich-naive, heitere Untergeordnete (Wehle 1983, S.156). Zum Zeitpunkt ihrer Rückkehr nach Wien wird ein Pächter für die *Marietta-Bar* gesucht. Die beiden lassen sich die Gelegenheit nicht entgehen. Freiwillig verzichtet Wehle auf den gleichgestellten Posten als Chef und überlässt diesen einzig und allein Bronner; den damit verbundenen Aufwand will sich der *lachende Zweite* (der Titel seiner Autobiographie), wie er sich selbst bezeichnet, ersparen. „Natürlich war die Verdienstmöglichkeit kleiner geworden, aber regelmäßig und sorgenfrei!“ (Wehle 1983, S. 154)

Die *Marietta-Bar* ist nicht nur für die beiden, sondern auch für Georg Kreisler eine für die Karriere überaus wichtige Bühne, auf der die drei Protagonisten dieser Arbeit erstmals aufeinander treffen.

Im Jahre 1955 in Wien angekommen, findet sich Kreisler kurz nach Abzug der Besatzungsmächte in einer seltsamen Situation wieder: Nach Jahren im goldenen Hollywood und im Big Apple kehrt er in seine Heimatstadt zurück, deren Sprache er nicht mehr gewohnt ist. Er ist auf der Suche nach Arbeit. Wie es der Zufall so will, befindet sich seine Wohnung im selben Gebäude wie die *Marietta-Bar*. Auch wenn sie als Bar mit Klavier- und Unterhaltungsmusik genau Kreislers gewünschtem Tätigkeitsbereich entspricht, missfällt ihm jedoch der Gedanke, Arbeitsplatz und Wohnort zu nahe beieinander zu haben (Fink/Seufert 2005, S. 175).

Beim Spaziergang durch die Stadt trifft er auf seinen alten Freund Fritz Jacobson, der auch schon in New York Schlager geschrieben hatte und den er um Rat bittet (Kreisler 1989, S. 14). Jacobson kennt jemanden, der eine Bar gepachtet hat, die Kreislers Vorstellungen entspricht: die Rede ist – wie es der schon öfters erwähnte Zufall so will – von Peter Wehle und der *Marietta-Bar*. Bevor Kreisler sich jedoch dort vorstellt, rät ihm Jacobson, seine momentan noch in englischer Sprache verfassten Lieder ins Deutsche zu übersetzen, um gleich etwas in der Hand zu haben.

2.3.1. VOM ANFANG DES TRIANGULUMS

Erst Monate nach seiner Ankunft, am 4. Jänner 1956, fasst der vollkommen unbekanntes Kreisler den Entschluss, dem Nachtlokal in seinem Wohngebäude doch einen Besuch abzustatten (Fink/Seufert 2004, S. 178). Für Bronner sind schon mehr als fünf erfolgreiche Jahre vergangen, seitdem er die Bar gepachtet hat. Wegen ihrer

Tätigkeiten im Rundfunk zählen er und Wehle zu den bekanntesten Kabarettisten Österreichs. *Der g'schupfte Ferdl*, das wohl verbreitetste Kabarettchanson Bronners, in dem er Wiener Dialekt und Boogie Woogie verbindet, wurde im Jahr 1952 im Wiener Konzerthaus aufgeführt und wird nicht zur einzigen Musiknummer, die sich über hunderttausend Mal verkauft. Mit diesem Lied besiegelt er nicht nur seine eigene Karriere als Liederschreiber, sondern auch für Helmut Qualtinger, der das Lied unvergleichbar interpretiert (Bronner 1995, S. 16-21).

Die sehr musikalische Eröffnungsfeier der *Marietta-Bar* im Jahre 1950, bei der unter anderem mediale Bekanntheiten wie Peter Alexander oder Liane Augustin das Programm mitgestalten, ist ein voller Erfolg. Dieser reißt die Folgejahre nicht ab (Bronner 2004, S. 167).

Mit dem schicksalhaften Besuch Georg Kreislers beginnt die Verknüpfung der drei Lebensgeschichten. Eine überaus interessante, aber kurze Zeit der Zusammenarbeit steht bevor. Auffallend jedoch, wie diese im Nachhinein geschildert wird. Während Kreisler die Jahre in Wien alles andere als positiv wahrnimmt, schwärmen Bronner und Wehle von den Erfolgen, die sie in der sogenannten *Goldenen Zeit des Wiener Kabarets* erleben durften.

Kreisler kommt also an jenem Tag in die *Marietta-Bar* und ersucht um die Erlaubnis, etwas dem Publikum vorspielen zu dürfen. Bronner, der Geschäftsmann, befürchtet jedoch, dass der Neuling seinem gut laufenden Betrieb schaden könnte. „Kommen Sie ein anderes Mal!“ fordert Bronner ihn auf. „Warum?“, fragt Kreisler zurück. „Das Publikum ist doch gut“. – „Eben deswegen!“ antwortet Bronner.“ (Fink/Seufert 2004, S. 178)

Der gutmütige Peter Wehle ist es schließlich, der Bronner dazu überreden muss, Kreisler sein Glück versuchen lassen zu dürfen. Nachdem Kreisler sein damalig vollständiges Repertoire – vier Lieder aus der New York-Zeit, die er kurz davor ins Deutsche übersetzte – zum Besten gibt und das Publikum hellauf begeistert vom neuen Chansonnier ist, bietet ihm Bronner sofort eine Anstellung und das Du-Wort an. Während der Performance hatte er jedoch noch den Raum verlassen, weil er nicht ausstehen kann, „wenn sich Amateure produzieren wollen und dabei blamieren“ (Bronner 2004, S. 216).

Kreisler ist darauffolgend mit von der Partie und die drei Künstler teilen sich jeden Abend die Marietta-Bühne mit ihren Chansons. Viele Künstler waren in der *Marietta-Bar* Stammgäste: Angefangen von Romy Schneider über Ernst Waldbrunn und Karl Böhm bis hin zu vielen anderen für Film, Operette, Oper und letztendlich Kabarett wichtigen Leuten (Kreisler 1989, S. 46). Es dauert nicht lange, bis sie vom Musikverlag Amadeo das Angebot bekommen, eine Schallplatte mit dem Titel *Vienna Midnight Cabaret* aufzunehmen (Bronner 2004, S. 218).

2.3.2. DIE ZEIT DER SCHALLPLATTENAUFNAHME

Es ist eine Zeit des Wandels, kurz nachdem Kreisler der Gruppe beitrifft. Bronner wird vom Pächter zum Eigentümer der *Marietta-Bar* und kauft zusätzlich eine weitere Theaterbühne, das *Intime Theater*. Kreisler beteiligt sich mit beim Kauf mit 20% und wird Miteigentümer (Fink/Seufert 2005, S. 186). Nach finanziellen und organisatorischen Startschwierigkeiten hilft einmal mehr Hans Weigel aus: Er bietet (sich) an, „für einen Schilling pro Monat der künstlerische Konsulent“ des Theaters zu sein (Bronner 2004, S.223).

Im *Intimen Theater* intensiviert sich die Zeit der Zusammenarbeit der Künstler. Die ersten Meinungsunterschiede werden schon bald darauf deutlich: Kreisler merkt, dass sich der Anspruch von „gutem Kabarett“ zwischen ihm und dem Rest des *Namenlosen Ensembles* unterscheidet. „Sie sprechen keineswegs über Gesellschaftskritik, wie er naiver Weise angenommen hat, sondern sie wollen Erfolg haben und niemanden angreifen, der prominent ist.“ (Fink/Seufert 2005, S. 187)

Letztendlich soll noch auf das Verhältnis der drei Musikkabarettisten zueinander zur Zeit kurz vor der Aufnahme eingegangen werden. Während sich Kreisler in mehreren seiner Bücher detailliert über seine Kollegen auslässt – allem voran in seinem 1989 entstandenen Werk *Die bösen alten Lieder* – scheinen Bronner und Wehle im Nachhinein genau dies vermeiden zu wollen.

Die unterschiedlichen Ansichten zwischen Kreisler und dem eingespielten Duo Bronner/Wehle sind zu groß, um eine länger bestehende freundschaftliche Zusammenarbeit zu ermöglichen. Bronner – so Kreisler – fehle genau das, was für jeden Künstler wichtig wäre: „Zweifel an der eigenen Arbeit. Bronner schwitzte kein Blut beim Schreiben, er bat den lieben Gott nicht um Hilfe, er litt an keinen

Geburtswehen und rühmte, was er möglichst schnell zu Papier gebracht hatte.“ (Kreisler 1989, S. 75)

Bronner wird in Kreislers Erzählungen als übermotivierter Geschäftsmann dargestellt, dem ständig neue "Geschäftsideen aus dem Hirn sprudeln". Gleichzeitig wird er als recht geizig dargestellt. Er verwendet für Studioaufnahmen mehr oder weniger die billigsten Studios mit den billigsten Klavieren, um Kosten zu sparen. Er nimmt seine Frau als Autorin mit an Bord, damit die Gage nicht zwischen Wehle, Bronner und Kreisler gedrittelt, sondern durch vier geteilt wird, was ein insgesamt größeres Einkommen für die Familie Bronner bedeutet (Fink/Seufert 2005, S.183-184)

Kreisler selbst arbeitet äußerst sorgfältig. Es fällt ihm schwer, auf Knopfdruck Kunst zu produzieren, da er an sich selbst hohe künstlerische Ansprüche stellt (ebenda, S. 183). Über Wehle lässt sich Kreisler folgendermaßen aus:

„Solange ich ihn kannte, war er immer bemüht, niemanden zu ärgern, eigentlich keine gute Eigenschaft für einen Kabarettisten. Wenn er trotzdem unversehens jemanden ärgerte, ärgerte er sich selbst viel mehr als der Geärgerte. Aber Peter Wehle war auch kein Kabarettist, sondern eher ein hochgebildeter Mann, der zufällig Klavier spielen und reimen gelernt hatte“ (Kreisler 1986, S. 91)

Kreisler ist auch der Einzige, der seine musikalischen Fähigkeiten mit denen der Kollegen vergleicht:

„Er [Bronner] war ein blendender Barpianist, wohingegen ich durch meine klassische und formalistische Musikerziehung mit dem Barpiano meine liebe Not hatte. Dafür überließ mir Bronner alles, was mit ernster Musik zu tun hatte. Peter Wehle hielt musikalisch etwas die Mitte zwischen uns beiden.“ (ebenda, S. 68)

Peter Wehle erwähnt in seiner Autobiographie Kreisler genau nur ein einziges Mal:

„Er erregte im Anfang Aufsehen, bei vielen auch Unwillen und hat später seine Heimatstadt Wien und die, die ihm zu einem Start verhalfen, unter seltsamen Beschimpfungen verlassen. Er wird in diesem Buch nicht mehr vorkommen.“ (Wehle 1983, S. 152)

Auch Bronner gibt sich beim Thema Georg Kreisler sehr wortkarg (Bronner 2004, S.230) und macht in seiner Autobiographie nichts von dem öffentlich, was für Kreisler anscheinend so erwähnenswert ist. Über Kreisler und seine negativen Äußerungen gibt er sich in einem Interview aus dem Jahr 1995 folgendermaßen: „Über Kreisler kann man nicht sehr viel reden. Kreisler ist kein Gesprächsthema für mich.“ (<http://www.wolfgangfreitag.com/wp/1995/12/gerhard-bronner-alles-nix-mehr>, aufgerufen am 13. August, 2012)

Das Verhältnis zwischen Bronner und Wehle, die bald nach der Schallplattenaufnahme ihren Tätigkeitsschwerpunkt zum Rundfunk verschieben, kann man bis zum Ableben des zweiten im Jahre 1986 nur als großartige Freundschaft beschreiben. Lore Krainer, selbst eine bedeutende Satirikerin, welche mit beiden über viele Jahre die wöchentliche Rundfunk-Satiresendung *Gugelhupf* gestaltet, schildert die Situation Bronners nach dem Tod seines langjährigen Arbeitskollegen folgendermaßen: „Es war im Grunde genommen, auch wenn er noch zwei Jahre aktiv blieb, das Ende der kabarettistischen Laufbahn Gerhard Bronners.“ (Krainer 1994, S. 31)

Sehr bald nach dem gemeinsamen Schallplattenprojekt weitet Kreisler seinen Arbeitsbereich nach Deutschland aus. Noch im Jahre 1958 kündigt er seinen Pachtvertrag mit der *Marietta-Bar* (Fink/Seufert 2005, S. 196). Es fällt ihm nicht schwer, das *Namenslose Ensemble* und Österreich zu verlassen. Losgelöst von jeder Obrigkeit geht er seinen eigenen, neuen und sehr produktiven Weg. Von seinen insgesamt über 600 Liedern, die er bis zum Lebensende verfasst, entstehen die meisten in den 60er- und 70er-Jahren (ebenda, S. 213).

3. THEORIE UND METHODE

3.1. KABARETT UND MUSIK

Bronner, Kreisler und Wehle sind natürlich nicht die ersten, die Kabarett in musikalischer Form präsentieren. Das Kabarett in Wien und das Kabarett an sich hat einen starken musikalischen Ursprung.

In diesem Kapitel soll nach einem kurzen Einblick auf den Stand der Dinge, was die theoretische Abhandlung von Kabarett betrifft, versucht werden, die starke, geschichtliche Verbindung von Kabarett und Musik bzw. dem Chanson aufzuzeigen. Es wird auf die Behandlung der gesamten Kabarettgeschichte verzichtet – diese war bereits Inhalt zahlreicher Forschungs- und Diplomarbeiten und kann ohne viel Aufwand gut zusammengefasst nachgelesen werden (z.B. in Klaus Budzinskis *das Kabarett* (1985) oder Rainer Ottos/Walter Röslers *Kabarettgeschichte* (1981)).

Viele Werke wurden schon über kabarettistische Themen verfasst. Auch wenn das Kabarett als Forschungsgebiet doch eine recht junge Geschichte hat – Jürgen Henningsens *Theorie des Kabarett*s wird im Jahr 1967 veröffentlicht – findet man

mittlerweile mit einer kurzen Recherche eine Vielzahl unterschiedlichster wissenschaftlicher Abhandlungen über dieses Thema. Die meisten dieser Arbeiten kommen von theater- oder literaturwissenschaftlicher Seite. Es fällt jedoch auf, dass bisher recht wenig auf die musikalischen Aspekte des Kabarett eingegangen wurde. Der Musik im Kabarett wird eine untergeordnete Rolle zugeschoben (Fleischer 1989, S. 67), auch wenn sie teilweise als häufigstes Gestaltungsmittel der Nummern eines abendfüllenden Programms verwendet wird, vor allem bei den hier behandelten Künstlern. Es leuchtet ein, dass im Kabarett der Text die Hauptrolle spielt und die Musik eher als Begleiter fungiert. Selbst beim Chanson, welches auch als „gesungene Poesie“ bezeichnet, wird der Text über die Musik gestellt (Neef 1972, S. 6-7).

Doch gerade weil die Musik so oft als Gestaltungsmittel verwendet wird, verblüfft die Tatsache, dass bis jetzt selten die musikalischen Nummern genauer betrachtet wurden. Dies soll in Folge innerhalb dieser Arbeit passieren, jedoch nicht bevor ein kurzer Einblick in die bisherigen theoretischen Abhandlungen über das Kabarett gegeben wurde.

3.1.1. KABARETTTHEORIE - HENNINGSEN UND SEINE NACHFOLGER

Wenn man sich theoretisch mit dem Phänomen Kabarett beschäftigen will, so führt kein Weg an der Arbeit des Pädagogen Jürgen Henningsen vorbei:

Mit seinem 1967 entstandenen Werk *Theorie des Kabarett* legt Henningsen, der selbst Kabaretttexte verfasste (Budzinski 1985, S. 97) einen bedeutenden wissenschaftlichen Grundstein für die Kabarettforschung fest. In so gut wie allen nennenswerten Büchern, die sich in der Folge mit diesem Themenkreis befassen, wird Henningsen und seine kurze, aber überaus treffende Definition von Kabarett zitiert:

„Kabarett ist Spiel mit dem erworbenen Wissenszusammenhang des Publikums“
(Henningsen 1967, S.9)

Als Wissenszusammenhang versteht Henningsen im Prinzip all das Wissen, welches im Gedächtnis aus historischen und sprachlich gebundenen Gründen abgespeichert und noch nicht vergessen ist (ebenda, S. 24). Im Kabarett wird also mit dem

vorhandenen Wissen des Publikums gearbeitet bzw. mit dessen (Wissens-)Bruchstellen gespielt. Es wird von den Kabarettisten bewusst Geordnetes in Unordnung gebracht, woraus ein unterhaltender, komischer Effekt entsteht. Jedoch ist Kabarett ungleich der Comedy nicht bloß auf „Lacher“ aus. Vielmehr sieht der Pädagoge Henningsen einen zusätzlichen indirekt pädagogischen Auftrag des Kabarettisten:

„Der Kabarettist mischt ein paar Ingredienzien, die, für sich allein genommen, nicht miteinander reagieren, aber darauf berechnet sind, mit einem im Bewußtsein des Zuhörers vorausgesetzten Bestandteil zusammen einen Effekt zu erzielen.“ (Henningsen 1967, S.15)

Es gebe einen markanten Unterschied zwischen dem tatsächlichen Lehren der Pädagogen und dem indirekten, satirisch-kritischen Belehren der Kabarettisten – Ersteres arbeitet *mit* dem Wissenszusammenhang der Auszubildenden und baut darauf auf, Letzteres arbeitet *dagegen* und bringt es wie bereits erwähnt in Unordnung - jedoch lässt sich für Henningsen ein durchaus ähnliches Resultat feststellen:

„der mitgebrachte Wissenszusammenhang hat sich verändert in Richtung auf eine stärkere Integration: Das Subjekt hat gelernt. In dem lebensnotwendigen Bestreben, Disharmonien zu beseitigen, wegzulachen, gelangt das Subjekt zu erneuter Homöostase. Es ist deutlich, daß die kabarettistische Weise des „Lehrens“, indem sie das Subjekt auf sich selbst zurückwirft und zwingt, für sich als Patienten selbst Arzt zu sein, Mündigkeit voraussetzt.“ (ebenda, S.70)

Die Methoden des Kabarettis, die Frage also, wie mit den Wissenszusammenhängen des Publikums gespielt wird, grenzt Henningsen – ohne Anspruch auf Vollständigkeit – auf vier Techniken ein: Parodie, Travestie, Entlarvung und Karikatur (ebenda, S. 36ff). Mit diesen vier Verfahren werden die Arten beschrieben, wie die Kabarettisten sich den Wissenszusammenhang des Publikums für ihre Darbietungen zu Nutze machen können. Um in obiger Reihenfolge zu bleiben, es jedoch in anderen Worten zu beschreiben: kabarettistische Effekte werden vordergründig durch Imitation (Parodie), durch Verbindung von Kontrasten (Travestie), durch das Verzerren von charakteristischen Einzelzügen (Karikatur) oder durch das Subtrahieren oder das Wegnehmen von essentiellen Eigenschaften des behandelten Objekts (Entlarvung) herbeigeführt, wobei sich diese vier Techniken nicht immer eindeutig voneinander abgrenzen lassen und teilweise ineinander übergehen (ebenda, S. 49).

Weitere Arbeiten, die sich theoretisch mit Kabarett und dessen Formen, Verfahren, Funktionen und Eigenschaften mitsamt seiner Elemente befassen, bringen auch weitere, darüber hinausgehende Erkenntnisse. Hier ist vor allem Michael Fleischers Versuch einer Gattungsbeschreibung *eine Theorie des Kabarett*s (1989) und Benedikt Vogels *Fiktionskulisse* (1993) zu nennen.

Abgesehen davon, dass sich beide der Arbeiten zum großen Teil an Jürgen Henningsens These anlehnen, befassen sich diese jedoch über viele Seiten hinweg mit spezielleren Bereichen des Kabarett. Während Henningsen mit der oben genannten, kurzen Formulierung seiner These auskommt und diese auf nicht einmal achtzig Seiten begründet, ergänzt Fleischer das Vokabular (die Techniken, die Funktionen etc.) mit dem Fokus auf polnischem und deutschem Kabarett-Programmmaterial. Auch wenn eines der Erkennungszeichen des Kabarett das Vorhandensein von Liedern ist, so bestärkt auch Fleischer die Ansicht: Kabarett ist eine vordergründig Wortkunst (Fleischer 1989, S. 67).

Seiner Ansicht nach ist das Kabarett nicht unbedingt *Spiel* mit dem erworbenen Wissenszusammenhang, da die „Mittel des Spiels hauptsächlich auf das Lernen einer immer besseren Anpassung oder Realisierung, jedoch einer vorgegebenen Konvention gerichtet [ist], wogegen das Kabarett auf das Gegenteil aus ist, auf die Änderung der Spielregeln.“ (Fleischer 1989, S.142).

Wie auch Henningsen unterstreicht Fleischer jedoch den destruktiven Charakter des Kabarett und ergänzt letztendlich Henningsens These folgendermaßen: „Das Kabarett ist eine künstlerische Methode, den Wissenszusammenhang des Publikums in Frage zu stellen und, wenn es gelingt, zu zerstören.“ (ebenda, S. 142)

Benedikt Vogel hingegen konzentriert sich nach der kritischen Auseinandersetzung mit den Theorien vor seiner Zeit im zweiten Teil seiner Arbeit auf den Programmablauf deutschsprachiger Kabarettprogramme, woraus sich seine zusammenfassende These ergibt:

„Kabarett ist (1) eine simultan rezipierte Gattung der darstellenden Kunst, organisiert als (2) Abfolge von Nummern (von durchschnittlich weniger als 15 Minuten Dauer), die in ihrer Gesamtheit (3a) zeitkritisch oder auch (3b) komisch sind und (4) aus Conférencen und mindestens zwei der folgenden szenischen Modi bestehen:

- A) Einzelvortrag
- B) Chanson
- C) Zwiegespräch

- D) Duett
- E) Mehrgespräch
- F) Gruppenlied
- G) Textloses Spiel

Im Hinblick auf die logische Struktur des Explikats handelt es sich bei den Definitionsmerkmalen (1) und (2) um notwendige Merkmale, beim (alternativen) Merkmal (3a)/(3b) hat zumindest eine der beiden Varianten (oder auch beide) zutreffen (sic!), und bei den (alternativen) Merkmalen (4a) bis (4g) erstreckt sich die Wahlfreiheit auf sieben szenische Modi, von welchen mindestens zwei erfüllt sein müssen.,, (Vogel 1993, S. 46)

Mit seiner These recherchiert er Programmabläufe und präsentiert in seinem Kapitel *Nummernfolge der ersten Programme* den Aufbau der Nummern und welche Modi verwendet werden. Vogels Werk ist insofern für diese Arbeit von Bedeutung, weil sie den hohen musikalischen Anteil bei den ersten deutschsprachigen Kabarettprogrammen überhaupt beweist. In seinen Analysen fällt auf, dass sehr häufig auf musikalische Gestaltung zurückgegriffen wird. Im Eröffnungsprogramm des ersten politisch-literarischen Kabarett Deutschlands, des Berliner *Überbrettls*, welches am 18. Jänner 1901 aufgeführt wird (Budzinski, 1985, S. 252), wird die Hälfte der Nummern musikalisch untermalt (7 von 14). Bei der ersten Vorstellung der *Elf Scharfrichter* in München am 13. April 1901 (ebenda, S. 67), sind es sogar mehr als zwei Drittel (13 von 18) (Vogel 1993, S. 154-157).

Mit dem Begriff Kabarett handelt es sich bei so gut wie allen wissenschaftlichen Publikationen in erster Linie um ein Phänomen, welches auf der Bühne passiert. Der Live-Charakter und das Publikum sind äußerst wichtige, sogar „unabdingbare“ Elemente (Fleischer 1989, S. 70). Viele von diesen wichtigen Kriterien des Kabarett können auf einer Schallplatte mit Chansons nicht oder nur teilweise erfüllt werden.

3.1.2. KULTURHISTORISCHER ÜBERBLICK MIT MUSIKALISCHEM BEZUG

Obwohl die Theoretiker der Musik im Kabarett trotz ihrer Allgegenwertigkeit keine große Rolle zuschreiben, ist sie in Form von Chansons von Anfang an einer der wichtigsten Wegbegleiter der Kleinkunstform.

Der Beginn in Frankreich

Zu den wichtigsten und vor allem entscheidenden Wegbegleitern für den Start des Kabarett, im Frankreich des 19. Jahrhunderts als *Cabaret* bezeichnet, gehören das „freche französische Chanson“ und das „im Zuge der kapitalistischen Entwicklung aufblühende Varieté“ (Otto/Rösler 1981, S. 9).

Das Chanson scheint ein praktisches Medium nicht nur für alltägliche und gesellschaftliche Texte, sondern auch ein ideales Instrument für kritische Inhalte zu sein. Die musikalische Verpackung von kritischem Inhalt scheint ein überaus frucht – und ertragbare Kombination zu sein. So erlebt das Chanson schon vor den ersten Kabaretts seinen geschichtlichen Höhepunkt bei der Französischen Revolution von 1789 (Neef 1972, S.91).

Als das allererste (literarische) *Cabaret* wird des Öfteren in der Literatur das *Chat Noir* erwähnt, ein von einem Geschäftsmann namens *Rodolphe Salis* (1851-1897) im Jahre 1881 gegründeter Künstlertreff. Dort präsentieren die Mitglieder des Künstlerkreises ihre eigenen Verse zumeist in der Form von Chansons (Otto/Rösler 1981, S. 13).

Ein Auszug des zu dieser Zeit entstandenen *Kabarettmanifests* verrät die musikalische und satirisch-kritische Nähe:

„Auf diesem Klavier werden unsere Vorträge begleitet werden, und diese Stelle, wo ich stehe, bildet das Podium, auf dem wir unsere Gedichte den Zuhörern, falls sich welche einfinden, vortragen werden. Wir werden politische Ereignisse persiflieren, die Menschheit belehren, ihr ihre Dummheit vorhalten, dem Philister die Sonnenseite des Lebens zeigen, dem Hypochonder die heuchlerische Maske abnehmen, und, um Material für diese literarischen Unternehmungen zu finden, werde wir am Tage lauschen und herumschleichen, wie es nachts die Katzen auf den Dächern tun“ (Kühn 1984, S.10 in Fleischer 1989, S. 16)

Des Weiteren sind für das Chanson und dessen Entwicklung zum Kabarettinstrument zwei wichtige Namen zu nennen. *Aristide Bruant* (1851-1925) und *Yvette Guilbert* (1856-1944). Beide gelten als die Erneuerer des französischen Chansons (Budzinski 1985, S. 91). Ersterer war auch schon als Sänger im *Chat Noir* tätig. Nach dessen Übersiedelung übernimmt er die Lokalität und benennt sie um. Im neuen *Le Mirliton* bleibt er dem vom Chanson dominierten Unterhaltungsprogramm treu. In seinen Nummern spezialisiert er sich auf das Erzählen von Leben und Alltag der Gesellschaftsaußenseiter (Otto/Rösler 1981, S. 15).

Ähnlich bewegt sich Yvette Guilberts künstlerischer Schwerpunkt in der Darbietung von „realistische[n], gesellschaftskritische[n] Chansons“ (Neef 1972, S. 140). Auch wenn sie selbst nie in einem Kabarett aufgetreten ist, hat sie durch ihre Erfolge und die damit verbundenen Tourneen dem Chanson im Kabarett eine wichtige Rolle verschafft. Unüblich ist ihre revolutionäre und die Entwicklung des Chansons prägende Einführung des *Parlando*. „Sie kultivierte einen neuen Vortragsstil, eine

subtile Mischung von Singen und Sprechen, die geeignet war, alle Nuancen eines Textes auszudrücken und wurde mit dieser Art des Chansonvortrags zum Urbild der modernen Daseinsweise.“ (Otto/Rösler 1981, S. 21)

Sie beeinflusst unter anderem *Otto Julius Bierbaum* und *Ernst von Wolzogen*, zwei bedeutende Persönlichkeiten in der Anfangszeit des Kabarets im deutschen Sprachraum „[...] auch das deutsche Varieté auf ein künstlerisches Niveau zu heben“ (S.91)

Musikalische Bezugspunkte im Wiener Kabarett

Auch in der Geschichte des Wiener Kabarets lassen sich musikalische Verknüpfungspunkte feststellen.

Die *komischen Figuren* – wie zum Beispiel die des *Hanswurst* – können als die ersten Protagonisten des Wiener Kabarets gesehen werden. *Joseph Anton Stranitzky* (1676 – 1726) gilt als der Ur-Hanswurst, welche eine Gestalt war, „[...] die er in vielen selbstverfaßten Stücken verkörperte, in Stücken, die größtenteils Bearbeitungen von Opernlibretti waren.“ (Rösler 1993, S. 15) Die Figur des Hanswurst oder ihr Nachfolger – der *Bernadon* – haben immer wieder mit der Zensur zu kämpfen. Die Stegreif-Texte und Arien, welche sie zum besten geben, erregen selbst die Gemüter der höchstgestellten Persönlichkeiten. So verbietet Kaiserin Maria Theresia selbst die Auftritte im Jahre 1752 mit einem Erlass, was fast zum völligen Verschwinden der komischen Figur führt (ebenda, S. 17).

Im weiteren Verlauf der Geschichte sind musikalisch gesehen Nestroys (1801-1862) Opernparodien von Bedeutung. Er wird als der Ahnherr des Wiener Kabarets bezeichnet, da er sich in seinen Couplets kritisch über die aktuellen Geschehnisse äußert (ebenda, S. 22-24).

Im Verlauf des 19. Jahrhunderts verliert die Kritikfunktion der Volksänger an Bedeutung. Die *Beislsingerei* war eine typische Art der Unterhaltung, die im Jahre 1829 von *Johan Baptist Moser* (1799-1863) neue Formen annimmt: statt wie üblich den Hut nach der Vorstellung kreisen zu lassen, verlangen die Volksänger vom Publikum Eintrittsgebühr. Neu zu dieser Zeit ist auch, dass Frauen ebenfalls die

Bühne betreten und durch erotische und frivole Lieder das Publikum faszinieren (ebenda, S. 26)

Die kritischen Inhalte scheinen sich erst wieder in der Zwischenkriegszeit des 20. Jahrhunderts zu häufen. In den Zeiten der Weltwirtschaftskrise streben tausende von arbeitslosen Künstlern den Kleinkunsthöfen zu und kommentieren die gesellschaftlichen und politischen Ereignisse auf satirische Art. Sie verdrängen damit die ursprüngliche volksängerhafte Vortragsform und heben das Kabarettniveau auf anspruchsvolle Höhen. Es folgt eine überaus fruchtbare Phase dieser Kleinkunstform, in der viele Kabarettlieder entstehen (Otto/Rösler 1981, S. 129).

Diese Produktivitätsflut wird zwar in der Zeit des Dritten Reiches stark eingebremst und beschnitten, sie lebt jedoch nach der Befreiung bald wieder auf und erreicht mit dem Schaffen von Bronner, Kreisler und Wehle (und anderen) in musikalischer Hinsicht ihren bis jetzt gültigen Höhepunkt während der 1950er Jahre: „[...] literarisch und musikalisch geschliffen, und bisher in Musikalität, Esprit und Leichtigkeit im deutschsprachigen Bereich unübertroffen, angriffslustig und von Publikum und Presse widerwillig-begeistert bejubelt.“ (ebenda, S. 245)

3.2. CUMMING UND DIE MOTETTEN DES DU FAY

Julie E. Cumming behandelt in ihrer im Jahre 1999 verfassten Studie *The motet in the age of Du Fay* die Motetten des französischen Komponisten Guillaume Du Fay. Soviele dazu. Insgesamt 400 Motetten wurden von der Musikologin aus Montreal auf bestimmte Parameter hin untersucht und aufgelistet, um die Vielfalt der Motette darzustellen. Cumming wollte damit einerseits versuchen, der starken Entwicklung, welche die Motette im Verlauf des 15. Jahrhunderts durchlaufen hat auf den Grund zu gehen und andererseits den Begriff *Motette* an sich genauer einzugrenzen. So soll der bekannteste Definitionsversuch von *Johannes Tinctoris* aus dem Jahr 1476 stammen, der die Motette recht schwammig als eine musikalische Form bezeichnet, die sich größtenteils irgendwo zwischen dem Chanson (Kantilene) und der Messe ansiedelt:

“A *cantilena* is a small piece which is set to a text on any kind of subject, but more often to an amatory one.

A motet is a composition of moderate length, to which words of any kind are set, but more often those of a sacred nature. The Mass is a large composition for which the texts Kyrie, Et in terra, Patrem, Sanctus, and Agnus, and sometimes other parts, are set for singing by several voices.” (Tinctoris zit. nach Cumming 1999, S. 42)

Sei es aus geschichtlichen, gesellschaftlichen, religiösen oder schlicht geographischen Gründen: Eine Vielzahl von *Genres* und *Subgenres* der Motette bildet sich schon innerhalb des 14. Jahrhunderts (ebenda, S. 21). Das Hauptaugenmerk legt Cumming auf das Untersuchen dieser Unterteilungen, um ein präziseres Bild des Ganzen schaffen zu können (ebenda, S. 8). Hier muss Kategorisierung stattfinden, damit aus heutiger Sicht die Unterschiede und Gemeinsamkeiten deutlich werden können, die vielleicht damals gar nicht bekannt waren.

“When we look at a mass of data (such as motets), and try to make sense of them by sorting them into sub-genres, we tend to group them into traditional categories defined by a list of necessary and sufficient features. This classical or Aristotelian approach to categorization is deeply ingrained in our culture, not only as an essential feature of logical operations such as the syllogism, but also as a folk concept of what a category is.” (Cumming 1999, S. 9)

Cumming vergleicht ihre Kategorisierung unter anderem mit dem Füllen von *boxes*, also Kisten (ebenda, S.9). Um (m)ein einfaches Beispiel anzuführen: Während beides – ein Kugelschreiber und ein Stück Kreide – in die Schreibinstrument-Kiste gelegt werden können, unterscheiden sich deren Eigenschaften, wenn es darauf ankommt, *auf welchem Material man mit diesen schreiben kann*. Je nach Bedarf

müssen somit Unterkategorien gebildet werden, bzw. die Eigenheiten des Objekts auf gewisse Parameter hin abgefragt werden, um eine genauere Bestimmung ermöglichen zu können.

Des Weiteren sieht sie in der Entwicklung der Motette oder einem Genre einen starken Bezug zu Darwins Evolutionstheorie, genauer zur *Natürlichen Selektion*: So wird die Motette als Organismus angesehen, das Genre an sich als Spezies, und das Sub-Genre als Variationsform des Genres, die sich fortgehend weiterentwickelt. Durch ständige Variation – kein Stück gleicht einem anderem zu hundert Prozent – wird je nachdem, ob das Werk kulturell wie gesellschaftlich akzeptiert wird, ausselektiert. Bei Erfolg kann dem Prinzip einer Komposition nachempfunden werden. Bei Misserfolg wird das Konzept vernachlässigt (ebenda, S. 18).

3.2.1. CLUSTER OF FEATURES – DIE VORGEHENSWEISE

Für die Cummingsche Untersuchung wurde ein Kriterienkatalog mit gewissen Parametern generiert, der auf über jede einzelne Motette bezogen wird. Somit wird nicht nur ersichtlich, welche *features* jeweils vorkommen, sondern auch, in welchen Kombinationen diese verwendet werden (ebenda, S.39) Diese Parameter lassen sich wiederum in drei Kategorien unterteilen:

1) Musikalische Parameter

Hier wird, unter anderem, die Länge des Stücks, die Anzahl der Stimmen, der Ambitus oder das Tempo festgehalten (ebenda, S. 28ff)

2) Textliche Parameter

Neben inhaltlichen Fragen wird ferner untersucht, ob ein schon existenter Text verwendet wird oder ob dieser für das Stück neugeschrieben wurde bzw. von welchem Personenstatus aus der Text vorgetragen wird (ebenda, S. 35ff).

3) Musikalische-Textliche Parameter (in Kombination)

Hier geht es vor allem um Fragen, wie viele Noten werden von einer Silbe in der jeweiligen Motette gedeckt werden oder wie viele der Stimmen überhaupt einen Text beinhalten (ebenda, S. 38f).

Mit dieser Art von Kategorisierung nach gewissen Gesichtspunkten kann so einerseits objektiv aufgelistet werden, welche *features* wann, wo und wie verwendet

wurden. Andererseits können Besonderheiten und die von der Norm abweichenden Lieder ausfindig gemacht werden.

3.2.2. ADAPTION DES KATEGORIESYSTEMS FÜR MEINE ARBEIT

Diese Art der Untersuchung – das Abtasten einer musikalischen Form anhand einer Vielzahl an Parametern – wurde ebenfalls für die vorliegende Arbeit übernommen. Das Vorhaben ist jedoch ein anderes:

Parallelen und Unterschiede

Cumming untersucht die Motette nicht nur anhand gewisser Merkmale, um verschiedene Subgenres der Motette zu definieren; sie versucht zeitgleich herauszufinden, welche Parameter sich durchgesetzt haben und erhalten geblieben sind (Tradition) und welche sich wann dazu entwickelt haben (Innovation) (Cummings 1999, S. 40). Von zentraler Bedeutung ist also unter anderem der zeitliche Aspekt der Motette, ihre Entwicklung innerhalb knapp eines Jahrhunderts. Genau dieser zeitliche Aspekt fällt bei der hiesigen Untersuchung weg, da er schon bekannt ist (1957 und 1958). Somit wird das musikalische Material dieser Arbeit auch nicht in ein Verhältnis mit früheren Kabarettliedern gestellt. Vielmehr soll hier versucht werden, nicht nur für das Kabarettlied der späten 50er an sich geltende – also genretypische – Charakteristika festzuhalten, sondern auch künstlereigene Präferenzen und Kompositionsstile herauszufiltern.

Hierzu werden die Lieder ebenfalls nach gewissen Kriterien untersucht, die sich auf musikalischer und textlicher Ebene befinden. Es handelt sich um fünfzig Lieder, die dem anspruchsvollen und tiefgehenden Kabarettbegriff gerecht werden wollen bzw. die Grenzen desselben abstecken. Hier sollen Musiknummern auf gewisse, dem Kabarett zugeschriebene Elemente nach deren Häufigkeit oder jeweiligen Kombinationen untersucht werden. Einige der Cumming-Parameter konnten ohne weiteres auf den Kriterienkatalog dieser Arbeit übertragen werden (Länge, Inhalte oder Stimmführung), manche konnten adaptiert und sinngemäß Kabarettuminterpretiert werden. Die Mehrheit der hier verwendeten Gesichtspunkte wurden aber nachvollziehbarer Weise vom Autor dieser Arbeit selbst generiert. So orientieren sich vor allem die textlichen Kriterien an theoretischen Texten über (Bühnen-)Kabarett. Auf diese wird im nächsten Kapitel genauer eingegangen.

Man muss sich an dieser Stelle in Erinnerung rufen, dass die (oder alle) hier weiter oben zitierten Kabarett-Theoretiker einerseits zum Großteil nicht von österreichischem Kabarettprogrammen oder -traditionen ausgingen, sondern sich stark an deutschem oder polnischen (Fleischer 1989) Material orientierten, während es sich hier um drei österreichische Musikkabarettisten handelt – zwei davon ab dem Teenageralter im jahrelangen Exil – mit allen sie stark prägenden Lebenserfahrungen. Des Weiteren muss man zusätzlich die Entwicklung des Kabarett an sich miteinbeziehen. Das Kabarett hat sich seit den 50ern extrem stark in viele verschiedene Richtungen entwickelt und verschiedene Formen angenommen. Zwischen dem Moment der Aufnahmen von *Vienna Midnight Cabaret* und der Veröffentlichung von Henningsens Werk sind gut zehn Jahre vergangen, in denen Wehle und Bronner als Duo und Kreisler als Einzelgänger viel erlebt und erfolgreich(er) gearbeitet haben. Eine Tatsache, der sich selbst Henningsen bewusst ist, ist die potenzielle Entwicklung, die in einem facettenreichen Phänomen wie es das Kabarett ist, steckt:

„Wahrscheinlich wird das Kabarett unter dem Druck dieser Tendenz (wie die bildende Kunst) abstrakter werden – die Zukunft muß zeigen, welche Antwort es auf diese historische Herausforderung findet.“ (Henningsen 1967, S. 71)

Einem Druck nämlich, der sich selbst bei Cummings Motetten und deren Entwicklung wiederfindet. „This is almost a tautology or a truism. It does, however, point to the engine behind generic change: the pressure for novelty within a tradition.“ (Cummings 1999, S. 16)

Einer der offensichtlichsten Unterschiede liegt in der Beschaffenheit des Quellenmaterials (Notentext vs. Audioaufnahmen). Während sich Cumming also an 600 Jahre altem Notenmaterial orientieren und mit jeder erhältlichen Interpretation ihr Auslangen finden muss, kann in dieser Arbeit auf die von den Komponisten selbst eingespielten Lieder eingegangen werden. Letztendlich unterscheidet sich ebenfalls die Art der Darstellung der Ergebnisse. Cummings setzt auf eine vertikale Visualisierung anhand von Listen, während sich diese Arbeit in tabellarischer Form und in einer eher horizontalen Zusammenfassung der Ergebnisse präsentiert.

3.3. ERSTELLUNG UND RECHTFERTIGUNG EINES (NEUEN/EIGENEN) KRITERIENKATALOGS

Im folgenden Kapitel wird erklärt, nach welchen im Vorhinein fixierten Gesichtspunkten jedes einzelne der Lieder analysiert wird. Damit wird der Versuch unternommen, jedes Lied auf möglichst viele Einzelaspekte zu untersuchen, um Unterschiede und Parallelen zwischen den Künstlern oder generell genretypische Elemente an sich zu entdecken. Jeder der Parameter kann als eigenständige kleine Forschungsfrage angesehen werden. Die Gesichtspunkte ergeben sich teils aus Parametern, die aus der Chanson- oder der Kabarettliteratur gefiltert wurden oder nach dem Durchhören der Stücke aufgrund der spezifischen Materialbeschaffenheit entstanden sind. Die Analyse lässt sich in musikalische und textliche Kategorien, sowie in quantitative und qualitative Kriterien teilen. Während in der musikalischen Kategorie ein Schwerpunkt auf die *Hauptmotive* der Lieder gelegt wird, fokussiert sich der textliche Bereich auf die *Rollenverteilung* und die *Thematiken*. Die Transkriptionen der Hauptmotive (samt Akkordbezeichnungen) befinden sich wie die Inhaltsangaben in Kapitel 4 und die Kabarettlieder und Texte auf der Daten-CD im Anhang.

Einige der Parameter lassen sich mit einer binären Codierung darstellen (JA/NEIN). Bei der Auswertung der Ergebnisse reicht folglich eine einfache Additions- und/oder Verhältnisrechnung (der JA's und NEIN's), um für diese Arbeit relevante Ergebnisse zu erlangen. Alle Parameter, die die Grenzen einer binären Erfassung sprengen und in Zahlenwerten festgehalten werden, lassen sich ebenfalls mit einer Summenrechnung zusammenfassen. Die bei der Auswertung angestrebten Unterschiede zwischen den Künstlern sollen – wenn möglich – mit Durchschnittsrechnungen dargestellt werden. Zur Orientierung: Im folgenden Textabschnitt werden die jeweiligen Parameter **fett** geschrieben und in der Reihenfolge der Analyse wiedergegeben.

Quantitative Kriterien

Zuallererst sollen die quantitativen Parameter, sozusagen die *Hard-facts* festgehalten werden. Diese lassen sich mit eindeutigen Werten bestimmen und in ein Verhältnis stellen.

Musikalische Parameter

Die jeweilige **Länge** der Lieder ist schnell festzuhalten. Mit einer einfachen Rechnung lässt sich bei der Gesamtbetrachtung feststellen, ob einer der Künstler im Vergleich zu den anderen durchschnittlich zu einer längeren oder kürzeren Liedgestaltung neigt. Im Weiteren ist dieser errechnete Wert von Bedeutung, wenn man die **Wortanzahl** mitberücksichtigt: Dies mag zwar auf den ersten Blick vielleicht recht wenig aussagen, jedoch lässt sich mit einer weiteren, simplen Rechnung feststellen, ob einer der Künstler zu einer eher wortkargen oder –reichen Textgestaltung tendiert. Die **Wortdichte** erhält man, indem man die Wortanzahl durch die Sekundenanzahl dividiert.

Tonart: Werden Lieblingstonarten der Künstler erkennbar? Wird versucht, so wie bei den Inhalten und Thematiken, möglichst vielfältig zu sein und bewusst auf Wiederverwendungen verzichtet (Kreisler 1989, S.194)? Dies soll, wie bei der klassischen Musikanalyse, an der Anfangs- und Schlussharmonie erkennbar sein, falls diese ident sind.

Genre/Form: Hier soll versucht werden, wenn möglich in einem Wort wiederzugeben, in welcher musikalischen Form das Musikstück präsentiert wird. Es soll an dieser Stelle nochmals darauf hingewiesen werden, dass dem Autor die teils vielleicht schwammigen Begriffe bewusst sind. Viele der Formen werden vom Autor selbst definiert. Da nur von wenigen Liedern, die hier bearbeitet werden, Notenmaterial vorhanden ist, wurde dieses für die weiteren Einteilungen beispielhaft. Nach dem Durchhören des gesamten Repertoires wurde im Grunde unterschieden zwischen:

Ballade: Ursprünglich ein volkstümliches Tanzlied bezeichnend, wird die Ballade hier als ein Stück im mehrheitlich langsamerem Tempo und gesangsbetonter Stimmführung im 4/4-Takt verstanden, welche vordergründig eine erzählend-dramatische Textvertonung hat (Amon 2011, S. 219).

Foxtrott: Laut Nachschlagewerk ein Stück im mäßig schnellen 4/4-Takt mit synkopierter Rhythmik (ebenda, S.119). Ein Großteil der 4/4-Takt-Passagen der Lieder, von denen Notenmaterial vorhanden ist, wird als (schnelles oder langsames) Foxtempo bezeichnet.

Walzer: In dieser Arbeit wurde jedes Lied als Walzer bezeichnet, welches im Dreivierteltakt – mit starker Betonung auf den erst Schlag – gespielt wird.

Polka: lebhafter, (böhmischer) Tanzrhythmus im 2/4-takt (ebenda, S.279)

Couplet: Der Begriffe *Couplet* bezeichnete ursprünglich nichts anderes als *Strophe* (Neef 1972, S.225). Vielerorts wurden die Bezeichnungen *Couplet* und *Chanson* gleichbedeutend verwendet. Der einzige Unterschied, der wirklich auffallend und vor allem hier von Interesse ist, liegt beim Refrain. Abgesehen davon, dass sich dieser beim Couplet textlich nicht verändert, ist die kürzere Gestaltung desselben ebenfalls charakteristisch (Ruttkowski 1997, S. 323).

Hinzuzufügen ist, dass sich selten eine Genre- oder Formbezeichnung über die Dauer des ganzen Liedes ausdehnt. Sehr oft werden kleine Zwischenelemente integriert um für Abwechslung zu sorgen. Hier wurde lediglich festgehalten, welche Bezeichnung den eindeutig charakteristischen (Haupt-)Teil ausmacht, was zur Folge haben kann, dass das Hauptmotiv eines Liedes nicht in die/das angegebene Form/Genre passt.

Lassen sich die Künstler – musikalisch gesehen – Zeit und stellen sie dem zuhörenden Ohr eine kleine harmonische Einführung, also ein **Intro** zur Verfügung? Als Intro wird hier ein textloses musikalisches Vorspiel verstanden, welches a) aus mehr als nur einem Orientierungs-Starttakt besteht oder/und sich b) offensichtlich von der musikalischen Gestaltung des restlichen Liedes abhebt.

Motivische Elemente: Inwiefern geht die Musik der Künstler auf die Inhalte ihrer Lieder ein? Hiermit ist weniger die Frage nach der musikalischen Grundstimmung der Nummer gemeint. Es soll vielmehr untersucht werden, ob die Künstler versuchen, einzelne Bilder und Situationen mit musikalischen Mitteln zu verdeutlichen oder hervorzuheben, wie es in der Programmmusik üblich ist (z.B: Vorhang auf = Glissando nach oben, Wecker = Triller).

Darauffolgend stellt sich die Frage, wie oft und ob mit dem Stilmittel der **Parodie** gearbeitet wird. Für Henningsen einer der häufigsten Methoden des Kabarettts, in dem die Form des Parodierten beibehalten wird, der Inhalt sich jedoch ändert (Henningsen 1969, S.37). Da eine Parodie nur als solche verstanden wird, wenn auch erkennbar ist, was parodiert wird, hängt sie von dem Wissenszusammenhang des

Publikums ab (siehe Henningsen). In derselben Rubrik wird erfragt – einfach weil es sinngemäß nicht sehr weit entfernt ist – ob ein musikalisches **Zitat**, die Erwähnung einer bekannten Melodie eines bekannten Werks, verwendet wird. Welche der beiden Techniken angewendet wird, ist in der jeweiligen Inhaltsanalyse der Lieder nachzulesen.

In der Struktur der untersuchten Lieder fällt auf, dass anscheinend die **Stimmbegleitung** mit der rechten Klavierhand ein oft verwendetes Mittel der Komponisten ist. Hier soll der Frage nachgegangen werden, wie viele Lieder mit diesem Stilmittel gestaltet werden. Im Weiteren wird untersucht, ob die Stimme in **Akkorden** oder **gesondert**, also die rechte Hand gänzlich für sich beanspruchend, mitbegleitet wird.

Hiermit steht wahrscheinlich auch stark die Frage im Zusammenhang, wie oft sich die Künstler stimmlich im **Parlando**, also in einer Art Sprechgesang bewegen.

Hauptmotive

Wo befinden sich die Hauptmotive der jeweiligen Lieder und wie erkennt man ein solches? Und wie individuell werden diese gestaltet? Die Bezeichnungen *Hauptmotiv*, *Refrain*, *Strophe* sind bei den hier in der Arbeit behandelten Kabarettchansons nicht immer eindeutig zu identifizieren aber für die Analyse von Bedeutung. Sie werden daher hier kurz erläutert.

Refrain: Als Refrain wird ein erkennbar musikalisch wie textlich wiederkehrender Teil eines Liedes verstanden. Am deutlichsten ist der Refrain zu erkennen, wenn er sich musikalisch wie textlich unverändert mehrere Male in einem Lied wiederholt. Ferner wird er verwendet, um die Strophen abzurunden, äußerlich von einander abzutrennen und innerlich zu verbinden (Amon 2011, S. 296). Im Gegensatz zu Popmusik-Nummern, in denen der Refrain oft über die gesamte Lieddauer ident ist, sind bei Kabarettchansons hundertprozentige Textwiederholung nur sehr selten der Fall (wie zum Beispiel in Bronner II: *Reise um die Welt*), da meistens selbst der Text innerhalb des Refrains dazu verwendet wird, den Inhalt weiter zu erzählen.

Strophe: Die Strophe ist eine gliedernde Einheit, welche durch ihr Textschema die musikalische Faktur beeinflusst (ebenda, S. 369). Die Lokalisierung und Definition

der Strophe orientiert sich zugegebenermaßen stark am Refrain. Wenn es wirklich unmöglich war, bei einem Lied auch nur irgendwo den Ansatz einer Strophe zu erkennen, so wurde dies mit einem „X“ vermerkt. Wenn sich das gerade erwähnte indirekte Zitat jedoch halbwegs vertreten ließ, so wurde die *Strophe* einfach als das angesehen, was nicht der *Refrain* ist.

Hauptmotiv/Hauptthema: Das Hauptmotiv ist das „[...] für den ganzen Satz oder das ganze Stück bestimmende und charaktergebende Thema. [...] aufgrund seines hohen Wiedererkennungswerts steht [es] somit symbolisch für das ganze Werk.“ (Amon 2011, S. 152). Ein Motiv ist also hier wie auch bei der klassischen Musikanalyse (Sonatensatzform) ein „einfacher, kennzeichnender für das Ganze wesentlicher Bestandteil eines Kunstwerkes“ (Altmann 1960, S.10) Bei der Untersuchung der Motive ergeben sich gleich eine Vielzahl an Parametern, durch welche auf möglichst vielen Ebenen versucht werden soll, künstlerspezifische Schemata herauszufiltern.

Je höher die Anzahl der Wiederholungen eines solchen Motivs innerhalb eines Liedes, umso mehr festigt sich dieses im Ohr des Zuhörers. Zuallererst soll somit festgehalten werden, **wie oft** das Hauptmotiv des jeweiligen Liedes vorkommt. Mit dem Festhalten der Anzahl kann man einen Eindruck gewinnen – wenn man sich im Nachhinein den Durchschnitt errechnet – ob die Komponisten mit der mehrmaligem musikalische Erwähnung eines Motivs eher auf eine zurückführende (z.B. Wehle II: *Ja ist das denn die Möglichkeit*) oder eine lineare (z.B Bronner I: *Das Lied vom Frieden*) Gestaltungsart wertlegen.

Im Weiteren soll mit der Angabe der **Taktanzahl** untersucht werden, wie unterschiedlich lang die Künstler ihre Motive gestalten. Anschließend wird analysiert, ob sie mit einem **Auftakt** (welcher nicht zu der Taktanzahl dazu gerechnet wird) versehen werden oder nicht, was weitere Teile der Analyse mitbeeinflusst.

Die Motive werden auf ihre Harmonik anhand ihrer **Akkordbezeichnungen** untersucht. Mit welchen harmonischen Wegen die Künstler ihre Motive gestalten, lässt sich bei den Abbildungen im Kapitel der Inhaltsanalyse nachvollziehen. In der Liste soll speziell auf die **Anzahl der Akkorde** an sich (Summe) und die Anzahl der **unterschiedlichen Akkordarten** (Diversität) eingegangen werden. Somit kann im

weiteren Verlauf – verbunden mit der Länge eines Motivs – auf die harmonische Dichte eingegangen werden. In dem man Takt- und Akkordzahl miteinander vergleicht, lässt sich ein Eindruck gewinnen, wie lang oder kurz die Künstler in bestimmten Harmonien (durchschnittlich) verweilen bzw. wie vielseitig sie die Motive gestalten.

Folgend wird der Frage nach dem *Wo?* und dem *Wo genau?* nachgegangen. An welchen Stellen werden die Motive platziert, sofern das erkennbar ist? Um es noch einmal zu betonen: Zugegebenermaßen lässt sich bei den Kabarettchansons nicht immer eine auf alle Nummern übertragbare *Strophen-* und *Refrain*bezeichnung finden. Die Lieder können öfters weitaus komplexere Strukturen aufweisen, die sich nicht ausschließlich durch diese beiden Begriffe zur Gänze bestimmen lassen. Die hier verwendeten Fachausdrücke sollen lediglich als Richtlinie dienen und sich möglichst nah an den schon weiter oben beschriebenen Sachverhalten orientieren.

Neben der Frage, ob sich die Hauptmotive eher in der **Strophe** oder im **Refrain** eines Liedes befinden, wird weitergehend untersucht, ob sie einen neuen Vers eröffnen (**Anfang**) oder diesen eher abschließen (**Ende**). Dem noch nicht genug Augenmerk gewidmet, wird mit der Hoffnung auf klar aufscheinende künstlerspezifische Präferenzen stärker auf den tonalen Aufbau des Hauptmotivs eingegangen, in dem festgehalten wird, auf **welcher Tonstufe** (von der Grund-Tonart des Stücks ausgehend) und wie (also **aufsteigend** oder **abfallend**) die Gesangsmelodie **beginnt** und **endet**. Für die Bestimmung des Melodieverlaufs spielt der Auftakt wieder eine für die Analyse entscheidende Rolle. Wenn sich ein Auftakt feststellen lässt, so ist der Tonschritt *auf* die erste Zählzeit des neuen Taktes entscheidend für die Richtungsbestimmung.

Zu guter Letzt soll noch der **Ambitus** des Hauptmotivs festgehalten werden. Mit der Anzahl der (diatonischen) Schritte wird angegeben, wie weit sich der tiefste und der höchste Ton innerhalb des Motivs voneinander befinden also wie groß der (diatonische) Abstand zwischen dem tiefsten und dem höchsten Ton ist. Auch hier kann in der Gesamtbetrachtung ein Durchschnitt errechnet werden, mit dem sich feststellen lassen soll, welcher Künstler zu ausschweifenderen Gesangsmelodien neigt und wer lieber in einen schmälere Stimmbereich bleibt.

Textliche Parameter

Wenn Kabarett nach Henningsen nun ein Spiel mit dem Wissenszusammenhang des Publikums ist (Henningsen 1967, S. 9), das heißt auf ein Vorwissen aufgebaut wird, so stellt sich unter anderem bei einer Schallplatte voller Kabarettlieder die Frage, ob und wie viel Zeit in Anspruch genommen wird, um die Hörer auf die Thematik des Liedes vorzubereiten. In anderen Worten: Werden den Zuhörern am Anfang des Liedes Informationen in Form eines (textlichen) **Intros** geboten, damit sie sich leichter orientieren können oder wird bewusst eben darauf verzichtet?

Wie bei einem Intro kann auch der **Titel** zur Orientierung dienen. Er könnte aber auch die eine oder andere Pointe vorwegnehmen, was nicht im Sinne der Komponisten ist (Balzter 2000, S. 19). Mit der Angabe, **wie oft** nun der Titel in einem Lied vorkommt wird dazu noch veranschaulicht, wie viel Gewicht auf textliche Abwechslung gelegt wird.

Wird der Text im **Dialekt**/in der **Mundart** gesprochen? „Der Text ist so wienerisch, daß man ihn schon in St. Pölten nicht mehr verstehen kann.“ (Bronner 1995, S. 20). So argumentieren die Plattenproduzenten im Jahr 1952 gegen die Veröffentlichung des *G'schupften Ferdl*, der Nummer, welche Bronners Karrierestart definiert: Der Wiener Boogie-Woogie verkauft sich jedoch innerhalb kürzester Zeit über hunderttausend Mal (ebenda, S. 20). Doch schon lange vor dem Kabarett wurden die komischen Figuren auf den Wiener Bühnen mit Wiener Dialekt versehen (Rösler 1993, S. 20).

Zweierlei: Mit der Verwendung von lokalen Sprachmustern kann einerseits eine stärkere Verbindung zum Publikum erreicht werden. Andererseits kann mit dem Gebrauch von unterschiedlichen Idiomen nicht nur Satire gezielter gestaltet, sondern auch leichter in verschiedene Rollen geschlüpft werden. Es werden letztendlich alle Lieder in diese Kategorie eingeteilt, in denen die Sprache vom Hochdeutschen abweicht.

Rollen

Laut Henningsen präsentiert sich der Kabarettist (mindestens) immer in einer der drei folgenden Rollen, wenn nicht sogar in allen gleichzeitig (Henningsen 1969, S.19ff)

Die **erste Rolle** definiert sich nach dem Rahmen einer Nummer: Der Kabarettist schlüpft in die Rolle eines *Charakters* und übernimmt ihn kennzeichnende Gesten. Um dem Publikum die Erkennung der neu-eingenommenen Charakterrolle zu erleichtern, können zusätzlich (simple) Kostümveränderungen durchgenommen werden. Eine neue Nummer im Programm beginnt und plötzlich ist der Kabarettist ein leidenschaftlicher Frauenmörder, ein schlemmender Schnorrer oder ein überarbeiteter Burnout-Kandidat – um ein paar Beispiele zu nennen, die in dieser Arbeit vorkommen. Charakteristisch für das Kabarett jedoch ist die Begrenztheit der Mittel und der Verzicht auf (eine aufwendige) Illusion (Fleischer 1989, S.136). Für richtigen Kostümwechsel fehlt sowohl im zeitlichen wie auch im programmatischen Zusammenhang die Möglichkeit. Manchmal reicht jedoch schon das Einnehmen einer bestimmten Pose oder die Verwendung eines gewissen Sprachmusters, um Charaktere ausreichend zu verdeutlichen. Hierfür ist einmal mehr der Wissenszusammenhang des Publikums notwendig (Henningsen, 1969, S. 9). Die Leute müssen erkennen, wer oder was gemeint ist.

Die **zweite Rolle** ist die Rolle des Kabarettisten als *Kabarettist*, die er auf der Bühne innehat. Also der Kabarettist an sich, der auf der Kabarettbühne steht und Kabarett macht. „Der Kabarettist spielt „Risiko“, er demonstriert den oppositionellen Gestus. Wogegen wird noch zu untersuchen sein; zunächst sei nur festgehalten, daß diese eigentümliche Rolle offenbar fordert, „gegen“ irgendetwas zu sein.“ (Henningsen 1969, S. 20) In diesem Zitat wieder einmal verdeutlicht: Kabarett ist immer *gegen* etwas.

Die **dritte Rolle** des Kabarettisten ist die der *dahinterstehenden Person*. Georg Kreisler ist Georg Kreisler und Gerhard Bronner ist Gerhard Bronner. Das wissen die Leute und dafür zahlen sie ja immerhin auch. Henningsen vermutet dahinter das „Bedürfnis der anonymen Massengesellschaft nach „Namen“, nach Stars“ (Henningsen 1969, S. 21).

Angelehnt an die Theorie über die drei Rollen des Kabarettisten wird hier versucht, eine äquivalente Rollenthematik auf die Schallplatte und deren Lieder zu übertragen, sodass ebenfalls zwischen drei Rollen des Sprechers/Sängers unterschieden werden kann. Mit solch einer Untersuchung, die einzig und allein auf den Text angewiesen ist, ergibt sich jedoch das Problem, dass es bei den oben genannten Rollenbegriffen teilweise unmöglich ist zu unterscheiden, in welcher Rolle der Sänger sich gerade befindet, sodass eine neue, für die hier stattfindende Analyse sinnvolle Rollenaufteilung definiert wird. Drei Rollen nämlich, die sich in diesem Fall auf drei Textebenen befinden.

Die **(erste) Rolle des Erzählers** wird an der Fähigkeit des Sprecher/Sängers erkannt, zeitgleich über dem Geschehen stehen zu können, aber auch vom Innenleben einer Person sprechen zu können. In manchen Fällen könnte das der Komponist selber sein (siehe dritte Rolle laut Henningsen). Da aber selbst diese Rolle in manchen Liedern keine – wie man annehmen könnte – neutrale oder nachvollziehbare Haltung gegenüber dem Geschehen einnimmt (siehe Bronner I: *Er trinkt kan Wein*) ist das sicherste Indiz für die Bestimmung dieser Rolle die Vermeidung von erster („ich“) und zweiter („du“) Person. Sobald diese zwei Personalpronomen verwendet werden, befindet sich der Text in der **(zweiten) Rolle des Charakters**. In den meisten Fällen mit recht absurden Ansichten verbunden, werden so in den Liedern die verschiedensten Personen dargestellt. Mit der textlichen Gestaltung in dieser Rolle wird dem Zuhörer ermöglicht, die Handlungen der Charaktere nachvollziehen zu können, was essentiell für die Komik eines Stücks sein kann (siehe Wehle I: *Pech in der Liebe*). Zu guter Letzt kann der Text in Form der **(dritten) Rolle einer zitierten Person** dargeboten werden. Egal ob ein Erzähler oder ein Charakter: jederzeit kann mit der Verwendung von direkter Rede eine dritte Person die (Hör-)Bühne betreten und dargestellt werden. Meistens wird dies im Text davor angekündigt (z.B. „er sagt:“ oder „darauf sie:“) und noch öfters wird es phonetisch mit der Verstellung der Stimme oder des Sprachmusters verdeutlicht (siehe Kreisler I: *Opernboogie*).

Welche Rolle in welchem Lied wie präsent ist, wird anhand der Wortanzahl bestimmt. Nachdem jedes einzelne Wort zu einer der drei Rollen zugeteilt wurde, werden die Wortsummen verglichen und im Verhältnis zur Gesamtmenge

prozentuell dargestellt. Mit folgender Rechnung lässt sich nach der Analyse aller Lieder ein Gesamtverhältnis der drei Rollen für die Schallplatte feststellen: (Durchschnittswert der Rolle) geteilt durch (Anzahl der Schallplattenlieder)

Reimschema

In dieser Kategorie soll sichtbar gemacht werden, welche die gängigsten Reimarten der Künstler sind. Als **Hauptreimschema** wird die Reimart bezeichnet, die im Text verhältnismäßig am häufigsten verwendet wird. Da sich kein einziges Lied innerhalb der Schallplatte nur mit einer einzigen Reimart zufrieden gibt, soll im Weiteren untersucht werden, ob und welche **Standardreimarten** verwendet werden. Unter dem Begriff *Standardreimart* werden die vier in der Literatur wohl gängigsten Reimarten verstanden: Der Paarreim (a,a,b,b), der Kreuzreim (a,b,a,b), der Blockreim (a,b,b,a) und der Binnenreim (aa,bb) (Burdorf 1997, S.33f). Mit Kleinbuchstaben werden die sich reimenden Versenden dargestellt. Mit der Setzung der Beistriche soll aufgezeigt werden, ob sich die reimenden Wörter innerhalb einer Verszeile befinden. Eine derartige *Versstrophe* besteht meistens aus vier *Versenzeilen*. Die Länge dieser Zeilen wird durch die natürliche und naheliegende Dauer des Atmens definiert. (Amon 2011, S. 415) Um das zu verdeutlichen, sollen kurz Beispiele vom zu untersuchenden Material herangezogen werden:

Paarreim (a,a,b,b):

„Ein kleines Engerl vom Himmel, ein Engerl müsst' her
So ein Pausback' mit Flügerln, wie ein Engerl halt wär'
Das käm' mit aam Hubschrauber runter nach Wien
Und müsste uns Wiener zum Frohsein erziehen“ (Wehle II: *Ein kleines Engerl*)

Kreuzreim (a,b,a,b):

„Die Polizei, die kam das Elschen suchen
Denn Mord ist für die Polizei kein Scherz
Ganz plötzlich hörte einer lautes Fluchen
Da schoss er hin und traf sie in das Herz“ (Kreisler II: *Lied für Kärntner Männerchor*)

Blockreim (a,b,b,a):

„Man müsste wieder roten Pudding essen
Und schliefe Abends ohne Sorgen ein
Man müsste wieder sechzehn Jahre sein
Und alles was seither geschah vergessen“ (Bronner I: *Man müsste mal wieder...*)

Binnenreim (aa,bb):

„Und si, capisce, es gibt auch Fische

Oh wunderbare, frutti di mare“ (Wehle I: *Kochkunstolympiade*)

Sonderform (aa,b,cc,b):

„Früher mal zu Omas Zeiten hat man allen jungen Leuten

Leider das Leben sehr erschwert

Sind zwar Leut' verliebt gewesen gab es meist nur hohe Spesen

Leider, so hat man's oft gehört“ (Bronner I: *Die Liebe in der Milchbar*)

Sobald also auch nur einmal eine dieser Versstrophenformen in einem Lied vorkommt, wird dies in der Liste vermerkt.

Qualitative Kriterien

Bei der Textanalyse und dem Versuch, Thematiken aus Niedergeschriebenem herauszufiltern, lassen sich keine Ergebnisse ohne einen gewissen Grad an Interpretation feststellen. Während die bisher präsentierten Parameter Ergebnisse bringen werden, die kaum anzufechten sind, da ohne weiteres faktisch nachweisbar, beginnt hier der/ein Teil der Analyse, der teils von Entscheidungen mitbeeinflusst wird, die auf interpretativen Grundlagen beruhen. Dieselbe Untersuchung mit denselben Parametern könnte – von jemanden anderen ausgeführt – durchaus zu unterschiedlichen Ergebnissen führen, was die folgende Rubrik betrifft.

Thematiken

In seinem Kapitel *Inhalte und Themen des Kabarett*s meint Henningsen: „Ist Kabarett Spiel mit dem erworbenen Wissenszusammenhang des Publikums, dann sind seine möglichen Gegenstände die Bruchstellen dieses Wissenszusammenhangs.“ (Henningsen 1967, S. 29)

Naheliegender wäre das Behandeln von Tabus. Egal ob das Anprangern der Obrigkeiten oder der Regierungsverantwortlichen, der Gesellschaft oder deren Missverhalten, oder Thematiken wie *Sexualität*: „Das Kabarett widerspricht dem 'gesunden Volksempfinden'“ (ebenda, S.74). Es ist, wie schon oben erwähnt, immer gegen etwas:

„So oft man auch versuchte ein „Pro-Cabaret“, also ein satirisches Unternehmen, Arm in Arm mit dem herrschenden Regierungskurs zu steuern, hat sich das nie und nirgend durchsetzen lassen. [...] Das Publikum bleibt aus, wenn es die Sprache maßgebender Leitartikel auf der Bühne vernimmt. Es verlangt Kritik, nicht Nachgeplapper“ (Rudolf Weys, zit. nach Reisner 2004, S. 29)

Welche Themen werden nun in den jeweiligen Nummern behandelt? Auf die zentralen Inhalte des Textes soll und wird in den kurzen Inhaltsangaben (siehe Kapitel 4.1. und 4.2.) eingegangen werden. In der Liste wird zusätzlich vermerkt, welche Themenaspekte sich überhaupt feststellen lassen, auch wenn sie vielleicht nur marginal mit dem Inhalt zu tun haben. Es reicht also teils die bloße Erwähnung einer österreichischen Stadt, und in der Rubrik *Heimat* wird dies vermerkt. Der Autor der Arbeit ist sich bewusst, dass sich so einerseits ein subtiles Vermerkssystem nicht vermeiden lässt, andererseits, dass vielleicht unterschiedlich wichtige Inhalte unberechtigter Weise auf die selbe Bedeutungsebene gestellt werden. Die Liste soll jedoch nur zur Orientierung dienen, wie oft die Künstler Wert darauf legen, überhaupt auf gewisse Themengebiete einzugehen.

Liebe/Ehe/Frauen: Bei der Analyse der Eröffnungsprogramme der ersten deutschsprachigen Kabarettbühnen vom Ende des 19. Jahrhunderts stellt Benedikt Vogel fest, dass so gut wie alle der musikalischen Nummern ihren thematischen Schwerpunkt auf die Liebe setzen (Vogel 1993, S. 158). Neben der Frage, wie oft auf diese bei *Vienna Midnight Cabaret I* und *II* eingegangen wird, soll ferner untersucht werden, wie oft das weibliche Geschlecht oder das Sakrament der Ehe dabei generell in Erwägung gezogen werden.

Politik/Behörden: Das Kabarett als satirische Antwort auf die Politik. In der Geschichte des Kabarett war die politische Situation wahrscheinlich der fruchtbarste und ergiebigste Themenbereich. Damit in gewisser Weise verbunden soll nach der textlichen Erwähnung von Staatsorganen Ausschau gehalten werden. Sind im Kabarettchanson der späten 50er etwa Vorläufer der ab den 60er Jahren stark vertretenen Protestkulturen zu erkennen?

Gesellschaft/Kultur: Der Mensch an sich, seine Schwächen und seine Fehler. Das angebliche Missverhalten der Jugendlichen, die Sturheit und gefährliche Gemütlichkeit der Wiener/Österreicher auf der einen Seite. Diverse Kulturgüter wie Musik oder visuelle Künste auf der anderen Seite. Wird in den Liedern auf gesellschaftliche und kulturelle Phänomene eingegangen?

Heimat/Fremde/Wien: Wie oft wird in den Liedern auf heimatliche (= österreichspezifische) Inhalte verwiesen? Nicht nur durch die Erwähnung von nationalen Orten oder Dingen ist notwendig, um einen gewissen Heimatbezug zu

kreieren. Es wird auch ein Heimatbezug hergestellt, wenn im Text Stimmungen oder Situationen dargestellt werden, die von der ortsansässigen Bevölkerung vertraut oder normal empfunden werden.

Gesundheit/Konsum: Unter Konsum fallen alle Arten des Konsumierens: Nahrung, Alkohol und alles andere, was in irgendeiner Form ge- und verbraucht wird. Mit Thematiken wie Überkonsum oft in Verbindung gebracht soll hier auch der Frage nachgegangen werden, wie oft auf gesundheitlich relevante bzw. gesundheitsschädliche Aspekte eingegangen wird.

Makaber/Skurril: Mehr stilistisches Mittel als Thematik, soll hier festgehalten werden, ob der Text makabre (schwarzhumorige) bzw. skurrile (widersinnige) Färbung einnimmt. Während bei ersterem vorwiegend Lieder mit Todesbezug gemeint sind, ist zu erklären, was mit dem Begriff *skurril* zusammengefasst wird. In erster Linie wird jede Nummer, die inhaltlich die Grenzen der Logik überschreitet, dieser Kategorie zugeordnet. Als Beispiele sollen hier die Hochzeit zweier Autos (siehe Wehle I: *Autoballade*) oder Kaffee, der vom Himmel fällt (siehe, Bronner II: *Kaffeesamba*) dienen. Der Inhalt eines Liedes muss aber nicht unlogisch sein, um als skurril bezeichnet zu werden. Des Weiteren wird auch jedes Musikstück, welches im Allgemeinen unkonventionelle oder außergewöhnliche Ideen, Charaktere oder Situationen beinhaltet, dieser Rubrik gerecht. Jemand, der achtzehn Jahre lang nichts anderes tut als auf einen Anruf der Geliebten zu warten, zum Beispiel (siehe Kreisler I: *Achtzehn Jahre*).

Nostalgie/Beruf: In dieser Rubrik soll zwei zugegebenermaßen überhaupt nicht recht zueinander passenden Themengebieten nachgegangen werden. Ad *Nostalgie*: Gerade in der Zeit der späten 50er, also in einer Zeit, in denen die Schrecken des Zweiten Weltkriegs noch gar nicht so lange her sind, stellt sich die Frage, wie oft auf die viel zitierte *gute alte Zeit* eingegangen wird. Ad *Beruf*: Bei der Untersuchung, in welche Rollen die Sänger innerhalb der Lieder schlüpfen kommt die Frage auf, ob und wie oft auch bestimmte berufliche Aspekte erwähnt werden. In der vom Kabarettisten öfters behandelten leistungsorientierten Gesellschaft kann der Beruf durchaus Inhalt eines Liedes sein.

Moral/Kurzlebig:

„Der Kabarettist mischt ein paar Ingredienzien, die, für sich allein genommen, nicht miteinander reagieren, aber darauf berechnet sind, mit einem im Bewußtsein des Zuhörers vorausgesetzten Bestandteil zusammen einen Effekt zu erzielen“ (Henningsen 1967, S.15)

In etwa: Der Kabarettist bietet selbst keinen Lösungsvorschlag für Problematiken. Er prangert an, was seiner Meinung nach anzuprangern ist und versucht, das Publikum selbst wissen zu lassen, wie man's besser macht. In dieser Rubrik soll festgehalten werden, ob dies bei der jeweils besprochenen Nummer auch so ist. Mehr als 50 Jahre sind vergangen seit die hier behandelten Lieder aufgenommen wurden. Die Thematiken der späten 50er Jahre sind wohl nicht mit denen der (vor allem politischen aktiven) Kabarettisten aus heutigen Tagen vergleichbar. Kabarett muss immer aktuell sein, wobei Henningsen darauf hinweist, dass mit dem Begriff *Aktualität* nicht nur „jüngstes Gegenwartsgeschehen“ gemeint ist, sondern auch „Ereignisse, die zeitlos nachwirken.“ (Henningsen 1967, S. 32) Für Fleischer jedoch ist die Kurzlebigkeit des Textes eines der wichtigsten Elemente des Kabarettis (Fleischer 1989, S. 136). So stellt sich die Frage, ob die Inhalte der Lieder auch heute noch Gültigkeit haben oder ob auf Themen eingegangen wurde, die im Lauf der Zeit ihre Relevanz verloren haben.

Um die Textbeispiele auf Seite 55 wieder zu verwenden: Bei beiden von Bronners Textauszügen lässt sich eine *Nostalgie*-Thematik feststellen, während das Beispiel von Kreisler unter anderem in die Rubrik *Frau* und *Behörden* eingeordnet werden kann. Selbst Wehles kurzer Textauszug verrät, dass Themen wie *Konsum* und *Fremde* abgehandelt werden.

4. WERKVERGLEICH

Vienna Midnight Cabaret und *Vienna Midnight Cabaret II*. Jeweils zwei Schallplatten von drei hervorstechenden Musikkabarettisten Österreichs. Sechs Tondokumente aus den späten 50ern. Bevor man sich näher mit dem Inhalt dieser Schallplatten beschäftigt, muss noch einmal hervorgehoben werden, was der *status quo* der jeweiligen Chansonniers zu jener Zeit ist.

Bronner ist Theaterbesitzer und Verfasser einiger überaus berühmter Chansons. In der Zeit der Schallplatten entsteht unter anderem die Nummer *Der Papa wird's scho richten*. Ein Lied über die Vetternwirtschaft mit enormer Wirkung, welches durch seinen bissigen Inhalt einen Minister zum Rücktritt zwingt (Wehle 1983, S.151). Eine für das Kabarett seltene Auswirkung, die selbst Henningsens These widerspricht, dass der Kabarettist nicht einmal politisch relevante Informationen geben kann (Henningsen, 1967, S. 17). Keines der Bronner-Lieder auf diesen Schallplatten ist jedoch annähernd so bekannt wie die Hits, die in den Bühnen- und Radioprogrammen zum Besten gegeben werden und teilweise heute noch Kultstatus haben. Einige der Lieder wurden in Notenform veröffentlicht (und hier verwendet), sind jedoch auch heute noch kaum im Internet oder auf anderen Medien zu finden.

Ähnliches bei Wehle: Dieser ist mit den *kleinen Vier* im ganzen deutschsprachigen Raum unterwegs, erfolgreich genug um sorgenlos leben zu können. Hin und wieder schreibt er in den Medien präsenste Schlager oder Wiener Lieder. Zu seiner wohl zu dieser Zeit bekanntesten Nummer – immerhin wird er zur goldenen Schallplatte – gehört wohl der von *Gus Backus* interpretierte Schlagerhit *Also sprach der Häuptling der Indianer* (Wehle 1983, S. 149).

Anderes bei Kreisler: Viele der auch später bekannten Songs von Georg Kreisler finden sich hier schon zusammengesammelt. Mit kurzer Recherche sind alle der hier präsentierten Lieder im Internet vertreten. Auf der Videoplattform www.youtube.com hat jedes Lied weit über zehntausend und manche sogar hunderttausend Klicks (Stand: September 2012). Kurz nachdem er in Wien angekommen ist, beginnt sein Bekanntheitsgrad schnell zu wachsen. Die Erfolge in der *Marietta-Bar*, die hervorragenden Kritiken, die Nische des Schwarzhumorigen Chanson, die zu seinem Markenzeichen wird: Kreisler fasst viele der Lieder, die noch

lange bekannt sein werden, auf seiner ersten und zweiten Platte mit dem Titel *Vienna Midnight Cabaret* zusammen.

Im Folgekapitel wird neben einer so kurz wie möglich gehaltenen Inhaltsangabe jedes Liedes auf Besonderheiten der Nummern eingegangen. Außerdem – mit der Hoffnung, dass es den Lesefluss nicht allzu unterbricht – wird das jeweilige Hauptmotiv samt Akkordbezeichnungen und ein kurzer Textausschnitt präsentiert. Es wird so der Versuch unternommen, den Lesern möglichst viel Information in textlicher Form zu überbringen, sodass ein eigenständiges Durchhören der Platte nicht von Nöten ist. Der Großteil der Lieder wurde vom Autor dieser Arbeit selbst transkribiert. Bei lediglich fünfzehn der insgesamt fünfzig Nummern konnte auf Notenmaterial zurückgegriffen werden. Diese werden mit einem * versehen. Die Lieder befinden sich auf der Daten-CD im Anhang, falls es einem auditivem Nachprüfen bedarf. Im Folgenden werden sie tabellarisch zusammengefasst und anhand des eigens kreierte Kriterienkataloges analysiert.

4.1. INHALTSANALYSE VIENNA MIDNIGHT CABARET (1957)

4.1.1. BRONNER I

1) Man müsste mal wieder...

The image shows a musical score for the song 'Man müsste mal wieder...'. It is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody is on a single staff. Above the staff, the following chords are indicated: D7, G, Gm6, D, Gm6/Bb, D/A, Gm6/Bb, D/A, Em, A7, D. Below the staff, the lyrics are written: 'MAN MÜSS TE WIE DER SECH ZEHN JA-HRE SEIN UND AL-LES WAS SEIT-HER GE-SCHAH VER-GE-SSEN'.

Notenbeispiel 1: Man müsste mal wieder... (Transkription: Monika Lang/Rafael Wagner, November 2013)

„Man würde wieder seiner Mutter schmeicheln, weil man zum Jahrmarkt ein paar Groschen braucht“

Eine nostalgische Ballade, in der der Sänger nachdenklich und verträumt Jugenderinnerungen schildert und sich diese Zeit wieder herbeisehnt: Von den ersten Erfahrungen mit der Jugendliebe über die Faszination eines Zirkusbesuches bis hin zu den Speisen, die man damals – in der guten alten Zeit – zu sich nahm, wird vor allem folgendes vermittelt: Früher war alles besser, als man sorgenlos einfach sechzehn Jahre alt sein konnte. Ein Satz, der überhaupt nicht mit Bronners eigener Lebensgeschichte in Verbindung gebracht werden kann. (siehe Kapitel 2.2.2)

Das Auffallende an diesem Lied: Es fehlt an humoristischen oder kabarettistischen Elementen. Das Lied könnte durchaus zum Schmunzeln anregen, aber auch nur dann, wenn man die nostalgischen Erinnerungsschilderungen des Sängers

nachvollziehen kann. Ansonsten lassen sich weder direkt gesellschaftskritische geschweige denn erheiternde Pointen feststellen.

2) Brief an Bulganin

Notenbeispiel 2: Brief an Bulganin (Transkription: Monika Lang/Rafael Wagner, November 2013)

„Dazu bin ich verheiratet mit meiner Frau namens Anna, was einmal ganz schön war“

Ambrosius Scherzl, ein Kleinunternehmer aus Wien, hat ein Problem. Er bitte den russischen Ministerpräsidenten der UdSSR Nikolai Alexandrowitsch Bulganin (von 1955 bis 1958 im Amt) via Briefkontakt um Hilfe.

Da sich Scherzls Hausherr weigert, das undichte Dach reparieren zu lassen – es könne ja jederzeit wieder ein Krieg ausbrechen - ersucht Herr Ambrosius um ein schriftliches Versprechen von Bulganin, dass dies nicht passieren wird.

In einem schnellen Dreivierteltakt erweitert der naive Scherzl den Inhalt seines Schriftstücks mit viel zu vielen Randdetails, die eine ranghohe Person wie Bulganin kaum weniger interessieren könnten.

3) Bitte erschieß deinen Gatten*

Notenbeispiel 3: Bitte erschieß deinen Gatten (Bronner 1959, S. 21)

„Sie ist fantastisch, sie ist faszinierend, sie ist *verheiratet*“.

In diesem Lied wird der Geliebten vom Verehrer liebevoll vorgeschlagen, den eigenen Ehegatten aus dem Weg zu räumen. Schon im Intro werden die Erwartungen gebrochen, die das liebevolle Klavierspiel und die Beschreibungen der verehrten Dame vorgeben. Im weiteren Verlauf gibt der Sänger hilfreiche Tipps, wie die Verehrte denn nun vorgehen könnte und schildert unter anderem romantisch die Zukunftssituation als Mörder auf der Flucht vor dem Gesetz. Bei der Schlusspointe erst wird klar, dass auch er selbst noch verheiratet ist. Bereit, seine eigene Gattin ebenfalls zu beseitigen, will der Gentleman anscheinend der Dame jedoch den Vortritt lassen.

An dieser Stelle ist kurz auf das Thema Plagiat einzugehen. Dieses Lied ist nichts anderes als eine deutsche Version von Kreislers *please shoot your husband* welches er schon gut zehn Jahre davor in New York produzierte (Fink/Seufert 2005, S. 13)

Bronner behauptet in seiner Biographie, dass Kreisler bewusst Lieder von dem singenden Mathematikprofessor Tom Lehrer kopiert und als sein eigenes Werk veröffentlicht hat (Bronner 2004, S. 221). Gerade er veröffentlicht aber *Bitte erschieß deinen Gatten* als sein Werk und erwähnt Kreisler nur noch an zweiter Stelle als Co-Autor (Balzter 2000, S. 91)

4) Er trinkt kan Wein*



Notenbeispiel 4: Er trinkt kann Wein (Bronner 1959, S. 3)

„Wie kann das sein? Da gibt es gar kein Grund, der Mensch ist pumperlg'sund, und trinkt kan Wein“

Eine der Hauptthematiken des Wienerliedes und die Eigenheiten des Wieners an sich werden hier aufs Korn genommen. Selbst wenn der Protagonist des Liedes, Alois Schmasal, all die Kriterien eines „guten, alten“ Wieners erfüllt, ist er keiner. Wer in der Hauptstadt keinen Wein trinkt, wird ausgestoßen, verachtet und muss anscheinend auch auf berufliche Karriere oder gar ein glückliches Eheleben verzichten. Völlig fassungslos über die Tatsache des Weinverweigerns wirkt der Erzähler im Laufe des Liedes immer zufriedener mit dem Ungemach, dass der Protagonist erleiden muss.

Dieses Lied beinhaltet musikalische und wörtliche Zitate von Oskar Hofmanns Wienerlied *Die Stadt der Lieder* (<http://ingeb.org/Lieder/jedemwie.html>, aufgerufen am 11. Jänner 2013)

5) Die Liebe in der Milchbar



Notenbeispiel 5: Die Liebe in der Milchbar (Transkription: Monika Lang/Rafael Wagner, November 2013)

„Und sie hocken auf dem Hocker und die Groschen sitzen locker Für den Schaumwein einer Kuh“

Ein entzückendes Lied über einen für die 50er-Jahre typischen Jugendtreffpunkt. Recht einfach gehalten – mit einer 6fachen Wiederholung des Refrains, und das in weniger als 3 Minuten – bietet dieses Lied weder viel Abwechslung noch bissige Kritik.

Auffallend ist, so wie auch schon bei „Man müsste mal wieder“, ein gewisser Deutschlandbezug. Abgesehen von den deutschen Mark, die für die Getränke ausgegeben werden und der für den deutschen Akzent typischen Verkürzung von

unbestimmten Artikeln („nen“ und „ner“) ist die Milchbar an sich ein Phänomen, welches keine Spuren in Österreich hinterlassen hat.

Dies ist womöglich auf die umsatzorientierte Absicht zurückzuführen, die Schallplatte auch für den deutschen Kunden attraktiv zu machen.

6) Aufsteh'n! (featuring Bruni Löbl)

Musical notation for 'Aufsteh'n!' in D-flat major. The score is a single line of music with lyrics underneath. The lyrics are: AUF-STEHEN MEIN LIEB-LING AUF-STEHEN SCHAU, DIE VÖ-GLEIN ZWI-TSCHERN UND DIE SON-NE LACHT. The notation includes a treble clef, a key signature of two flats (D-flat major), and a 2/4 time signature. Above the staff, the word 'POLKA' is written, followed by the key signature 'Db'. Chord symbols Eb, Eb7, Ab7, and Db are placed above the staff at various points. The melody consists of eighth and quarter notes.

Notenbeispiel 6: Aufsteh'n! (Transkription: Monika Lang/Rafael Wagner, November 2013)

„B(ronner): Worte haben keinen Zweck, ich zieh dir die Decke weg.

L(öbl): Schau dir mal den Wecker an, da kriegst du einen Schreck.

B+L: Aufstehen, wir müssen aufstehen!“

Die Szenerie des täglichen mühsamen Aufsteh-Rituals eines eingespielten Ehepaars. Vorerst noch versuchend, dem Grauen des Tagesstarts mit Ausreden ausweichen zu können, akzeptiert das Duo nach dem Motto *Geteiltes Leid ist halbes Leid* sein Schicksal und motiviert sich, sich zu erheben. Bronners damalige Frau Bruni Löbl übernimmt bei diesem zweiteiligen Lied (siehe *Schlafe ein!*) die weibliche Gesangsrolle.

Zum Thema passend wird musikalisch Peer Gynts *Morgenstimmung* zitiert.

7) Schlaf ein! (featuring Bruni Löbl)

Musical notation for 'Schlaf ein!' in C major. The score is a single line of music with lyrics underneath. The lyrics are: DU LIEB-LING DU WEISST WAS ES HEISST MAN ER-HÖHT JETZT DIE STEU-ERN. The notation includes a treble clef, a key signature of no sharps or flats (C major), and a 2/4 time signature. Above the staff, the word 'POLKA' is written, followed by the key signature 'C'. Chord symbols C, C#o, Dm7, and Fm are placed above the staff at various points. The melody consists of eighth and quarter notes, with triplets indicated by a '3' over the notes.

Notenbeispiel 7: Schlaf ein! (Transkription: Monika Lang/Rafael Wagner, November 2013)

„L: Du, Liebling?

B: Ja, wir gehen morgen hin!

L: Ich lieb dich

B: Na, da kann mir was blüh'n

L: Es freut mich, dass ich deine Frau bin

B: Du kitzelst mein Kinn“

...Und so wie sich das Ehepaar gegen das Aufstehen gewehrt hat, geht es in diesem Lied um das alltägliche Schlafengehen und dessen Begleiterscheinungen. Die verträumte, balladenartige Musik macht das ganze zu einem vollwertigen Schlaflied, welches wieder weder erkennbar kritische noch parodierende Elemente enthält.

Musikalisch ist die Erwähnung von Brahms' *Guten Abend, gute Nacht* zu erkennen.

8) Das Lied vom Frieden (feat. Peter Wehle)

Musical notation for the song 'Das Lied vom Frieden'. The melody is written on a treble clef staff. Above the staff, the following chords are indicated: C, C7, F, C/G, G, and Ab. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it. Below the staff, the lyrics are written: 'DAS SCHÖ-NE LIED VOM FRIE - DEN VOLL GLÜCK UND EI - HEI - NIG KEIT'.

Notenbeispiel 8: Das Lied vom Frieden (Transkription: Monika Lang/Rafael Wagner, November 2013)

„B(ronner): Bitte gib mir schnell ein „A“!
W(ehle): A, A, A, A, eingesungen bist du ja!
B: Ja, ja, ja, ja...“

Diese Nummer nimmt sich selbst aufs Korn. Über die gesamte Lieddauer bringen es die beiden Sänger nicht zu Stande, das angekündigte „weltverändernde“ Friedenslied zum Besten zu geben. Sei es, weil der Text vergessen wird oder einfach die Stimme versagt: Die Verzögerung des Beginns erhält einen eigenen Nummerncharakter und dauert so lange, bis es sich nicht mehr auszahlt, das eigentliche Lied zu präsentieren.

Abgesehen vom humorvollen, rekursiven Inhalt des Stücks wird die große Pointe mit belehrender Moral jedoch erst am Schluss präsentiert → Nicht nur davon reden, machen!

Musikalisch erinnert das Stück an Nestroys Opernparodien und begibt sich somit in eine alte kabarettistische Tradition (siehe Kapitel 3.1.2)

9) Manchmal glaub ich an Wunder

Musical notation for the song 'Manchmal glaub ich an Wunder'. The melody is written on a treble clef staff. Above the staff, the following chords are indicated: Bb, Bbmaj7, Bb7, G7, Cm, Cm(maj7), Cm7, and F7. Below the staff, the lyrics are written: 'MANCH-MAL GLAUB ICH AN WUN - DER SO WIE EIN GANZ KLEI-NES KIND'.

Notenbeispiel 9: Manchmal glaub ich an Wunder (Transkription: Monika Lang/Rafael Wagner, November 2013)

„Dass oft vom Schicksal getrieben,
die Sterne zu Schnuppen zerstieben
Und dass sich zwei Menschen verlieben
Heißt das nicht, dass es auch heute noch Wunder gibt?“

Eine verträumte Ballade. Liebe, Hoffnung und Märchenhaftes werden thematisiert und mit zarten Akkorden umspielt. Weder Kritik, Satire noch irgendeine Art von Humor sind hier zu erkennen.

Musikalisch wird mit dem Einschub eines Rumba-artigen Teils das Lied zwei Mal für ein paar Takte auf eine rhythmischere Ebene gehoben. Wieder gilt: Ein schönes, beruhigendes Lied zum Anhören, jedoch keines, welches in irgendeiner Form mit dem Begriff Kabarett identifiziert werden kann.

BRONNER I	Lied 1	Lied 2	Lied 3	Lied 4	Lied 5	Lied 6	Lied 7	Lied 8	Lied 9	Σ/Ø
Länge	3:06	4:19	2:22	3:18	2:45	3:26	3:22	4:03	3:41	≈3:22
Worte	195	628	246	388	383	≈ 476	323	635	222	≈388
Wortdichte	≈1,04	≈2,41	≈1,73	≈1,96	≈2,32	≈2,32	≈1,59	≈2,61	≈1,0	≈1,92
Tonart	D	C	Es, F	C	C	Des	C	C	B	xxxxxx
Genre/Form	Ball.	Walzer	Foxt.	Foxt.	Foxt.	Foxt.	Schlaf.	Polka	Ball.	xxxxxx
Musikalisch										
Intro?	JA	NEIN	JA	NEIN	JA	JA	NEIN	JA	NEIN	5
Motivische Elemente?	JA	NEIN	NEIN	NEIN	NEIN	JA	JA	NEIN	NEIN	3
Parodie/Zitat?	NEIN	NEIN	NEIN	JA	NEIN	JA	JA	JA	NEIN	4
Stimmeleitung in .. „A“kkorden...?	NEIN	JA	NEIN	JA	NEIN	JA	JA	JA	JA	5
...oder „G“esondert?	NEIN	JA	NEIN	JA	JA	JA	JA	JA	NEIN	6
Parlando?	NEIN	JA	NEIN	JA	NEIN	JA	JA	JA	NEIN	5
Bandbegleitung?	NEIN	JA	JA	NEIN	JA	JA	JA	NEIN	JA	6
Hauptmotiv										
Wie oft?	2x	4x	6x	4x	12x	5x	4x	1x	6x	44/4,8
Mit Auftakt?	NEIN	JA	NEIN	JA	JA	NEIN	JA	JA	NEIN	5
Taktanzahl	4	4	4	3	2	7	4	4	4	36/4
Akkordzahl/(-arten)	11 (8)	8 (6)	7 (5)	2 (2)	3 (3)	5 (5)	4 (4)	6 (6)	8 (8)	54(47)
Befindet sich am „E“nde/„A“nfang	A	E	A	A	A	A	A	E	A	7 x A 2 x E
...von „S“trophe/„R“efrain	S	R	R	R	R	R	S	X	S	3 x S 5 x R
Beginnt „↑“steigend/ „↓“fallend	↑	↑	↓	↓	↑	↑	↓	↑	→	3↓1→ 5↑
...auf welchem Ton?	5	4	5	1	5	3	4	7	3	xxxxxx
Endet „↑“steigend/ „↓“fallend	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↑	↓	1 x ↑ 8 x ↓
...auf welchem Ton?	1	1	5	7	6	3	4	1	4	xxxxxx
Ambitus	8	8	8	10	8	8	4	7	4	≈7,2
Textlich										
Intro?	NEIN	NEIN	JA	NEIN	NEIN	JA	JA	JA	NEIN	4
Titel wie oft im Text?	6x	X	6x	4x	6x	18x	9x	2x	2x	53/≈5,8
Dialekt/Mundart?	NEIN	NEIN	NEIN	JA	NEIN	NEIN	NEIN	NEIN	NEIN	1
Rolle										
1. Rolle (Erzähler)	100%	X	X	100%	100%	X	X	X	100%	44,4%
2. Rolle (Charakter)	X	89,5%	100%	X	X	100%	100%	91,8%	X	53,5%
3. Rolle (Zitat)	X	10,5%	X	X	X	X	X	8,2%	X	2,1%
Reimschema										
Hauptreimschema	abbbc	aabb	a,bb,a	A,b,a,c c	aa,b, cc,b	abab	aa,b, cc,b	aabb	abab	xxxxxx
Paarreim (a,a,b,b)	NEIN	JA	NEIN	JA	JA	JA	JA	NEIN	JA	6
Kreuzreim (a,b,a,b)	NEIN	JA	NEIN	NEIN	JA	JA	JA	NEIN	JA	5
Blockreim (a,b,b,a)	JA	NEIN	JA	JA	NEIN	NEIN	NEIN	NEIN	NEIN	3
Binnenreim (aa, bb)	NEIN	NEIN	JA	JA	JA	JA	JA	JA	NEIN	6
Thematiken										
Liebe/Ehe/Frauen	L,F	E	L,E,F	E	L	E	L,E	X	L	5L,5E,2 F
Politik/Behörden	X	P	B	P,B	X	X	X	P	X	3P,2B
Gesellschaft/Kultur	G,K	X	X	G, K	K	X	X	X	X	2G,3K
Heimat/Wien/Fremd	H	H,W	X	H,W	X	X	X	X	X	3H,2W
Gesundheit/Konsum	K	X	X	K	K	X	X	X	X	3K
Makaber/Skurril	X	S	M	S	X	X	X	S	X	1M,3S
Nostalgie/Beruf	N	B	X	X	N	B	X	X	X	2N,2B
Moral/Kurzlebig	X	M,K	X	X	K	M	X	M	X	3M,2K

Tabelle 1: Zusammenfassung Bronner – Vienna Midnight Cabaret (1957)

4.1.2. KREISLER I

1) Frühlingslied*

C7 F Fmaj7 F6 F F B^o C

SCHAU DIE SON-NE SCHEINT WARM UND DIE LÜF-TE SIND LAU GEH' MA TAU-BEN VER - GIF-TEN IM PARK

Notenbeispiel 10: Frühlingslied/Tauben vergiften (Kreisler 1998, S. 25)

“Streu's auf a Grahambrot kreuz über quer
Und nimm's Scherzel, das fressen's so gern”

Das erste Lied der Platte ist gleichzeitig das Lied, mit welchem Kreisler am meisten und öftesten identifiziert wird. Zu jener Zeit noch mit dem Titel *Frühlingslied* versehen, ist diese Nummer später fast nur noch mit dem Namen *Taubenvergiften* oder *Taubenvergiften im Park* bekannt. Sie ist ein Paradebeispiel für Kreislers damaligen makabren Stil.

Ein schwungvoller heiterer Wiener Walzer mitsamt all seinen charakteristischen Trillern und Verzierungen, der sich hauptsächlich im klassischen Wienerliedschema auf der Tonika und der Dominante bewegt und sich kaum harmonisch weiterentwickelt.

Vor dem erlösenden böartigen Tiermord-Refrain wird ein lieblicher Text über den Frühling und das schöne Wetter präsentiert, der mehr als obligatorischer Platzhalter fungiert. Eine Pointe muss eben vorbereitet werden und die entwickelten Erwartungen brechen.

Verwundernd und gleichzeitig wieder einmal bestätigend hier: Das ist offensichtlich einer der einfachsten Kompositionen Georg Kreislers. Ein leichter Wiener Walzer, mit erwartbaren Vers-enden. Lang nicht so anspruchsvoll wie viele andere seiner Werke ist es jedoch dieses Lied, welches zu seinem Markenzeichen wird und welches vom Publikum vermisst wird, wenn er es nicht spielt (Fink/Seufert 2005, S.205).

2) Das Mädchen mit den drei blauen Augen*

SWING F7 B^b E^b E^b/B^b B^b B^b E^b/B^b B^b

OH ICH LIE - BE DAS MÄD-CHEN MIT DEN DREI BLAU-EN AU - GEN

Notenbeispiel 11: Das Mädchen mit den drei blauen Augen (Kreisler 1998, S. 8)

“Wenn wir zwei spazieren gehen
Aug in Aug', Aug in Aug' – Und Aug'”

Eine Ballade über die Liebe zu einem Mädchen mit drei blauen Augen, geschildert von ihrem Verehrer. Die Faszination scheint so stark zu sein, dass er von nichts

Ich weiß selbst nicht recht, warum...“

Ein kaltblütiger Mörder schildert in einer verträumten Liebesballade die Beziehung zu der abgetrennten Hand der von ihm umgebrachten Geliebten.

Die Komik des Liedes passiert in der Vermischung der schizophrenen Aussagen – Im einen Moment sind ihm die Konsequenzen bewusst, die auf die schreckliche Tat folgen werden, im anderen gibt er sich ganz seinen fetischhaften Bedürfnissen hin.

Wieder nachdem für den Kreisler dieser Zeit typischen Gestaltungsrezept: Liebliche Melodie – makabrer Inhalt.

5) Opernboogie

Musical notation for 'Opernboogie' in G major, 4/4 time. The melody consists of a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Chords are indicated above the staff: C7, F7, and C7. The lyrics are: JETZT KOMMT EI-NE PAU-SE (MAN-CHE GEHN NACH HAU-SE MAN-CHE ES-SEN SAU-SE DA-ZU G'HÖRT DIE PAU-SE

Notenbeispiel 14: Opernboogie (Transkription: Monika Lang/Rafael Wagner, November 2013)

„Vorhang auf drunter und drüber, alle Themen durcheinander, großartig, laut, schön, wenn es so laut ist, goldene Kostüme, glitzernde Wellen, perlender Reichtum, schwache Regie mit korpulenten Königen, ägyptisches Dunkel und Tod. Wohin gehen wir essen? Warum geht der Vorhang nicht endlich zu!“ (Kreisler 1986, S. 18)

In seinen Satiren beschreibt Kreisler selbst am besten, was ihn am Opernbetrieb stört.

Ein gewaltiges Werk, welches nicht nur durch seine Länge, sondern auch die Geschwindigkeit heraussticht. Der Vortragende zwingt dem Zuhörer seine eigene Oper auf, nachdem er sich über die Ungereimtheiten der Opernliteratur beschwert. Diese hat aber selbst so manch logischen Inhaltsfehler.

Hier beweist Kreisler gleich eine Vielzahl an Qualitäten. Abgesehen von der beachtlichen Geschwindigkeit des Boogie-Woogies und des damit verbundenen Sprech- und Gesangstextes präsentiert er sein Wissen über die Musikliteratur: Nicht nur, dass er fast schon eine dem Rap ähnlichen Aufzählung vieler Opernkomponisten darbietet, er zitiert auch musikalisch bekannte Motive von weltberühmten Werken. Dieses Lied hat in gewisser Weise auch prophetisch-biographischen Inhalt: Insgesamt schreibt Kreisler zwei Opern, letztere im hohen Alter von 77 Jahren (Fink/Seufert 2005, S. 279). Aufgeführt werden und wurden diese aber so gut wie nie.

6) Bidlah Buh

Musical notation for 'Bidlah Buh' in B-flat major, 4/4 time. The melody consists of a sequence of eighth notes: Bb4, C5, Bb4, Ab4, Gb4, F4, Eb4, D4, C4. Chords are indicated above the staff: SWING, Bb/D, Db°, Cm7, and F7. The lyrics are: A BID-LAH BUH A BID-LAH BUH A BID-LAH BING BANG BUH

Notenbeispiel 15: Bidlah Buh (Transkription: Monika Lang/Rafael Wagner, November 2013)

“Lustig ist die Jägerei –
Lotte war im Weg dabei!”

Ein Frauenmörder erzählt von seinen zahlreichen Beziehungen, die allesamt mit dem Tod der Geliebten enden. Das ganze Lied über schildert der Serientäter fröhlich, wie er seine Liebschaften auf die verschiedensten Arten um die Ecke bringt, ob ausgeklügelt mit Gift oder brachial mit einem Ziegelstein. Die Komik, die wieder einmal Kreisler-typisch mit der erfolgreichen Verbindung von heiterer Musik und düsterem Text hervorgerufen wird, wird zu guter Letzt mit einer unterhaltsamen Schlusspointe versehen: Bei der „schönsten Frau der Welt“, die er gegen Ende des Liedes kennenlernt, scheint alles anders zu sein und die blutige Mordserie vorerst ihr Ende gefunden zu haben. Doch gleich darauf wird umso detailreicher geschildert, auf welcher brutal-vielseitigen Weise der Mörder das nächste Verbrechen begehen wird.

7) Achtzehn Jahre

CHA-CHA

C F C Dm G7 C

ACHT - ZEHN JAH - RE WAR - TE ICH BE - REITS AUF DEI - NEN AN - RUF

Detailed description: A musical staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a quarter note C5. The first measure is marked 'CHA-CHA'. The second measure has a quarter rest. The third measure has a quarter note D5, quarter note E5, quarter note F5, and quarter note G5. The fourth measure has a quarter note A5, quarter note Bb5, quarter note C6, and quarter note D6. The fifth measure has a quarter note E6, quarter note F6, quarter note G6, and quarter note A6. The sixth measure has a quarter note Bb6, quarter note C7, quarter note D7, and quarter note E7. The seventh measure has a quarter note F7, quarter note G7, quarter note A7, and quarter note Bb7. The eighth measure has a quarter note C8, quarter note Bb7, quarter note A7, and quarter note G7. The ninth measure has a quarter note F7, quarter note E7, quarter note D7, and quarter note C7. The tenth measure has a quarter note Bb6, quarter note A6, quarter note G6, and quarter note F6. The eleventh measure has a quarter note E6, quarter note D6, quarter note C6, and quarter note Bb5. The twelfth measure has a quarter note A5, quarter note G5, quarter note F5, and quarter note E5. The thirteenth measure has a quarter note D5, quarter note C5, quarter note Bb4, and quarter note A4. The fourteenth measure has a quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, and quarter note D4. The fifteenth measure has a quarter note C4, quarter note Bb3, quarter note A3, and quarter note G3. The sixteenth measure has a quarter note F3, quarter note E3, quarter note D3, and quarter note C3. The seventeenth measure has a quarter note Bb2, quarter note A2, quarter note G2, and quarter note F2. The eighteenth measure has a quarter note E2, quarter note D2, quarter note C2, and quarter note Bb1. The nineteenth measure has a quarter note A1, quarter note G1, quarter note F1, and quarter note E1. The twentieth measure has a quarter note D1, quarter note C1, quarter note Bb0, and quarter note A0. The piece ends with a double bar line.

Notenbeispiel 16: Achtzehn Jahre (Transkription: Monika Lang/Rafael Wagner, November 2013)

“Ich verbring den Großteil meiner Jugend in einem Fernsprechautomaten”

Welch prophetenhafte Aussage, wenn man bedenkt, wie viel Zeit viele Menschen vor allem heute mit ihren Mobiltelefonen verbringen.

Nimm die Liebe vielleicht nicht immer allzu ernst könnte die Botschaft dieser Nummer sein. Aufgrund eines versprochenen Anrufs der Geliebten hat der Protagonist schon seit achtzehn Jahren nicht mehr seinen Platz neben dem Telefon verlassen. Auch wenn das eine oder andere Mal Zweifel aufkommen: Er wagt es nicht, das heilige Versprechen in Frage zu stellen und ist bereit, noch mehr Zeit für die Holde zu vertun. Vor allem so lange man ihm sagt, dass er vom Weltgeschehen nicht wirklich etwas Wichtiges verpasse. Musikalisch unpassend zum Thema verwendet Kreisler einen zum Tanzen anregenden Tango-Rhythmus.

8) Mein Sekretär

POLKA

Bb Bb

MEIN SE - KRE - TÄR WEISS NICHT MEHR OB ER EI - NE SIE IST O - DER EIN ER UND DASS ER EI - NE

4 Bb F

SIE IST SCHEINT MIR IM - MER MEHR WAHRSCH EIN LICH

Detailed description: A musical staff in treble clef with a key signature of two flats (Bb). The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a quarter note C5. The first measure is marked 'POLKA'. The second measure has a quarter note D5, quarter note E5, quarter note F5, and quarter note G5. The third measure has a quarter note A5, quarter note Bb5, quarter note C6, and quarter note D6. The fourth measure has a quarter note E6, quarter note F6, quarter note G6, and quarter note A6. The fifth measure has a quarter note Bb6, quarter note C7, quarter note D7, and quarter note E7. The sixth measure has a quarter note F7, quarter note G7, quarter note A7, and quarter note Bb7. The seventh measure has a quarter note C8, quarter note Bb7, quarter note A7, and quarter note G7. The eighth measure has a quarter note F7, quarter note E7, quarter note D7, and quarter note C7. The ninth measure has a quarter note Bb6, quarter note A6, quarter note G6, and quarter note F6. The tenth measure has a quarter note E6, quarter note D6, quarter note C6, and quarter note Bb5. The eleventh measure has a quarter note A5, quarter note G5, quarter note F5, and quarter note E5. The twelfth measure has a quarter note D5, quarter note C5, quarter note Bb4, and quarter note A4. The thirteenth measure has a quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, and quarter note D4. The fourteenth measure has a quarter note C4, quarter note Bb3, quarter note A3, and quarter note G3. The fifteenth measure has a quarter note F3, quarter note E3, quarter note D3, and quarter note C3. The sixteenth measure has a quarter note Bb2, quarter note A2, quarter note G2, and quarter note F2. The seventeenth measure has a quarter note E2, quarter note D2, quarter note C2, and quarter note Bb1. The eighteenth measure has a quarter note A1, quarter note G1, quarter note F1, and quarter note E1. The nineteenth measure has a quarter note D1, quarter note C1, quarter note Bb0, and quarter note A0. The piece ends with a double bar line.

Notenbeispiel 17: Mein Sekretär (Transkription: Monika Lang/Rafael Wagner, November 2013)

„Aber der Friedrich wird mir langsam z'wiedrich
Denn er glaubt, er muss alles probier'n“

Die sexuelle Orientierung des Sekretärs scheint den Protagonisten, seinen Arbeitgeber, zunehmend zu verwirren. Trotz seiner Qualitäten scheint seine berufliche Karriere des Mitarbeiters in Gefahr zu sein, da Friedrich durch sein unorthodoxes Verhalten nicht nur sein persönliches Umfeld, sondern auch das seines Chefs irritiert und verärgert.

Auffallend ist, dass sich fast kein Reimschema (jedenfalls nicht unmittelbar) wiederholt. So gut wie bei jedem Vers wird der Reim unterschiedlich gestaltet und manchmal sogar überhaupt auf phonetische Ähnlichkeit verzichtet.

9) Das Triangel*

JA, DA SITZ ICH MIT-TEN IM OR-CHES-TER DRIN UND HAL-TE BE-REIT MEIN TRI-AN-GEL UND
 6 A G#7 C#m F#m/A# E/B B7
 END-LICH ZEIGT DER DI-RI-GENT AUF MICH HIN UND SCHON STEH ICH AUF UND MACH "BING!"

Notenbeispiel 18: Das Triangel (Kreisler 1998, S. 30)

Schilderung aus der Sicht eines Orchesterspielers, der sich aus „Jux“ ein Triangel kauft und darauf hin ein Leben als gelangweilter Triangelspieler verbringen muss. Voller Neid den anderen Orchestermitgliedern gegenüber schildert der eigentlich professionelle Musiker, wie er all die Opern und Meisterwerke auswendig kann. Partituren anderer Instrumente, selbst die schwierigen Kandenzen sind schon auswendig gelernt. Doch er ist nur für das eine *BING!* der Triangel zuständig

Interessant und irgendwie schlüssig, dass Kreisler genau bei diesem Stück, welches die vermeintliche Einfachheit bzw. Unkomplexität eines Instruments thematisiert, seine herausragende musikalische Klasse beweist: Er parodiert Etüden und Musikstücke, die jedem Musikstudenten geläufig sind. (Liszt: *Ungarische Rhapsodie*, Beethoven: *Pathetique* etc.)

KREISLER I	Lied 1	Lied 2	Lied 3	Lied 4	Lied 5	Lied 6	Lied 7	Lied 8	Lied 9	Σ/Ø
Länge	2:09	2:15	2:48	2:39	6:09	2:53	3:53	3:48	4:06	≈3:24
Worte	216	123	345	118	1023	424	371	504	370	≈388
Wortdichte	≈1,67	≈0,91	≈2,05	≈0,74	≈2,77	≈2,45	≈1,58	≈2,21	≈1,5	≈1,9
Tonart	F	B	F	Es	C	B	C	B	E	xxxxxx
Genre/Form	Walzer	Ball.	Foxtr.	Walzer	Boogie	Foxtr.	Tango	Polka	Foxtr.	xxxxxx
Musikalisch										
Intro?	JA	JA	NEIN	JA	JA	JA	JA	JA	NEIN	7
Motivische Elemente?	NEIN	NEIN	JA	NEIN	JA	JA	NEIN	NEIN	JA	4
Parodie/Zitat?	JA	JA	NEIN	NEIN	JA	NEIN	NEIN	NEIN	JA	4
Stimmeleitung in .. „A“kkorden...?	JA	JA	NEIN	JA	JA	NEIN	NEIN	NEIN	JA	5
...oder „G“esondert?	JA	JA	JA	NEIN	JA	JA	NEIN	NEIN	JA	6
Parlando?	JA	NEIN	JA	NEIN	JA	JA	JA	JA	JA	7
Bandbegleitung?	JA	JA	JA	JA	NEIN	JA	JA	JA	NEIN	7
Hauptmotiv										
Wie oft?	2x	3x	6x	4x	2x	3x	6x	5x	6x	37/≈4,1
Mit Auftakt?	JA	JA	JA	JA	NEIN	JA	NEIN	JA	JA	7
Taktanzahl	7	2	2	7	4	2	3	4	8	39/≈4,3
Akkordzahl/(-arten)	6 (5)	7 (4)	3 (3)	7 (6)	3 (2)	4 (4)	6 (4)	4 (1)	11 (8)	51(37)
Befindet sich am „E“nde/„A“nfang	A	A	E	A	A	A	A	A	A	8 x A 1 x E
...von „S“trophe/„R“efrain	R	R	S	R	R	R	R	R	R	1 x S 8 x R
Beginnt „↑“steigend/ „↓“fallend	↓	↓	→	↓	↓	↑	↓	↑	↓	2↑6↓ 1→
...auf welchem Ton?	1	1	3	4	1	1	1	5	3	xxxxxx
Endet „↑“steigend/ „↓“fallend	↑	↓	↑	↓	↓	↓	↑	↓	↑	4 x ↑ 5 x ↓
...auf welchem Ton?	7	5	1	1	6	5	5	7	1	xxxxxx
Ambitus	8	8	4	8	3	4	8	6	-9	58/≈7,3
Textlich										
Intro?	NEIN	NEIN	JA	NEIN	JA	JA	JA	JA	JA	6
Titel wie oft im Text?	7x	1x	13x	7x	X	16x	9x	6x	4x	63/7
Beinhaltet Moral?	NEIN	NEIN	NEIN	NEIN	NEIN	NEIN	NEIN	NEIN	NEIN	0
Kurzlebig?	NEIN	NEIN	NEIN	NEIN	NEIN	NEIN	NEIN	NEIN	NEIN	0
Dialekt/Mundart?	JA	NEIN	JA	NEIN	NEIN	NEIN	NEIN	NEIN	NEIN	2
Rolle										
1. Rolle (Erzähler)	X	X	X	X	X	X	X	X	X	0%
2. Rolle (Charakter)	100%	100%	85,2%	100%	85%	100%	100%	100%	100%	96,7%
3. Rolle (Zitat)	X	X	14,8%	X	15%	X	X	X	X	3,3%
Reimschema										
Hauptreimschema	abab ccdd	aabb	a,a,bb	aabb	aabb	abccb	abba	X	Aba, cbc	xxxxxxs
Paarreim (a,a,b,b)	JA	JA	JA	JA	JA	JA	NEIN	JA	JA	8
Kreuzreim (a,b,a,b)	JA	NEIN	NEIN	NEIN	JA	NEIN	JA	JA	JA	5
Blockreim (a,b,b,a)	NEIN	NEIN	NEIN	NEIN	JA	JA	JA	JA	NEIN	4
Binnenreim (aa, bb)	JA	NEIN	JA	NEIN	JA	JA	JA	JA	NEIN	6
Thematiken										
Liebe/Ehe/Frauen	L	L,F	F	L	L,F	L,F	L	F	X	6L,5F
Politik/Behörden	X	X	X	X	X	X	X	P	X	1P
Gesellschaft/Kultur	G	X	G,K	X	G, K	X	G	G	K	5G,3K
Heimat/Wien/Fremd	H	X	X	X	H	H	H	X	X	4H
Gesundheit/Konsum	X	X	K	X	X	X	K	G	X	1G,2K
Makaber/Skurril	M	S	M	M,S	S	M	S	S	S	4M,6S
Nostalgie/Beruf	X	X	B	X	B	X	N	B	B	1N,4B
Moral/Kurzlebig	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X

Tabelle 2: Zusammenfassung Kreisler – Vienna Midnight Cabaret (1957)

4.1.3. WEHLE I

1) Die Managerkrankheit*

Musical notation for the first system of 'Die Managerkrankheit'. It features a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. Chords are indicated above the staff: Fm7, Eb/B, C7, Fm, Bb7, Ab/C, Bb7/D, and Eb. The lyrics are: A-BER DIE MA-NA-GER-KRANK-HEIT DIE MA-NA-GER KRANK-HEIT ICH HAB SIE ICH HAB WAS ER-REICHT

Notenbeispiel 19: Die Managerkrankheit (Wehle 1959, S. 9)

„Dann nehmen Sie Tabletten und das Bandwurmmittel für den Hund und fünfzehn Vitamine D und achtzehn Stück Hormone C und zwanzig Aspirin und noch sind Sie nicht hin“

Schilderung eines „normalen“ Tages eines für die Arbeit lebenden Büroangestellten. Nur auf Leistung und Erfolg aus, stresst sich der Dienstnehmer durch den für die Gesundheit schädlichen Arbeitstag.

Die große Pointe: Man zerstört sich durch Arbeit und vergisst zu leben, aber dafür hat man was erreicht: nämlich nichts Positives.

Peter Wehle wechselt vom wienerliedhaften Intro über den Walzer zum Boogie und wieder zurück. Ob er das so macht, weil er sich schwer tut, ein ganzes Lied in einem Schema durchziehen zu können, oder das mit Absicht geschieht, kann nicht beurteilt werden.

Auffallend schon hier beim ersten Lied von Wehle ist die Art des Erzählers, die Wehle einnimmt: Anstatt eines über dem Geschehen stehenden Erzählers spricht er den Zuhörer direkt an und begibt sich somit selbst in die (zweite) Rolle eines Charakters.

2) Lernen Sie kochen!*

Musical notation for the first system of 'Lernen Sie kochen!'. It features a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. Chords are indicated above and below the staff: Cmaj9, C, C/G, A°, G7/B, C, F#°, G7, Ab7(Add9), G7(b9), Bm/D, F6, Fm7/C, G7, Cmaj9, and C. The lyrics are: LER - NEN SIE KO - CHEN, GNA - DI - GE FRAU SCHON NACH TA - GEN SCHON NACH WO - CHEN IST EIN JE - DES HERZ GEB - BRO - CHEN WENN SIE GUT KO - CHEN!

Notenbeispiel 20: Lernen Sie kochen! (Wehle 1959, S. 20)

„Denken Sie an die Epochen,
wo man Frauen hat erstochen,
die nicht gut kochen“

Der Sänger weiß, was der Tipp schlechthin für Frauen auf Mönnersuche ist: Wer gut kocht, hat schon gewonnen. Über die Länge des gesamten Liedes wird signalisiert, dass es das Beste für die partnersuchenden Frau ist, die Fertigkeiten im Küchenbereich gut zu beherrschen, sodass Liebesglück auch wirklich garantiert ist.

Ob dieses Lied hilft, Vorurteile aus der Welt zu schaffen oder diese nur florieren lässt, sei dahingestellt. Das Ganze wird musikalisch von einem swinghaften Foxtrott untermalt. Harmonisch interessant ist die Schwerpunktsetzung von Vorhalten.

3) Jazz-Neurose (feat. Bronner)*



Notenbeispiel 21: Jazz-Neurose (Wehle 1959, S. 5)

„Wir gehören längst ins Irrenhaus mit unserem Verstand
Wir singen „Abiubn babiubn bai bai, radiodeeh diudn dai dai“
Und wir hupfen langsam aus'm Gwand!“

Ein Lied über Jazz und die psychischen Nebenwirkungen, die beim übertriebenen Hören desselben auftauchen können.

Auffallend ist vor allem, dass dieses Lied im textlichen wie im musikalischen Sinn überhaupt keine ausschließlich Jazztypischen Elemente enthält. Weder sind Jazzakkorde oder -kadenzen ausfindig zu machen, noch erinnern die textliche Gestaltung (siehe Textzitat oben) an das Jazzgenre. Das mag daran liegen, dass in den beiden Jahrzehnten nach dem zweiten Weltkrieg im gesamten deutschen Sprachraum mit dem Begriff „Jazz“ ausschließlich rhythmische und vor allem aus dem anglo-amerikanischen Raum stammende Unterhaltungsmusik verstanden wurde.

4) Auto-Ballade



Notenbeispiel 22: Auto-Ballade (Transkription: Monika Lang/Rafael Wagner, November 2013)

„Wie klopfen die Ventile, Wie laut ist's im Getriebe
Das höchste der Gefühle: Die Liebe
Im Kühler kocht das Wasser vor Sehnsucht nach dem Süßen
Es schmerzen im Vergaser: die Düsen“

Ein entzückendes sowie kantenloses Auto-Liebeslied mit Happy End nach dem bewährten Schema *Alte Liebe rostet nicht*. Der Inhalt: Junges schüchternes Damenauto liebt Nachbarauto. Durch eine unvorhersehbare Aktion kommen die beiden zum ersten Mal in Kontakt und verlieben sich, worauf nach kurzem Liebesspiel Hochzeit und Familienzuwachs folgt. Die Komik passiert durch die Schilderung von menschlichen Symptomen, übertragen auf das Baukonstrukt des Automobils.

5) Steh auf, liebes Wien

SWING C G G C

STEH' AUF LIE-BES WIEN UND SCHENK DIR EIN LIE-BES WIEN ES WIRD EIN WEIN LIE-BES WIEN BALD WIE-DER SEIN

Detailed description: A musical score for a swing piece. The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The melody is written on a single staff in treble clef. Chords are indicated above the staff: C, G, G, C. The lyrics are written below the staff.

Notenbeispiel 23: Steh auf, liebes Wien (Transkription: Monika Lang/Rafael Wagner, November 2013)

„Die Oper haben wir wirklich wieder aufgebaut
 Vom guten Wein sind alle Glaserl voll
 Und trotzdem ist es gut, wenn man nach rückwärts schaut
 Wie es einmal war und wie es nie mehr werden soll“

Mehr Wienerlied kann – was textliche wie musikalische Gestaltungsform angeht – fast nicht sein. Anzumerken ist, dass es durchaus auf das Missverhalten der Wiener Bevölkerung während der Nazidiktatur aufmerksam macht, sozusagen Fehler zugibt. Kurz nach der Kriegszeit verfasst, war dieses Lied einer der ganz großen Hits Peter Wehles (Wehle 1983, S.139).

6) Pech in der Liebe*

C^{ma}37 C⁶ G⁺

ACH ICH HAB SO VIEL PECH IN DER LIE - BE

Detailed description: A musical score for a piece in 3/4 time. The key signature has three flats (Bb, Eb, Ab). The melody is written on a single staff in treble clef. Chords are indicated above the staff: C^{ma}37, C⁶, G⁺. The lyrics are written below the staff.

Notenbeispiel 24: Pech in der Liebe (Wehle 1959, S. 24)

„Ich hör optimistisch, es kommen statistisch vier Frauen auf drei Mann.
 Ich muss überlegenm ich hab zwei Kollegen,
 die nehmen wahrscheinlich, und das ist mir peinlich
 vier Frauen ohne Reue, da hat jeder zweie, nur ich bin arm dran.“

Der bemitleidenswerte Sänger klagt in einem schnellen Dreivierteltakt über sein Unglück beim anderen Geschlecht. Nach vielen erfolglosen Versuchen sieht der Protagonist am Ende des Liedes lediglich die Zellteilung als einzige Option der Fortpflanzung.

7) Mlle. Jou-Jou

SWING Ab Ab^{ma}37 Ab⁶ 3 Ab Ab/C 3 B^o Eb7

MADE MOI SELLE JOU JOU HAT ZUWEILN' EIN REN DEZ VOUS MIT SOI GNIER TEN NET TEN ÄLT REN' HERRN

Detailed description: A musical score for a swing piece. The key signature has three flats (Bb, Eb, Ab). The time signature is common time (C). The melody is written on a single staff in treble clef. Chords are indicated above the staff: Ab, Ab^{ma}37, Ab⁶, 3, Ab, Ab/C, 3, B^o, Eb7. The lyrics are written below the staff.

Notenbeispiel 25: Mlle. Jou-Jou (Transkription: Monika Lang/Rafael Wagner, November 2013)

„Wenn dann so ein netter Junge zärtlich zu ihr sagt „Cherie, je t'aime“
 Dann wird selbst für die kluge Demoiselle Jou-Jou die Liebe zum gefährlichsten Problem, oh wie unangenehm“

Dieses Lied handelt von einer in Liebesdingen routinierten Dame aus Paris. In der ersten Hälfte des Liedes handelt es sich um ihre Fähigkeit, die Liebesbedürfnisse derer zu befriedigen, die sich die Dienste dieser hoch angesehenen Frau auch leisten können. Im zweiten Teil wird klar, dass sie selbst die gleichen Bedürfnisse hat und sie selbst dem Zauber der Liebe nicht entrinnen kann.

8) Kochkunstolympiade

„A Krautfleisch, oder a Krenfleisch, oder a Stelzn
Ja, die muss auf der Zungen zerschmelzen
Ein Backhenderl, als Gaumenkitzel,
Na, und die Krönung, die Weltmacht, unser Schnitzl“

Eines der Lieder, in dem Wehle sein vielfältiges fremdsprachliches Talent präsentiert und zelebriert. Der Protagonist erzählt vom Besuch einer internationalen Veranstaltung, bei der Kochkünstler aus neun verschiedenen Ländern mit ihren jeweiligen Spezialitäten die Jury überzeugen wollen, dass genau ihre Speisen die besten schlechthin sind. In der Reihenfolge: Ein Tscheche, ein Schweizer, ein Italiener, ein Russe, eine Französin, ein Deutscher (Berlin), ein Ungar, ein Amerikaner und zu guter Letzt ein bevorzugt präsentierter Wiener. Jede(r) für sich bekommt eine eigene musikalisch zum Land passende Untermalung.

Diese Lied lässt sich auf vielen Ebenen nicht mit der für diese Arbeit generierten Analyse bearbeiten: Durch das fehlen eines erkennbaren Hauptmotivs fällt ein großer Teil der Analyse weg.

WEHLE I	Lied 1	Lied 2	Lied 3	Lied 4	Lied 5	Lied 6	Lied 7	Lied 8	Σ/Ø
Länge	3:54	3:03	2:11	2:50	3:05	2:39	3:14	9:24	≈3:47
Worte	553	339	312	302	282	361	315	1017	≈435
Wortdichte	≈2,36	≈1,85	≈2,38	≈1,77	≈1,52	≈2,27	≈1,62	≈1,8	≈1,92
Tonart	Es	C	e-moll	F	C	C	As	C	xxxxxxx
Genre/Form	MIX!	Foxt.	Foxt.	Ballade	Foxt.	Walzer	Ballade	MIX!	xxxxxxx
Musikalisch									
Intro?	JA	JA	NEIN	JA	JA	JA	JA	NEIN	6
Motivische Elemente?	NEIN	NEIN	NEIN	NEIN	NEIN	NEIN	NEIN	NEIN	0
Parodie/Zitat?	NEIN	NEIN	JA	NEIN	NEIN	NEIN	NEIN	JA	2
Stimmeleitung in .. „A“kkorden...?	JA	JA	NEIN	NEIN	JA	NEIN	NEIN	JA	4
...oder „G“esondert?	JA	JA	JA	JA	NEIN	JA	JA	JA	7
Parlando?	JA	JA	JA	JA	NEIN	JA	JA	JA	7
Bandbegleitung?	JA	JA	JA	NEIN	JA	JA	JA	JA	7
Hauptmotiv									
Wie oft?	1x	4x	2x	6x	4x	6x	4x	X	27/≈3,85
Mit Auftakt?	JA	JA	JA	JA	JA	JA	JA	X	7
Taktanzahl	7	7	8	2	4	3	4	X	35/5
Akkordzahl/(-arten)	8 (8)	16(13)	3 (2)	3 (2)	4 (2)	3 (3)	7 (6)	X	44(36)
Befindet sich am „E“nde/„A“nfang	E	A	A	A	A	A	A	X	6 x A 1 x E
...von „S“trophe/„R“efrain	X	R	R	S	R	R	R	X	1 x S 5 x R
Beginnt „↑“steigend/ „↓“fallend	→	↑	↓	↑	↑	↑	↑	X	5↑1↓ 1→
...auf welchem Ton?	1	2	3	1	1	1	3	X	xxxxxxx
Endet „↑“steigend/ „↓“fallend	↓	↓	↓	↓	↑	↓	↓	X	1 x ↑ 6 x ↓
...auf welchem Ton?	1	1	1	6	3	1	5	X	xxxxxxx
Ambitus	11	9	6	9	9	4	9	X	57/≈8,14
Textlich									
Intro?	JA	JA	NEIN	NEIN	NEIN	NEIN	NEIN	JA	3
Titel wie oft im Text?	3x	6x	X	X	4x	4x	5x	1x	23/≈2,8
Dialekt/Mundart?	NEIN	NEIN	NEIN	NEIN	NEIN	NEIN	JA	JA	2
Rolle									
1. Rolle (Erzähler)	X	X	X	97,4%	X	X	37,4%	X	17%
2. Rolle (Charakter)	92,5%	96,8%	66,6%	X	100%	100%	X	16,8%	59%
3. Rolle (Zitat)	7,5%	3,2%	33,3%	2,6%	X	X	62,6%	83,2%	24%
Reimschema									
Hauptreimschema	aabb	aabb	aabb	abab	aabb	a,bb,a	abab	aabb	xxxxxxx
Paarreim (a,a,b,b)	JA	JA	JA	JA	JA	JA	NEIN	JA	7
Kreuzreim (a,b,a,b)	JA	JA	NEIN	JA	JA	NEIN	JA	JA	6
Blockreim (a,b,b,a)	NEIN	NEIN	JA	NEIN	NEIN	JA	JA	JA	4
Binnenreim (aa, bb)	JA	JA	JA	JA	JA	JA	JA	JA	8
Thematiken									
Liebe/Ehe/Frauen	X	E,F	X	L,E,F	L	L,F	L,F	X	4L,2E,4F
Politik/Behörden	X	X	X	X	P	X	X	X	1P
Gesellschaft/Kultur	G	G	K	X	K	X	G	K	3G,3K
Heimat/Fremd/Wien	X	X	X	X	H,W	X	F	H,F,W	2H,2F, 2W
Gesundheit/Konsum	G,K	K	G,K	X	K	X	X	K	2G,5K
Makaber/Skurril	X	X	S	S	X	X	X	S	3S
Nostalgie/Beruf	N,B	X	X	X	N	X	X	B	2N,1B
Moral/Kurzlebig	M,K	X	X	M	M,K	X	X	K	3M,3K

Tabelle 3: Zusammenfassung Wehle – Vienna Midnight Cabaret (1957)

4.2. INHALTSANALYSE VIENNA MIDNIGHT CABARET II (1958)

4.2.1. BRONNER II

1) Wiegenlied väterlicherseits

Musical notation for the first part of the song. The key signature is one sharp (F#). The melody is written on a treble clef staff. Above the staff, the following chords are indicated: E_m(ADD9), E_m(ADD9)/B, E_m(ADD9), E_m(ADD9)/B, C, D/A, C, D/A. The lyrics are: SCHLAF EIN MEIN KIND MEIN KIND SCHLAF EIN MAN HÄLT UNS FÜR VER - WAND - TE

Notenbeispiel 26: Wiegenlied väterlicherseits (Transkription: Monika Lang/Rafael Wagner, Dezember 2013)

„Der hat es gut, den man nicht weckt
Wer tot ist, schläft am längsten
Wer weiß, wo deine Mutter steckt!“

Ein Wiegenlied der unheimlichen Art. Wer ist derjenige, der es singt und was ist passiert? Mord? Kindesraub?

Musikalisch nimmt dieses Lied eine Form an, die bei keiner der anderen Schallplattenlieder vorkommt. Abgesehen von der ohnehin schon seltenen Mollfärbung hat dieses Lied durchaus zeitgenössischen Charakter. Chromatische Läufe sowie Ausflüge in Tonarten, die weit vom tonalen Ursprung entfernt sind ergeben zusammen mit dem angsteinflößenden Text ein Lied, welches sich weit von bloßer Unterhaltung distanziert.

2) Bielefeld*

Musical notation for the first part of the song. The key signature is three flats (Bb, Eb, Ab). The melody is written on a treble clef staff. Above the staff, the following chords are indicated: E^o, F_m⁷, Bb⁷, Eb⁶, Bb⁷, Eb⁶. The lyrics are: WAS NÜTZT MIR DENN DAS VIE - LE GELD IN BIE - LE - FELD IN BIE - LE - FELD

Notenbeispiel 27: Bielefeld (Bronner 1959, S.11)

„Ich ess im ersten Haus am Platz hier
Doch was die kochen, das ist für die Katz hier
Die Einheitstunke wird mir täglich fader
Und der Kaffee hier das ist ein Gschlader“ (= schlechtschmeckende Flüssigkeit (Wehle 1980, S. 148))

Hier handelt es sich um einen Text von Hans Weigel, den Bronner vertonte. (Bronner 1992, S. 21) Es geht um einen jungen, fähigen Maler aus Wien, dem trotz seiner Begabung das nötige Geld fehlt, um über die Runden zu kommen. Nachdem ihm geraten wird, sein Glück in Deutschland zu versuchen, scheint er keine finanziellen Nöte mehr haben zu müssen. Jedoch, und jetzt kommt die große Pointe, bemerkt er erst dann und dort in Bielefeld, dass Geld nicht alles ist. Lieber also ein armer Wiener mitsamt dem guten Kaffee etc. als ein wohlhabender Deutscher mit unnötigem Mercedes.

Auffallend beim hier präsentierten Text: Zum ersten Mal wird Deutschland zu einem zentraleren Thema, jedoch (oder vielleicht gerade deswegen) wurde bei diesem Lied das Wiener-Wörterbuch von Wehle öfters als bei irgendeinem anderen Lied benötigt (siehe Anhang).

Musikalisch auffallend ist die Anzahl der Tempo- und Musikstilwechsel, welches auf die Zerrissenheit zwischen Erfolg und Gemütlichkeit, modernem Leben und Tradition hinweisen soll.

3) Lieschen Müller*

Musical notation for the song 'Lieschen Müller'. The score is in treble clef, 3/4 time, and G major. The melody consists of a series of quarter and eighth notes. The lyrics are written below the notes. Chords are indicated above the staff: A7(add13) for the first two notes, D7 for the next two, Gm for the next two, and G for the final two notes.

ES WAR EIN MÄD - CHEN NA - MENS LIES - CHEN MÜL - LER

Notenbeispiel 28: Lieschen Müller (Bronner 1959, S.7)

„Sie war immer sehr für Treue, und verbietet sich das Neue
Sie will immer nur den selben alten Hut“

„Thema des Kabarettts ist nicht die Obrigkeit, sondern das Untertanenbewußtsein, nicht die Wirtschaft, sondern das Selbstverständnis des düpierten Konsumenten, nicht das Fernsehen, sondern die Fernsehgläubigkeit; Thema sind nicht die „Verhältnisse“, sondern ihr ideologischer Überbau.“ (Henningsen 1967, S. 35)

Henningsens Worte werden selten so genau verdeutlicht wie in diesem Lied. Die Schlagerbranche und ihre Eigenheiten waren schon oft das Angriffsziel von Satirikern. Warum aber sollte sich das musikalische oder inhaltliche Niveau verbessern, wenn die Nachfrage weiterhin groß genug bleibt, um Profit machen zu können? Solange also Leute wie Lieschen Müller an ihrem festgefrorenen Musikgeschmack und -konsum hängen bleiben, wird sich das Angebot kaum verändern (müssen).

Musikalisch wird ein typisches Schlagerlied parodiert. Es wird auf große Abwechslung oder einen interessanten Aufbau verzichtet. Ein über das ganze Lied gleichbleibender Rhythmus und sich wiederholende Textpassagen, die mit typischen Walzerfloskeln ausgeschmückt werden, motivieren zum Mitschunkeln.

4) Die schlanke Linie

Musical notation for the song 'Die schlanke Linie'. The score is in treble clef, 4/4 time, and C major. The melody consists of a series of eighth and quarter notes. The lyrics are written below the notes. Chords are indicated above the staff: SWING, C, C/B, C/A, C/G, C, A7/E, and Dm.

DIE SCHLAN KE LI-NIE IST EI-NE PLA-GE SIE MACHT DER FRAU VON HEUT DAS LE-BEN ZIEM LICH SCHWER

Notenbeispiel 29: Die schlanke Linie (Transkription: Monika Lang/Rafael Wagner, Dezember 2013)

„Leg doch bitte, meine Teure, mehr Gewicht auf dein Gewicht!“

Frauen sollen auf jegliche Art gleichberechtigt sein. Selbst wenn dieser Anspruch schon in den Fünzfzigern diskutiert wurde, so gab und gibt es seitdem dennoch

unausgewogene Zugänge beim Schönheitsideal. Während in der ersten Hälfte des Liedes der Erzähler in einer machohaften Haltung von den Vorteilen des Schlankseins bzw. den Nachteilen des Vollschlankseins singt, werden in der zweiten Hälfte die Problematiken des umgekehrten Falls (nach zu erfolgreicher Diätkur also) geschildert.

Am Ende des Liedes wird Beethovens Trauermarschmotiv rezitiert.

5) Der Eingeladene

SWING A7 Dm C G C

ICH WILL ES SEN ES SEN ES SEN UND VER GES SEN GESSEN GES SEN DASSES AUS SER ES SEN IR GEND ET WAS GIBT

Detailed description: A musical score for a swing piece. The melody is written on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The tempo/style is marked 'SWING'. Chords are indicated above the staff: A7, Dm, C, G, and C. The lyrics are written below the staff, with some words in all caps and some in lowercase. There are some handwritten-style annotations above the first few notes.

Notenbeispiel 30: Der Eingeladene (Transkription: Monika Lang/Rafael Wagner, Dezember 2013)

„Ja, ich sag es offen und ehrlich, das Leben wäre doppelt so herrlich,
Könnt ich mich jeden Tag von neuem hier als Gast auf so viel freuen.
Täglich im Bewusstsein baden: heute bin ich eingeladen.“

Eine Hymne ans Speisen. Der Protagonist, zum Essen eingeladen, kann es kaum erwarten, welche kulinarischen Erlebnisse auf ihn zukommen. Träumerisch werden von den Vorspeisen bis hin zum Kaffee danach alle Stationen des Essen-Rituals geschildert. Was das Ganze jedoch zu solch einem besonderen Erlebnis zu machen scheint, ist die Tatsache, dass er als Gast keine Gegenleistung – zum Beispiel finanzieller Art – erbringen muss. Es ist im Endeffekt die Darstellung eines hochprofessionellen Schnorrers.

Bemerkenswert hier ist die Vielzahl der Reimschemata, die Bronner anwendet. Er wechselt in fast jeder Verszeile vom (ein- und zweiteiligen) Paarreim über den Binnenreim bis hin zum Wechselreim.

6) Kaffeesamba

D7/Ab G7(SUS4) G7 Cm37 C6 G7(SUS4) G7 C

DENN IN BRA - SI LIEN GIBT ES SCHRECK LICH VIEL KAF - FEE UND DA RUM BA DEN DIE NA TÜR LICH IM KAF - FEE

Detailed description: A musical score for a samba piece. The melody is written on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The tempo/style is not explicitly marked but the chords suggest a samba feel. Chords are indicated above the staff: D7/Ab, G7(SUS4), G7, Cm37, C6, G7(SUS4), G7, and C. The lyrics are written below the staff.

Notenbeispiel 31: Kaffeesamba (Transkription: Monika Lang/Rafael Wagner, Dezember 2013)

„Man zahlt sogar Vermittlerprovisionen
Mit Kaffeebohnen bei einem Hausverkauf“

Brasilien hat eine hohe Kaffeekultur. Auf sehr überzeichnete Weise schildert Bronner diese Tatsache, die er wohl selbst bei seiner Weltreise erfahren durfte. Jedoch besteht in diesem Lied so gut wie alles aus Kaffee, so der Erzähler: Schnee, die Milch der Kuh, sogar der Kaffee-Ersatz. Man badet darin, man bezahlt damit, Brasiliens gesamte Wirtschaft sei darauf aufgebaut.

Das Lied erinnert stark an das unter anderem von *Frank Sinatra* interpretierte Lied *The coffee song* (häufigste Textzeile: they got an awful lot of coffee in Brasil. Zum Vergleich, Bronners Version: Denn in Brasilien gibt es schrecklich viel Kaffee)
 Außerdem auffallend: Gut die Hälfte aller Verse reimen sich auf dasselbe Wort, nämlich *Kaffee*. Wahrscheinlich, um diese Thematik auch durch die Vergestaltung deutlich zu machen.

7) Reise um die Welt*

Musical notation for the song "Reise um die Welt". The notation is in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody is written on a single staff. Above the staff, the chords are indicated: D7, G, D7, D7, G. The lyrics are: VIEL VER - GNÜ GEN MEI-NE HERRN VIEL VER - GNÜ GEN MEI-NEHERRN ACH WIE SCHÖN IST EI-NE REI-SE UM DIE WELT

Notenbeispiel 32: Reise um die Welt (Bronner 1959, S.18)

„Eine schöne Signorina stahl das Herz mir nur
 Und ihr kleiner süßer Bruder stahl mir dann die Uhr“

Als hilfloses Opfer einer Reisebroschüre begibt sich der Protagonist auf Weltreise und schildert die Erlebnisse in den Hauptstädten, die allesamt mit Erfahrungen mit dem anderen Geschlecht zu tun haben. Ohne erwähnenswerte Erfolge, jedoch um ein Haufen Geld leichter, kehrt er betrübt von der Reise zurück. Man sei also gewarnt, blindlings Werbung zu vertrauen!

Der auffallend einfache Aufbau dieses Lieds, welches eigentlich mit dem Titel *Viel Vergnügen, meine Herr'n* veröffentlicht wurde (Bronner, 1959, S. 18) hebt sich durch eben seine Einfachheit von den bisherigen Liedern Bronners ab. In je einem Vers werden die jeweiligen Reiseerlebnisse geschildert, Diese Verse werden lediglich von der kurzen, prägnanten Hook-line, die den Titel beinhaltet, unterbrochen.

8) Sie ist so wunderbar

Musical notation for the song "Sie ist so wunderbar". The notation is in C major (no sharps or flats) and 4/4 time. The melody is written on a single staff. Above the staff, the chords are indicated: RUMBA, F, G7, Cmaj7, C6, Dm7, G7, C. The lyrics are: SIE IST SO WUN-DER-BAR SIE IST SO WUN-DER VOLL_SIE IST SO WUN-DER-SCHÖN_UND SIE IST MEI-NE FRAU

Notenbeispiel 33: Sie ist so wunderbar (Transkription: Monika Lang/Rafael Wagner, Dezember 2013)

„Nie gibt es Streit, der uns entzweit
 Denn sie kennt meine Fehler und sie verzeiht“

Wieder eine Liebesballade Bronner, die zwar kabarettistische oder humorvolle Inhalte vermeidet, dafür aber autobiographische Elemente beinhaltet. Seine (zweite) Frau Bruni Löbl - mit der er noch gemeinsam Lieder auf Vienna Midnight Cabaret I aufnimmt (siehe *Aufstehn!* und *Schlaf ein!*) - lässt sich von Bronner scheiden, weil dieser eine Affäre mit der um viele Jahre jüngeren Margaret, einer jungen Kabarettbesucherin beginnt. Noch vor den Aufnahmen der zweiten Schallplattenreihe heiratet er Margaret im Jahre 1958

Diese (dritte) Ehe, aus welcher zwei Kinder hervorgehen und welche nach 22 Jahren mit dem Krebstod Margarets tragisch endet, bezeichnet Bronner als die schönsten Jahre seines Lebens (Bronner 2004, S.229). Kein Wunder also, wenn er in diesem Lied aus dem Liebstaumel gar nicht mehr herauskommt.

BRONNER II	Lied 1	Lied 2	Lied 3	Lied 4	Lied 5	Lied 6	Lied 7	Lied 8	Σ/Ø
Länge	3:54	5:07	3:32	2:35	4:08	3:50	3:48	3:36	≈3:51
Worte	266	533	268	337	468	393	402	214	≈360
Wortdichte	≈1,13	≈1,73	≈1,26	≈2,18	≈1,88	≈1,71	≈1,76	≈1	≈1,55
Tonart	e-moll	Es	G	C	C	C	G	C	xxxxxxx
Genre/Form	Schlafli	Foxtrot	Walzer	Foxtrot	Foxtrot	Samba	Couplet	Rumba	xxxxxxx
Musikalisch									
Intro?	NEIN	NEIN	NEIN	NEIN	NEIN	NEIN	JA	NEIN	1
Motivische Elemente?	NEIN	NEIN	NEIN	NEIN	NEIN	NEIN	NEIN	NEIN	0
Parodie/Zitat?	NEIN	NEIN	JA	JA	NEIN	JA	NEIN	NEIN	3
Stimmeleitung in .. „A“kkorden...?	NEIN	JA	JA	NEIN	NEIN	JA	NEIN	JA	4
...oder „G“esondert?	NEIN	JA	NEIN	JA	JA	JA	JA	NEIN	5
Parlando?	JA	JA	NEIN	JA	JA	JA	JA	NEIN	6
Bandbegleitung?	NEIN	JA	JA	JA	JA	JA	JA	JA	7
Hauptmotiv									
Wie oft?	4x	3x	5x	2x	2x	5x	8x	2x	31/≈3,87
Mit Auftakt?	JA	JA	JA	JA	JA	JA	JA	JA	8
Taktanzahl	4	4	7	4	4	4	7	7	41/≈5,1
Akkordzahl/(-arten)	8 (4)	5 (3)	4 (4)	7 (6)	4 (3)	7 (5)	4 (2)	7 (6)	46 (33)
Befindet sich am „E“nde/„A“nfang	A	A	A	A	E	E	A	A	6 x A 2 x E
...von „S“trophe/„R“efrain	S	R	S	R	R	S	R	R	3 x S 5 x R
Beginnt „↑“steigend/ „↓“fallend	→	↓	↑	↑	↓	↓	↓	↓	2↑ 5↓ 1→
...auf welchem Ton?	5	4	5	5	2	5	1	1	xxxxxxx
Endet „↑“steigend/ „↓“fallend	↓	↓	↓	↑	↓	↓	↓	↑	2 x ↑ 6 x ↓
...auf welchem Ton?	1	1	5	4	1	1	3	1	xxxxxxx
Ambitus	4	9	7	4	9	9	8	10	≈7,5
Textlich									
Intro?	NEIN	JA	NEIN	NEIN	JA	JA	NEIN	NEIN	3
Titel wie oft im Text?	X	11x	6x	6x	X	X	7x	4x	34/≈4,2
Dialekt/Mundart?	NEIN	JA	NEIN	NEIN	NEIN	NEIN	NEIN	NEIN	1
Rolle									
1. Rolle (Erzähler)	X	50,5%	100%	86,6%	X	94,9%	X	X	41,5%
2. Rolle (Charakter)	100%	X	X	X	100%	X	100%	100%	50%
3. Rolle (Zitat)	X	49,5%	X	13,4%	X	5,1%	X	X	8,5%
Reimschema									
Hauptreimschema	abaab	aabb	abccb	abab	X	aabbb	aabb	abab	xxxxxxx
Paarreim (a,a,b,b)	NEIN	JA	NEIN	JA	JA	JA	JA	NEIN	5
Kreuzreim (a,b,a,b)	JA	NEIN	NEIN	JA	JA	NEIN	JA	JA	5
Blockreim (a,b,b,a)	NEIN	NEIN	JA	NEIN	NEIN	JA	NEIN	NEIN	2
Binnenreim (aa, bb)	NEIN	JA	JA	JA	JA	JA	JA	JA	7
Thematiken									
Liebe/Ehe/Frauen	L,F	L	L,F	L,E,F	X	F	L,F	L,E,F	6L,2E,6F
Politik/Behörden	X	P	X	X	X	P	X	X	2P
Gesellschaft/Kultur	X	G,K	G,K	G	G	G,K	X	X	5G,3K
Heimat/Fremd/Wien	X	H,F,W	X	X	X	F	F	X	1H,3F,1W
Gesundheit/Konsum	X	K	K	G,K	K	G,K	X	X	2G,5K
Makaber/Skurril	M,S	X	X	S	X	S	S	X	1M,4S
Nostalgie/Beruf	X	B	N	X	X	X	X	X	1N,1B
Moral/Kurzlebig	X	M	K	X	X	X	X	X	1M,1K

Tabelle 4: Zusammenfassung Bronner – Vienna Midnight Cabaret II (1958)

4.2.2. KREISLER II

1) Zwei alte Tanten tanzen Tango

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in eighth notes. Above the staff, the word 'TANGO' is written. Chords are indicated above the staff: C, Eb, Dm, and G7. Below the staff, the lyrics are written: 'ZWEI AL - TE TAN - TEN TAN ZEN TAN - GO MIT - TEN IN DER NACHT'.

Notenbeispiel 34: Zwei alte Tanten tanzen Tango (Transkription: Monika Lang/Rafael Wagner, Dezember 2013)

„Selbst in Amerika da wär i ka Sekunde ohne Zorn
I hätt a tolle Wut auf Hollywood,
Mein Englisch ist bemänglich
Und i wär schon längst a Gangster Word'n“

Hier bemerkt man die Entwicklung, die Kreisler seit der ersten Schallplatte gemacht hat. Die Lieder mit makabrem Inhalt, sind größtenteils in der ersten Ausgabe von Vienna Midnight Cabaret enthalten, während die Lieder auf dieser Schallplatte eher ein surrealen/absurden Stil zugeteilt werden können (Balzter 2000, S. 26)

Während die Geschehnisse auf der ganzen Welt ihren Lauf nehmen, sind es jedoch die zwei tangotanzenden alten Tanten, die unbeirrt ihr Leben genießen und sich dabei nicht stören lassen. Die Menschheit hat sich im Laufe ihrer langen Geschichte stark verändert und verkompliziert. Viele haben jedoch verlernt, auch ganz anspruchslos glücklich sein zu können.

Bemerkenswert und hervorstechend sind hier Kreislers Wortverschmelzungen. Die Grenzen zwischen Versende und -anfang werden durch ausgeklügelte Wortkombinationen zum Teil undeutlich gemacht.

Dies scheint vor allem bei Kreisler ein typische Stilmittel zu sein, da er nach seiner Ankunft in Wien - nach über fünfzehn Jahren in Amerika - Probleme hat, sich wieder in die deutsche Sprache einzugewöhnen. Dies hat aber zur Folge, dass er sich leicht auf phonetische Ähnlichkeiten bei Wörtern konzentrieren kann. die Muttersprachlern vielleicht gar nicht so auffallen würden (Fink/Seufert 2005, S. 185).

2) Du bist neurotisch

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in eighth notes. Above the staff, the word 'SWING' is written. Chords are indicated above the staff: F, F#o, Gm, Ab, Dm/A, D7, and Gm. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it. Below the staff, the lyrics are written: 'DU BIST NEU-RO-TISCH UND ICH BIN PSY-CHO-PA-THISCH DRUM SIND WIR AU-TO-MA-TISCH VER-LIEBT'.

Notenbeispiel 35: Du bist neurotisch (Transkription: Monika Lang/Rafael Wagner, Dezember 2013)

„Ich wünschte mir schon lange ein kleines Rendezvous
mit einer Frau, so schizophrenisch wie du“

Gleich und gleich gesellt sich gern. Im Wartezimmer eines Psychiaters besingt ein geistig leicht labiler Zeitgenosse die Angebetete, welche von ähnlichem Schlag ist. Liebevoll versucht der etwas verwirrte Mann das Gegenüber mit Schilderungen seiner teils blutrünstigen, teils vollkommen skurrilen Wahnvorstellungen und Bedürfnissen zu verführen, weil er mit ihrem Verständnis rechnet.

3) Lied für Kärntner Männerchor

The image shows a musical score for a song in 3/4 time, key of E-flat major. The melody is written on a single staff. Above the staff, the following chords are indicated: Eb, Bb7, Eb, Ab, D, Eb. Below the staff, the lyrics are written: AR - MES EIN - ÄU - GI - GES ELS - CHEN SCHÖ - NE BLON - DE FEE.

Notenbeispiel 36: Lied für Kärntner Männerchor (Transkription: Monika Lang/Rafael Wagner, Dezember 2013)

„Natürlich ging es mir dabei um die nachgeäfften, falschen Volkslieder, um die sogenannten Heimatdichter und Volkskomponisten, die schlechte und patriotisch-propagandistische Literatur und Musik unters Volk bringen, mit anderen Worten gesagt, dem Volk nicht zutrauen, Kunst selbst erkennen und genießen zu können.“ (Kreisler 1989, S.58)

In dem Lied wird die Geschichte vom armen einäugigen Elschen erzählt. Wer oder was das ist, überlässt Kreisler voll und ganz dem Zuhörer. Eine von der Zivilisation ausgestoßene, welche sich in den Bergen aufhält. Die Geschichte um das „arme blonde Kind“ enthält viele Elemente, mit denen schnell im Kopf des Zuhörers eine eigene Geschichte entsteht.

Musikalisch wird das Ganze in Form eines traditionellen Volkslieds präsentiert. Während die Strophe wirklich chorartigen Charakter hat, wird der walzerhafte Refrain mit Gstanzl-typischen Alpenjuchzern ausgeschmückt.

4) Frühlingsmärchen*

The image shows a musical score for a song in 3/4 time, key of G major. The melody is written on a single staff. Above the staff, the following chords are indicated: Gm7(ADD9), C#o, Dm11, Bm7(b9), E7, A. Below the staff, the lyrics are written: ES IST FRÜH - LINGS - ZEIT ES IST FRÜH - LINGS - ZEIT ES IST FRÜH - LINGS - ZEIT.

Notenbeispiel 37: Frühlingsmärchen (Kreisler 1998, S. 12)

„Dreht ein Mädchen namens Mia sich gen Mekka
Und verliert dabei das Band auf ihrem Hut
Ja, dann wird man in Skutari plötzlich kecker
Und in Sofia beginnt ein Streik der Bäcker,“

Obwohl sich diese Nummer auf der zweiten Ausgabe von Vienna Midnight Cabaret befindet, ist es eines der Lieder, die Kreisler für Bruni Löbel schreibt, Bronners Ehefrau, von der er seit kurzem getrennt ist (Kreisler 1989, S. 72).

Es handelt sich um eine Sammlung skurriler Betrachtungen im Zusammenhang mit dem Frühling, welche sich um die Parallelität von teils seltsamen Geschehnissen auf der ganzen Welt drehen, mit verträumt-balladenhafter Untermalung. Georg Kreisler schreibt selbst, dass er zu dieser Schaffenszeit versucht, mit jedem weiteren Lied

eine neue Art Chanson zu kreieren und somit die eigenen Grenzen zu durchbrechen (Balzter 2000, S.12).

5) Gar nichts

Musical notation for the song 'Gar nichts'. The melody is written on a treble clef staff with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are: ICH SING JETZT EIN LIED Ü-BER GAR NICHTS DENN GAR NICHTS MACHT GAR NICHTS. Chords are indicated above the staff: Eb, Cm, Fm, Bb, Fm, Bb, Eb. There are triplets over the first two phrases and a fermata over the final 'NICHTS'.

Notenbeispiel 38: Gar nichts (Transkription: Monika Lang/Rafael Wagner, Dezember 2013)

„Gar nichts kann gar nichts verkünden
 Iss gar nichts und werde schlank!
 Es kann keinen Blinddarm entzünden
 Denn gar nichts macht niemanden krank“

Wer gar nichts zu thematisieren versucht, stößt recht bald auf ein Problem: selbst gar nichts ist etwas. Es ist das einzige Lied, in denen der Schüttelreim als Stilmittel verwendet wird. Musikalisch sticht die mehrmalige Verwendung der gar nicht zur heiteren Harmonie passenden Mollterz beim Refrain hervor.

„Hans Weigel fand, daß [sic!] ich das Thema unzulänglich behandelt hätte, wohingegen Bronner der Meinung war, daß ich endlich wieder zu einer Blödelei zurückgefunden hätte, über die man nicht nachdenken müsse.“ (Kreisler 1989, S. 153)

6) Der schöne Heinrich

Musical notation for the song 'Der schöne Heinrich'. The melody is written on a treble clef staff with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo/style is marked 'SWING'. The lyrics are: AUS-GE-SPRO-CHEN SCHÖ - NER HEIN - RICH DER DIE LIE - BE ENT - FACHT. Chords are indicated above the staff: Eb, F#0, Bb/F, F#0, Bb/F, Gm, Eb. There are fermatas over the words 'SCHÖNER' and 'LIEBE'.

Notenbeispiel 39: Der schöne Heinrich (Transkription: Monika Lang/Rafael Wagner, Dezember 2013)

„Die Irma kann lüstern
 Immer nur flüstern:
 „Heinzi“
 Und dann weint sie
 Dann geht sie sich kämmen
 Bleich wie ein Emmen-
 -taler
 Ein ovaler“

Voller Neid versteht der Sänger einfach nicht, warum der *ausgesprochen schöne Heinrich* nur auf Grund seiner Schönheit so unglaublich erfolgreich beim anderen Geschlecht sein kann. Hier beweist Kreisler so gut wie bei keinem anderen Lied sein Reimtalent. Mit einer hervorstechenden und bisher unbekannt hohen Reimdichte (Balzter 2000, S. 28) verwendet Kreisler einzelne Wörter für mehrere Reimschemata.

7) Einmal im Mai

...FREI KOMM GEHN WIR IN DIE MEI-ER - EIN-MAL IM MAI FÜGT ICH BEI NUN ES SEI UND SO ASS-EN WIR JE-DER EIN EI

Notenbeispiel 40: Einmal im Mai (Transkription: Monika Lang/Rafael Wagner, Dezember 2013)

"Bringt ein Ei noch herbei, denn das erste ist ent-
Zweimal im Mai, musst' ich kaufen ein Ei
Und sie aß es auch ganz ohne Scheu
Doch sie versprach: "Ich bleib' dir..."
Dreimal im Mai, musst' ich kaufen ein Ei
Denn für sie war ein Ei Kinderei"

In diesem Lied, welches klanglich an eine Etüde für Klavieranfänger erinnert, wird das Ei im nahrungstechnischen sowie im phonetischen Sinn thematisiert. Ein Großteil der Reime bezieht sich auf das Diphthong „ei“. Ähnlich wie beim *schönen Heinrich* werden auch hier einzelne Wörter für mehrere Funktionen tätig, jedoch nicht nur den Reimgebrauch, sondern auch um Versende und Versanfang verschmelzen zu lassen.

8) Der Bluntschli

IN DEIRSCHACH TEL LIEGT A BLUNT SCHLI UND A BIR NEUND A KNOPF WO - ZU DER MANN AN BLUNT SCHLI BRAUCHT DAS GEHT MIR NICHT IN KOPF

Notenbeispiel 41: Der Bluntschli (Transkription: Monika Lang/Rafael Wagner, Dezember 2013)

„Na, das ist doch verständlich, ob weiblich, ob männlich,
Der Bluntschli hat nun endlich an tiefsinnigen Zweck!
Der Spitzer gibt a Ruh, und der Knopf sagt nicht Muh,
Und die Augen, die sind zu und der Bluntschli ist weg“

In diesem abermals skurrilen Lied versucht der Protagonist alles, um zu erfahren, was es mit dem mysteriösen *Bluntschli* auf sich hat. Auch wenn der Besitzer versucht, den Sinn des *Bluntschlis* wiederzugeben, so bleibt die Erklärung bis zum Ende des Liedes vorenthalten.

Was dieser *Bluntschli* ist, wusste selbst Kreisler bei seiner Entstehung nicht genau. Ein Ding, welche an sich wertlos ist, seinem Besitzer aber Ansehen bringt wie exzentrische Kleidungsstücke oder ein auffälliger Vollbart (Kreisler 1989, S. 148).

Es ist auffallend, das der Text mit böhmischen Akzent wiedergegeben wird. Warum sich Kreisler dazu entschlossen hat, weiß er ebenfalls nicht. Er stellt sich die Frage: „Weiß man, warum man sie anhört?“ (ebenda, S. 148)

KREISLER II	Lied 1	Lied 2	Lied 3	Lied 4	Lied 5	Lied 6	Lied 7	Lied 8	Σ/Ø
Länge	4:11	3:09	4:43	2:52	2:19	6:16	2:43	3:33	≈3:43
Worte	441	357	305	139	310	647	228	609	≈380
Wortdichte	≈1,75	≈1,88	≈1,07	≈0,8	≈2,23	≈1,72	≈1,39	≈2,85	≈1,70
Tonart	C	F	Es	A	Es	Es	B	a-moll	xxxxxx
Genre/Form	Tango	Foxtr.	Volksl.	Ballade	Foxtr.	Foxtr.	Ball.	Polka	xxxxxx
Musikalisch									
Intro?	JA	JA	JA	NEIN	NEIN	JA	NEIN	JA	5
Motivische Elemente?	NEIN	JA	NEIN	NEIN	JA	NEIN	NEIN	NEIN	2
Parodie/Zitat?	JA	NEIN	JA	NEIN	NEIN	NEIN	JA	NEIN	4
Stimmbeileitung in .. „A“kkorden...?	JA	JA	JA	NEIN	JA	JA	NEIN	NEIN	5
...oder „G“esondert?	NEIN	NEIN	NEIN	JA	JA	JA	JA	JA	5
Parlando?	JA	JA	NEIN	NEIN	JA	JA	NEIN	JA	5
Bandbegleitung?	JA	JA	JA	NEIN	JA	JA	JA	JA	7
Hauptmotiv									
Wie oft?	6x	5x	3x	4x	4x	4x	1x	9x	36/≈4,5
Mit Auftakt?	JA	NEIN	NEIN	JA	JA	NEIN	JA	JA	5
Taktanzahl	2	4	7	4	2	4	4	4	31/≈3,8
Akkordzahl/(-arten)	4 (4)	7 (6)	6 (4)	5 (5)	7 (4)	7 (4)	8 (6)	7 (4)	51(37)
Befindet sich am „E“nde/“A“nfang	A	A	A	E	A	A	A	A	7 x A 1 x E
...von „S“trophe/“R“efrain	R	R	R	X	R	R	S	R	1 x S 6 x R
Beginnt „↑“steigend/ „↓“fallend	↓	→	→	→	→	→	↑	↓	2↓ 1↑ 5→
...auf welchem Ton?	2	6	3	1	5	1	3	1	xxxxxxx
Endet „↑“steigend/ „↓“fallend	↑	↓	↓	↓	↓	↓	↑	↓	2 x ↑ 6 x ↓
...auf welchem Ton?	4	2	1	1	3	1	1	1	xxxxxxx
Ambitus	6	6	7	8	8	6	11	10	62/≈7,8
Textlich									
Intro?	NEIN	JA	NEIN	NEIN	JA	NEIN	NEIN	NEIN	2
Titel wie oft im Text?	6x	3x	X	X	16x	8x	1x	27x	61/≈7,6
Dialekt/Mundart?	JA	NEIN	NEIN	NEIN	NEIN	JA	NEIN	JA	3
Rolle									
1. Rolle (Erzähler)	X	15,4%	100%	84,9%	X	X	X	X	25%
2. Rolle (Charakter)	100%	84,6%	X	X	100%	93,36%	68%	36,8%	60,4%
3. Rolle (Zitat)	X	X	X	15,1%	X	6,64%	32%	63,2%	14,6%
Reimschema									
Hauptreimschema	X	aaa,b,c c	abab	abaab	aaabcc cb	aabb	aabb	aabb	xxxxxxx
Paarreim (a,a,b,b)	JA	NEIN	NEIN	NEIN	JA	JA	JA	JA	5
Kreuzreim (a,b,a,b)	JA	NEIN	JA	JA	JA	NEIN	NEIN	NEIN	4
Blockreim (a,b,b,a)	JA	NEIN	NEIN	NEIN	NEIN	NEIN	NEIN	NEIN	1
Binnenreim (aa, bb)	JA	NEIN	NEIN	NEIN	JA	JA	NEIN	JA	4
Thematiken									
Liebe/Ehe/Frauen	L,F	L,F	F	X	X	L,F	F	X	3L,5F
Politik/Behörden	P	X	B	X	X	X	X	X	1P,1B
Gesellschaft/Kultur	G,K	X	G	X	K	G	X	G	4G,2K
Heimat/Wien/Fremd	H,F	X	H	F	F	H,W	X	X	3H,3F, 1W
Gesundheit/Konsum	X	G	X	X	X	X	K	K	1G,2K
Makaber/Skurril	S	M,S	S	S	S	S	S	S	1M,8S
Nostalgie/Beruf	X	B	X	X	X	X	X	X	1B
Moral/Kurzlebig	X	X	X	X	X	X	X	X	X

Tabelle 5: Zusammenfassung Kreisler – Vienna Midnight Cabaret II (1958)

4.2.3. WEHLE II

1) Die reizende Enttäuschung*

Musical notation for 'Die reizende Enttäuschung' in G minor, 4/4 time, Swing. The melody is written on a treble clef staff. Chords are indicated above the staff: F7(ADD9), Fm7(b5), Bb7, Eb6, Eb6/G, F#0, Fm7(b5), Bb7. The lyrics are: DU BIST DIE REI - ZEND - STE ENT - TÄU - SCHUNG DU BIST BE - ZAU - BERND FALSCH UND SCHLECHT

Notenbeispiel 42: Die reizende Enttäuschung (Wehle 1959, S. 2)

„Ich hab dich besungen und bedichtet
Heut' zahl ich die Zeche, um die du mich geprellt“

Selbst nach der gescheiterten Beziehung kann der Sänger noch nicht von der Einstigen ablassen. Auch wenn sie ihn vielleicht betrogen, hintergangen, oder einfach nur enttäuscht hat und ein gemeinsames Miteinander nicht mehr möglich zu sein scheint, so muss der Protagonist am Schluss zugeben, dass die Besungene durchaus noch Anziehung auf ihn ausübt.

Im gemütlichen Slowfox wird dieses Lied textlich wie ein nettes Gespräch unter Freunden gestaltet.

2) Eine Glatze

Musical notation for 'Eine Glatze' in G minor, 4/4 time. The melody is written on a treble clef staff. Chords are indicated above the staff: F, F, Bb7(SUS4). The lyrics are: EI - NE GLA - TZE EI - NE GLA - TZE WER SIE HAT DER KANN SICH FREUN'

Notenbeispiel 43: Eine Glatze (Transkription: Monika Lang/Rafael Wagner, Dezember 2013)

„...besser, eine schöne Glatze noch als gar keine Haar“

Ein episodenhaftes Lied über – richtig – die Glatze und die damit verbundenen Lebensumstände. Während der erste Vers noch dezidiert von einem Paar und dessen Glatzenerfahrung handelt, geht es danach um die Glatze an sich und die Vorteile, die man damit gegenüber Nicht-Glatzenträgern genießen darf. Musikalisch wird diese recht einfach gehaltene Nummer im schunkelhaften Wienerlied-Stil dargeboten.

3) Die verliebte UNO

„Über d'Lieb soll ich schwätze, Kopf verdecke, aber was?
Ich les nur die Zürer Zirtig und die schribt nôt über das
Ob die Liebe kalt oder heiß is, ja das interessiert mich nôt
Mich als Schwietzer interessiert nur wie der Frank zum Dollar steht“

Stark an die *Kochkunstolympiade* (siehe Wehle I) erinnernd, werden hier wieder Wehles Sprachtalente offenbart. Bei einem UNO-Kongress, der sich den Liebesfragen

widmet, treffen Delegierte verschiedenster (aber schon bekannter) Länder zusammen und versuchen sich mit ihren Aussagen zu übertreffen. Ein Franzose, ein (schüchterner) Schweizer, ein Russe, ein Sachse, ein Italiener, ein Tscheche, ein Berliner, ein Amerikaner und letztendlich ein Wiener, der das ganze Lied mit den Worten *oft kopiert, nie erreicht, Wien bleibt Wien* abschließt. Im Endeffekt die gleichen Nationalitäten (lediglich der Sachse ersetzt den Ungarn). Auch dieses Lied lässt sich durch seinen wechselhaften Inhalt nicht optimal in die Liste integrieren.

4) Sie lassen mich nicht

The image shows a musical score for the song 'Sie lassen mich nicht'. It is written on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of eighth and quarter notes. Above the staff, the chords C7, F, C7, F, C7, and F are indicated. Below the staff, the lyrics are written in all caps: 'DOCH DIE LEIT' SAN SO BLED UND SIE LAS-SEN MICH NICHT JA SIE LAS-SEN SIE LAS-SEN MICH NICHT'.

Notenbeispiel 44: Sie lassen mich nicht (Transkription: Monika Lang/Rafael Wagner, Dezember 2013)

„Bulganin, Ulbrich und et cetera
Die kriegen Direktorposten in Amerika
Dadurch wird dann automatisch Russland allen sehr sympathisch
und auf einmal herrscht die Anastasia“

In diesem Lied präsentiert der Interpret gleich eine ganze Reihe von Verbesserungsvorschlägen für die Regierungsgestaltung. Egal ob für innen- oder außenpolitische Fragen: Er scheint die Antworten auf alle Missstände parat zu haben, die bessere Umstände für alle versprechen. Viele (Politiker-)Namen werden genannt, die heute kaum noch bekannt sind, wenn man sich nicht genauer mit der politischen Situation der damaligen Zeit befasst hat.

5) Liebesneurose*

The image shows a musical score for the song 'Liebesneurose'. It is written on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of quarter and eighth notes. Above the staff, the chords C and G7 are indicated. Below the staff, the lyrics are written in all caps: 'DU WUN-DER BA-RES WEIB DU HAST SO SCHÖ-NE FOR-MEN ICH HAB' DIE GAN-ZE NACHT DA - VON GE TRÄUMT'.

Notenbeispiel 45: Liebesneurose (Wehle 1959, S. 17)

„Du wunderbares Weib, du hast so schöne Formen
Ich hab die ganze Nacht davon geträumt
Du siehst ja, was ich schreib, drum hab mit mir Erbormen
Weil leider sich „Erbarmen“ nicht drauf reimt“

Eine Lobeshymne eines sehr motivierten Verehrers an die Angebetete. Trotz vorzeitiger Absage betört er die Dame mit einem selbstverfassten, leicht skurrilen Gedicht. Die Komik passiert hier durch das Vertauschen von Vokalen (siehe Textausschnitt).

Zu seiner Verblüffung hat dieser Anbiederungsversuch Erfolg und deshalb beginnt im zweiten Teil eine unterhaltsame Stotterstrophe weil ihm die notwendigen Begriffe entfallen.

6) Slibowitz und Zwetschkenknödel

The image shows a musical score for the song 'Slibowitz und Zwetschkenknödel'. It is written in G minor (three flats) and 4/4 time. The melody is on a single staff. Above the staff, the following chords are indicated: Eb, Ab, Eb, Ab, Eb, Bb7, and Eb. Below the staff, the lyrics are written in German: 'SLI-BO WITZ UND ZWETSCH- KEN KNÖ DEL EI NE SPE- ZI- A- LI TÄT DAS IST IM GE- SCHMACK SO E DEL DASS NICHT HÖ HER GEHT'.

Notenbeispiel 46: Slibowitz und Zwetschkenknödel (Transkription: Monika Lang/Rafael Wagner, Dezember 2013)

„Die Moral von der Geschichte, die ich jetzt zum Schluss berichte
 Hat bis jetzt nicht nur für Böhmen sich bewährt
 Zuerst muss Herz vor Liebe schlagen, nachher füllt man sich den Magen.
 Umgekehrt hat's überhaupt kein Wert“

Ein Böhme, der sehnsuchtsvoll von seinen kulinarischen Heimatspezialitäten berichtet. Im Laufe des Liedes trifft auf er eine alte Bekanntschaft aus Prag, woraufhin eine Einladung ins Haus der Dame folgt. Als dort genau die oben erwähnten Speisen hergerichtet werden, wird für den Protagonisten der romantische Aspekt der Geschichte vollkommen zur Seite geschoben und die Konzentration richtet sich ausschließlich auf das Essen.

Musikalisch an eine böhmische Polka angelehnt, ist dieses Lied das einzige, welches von einer Blasinstrument (Klarinette) begleitet wird.

7) Ein kleines Engerl

The image shows a musical score for the song 'Ein kleines Engerl'. It is written in G minor (three flats) and 3/4 time. The melody is on a single staff. Above the staff, the following chords are indicated: Eb, C7, and Fm. Below the staff, the lyrics are written in German: 'EIN KLEI-NES ENG-ERL VOM HIM - MEL EIN ENG - ERL MÜSST' HER SO EIN PAUS - BACK' MIT FLÜ - GERL WIE EIN ENG - ERL HALT WÄR''. There is a second line of music below the first, starting with a Bb7 chord and ending with an Eb chord.

Notenbeispiel 47: Ein kleines Engerl (Transkription: Monika Lang/Rafael Wagner, Dezember 2013)

„Jeder in Wien redet schon viel von der Automation.
 Kauft sich ein Wagen, nervös, mit einem Haufen PS.
 Zwölftonmusik muss er hören, weil die ist so viel modern,
 Und seine Altwiener-Tanz', die vergisst er ganz.“

Wieder ein typisches Wiener Lied mit dem zentralen Thema der Gemütlichkeit. Durch den Fortschrittswahn vergisst man manchmal auf die guten alten und wichtigen Dinge im Leben. Wer könnte solch eine morallastige Botschaft besser überbringen als ein Engel vom Himmel (welcher übrigens auch im Wiener Dialekt spricht)?

8) Ja ist das denn die Möglichkeit

The image shows a musical score for the song 'Ja ist das denn die Möglichkeit'. It is written on a single staff in treble clef. The melody consists of eighth and quarter notes. Above the staff, the chords C, G, G7, and C are indicated. Below the staff, the lyrics are written in all caps: 'JA IST DAS DENN DIE MÖG-LICH KEIT JA IST DAS WIRK-LICH WAHR DA HAB ICH EI NE RIE SEN FREUD' DAS IST JA WUN DER-BAR'.

Notenbeispiel 48: Ja ist das denn die Möglichkeit (Transkription: Monika Lang/Rafael Wagner, Dezember 2013)

„Alte Dame, Eisenbahn, ihr sitzt vis-a-vis
Ganz moderner, junger Mann, der kaut Kaugummi.
Sie sagt: „Sie erzählen halt Witze, wie ich glaub,
Danke sehr, doch schad' is drum, denn ich bin leider taub.“

Dieses letzte Lied ist so etwas wie eine vertonte Anekdotensammlung. Sehr einfach gehalten in der Form hat dieses Lied einen über die ganze Länge konstante Dynamik. In insgesamt 5 Strophen wird je eine Situation geschildert, bei der jede durch einen auffallend simplen Refrain von der nächsten abgegrenzt wird.

WEHLE II	Lied 1	Lied 2	Lied 3	Lied 4	Lied 5	Lied 6	Lied 7	Lied 8	Σ/Ø
Länge	3:50	2:33	8:39	4:18	2:09	2:41	3:22	2:03	≈3:41
Worte	366	287	≈956	504	313	341	317	283	≈420
Wortdichte	≈1,59	≈1,87	≈1,84	≈1,95	≈2,42	≈2,11	≈1,56	≈2,3	≈1,95
Tonart	Es	F	C	F	C	Es	Es	C	xxxxxxx
Genre/Form	Foxtr.	Foxtr..	MIX	Foxtr.	Foxtr.	Polka	Walzer	Couplet	xxxxxxx
Musikalisch									
Intro?	JA	JA	JA	JA	JA	JA	JA	JA	8
Motivische Elemente?	NEIN	NEIN	NEIN	NEIN	NEIN	NEIN	NEIN	NEIN	0
Parodie/Zitat?	NEIN	NEIN	JA	NEIN	NEIN	JA	NEIN	NEIN	2
Stimmeleitung in .. „A“kkorden...?	JA	NEIN	JA	NEIN	JA	JA	NEIN	NEIN	4
...oder „G“esondert?	JA	JA	JA	JA	NEIN	JA	JA	JA	7
Parlando?	JA	JA	JA	JA	JA	NEIN	JA	JA	7
Bandbegleitung?	JA	JA	JA	JA	JA	JA	NEIN	JA	7
Hauptmotiv									
Wie oft?	6x	2x	X	2x	4x	6x	4x	5x	29/≈4,14
Mit Auftakt?	JA	JA	X	JA	JA	NEIN	JA	JA	6
Taktanzahl	4	3	X	4	8	4	8	4	35/5
Akkordzahl/-arten	8 (6)	3 (2)	X	6 (2)	2 (2)	7 (3)	5 (4)	4 (3)	35(22)
Befindet sich am „E“nde/„A“nfang	A	A	X	E	A	A	A	A	6 x A 1 x E
...von „S“trophe/„R“efrain	R	R	X	R	R	R	R	R	7 x R
Beginnt „↑“steigend/ „↓“fallend	↑	→	X	↑	↑	→	↑	↑	5↑2→
...auf welchem Ton?	3	+4	X	6	1	3	5	1	xxxxxxx
Endet „↑“steigend/ „↓“fallend	↑	↑	X	↑	↓	↓	↑	↑	5 x ↑ 2 x ↓
...auf welchem Ton?	2	-3	X	1	7	1	3	1	xxxxxxx
Ambitus	10	9	X	7	9	11	10	11	67/≈9,57
Textlich									
Intro?	NEIN	NEIN	JA	NEIN	NEIN	NEIN	NEIN	NEIN	1
Titel wie oft im Text?	4x	12x	X	3x	X	4x	4x	5x	32/4
Dialekt/Mundart?	NEIN	NEIN	JA	JA	NEIN	JA	JA	NEIN	4
Rolle									
1. Rolle (Erzähler)	X	X	X	X	X	X	X	X	0%
2. Rolle (Charakter)	94,6%	91,3%	14,7%	100%	30,7%	84,5%	72,6%	80,3%	71,1%
3. Rolle (Zitat)	5,4%	8,7%	85,3%	X	69,3%	15,5%	27,4%	19,7%	28,9%
Reimschema									
Hauptreimschema	abab	abab	aabb	a,a,bb,a	aa,b,cc, b	aa,bb	aa,bb	aabb	xxxxxxx
Paarreim (a,a,b,b)	JA	JA	JA	JA	JA	JA	JA	JA	8
Kreuzreim (a,b,a,b)	JA	JA	JA	NEIN	JA	JA	NEIN	NEIN	5
Blockreim (a,b,b,a)	JA	NEIN	NEIN	NEIN	NEIN	NEIN	NEIN	NEIN	1
Binnenreim (aa, bb)	JA	JA	JA	JA	JA	JA	JA	NEIN	7
Thematiken									
Liebe/Ehe/Frauen	L,F	L	L,F	X	L	L	X	F	5L
Politik/Behörden	X	X	X	P	X	X	X	P	2P
Gesellschaft/Kultur	X	G	G,K	X	X	X	G,K	X	3G,2K
Heimat/Fremd/Wien	X	X	H,F,W	H,F,W	X	H(F)	H,W	X	4H,2F, 3W
Gesundheit/Konsum	X	X	X	X	X	K	K	X	2K
Makaber/Skurril	X	X	S	S	S	X	X	S	4S
Nostalgie/Beruf	X	X	B	B	X	X	N	X	1N,2B
Moral/Kurzlebig	X	X	K	K	X	M	M	X	2M,2K

Tabelle 6: Zusammenfassung Wehle – Vienna Midnight Cabaret II (1958)

4.3. ZUSAMMENFASSUNG DER ERGEBNISSE

Bei der Gestaltung der Lieder wird nicht unbedingt eine für einen Komponisten typische **Form** erkannt, was durchaus nachvollziehbar ist: Ähnlich wie bei der Konzipierung eines Liederabends scheint es naheliegend, dass versucht wird eine möglichst große Abwechslung innerhalb einer Schallplatte zu schaffen (Kreisler 1989, S. 149). Allerdings lässt sich in der Gesamtbetrachtung eindeutig feststellen, welche Liedform am häufigsten verwendet wird: An den ersten drei Stellen wären das Foxtrott (**20x**), Ballade (**7x**) und Walzer (**6x**). Der Dreivierteltakt ist somit offensichtlich ein weniger bevorzugtes Mittel.

In der Kategorie **Länge** fällt auf, dass Bronner die Grenzen absteckt: Während er auf seiner ersten Platte das durchschnittlich kürzeste Lied ($\approx 3:22$) präsentiert, ist es bei der Zweiten das längste ($\approx 3:51$). Auch wenn Wehle sein Lied auf der Folgeplatte als Einziger durchschnittlich kürzer gestaltet: insgesamt erreicht er den durchschnittlich höchsten Wert in dieser Kategorie (mit $\approx 3:44$), was wahrscheinlich auf seine zwei auffallend langen Lieder *Kochkunstolympiade* und *die verliebte Uno* zurückzuführen ist.

Dadurch, dass die **Wortanzahl** aller drei Künstler auf der zweiten Ausgabe weniger wird, ergibt sich bei der Kategorie **Wortdichte** genau die gegenteilige Entwicklung: Während Bronner (von $\approx 1,92$ auf $\approx 1,55$ Worte pro Sekunde) und Kreisler (von $\approx 1,90$ auf $\approx 1,70$) im Folgejahr wortkarger werden, spricht Wehle durchschnittlich nicht nur schneller sondern auch insgesamt am schnellsten (von $\approx 1,92$ auf $\approx 1,95$).

Mit einem Blick auf die **Tonarten** fällt zuallererst der beträchtlich kleine Anteil an Mollfärbungen auf: Alle drei Komponisten verwenden jeweils nur ein einziges Mal eine Molltonart (Kreisler a-moll, Bronner und Wehle e-moll). Warum die Durfärbung um solch ein Vielfaches präferiert wird, ist schwer zu erklären. Vielleicht um einen Kontrast zu dem textlichen Inhalt und somit mehr Komik herzustellen. Außer Frage steht, dass die meisten Liedertexte eher negativen als positiven Beigeschmack haben: Egal ob Kreislers *Bidláh Buh*, Bronners *Bielefeld* oder Wehles *Pech in der Liebe*. Thematiken wie *Mord*, *Heimweh* oder *Liebesleid* werden häufiger präsentiert als etwa *Glückseligkeit* oder *Zufriedenheit*. Henningsen soll aushelfen: „Der Kabarettist in der Rolle des „Kabarettisten“ darf nicht tatsächlich an etwas leiden: er

muß und darf dieses Leiden, deutlich erkennbar, „nur“ spielen. Was er verflucht, muß er lächelnd verfluchen.“ (Henningsen 1967, S.20)

Bei der Betrachtung, *welche* Tonarten letztendlich verwendet werden, sticht der auffallend hohe Anteil an Stücken in C-Dur (insgesamt **19x** und somit fast **40%**) hervor, vor allem bei Bronner (**9x**) und Wehle (**7x**). Mehr als die Hälfte der Lieder der beiden sind jeweils in der vorzeichenlosen Tonart komponiert. Apropos Vorzeichen: Alle drei Komponisten bevorzugen eindeutig **b** - **Tonarten** (Insgesamt **24x**) gegenüber **#**-**Tonarten** (insgesamt **6x**). Wehle zum Beispiel verzichtet sogar ganz auf die Verwendung der zweiten. Kreisler ist mit der Verwendung von acht Tonarten zwar nicht facettenreicher als Bronner, was die Anzahl von unterschiedlichen Tonarten angeht (Wehle kommt sogar nur mit fünf aus), er teilt sie jedoch gleichmäßiger auf die Werke auf als seine Kollegen.

Das Kabarettlied unter Kreisler/Bronner/Wehle scheint dazu zu tendieren, wenigstens mit einer kleinen musikalischen Einleitung begonnen zu werden. Knapp die Mehrheit der Lieder wird mit einem textlosen und mehrtaktigen **Intro** begonnen (**68%**). Dieses wird des Öfteren – offenbar handelt es sich hier um ein Stilmittel des Kabarettchansons an sich – im Laufe des Liedes wiederverwendet. Interessant jedoch die Erkenntnis, an welchen Stellen das Intro wiederholt wird, da die Künstler zu unterschiedlichen Platzierungen der Wiederholungen neigen. Bei Kreisler findet sich das Intro öfters als wiederum textloses Zwischenspiel zwischen Refrain und Strophe wieder (z.B. bei *Bluntschli* oder *der schöne Heinrich*). Auch Bronner neigt zu dieser Art der Wiederverwertung, während Wehles Intro öfters als vorgezogener Refrain fungiert (z.B. *Ja, ist das denn die Möglichkeit* oder *ein kleines Engerl*).

In der Gesamtbetrachtung lässt sich feststellen, dass mit **motivischen Elementen** recht selten gearbeitet wird (**18%**). Kreisler baut noch am häufigsten (=6x) solche musikalischen Hervorhebungen in seine Werke ein (wie z.B. ein Vorhangauf-Glissando bei *Opernboogie*, ein Gewehrschuss-Bassakkord beim *guten alten Franz* oder ein Triangel beim *Triangel*). Bronner verwendet dieses Stilmittel nur noch halb so oft (z.B. ein Weckertriller bei *Aufstehn!* oder ein abfallendes Lichtschaltermotiv bei *Schlaf ein!*) und Wehle verzichtet sogar gänzlich darauf.

Parodien/Zitate werden schon häufiger eingebaut (**38%**). Auffällig, dass sich auch in dieser Rubrik dieselbe Reihenfolge der Künstler ergibt wie bei den motivischen Elementen. Kreisler bearbeitet oder zitiert das Material anderer Musikstücke am häufigsten und erreicht somit den höchsten Wert (**8x**) gefolgt von Bronner (**7x**) und Wehle (**4x**).

In knapp allen Liedern (insgesamt **45x**) wird die Stimme im Laufe des Liedes von der rechten Hand der Klavierspieler mitbegleitet bzw. verstärkt, wobei häufiger eine **gesonderte** (**35x**) Stimmbegleitung verwendet wird als eine, die innerhalb von **Akkorden** (**27x**) stattfindet. **18x** davon kommen beide Formen der Stimmbegleitung innerhalb desselben Liedes vor.

Stark damit verbunden ist die Verwendung des **Parlando**, welches ebenfalls bei einem Großteil der Lieder aller drei Komponisten Verwendung findet (insgesamt **37x**). Nur bei drei Liedern wird – *wenn* eine Art Sprechgesang vorkommt – auf eine melodische Unterstützung desselben verzichtet. Am häufigsten wird die durch das Sprechen fehlende Stimmmelodie des Weiteren mit gesonderter Stimmbegleitung untermalt (**31x**).

Insgesamt 82% (**41x**) werden die Lieder die sonst ausschließlich durch das Klavier instrumentiert sind, von einer Band begleitet. In nahezu allen Fällen der Begleitung werden Gitarre und Kontrabass erkannt. Lediglich ein Lied sticht durch die Hinzunahme von Klarinette und Ziehharmonika heraus (siehe Wehle II: *Slibowitz und Zwetschkenknödel*)

Bei der Untersuchung der **Hauptmotive** lassen sich die Ergebnisse folgendermaßen darstellen: in den meisten Fällen verrät schon der Titel, welche Worte mit einem fixen musikalischen Erkennungssignal vermerkt werden.

Bei der Frage, **wie** unterschiedlich **oft** die Hauptmotive in den Liedern der Künstler wiederholt werden, kann festgehalten werden, dass Bronner diese im Durchschnitt am öftesten zum Besten gibt (**≈4,335x**). Kreisler kommt diesem Wert sehr nahe (**≈4,305x**) während Wehle schon ein wenig mehr Abstand nimmt (**≈3,995x**). Das Hauptmotiv auf *Vienna Midnight Cabaret* wiederholt sich also durchschnittlich ziemlich exakt 4 mal.

Alle drei Künstler neigen gleich stark dazu, ihre Hauptmotive **mit** einem **Auftakt** zu versehen. Gut drei Viertel der Lieder lassen sich damit feststellen (insgesamt **38x**). Jedoch unterscheiden sich die Werte, was die durchschnittliche **Taktanzahl** betrifft. Wehle gestaltet seine Motive anscheinend am ehesten über die verhältnismäßig meisten Takte hinweg (durchschnittlich exakt **5**), worauf in nahezu gleichbleibendem Abstand Bronner (**≈4,55**) und Kreisler (**≈4,05**) folgen.

Von Bedeutung werden diese Werte in Verbindung mit der **Anzahl der Akkorde**. Es ist festzuhalten, dass Kreisler am häufigsten innerhalb seiner Motive harmonisch hin und her wechselt (durchschnittlich kommt er auf **≈6,02** Akkordbezeichnungen pro Hauptmotiv). In einer schon bald bekannten Reihenfolge schließen sich zuerst Bronner (**≈5,87**) und dann Wehle (**≈5,64**) an. Nicht nur für die Länge eines Motivs, auch innerhalb eines Taktes scheint Kreisler am öftesten zu wechseln (**≈1,47** Akkorde pro Takt) und sich somit vor Bronner (**≈1,31**) und Wehle (**≈1,12**) zu platzieren. Bronner scheint jedoch der Abwechslungsreichste der drei Künstler zu sein, was die Verwendung von **unterschiedlichen** Harmonien betrifft. Während Wehle (**≈4,14**) und Kreisler (**≈4,36**) sich öfter auf die selben Akkorde innerhalb eines Motivs rückbesinnen, erreicht Bronner – durchschnittlich gesehen – die höchste Anzahl an **unterschiedlichen Akkorden** innerhalb eines Motivs (**≈4,67**). Insgesamt lässt eine recht eindeutige Tendenz feststellen, dass das Hauptmotiv am häufigsten am **Anfang (40x)** eines Verses an einer **Refrain** (-ähnlichen) Position (**36x**) platziert ist.

Der Gesangsverlauf des Hauptmotivs wird am häufigsten auf der Tonika (**16x**) begonnen und fast die Hälfte der Motive der Lieder (**23x**) werden auf derselben Tonstufe abgeschlossen. Bei Bronner lässt sich erkennen, dass er dazu neigt, seine Gesangsmelodie auf der Quinte zu beginnen (immerhin insgesamt **7x**).

Bei der Betrachtung, welche Richtungen die **Gesangslinien** gegen Anfang und Ende einschlagen, also ob deren Tonhöhen **steigen** oder **fallen**, ergeben sich durchaus persönliche Präferenzen. Während Bronner seine Hauptmotive ausgleichend oft steigend und fallend beginnt, und Kreisler am häufigsten von allen drei Künstlern (insgesamt **6x**) mit einer auf gleicher Tonhöhe bleibenden Gesangsführung beginnt, wurde bei Wehle eine eindeutige Tendenz (insgesamt **10x**) zum Aufwärtssteigen

erkennbar. Alle drei Künstler tendieren – Bronner und Kreisler sogar sehr stark – dazu, ihre Gesangsmelodie beim Hauptmotiv abfallend zu beenden (in Summe **35x**).

Der Ambitus bewegt sich bei allen Künstlern ziemlich genau im Bereich der Oktav. Im Durchschnitt breitet Wehle seine Gesangsmelodie über die größte Spannweite aus (**≈8,85** diatonische Tonschritte), während Kreisler (**≈7,55**) und Bronner (**≈7,35**) die Oktavmarke nicht überschreiten.

Auf textlicher Ebene lassen sich folgende Ergebnisse festhalten: Insgesamt **19x** wird ein **textliches Intro** verwendet, um die Zuhörer auf den Inhalt des Liedes vorzubereiten, wobei sich Kreisler (**8x**) am häufigsten dieses Stilmittels bedient. Insgesamt **39x** ist der **Titel im Text** wiederzufinden. Bei allen drei Komponisten befindet sich dieser nachvollziehbarer Weise größtenteils noch dazu im Hauptmotiv. Kreisler wiederholt den Titel am öftesten innerhalb seiner Lieder (durchschnittlich **≈7,3x**), gefolgt von Bronner (**≈5x**) und Wehle (**≈3,4x**).

Der Theorie nach wird vom Kabarettisten selbst keine Lösung auf präsentierte Problematiken geboten (Henningsen 1967, S.70). In unserem Fall: Der Zuhörer selbst muss erkennen, was an den Inhalten der Lieder widersprüchlich, falsch oder verbesserungswert ist. Eine „**Moral** von der Geschichte“ wird nachgezählter Weise in gerade einmal **9** Liedern präsentiert, wobei sich Wehle (**5x**) am häufigsten ihrer bedient, während Kreisler gänzlich darauf verzichtet, sich selbst (= seiner Rolle) oder den Zuhörern eine Lektion zu erteilen.

Nur wenige Schallplattenlieder sind so stark an die Geschehnisse der Vergangenheit gebunden, dass sie ihre Aktualität für die heutige Zeit verloren haben und als **kurzlebig** bezeichnet werden können. **8** Lieder werden im Endeffekt lediglich in dieser Rubrik vermerkt, ebenfalls angeführt von Wehle (**5x**). In den meisten Fällen auch nur deswegen, weil Namen von damals präsenten und mittlerweile nicht mehr allgemein bekannten Persönlichkeiten oder Dingen namentlich erwähnt werden. Keines davon ist von Kreisler.

Ebenfalls selten entfernen sich die verwendeten Sprachmuster auffällig vom Hochdeutschen. Insgesamt **13x** werden Texte, die in einem **Dialekt** oder in einer **Mundart** interpretiert werden, festgestellt. Fast die Hälfte davon stammen von Sprachtalent Wehle.

Nach der Untersuchung der Lieder im Bezug auf die **Rollen**, bei dem die Frage gestellt wird, auf welcher der drei Textebenen (Erzähler, Charakter oder Zitat) sich der Komponist sprachlich am meisten in den Liedern aufhält, können durchaus individuelle Präferenzen der Künstler festgestellt werden. Während Bronner insgesamt bei beiden Schallplatten ein gleichmäßiges Verhältnis zwischen der Erzähler- und Charakter- Rolle hat, ist der Anteil an zitiertem Text – also in Form von direkter Rede – verhältnismäßig äußerst gering, was nicht weiter verwundert. Kreisler hingegen spezialisiert sich auf das Hineinschlüpfen in diverse (bekanntermaßen meist skurrile/makabre) Charaktere. Es wird nahezu der gesamte Text seiner ersten Schallplatte in der zweiten Rolle wiedergegeben (**96,7%**) und damit vollkommen auf die Rolle eines Erzählers verzichtet. Auch auf der Folgeplatte legt er seinen textlichen Schwerpunkt auf diese Rolle, wenn auch in ein wenig abgeschwächter Form. Auch Wehle verzichtet einmal – auf seiner zweiten Platte – vollkommen auf die Rolle des Erzählers und schildert dort den Großteil seiner Lieder auf *Vienna Midnight Cabaret I* aus der Sicht eines Charakters. Von allen drei Künstlern legt er jedoch am meisten Gewicht auf die Verwendung von direkter Rede: Durchschnittlich über ein Viertel (**26,4%**) seiner Texte werden in der dritten Rolle wiedergegeben. Ein Wert, der bestimmt wieder stark von den beiden hervorstechenden, multilingualen Nummern *Kochkunstolympiade* und *die verliebte Uno* beeinflusst wird.

In der Kategorie **Reimschema** lässt sich folgendes feststellen: Wehle neigt eindeutig am stärksten zur Verwendung von eher einfacher gehaltenen Reimen. Was die Anzahl betrifft, übertrifft er seine Kollegen in jeder der vier Kategorien der Standard-Reimformen. Kreisler und Bronner scheinen bei der Reimgestaltung mehr Wert darauf zu legen, diese von den Standard-Reimarten abzuheben, was zur Folge hat, dass deren **Hauptreimschema** öfters eine komplexere Form annimmt. In der Gesamtbetrachtung lässt sich folgendes Ranking festhalten: der Paarreim (**39x**) und der Binnenreim (**38x**) werden am häufigsten bei den 50 Liedern angewendet. An dritter Stelle befindet sich der Kreuzreim (**30x**) und in weniger als einem Drittel der Lieder findet sich der Blockreim (**15x**) wieder.

Zu guter Letzt soll festgehalten werden, wie oft welche **Thematiken** verwendet werden.

Es fällt auf, dass die **Liebe (29x)** am öftesten in den Liedern thematisiert wird, angeführt von Bronner (**11x**). Anscheinend bietet sie den Künstlern das größte Bearbeitungspotenzial. Interessant ist dieser Wert vor allem im Bezug auf das Verhältnis, wie oft dezidiert **Frauen- (22x)** – Kreisler übernimmt die Hälfte davon – und **Ehe (9x)** – ein Bronner-Schwerpunkt (**7x**) – thematisiert wird. Alle drei Thematiken in Kombination lassen sich überhaupt nur bei **vier** Liedern feststellen (**3x** davon bei Bronner).

Was wird nun öfters behandelt? Die Obrigkeit oder der Mensch und seine Eigenheiten? Klar überlegen sind Lieder mit **Gesellschafts-**Thematiken (**22x**), wobei aufscheint, dass sich Kreisler (mit **9x**) derer am öftesten annimmt.

Das musikalische Kabarett auf *Vienna Midnight Cabaret* scheint nur selten **Politik-**Thematiken (insgesamt nur **10x**) zu behandeln, vor allem im Betracht auf die Tatsache, dass in den meisten Fällen gerade mal Politikernamen in einem komischen Kontext erwähnt werden (siehe Textanhang). Am „politischsten“ ist somit Bronner mit lediglich **fünf** Einheiten. Behörden oder Staatsorgane finden so gut wie nie Erwähnung (**3x**).

Insgesamt **17x** werden im Text österreichspezifische oder **Heimat-**Thematiken erwähnt. Diese werden am Öftesten bei Kreisler festgestellt. Auf andere Länder wird seltener, aber doch immer wieder eingegangen (**10x**). Wehle führt mit lediglich **4x**, was wieder auf die Verwendung seines Sprachtalents zurückzuführen ist. Was nicht verwundert: Wehle geht mit **3x** am häufigsten speziell auf **Wien-**Thematiken ein. Dies ist zwar nicht unbedingt viel, aber interessant im Verhältnis dazu, wie oft das Wort *Wien* erwähnt wird. Bei Wehle kommt es in all seinen hier zusammengefassten Liedern **43x** mal vor, bei Bronner **19x** und bei Kreisler ein **einziges Mal**. Wenn also entschieden wird, ein Lied mit Wien-Inhalten zu schreiben, so ist dies anscheinend mit einer vielmaligen Erwähnung der Hauptstadt zu verbinden.

In den 50 Liedern wird insgesamt **19x** in irgendeiner Form **Konsum** thematisiert und **6x** auf **gesundheitsbezogene** Themen eingegangen. Ersteres wird von Bronner (**8x**) und Wehle (**7x**) mehr und bei Kreisler (**4x**) verhältnismäßig weniger präferiert, während Letzteres gleichmäßig selten von den Künstlern erwähnt wird (jeweils **2x**).

Knapp mehr als die Hälfte der Schallplattenlieder werden mit **skurrilem** Inhalt wiedergegeben (insgesamt **28x**). Lieder mit **makabren** Inhalt kommen um einiges seltener vor (**7x**). In beiden Fällen bedient sich hier Kreisler am häufigsten (**14x** und **5x**).

Zu guter Letzt: **11x** werden einen **Beruf** betreffende Inhalte wiedergegeben, fast die Hälfte davon von Kreisler ausgehend, der in den meisten Fällen selbst in die Rollen der Berufsausübenden rutscht (**5x**). **7x**, selten aber doch, lassen sich **Nostalgiethematiken** feststellen.

In dieser 50 Lieder umfassenden Analyse sind durchaus das Kabarettchanson an sich bestimmende, aber auch künstlerspezifische Erkenntnisse hervorgegangen, wenn auch teils mit marginalem Unterschied. Alle drei Künstler verwenden musikalisch interessante und überraschende Mittel. Dazu gehören unter anderem die Hervorhebung von komplexen Vorhalten auf schweren Zählzeiten (siehe Hauptmotiv bei Wehle II: *die reizendste Enttäuschung*), oder der unübliche Wechsel auf verminderte Trugschlüsse (siehe Hauptmotiv bei Bronner I: *Das Lied vom Frieden*).

Nach dem Durchhören und - analysieren der Lieder lässt sich für mich jeder einzelne Kompositionsstil der Künstler folgendermaßen zusammenfassen.

Bronner, der Autodidakt und das facettenreiche Improvisationsgenie

Seine häufige Verwendung der Tonart C-Dur könnte auf seine eigenständige Befassung mit dem Klavier zurück zu führen sein. Seine ersten musikalischen Erfahrungen, etwa das Nachspielen des Donauwalzers (Bronner 2004, S. 17) bewegen sich in dieser Tonart, da diese durch das Fehlen von schwarzen Tasten leicht einzusetzen ist. Dadurch, dass sich Bronner die meisten seiner musikalischen Fähigkeiten seit seiner Kindheit selbst beibringt, wird er sich wohl am ehesten an diese Tonart gewöhnt haben. Sein Stil hat etwas Dahinplätscherndes. Mit Leichtigkeit und Freiheit spielt er manche Noten markant an, die bei der Wiederholung derselben Liedpassage vielleicht schon wieder fehlen. Textlich gesehen fehlen bei einigen seiner Lieder bissige wie kritische Inhalte (siehe Bronner II: *Sie ist so wunderbar*), die aber durchaus bei seinen berühmteren Liedern wiederzufinden sind.

Kreisler, der studierte Perfektionist und rollenschlüpfende Makabrist

Auffallend ist vor allem bei Kreisler, dass er in 15 von 17 Liedern in die verschiedensten, meist skurrilen Charaktere schlüpft und deren Sichtweise präsentiert. Von allen drei Künstlern ist er eindeutig der Mann mit der tiefsten musikalischen Ausbildung. In seiner Biographie wird angedeutet, wie pingelig er beim Ausarbeiten seiner Werke ist. Ton für Ton und Silbe für Silbe wird aufeinander abgestimmt, und erst wenn das Werk seinen hohen Ansprüchen genügt, dann wird es veröffentlicht (Fink/Seufert 2005, S.213). Dies ist ohne Zweifel aus seinen *Vienna Midnight Cabaret*-Liedern heraus zu hören. Wie ebenfalls in der Biographie angedeutet, ist er ein begnadeter Auswendiglerner (ebenda, S. 45), doch nicht nur, was den Text betrifft (siehe im Anhang: *Opernboogie* oder *der schöne Heinrich*); auch aus dem Fundus der musikalischen Literatur baut er am öftesten Zitate ein. Balzter hat Kreislers Gesamtwerk sehr einsichtig in mehrere Phasen eingeteilt (Balzter 2000, S. 12ff). Alle der hier präsentierten Lieder lassen sich in die skurrile/makabre Phase – welche nur eine von sechs Schaffensphasen ist – einteilen, wegen der er berühmt geworden ist und womit er bis an sein Lebensende (und danach) identifiziert wurde, sehr zu seiner eigenen Unzufriedenheit (Fink/Seufert 2005, S. 181).

Wehle, der harmlos-freundliche Wienerlied- und Sprachen-Gaukler

Zugegebenermaßen hat sich das persönliche Interesse für und die Wertschätzung gegenüber Wehles Werk erst nach einem genaueren Blick auf sein Schaffen deutlich gesteigert. Im realen Leben wie im Liedertext wird er als der harmloseste unter den drei Künstlern dargestellt. Er bezeichnet sich selbst als den *lachenden Zweiten* (siehe Buchtitel seiner Autobiographie) und schildert innerhalb des gesamten Buchs, wie leicht und angenehm es sich als die Person *hinter* der Führungsperson leben lässt. Während der Schallplattenaufnahmen ist das Gerhard Bronner. Die Inhalte seiner Lieder haben nicht die thematische Bandbreite, die man bei den Kollegen kennenlernt. Nicht nur ist das „jüdische“ und somit aufregend-tragische Schicksal von Bronner und Kreisler um einiges fesselnder und mitreißender als der Werdegang Wehles. Auch die Lieder der beiden sind in textlicher Hinsicht meistens anspruchsvoller.

5. CONCLUSIO

Gerhard Bronner, Georg Kreisler, Peter Wehle. In dieser Arbeit wurde jeweils ein bestimmter Abschnitt von Leben und Werk dreier namhafter österreichischer Musikkabarettisten untersucht und verglichen. Vom Moment der Geburt um die Zeit des Ersten Weltkrieges bis zum Zeitpunkt der Aufnahme von *Vienna Midnight Cabaret I* und *II*, einer Schallplattenreihe mit insgesamt 50 Kompositionen der drei Künstler, wurde ein zeitlicher Rahmen geschaffen, indem sich trotz unterschiedlichster Schicksalswege parallele Abschnitte darstellen lassen. Kindheit und Familiensituation, erste (musikalische) Erfahrungen im Unterhaltungsbetrieb und die Erlebnisse während des Zweiten Weltkrieges wurden zusammengefasst und gegenübergestellt. Stark komprimiert lassen sich diese Lebenswege folgendermaßen nacherzählen:

Bronner, der aus ärmlichen Verhältnissen kommende Autodidakt, der als Teenager alleine vor den Nazis nach Israel flüchten muss und sich dort durch seine selbst beigebrachten musikalischen Fähigkeiten vom Barpianisten zum Showorchester-Dirigenten hinaufarbeitet, wird in Wien teils aus schwer vom Zufall abhängigen Gründen erfolgreicher Lokalbesitzer und medienpräsender Liederschreiber.

Kreisler, der als Kind aus einer Juristenfamilie, welche sich die im Verhältnis zu Bronner komfortable Überfahrt nach Amerika leisten kann und dort – durch schon früh geförderte beachtliche musikalische Bildung(swerte) gepaart mit fruchtbaren Verwandtschaftsverhältnissen – schnell in der glitzernden Welt des Showbusiness Fuß fasst, kehrt im Jahre 1955 nach um Wien zurück um dort mit seinem erfolgreichen schwarzhumorigen Chanson eine Nische der musikalischen Unterhaltung für sich zu bestimmen.

Wehle, der als einziger Nicht-Jude in Wien verweilen und ein (Jus-)Studium durchziehen kann, um sich in Folge als sprachbegabter Kleinkünstler in verschiedensten Bereichen der (musikalisch untermalten) Unterhaltung versuchen zu dürfen, was – so wie bei den beiden anderen Künstlern auch – zu einer verhältnismäßig ertragbaren Kriegszeit führt.

Bei allen drei Künstlern ist es einer bestimmten Mischung von Fähigkeit, Glück und Zufall zu verdanken, dass sie soweit gekommen sind, wie sie gekommen sind.

Die 50 Lieder von *Vienna Midnight Cabaret I* und *II* sind nicht charakteristisch für das Lebenswerk der Künstler. Vielmehr wurden sie für die Untersuchung in dieser Arbeit auserwählt, um einen zeitlichen wie biographischen Knotenpunkt herzustellen. Hier wurde eine Sammlung von Tondokumenten aus der kurzen Zeitspanne der Zusammenarbeit dieser drei Künstler festgehalten. Bei der Analyse der Lieder wurde einerseits versucht, für die Künstler typische Gestaltungsprinzipien herauszufinden, andererseits für das Kabarettlied an sich kennzeichnende Muster zu erkennen. Beides ist in gewisser Weise gelungen. Auch wenn – wie der Kabaretttheoretiker Henningsen meint – das „[...] Kabarett ständig damit beschäftigt [ist], die Nabelschnur seiner eigenen Geschichte zu durchtrennen“ (Henningsen 1967, S.11) oder in anderen und nachvollziehbareren Worten größtmögliche Abwechslung versucht wird, ließen sich durch die tabellarische Auflistungen und Durchschnittsrechnungen interessante Züge des Kabarettlieds erkennen.

So sind auf textlicher Ebene individuelle Gestaltungspräferenzen der Künstler bei der Rollen- oder Reimgestaltung erkannt und im musikalischen Zusammenhang bevorzugte Tonarten oder Gesangsverläufe beobachtet worden:

Kreisler präsentiert die Texte seiner Lieder aus Sicht diverser, meist skurriler Charaktere und zitiert am häufigsten Passagen aus bekannter Musikkultur. Bronner tendiert dazu seine Lieder eher in einer Erzählerrolle vorzutragen und wiederholt innerhalb seiner Nummern musikalische (Haupt-)Motive – durchschnittlich gesehen – am öftesten. Wehle neigt zu einer im Durchschnitt längeren und wortreicheren Liedgestaltung und verzichtet am stärksten auf Abwechslung, was die Verwendung unterschiedlicher Tonarten angeht.

Das musikalische Spektrum innerhalb der fünfzig Lieder ist äußerst vielfältig und zeigt sich in der Spannweite vom Schlaflied zur schnellen Polka, von opernartigen Arien bis hin zu Boogie-Woogie Elementen. Das Kabarettlied zu dieser Zeit und unter diesen Künstlern kann – und soll wahrscheinlich auch – nicht zu stark an nur eine musikalische Form gebunden sein. Bis auf die Klavierbegleitung und den Unterhaltungsaspekt scheint es ein fixer Bestandteil zu sein, möglichst keinen fixen Bestandteil zu haben. Dies kommt *Rodolphe Salis* „Prinzip, keine Prinzipien zu

haben“ (Otto/Rösler 1981, S. 15) sehr nahe, welches schon im Jahr 1881 für die Programmgestaltung des *Chat Noir*, des ersten Cabarets überhaupt, gilt.

Typische Tendenzen ließen sich jedoch durchaus feststellen. So zeigte es sich, dass sich das Kabarettchanson rein phonetisch irgendwo zwischen Wienerlied und Jazzakkord ansiedelt. Die meisten Gesangsmelodien werden leger im *swing*, also mit synkopierten Rhythmus und/oder *laid back*, also ein bisschen dem Takt nachhängend, gesungen.

Der Titel des Liedes spielt des Öfteren musikalisch wie inhaltlich eine zentrale Rolle. Er findet sich oftmals nicht nur innerhalb der vom Autor dieser Arbeit definierten Hauptmotive der jeweiligen Lieder, sondern auch in einer refraintypischen Platzierung wieder und hat auf textlicher Ebene meist eine gewollte Pointenfunktion.

Was die Häufigkeit der Liederthematiken angeht, so lassen diese oft die Kernelemente und die Kernthematiken, die dem Kabarett zugeschrieben werden, vermissen. Bei nicht einmal der Hälfte der Schallplattenlieder sind überhaupt Gesellschaftsthematiken festzustellen, ganz zu schweigen von der noch kleineren Anzahl an politischen Inhalten, obwohl genau diese Themen zu den zentralsten gehören sollten. Am häufigsten wurden Liebesthematiken festgestellt, womit die Lieder von *Vienna Midnight Cabaret I* und *II* offensichtlich stark im ursprünglichen Konzept dieser Unterhaltungsform verhaftet sind. Auch in den ersten Programmen des deutschsprachigen Kabarett wurde ein Schwerpunkt an Liebesthematiken festgestellt (vgl. Vogel 1993, S. 158).

Es sind durchaus hoch- und höchstqualitative Lieder, die teils meisterhafte Klavierfähigkeiten erfordern, keine Frage. Doch wie es Kreisler diese Zeit deutlich zusammenfassend im Nachhinein beschreibt: „Von Kritik oder gar von Schärfe war also nicht die Rede. Wir schrieben komische gereimte und komponierte Leitartikel einer zahnlosen Zeitung.“ (Kreisler 1989, S. 86).

Letztendlich kann die Schallplattenkollektion der drei Künstler als Ausdruck einer niveau- und anspruchsvollen Kombination zweier zentraler Begriffe des Unterhaltungswesens gesehen werden: Musik und Humor.

6. QUELLENVERZEICHNIS

6.1. LITERATURVERZEICHNIS

ALTMANN, Günter: Musikalische Formenlehre, Volk und Wissen Volkseigener Verlag, Berlin, 1960

AMON, Reinhard: Lexikon der musikalischen Form. Nachschlagewerk und Fachbuch über Form und Formung der Musik vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Doblinger/Metzler Verlag, Wien, 2011

BALZTER, Stefan: Die Chansons Georg Kreislers und ihre Stellung in der Entwicklung des deutschsprachigen musikalischen Kabarets, Diplomarbeit, Gießen, 2000

BUDZINSKI, Klaus: Das Kabarett. 100 Jahre literarische Zeitkritik – gesprochen, gesungen, gespielt, ECON Taschenbuchverlag GmbH, Düsseldorf, 1985

BURDORF, Dieter: Einführung in die Gedichtsanalyse, Metzler Verlag, Stuttgart, 1997

BRONNER, Gerhard: Kein Blattl vor'm Mund. Ein ungeschriebenes Buch, Astor-Verlag, Wien, 1992

BRONNER, Gerhard: Spiegel vorm Gesicht. Erinnerungen, Deutsche Verlags-Anstalt, München, 2004

BRONNER, Gerhard: Die Goldene Zeit des Wiener Cabarets. Anekdoten, Texte Erinnerungen, Hannibal Verlag, St. Andrä-Wördern, 1995

CUMMING, Julie E.: The motet in the age of Du Fay, Cambridge Univ. Press, Cambridge, 1999

FINK, Hans-Juergen/SEUFERT, Michael: Georg Kreisler gibt es gar nicht. Die Biographie, Frankfurt Fischer-Verlag, Frankfurt am Main, 2005

FINK, Iris: Von Travnicek bis Hinterholz 8. Kabarett in Österreich ab 1945 – von A bis Zugabe, Verlag Styria, Graz Wien Köln, 2000

FLEISCHER, Michael: Eine Theorie des Kabarets. Versuche einer Gattungsbeschreibung (an deutschem und polnischem Material), Universitätsverlag Dr. Norbert Brockmeyer, Bochum, 1989

FLOTZINGER, Rudolf/GRUBER, Gernot: Musikgeschichte Österreichs. Von der Revolution 1848 zur Gegenwart, Band 3, Wien, 1995

HENNINGSEN, Jürgen: Theorie des Kabarets, Henn-Verlag, Ratingen, 1967

HILSCHER, Th. Elisabeth: Kabarett, In: Österreichisches Musiklexikon, Band 2 von G-Kl, hrsg. Flotzinger Rudolf, Verlag österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien, 2003, S. 924-929

KRAINER, Lore: Im Guglhupf - 16 Jahre Zeit und Ton, Ed. Va Bene Verlag, Wien/Klosterneuburg, 1994

KREISLER, Georg: Die alten bösen Lieder. Ein Erinnerungsbuch, Ueberreiter, Wien, 1989

KREISLER, Georg: Worte ohne Lieder. Satiren, Neff-Verlag, Wien, 1986

NEEF, Wilhelm: Das Chanson. eine Monographie, Koehler&Amelang, Leipzig, 1972

OTTO, Rainer/RÖSLER, Walter: Kabarettgeschichte. Abriß des deutschsprachigen Kabarett, Henschelverlag Berlin, 1981, Berlin

REISNER, Ingeborg: Kabarett als Werkstatt des Theaters. literarische Kleinkunst in Wien vor dem zweiten Weltkrieg, Verlag der Theodor Kramer Gesellschaft, Wien, 2004

RÖSLER, Walter: Gehen ma halt a bisserl unter. Kabarett in Wien von den Anfängen bis heute, 2. Auflage, Henschel Verlag, Berlin, 1993

RUTTKOWSKI, Wolfgang: Couplet. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft – Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, Band 1 (A-G), hrsg. Weimar, Klause, de Gruyter, Berlin, 1997, S.323

VOGEL, Benedikt: Fiktionskulisse. Poetik und Geschichte des Kabarett, Schöningh-Verlag, Paderborn/Wien, 1993

WEHLE, Peter: der lachende Zweite. Wehle über Wehle, Verlag Ueberreiter, Wien, 1983

WEHLE, Peter: Sprechen Sie Wienerisch? Von Adaxl – Zwutschkerl, Ueberreiter, Wien, Heidelberg, 1980

6.2. NOTENVERZEICHNIS

BRONNER, Gerhard: Das wohltemperierte Chanson. 5 neue von Gerhard Bronner, Hochmuth Musikverlage, Wien, 1959

KREISLER, Georg: Lieder von Georg Kreisler II, Georg Kreisler Eigenverlag, 1998

WEHLE, Peter: Kabarett mit Peter Wehle. 6 neue Chansons, Weltmusik Edition-Verlag, Wien, 1959

6.3. INTERNETQUELLEN:

Schallplatteninhalte
www.archiphon.de (aufgerufen am 24.8.2012)

Oskar Hofmann: Die Stadt der Lieder

<http://ingeb.org/Lieder/jedemwie.html> (aufgerufen am 25.11.2012)

6.4. AUDIOQUELLEN

Schallplatten:

BRONNER, Gerhard: Vienna Midnight Cabaret, Amadeo Musikverlag, Wien, 1957

BRONNER, Gerhard: Vienna Midnight Cabaret II, Amadeo Musikverlag, Wien, 1958

KREISLER, Georg: Vienna Midnight Cabaret, Amadeo Musikverlag, Wien, 1957

KREISLER, Georg: Vienna Midnight Cabaret II, Amadeo Musikverlag, Wien, 1958

WEHLE, Peter: Vienna Midnight Cabaret, Amadeo Musikverlag, Wien, 1957

WEHLE, Peter: Vienna Midnight Cabaret II, Amadeo Musikverlag, Wien, 1958

CD:

KREISLER, Georg: Everblacks. Cd 2, Preiser Records, 1996

7. ANHANG: CD- INDEX

Ordner 1: Texttranskriptionen Vienna Midnight Cabaret I und II

Dateien: Bronner-Texte, Kreisler-Texte, Wehle-Texte

Ordner 2: Bronner-Lieder (Vienna Midnight Cabaret I)

Dateien: 01 Man müsste mal wieder....mp3, 02 Brief an Bulganin.mp3, 03 Bitte erschieß deinen Gatten.mp3, 04 Er trinkt kan Wein.mp3, 05 Die Liebe in der Milchbar.mp3, 06 Aufsteh'n!.mp3, 07 Schlaf ein! + Lied vom Frieden.mp3, 08 Manchmal glaub' ich an Wunder.mp3

Ordner 3: Bronner-Lieder (Vienna Midnight Cabaret II)

Dateien: 09 Wiegenlied väterlicherseits.mp3, 10 Bielefeld.mp3, 11 Lieschen Müller.mp3, 12 Die schlanke Linie.mp3, 13 Der Eingeladene.mp3, 14 Kaffeesamba.mp3, 15 Reise um die Welt.mp3, 16 Sie ist so wunderbar.mp3

Ordner 4: Kreisler-Lieder (Vienna Midnight Cabaret I)

Dateien: 01 Frühlingslied.mp3, 02 Das Mädchen mit den drei blauen Augen.mp3, 03 Der guate, alte Franz.mp3, 04 Die Hand.mp3, 05 Opernboogie.mp3, 06 Bidlah Buh.mp3, 07 Achtzehn Jahre.mp3, 08 Mein Sekretär.mp3, 09 Das Triangel.mp3

Ordner 5: Kreisler-Lieder (Vienna Midnight Cabaret II)

Dateien: 10 Zwei alte Tanten tanzen Tango.mp3, 11 Du bist neurotisch.mp3, 12 Lied für Kärntner Männerchor.mp3, 13 Frühlingsmärchen.mp3, 14 Gar nichts.mp3, 15 Der schöne Heinrich.mp3, 16 Einmal im Mai.mp3, 17 Der Bluntschli.mp3

Ordner 6: Wehle-Lieder (Vienna Midnight Cabaret I)

Dateien: 01 Die Managerkrankheit.mp3, 02 Lernen sie kochen!.mp3, 03 Jazz-Neurose (feat. Bronner).mp3, 04 Auto-Ballade.mp3, 05 Steh auf liebes Wien.mp3, 06 Pech in der Liebe.mp3, 07 Mlle. Jou-Jou.mp3, 08 Kochkunstolympiade.mp3

Ordner 7: Wehle-Lieder (Vienna Midnight Cabaret II)

Dateien: 09 Ja ist das denn die Möglichkeit.mp3, 10 Die reizendste Enttäuschung.mp3, 11 Die Glatze.mp3, 12 Die verliebte UNO.mp3, 13 Sie lassen mich nicht.mp3, 14 Liebesneurose.mp3, 15 Slibowitz und Zwetschkenknödel.mp3, 16 Ein kleines Engerl.mp3

ABSTRACT

Diese Diplomarbeit, welche aus drei Teilen besteht, befasst sich mit den drei vielleicht bedeutendsten österreichischen Musikkabarettisten Gerhard Bronner, Georg Kreisler und Peter Wehle. Im ersten Teil werden die jeweiligen Biographien bis zum Zeitpunkt der Zusammenkunft aller drei Künstler in parallele Abschnitte unterteilt und gegenübergestellt. Weiters wird ein Einblick in den Forschungsstand der Fachliteratur über die Kleinkunstgattung Kabarett gegeben und ein kurzer, kulturhistorischer Abriss seiner musikalischen Verknüpfungspunkte präsentiert. Im dritten Teil werden die 50 Kabarettlieder der zweiteiligen Schallplattenreihe *Vienna Midnight Cabaret* (1957) und *Vienna Midnight Cabaret II* (1958) anhand eines eigens kreierte Kriterienkatalogs auf dieselben Parameter hin untersucht. Alle drei Künstler fassen hier während der kurzen Zeit der Zusammenarbeit einen Teil ihrer Kompositionen zusammen. Jedes einzelne Lied wurde auf musikalischer und textlicher Ebene anhand qualitativer und quantitativer Kriterien analysiert, einerseits um Eigenheiten des facettenreichen Kabarettlieds herauszufiltern, andererseits um persönliche Gestaltungspräferenzen der Künstler sichtbar zu machen. Die Texttranskriptionen und Lieder befinden sich auf der beigelegten Daten-CD.

LEBENS LAUF

Persönliche Daten

Name: Rafael Tomas Wagner
Adresse: Radetzkystraße 4/1, 1030 Wien
Telefon: 0664 4030 753
E-Mail: RafaelWagner@gmx.at
Geburt: Wien, 14.7.1988
Nationalität: Österreich

Schulbildung

09/1994 – 06/1998 Volksschule, 3433 Königstetten
09/1998 – 06/2006 Bundesgymnasium und Bundesrealgymnasium mit
besonderer Berücksichtigung der musischen Ausbildung,
1030 Wien
16.6.2006 Reifeprüfung (Vertiefung im Fach Klavier)

Studienverlauf

09/2007 – 01/2013 Universität Wien: Fachrichtung Musikwissenschaft
(Diplomstudium)

Studienschwerpunkte:

- Systematische Musikwissenschaft
- Ethnomusikologie

Titel der Diplomarbeit:

- „Musik und Humor: Bronner – Kreisler – Wehle“
-

Auslandsaufenthalte zu Studienzwecken

02/2010 3 ½ wöchige Feldforschung in Recife/Brasilien im Zuge der
Lehrveranstaltung: *EX Karneval in Brasilien 2010*
