



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Wenn Musik Musik karikiert –
Kabarettstücke von Bronner und Kreisler

Verfasser

Christian Josef Lag

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Musikwissenschaft

Betreuerin: PD Dr. Panja Mücke

Erklärungen

Die vorliegende Arbeit wurde selbständig und nur unter Benutzung der angegebenen Quellen und Hilfsmittel angefertigt. Wörtlich übernommene Sätze oder Satzteile sind als Zitat belegt, andere Anlehnungen hinsichtlich Aussage und Umfang im Quellenverzeichnis kenntlich gemacht. Die Arbeit hat in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner Prüfungsbehörde vorgelegen und ist nicht veröffentlicht.

Die Errungenschaften der Genderforschung sollen in dieser Arbeit nicht in Frage gestellt oder gar nichtig gemacht werden, trotzdem verzichte ich auf permanente Nennung beider Geschlechter. Dies soll in keiner Weise diskriminierend wirken, sondern den Text möglichst flüssig halten.

Weiters sei darauf hingewiesen, dass Titel von Musikstücken sowie die Namen von Personen, Institutionen usw. (zumeist) den jeweils gebrauchten Fällen nach gebeugt sind. Auch diese Maßnahme steht im Zeichen besserer Lesbarkeit des Textes.

Danksagung

Allen voran gilt mein Dank PD Dr. Panja Mücke für die geduldige, freundliche und kompetente Betreuung der Diplomarbeit.

Ein sehr guter Freund, Mag. Florian Gstettner, übernahm die Aufgabe des Korrekturlesers, der er teils sehr akribisch nachkam. Auch hierfür ein großes Dankeschön!

Weiters bedanke ich mich bei all jenen, die in irgendeiner Weise zum Gelingen dieses „Unterfangens“ beitrugen. Da man in jeglichen Auflistungen generell jemandes Erwähnung zu vergessen pflegt, wird auf weitere namentliche Nennungen verzichtet. Die Mehrheit der betreffenden Individuen wird ohnehin nicht dieses Buch zur Hand nehmen, um den eigenen Namen darin zu lesen - wenn überhaupt. Sollte es doch dazu kommen und ausgerechnet dieser dann vergessen worden sein, wären Spannungen und Kränkungen mögliche Folgen, die ich durch diese allgemein gehaltene Danksagung zu umgehen versuche.

Zu guter Letzt sei auch Ihnen, liebe(r) Leser(in) gedankt, dass Sie dieses Schriftstück nicht im Regal verstauben lassen, sondern benutzen. Hoffentlich haben Sie Spaß beim Durchlesen und erlangen die gesuchten oder erwarteten Informationen!

INHALTSVERZEICHNIS

HINFÜHRUNG	3
I. GRUNDLAGEN	5
1.) Vom Ursprung des Kabarett bis ins Wien der 50er-Jahre	5
2.) Personen	8
a) Gerhard Bronner	8
b) Georg Kreisler	17
c) Gemeinsamkeiten und Unterschiede	26
3.) Terminologie	28
a) Verwendung der Begriffe in dieser Arbeit	28
b) Chanson	28
c) Paraphrase	31
d) Parodie	32
e) Kontrafaktur	34
f) Weitere	35
II. WENN MUSIK KARIKIERT	36
1.) (Neu-)Textierung präexistenter Musik	39
a) Wo sind die Zeiten dahin (Kreisler)	39
b) Der Karajanuskopf (Bronner)	42
c) Eine kleine Gutenachtmusik (Kreisler)	46
2.) Karikaturen an und mittels Musik	50
a) Opernboogie (Kreisler)	50
b) Der Musikkritiker (Kreisler)	55
c) Der Bundesbahn-Blues (Bronner)	58
3.) Genre Wienerlied	63
a) Krügerl vor'm Gesicht (Bronner)	64
b) Die alte Engelmacherin (Bronner)	67
c) Wien ohne Wiener (Kreisler)	71

III. ZWEI KÜNSTLER – ZWEI PERSPEKTIVEN.....	75
1.) Grundsätzliche Spannungen	75
2.) Unterschiedliche Arbeitsmethoden.....	77
3.) Bezug zu Wien und Heimatverbundenheit	80
4.) „Kabarett“, „Kunst“ und „Künstler“ aus Sicht von Bronner und Kreisler	83
5.) Faktor Publikum	88
FAZIT	90
ANHANG.....	92
Quellenverzeichnis.....	92
Abstract	98
Lebenslauf	99
Noten und Texte.....	100
Wo sind die Zeiten dahin.....	100
Wo sind die Zeiten dahin (Text).....	104
Der Karajanuskopf.....	106
Gegenüberstellung der Texte	117
Eine kleine Gutenachtmusik.....	119
Opernboogie	121
Der Musikkritiker	145
The Bundesbahn-Blues.....	160
Krügerl vor'm Gesicht.....	165
Die alte Engelmacherin	170
Wien ohne Wiener	173

Hinführung

Die Auseinandersetzung mit den Werken von Georg Kreisler und Gerhard Bronner lockt durch die Vielzahl ihrer facettenreichen Chansons. Auf den ersten Blick scheinen die beiden Künstler viel gemeinsam zu haben: Sie wurden 1922 geboren, hatten jüdischen Hintergrund, emigrierten im Jahr 1938 aufgrund der politischen Umstände in Österreich und hatten nach ihrer Rückkehr ein reserviertes Verhältnis zur Heimatstadt Wien. Trotzdem beschritten sie konträre Lebenswege, Kreisler in Amerika, Bronner unter anderem in Palästina, beschäftigten sich aber dennoch (u. a.) mit der gleichen Materie, nämlich: (Klavier-)Musik und Chansons im Kabarett. 1955 begegneten sie einander in ihrer Geburtsstadt, traten gemeinsam auf, mit Qualtinger, Merz, Wehle, etc., und pachteten die *Marietta-Bar*, das *Intime Theater*, heute *Theater im Zentrum* genannt, und Bronner später alleine das *Neue Theater am Kärntnertor*.

Bronner und Kreisler werden oft entweder in einem Satz unmittelbar aufeinander folgend genannt, oder – so der häufigere Fall – völlig voneinander isoliert. Ab Mitte der 50er Jahre hatten sie beruflich miteinander zu tun, so zeigen sich auch Ähnlichkeiten im Arbeitsfeld. Ein Teil ihrer Arbeit wird auf den folgenden Seiten herausgegriffen und analysiert, nämlich Kompositionen, die fremde Musik verwenden und thematisieren. Selbst in diesem Bereich muss noch eine Selektion erfolgen, um den Rahmen der Arbeit nicht zu sprengen: Anhand von neun Beispielen wird gezeigt, wie sie „alte“ bzw. bereits vorhandene Musik verwenden, (neu-)textieren, auf Halb- und Scheingebildete anspielen, Seitenhiebe auf Konzertgesellschaft und die Musikbranche austeilen und sogar ganze Musikgenres karikieren.

Bedeutend zum Verständnis der beiden Personen und deren Werke ist das Wissen um ihre verschiedenen Perspektiven, Herangehensweisen und Auffassungen: Begriffe wie Kunst, Kabarett, Musik und Publikum werden von beiden Positionen her definiert, was letztlich auch zum besseren Erfassen der Analysen und Interpretationen beiträgt. Diese Auseinandersetzung findet erst im dritten Kapitel statt, um die Musikstücke des zweiten Kapitels zunächst „unbefangen“ betrachten zu können. Was den Interpretationen und Analysen jedoch vorausgehen sollte, ist ein Überblick über die für das Thema wichtigen Termini, ein knapper geschichtlicher Abriss bezüglich Kleinkunst mit besonderer Berücksichtigung der Stadt Wien, sowie obligate Schilderungen der Biographien – dies geschieht grundlegend im ersten Kapitel.

Es erscheint mir wichtig, zu Beginn des Schreibens darauf aufmerksam zu machen, dass bezüglich der hier vorkommenden Programmbetitelungen verschiedene Schreibweisen gebräuchlich sind – sogar in den Autobiographien und Berichten weichen sie voneinander ab. In diesem Text wird, sofern es sich nicht um direkte Zitate handelt, die Version verwendet, die auf dem Plakat zur jeweiligen Premiere zu finden ist, nämlich:

- *Blattl vor'm Mund*
- *Brettl vor'm Klavier*
- *Glasl vor'm Aug'*
- *Dachl überm Kopf*
- *Hackl vor'm Kreuz*

Abgesehen von der Essenz dieser Arbeit, dem Analysieren und Interpretieren der neun ausgewählten Musikstücke, in denen die Methodik der Karikatur von Musik durch Musik zum Vorschein kommt, wird versucht, eine sachliche Verbindung, bzw. auch Abgrenzung von Bronner und Kreisler herzustellen. Bis dato geschaffene Literaturen sind hauptsächlich Autobiographien und Stellungnahmen von Anhängern oder Gegnern der beiden Personen, die selbstverständlich herangezogen, aber doch kritisch betrachtet werden.

Um die Texte des zweiten Kapitels besser nachvollziehen zu können, sind im Anhang die zugehörigen Notenausgaben zu finden. Zur Erläuterung: Bei *Wo sind die Zeiten dahin* ist die musikalische Grundlage Mozarts *Sonata facile*, KV 545, ohne Modifikationen, weshalb Kreislers darüber gesungener Text separat angefügt ist. Zu Bronners *Karajanuskopf* ist ein Klavierauszug der Vorlage, Rossinis *Figaro-Cavatine*, mit darauf folgender Gegenüberstellung der deutschen Übersetzung und Bronners Worten beigegeben. Somit sind die textlichen Parallelen sowie die Veränderungen an der Form des „Originals“ leicht ersichtlich. Kreislers *Eine kleine Gutenachtmusik* ist eine Textierung Mozarts *Kleiner Nachtmusik*, KV 525, die u. a. im Album *Kreislers Purzelbäume* (Preiser Records PR93255, Wien, 1975) als orchesterlicher Konzertmitschnitt nachträglich „übersungen“ wurde – deshalb reicht hier eine Texttranskription ohne Notenmaterial aus.

Eine Anmerkung sei hier noch gestattet: Beim Lesen des dritten Kapitels besteht die Möglichkeit, gedanklich das Wort „Kunst“ mit „Musik“ und „Künstler“ mit „Musiker“ zu ersetzen. Zugunsten allgemeiner Gültigkeit wurden jedoch die jeweils erstgenannten Begriffe verwendet, außerdem soll im Schriftbild keine Schmälerung der Bedeutung auf ein Kunstgebiet hin stattfinden, da die Bedeutungen oftmals übergreifend sind.

I. Grundlagen

1.) Vom Ursprung des Kabarett bis ins Wien der 50er-Jahre¹

Kabarett, bzw. Cabaret hat im Vergleich zu anderen Künsten generell eine bisweilen kurze Geschichte, in Österreich findet sich das erste Auftreten dieser Kleinkunst sogar noch später. Doch zunächst zur Etymologie: Das Wort Cabaret bezeichnete ursprünglich eine runde (bunte) Platte, auf denen kleine Schüsseln mit verschiedenen Speisen waren, später wurden auch die Gaststätten, die solche Snacks anboten, so genannt.² Die Kunstform an sich orientiert sich an diesen Platten mit diversen Happen, die Vielfältigkeit der Bissen zeigt sich ebenso auf der Bühne: Drama, Dichtung, Tanz, schöne Literatur und bildende Kunst.³ Dabei handelte es sich bereits zumeist um zeitkritische Auseinandersetzung mit aktuellen Gegebenheiten.

Die „Kleinkunst“ wies also [schon zu Beginn] eine beachtliche Bandbreite auf: von der kulinarischen Lachbühne bis zum Avantgardetheater.⁴

Das erste von vielen Lokalitäten, die sich mit diesem Begriff identifizierten, war das von Rodolphe Salis 1881 in Paris gegründete *Chat Noir*, das als „Cabaret artistique“ – eine Art Künstlerkneipe – bezeichnet wurde.⁵ Etwa 20 Jahre später etablierte sich diese Form der Gastronomie bzw. Bühne in Deutschland und Österreich:

Schon im Jahre 1901 wurden, zumeist von geschäftstüchtigen Restaurateuren und Weinstubenbesitzern, beim Berliner Magistrat zweiundvierzig Anträge auf Erteilung einer Kabarett-Konzession gestellt. Da gab es zwischen einer „Grünen Minna“ und einem „Blauen Wunder“ einen „Faun“, einen „Pan“, einen „Nachtomnibus“, ein „Selterwasserbüdchen“, ein „Gesindel“, eine „Drehorgel“, eine „Prärieauster“ und ein „Cabaret zur buckligen Anna“ – [...].⁶

In Österreich waren zwei Zentren für das Kabarett vordergründig, nämlich Graz und Wien, wobei Wien aufgrund der Größe der Stadt und der Funktion nicht nur als Bundeshauptstadt sondern als kulturellem Zentrum der Habsburgermonarchie mehr Prestige zukam. Trotzdem sollen für Graz wenigstens die Gruppen *Rote Trommel* und deren Nachfolger, die

¹ Das Unterkapitel bezieht sich grundlegend auf Budzinski 1982, Budzinski/Hippen 1996 und Glanz 1987.

² Vgl.: Budzinski / Hippen, 1996, S. 164.

³ Vgl.: Ebd.

⁴ Glanz, 1987, S. 24.

⁵ Vgl.: Budzinski / Hippen, 1996, S. 164.

⁶ Budzinski, 1982, S. 53.

Roten Feuerreiter genannt sein. Hierbei ist die Einbeziehung der Farbe Rot in den Namen der Gruppen auf die Parteizugehörigkeit zur SDAP, der *Sozialdemokratischen Arbeiterpartei*, zurückzuführen. Zunächst übten die Mitglieder interne Kritik an der Parteiführung, bald jedoch verlagerte sich der Fokus auf die politischen Gegner.⁷ Die Intention war hier bereits Auflehnung gegen das parteiinterne System in Form von politischem Kabarett.

Als Beginn der Wiener Kabarettgeschichte nennt Christian Glanz die 1889 stattgefundene Gründung der *Budapester Orpheumgesellschaft*, weiters das 1901 von Felix Salten gegründete *Jung Wiener Theater zum Lieben Augustin*, das sich erstmals an einem ausländischen Vorbild, dem Berliner *Überbrettel*, orientierte.⁸ Weitere Gründungen wichtiger Kabarettbühnen waren nach der Jahrhundertwende die *Hölle* im Keller des *Theaters an der Wien*, zur Jahreswende 1905/06 das *Cabaret Nachtlicht* in der Ballgasse, 1907 das *Cabaret Fledermaus* in der Johannesgasse und das *Bierkabarett Simplicissimus* (dessen Name vom Münchner Vorbild übernommen wurde), heute nur mehr *Simplicissimus* oder schlicht *Simpl* genannt, in der Wollzeile.⁹

In den Anfangsjahren des österreichischen, genauer gesagt des Wiener Kabarets gab es bereits eine Fülle an Kategorisierungsbegriffen (beispielsweise „jüdisch-zionistisches Kabarett“¹⁰), wobei eine Abgrenzung von Stilen und Genres in dieser Zeit nicht zufriedenstellend ist.¹¹ Eine nähere Auseinandersetzung damit ist hier allerdings nicht sinnvoll, weshalb der Ausrichtung des frühen Kabarets allgemein als eher unpolitisch charakterisiert werden kann. Man bediente sich humoristischer Lieder, auch Umarbeitungen aus Operetten, virtuoson Conferéncen und alltäglichen „seichten“ Themen des Alltags wie Ehe- oder Liebesleben.¹² Vom NS-Regime wurden vor und im Laufe des Zweiten Weltkriegs die alten Wiener Kabarettlokale geschlossen, dafür aber das *Wiener Werkel* gegründet. Die darin auftretenden nicht-jüdischen Künstler versuchten der Situation zum Trotz unterschwellige Kritik am System und bewegten sich dabei stets auf schmalen Grat, offizielle NS-Stellen zensierten permanent die Texte und ließen die Aufführungen überwachen.¹³

Der „Anschluß“ Österreichs 1938 bedeutete das Ende für das Wiener Cabaret; wie kaum eine andere Kunstform war das Cabaret von der Machtübernahme durch die-

⁷ Vgl.: o.V., 1999, S. 9.

⁸ Vgl.: Glanz, 1987, S. 24.

⁹ Vgl.: Budzinski / Hippen, 1996.

¹⁰ o.V.: *Einleitung*, in *Kabarett in Österreich. 1906-1996, 1999, S.9.*

¹¹ Vgl.: o.V., 1999, S. 9.

¹² Vgl.: Glanz, 1987, S. 25.

¹³ Vgl.: Budzinski / Hippen, 1996, S. 433.

Nazis [sic] betroffen. Die Bühnen wurden geschlossen, die Kabarettisten standen auf den Abschußlisten der Nazis ganz oben. [...]

Nur das „Wiener Werkel“ bestand während der NS-Zeit als Kabarett in Wien und bewegte sich zwischen Anpassung und Widerstand, zwischen raunzerischer Kritik und Arrangement mit den Machthabern.¹⁴

Nach Kriegsende hatten auf Anordnung der sowjetischen Besatzungsmacht die Theater baldigst wieder zu öffnen.¹⁵ Die ersten wiedereröffneten (Kabarett-)Bühnen waren unter neuer Leitung *Der Liebe Augustin*, *Simplicissimus*, und das *Wiener Werkel*, das seinen Namen vorübergehend in *Literatur im Moulin Rouge* ändern musste. Es gab auch Neugründungen wie etwa *Kleines Brettl*, das sich jedoch nur temporär halten konnte.¹⁶ 1947 übernahm die Gründerin des *Lieben Augustin*, Stella Kadmon, wieder die Führung. Im *Studio der Hochschulen*, einer universitären Experimentierbühne, lernten einander 1950 Helmut Qualtinger, der bereits mit Carl Merz zusammenarbeitete, und Michael Kehlmann kennen, woraus sich gemeinsame Projekte wie etwa die Wiederaufbereitung von Arthur Schnitzlers *Der Reigen* ergab. Für diese aktualisierte Version schrieb, spielte und sang Gerhard Bronner die musikalische Zwischenconférencen.¹⁷ Somit waren das inszenierte Stück und gleichermaßen das Ensemble (vorübergehend) komplett, mit *Brettl vorm Kopf* gelang ihnen 1952 zunächst ein Durchbruch, nach diesem Programm gingen die Darsteller getrennte Wege, bis sie sich schließlich 1955 ohne Michael Kehlmann, dafür gemeinsam mit Louise Martini, Peter Wehle und Georg Kreisler neu formierten und ein Jahr später mit dem Programm *Blattl vorm Mund* die Kabarett-Szene prägten.

¹⁴ Glanz, 1987, S.25.

¹⁵ Vgl.: Budzinski, 1982, S.290.

¹⁶ Vgl.: Ebd.

¹⁷ Vgl.: Ebd., S. 291 ff.

2.) Personen

Die Lebensgeschichten von Georg Kreisler und Gerhard Bronner weisen auf den ersten Blick einige Parallelen auf, bei näherer Betrachtung kommen jedoch viele Divergenzen zum Vorschein – je gründlicher man sich mit ihnen und ihrer Arbeit auseinandersetzt, umso unterschiedlicher wirken die beiden Künstler, sodass letztlich, bewusst überspitzt, außer dem gemeinsamen Geburtsjahr, dem jüdischen Hintergrund mit einhergehender Emigration und dem Klavierspiel keine Kongruenz vorherrscht. Die individuellen Lebenserfahrungen übertrugen sich direkt auf die Anschauungen und Verhaltensweisen, sodass die Biographien dem Verständnis der Künstler dienen. Aus systematischen Gründen wird bei der Reihung dieser dem Alphabet gefolgt, also mit Bronner begonnen – es handelt sich dabei in keiner Weise um eine Reihung nach Sympathie oder wegen eines „dramaturgischen Aufbaus“...

Der aufmerksame Leser wird bemerken, dass beide Lebensbeschreibungen relativ abrupt enden, was darauf zurückzuführen ist, dass vor allem die Rekonstruktion der späten Lebensjahre der behandelten Personen zum Verständnis der vorliegenden Arbeit nicht unbedingt nötig sind, da sie mit dem bearbeiteten Thema kaum einhergehen. Deshalb wird auch keine rein monoton-chronologische Wiedergabe zur Darstellung verwendet, sondern durch Fokussierung auf bestimmte Lebensabschnitte eine adäquate Einführung in das Verstehen von Bronner und Kreisler versucht.

a) Gerhard Bronner¹⁸

Im Folgenden wird versucht, das Nötigste zum Verständnis für Bronners Wirken darzustellen, wobei eine weit ausschweifende Biographie nicht dem Zweck entspräche. Eine chronologische Herangehensweise ist dafür Grundlage, jedoch werden einzelne Aspekte vermutlich mehr oder weniger stark gewichtet, als man dies in diversen einschlägigen Biographien vorfindet.

Von Wien nach Palästina

Gerhard Bronner wurde am 23. Oktober 1922 in Wien als jüngster von drei Söhnen geboren und nach dem Schriftsteller Gerhart Hauptmann genannt, wobei jedoch bei der

¹⁸ Dieses Unterkapitel stützt sich vor allem auf die Bronners Autobiographie *Spiegel vorm Gesicht*, 2004.

Fertigung der Geburtsurkunde ein Fehler unterlief und das Kind mit „d“ anstatt „t“ zukünftig seinen Namen beendete. Seine Eltern waren beruflich umfassend beschäftigt – der Vater als Tapezierer und die Mutter ihrer Näherei, was in diesem Ausmaß aufgrund der Wirtschaftslage unumgänglich war – sodass die Erziehung von Gerhard wenig Priorität hatte. Der Mittlere der drei Brüder, Oskar, übernahm diese „Bürde“ und diente ihm als Vorbild. Die Familie wohnte in Favoriten, einem Stadtrandbezirk mit hohem Gastarbeiteranteil, wobei dieser Terminus erst Jahrzehnte später entstand, hauptsächlich böhmischer Herkunft, was sich auch im Dialekt niederschlug.

Die *Sozialdemokratische Arbeiterpartei Österreichs* (SDAP) beherrschte das politische Denken im heutigen zehnten Wiener Gemeindebezirk, und so kam auch Gerhard Bronner – aufgrund seines Bruders Oskar – zu den *Roten Falken*, einer Jugendorganisation der SDAP, wo sein musikalisches Talent zum ersten Mal auffiel: Er konnte sich sämtliche Texte und Melodien der dort gesungenen Lieder sehr schnell merken und richtig wiedergeben, sodass er zu den *Pfeiferlbuben* kam, den Musikanten der *Roten Falken*, obwohl er dafür eigentlich noch viel zu jung war. Er lernte zunächst autodidaktisch Gitarre, woraufhin die Familie ein Klavier anschaffte, um das musikalische Talent weiter zu fördern. Diese Investition war für eine nicht wohlhabende Familie absolut unüblich. G. Bronner übte sich darauf ein paar Schlager ein, nachdem er einen Auftritt von Hermann Leopoldi im Favoritener Kolosseum vor 1930 erlebt hatte.¹⁹

Nachdem er kurz das Gymnasium und später eine Pflichtschule besuchte, begann er auf Wunsch seiner Eltern eine Lehre als Schaufensterdekorateur, die zwei Jahre dauerte. Die einzige Motivation zur Beibehaltung dieses Berufs dürfte das Klavier gewesen sein, das in der Wohnung vom Arbeitgeber stand und auf dem er ab und zu spielen durfte – das Hauseigene wurde in der Zwischenzeit von einem Gerichtsvollzieher gepfändet.

Ab 1934 spitzte sich die politische Situation in Österreich gefährlich für die Familie Bronner zu: Der älteste Bruder, Emil, starb bei der Verteidigung eines Waffenlagers des sozialistischen Schutzbundes durch einen Rückenschuss, der in tuberkulöse Gehirnhautentzündung ausartete.

Eine Woche nach dem Einmarsch der Nationalsozialisten in Österreich wurden der Vater und Gerhards Bruder Oskar inhaftiert und ins Konzentrationslager Dachau überstellt. Gerhard Bronner beschloss, mit einer im Schrank seines Bruders gefundenen Wanderkarte die Heimat über das Waldviertel und die Tschechoslowakische Republik zu verlassen.

¹⁹ Vgl.: Bronner, 2004, S. 19 ff.

Der Fünfzehnjährige kam nach Brünn und lernte einen gewissen „Herrn Bloch“²⁰ kennen, der ihn unterstützte. Nachdem er sich eine Zeit lang als Fensterputzer und Straßenmusikant durchgeschlagen hatte, beschloss Bronner auf illegalem Wege über Constanta²¹, Rumänien, nach Palästina zu reisen. Er machte sich mit einem Freund aus einem Jugendclub auf den Weg, dieser ertrank jedoch beim Durchschwimmen der Donau von Bulgarien nach Rumänien. In der palästinensischen Hafenstadt Natanya (bzw. Netanya) angekommen, änderte er seinen Namen in Jehuda, um nicht unnötig aufzufallen. Er konnte sich ein Akkordeon organisieren und wechselte zum Presbyterianismus (da man für die Konversion ein halbes Britisches Pfund geschenkt bekam, was in dieser prekären Wirtschaftslage, in der er sich befand, keine unerhebliche Summe war). Weiters spielte er in einer Bar Klavier, indem er einige singende Soldaten improvisatorisch, da er die Songs nicht kannte, begleitete – dies schulte weiterhin seine Fähigkeit, frei nach dem Gehör zu spielen.

In Jerusalem traf er schließlich die ebenfalls aus Wien stammende Liesel Kreutzer und heiratete sie mit 18 Jahren, am 1. Jänner 1941. Bronner wurde von zwei Offizieren engagiert, um bei einer Unterhaltungsshow für Soldaten am Klavier zu musizieren: Dafür erhielt er eine Uniform und endlich gültige Ausweise. Die zunächst nur solistische Piano-Performanz ließ sich stets erweitern, bis ein kleines Orchester zustande kam.

Am 14. Jänner 1943 wurde der Bronners Sohn, der den Namen seines Onkels Oskar tragen sollte, geboren. Bei der Schreibweise wurde jedoch mit der anglisierten Version mit „c“, also Oscar, vorlieb genommen. Eheliche Probleme bahnten sich an, aber der Ehevertrag blieb aufrecht:²²

Wir blieben zusammen, aber wir waren kein Ehepaar mehr, sondern bestenfalls ein Elternpaar. Ein Elternpaar, das außer einem Sohn nichts gemeinsam hatte.²³

Nach Hitlers Selbstmord, als das Kriegsende in greifbare Nähe rückte, wurden die Unterhaltungsshows für die Truppen abgesetzt, ebenso die *Cliff-Gordon-Show*, in der Bronner tätig war. Nach der Auflösung dieser Gruppe übernahm Bronner den Job des Programmgestalters bei einem Nachrichtensender, der von den britischen Besatzungen geführt wurde, wo er seinen musikalischen Horizont wesentlich erweiterte.²⁴ Er lernte nun, 1946, zwei Menschen kennen, mit denen er projektorientiert arbeitete: Hans Haller, der schon für Hermann Leopoldi arbeitete, und Joschi Silberfeld. Diese Kooperation ging mit

²⁰ Vgl.: Bronner, 2004, S.44 ff.

²¹ Auch: Konstanz.

²² Aufgrund der damaligen Rechtslage für britische Militärs hätte er das Sorgerecht verloren.

²³ Bronner, 2004, S. 101.

²⁴ Vgl.: Ebd., S. 112.

mehreren Auftritten einher und kann als Beginn von Bronners „Kabarett-Karriere“ gesehen werden. Durch einen enormen Zufall, Bronner feierte und spielte bis in die frühen Morgenstunden bei einer Hochzeitsgesellschaft, versäumte er einen Termin beim Sender und verpasste so einen Anschlag mittels Autobombe, den er nicht überlebt hätte – die Vertretung, die aufgrund Bronners Abwesenheit seinen Platz einnahm, kam dabei um.

Als sich der Abzug der Briten aus Palästina bemerkbar machte, und somit auch das Ende des Senders in Haifa, erhielt Bronner ein Schreiben von einem ehemaligen Orchestermittglied, er solle nach London kommen und in einer Band für ein großes Tanzlokal spielen und auch arrangieren. Nachdem er einwilligte und den Plan seiner Frau mitteilte, bestand sie darauf, über Wien zu reisen, um ihre Eltern zu besuchen und den Enkelsohn Oscar vorzustellen. Bronner willigte ein, meinte aber, dass er es sicher nicht länger als einen Monat dort aushalten werde. „Aus einem Monat wurden vierzig Jahre“.²⁵

Fuß fassen in der Geburtsstadt

Nach ein paar Tagen in Wien traf er Silberfeld, der ebenfalls in die österreichische Bundeshauptstadt zurückkehrte und arbeitete mit ihm „freiberuflich“ für den neuen Wiener Rundfunksender *Rot-Weiß-Rot*, der sich im amerikanischen Sektor befand. Um seriöser bzw. amerikanischer zu wirken änderte „Joschi Silberfeld“ seinen Namen zu „Joseph M. Sills“.

Als Bronner eines Abends vor dem Regen in eine Bar flüchtete um eine Verbesserung der Wetterlage abzuwarten, setzte er sich im Etablissement ans Klavier, spielte ein wenig und wurde sofort von Kurt und Marietta Mackh, den Eigentümern der *Marietta-Bar*, engagiert. Mit gemischten Gefühlen, er hatte in den letzten Tagen in Wien sowohl Positives als auch Negatives erlebt, beschloss er, doch nicht nach England zu ziehen. Zur Arbeit im Sender und der Marietta-Bar kam noch eine weitere Anstellung in einem Sechs-Personen-Orchester im Nachtclub *Casanova*, für die es eine hohe Gage gab. Ein Stockwerk unterhalb der *Casanova-Bar* war eine Bühne für Revuen und Kabaretts, wo G. Bronner Peter Wehle kennen lernte. Zunächst war ihr Verhältnis zueinander angespannt, da beide in etwa dieselben beruflichen Ziele hatten – quasi Konkurrenten. Aber sie schlossen sich zusammen und schrieben in den folgenden 38 Jahren mehr als 2000 Lieder.²⁶

Nachdem Bronner sein Engagement in der Marietta-Bar kündigte – weil das Geschäft zwar florierte, seine Entlohnung sich jedoch nicht erhöhte – fand er in der *Sansibar* eine Anstellung als singender Conférencier und arbeitete nun mit Stars wie Hans Moser und

²⁵ Bronner, 2004, S. 125.

²⁶ Vgl.: Ebd., S. 151.

seinem Idol Hermann Leopoldi zusammen. Bronners erste Gesangspartnerin wurde Liane Augustin, weiters lernte er Fritz Rotter kennen (der allgemeine Bekanntheit durch Schlager wie *Ich küsse Ihre Hand, Madame* erlangte), für den er einen Text vertonte, sang und damit den ersten großen Erfolg erzielte: *Ich hab mich so an dich gewöhnt*. Als die *Sansibar* geschlossen und alle darin engagierten Künstler entlassen wurden, schlug Leopoldi Bronner als Komponisten für die Filmmusik eines Heimatfilms vor, und dieser nahm das Angebot an. Weiters pachtete Bronner die *Marietta-Bar* und engagierte zur Eröffnung den Burgschauspieler Peter Neumayer, der unter einem Pseudonym auftrat, das aus seinen beiden Vornamen bestand, nämlich: Peter Alexander.

Die nächste lebensweisende Begegnung fand mit Helmut Qualtinger in einer Sauna statt, aus der sich ebenfalls eine Zusammenarbeit ergab. Die erste „Kooperation“ sah jedoch so aus: Das *Kleine Haus in der Josephstadt* hieß vor dem Krieg *Femina* und wurde arisiert zum *Wiener Werkel*²⁷ – die Wiedereröffnung nach Kriegsende bewirkte ein Vorarlberger namens Geiger.²⁸ Er sah Qualtinger als Werkelmann vor, der den Abend einleiten und diesbezüglich auch einen Song zum Besten geben sollte. Bronner schrieb ihm ein Stück und Qualtinger behauptete prompt, es sei von ihm. Nachdem Qualtinger wenige Tage später entlassen wurde, nicht etwa, weil er dem Anspruch nicht genügte – ganz im Gegenteil – sondern weil er keinen Vertrag mit dem Haus abgeschlossen hatte, wohnte er ein paar Tage bei den Bronners. Da er über keine finanziellen Mittel verfügte erhielt er von Bronner 100 Schilling, wenn er während seiner Klavier-Darbietung bei einer vereinbarten Stelle aufsprang, wüst auf Russisch zu schimpfen begann und dann die Nummer selbst fortsetzte – diese Aktion löste jedes Mal zuerst Unsicherheit, nachdem klar wurde, dass es sich hier um einen Sketch handelte, aber Gelächter und gute Stimmung aus.²⁹

Der Leiter der Unterhaltungsabteilung des sowjetisch kontrollierten Rundfunks verkehrte eines Abends in der *Marietta-Bar*³⁰ und schlug den beiden vor, eine alle zwei Wochen stattfindende Sendung zu gestalten. Um das Pensum eines Programms binnen zwei Wochen erarbeiten zu können, holten sie die Autoren Michael Kehlmann und Carl Merz ins Boot, ebenso die Schauspielerin Susi Nicoletti (Künstlername von Susanne Habersack). Aufgrund des enormen Erfolgs rief Joseph M. Sills vom Sender *Rot-Weiß-Rot* an um das Interesse an dieser oder einer ähnlichen Produktion auch für den amerikanischen Sender kundzutun. Alles wurde fertig geplant, es fehlte nur noch ein Titel. Vorschläge diesbezüg-

²⁷ Vgl.: Budzinsky / Hippen, 1996, S. 433 bzw. Budzinsky, 1982, 160 ff. und 290 ff.

²⁸ Vgl.: Bronner, 2004, S. 171.

²⁹ Vgl.: Ebd., S. 175.

³⁰ Vgl.: Ebd., S. 177.

lich waren unter anderen *Das Rot-Weiß-Rotkäppchen* und *Die Rot-Weiß-Rottweiler*, bis schließlich *Brettel vor'm Kopf* auf allgemeine Zustimmung der Ensemblemitglieder stieß.³¹

Als Bronner mit dem Orchester des Senders im Saal einer Tanzschule probte, vergaß er seinen Aktenkoffer mit den Noten und musste am Abend wiederkommen, um ihn zu holen. Als er die *Tanzschule Thumser* in der Neulerchenfelder Straße betrat, brach eine Schlägerei aus, während die Tanzband einen Boogie-Woogie spielte. Das Lied vom *G'schupften Ferdl*, eines der bekanntesten Chansons aus Bronners Feder, ist an diese anekdotische Begebenheit angelehnt. Dieser Song verkaufte sich als Platte in wenigen Wochen 100.000mal, allerdings erst nach einem medial ausgebreiteten Rechtsstreit, der selbstverständlich auch zu dieser erhöhten Publikationsanzahl beitrug: Die *Tanzschule Thumser* klagte wegen Rufmord, so wurde der Name der Tanzschule im Lied in „Wimmer“ geändert.

Nachdem Bronner den Pachtvertrag der *Marietta-Bar* kündigte und mit einer Gruppe in der Schweiz tourte, bekam er eine Einladung nach Hamburg, der er Folge leistete – zunächst alleine, nach drei Monaten kamen Ehefrau und Sohn nach. Hier arbeitete er beim Fernsehen, die Anfangsjahre seiner Tätigkeit mit diesem Medium fasste er so zusammen:

Alle, die daran beteiligt waren, gaben ihr Bestes. [...] wenn wir Unterhaltung machten, sollte es Unterhaltung auf hohem Niveau sein – was zwar nicht immer gelang, aber es wurde zumindest versucht.³²

Mit Bruni Löbel, einer Gast-Schauspielerin, begann eine Liaison, die bei ihr in eine Schwangerschaft, bei Bronner in die endgültige Scheidung von seiner Frau mündete. In der Zeit, als auch Peter Wehle in Hamburg im *Haus Vaterland* gastierte, erhielt Bronner das Angebot zum Kauf der *Marietta-Bar*, das er nach etwas Bedenkzeit annahm.³³ Bruni Löbel wollte nur nach Wien ziehen, wenn Bronner sie heiratete, was er schließlich auch tat – im Oktober 1955 kam sein zweiter Sohn, Felix, zur Welt.³⁴

Koinzidenz mit Georg Kreisler

Die *Marietta-Bar* wurde wieder eröffnet und florierte, da saß eines Abends ein „bebrillter Mann mit traurigem Gesicht“³⁵ im Lokal. Es war Georg Kreisler, der auch gerne am Klavier ein paar Nummern spielen wollte. Voreingenommen (und eigentlich arrogant, es

³¹ Vgl.: Bronner, 2004, S. 180.

³² Ebd., S. 202.

³³ Vgl.: Ebd., S. 207 ff.

³⁴ Vgl.: Ebd.

³⁵ Ebd., S. 216.

fällt im Gespräch mit Weigel und Wehle auch das Wort „größenwahnsinnig“³⁶) gestattete man ihm, nach einer ihrer Shows auch etwas vorzutragen.

Dann spielte er auf dem Klavier eine unbeholfene Einleitung, und ich ging in die Küche, denn ich hasse es, wenn sich Amateure produzieren wollen und dabei blamieren.³⁷

Das Publikum applaudierte lebhaft, dem Vortrag angemessen, und er wurde „ins Boot“ geholt: Bronner-Wehle-Kreisler. Eines Abends kam ein Schallplattenproduzent mit dem Vorschlag einer Produktion der LPs *Vienna Midnight Cabaret*, wo jeder der drei Kabarettisten je eine Plattenseite zur Verfügung haben sollte. Diese Offerte wurde verwirklicht und das Produkt schließlich zum Meilenstein des österreichischen Musik-Kabarets.

Auf der Platte ist beispielsweise das Lied *Taubenvergiften im Park* – damals schlicht mit *Frühlingslied* betitelt – zu finden, das auch aufgrund von Plagiatsvorwürfen einen hohen Bekanntheitsgrad errang. Bronner beschrieb die Begebenheit bezüglich bewusster Übernahme fremden Liedgutes etwas anders als Kreisler: Anscheinend gab Kreisler zu, dass das Stück vom amerikanischen Mathematik-Professor Tom Lehrer stammte, aber da dieser in Europa ohnehin unbekannt war, „konnte er alleine abkassieren.“³⁸

Bronner wurde angeboten, auch das *Intime Theater* zu pachten, was er schließlich tat. Carl Merz wollte sich zwar finanziell nicht beteiligen, aber beim Programm mitspielen. Kreisler beteiligte sich nach dem Zuschlag (zumindest nach mündlicher Vereinbarung) mit 20 Prozent.³⁹ Die Theatereröffnung mit dem Programm *Blattl vor'm Mund* war erfolgreich, speziell der Sketch *Fahrt ins Rote*, gegen den Kreisler protestierte, dann aber klein beigab.⁴⁰ Bronner begann ein „Intermezzo“ mit Margaret, der Tochter eines nach England emigrierten, österreichischen Barons, was zur zweiten Scheidung seines Lebens führte. Dafür heiratete er 1958 ein drittes Mal und bekam mit Margaret zwei weitere Kinder.

Qualtinger erhielt das Angebot vom *Theater in der Josephstadt*, neben Peter Alexander in einem musikalischen Lustspiel mitzuwirken⁴¹, das er annahm, wodurch das neue Programm *Brettl vor'm Klavier* mit Kreisler, Wehle, Bronner und Herbert Prikopa, dem Ballettkorrepetitor der *Volksoper* zustande kam. Als Qualtinger wiederkehrte, verließ Kreisler das Ensemble, da es (laut Bronner) zu viele Differenzen zwischen den beiden

³⁶ Vgl.: Bronner, 2004, S. 216.

³⁷ Ebd.

³⁸ Vgl.: Ebd., S. 221.

³⁹ Vgl.: Ebd., S. 223.

⁴⁰ Vgl.: Ebd., S. 225.

⁴¹ Vgl.: Ebd., S. 230.

gab.⁴² Kreisler leitete daraufhin aber die *Marietta-Bar*. „Das neue Programm [des Ensembles] hieß ‚*Glasl vor dem Aug*‘ und war vom ersten Tag ein Bestseller“.⁴³ Nachdem der Besitzer des *Intimen Theaters* einen anderen Untermieter heranzog, hatte sie Gruppe um Bronner keine Bühne mehr. Da erhielten sie das Angebot, einmal pro Monat im Fernsehen aufzutreten. Sie stellten sich der Herausforderung, jeden Monat ein neues, qualitativ hochwertiges Programm zu schreiben und nannten diese Serie *Spiegel vorm Gesicht*. Weiters ließ Bronner den Festsaal einer Studentenverbindung umbauen, was ihm zwar seine gesamten Ersparnisse kostete, dafür im Herbst 1958 die Eröffnung des *Neuen Theaters am Kärntnertor* ermöglichte. Das dafür geschaffene Programm hieß *Dachl überm Kopf*, das darauf folgende hatte den Titel *Hackl vor'm Kreuz*.

Vor Ende der Saison wurde Qualtinger als „Richard der Dritte“ in Köln engagiert, wodurch wieder ein neues Ensemble zusammengestellt werden musste, da es ohne ihren „Star“ nicht attraktiv genug gewesen wäre. Bronner holte die Grazer Kabarettgruppe *Der Würfel* für ein einmonatiges Gastspiel nach Wien. Qualtinger kehrte zurück und wollte wieder Fernseh-Kabarett machen, was Bronner ablehnte. Daraufhin zerbrach die Freundschaft, wüste Beschimpfungen und öffentliche Auseinandersetzungen waren die Folge. Erst in den frühen Siebzigern entspannte sich die Situation und es kam sogar eine Versöhnung zustande, eine Zusammenarbeit jedoch nicht mehr.⁴⁴

1961 kam Bronners einzige Tochter, Vivien, zur Welt. Im darauf folgenden Jahr gastierte er mit Peter Wehle in Australien, am Hin- und Rückflug organisierten sie sich weitere Gastspiele rund um den Globus. Die Erfahrungen und Erlebnisse dieser Tournee gaben Stoff für ein weiteres Programm: *Die unruhige Kugel*.

Weitere Tätigkeiten und Lebensabend

Bronners zwei Theaterhäuser wurden nicht subventioniert, und als sich Ende 1963 weniger Umsatz einstellte, gab er die *Marietta-Bar* auf. Er trat nun wieder mit Peter Wehle und Peter Orthofer vom *Grazer Würfel* in der Fernsehsendung *Das Zeitventil* auf. Hin und wieder deckten sie Skandale auf, einmal schrieben sie mit einer Kabarett-Nummer sogar österreichische Geschichte, indem sie folgenden Umstand publik machten:⁴⁵ Ein Studienkollege von Bronners Sohn Oscar berichtete, dass es einen nazistischen Geschichtsprofes-

⁴² Vgl.: Bronner, 2004, S. 230.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Es wurde zwar noch der Versuch einer gemeinsamen Produktion unternommen, aufgrund der vielen Entwöhnungskuren war Qualtinger jedoch stark gezeichnet - konnte sich keine Texte mehr merken, was eine weitere Zusammenarbeit nicht mehr sinnvoll erscheinen ließ.

⁴⁵ Vgl.: Bronner, 2004, S. 250.

sor gäbe, der fragwürdige Lehren bezüglich Nationalsozialismus und Geschehnisse während des Zweiten Weltkriegs unterrichte. Ein weiterer Studienkollege, Heinz Fischer – späterer Nationalratspräsident und jetziger Bundespräsident – stenographierte einige Aussagen des Professors mit. Diese Mitschriften fungierten schließlich als authentische Quelle und waren somit Beweismaterial. Es wurden Demonstrationen gegen den Professor organisiert, bei denen sogar ein Mensch sein Leben verlor, weiters kam eine Gerichtsverhandlung zustande. Nachdem der Professor die erdrückende Beweislast erkannte, zog er seine Klage wegen Rufschädigung zurück und wurde zwangspensioniert.

Bronner übersetzte das Musical *How to succeed in Business without Trying* und wurde Hausübersetzer des *Theaters an der Wien*. Der Vorschlag, *Fiddler on the Roof* zu spielen, wurde nicht angenommen. Erst nachdem sich der riesige Erfolg in Hamburg abzeichnete und das Stück auch in Wien sehr gut ankam, wurden die Rechte zur deutschen Bearbeitung um eine völlig überhöhte Tantiemenabgabe erworben.

1965 kam Bronners Sohn David zur Welt. Im selben Jahr sollte G. Bronner den Film *Around the Beatles* kommentieren, was er nicht besonders höflich tat (da er keinerlei Personenkult mochte, „Egal, ob es sich um Stalin, Hitler – oder die Beatles dreht.“⁴⁶), und dadurch einen Skandal auslöste.

Der Verkauf der *Marietta-Bar* ging schief, so hatte Bronner das verschuldete Lokal „wieder am Hals“⁴⁷. Er eröffnete es neu unter dem Namen *Fledermaus*, in dem Künstler wie Friedrich Gulda, Georg Danzer, Fritz Muliar und Ernst Waldbrunn auftraten.⁴⁸ 1965 begann ebenfalls die Rundfunksendung *Schlager für Fortgeschrittene*.

1978 startete der ORF die Reihe *Guglhupf* mit G. Bronner, P. Wehle, Kurt Sobotka, Lore Krainer und Peter Frick, nach dessen Tod mit Erwin Steinhauer. Am 14. Oktober 1978, zwei Stunden vor der Aufzeichnung der ersten Folge des *Guglhupf* erhielt Bronner die Nachricht, dass seine Frau im Krankenhaus an ihrem vor zwei Jahren diagnostizierten Krebs-Leiden verstarb.

Wegen des Todesfalls wurden die Steuerabgaben der letzten Jahre geprüft, die Steuerfahndung bereitete Bronner daraufhin weitere Unannehmlichkeiten: Die Tantiemen, die Bronner seiner ersten Frau überließ waren weder von ihm, noch von ihr versteuert worden, was zu einer enormen Schuldensumme führte. Bronner weigerte sich für die Tantiemen, die er ohnehin nie bekam (da er sie ja seiner Frau überließ) zu zahlen, also kaufte er sich ein Haus in Florida und informierte die Behörden, dass er nach Amerika ziehen würde,

⁴⁶ Bronner, 2004, S. 261.

⁴⁷ Ebd., S. 262.

⁴⁸ Vgl.: Ebd.

woraufhin er als Steuerflüchtling gehandelt wurde. Erst nach fünf Jahren konnte er wieder nach Österreich zurückkehren, ohne eine Gefängnisstrafe antreten zu müssen. Die Steuerschulden wurden inzwischen durch die ständige Pfändung sämtlicher Tantiemen beglichen und die ausstehende Strafe von diversen Institutionen durch Spenden bezahlt, was auf die Initiative von Robert Jungbluth zurückging.⁴⁹ 1993 kehrte er nach Wien zurück und trat gelegentlich noch auf. Am 24. Jänner 2007 starb Gerhard Bronner an den Folgen eines Schlaganfalls in Wien.

b) Georg Kreisler⁵⁰

Kindheit und Emigration

Am 18. Juli 1922 kam Georg Franz Kreisler in Wien zur Welt. Vater Dr. jur. Siegfried Kreisler brachte dem Sohn „noch vor Eintritt in die Volksschule perfekt Lesen und Schreiben“⁵¹ bei. Bereits auf dem Hochzeitsfoto von Paula, einer Schwester Siegfrieds, das zwischen 1919 und 1922 entstand ist zu sehen, dass die gesamte Familie keinen Wert darauf legte, „sich äußerlich zur jüdischen Religionsgemeinschaft zu bekennen, zu der sie alle gehören.“⁵² Gemeinsam mit seiner Frau Hilda bezog Siegfried eine Wohnung unweit des Gasthauses seiner Eltern in der Kaiserstraße, in der Neustiftgasse 119.

Sie demonstrieren damit [...], zum besseren Teil der [zahlenmäßig] stark geschrumpften Bevölkerung Österreichs zu gehören.⁵³

Die meisten Wiener jüdischen Glaubens lebten damals üblicherweise in der Leopoldstadt, wer (als Jude) nicht weiter auffallen wollte, wohnte in anderen Bezirken. Wie damals in gut-bürgerlichen Kreisen üblich, hatten auch die Kreislers ein Dienstmädchen angestellt. G. Kreisler las sehr gerne und probierte schon mit wenigen Jahren das Klavier der Eltern aus: ein Stutzflügel aus der Insolvenzmasse einer Firma. 1928 kam er in die Volksschule in der Neustiftgasse, wo ihm das Lernen zwar leicht fiel, er aber schon mit antisemitischen Angriffen zu tun hatte. Es etablierte sich hier schon das Verhaltensmuster, auf das er in seinem weiteren Leben öfters zurückgriff: Zuerst davonlaufen, und – wenn möglich – erst

⁴⁹ Vgl. Bronner, 2004, S. 265.

⁵⁰ Dieses Unterkapitel stützt sich hauptsächlich auf die Biographie *Georg Kreisler gibt es gar nicht*, 2005.

⁵¹ Fink / Seufert, 2005, S. 19.

⁵² Ebd., S. 22.

⁵³ Ebd., S. 23.

später wehren. Rückblickend sah er dieses Schema auch in der Emigration nach Amerika, ebenso in den Umzügen von Wien nach Deutschland und in die Schweiz ab Ende der Fünfziger. Die Eltern setzten immer höhere Maßstäbe und erzogen ihrem Sohn dazu, nicht auf die eigenen Fähigkeiten zu vertrauen, was Kreisler selbst später als „Einschüchterungskindheit“ bezeichnete⁵⁴. Auf Wunsch der Mutter erhielt Kreisler ab 1929 Klavierunterricht am *Neuen Konservatorium der Stadt Wien*, wo er auch im Chor sang und in Ballett unterwiesen wurde. Seine Lehrerin war Hilde Stern, eine der wenigen Personen, die er in guter Erinnerung behielt, da sie ihn ermutigte und motivierte. Nach dem Wechsel aufs Gymnasium in der Kandlgasse, 1932, die ebenso wie die Volksschule nicht weit von der elterlichen Wohnung entfernt war, beschäftigte er sich mehr mit seiner Religion – die Bar Mizwa stand mit 13 Jahren an – aber bald nahm er wieder davon Abstand.

Weitern Unterricht erhält Kreisler am Klavier bei Walther Klein und an der Geige bei Felix Lenz, dem Konzertmeister der Volksoper. Walter Reisch, ein erfolgreicher Drehbuchautor und Regisseur, gehörte ebenfalls zur Verwandtschaft von Georg Kreisler und stand den Kreislers noch einige Male helfend zur Seite.

Am 26. März 1936 sah Kreisler die erste Oper seines Lebens, eine Premiere von Webers *Der Freischütz*. Von da an wusste er: „Das Theater ist die Welt seiner Träume, eine Traumwelt, die eins werden kann mit der Wirklichkeit.“⁵⁵ Wann immer es irgendwie möglich war, besuchte er Oper und Sprechtheater, aber er interessierte sich auch für „leichte Musik“ wie Operetten und Schlager. Seine ersten Eindrücke sammelte er durch Franz Engel im Kabarett und Fritz Grünbaum im Kino.

Im Sommer desselben Jahres arrangierte Hilde Stern ein künstlerisches Ferienlager, an dem auch Kreisler teilnahm und zum ersten Mal persönliche und kreative Freiheit kennen lernte. Hier trat er auch erstmals vor Publikum auf, und zwar mit lustigen Liedern – er begleitet sich selbst am Klavier – unter anderem von Hermann Leopoldi, den er einmal im *Ronacher* erlebt hatte. Er bemerkte, dass er mit den humorvollen Liedern immer wieder (auch beim anderen Geschlecht) gut ankam, was schließlich zur Jugendliebe mit Liesel Deutsch führte. Nach dem Anschluss Österreichs ans Deutsche Reich hatte Kreisler eine in der damaligen Zeit so genannte *Judenschule* in der Grasmgasse, heute Spalowskygasse im sechsten Bezirk, zu besuchen. Man versuchte, sich mit der neuen, aber sich stets verschlimmernden Situation zu arrangieren, der Vater glaubte noch immer an einen friedlichen Ausgang. „Seine Heimatliebe hätte uns beinahe das Leben gekostet.“⁵⁶, schrieb G.

⁵⁴ Vgl.: Fink / Seufert, 2005, S. 34.

⁵⁵ Ebd., S. 45.

⁵⁶ Kreisler, 1989, S. 9.

Kreisler in seinem Buch *Die alten bösen Lieder*. Er bewarb sich für ein Stipendium, das jüdischen Musikern im britisch besetzten Palästina die Weiterbildung ermöglichte, erhielt jedoch kein Antwort-Schreiben.

Er erkundigte sich vorausschauend bei der amerikanischen Botschaft – inzwischen ein Konsulat – bezüglich der Ausreise in die USA, füllte einen Antrag aus und nahm zwei Bögen für seine Eltern mit, da diese nummeriert und die Einreisequote der USA bald auf Monate, wenn nicht sogar Jahre hin erfüllt war. Walter Reisch, der schon Jahre zuvor nach Amerika emigriert war, übernahm die notwendige Bürgschaft. Der unerlässliche Neuantrag eines Reisepasses, da Österreich bereits zum Deutschen Reich gehörte, gestaltete sich als Odyssee, bei jeder Instanz hatte man offiziell das Amt – oder inoffiziell den Beamten – zu bezahlen.⁵⁷ Das Restvermögen kam auf ein Auswandererkonto, zu dem man im Ausland keinen Zugriff mehr hatte. Weiters wurden „Proforma-Taufscheine“ von einem Pfarrer erworben, um sich die Möglichkeit der Ausreise über (damals Königreich) Jugoslawien offen zu halten, da Juden dort die Einreise verwehrt wurde.

Ein neues Leben in Amerika

Am 21. Oktober 1938 begann schließlich die Emigration Georgs mit seinen Eltern, zunächst mit dem Zug nach Italien, dann mit dem Schiff von Genua nach Kalifornien. An Bord lernte er amerikanische Touristen, die ihm aufgrund der Kleidung und Anschauungen sehr surreal vorkamen, und einen Menschen kennen, mit dem er fortan Schach spielte, ohne zu ahnen, dass es sich um Benjamin Siegelbaum – genannt „Bugs“ Siegel, einem berühmten Gangster – handelte, der nach dem Eintreffen in Kalifornien gleich an Bord verhaftet wurde. Kreisler besuchte nun die Hollywood High School und machte erste Erfahrungen mit amerikanischem Publikum (Mitschüler) am Klavier.

Er versuchte sein Glück bei Arnold Schönberg, der seit 1936 an der UCLA, der University of California at Los Angeles, lehrte, erhielt von ihm ein Empfehlungsschreiben, wurde jedoch von der Direktion abgelehnt, woraufhin er sich als „special student“ an der University of Southern California (USC) inskribierte, was allerdings mit hohen Studiengebühren einherging. Schulisch ging es ihm nun nicht mehr so gut, aber er konnte weiterhin als Korrepetitor für Gesangsschüler Klavier spielen und erhielt zu einer Gage auch kostenlosen Gesangsunterricht.

Kreisler wurde Probenpianist für einen Dollar pro Tag im Hollywood-Theatre und machte die Sache so gut, dass er auch die Aufführungen spielen durfte – er hatte sogar eine Gage

⁵⁷ Vgl.: Fink / Seufert, 2005, S. 67 ff.

von zwölf Dollar die Woche durchgesetzt⁵⁸ und blieb nebenbei weiterhin Begleiter von Gesangsschülern. Dann erhielt er die Aufgabe, den Schauspielern beim Film die richtige Sitz- und Handhaltung am Klavier beizubringen, wenn diese Pianisten, beispielsweise Schubert, spielen sollten. Im Herbst 1940 wurde bei Hilda Kreisler Darmkrebs diagnostiziert, an dem sie 2 Jahre später starb.

Kreislers erste Ehefrau, Philine Hollaender, Tochter des Komponisten und Kabarettisten Friedrich Hollaender, hatte er bereits in der High-School kennen gelernt, später begegneten sie einander an einem Film-Set wieder, als sie ihren Vater besuchte und nach weiteren zwei Jahren bei einem Doppeldate. Er arbeitete weiterhin an seiner Karriere als Probenpianist und wurde Tournee-Dirigent bei Shows, die zwischen den Filmen in den Kinos gegeben wurden. Da er auf der Tournee sehr einsam war, beschloss er, Philine zu sich zu holen – sie kam jedoch nur nach dem Versprechen einer Eheschließung, die daraufhin in Reno erfolgte.⁵⁹ Nachdem sie schwanger wurde und an der Tournee nicht mehr teilnehmen konnte, quittierte auch Kreisler seine Arbeit und beide gingen nach Los Angeles zurück. Am 1. Oktober 1942 kam Sohn Thomas zur Welt, nachdem zwei Wochen zuvor, am 15. September, Hilda Kreisler ihrem Krebsleiden erlag.

Karriere als Soldat und Entertainer

Kreisler erhielt den Einberufungsbefehl zur U.S. Army und trat am 4. Jänner seinen Soldatendienst an. Da er fließend Deutsch sprechen konnte wurde er einer Spezialeinheit zugeteilt, die deutsche Gefangene verhören sollte.⁶⁰ Philine wurde ihm in der Zwischenzeit (vermutlich) untreu und übersiedelte nach New York. Im Zuge der Vorbereitungen auf die Normandie-Invasion sollte er nach England geschifft werden, aus logistischen Gründen ergab sich jedoch eine „Wartezeit“ in New Rochelle. Um diese zu überbrücken wurde Kreisler beauftragt, eine Unterhaltungsshow zusammenzustellen, was ihm recht gut gelang. Nach einigen Aufführungen begann die Überfahrt nach Schottland. Auch in Großbritannien sollte er mit Gerry Sebastianow eine Show für die Kameraden produzieren. In England kam das zusammengestellte Musical *Out of this world* so gut an, dass der kommandierende General eine mehrwöchige Tournee durch England anordnete. Am D-Day, dem 6. Juni 1944, gehörte Kreisler nicht zur kämpfenden Truppe, sondern blieb weiterhin in Yeovil stationiert, wo er bereits eine Freundin fand und sich regelmäßig unerlaubt von der Einheit entfernte, was zwar stets Ärger, aber nie Konsequenzen nach

⁵⁸ Vgl.: Fink / Seufert, 2005, S. 94 ff.

⁵⁹ Vgl.: Ebd., S. 104 ff.

⁶⁰ Vgl.: Ebd., S. 111.

sich zog. Seine Show-Kollegen – genannt seien die Peter Beauvis, Marcel Prawy sowie das Organisationstalent Gerry Sevastianow – und er blieben weiterhin für die Truppenbetreuung zuständig.⁶¹ Ende August wurde er nach Paris geflogen, das kurz zuvor befreit worden war. Während seines Frankreich-Aufenthalts erreichte ihn ein Brief seiner Frau, die die Scheidung beantragte. Kreisler lehnte jedoch aus rechtlichen Gründen ab – ein Major, der im Zivilberuf Anwalt war, beriet ihn diesbezüglich. Nun begann seine eigentliche Arbeit als Verhör-Spezialist: Er befragte Julius Streicher, Gauleiter und Chef von „*Der Stürmer*“, Hermann Göring, Ernst Kaltenbrunner und Otto Skorzeny.⁶² Nach Kriegsende beantragte er die Entlassung aus der Army und kehrte im Oktober 1945 nach Hollywood zurück.

Er erfuhr von seinem Vater, dass sein Cousin Walter Reisch gute Karriere in den Filmstudios machte und jemanden wie Georg gebrauchen konnte. Nachdem er eine Zeit lang als „musikalisches Mädchen für alles“⁶³ fungierte, arbeitete er schließlich auch mit Charlie Chaplin zusammen. Dieser produzierte gerade dem Film *Monsieur Verdoux*, in dem er einen Heiratsschwindler spielt, der seine Frauen ermordet, um an ihr Geld zu kommen – vielleicht wurde hier bereits die Idee zum Chanson *Bidla Buh* geboren... Chaplin piffte Kreisler die gewünschten Melodien vor und er brachte sie zu Notenpapier. Hanns Eisler, wohnhaft in Malibu, übernahm dann die Orchestration.

Im Oktober 1946 kam Kreisler nach New York, wo er sich nach sechsmonatiger Frist, in der er als neu ankommender Künstler nicht auftreten durfte, systematisch bei den Musikagenten bewarb. Schließlich lernte er den Entertainer und Musikagenten Murray Kane kennen, der ihn für 25 Prozent Provision „unterrichtete“. Nach ein paar ersten Schritten als Entertainer bei privaten Feiern und in Nachtlokalen, ergatterte Kreisler eine Anstellung im *Le Ruban Bleu*, wo er fünf Monate lang spielte. Mitte 1948 lernte er im New Yorker Penthouse Club die Pianistin Jean Rose kennen, die seine Agentin wurde. Bei einem ihrer Aufträge in Montreal traf Kreisler, seine spätere Ehefrau, die Mannequin Mary Greenwood. Die folgende Zeit war von Hochs und Tiefs gezeichnet, Engagements gab es selten bis kaum. Zudem lief die Aufenthaltsgenehmigung für Mary aus, was Kreisler in die zweite Ehe schliddern ließ: Als amerikanischer Staatsbürger konnte er eine permanente Aufenthaltsgenehmigung durch die Heirat erzielen.

Weiters entstand ein Sorgerechtsstreit mit Philine um Thomas. Im Sommer 1950 bekam Kreisler einen fixen Job in der New Yorker *Monkey Bar* und erhielt, mit dem Lokal selbst,

⁶¹ Vgl.: Fink / Seufert, 2005, S. 122.

⁶² Vgl.: Ebd., S. 129 ff.

⁶³ Ebd., S. 134.

stets gute Kritiken in den Zeitungen. Der Sorgerechtsstreit spitze sich zu, und als sich die Situation nicht zu bessern schien, resignierte Kreisler: Er beschloss mit seiner neuen Frau die Übersiedelung nach Europa. Ende Februar 1955 verließen sie per Schiff die USA und fuhren gen Italien.⁶⁴

Zurück in Wien

Nach einem ausgedehnten Aufenthalt in Genua und Marseille kamen die Kreislers im Juli ins „alte, böse Wien“⁶⁵, wo er sich zunächst überhaupt nicht mit den Menschen und der Mentalität zurecht fand. „Anders als die meisten Emigranten, [...], hat er nicht den Eindruck, in seine Heimat, sondern in die Fremde gekommen zu sein.“⁶⁶ Kreisler erfuhr, dass er der Erbe einer Immobilienhälfte war und bekam den Ratschlag, in der *Marietta-Bar*, die sich im gleichen Haus wie die gemietete Wohnung befand, vorzuspielen. Den ersten Eindruck des Lokals beschrieb er folgendermaßen:

Die Marietta-Bar funktioniert[e] anders als andere Wiener Etablissements: „Die Getränke waren billig. Es gab keine Séparées, daher auch keine Belästigung durch herrenlose Damen oder damenlose Herren. Stundenlang konnte man bei einer Tasse Kaffee sitzen, das Treiben beobachten oder mit Bekannten plaudern und flirten, und man konnte sogar tanzen. Die Tanzkapelle war klein, aber ausreichend. Eigentlich war alles ausreichend: die Musik, die Getränke, die Atmosphäre und die Lieder von Gerhard Bronner und Peter Wehle.“⁶⁷

Man kann bereits an einem gewissen ablehnenden Unterton ausmachen, dass Kreisler die Arbeit von Bronner und Wehle nicht völlig zusagte. Trotzdem machte er einen Termin zum Vorspielen aus und bereitete deutschsprachige Lieder vor, teilweise Übersetzungen seines englischen Repertoires. Aber auch von Seiten Bronners wurde ihm kein warmer Empfang bereitet, war seine erste Reaktion nach der Begrüßung doch: „Kommen Sie ein anderes Mal“⁶⁸, und „[...] Bronner geht missmutig in die Küche. Er will Kreisler nicht zuhören müssen, [...]“⁶⁹ Doch da Kreisler beim Publikum gut ankam, wurde er sofort engagiert.

Kreislers Auftritte brachten und hielten weiters Publikum, Kulturjournalist Hans Weigel wurde zum überzeugten Kreisler-Fan, der ihm seither stets zur Seite stand. Bald kamen zusätzliche Produktionen hinzu, eine wöchentliche Rundfunksendung, die LP-Aufnahme

⁶⁴ Vgl.: Fink / Seufert, 2005, S. 168 ff.

⁶⁵ Vgl.: Ebd., S. 171.

⁶⁶ Ebd., S. 175.

⁶⁷ Kreisler, 1989, S. 15.

⁶⁸ Fink / Seufert, 2005, S. 178.

⁶⁹ Ebd.

Vienna Midnight Cabaret und nach der Pacht des *Intimen Theaters* einige Kabarett-Programme.

Auch in punkto Kabarett zeigt sich ganz deutlich die Divergenz der Perspektiven Bronners und Kreislers. So schreibt Kreisler beispielsweise „Von Zeitkritik war natürlich nicht die Rede, nur vom Geldverdienen.“⁷⁰, es fällt sogar der Begriff „Alibikabarett“⁷¹. Obwohl er mit Bronners Arbeitsweise unzufrieden war, arbeitete er weiter mit ihm zusammen.⁷² Als ihn Kreisler eines Tages besuchte, begleitete er spontan (und auswendig) einen jungen Mann am Klavier, der zum Vorsingen kam, aber leider keine Noten mitbringen konnte. Es war Jürgen Schmidt, der spätere Produzent von *Preiser Records*, dieses Zusammentreffen legte den Grundstein für weitere Kooperationen, schließlich wurden die meisten aufgenommenen Chansons von Kreisler und Bronner bei diesem Label publiziert.

Nach dem „Verlegenheitsprogramm“⁷³ namens *Brettl vorm Klavier* verließ Kreisler das Ensemble, um in der *Marietta-Bar*, die er später gänzlich pachtete, die Musik machen zu können, die er für richtig hielt. Die ersten Ergebnisse der musikalischen Selbstbefreiung sind die *Seltsamen Liebeslieder*. Er lernte Topsy Küppers kennen, gab die Pacht der *Marietta-Bar* auf und zog zu ihr nach München. Im Jahr darauf, 1959, holte ihn Bronner nochmals zurück, als er jedoch weiterhin kritisiert und seine Arbeiten für Bronner und Qualtinger umgeändert beziehungsweise entschärft wurden, beendete er endgültig die Zusammenarbeit mit Bronner und zog aus Wien weg. In Deutschland kamen die typischen Kreisler-Lieder gut an, es ergab sich auch eine Zusammenarbeit mit Henri Regnier in Funk und Fernsehen, was die finanzielle Flaute, einhergehend mit der Geburt des Sohnes Alexander im Juli 1960, etwas kaschierte. Nun wurde er vor allem in Süddeutschland prominent, seine Auftritte waren meist ausverkauft.

Nach der Zusammenarbeit mit Bronner

Nachdem im November 1961 Tochter Sandra geboren wurde, zog die Familie wieder nach Wien, wo eine sehr produktive Zeit begann: Kreisler schrieb in den 60ern und 70ern etwa 600 Lieder.⁷⁴ Bei den Aufnahmen mit *Preiser Records* hatte Kreisler stets detaillierte Klangvorstellungen, er ließ keine Alternativen zu. Aber nicht nur der Sound musste exakt gemischt werden, auch das Cover wurde nach strengen Kriterien auserwählt. Genannt seien für diese Zeit wenigstens die *Lieder zum Fürchten*, das Lustspiel *Polterabend* und

⁷⁰ Fink / Seufert, 2005, S. 187.

⁷¹ Ebd., S. 233.

⁷² Vgl.: Ebd., S. 188.

⁷³ Ebd., S. 190.

⁷⁴ Vgl.: Ebd., S. 213.

eine LP-Produktion mit Friedrich Gulda. 1963 kam Siegfried Kreisler 79jährig nach Wien, wo er seine letzten sieben Jahre verbrachte.

Die heiße Viertelstunde hieß eine Sendung des Österreichischen Rundfunks mit Kreisler und Küppers, in der brisante Themen und so genannte „heiße Eisen“ beleuchtet werden sollten. Offenbar war die Vorstellung vom Produktionschef von Gesellschaftskritik und Politikabarett eine andere als die von Kreisler, so wurde die Sendung nach und nach immer stärker zensiert, die Texte mussten schon Wochen zuvor geschrieben sein und die Sendung selbst wurde eine Woche im Voraus aufgezeichnet. Beim Recording saß noch ein „Aufpasser“, der darauf zu achten hatte, dass nicht vom Textbuch abgewichen wurde oder gar durch Mimik und Gestik den genehmigten Worten des Abteilungsleiters eine andere Bedeutung zukam.⁷⁵ Nachdem die Sendung abgesetzt wurde, konzipierte man ein neues System, eine Stunde pro Monat, was aus Kreislers Sicht Intrigen zum Opfer fiel: Man hatte sich zwischen Bronner und Kreisler zu entscheiden, und es wurde Bronner engagiert.⁷⁶

Durch die neue Richtung, die er mit dem Programm *Ich wünsch mir ein mächtiges Deutschland zurück* einschlug, hörten die gemeinsamen Auftritte mit seiner Frau auf, Publikum und Freunde schwanden. Er legte seine politischen Kritiken offen in den Liedern dar, schadete zwar damit seiner Beliebtheit (siehe oben), fand aber auch neue Fans und konnte sich selbst verwirklichen. Die Produktionen, die in dieser Schaffensphase entstanden, sind 1972 *Vorletzte Lieder*, 1974 *Allein wie eine Mutterseele*⁷⁷ und 1975 *Kreislers Purzelbäume*. 1972 fasste er die Idee, nach Israel zu ziehen – nach einem fünfmonatigen Aufenthalt, Topsy Küppers tourte mit Kreislers Show *Lola Blau* ebenfalls in diesem Land, verwarf er die Idee wieder. Er kehrte nach Wien zurück und unternahm einen weiteren Versuch, ein eigenes Theater zu eröffnen, resignierte aber unter anderem wegen der Bürokratie – Kreisler war immer noch amerikanischer Staatsbürger, kein Österreicher – und fühlte sich Wien endgültig fremd. Ab 1975 verschlechterte sich der Zustand ihrer Ehe, drei Jahre später vollzogen sie die Scheidung. Kreisler beschloss, nach Berlin zu gehen, wo er bei einer Party die Frau eines ehemaligen Regieassistenten kennen lernte: Barbara Peters.

Nun schien sich die Situation für Kreisler wieder zu verbessern: Die beiden planten eine Zusammenarbeit, Barbara zog zu ihm, Sohn Alexander begann eine Orgelbauerlehre und Kreisler selbst schloss einen viermonatigen Vertrag mit dem Theater von Dieter Hallervor-

⁷⁵ Vgl.: Fink / Seufert, 2005, S. 224.

⁷⁶ Vgl.: Ebd., S. 225 ff.

⁷⁷ *Allein wie eine Mutterseele*, meiner Meinung nach das kritischste Album Kreislers, mit kleinem Orchester und vielen Soundeffekten.

den, *Die Wühlmäuse*.⁷⁸ Im Feber 1977 begann das erste gemeinsame Programm unter dem Titel *Rette sich, wer kann* mit Barbara Peters. In Berlin traf er bei Dreharbeiten mit Qualtinger zusammen, mit dem etwas Ähnliches wie Freundschaft erhalten geblieben war.⁷⁹ Barbara Peters und Kreisler tourten zu zweit durch Deutschland und die Schweiz – ohne Manager oder Agenten, alles in Eigenregie, was zwar einige Freiheiten, aber auch viel Arbeit mit sich brachte. Man fasste Entschlüsse, in die USA zu gehen (für Kreisler das erste Mal seit 25 Jahren) und alte Freunde zu besuchen. Sie kauften einen Bungalow in San Fernando Valley, quasi Sommersitz. Durch den wieder aufgenommenen Kontakt zu Walter Reisch ergab sich die Kooperation bei einem Projekt: Kreisler sollte für einen in eine Operette umgewandelten Film die Musik schreiben, wienerisch und trotzdem modern. Letztendlich wird es eine musikalische Komödie für das *Theater in der Josefstadt*. Der Autor selbst erlebte die Premiere nicht mehr, aber das Stück wurde zwei Spielzeiten lang vor ausverkauftem Haus gegeben.⁸⁰

Plagiatsvorwürfe und Lebensabend:⁸¹

Wie vermutlich bekannt sein dürfte, gab und gibt es diverse Plagiatsvorwürfe, Kreisler hätte das Lied *Taubenvergiften im Park* (bzw. auch mit *Frühlingslied* betitelt) vom New Yorker Mathematikdozenten Tom Lehrer kopiert. Diese Annahmen zogen sich bereits durch einige Dekaden, es wird wohl nicht mehr zu einem Ergebnis kommen. Kreisler äußerte sich dahingehend, dass Lehrer einerseits sechs Jahre jünger als er sei, laut einem Journalisten wäre Tom Lehrer kompositorisches Vorbild für Kreisler gewesen⁸², und die LP mit *Poisoning Pigeons in the Park* erst 1959 erschienen wäre, er selbst zu diesem Zeitpunkt schon ein paar Jahre in Wien gewesen war und bereits 1956 das Chanson österreichischem Publikum darbrachte.

Weiters schrieb Kreisler, dass es sich bei *Taubenvergiften im Park* bei weitem nicht um seine beste Komposition handle, durch die er in vielen Kreisen bekannt wurde, außerdem habe weder er selbst, noch Tom Lehrer das Thema „Taubenvergiften“ erfunden, es herrschte allgemeines Ärgernis über die Überpopulation der Tiere (vor allem) in den Großstädten.⁸³

⁷⁸ Vgl.: Fink / Seufert, 2005, S. 247.

⁷⁹ Helmut Qualtinger, ein sehr schwieriger und ich-bezogener Mensch, hatte vermutlich zu niemandem eine permanente und/oder gute Freundschaft. Bronners Ansicht nach, hatten Kreisler und Qualtinger kein gutes Verhältnis zu einander, aber vermutlich auch kein schlechteres als sonst jemand mit Qualtinger.

⁸⁰ Vgl.: Fink / Seufert, 2005, S. 258.

⁸¹ Vgl.: Ebd., S. 258 f (kompletter Absatz).

⁸² Vgl.: Budzinski, 1982, S. 293 und 301.

⁸³ Vgl.: Fink / Seufert, 2005, S. 258 f. und Kreisler, 2009, S. 51 f.

Zu den Plagiatsvorwürfen kam noch der Urheberrechtsstreit um *Lola Blau*: Topsy Küppers spielte das Stück in ihrem Theater in Wieden, gab sich und den Regisseur Conny Hannes Meyer als Autoren an und verlangte von Kreisler adäquate Anteile der Tantiemen, der letzten (etwa) dutzend Jahre. Der Prozess zog sich hin, Kreisler konnte aber schließlich seinen „Rang“ als Autor behalten.

Dieser Rechtsstreit bremste ihn aber nicht in seiner Kreativität: Abgesehen von einem „Nostalgieabend“ mit Kreisler-Kompositionen aus den 50ern und 60ern blieben die Texte und Lieder weiterhin politisch aktuell.⁸⁴ Nachdem eine weitere Produktion, die Bearbeitung von *Jacobi und Leidental* plötzlich abgelehnt und quittiert wurde, flogen Kreisler und Peters nach Nevada um zu heiraten. Diese Ehe dauerte letztendlich bis zu seinem Tode am 22. November 2011.

c) Gemeinsamkeiten und Unterschiede

Knapp zusammengefasst könnte man die Gemeinsamkeiten von Bronner und Kreisler etwa so auflisten: Geburtsjahr und -ort, nicht in der Leopoldstadt aufgewachsen, Emigration aufgrund der politischen Verhältnisse, Beschäftigung mit Musik auch während ihrer Zeit bei den Streitkräften, Rückkehr nach Wien und Karriere im Musik-Kabarett.

Doch manche dieser Gemeinsamkeiten bergen in sich bereits Unterschiede, so macht beispielsweise schon die jeweilige Umgebung, in der die beiden die Jugendzeit verbrachten den sozialen Unterschied deutlich: Familie Kreisler lebte im siebenten Bezirk (mit Haushaltshilfe) und Familie Bronner in einem Stadtrandbezirk, der hohe Frequenz an Gastarbeitern aufwies. Kurz nach dem Einmarsch der deutschen Truppen wurden Bronners Vater und Bruder verhaftet, Gerhard selbst entschied sich zur Emigration, während Kreislers Familie zunächst noch auf Beruhigung der Situation hoffte, und schließlich doch, sogar gemeinsam, das Land verlassen konnte, was sicherlich auch durch die noch vorhandenen finanziellen Mittel erleichtert wurde. Die Überfahrt der Kreislers nach Amerika erscheint fast wie eine Urlaubsreise, da es praktisch keine Unannehmlichkeiten gab im Gegensatz zu Bronners Odyssee, der sich zunächst arbeitend auf einem Schiff, dann die Donau durchschwimmend nach Constanta durchschlug, bis er durch Zufall noch an Bord eines Schiffs nach Palästina durfte.

⁸⁴ Vgl.: Fink / Seufert, 2005, S. 265.

Während die Kreislers in den USA bereits versuchen konnten, neu Fuß zu fassen, der Krieg war praktisch an der gegenüberliegenden Seite des Planeten⁸⁵, musste Bronner sich mit anderen Namen tarnen und täglich um seine Existenz kämpfen. Ich denke, dass genau diese Punkte ausschlaggebend für das Schaffen der beiden Komponisten sind, und gehe noch weiter: Aufgrund des Umstands, dass Bronner sich ständig um die elementarsten Voraussetzungen für ein Weiterleben bemühen musste, kam in seinem weiteren Leben stets die Existenzsicherung an erster Stelle. Im Unterschied dazu hatte Kreisler in der Emigration vorerst nicht mit Existenz bedrohenden Problemen zu kämpfen.

Ein grundlegender Unterschied im Leben und Werk der Beiden ist die Selbstdarstellung. Während Kreisler die Probleme der Welt (manchmal radikal) aufzeigt, versucht Bronner sein Publikum zu unterhalten. Man hat es also einerseits mit einem sehr gesellschaftskritischen Kabarettisten und andererseits einem Showman zu tun – diese beiden Begriffe treffen zwar nicht völlig zu, sollen aber hier der Anschaulichkeit dienen. „Radikaler gesellschaftskritischer Kabarettist“ deshalb, weil Kreisler im zweiten Teil seiner Programme, speziell in den 70er-Jahren, oft und ausführlich mit dem Publikum diskutierte. Und die Bezeichnung „Showman“, weil es sich bei Bronners Programmen praktisch um Revuen handelte, mit Zwischenconférencen und Choreographien.⁸⁶

Eine weitere Differenz ist, dass Kreisler stets als ausübender Künstler wirkte, obwohl er gerne etwas anderes gemacht hätte, was oft Thema in seinen Büchern ist⁸⁷, während Bronner zusätzlich als Manager (des Ensembles und der Theater) fungierte. Die Auseinandersetzung mit beiden Positionen wird im dritten Kapitel, *Zwei Künstler – zwei Perspektiven*, hinlänglich behandelt werden.

⁸⁵ Was nicht heißen soll, dass es deshalb nicht schwierig gewesen wäre, ein neues Leben in Amerika zu beginnen. Aber verglichen mit der Situation von Bronner hatte man durchaus einen anderen Ausgangspunkt.

⁸⁶ Weitere Ausführungen siehe Kapitel 3.

⁸⁷ Beispielsweise Fink / Seufert, 2005.

3.) Terminologie

a) Verwendung der Begriffe in dieser Arbeit

Angeichts der Fülle an Termini wird im Folgenden das Nötigste behandelt. Grundsätzlich sind in dieser Arbeit die Verben „parodieren“ und „karikieren“ als Mittel der Komisierung gleichbedeutend zu verstehen – ebenso wechseln Bezeichnungen wie „Lied“, „Chanson“, „Couplet“, „(Musik-)Stück“, Werk usw. aus stilistischen Gründen ab, werden in ihrer Bedeutung aber ebenfalls gleichgesetzt.

Dies nicht etwa, um die Forschungen der Literatur- und Musikwissenschaften nichtig zu machen, sondern aus pragmatischen Gründen, um den Text flüssig und ohne ständigem Nachschlagen im Terminologie-Kapitel fassbar zu halten.

Es sei vorweg schon auf Gérard Genette verwiesen, der im Unterkapitel zur Parodie Behandlung findet. Seine drei Grundformen der Parodie sind mit dem Aufbau des zweiten Kapitels ziemlich kongruent. Insgesamt finden sich sechs Intensionsbereiche, die in spielerisch, humoristisch, ernst, polemisch, satirisch und ironisch gegliedert sind und simultan zu den Parodiebegriffen als eine Art Raster dienen können.⁸⁸ Wie oben erwähnt, sind die verwendeten Begriffe in dieser Arbeit wie die sechs eben genannten Kategorien stets dem Parodiebegriff Genettes unterlegt.

Trotzdem folgen nun Spezifizierungen einiger Begriffe, die einerseits zum besseren Verstehen beitragen, deren Kenntnis andererseits nötig ist, da im zutreffenden Fall das jeweils adäquate Vokabular verwendet wird.

Bestimmte Termini werden etwas ausführlicher behandelt, andere zu einem Unterkapitel zusammengefasst und deren Merkmale kurz benannt, die Auswahl der Begriffe sowie deren Ausführlichkeit wurde zwecks Relevanz zur Thematik getroffen.

b) Chanson

Die beiden vorgestellten Künstler schufen in ihren Leben Werke verschiedenster Genres, angefangen bei Sketchen und Kabarett-Konversationen, (vor allem Bronner) bis hin zu Musiktheaterstücken (wie etwa *Polterabend* und *Heute Abend: Lola Blau*), Gedichten und Romanen von Kreisler. Dieser schreibt in seinem Buch „Letzte Lieder“: „Wer nichts

⁸⁸ Genette, 1993, S. 46.

anderes kennt als meine Lieder, hat unrecht, [...]“⁸⁹, und bereits im Jahr 1972 kann man bei Hans Weigel über Kreisler lesen:

Mit der Etikette ‚Kabarettist‘ ist nichts gesagt, und der Gattungsname ‚Chanson‘ trifft seine Werke nur oberflächlich. [...] Seine Lyrik aber bedarf der Vertonung. Diese, im Kabarett sonst nur Vehikel des Textes, dient gleichberechtigt der Aussage, welche dadurch Spannung und zusätzliche Dimensionen gewinnt.⁹⁰

Trotzdem wird der Fokus in dieser Arbeit auf diese gelegt, mehr noch: es wird eine Auswahl Chansons herangezogen.

Das französische Wort für Lied, allgemein „Chanson“ genannt, „[...] geht zurück auf das altprovenzalische Wort für strophische Lieder über höfische Liebe, *canso* (*canzo*, *chanz*, *chan*).“⁹¹

Chansons weichen in ihrer Form oft stark voneinander ab, haben also keine festgelegte Struktur. Bis ins 15. Jahrhundert kann man jedoch fünf bis sieben Strophen mit zwei Stollen und Abgesang (vier bis sieben Zeilen) als Regelfall betrachten.⁹² Vom 17. bis 19. Jahrhundert werden dann grundsätzlich 4 Arten von Chansons unterschieden: (1) die *chansons spirituelles* mit geistlichem Inhalt, (2) die *chansons à boire*, die an der Tafel gesungen wurden, (3) die *chansons à danser*, für gemeinsame Tänze, und (4) die *chansons satiriques* bzw. *vaudevilles* oder *chansons du Pont-neuf*. Eine andere Systematik (von Phérotée de la Croix) weist sogar sechs Unterkategorien auf.⁹³ Für dieses Schreiben ist die letztgenannte Kategorie, die satirischen Lieder, relevant.

Die Bezeichnung *Pont-neuf* rührt von der gleichnamigen Pariser Brücke, auf der sämtliche Gesellschaftsschichten zusammentrafen, Neuigkeiten mittels Musik (eine Art Bänkelsang) demnach rasch verbreitet werden konnten. Die satirischen und zeitkritischen Texte unterliegen einem einfach gebauten und damit leicht nachsingbarem Lied, das schließlich wie ein Ohrwurm stets geistig präsent ist. Beim *Vaudeville* wird besonderer Wert auf die Korrektur der Moral gelegt.⁹⁴

Von politischer Seite wurde bereits im 18. Jahrhundert das Chanson als Propagandamittel eingesetzt, um auch die analphabetische Bevölkerung anzusprechen. Im Theater wurden bekannte Lieder für die Vorstellungen adaptiert und in die Handlung eingeflochten, oft um

⁸⁹ Kreisler, 2009, S. 155.

⁹⁰ Kreisler, 1973, S. 150.

⁹¹ Günther, *Chanson*, 1995, Sp. 559.

⁹² Vgl.: Ebd..

⁹³ Vgl.: Schneider, *Chanson*, 1995, Sp. 603.

⁹⁴ Vgl.: Ebd., Sp. 604.

auch auf aktuelle Ereignisse in Gesellschaft und Politik einzugehen. Diese Art der Verwendung trug sicherlich auch zur Entwicklung der Gattung *Opéra Comique* bei. In der *MGG* steht im Artikel über Chansons weiters:

Den intertextuellen Beziehungsreichtum heute zu entschlüsseln und wieder bewußt zu machen setzt ein vollkommenes Verständnis der ideologischen, politischen, gesellschaftlichen und geistigen Situation voraus. Die Worte [...] und [...] Melodie, waren dem Publikum bekannt, so daß die Autoren bei Benutzung der Melodie die neuen Verse in Beziehung dazu setzen konnten. Außerdem gibt es Anspielungen auf gesellschaftliche, künstlerische und politische Ereignisse in großer Zahl, die in Chansons direkt oder indirekt angesprochen werden.⁹⁵

In Bezug auf die Musik Bronners und Kreislers ist diese Aussage natürlich, aber nicht völlig zutreffend: Die Anspielungen auf andere Musiken sind auch sehr amüsant, wenn die Hintergrundinformation, beispielsweise das musikalische Zitat, nicht oder nur ungenau erkannt wird. Zum Verständnis reicht dies schon, bei Nachforschung und näherer Befassung mit der jeweiligen Musik erscheint die Karikatur natürlich immer deutlicher. Angesichts des Arbeitsthemas wage ich hier zu behaupten, dass jemand, der freiwillig und absichtlich Lieder von Bronner und Kreisler hört, wenigstens ein grobes Repertoire an ernster Musik im Gedächtnis hat, um zumindest das eine oder andere Zitat erkennen zu können – selbst wenn es sich z.B. „nur“ um den Beginn von Beethovens fünfter Symphonie (fälschlicherweise als Schicksals-Motiv bezeichnet) handelt, der mit den Worten „ich sagte ‚ja‘ – und es geschah“ bei Kreislers „Musikkritiker“ unterlegt ist.

Im Lauf der Geschichte wurde das Chanson im Aufbau komplexer, Zwischenstrophen eingefügt und Modulationen verwendet, um dem Text mehr Ausdruck zu verleihen. Dieses Prinzip, vor allem die Rückung um einen Halb- oder Ganzton aufwärts, wird später beim Schlager und in der Pop-Musik weitergeführt. Seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts und speziell nach dem Zweiten Weltkrieg hat sich das Modell „auteur-compositeur-interprète“ etabliert, wobei der Schwerpunkt des Chansons im Text liegt, die Musik solle diesen zur Geltung bringen und unterstützen.

Die Relation von Text und Musik ist dadurch gekennzeichnet, daß die Musik der sprachlichen Botschaft, der Vervollständigung ihres Sinns zu dienen hat, [...]. Aber dennoch kann von einer Dominanz der Sprache schwerlich gesprochen werden, da das Chanson ohne Musik seine Wirkung verfehlt.⁹⁶

⁹⁵ Schneider, *Chanson*, 1995, Sp. 607.

⁹⁶ Ebd., Sp. 612.

c) Paraphrase

Allgemein versteht man unter Paraphrase die sinngemäße Wiedergabe eines Werks, also eine inhaltliche Nacherzählung ohne den Stil des Originals zu übernehmen, nicht zwanghaft unter dem Tenor, bessere Verständlichkeit zu erlangen. Sowohl Verzierungen als auch Auslassungen sind dabei möglich. Im Bereich der Musik handelt es sich ebenfalls um die Be- oder Überarbeitung präexistentem (musikalischem) Materials.⁹⁷

Bezogen auf die Musik vom Mittelalter bis zur Renaissance, [sic] wird der Umgang mit präexistentem Material bei unterschiedlichen Bearbeitungstechniken wie Tropierung, Kolorierung, Parodie, Kontrafaktur oder Variation oft mit dem allgemeinen Begriff *Paraphrasierung* beschrieben.⁹⁸

Später entfernt sich die Paraphrase weiter als die Parodie vom Original, sodass keine deutliche Grenze zur freien Komposition gezogen werden kann. Im liturgischen Bereich spricht man von Paraphrasen, beispielsweise bei Vertonungen von Messen, „wenn das entlehnte Material ein Gregorianischer Choral ist und nicht, wie für die Parodie-Messe typisch, aus einer anderen Gattung (etwa einer Chanson oder Motette) stammt.“⁹⁹ Speziell Totenmessen wurden nach dem Prinzip der Choralparaphrase geschaffen, deren Höhepunkt in Palestrinas Oeuvre gesehen werden kann. „Das Bearbeitungsprinzip Palestrinas besteht in der Vereinfachung, Reduktion oder gar Kontraktion des Chorals, der dann als Keimzelle imitierender Kompositionstechnik fungiert.“¹⁰⁰

Die „virtuose Paraphrase“ tritt durch Bearbeitungen beispielsweise bekannter Opern- und Liedmelodien im 19. Jahrhundert, publikumsorientiert, als eigene Gattung hervor. Wobei noch zu bemerken ist, dass es sich meistens um ein Potpourri ohne großem virtuosem Anspruch in Technik oder Musikalität handelte. Thalberg jedoch versuchte, seine Paraphrasen in einen komponierten Rahmen einzugießen. Sein Konkurrent Liszt hingegen paraphrasierte auf hohem künstlerischem Niveau, gleich wie seine eigenen Kompositionen. Diese seine eigenen paraphrasierte er selbst immer wieder im Laufe seines Lebens¹⁰¹. Weiters seien noch Czerny und Chopin als Vertreter der Verwendung von Paraphrasen in ihren Werken genannt.

⁹⁷ Vgl.: Schaal, *Paraphrase*, 1997, Sp. 1348.

⁹⁸ Ebd..

⁹⁹ Ebd.

¹⁰⁰ Ebd., Sp. 1350.

¹⁰¹ Was auch die Unmöglichkeit mit sich brachte, seine Werke zu datieren und systematisieren, weshalb es bis heute kein komplettes, chronologisches, zufrieden stellendes Werkverzeichnis gibt.

d) Parodie

Unter Parodie [...] versteht die Musikwissenschaft im Gegensatz zum allgemeinen Sprachgebrauch und zur Terminologie anderer Geisteswissenschaften nicht die komische Veränderung geistiger Aussagen unter Wahrung der ursprünglichen Aussageform, sondern die ernste, umbildende und weiterführende Anknüpfung an eine geprägte Aussage, d.h. die umformende Nachahmung eines musikalischen Kunstwerkes in einem anderen musikalischen Werk-, zumeist auch Gattungszusammenhang, bei der die musikalische Substanz erhalten bleibt, die musikalische Gestalt aber teilweise neugeprägt wird.[...] Die Begriffsbildung im Sinne der komischen Parodie ist demgegenüber sekundär.¹⁰²

Diese Beschreibung der *MGG* ist natürlich zutreffend, aber für den Gebrauch in dieser Arbeit muss noch hinzugefügt werden, dass in diesem Zusammenhang der Terminus der anderen Geisteswissenschaften deutlichen Einfluss hat, wenn nicht sogar gleichbedeutend ist. Seit sich Künstler musikalisch kritisch mit einem Thema befassen, hat sich die daraus entstehende Parodie durch Überspitzung und Karikatur zu einer eigenen Gattung entwickelt.

Einerseits vermag die Parodie Werkzeug zu sein, um auf einen (unzulänglichen) Umstand aufmerksam zu machen, andererseits kann es sich auch um Ehrerbietung, quasi Hommage, handeln. Schließlich zeigt die Neubearbeitung eines Stoffes oder Werkes die Relevanz, die ihm in einem gewissen Kontext beigemessen wurde, um sich wieder damit beschäftigen zu können, dürfen oder müssen.

Gérard Genette untersuchte und definierte die Parodie für die Literaturwissenschaft, doch die Erkenntnisse und Thesen sind für diese Arbeit nicht nur übertrag- sondern auch anwendbar. Zunächst bemerkt er, dass eine Parodie die Melodie verformen und transponieren kann.¹⁰³ Bezüglich des Verfahrens, das in dieser Arbeit historische Parodie beziehungsweise (Neu-)Textierung genannt wird, schreibt er:

In einem weiteren Sinn kann der Vortragende, indem er Eingriffe in den Text vornimmt, diesen mit Hilfe weniger (minimaler) Modifikationen auf einen anderen Gegenstand umlenken und ihm eine andere Bedeutung geben. Diese Interpretation [...] entspricht [...] einer der heutigen Bedeutungen des französischen *parodie* [...], die nach wie vor in (voller) Blüte steht.¹⁰⁴

Weiters ist über Dumarsais zu lesen:

¹⁰² Von Dadelsen, *Parodie und Kontrafraktur*, 1997, Sp. 1394.

¹⁰³ Vgl.: Genette, 1993, S. 22.

¹⁰⁴ Ebd.

[Dumarsais definiert] die Parodie als „ein in Nachahmung eines anderen geschriebenes Gedicht“ [...], wobei „Verse, die jemand anderer in unterschiedlicher Absicht geschmiedet hat, spöttisch verdreht werden.“¹⁰⁵

Von diesen beiden Beschreibungen ausgehend sind drei Formen der Parodie festzustellen, deren Gemeinsamkeit die Verspottung der Vorlage durch Trennung von Schrift (Text) und Thema (Inhalt) ist.¹⁰⁶

Die erste Form geht aus der Verwendung eines vornehmen, modifizierten oder nicht modifizierten Textes für einen anderen, im allgemeinen vulgären Gegenstand hervor; die zweite aus der Transposition eines vornehmen Textes in einen vulgären Stil; und die dritte aus der Verwendung eines vornehmen Stils [...] für einen vulgären und nicht-heroischen Gegenstand.¹⁰⁷

Beim ersten Typus wird also so wenig wie möglich an Text und Form verändert, während beim Zweiten ein Wechsel des Stils erfolgt, nicht jedoch des Themas. Und im dritten Fall wird der Stil übernommen, der Text bzw. Inhalt jedoch umgekehrt oder in eine ganz andere Richtung gelenkt.¹⁰⁸

Diese drei Kategorien spiegeln sich im Aufbau des gesamten zweiten Kapitels, „Wenn Musik karikiert“, sogar in gleicher Reihenfolge wider.

Ein anderer Faktor jegliche eben genannte Form der Parodie betreffend, ist die Verständlichkeit, die Popularität der Vorlage. Meines Erachtens hängt die Qualität der Parodie nicht von der Häufigkeit des Wiedererkennens der Vorlage der Zuhörer ab, da je nach musikalischer Vorbildung diverse Musiken im „geistigen Repertoire“ vorzufinden sind. Ein Beispiel: Wahrscheinlich kennt jeder Mitteleuropäer die Melodie (und vielleicht sogar den Text) von Papagenos Arie „Der Vogelfänger bin ich ja“ aus Mozarts *Zauberflöte*. Diese ist jedoch nicht Lizenz oder gar Voraussetzung für eine qualitative Nachahmung, selbst wenn sie von jedermann erkannt wird. Dass die Melodie wiedererkannt wird, ist höchst wahrscheinlich, und ein Inhalt, der auch ohne Kenntnis der Vorlage amüsant wirkt, möglich – aber ein Vorteil, der zu größerer Popularität des Künstlers und in weiterer Folge durch erhöhten Vertrieb von Eintrittskarten, Tonträgern und dergleichen sogar in den Kommerz führt, ist dabei keineswegs obligat.

¹⁰⁵ Genette, 1993, S.28.

¹⁰⁶ Ebd., S. 23.

¹⁰⁷ Ebd., S. 23 f.

¹⁰⁸ Vgl.: Ebd., S. 23.

e) Kontrafaktur

Dem Lateinischen entnommen kann als Übersetzung für „contra“ sowohl „entgegen“ als auch „entsprechend“ stehen. Damit kommen jedoch beide Pole des Gegensatzes infrage: eine sinngemäße, bejahende Funktion für „entsprechend“ und eine verneinende Aussage für „entgegen“. In frühen Quellen stellt sich diese Option jedoch noch nicht:

Den ersten sicheren Beleg für eine spezifischere Verwendung findet man in einer aus dem Pfullinger Frauenkloster stammenden Handschrift (2.Hälfte des 15. Jhs.), in der das Wort in der Form „Contrafactum“ und „Contrafact“ („uff einen geistlichen sinn“) erscheint. Hier bezeichnet es die – etwa von Heinrich Knaust 1571 so charakterisierte – „christlich, moraliter und sittlich verendert[e] [sic]“ Fassung eines weltlichen Liedes [...].¹⁰⁹

Die *MGG* nennt auch die Unterscheidung von regulärer und irregulärer Kontrafaktur – je nachdem, ob das originale Versmaß, die Silbenzahl und/oder die Strophenform beibehalten wird/werden (reguläre Kontrafaktur) oder nicht.¹¹⁰ Folgend könnte man noch Termini wie „primäre“ und „sekundäre“ reguläre Kontrafaktur einführen, die je nach Anzahl der zutreffenden Faktoren einer detailreicheren Einordnung entgegenkommen.

Weiters besteht die Frage, ob es sinnvoll ist, diesen Begriff bei Analysen von Werken nach 1600 zu verwenden, „da die Zeitgenossen auch für das erste Verfahren [Kontrafaktur] überwiegend der Terminus *Parodie* verwenden.“¹¹¹

Typisch für die Kontrafaktur ist die Übernahme der „Elemente und Eigenschaften der Ausdrucksebene“¹¹², wobei sie sich von Parodie (und Cento) durch die fehlende Komik unterscheidet. Trotzdem wird sie oft mit der Parodie gleichgesetzt. „Auch die musikwissenschaftliche Verwendung, von Gennrich 1919 eingeführt, bleibt insofern unbefriedigend, als ‚Kontrafaktur‘ hier – trotz gewisser Bedeutungserweiterungen – lediglich die Neutextierung vorhandener Melodien bezeichnen soll.“¹¹³

¹⁰⁹ Verweyen / Witting, 2010, S. 263.

¹¹⁰ Vgl.: Von Dadelsen, *Parodie und Kontrafaktur*, 1997, Sp. 1395.

¹¹¹ Ebd.

¹¹² Verweyen / Witting, 2010, S. 263.

¹¹³ Ebd., S. 264.

f) Weitere¹¹⁴

Die Liedform Couplet bezeichnet ein Strophenlied, wobei Refrain oder wenigstens eine gleich lautende Endzeile Markenzeichen ist. Dies kann auch eine Redewendung sein, deren Komik sich aus der Mehrdeutigkeit eben dieser Textzeile ableitet.

Karikatur erzielt komisierende Wirkung durch die Übertreibung der spezifischen Merkmale des Zielobjekts, die Persiiflage ebenso, doch ist die Intention eine schärfere, nämlich wird zusätzlich zur Entlarvung die Thematik lächerlich gemacht. Ähnliche Abstufung findet man auch bei Ironie bzw. Sarkasmus. Durch logische Fehlschlüsse, scheinbare Unwissenheit und Verstellung ergeben sich Seitenhiebe, die schließlich bis hin zu beißendem Spott reichen. Das griechische Wort „sarkazein“ (bed. zerfleischen) ist dafür bezeichnend. Allerdings kann Spott auch als Gegensatz zur Ironie verstanden werden, da der Angriff offen und direkt stattfindet.

Den Begriff „Cento“ kann man heutzutage als Zitatmontage, parodistisch oder nicht, betrachten. Tritt eine Komisierung ein, wäre er jeweils als Sonderfall entweder der Parodie oder der Kontrafaktur zuzuschreiben.¹¹⁵

¹¹⁴ Das gesamte Unterkapitel stützt sich auf das „Metzler Kabarett Lexikon“, von Budzinsky und Hippen, 1996.

¹¹⁵ Vgl.: Verweyen / Witting, 2010, S. 261.

II. Wenn Musik karikiert

Von allen künstlerischen Ausdrucksformen [...] ist die Musik vermutlich jene, die 1. am schwersten zu beschreiben, 2. am mühsamsten zu interpretieren, und 3. am unmöglichsten zu deuten ist.¹¹⁶

Trotzdem wird im Folgenden versucht, eben diese drei Punkte, *beschreiben*, *interpretieren* und *deuten*, bei Bronners und Kreislers Musik zu vollziehen.

Es ist von Vorteil, die Einspielungen zu kennen, da rein vom Notentext eine Analyse möglich, aber nicht vollständig ist, weil noch die jeweiligen interpretatorischen Eigenheiten hinzukommen, die zumeist im Notenmaterial nicht vermerkt sind. Der dritte und nicht rekonstruierbare Faktor ist die dabei ausgeführte Mimik und Gestik. Dieser letzte Parameter scheint mir ebenso wichtig wie der zweite. Das zeigt allein schon die Begebenheit, dass bei der Sendung von 1968 *Die heiße Viertelstunde* Kreislers Texte vor der Aufnahme zensiert und nachher geschnitten wurden, wobei während der Aufzeichnung noch ein Verantwortlicher anwesend war, der darauf achtete, dass Kreisler nicht extemporierte oder durch Mimik oder Gestik den Worten eine andere Bedeutung verlieh.¹¹⁷

Versetzt man die damaligen Darbietungen in die Gegenwart, würde man kaum von Kabarett im heutigen Sinn sprechen. Die Form der Kleinkunst entwickelt sich ständig weiter, im diesbezüglichen Kapitel zu Beginn dieser Arbeit endet der zeitliche Rahmen in den 50er Jahren, weil die Fortsetzung für dieses Thema nicht relevant wäre. Ergo kann der Begriff „Kabarett(-stück)“ nicht mit der heutigen Auffassung gleichgesetzt werden, sondern muss aus der historischen Perspektive, in der der Terminus aktuell war, gesehen werden.

Weiters: Die Shows vom Bronner-Ensemble waren auch aus damaliger Sicht kein rein politisches Kabarett, sondern eher Musikrevuen mit Sketchen: Es gibt Conférencen, kurze Einlagen, (Sketche), ohne oder mit Musik, wobei hier der Musik auch ein Spektrum von (ad libitum) Untermalung bis zur obligaten Textunterlage zukommt, und solistische Gesangsnummern. Letztlich wären noch solistische Stücke zu nennen, die völlig auf Musik verzichten (beispielsweise Qualtingers Hamlet-Parodien oder die Travnicek-Dialoge).

Es gilt zu bedenken, dass das erste Programm *Brettl vorm Kopf* 1952 für einen Rundfunksender entstand, also noch in der Zeit, als Österreich besetzt war. Das nächste (*Blattl vorm Mund*) war ab Oktober 1956 zu sehen, also ein Jahr nach Abzug der Besatzungstruppen.

¹¹⁶ Bronner, 1992, S. 85.

¹¹⁷ Vgl.: Fink/Seufert, 2005, S. 224.

Dass man die neue Staatsform, die Regierung mit ihren Politikern und deren Handlungen nicht sofort zur Zielscheibe eines Kabarettabends machte, ist verständlich. Außerdem gab es trotz der Befreiung weiterhin Antisemiten und Nationalsozialisten, die diverse, zum Teil einflussreiche, Ämter bekleideten; kurz: man musste vorsichtig probieren, wie weit man mit seinen Äußerungen gehen konnte, ohne über die Stränge zu schlagen und sich dadurch mächtige Feinde zu machen. Andererseits betonte Bronner immer wieder, dass seine beiden Bühnen die einzigen in Wien ohne staatliche Subventionen waren. Demnach wäre er politisch völlig unabhängig gewesen, hätte also „nur“ privat Probleme kriegen können. Dass er auch hier nicht zu weit ging, kann darauf zurückzuführen sein, dass (wie schon erwähnt) die Existenzsicherung an erster Stelle kam und er vermutlich nicht unnötig viel riskieren wollte.

Zurück zum Begriff „Kabarettstück“: Lied oder Chanson alleine wäre als Beschreibung ungenügend; Parodie, Paraphrase oder Karikatur sind die Arbeitsmethoden – aber letztendlich ist eine Unterscheidung von Gattungen wie Musiktheater oder (Klavier-)Konzert ebenso wichtig - die Bezeichnung ist also aus folgendem Grund gewählt und zutreffend: Aus zeitgenössischer Sicht handelt es sich tatsächlich um eine Mischform aus Kabarett und Revue und die einzelnen Nummern, Sketche und Darbietungen werden objektiv als Stücke, also Teile des Ganzen, bezeichnet.

Ein weiterer Faktor ist der Aufbau der Programme. Diese sind dreigeteilt, jeweils mit einem kabarettistischen Rahmen und einem in sich geschlossenen Einakter in der Mitte, was auf die Form des österreichischen Vorkriegs-Kabarett zurückgeht.¹¹⁸

Im Folgenden wird mittels „Rüstzeug“ des ersten Abschnitts eine Katalogisierung beziehungsweise Kategorisierung ausgewählter Werke Bronners und Kreislers vorgenommen, woraus sich letztlich die Gliederung Folgekapitels ergibt.

Zuerst wird die ursprüngliche Funktion der Parodie thematisiert (wie auch beim *Pont-neuf-Chanson*), also die Neutextierung bereits vorhandener Musik. Weiters werden andere Möglichkeiten aufgezeigt, Musik durch dieselbe zu karikieren. Das Spektrum reicht hier von der Verwendung weniger Zitate bis zur Kritik an ganzen Genres und deren konsumierenden Zirkeln, wie Konzert- oder Operngesellschaft. Der Begriff des Wienerliedes wird im dritten Abschnitt auf die beiden Künstler adaptiert: Ist es überhaupt legitim oder sogar gerechtfertigt, ihre Chansons in dieses Genre einzuordnen? Von linguistischer Seite steht eigentlich nichts im Wege die meisten Werke so zu bezeichnen, da es sich schließlich um

¹¹⁸ Vgl.: Kreisler, 1989, S. 100.

Lieder von in Wien geborenen Komponisten handelt, die diese teilweise in Wien schrieben und auch auf Wien und die Wiener Bezug nehmen.¹¹⁹

Bronners und Kreislers Tendenzen in der Adaption von Musik scheinen prinzipiell dieselben zu sein: allgemein bekannte Werke berühmter Komponisten und Opern¹²⁰, trotzdem ist eine Polarisierung festzustellen: Die Neutextierung ganzer Werke, Sätze oder Abschnitte ist eher bei Bronner zu finden, hier vorwiegend in Zusammenarbeit, zumindest im Vortrag, mit anderen Ensemble-Mitgliedern, während einzelne Zitate, Zitatmontagen und dosiert eingesetzte Anspielungen zu Kreislers Markenzeichen gehören. Deshalb ergibt sich eine Unwucht innerhalb der Unterkapitel – drei Kategorien mit je drei Beispielen sind unmöglich auf zwei Personen völlig gerecht aufzuteilen – insgesamt wird jedoch versucht, die Komponisten ausbalanciert zu behandeln.

¹¹⁹ Auf das „Wienerlied“ im Allgemeinen und in Bezug auf Kreisler und Bronner wird im Kapitel II.3 genauer eingegangen.

¹²⁰ Natürlich soll durch Verwendung bekannter Melodien der Faktor der Wiedererkennung optimiert werden, wobei ein Mindestmaß an (musikalischer) Allgemeinbildung Voraussetzung ist. Die beste und trefflichste Andeutung nützt nichts, wenn sie nicht erkannt wird.

1.) (Neu-)Textierung präexistenter Musik

Als Erstes sollen hier exemplarisch solche Musikstücke analysiert werden, die im historischen Sinn als Parodien gelten: Werke, deren ursprünglicher Text von den Künstlern umgeschrieben wurde.

Hierbei sei nochmals darauf hingewiesen, dass es sich dabei nicht ausschließlich um geistliche Textierung weltlicher Musik handeln musste, der umgekehrte Fall war auch gebräuchlich.

Dazu tritt nun ein weiterer Fall, nämlich die Textierung reiner Instrumentalmusik am Beispiel von zwei Schöpfungen Mozarts, *Sonata facile* und *Eine kleine Nachtmusik*, die von Kreisler zu *Wo sind die Zeiten dahin* und *Eine kleine Gutenachtmusik* textiert wurden, wodurch zur „historischen“ Parodie simultan der komisierende Effekt hinzu kommt.

a) Wo sind die Zeiten dahin (Kreisler)¹²¹

Dieses Stück von Georg Kreisler ist auf dem Album *Everblacks CD2*¹²² erschienen und verwendet den ersten Satz, „Allegro“, aus Mozarts *Sonata facile*¹²³ als musikalisches Fundament, worüber Kreislers Text über falsche Nostalgie und Stagnation in Entwicklung und Gedankengut gesungen wird. Musikalisch weicht er vom Original kaum ab, die beiden Teile werden ohne Wiederholung musiziert, dafür die Schlusswendung (Takte 71 und 72)¹²⁴ zweimal gespielt, was eine Art Fadeout andeutet, dazu wird Kreisler auch etwas leiser und langsamer im Vortrag¹²⁵. Als Gesangslinie wählt Kreisler stets die jeweils höchste relevante Stimme. Dass dieses Musikstück mit Topsy Küppers nochmals im Album *Der Tod, das muss ein Wiener sein*¹²⁶, diesmal als Duett verarbeitet, enthalten ist, soll hier wenigstens genannt werden.

Im Laufe des Stücks kommen Stereotypen der Wiener Gemütlichkeit wie Nostalgie, Antisemitismus und Selbstironie zum Ausdruck. Verse wie „Manche sind zwar fortgeschritten, / andere Länder, andere Sitten. / Wien bleibt Wien, das ist grad das Schöne

¹²¹ Die im Text vorkommenden Angaben beziehen sich auf die Aufnahme im Album: *Everblacks*, CD 2, Track 15, Preiser Records PR 90306, 1971/1975 und Notenausgabe: W.A. Mozart, 16. Sonate in C, (KV 545), in *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, 1986.

¹²² *Everblacks*, Preiser Records PR 90306, 1971/1975.

¹²³ Mozart, KV 545, Klaviersonate in C-Dur.

¹²⁴ Mozart, „Neue Ausgabe sämtlicher Werke“, Serie IX, Werkgruppe 25, Band 2, 1986, S. 122-125.

¹²⁵ *Everblacks*, Preiser Records PR 90306, 1971/1975.

¹²⁶ *Der Tod, das muss ein Wiener sein*, Preiser Records PR 90204, 1969.

dran.“ und „Nur nix Neu's, bleib mer schön beim Alten. / Ändern lasst sich gar nix, weil der Wiener das net will ...“ zeigen die Verslossenheit, Engstirnigkeit und Faulheit auf, die oft euphemistisch als so genannte „Wiener Gemütlichkeit“ deklariert wird. Interessant erscheint mir außerdem, dass Kreisler – obwohl der Tenor des Lieds seine Abneigung gegen die Stadt widerspiegelt – die Vertreibung der jüdischen Bevölkerung nur verhältnismäßig kurz behandelt: „Wo sind die Zeiten dahin, [...] als noch der gute alte Hitler bei uns einmarschierte, / als man die jüdischen Geschäfte einfach arisierte, / als man die Juden dort, wo's hin g'hören, in die Lager steckte, [...]“.

Insgesamt kann von einem mehrfachen Perspektivenwandel des Protagonisten gesprochen werden: Zunächst wird in Nostalgie von der sprichwörtlichen „guten, alten Zeit“ geschwelgt, während sich allmählich ein Wandel zum Grotesken vollzieht, der mit „nix wie Tod gab's weit und breit, / wo ist die Zeit“ den ersten Teil abschließt. Dieses Verfahren wird oft bei Wienerliedern und deren Parodien angewandt, dazu aber später mehr im Kapitel „Wienerlieder“.

Nun folgt das Seitenthema (bzw. noch dessen zweitaktige Vorbereitung), das zwar bereits die Stagnation, aber auch noch das „Goldene Wien“ darstellt. Beim eigentlichen Einsatz des Seitenthemas „Wien bleibt Wien, das ist grad das Schöne dran. / Wien bleibt Wien, dass man sich dran g'wöhnen kann“ wird dargestellt, dass Stadt und Bewohner sich weder verändern oder entwickeln können bzw. wollen. Weiters lässt sich eine unterschwellig Militanz in der Zeile „Hier gibt's kan Lenin, kan Ho Chi Minh, ka Disziplin“ erkennen, Ordnung oder Gehorsam ist demnach für den „typischen Wiener“ nur in der Diktatur zu finden. Der Abschluss des ersten Teils vollzieht sich wie der des zweiten mit den Worten „Ja woi“ und der dazugehörigen kleinen abfallenden Terz, was wie das ebenso gebräuchliche „Hallo“ den Schluss eines Wienerlieds markiert.

Der zweite Teil – da es sich um eine Sonatensatzform handelt, also die Durchführung – zeigt das Statement eines „typischen Wieners“ auf. Einerseits herrscht Angst vor dem Neuen mit „Wozu denn ein Experiment? / Wir lassen alles so, wie's war; / wenn man das Neue noch net kennt“, andererseits zeigt sich auch die Faulheit: „Ändern lasst sich gar nix, weil es steht ja net dafür. / Ändern sollen die andern, weil die andern san net wir.“. Wenn also schon Veränderungen stattfinden (müssen), sollen die Arbeit die anderen machen. Schließlich zeigt sich, dass der Protagonist nur auf seinen eigenen Vorteil bedacht ist, also das Individuum wichtiger als die Menge ist. Dies geht aus dem Abschnitt von „Solang der Steffel noch net fällt,“ bis „Komm, Alte, sauf ma noch was, / nachher könn ma weiterräumen“ hervor.

Beim erneuten Einsetzen des Hauptthemas wird auch die Perspektive des Protagonisten neu geschildert. In diesem Abschnitt wird die variable politische Position behandelt. Wird zunächst noch die Monarchie idealisiert, wird nun mit den neuen Machthabern, den Nationalsozialisten, kooperiert oder wenigstens versucht, auszukommen: ein typisches Beispiel für einen Mitläufer. Mit der Textzeile „als man im letzten Kriegsjahr Widerständler werden konnte“ zeigt sich der neuerliche Wandel in der Gesinnung des Erzählers. Bei abklingender Gefahr kann er seinen „Mut“ zeigen und eine konträre Position einnehmen. Diese Kehrtwendung wird nun sogar weiter zugespitzt, „Nur die Deutschen sind die Dummen, / weil’s jetzt als Touristen kummen“, wobei er sich mit dem vermeintlich unverwüstlichen Wien als Heimatstadt rühmt. Weiters tritt wieder Gemütlichkeit, Lebensfreude und Nostalgie in den Vordergrund: „Wien hat seinen Wein und seine Frauen und seinen Wald / [...] / Wir ham den Strauß, Johann, / den Kaiser Franz Joseph“. Diese Perspektive weist Parallelen zum Monolog *Der Herr Karl* von Carl Merz und Helmut Qualtinger auf.

Gerade dieser politische Teil zeigt die Quintessenz des Stücks auf, nämlich dass nicht einmal der Krieg die Stadt Wien, dessen Bewohner oder deren Gedankengut und Einstellung verändern kann. Diese Stagnation zeigt sich nochmals in den letzten Versen und stützt erneut die These. Die letzte Zeile bringt die Aussage des Stücks auf den Punkt: „Ändern lasst sich gar nix, und am allerletzten wir.“ Die vorgehenden Phrasen beginnen ebenfalls mit denselben Worten. Dazu kommt noch ein lang gezogenes Ritertando und ein Decrescendo in Gesang und Klavierspiel¹²⁷, das wie das Auslaufen einer Spieluhr wirkt. Dieser Effekt der Spieldosenmusik euphemisiert nochmals das Musikstück, indem ein Spielzeug dargestellt wird, das nach jedem Aufziehen von vorne beginnt und sich somit niemals Konsequenzen ergeben.

In *Wo sind die Zeiten dahin* findet sich, ebenso wie in allen anderen Beispielen das Phänomen der Vielschichtigkeit des Humors: je nach Vorbildung (im Extremfall sogar ohne musikalische Vorbildung) wird das Musikstück zwar verschieden, aber dennoch stets belustigend und karikierend wahrgenommen.

¹²⁷ Der interpretatorische Vortrag auf: *Everblacks*, Preiser Records PR 90307, 1975.

b) Der Karajanuskopf (Bronner)¹²⁸

Mit diesem Werk aus dem Jahr 1956 rechnet Bronner mit Herbert von Karajan und seinem zwiespältigem Verhältnis zu Kunst und Kapitalismus ab. Ein Beispiel: Als Direktor der Staatsoper ließ Karajan keine Fernsehübertragungen zu – und Jahre später verdiente er als Teilhaber einer Firma, die internationale Opernverfilmungen herstellte.¹²⁹ Im „Karajanuskopf“ wird über Rossinis Figaro-Cavatine aus dem *Barbier von Sevilla* die Person Herbert von Karajan als geldgierig, konservativ und aufmerksamkeitssüchtig dargestellt.

Als Urheber der Neutextierung von Rossinis Musik wird manchmal Kreisler genannt, weil das Stück von ihm vorgetragen wird – dieser Umstand ist auch bei Qualtinger zu finden: Da hauptsächlich er Bronners Musik interpretierte, wird fälschlicherweise zumeist Qualtinger als Urheber der Musikstücke benannt.

Kreisler erhob jedoch nie den Anspruch, als Autor des Textes zu gelten, die einzige Verbindung ist, dass er jeglichen Personenkult ablehnt. Da Bronner hingegen offen seine Diskrepanz zu Karajan darlegte und schrieb:

Eingefleischte Karajan-Afficionados werde ich sicher nicht bekehren können. Daher setze ich statt vieler Worte den Text ein, den ich zu Figaros Cavatine aus dem ‚Barbier von Sevilla‘ geschrieben habe.¹³⁰

dürfte es sich offenbar um eine Schöpfung Bronners handeln.

Dass etliche Passagen aus dem deutschen Originaltext stammen, fällt nicht weiter auf, da spätestens seit Karajans Wirken Opern in der jeweiligen Originalfassung gegeben werden.¹³¹ Dieses Faktum jedoch bringt in Bronners Version einen unterschwelligen Seitenhieb hervor, der nur bei näherer Beschäftigung, wenn überhaupt, auffällt: Es wird hier das Werk der Übersetzer gewürdigt, die das Libretto ins Deutsche übertrugen. Da diese Mühen aus heutiger Sicht vergeblich waren, zudem viele Opernbesucher wahrscheinlich dem gesungenen Text – in diesem Fall auf Italienisch – nicht hundertprozentig (quasi als Muttersprache) folgen können, somit auch die Intention der Zeilen nicht vollständig verstehen, sollte man für solche Anspielungen dankbar sein.

Bei der Analyse dieses Stücks ist darauf zu achten, dass es zwei Interpretationsebenen gibt. Die eine steht für den Zeitpunkt des Vertextens und Aufführens, also 1956, die andere gibt

¹²⁸ Die im Text vorkommenden Angaben beziehen sich auf die Aufnahme im Album *Kabarettisten singen Klassiker*, Track 2, Preiser Records PR 93038, 1975 und Notenausgabe: G. Rossini, *Der Barbier von Sevilla*, Klavierauszug, 1960.

¹²⁹ Vgl.: Bronner, 1995, S. 50 ff.

¹³⁰ Ebd., S. 50.

¹³¹ Vgl.: Ebd., S. 53.

es seit dem Tod Karajans 1989. Dies ist hier angemerkt, da weitere Deutungen und Seitenhiebe durch den Lebenslauf des Dirigenten entstanden sind, die zum damaligen Zeitpunkt unmöglich zu erraten gewesen wären.

Schon der Titel *Karajanuskopf* barg nach 1956 verschiedene Deutungsansätze. Der Ausdruck kommt im Stück kein einziges Mal vor und rührt aus der römischen Mythologie. Janus war der Gott des Ein- und Ausgangs, bzw. des Anfangs und Endes und wurde mit mindestens zwei Gesichtern (eines nach vor, eines zurückblickend) dargestellt. 1956 konnte man dies als Ubiquität Karajans verstehen, da er gleichzeitig in Berlin, Wien und Salzburg tätig war – diese Omnipräsenz lässt ihn gewissermaßen ebenso gottgleich wie den Namensgeber der Anspielung im Titel erscheinen.

Eine weitere zeitgemäße Auslegung des Phänomens der zwei Gesichter wäre die, dass Karajan ein Gesicht den Musikern zugewandt hat, das andere dem Publikum – er versuchte also, stets mit beiden Seiten zu verkehren: Einerseits war er Vertreter der schönen Künste, der Maestro schlechthin, andererseits gab er sich als Publikumsliebbling, sprich Popstar.

Die andere Deutung des „Zweigesichtigen“ ist die der Zwiespältigkeit: 1956 war noch nicht abzusehen, dass Karajan 1982 eine eigene Firma namens *Télémondial* gründen würde und 45 Videoproduktionen von Opern und Konzertveranstaltungen erzeugte.¹³² Zunächst lehnte er das Medium ab, nach der Fernsehübertragung des Rosenkavaliers aus Salzburg fand er jedoch Gefallen daran und entdeckte die sich durch die Nutzung ergebenden vielfältigen Möglichkeiten.¹³³

Ein weiteres Beispiel für die beiden Interpretationsebenen ist die Textzeile „Und dieses Salzburg wird mein Ruin sein“. Da Karajan neben Berlin und Wien auch Projekte mit Salzburg, genauer gesagt den Festspielen, einging, könnten Bedenken aufgekommen sein, dass er aufgrund von beruflichem Stress zusammenbrechen könnte. Doch als die Zusammenarbeit mit Wien quitiert wurde, sicherte sich der Präsident des Kuratoriums der Salzburger Festspiele durch einen Brief an Karajan die weitere Kooperation.¹³⁴ Die Entwicklung der Zusammenarbeit führte ihn jedoch nicht, wie vielleicht befürchtet, in den Ruin, ganz im Gegenteil:

Ulm als Anfang der Laufbahn ist gleichsam der Beginn einer konsequent verfolgten Karrierestrategie, an deren Ende die Utopie des perfekten Illusionstheaters wartet. Als Alternative zu all dem Ungenügenden seiner Wirkungsstätten, sei es Ulm, Aa-

¹³² Vgl.: Elste, *Karajan, Herbert, Heribert von*, 2003, Sp. 1481 ff.

¹³³ Vgl.: Stresemann, 1991, S. 61.

¹³⁴ Vgl.: Bachmann, 1983, S. 206.

chen, Mailand oder Wien, löst Karajan diese Utopie schließlich in den Salzburger Osterfestspielen ein, seine Laufbahn damit krönend.¹³⁵

Der Anspielung „Was will der Marboe?“ steht das Faktum zu Fuße, dass Karajan 1956 vom damaligen Leiter der Bundestheaterverwaltung, Ernst Marboe, an die Wiener Oper geholt wurde.¹³⁶

Weniger als ein Jahr nach der Wiedereröffnung der Oper im Haus am Ring, seit der fatalen Pressekonferenz Karl Böhms im Februar und der amtlichen Mitteilung seines Rücktritts als Operndirektor, Anfang März 1956, stand der Leiter der Bundestheaterverwaltung Dr. Ernst Marboe vor der Frage, diesen Schlüsselposten der österreichischen Musikkultur neu zu besetzen [sic]. Die Antwort kam im Juni [...]. Am 13. Juni gastierte Herbert von Karajan mit dem Ensemble der Mailänder Scala in Wien [...]. Am nächsten Tag stellte Marboe den neuen Chef der Staatsoper der Presse vor: Karajan [sic]¹³⁷

Volle Verantwortung als „Künstlerischer Leiter“ übernahm er allerdings erst ab 1. Jänner 1957,¹³⁸ während er auf der Homepage der Wiener Staatsoper Karajan bereits ab 1. September 1956 als Direktor geführt wird.¹³⁹

Kommen wir nun zum Musikstück an sich: Es handelt sich, wie genannt, um die Figaro-Cavatine aus Rossinis *Barbier von Sevilla*, sie ist jedoch nicht vom Orchester sondern von einem kleinem Ensemble, bestehend aus Klavier, Gitarre einem gezupften Bassinstrument, dem Protagonisten und einem Chor, bestehend aus zwei Personen, gespielt.¹⁴⁰ Der Klavierauszug des Originals im Anhang kommt der Einspielung der CD recht nahe, die Unterschiede werden nun vermerkt:

Abgesehen von der Besetzung, die eben erläutert wurde, ergibt sich die größte Differenz der beiden Versionen in der Einleitung. Diese ist von Bronner drastisch gekürzt worden, und zwar wird nach Takt vier zu Takt 37 gesprungen, weswegen der Auftakt zu fünf ausgespart wird.¹⁴¹ Da es sich damals um eine Einspielung für Schallplatten handelte, wurde die Einleitung zugunsten des Gesangsteils gestaucht, auch würde eine zu lange Introduction das Kabarett- bzw. Revue-Publikum ermüden.

¹³⁵ Bachmann, 1983, S. 74.

¹³⁶ Vgl.: Seefehlner, *Eine Erinnerung zum Geleit*, 1997.

¹³⁷ Endler / Fritthum, 1997, S. 48.

¹³⁸ Vgl.: Ebd., S. 49.

¹³⁹ Vgl.: <http://www.wiener-staatsoper.at/Content.Node/home/opernhaus/geschichte/Alle-Direktoren.de.php> - (Zugriff am 9.1.2013 - 14:45).

¹⁴⁰ Die Angaben beziehen sich auf die Einspielung des Albums *Kabarettisten singen Klassiker*, Preiser Records PR 93038, 1975.

¹⁴¹ Die Taktangaben beziehen sich auf den Klavierauszug der Figaro-Arie im Anhang.

Der zweite grobe Unterschied ist die Transposition von C-Dur nach G-Dur. Diese Maßnahme wurzelt vermutlich im Stimmumfang – um diesen im sangbaren Rahmen für eine nicht für Operngesang ausgebildete Stimme zu halten, wurde die Arie transponiert.

Die dritte formale Differenz ist die Einbeziehung eines Chors. Bei Rossini singt Figaro selbst „Ah bravo, Figaro, bravo bravissimo [...]“ (ab T.236), während im *Karajanuskopf* diesen Part Bronner mit einem weiteren Kollegen quasi als Chor-Ersatz darbringt. Hier ergibt sich schließlich die Komik, dass der Karajan-Darsteller – ohnehin vielbeschäftigt und umtriebig – auch noch den Chor leiten will. Dies geht aus der Anweisung nach dem zweiten Einwurf „Bitteschön noch einmal, diesmal fortissimo!“ hervor.

Weiters ist zu nennen, dass alle Silben auf „la“ von Bronner vertextet wurden, die einzige Ausnahme bildet die Stelle ab Takt 143: Hier belässt es Bronner bei den Silben „la“, jedoch singt Kreisler darüber eine Koloratur, indem er die Terzintervalle durch Sekundschritte minimiert, er verbindet also die einzelnen Töne. Insgesamt wird dadurch auf die scheinbare Mühelosigkeit dieser Musik angespielt. Zwei Takte später (T145) tritt dieselbe Methode auf, allerdings werden die Silben wieder textiert „und ich finde, mit / Hindemith / könnte man schon was riskieren. Nein. Nein!“ und die Koloratur mehrmals wiederholt, um den Text unterzubringen.

Eine akribische Auseinandersetzung mit den exakten Tonhöhen wäre nicht dem Sinn der Arbeit entsprechend, zumal man vor allem bei Kreisler oft Sprechgesang, quasi Parlando, vorfindet, der selbstverständlich auch bei jeder einzelnen Aufführung etwas variieren wurde. Außerdem wird die Musik hier als Mittel verwendet, um den Text zur Geltung zu bringen, wobei zwecks Verständlichkeit dieser Stil beispielsweise dem Belcanto vorgezogen wird.

Bronner kritisiert im Stück den enormen Erfolg des „Superstars“ Karajan, der sich stets gelungen in Szene zu setzen weiß. Er erkennt zwar den Aufwand und Stress des Dirigenten an, wirft ihm jedoch seine Orientierung am Kapitalismus mit den Versen „Und kassiere die doppelte Gage.“ und „Wo es Termine und Geld zu verdienen gibt, fahre ich hin.“ – um nur zwei Beispiele zu nennen – vor.

Trotz allem kann man im Stück Bronners Anerkennung des vielseitig engagierten Karajan ausmachen. So wird der scheinbar unermüdliche Einsatz mit verschiedenen Orchestern und Spielstätten im Stück schließlich nicht karikiert, lediglich das Streben nach Gagen und Aufmerksamkeit des Publikums.

c) Eine kleine Gutenachtmusik (Kreisler)¹⁴²

Dieser Seitenhieb auf die sich für elitär haltende Konzertgesellschaft wurde zunächst auf *Kreislers Purzelbäume*¹⁴³, 1975, aufgenommen, im Jahre 1999 im Album *Als der Zirkus in Flammen stand*¹⁴⁴ in einer anderen Version mit Barbara Peters. Ein markanter Unterschied ist der, dass bei der älteren Version ein Klavierpräludium mit Text vorkommt, das schon den Tenor des Stücks erahnen lässt.

Der Kern des Stücks, nämlich die Verwendung von Mozarts *Kleiner Nachtmusik* ist bei beiden Versionen ein Konzertmitschnitt des ersten Satzes. Das Orchester spielt jeweils die beiden Teile ohne Wiederholung. Die jüngere Version unterscheidet sich abgesehen von der Klavier-Einleitung nur dadurch, dass der Text auf Kreisler und Barbara Peters aufgeteilt ist und am Ende keine Applauseinspielung die Konzertsituation authentischer wirken lässt, da üblicherweise der zweite Satz folgt. Weiters lässt sich erkennen, dass der Text geringfügig (beispielsweise durch Verwendung anderer Konjunktionen) abweicht, der Sinn dadurch jedoch nicht entfremdet wird. Der Fokus wird hier auf die ältere Version von 1975 gelegt.

Bereits im Klaviervorspiel wird deutlich, dass der Konzertbesucher nicht der Musik, Kunst oder Kultur wegen die Veranstaltung beiwohnt, sondern aus gesellschaftlichen Erwägungen. Dass sich die Personen durch die Vorstellung quälen, dabei furchtbar langweilen und über alle möglichen Umstände grübeln, wird hinlänglich erläutert. Die Gedankensprünge werden getreu im Text dargestellt.

Außerdem wird sich über (extreme) Musikliebhaber lustig gemacht. Zunächst werden sie nur als interessiertes Publikum genannt: „Übergeh’n wir die paar Leut’, die den Mozart hören wollen. / Man kennt sie dran, dass sie die Augen schließen, / weil sie sich dann angeblich mehr konzentrieren.“ Die Beifügung „angeblich“ lässt erkennen, dass der Beobachtende ungläubig ist und mit Kunst recht wenig anfangen kann, während der mit geschlossenen Augen Genießende sogar etwas übertrieben dargestellt wird, als ob er dadurch fachgelehrter bzw. fachgerechter wirken würde. Mit gleichen Worten werden diese Musikliebhaber nochmals angegriffen, dabei geht aber auch das Eingeständnis einher, sich für das Geschehen auf der Bühne absolut nicht zu interessieren: „Drum, wenn man Modernes spielt, will kein Mensch mehr hingehen, / bis auf die Leute, die die Augen schließen, weil sie sich dann angeblich mehr konzentrier’n.“

¹⁴² Die im Text vorkommenden Angaben beziehen sich auf die Aufnahme im Album *Kreislers Purzelbäume*, Track 4, Preiser Records PR 93255, Wien, 1975.

¹⁴³ *Kreislers Purzelbäume*, Preiser Records, PR 93255, 1975.

¹⁴⁴ *Als der Zirkus in Flammen stand*, Kip Records, kip 6014, 2000.

Generell sind hier Züge aus *Wo sind die Zeiten dahin* erkennbar, nur dass es hier nicht explizit um eine Wiener Konzertgesellschaft geht – örtliche Anspielungen gibt es nicht, der Text passt auf jede Konzertstätte.

Sehen wir uns zunächst das Klavier-Intro auf dem Album *Purzelbäume* an: Es hat keinen Bezug zu Mozarts Vorlage, weshalb es auch nicht als Transkription im Anhang zu finden ist. Wie oft bei Kreislers Einleitungen handelt es sich um die Einkleidung hinführender Worte in Akkorde. So umgeht er eine rohe und trockene Hinführung zum Thema. Im Kontext ist diese Einleitung jedoch sehr wichtig, weshalb diese Version und nicht die mit Barbara Peters zur Analyse herangezogen wird. Durch das Klaviervorspiel entsteht ein Kontrast zur Konzertsituation: Die Gedanken und Stimmung (im übertragenen Sinn) des Konzertbesuchers, der noch Zuhause ist und sich auf den Event vorbereitet, werden geschildert. Dabei entsteht zusätzlich das Flair der, wenn schon nicht Aristokratie, dann zumindest „oberen Gesellschaft“. Es wird von Anfang an klar, dass die angesprochene Konsumentengruppe nicht aus kulturellen Erwägungen die Veranstaltung besucht. Der gesellschaftliche Faktor kommt in der Zeile „Dort zeigt man, wie gut man dressiert ist“ zur Geltung. Dabei sollte das Wortspiel mit „dressiert“ nicht unangesprochen bleiben: Einerseits ist es mit „abgerichtet“ gleichzusetzen, also das adäquate Verhalten zur Situation, andererseits kann es auch als „bekleidet“ verstanden werden, da im weiteren Textverlauf oft die Gewandung der anderen Konzertbesucher beschrieben wird („Frau Schmidt trägt heut’ Reseda [...], Frau Meyer trägt das Gelbe [...]“ etc.). Dieses Phänomen beschrieb bereits Ovid: Sie kommen um zu sehen und gesehen zu werden.¹⁴⁵ Das Klavier-Vorspiel stellt also die Vorbereitungen und „Vorfreude“ auf den Konzertabend dar.

Nun folgt der Schwenk von der heimlichen Kulisse, im gut-bürgerlichen Haushalt hatte wenigstens ein Pianino zu stehen (auf dem das Präludium von Kreisler gespielt werden könnte), in den Konzertsaal: Es sind die Vorbereitungen der Musiker zu hören, die noch ihre Instrumente stimmen, ebenso Gesprächsfetzen des Auditoriums. Gleichzeitig mit dem Orchestereinsatz beginnt Kreislers Textierung, dabei verwendet er stets die erste Violinstimme als Basis. Generell ist zu sagen, dass Kreisler bei Passagen, die über den Tonumfang, in dem der Text deutlich zu verstehen ist, die Melodie oktaviert oder in den Parlando-Stil wechselt.

Weiters werden etwa bei Auftakten mehr Silben gesungen als Noten in der ersten Violinstimme stehen, was auf das Problem der Unterbringung des Textes zurückzuführen ist und keinen kompositorischen oder künstlerischen Anspruch erhebt.

¹⁴⁵ Spectatum veniunt, veniunt, spectatur ut ipsae.

Zurück zur Parallele mit *Wo sind die Zeiten dahin*: Die angesprochene Gesellschaft sträubt sich gegen Weiterentwicklung, sie wollen keine modernen oder neuen Musikstücke hören: „Und ich finde, mit / Hindemith / geht man auf jeden Fall schon viel zu weit! / Ganz zu schweigen von Banausen wie Stockhausen / oder Schönberg, oder Egk! Die müssen weg!“. Hierbei wäre es nicht mehr weit, dem Protagonisten den Begriff „entartete Musik“ in den Mund zu legen. Der Antisemitismus wird sehr knapp gestreift, die Verbindung liegt hier in der Ablehnung von jeglichem Neuen. Relativierend muss genannt werden, dass die Intention der angesprochenen Gesellschaft das Zusammentreffen mit anderen, „gleich gesinnten“ Menschen ist, die ebenso wenig Interesse am Dargebotenen wie sie selbst haben, und nicht eine politische Auseinandersetzung mit der Aufführung.

Weiters wird die Stellung innerhalb der Gesellschaft thematisiert, es herrscht eine Vortäuschung seiner Selbst im Soziotop: „Man gilt als künstlerisch und doch solid, / wer ins Konzert geht, hat es schon zu was gebracht!“. Außerdem nützen die angesprochenen Personen den Konzertsaal als Gesprächs-Forum, was mit einer Belobigung des Komponisten, Mozart, einhergeht, da er die Musik schon in der Absicht geschrieben haben soll, als Hintergrundkulisse für Konversationen zu dienen: „Mozart, gut geübt, ist beliebt, / weil er nie plötzlich in Gespräche kracht. / Ja der Wolferl Amadeus hat sich noch beim Komponieren was gedacht!“.

Beim Einsatz der Reprise wird textlich die Pointe erreicht, indem die Musik sogar als „fehl am Platz“ gedeutet wird: „Bei jedem richtigen Konzert / ist Musik ein Fremdkörper, der stört.“. Hier tritt die Entlarvung der Intention endgültig zutage. Die Darbietung auf der Bühne ist vollkommen nebensächlich, sogar unnötig und unerwünscht.

Jene Menschen, die Konzerte um der Kunst Willen besuchen, bleiben hingegen auch bei modernen Werken im Auditorium. Die Abwesenheit der zuvor behandelten Prestige-Gesellschaft wird im gleichen Stil wie die Beschreibung derselben erläutert. Ein Beispiel sei hier angeführt: „Da drüben, der Herr Mandel, bespricht an miesen Handel“ wird zu „Doch nirgends ein Herr Mandel mit einem miesen Handel“.

Gegen Ende blitzt ein Gedanke im Sinne der Kunst bzw. Darbietung auf, nämlich „dass Musik auch protestierend und rebellisch wirken kann. / Am Ende merkt man noch: Oh Graus! Musik klärt auf und sagt was aus“. Diese Erkenntnis ist jedoch nur von kurzer Dauer, da permanent (laut Text zum 112. Male) Mozarts *Kleine Nachtmusik* gegeben wird. Die Fortspinnung dieser (zur Anschaulichkeit extremen) Übertreibung mündet in der Huldigung der Stagnation, Kunst soll ausschließlich als Unterhaltungsmittel dienen und

nicht zu Veränderungen ermutigen: „Die Welt bleibt heil! / Die Kunst greift nicht ins Leben ein, im Gegenteil: / Die Kunst soll niemand[en] reizen, darin liegt ihr Reiz!“. Dies spiegelt gewissermaßen auch Kreislers Perspektive auf Bronners Kabarett wider, wovon im dritten Großkapitel mehr zu lesen ist...

2.) Karikaturen an und mittels Musik

Hier muss grundsätzlich genannt werden, dass sich diese Gruppe von Liedern von der ersten darin unterscheidet, dass nicht ganze Werke, Sätze oder Arien, also in sich abgeschlossene Musikstücke, verwendet werden, sondern Zitaten, Anspielungen, Verzerrungen usw., um kurzfristig auf etwas hinzuweisen.

Hier begegnet man ebenfalls einer Vielschichtigkeit an Interpretationen, die sich aus der Vorbildung des Hörers ergibt. Die Genialität liegt bei diesen Chansons darin, dass sie immer komisch empfunden werden, egal ob keine, wenige oder alle Anspielungen verstanden wurden. Aber je höher die musikalische Vorbildung, umso karikierender wirken sie.

Der Humor dieser Stücke liegt demnach nicht in der Verwendung musikalischer Stilmittel wie Zitaten, sondern diese unterstreichen und verfeinern das Lied. Dass das Stück selbst die Musik in irgendeiner Form thematisiert, liegt fast auf der Hand: Es wird also Musik durch Musik parodiert.

a) Opernboogie (Kreisler)¹⁴⁶

Dieses Werk brachte Kreisler dem Publikum dar, als gerade die Wiener Staatsoper neu eröffnet wurde. Das geschah am 5. November 1955 mit Beethovens *Fidelio*, also kann die erste deutsche Aufführung des *Opernboogies* mit Ende 1955 oder Anfang 1956 (als Premiere mit deutschem Text) datiert werden. Kreisler selbst meinte aber, dass es zufällig zu der Zeit entstand, er hätte es nicht aus dem Anlass geschrieben oder übersetzt.¹⁴⁷ Aus seinen Angaben geht hervor, dass er bereits in Amerika ein solches Stück schuf, nämlich

[...] eine ‚Oper in Boogie-Woogie‘ [...], die beim Publikum immer gut ankam, weil sie brillantes Klavierspiel und große Zungenfertigkeit vortäuschte. In Amerika macht man sich gern lustig über sogenannte gebildete Leute, die Klassiker lesen oder die Oper besuchen.¹⁴⁸

¹⁴⁶ Die im Text vorkommenden Angaben beziehen sich auf die Aufnahme im Album *Everblacks*, CD 1, Track 4, Preiser Records PR 90306, 1971/1975 und Notenausgabe *Opernboogie*, Eigenverlag, kip 3007, 2000.

¹⁴⁷ Vgl.: Kreisler, 1989, S. 42.

¹⁴⁸ Ebd., S. 36 ff.

Leider gibt es keine Hinweise, ob es sich bei dem amerikanischen Stück um dasselbe Werk handelte. Aber die Tatsache, dass Kreisler speziell in den ersten Jahren in Wien einige seiner englischen Texte ins Deutsche übertrug, und die Ähnlichkeit im Titel und der Thematik lassen die Vermutung nicht unbegründet.

Das Stück beginnt mit einer vorgetäuschten Konversation, es handelt sich jedoch um einen Monolog, der das vermeintlich Unergründbare der Opernhandlungen thematisiert, wobei recht schnell deutlich wird, dass dieser Mensch sich entweder zu viele oder gar keine Gedanken über die Opernstoffe gemacht hat. Es werden in der Einleitung nacheinander Fragen präsentiert, die dem zweiten gesprochenen Satz „Ich hab Opern schrecklich gern,...“ entgegenstehen, da sie einerseits sehr naiv klingen und andererseits aber genau den jeweiligen „wunden Punkt“ der Oper treffen. Diesem Monolog sind noch ein paar Takte der Ouvertüre von Mozarts *Zauberflöte* vorangestellt, die je nach Aufführungssituation etwas weiter oder kürzer gespielt werden. Beim zuvor genannten Monolog werden zwischen dem Gesprochenen kurz Akkorde angeschlagen, die der Untermalung und Abwechslung dienen. Die Folge G7 – C – B7 dürfte dabei keinen besonderen harmonischen Zusammenhang zum Rest des Stücks haben, auch wenn der erste Abschnitt des Liedes in Es-Dur zu stehen scheint.

Bereits in der Einleitung sind viele Anspielungen auf Opern zu finden. Deutlich zu Beginn die bereits genannte *Zauberflöte*, anschließend fragmentarisch *Faust*, *Othello* und *Romeo und Julia*. Der Habanera aus *Carmen* folgen bruchstückhaft ein paar Tonfolgen aus dem Triumphmarsch aus *Aida*. Jedem dieser Zitate ist eine naive Frage beigelegt, die sich auf das jeweilige Werk bezieht.

Der Erzähler verrät dem Publikum, dass er eine eigene Oper schuf, von deren Premiere er anschließend berichtet. Er beschreibt das Opernhaus, die anwesenden Menschen und Tiere, wobei Quintschichtungen dem Erzählten unterlegt sind, die das Einstimmen des Orchesters imitieren; es wird also die Situation kurz vor einer Vorstellung angedeutet.

Der Programmzettel wird vorgetragen, was einen interessierten und strebsamen Zuhörer andeuten soll. Wieder stellen kurze Akkordschläge die Geschehnisse dar: „Der Dirigent kommt herein / hebt den Taktstock / Vorhang auf!“. Das Heben des Vorhangs wird schließlich mit einem Glissando aufwärts symbolisiert. Der verminderte Septakkord über g ist der Beschreibung eines Waldes unterlegt, der sich je nach Vorstellung „zufällig“ in der Nähe des Auftrittsorte befindet, wodurch Aktualität und Nähe der Handlung zum Publikum suggeriert werden, im Notentext ist dies Osnabrück.

Der Ritter, die Hauptperson, tritt dabei zum „Motiv von Boogie-Woogie“ auf. Das Ostinato-Pattern der linken Hand ist zwar typisch für den Boogie-Stil, aber aufgrund des extrem hohen Tempos als solcher eigentlich nicht zu erkennen.

Eine kurze Erläuterung zum Musikstil: Beim Boogie-Woogie handelt es sich um einen Vorläufer des Blues, der in flottem Tempo zumeist nur am Klavier zu spielen ist. Dies erzeugt schon einen gewaltigen Kontrast zu den Erwartungen einer Oper. Die 12-taktige Bluesform, der sich der Boogie-Woogie in der Regel bedient, ist durch die in der rechten Hand zu spielenden Akkorde leicht ersichtlich, es ist das „Standardmodell“, hier in funktionsharmonischer Schreibweise dargestellt:

```
//:      I      I      I      I
          IV     IV     I      I
          V7     V7     I      I      ://
```

Ausgenommen des Dominant-Septakkords (V7) ist den Tonstufen jeweils die Sext hinzugefügt. Weitere Kontraste finden sich vor der Handlung bei der Beschreibung der Personen: die Hauptfigur, der Ritter, ist ein hässlicher, haarloser, heiserer Tenor, während die Ritterin alt, übergewichtig und mit schwacher Stimme beschrieben wird.

Beim Einsetzen der Handlung verdoppelt sich das Blues-Schema, sodass nun der ganze erste Akt in 24 Takten geschildert wird, die folgende Pausenszene umfasst wieder die „normale“ Länge von 12 Takten. Durch tiefe, chromatische, schnelle Läufe mit Pedal wird die Vermischung der Stimmen anderer Menschen dargestellt, während ein paar Gesprächsfetzen darüber gesprochen werden. Man könnte hier von der Nachahmung der Geräuschkulisse mit Einbeziehung des Cocktail-Party-Effekts sprechen. Wie in *Eine kleine Gute-nachtmusik* wird das halbgebildete und/oder desinteressierte Publikum zum Thema gemacht: Einerseits Menschen, die einander durch unprofessionelle Kommentare gegenseitig imponieren wollen („Das war kein C, das war ein B. / Von Musik versteh ich jeden Ton, / meine Schwester spielt doch Grammophon.“), andererseits Leute, die des Prestiges wegen dabei sind, jedoch am Geschehen auf der Bühne nicht interessiert sind. Sie kommen, um gesehen zu werden und um seichte, gesellschaftliche Konversation zu betreiben. Das Prinzip mit 24- und 12-taktigem Bluesschema wird auch für den zweiten Akt der im Lied generierten Oper mit darauf folgender Pause eingesetzt.

Der dritte und letzte Akt ist um einen Ganzton nach oben versetzt. Dieses Verfahren ist im Boogie oder Blues nicht gebräuchlich, sondern eher im Bereich der Unterhaltungsmusik wie Schlager und Pop zu finden. Die lange Bluesform wird zwar angedeutet, gelingt aber nicht: Man findet jeweils vier Takte Tonika, Subdominante und wieder Tonika, dann wird

aufgrund der unvorhersehbaren Ereignisse der Handlung die Form ständig durch Zitate unterbrochen. Die verwendeten Ausschnitte werden wie schon zu Beginn des Musikstücks wie eine Collage zusammengestellt. Zunächst erklingt in Wort und Ton „Nur der Schönheit weih ich mein Leben“, eine mögliche Übersetzung¹⁴⁹ der ersten Zeile der Arie „Vissi d’arte, vissi d’amore“ von Puccini. Es folgt „Lache, Bajazzo“ von Leoncavallo und „Oh wie so trügerisch sind Frauenherzen“, einer freieren ins Deutsche übersetzten Version von „La donna è mobile“ aus Verdis *Rigoletto*.

Nach Ende des dritten Aktes wird die Situation vom Handlungsbeginn musikalisch wieder ins Gedächtnis gerufen, zunächst durch Rückungen von C-Dur über d-Moll, e-Moll und F-Dur, worauf der unbehaglich wirkende verminderte Septakkord deutlich die Verbindung zum Anfang der Oper erkennen lässt. Nach jeweils vier Takten erfolgt eine Halbtonrückung nach oben. Das ergibt eine immense Spannung in der Musik, die das ausbrechende Chaos darstellt, bis das gesamte Opernhaus in sich zusammenfällt, was durch ein Glissando abwärts illustriert wird. Dies kann als Gegenpol zum Heben des Vorhangs, der durch selbige Figur aufwärts charakterisiert wurde, gesehen werden: Es fällt der sprichwörtliche Vorhang. Das Abwärtsglissando wird auch am Ende der Handlungspause verwendet. Die Todesfälle im dritten Akt werden auch damit untermalt, sind jedoch nicht im Notentext vermerkt, sondern nur auf den Aufnahmen zu hören.

Nun folgt ein Abschnitt, der womöglich an Kurt Weills *Lady in the Dark* angelehnt ist. In diesem Musical aus dem Jahr 1941 vertextete Ira Gershwin den Song „Tschaikowsky“, in dem 50 russische Komponistennamen gereimt und zungenbrecherisch innerhalb einer Minute genannt werden. Bei Kreisler sind es immerhin 29 Komponisten, die quer durch die Musikgeschichte ausgewählt wurden. Das Ende imitiert einen großartigen Schluss, wie man ihn beispielsweise aus Symphonien kennt, im Bass erklingt nochmals das Boogie-Motiv, bis eine einfache I-V-I Kadenz das Werk beendet.

Die Parodie der (Musik-)Theaterwerke geht dabei zurück bis zum antiken Drama: Abgesehen von den drei Akten, wobei der Held im zweiten stirbt, gibt es keinen dramaturgischen Hintergrund. Dass Kreisler auch darauf anspielt, geht aus zwei Textstellen aus dem Buch *Die alten, bösen Lieder* hervor. Kreisler nennt darin, dass der dramaturgische Aufbau eines einzelnen Liedes stimmen muss, wobei als Beispiel Schlager dienen.¹⁵⁰ Im Weiteren muss auch der Ablauf eines ganzen (Chanson-)Abends stimmen, jedes Stück am rechten Platz

¹⁴⁹ Die wortgetreue Übersetzung wäre: „Ich lebte für Kunst, lebte für Liebe“. Trotzdem ist auch die andere Version gebräuchlich.

¹⁵⁰ Vgl.: Kreisler, 1989, S. 204.

sein, um die Wirkung nicht zu verfehlen.¹⁵¹ Das Stück *Opernboogie* bildet dazu den Gegenpol.

Zur Handlung: Ritter und Ritterin befinden sich im Liebesglück, doch da die Schwiegermutter auch Zuneigung zeigt, ist die typische Dreieckskonstellation gegeben. Der Ritter tötet die Schwiegermutter im völlig übertrieben dargestellten Affekt auf eine Frage. Im zweiten Akt passiert außer dem Selbstmord der Hauptperson und einem kurzen Zitat aus dem *Barbier von Sevilla* nichts, während im dritten Akt sämtliche Figuren inklusive Dirigent grundlos sterben. Letztlich findet aber doch ein *lieto fine* statt: Alle Personen leben wieder, es gibt sogar eine Vermählung von Ritter und Schwager, und das Pferd namens Evergreen gebärt Fohlen.

Laut Schilderung des Erzählers gerät das Publikum in Rage und schreit „Wo ist der Schwan?“, unverkennbar eine Anspielung auf *Lohengrin*, was meinen könnte, dass die Zuhörer keine neuen Inszenierungen oder Kompositionen vorgesetzt bekommen wollen, sondern stets auf Altbekanntes setzen: In der ursprünglichen Version kam Lohengrin auf einem Schwan in die Handlung, in den weiteren Darstellungen wird dies verzerrt oder völlig weggelassen, wodurch die Gesangszeile „Nun sei bedankt, mein lieber Schwan!“ völlig sinnlos erscheint, ebenso wie die Handlung und der Ausgang dieser beschriebenen „Oper in Chanson-Form“. Der Umstand, dass die Zuhörer erzürnen und das Theater zusammenbricht, mag zunächst nicht für das Werk sprechen. Aber aus der Geschichte geht hervor, dass gerade solche Elemente zur Popularität der Schöpfungen beitrugen, es sei dabei an Strawinskys *Le sacre du printemps* 1913 erinnert, bei dessen Uraufführung das Publikum in eine Schlägerei ausbrach und 27 Menschen verletzt wurden.¹⁵² Ein anderes Beispiel wäre *Hoffmanns Erzählungen* von Jacques Offenbach, als bei der zweiten deutschsprachigen Aufführung am 8. Dezember 1881 das Wiener Ringtheater nieder brannte.¹⁵³

Aber noch einmal zurück zu Kreislers *Opernboogie*: Der Titel der vorgestellten Oper „Der Ritter und die Ritterin haben einen Schwips. Oder: Kiss me, Kater.“ beinhaltet zwar eine Anspielung auf Cole Porters Musical *Kiss me, Kate*, hat aber keinen Bezug zur Handlung. Ebenso wird die Großmutter Ella nur wegen des Wortwitzes genannt und die Aufgabe des Pferdes ist ausschließlich das Werfen des Nachwuchses am Ende des dritten Aktes. Die Melodik ist sehr einfach und monoton angelegt, meist handelt es sich um Dreiklangstöne, außerdem ist sogar für Kreislersche Verhältnisse sehr viel Sprechgesang in Verwendung.

¹⁵¹ Vgl.: Kreilser, 1989, S. 194.

¹⁵² Vgl.: Kirchmeyer, 1974, S. 121 ff.

¹⁵³ Vgl.: Hawig, 2008, S. 239.

Da von einer Oper eher das Gegenteil, nämlich Gesang erwartet wird, bildet dies einen wichtigen Kontrast.

Weiters wäre noch die Illustration der Glocke zu nennen, die jeweils das Ende der Pause durch einen Triller am des''' andeutet. Dieses realitätsnahe Nachahmen von Geräuschen findet man beispielsweise auch bei Kreislers *Triangel* wieder.

b) Der Musikkritiker (Kreisler)¹⁵⁴

Als der bayrische Rundfunk eine kabarettistische Sendung über das Innenleben einer Zeitung produzierte, gab man mir den Auftrag, die Sparte „Musikkritik“ zu übernehmen. Daraus entstand das Lied über den Musikkritiker. Es war sehr lang, aber ich schrieb es in wenigen Stunden, und es ist wohl auch etwas primitiv.¹⁵⁵

Obwohl das Lied nach Kreislers eigenen Angaben binnen sehr kurzer Zeit entstand, kann viel interpretiert und gedeutet werden. Der benötigte Zeitraum zum Komponieren dieses Stücks kann zwar nicht nachgeprüft werden, aber es handelt sich hier keinesfalls um eine primitive Komposition, auch wenn die Musik hauptsächlich aus Zitaten von Werken anderer Komponisten besteht. Kreisler steht laut obiger Aussage seinem Lied kritisch gegenüber, er schlüpft dabei also selbst in die Rolle eines Kritikers.

Dieses Chanson ist ein gutes Beispiel dafür, mit welcher Aussagekraft Musik in Musik verwendet werden kann. Die Polemik am Beruf des Musikkritikers kommt noch hinzu.

Gleich zu Beginn (Takte 1-3) dient ein entstelltes Zitat aus *Carmen* als Einleitung. Es fehlen hierbei die Punktierungen und es sind offensichtlich, auch für Laien erkennbar, falsche Noten gesetzt.

Das Stück ist eine Collage aus Zitaten bekannter Werke vor allem der Wiener Klassik.

Den Worten „die Zeitung lässt es sich was kosten“ ist ein Einwurf der Champagner-Arie aus Mozarts *Don Giovanni* nachgestellt. Die Sorglosigkeit der Figur des Don Giovanni wird auf die Zeitung übertragen, wodurch ersichtlich wird, dass es den Herausgebern der Zeitungen oft egal ist, wie, bzw. was geschrieben wird, solange der Schreiber oder Journalist prominent ist und allein durch die Nennung seines Namens die Anzahl der verkauften Exemplare erhöht wird.

¹⁵⁴ Die im Text vorkommenden Angaben beziehen sich auf die Aufnahme im Album *Everblacks*, CD 1, Track 10, Preiser Records PR 90306, 1971/1975 und Notenausgabe *Der Musikkritiker*, Eigenverlag, kip 3006, 1999.

¹⁵⁵ Kreisler, 1989, S. 177.

Der Erzähler ist sich dessen bewusst, wie er von den Darstellern auf der Bühne wahrgenommen wird, nämlich als „Fratze“, die in der ersten Reihe sitzt, was ihm jedoch nichts ausmacht. Es folgt der Melodielauf „Dies Bildnis ist bezaubernd schön“ aus Mozarts *Zauberflöte*, was durch den starken Kontrast Spannung erzeugt. Einerseits wird der Begriff „Fratze“ meist nicht für von Schönheit strotzender Gesichter verwendet, sondern eher als Grimasse, und andererseits ergibt sich die Komik, dass Tamino sich durch den Anblick des Bildnisses in Pamina verliebt, was zwischen Künstlern und Kritikern oft nicht der Fall sein dürfte. Überspitzt könnte man meinen, dass der Kritiker (laut Text) sitzend „am ersten Platze“ mit Absicht Grimassen schneidet, da er weiß, dass der/die vortragende Künstler/in dies bemerkt, dadurch abgelenkt wird und Fehler macht, woraus sich ein weiterer bemängelnswerter Punkt in der Kritik ergäbe. Die „hohnerfüllten Lacher“ werden mit „Lache, Bajazzo“ von Leoncavallo unterstützt. Den Komponisten Hindemith, Strawinsky und Varèse werden zwei Fragmente aus Mozarts *Piano Sonate II* („Rondo alla Turca“) gegenübergestellt. Hier muss noch genannt werden, dass Edgar Varèse ebenso wie der folgende wienerische Ausdruck für „böse“ (nämlich „bees“) falsch ausgesprochen wird. Der Reim hätte sich auch bei richtiger Aussprache ergeben (Varèse - bös'), was aber auch Unkenntnis (der französischen Sprache wie des Wiener Dialekts) des „pseudo-gebildeten“ Kritikers darstellen kann.

Der nächste musikalische Querverweis tritt bei der Textzeile „Doch über manche Stücke / kam ich nie hinaus“ ein, wo durch Schumanns *Fröhlicher Landmann* die Stagnation der musikalischen Entwicklung eines Klavierschülers dargestellt wird.

Der Tod seines Geigenlehrers, der Protagonist lernte zusätzlich auch Geige, wird darauf folgend durch die Klänge von Dvoraks *Humoresque No. 7* illustriert. Dass die fröhlich klingende Musik dabei vermutlich vom „gequälten“ Geigenschüler stammt, muss hier nicht extra erläutert werden.

Dem Schreibevorgang eines Buches über Schubert ist von Selbigem die Musik aus dem dritten *Moments musicaux* (D. 780, bzw. op.94) unterlegt. Das Thema wird ohne direkten Bezug zum Original, aber im gleichen Stil weitergesponnen, ab dem Wort „wunderschöne“ treten Dissonanzen hinzu, die zunächst als Vorzeichenfehler deutbar sind, fis anstelle von f notiert und gespielt, schließlich aber durch deren Vielzahl den deutlichen Gegenpol zur Textstelle „Er schrieb gar viele Töne, / sicher auch wunderschöne.“ bilden.

Als der Erzähler das Berufsangebot zum Musikkritiker annimmt, erklingen die ersten Takte des Kopfsatzes aus Beethovens 5. *Symphonie* zum Text „Ich sagte Ja. Und es geschah.“. Dass dieses Motiv landläufig fälschlicherweise oft als Schicksalsmotiv bezeich-

net wird, kommt hier einer Interpretation entgegen: Ist es denn vielleicht vom Schicksal vorbestimmt, ein Musikkritiker zu werden? Auch die Anspielung auf die Schöpfungsgeschichte in der Bibel mit „und es geschah“ – je nach Übersetzung im Wortlaut gleich oder zumindest ähnlich – ist unverkennbar, was den Musikkritiker als von Gott selbst dazu auserkoren oder diesem sogar ebenbürtig darstellt. Dies zeigt die hochmütige Anschauung des Berufs durch den Ausübenden selbst. So schreibt auch Kreisler:

[...] und Kritiker wird man unter anderem, um die Konkurrenz schlechter zu finden als sich selbst, [...].¹⁵⁶

Als letztes Zitat wird die *Ode an die Freude* aus dem Finalsatz Beethovens neunter Symphonie verwendet. Das Fragment kann wegen des abschließenden Charakters gewählt worden sein. Es folgt jeweils den Zeilen „Ha, wartet nur, ihr sollt es büßen, / bebet zu den Füßen / des Musikkritikers“ und „Dass die Welt es wisse, / lest die lustigen Verrisse / des Musikkritikers!“, was des Kritikers Ablehnung von Kunst symbolisiert, aber auch seine Freude am Beruf zum Ausdruck bringt, da er ja „lustige“ Verrisse schreibt, also auch zur Unterhaltung in irgendeiner Form beitragen will.

Der grobe musikalische Aufbau erinnert ein wenig an die Sonatenhauptsatzform: Nach der Einleitung wird das erste Thema, die permanenten Achtelnoten der ersten zwei Takte und dem Abschluss mit folgender instrumentaler Nachahmung, dreimal komplett gespielt, beim vierten Anlauf ist eine rhythmische Überleitung auf das zweite Thema zu finden: die Triolen. Dieses zweite, triolisch-lyrische Thema dauert acht Takte, kommt zweimal nacheinander und nach einem kontrastierenden Teil nochmals vor. Die Binnenform dieses Abschnitts ist demnach A-A-B-A. Um im Vokabular des Sonatensatzes zu bleiben folgt nun die Durchführung (hier muss nochmals darauf hingewiesen werden, dass nicht von einem Sonatensatz im engeren Sinn die Rede ist), in der der Werdegang des Musikkritikers praktisch als Resümee wiedergegeben wird. Hierfür werden nicht die musikalischen Themen der Exposition, sondern eine Mischung aus Zitatmontagen und selbst komponierter Musik verwendet. Dieser Abschnitt endet mit dem Zitat aus Beethovens 5. *Symphonie*.

Die nun folgende Reprise gibt die ersten beiden Themen wieder, jedoch in umgekehrter Reihenfolge: Zunächst werden die beiden A-Teile des zweiten Themas gespielt, wobei das Ende leicht verändert wird, worauf das erste Hauptthema einmal ganz, also 16 Takte, und einmal zur Hälfte vorkommt. Anstelle der fehlenden 8 Takte setzt bereits die Schlussgruppe ein, die wieder sehr an späte Klassik erinnert. Die Schlusskadenz besteht aus den

¹⁵⁶ Kreisler, 2009, S. 105.

Harmonien IV-V-I-iv-V-I (die kleingeschriebene römische Ziffer soll Moll darstellen), wobei die finale Aussage des Kritikers „Nieder mit Musik!“ nochmals seinen tiefen Hass zur Kunst untermauert.

Bemerkenswert ist noch die Textzeile „Ob es jetzt Schubert oder Tschaikovsky[,] Brahms oder Liszt oder Dnjeprpetrovsky“, in der Kreisler als Reim für „Tschaikovsky“ den Namen einer ukrainischen Stadt, nämlich Dnjepropetrowsk¹⁵⁷ mit angefügtem „y“, als Komponisten deklariert. Selbst in den namhaften Nachschlagewerken ist kein Komponist dieses Namens zu finden – eine Möglichkeit wäre, dass ein Komponist aus dieser Stadt ihn sich als Künstlernamen zulegte, wie es auch Jakob Eberst alias Jacques Offenbach tat. Dies scheint aber äußerst unwahrscheinlich, da es keinerlei Hinweise darauf gibt und der Name selbst nirgends angeführt ist. Auch hier kann man wieder in die Richtung argumentieren, dass Kreisler damit auf die Unwissenheit der Kritiker aufmerksam machen wollte, dem der seltsam klingende und sonst nie vorkommende Name eines vermeintlichen Komponisten nicht Anlass genug ist, ihn nachzuprüfen.

Dass Kreisler nicht gut auf Kritiker zu sprechen ist, wird in diesem Musikstück sehr deutlich dargestellt. Denn sie sind unter gewissen Voraussetzungen fähig, einen Künstler entweder zu rühmen oder durch Verrisse aus der Szene zu weisen. Es wird ihnen Macht zuteil, die in einigen Fällen, bewusst um der eigenen Karriere Willen oder unbewusst durch Sympathie oder Antipathie, missbraucht wird. Zudem kommt noch das fehlende Fachwissen, im Text durch „Ich hab zwar ka Ahnung was Musik ist, denn ich bin beruflich Pharmazeut“ dargestellt sowie die Unfähigkeit, den Beruf je richtig ausführen zu können, was mit den Worten „weil ich unmusikalisch bin“ belegt wird.

Am Ende des Stücks wird nochmals die Unzulänglichkeit im Beruf sowie die Orientierung am Geschmack des Redakteurs mit „da ich weiß, dass ich nichts kann, lass ich auch niemand and'ren 'ran“ dargestellt. Die Herausgeber sind also eher an Verrissen interessiert, da dies offenbar die Auflage steigert, als an professioneller und kompetenter Kritik.

c) Der Bundesbahn-Blues (Bronner)¹⁵⁸

¹⁵⁷ Je nach Transliteration sind auch andere Schreibweisen möglich.

¹⁵⁸ Die im Text vorkommenden Angaben beziehen sich auf die Aufnahme im Album *Die Qualtinger-Songs*, Track 2, Preiser Records PR 90065, 1980 und Notenausgabe *The Bundesbahn-Blues*, Weltmusik Edition WM 5997(5), 1956.

Dieses Lied wurde bereits 1956 in zwei Versionen beim Verlag „Weltmusik Edition“ mit gleicher Nummer, nämlich „W(.)M(.) 5997“, herausgegeben: einmal als Arrangement mit dem anglierten Artikel *The Bundesbahn-Blues* von Harald Lakits und als Klavierbearbeitung von Kurt Werner. Lakits setzte als Anmerkung „Blues-Tempo“ und das Zeichen für Swingphrasierung vor das erste Notensystem.

Werners Version, die im typischen Schlager-Layout gehalten ist, also einem gefalteten A3-Papier mit einer Seite Deckblatt, verzichtet auf diese Anmerkung, weshalb der Notentext von punktierten Achteln und Sechzehnteln geprägt ist. Seine Klavierbearbeitung verwendet (abgesehen vom Intro) drei Notensysteme, eine für den Gesang und zwei fürs Klavier, während das Arrangement von Lakits mit zwei Systemen auskommt, da die Gesangsstimme ohnehin mit der obersten Klavierstimme einhergeht.

Auffällig ist, dass Lakits trotz der Anmerkung zur Swingphrasierung die Auftakte mit Sechzehntelnoten schrieb. Werner hingegen blieb auch bei diesen Stellen seiner Linie treu und verwendete punktierte Achtel(pausen) und Sechzehntel. Nur „echte“ Triolen schrieb er auch triolisch, etwa im Intro und vor allem im vierten Teil.

Die Taktanzahl weicht bei den beiden Drucken etwas ab, das ergibt sich allerdings aus den unterschiedlich lang gesetzten Klammern. Am Ende des ersten Teils mit „suddenly she was gone“ ist bei Werner eine zweitaktige, bei Lakits eine dreitaktige Klammer zu finden. Der zweite Teil mit „my poor baby“ endet bei Werner mit einer eintaktigen Klammer, bei Lakits umfasst diese sogar drei Takte. Insgesamt ergeben sich jedoch keine kompositions- oder den Sinn verändernden Unterschiede durch die beiden Ausgaben. Die Abweichungen sind gering, beispielsweise werden bei Lakits im Intro sämtliche Triolen (der Auftakt ausgenommen) dreistimmig als Akkord angegeben, bei Werner ist dies nur auf der ersten und dritten Zählzeit des Taktes, bei den Akkordwechseln, der Fall. Weiters ist der Bass im Intro ebenfalls auf „eins“ und „drei“ in Oktaven notiert, während bei Lakits schon die Vierteln durchlaufen.

Das Stück gliedert sich in ein viertaktiges Intro und fünf aufeinander folgende Teile zu je zwölf Takten, wobei der letzte dieser Abschnitte wegen des Schlussakkords einen mehr aufweist. Schematisch kann der Blues folgendermaßen dargestellt werden:

Intro //: A :: B :: C / D / A'

Alle Teile basieren auf dem typischen 12-taktigen Blues-Schema, wobei in „B“ und „C“ zu Beginn (Takte eins und zwei) und in „B“ auch Takte fünf und sechs in der zweiten Takthälfte „fremde“ Akkorde verwendet werden.

Die Entstehungsgeschichte basiert auf einer Anekdote über Louis Armstrong während einer Europatournee. Bei der Zugreise von München nach Wien stieg er beim Halt in Attnang-Puchheim aus, um sich ein Paar Würstel zu kaufen, wobei er die Weiterfahrt des Zuges verpasste und sich weder orientieren, noch den Menschen verständlich machen konnte, da er des Deutschen nicht mächtig war.¹⁵⁹

Die für Anderssprachige merkwürdig klingenden Ortsnamen und der verwirrende Fahrplan sind Thema im *Bundersbahn-Blues*. Im Song selbst wird beschrieben, dass die Begleiterin des Protagonisten, „my baby“ – sie wird nie namentlich erwähnt – bei der Zugreise abhanden kam. Ob bzw. welche Geschichte stimmt, kann nicht endgültig geklärt werden. Zwar tourte Armstrong auch durch Europa,

After successful appearances with small groups in 1947, [...] Armstrong formed his All Stars, a sextet on the New Orleans model [...].

[...] The All Stars toured with great success in the USA, Australia, East Asia, Europe and South America.¹⁶⁰,

doch konnten keine authentischen Quellen zur Bestätigung dieser oder einer ähnlichen Begebenheit gefunden werden. Dieser Vorfall wird lediglich anekdotenhaft überliefert.

Die Komik des Stücks besteht darin, dass anhand des generell für Traurigkeit stehenden Genres Blues¹⁶¹ das Abhandenkommen eines (Reise-)Partners dargestellt wird.

Weiters thematisiert der Musikstil

[...] die Darstellung verbindlicher gesellschaftlicher Verhaltensweisen bzw. die Kritik an deren Nichtbeachtung oder Verletzung, es ist die Realität der schwarzen Gesellschaft, [...].¹⁶²

Und das im kleinen Land Österreich, dessen einzige Verbindung zu diesem Musikstil darin bestand, dass sie bis zum Kriegsende verboten und nun (1956) in Mode war. Das Phänomen, österreichische Musik in amerikanischem Stil zu schreiben, zeigt sich besonders bei den Schlagerkompositionen (auch bereits vor dem Zweiten Weltkrieg). Ein weiteres komisierendes Mittel ist die anglisierte Nennung der Ortschaften, deren Namen – wie oben

¹⁵⁹ Vgl.: Bronner, 1995, S. 47.

¹⁶⁰ Dapogny: *Armstrong, Louis*, 2001, S. 31.

¹⁶¹ Vgl.: Hoffmann: *Blues*, 1994, Sp. 1601.

¹⁶² Ebd.

schon erwähnt – nicht nur merkwürdig klingen sondern vermutlich auch nahezu unaussprechbar sind. Daraus ergeben sich auch die meisten Reime: teils Deutsch, teils Englisch und oft gemischt.

Das gut ausgebaute öffentliche Verkehrsnetz wird dem Protagonisten zum Verhängnis, die Traurigkeit des Musikstils hat nur mit seiner eigenen Situation zu tun und ist keinerlei Kritik an den österreichischen Bundesbahnen, auch wenn ihm „Mr. Waldbrunner“ – gemeint ist hier Kurt Waldbrunner, der österreichische Verkehrsminister von 1949 bis 1962 – bei seinem Problem nicht weiterhelfen kann. Alleine die Textzeile „There is just the Fahrplan, of the Bundesbahn to blame, zu blöd!“ deutet auf Unübersichtlichkeit der Auflistung hin.

Ganz zum Schluss wird ein Stilmittel benützt, das – auch anekdotenhaft – auf Louis Armstrong zurückgeht, nämlich der Scat-Gesang. Diese Form des improvisierten Singens sinnloser Silben soll bei einer Live-Rundfunk-Sendung entstanden sein, weil Armstrong Text und Noten auf den Boden fielen. Wolfram Knauer schreibt in der *MGG* dazu:

Nach dem außergewöhnlichen Erfolg seiner Gesangseinlage in der Aufnahme Heebies Jeebies (1926) begann Armstrong, den Scat-Gesang in Konzerten wie in weiteren Schallplatteneinspielungen zu kultivieren.¹⁶³

Die Zuschreibung des Gesangstils auf eine Person wird ebenfalls von Wolfram Knauer wieder relativiert:

Neben der Ausrichtung des Jazzgesanges am Genre des american popular song, also am Musical Schlager, entwickelten Sängerinnen und Sänger wie Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan (1924-1990), Louis Armstrong, Mel Tormé (*1925) und andere in den 1930er und 1940er Jahren eine Improvisationssprache, die oft untextiert mit reiner Silbenimprovisation instrumentale Soli als Vorbilder nahm. Dieser sogenannte *scat*-Gesang begründete eine Tradition vokaler Jazzimprovisation, [...].¹⁶⁴

Im *Bundesbahn-Blues* hat der Scat-Gesang nur die Aufgabe der Auszierung des Schlussakkords, wobei die Silben „ba“ und „bu“ verwendet werden – diese könnten als Alliteration zu *Bundesbahn-Blues* bewusst gewählt worden sein. Weiters wird durch das ganze Werk unverkennbar die Stimme Louis Armstrongs imitiert, was einerseits auf die Anekdote der Entstehungsgeschichte zurückführt, andererseits Armstrong als Beispiel für den schwarzen, amerikanischen Jazz-Musiker schlechthin darstellt.

¹⁶³ Knauer: *Armstrong, Louis*, 1999, Sp. 952.

¹⁶⁴ Knauer: *Jazz*, 1996, Sp. 1396.

Das musikalische Thema des Stücks ist, wie schon erwähnt, der Bezug zum Genre Blues. Dieses diene ursprünglich zum Ausdruck (trauriger) Emotionen der afroamerikanischen Einwohner bzw. damals Sklaven. Die Karikatur besteht darin, dass den jahrelangen Qualen und der Aussichtslosigkeit der Leibeigenen die vermeintliche Katastrophe, das plötzliche Verschwinden einer Person entgegengestellt wird, nämlich der Partnerin des Protagonisten. Dabei ist aber weder von mysteriösen Umständen oder von einem Verbrechen wie Kidnapping oder gar Mord die Rede, sondern (allem Anschein nach) lediglich der Irrtum bei der Wahl des Zuges: Die Verschwundene fuhr schlichtweg in eine falsche Richtung. Oder aber sie befindet sich noch am Bahnhofsgelände selbst. Diese Behauptung stützt sich darauf, dass sie plötzlich nicht mehr da war: „suddenly she was gone.“ In so kurzer Zeit einen falschen Zug unbeabsichtigt und vor allem ohne (Reise-)Partner zu besteigen scheint äußerst unwahrscheinlich. Sollte sie tatsächlich alleine weggefahren sein, dann doch wohl eher mutwillig.

Die so genannte Wiener Gemütlichkeit ließe außerdem die Idee zum Verbrechen gar nicht erst aufkommen: In einem Land wie Österreich, ja sogar in unmittelbarer Nähe zu Wien wäre ein Verbrechen wie Kidnapping unmöglich – so etwas passiert doch nur wo anders... Hier wird also unterschwellig wieder Kritik an der Wiener Mentalität geübt.

Diese und andere Thesen auszubauen würde jedoch zu weit führen, deshalb wird dem Komponisten selbst die letzte Bemerkung zugesprochen:

Natürlich erhebt diese Nummer keinen wie immer gearteten Anspruch auf intellektuellen Gehalt. Sie ist vielmehr eine der wildesten Viechereien, die ich je geschrieben habe. [...] Dieser völlig wirre Mischmasch von Pidgin-English, unterfüttert von alpinem Gefluche und dazu eine willkürliche Aufzählung von seltsam klingenden Ortsnamen, löste allabendliche Begeisterungstürme aus.¹⁶⁵

¹⁶⁵ Bronner, 1995, S. 49.

3.) Genre *Wienerlied*

Die dritte relevante Gruppe bilden die „Wienerlieder“ der beiden Künstler. Warum ich den Terminus in Anführungszeichen schreibe, wird nun kurz erläutert: Zunächst gilt es, die typischen Merkmale eines Wienerlieds auszumachen und die treffendsten Ergebnisse in den Oeuvres zu finden.

Die Problematik beginnt, wie schon so oft, bei der Absteckung des Begriffs. Hans Hauenstein fasst in der *Chronik des Wienerliedes* die wichtigsten Merkmale des Genres zusammen: Es handelt sich zumeist um Loblieder auf die Stadt, deren Umgebung, den Wein, die reizenden Frauen und die Sehenswürdigkeiten, wobei aber auch Nostalgie und der Bezug zum Tod nicht unerheblich erwähnt wird.¹⁶⁶

Grob kann man von drei Punkten sprechen, die ein Wienerlied ausmachen:

- 1.) Das Lied (bzw. Vorlage, Komponist, etc.) stammt aus Wien.
- 2.) Das Thema ist die Stadt Wien, die Umgebung oder etwas typisch Wienerisches.
- 3.) Der Text ist (meist) im regionalen Dialekt gehalten.

Dabei reicht aber im Prinzip schon die Erfüllung eines Punktes aus, damit die Definition zutrifft: es müssen also nicht sämtliche Punkte berücksichtigt werden.

Einsprüche sind aber somit vorprogrammiert: So kann beispielsweise die Umgebung, in der ein Werk entsteht, nicht als Voraussetzung dienen, um in ein Genre aufgenommen zu werden! Ein einfaches Gegenbeispiel wäre Strawinskys Ballett *Petruschka*, das er in Paris, wo er bereits einige Zeit lebte, komponierte, aber trotzdem zur russischen Musik gezählt wird, zumal die Handlung auch in Russland (St. Petersburg) spielt. Es handelt es sich dabei keineswegs um französische Musik. Obwohl also zumindest ein Punkt erfüllt sein muss, kann die geografische Umgebung des entstandenen Werks nicht als eigenständige Option gelten. Sonst wären in Bezug auf Kreislers Schaffen vermutlich über hundert Stücke, und bei Bronner nahezu alle Werke dem Genre Wienerlied zuzuschreiben.

Susanne Schedtler und Herbert Zotti schrieben bezüglich dieser Musikgattung:

Das Wienerlied lebt im Wesentlichen vom 3/4-Takt, einem verschleppten Rhythmus, der kunstvoll eingesetzten Harmonik und Chromatik und textbetonenden Tempoänderungen. Der [Wiener] Walzer ist ihm sozusagen verinnerlicht.¹⁶⁷

¹⁶⁶ Vgl.: Hauenstein, 1976, S. 183 ff.

¹⁶⁷ Schedtler / Zotti, 2004, S. 10.

Etwas später wird konkreter definiert, dass der „Walzertakt“ zunächst obligat wenigstens im Refrain Einsatz findet und im Lauf der Entwicklung die Chromatik eher reduziert (!) wird.¹⁶⁸

Eine relativierende Beschreibung findet man bei Elisabeth Th. Fritz und Helmut Kretschmer, die dokumentieren, dass Vers und Refrain oft, aber nicht ausschließlich in der gleichen Taktart, meist 3/4-Takt, stehen.¹⁶⁹ Weiters:

Eine besondere Rolle spielt das Wienerlied im Kabarett als Basis für Kontrafakturen [...], bei denen meist in Anlehnung an Phrasen der Originaltexte humoristische und/oder kritische Kommentare zum Tagesgeschehen oder zur politisch-gesellschaftlichen Lage abgegeben wurden. Voraussetzung dafür ist eine hohe Popularität der Original-Lieder, da das Werkerkennen der Ähnlichkeit bestimmter Textstellen durch das Publikum dabei einen wesentlichen Faktor in der beabsichtigten komischen bzw. kritisierenden Wirkung darstellt. Das Wiener Kabarett schloß in den fünfziger Jahre [sic] an diese Tradition an.¹⁷⁰

Die Kriterien für die Bezeichnung „Wienerlied“ werden demnach für dieses Schreiben so gesetzt, dass die Bezeichnung bereits im Titel oder Untertitel aufzutreten hat, sich der Melodieverlauf häufig der Chromatik bedient, wie es als romantisierendes Mittel typisch bei Wienerliedern ist, geografischer oder thematischer Bezug zu Wien vorhanden ist bzw. sonstige nachvollziehbare Charakteristika die Benennung rechtfertigen.

Da Bronner und Kreisler mittels Über- und Untertreibungen letztendlich das Gegenteil des Erwartungen an ein Wienerlied (also ein typisches „nettes“ Lied als Hommage auf Wien und Nostalgie) erreichen, könnte man hier auch von einem „ironisierten Wienerlied“ oder gar „Antiwienerlied“ sprechen.

a) Krügerl vor'm Gesicht (Bronner)¹⁷¹

Dieses Stück – das auch unter dem Titel *Ein Krügerl, ein Stamperl, ein Glaserl* geführt wird – aus dem Programm *Hackl vorm Kreuz* beinhaltet die Kriterien, dass es im Untertitel als Wienerlied bezeichnet wird, es sich der romantisierenden Chromatik bedient und im

¹⁶⁸ Vgl.: Schedtler / Zotti, 2004, S. 33.

¹⁶⁹ Vgl.: Weber, 2006, S. 210.

¹⁷⁰ Vgl.: Ebd., S. 348.

¹⁷¹ Die im Text vorkommenden Angaben beziehen sich auf die Aufnahme im Album *Die Qualtinger-Songs*, Track 17, Preiser Records PR 90065, 1980 und Notenausgabe *Ein Krügerl, ein Glaserl, ein Stamperl*, Welmusik Edition WM 6871, 1960.

Text deutlich die Nennung und der Bezug zur Stadt Wien und der Wiener Mentalität hervortritt.

Ursprünglich hat Bronner diese Nummer für Helmut Qualtinger geschrieben, um ihn auf seine Alkoholsucht aufmerksam zu machen.¹⁷² Der permanente übermäßige Alkoholkonsum schadete nicht nur seiner Gesundheit, sondern auch den Theater-Vorstellungen. Bronner schrieb diesbezüglich:

Tatsache ist jedenfalls, daß ich einmal während der Spielzeit von „Dachl über'm Kopf“ eine ausverkaufte Vorstellung absagen mußte, weil Qualtinger so besoffen zur Vorstellung kam, daß er nur noch lallte. Ihm gut zuzureden, wäre völlig sinnlos gewesen. denn [sic] er war – wie jeder Alkoholiker – felsenfest überzeugt davon, keiner zu sein.¹⁷³

Anekdotenhaft wird geschildert, dass Qualtinger zunächst das Stück nicht singen wollte, dann dazu überredet wurde und im Nachhinein Bronner dafür dankbar war, dass er ihm die Augen öffnete.¹⁷⁴ Inwieweit dies der Wahrheit entspricht, wage ich nicht zu beurteilen – Qualtingers früher Tod ist mit Sicherheit auch auf seinen übermäßigen Alkoholkonsum zurückzuführen.

Zunächst war das Stück als Solo geplant, wurde jedoch stets als Duett gesungen: Bronner spielte einen Heurigenmusikanten, der singend und auf einem Akkordeon spielend zum Gast (Qualtinger) kam, diesen „anstrudelte“¹⁷⁵, woraufhin Qualtinger in das Chanson einstieg.¹⁷⁶

Das Stück beginnt mit einer achttaktigen Einleitung und führt darin vom melancholisch klingenden C-Moll⁷ zum Dominantseptakkord der Haupttonart, nach F-Dur⁷. Hier sind bereits die Harmonien anspruchsvoll gehalten, was keine Seltenheit bei Wienerliedern ist, obwohl sie sich oft aus einfachen Volksliedmelodien weiterentwickelt haben. Gesangs- und die beiden Melodiestimmen greifen sofort die idyllisch wirkende Chromatik auf, und durch den Text wird eine heile Welt vorgestellt: „Kinder, wir hab'n eine herrliche Zeit / wurscht wo ma hinschaut, der Mensch hat a Freud'.“

Nach den ersten Textzeilen tritt das zweite Thema, ebenfalls chromatisch (vor allem chromatic approaches) und sehr verspielt wirkend in Kraft. Diese fast tänzerisch klingenden Takte symbolisieren Leichtigkeit und Freizeit, sowie Hobby und Vergnügen im

¹⁷² Qualtinger war aufgrund einer Schilddrüsenfehlfunktion stets von Flüssigkeitsmangel geplagt. Die ärztliche Diagnose kam jedoch viel zu spät.

¹⁷³ Bronner, 1995, S. 204.

¹⁷⁴ Ebd., S. 204 f.

¹⁷⁵ Anstrudeln = Jemandem wortreich und ausgedehnt seine Gedanken und Meinungen offenbaren

¹⁷⁶ Vgl.: Bronner, 1995, S. 205

Heurigen: „Mit'n Auto fahrst, wo ein greans Kranzerl dir winkt. / Ein vernünftiges, zünftiges Weanerlied klingt.“ Hierauf kehrt der erste Melodieverlauf wieder, jedoch ist die zweite Hälfte verändert und endet in der Dominante F7, damit der nun folgende Refrain wieder in der Haupttonart B-Dur beginnen kann.

Dieser Teil erinnert melodisch sehr an die für Wienerlieder typischen Zwischenteile, in denen gedudelt wurde. Beim Dudeln handelt es sich um die Wienerische (oder weiter gefasst Niederösterreichische) Form des Jodelns unter Verwendung sinnloser Silben. Allerdings ist in diesem Fall der Refraintext zu singen, der schlichte Melodieverlauf erinnert ebenso wie der Text, der die Sinnlosigkeit des Tuns der Protagonisten darstellen soll, ans Dudeln. Zwar kommt auch hier wieder etwas Chromatik zum Einsatz, insgesamt bleibt die Melodie jedoch einfach und sangbar.

Die zweite Strophe ist melodisch und harmonisch mit der ersten identisch, allerdings gibt es kein Intro. Nach dem zweiten Refrain erfolgt eine Ganztonrückung aufwärts, während die Melodie eine chromatische Gegenbewegung hinab ausführt. Wir befinden uns demnach in C-Dur, es kommt nochmals der Refrain. Es muss genannt werden, dass sich der Refrain textlich jedes Mal verändert. Nur die jeweils ersten Worte, die einen der beiden Titel des Liedes bilden, sind dieselben: „Ein Krügerl, ein Glaser, ein Stamperl“. Zwecks Vollständigkeit wird hier angeführt, dass sowohl „ein“ als auch „a“ als Numerale dient. In der im Anhang beigefügten Bearbeitung von Kurt Werner wird ebenso wie bei Bronners Textangabe¹⁷⁷ im Lied selbst bei der Verwendung abgewechselt.

Dem modulierten Refrain folgt die Schlussphrase, deren Melodie im Lied scheinbar noch nicht vorkam, aber trotzdem vertraut klingt. Der Grund dafür ist der, dass das Intro eine Stauchung dieser Melodie ist. Diese melancholische Wendung umgrenzt also das Chanson, wodurch es eine neue Färbung bekommt. Speziell die letzten Zeilen stellen das ganze Stück in Frage: „Weil hab i erst das richtige Quantum da drin, / dann merk i net, was für ein Trottel ich bin. / Drum brauch' i den Alkohol!“. Das gesamte Lied scheint verzerrt. Die friedliche Idylle zu Beginn, der Verkehrsunfall und die eheliche Auseinandersetzung vor anderen Gästen wurden durch Alkoholeinfluss anders wahrgenommen, als die Begebenheiten tatsächlich stattfanden. Weiters kann der Rahmen (Intro und Schluss) so verstanden werden, dass sich der Tagesablauf immer wiederholt, der Betrunkene kommt von einem Rausch (Intro) durch das Lied zum nächsten (Schluss).

Vielleicht wurde deshalb auch auf die für Wienerlieder typische Schlusswendung verzichtet: einer kleinen Terz abwärts (von der Quint zur Terz des Akkords) in der Haupt- und,

¹⁷⁷ Bronner, 1995, S.205 ff.

wenn vorhanden, einer großen (von der Terz zum Grundton) in der zweiten Stimme, wobei schlicht „Hallo“ gesungen wird. Dies würde den Perpetuum Mobile-Effekt unterstreichen, wonach das Stück sofort da Capo gegeben werden könnte. Es könnte sich jedoch bei der Aussparung auch um einen pragmatischen Grund handeln: Das Lied endet bereits mit dieser Wendung, allerdings wird der Text bis zur letzten Note geführt, sodass sich das „Hallo-Motiv“ im letzten Wort „Alkohol“ finden lässt. Dieses nochmals dranzuhängen hätte keinen ästhetischen Wert und würde wohl die Form doch etwas stören.

Durch das ganze Lied hindurch findet eine Steigerung von Text und Musik statt. Zunächst wird, wie für Wienerlieder üblich, ein idyllisches Bild vermittelt, geprägt von Nostalgie (Backhendlzeit als Synonym für die Zeit der Monarchie) aber auch Fortschritt und wirtschaftlichem Wohlstand, im Text mit „Wien is a Weltstadt – das G’schäft geht wie g’schmiert, und jeder sechste ist motorisiert.“. Die erste Strophe wird solistisch vom Heurigenmusiker vorgetragen, ab dem ersten Refrain wechseln Gast und Musik einander ab.

Die zweite Strophe spielt zuerst auf die Grausamkeit des Kriegs an, als zweites Thema wird sofort die Regierung genannt, wobei beide Gesprächsstoffe als Grund für den erhöhten Alkoholkonsum genannt werden. Ab dem zweiten Refrain wird der Inhalt des Stücks immer surrealer. Zwar wechseln Musiker und Gast im Text noch häufig ab, doch werden einige Passagen bereits als Duett vorgetragen.

Nun kippt der Inhalt des Stücks endgültig ins Groteske: Nachdem der Gast aufgrund seiner Zecherei bereits erbrach, verursacht er einen Verkehrsunfall, bei dem ein Passant ums Leben kommt und hat eine heftige Auseinandersetzung mit seiner Ehefrau in aller Öffentlichkeit. Hierbei tritt die letzte Steigerung ein, nämlich die Rückung um einen Ganzton aufwärts, während (laut Aufnahme) beide, Gast und Musiker, unisono und lallend singen, sodass durch diesen Vortrag das Wienerlied in ein Sauflied verwandelt wird.

b) Die alte Engelmacherin (Bronner)¹⁷⁸

Auch hier ist bereits im Untertitel die Genrebezeichnung „Wienerlied“ zu finden. 1957 wurde diese Komposition für das Programm *Glasl vorm Aug’* geschrieben, wobei das

¹⁷⁸ Die im Text vorkommenden Angaben beziehen sich auf die Aufnahme im Album *Die Qualtinger-Songs*, Track 5, Preiser Records PR 90065, 1980 und Notenausgabe *Die alte Engelmacherin*, Metroton Verlag, 1957.

kritische und bis zum heutigen Tage als Tabu geltende Thema der Abtreibung besungen wird.

Laut Bronner sollte es ursprünglich thematisch nicht in diese Richtung gehen, die Intention war schlicht eine Parodie der Wiener Heurigenlieder.¹⁷⁹ Da schon die meisten selbst so (parodistisch) gestrickt sind, wurde der Umstand überspitzt und ins Groteske geführt. Unter genauerer Betrachtung kann festgestellt werden, dass mit den lieblichen Heurigenmelodien oft die ärgsten Scheußlichkeiten besungen werden.¹⁸⁰

Bereits beim Grundsätzlichen gehen hier die Meinungen auseinander: Was genau ist ein(e) Engelmacher(in)? Einerseits wird genannt, dass es sich, wie es auch Bronners Auffassung war, um eine Person handelt, die, meist ohne medizinische Ausbildung, ohne adäquate Instrumente illegale Abtreibungen vornahm. Die zweite Meinung vertrat unter Anderen Kreisler:

Wie bei den meisten Gelegenheiten hatte man meinen Einwand mißachtet, daß eine Engelmacherin keine Abtreiberin gewesen war, sondern eine Frau, die [sic] Wickelkinder „in Pflege“ nahm, bis diese starben.¹⁸¹

Die Textzeile „Auch die Wohnungsnot hat sie oft gelindert.“ lässt aber vermuten, dass Bronner beide Definitionen kannte und speziell durch diesen Satz auf den Einwand Kreislers einging, schließlich entsteht Platzmangel im Haus nicht durch die Schwangerschaft, sondern durch die Unterbringung des geborenen Kindes.

Der zweite Streitpunkt ist der im Text vorkommende Diamantengrund. Laut Bronner existiert (zumindest in Wien) kein Gebiet solchen Namens,¹⁸² jedoch gibt es im siebenten Bezirk ein Areal, das Brillantengrund genannt wird. Hierauf könnte sich Bronner beziehen. Der Begriff rührt einerseits daher, dass in dieser Gegend viele Seidenweber lebten und arbeiteten, wovon die meisten sehr wohlhabend waren. Elfriede Faber nennt eine weitere Herleitung der Bezeichnung:

Im 18. Jahrhundert sind Gewerbe, die echten oder unechten Schmuck erzeugen, wie Goldarbeiter, Galanteriearbeiter, Goldschmiede, aber auch Schnallenmacher und dergleichen mehr, führend.¹⁸³

¹⁷⁹ Vgl.: Bronner, 1995, S. 84.

¹⁸⁰ Vgl.: Ebd., S. 84.

¹⁸¹ Kreisler, 1989, S. 114.

¹⁸² Vgl.: Bronner, 1995, S. 87

¹⁸³ Faber, 1995, S. 80.

Am Spittelberg wohnten und arbeiteten in der Gastwirtschaft Beschäftigte, aber auch Handwerker wie Schnürmacher, Gold- und Silberdrahtzieher, Gold-, Silber-, und Perlensticker, während sich unweit davon, am Schottenfeld, das Zentrum der Seidenindustrie befand.¹⁸⁴ Deshalb erhielt das Gebiet diese Bezeichnung, „reichte sich dort doch Haus an Haus, in dem entweder kleinere Betriebe oder reiche Fabrikanten ansässig waren.“¹⁸⁵

Heute findet man noch das *Hotel Brillantengrund* in der Bandgasse. Jedenfalls ist grundsätzlich zu dem Stück noch zu sagen, dass es – wie schon *Ein Krügerl, ein Glaserl, ein Stamperl* – auch auf einem Akkordeon gespielt wurde. Dies trägt zur Authentizität des Genres bei, da Wienerlieder oft in Heurigen damit und in Begleitung einer Kontragarre zum Besten gegeben wurden und werden. Allerdings existieren auch Aufnahmen, auf denen Bronner dieses Stück am Klavier begleitet.

Harmonisch ist diese Komposition sehr komplex, in keinem Abschnitt kann von einfachen I-(IV)-V-I Kadenzen die Rede sein.

Die Komposition selbst steht in B-Dur und zu Beginn im 3/4-Takt, im vierten Takt des Intros setzt der Gesang als Auftakt ein. Die Hauptstimme der Einleitung beinhaltet nur das *f* und *f'*, was den Einstieg des Gesangs im vierten Takt auf dem *f* erleichtert. Der formale Aufbau des Werks besteht aus einem kurzen Intro (4 Takte), der Strophe, einem kurzen Zwischenspiel, das der Einleitung sehr ähnelt (auch 4 Takte beansprucht) und dem Refrain. Danach wird das ganze Stück da Capo (mit Einleitung) gespielt, da es auch eine zweite Strophe gibt.

Ein auffälliges Merkmal ist der Wechsel im Refrain zum 4/4-Takt. Dass bereits im ersten Teil eine Tendenz zur geradzahligen Taktart herrscht, beweisen die oft vorkommenden Hemiolien, beispielsweise im 3./4. und 7./8. Takt des Verses. In Bezug auf die Merkmale eines Wienerliedes von Ernst Weber¹⁸⁶ kann die Auswahl der Taktarten schon als Karikatur eines Wienerliedes gesehen werden, da Bronner nach Webers Kategorisierung hier mehrere Sonderfälle verwendet. Weber schreibt schließlich, dass Vers und Refrain oft in gleicher Taktart stehen, meist 3/4-Takt, und nennt, dass auch eine Abwechslung von geraden und ungeraden Taktarten gebräuchlich ist, wobei zumeist die Verse in geradem Takt und die Refrains im 3/4-Takt stehen.¹⁸⁷ Bronner wählte demnach eine Randgruppe für dieses Wienerlied: Es wechselt die Taktart bei Strophe und Refrain, wobei der seltene Fall eintritt, dass Letzterer im 4/4-Takt steht.

¹⁸⁴ Vgl.: Faber, 1995, S. 84.

¹⁸⁵ Vgl.: Ebd., S. 87.

¹⁸⁶ Vgl.: Fritz / Kretschmer, 2006.

¹⁸⁷ Vgl.: Ebd., S. 210.

Zum Inhalt: Zunächst wird nostalgisch über die „gute, alte Zeit“ sinniert. Es werden für Wien typische Berufe wie Fiaker und Wasserer genannt, aber auch schon ein Synonym für die Engelmacherin, nämlich die Sesselfrau. Im weiteren Verlauf und speziell im Refrain wird dem Publikum das Gewerbe näher gebracht, ohne anstößige oder derbe Ausdrücke zu verwenden.

Da Bronner permanent Euphemismen verwendet, wird nur dem aufmerksamen Zuhörer die Sozialkritik, gepaart mit der offensichtlichen Kritik an der Seichtheit des Wienerlieds offenbart. Als Beispiel seien die folgende Textzeilen genannt: „So manchem Mäderl, das in Not war / und vor Angst und Scham halbtot war / hat gerettet sie die Ehr'. / Sie hat an Floh gemacht aus jedem Elefanten und / [...]“

Es folgt ein Seitenhieb auf die so genannte Wiener Gemütlichkeit nach dem Motto, „Ist ja halb so wild.“, dargestellt durch: „Und war ihr Werkzeug einmal nicht ganz antiseptisch, / dann machte sie statt einem Engerl zwei. / Die alte Engelmacherin vom Diamantengrund verteidigte sich dann: / Überlegt's euch doch a wengerl, / 's gibt im Himmel so viel Engerl / und auf eins zwei mehr kommts wirklich nicht mehr an.“

Die zweite Strophe rechtfertigt den Beruf und zeigt sogar den, wenn schon nicht medizinischen, dann wenigstens wissenschaftlichen Fortschritt durch die Zeile „und sie hat, auch wenn's niemanden kümmert, / Atome zertrümmert / als erste in Wien.“ auf.

Die unprofessionelle und darum gefährliche Behandlung der Patientinnen war der ausgebildeten Ärzteschaft natürlich ein Dorn im Auge, zumal sie – wenn sie doch durch Abtreibung ein ungeborenes Leben zerstören müssen – wenigstens die Gesundheit der Schwangeren gewährleisten sollten. Dass die Mediziner für den Eingriff mehr Geld als die Engelmacherin verlang(t)en, rührt daher, dass die Vergütung der Medikamente und die fachgerechte Behandlung sich im Preis niederschlugen. Es wird in gewisser Weise die Naivität der Sesselfrau dargestellt, die als einzigen Grund für „das Abstellen ihres Handwerks“ die Geldgier der Ärzte nennt.

Dazu kommt noch der Umstand, dass Schwangerschaftsabbruch damals generell verboten war, das Vergehen jedoch mild bestraft wurde – ein Gesetzesvorschlag aus dem Jahre 1957 ermöglichte die Relativierung des Strafausmaßes und trug damit zur Entwicklung der jetzigen Rechtslage bei.¹⁸⁸

Im Weiteren wird noch die Korruption zur Sprache gebracht: Weil der verheiratete Polizeirat (für seine außereheliche Liaison) die Dienste der Engelmacherin in Anspruch nimmt, ist sie zwar bei der Polizei bekannt, genießt aber quasi diplomatische Immunität.

¹⁸⁸ Vgl.: <http://frauen.spo.e.at/fristenregelung> - (Zugriff am 28.1.2013 - 11:30).

Im Refrain ändert sich der Text, ausgenommen der Beginnzeile „Die alte Engelmacherin vom Diamantengrund“ dahingehend.

Bemerkenswert ist noch, dass ein Wienerlied zitiert wird, zwar nicht melodisch, aber wenigstens textlich: „Da kommen die Engerln auf Urlaub noch Wien“ stammt vom Titel eines anderen Wienerlieds, komponiert von Franz Ferry Wunsch und getextet von Franz Josef Hub: *Heut' kommen d'Engerln auf Urlaub nach Wean*. Der typische Schluss der Wienerlieder wird verwendet, vor dem da Capo nur instrumental (in manchen Aufnahmen mit „Jawohl“), am Ende des Liedes auch vokal mit „Hallo“.

Kann hier nun überhaupt von einer Wienerliedparodie die Rede sein? Wie eingangs erwähnt wurden bereits in vielen Heurigenliedern nette Melodien mit selbstironischen, kritisierenden oder derben Texten gepaart. So gesehen handelt es sich nicht direkt um Karikatur oder Parodie. Zugegeben, der Inhalt ist sogar für ein Wienerlied sehr fragwürdig, als Stilmittel wäre hier schlicht die Übertreibung ins Groteske zu nennen, es findet also eine Ironisierung statt. Diese ist jedoch so stark, dass man durchaus den Begriff „Antiwienerlied“ zur Beschreibung verwenden könnte.

c) Wien ohne Wiener (Kreisler)¹⁸⁹

Wird die Aufnahme mit der Notenausgabe verglichen, ergeben sich mehrere Unterschiede. Diese sind zwar geringfügig, zwecks Vollständigkeit sollen sie aber dennoch genannt werden.

Gleich zu Beginn wird eine andere Einleitung gespielt als gedruckt, beim Einsatz des Textes in Takt vier stimmen die beiden Versionen wieder überein. Im ersten, geradtaktigen Teil ist die Gesangsstimme ausnotiert, wird aber nur rhythmisch exakt, in der Tonhöhe größtenteils frei bzw. eher als Sprechgesang interpretiert.

Die weiteren Abweichungen der Noten sind äußerst gering und haben keinen Einfluss auf die Deutung des Werks.

Gravierender sind die Unterschiede der Aufnahme (A) von der Notenausgabe (N) beim Text: „Nicht der Wiener Gspusi, / schon gar net die Musi“ (A) wird zu „nicht der Wiener Prater, / der Wein und der Kater“ (N) im Druck in den Takten 16-19. Diese Art der

¹⁸⁹ Die im Text vorkommenden Angaben beziehen sich auf die Aufnahme im Album *Die alten bösen Lieder*, CD 2, Track 4, Preiser Records PR 90340, 1971/1997 und Notenausgabe *Wien ohne Wiener*, Eigenverlag, 2002.

Abweichung beruht vermutlich darauf, dass einige Ausdrücke des Wiener Dialekts in allgemein nachvollziehbares Deutsch übersetzt wurden.

Anders ist es beim nächsten Beispiel von T.40-47, hier steht im Druck „Wer Wien liebt hat dazu bestimmt Gelegenheit, / doch denkt man manchmal auch dabei an diese Möglichkeit.“ (N), während Kreisler „Wer Wien liebt, und das tun doch heut’ die meisten Leut’, / der denkt bei so vü Messer gleich an diese Möglichkeit.“ (A) singt. Die aufgenommene Version beinhaltet zwar aufgrund des Dialekts einen grammatikalischen Fehler, doch ergibt sich dabei ein weiterer Reim (heut’ - Leut’) und die ganze Zeile erscheint in sich logischer.

Dieser Umstand ist auch in T.56-63 der Fall: „So schön, wie a schlafende Frau. / Der Stadtpark wär sicher viel grüner,“ (A) wird zu „So schön, wie die herrlichste Frau. / Die Ringstrasse wäre noch grüner,“ (N). Ein weiteres Wortspiel ergibt sich diesmal nur im Druck: Während Kreisler „und im Fernsehen kein Programm.“ (A) singt, steht ab T.96: „und das Fernseh’n bliebe fern.“ Daraus ergibt sich auch die Abweichung im Reim mit „und die Bam“ (A) und „ohne Herren“ (N).

Die restlichen Abweichungen sind, wie erwähnt, sehr gering und beruhen zumeist darauf, dass der Text nicht nur in Österreich, sondern im ganzen deutschen Sprachraum verstanden werden kann. Beispiele dafür wären T.26/27 „die G’schäften“ (A) bzw. „die Läden“ (N) oder T.196/97 „und säh’ dann aus der Fern“ (A) bzw. „und sähe freundlich hin“ (N). Letzteres wegen dem Reim zu „Wean“ (A) bzw. „Wien“ (N). Um die textlichen Unterschiede aufzuzeigen sollen diese paar Fälle genügen.

Der Aufbau des Stücks stützt die Bezeichnung Wienerlied: Wie eingangs im Kapitel „Wienerlieder“ genannt, weisen diese oft einen Wechsel von geradem und ungeradem Takt auf. Hier ist dies ebenso der Fall. Der erste Teil hat marschmäßigen Charakter und steht im Alla-Beve-Takt, der Refrain wechselt in den 3/4-Takt und ist mit „Walzer, nicht zu schnell“ (T.48) überschrieben. Auch die starke Agogik, die verwendeten aber nicht gedruckten Zäsuren und Fermaten (in der Aufnahme) sind typische Merkmale der Wiener Musik. Den Beginn des Walzerteils interpretiert Kreisler außerdem mit deutlich verschlepptem Rhythmus und vorgezogenem Nachschlag der zweiten Viertel. Diese Elemente stilisierenden werden durch das Zitat des Donauwalzers in T.65/66 ergänzt, treffend mit den Worten „und die Donau wär endlich so blau.“ unterlegt.

Weiters zeigen sich in diesem Werk Kreislers Blick und der Bezug des Erzählers auf Wien. Besondere Abneigung gilt der Bevölkerung: Er stellt sie als dummlich dar, indem er nicht korrekte Ausdrücke wie „Stephansturm“ verwendet. Die typische Wiener Hochkultur wird

an wenigen Beispielen festgemacht: Dem Riesenrad, Johann Strauß, Schrammeln, Blaue Donau, dem Burgtheater.

Kreisler geht noch weiter und wünscht der Bevölkerung Wiens zur Ausrottung eine Epidemie, dies aber euphemistisch mit „Vielleicht gibt’s wo a fesche Angina, die ein Wohltäter hinexportiert.“ (ab T.172). Spätestens hier wird deutlich, dass der Wunsch des Protagonisten, sämtliche Wiener auszurotten, nicht ernst gemeint sein kann: Der Tod einer ganzen Bevölkerung durch eine an sich ungefährliche Krankheit wie Angina ist völlig absurd, ebenso eine ähnliche Anspielung bereits im ersten, geradtaktigen Teil:

Es wird als interessantestes Objekt Wiens nicht etwa eine Sehenswürdigkeit genannt, sondern die Messer in den Kaufhäusern. Da Kreisler die Stadt selbst schön findet und sie sogar als „Paradies“ bezeichnet (T.109/110), aber die Bewohner mit ihrer Mentalität ablehnt und in irgendeiner Weise verschwinden lassen will – „Wie schön wäre Wien ohne Wiener!“ (ab T.51), könnte man die Textzeilen – in diesem Fall sind die der Aufnahme treffender – sogar als Anstiftung zum (Massen-)Mord deuten: „Wer Wien liebt, und das tun doch heut’ die meisten Leut’, / der denkt bei so vü Messer gleich an diese Möglichkeit: / Wie schön wäre Wien ohne Wiener!“.

Der Bezug zu Wien und die Heimatverbundenheit werden im nächsten Kapitel nochmals thematisiert.

Kommen wir zur harmonischen Struktur des Stücks: Wie bei den meisten Wienerliedern verwendet auch Kreisler hier anspruchsvollere Harmonik, als sie bei sonstigen Volksliedern zu finden ist. Dabei wird die Chromatik geschickt eingesetzt, um einfache I-V-I Harmoniken auszuozieren. Hierzu seien zwei Beispiele genannt, wie Kreisler elegant von der Tonika zur Dominante kommt, ohne dabei karg zu wirken: In den Takten vier und fünf wird die siebente Stufe als Übergang verwendet, also C-Dur → H-Dur → G-Dur, während in den Takten 52-54 in die andere Richtung (also aufwärts) „chromatisiert“ wird: C-Dur → cis vermindert → G-Dur.

Dass Kreisler nicht nur harmonisch, sondern auch klanglich der Einfachheit ausweichen will, erkennt man daran, dass ziemlich häufig die Terz als Basston verwendet wird.

Die Komplexität des Liedes zeigt sich auch an den Vorzeichnungen in seinem Verlauf, zunächst C-Dur, ab T.92 f-Moll, ab T.124 E-Dur, bis bei T.156 wieder C-Dur als Ausgangs- und Zentraltonart erreicht wird (C-Dur als Akkord wird erst in T.164 bei der Wiederaufnahme des Refrains erreicht).

Im f-Moll-Teil kommt jedoch die Dur-Parallele As oftmals durch (T.94/95, 98, 110/111 sowie 114/115) – es kann hier von keiner vollkommenen Tonartenzugehörigkeit gesprochen werden. Sieht man ihn als Dur-Teil an, so ergibt sich die Folge von C – As – E – C als harmonisches Gerüst, jeder Part fällt also um eine große Terz abwärts, bis wieder die Ursprungstonart C-Dur erreicht wird. Dieser Reigen lässt vermuten, dass es sich nicht unbedingt um das Standardmodell eines „einfachen Wienerliedes“ handelt.

Selbst in den einzelnen Abschnitten (mit mehr oder weniger stabiler Zentraltonart) scheint es, als ob Kreisler ständig moduliert. Er entfernt sich von der Hörerwartung, umspielt und festigt andere Töne, so beispielsweise schon im ersten C-Dur-Abschnitt: Die Verwendung der Doppeldominante in T.16 ist dabei noch eine gebräuchliche Variante, um von C nach G-Dur zu gelangen. Gleich nachdem sich die neue Tonart durch die ii-V-I - Kadenz in T.22/23 festigt, wird nach Es-Dur gewechselt. Da dabei auch ständig neue Themen vorkommen, hat es zunächst den Anschein eines durchkomponierten Liedes. Insgesamt passt diese Bezeichnung aber nicht, ebenso ist „Wienerlied“ nicht völlig zutreffend.

Meiner Meinung nach wird hier anhand eines Wienerliedes das Formmodell eines Konzertwalzers, vergleichbar mit dem *Kaiser-Walzer*, *Künstlerleben* oder ähnlichem von Johann Strauß Sohn, verwendet. Zunächst die Einleitung im Alla-Breve-Takt, schließlich eine Walzer-Kette mit verschiedenen Themen in unterschiedlichen Tonarten, bis in Takt 164 mit der Anmerkung „Breit“ die Coda zusammen mit der Ausgangstonart C-Dur erreicht wird; es erklingt das erste Walzer-Thema mit den Worten „Wie schön wäre Wien ohne Wiener“.

Es hat also zunächst den Anschein, dass Kreisler das Genre Wienerlied karikiert und parodistisch die typische Thematik verarbeitet, tatsächlich aber gleitet die Anspielung vom Wienerlied bis ins Genre des Wiener Konzertwalzers in der Tradition der Strauß-Dynastie. Dieses Stück karikiert demnach zwei Musikgenres gleichzeitig.

III. Zwei Künstler – zwei Perspektiven

1.) Grundsätzliche Spannungen

Wer sich mit den beiden hier behandelten Künstler separat beschäftigt, wird diesem Umstand vielleicht gar nicht begegnen, aber wenn Bronner und Kreisler zusammen genannt werden, stößt man bald auf sehr verschiedene Perspektiven, Herangehensweisen und Auffassungen. Man hat es mit zwei völlig unterschiedlichen Künstler-Typen zu tun, deren Gemeinsamkeit das Klavierspiel ist. Dass sie zusammenarbeiteten und noch dazu quasi ein „Arbeitgeber/-nehmer“-Verhältnis hatten, ist aus nachträglicher Sicht kaum zu glauben. Die relativ kurze Zeitspanne, in der sie tatsächlich miteinander im Ensemble auftraten, ist Beweis dafür, dass die beiden „Alpha-Tiere“ zunächst miteinander auskommen wollten, schließlich aber doch die Abwesenheit des jeweils anderen bevorzugten.

Ich finde es nötig zu erwähnen, dass sich die Umgänge miteinander und die jeweiligen Persönlichkeiten sehr deutlich in deren selbst verfassten Literatur abzeichnet. Bronner beispielsweise erwähnt Kreisler so gut wie nie. Nach der Lektüre sämtlicher Bronner-Bücher könnte man auf die Frage, was Bronner denn mit Kreisler zu tun hätte, die Antwort in Bronners Stil geben: „Naja, der war auch irgendwie dabei...“. Dass diese Zeit für das künstlerische Schaffen beider nicht unwesentlich war und die von Kreisler geschriebenen Lieder auch zum Erfolg des Ensembles beitrugen, fällt eigentlich unter den Tisch.

Dies zeigt sich auch an den Plakaten, die für die jeweiligen Premieren der Programme des namenlosen Ensembles entstanden. Speziell beim Mitwirken der einzelnen Ensemblemitglieder gehen die Meinungen (und Quellen) oft auseinander.¹⁹⁰ Auf dem Plakat für das erste gemeinsame Programm *Blattl vor'm Mund* ist zu lesen:

Blattl vor'm Kopf
Eine musikalische Kabarettrevue in 3 Teilen
von Gerhard Bronner, Carl Merz, Helmut Qualtinger
mit überflüssigen Beiträgen von Georg Kreisler¹⁹¹

Das Adjektiv „überflüssig“ kommt bei den Ankündigungen vom Mitwirken Kreislers oft vor, ist aber nicht abwertend gemeint. Es war Usus der Ensemblemitglieder, sich gegenseitig zu beschreiben und Seitenhiebe auszuteilen, so wurden auch die Covertexte von *Vienna*

¹⁹⁰ Für die Recherche verwendete ich die Plakate der Premieren und ein Programmheft, um mich auf eine möglichst authentische Quellenlage stützen zu können.

¹⁹¹ Plakat zu *Blattl vor'm Mund*, ohne Verlagsangabe, 1956.

Midnight Cabaret zwar von Bronner, Kreisler und Wehle selbst verfasst, jedoch für den jeweils anderen – gespickt mit Übertreibungen und Beleidigungen auf humorvoller Basis, die als solche leicht zu erkennen ist. Beim nächsten Programm *Brettl vor'm Klavier* wird jedoch Kreisler als ebenbürtiger Kollege genannt:

Brettl vor'm Klavier
von und mit Gerhard Bronner – Georg Kreisler – Peter Wehle
verstärkt durch [...] ¹⁹²

Bei *Glasl vor'm Aug'* – Kreisler war nicht mehr aktiv im Ensemble – wird die Anmerkung „mit überflüssigen Beiträgen von Kreisler und Wehle“, ähnlich dem ersten gemeinsamen Programm, verwendet. ¹⁹³ Das letzte Plakat des Ensembles zur Premiere von *Dachl überm Kopf* wirkt verglichen mit den bisherigen sehr neutral. Ohne jegliche Adjektive wird das Zutun der Externisten genannt, im Wortlaut:

Dachl überm Kopf
[...]
mit Beiträgen von Georg Kreisler und Peter Wehle ¹⁹⁴

Man kann auf das langsame Zerbrechen der Gruppe schließen, diese Distanziertheit und Objektivität ist für dieses Ensemble untypisch. Im Programmheft von *Hackl vor'm Kreuz* werden Bronner, Merz, Qualtinger und Wehle angegeben, Kreislers Name ist (zusammen mit Bronners) nur bei der Nummer *Orpheus in der Unterwelt* zu finden. ¹⁹⁵

Andererseits schreibt Kreisler häufig über Bronner. Zwar bringt er dabei stets Kritik vor, aber niemals gegen ihn als Menschen, sondern dessen Arbeitsweisen und Ansichten. Es darf dabei nicht vergessen werden, dass Kreisler (ausgenommen in den Soldaten-Shows) zumeist alleine auf der Bühne war, während Bronner sogar schon in der *Marietta-Bar* mit anderen gemeinsam auftrat - dabei aber die Leitung innehatte. Man hat es also mit zwei Führungspersönlichkeiten zu tun, die schon im Fundament sehr unterschiedlich waren: Bronner, der als Bar-, Theaterbesitzer und Regisseur Anweisungen gab und Kreisler, der grundsätzlich anarchistisch veranlagt war und schon als Soldat der US Army oft die Befehle missachtete.

¹⁹² Plakat zu *Brettl vor'm Klavier*, 1957.

¹⁹³ Plakat zu *Glasl vor'm Aug'*, 1957.

¹⁹⁴ Plakat zu *Dachl überm Kopf*, 1959.

¹⁹⁵ Bronner/Merz/Qualtinger/Wehle, Programmheft zu *Hackl vor'm Kreuz*, ohne Jahresangabe.

Dabei gilt es aber, Anarchie nicht mit Chaos zu verwechseln: Chaos bedeutet Unordnung, niemand fühlt sich verantwortlich – während Anarchie meint, keine direkte Macht eines Menschen über einen anderen zu haben. Kreislers Einstellung zeigte sich dahingehend sehr deutlich, als er sich in New York von Murray Kane zum Entertainer ausbilden ließ. Die „strenge Schule“, die er dabei durchlief – er wurde sehr exakt auf richtige(s) Timing, Gestik Feeling, Mimik usw. gedrillt – hätte ihm nichts genützt, wenn er den Anweisungen seines Mentors nicht penibel Folge geleistet hätte – im Gegenteil: Kreisler war sehr dankbar und gab Kane 25 Prozent der Einnahmen als Provision ab. Er hatte also prinzipiell keine absolute Abneigung gegenüber Befehlen, sie sollten lediglich sinnvoll und gerechtfertigt sein.

Auch wenn es zunächst den Anschein hat, wäre es falsch zu polarisieren, dass Kreisler im Gegensatz zu Bronner seinen Weg alleine bestritt. Das allgemein bekannte Kreisler-Bild ist zwar das des Autoren/Komponisten/Interpreten in einer Person, doch darf dabei nicht vergessen werden, dass auch stets Kooperationen stattfanden, sei es für Rundfunk (beispielsweise *Die heiße Viertelstunde*) oder bei Chansonabenden mit Topsy Küppers und anderen. Ihn als Solisten zu bezeichnen wäre demnach nicht völlig korrekt.

Andererseits fungierte auch Bronner bei Produktionen als Autor/Komponist/Interpret, als Beispiel sei *Das Gerhard Bronner Song Book*¹⁹⁶ genannt, wobei zwar Kollegen wie Wehle oder Heller mitarbeiteten, das Produkt aber größtenteils von Bronner selbst stammt..

2.) Unterschiedliche Arbeitsmethoden

Die schon angesprochenen unterschiedlichen Herangehensweisen und Perspektiven sollen nun bezüglich der Arbeitsmethoden betrachtet werden.

Bronner arbeitete und spielte oft intuitiv, improvisierte Text oder Musik, wenn einer dieser Parameter noch nicht fertig war und vertrat etwa die Meinung zumindest für Live-Rundfunksendungen: „Wozu sich stunden- oder tagelang mit einem Musikstück quälen, wenn es nur einmal für ein paar Minuten in den Radiogeräten zu hören ist.“¹⁹⁷

¹⁹⁶ Preiser Records, 2002, Nr. 90532.

¹⁹⁷ Vgl.: Kreisler, 1989, S. 67.

[...], aber Bronner beruhigte mich: „Du schreibst doch nicht für die Ewigkeit, du schreibst für den Funk! Die Lieder werden ein einziges Mal gespielt, und dann sind sie vergessen. Also streng dich nicht so an!“¹⁹⁸

Hingegen Kreisler, der durch Murray Kane akribisch auf Feinheiten bei der Vorbereitung von Auftritten geschult worden war, lehnte Bronners Haltung ab. Diesbezüglich schrieb er:

Improvisationen, wie sie ja schon Beethoven praktiziert hat, sind reine Glückssache. Manchmal fällt dem Improvisierenden etwas ein und manchmal nicht.¹⁹⁹

Andererseits verbesserte oder überarbeitete Kreisler seine Werke kaum, nachdem sie bereits aufgeführt wurden. Zwar passte er beispielsweise den Text vom *Taubenvergiften im Park* an so manche aktuelle Situation, etwa der Gefahr durch die Atomtechnologie, an – diese Version des Chansons hieß *Spielen wir Unfall Kernkraftreaktor*²⁰⁰, doch generell beließ er seine Werke im Originalzustand. Dies zeigt eine Anmerkung zu einem seiner Lieder:

Es [das Chanson *Unheilbar gesund*] ist noch heute schwer zumutbar für das Durchschnittspublikum, und es hat viele Schwachstellen, die ich ändern würde, wenn ich es noch einmal schreiben müßte.²⁰¹

Da er es aber nicht über- oder umarbeitete, befand er sich gewissermaßen in den Gefilden der Improvisation. Ein improvisiertes Stück kann nicht rückgängig gemacht werden (zugegeben: eine publizierte komponierte Aufnahme ebenfalls nicht), aber da er die Überarbeitung an diesem Chanson nicht vollzog, verweigerte er sich selbst diese Option und stellte das Werk somit als „komponierte Improvisation“ dar. Er hätte schließlich – im Gegensatz zur „echten“ Improvisation – die Möglichkeit gehabt, es nachträglich zu verändern oder anzupassen.

Die Ausbildung durch Murray Kane und das spätere Engagement in der *Monkey-Bar* färbte die Persönlichkeit Kreisler dahingehend, nichts dem Zufall zu überlassen. Als Bronner Kreisler nochmals von München nach Wien holte, um für den Rundfunk zu arbeiten, hatte dieser nach ein paar Wochen seine Arbeitsweise adaptiert und kam ebenfalls mit halbferti-

¹⁹⁸ Kreisler, 1989, S. 67.

¹⁹⁹ Kreisler, 2009, S. 121.

²⁰⁰ Im Album *Mit dem Rücken gegen die Wand*, Preiser Records PR90244, 1979.

²⁰¹ Kreisler, 1989, S. 159.

gen Werken zu den Treffen, um diese entweder im Kollektiv zu vervollständigen oder erst direkt bei der Aufnahme fertig zu improvisieren.

Meines Erachtens muss jedoch unterschieden werden, um welche Art von Improvisation es sich handelt. Einerseits das Ausdrücken der Gedanken in Musik, wie es beispielsweise von Beethoven über Dizzy Gillespie bis hin zu gänzlich freier Musik gemacht wird, andererseits das improvisatorische Begleiten einer Gesangsstimme nach Gehör oder umgekehrt das spontane Vertexten einer Melodie. Der zweite Fall hat weniger mit Improvisation und Feeling zu tun als der erste. Es handelt sich hierbei um ein Handwerk, dessen Fertigkeit zu einem gewissen Grad durch Harmonielehre und Erfahrung erworben werden kann.

Es kann jedem Improvisierenden ein Fehlgriff unterlaufen – egal wie professionell er ist, aber es ist ebenso gut bei einem Konzertpianisten, der zum Beispiel seit Jahren das gleiche Konzert spielt, möglich, dass er sich verspielt. Dass Kreisler sich auf Bronners Arbeitsweise eingestellt hat, obwohl er nicht glücklich damit war, und sich in Bezug auf Improvisation auch widersprach, zeigt folgendes Zitat:

Auch ich bekenne mich schuldig, billige Texte geschrieben, billige Musik komponiert und mich dabei auf meine Routine und mein Handwerk verlassen zu haben.²⁰²

Weiters sollte angesprochen werden, in wie weit das Bewusstsein Einfluss auf Komposition und Improvisation hat. Meiner Meinung nach ist der Vorgang des Komponierens immer bewusst, während eine Improvisation auch unbewusst sein kann. Dies hängt vom Grad der Fähigkeiten ab.

Bronner fundierte sich oft in der Improvisation, Kreisler lehnt diese, wie genannt, ab. Doch dass er sich damit auch widerspricht, zeigt folgendes Beispiel:

Als Kreisler 2007 bei dem ihm zu Ehren abgehaltenen Symposium als Zuhörer teilnahm, ergab sich diesbezüglich ein weiteres Detail:

Tauchte in einer Frage das Wort ‚bewusst‘ auf („Haben Sie bewusst...“), um die eigene These mit der Absicht des Künstlers zu untermauern, lehnte Kreisler kategorisch ab: „Ich mache da nichts bewusst. Überhaupt nicht. Was mir gerade einfällt, das wird geschrieben.“ Kreisler macht für seine Kreativität eher ein Zusammenwirken von Spontaneität und Handwerk stark; [...].²⁰³

²⁰² Kreisler, 2009, S. 105.

²⁰³ Herzfeld, 2009, S. 86.

3.) Bezug zu Wien und Heimatverbundenheit

Beide kamen mit gemischten Gefühlen in ihre Geburtsstadt zurück, Bronner war mit seiner Frau nur auf der Durchreise, da sich aber viele Job-Angebote einstellten, verblieb er. Kreisler übersiedelte vorsätzlich nach Wien, um der tristen und unangenehm gewordenen Situation in Amerika, einhergehend mit dem Sorgerechtsstreit um seinen Sohn Thomas zu entkommen. Obwohl ein paar Jahre zwischen den Ankünften lagen, Bronners 1948 und Kreisler im Juli 1955, machten beide in etwa die gleichen ersten Erfahrungen. Der Antisemitismus war weiterhin unterschwellig präsent, wenn auch die Nationalsozialisten besiegt und deren Gedankengut verboten waren, und die Bevölkerung blieb, wie sie immer war: Niemand bezog einen festen Standpunkt, sondern richtete sich nach der momentanen politischen Führung, trug sozusagen Scheuklappen, die auch dazu dienten, die Ereignisse der vergangenen Jahre auszublenden.

Dies passierte eine Zeit lang als psychischer Selbstschutz, wodurch aber die Aufarbeitung der Umstände der Kriegsjahre nicht möglich war. Da die Perspektive des „Tunnelblicks“ sich nicht erweiterte, konnte man auch nicht aus den Fehlern und Missständen lernen. Im von Carl Merz und Helmut Qualtinger als Monolog geschriebenen Theaterstück *Der Herr Karl* wird eben diese Haltung des Durchschnittsbürgers dargestellt. Dass Bronner und Kreisler zunächst mit dieser Einstellung nicht umgehen konnten, ist nachvollziehbar.

Fink und Seufert beschrieben die Rückkehr Kreislers in seine Geburtsstadt:

Anders als die meisten Emigranten, [...], hat er nicht den Eindruck, in seine Heimat, sondern in die Fremde gekommen zu sein.²⁰⁴

Wenn auch nicht genau so dokumentiert, dürften Bronners erste Erfahrungen nach der Rückkehr dem ebenfalls entsprochen haben. Dieser konnte aber binnen kurzer Zeit durch verschiedene Engagements zu einem geregelten Leben zurückkehren. Er baute sich nach und nach eine eigene Existenz auf, bis er schließlich Besitzer zweier Lokale, aktiver Künstler und in gewisser Weise sogar Musik- oder Kabarettagent wurde. Er hat sich in die Gesellschaft integriert, wenngleich ein etwas distanzierter Blick auf das Geschehen in und um Wien geblieben ist. Wie er tatsächlich zu Wien und Österreich stand, kann nicht eindeutig beschrieben werden, aber durch seine vielen Bemühungen, Theater und Kabarett zu machen, und die Tatsache, dass er im Jahre 1960 sogar noch ein Schallplattengeschäft

²⁰⁴ Fink, Seufert, 2005, S. 175.

eröffnete, sind Indizien dafür, dass er doch wieder einen permanenten Bezug zu Wien suchte.

Weiters lässt ein Statement von ihm vermuten, dass die so genannte Wiener Mentalität auf ihn abfärbte und die für Kritik oder Objektivität nötige Distanz verloren ging. Er wollte nichts (mehr) verbessern, sondern gab sich mit der momentanen eigenen Situation zufrieden, beschwerte sich jedoch über die allgemeine. Bewusst überspitzt formuliert könnte man meinen, dass *Der Herr Karl*, der in gewissem Maße in jedem Wiener, wenn nicht Österreicher zu finden war (oder immer noch ist), sich, wenn auch nur geringfügig, auf Bronner übertrug. Er wurde sozusagen in gewissem Grad zu einer der Figuren, die er jahrelang durch das Kabarett karikiert hat:

Auf die abschließende Frage, weshalb denn G.B. diesen so schlecht gedüngten Kulturboden Wiens nicht mit dem humusreicheren einer anderen Großstadt vertauschte, winkte er energisch ab: „Das kommt natürlich nicht in Frage, hier hat man Wurzeln geschlagen, und hier will man bleiben, [...]“

Also ein typischer, waschechter, fast vollendeter Wiener!²⁰⁵

Kreisler fühlte sich hingegen in Wien absolut nicht willkommen. Zu den schlechten Erfahrungen, die er nach der Rückkehr machte kam noch die Enttäuschung hinsichtlich des Kabarett hinzu: „In Amerika hatte ich romantische Ideen über das europäische Kabarett gehabt.“²⁰⁶ Zu diesen Ideen gehörte die Vorstellung, dass sich Kabarettisten von Entertainern abgrenzen und, wenn sie im Ensemble spielen, gemeinsam das Publikum zum Nachdenken anregen. Er versuchte mehrere Male, sich künstlerisch selbst zu verwirklichen, zum Beispiel indem er die *Marietta-Bar* von Bronner pachtete, um wenigstens dort die Lieder spielen zu können, die er für richtig und gut befand. Dabei hatte er auch wohlwollendes Publikum, aber wenn er etwas Neues, oder wenigstens Unerwartetes schrieb, stieß er sofort auf Widerstand der Zuhörerschaft. Die unveränderbaren Gewohnheiten und die Stagnation der Gesellschaft trugen ebenfalls zur Antipathie gegenüber seiner Geburtsstadt bei. Darum fühlte er sich nie besonders mit Wien verbunden und erkor München, Berlin und schließlich Basel zu seinen Wohnsitzen aus.

Heimatverbundenheit mit einhergehendem Patriotismus war ihm fremd, er lehnt sie sogar ab. Nur weil jemand zufällig in einem Land geboren ist, muss er sich deshalb nicht zugehörig, verpflichtet oder gar stolz fühlen. Die politischen Grenzen sind (diesbezüglich) völlig irrelevant. Unterschiedliche Mentalitäten sind ohnehin regional, durch geografisch

²⁰⁵ Schmölzer, 2008, S. 51.

²⁰⁶ Kreisler, 1989, S. 97.

abgetrennte Gebiete, also natürliche Grenzen, vorhanden. Deshalb waren Kreisler Worte wie Österreich, Deutschland oder Amerika unverständlich.²⁰⁷ In noch stärkerer Form lehnte er den Bezug zu Österreich ab. Dies kann daher rühren, dass er als Sechzehnjähriger zur Emigration gezwungen war, mit zu hohen oder falschen Erwartungen zurückgekehrte und mehrmals aufgrund von Bürokratien und „Kollegen“ am Vorhaben scheiterte, als Künstler nachhaltig Sinnvolles und Belehrendes beitragen zu können/dürfen. Er meinte aber auch, aufgrund von Anhänglichkeit und kulturellen Wurzeln, Österreich näher zu stehen als anderen Ländern,²⁰⁸ was seiner Darstellung von Patriotismus zusätzliche Schärfe verleiht:

Ich habe ja mit Österreich nichts zu schaffen, außer dass ich dort geboren wurde. Der Patriotismus, der sich in den Worten der Österreichhasser verbirgt, ist mir ebenso suspekt, um nicht zu sagen zuwider, wie der offen ausgesprochene. Wenn Karl Kraus betonte, dass er sich schäme, Österreicher zu sein, zeigt das doch nur, dass er lieber stolz wäre, einer zu sein, [...]. Mozart war Österreicher, und Hitler war Österreicher, also was soll's!²⁰⁹

Letztlich scheint es für Kreisler eine Art Heimatverbundenheit zu geben, die mit Patriotismus nichts zu tun hat. Sein Vater sagte zu ihm in jungen Jahren „Wo du dein Auskommen hast, bist du zu Hause“²¹⁰ – und Kreisler selbst konnte schon in seiner Kindheit mit dem Begriff Patriotismus nichts anfangen:

Ich kann mich nicht erinnern, je patriotisch gewesen zu sein. Schon als Kind habe ich Patrioten angestaunt und gefragt, was mich dazu getrieben hat, eine Fahne oder ein Wappen zu verehren oder strammzustehen und eine Hymne zu singen.²¹¹

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass sich der Heimatbezug natürlich auch in den Werken widerspiegelt: Bronner war zunächst eher skeptisch, darum machte er Kabarett. Dass sich die spitzen Angriffe auf die Machthaber relativierten und er letztlich das Publikum polemisierte, indem er ihm einen Spiegel vorhielt, zeigt, dass er sich mit der Gesamtsituation abfand und sich integrierte. Kreisler hingegen verfolgte weiterhin seine Strategie, bei zu großem Widerstand das Feld zu räumen und wegzugehen. Das sture Festhalten an einer Ideologie ist zwar vorbildhaft, doch mühsam.

²⁰⁷ Vgl.: Kreisler, 2009, S. 58.

²⁰⁸ Vgl.: Kreisler, 1989, S. 94.

²⁰⁹ Kreisler, 2009, S. 57.

²¹⁰ Ebd., S. 20.

²¹¹ Ebd., S. 57ff.

4.) „Kabarett“, „Kunst“ und „Künstler“ aus Sicht von Bronner und Kreisler

Bronner:

Ein deutlicher Unterschied zeigt sich in der Auffassung von Kabarett: Bronner hatte Probleme damit, aktuelles Kabarett als Kunst und die Ausführenden als Künstler zu bezeichnen. Er sah die Kabarettbühne als Schauplatz für Unterhaltung an, da Kabarettisten von den Eintrittsgeldern der Zuhörerschaft zehren und nicht unbedingt vom Verbreiten kritischer, wenn auch sinnerfüllter Botschaften. Der Kabarettist muss sich also wenigstens aus existenziellen Gründen dem Publikumsgeschmack anpassen, und verrät dadurch seine künstlerischen oder kritischen Perspektiven:

Denn fast alles, was innerhalb der „Hochkultur“ an Neuem und Bleibendem entsteht, das geht zum Zeitpunkt des Entstehens am gerade herrschen Publikumsgeschmack weit vorbei. Sofern die Öffentlichkeit die wesentlichen, zeitgenössischen Kunstwerke ihrer Epoche [sic] überhaupt zur Kenntnis nimmt, so besteht diese Kenntnisnahme in neun von zehn Fällen nur aus strikter Ablehnung.²¹²

Also ist laut Bronner ein Kabarettist für Unterhaltung zuständig und nicht für Kunst, ergo kein Künstler. Er selbst stellte diese Begriffe sogar gegeneinander:

[...] Künstler, die für spätere Generationen den Stil ihrer Epoche prägen, sind daher genötigt, im Elfenbeinturm ohne Anteilnahme des Publikums zu arbeiten. Um leben und arbeiten zu können, sind sie entweder auf kunstfremde Brotberufe oder auf das Mäzenentum – [...] – angewiesen. Ganz anders verhält es sich bei der Unterhaltung. Die Leute, die dort tätig sind, werden nicht (oder kaum) subventioniert. Sie sind also von der Gunst des zahlenden Publikums abhängig. Sie können sich keine Experimente leisten, [...].²¹³

Doch andererseits gab er dem Kabarett einen intellektuellen Gehalt, obwohl er dabei etwas herablassend über das Auditorium schrieb. Er meinte, dass der Humor im Kabarett auf einer anderen Ebene als im Alltag stattfinden soll. Das hat damit zu tun, dass dabei oft Humor und Komik mit einfacher Schadenfreude verwechselt wird, hingegen in der Kleinkunst nicht das Unglück der Mitmenschen, sondern der Widersinn des Lebens als Grundlage dient.²¹⁴ Bronner bringt seinen Standpunkt damit zum Ausdruck:

²¹² Bronner, 1992, S. 149.

²¹³ Ebd.

²¹⁴ Vgl.: Ebd., S. 151.

Wer in der Lage ist, diesen Lebenskampf zu belächeln, mit anderen Worten: wer [sic] auch über sich selbst lachen kann, der steigt aus den stickigen Niederungen der Schadenfreude, auf zu jenem Niveau, wo der echte Humor stattfindet.²¹⁵

Die zuvor erwähnte herablassende Haltung Bronners zum Publikum muss noch erläutert werden: Der auf der Bühne ausführende Kabarettist ist zwar vom Publikum finanziell abhängig, diesem aber mental überlegen, schließlich soll er sich dem Publikumstyp anpassen, wozu er im Vorfeld mehrere Optionen zur Verfügung haben muss, um die überzeugendste davon auswählen zu können. Außerdem war Bronner vom fallenden Bildungsniveau des Publikums enttäuscht, sodass der hermeneutische Grad immer weiter zurückzusetzen war. Dies bemerkte er besonders beim Einbeziehen von klassischer Musik²¹⁶ in die Shows:

Doch hat am (guten) Cabaret die Musik eine Bedeutung, die weit über das hinausgeht, was dem musikalischen Normalverbraucher üblicherweise zugemutet werden kann: am [sic] Cabaret kann - nein, soll es geschehen, daß Musik parodiert wird.²¹⁷

Gleichzeitig wäre ich froh, wenn es heute noch ein Cabaretpublikum gäbe, das diesen „Mißbrauch“ von Klassikern zu schätzen wüßte.²¹⁸

Daraus kann man nun schließen, dass die Musiknummern in den Programmen – in meiner Kategorisierung entspräche das allen drei Gruppen – nur für eine Teilmenge des Publikums geschrieben wurde, da er den Rest für zu ungebildet hielt, um sie zu verstehen. Dabei geht es ihm aber nicht um Detailwissen, sondern wenigsten um musikalische Allgemeinbildung, zu der zumindest das Erkennen der „berühmtesten Werke“ der Musikgeschichte zählen. Aber auch diese Anschauung birgt keine zufrieden stellende Grundlage, da es kein einheitliches allgemeines musikalisches Grundrepertoire gibt, das für jeden Menschen, beispielsweise in Europa, vorausgesetzt werden kann, da jeder eigene Musikgeschmäcker, -interessen und -vorlieben hat.

Nach Bronner muss das Originalwerk dem Hörer bekannt sein, um die Parodie darüber verstehen und darüber lachen zu können. Dabei vertrat er denselben Standpunkt wie Hans Reinhard Schatter:

²¹⁵ Bronner, 1992, S. 151.

²¹⁶ Gemeint ist „allgemein bekannte“ E-Musik, die nicht zwingend aus der Epoche „Klassik“ stammen muss.

²¹⁷ Bronner, 1992, S. 87.

²¹⁸ Ebd., S. 91.

Die Kenntnis der Vorlage im weitesten Sinn scheint mir die wichtigste Voraussetzung zum richtigen Verständnis [...] der Parodie zu sein. Der Genuß [...] ergibt sich aus dem Wiedererkennen „originaler“ Stilelemente oder Inhaltsteile und ihrer Verbindung mit neuen „originellen“ Handlungen.²¹⁹

Dies trifft aber nur bedingt zu, da auch die Karikatur für sich alleine stehen und die Überarbeitung an sich komisch wirken kann. Wenn das Ausgangsmaterial erkannt wird, steigert diese Kenntnis selbstverständlich die Komik, ist aber nicht obligat.

Dass er aber trotzdem immer wieder auf die „Klassiker“ zurückgriff und (oder durch) sie parodierte zeigt erstens, dass er ein begnadeter Klassik-Fan war und zweitens die erzieherische Ambition, dem „dummen Publikum“ doch noch etwas beibringen zu wollen.²²⁰ Dann ergibt sich jedoch die Frage, warum diese Unterweisungspraktik nicht öfters herangezogen wurde? Sollte der Grund dafür die Angst sein, vor leerem Haus spielen zu müssen, dann setzt sich hier der Kapitalismus gegen den Künstler durch. Er selbst bezeichnete sich jedoch absolut nicht als Geschäftsmann.²²¹

Dass er nach der Führung von zwei Theaterhäusern noch ein Schallplattengeschäft an der Oberen Donaustraße im zweiten Wiener Gemeindebezirk leitete, zeigt ebenfalls die Liebe zur Musik und steht dem eben gebrachten Querverweis entgegen.

Die Frage, ob sich Bronner nun selbst als Kabarettist bezeichnete, ist schwer zu beantworten. Beispielsweise schrieb er bezüglich der Anfangszeit des namenlosen Ensembles:

Die Divergenzen unserer Interessen ging schon aus der Berufsbezeichnung in unseren Reisepässen hervor. Bei Carl Merz stand „Schriftsteller“, bei Helmut Qualtinger „Journalist“ und bei mir „Musiker“. Als „Kabarettist“ hätte sich keiner von uns freiwillig deklariert, [...].²²²

Dass es sich beim Kabarett in den 50er-Jahren zumeist um Kabarettrevuen handelte, wurde schon an anderer Stelle behandelt. Das eben gebrachte Zitat zeigt die Vorsichtigkeit der Personen auf. Als Kabarettist (oder Künstler) sollte man aber gerade dem entgegenstehen, Tabus ansprechen oder gar brechen, etc. Und das, obwohl sofort nach Kriegsende von den Besatzungsmächten schnellstmöglich solches Theater gefordert wurde, nachzulesen im Kapitel über die Kabarettgeschichte.

²¹⁹ Schatter, 1968, S. 7.

²²⁰ Vgl.: Schmölzer, 1973, S. 50.

²²¹ Vgl.: Ebd., S. 49.

²²² Bronner, 2003, S. 14.

Kreisler:

Auch bei Kreisler ergeben sich verschiedene Ansichten, die je nach Lebensabschnitt variieren und sich teilweise sogar widersprechen. Schon bei seiner Berufsbezeichnung änderte er den Standpunkt. Einerseits bezeichnete er sich als alten Kabarettisten, der die Zuhörer aufgrund seiner Erfahrungen warnen will, doch aufgrund des Alters nicht ernst genommen wird:

Ein alter Kabarettist ist die Parodie eines jungen Kabarettisten, eine vermeidbare Konsequenz. [...] Mir, als altem Kabarettisten, ist klar, dass Europa eines nicht zu fernem Tages ex- oder implodieren wird, aber wie kann ich das meinem Publikum klarmachen? Ein alter Kabarettist kann das Publikum nicht auf seine Seite ziehen, man glaubt ihm kein Wort, man glaubt nur, dass er jung bleiben möchte.²²³

Er verwendete also die Bühne als Kanzel, bestimmt nicht um beispielsweise von Moral zu predigen, aber um auf Fehler und Fallen des Lebens aufmerksam zu machen, quasi als Protektionsmaßnahme. Diese Auffassung ist langfristig nicht zufrieden stellend, da das Publikum eines Abends (oder im Laufe einer Tournee, etc.) einen minimalen Prozentsatz der Bevölkerung darstellt, von dem wieder nur ein Bruchteil die Warnungen und Prophezeiungen ernst nimmt. Weiters sah Kreisler diese Art von Kabarett als Ausnahme an. Man könnte meinen, dass für Kreisler der überwiegende Teil an Kleinkunst einen falschen Namen führte, da es sich dabei nicht um Kunst handelte:

Kabarett bewirkt keine Änderung in der Politik, produziert keine Kunst und fördert seichte Unterhaltung – ich meine natürlich das Durchschnittskabarett, nicht das literarische, sondern das landesübliche, das aus langen pointenlosen Monologen besteht oder aus Sketchen mit Männern, die keine Ahnung haben, oder aus Frauen, die über Männer singen.²²⁴

Die Andeutungen auf den Kabarettstil von Bronner und seinem Ensemble sind dabei unverkennbar. Durch das Zitat geht aber auch hervor, dass alle Mühen stets vergebens sind und durch Kabarett ohnehin keine Besserung der politischen, wirtschaftlichen oder sonstigen Situation eintritt. Alle Bestrebungen, vor allem der „alten Kabarettisten“, sind demnach sinnlos, was auch den zuvor zitierten Ausdruck erklärt, der den alten Kabarettisten als „vermeidbare Konsequenz“ darstellt.

Ergo ist eine (Um-)Erziehung des Publikums nicht möglich. Dass Kreisler es trotzdem versucht hat, zeigt eine Parallele zu den Bemühungen Bronners auf, obwohl Bronner sein

²²³ Kreisler, 2009, S. 95.

²²⁴ Ebd., S. 97.

Publikum „nur“ musikalisch erziehen und weiterbilden wollte (siehe oben). Daraus kann man schließen, dass sich der Künstler dem Publikum anpasst, also eine entgegen gesetzte Umerziehung stattfindet, wodurch er den Künstlerstatus verliert und zum Entertainer wird. Zu Beginn dieses Kapitels wurde genannt, dass Kreisler seine Berufsbezeichnung änderte. Diesbezüglich schrieb er im selben Buch einige Seiten später:

Kabarett hingegen ist meistens der Versuch, trotzdem kein Künstler zu sein, man lehnt jede Verantwortung ab. Das Resultat ist Selbstüberschätzung, Ende der Demut, was den Kabarettisten aber nicht daran hindert, sich bescheiden zu stellen. Er schlüpft in die Rolle des Dummen, weil er sich für klug hält. Ich glaube nicht, dass ich je Kabarettist war, hoffentlich nicht. Politiker mögen Kabarettisten, das sagt schon alles.²²⁵

Das Bild wandelt sich vom belehrenden Kabarett zum reinen Unterhaltungsgegenstand, ebenso wie sich der Begriff des Künstlers zunächst mit dem des Kabarettisten (wenigstens teilweise) deckt, sich aber davon immer weiter entfernt. In gleicher Weise entfernt sich der Künstler von Menschen, Publikum und anderen Künstlern, was ihn auf Dauer vereinsamen lässt, aber die Authentizität der Kunst wahrt. Andernfalls wäre eine Bezugnahme zum Auditorium oder den momentanen Geschehnissen in Politik und Wirtschaft obligat.

Es geht immer nur um Kunst, nie um Nebensächlichkeiten wie Geld oder Politik.²²⁶

Die zuvor erwähnte Abgeschottetheit wäre der utopische Fall für Kunst, ähnlich wie es auch Bronners Sicht war,²²⁷ aber durch den Umstand, dass es solch eine Situation de facto nicht gibt, ließen sich „wahre Künstler“ leicht unter den Mitmenschen erkennen, weil:

Ein Künstler wird auch unter den widrigsten Umständen künstlerisch bleiben, wenn man ihn lässt. Aber man lässt ihn eben nicht.²²⁸

Dies führte er auf den Einfluss der Politik zurück, dem sich Kabarettisten beugen, Künstler nicht. Darum sind sie meist zum Schweigen oder zum Exil verurteilt. Der Idealfall wäre für Kreisler eine homogene Mischung aus Kabarettist und Künstler, der viel Publikum hat (in dem auch Politiker sitzen), belehrend wirkt, die aktuellen Probleme mit Humor aufzeigt und dabei auch noch ernst genommen wird.

²²⁵ Kreisler, 2009, S. 129.

²²⁶ Ebd., S. 104.

²²⁷ Vgl.: Bronner, 1992, S. 149.

²²⁸ Kreisler, 2009, S. 104.

Aus dieser romantischen Idee vom europäischen Kabarett²²⁹ (und wegen anderer Umstände in Amerika), fasste Kreisler den Entschluss, zurück nach Wien zu kommen. Doch er wurde bald nach seiner Rückkehr davon enttäuscht. Seinen Angaben zufolge stellten sich seine Erwartungen etwa nach einem Jahr auf die herrschenden Tatsachen ein.²³⁰ Er erkannte, „dass die Profitgesellschaft längst den Sieg über die künstlerische Qualität davongetragen hat.“²³¹, was ihn auch zu der Bezeichnung „Alibikabarett“ brachte. Einerseits bewirkte das Kabarett keinen Kurswechsel (siehe oben), andererseits wurde es (z.B. von Bronner) gar nicht versucht.

Dabei ergibt sich ein Widerspruch in Kreislers Perspektive: Es waren politische Aussagen, die man thematisieren konnte, erst ab etwa 1960 möglich²³², da zuvor die Regierung gebildet wurde, sich festigen und einarbeiten musste. Wie konnte er dann an der Zusammenarbeit mit Bronner bemängeln, dass er auf der Bühne nicht aggressiv genug war und eher für als gegen die Politiker schrieb, wenn die Kooperation Mitte/Ende der Fünfzigerjahre stattfand?

5.) Faktor Publikum

Ein letztes, bisher unbehandeltes Thema ist das Publikum. Inwieweit ist dieser Faktor für die Entwicklung der Werke von Bronner und Kreisler ausschlaggebend? Bronner hatte anscheinend, wie zuvor erwähnt, eine etwas herablassende Perspektive zur Zuhörerschaft. Philipp Maurer beschrieb diesen Blickwinkel so:

[...] es geht ihm nicht um Kritik an wirtschaftlichen Vorgängen, noch weniger um deren Folgen für den „kleinen Mann“. Es geht ihm darum, das Bild, das er sich von den Reaktionen des Kleinen Mannes auf diese Vorgänge macht zu verspotten, sich über den Kleinen Mann lustig zu machen.²³³

Einerseits handelte Bronner sehr kapitalistisch, als Eigentümer von Theater und Bar nachvollziehbar, andererseits machte er die Menschen zur Zielscheibe seiner Darbietungen, die ihn finanzieren. Bronner selbst gab stets an, dass seine Theater ohne jegliche Förderungen auskamen (bzw. auskommen mussten). Da er von Seiten Politik oder

²²⁹ Vgl.: Kreisler, 1989, S. 97.

²³⁰ Kreisler, 2009, S. 128.

²³¹ Fink/Seufert, 2005, S. 233.

²³² Vgl.: Kreisler, 2009, S. 106.

²³³ Philipp Maurer, *Politische Kritik im Kabarett*, 1987, S.6.

Wirtschaft ohnehin keine Subventionen bekam, die ihm hätten gestrichen werden können, wäre eine Kritik an jenen Institutionen fairer als am Publikum. Die Begründung für diese abfällige Haltung geht aus den anekdotenhaften Überlieferungen in seinen Büchern hervor.²³⁴ Es darf dabei nicht vergessen werden, dass diese Begebenheiten, sofern sie einer objektiven Wahrheit entsprechen, was bei Anekdoten schwer bis unmöglich nachzuweisen ist, Extrembeispiele sind, da sie sonst vermutlich nicht in Erinnerung geblieben wären. Dass Naivität bis hin zu Dummheit aber ebenso wie hohe Intelligenz und Fachkunde in jeder größeren Zusammenfassung von Menschen vorhanden sind, also auch im Zuschauer-raum, wird dabei nicht beachtet.

Bronner beschrieb den Durchschnittsösterreicher mit der Bildung eines 14-Jährigen und Vorurteilen aus dem Elternhaus.²³⁵ Dadurch wird wieder die Herablassung deutlich, diese erscheint sogar grotesk, da er als Grund die Ablehnung jeglichen Lernens nach der Schulausbildung nennt, das nicht zur beruflichen Entwicklung dient, er selbst aber etwa den gleichen Bildungsstand hatte: Pflichtschulabschluss und abgebrochene Lehre als Schaufensterdekorateur. Der Unterschied zu seinen Mitmenschen bestand demnach darin, dass er (zusammen mit seinen Kollegen) die Probleme und Missstände erkannte und über die Personen polemisierte, die sie vermeintlich nicht wahrnahmen. Bezüglich Intention erfolgte also keine Abstufung der Personen betreffend der Möglichkeit, etwas direkt zu verändern (Politiker oder Wirtschaftler) oder nur durch Wahl und Konsumverhalten sekundäre Einflüsse auszuüben (der sprichwörtliche „Kleine Mann“ bzw. das „dumme Publikum“).

Weiters schrieb Bronner, dass die Mentalität der Zuhörer ohnehin nicht verändert werden kann.²³⁶ Aber wenn er keine Möglichkeit einer Entwicklung sah, warum versuchte er dann trotzdem dem Auditorium mittels Kabarett zu moralisieren und „auch unangenehme Wahrheiten ins Gesicht zu sagen“²³⁷? Diese Fragen können nur mit Vermutungen beantwortet werden, vielleicht war es unermüdliches Streben nach Verbesserung von Mensch und Gesellschaft, vielleicht aber auch nur des Geldes wegen und/oder zwecks höheren Selbstwertgefühls. Sollte Letzteres zutreffen, dann wäre Bronner nach Kreisler Definition weniger Kabarettist als vielmehr (Musik-)Kritiker oder sogar Patriot.

²³⁴ Beispielsweise: Bronner, 1992, S. 92ff.

²³⁵ Vgl.: Ebd., S. 155.

²³⁶ Vgl.: Ebd., S. 155.

²³⁷ Ebd., S. 156.

Fazit

Der kurze geschichtliche Abriss der Kabarettgeschichte mit besonderer Berücksichtigung der Stadt Wien diente ebenso wie die behandelten Fachtermini dem Überblick des thematischen Rahmens. Zusammen mit den Kenntnissen der Biographien bildeten sie die Voraussetzungen zum Verstehen der Analysen von Gerhard Bronners und Georg Kreislers Werken. Die Einbeziehung der Werke weiterer Personen, beispielsweise andere Komponisten oder Ensemblemitglieder, wäre zwar interessant gewesen, doch aufgrund von Umfang und Fokus dieser Arbeit unmöglich.

Da von den zwei behandelten Musikkabarettisten nicht sämtliche dem Thema zugehörigen Musikstücke in diese Arbeit eingebunden werden konnten, wurden exemplarisch neun aus ihren Oeuvres ausgewählt, an denen die Methoden, wie Musik andere Musik karikieren kann, veranschaulicht wurden. Hierfür wurde die Auswahl in drei Kategorien eingeteilt, die deren jeweiligen Stil repräsentierten.

Bei der ersten Werkgruppe handelte es sich um Parodien im geschichtlichen Sinn, wobei durch den Effekt der Komisierung das Wort „Parodie“ doppelte Bedeutung erlangte. In dieser Gruppierung wurden bereits vorhandene Musikstücke als Ganzes übernommen und neu bzw. überhaupt textiert. Die Bandbreite der Absichten reichte in den gewählten Beispielen vom Monolog einer einzelnen Person über die Karikatur einer prominenten Persönlichkeit bis hin zu scharfer Sozialkritik und Polemisierung ganzer Gesellschaftsschichten.

Sowohl direkte als auch indirekte Zitate, deren bewusste Verzerrung und Anspielungen sind Merkmale, die hauptsächlich in den Musikstücken der zweiten generierten Kategorie zu finden waren. Der Unterschied zur ersten Gruppe bestand hauptsächlich darin, dass Fragmente verschiedenster fremder Werke neu arrangiert und montiert wurden, sodass sie zusammen mit einem dafür komponierten Rahmen ein neues Stück ergaben. Aber auch Anlehnungen an ein ganzes Genre unter Verwendung der spezifischen Merkmale waren in dieser Gruppe zu finden.

Die dritte Kategorie thematisierte die Weiterentwicklung des eben beschriebenen Falls, nämlich der Karikatur eines Musikgenres. Die Abgrenzung als eigenständige Gruppe war darin begründet, dass Bronner und Kreisler beide in Wien geboren wurden und nach der Emigration ebendort im gleichen Gewerbe, als Musiker bzw. Musikkabarettisten, zusam-

menarbeiteten. Die idyllischen Schilderungen, die typisch für Wienerlieder sind, wurden in den Werken benutzt, um Kritik und Polemik zu üben.

Weitere Musikstücke wären ebenfalls wert, dahingehend analysiert und in die drei generierten Kategorien eingeteilt zu werden, wenn der Rahmen dieser Arbeit es zugelassen hätte. Sie sollen hier wenigsten genannt sein:

Mit dem doppelbödigen Begriff der Parodie könnte man Werke wie Bronners *Die Schmat-tesoper*, das die Ouvertüre des *Zigeunerbarons* textiert, den *Cocktail-Bolero*, in dem die erzwungen gefühlte Atmosphäre einer Cocktail-Party über Ravels *Bolero* geschildert wird, überschreiben. Aber auch die Koproduktion von Bronner mit Kreisler, *Orpheus in der Filmwelt*, würde hier eingeordnet werden.

Der zweiten Werkgruppierung wären Stücke wie *Das Triangel* von Kreisler, in dem die Illustration des „Triangelklanges“ musikalisch dargestellt und gleichzeitig Seitenhiebe auf Orchestermusiker ausgeteilt werden, sowie Bronners *Der dialektische Materialismurock*, der sich direkten Zitaten eigener und fremder Musikstücke bedient und diese sogar neu textiert, zuzuordnen.

Das Wienerlied wird in Kreislers Werken wie *Der guate, alte Franz* und *Der Tod, das muss ein Wiener sein*, thematisiert. Die Karikatur eines weiteren Genres, nämlich das der Wanderlieder, ließe sich ebenfalls durch Kreislers Stücke wie *Max auf der Rax* und *Die Wanderniere* behandeln.

Der dritte Abschnitt dieser Arbeit ließ nachvollziehen, warum Bronner und Kreisler ihre Chansons in der Art und Weise komponierten, wie sie es taten. Die unterschiedlichen Anschauungen und Arbeitsmethoden sowie die Begriffe „Kabarett“, „Kunst“ und „Künstler“ wurden von beiden Standpunkten aus betrachtet, ebenso ihre Einstellungen zu Publikum und Kapitalismus. Zuletzt soll noch genannt sein, dass auch der Bezug zur Heimat, sei er eng oder verfremdet, sowie deren spezifische Deutung dieses Wortes, wichtig und ausschlaggebend für die Oeuvres der beiden Künstler, Gerhard Bronner und Georg Kreisler, war.

Anhang

Quellenverzeichnis

Literatur

Bachmann, Robert C.: *Karajan. Anmerkungen zu einer Karriere*, Econ Verlag GmbH, Düsseldorf/Wien, 1983.

Bronner, Gerhard: *Die goldene Zeit des Wiener Cabarets*, Hannibal Verlag, St. Andrä-Wördern, 1995.

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

Bronner, Gerhard: *Meine Jahre mit Qualtinger. Anekdoten, Texte und Erinnerungen*, Amalthea Signum Verlag, Wien, 2003.

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

Budzinski, Klaus: *Pfeffer ins Getriebe. So ist und wurde das Kabarett*, Universitas Verlag, München, 1982.

Budzinski, Klaus / Hippen, Reinhard: *Metzler Kabarett Lexikon*, J.B. Metzler Verlag, Stuttgart/Weimar, 1996.

Dapogny, James: „Armstrong, Louis“, in *The New Grove. Dictionary of music and musicians. Volume Two*, Band 2, Macmillan Publishers Limited, London, 2001. S.30-32.

Elste, Martin: „Karajan, Herbert, Heribert von“, in *Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Personenteil Band 9, 2. Auflage, hrsg. von Ludwig Finscher, Bärenreiter/Metzler Verlag, Kassel/Stuttgart, 2003. Sp.1480-1484.

Endler, Franz / Fritthum, Karl Michael: *Karajan an der Wiener Oper. Dokumentation einer Ära*, Holzhausen Verlag, Wien, 1997.

Faber, Elfriede: *Neubau. Geschichte des 7. Wiener Gemeindebezirks und seiner alten Orte*, hrsg. von Felix Czeike, Edition Wien Verlag, Wien, 1995.

Fink, Hans-Jürgen / Seufert, Michael: *Georg Kreisler gibt es gar nicht. Die Biographie*, Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 2005.

Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, aus dem Französischen übersetzt von Wolfram Bayer und Dieter Hornig, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1993.

Glanz, Christian: „Kurzer Abschnitt der Wiener Kabarettgeschichte“, in *Literatur und Musik in den 50er Jahren am Beispiel des Kabarett. Eine Darstellung österreichischer Kultur- und Geistesgeschichte anhand von Kabarettnummern der 50er Jahre*, hrsg. vom Verband Wiener Volksbildung, Eigenverlag, Wien, 1987. S.24-26.

Günther, Ursula: „Chanson“ in *Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*“, Sachteil Band 2, 2. Auflage, hrsg. von Ludwig Finscher, Bärenreiter/Metzler Verlag, Kassel/Stuttgart, 1995. Sp.559-563.

Hahn, Heribert [u.a.]: *Kabarett in Österreich. 1906 bis 1996*, hrsg. von Franz Kirnbauer, Perplex Verlag, Graz, 1999.

Hauenstein, Hans: *Chronik des Wienerliedes. Ein Streifzug von den Minnesängern über den lieben Augustin, den Harfenisten und Volkssängern bis in die heutige Zeit*, Jasomirgott-Verlag, Klosterneuburg/Wien, 1976.

Hawig, Peter: *Einladung nach Gerolstein. Untersuchungen und Deutungen zum Werk Jacques Offenbachs*, Muth Musikverlag, Fernwald, 2008.

Herzfeld, Gregor: „Georg Kreisler, zum Gegenstand gemacht“, in *Georg Kreisler. Grenzgänger. Sieben Beiträge mit einem Nachwort von Georg Kreisler*, hrsg. von Michael Custodis und Albrecht Riethmüller, Rombach Verlag, Freiburg i.Br./Berlin/Wien, 2009. S.83-89.

Hoffmann, Bernd: „Blues“, in *Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Sachteil Band 1, 2.Auflage, hrsg. von Ludwig Finscher, Bärenreiter/Metzler Verlag, Kassel/Stuttgart, 1994. Sp.1600-1635.

Kirchmeyer, Helmut: *Strawinskys russische Ballette*, Reclam Verlag, Stuttgart, 1974.

Knauer, Wolfram: „Armstrong, Louis“, in *Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Personenteil Band 1, 2.Auflage, hrsg. von Ludwig Finscher, Bärenreiter/Metzler Verlag, Kassel/Stuttgart, 1999. Sp.951-954.

Knauer, Wolfram: „Jazz“, in *Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Sachteil Band 4, 2.Auflage, hrsg. von Ludwig Finscher, Bärenreiter/Metzler Verlag, Kassel/Stuttgart, 1996. Sp.1384-1421.

Kreisler, Georg: *Die alten bösen Lieder. Ein Erinnerungsbuch*, Ueberreuter Verlag, Wien, 1989.

Kreisler, Georg: *Ich weiß nicht, was soll ich bedeuten*, Artemis Verlag, Zürich/München, 1973.

Kreisler, Georg: *Letzte Lieder. Autobiographie*, Arche Literatur Verlag AG, Zürich/Hamburg, 2009.

Maurer, Philipp: „Politische Kritik im Kabarett“, in *Literatur und Musik in den 50er Jahren am Beispiel des Kabarett. Eine Darstellung österreichischer Kultur- und Geistes-*

geschichte anhand von Kabarettnummern der 50er Jahre, hrsg. vom Verband Wiener Volksbildung, Eigenverlag, Wien, 1987. S.4-11.

Schaal, Susanne: „Paraphrase“, in *Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Sachteil Band 7, 2. Auflage, hrsg. von Ludwig Finscher, Bärenreiter/Metzler Verlag, Kassel/Stuttgart, 1997. Sp.1347-1351.

Schatter, Hans Reinhard: „Zu den Parodien“, in *Scharf geschossen. Die deutschsprachige Parodie von 1900 bis zur Gegenwart*, hrsg. von Hans Reinhard Schatter, Scherz Verlag, München/Bern/Wien, 1968. S.7-11.

Schedtler, Susanne (Hg.): *Wienerlied und Weana Tanz*, Löcker Verlag, Wien, 2004.

Schmölzer, Hilde: *Das böse Wien der Sechziger*, Mandelbaum Verlag, Wien, 2008.

Schneider, Herbert: „Chanson“, in *Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Sachteil Band 2, 2. Auflage, hrsg. von Ludwig Finscher, Bärenreiter/Metzler Verlag, Kassel/Stuttgart, 1995. Sp.601-614.

Seefehlner, Egon: „Eine Erinnerung zum Geleit“, in *Karajan an der Wiener Oper. Dokumentation einer Ära*, von Franz Endler und Karl Michael Fritthum, Holzhausen Verlag, Wien, 1997. S.VI-VII.

Stresemann, Wolfgang: *Ein seltsamer Mann... . Erinnerungen an Herbert von Karajan*, Ullstein Verlag GmbH, Frankfurt am Main/Berlin, 1991.

Verweyen, Theodor / Witting, Gunther: *Einfache Formen der Intertextualität. Theoretische Überlegungen und historische Untersuchungen*, mentis Verlag GmbH, Paderborn, 2010.

von Dadelsen, Georg: „Parodie und Kontrafraktur“, in *Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Band 7, 2. Auflage, hrsg. von Ludwig Finscher, Bärenreiter/Metzler Verlag, Kassel/Stuttgart, 1997. Sp.1394-1498.

Weber, Ernst: „Das ‚klassische‘ Wienerlied“, in *Wien Musikgeschichte – Teil 1: Volksmusik und Wienerlied*, hrsg. von Elisabeth Fritz und Helmut Kretschmer, LIT Verlag, Wien, 2006. S.204-231.

Weber, Ernst: „Das Wienerlied in den zwanziger und dreißiger Jahren“, in *Wien Musikgeschichte – Teil 1: Volksmusik und Wienerlied*, hrsg. von Elisabeth Fritz und Helmut Kretschmer, LIT Verlag, Wien, 2006. S.312-378.

O. V.: „Einleitung“, in *Kabarett in Österreich. 1906-1996*, hrsg. von Franz Kirnbauer, Perplex Verlag, Graz, 1999. S.9-10.

Plakate und Programmheft

(in chronologischer Reihenfolge)

Plakat zur Premiere von *Blattl vor'm Mund*, ohne Verlagsangabe, Wien, 1956.

Plakat zur Premiere von *Brettl vor'm Klavier*, Herz & Co., Wien, 1957.

Plakat zur Premiere von *Glasl vor'm Aug'*, Herz & Co., Wien, 1957.

Plakat zur Premiere von *Dachl überm Kopf*, Herz & Co., Wien, 1959.

Programmheft zu *Hackl vor'm Kreuz*, Eigenverlag Theater am Kärntnertor, ohne Jahresangabe.

Tonträger

Bronner, Gerhard [u.a.]: *Das Gerhard Bronner Song Book*, Preiser Records PR 90532, Wien, 2002.

Bronner, Gerhard [u.a.]: „Der Bundesbahnblues“, in: *Die Qualtinger-Songs*, Track 2, Preiser Records PR 90065, Wien, 1980.

Bronner, Gerhard [u.a.]: „Die alte Engelmacherin“, in: *Die Qualtinger-Songs*, Track 5, Preiser Records PR 90065, Wien, 1980.

Bronner, Gerhard [u.a.]: „Krügerl vor'm G'sicht“, in: *Die Qualtinger-Songs*, Track 17, Preiser Records PR 90065, Wien, 1980.

Bronner, Gerhard [u.a.]: „Der Karajanuskopf“, in: *Kabarettisten singen Klassiker*, Track 2, Preiser Records PR 93038, Wien, 1975.

Kreisler, Georg: „Wien ohne Wiener“, in: *Die alten bösen Lieder*, CD 2, Track 4, Preiser Records PR 90340, Wien, 1971/1997.

Kreisler, Georg: „Der Musikkritiker“, in: *Everblacks*, CD 1, Track 10, Preiser Records PR 90306, Wien, 1971/1975.

Kreisler, Georg: „Opernboogie“, in: *Everblacks*, CD 1, Track 4, Preiser Records PR 90306, Wien, 1971/1975.

Kreisler, Georg: „Wo sind die Zeiten dahin“, in: *Everblacks*, CD 2, Track 15, Preiser Records PR 90306, Wien, 1971/1975.

Kreisler, Georg: „Eine kleine Gutenachtmusik“, in: *Kreislers Purzelbäume*, Track 4, Preiser Records PR 93255, Wien, 1975.

Kreisler, Georg / Küppers, Topsy: *Der Tod, das muss ein Wiener sein*, Preiser Records PR 90204, Wien, 1969.

Kreisler, Georg / Peters, Barbara: *Als der Zirkus in Flammen stand*, kip records kip6014, Vertrieb NRW, 2000.

Kreisler, Georg / Peters, Barbara: *Mit dem Rücken gegen die Wand*, Preiser Records PR 90244, Wien, 1979.

Notenausgaben

Bronner, Gerhard: *Die alte Engelmacherin. Wienerlied*, Klavierbearbeitung von Kurt Werner, Metroton Verlag, Wien, 1957.

Bronner, Gerhard: *Ein Krügerl, ein Glaserl, ein Stamperl. (Wienerlied aus „Hackl vor'm Kreuz“)*, Klavierbearbeitung von Kurt Werner, Welmusik Edition WM 6871, Wien, 1960.

Bronner, Gerhard: *The Bundesbahn-Blues*, arrangiert von Helmut Lakits, Welmusik Edition WM 5997(5), Wien, 1956.

Kreisler, Georg: *Der Musikkritiker*, Eigenverlag, kip 3006, o.O., 1999.

Kreisler, Georg: *Opernboogie*, Eigenverlag, kip 3007, o.O., 2000.

Kreisler, Georg: *Wien ohne Wiener*, Eigenverlag, Basel, 2002.

Mozart, Wolfgang Amadeus: *16. Sonate in C, (KV 545)*, in *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie IX: Klaviermusik, Werkgruppe 25: Klaviersonaten Band 2, hrsg. von der internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Bärenreiter, Kassel/Basel/London, 1986.

Rossini, Gioacchino: *Der Barbier von Sevilla*, Klavierauszug, hrsg. von Kurt Soldan, Verlag C.F. Peters, Frankfurt/London/New York, 1960.

Weblinks

<http://www.wiener-staatsoper.at/Content.Node/home/opernhaus/geschichte/Alle-Direktoren.de.php> - Homepage der Wiener Staatsoper (Zugriff am 9.1.2013 – 14:45)

<http://frauen.spoe.at/fristenregelung> - Geschichte der Fristenregelung in Österreich (Zugriff am 28.1.2013 – 11:30)

Anmerkung zur Zitierweise:

Sämtliche Quellen werden im Text mit „Autor, Erscheinungsjahr, Seitenzahl“ angegeben, der vollständige Titel sowie der Verlag sind im Literaturverzeichnis zu finden. Sinngemäßen Übernahmen ist das Kürzel „Vgl.“ (=Vergleiche) vorangestellt, bei „Ebd.“ (Ebenda) ist dieselbe Quelle wie beim vorherigen Zitat gemeint, sollte es sich jedoch um eine andere Seitenzahl handeln, ist diese angegeben.

Die Abkürzung MGG steht für *Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*.

Alle Angaben sind nach bestem Wissen und Gewissen aufgelistet.

Abstract

Diese Diplomarbeit thematisiert das Phänomen der Verwendung von Musik in Musik anhand der Musikkabarettisten Gerhard Bronner und Georg Kreisler. Obwohl die beiden gegensätzliche Ansichten und Vorstellungen von Kunst und Kabarett hatten, arbeiteten sie Mitte bis Ende der 50er Jahre zusammen, wobei Musik stets ein wesentlicher Bestandteil ihres Schaffens war. Anhand dreier Gruppen von Liedern wird gezeigt, wie

- a) bereits existierende Musik durch (Neu-)Textierung andere und sogar völlig konträre Bedeutungen erlangen kann,
- b) durch Zitate, Montagen und bewusste Verzerrungen neue Kompositionen entstehen und die Anspielungen ihrer Originalwerke dienen oder diese karikieren,
- c) ganze Musikgenres durch Verwendung ihrer typischen Charakteristika die Grundlage für satirische, ironische und sozialkritische (etc.) Aussagen bilden.

Ein interessantes Phänomen ist hierbei, dass die Komik der Musikstücke linear mit dem (musikalischen) Hintergrundwissen ins Unendliche zu steigen scheint, obwohl selbst ohne Kenntnis der verwendeten oder angespielten Musiken die Werke amüsant wirken.

Leider ist es hier nicht möglich, sämtliche Musikstücke zu behandeln, in denen Bronner und Kreisler Musik als Werkzeug und Stoff verwenden.

Dabei ist das Spektrum der Themen ebenso vielfältig wie die Möglichkeiten, sie zu behandeln – es reicht vom unpersönlichen Monolog eines vermeintlichen Nostalgikers über die Karikatur prominenter Persönlichkeiten bis zur Kritik an Berufen, Gesellschaften und Mentalitäten.

Rückschlüsse auf die differenten Perspektiven lassen sich aus Erziehung und Erfahrungen während der Emigration ziehen, aber auch Praxis und Routine während und nach der Kooperation sind den Analysen und Interpretationen dienlich und tragen zum besseren Verständnis der Anschauungen und Herangehensweisen bei.

Deshalb wurde die Reihenfolge der Kapitel adäquat zu den Entwicklungsstufen der beiden Künstler gewählt: Zunächst ist eine Beschreibung der Lebensgeschichten bis zum Zeitpunkt des Zusammentreffens in Wien 1955 (und in aller Kürze weiter bis zum Tod) zu finden, folglich neun Musikstücke innerhalb dreier generierter Kategorien und schließlich eine allgemeine und reflexive Betrachtung verschiedener Parameter wie Kunst, Improvisation, Heimat und anderen.

Lebenslauf

Name, Vornamen:	Lag, Christian Josef
Geburtsdatum und -ort:	12. Juni 1987, Eisenstadt
Familienstand:	ledig
Staatsangehörigkeit:	Österreich
Eltern:	Christian und Narzissa Maria Lag
Geschwister:	Alexander Lag, BA
Ausbildung:	1993 – 1997 Volksschule Purbach am Neusiedlersee 1997 – 2006 Bundesoberstufenrealgymnasium, Kurzwiese, Eisenstadt, Abschluss mit AHS-Matura Juli 2006 – September 2007 Präsenzdienst geleistet bei Militärmusik Burgenland Seit Oktober 2007 Studium Musikwissenschaft an der Universität Wien
Sprachkenntnisse:	Deutsch (Muttersprache), Englisch, Latein, Russisch

Noten und Texte

Wo sind die Zeiten dahin (Kreisler)²³⁸

122

16. Sonate in C KV 545²³⁹

Datiert: Wien, 26. Juni 1788

Allegro

²³⁹ Zur Überlieferung und fehlenden Dynamik vgl. Vorwort.

²⁴⁰ T. 7, linke Hand, 1. Viertel: So in den Vorlagen; vgl. aber T. 48.

© 1986 by Bärenreiter - Verlag, Kassel

²³⁸ Noten aus: Mozart, Wolfgang Amadeus: „16. Sonate in C, Allegro“, (KV 545), in *Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie IX: Klaviermusik, Werkgruppe 25: Klaviersonaten Band 2*, hrsg. von der internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Bärenreiter, Kassel/Basel/London, 1986.

18

21

24

27

30

33

The musical score consists of six systems of piano music, each spanning three measures. The notation is in treble and bass clefs. Measure numbers 18, 21, 24, 27, 30, and 33 are indicated at the beginning of their respective systems. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A trill is marked above a note in measure 24. The key signature changes from one sharp (F#) to one flat (Bb) between measures 27 and 30.



55

58

61

64

67

70

⊗ T. 63, linke Hand, 3. Note: In den Vorlagen irrtümlich ⊗ g' statt a'.

Wo sind die Zeiten dahin (Text)²³⁹

Wo sind die Zeiten dahin,
als es noch g'miatlich war in Wien?
Als noch die herzigen Fiaker durch die Straßen glitten,
als noch die schneidigen Husaren aus der Hofburg ritten,
als noch Maria Antoinette nach Paris kutschierte,
als noch der Schubert komponierte, weil er Hunger spürte,
als noch der gute Kaiser Franz beinahe nichts erlaubte
und das Volk in Kriege lenkte,
manche köpfte, manche henkte,
nix wie Tod gab's weit und breit,
wo ist die Zeit?

Manche sind zwar fortgeschritten,
andre Länder, andre Sitten;
Wien bleibt Wien, das ist grad das schöne dran.
Wien bleibt Wien, dass man sich dran g'wöhnen kann.
Hier gibt's kan Lenin, kan Ho Chi Minh, ka Disziplin,
nur Melodien und Harmonien,
die in Berlin längst nicht mehr zieh'n,
weil wir in Wien alle hin und wieder sagen:
Nur nix Neu's, bleib mer schön beim Alten.
Ändern lasst sich gar nix, weil der Wiener das net will.
Ändern lasst sich gar nix, weil die Arbeit wär zu viel.
Ja woi.

Na! Ändern lasst sich gar nix, weil die Erde sich noch dreht.
Leb' ma nur so weiter, wenn ma tot sind, ist's zu spät.
Ich sag ja schon seit zwanzig Jahr:
Wozu denn ein Experiment?
Wir lassen alles so, wie's war;
wenn man das Neue noch net kennt.
Ändern lasst sich gar nix, weil es steht ja net dafür.
Ändern sollen die andern, weil die andern san net wir.
Solang der Steffel noch net fällt,
solang der Prater noch net brennt,
solang die Krankenkasse zahlt,
solang mei Wirtin mich noch kennt,
solang die Oper zuviel kost',
solang die Ratten sich vermehr'n,
solang a Madel mich noch lasst,
solang die Fremden hier verkehr'n,
solang der Wein a bisserl schmeckt,
solang ist alles mir egal,
solang hab ich vor mir Respekt.
Ich werd nicht international.

²³⁹ Texttranskription aus: Kreisler, Georg: „Wo sind die Zeiten dahin“, in Everblacks, CD 2, Track 15, Preiser Records PR 90306, Wien, 1971/1975.

Komm, Alte, sauf ma noch was,
nachher könn ma weiterräumen,

Wo sind die Zeiten dahin,
als es noch g'miatlich war in Wien?
Als noch das schöne große Kaiserreich zusammenkrachte,
als noch der Dollfuß alle Roten einfach niedermachte,
als noch der guate alte Hitler bei uns einmarschierte,
als man die jüdischen Geschäfte einfach arisierte,
als man die Juden dort, wo's hin g'hörn, in die Lager steckte,
als man die Falschheit der Franzosen wieder neu entdeckte,
als sich der Lanza an der russischen Riviera sonnte,
als man im letzten Kriegsjahr Widerständler werden konnte,
wenn wir mit die Zigaretten
nicht so viel geschoben hätten,
wär'n die Russen, diese lieben,
sicherlich bei uns geblieben,
schad um die Besatzungsleut',
wo ist die Zeit?

Nur die Deutschen sind die Dummen,
weil's jetzt als Touristen kommen.
Wien bleibt Wien, weil so viel zum Neppen gibt.
Wien bleibt Wien, weil's genügend Deppen gibt.
Wien hat seinen Wein und seine Frauen und seinen Wald,
die Medizin, die Schlamperein,
man muss sich trauen, dann kriegt man's zahlt.
Wir ham den Strauß, Johann,
den Kaiser Franz Joseph,
ich brauch kein Wasser in der Wohnung, lieber bleib ma schön beim Alten.
Ändern lasst sich gar nix, weil sonst hätt mer's ja schon g'macht.
Ändern lasst sich gar nix, also Servus, Gute Nacht.

Ändern lasst sich gar nix, weil ich sowas net riskier.
Ändern lasst sich gar nix, und am allerletzten wir.
Ja woi.

Der Karajanuskopf (Bronner)²⁴⁰

30

Zweite Szene

Figaro (eine Gitarre umgehängt). Der Graf (versteckt).

Nr. 2. Kavatine

Allegro vivace

Figaro (hinter der Szene)

La la la le - ra,
La ran la le - ra,

la la la la ra
la ran la le - ra,

Edition Peters

11000

²⁴⁰ Noten aus: Rossini, Gioacchino: *Der Barbier von Sevilla*, Klavierauszug, hrsg. von Kurt Soldan, Verlag C.F. Peters, Frankfurt/London/New York, 1960. S.30-40.

f.

la la la la.
la ran la ra.

f.

Ich bin das Fak-to-tum der schö-nen Welt, ja, ich!
Lar - goal fac - to - tum del-la oit - là, lar-go!

Str. *tr.* *tr.* *tr.* *f.*

f.

La la la la la la la la la! Hab — mir die schönste Bestimmung er-
Laran la la ran la la ran la la! Pre - sto a bot - te - ga, chè l'al - ba è

Kl. *f.* *G.P.* *pp* *Str.* *tr.* *tr.* *tr.*

pp

f.

wählt, mir er-wählt! La la la la la la la la la!
già, pre - sto! Laran la la ran la la ran la là!

Kl. *Kl.* *Kl.* *f.* *dolce*

p

Ich bin der Ci-ce-ro, al-ler Bar-bie-re, al-ler Bar-
 Ah che bel vi-ve-re, che bel pia-ce-re, che bel pia-
 Fl. VI.
 Str.
 bie-re, und gra-tu-lie-re mir selbst zum Glück, mir selbst zum Glück! Fl. VI.
 ce-re per un bar-bie-re di qua-li-tà, di qua-li-tà! Str. pp
 Ha, bra-vo, Fi-ga-ro, bra-vo, bra-vis-si-mo, bra-
 Ah bra-vo, Fi-ga-ro, bra-vo, bra-vis-si-mo, bra-
 tr tr tr
 ff G. Orch.
 vo! La la la la la la la la la la! Ich bin der
 vo! La ran la la ran la la ran la la! For tu-na-
 VI. Kl. Fl.
 f Str. p ff G.P.
 Glück-lich-ste durch mein Ge-schick, bra-vo, la la la la la la la la la
 tis-si-mo per ve-ri-tà, bra-vo, la ran la la ran la la ran
 tr tr VI. Fl. kl. Fl.
 Str. p

F. *la la, ich bin der Glück-lich-ste durch mein Ge-schick, ich bin der*
la la, för-tu-na-tis-si-mo per ve-ri-tà, för-tu-na-

G. Orch.

F. *Glück-lich-ste durch mein Ge-schick, la la la la la la la la la la la la*
tis-si-mo per ve-ri-tà, la la ran la la la ran la la ran la la ran

F. *la la la la la la la!*
la la ran la la ran la!

Bläs. Str. Bläs.

F. *Je-dem zu*
Fron-to a far

vi. *pp* Kl. vi.

F. *Dien-sten zu al-len Stun-den, um-ringt von Kun-den bald hier, bald dort. So wie ich*
tut-to, la not-te, il gior-no sem-pre d'in-tor-no in gi-ro sta. Miglior cuc-

Kl. vi. vi.

le - be, so wie ich we - be, gibt es kein schö - ne-res Glück auf der Welt, la la la
 cu - gnaper un bar - bie - re, vi - ta più no - bi - le no non si dà, la le ran

la la la la la la la la la la la la la la la la la!
 la le ran la le ran la le ran la le ran la le ran la le ran la!

Hübsch und ge - sund macht euch nur der Bar -
 Ra - so - rie pet - ti - ni, lan - cet - te e

bier zugleich, Köp - fe und Bär - te sind al - le sein, hübsch und ge - sund macht euch nur der Bar -
 for - bi - ci al mio co - man - do tut - to qui sta, lan - cet - te e for - bi - ci, ra - so - ri,

bier zu - gleich, Köp - fe und Bär - te sind al - le sein. Und Ak - zi -
 pet - ti - ni, al mio co - man - do tut - to qui sta. V'è la ri -

ff
 Fg. Br.
 p
 Fl. VI.
 Str.
 pp

F. *denzien* *gibt es in Fülle,* *mit Herrn und Da-men ganz in der*
sor-sa *poi del me-stie-re* *col-la don-net-ta, col ca-va-*

F. *Stil-le, mit jun-gen Da-men, la la la la la, mit al-ten Her-ren, la la la la*
lie-re, col-la don-net-ta, la le ran le rà, col ca-va-lie-re, la la ran la

F. *la la!* *Ich bin der Ci-ce-ro al-ler Bar-*
la la! *Al che bel vi-ve-re, che bel pia-*

Kl. *[dolce]* *vi.*

Str.

F. *bie-re, al-ler Bar-bie-re, ich gra-tu-lie-re mir selbst zum Glück, mir selbst zum*
ce-re, che bel pia-ce-re per un bar-bie-re di qua-li-tà, di qua-li-

Str.

Fg.

F. *Glück.* *Man ruft, man seufzt nach mir,*
ta. *Tut-ti mi chie-do-no,*

Kl. Fg. *pp* *pp*

Hrn. Trp. Br. Vo. pias.

F. will mich bald dort, bald hier, Grafen, Ba-ro-nen, Mädchen, Ma-
tut - ti mi vo - glio - no, don-ne, ra-gas-si, vec-chi, fan-

F. tro-nen, bald heißt's ra-sie-ren, bald rap-por - tie - ren,
ciul-le, qua la parruc-ca, pre-sto la bar-ba,

F. bald ein Billettchen dort a-dres-sie-ren, man ruft, man seufzt nach mir, will mich bald
qua la sanguigna, presto il bi-gliet-to, tut - ti mi chie - do - no, tut - ti mi

F. dort, bald hier, man ruft, man seufzt nach mir, will mich bald dort, bald hier, Grafen, Ba-ro-nen, Mädchen, Ma-
vo - glio - no, tut - ti mi vo - glio - no, tut - ti mi vo - glio - no, qua la par-ruc-ca, pre-sto la

F. tro-nen; nur dies Bil - lett - chen, Fi - ga-ro, Fi - ga-ro, Fi-ga-ro, Fi-ga-ro,
bar-ba, presto il bi - gliet-to ci, Fi - ga-ro, Fi - ga-ro, Fi-ga-ro, Fi-ga-ro,

colla parte

f Fi-ga-ro, Fi-ga-ro, Fi-ga-ro, Fi-ga-ro, Fi-ga-ro! Zu - viel, — weh mir, — man
 Fi-ga-ro, Fi-ga-ro, Fi-ga-ro, Fi-ga-ro, Fi-ga-ro! Oi - mè, — oi - mè, — che

ff *G. Orch.*

f fol-tert mich, zu viel, — wahr-haf - tig, al - les auf ein - mal, ich kann nicht
f fu - ria, oi mè, — che fol - la, u - no al-la vol - ta per ca - ri -

f mehr, ich kann nicht mehr, ich kann nicht mehr, al - les auf
f tà, per ca - ri - tà, per ca - ri - tà, u - no al-la
ff *VI.*

f ein-mal, al-les auf ein-mal, al-les auf ein-mal, ich kann nicht mehr!
f vol - ta, u - no al-la vol - ta, u - no al-la vol - ta per ca - ri - tà!
smorzando *pp* *El.Fg.*

f Fi - ga-ro! Bin dort. Hel Fi - ga-ro!
f Fi - ga-ro! Son qua. Ehi! Fi - ga-ro!

Vc. pizz.

Bin da, Fi-ga-ro dort, Fi-ga-ro da, Fi-ga-ro dort, Fi-ga-ro
 Son qua, Fi-ga-ro qua, Fi-ga-ro là, Fi-ga-ro qua, Fi-ga-ro
 Fl. Kl. Fl.

da, Fi-ga-ro dort, Fi-ga-ro da, Fi-ga-ro dort, Fi-ga-ro da, ei-ligst auf
 là, Fi-ga-ro sù, Fi-ga-ro giù, Fi-ga-ro sù, Fi-ga-ro giù, pron-to, pron-

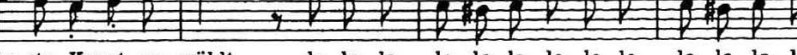
je - den Wink bin wie der Blitz so flink, bin das Fak - to - tum der schönen Welt, der schönen
 tis - si - mo son come un ful - mi - ne, so no il fac - to - tum del - la cit - tà, del - la cit -

Welt, der schö - nen Welt, der schö - nen Welt, der schö - nen Welt!
 là, del - la cit - tà, del - la cit - tà, del - la cit - tà!

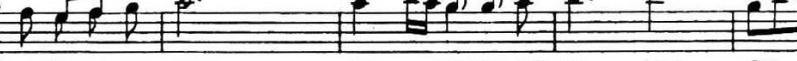
Ha, bra - vo, Fi - ga - ro, bra - vo, bra - vis - si - mo, ha, bra - vo,
 Ah bra - vo, Fi - ga - ro, bra - vo, bra - vis - si - mo, ah bra - vo,

vi.
 smorzando
 pp G. Orch.
 Br.

Fi-ga-ro, bra-vo, bra-vis-si-mo, ich hab die schön-ste Kunst er-wählt, ich hab die
Fi-ga-ro, bra-vo, bra-vis-si-mo, a te for-tu-na, a te for-tu-na, a te for-

F. 
schön-ste Kunst er-wählt, la la la la la la la la la la la la
tu - na non manche - ra, la la ran la la ran la la ran la la ran

la la la la la la la la la, ich hab die schön-ste Kunst er - wählt, ich hab die
la la ran la la ran la la ran, a te for - tu - na, a te for - tu - na, a te for -

F. 
schönste Kunst er - wählt, ich — bin das Fak - to - tum der — schö-nen
tu - na non manche - rà, so - noil fac - to - tum del - la cil-

Welt, — ich — bin das Fak - to - tum der — schö - nen Welt, — der —
 tà, — so — no il fac - to - tum del — la — cit - tà, — del —

p.

schö - nen — Welt, der — schö - nen — Welt, der schö - nen Welt! [40]
la — cit — tà, — del — la — cit — tà, del — la cit — tà!

Gegenüberstellung der Texte ²⁴¹

Librettotext (Deutsche Übersetzung)	Bronners Liedtext
[...] Ich bin das Faktotum der schönen Welt, ja, ich! La la la la la la la la la! Hab mir die schönste Bestimmung erwählt, mir erwählt! La la la la la la la la la! Ich bin der Cicero aller Barbieri, aller Barbieri, und gratuliere mir selbst zum Glück, mir selbst zum Glück! Ha, bravo, Figaro, bravo, bravissimo, bravo! La la la la la la la la la! Ich bin der Glückliche durch mein Geschick, bravo! La la la la la la la la la, ich bin der Glückliche durch mein Geschick, ich bin der Glückliche durch mein Geschick, la la la la la la la la la La la la la la la la la la! Jedem zu Diensten zu allen Stunden, umringt von Kunden, bald hier bald dort. So wie ich lebe, so wie ich webe, gibt es kein schöneres Glück auf der Welt. La la la la la la la la la la la la la la la la la la la la! Hübsch und gesund macht euch nur der Barbier Zugleich, Köpfe und Bärte sind alle sein, Hübsch und gesund macht euch nur der Barbier Zugleich, Köpfe und Bärte sind alle sein Und Akzidenzien gibt es in Fülle, mit Herrn und Damen ganz in der Stille, mit jungen Damen, la la la la la, mit alten Herren, la la la la la la ! Ich bin der Cicero aller Barbieri, aller Barbieri,	Ich bin das Faktotum der heutigen Opernwelt! Ganz Europa will mich engagieren – ja! Wo es heut Festspiele gibt, bin ich angestellt, um das Publikum zu faszinieren – ja! Ich bin der Cicero aller prominenten, großen Dirigenten. Ich dirigiere stets mit Geschmack – und einem Frack! Ich bin das klassische Universalgenie, bring das Publikum in Rage. Ich dirigiere und führe zugleich Regie. Und kassiere die doppelte Gage. Ganz egal, ob Mailand, oder Rom, oder Berlin, Ganz egal, ob Salzburg, oder Bayreuth, oder Wien. Ich fahre hin. Wo es Termine und Geld zu verdienen gibt, fahre ich hin. Jedem zu Diensten, zu allen Stunden dien' ich den Kunden, hier oder dort. Wenn die Termine mir es gestatten, mach' ich noch Platten für den Export. Zwischendurch finde ich immer noch Zeit für die Leitung der Staatsoper – quasi als Sport. Die Meister der Klassik zu interpretieren, das mach ich am liebsten, das macht mir a Freud'. Denn bei den Modernen müsst ich probieren, und dazu hab ich nicht die nötige Zeit. Avantgardisten wie der Strawinsky sind kein Vergnügen, den lass ich liegen. Ich spiel Rossini: Lalala la la lalala! Was nützt ma der Pfitzner? Und ich finde, mit Hindemith könnte man doch was riskieren... Nein! Nein! Ich bleibe bei Verdi, der fällt mir nicht schwer, die Leut' wollen zwar die die Modernen,

²⁴¹ Librettotext aus: siehe Noten.

Texttranskription aus: Bronner, Gerhard [u.a.]: „Der Karajanuskopf“, in: Kabarettisten singen Klassiker, Track 2, Preiser Records PR 93038, Wien, 1975.

ich gratuliere mir selbst zum Glück, mir selbst zum Glück. Man ruft und schreit nach mir, will mich bald dort, bald hier, Grafen, Baronen, Mädchen, Matronen, bald heißt's rasieren, bald rapportieren, bald ein Billettchen, dort adressieren, man ruft, man seufzt nach mir, will mich bald dort bald hier, man ruft, man seufzt nach mir, will mich bald dort bald hier, Grafen, Baronen, Mädchen, Matronen; Nur dies Billettchen, //: Figaro :// (9x) Zuviel, weh mir, man foltert mich, zuviel, wahrhaftig, alles auf einmal, //: ich kann nicht mehr, :// (3x) alles auf einmal, alles auf einmal, alles auf einmal, ich kann nicht mehr! Figaro! Bin dort. He! Figaro! Bin da, Figaro dort, Figaro da, Figaro dort, Figaro da, Figaro dort, Figaro da, Figaro dort, Figaro da, eiligst auf jeden Wink wie der Blitz so flink, bin das Faktotum der schönen Welt, der schönen Welt, der schönen Welt, der schönen Welt, der schönen Welt! Ha, bravo, Figaro, bravo, bravissimo, ha, bravo, Figaro, bravo, bravissimo, ich hab die schönste Kunst erwählt ich hab die schönste Kunst erwählt la la la la la la la la la la la, la la la la la la la la la la la, ich hab die schönste Kunst erwählt, ich hab die schönste Kunst erwählt, ich bin das Faktotum der schönen Welt, ich bin das Faktotum der schönen Welt, der schönen Welt, der schönen Welt, der schönen Welt, der schönen Welt!	die müsst ich erst lernen, und ich hab heut gar keine Zeit! Man ruft und schreit nach mir, will mich bald dort, bald hier. Grafen, Baronen, Mädchen, Matronen. Mal in Berlin sein, gleich drauf in Wien sein, und dieses Salzburg wird mein Ruin sein. Man synchronisiert mich und fotografiert mich. Ich schreibe Programme und mache Reklame. Und vor meiner Bühnentür steht manche Dame, der gebe ich leutselig gern Autogramme: //: Karajan :// (10x) Zuviel, weh mir, man foltert mich, zuviel, wahrhaftig, alles auf einmal, //: ich kann nicht mehr, :// (3x) Bin ich die Garbo? Was will der Marboe? So viel auf einmal – ich will noch mehr. Karajan! Bin dort! He! Karajan! Bin da. Karajan dort, Karajan da. Karajan dort, Karajan da. Karajan lacht, Karajan schaut, Karajan denkt, Karajan schläft, Hier die Symphoniker, da Philharmoniker, hier eine Oper, da ein Konzert. Jedermann schwört, wenn er mich hört: So ein Genie, gab es noch nie! <i>Chor:</i> Bravo, Herr Karajan! Bravo bravissimo! Bravo, Herr Karajan! Bravo bravissimo! <i>Solo:</i> Ich hab das beste Geschäft mir erwählt. <i>Chor:</i> Er hat das beste Geschäft sich erwählt. <i>Solo:</i> Bitteschön noch einmal, diesmal fortissimo! <i>Chor:</i> Bravo, Herr Karajan! Bravo bravissimo! <i>Solo:</i> Wo ist mein Geld? Ich hab's noch nicht gezählt! <i>Chor:</i> Er hat das beste Geschäft sich erwählt <i>Solo:</i> Ich bin unwiderstehlich, dafür gebührt mir der Dank heut'. <i>Chor:</i> Leider kriegt er allmählich noch die Managerkrankheit. Als ein Held... <i>Solo:</i> Als großer Held <i>Alle:</i> Der Opernwelt!
--	---

Eine kleine Gutenachtmusik (Kreisler)²⁴²

Hingegen wenn man kultiviert ist:
Wie schön in Konzerte zu geh'n!
Dort zeigt man wie gut man dressiert ist,
und auch sonst ist so manches zu seh'n . . .
Man geht ja nicht hin wegen der hohen Kultur,
weil sonst ginge man schleunigst zurück.
Auch nicht zum Vergnügen, ja gar keine Spur!
Und schon gar nicht wegen der Musik...

[Einsatz Orchester, Musik: *Eine kleine Nachtmusik*, Mozart]

Man geht heutzutage ins Konzert,
weil man dort Verschiedenes erfährt:
Erstens ist man nicht irgendwo
und trotzdem nirgendwo.
Man gilt als künstlerisch und doch solid,
wer ins Konzert geht hat es schon zu was gebracht!
Mozart, gut geübt, ist beliebt,
weil er nie plötzlich in Gespräche kracht.
Ja der Wolferl Amadeus hat sich noch beim Komponieren was gedacht!
So sitzt man da und schaut herum auf das andere Publikum,
gruppiert's im Geiste um,
und wenn das laute Tuten, Blasen, Fiedeln, Lärmen zu sehr stört,
dann redet man sein eigenes Konzert!

Übergeh'n wir die paar Leut', die den Mozart hör'n wollen.
Man kennt sie dran, dass sie die Augen schließen,
weil sie sich dann angeblich mehr konzentrieren.
Frau Schmidt trägt heut' Reseda, die Haut schaut aus wie Leder.
Frau Meyer trägt das Gelbe, seit Monaten dasselbe.
Auch Herr Blau weiß genau,
warum er im Konzert ist: nämlich wegen seiner Frau!
Frau Stein trägt den Chinchilla, die Tochter ist in Lila.
Das Söhnchen – ach du Loser –, ist heute ganz in Rosa.
Nur Herr Lis(z)t blickt ganz trist,
weil die Harfenistin in der Hoffnung von ihm ist.

So schaut man rundherum im Saal
und sammelt neues Material
mit Kennerblick:
Über Mozarts kleine Nachtmusik!

Meistens ist bei Mozart ein Konzert ausverkauft und immer sehr begehrt.
Da drüben, der Herr Mandel, bespricht an miesen Handel.

²⁴² Texttranskription aus: Kreisler, Georg: „Eine kleine Gutenachtmusik“, in: Kreislers Purzelbäume, Track 4, Preiser Records PR 93255, Wien, 1975.

Frau Kraus ist mit Herrn Kober, das geht schon seit Oktober.
Herr Schulz ist mit Soubrette, Herr Lutz rennt zur Toilette.
Herr Koch und Fräulein Griebe besprechen ihre Triebe.
Herr Rauter schaltet weise sein Hörgerät auf "leise".
Herr Drechsel schreibt an Wechsel,
Herr Unger hat schon Hunger.

Man fragt sich nur, warum braucht man Musik dazu?
Bei jedem richtigen Konzert ist Musik ein Fremdkörper, der stört.
Mozart kann noch erträglich sein, auch Bach kann möglich sein.
Hingegen Beethoven ist schon zu laut,
doch Bruckner, Brahms und Gustav Mahler lenken ab.
Und ich finde, mit
Hindemith
geht man auf jeden Fall schon viel zu weit!
Ganz zu schweigen von Banausen wie Stockhausen
oder Schönberg oder Egk! Die müssen weg!
Die sind nicht fein! Im Konzert kann ich nicht schreien!
Modern bin ich allein,
Strawinsky macht mich krank!
Genau dasselbe gilt für Orff, dass der das darf?! [darf]

Drum, wenn man Modernes spielt, will kein Mensch mehr hingehen,
bis auf die Leute die die Augen schließen, weil sie sich dann angeblich mehr konzentrier'n.
Doch nirgends ein Herr Mandel mit einem miesen Handel.
Frau Stein ist samt Chinchilla daheim in ihrer Villa.
Auch Frau Kraus bleibt zu Haus,
statt die Scheidung zu riskieren, wie bei Bach und Johann Strauss.
Herr Schulz geht früh zu Bette, statt aus mit der Soubrette.
Es schaltet auch Herr Rauter sein Hörgerät auf "lauter".
Jedermann denkt dann dran,
dass Musik auch protestierend und rebellisch wirken kann.
Am Ende merkt man noch: „Oh Graus! Musik klärt auf und sagt was aus“
und stürmt das Haus!

Aber noch ham wir ja Mozarts kleine Nachtmusik.
Zum hundertzwölften Male Mozarts kleine Nachtmusik.
Die Welt bleibt heil!
Die Kunst greift nicht ins Leben ein, im Gegenteil:
Die Kunst soll niemand[en] reizen, darin liegt ihr Reiz!

Applaus allerseits!

Opernboogie (Kreisler)²⁴³

OPERNBOOGIE 4

Allegro

mf

frei

(gespr.) Haben Sie Opern gern? Ich hab Opern schrecklich gern, aber das ist so eine G'schicht'

p

Denn was die manchmal hineinschreiben, die Herren, das versteht unsereiner je nicht.

Warum in der Zauberflöte liebt Pamina den Tamino?

Georg Kreisler Eigenverlag ©2000 – Alle Rechte vorbehalten! Vervielfältigung verboten!

²⁴³ Kreisler, Georg: *Opernboogie*, Eigenverlag, kip 3007, o.O., 2000.

5

Langsamer

Und warum nicht den Faustlehnmalin Ki-no?

flott

Warum spottet Desdemona Ihre Tür nicht besser Zu? Und warum less in

stacc

Ve-ro-ne Ro-meo Ju-lia nicht im Ruh? We-rum

singt die Carmen Lie-der für Jo-sé, den dummen Kerl? Und wa-

Georg Kreisler Eigenverlag ©2000 - Alle Rechte vorbehalten! Vervielfältigung verboten!

6

rum bleibt die A - i - da bis zum Schluss ein skla - ren - girl?

frei

Ja, noch viele Fragen blieben. Antworten hat Keinen Sinn. Ich hab eine Oper geschrieben, da ist alles logisch drin.

Würde Sie das interessieren? Leihen Sie mir Ihr Gehör! Ich werd' Sie nicht irreführen.

Heute Abend ist Premiere. Seht das schöne Opernhaus! Sieht es nicht fantastisch aus? Also gehen wir hinein!

Ist es nicht wunderbar hier? Damen in grosser Abendtoilette. Herren im Frack Hunde werden an der Leine geführt.

p

Ped.

Werfen wir rasch einen Blick ins Programmheft! (liest)
Grosse Oper in drei Akten: Der Ritter und die Ritterin
haben einen Schwips. Oder: Kiss me, Kater. -

Besetzung: Der Ritter Kuno, von seinen Freunden Kunigl
genannt - Tenor. Die Ritterin Kunigunde, von
ihren Freundinnen Kuniglunde genannt - Bass.

Emma, ihre Mutter - Alt. Ella, ihre Grossmutter -
Sehr alt. Eberhard, ihr minderwärtiger Bruder -

Koloratursopran. Evergreen, das Pferd des Ritters -
ein Rappe. Das ist wahrscheinlich eine Sprechrolle.

Da gehen die Lichter aus -

Der Dirigent Kommt herein hebt den Taktstock

sfz

sfz

sfz

sfz

Vorhang auf!

Wir befinden uns in einem düsteren Wald, nahe der Stadtgrenze von Osnabrück.

gliss auf dem schwarzen Tasten

trém trém trém bo trém ba

Presto

Der Ritter tritt auf zum Motiv von Boogie-Woogie!

Also, der

Ritter:

Es ist ganz un-er-

läss-lich, dass er schön und schlank und wunder-bar, aber heu-te ist er

hässlich. So- gar die Perücke ver- liert schon's Haar. Er wor mal Tenor -

aber jetzt ist er hei- ser. Dann die Ritte- rim:

Schau'n wir der ins Ge- sicht, hat sie blau- e Augen, einen

Rosenmund, aber jung ist die nicht, und ausserdem wiegt sie

Georg Kreisler Eigenverlag ©2000 - Alle Rechte vorbehalten! Vervielfältigung verboten!

dreihundert und Ihre Stimme nur einmal stark, aber jetzt ist sie lei-se.

Was ge-schieht jetzt? Der Rit-ter trifft die

Rit-te-rin un-ter ei-ner Lin-de. Da schreiten sie zu-

sammen ih-re Na-men in die Rin-de. Da Kommt der Ritterin

Mutter daher, die ist auch in den Ritter ver- Knallt, und fragt, wie er sich das
vorstellt und wer jetzt die Linde be- zählt? Darauf durchbohrt er sie mit seinem
Schwert und macht ihr den Ga- raus. Und die Ritterin schreit, und der
Vorhang fällt, und der erste Akt ist aus. Jetzt kommt ei-ne

sfz
b+

sfz

Pau - se. Mancho geh'n noch Hau - se. Manche trinken Brau - se, das
 ist der Zweck der Pau - se. Wie schön ist es eine Wurst zu verzehren und
 gleichzeitig O - pern an - zu hören! Was sagen Sie nur zu dem Te - nor? Der
 kommt mir wirklich schrecklich vor. Was reden Sie da, der ist wunderbar. A - ber

pp
 legato
 mit Ped.

13

nicht so gut wie er einmal war. Was halten Sie von seinem ho-hen C? Das

war kein C, das war ein B. Von Mu-sik ver-steht ich je-den Ton, meine

Schwester spielt doch Grammophon. Da läutet die Glocke, das ist ein Glück, die

Pause ist aus, Geh'n wir zurück! Das Publikum wartet,

gloss Plegato

Georg Kreiser Editionverlag ©2000 - Alle Rechte vorbehalten! Vervielfältigung verboten!

Lichter gehen aus, Di-ri-
gent kommt herein,
hebt den Taktstock,

Vorhang!
Im zwei-ten Akt, da
ritet der Ritter zu

Haus auf seiner Mat-
ratzen, Er hat eine ei-ser-ne
Rüstung an und

möcht' sich so gern
Kratzen. Da singt er ei-ne
A-ri-e und

15

Handwritten musical score for voice and piano, numbered 15. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in German.

System 1:

Vocal: das ist ein Mal- heut. Er singt Fi-ge-ro, Fi-ge-ro, Fi-ge-ro, a-ber der
 Piano: Accompaniment with chords and moving lines in both hands.

System 2:

Vocal: Fi-ge-ro ist grad beim Fri- seur. Da schreit er wie ein ge- hetztes Tier, und noch
 Piano: Accompaniment with chords and moving lines in both hands.

System 3:

Vocal: immer ist Kein App- laus. Da häutet er sich auf, der Vorhang fällt, und der
 Piano: Accompaniment with chords and moving lines in both hands.

System 4:

Vocal: zwei-te Akt ist aus. Wie-der ei-ne Pau-se,
 Piano: Accompaniment with chords and moving lines in both hands.

man-che geh'n nach Hau - se, manche trinken Brau - se, das

ist der Zweck der Pau - se. Wie schön, in ei-nen Käse zu beissen und

gleichzeitig Opern zu verreißen! Der Di - ri - gent ist fürchterlich. So

pp legato

Ped.

viel Ta-lent, das hab auch ich. Was reden Sie da? Sie sind nicht gescheit. Wie

fin-den Sie mein neues Kleid? Die Kla-ra hat noch Keinen Mann. Das

ist Kein Wunder, schen-sie's an. Mir tut ja nur die Mut-ter leid. Wie

fin-den Sie mein neues Kleid? Ich halt' die O-per für geschwollen. Wir

hätten ins Ki-no ga-hen sollen. Ich mach's mit Butter und KaKao. Des

ist ja gar nicht seine Frau. Die Paula wird schon ziemlich breit. Wie

finden Sie mein neues Kleid? Da läutet die Glocke, das ist ein Glück. Die

Pause ist aus. geh'n wir zurück! Das Publikum wartet.

gliss *P legato*

Lichter gehen aus, Dirigo kommt herein, hebt den Taktstock,

Anschmallen! Rauchen einstellen!

Vorhang! Der drit-te Akt, der bringt die Spannung

auf ein Ma-xi-mum. Der Rit-ter hat sich zwar auf-ge-hängt, doch

spakt er als Geist he-tun. Die Ritte-rin, die mag ihn nicht als

20

Geist o-der als To-ten, denn erstens ist er ihr unsympathisch und

zweitens ist spucken ver- boten. Da singt sie: Nur der Schön-heit

weht' ich mein Le-ben - und stirbt. Und ihr Bruder singt: Lo-cha, Ba-

gar- zo - und stirbt. Der Dirigent singt: Oh, wie so trügerisch

Stesso Tempo

Georg Kreisler Eigenverlag ©2000 - Alle Rechte vorbehalten! Vervielfältigung verboten!

sind Frauen - her - - zen - und stirbt.

End-lich sind alle tot, was niemanden ge-niert. Das

Publi-kum ist nur halbtot, also wird et-was app-lau-di-ert.

Plötzlich geht der Vorhang auf. Was hat sich be-ge-ben? Der

22

Ritter, die Ritterin, Mutter, Bruder, al-le sind wieder am Le-ben. Das

Pub-li- Kum wird wild und schreit: Wo ist der Schwan? Der

Ritter wird me-lan-cholisch und heirätet den So-pran. Der

Re-gis-seur ver-beugt sich tief, der Di-ri-gent noch tie-fer Der

Georg Kreisler Eigenverlag ©2000 - Alle Rechte vorbehalten! Vervielfältigung verboten!

Bru-der lächelt zu viel und ver-staucht sich seinen Kiefer, die

Herrn und Damen des Chors, die wälzen sich auf der Er-de, der

Rappe ist ei-ne Rappin und Kriegt drei kleine Pferde Ein

Zahmarzt springt auf da Trum-pe - ten und schaut sich sei-nen Gaumen an. Der Kon-

24

zertmeister wird wahnsinnig und zün-det sei-nen Daumen an. Das

Publi-kum stürmt die Büh-ne und brüllt nach Au-to-grammen. Es wird ge-

schrien, ge-ohlt, ge-tobt, und das ganze Haus bricht zu-sammen.

Presto
Na, ist das nicht besser als Liszt und Puccini, Cho-

gliss

Auf die Tasten schlagen

pin, Schostakowitsch, Ravel, Paganini, Gounod, Debussy oder Le-onca-vallo und

Smeta-na, Schubert, Suppé und De Fal-la, Me-notti, Rossini, Rach-maninoff, Händel, Vi-

valdi und Weber, Scar-latti und Mendelssohn, Gluck, Donizetti und Glinka und Deli-us,

Bruckner, Respighi, Tschai-kowsky, Si-be-li-us? Mei-ne Oper ist besser als deren.

Meine Oper, die muss sich bewähren, denn meine Oper ist feu - rig und

wild. Meine Oper ist die schönste von allen,

mei - ne Oper wird allen gefallen, denn mei - ne O - per

wind nir - gends ge - spielt -

27

Handwritten musical score for a piece numbered 27. The score is written on three staves: a single treble staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below it. The first staff contains a melody with some rests and a final note with an accent. The second staff contains dense chords, mostly triads and dyads, with some notes marked with '+' signs. The third staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes, some marked with '+' signs, and includes fingering numbers like '4' and 'e'. The piece concludes with a double bar line. Below the first system, there are seven more empty grand staves for further notation.

Georg Kreisler Eigenverlag ©2000 - Alle Rechte vorbehalten! Vervielfältigung verboten!

Der Musikkritiker

Allegro

Text und Musik: Georg Kreisler

f

Heu-te fin-det je-de Zei-tung grös-se-re Ver-brei-tung durch Mu - sik - kri - ti-ker.

Und so hab auch ich die Eh-re und mach' jetzt Karri-e-re als Mu - sik - kri - ti-ker.

Georg Kreisler Eigenverlag ©1999 - Alle Rechte vorbehalten! Vervielfältigung verboten!

²⁴⁴ Kreisler, Georg: Der Musikkritiker, Eigenverlag, kip 3006, o.O., 1999.

Ich hab' zwar ka Ah-nung, was Mu - sik ist, denn ich bin be-ruf-lich Phar-ma - zeut,

a-ber ich weiß sehr gut, was Kri - tik ist: Je schlech-ter, um-so mehr freun' sich die Leut'.

Es ge-hört zu mei-nen Pflich-ten, Schö-ries zu ver-nich-ten als Mu - sik - kri - ti - ker.

Soll' ich et-was Schö-nes fin-den, muß ich's un-ter-bin-den als Mu - sik - kri - ti - ker.

Mich kann auch kein Künst-ler ü-ber - lis - ten, da ich ja nicht ver-ste-he, was er tut,

drum sag' ich von je-dem Kom-po - nis - ten: Erst, nach-dem er tot ist, ist er gut. Ja -

End-lich hab ich ei-nen Pos-ten und die Zei-tung läßt es sich was ko - sten.

Ich sitz' auf dem er-sten Plat-ze und die Sän-ger se-hen mei-ne Frat ze.

Orff und Egk und Bo-ris Bla-cher fürch-ten mei-ne hohn-er-füll-ten La - cher.

Hin-de-mith, Stra-vin-sky und Va - re-se sind zwar gut, doch ich bin bee - se.

Ja, ich könnt' zu - frie - den sein, das Schick-sal hat mich reich be -

schert. A-ber oh, mich be-las-tet nur ei-ne Ver-rückt-heit, ich merk es in je-dem Kon - zert: Ich

langsamer

seh', wie das Pub - li - kum weich wird wie Wachs, wenn Mu - sik al - le Sin - ne be - wegt, ich

legato

seh', wie beim Zu - hör'n manch trut - zi - gem Man - ne ein Trän - chen die Bril - le be - schlägt. Nur für

mich hat das Zu - hör'n kei - nen Sinn, weil ich un - mu - si - ka - lisch bin. Ich

seh', wie ein lieb - li - ches Mäd - chen die Hand ih - res Jüng - lings er - greift und sie drückt, wie ein

Groß - mut - ter! zit - ternd die Hals - ket - te aus - zieht, weil sie sonst vor Rüh - rung er - stickt. Nur

falsch singen!
ich sitz' da und hör nicht ein-mal hin, weil ich un - mu - si - ka - fisch bin. Zu

Weih-nach-ten schenkt man mir im-mer Plat-ten. Ich brauch' Kra - wat-ten und neu-e Schuh'.

wo ich auf Be-such bin, spielt man Plat-ten. Ich sitz' im Schat-ten, und hör' nicht zu. A-ber

and' re hör'n zu, und der Zau-ber der hol-den Mu - sik macht die gan-ze Welt schwach. Die

Bö-sen werd'n gut, und die Kran-ken ge-sun-den, be - son-ders bei Mo-zart und Bach. Nur

falsch singen!
ich sitz' da und kratz' mich stur am Kinn, weil ich un - mu - si - ka - lisch bin. Als

Schneller. Langsamer.
Kind hab' ich zwar Kla-vier ge-lernt und üb-te brav zu Haus, doch ü-ber ge-wis-se Stü-cke,

à tempo

kam ich nie hin-aus. Dann hab' ich auch noch Gei-ge ge-lernt und üb-te brav und viel.

Und dann ist mein Gei-gen-lehr-er g'stor-ben und hat mir sein Geld ver-macht. (gespr.) unter der

frei.

Bedingung, dass ich nie mehr spiel'. A - ber et - was muss - te ich schließ - lich tun, so ver -

such-te ich es als Au-tor. Und ein Ver-le-ger, zu dem ich kam, flü-ster-te mir ins Ohr.



Schrei - ben Sie doch ein Buch ü - ber Schu - bert, schrei - ben Sie doch ein Buch ü - ber Schu - bert!



Al - so ging ich froh' nach Hau - se, setz - te mich nie - der und ich schrieb:



Schu - bert war ein ir - rer, gros - ser Kom - po - nie - rer,



er hat nie ein Geld ge - habt, al - so ist er heu - te der Ver - lie - rer. Er schrieb gar vie - le Tö - ne,

si-cher auch wun-der - schö - ne. Für mich sind sie lei-der be-sti - a-lisch, denn ich bin ganz un - mu-si-ka-lisch.

Ob es jetzt Schu - bert o - der Tschai - kows - ky Brahms o - der Liszt oder Dnje - pr - pe - trov - sky,

ob Sym - pho - nie o - der Ou - ver - tu - re, Rock and Roll, o - der die Wal - kü - re,

Zau - ber - flö - te, ver - kauf - te Braut, für mich ist das al - les nur laut. Das

Buch war so-fort ein Rie-sen-er-folg und es sag-ten mir vie-le Herrn: Ge-ni-all Gross-ar-tig!

Sie müs-sen Kri-ti-ker werd'n! Ich sag-te Ja. Und es ge-schah. Ich

geh' in Kon-zer-te und O-pern hin-ein, und ich hör' mir den Un-sinn dort an. Den

Leu-ten ge-fällt's, und ich komm' zu dem Schluß, an Mu-sik ist viel-leicht et-was dran. Nur

falsch singen!

was d'ran ist, will mir nicht in den Sinn, weil ich un - mu - si - ka - lisch bin. Die

Or - gel er - klingt und ein Kna - ben - chor singt und der Kon - tra - punkt tut sich ver - zweig'n. Die

Pau - ke zer - split - tert, der Ka - pell - mei - ster zit - tert und an - geb - lich schluch - zen die Geig'n. Am

ritardando

Schluss er - dröhnt noch don - nern - der Ap - plaus. Ich bin der ein - zi - ge un - mu - si - ka - li - sche Mensch im Haus. A - ber

Tempo I

heu-te fin-det je-de Zei-tung grös-se-re Ver-brei-tung durch Mu - sik - kri - ti-ker.

Und so hab auch ich die Eh-re und mach' jetzt Karri-e-re als Mu - sik - kri - ti-ker.

Ich hab' die-sen Po-sten schla-u er - beu - tet und ich has-se nichts so wie Mu - sik

und dass mir Mu-sik so nichts be - deu - tet, zahl' ich jetzt den Mu-si-kern zu - rück. Ha,

war-tel nur, ihr sollt es büs-sen, be-bet zu den Füß-sen des Mu - sik - kri - ti-kers.

Dass die Welt es wis-se, lest die lu-sti-gen Ver-ris-se des Mu - sik - kri - ti-kers!

Ich bin kon-se-quent und ich er - ken-ne kein Ta-lent, und da ich weiss, dass ich nichts kann, lass ich auch

nie-mand and-'ren 'ran. Und der Re-dak-teur schätzt mei-ne schlech-te Mei-nung sehr, und schreit das

Pub - li - kum: "Hur - ra!" Das nützt euch nichts, denn ich bin da.

Und eu-re Kol. le-gen geb'n mir im-mer ih-ren Seg'n, denn je-dem Künst-ler ist es recht, spricht man von

an - dern Künst - lern schlecht. Nie - der

mit Mu - sik!

The Bundesbahn-Blues (Bronner)²⁴⁵

38.

THE BUNDESBahn-BLUES

Text: Gerhard BRONNER

Musik: Gerhard BRONNER
Arrangement: Harald LAKITS

Blues Tempo



mf 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

E^b E^b 7/G A^b A^b E^b

Oh I was travell-ing through this coun-try, travi-ling with the Bun-des-bahn.
And now I'm look-ing for my ba-by, is - 'nt it a dog gone shame.

Fm7 B^b 7 E^b E^b 7

Ah geh wusch, ah geh wui! I said, I was trave-ling through this coun-try,
Him-mel fix no a-mal! -- I said: I'm look-ing for my ba-by,

E^b 7 E^b 9 A^b 9

with the dog gone Bun-des-bahn. Ah geh wusch, ah geh wui! Ta-
is - 'nt it a dog gone shame. Him-mel fix no a-mal! --

A^b 9 E^b 7 E^b 9

²⁴⁵ Bronner, Gerhard: The Bundesbahn-Blues, arrangiert von Helmut Lakits, Weltmusik Edition WM 5997(5), Wien, 1956.

king a-long my ba-by
There is just the Fahr-plan,

1. sud-den-ly she was — gone.

To-tal ver-

schwunden.

And now I'm

2. of the Bundesbahn to blame,

zu blödl

Is she in

Scheibbs, in Lunz, in Ybbs, in Schruns, in Wul-ka-pro-ders-dorf, in Att-nang-
Ha-ders-dorf, in Weid-ling-au, in Kai-ser-müh-len, Gäns-ern-dorf, Am-

Puch-heim?
stet-ten?

Is she in
Is she in

Mi-stel-bach,
Brei-ten-furt,

in
in

Stin-ken-brunn,
Kla-gen-furt,

in
in

Zwet-tl, or in love-ly Wie-sel-burg?
I-schl, or in Fu-schl, or in Graz?

All I know, she's gone and
Tell me, where's my ba-by,

40.

1. some where im g'scher-ten Jo-gel-land? My poor ba-by! Is she in

2. or I am cer-tain-ly go-ing nuts, sunst wir i nar-risch! Is she in

O-ber-laa, is she in Un-ter-laa, is she in Er-laa, or is she in Laa an der Tha-ya? Dann schrei i

Feu-er! Is she in Bruck an der Mur, an der Ybbs, an der Do-nau, or is she in Bruck an der

Lei- tha, and so wei- ter. This is no Ge- nuß,

WM 5997-The Bundesbahnblues / 3 (5)

I sing the Bun-des-bahn - Blues, for my ba-by. I

B $\flat$ 7 E $\flat$ E $\flat$

ask the Bahn-hofs - vor-stand, I ask the Kas-sier, I ask the man who sells the hei-Be

E $\flat$ E $\flat$ 9 E $\flat$ 9 E $\flat$ 9 E $\flat$ E $\flat$ 9

Wür-stel. I ask the Fahr-dienst - lei-ter, the man with the Beer, I

E $\flat$ 7 A $\flat$ 9 A $\flat$ 9 A $\flat$ 9 A $\flat$ 9 A $\flat$ 9

ev-en ask the Putz-frau with the Bür-stel. But no-bo-dy could tell me,

E $\flat$ E $\flat$ 9 E $\flat$ 7 Fm7 Fm7 Fm7

Where my ba-by might be, not ev-en Mi-ster Wald-brun-ner! Since then I'm

B $\flat$ 7 E $\flat$ E $\flat$ E $\flat$ E $\flat$ E $\flat$

WM 5997-The Bundesbahnblues / 4 (5)

travelling through this coun-try, u - sing still the Bun - des - bahn, from

Chords: E[♭], E[♭]7, E[♭]7

Blu - denz to March - egg. Look - ing for my ba - by from Brau - nau to St. Veit an der

Chords: E[♭]9, A[♭]9, A[♭]9

Glan, but my ba - by is weg! Wearing out my shoes, Singing the Bundesbahn -

Chords: E[♭]7, E[♭]9, Fm7, B[♭]7, B[♭]9, A[♭], B[♭]9

Blues, Sing - ing the Bun - des - bahn - Blues. Ba, ba, ba, ba, bu, bu, ba!

Chords: E[♭], A[♭]9, A[♭], B[♭]7, E[♭], E, E[♭]9, E[♭]9



www.weltmusik-vienna.at

WM 5997-The Bundesbahnblues / 5 (5)

Krügerl vor'm Gesicht (Bronner)²⁴⁶

Auch: Ein Krügerl, ein Glaserl, ein Stamperl

12

Ein Krügerl, ein Glaserl, ein Stamperl

(Wienerlied aus „Hackl vor'm Kreuz“)

Text und Musik:
Gerhard BRONNER
Klav. Bearb.: Kurt Werner

Klavier

The musical score is written for piano and voice. It features a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The piano part is written in a grand staff with treble and bass clefs. The vocal part is written in a single staff with a treble clef. The lyrics are in German. The score includes several measures of piano accompaniment and vocal lines. The lyrics are: 'Kin - der, wir hab'n ei - ne herr - li - che Kurz, nach' n Krieg, da war's Le - ben so Zeit, wurscht wo ma hin - schaut, der Mensch hat a Freud'. Wien is a mieß, da hab i g'soi - fen, da - mit i's ver - giß. Jetzt's geht's mir Welt - stadt -- das G'schäft geht wie g'schmiert, und je - der sechs - te ist guat scho seit län - ger - er Zeit, da macht mir's Sau - fen erst'. The piano part includes chords such as Cm7, Ebm, Bb, Eo, F7, Fo, F7, Bb, C#o, F7, C#o, Bb, C#o, D, Fo, and A7.

Cm7 Ebm Bb Eo F7 Fo

F7 Bb C#o

F7 C#o Bb

C#o D Fo A7

Copyright 1960 by WELTMUSIK, Edition International, Wien I., Seilergasse 12

W.M. 6871

²⁴⁶ Bronner, Gerhard: Ein Krügerl, ein Glaserl, ein Stamperl. (Wienerlied aus „Hackl vor'm Kreuz“), Klavierbearbeitung von Kurt Werner, Welmusik Edition WM 6871, Wien, 1960.

mo - to - ri - siert. Mit' n Au - to fahrt, wo ein greans Kran - zerl dir
 rich - tig a Freud. S'ist scho längst der Re - kord ü - ber - trof - fen bei

winkt. Ein ver - nüf - ti - ges, zünf - ti - ges Wea - ner - lied klingt, durt wohnt so -
 uns. Rinf Milli - ar - den wer'n jähr - lich ver - sof - fen bei uns, a - ber i

gar noch heut', ech - te Ge - müt - lich - keit, wie in der Back - hen - dl -
 schau mir dann uns' re Re - gie - rung an, die geht mit'n Bei - spiel vor -

zeit. _____ A - ber das Back - hen - dl schmeckt nicht al - lein,
 an. _____ Woll - ten's net gar so viel B'sof - fe - ne ham,

daß bes - ser run - ter - schwimmt, braucht man an Wein. Und nach dem
 gä - berts für Sau - fen net so viel Re - klam'. D'rüm hör' i

D G E7 Am D7 Bb7 Em Em Gm D7 Bb7 Em A7 D Bb C#o F7 C#o F7 Fm G7

sechs - ten Glas, draht si die Welt im Kras, und wer uns zua - schaut sagt:
 nie - mals auf, geht aa mei Le - ber drauf, krieg i a Kran - ken - geld,

Cm D9b Gm Ebm Bb

Refrain

de zwaa san klass. Ein Krü - gerl, ein Gla - serl, ein Stam - perl, ein
 daß i's ver - sauf. A Krü - gerl, a Gla - serl, a Stam - perl, a

C9 F7 Bb D7 Eb

Tröp - ferl, do wer'n mei - ne Au - gerln glei leicht. Do wärmt si mei
 Tran - kerl, und dann fahr i Au - to - mo - bil. Dann scheid i wen

C#0 Bb Bb0 Cm G7 Cm

Her - zerl, da draht si mei Köp - ferl. Die Fus - serln wer'n luf - tig und
 nie - der und der reißt a Ban - kerl. Pas - siern kann mir eh net sehr

G7 Cm F7

leicht. Da muaß i der Mu - si an Hun - der ter reiß'n, i
 viel. Und wenn man mich kurz in den Hä - fen schickt, na

Bb D7 D7 Gm

bin in mein' Him - mel und dann geh' i speib'n. Ein Spit - zerl, ein Schwipserl, ein
 mein Gott 's is' ein Ka - va - liers - de - likt. A Spit - zerl, a Schwipserl, a

Räu - scherl, ein Schwamm, das is' mei' täg - li - ches Ar - beits - pro - gramm.
 Räu scherl, a Schwül, i brauch' zur Se - lig - keit zwa, drei Pro -

mill. — Der Mensch braucht a Krü - gerl, a Gla - serl, a

Stamperl, a Schlu - ckerl, wenn i dann mei' Al - te ver - plesch. — Dann

freu'n si' die Leut' und sag'n: das is a Schnu - ckerl, weil B'sof - fen sein is ja so

C7 F7 Bb D7 Eb Eo Bb F7 Bb F+ Bb Bb F7 G9b C E7 F D#o C C#o Dm A7 Dm A7 Dm G7

16

iesch. Und krieg i a Kind und das wird ein Kre - tin, viel

blö - der als i kann des aa nim - mer sein. A Spit - zerl, a Schwip - serl, a

Räu - scherl, a Schwei - gerl, sonst fühl' i mi' nim - mer - mehr wohl. Weil hab

i erst das rich - ti - ge Quan - tum da drin, dann merk i net, was für ein

Trot - tel ich bin. Drum brauch' i den A - lko - holl'

Chords: C, E7, E7, Am, D7, G, G7, C, E7, F, D#0, C, C7, F, A7, Dm, Fm, C, D9, G7, C

W.M. 6871

Die alte Engelmacherin (Bronner)²⁴⁷

11

Die alte Engelmacherin

Wienerlied

Worte und Musik: Gerhard Bronner

Klavierbearbeitung: Kurt Werner

Verse

Gesang

1. Wenn i denk an ver-gan-ge-ne
2. Sie hat viel Ka-ta-stro-phen ver-

Klavier *mf*

B^b F⁰ F⁷ Cm⁷ F⁷

Zei-ten an die herr-li-chen Se-henswürdig-kei-ten, uns'-rer Wie-nerstadt
hin-dert, auch die Woh-nungsnot hat sie sehr ge-lin-dert und sie hat, auch wenns

B^b Cm⁷ F⁷ B^b6 E^b

von an-no da-mals, dann klopft bis zum Hals mir mein alt's Wie-ner-herz. Es er-
nie-manden küm-mert, A-to-me zer-trümmert, als er-ste in Wien. Sie ver-

D⁷ Gm C⁷ F⁷

zähl-te mir oft mein Herr Va-ter von der Ses-sel-frau, vom Maro-ni-bra-ter.
zich-te auf je-den Ti-tel, ganz be-schei-den wa-ren ih-re Mit-tel.

Cm⁷ F⁷ B^b Cm⁷ F⁷ B^b6

© MCMLVII by METROTON, Wien I., Seilergasse 12

M. 283^e

²⁴⁷ Bronner, Gerhard: Die alte Engelmacherin. Wienerlied, Klavierbearbeitung von Kurt Werner, Metroton Verlag, Wien, 1957.

— Doch mit'n Fia-ker und Was-se-rer gin-gen da-hin die schönsten Be-ru-fe aus Wien.
 — Was die Ärz-te er-reicht hab'n mit viel E-vi-pan, hat sie nur mit'n Gott-ver-trau-n g'tan.

E^b D⁷ Gm E^bm⁶ B^b F⁷ B^b

— Man hat d'rü-ber g'sungen voll Herz und voll G'müt, nur für ei-nen Be-ru-f gab's bis jetzt noch kein
 — Und manchmal, als Lohn für ihr ed-le Be-mühn, da kommen die Engerln auf Ur-laub nach

A⁷ Dm C⁷ F⁷

Lied:
Wien.

Refrain

Die al-te En-gelma-cherin vom Dia-mantengrund die
 Zur al-ten En-gelma-cherin vom Dia-mantengrund die

rit. *a tempo*

F E^b F B^b G⁷ C⁷

gib's heut nimmer-mehr. So manchem Mä-del, das in Not war und vor Angst und Scham halbtot war, hat ge-
 lieb-ten sie so sehr, weil ih-re Hil-fe war für al-le und ihr Sinn für's So-zi-a-le war bei-

F⁷ F⁺ B^b⁶ B^b G⁷ Cm

ret-tet sie die Ehr'. Sie hat an Floh gemacht aus je-dem E-le-fan-ten und er-warb viel Sympa-
 nah schon le-gen-där. Die al-te En-gel-ma-che-rin hat je-der g'kammt am Grund, sogar die Po-li-

F⁷ F⁺ B^b B^b G⁷ C⁷ F⁷ F⁺

thie, weil: hat man heut auch keine Sor-gen, hat man sie vielleicht schon morgen und an Ausweg wußt' nur
zei. Ja. a - ber auch ein Po - li - zei - rat ist ein Mensch und is' ver-hei-rat', deshalb fand er nix da -

sie. Ih - re Kun-din-nen, die wa-ren nie-mals skeptisch, sie blie-ben ihr ein gan-zes Le-ben
bei. Jedoch es gibt im Le-ben immer wie-der Nei-der die Ärz-te hab'n ihr Handwerk ab-ge-

treu. Und war ihr Werkzeug einmal nicht ganz an-ti - septisch, dann machte sie statt ei-nem Engerl
stellt. Die machen jetzt ge-nau das-sel-be, a - ber lei-der ver - langen's da - für zehnmal so-viel

zwei. Die al - te En-gelma-che-rin vom Di - a - mantengrund ver - tei-dig-te sich dann: Ü - ber-
Geld. Die al - te En-gelma-che-rin vom Di - a - mantengrund hat das net lang er - trag'n und sie

legt's euch doch a wengerl, 'gibt im Himmel so viel Engerl und auf eins zwei mehr kom't's wirklich mehr an.
is' nach ein paar Jahr'n leider selbst ein Engerl word'n und dann hab'n die andern Engerl sie derschlag'n. Hallo!

ri - tar - dan - do

Cm Ebm¹ Bb C⁷ F⁷ Bb D.C.

Wien ohne Wiener (Kreisler)²⁴⁸

- 38 -

Wien ohne Wiener

Text und Musik: Georg Kreisler

Alla breve

Wien ist ei-ne schö-ne Stadt,
das weiss al-le Welt. A-ber wis-sen Sie, was mir wirk-lich gut ge-fällt?
We-der der Ste-phans-turm, noch der Jo-hann Strauss, nicht der Wie-ner

Georg Kreisler Eigenverlag, Basel. ©2002 - Alle Rechte vorbehalten! Vervielfältigung verboten!

²⁴⁸ Kreisler, Georg: Wien ohne Wiener, Eigenverlag, Basel, 2002.

17

Pra - ter, der Wein und der Ka - ter, nein, was ich am lieb - sten hab,

22

ich sag's grad her - aus: Die Mes - ser, die Mes - ser, die Lä - den sind ja

27

voll da-mit, in je - der Zahl, aus E - del-stahl und aus der Mo - nar - chie, zum

32

Schnit - zen, zum Schlit - zen, wo - hin man schaut, auf Schritt und Tritt, für'n

36 *un poco ad lib.*

Pu - del, für'n Stru - del und für die Chi - rur - gie. Wer Wien liebt, hat da -

41

zu be - stimmt Ge - le - gen - heit, doch denkt man manch - mal auch da - bei an

46 Walzer, nicht schnell

die - se Mög - lich - keit: Wie schön wä - re

53

Wien oh - ne Wie - ner! So schön wie die herr - lich - ste Frau. Die

60

Ring-stras-se wa-re noch grü- - - ner, und die Do-nau wär end-lich so

66

blau. Wie schön wa-re Wien oh-ne Wie - - - ner! Ein Ge-

72

winn für den Frem-den-ver-kehr! Die Au-tos stän-den stumm, das

78

Rie-sen-rad fie-le um und die lau-schi-gen Gass-chen wär'n leer, in

Georg Kreisler Eigenverlag, Basel. ©2002 - Alle Rechte vorbehalten! Vervielfältigung verboten!

84 *poco rit.* *a tempo*
Grin - zing wä-re Ruh' und's Burg - the-a-ter zu, es wär himm-lisch, wie schön Wien dann

90
wär. Kei - ne Bau - stell'n, kei - ne Schram - meln, und das

96
Fern - seh'n blie - be fern. Nur die Vo - gerln und die

102
Pfer - derln und die Hun - derln oh - ne Herrn. Und wer

Georg Kreisler Eigenverlag, Basel. ©2002 - Alle Rechte vorbehalten! Vervielfältigung verboten!

108

durch dies Pa - ra - dies muss, fin - det spä - ter als Le -

114

gat, statt des An - ti - se - mi - tis - mus, nur ein

120

An - ti - qua - ri - at. We - der Krank - heit,

125

noch Ge - ne - sung, we - der Fürst, noch Par - la - ment

Georg Kreisler Eigenverlag, Basel. ©2002 - Alle Rechte vorbehalten! Vervielfältigung verboten!

131

wär für Wien nicht die - se Lö - sung das per - fek - te

137 *poco rit.* **Langsamer**

Hap - py End? Und der Wein wächst un - ge - trun - ken,

143

und die Gei - gen wer - den ge - schont. Und der Mond wirft

149

sei - ne Fun - ken tief im Pra - ter auf die Un - ken,

Georg Kreisler Eigenverlag, Basel. ©2002 - Alle Rechte vorbehalten! Vervielfältigung verboten!

155

und die Un - ken schau'n ver - sun - ken in den Mond.

p

161

Breit

Wie schön wä-re Wien oh-ne Wie -

cresc. *f*

167

Flott

ner! Wie ein Hauch, der im All ba-lan-ci-ert. Vielleicht gibt's wo ei-ne fe-sche An-

accel. *8va*

174

gi - na, die ein Wohl-tä-ter hin-ex-por-tiert. Wie schön wä-re Wien ohne

182

Wie - - - ner! Nur ein - mal möcht' ich es so seh'n. Und

188

schrei - te ich so - dann den Kah - lenberg hin - an und bleib' o - ben voll Se - lig - keit steh'n

195

rit. *più rit.*

und sä - he freundlich hin aufs lie - be, lee-re Wien, würd' ich sa-gen, ja

201

schnell

jetzt ist es schön.

f schnell

8va-