



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Exotismen im Repertoire der *Comedian Harmonists*“

verfasst von / submitted by
Alexander Greiml, BA

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

Wien, 2016 / Vienna 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 838

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Musikwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Margareta Saary

Vorwort

Vor etwa 10 Jahren erhielt ich über den Freund eines Freundes das Angebot, als Pianist in das Gesangsensemble der *Comedian Vocalists* aus Zwettl einzusteigen. Deren Name legte bereits nahe – und so war es auch tatsächlich –, dass man „auf den Spuren der *Comedian Harmonists*“ wandelte; außerdem hatte man noch die Musik anderer Vokalgruppen hauptsächlich aus den 1920er und -30er Jahren im Programm. Noch immer treten wir in dieser Formation regelmäßig auf, und noch immer macht mir die Arbeit in dieser Gruppe trotz – oder gerade wegen – der teilweise nicht zu unterschätzenden pianistischen Anforderungen der Arrangements, die dann auf der Bühne so leicht und „wie aus dem Ärmel geschüttelt“ klingen sollen, großen Spaß. Und so war es naheliegend, mich im Rahmen meiner Masterarbeit, nun auch auf wissenschaftlicher Ebene, mit den *Comedian Harmonists* und ihren Songs zu beschäftigen.

Von Anfang an war klar, dass das allgemeine Thema „Die *Comedian Harmonists*“ für dieses Vorhaben zu weit greifen würde; eine solche Themenstellung hätte eine kritische Überprüfung sämtlicher Quellen und biografischer und sonstiger Literatur zum Ensemble beinhalten müssen und wäre somit sehr aufwändig und, durch die damit einher gehende Unmöglichkeit, weiter greifende Gedankengänge und Argumentationen zu entwickeln, nicht besonders spannend gewesen. Auf der Suche nach einer spezifischen Fragestellung erinnerte ich mich bald daran, dass viele Lieder des Ensembles wie „Schöne Isabella von Kastilien“, „Mein lieber Schatz, bist du aus Spanien“ oder „Wenn die Sonja russisch tanzt“ wie auch immer zu definierender „exotischer“ Natur sind, und bald darauf fiel die Entscheidung, diese Exotismen, über die bis jetzt im Rahmen von wissenschaftlichen Betrachtungen der *Comedian Harmonists* wenig gesagt worden ist, zum Thema meiner Arbeit zu machen. Damit einhergehend war geplant, sechs der „exotischen“ Lieder des Ensembles einer Analyse zu unterziehen, u.a. „Der Onkel Bumba aus Kalumba tanzt nur Rumba“; ich stieß dann aber auf einen Artikel Stephan Penningtons namens „Reading Uncle Bumba and the Rumba: The Comedian Harmonists and Transnational Youth Culture at the End of the Weimar Republic“¹, in dem Pennington dieses Lied auf der Ebene der Musik und

¹ Vgl. Stephan Pennington: „Reading Uncle Bumba“, 2015, S. 371–416.

des Texts ausführlich analysiert und die gesellschaftspolitischen, sozialen und kulturellen Umstände von dessen Entstehung genau erörtert. Meine eigene Analyse wäre nur ein „Abklatsch“ dessen gewesen, was Pennington bereits akribisch erarbeitet hatte, und so sind es nun insgesamt fünf Analysen, die das „Herzstück“ meiner Arbeit bilden. Penningtons Äußerungen fließen allerdings in das letzte Kapitel des Haupttexts meiner Arbeit, „Aussage und Rezeption des Exotismus und Ausblick“, ein und bieten dort einen willkommenen Ansatzpunkt für weitere Argumentationen und Gedankengänge.

Ein letzter Punkt: Der Zweite Tenor der *Comedian Harmonists*, Harry Frommermann, kommt in meiner Arbeit in mehreren Zitaten zu Wort. Die aus Eberhard Fechners Biografie übernommenen müssen aber kritisch betrachtet werden: Fechner selbst sagt, dass Frommermann kurz vor Beginn des geplanten Interviews starb und Fechner nur mehr Gelegenheit hatte, mit dessen langjährigen Gefährtinnen Marion Kiss und Erika von Späth zu sprechen. Es könnte daher sein, dass die entsprechenden Zitate aus der Erinnerung dieser beiden Frauen stammen,² möglicherweise hatte Fechner auch Zugriff auf weiteres, nicht gekennzeichnetes Quellenmaterial – auf diese ganze Problematik weist bereits Josef Westner hin.³

Ich bin meiner Familie, meinem Freundeskreis, meinen Kollegen von den *Comedian Vocalists* und meiner Betreuerin Margareta Saary für Kritik, Ansporn, Korrekturlesen, Tipps und sonstige Unterstützung außerordentlich dankbar. Großer Dank gebührt auch unserem Arrangeur und *Comedian Harmonists*-Kenner Josef Westner, der mir Zugang zu seinem Archiv gewährte und mit einigen Informationen aushelfen konnte. Ich freue mich, diese Arbeit, die ein wenig Licht in eine ansonsten von der Literatur noch nicht ausführlich behandelte spezifische Fragestellung bringen möchte, nun vorzulegen.

Alexander Greiml
St. Pölten, am 10.3.2016

² Vgl. Eberhard Fechner: *Die Comedian Harmonists. Sechs Lebensläufe*, 2003, S. 15f.

³ Vgl. Josef Westner: *Comedian Harmonists, Meister-Sextett und Comedy Harmonists*, o.J., S. 4.

Erklärung zur guten wissenschaftlichen Praxis

Ich verpflichte mich hiermit zur Einhaltung der Regeln der guten wissenschaftlichen Praxis und nehme die gesetzlichen Grundlagen zur Kenntnis.

Ich erkläre an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

St. Pölten, im März 2016

Alexander Greiml

Verzeichnis der Notenbeispiele

- S. 47: Notenbsp. 1: „Spanisch-arabische“ Melodien mit kleiner Sekund (in: Comedian Harmonists: „Schöne Isabella von Castilien“, Takt 1–7; in: Dies.: *Das Original 2*,⁴ 2012, S. 15–25).
- S. 48: Notenbsp. 2: Phrygischer Abgang (in: Ebda., Takt 8–10).
- S. 48: Notenbsp. 3: E-Modus-Varianten bei Martin Cunningham und Jaume Aiats (in: Cunningham / Aiats 2001, S. 139).
- S. 49: Notenbsp. 4: Phrygischer Abgang mit Reibung zwischen fes' der Melodie und „F“ der Harmonie; in den Bosse-Noten allerdings im Gegensatz zur Aufnahme mit f' statt fes' (in: „Schöne Isabella“, Takt 10–12).
- S. 50: Notenbsp. 5: Umspielung des as' (in: Ebda., Takt 15–16).
- S. 51: Notenbsp. 6: „Stolze“ Unisono-Passage (in: Ebda., Takt 43–57).
- S. 52: Notenbsp. 7: Rhythmische Parts, die an Flamenco-Rhythmusgitarren erinnern (in: Ebda., Takt 71–75).
- S. 53: Notenbsp. 8: Rhythmus-Varianten in Fandango und Bolero bei Monika Woitas (in: Woitas 1995, Sp. 311).
- S. 54: Notenbsp. 9: Rhythmisierte Parts der Begleitstimmen, die speziell an „España Cañí“ erinnern (in: „Schöne Isabella“, Takt 86–88).
- S. 54: Notenbsp. 10: Dramatik in der Überleitung zum letzten Refrain (in: Ebda., Takt 130–133).
- S. 55: Notenbsp. 11: Markante Harmonik (und Rhythmik) ab Takt 180 (in: Ebda., Takt 179–184).
- S. 56: Notenbsp. 12: Markante Harmonik (in: Ebda., Takt 204–207).
- S. 63: Notenbsp. 13: Zwei Stimmen eines „Love Calls“ in Tenor 2 und Bass im Abstand einer Quint zueinander (in: Comedian Harmonists: „Creole Love Call“, Takt 1–2; in: Dies.: *Das Original 3*, S. 26–30).
- S. 63: Notenbsp. 14: Blue Notes bei Frank Sikora, vom Grundton „C“ aus gesehen (in: Frank Sikora: *Neue Jazz-Harmonielehre*, S. 202).

⁴ S. Quellenverzeichnis für je vollständige Quellenangaben.

- S. 64: Notenbsp. 15: Kleine Terz als Blue Note in Leschnikoffs Melodie (in: „Creole Love Call“, Takt 6–8).
- S. 64: Notenbsp. 16: Verminderte Quint als Blue-Note und chromatischer Durchgangston im „Posaunensolo“ im Bariton (in: Ebda., Takt 23–26).
- S. 64: Notenbsp. 17: Kleine Sept als Blue-Note in Tenor 3 in Takt 4 (in: Ebda., Takt 1–5).
- S. 65: Notenbsp. 18: Glissandi in Tenor 2, Tenor 3 und Bariton (in: Ebda., Takt 6–9).
- S. 65: Notenbsp. 19: Shuffle in der „Posaune“ (in: Ebda., Takt 6–10).
- S. 66: Notenbsp. 20: Synkopierter Rhythmus im „Posaunen“-Solo (in: Ebda., Takt 6–11).
- S. 71: Notenbsp. 21.: Balalaika-Imitation der Sänger (in: *Comedian Harmonists: „Wenn die Sonja russisch tanzt“*, Takt 1–6; in: Dies.: *Das Original 4*, S. 2–8).
- S. 71: Notenbsp. 22: An „Kalinka“ und „Korobeiniki“ erinnernde Passage ab Takt 9 und Ornamentik in Takt 10 (in: Ebda., Takt 7–12).
- S. 72: Notenbsp. 23: Retardierende „Hei!“-Rufe am Ende von Motiv E (in: Ebda., Takt 42–48).
- S. 73: Notenbsp. 24: Charakteristische schnelle Harmoniewechsel von Takt 59 bis 60 (in: Ebda., Takt 57–60).
- S. 73: Notenbsp. 25: Wechsel auf das nicht leitereigene Ces-Dur in Takt 74 (in: Ebda., Takt 73–75).
- S. 74: Notenbsp. 26: Balalaika-Imitation und Zitat von „Svetit Mesyats“ (in: Ebda., Takt 81–82).
- S. 75: Notenbsp. 27: Unisono von Gesang und Klavier (in: Ebda., Takt 97–100).
- S. 75: Notenbsp. 28: Tempoänderungen und Fermaten (in: Ebda., Takt 153–160).
- S. 82: Notenbsp. 29: Aida-Zitat, „exotische“ Melodieführung in Tenor 1 und Bariton und „eckige“ Begleitstimmen (in: *Comedian Harmonists: „In der Bar zum Krokodil“*, Takt 1–5; in: Dies.: *Das Original 4*, 2014, S. 12).
- S. 89: Notenbsp. 30: Ornamentik (in: *Comedian Harmonists: „Ungarischer Tanz Nr. 5“*, Takt 1–4; in: Dies.: *Das Original 3*, 2010, S. 22–25).
- S. 90: Notenbsp. 31: „Fidel-artige“ Virtuosität und Ornamentik in der rechten Hand des Klaviers (in: Ebda., Takt 13–16).

- S. 91: Notenbsp. 32: Angedeuteter alla zoppa-Rhythmus in Gesang und Klavier (in: Ebda., Takt 19).
- S. 91: Notenbsp. 33: Umspielung des f' (in: Ebda., Takt 19–20).
- S. 92: Notenbsp. 34.: Umspielungen in Auftakt und den ersten 3 Takten des „Alla Turca“ aus Mozarts Sonate Nr. 11 A-Dur KV 331 (300i) (Takt 1–5, in: *Digitale Mozart-Edition*).
- S. 92: Notenbsp. 35: Alla zoppa-Rhythmus im Gesang in Takt 26 und 27 und erhöhte Sekund in Takt 27 und 28 (in: „Ungarischer Tanz“, Takt 25–28).
- S. 94: Notenbsp. 36: Bordun-artige Begleitstimmen und Klavierstimme in Takt 49 und 50; Spondeus in Takt 51 (in: Ebda., Takt 46–51).
- S. 95: Notenbsp. 37: Bordun-artige Begleitstimmen während der Frage-und-Antwort-Parts; Überlagerung von G-Dur und „C“ und „G“ im Bass (in: Ebda., Takt 59–64).

Tabellenverzeichnis

- S. 45f.: Tabelle 1: Form von „Schöne Isabella von Kastilien“.
- S. 61: Tabelle 2: Akkordschema von „Creole Love Call“.
- S. 70: Tabelle 3: Form von „Wenn die Sonja russisch tanzt“.
- S. 79f.: Tabelle 4: Form von „In der Bar zum Krokodil“.
- S. 88f.: Tabelle 5: Form von „Ungarischer Tanz Nr. 5“.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	3
Erklärung zur guten wissenschaftlichen Praxis	5
Verzeichnis der Notenbeispiele	6
Tabellenverzeichnis	9
1. Einleitung	12
2. Entwicklung einer neuen Musikgattung vor dem zeitgeschichtlichen Hintergrund ...	14
2.1. Politische, wirtschaftliche und kulturelle Rahmenbedingungen	14
2.2. Die Gründung der <i>Comedian Harmonists</i> und das Erarbeiten des Repertoires ..	21
2.3. Exotismus und Zeitgeist	28
3. Stilistische Eigenheiten	35
3.1. Interpretationsvarianten	35
3.2. Probleme der Authentizität im Notentext	37
3.3. Zur Auswahl der einzelnen Nummern für die Analysen.....	40
4. Analyse: Exotismus als stilistische Orientierung.....	45
4.1. „Schöne Isabella von Kastilien“	45
4.2. „Creole Love Call“	60
4.3. „Wenn die Sonja russisch tanzt“	70
4.4. „In der Bar zum Krokodil“	79
4.5. „Ungarischer Tanz Nr. 5“	88
5. Aussage und Rezeption des Exotismus und Ausblick	99
6. Abstract.....	110
7. Quellenverzeichnis.....	112
7.1. Musikalien.....	112

7.2. Literatur	112
7.3. Audiovisuelle Quellen	120
7.4. Online-Quellen	121

1. Einleitung

Das im deutschsprachigen Raum berühmte und letztlich weltbekannte Berliner Gesangsensemble der *Comedian Harmonists* konnte in den 20er und 30er Jahren des 20. Jahrhunderts in Deutschland und anderswo auf der Bühne und per Schallplatte riesige Erfolge feiern, bis die steigende Ausgrenzung durch die nationalsozialistischen Machthaber 1935 schließlich zur Auflösung des Ensembles führte. Die drei jüdischen Mitglieder – Erich Collin, Harry Frommermann und Roman Cycowski – flohen zunächst nach Wien (und später in die USA), um dort eine Nachfolgegruppe zu gründen, die zuerst als das „Wiener Ensemble“, später als die *Comedy Harmonists* bekannt wurde; die anderen – Ari Leschnikoff, Robert Biberti und Erwin Bootz – blieben in Deutschland und formierten sich zum sogenannten *Meistersextett*. Beiden dieser Gruppen war noch in einem gewissen Rahmen Erfolg beschieden, an frühere Glanzzeiten konnte man aber nicht mehr anknüpfen, und äußere wie innere Umstände führten nach je ein paar Jahren zur Auflösung auch dieser Ensembles.⁵ Eberhard Fechners Fernsehdokumentation *Die Comedian Harmonists. Sechs Lebensläufe* aus den 1970ern, sein erstmals ein Jahrzehnt später erschienenes, darauf basierendes gleichnamiges Buch⁶ und schließlich Joseph Vilsmaiers biografischer, teilweise fiktiver Spielfilm *Comedian Harmonists* von 1997 brachten die Geschichte der Gruppe und ihre Songs nach einigen Jahrzehnten der Vergessenheit nach und nach wieder ins Bewusstsein der Öffentlichkeit.

Exotismen aus der Sicht der damaligen Zeit kommen in den Songs des Ensembles auf verschiedenen Ebenen zum Tragen, und schon das Wort „Exotismus“ (im Gegensatz zur „Exotik“) legt nahe, dass es sich dabei um ein mehr oder weniger bewusst eingesetztes künstlerisches Merkmal handelt, das mal mehr, mal weniger Wert auf authentische Darstellung des jeweils „Anderen“ legt. Diese Arbeit geht diesem Phänomen nach und ergründet dabei, welche Exotismen die *Comedian Harmonists* auf welcher Basis zu welchem Zweck eingesetzt haben und wie Zeit und Gesellschaft darauf reagierten. Dazu werden in einem ersten Großkapitel zunächst die zeitlichen Umstände beleuchtet, die zur Gründung der Gruppe, zu den Umständen der Erarbeitung ihres Repertoires und letztlich

⁵ Vgl. Eberhard Fechner: *Die Comedian Harmonists. Sechs Lebensläufe*, 2003, darin v.a. S. 164–308.

⁶ Vgl. ebda., S. 11–17; Ulrich Etschelt: „Comedian Harmonists forever“, in: *Musica* 47/5 (1993), S. 298f.

zu ihrem Gebrauch von Exotismen führten; gefolgt von einer kurzen Darstellung der anfänglichen Biografie des Ensembles; daran schließt eine Definition des Exotismus an sich an und eine Erläuterung dessen, auf welchen Ebenen dieser wirksam werden kann. Im darauf folgenden Großkapitel werden stilistische Eigenheiten des Ensembles besprochen, Probleme im Notentext, der den Analysen zugrunde liegt, aufgezeigt und schließlich eine überblicksmäßige Gesamtdarstellung der exotischen bzw. exotistischen Lieder der Gruppe gebracht. Es werden dort außerdem jene exotistischen Songs festgelegt, die im darauf folgenden Großkapitel einer Analyse auf musikalischer und textlicher Ebene unterzogen werden; mit den Analysen einhergehend kommen auch gesellschaftliche und kulturelle Zusammenhänge zur Sprache. Abschließend werden die analysierten Lieder im letzten Großkapitel miteinander verglichen, eine Gesamtaussage des Exotischen im Repertoire der *Comedian Harmonists* herausgearbeitet, die Rezeption des Exotischen durch Publikum, Presse und Machthaber reflektiert, weitere Punkte besprochen, die in diesem Zusammenhang von Interesse sind, und ein Ausblick auf mögliche zukünftige Untersuchungen in Bezug auf den Exotismus im Bereich der populären Musik gewährt.

Gegenstand dieser Arbeit ist dabei grundsätzlich die Originalformation der *Comedian Harmonists*, nicht das „Wiener Ensemble“ (bzw. die *Comedy Harmonists*) und nicht das *Meistersextett*. Diese beiden Gruppen kommen dennoch dann und wann zur Sprache, wenn es für das Verständnis von Phänomenen, die auch die Originalgruppe betreffen, hilfreich ist.

2. Entwicklung einer neuen Musikgattung vor dem zeitgeschichtlichen Hintergrund

2.1. Politische, wirtschaftliche und kulturelle Rahmenbedingungen

An dieser Stelle muss zunächst die Erwartungshaltung einer aus damaliger Sicht neuen KonsumentInnenschicht im Deutschland der 1920er Jahre ins Auge gefasst werden. Diese Schicht bzw. diese Gesellschaft manifestierte sich im Allgemeinen in Form einer nach Walther L. Bernecker neuen „konsum- und freizeitorientierte[n] Massengesellschaft“, die „Klassen- und Milieugrenzen quasi unterspülte“,⁷ und im Speziellen in Form des Publikums der *Comedian Harmonists*; diese beiden Sphären überschneiden sich eng, im Folgenden sollen sie daher, wenn nicht anders genannt, weitgehend gleichgesetzt werden. Das neue Publikum bewunderte seine Stars live auf der Bühne, im Kinosaal und zuhause vor dem Radio oder dem Grammophon; womit es nichts zu tun hatte, war die künstlerische Avantgarde, die sich in Deutschland zeitgleich und unter ähnlichen Bedingungen u.a. in Form von Strömungen wie Dadaismus und „Neuer Sachlichkeit“ etablierte,⁸ wenngleich sich diese beiden Ausprägungen nach Ursula A. J. Becher in den 20er Jahren „nicht mehr trennungsscharf unterscheiden ließen“⁹ und somit beide Strömungen zumeist den vielzitierten „Goldenen Zwanzigern“ zugerechnet werden, die bis zum Beginn der Weltwirtschaftskrise 1929 dauern sollten.¹⁰

Bernecker zählt die Kennzeichen des „unterhaltenden Teils“ der neuen Zeit auf: „Kinopaläste, Tanzsäle, Varietés waren die Hochburgen jener Freizeitwelt; Taschenbuch, Illustrierte, Schallplatte, Film, Radio, Automobil, Telefon waren ihre technischen Hilfsmittel.“¹¹ Und weiter nennt er „Kabarett“, die „aus dem Boden sprießenden Tanzlokale“, und, auf die Zeit nach den „Goldenen Zwanzigern“ vorgreifend: „Die 20er und 30er Jahre waren die Zeit der Schnulzen, Chansons und Schlager, die – mal kitschig-

⁷ Walther L. Bernecker: *Europa zwischen den Weltkriegen. 1914–1945*, 2002, S. 54.

⁸ Vgl. ebda., S. 53; Jost Hermand / Frank Trommler: *Die Kultur der Weimarer Republik*, 1989, S. 41.

⁹ Ursula A. J. Becher: *Geschichte des modernen Lebensstils*, 1990, S. 176.

¹⁰ Vgl. Bernecker 2002, S. 53.

¹¹ Bernecker 2002, S. 54.

romantisch, mal spritzig und respektlos – ein Millionenpublikum begeisterten.“¹² Einen Hinweis darauf, dass ein diesen Vergnügungen nachgehendes Publikum die Arbeiterschicht nur in geringem Maße miteinbezog und die ländliche Bevölkerung wahrscheinlich komplett ausschloss, gibt Hans-Werner Prahl, im zugehörigen waren die „Goldenen Zwanziger“ „zumindes für die städtischen Mittel- und Oberschichten eine Zeit des Ausprobierens und Feierns.“¹³ Und ergänzend bezeichnet Bernecker die damalige Massenkultur als ein Phänomen hauptsächlich der „europäischen Metropolen“; in Deutschland war es vor allem

das mit 4, 3 Millionen Einwohnern zu einer Weltstadt herangewachsene Berlin, das mit seinen zahlreichen Theatern und Kabaretts sowie einem reichen und international angesehenen Kulturleben den Geist der Zeit verkörperte und weit über die Reichsgrenzen hinaus von sich reden machte.¹⁴

Im Folgenden sollen weitere ursächliche wie kennzeichnende Faktoren der damaligen Populärkultur beschrieben werden. Zuerst die unmittelbaren geschichtlichen Bedingungen: Viele der Faktoren, die in Verbindung mit der neuen Zeit und dem neuen Publikum stehen, wurzeln in der unmittelbaren und späteren Zeit nach Ende des Ersten Weltkriegs. Dieser Krieg war nach Bernecker „der politische, wirtschaftliche und kulturelle Zusammenbruch des bisherigen Europa“¹⁵, und Bernecker zählt an damit einhergehenden Veränderungen u.a. „den Zusammenbruch herkömmlicher Sinnangebote“ und „die Delegitimierung der angestammten Führungsschichten“ auf.¹⁶ In Deutschland trat an die Stelle des Kaiserreichs der Wilhelminischen Zeit nun die fragile Weimarer Republik mit einer Verfassung, die zwar „niemals wirklich populär“¹⁷ werden sollte, die aber letztlich mit die Rahmenbedingungen für eine Veränderung von Kunst und Kultur sowie von Gesellschaft, Freizeitverhalten und Kulturkonsum schuf. Zunächst herrschten noch (in ganz Europa) „die Notjahre der kriegsbedingten Zerstörungen, der Inflation und der wirtschaftlichen Stagnation“¹⁸, doch mit der erfolgreichen Sanierung der Reichsmark im

¹² Ebd., S. 397.

¹³ Hans-Werner Prahl: „Geschichte und Entwicklung der Freizeit“, in: Renate Freericks / Dieter Brinkmann (Hrsg): *Handbuch Freizeitsoziologie*, 2015, S. 20.

¹⁴ Bernecker 2002, S. 401.

¹⁵ Ebd., S. 17.

¹⁶ Ebd., S. 17.

¹⁷ Bernecker 2002, S. 44.

¹⁸ Ebd., S. 19.

Jahr 1924¹⁹ und der ein Jahr später erfolgten Unterzeichnung der Locarno-Verträge, die einen großzügigen „Strom amerikanischer Gelder“ nach Europa mit sich brachte,²⁰ stabilisierte sich die finanzielle Situation in Deutschland fürs Erste. Diese vergleichsweise günstigen ökonomischen Verhältnisse gingen einher mit einer Losgelöstheit „von den Zwängen des kaiserlichen Obrigkeitsstaates“²¹ und bewirkten in Deutschland in Bezug auf die populäre Kultur Veränderungen, die nach Bernecker „[w]eitaus einschneidender“²² waren als die von der Avantgarde herbeigeführten.

Als Vorbild sind in dieser Hinsicht die USA zu nennen, die aus dem Ersten Weltkrieg gestärkt hervortraten und „denen gegenüber“, so Bernecker, „die europäischen (Sieger- und Verlierer-) Staaten in finanzielle und ökonomische Abhängigkeit gerieten“²³. Tendenzen zur Amerikanisierung wurden in der Folge „für die weitere Gestaltung Europas von großer Bedeutung.“²⁴ Jost Hermand und Frank Trommler führen aus, dass sich diese Vorbildwirkung in Deutschland zuerst in wirtschaftlicher und demokratischer, in weiterer Folge auch in kultureller Hinsicht niederschlug: Mit den USA „glaubte man eine wohlfunktionierende Demokratie mit voll ausgebildeter Massenkultur vor Augen zu haben“, in der es „kaum noch Klassen oder Stände“ gäbe,²⁵ und verschiedene DenkerInnen sahen in zivilisatorischen (und amerikanischen) tatsächlichen oder vermeintlichen Errungenschaften wie Massenkonsum „den einzig sinnvollen Weg zu größerer Demokratie und einem allgemein steigenden Wohlstand“²⁶. Auch und gerade auf junge Menschen übten die USA und die amerikanische Populärkultur eine große Faszination aus: „Swingheinis“ und „Schlurfs“ im Bereich der Arbeiterschaft und Jazz- und Swingfans in den mittleren Schichten formierten sich als Jugendkulturen nach u.a. US-amerikanischem Vorbild;²⁷ und die amerikanische Erfindung des Films war bei jungen Leuten im Deutschland der 1920er Jahre äußerst populär und machte den Jazz in Deutschland bekannt – gemeinsam mit dem Radio und den Auftritten amerikanischer Jazzbands um die Mitte des

¹⁹ Vgl. ebda., S. 52.

²⁰ Vgl. ebda., S. 19.

²¹ Ebda., S. 53.

²² Ebda., S. 54.

²³ Ebda., S. 18f.

²⁴ Ebda., S. 19.

²⁵ Hermand / Trommler 1989, S. 50.

²⁶ Ebda., S. 57.

²⁷ Vgl. Kaspar Maase: „Jugendkultur“, in: Hans-Otto Hügél (Hrsg.): *Handbuch Populäre Kultur*, 2003, S. 43f.

Jahrzehnts. Auf dem Höhepunkt der Popularität des Jazz in Deutschland machte schließlich die schwarze Tänzerin Josephine Baker 1927 Station in Berlin,²⁸ und nach Wolfgang Hardtwig war sie mit ihrem „Nackttanz“ der „Inbegriff eines sexuellen und, weit darüber hinausgehend, eines gesamtulturellen Umbruchs“²⁹.

Eine solche neue Freizügigkeit in sexuellen Dingen und auch in den Kleidungskonventionen ist ein weiterer bestimmender Faktor der Zeit. Dies ist allerdings eine Entwicklung, die differenziert betrachtet werden muss und die länger zurückreicht: Wie Wolfgang R. Krabbe ausführt, zeigte sich schon in der Zeit davor bei vielen eine große Unzufriedenheit mit der „Modernisierung des 19. Jahrhunderts“, beinhaltend „Industrialisierung, Urbanisierung und Entstehung der Massengesellschaft, Verwissenschaftlichung und Technisierung“.³⁰ Verschiedene (lebens-)reformatorische Bewegungen waren im ausgehenden 19. Jahrhundert³¹ die Antwort darauf, denn „Körper, Geist und Seele galten gleichermaßen als traumatisiert, und um den Menschen in diesem harmonischen Dreiklang wiederherzustellen, wurde eine Rückkehr zur Natur als Allheilmittel gepriesen.“³² Diese Reformbewegungen, die Freikörperkultur³³ und Sexualreform³⁴ miteinschlossen, standen also nicht in *unmittelbare*m Zusammenhang mit dem Geist der „Goldenen Zwanziger“, der ja eine solche technisierte und urbanisierte Massengesellschaft geradezu umarmte; außerdem stehen die sexuellen Anzänglichkeiten, die die *Comedian Harmonists* in ihren Texten unterbringen sollten, im Widerspruch zu den grundsätzlich „anti-erotischen“ und, so Linse, von „aufgeklärter Prüderie“ geprägten Ansprüchen der genannten Bewegungen.³⁵

Die Reformbewegungen wurden dennoch wirksam: Zumindest hat nach Koerber „die Freikörperkulturbewegung seit Beginn des 20. Jahrhunderts dazu beigetragen, die tradierten rigiden Moralvorstellungen und die Körperfeindlichkeit des 19. Jahrhunderts zu

²⁸ Vgl. Michael H. Kater: „Gefährliche Attraktion“, in: Angelika Linke / Jakob Tanner (Hrsg.): *Attraktion und Abwehr*, 2006, S. 177f.; Hermand / Trommler 1989, S. 314.

²⁹ Wolfgang Hardtwig: *Politische Kultur der Moderne*, 2011, S. 152.

³⁰ Wolfgang R. Krabbe: Einleitung zu Kap. II. *Lebensreform/Selbstreform*, in: Diethart Kerbs / Jürgen Reulecke (Hrsg.): *Handbuch der deutschen Reformbewegungen*, 1998, S. 73.

³¹ Vgl. Kerbs / Reulecke: „Vorwort“, in: Dies. 1998, S. 8.

³² Krabbe 1998, S. 73.

³³ Vgl. Rolf Koerber: „Freikörperkultur“, in: Kerbs / Reulecke 1998, S. 103–114.

³⁴ Vgl. Ulrich Linse: „Sexualreform und Sexualberatung“, in: Kerbs / Reulecke 1998, S. 211–226.

³⁵ Vgl. Koerber 1998, S. 106; Linse 1998, S. 219.

überwinden.“³⁶ Und auf Seiten der Sexualreform gab es nach Linse zumindest eine „Boheme“, die „die Sexualreform zur ‚erotischen Rebellion‘“ ernannte.³⁷ In weiterer Folge waren es dann nach Linse erneut die Umstände des Ersten Weltkriegs, die wirksam wurden und „den praktischen sexualreformerischen Bestrebungen starken Aufschwung“ gaben, denn „aufgrund des Frauenüberschusses mochten zahlreiche Frauen, die nicht mit einer Ehe rechnen konnten, aber auch durch eigene Berufstätigkeit nicht mehr auf einen ‚Versorger‘ angewiesen waren, nicht auf die Befriedigung des Geschlechtstriebes verzichten“.³⁸ So oder so gehörten, nach Annemarie Lange, in den 1920er Jahren in Deutschland die „überlebten Normen und Sittengesetze der alten Wilhelminischen Ordnung“³⁹ der Vergangenheit an, und nach Bernecker war das „Erleben des Körpers sowie die zwanglose Befriedigung seiner Bedürfnisse“, „zu denen auch die sexuellen gehörten“, ein damals wichtiges Anliegen, nicht zuletzt ausgelebt in den „wilden, gar anzüglichen Bewegungen der populären Modetänze“.⁴⁰ Und es war wiederum Berlin, in dem diese Phänomene besonders stark zutage traten, so zitiert etwa Peter Gay, durchaus zustimmend, eine wenn auch übertrieben anmutende zeitgenössische Betrachtung Stefan Zweigs:

Berlin verwandelte sich in das Babel der Welt. [...] Selbst das Rom des Sueton hat keine solchen Orgien gekannt wie die Berliner Transvestitenbälle, wo Hunderte von Männern in Frauenkleidern und Frauen in Männerkleidung unter den wohlwollenden Blicken der Polizei tanzten. Eine Art Irrsinn ergriff im Sturz aller Werte gerade die in ihrer Ordnung bisher unerschütterlichen bürgerlichen Kreise.⁴¹

Zuletzt muss in diesem Zusammenhang wieder auf den schon erwähnten Zusammenhang mit der Amerikanisierung verwiesen werden, Michael Kater führt das auch in sexuellen Dingen für deutsche Jugendliche wichtige Vorbild amerikanischer Massenkultur ins Feld: Oft sah man demnach damals eine „Verbindung zwischen ‚Amerikanismus‘ und einer offenen Sexualität“, für Kater zwar „wie immer konstruiert“,⁴² er räumt aber ein, dass

³⁶ Koerber 1998, S. 111.

³⁷ Linse 1998, S. 218f.

³⁸ Ebda., S. 221.

³⁹ Annemarie Lange: *Berlin in der Weimarer Republik*, 1987, S. 742.

⁴⁰ Bernecker 2002, S. 397f.

⁴¹ Stefan Zweig: *Die Welt von Gestern*, 1953, S. 287, zit. n. Peter Gay: *Die Republik der Außenseiter*, 1989, S. 170f.

⁴² Kater 2006, S. 186.

„diese Jugendlichen zweifelsohne sexuell frühreifer waren und sich schrankenloser verhielten als das Gros der jungen Deutschen“.⁴³ Andererseits stellt er fest, es habe bei ihnen so etwas wie eine von der Gegnerschaft unterstellte „in Orgien ausartende Promiskuität“⁴⁴ kaum gegeben.

Des Weiteren ist für die neue Zeit eine gewisse gegenseitige Annäherung von sogenannter U- und E-Kultur sowie der sich verlierende „Führungsanspruch“ letzterer kennzeichnend, Hermand und Trommler sprechen auch von einer teils von Intellektuellen geforderten, teils auch verwirklichten neuen Allgemein-Kunst oder A-Kunst zwischen diesen Polen.⁴⁵ Das (hohe) Bürgertum als Vertreter der Hochkultur hatte sich nach Georg Bollenbeck noch im 19. Jahrhundert als „Sachwalter der Nationalkultur“⁴⁶ sehen können, doch der Geist der neuen Zeit und die neuen medialen Möglichkeiten verschafften dem Abhilfe und wirkten nun verstärkend auf eine Entwicklung, die schon vor dem Beginn des Ersten Weltkriegs eingesetzt hatte.⁴⁷ Prahl sagt über die Entwicklungen in der Weimarer Republik: „Die klassischen Trägerschichten der Kultur büßten ihre Exklusivität ein, Kultur wurde zumindest ansatzweise demokratisiert.“⁴⁸ Und wer sich bisher einen Opernbesuch nicht leisten hatte können (und dies immer noch nicht konnte), konnte nun zumindest „durch Radio oder Schallplatte eine Oper hören“⁴⁹ – diese Aussage Prahls muss allerdings insofern relativiert werden, als die bis etwa 1955 gebräuchlichen Schellacks aufgrund der verhältnismäßig kurzen Abspielzeit von ca. fünf Minuten pro Seite nicht in der Lage waren, eine ganze Oper wiederzugeben,⁵⁰ Prahl dürfte also eher Operausschnitte wie einzelne Arien im Sinn haben. Es darf davon ausgegangen werden, dass auch in Bezug auf die gegenseitige Annäherung von „E“ und „U“ die USA Vorbildwirkung hatten, denn Amerikanisierung ist nach Michael Böhler u.a. davon gekennzeichnet, dass sie „das hierarchische Wertesystem von ‚Low‘ und ‚High‘ als solches in seiner Geltung grundsätzlich in Frage“ stellt.⁵¹

⁴³ Ebda., S. 186.

⁴⁴ Ebda., S. 186.

⁴⁵ Vgl. Hermand / Trommler 1989, S. 70f.

⁴⁶ Georg Bollenbeck: „Kulturelle Enteignung“, in: Lothar Ehrlich / Jürgen John: *Weimar 1930*, 1998, S. 37.

⁴⁷ Vgl. Bernecker 2002, S. 390f.

⁴⁸ Prahl 2015, S. 20.

⁴⁹ Prahl 2015, S. 20.

⁵⁰ Vgl. Martin Elste: Art. „Tonträger und Tondokumente“, darin: Kap. I–IV, in: Ludwig Finscher (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 9*, Sp. 648.

⁵¹ Michael Böhler: „High und Low“, in: Linke / Tanner 2006, S. 76.

Zuletzt seien als bestimmende Faktoren der damaligen Zeit und Kultur Unterhaltung und Freizeit genannt. Unterhaltung muss als eines der wesentlichen Merkmale von Massen- bzw. populärer Kultur gesehen werden, Hans-Otto Hügel schlägt Unterhaltung als „charakteristische Praxis und Zugangsweise“⁵² des Populären vor, und als kennzeichnend für unterhaltende Kultur sieht Kaspar Maase die Suche u.a. nach „Ablenkung und Mitgerissenwerden“ sowie „distanziertes Amusement“ seitens der KonsumentInnen, keinesfalls jedoch die „Disziplin der Hochkultur“ sowie die „konzentrierte intellektuelle Anstrengung“, die ein Werk der sogenannten Hochkultur den NutzerInnen abverlangt.⁵³ Gründe für ein in den 1920er Jahren erhöhtes Bedürfnis nach Zerstreuung liegen in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft aus der Sicht dieser Zeit: Nach Lange waren „Weltkrieg, die Novemberrevolution und die Inflation“ vorbei, und man wollte „leben und vergessen“;⁵⁴ Bernecker spricht vom „verbreiteten Wunsch, dem grauen Arbeitsalltag oder der oftmals bedrückenden Großstadtatmosphäre für einen kurzen Moment zu entfliehen“⁵⁵; Becher schließlich nennt die Angst vor einer „ungewissen, unsicheren Zukunft“, die viele dazu brachte, sich in die „Lust des Augenblicks“ zu stürzen.⁵⁶ Solche Bedürfnisse stehen in enger Verbindung mit einer sie erfüllenden Gegebenheit, nämlich mit einem deutlichen Mehr an Freizeit: Die „Einführung des Acht-Stunden-Tages, der unmittelbar nach Kriegsende in vielen europäischen Staaten durchgesetzt werden konnte“ sowie die „Geburt des lang ersehnten Wochenendes“ stellten den Massen nun auch die nötige Zeit für die Nutzung der Unterhaltungsangebote zur Verfügung⁵⁷ und gestatteten ihnen, an „Vergnügungen teilzunehmen, die bisher vorwiegend dem Bürgertum vorbehalten geblieben waren.“⁵⁸

Doch nicht alle waren offen für die durch die bisher aufgezählten Faktoren definierte Unterhaltungskultur: Bernecker spricht ein „anderes Deutschland“ an, das „sich von Verflachung und Amerikanisierung bedroht fühlte, Republik und Friedensordnung schroff

⁵² Hügel: „Einführung“, in: Ders. (Hrsg.) 2003, S. 16.

⁵³ Vgl. Maase: „Massenkultur“, in: Hügel 2003, S. 49.

⁵⁴ Lange 1987, S. 741.

⁵⁵ Bernecker 2002S, S. 397.

⁵⁶ Becher 1990, S. 175f.

⁵⁷ Vgl. Bernecker 2002, S. 397.

⁵⁸ Becher 1990, S. 175.

ablehnte und überall den Geist ‚jüdischer‘ Zersetzung witterte.“⁵⁹ Und Maase zählt konkrete Beispiele auf: Die damalige „Schmutz und Schund“-Debatte speiste sich u.a. aus der Ablehnung von „frivolen Schlagern und Jazzmusik, Detektivgeschichten und Schnitzlers ‚Reigen‘, Josephine Bakers Tanz und Nacktkulturzeitschriften“ und „schwarzen Musikern“, im „bürgerlichen Lager und auf der politischen Rechten“.⁶⁰ Die *Comedian Harmonists* sollten jedoch zu Beginn ihrer Karriere noch nicht von dieser Debatte bzw. Ablehnung betroffen sein.

Somit entstand damals in Deutschland ein (Musik-)Publikum, das seine Bedürfnisse nach oben geschilderten Kriterien ausrichtete und das eine Musik, die dazu geeignet war, all diese Bedürfnisse in unmittelbar musikalischer und textlicher Hinsicht zu befriedigen, am liebsten in Form von kompakten Liedern konsumieren wollte, die in ihrer Kürze den neuen Medien Schallplatte und Radio Rechnung tragen konnten. Mit anderen Worten: Es entstand das Bedürfnis nach einer neuen musikalischen Gattung und vor allem nach deren deutschen bzw. deutschsprachigen Vertretern, und an dieser Stelle kommen die *Comedian Harmonists* und ihr Gründungsprozess ins Spiel.

2.2. Die Gründung der *Comedian Harmonists* und das Erarbeiten des Repertoires

Der im Jahr 1927 21-jährige Schauspielschüler⁶¹ Harry Frommermann war geprägt vom reichhaltigen populären Kulturleben in Deutschland und durch die neuen Medien Schallplatte und Rundfunk bereits wohlvertraut mit den Liedern einer amerikanischen Gruppe, die unter dem Namen „The Revelers“, in Deutschland häufig „The Revellers“ geschrieben, firmierte. Dieses 1917 gegründete Ensemble, das zunächst als reines Gesangsquartett unter dem Namen „The Shannon Four“ fungiert hatte, hatte anfangs noch recht konventionell musiziert, Mitte der 1920er Jahre aber begonnen, einhergehend mit dem neuen Namen und der Hinzunahme eines Pianisten, sich stilistisch mehr auf den Jazz zuzubewegen und – das sollte für den Stil der *Comedian Harmonists* noch von

⁵⁹ Bernecker 2002, S. 57.

⁶⁰ Maase: „Happy Endings?“, in: Linke / Tanner 2006, S. 145f.

⁶¹ Vgl. Peter Czada / Günter Große: *Comedian Harmonists*, 2001, S. 25, 27.

entscheidender Bedeutung sein – mittels ihrer Stimmen jazzige Instrumentalpassagen zu imitieren. Frommermann war begeistert von der Neuartigkeit des Dargebotenen und beschloss, ein nach diesem Vorbild gestaltetes deutsches Gesangsensemble ins Leben zu rufen – dies war die Initiation der *Comedian Harmonists*.⁶²

Im Gegensatz zu den schon erwähnten verhältnismäßig günstigen wirtschaftlichen Allgemeinbedingungen, unter denen sich die „Goldenen Zwanziger“ in Deutschland entfalten hatten können, herrschten realiter, auch unter KünstlerInnen, immer noch hohe Arbeitslosigkeit und Armut. Auch Frommermann war davon betroffen, aber finanzielle Gründe waren, zumindest nach eigener Aussage, kein Beweggrund für sein musikalisches Vorhaben: Nach der Darstellung Peter Czadas und Günter Großes arbeitete er mit einer „Unbefangenheit“ an Partituren für das zukünftige Ensemble, die er nach eigenem Bekunden im Nachhinein nur mit dem „Draufgängertum meiner Jugend“ und der „Überzeugung, zu reüssieren“ entschuldigen können sollte.⁶³ Die für viele schlechte finanzielle Situation war allerdings ausschlaggebend für die große Zahl an Interessenten, die auf eine Ende des Jahres von Frommermann aufgegebene Annonce reagierten und sich kurz vor Jahreswechsel in dessen Berliner Wohnung zum Vorsingen einfanden. Zunächst konnte stimmlich aber nur der zukünftige Bassist Robert Biberti überzeugen,⁶⁴ genau wie Frommermann erstens ein Bewunderer der *Revelers* und zweitens vom Gelingen des Vorhabens überzeugt: Nach der Darstellung Eberhard Fechners bezeichnete Biberti die *Revelers* Frommermann gegenüber damals als „das Unerhörteste, was es bisher im Gesang an Präzision, Ausgleich der Stimmen und rhythmischer Wirksamkeit“ gegeben hatte und sagt gegenüber Fechner: „Ich roch, daß es eine Sensation werden konnte.“⁶⁵ Biberti war zu diesem Zeitpunkt finanziell wohl nur wenig besser situiert als Frommermann,⁶⁶ war aber einverstanden, ohne Bezahlung mitzuwirken,⁶⁷ und in der folgenden Zeit erweiterte sich dann das Ensemble nach einigen Umbesetzungen bis 1929 hin zur „legendären“ Besetzung

⁶² Vgl. ebda., S. 11–14.

⁶³ Harry Frommermann, zit. n. Czada / Große 2001, S. 14f.

⁶⁴ Vgl. Czada / Große 2001, S. 15–17; Fechner 2003, S. 145.

⁶⁵ Robert Biberti, zit. n. Fechner 2003, S. 148f.

⁶⁶ Vgl. Czada / Große 2001, S. 30.

⁶⁷ Vgl. Fechner 2003, S. 145.

mit den Tenören Ari Leschnikoff und Erich Collin, Bariton Roman Cycowski und Pianist Erwin Bootz.⁶⁸

Teilweise unterschiedliche Beweggründe zur Zusammenarbeit lagen bei den einzelnen Mitgliedern vor, allgemein kann von einer Mischung aus echtem künstlerischen Interesse, ökonomischer Notwendigkeit und der verlockenden Aussicht auf Ruhm und gute Verdienste gesprochen werden. Für die vier „Neuen“ gilt: Leschnikoff war nach Aussage von Biberti finanziell noch schlechter gestellt als die anderen, konnte sich aber ebenfalls für die Idee begeistern, wenn er die Vision auch nicht so deutlich wie Frommermann und Biberti vor Augen hatte;⁶⁹ Cycowski war finanziell ähnlich gestellt wie Biberti, wurde im Gegensatz zu diesem aber nach eigener Aussage mit der Aussicht auf gute Verdienste überredet;⁷⁰ und für Bootz und Collin, die gute Ausbildungen genossen hatten und neben dem Engagement im Ensemble auch anderwärtige vielversprechende Berufsaussichten gehabt hätten, bot die Teilnahme zwar wohl eine finanzielle (und karrieretechnische) Verlockung, war aber keine solche Notwendigkeit.⁷¹ Die wahrscheinlich bei allen wirkenden künstlerischen Ambitionen und karrieretechnischen Aussichten fasst Frommermann nach Fechner folgendermaßen zusammen: „Jeder von uns mag sich damals sicher gedacht haben: ‚Wenn ich hier die Möglichkeit finde, innerhalb einer Gruppe etwas Neues mit aufzubauen, dann schaffe ich für mich eine Zukunft und komme weg von der großen Herde, aus der ich hervorging. [...]‘“⁷²

Die ersten Erfolge sollten eingeleitet werden vom ersten fixen Engagement in der Berliner Revue von Erik Charell im Jahr 1928, wo das Ensemble lediglich Intermezzi singen sollte,⁷³ und vom ersten eigenständigen Auftritt im Leipziger Schauspielhaus 1930.⁷⁴ Bis dahin musste das Repertoire erarbeitet und einstudiert werden, ein Prozess, der sich freilich bis zum Ende der *Comedian Harmonists* in ihrer ursprünglichen Form fortsetzen und ausdifferenzieren sollte; das Jahr 1930 sollte dann der eigentliche „Startschuss“ vieler der

⁶⁸ Vgl. Czada / Große 2001, S. 17–20, 34.

⁶⁹ Vgl. Fechner 2003, S. 149f.

⁷⁰ Vgl. Czada / Große 2001, S. 30; Fechner 2003, S. 160.

⁷¹ Vgl. Fechner 2003, S. 152f., 172f.; Czada / Große 2001, S. 34f.

⁷² Frommermann, zit. n. Fechner 2003, S. 150.

⁷³ Vgl. Czada / Große 2001, S. 20–24.

⁷⁴ Vgl. Fechner 2003, S. 187f.

heute bekanntesten Nummern des Ensembles wie „Ein Freund, ein guter Freund“ und „Veronika, der Lenz ist da!“ sein.⁷⁵ Czada und Große sagen in Bezug auf diese Zeit – aber es gilt im Prinzip für die gesamte Karriere der *Comedian Harmonists* –: „Die meisten Stücke wurden von Frommermann und Bootz aus dem reichhaltigen Schlagerangebot dieser Jahre ausgewählt und in witzig-parodistischer Manier oder auch in kongenialer Umformung für das Gesangsquintett bearbeitet.“⁷⁶ Vor allem Schlager aus der Feder von Komponist Werner Richard Heymann und Texter Robert Gilbert, mitunter durch populäre Tonfilme bekannt gemacht, wurden von den *Comedian Harmonists* aufgegriffen; bekannte Beispiele sind „Ein Freund, ein guter Freund“ und „Liebling, mein Herz lässt dich grüßen“ aus dem Film *Die Drei von der Tankstelle* von 1930, in dem die *Comedian Harmonists* außerdem selbst mitspielten.⁷⁷

Frommermann und Bootz waren unabhängig voneinander für die Arrangements fremden Materials zuständig und Bootz hatte dazu die musikalische Gesamtleitung inne; einige Nummern waren in Bezug auf Text und Musik aber auch Eigenkreationen der Gruppe⁷⁸ wie z.B. das von Bootz komponierte „Ich hab’ für Dich ’nen Blumentopf bestellt“ und das von Biberti getextete „Tag und Nacht“.⁷⁹ Geprobt wurde von Beginn an intensiv und mit genauen Zielsetzungen: Bei allem solistischen Können, das die einzelnen Sänger später in den Konzerten erfolgreich zur Schau stellen sollten, wurde vor allem am Zusammenklang des Ensembles in Bezug auf Artikulation, Rhythmik und Harmonik geachtet, unter der Voraussetzung einer gewissen stimmlichen und auch pianistischen Zurückhaltung der einzelnen Mitglieder und immer am Vorbild der *Revelers* orientiert, deren Platten man während der Proben regelmäßig hörte.⁸⁰ Das war eine unabdingbare Voraussetzung dafür,

⁷⁵ Vgl. Andreas Schmauder: *Irgendwo auf der Welt*, 1999, S. 38. Die Liedtitel der *Comedian Harmonists* sind in Wortlaut und Schreibweise, unter geringfügigen Ausbesserungen wie der Entfernung überflüssiger Leerzeichen, grundsätzlich dieser Diskografie entnommen. Wo sich Abweichungen ergeben, wird darauf hingewiesen. Liedtitel, die Teile von zitierten Passagen darstellen, wurden eins zu eins aus den Zitaten übernommen.

⁷⁶ Czada / Große 2001, S. 49.

⁷⁷ Vgl. Ulrich Etschelt / Julian Metzger: „Nachwort“, in: *Comedian Harmonists: Das Original 4*, 2014; Czada / Große 2001, S. 49; Schmauder 1999, S. 38

⁷⁸ Vgl. u.a. Czada / Große 2001, S. 20.

⁷⁹ Vgl. Schmauder 1999, S. 37; *unveröffentlichte Diskografie der Comedian Harmonists und ihrer Nachfolgegruppen* von Josef Westner. Westner darf als einer der im deutschsprachigen Raum besten Kenner der *Comedian Harmonists* und ihrer Platten gelten.

⁸⁰ Vgl. Fechner 2003, S. 151, 158f.

später allen Facetten der „bunten Mischung“ des Repertoires im Varieté oder im Konzertsaal gerecht werden zu können, wo dann alles, so Frommermann, „wie aus dem Ärmel geschüttelt“ klingen sollte.⁸¹

In der konkreten Gestaltung des Auftrittsprogramms orientierten sich die *Comedian Harmonists* neben ihren eigenen Vorlieben an den Bedürfnissen des im vorigen Unterkapitel beschriebenen Publikums, Biberti sagt: „Wir merkten schnell, wofür das Publikum empfänglich war.“⁸² Die „Richtschnur“ der *Revelers*, generell des Amerikanischen und Englischsprachigen, stand ganz am Anfang, u.a. zeigt das nach der Darstellung Czadas und Großes eine frühe Schallplattenaufnahme vom Mai 1928, die mit „So blue“ einen Titel der *Revelers* enthält, dessen Interpretation sich stark ans Original hält, aber nicht dessen Qualität erreicht; später sollte dieser Titel in „Ninon, Du süße Frau“ eingedeutscht werden – eine typische Vorgangsweise der *Comedian Harmonists*, um auf das heimische Publikum Rücksicht zu nehmen,⁸³ ein anderes Beispiel hierfür ist das zu „Hallo, was machst du heut’, Daisy?“ umgetitelte „You’re driving me crazy“ von Walter Donaldson.⁸⁴ Zu Beginn dachte man in dieser Hinsicht noch anders, Biberti erzählt: „[A]m Beginn unserer Proben, haben wir, wie die Revellers [sic], nur Englisch gesungen. Teilweise taten wir das, weil wir dachten, es ließe sich dadurch besser verkaufen. Denn es war auch schon damals Mode, das Englische.“⁸⁵ Waren Amerikanismen also eine wichtige stilistische Orientierung, legte man doch gleichzeitig Wert auf Eigenständigkeit, Frommermann sagt:

Aber bei alledem mußten wir natürlich sehr darauf achten, daß wir keine Kopie der Revellers [sic] werden. Die Grundlage dazu versuchte ich schon in meine Arrangements zu legen, in dem ich mir als sogenanntem Nicht-Sänger selbst eine fünfte Stimme in die Partituren schrieb, eine Stimme, die durch die Imitation einer gestopften Trompete zum Beispiel unserem Vortrag komische Akzente aufsetzte und musikalisch belebend wirken sollte. [...] Denn die Idee war zwar, eine ähnliche Gruppe hier in Deutschland aufzubauen, aber sie sollte kein Abklatsch sein.⁸⁶

⁸¹ Frommermann, zit. n. Fechner 2003, S. 159.

⁸² Biberti, zit. n. Fechner 2003, S. 168.

⁸³ Vgl. Czada / Große 2001, S. 20.

⁸⁴ Vgl. Schmauder 1999, S. 44.

⁸⁵ Biberti, zit. n. Fechner 2003, S. 152.

⁸⁶ Frommermann, zit. n. Fechner 2003, S. 151.

Schließlich sagt Biberti bei all seiner Bewunderung, die Effektivität der *Revelers* hätte „nur für zehn, fünfzehn Minuten vielleicht, und nicht für ein ganzes Konzert“ ausgereicht, sie „kannten nur Jazz, Jazz, Jazz.“⁸⁷

Viel Abwechslung und die schon erwähnte gute Durchmischung waren also wesentliche Punkte in Hinblick auf die Planung des Programms und halfen der Gruppe, sich von den Vorbildern der *Revelers* zu emanzipieren. Biberti sagt: „[L]angsam kamen wir dazu, durch die Verwendung unterschiedlicher Stilelemente, von ihrer Art des Vortrages loszukommen. Unser Ziel war es, alles zu singen, alles ‚Zwischen Brahms und Blues‘ [...].“⁸⁸ Zu Beginn der Auftrittskarriere hatten dabei die „unbekümmerten“ Songs wohl noch mehr Gewicht als die „besinnlichen“, Biberti beschreibt das Programm eines Gastspiels im *Kabarett der Komiker* im Oktober 1928: Neben englischsprachigen Titeln fanden sich darunter „Ich hab ein Zimmer, gnädige Frau“, „Du hast mich betrogen – ach, das tut mir so weh!“ und „Ich glaub, ich hab mich verliebt“ – nach Biberti „fast alles Schmarren, aber wirksam.“⁸⁹ Ein Gastspiel in Köln im Mai 1929 beinhaltete nach Czada und Große nun aber „auch elegische Titel wie ‚Ich weiß eine Frau, die Dich niemals vergißt‘ oder ‚Chiquita‘“⁹⁰, und bald begannen die Vorbereitungen auf die ersten eigenständigen Konzerte, mit einem Vorrat an bis zu 30 Nummern, nach Cychowski alle „sehr kurz, höchstens dreieinhalb Minuten, wegen der Länge der Platten“⁹¹ – die Kürze der Lieder half außerdem, das Programm noch kurzweiliger zu gestalten. Die typische Gestaltung eines Auftritts der damaligen Zeit beschreibt Biberti: Zuerst kam ein Teil mit den „Glanzklamotten“, idealerweise eingeleitet von „Knallern“ wie „Veronika, der Lenz ist da“ oder „Wochenend und Sonnenschein“; dann ein zweiter Teil, der „etwas besinnlicher“ war, „mit lyrischen Sachen, mit Volksliedern und Charakterstücken von Brahms, Rossini oder Kreisler“; und dann nach einer Pause zuerst „Instrumentimitationen“ und schließlich „Schlager und Jazz“.⁹²

⁸⁷ Biberti, zit. n. Fechner 2003, S. 151f.

⁸⁸ Ebda., S. 152.

⁸⁹ Ebda., S. 168.

⁹⁰ Czada / Große 2001, S. 39.

⁹¹ Roman Cychowski, zit. n. Fechner 2003, S. 181.

⁹² Biberti, zit. n. Fechner 2003, S. 182.

Die „ruhigen“ Songs genossen bei den *Comedian Harmonists* und ihrem Publikum nicht nur hinsichtlich ihrer Abwechslung zu den „flotten“ eine hohe Wertschätzung, sie machten auch einen Teil der Identität der Gruppe aus und zeigten eine weitere Facette ihres Könnens. Für Cycowski waren klassische Versatzstücke und die „deutschen Volkslieder“ der Höhepunkt des Programms, für ihn waren sie „Kunst. Das kann keiner so machen, die Revellers [sic] nicht, keiner“;⁹³ Biberti sagt, die „Charakterstücke“ hätten „ein ziemliches Können erfordert, von der Stimmführung her, vom Geschmack, vom Arrangement, von der Bewegung“ und hätten entsprechend positive Resonanz beim Publikum erzielt.⁹⁴ Und auch Czada und Große verweisen auf das besondere hierin liegende Können der *Comedian Harmonists*; das jazzige Element hätte der Gruppe dagegen trotz ihrer anfänglich häufigen Titulierung als „Die deutschen Revellers“ im Gegensatz zu ihren Vorbildern ohnehin „nicht im Blut“ gelegen.⁹⁵

Bei den „spritzigen“ Songs wiederum war Ironie ein ganz wesentlicher Faktor. Das Ensemble war sich der – bei aller Raffinesse der Arrangements – musikalischen und textlichen Oberflächlichkeit eines guten Teils des Materials wohlbewusst und immer darum bemüht, solche Nummern, so Frommermann, zu „entbanalisieren“; hierbei geht Frommermann auch auf die sonst in den Biografien und eigenen Darstellungen der ehemaligen Mitglieder selten erwähnte Bühnenperformance ein: Man wollte „ein Dienerchen machen oder einen Knicks, wenn es sich um den Text eines Mädchens handelt, irgendeine komische Geste, die die Banalität, die in so einem idiotischen Schlager steckt, ironisierte.“⁹⁶ Gerade die schnelleren Nummern sind außerdem voll von erotischen Anspielungen und Doppeldeutigkeiten, auch abseits von den noch zu erwähnenden Exotismen: Davon zeugen u.a. Textzeilen wie „Veronika, der Spargel wächst“ aus „Veronika, der Lenz ist da“⁹⁷ sowie „Tief im Wald, nur ich und du, der Herrgott drückt ein Auge zu“ aus „Wochenend und Sonnenschein“⁹⁸.

⁹³ Cycowski, zit. n. Fechner 2003, S. 182.

⁹⁴ Biberti, zit. n. Fechner 2003, S. 182.

⁹⁵ Czada / Große 2001, S. 50.

⁹⁶ Frommermann, zit. n. Fechner 2003, S. 183f.

⁹⁷ Vgl. *Comedian Harmonists*: „Veronika, der Lenz ist da“, Track 15 auf: Dies.: *Greatest Hits Vol. 1*, CD, 1998.

⁹⁸ Vgl. *Comedian Harmonists*: „Wochenend und Sonnenschein“, Track 11 auf: Dies.: *Greatest Hits Vol. 1*, CD, 1998.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die *Comedian Harmonists* mit dieser „bunten Mischung“ tatsächlich eine „Musik für alle“ planten und später auch machten, sprich: für das heterogene Massenpublikum der „Goldenen Zwanziger“ in Deutschland. Czada und Große sagen: „[D]ie übliche Unterscheidung zwischen sogenannter ‚E-‘ und ‚U-Musik‘ wurde von den *Comedian Harmonists* aufgehoben. Rossinis ‚Ouvertüre zum Barbier von Sevilla‘ sangen sie ebenso beglückend wie ‚Die Bar zum Krokodil‘.“⁹⁹ Ganz wesentlich blieb aber immer das Element der unbekümmerten Unterhaltung, stellvertretend sagt Erwin Bootz rückblickend: „Ich meine, der wahre Sinn des Lebens besteht darin, anderen Freude zu bringen und Liebe. [...] Und das, glaube ich, habe ich getan.“¹⁰⁰ Und nirgends in den Biografien und sonstigen Darstellungen gehen die ehemaligen Mitglieder der *Comedian Harmonists* darauf ein, damals kulturgeschichtliche Reflexion betrieben und entsprechende Ambitionen umgesetzt zu haben.¹⁰¹ Im Folgenden soll nun der Exotismus einer näheren Betrachtung unterzogen werden, der als einer von vielen Elementen den *Comedian Harmonists* dazu dienlich war, ihre oben geschilderten Vorhaben auf thematischer, musikalischer und textlicher Ebene umzusetzen.

2.3. Exotismus und Zeitgeist

Im Exotismus geht es immer um die Darstellung eines „Anderen“ aus der Sicht der jeweils betrachtenden Personen bzw. der jeweils Kunstschaffenden, zumeist verbunden mit einer Wertschätzung für dieses „Andere“¹⁰² – für die Betrachtung des Exotismus im Zusammenhang mit den *Comedian Harmonists* spielt also die Faszination für das Fremde seitens Künstler und Publikum eine wesentliche Rolle. Thomas Betzwieser definiert den Begriff „Exotismus“ so, wie er in der Alltagsrede des Westens wohl intuitiv aufgefasst wird: als „eine Vielzahl verschiedenartiger Phänomene und Strömungen“, deren „Hauptmerkmal in einer Beeinflussung der europäischen Kunst durch fremdländische, insbesondere

⁹⁹ Czada / Große 2001, S. 50.

¹⁰⁰ Erwin Bootz, zit. n. Fechner 2003, S. 354.

¹⁰¹ Vgl. dazu z. B. die Ausführungen Hermands und Trommlers, die kulturgeschichtliche Reflexionen seitens VertreterInnen der Avantgarde dieser Zeit ausführlich beschreiben: Hermand / Trommler 1989, S. 35ff., S. 299ff.

¹⁰² Vgl. auch Art. „Exotismus“, in: *Brockhaus. Band 8. EMAS–FASY*, 2006, S. 646.

außereuropäische Elemente besteht.“¹⁰³ Den entsprechenden englischen Begriff „exoticism“ fasst zumindest Ralph P. Locke weiter, er geht über die westliche Perspektive und über den reinen Kunstbegriff hinaus: Demnach handelt es sich um „[t]he evocation of a place, people or social milieu that is (or is perceived to be) profoundly different from accepted local norms in its attitudes, customs and morals.“¹⁰⁴ Für diese Arbeit soll der von Betzwieser verwendete Fokus einbehalten werden, allerdings spricht Locke einen wichtigen Punkt an: Ihm zufolge sind die eingesetzten exotischen (oder exotisch anmutenden) „musical features“ entweder „typical of, or considered appropriate to, the people or group in question“¹⁰⁵ – die westliche Imagination muss also immer bedacht werden.

Exotismus – und Exotismen als einzeln fassbare Elemente – können unterschiedliche Sujets darstellen (in der Alltagsrede liegt der Fokus wohl meist auf „dem Süden“ und dem Orient), sie können in verschiedenen Kunstsparten zutage treten, sie können im Rahmen „ernster“ oder unterhaltender Kunst verwendet werden, und sie können verschiedene Funktionen einnehmen. Im Zusammenhang mit Musik können Exotismen auf mehreren Ebenen wirksam werden: nach Betzwieser in „der Stoffwahl und Ausstattung von Bühnenwerken sowie in der Verwendung ‚exotischen‘ Musikmaterials.“¹⁰⁶ Auch Locke spricht außermusikalische exotistische Elemente an, die die Musik verstärken: „The exotic locale [...] is usually suggested by a descriptive title (e.g. in an instrumental work), a sung text (e.g. in a song) or sets and costumes (e.g. in an opera).“¹⁰⁷ In Bezug auf die *Comedian Harmonists* sollen im Rahmen dieser Arbeit nur Musik und Text eine Rolle spielen, auf eventuelle Möglichkeiten zur Visualisierung des Exotischen soll nicht eingegangen werden: Hinweise auf exotische Kostümierungen in den Performances der Gruppe (wie etwa die Verkleidung als böhmische und venezianische Musikanten bei Charell¹⁰⁸) finden sich in der Literatur nur wenige, solche auf exotische Bühnendekorationen gar keine; angesichts der Kürze der

¹⁰³ Thomas Betzwieser (u.a.): Art. „Exotismus“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 3*, 1995, Sp. 226.

¹⁰⁴ Ralph P. Locke: Art. „Exoticism“, in: Stanley Sadie (Hrsg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Volume 8*, 2001, S. 459.

¹⁰⁵ Locke 2001, S. 459.

¹⁰⁶ Betzwieser 1995, Sp. 226.

¹⁰⁷ Locke 2001, S. 459.

¹⁰⁸ Vgl. Czada 2001, S. 22f.

Nummern des Ensembles und der während der Auftritte von Lied zu Lied stets wechselnden Sujets liegt es nahe, dass die diesbezüglichen Möglichkeiten stark eingeschränkt waren.

Dass der Exotismus an sich Teil der zentraleuropäischen Kultur war, zeigen die Reflexionen über mal direktere, mal weniger direkte Begegnungen mit fremden Kulturen, welche man in Europa ab dem 17. Jahrhundert intensiver noch als zuvor rezipierte. Das „Andere“ sollte auch bald in die Musik des Barock und der Klassik Eingang finden. Vor allem Jean-Philippe Rameaus Ballettoper *Les Indes galantes* von 1735 gab in der Folgezeit die Richtschnur für die Verwendung von Exotismen in der westlichen Kunstmusik vor und präsentierte mit der Türkei, Peru, Persien und Amerika ein relativ breites Spektrum an exotischen Schauplätzen. Exotisch waren zu dieser Zeit hauptsächlich die dargestellten Sujets; in die Musik gingen exotische Elemente zwar auch ein, aber weniger stark und kaum um Authentizität bemüht – allerdings bildete sich schon eine erste exotische Idiomatik in der Musik heraus.¹⁰⁹ Ausgefeilter war dann die vor allem in Wien angewandte musikalische Formensprache der sogenannten türkischen Musik bzw. des *alla turca*, nach Betzwieser im 18. Jahrhundert das „Paradigma des Exotischen“, sie fand z.B. in Mozarts *Entführung aus dem Serail* von 1782 Verwendung.¹¹⁰

Verhältnismäßig oberflächlich und auf wenige Kulturen beschränkt blieben aber die meisten musikalischen Exotismen bis zu dieser Zeit,¹¹¹ zu Beginn des 19. Jahrhunderts verschafften dem dann verbesserte Transport- und Kommunikationsmöglichkeiten Abhilfe. Vor allem die Kulturen der Kolonialreiche Frankreichs und Englands¹¹² sowie des Nahen Ostens, eingeleitet durch Napoleons Feldzug in Ägypten,¹¹³ wurden nun greifbarer, entweder durch direkte Kontaktnahme oder durch Reiseberichte.¹¹⁴ Die Europa-Feldzüge der Osmanen lagen nun weit in der Vergangenheit, Geneviève Lacambre sagt: „Nachdem die Gefahr aus dem Orient gebannt schien, begann die Verklärung des Orients zu einer romantischen Traumwelt.“¹¹⁵ In Frankreich, so Michael Stegemann, „erlebte der

¹⁰⁹ Vgl. Betzwieser 1995, Sp. 228–230; Locke 2001, S. 459.

¹¹⁰ Vgl. Betzwieser 1995, Sp. 231f.

¹¹¹ Vgl. ebda., Sp. 234; Michael Stegemann: ebda.

¹¹² Vgl. Locke 2001, S. 459.

¹¹³ Vgl. Betzwieser 1995, Sp. 234.

¹¹⁴ Vgl. Locke 2001, S. 459.

¹¹⁵ Geneviève Lacambre: „Vorwort“, in: Gérard-Georges Lemaire: *Orientalismus*, 2010, S. 7.

Orientalismus (als besondere Spielart des Exotismus) eine neue Blüte, die sich zunächst in der Literatur und in den bildenden Künsten niederschlug, z.B. in V. Hugos Gedichtsammlung *Les Orientales* (1829) oder in Gemälden wie Eugène Delacroix' *Fantasia arabe* (1833)¹¹⁶; das erotische Faszinosum des Orients spiegelten v. a. Jean Auguste Dominique Ingres' Haremsdarstellungen wieder.¹¹⁷ Komponisten wie Félicien David und Camille Saint-Saëns bereisten die Länder des Orients und ließen ihre musikalischen Eindrücke in Werke wie *Le Désert* von 1844 (David) und *Samson et Dalila* von 1877 (Saint-Saëns) einfließen.¹¹⁸ Dieser nach Locke „greater Middle East“, der von Marokko bis Persien reichte, war in der westlichen Kunstmusik des 19. Jahrhunderts neben Südspanien, das z.B. in Georges Bizets *Carmen* Eingang fand, der beliebteste exotische Schauplatz, daneben etablierten sich verschiedenste innereuropäische bis lateinamerikanische Exotismen und langsam auch ein Interesse an fernöstlichen Settings.¹¹⁹ Wichtig waren dann die beiden Pariser Weltausstellungen von 1889 und 1900. Der hier stattfindende direkte Kontakt mit fremden Kulturen erweiterte nochmals das Spektrum des Exotischen in Europa, u.a. traten dort Gamelanorchester aus Java auf. Außerdem kamen dort einerseits die westlichen KomponistInnen noch stärker als zuvor mit authentischem Material in Kontakt, andererseits bot sich die Möglichkeit zur stilistischen Erweiterung der „eigenen“ Musik:¹²⁰ Denn „auf der Suche nach neuen Ordnungen des musikalischen Materials“, so Stegemann, „waren Modelle wie Pentatonik oder Ganztonleitern willkommene Alternativen zu den überkommenen Formen“; solche neuen Modelle setzte z.B. Claude Debussy 1910 in seinem Stück „Voiles“ „als selbstständige Elemente seines Personalstils“ ein. Stegemann zählt außerdem die z.B. durch die Gamelanmusik gewonnene „Erfahrung eines gänzlich anderen Zeit- und Formdenkens“ auf.¹²¹ Die Begeisterung für exotische Schauplätze blieb aber bestehen: Nach wie vor spielte der Orientalismus eine Rolle, und die Vorliebe für fernöstliche Musik und Lokalität spiegelte sich u.a. in Giacomo Puccinis *Madame Butterfly* von 1904 wider.¹²²

¹¹⁶ Vgl. Stegemann 1995, Sp. 235.

¹¹⁷ Vgl. Lemaire: *Orientalismus*, S. 198–203.

¹¹⁸ Vgl. Stegemann 1995, Sp. 235.

¹¹⁹ Vgl. Locke 2001, S. 459.

¹²⁰ Vgl. Stegemann 1995, Sp. 236f.

¹²¹ Ebda., Sp. 237.

¹²² Vgl. ebda., Sp. 237f.

Viele der erwähnten exotischen Schauplätze und Stilismen waren zur Zeit der Gründung der *Comedian Harmonists* schon lange etabliert, unmittelbar lernten die Mitglieder der Gruppe andere Exotismen kennen: In der Zwischenkriegszeit entdeckte man im Bereich der Kunstmusik Südamerika und Schwarzafrika als Quellen des Exotismus, denen nach Stegemann „noch jener Reiz des Neuen anhaftete, den der Orient und Asien verloren hatten“¹²³, während sich der Exotismus nun auch im Bereich der U-Musik bemerkbar machte, Locke zählt u.a. Beispiele auf für „leichte“ Konzertmusik (Albert Ketèlbeys *In a Persian Market*) und Operette (Franz Lehárs *Das Land des Lächelns*).¹²⁴ Zuletzt muss, aus dem Bereich der Unterhaltungsmusik kommend und über die europäische und amerikanische Kunstmusik wieder in die Unterhaltungsmusik eingehend, auch der Jazz als Exotikum betrachtet werden: Gunther Schuller führt aus, dass Ragtime und Jazz, obwohl damals wahrscheinlich nicht als exotisch bezeichnet, im frühen 20. Jahrhundert auf Aufgeschlossene einen unweigerlich exotischen Reiz ausgeübt haben müssen und mit einer Mischung aus „captivation, allure, fear, mystery, incomprehension—and sheer fascination“¹²⁵ rezipiert wurden. Manche sahen im schwarzen Ragtime-Musiker den naturbegabten „Edlen Wilden“,¹²⁶ dessen Bild sich in den Köpfen von Teilen der europäischen Bevölkerung schon mit den ersten neuzeitlichen Kontakten mit der Neuen Welt geformt hatte.¹²⁷ Und viele waren wohl von den „erotic overtones“¹²⁸ der neuen Musik fasziniert; im Fall des Ragtime wusste man, dass seine Ursprünge in den „bordellos and honky-tonks of the midwest and south“¹²⁹ lagen. In den 1920er Jahren ließen nun im Bereich der Kunstmusik u.a. Ernst Krenek mit *Jonny spielt auf* und Kurt Weill mit der *Dreigroschenoper* den Jazz einfließen,¹³⁰ wenngleich dem Jazz nach Hermand und Trommler zu diesem Zeitpunkt „noch Brutalität und wilde Exotik“ unterstellt wurde.¹³¹ Im Bereich der Unterhaltungsmusik konnte dann die schon erwähnte (aus Amerika

¹²³ Ebda., Sp. 239.

¹²⁴ Vgl. Locke 2001, Sp. 460.

¹²⁵ Vgl. Gunther Schuller: „Jazz and Musical Exoticism“, in: Jonathan Bellman (Hrsg.): *The Exotic in Western Music*, 1998, S. 281f.

¹²⁶ Vgl. ebda., S. 285.

¹²⁷ Vgl. *Brockhaus. Band 8*, 2006, S. 646.

¹²⁸ Schuller 1998, S. 282.

¹²⁹ Ebda., S. 284.

¹³⁰ Vgl. ebda., S. 290.

¹³¹ Hermand / Trommler 1989, S. 314.

stammende, aber hauptsächlich in Europa Erfolge feiernde¹³²) Josephine Baker reüssieren, bei der die Begriffe bzw. Themenfelder Jazz, Exotik und Erotik eine untrennbare Einheit eingingen. Zu diesem Zeitpunkt hatte man, Hermand und Trommler folgend, seitens der breiten Masse bereits jegliche Scheu vor dem Genre verloren, der Jazz war jetzt Mode, quasi eine „großstädtische, erotisierende, amerikanische Gebrauchsmusik“. ¹³³

Josephine Bakers dunkle Hautfarbe war ein ganz wesentliches Faszinosum für das Publikum, und sie leitete diesbezüglich einen Trend ein: Lionel Richard berichtet von in deutschen Varietés abgehaltenen Striptease-Einlagen, für die gerne „junge Amerikanerinnen, am liebsten von schwarzer Hautfarbe“¹³⁴ verpflichtet wurden, und in entsprechenden Pariser Etablissements – ähnliches gilt wahrscheinlich auch für die deutsche Kabarettszene – wurden „künstliche Palmen“ aufgestellt, vor denen „junge Kreolinnen im traditionellen Madras all dem einen Hauch von Echtheit verleihen sollten.“¹³⁵ Dunkle Haut wurde überhaupt zu einem Schönheitsideal: War bisher nach Becher die sprichwörtliche adelige Blässe angestrebt worden, bewirkte nun die neue Angestelltenkultur, die sich vorwiegend in „geschlossenen Räumen“ entfaltete, eine einschneidende Veränderung: „Nun bewies die sonnengebräunte Haut, daß man Ferien in der Sonne verbracht hatte, und wurde zum Ausweis neuer Privilegierung.“¹³⁶ Der „sonnige Süden“ muss daher als zentrales exotisches und erotisches Sujet der damaligen Zeit und Kultur gesehen werden, treffend sagt auch Schuller: „It is interesting that the words ‚exotic‘ and ‚erotic‘, though etymologically unrelated, are often perceived as interrelating and overlapping, as closely associated.“¹³⁷ Aber die damalige Unterhaltungskultur hatte noch andere exotische Schauplätze zu bieten: In Berlin und Paris eröffneten nach Richard Flüchtlinge der russischen Novemberrevolution Restaurants und Kabarets, die „typisch russische Aufführungen“ darboten, inklusive „Balalaikakonzert und Tänzen unechter Kosaken mit Dolch zwischen den Zähnen“. ¹³⁸

¹³² Vgl. Roman Horak: „Skandalfall Josephine Baker“, in: Wolfgang Kos (Hrsg.): *Kampf um die Stadt*, 2010, S. 207f.

¹³³ Hermand / Trommler 1989, S. 314.

¹³⁴ Lionel Richard: *Cabaret. Kabarett*, 1993, S. 219.

¹³⁵ Richard 1993, S. 226.

¹³⁶ Becher 1990, S. 217.

¹³⁷ Schuller 1998, S. 282.

¹³⁸ Richard 1993, S. 224f.

Trotz dieser Vielzahl an damals zur Verfügung stehenden exotischen bzw. exotistischen Sujets und Elementen wurde der Exotismus im Zusammenhang mit den Liedern der *Comedian Harmonists* in den biografischen und sonstigen Darstellungen der Gruppe bisher kaum herausgearbeitet, obwohl das Ensemble den Exotismus für seine Zwecke nutzbar zu machen wusste.

3. Stilistische Eigenheiten

3.1. Interpretationsvarianten

Die *Comedian Harmonists* widmeten nicht nur der Formung ihres Gesamtklangs ihre Aufmerksamkeit, im Gegensatz zu einem klassischen Gesangsensemble oder Chor waren auch die individuellen Darbietungen der einzelnen Sänger und des Pianisten wichtig. Um Gesamtklang und solistische Passagen bestmöglich miteinander zu verbinden und um im Zuge der Bühnendarbietungen außerdem ein höchstes Maß an Abwechslung zu erzielen, wurden viele (aber nicht alle) Nummern so gestaltet, dass tendenziell einzelne Strophen abwechselnd von einzelnen Sängern und die Refrains von allen gemeinsam gesungen wurden.¹³⁹

Zu den Klangcharakteristika der Stimmen der einzelnen Mitglieder: Der Erste Tenor Ari Leschnikoff kann vielleicht am ehesten als „Star“ des Ensembles bezeichnet werden; auch wenn er keine Soloparts singt, tritt sein charakteristisches Timbre – schon durch die Platzierung als höchste Stimme – fast immer deutlich hervor. Seine Klangcharakteristik stellt gewissermaßen schon für sich ein Exotikum dar, Robert Biberti spricht von „seiner fast exotischen Silberfadenstimme von unglaublicher Höhe und Wärme“,¹⁴⁰ deutlich wahrnehmbar ist zudem Leschnikoffs bulgarischer Akzent. Ein markantes Beispiel für seinen Stimmklang, der allerdings nicht in signifikantem Zusammenhang mit exotistischen Parts steht, sind die hohen, lange ausgehaltenen Töne in „Gitarren spielt auf“.¹⁴¹ An Erich Collin wurden, bedingt durch seine Funktion als Zweiter Tenor, offenbar von vornherein keine großen solistischen Ansprüche seitens seiner Kollegen gestellt: Erwin Bootz meint generell, dass „die Stimme des Zweiten Tenors in einem Sextett, besonders im Hinblick auf das Formen und Halten von Harmonien, beansprucht wird.“ Collin brachte mit seiner

¹³⁹ Diese allgemeinen Feststellungen in Bezug auf gesangstechnische Arrangements und Klangcharakteristika der einzelnen Sänger ergeben sich aus den allgemeinen Erfahrungswerten des Autors und der Betrachtung des gesamten Œuvres der *Comedian Harmonists*. Es werden im Laufe der Arbeit immer wieder mit Quellenangaben versehene einzelne Beispiele gebracht. Quellen sind allgemein die beiden CDs *Greatest Hits Vol. 1* und *Greatest Hits Vol. 2* sowie das dem Autor von Josef Westner zur Benützung freigegebene *Archiv der Nummern der Comedian Harmonists* von 2015.

¹⁴⁰ Biberti, zit. n. Fechner 2003, S. 149.

¹⁴¹ Vgl. *Comedian Harmonists: „Gitarren spielt auf“*, in: Westner: *Archiv* 2015, Minuten 1:48, 2:04 u. 2:21.

hohen musikalischen Begabung hierfür die richtigen Voraussetzungen mit, außerdem hatte er „eine flach temperierte Stimme, die aber für unseren Zweck genau das richtige war, weil sich nicht zwei ausdrucksstarke Timbres um den Vorrang stritten, sondern der Zweite sich wunderbar dem Ersten Tenor und den anderen Stimmen einfügte.“¹⁴² Dennoch übernahm, wohl um der Abwechslung Genüge zu tun, auch Collin einige Solopassagen, genauso wie der Dritte Tenor Harry Frommermann. Die Stimmen der beiden lassen sich auf den Aufnahmen schwer voneinander unterscheiden; laut einer Bemerkung Biberti in Fechners Dokumentarfilm über die *Comedian Harmonists* singt z.B. Collin die zweite Strophe vom „Kleinen grünen Kaktus“,¹⁴³ und laut Etschkeit und Metzger übernimmt z.B. Frommermann die halb gesprochene Passage in „Lebewohl, gute Reise“.¹⁴⁴ Letzterem kam allerdings eine Sonderstellung in Hinblick auf die meist parodistisch eingesetzten Instrumentenimitationen zu. Solche Parts zu übernehmen, war eine für ihn naheliegende Entscheidung: Zum einen wirkte hier das Vorbild der *Revelers*, zum anderen sagt Frommermann selbst, er wäre „ja weder ein geschulter Musiker noch Sänger“ gewesen,¹⁴⁵ der Schritt hin zu einem unkonventionellen Einsatz der Stimme war also naheliegend. Ein gutes Beispiel hierfür ist die Imitation einer gestopften Trompete ab Takt 37 im „Creole Love Call“, die in diesem Fall auch für amerikanisch-exotisches Flair sorgt.¹⁴⁶

Der Bariton Roman Cycowski tritt nun auch im Gesamtklang wieder stärker hervor, nach Biberti hatte er „eine prachtvolle, kräftige, warme, gesunde Stimme“, und man „mochte nicht aufhören, ihm zu lauschen“¹⁴⁷ – die erste Strophe von „Guitarren spielt auf“ ist ein gutes Beispiel hierfür.¹⁴⁸ Wie Leschnikoff machte sich auch bei Cycowski sein Akzent, in seinem Fall ein polnischer, bemerkbar; beide hatten außerdem einige Jahre klassischen Gesang studiert und dürfen als die in dieser Hinsicht am besten geschulten Mitglieder des Ensembles gelten.¹⁴⁹ Bassist Robert Biberti tritt nun wie Leschnikoff allein durch seine extreme Stimmpositionierung hervor, aber auch der Klang seiner Stimme an sich ist

¹⁴² Bootz, zit. n. Fechner 2003, S. 172.

¹⁴³ Vgl. Biberti in: Eberhard Fechner (Regisseur): *Die Comedian Harmonists* (1976/2003), DVD, Min. 9:35.

¹⁴⁴ Vgl. *Comedian Harmonists*: „Lebewohl, gute Reise“, in: *Das Original 3*, S. 15.

¹⁴⁵ Frommermann, zit. n. Fechner 2003, S. 150.

¹⁴⁶ Vgl. *Comedian Harmonists*: „Creole Love Call“, in: *Das Original 3*, S. 28f.

¹⁴⁷ Biberti, zit. n. Fechner 2003, S. 159.

¹⁴⁸ Vgl. *Comedian Harmonists*: „Guitarren spielt auf“, in: Westner: *Archiv 2015*, Min. 0:10.

¹⁴⁹ Vgl. Leschnikoff in Fechner 2003, S. 37; Cycowski in ebda., S. 73f.

charakteristisch und fand Gefallen, Bootz sagt: „Er hat keine Ausbildung als Sänger gehabt, aber nichtsdestoweniger saß seine Stimme ausgezeichnet.“¹⁵⁰ Biberti besaß nach Bescheinigung seiner Kollegen und Bekannten einen ausgeprägten Sinn für Humor, den er auch anzuwenden wusste, so sagt z.B. Frommermanns zeitweilige Ehefrau Marion Kiss über ihn: „Aber Bob [Biberti] war immer komisch, anfangs vielleicht unfreiwillig, aber später hat er das immer mehr bewußt eingesetzt.“¹⁵¹ Tatsächlich bringt Biberti in den Arrangements eine Menge humoristischer Passagen wie etwa die Imitation eines bayrischen Akzents in der „Dorfmusik“.¹⁵² Auch Pianist Erwin Bootz schließlich ist mehr als nur Begleitstimme, immer wieder treten seine lyrischen oder virtuosen Parts markant hervor – ein Beispiel für Letzteres ist die *Comedian Harmonists*-Version des „Perpetuum mobile“ von Johann Strauss, wo er außerdem den Sängern, die hier ausschließlich Instrumentenimitationen bringen, eigentlich in der gleichen Rolle gegenübertritt.

3.2. Probleme der Authentizität im Notentext

Die vorliegenden Analysen stützen sich auf die originalen Aufnahmen der *Comedian Harmonists* sowie auf die im Bosse-Verlag erschienene vierbändige Notenreihe mit dem Titel *Comedian Harmonists. Das Original*, für deren Herausgabe Ulrich Etschkeit und Julian Metzger verantwortlich zeichnen. Die Rekonstruktion des Notenmaterials auf Basis der Aufnahmen und von originalem Notenmaterial der Gruppe u.a. aus dem Archiv Peter Czadas hat dabei Metzger vorgenommen, in Band 4 ist er von Frank Schwemmer unterstützt worden.¹⁵³

Für die Analysen stellen die Aufnahmen Ausgangsbasis und letzte Referenz dar. Das ist insofern logisch, als die Lieder der *Comedian Harmonists* keinen Werkcharakter in der Tradition der westlichen Kunstmusik besitzen, der sich schon im Notentext (und im Libretto) niederschlägt: Die Nummern sind, worauf auch Metzger hinweist, im Laufe der

¹⁵⁰ Bootz, zit. n. Fechner 2003, S. 82.

¹⁵¹ Marion Kiss, zit. n. Fechner 2003, S. 82.

¹⁵² Vgl. *Comedian Harmonists: „Die Dorfmusik“*, in: Westner: *Archiv* 2015, Min. 1:27.

¹⁵³ Vgl. *Comedian Harmonists: Comedian Harmonists. Das Original*, Band 1–4, 2010–2014, darin Nachworte und Anmerkungen.

Zeit vom Ensemble oft umgeformt worden; die Dynamik, die variantenreichen Interpretationen der Gruppe und die Klangfarben der Sänger lassen sich nicht im Notentext erfassen; und nur die Aufnahmen, auch darauf weist Metzger hin, stellen im Gegensatz zu den vorher erarbeiteten Arrangements eine „Schöpfung der gesamten Gruppe“ dar.¹⁵⁴ Letztlich wurde auch hier wieder eine technische Neuerung, die der modernen Massenkultur zuzurechnen ist, wirksam, nämlich die der Tonwiedergabe: Nachdem es nun möglich war, von jedem Lied je eine bestimmte Version für die Nachwelt festzuhalten, erhielt genau die aufgenommene Variante eine gewisse Endgültigkeit – das ist bereits vergleichbar mit der zeitgenössischen Popmusik, die meist von Arrangements und Soundeffekten lebt, die sich nie in einem Notentext abbilden lassen könnten.

Dennoch wurden auch die zur Verfügung stehenden Noten berücksichtigt: Sie weichen zwar in mancherlei Hinsicht (vgl. dazu unten) von den Aufnahmen ab, versuchen aber, ihnen zumindest grundsätzlich Rechnung zu tragen: Wenn ein Lied der *Comedian Harmonists* zum Zeitpunkt der Aufnahme bereits eine im Vergleich zu den Originalarrangements merkbare „Evolution“ durchgemacht hat (und sich somit vom originalen Notenmaterial der Gruppe teilweise unterscheidet), orientiert sich Metzgers (und Schwemmers) Rekonstruktion an der Aufnahme.¹⁵⁵ Zumindest in Bezug auf die Gesangsarrangements kann so davon ausgegangen werden, dass die Bosse-Noten mit dem auf den Aufnahmen Gehörten weitgehend übereinstimmen, somit musste die von Metzger und Schwemmer schon erledigte Transkriptionsarbeit kein zweites Mal für diese Arbeit vorgenommen werden; wo sich dennoch Unterschiede zwischen Aufnahme und Notentext bemerkbar machen, die für die Analysen relevant sind, wird darauf hingewiesen. Außerdem sollen Beispiele aus dem Notentext zur optischen Veranschaulichung der jeweils besprochenen Passagen dienen. Bei der Klavierstimme muss der Bosse-Notentext allerdings kritischer betrachtet werden: Dieser wurde von Erwin Bootz ohnehin relativ frei gestaltet, er selbst sagt: „Die Klavierbegleitung haben wir aber auch später nie aufgeschrieben. Das besprachen Frommermann und ich, und dann setzte ich es nach Gehör auf das Klavier um.“¹⁵⁶ Und auch Metzger bemerkt, dass „das Original in Bootzens

¹⁵⁴ Vgl. Metzger: „Nachwort“, in: *Comedian Harmonists: Das Original 2*, 2012.

¹⁵⁵ Vgl. ebda.

¹⁵⁶ Bootz in Fechner 2003, S. 153.

Improvisation bestand“,¹⁵⁷ auch wenn angenommen werden kann, dass Bootz eine an den Gesangsarrangements orientierte „Standard-Variante“ bei Auftritten und Aufnahmen immer im Kopf hatte und diese dann fallweise nur geringfügig variierte. Folgerichtig stellt die Klavierstimme bei Metzger „mehr einen Anhaltspunkt als ‚die Originalversion‘“ dar,¹⁵⁸ wobei Metzger zumindest „einige von den jeweiligen Aufnahmen herrührende markante Figuren“ berücksichtigt.¹⁵⁹ In jedem Fall wurden die Klavierparts für Bosse teilweise stark vereinfacht, das beweist u.a. ein Vergleich zwischen einem raren Videodokument einer damaligen Performance der Gruppe von „Veronika, der Lenz ist da“¹⁶⁰ und den entsprechenden Bosse-Noten¹⁶¹: Bootz spielt im Video sicht- und hörbar eine im Vergleich zu den Noten deutlich anspruchsvollere Begleitfigur der linken Hand im Stride-Stil. Der auf den Aufnahmen zu hörende Klavierpart besitzt somit für die Analysen höheres Gewicht; allenfalls können die vereinfachten Klavierpassagen der Bosse-Noten z.B. der Illustration harmonischer Abläufe dienen.

Die Auswahl gerade der Noten aus dem Bosse-Verlag als Quelle ist gerechtfertigt: 1993 beklagt Etscheit selbst in einem Artikel zu den *Comedian Harmonists*, dass bis dato kein als authentisch zu betrachtendes Notenmaterial der Lieder der Gruppe zu erwerben sei,¹⁶² und im Nachwort des zweiten Bands der Bosse-Ausgabe berichtet er dann vom gelungenen Vorhaben des 1997 erstmalig erschienenen ersten Bands der Reihe, der nun endlich „Originalarrangements der Comedian Harmonists“ enthält.¹⁶³ Ausschlaggebend für die Initiierung der Reihe war laut Aussage Etscheits das in den 70er Jahren gesteigerte Interesse an den *Comedian Harmonists* und ihrer Musik, ausgelöst durch die schon mehrmals erwähnte Dokumentation Fechners und durch die Wiederveröffentlichung von Originalaufnahmen des Ensembles.¹⁶⁴ Die vielen Gesangsgruppen, die sich in Folge dessen gründeten und den *Comedian Harmonists* nachzueifern versuchten, waren dann vor allem

¹⁵⁷ Metzger: „Nachwort“, in: *Comedian Harmonists: Das Original 2*, 2012.

¹⁵⁸ Ebda.

¹⁵⁹ Metzger: „Nachwort“, in: *Comedian Harmonists: Das Original 1*, 2014.

¹⁶⁰ Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=c9DFdBAWJds>, Min. 0:27 bis 0:31, letzter Zugriff: 6.7.2015.

¹⁶¹ Vgl. *Comedian Harmonists: „Veronika, der Lenz ist da“*, in: Dies.: *Das Original 2*, 2012, S. 3, Takt 28–35.

¹⁶² Ulrich Etscheit: „Comedian Harmonists forever“, in: *Musica* 47/5 (1993), S. 300.

¹⁶³ Etscheit: „Nachwort“, in: *Comedian Harmonists: Das Original 2*, 2012.

¹⁶⁴ Vgl. ebda.

ab der Erstellung des zweiten Bands als Kundenfeld im Blick Etscheits und Metzgers.¹⁶⁵ Daraus und aus dem Feedback der KäuferInnen des ersten Bands erklärt sich, dass den Autoren trotz der oben erwähnten grundsätzlichen Orientierung an den Aufnahmen nach eigener Aussage eine „praktikable Arbeitsgrundlage“ wichtiger war als „eine ‚historisch-kritische‘ Version“.¹⁶⁶ Somit ergeben sich im Notentext gewisse Abweichungen von den Aufnahmen, Metzger benennt diese: „Offensichtliche Fehler und Unstimmigkeiten zwischen den verschiedenen Stimmen des Originals sind behutsam geglättet worden, verschiedene Textierungen vereinheitlicht.“¹⁶⁷ Solche Änderungen sind dann ab dem zweiten Band in Hinblick auf die Orientierung auf die Spielpraxis nach eigener Aussage als noch selbstverständlicher erachtet worden und somit weniger ausführlich als im ersten Band mit Fußnoten gekennzeichnet worden.¹⁶⁸ Trotz der angesprochenen Angleichungen und Vereinfachungen darf insgesamt davon ausgegangen werden, dass keine andere der (ohnehin spärlich vorhandenen) Notenausgaben der Lieder der *Comedian Harmonists* den Originalarrangements so nahe kommt wie die im Bosse-Verlag erschienenen Noten.

3.3. Zur Auswahl der einzelnen Nummern für die Analysen

Berücksichtigt wurden keine Medleys, die je mehrere Sujets behandeln und von deren einzelnen Teilen außerdem meist bereits „reguläre“ Songs in voller Länge der *Comedian Harmonists* existieren. Aufnahmen der Nachfolgegruppen der *Comedian Harmonists* wurden, auch wenn die originale Gruppe diese Songs bereits auf der Bühne gesungen (aber noch nicht aufgenommen) hatte, ebenfalls nicht miteinbezogen. Für die thematische Einordnung ausschlaggebend waren Liedtitel, Text und musikalische Charakteristika. Das Zusammenspiel dieser Faktoren ist wichtig: So hat z.B. die „Hof-Serenade“ einen als wehmütig zu charakterisierenden Text, das flotte Tempo von Teilen der Nummer und der Gebrauch von Instrumentalimitationen wirken allerdings ironisierend und nehmen dem Titel jeglichen Ernst. Viele Songs behandeln je mehrere thematische Aspekte, „Kleiner

¹⁶⁵ Vgl. Etscheit: „Nachwort“, in: *Comedian Harmonists: Das Original 1*, 2014; Metzger: „Nachwort“, in: *Comedian Harmonists: Das Original 2*, 2012.

¹⁶⁶ Metzger: „Nachwort“, in: *Comedian Harmonists: Das Original 2*, 2012.

¹⁶⁷ Metzger: „Nachwort“, in: *Comedian Harmonists: Das Original 1*, 2014.

¹⁶⁸ Vgl. Metzger: „Nachwort“, in: *Comedian Harmonists: Das Original 2*, 2012.

Mann, was nun?“ etwa enthält sowohl Elemente der „Romantik“ als auch der „Sehnsucht“; in solchen Fällen war das jeweils „prominenteste“ thematische Element für die Einordnung in die entsprechende Kategorie ausschlaggebend. Letztlich sind besonders die Thematiken „Erotik“ und „Romantik“ eng miteinander verknüpft, wobei auch hier die musikalischen Faktoren halfen, das Sujet festzulegen: So sind z.B. die „Schöne Isabella von Kastilien“ und die „Blume von Hawaii“ einander inhaltlich-textlich sehr ähnlich, das flottere Tempo der „Isabella“ lässt diese Nummer aber eher in den Bereich der „Erotik“ fallen, das langsamere und bedächtigere der „Blume“ legt dagegen eine Liebesthematik nahe. Schließlich gibt es Songs, deren Text nur aus lautmalerischen Silben, Instrumentenimitationen und dergleichen besteht; auch diese wurden unter Berücksichtigung des Titels oder eines eventuell in der Originalversion vorhandenen Texts (wie z.B. bei „Ol’ Man River“) in ein entsprechendes Sujet eingeordnet.

Von den abzüglich der verschiedenen Takes insgesamt 168 Aufnahmen der *Comedian Harmonists*, die je eine Schellack-Seite in Anspruch nehmen, wurden nochmals Testaufnahmen, weitgehend mit den Originalen identische Zweitaufnahmen, unveröffentlichte Lieder und dergleichen abgezogen; außerdem wurden jene Lieder ignoriert, die die *Comedian Harmonists* in einer anderen Sprache als Deutsch nochmals aufnahmen und die inhaltlich identisch mit den jeweiligen deutschen Fassungen sind; schließlich wurden doppelseitige Medleys zu je einem Song zusammengefasst. Somit ergeben sich insgesamt 133 tatsächlich verschiedene Songs, deren Sujets in folgende Themenbereiche gruppiert werden können, beginnend mit der am häufigsten vorkommenden Thematik:

- „*Romantik*“: Es geht um erfüllte, unerfüllte und/oder enttäuschte romantische Liebe. 52 Nummern können hierunter eingeordnet werden, die meisten davon sind in langsamen Tempi gehalten. Berühmte Beispiele sind „Liebling, mein Herz lässt dich grüßen“, „Auf Wiederseh’n, my dear“ und die „Blume von Hawaii“.
- „*Erotik*“: Es geht um Erotik, „feurige“ Liebe und/oder die verführerische Frauenwelt (bzw. im Fall von „Ali Baba“ sogar um die verführerische Männerwelt). 27 Nummern entsprechen dieser Thematik, die meisten davon stehen in raschen Tempi. Beispiele sind: „Schöne Isabella von Kastilien“, „Wochenend‘ und Sonnenschein“ und

„Veronika, der Lenz ist da“. Vor allem in diesem Pool befinden sich viele der heute einer breiten Öffentlichkeit bekannten Nummern der *Comedian Harmonists*.

- „*Lebenslust*“: Neben Lebensfreude spielen Realitätsflucht, Nonsense und/oder Dadaismus eine Rolle. 24 Nummern entsprechen dieser Thematik, die meisten davon stehen in mittleren Tempi. Beispiele: „Mein kleiner grüner Kaktus“, „Der Onkel Bumba aus Kalumba tanzt nur Rumba“ und „Ein bisschen Leichtsinn kann nicht schaden“.
- „*Sehnsucht*“: Es geht um Wehmut, Sehnsucht, Hoffnung und/oder Trost. 15 Nummern entsprechen dieser Thematik, die meisten davon stehen in langsamen Tempi. Beispiele: „Irgendwo auf der Welt“, „Ein Lied geht um die Welt“ und „Kleiner Mann, was nun?“
- „*Tagesaktualität*“: Diese insgesamt 7 Nummern haben verschiedenste tagesaktuelle Bezüge, die Trennung von der Kategorie „Lebenslust“ ist mitunter schwierig. „Ein Freund, ein guter Freund“, „Einmal schafft’s jeder“ und „Hoppla, jetzt komm ich“ fallen z.B. hierunter.
- 7 weitere Songs sind je zweiteilige Medleys.
- Der Text des „Spanischen Intermezzos“ schließlich ist unverständlich.

Als exotisch bzw. exotistisch können nun insgesamt 26 Nummern eingestuft werden. Hier folgt eine komplette Aufstellung dieser Lieder, zugeordnet zu den jeweiligen Themenbereichen und wieder beginnend mit dem größten Pool:

- 10 Nummern in „Erotik“; hier zeigt sich die starke Verbindung zwischen den Themenfeldern „Exotik“ und „Erotik“ deutlich:
 - „Bimbambulla“
 - „Bin kein Hauptmann, bin kein großes Tier“
 - „Das ist die Liebe der Matrosen“
 - „Mein lieber Schatz, bist du aus Spanien“
 - „Ich hab’ dich lieb, braune Madonna“
 - „Schöne Isabella von Kastilien“
 - „Ali Baba“
 - „Wenn die Sonja russisch tanzt“
 - „In der Bar zum Krokodil“

- „Ungarischer Tanz Nr. 5“
- 8 Nummern in „Romantik“:
 - „Italienisches Intermezzo“
 - „Eilali, eilali, eilala“
 - „Chiquita“
 - „Blume von Hawaii“
 - „Ah Maria Mari“
 - „Tarantella sincera“
 - „Creole Love Call“
 - „Guitarren spielt auf“
- 3 Nummern in „Lebenslust“:
 - „Der Onkel Bumba aus Kalumba tanzt nur Rumba“
 - „Spanische Moritat“
 - „Wie wär’s mit Lissabon“
- 3 Nummern in „Sehnsucht“:
 - „Toselli-Serenade“
 - „Baby“
 - „Der alte Cowboy“
- 1 Nummer in „Tagesaktualität“:
 - „Ol' Man River“
- Unzugeordnet bleibt das „Spanische Intermezzo“.

Ein möglichst breites Spektrum an exotischen Schauplätzen und Sujets und damit einhergehend auch musikalischen Exotismen war nun Grundlage für die Auswahl der folgenden fünf Nummern zur Analyse; die Reihenfolge der Analysen orientiert sich dabei an den Aufnahmedaten der Nummern:

- „Schöne Isabella von Kastilien“: Der Schauplatz dieses Songs ist zwar gemäß dem Titel Kastilien, die musikalischen Charakteristika verweisen aber auf Südspanien.
- „Creole Love Call“: Diese Nummer enthält als einzige der Auswahl keinen Text, die Urheberschaft Duke Ellingtons und der Titel legen aber den Süden der USA als Schauplatz bzw. ein afroamerikanisches Sujet nahe.

- „Wenn die Sonja russisch tanzt“: Wie der Titel schon verrät, ist Russland oder zumindest ein russisches Lokal der Schauplatz dieses Songs, und als einer der wenigen Schauplätze stellt dieser keinen „sonnigen“ dar.
- „In der Bar zum Krokodil“: Schauplatz ist Ägypten bzw. der Orient, außerdem wird biblische Mythologie verarbeitet.
- „Ungarischer Tanz Nr. 5“: Schauplatz ist die ungarische Puszta, eine Rolle spielen Elemente, die heute als „Gypsy“-Klischees bezeichnet werden würden.

4. Analyse: Exotismus als stilistische Orientierung

4.1. „Schöne Isabella von Kastilien“¹⁶⁹

Allgemeine Fakten:¹⁷⁰

- Musik und Arrangement: Erwin Bootz
- Text: Gerd Karlick
- Entstehung: Karlick war der Sohn der Zimmerwirtin eines Berliner Wohnsitzes von Bootz, den dieser 1930 bezogen hatte, so dürfte sich das gegenseitige Kennenlernen und der Beschluss, zusammenzuarbeiten, ergeben haben. Es gab mehrere gemeinsame Arbeiten von Karlick und Bootz für die *Comedian Harmonists* und später für das *Meistersextett*, ein weiterer bekannter Titel der beiden für die *Comedian Harmonists* ist etwa „Ich hab‘ für Dich ‘nen Blumentopf bestellt“,¹⁷¹ und von Karlick stammt außerdem der Text zu „Wenn die Sonja russisch tanzt“.¹⁷² Ansonsten ist über Karlick wenig bekannt; für seinen Zeitgenossen G. M. von Coellen ist er im Düsseldorfer Unterhaltungsmusik- und Artistik-Magazin *Der Artist* der „berufene Dramatiker, Librettist“ und „echte Schlagerdichter“, der sich von so vielen anderen „Reim-dich-oder-ich-freß-dich“-Textautoren und „Kitschiers“ der damaligen Zeit in wohlthuender Weise abhebe.¹⁷³
- Aufnahmeort und -datum der Schellack-Einspielung: Berlin, 1.6.1932, dritter Take
- Label und Zeitpunkt der ersten Veröffentlichung: Electrola, August 1932
- Dauer: 3:23 Minuten¹⁷⁴
- Sonstiges:
 - Das Plattenetikett enthält den Untertitel „Paso doble“.¹⁷⁵

¹⁶⁹ Es existieren in der Literatur und auf CD-Covern und ähnlichem verschiedene Schreibweisen und Wortlaute des Titels, oftmals wird „[...] aus Castilien“ angegeben. Auf der Aufnahme wird jedoch deutlich hörbar „von Kastilien“ gesungen. Vgl. *Comedian Harmonists: „Schöne Isabella aus Kastilien“*, auf: Dies.: *Greatest Hits Vol. 2*, CD, 1998, Nummer 3, Min. 00:20.

¹⁷⁰ Vgl. Schmauder 1999, S. 47; Westner: *Diskografie* 2015; Manfred Weihermüller: *Discographie der deutschen Kleinkunst. Band II*, 1991, S. 322.

¹⁷¹ Vgl. Czada / Große 2001, S. 49; Schmauder 1999, S. 37.

¹⁷² Vgl. Schmauder 1999, S. 56.

¹⁷³ G. M. von Coellen: „Texte und Musik nach Maß“, in: *Der Artist* (14.3.1935), S. 241.

¹⁷⁴ Vgl. *Comedian Harmonists: „Schöne Isabella“*, 1998.

¹⁷⁵ Vgl. außerdem Czada / Große 2001, S. 174.

- Am selben Tag und Ort wurde ebenfalls für die Electrola der Song „Der Onkel Bumba aus Kalumba tanzt nur Rumba“ aufgenommen, somit handelt es sich um eine „exotische“ Gesamtveröffentlichung.

*Allgemeine musikalische Charakteristika:*¹⁷⁶

- Tempo: Es ist durchgehend schnell und treibend im notierten 2/4-Takt, von Anfang bis Ende kontinuierlich zunehmend von ca. 135 bis zu ca. 150 Viertelschlägen pro Minute.
- Arrangement: Es umfasst die Klavierstimme und die fünf Gesangsstimmen, wobei Tenor 3 in den Noten von Bosse stellenweise ausgelassen wird – begründet wird dies damit, dass diese Stimme an den entsprechenden Stellen nicht zu hören ist;¹⁷⁷ in den Noten tritt der Dritte Tenor erst bei Takt 69 erstmals als eigenständige Stimme hervor. Die Sänger tragen sowohl feststehenden Text als auch Tonsilben vor, der Pianist spielt größtenteils eine nicht eben spanisch anmutende, stattdessen Polka-ähnliche Begleitung mit Bässen auf 1 und 2 sowie Offbeat-Akkorden auf 1+ und 2+. Eine solche Begleitung ist für die schnelleren Nummern der *Comedian Harmonists* typisch, weitere Beispiele sind „Mein kleiner grüner Kaktus“ und „Wochenend und Sonnenschein“; eine spezifischer „spanische“ Rhythmik wird bei der „Isabella“ eher von den Sängern gebracht.

*Form:*¹⁷⁸

Teil	Tonart	Motiv	Takt	Incipit
<i>Einleitung</i>	Des-Dur (notiert Ges-Dur)	A	1–20	„Ah ah ah...“
<i>1. Refrain</i>	Ges-Dur	B	21–36	„Schöne Isabella von...“
		C	37–52	„(Kommst Du nicht) bald, mein Schatz...“

¹⁷⁶ Vgl. hierzu sowie zu Form und Detailanalyse *Comedian Harmonists: „Schöne Isabella“*, 1998; Dies.: „Schöne Isabella von Castilien“, in: Dies.: *Das Original 2*, 2012, S. 15–25, darin auch der Text der Nummer.

¹⁷⁷ Vgl. „Anmerkungen zu den einzelnen Liedern“, in: *Comedian Harmonists: Das Original 2*, 2012.

¹⁷⁸ Die Taktnummern beziehen sich bei allen Analysen auf die Noten von Etschit und Metzger. Viele Passagen der „Isabella“ sind miteinander so verschränkt, dass z.B. der letzte Takt einer Passage gleichzeitig als erster der folgenden Passage gesehen werden kann; in solchen Fällen erfolgte die Einteilung mit Gewichtung auf die nachfolgende, neue Passage.

		B1	53–64	„Schöne Isabella von...“
1. Überleitung	Ges-Dur	D	65–68	„(Spanien.) Ah ah ah...“
Strophe	Notiert Ges-Dur; Wechsel zwischen Dur und Moll	E	69–74	„Leise fleh’n zur...“
		D1	75–68 (WH)	„Ah ah ah...“
		E1	69–77	„Keine passt zu...“
		F	78–85	„(Und Dein) Mund, mein Kind...“
2. Refrain	Es-Dur	B2	86– 100	„Schöne Isabella von...“
		C1	102– 117	„(Kommst Du nicht) bald, mein Schatz...“
		B3	118– 129	„Schöne Isabella von...“
2. Überleitung	Notiert Es-Dur; Wechsel zwischen H-Dur und F-Dur	G	130– 135	„Bam ba da...“
3. Refrain	B-Dur	B4	136– 167	„Schöne Isabella von...“
		C2	168– 183	„(Kommst Du nicht) bald, mein Schatz...“
		B5	184– 195	„Schöne Isabella von...“
Nachspiel	B-Dur	H	196– 210	„(Spanien.) Ah ah ah...“

Detailanalyse:

Die Einleitung besteht größtenteils aus zwei aufeinander folgenden Solopassagen, die erste wird von Leschnikoff, die zweite wahrscheinlich von Frommermann gesungen;¹⁷⁹ währenddessen begleiten die anderen in lange ausgehaltenen Tönen. Die Klangcharakteristik ruft hier bereits Assoziationen zu spanischen Trompeten bzw. „Stierkampfmusik“ hervor, das passt zur Kennzeichnung der Nummer als „Paso doble“:

¹⁷⁹ Vgl. Etschreit / Metzger: Fußnote 2 in *Comedian Harmonists: „Schöne Isabella“*, 2012, S. 15.

Hierbei handelt es sich um einen Tanz bzw. eine folkloristische Musikform, die ursprünglich aus Spanien stammt, ab den 1930er Jahren auch in verschiedenen lateinamerikanischen Ländern Popularität erlangte und vor allem als Untermalung für Stierkämpfe zum Einsatz kam und kommt.¹⁸⁰ Konkret können als spanischer Exotismus die verwendeten Skalen bzw. Skalenvarianten festgemacht werden, die sich während der Einleitung nach und nach manifestieren und gegenüber dem von Beginn an erklingenden Des-Dur hervortreten:¹⁸¹ Der hier in den Solos Verwendung findende typisch „spanisch-arabische“ Tonvorrat mit dem markanten kleinen Sekundsprung von der ersten auf die zweite Stufe und optional dem darauf folgenden Sprung auf die große Terz (vom Grundton aus gesehen) hat einen authentischen Hintergrund in der spanischen Volksmusik; Martin Cunningham und Jaume Aiats beschreiben einige typische in den Melodien dieser Musik verwendete Modi, die die oben beschriebenen Charakteristika aufweisen (der Sprung „F“–„Gis“¹⁸² ist den beiden Autoren zufolge „unquestioningly to Arab influence“ geschuldet).¹⁸³ Israel J. Katz beschreibt ähnliche Varianten im Zusammenhang mit der Musik des Flamenco.¹⁸⁴

Während Leschnikoffs Solopassage bewegt sich die Melodie (über dem durchgehaltenen Des-Dur in der Harmonie) bis einschließlich Takt 8 in den oben beschriebenen Modus-Varianten mit der markanten „spanischen“ kleinen Sekund (von „Des“ aus gesehen), die zuerst im aufgelösten *d'* der Tenöre in Takt 2 zu hören ist (Notenbsp. 1).

The image shows a musical score for two tenors. The top staff is for Tenor 1 and the bottom for Tenor 2(3). The music is in 2/4 time and marked 'Schnell'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody starts with a forte (*f*) dynamic and includes a circled note in the second measure. The lyrics 'Ah ah ah Ah' are written below the notes. The piece concludes with a piano (*p*) dynamic and a final cadence.

Notenbsp. 1: „Spanisch-arabische“ Melodien mit kleiner Sekund (in: *Comedian Harmonists: „Schöne Isabella von Castilien“*, Takt 1–7; alle Notenbeispiele dieser Analyse außer 3 und 8 in: *Comedian Harmonists: Das Original 2*, 2012, S. 15–25).¹⁸⁵

¹⁸⁰ Vgl. Egon Ludwig: Art. „Pasodoble“, in: Ders.: *Música Latinoamericana*, 2001, S. 497.

¹⁸¹ Die Kennzeichnung in den Bosse-Noten legt zwar Ges-Dur als erste Grundtonart fest, der Höreindruck spricht aber für Des-Dur.

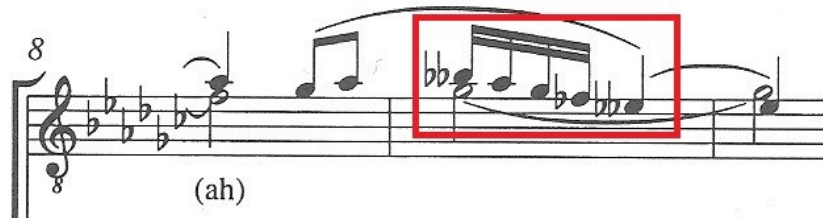
¹⁸² Diese „neutralen“ Tonhöhen und –arten aus der Literatur beziehen sich immer auf den beispielhaften E-Modus, nicht auf die Tonarten der „Isabella“.

¹⁸³ Vgl. Martin Cunningham / Jaume Aiats: Art. „Spain“, §II, 2 (ii), in: *New Grove Volume 24*, 2001, S. 139. Cunningham und Aiats sprechen, ebenso wie Marliese Glück und Marius Schneider in ihrem *Musik in Geschichte und Gegenwart*-Eintrag zu „Flamenco“ (vgl. Marliese Glück / Marius Schneider: Art. „Flamenco“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 3*, 1995, Sp. 515), im Zusammenhang mit diesen Modus-Varianten immer von Varianten des E-Modus.

¹⁸⁴ Israel J. Katz: Art. „Flamenco“, in: Stanley Sadie / John Tyrrell (Hrsg.): *New Grove Volume 8*, 2001, S. 923.

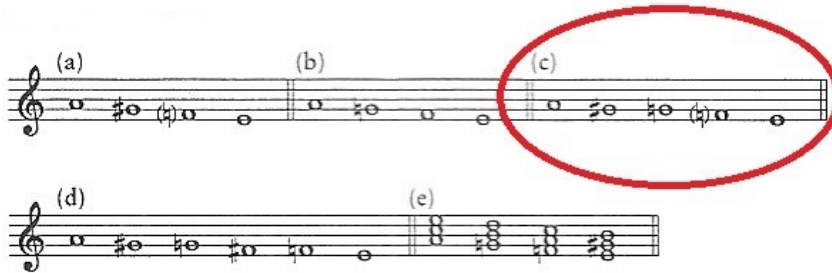
¹⁸⁵ Rote Markierungen stammen in allen Noten- und Bildbeispielen vom Autor der Arbeit.

Die absteigenden fünf Noten in Takt 9 *heses'-as'-ges'-fes'-eses'* (Notenbsp. 2) bewegen sich dann im phrygischen Modus ohne das „arabische“ Intervall; sowohl Cunningham und Aiats als auch Katz zufolge eine ebenfalls in der spanischen Volksmusik bzw. im Flamenco gebräuchliche Variante.¹⁸⁶



Notenbsp. 2: Phrygischer Abgang (in: „Schöne Isabella“, Takt 8–10).

Ein solcher recht abrupter Wechsel zwischen Modi bzw. Modus-Varianten ist in den Melodien der spanischen Volksmusik nichts Ungewöhnliches: Cunningham und Aiats fassen dies in einem Modus zusammen, dessen dritte Stufe „either natural or raised“ sein könne (Notenbsp. 3), und ihnen zufolge ergänzen diese beiden Stufenvarianten im Verlauf des jeweiligen Lieds einander ständig.



Notenbsp. 3: E-Modus-Varianten bei Martin Cunningham und Jaime Aiats. Der markierte Modus ist der im Text angesprochene (in: Cunningham / Aiats 2001, S. 139).

Wie im Fall des Flamenco bezeichnen die beiden Autoren diesen Modus unter Berufung auf E. M. Torner als archetypisch für die Volksmusik Andalusiens.¹⁸⁷ Der zugrundeliegende Akkord wechselt dabei in der „Isabella“ von Des-Dur auf Eses-Dur, wodurch Melodie und Harmonie nicht aneinander „reiben“. Eine solche exotisch anmutende Reibung erfolgt dann allerdings tatsächlich in Takt 11: Das *fes'* der absteigenden fünf Noten (*as'-ges'-fes'-eses'-des'*) „reibt“ sich hier mit dem „F“ der Harmonie des Des-Dur (Notenbsp. 4).

¹⁸⁶ Vgl. Cunningham / Aiats 2001, S.139; Katz 2001, S. 923.

¹⁸⁷ Vgl. E. M. Torner: „La canción tradicional española“, in: *Folklore y costumbres de España*, Band II, Barcelona: F. Carreras y Candi 1931, S. 7–166, zit. n. Cunningham / Aiats 2001, S. 139.

Notenbsp. 4: Weiterer phrygischer Abgang mit Reibung zwischen *fes'* der Melodie und „F“ der Harmonie; in den Bosse-Noten allerdings im Gegensatz zur Aufnahme mit *f'* statt *fes'* (in: „Schöne Isabella“, Takt 10–12).¹⁸⁸

Cunningham und Aiats weisen darauf hin, dass die eben beschriebene Modus-Variante meistens über den absteigenden Harmonieverlauf a-Moll–G-Dur–F-Dur–E-Dur zum Einsatz kommt,¹⁸⁹ was Marliese Glück auch als „andalusische Kadenz“ bezeichnet;¹⁹⁰ ein Aufeinandertreffen von „*Fis*“ in der Harmonie des E-Dur und „*G*“ in der Melodie ist demnach häufig zu erwarten. Ähnlich „spanisch-arabisch“ gestaltet sich der melodische und harmonische Verlauf während des gesamten Motivs D in der ersten Überleitung.

Die zweite Solopassage der Einleitung singt Frommermann (wenn er es wirklich ist) wiederholt auf die Silbe „la“ in einem hörbar parodistischen und in den Bosse-Noten auch als solchen gekennzeichneten Tonfall.¹⁹¹ Dieser Melodiebogen bringt durch die Umspielung des *as'* in Takt 15 noch mehr spanisches Kolorit ein (Notenbsp. 5) – reichhaltige Ornamentik ist Katz zufolge ein weiteres Charakteristikum des Flamenco,¹⁹² und weitere derart verzierte Passagen finden sich in der Überleitung in Motiv D, Takt 66–76 sowie auf der Silbe „-te“ während der Strophe in Motiv E, Takt 70 (und in der entsprechenden Wiederholung auf der Silbe „so“).

¹⁸⁸ Bei Bosse ist eine entsprechende Fußnote (siehe Bild) vorhanden, die den auch auf der Aufnahme zu hörenden phrygischen Abgang enthält und darauf hinweist, dieser komme auch in den originalen Noten von damals vor. Somit ist nicht klar, woher Bosse überhaupt die Version mit *f'* nimmt.

¹⁸⁹ Vgl. Cunningham / Aiats 2001, S. 139.

¹⁹⁰ Vgl. Glück 1995, Sp. 515.

¹⁹¹ Vgl. *Comedian Harmonists*: „Schöne Isabella“, 2012, S. 15.

¹⁹² Vgl. Katz 2001, S. 923.

The image shows a musical score for two staves, treble and bass clef, in a key with two flats (B-flat major or D minor). The treble staff begins with a treble clef and a '3' time signature. The bass staff begins with a bass clef and a '3' time signature. The music starts at measure 15, indicated by the number '15' above the treble staff. The melody in the treble staff features a series of eighth notes, with a slur over the final three notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with a similar rhythmic pattern. A vocal line is indicated by '(ah)' in the treble staff, corresponding to the melody. The notation includes various note values, rests, and slurs.

Notenbsp. 5: Umspielung des *as'* (in: „Schöne Isabella“, Takt 15–16).

Mit Beginn des ersten Refrains wirkt das Des-Dur der Einleitung nun „rückblickend“ tatsächlich als die den Refrain vorbereitende 5. Stufe. Auch dies ist typisch. Die erwähnte „andalusische Kadenz“ legt sich ganz allgemein nicht auf E-Dur oder a-Moll als erste Stufe fest, außerdem zeigt sich an dieser Stelle eine erste Ähnlichkeit zu „España Cañí“, einer 1923 entstandenen Komposition des Spaniers Pascual Marquina Narro, die Egon Ludwig zufolge eine der bekanntesten Pasodoble-Kompositionen überhaupt darstellt:¹⁹³ Einleitung und erstes Motiv dieser Komposition stehen vom nachfolgenden Refrain-ähnlichen zweiten Motiv aus gesehen auf der fünften Stufe, und wie bei der „Isabella“ dominieren „spanische“ Akkordwechsel, fast zur „andalusischen“ Kadenz vervollständigt.¹⁹⁴ Motiv C der „Isabella“ bietet musikalisch kurz spanisches Klischee in Form der „stolzen“ Unisono-Passage zwischen Sängern und Klavier von Takt 49 bis 52 (Notenbsp. 6).

¹⁹³ Vgl. Ludwig 2001, S. 497; Ludaico Duver: „Canciones españolas maxipluriversionadas (III). España cañí (pasodoble)“, in: Ders.: *Quisicosas*, <http://cosicosas.blogspot.com.es/2013/01/canciones-espanolas-maxipluriversionada.html>, Blogeintrag am 30.1.2013, letzter Zugriff: 20.1.2016.

¹⁹⁴ Vgl. Pascual Marquina Narro: „España cañí“, auf: André Rieu: *Das Jahrtausendfest*, CD, 1999, Nummer 2, Anfang bis etwa Min. 0:45; Comedian Harmonists: „Schöne Isabella“, 1998, Anfang bis etwa Min. 0:20.

17

43
ich mach erst Halt, mein Schatz, — wenn Du mich küsst, und Du

50
wie-der bei mir bist, al-so bit-te bit-te Schö - - - ne I - sa - bel-la von Cas - ti - lien, _

Notenbsp. 6: „Stolze“ Unisono-Passage (in: „Schöne Isabella“, Takt 43–57).

Im Text des Refrains (in der Einleitung werden nur Tonsilben gesungen) entfaltet sich die exotische Thematik der Nummer unmittelbar. Der Text von Motiv B, von allen Sängern gebracht, lautet:

Schöne Isabella von Castilien, pack deine ganzen Utensilien, und komm zurück zu mir nach Spanien. Du weißt doch
Nur im schönen Lande der Toreros wirst du dein Herzchen und noch mehr los, drum komm zurück zu mir nach Spanien.

Sofort wird klar gemacht, dass das „schöne Spanien“ der Schauplatz des Geschehens ist und es sich bei der weiblichen Protagonistin, die besungen wird, um eine offensichtlich verführerische Schönheit aus Kastilien handelt. Ein wenig ungewöhnlich ist nur, dass das Fernweh nicht in dem Maß thematisiert wird, wie man es vielleicht erwarten könnte: Der männliche Protagonist und Ich-Erzähler befindet sich nicht etwa in Mitteleuropa, sondern

bereits in Spanien und bittet seine Angebetete, eben dorthin zurückzukommen. Er muss den sonnigen Süden also nicht erst herbeisehnen – aber erst die Anwesenheit der Isabella würde das (Liebes-)Glück vervollständigen. Dass Liebe und Erotik zentrale Themen sind, wird im weiteren Verlauf des Texts nochmals unterstrichen: Sofort sei man in Spanien sein „Herzchen“ los, und bei dem „mehr“, das man außerdem noch los würde, handelt es sich vielleicht um die Unschuld. Die Sehnsucht nach der „schönen Isabella“ macht dem Protagonisten offensichtlich zu schaffen, im Text heißt es, wieder von allen gebracht, weiter:

Kommst Du nicht bald, mein Schatz,
 brauch ich Gewalt, mein Schatz,
 ich mach erst Halt, mein Schatz,
 wenn Du mich küsst, und Du wieder bei mir bist, also bitte bitte

Der sich bisher abzeichnende beschwingt-fröhliche Charakter der Musik und der Text machen dabei klar, dass es sich um keine „schmachtende“, unerträgliche Sehnsucht, sondern durchaus um eine männlich-fordernde handelt.

Den Sologesang übernimmt in der Strophe in Motiv E und E1 der Dritte Tenor, die anderen Sänger bringen währenddessen rhythmische Unisono-Parts auf der Silbe „ba“, die sich durch rasche Wechsel zwischen Achteln und Sechzehnteln auszeichnen (Notenbsp. 7).

71

Lie-der, komm wie-der, denn Du bist mei-nes Her-zens I-de - al.
 gan-zen, beim Tan-zen bist Du gra - de - zu phä-no-me -

Notenbsp. 7: Rhythmische Parts, die an Flamenco-Rhythmusgitarren erinnern (in: „Schöne Isabella“, Takt 71–75).

Solche Wechsel zwischen Achteln und Sechzehnteln bzw. Sechzehnteltriolen oder noch kleineren Notenwerten sind ein ganz charakteristisches Merkmal spanischer (Volks-)Musik:

Von Monika Woitas angeführte typische Fandango- und Bolero-Rhythmusvarianten zeigen damit Übereinstimmungen (Notenbsp. 8), und es herrscht Ähnlichkeit zu den Rhythmusgitarren im Flamenco, speziell zur *rasgueado*-Technik.¹⁹⁵ Ähnliche rhythmische Elemente kommen im 3. Refrain von Takt 168 bis 183 zum Einsatz.



Notenbsp. 8: Rhythmus-Varianten in Fandango und Bolero bei Monika Woitas (in: Woitas 1995, Sp. 311).

In Motiv F wird von Takt 82 bis 84 die „andalusische Kadenz“ angedeutet, die entsprechende Akkordfolge lautet Des-Dur–Ces-Dur–B-Dur.¹⁹⁶

Folgende Textpassage, in die Liebesthematik und Lebensfreude durch Tanzen Eingang finden, kommt während der Motive E und E1 zu tragen (dazwischen und danach erklingen ein paar Takte, die wieder von den anderen Sängern lediglich auf „ah“ gesungen werden und musikalisch Motiv D entsprechen):

Leise fleh'n zur Laute meine Lieder, komm wieder, denn Du bist meines Herzens
Ideal.

Keine passt zu mir so gut im ganzen, beim Tanzen bist Du gradezu phänomenal.

Biberti übernimmt den Text in Motiv F, Liebe und Leidenschaft spielen eine große Rolle:

Und Dein Mund, mein Kind, das muss ich schließlich wissen,
der kann küssen, Donnerwetter noch einmal.

Cycowski übernimmt am Beginn des zweiten Refrains Melodie und Text, die anderen begleiten die meiste Zeit über erneut in stark rhythmisierten Unisono-Parts auf etwa „ba ba ba da“ (Notenbsp. 9), die Übereinstimmungen sowohl mit den oben angeführten

¹⁹⁵ Vgl. Katz 2001, S. 923.

¹⁹⁶ Das ist in den Bosse-Noten falsch notiert, hier wird als erster Akkord B-Dur angegeben. Vgl. Comedian Harmonists: „Schöne Isabella“, 2012, S. 19; Comedian Harmonists: „Schöne Isabella“, 1998, Min. 1:25.

Fandango- und Bolero-Rhythmusvarianten (Notenbsp. 8) als auch mit dem Begleitmuster während eines späteren Motivs von „España Cañí“ zeigen.¹⁹⁷

Notenbsp. 9: Rhythmiserte Parts der Begleitstimmen, die speziell an „España Cañí“ erinnern (in: „Schöne Isabella“, Takt 86–88).

Sehr dramatisch und „temperamentvoll“ mutet die anschließende sechstaktige Überleitung zum dritten Refrain an: Zwei Harmonien im Abstand der verminderten Quint, nämlich H-Dur und F-Dur, erklingen im Wechsel, wobei letzterer Akkord schließlich zum Dominantseptakkord wird, der zum B-Dur des letzten Refrains überleitet. Bis auf das Wort „Spanien“, das sich aus der Verschränkung mit dem Ende des zweiten Refrains ergibt, finden sich hier nur Tonsilben: „ba“ in den Tenören und „bam ba da“ in Bariton und Bass, die beiden letzteren wechseln einander in soloähnlichen kurzen Passagen ab (Notenbsp. 10).

Notenbsp. 10: Dramatik in der Überleitung zum letzten Refrain (in: „Schöne Isabella“, Takt 130–133).

¹⁹⁷ Vgl. Marquina Narro: „España Cañí“, 1999, Min. 1:17.

Ein interessanter harmonischer Verlauf ergibt sich während der letzten vier Takte von Motiv C2: Auf der fünften Stufe beginnend lautet dieser F–F7/Es–Es7/Des–F7/C. Dabei handelt es sich zwar um keine „andalusische“ Kadenz, wie sie oben beschrieben worden ist, aber der Abstieg der Basstöne, der einer Moll-Tonleiter folgt und in Bezug auf das folgende B-Dur in Takt 184 mit nicht-leitereigenen Harmonien umkleidet wird, sorgt für harmonische Spannung und Reibung und erneut entsprechend spanischen Klang (Notenbsp. 11).

179
 ba ba ba da da da da
 du mich nicht da da da da
 f Schö - - -
 cresc.
 cresc.
 f

Notenbsp. 11: Markante Harmonik (und Rhythmik) ab Takt 180 (in: „Schöne Isabella“, Takt 179–184).

Der Text lautet hier ein wenig anders als in den entsprechenden bisherigen Stellen, nochmals sehr dominierend fordert der Protagonist:

ich mach dich kalt, mein Schatz
 küsst du mich nicht

Das Nachspiel bringt in den Takten 204 bis 207 wieder interessante Harmoniewechsel, und zwar B-Dur–Es-Dur–Ges-Dur–CØ. Das nicht-leitereigene Ges-Dur sorgt hier wieder für exotische Färbung (Notenbsp. 12).

204

ah

Notenbsp. 12: Markante Harmonik (in: „Schöne Isabella“, Takt 204–207).

Schlussfolgerungen und Aussage:

Aufgrund der beschriebenen Charakteristika lässt sich die „Schöne Isabella“ in die Themengruppe „Erotik“ eingliedern. Auf der Ebene der Musik sind die exotischen Elemente der Nummer nicht (nur) Folklore oder exotistische Klischees, sie lassen sich in vielen Formen der spanischen Volksmusik wiederfinden, auch wenn viele dieser Elemente schließlich zu einem gerne verwendeten exotistischen Kunstgriff werden sollten; z.B. sagt Derek B. Scott im Zusammenhang mit den europäischen Komponisten des 19. Jahrhunderts dazu: „The phrygian mode was to become a favorite Spanish signifier“.¹⁹⁸ Marquina Narros Komposition „España Cañí“, zu dem die „Isabella“ wie gezeigt gewisse Ähnlichkeiten aufweist, stand sehr wahrscheinlich Pate für eine weitere „spanische“ Nummer der *Comedian Harmonists*, nämlich das bereits 1931 aufgenommene „Mein lieber Schatz, bist du aus Spanien“, denn die Ähnlichkeiten zwischen diesen beiden Nummern bez. der Gestaltung einiger Themen gehen klar über Zufälligkeiten hinaus,¹⁹⁹ „Mein Lieber Schatz“ ist außerdem genau wie die „Isabella“ als „Paso doble“ auf dem Plattenetikett gekennzeichnet, wobei nicht klar ist, ob diese Klassifizierungen von der Gruppe selbst stammen. „Mein lieber Schatz“ ist allerdings keine Schöpfung der Gruppe, sondern wurde

¹⁹⁸ Derek B. Scott: „Orientalism and Musical Style“, in: *The Musical Quarterly* 82/2 (1998), S. 319.

¹⁹⁹ Vgl. dazu erstes und zweites Motiv des ersten Refrains von „Mein lieber Schatz“ mit einer entsprechenden Passage in „España Cañí“: *Comedian Harmonists*: „Mein lieber Schatz, bist du aus Spanien?“, auf: Dies.: *Vol. 2*, 1998, Nummer 9, Min. 0:45 bis 1:03; Marquina Narro: „España Cañí“, 1999, Min. 1:17 bis 1:40.

von Enrique Santeugini komponiert und von Fritz Rotter getextet.²⁰⁰ Ob die *Comedian Harmonists* „España Cañí“ kannten, kann somit nicht festgestellt werden, indirekt ist diese Komposition aber mit einiger Wahrscheinlichkeit als „role model“ auch für einige der spanischen Exotismen in der „Isabella“ wirksam gewesen.

Die beschriebenen musikalischen Parallelen der „Isabella“ zu Flamenco, Fandango und Bolero können gut begründet werden. Neben der in Kapitel 2.3. erwähnten zeitweiligen Beliebtheit spanischer Sujets in der europäischen Kunstmusik wurde Katz zufolge der Flamenco um das Jahr 1920 in seiner kommerziellen Ausprägung äußerst populär;²⁰¹ dass zum Zeitpunkt der Gründung der *Comedian Harmonists* eine solche Musik auch in Deutschland bekannt und beliebt war, ist somit wahrscheinlich. Der Flamenco ist vor allem als *die* populäre Kunstform Andalusiens bekannt – laut Titel und Liedtext von „Schöne Isabella“ befindet sich der Ort des Geschehens zwar in Kastilien, aber es ist naheliegend, dass die *Comedian Harmonists* bzw. Gerd Karlick bei der Verwendung von Exotismen zu Unterhaltungszwecken eines hauptsächlich deutschsprachigen Publikums auf solche regionalen Besonderheiten keine Rücksicht nahmen. Fandango und Bolero als *die* Nationaltänze Spaniens wiederum wurden seit jeher von KomponistInnen der europäischen Kunstmusik in ihre Werke eingebettet, auch hier darf eine entsprechende Vorbildwirkung für die Konstruktion von spanischen Exotismen angenommen werden.²⁰² Aus der „Vogelperspektive“ betrachtet ergibt sich schließlich ein letzter interessanter Aspekt auf musikalischer Ebene: Gerade Einleitung und diverse Übergänge der „Isabella“ sind musikalisch am stärksten von spanischen bzw. spanisch anmutenden Elementen geprägt, die an den entsprechenden Stellen wie zusätzliche „Farbtupfer“ wirken; der häufig wiederkehrende Refrain ist musikalisch „konservativer“ und vielleicht weniger fordernd gestaltet.

Von der aus dem Text abgeleiteten Thematik der Nummer her lässt sich kein spezifischer Zusammenhang mit spanischer Volksmusik oder spanischer folkloristischer Musik

²⁰⁰ Vgl. Schmauder 1999, S. 44; Westner: *Diskografie* 2015; Weihermüller 1991, S. 320.

²⁰¹ Katz 2001, S. 921.

²⁰² Monika Woitas: Art. „Fandango“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 3*, 2001, Sp. 308–315.

festmachen. Von Josep Martí geschilderte typische Sujets spanischer Volksmusik sind so breit gestreut, dass Liebe und Leidenschaft hier wie dort naturgemäß auftreten müssen;²⁰³ die Figur des Isabella ist – um auf das zum Zeitpunkt der Komposition der Nummer schon existierende inhaltlich-exotische Klischee zu sprechen zu kommen – auch keine Femme fatale wie Bizets Figur der Carmen;²⁰⁴ und „Tod, Verzweiflung, Unglück, Schuld und Sühne, Fluch oder Liebesleid“, Themen, die Marliese Glück als charakteristisch für den Flamenco (bzw. spezifischer für dessen Vorgänger, den Cante Hondo) bezeichnet,²⁰⁵ finden in die „Isabella“ praktisch keinen Eingang. Werden diese im Text doch einmal angeschnitten, lassen Tempo und allgemeine Charakteristika der Nummer der Zuhörerschaft keine Zeit für aufwühlende Gefühle – die ironische Distanz wird stets beibehalten; davon zeugt auch die erwähnte „parodistische“ Lautmalerei Frommermanns zu Beginn der Nummer. Letztlich entführt der Text, leicht verständlich und auf Deutsch gesungen, in eine fremde und verführerische Welt ohne Anspruch auf authentische Darstellung spanischer Sujets – und alle angesprochenen Elemente sind dazu angetan, die „Schöne Isabella von Kastilien“ als eine typische zu reinen Unterhaltungszwecken komponierte exotistische Nummer der *Comedian Harmonists* auszuweisen.

²⁰³ Vgl. Josep Martí: Art. „Spanien“, darin: „VI. Volksmusik“, in: Ludwig Finscher (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 8*, 1998, Sp. 1668–1671.

²⁰⁴ Vgl. Hugh MacDonald: Art. „Carmen“, in: Stanley Sadie (Hrsg.): *The New Grove Dictionary of Opera. Volume One*, 1992, S. 735–738.

²⁰⁵ Vgl. Glück / Schneider 1995, Sp. 514.

4.2. „Creole Love Call“

*Allgemeine Fakten:*²⁰⁶

- Musik: Duke Ellington, Bubber Miley u. Rudy Jackson
- Arrangement: Harry Frommermann
- Entstehung: Bei dieser Nummer handelt es sich um ein Duke Ellington-Cover, das Ellington mit seinem Orchester 1927 erstmals aufnahm, und nach John Edward Hasse hatte Trompeter Bubber Miley wohl den größten Anteil am Kompositionsprozess. Einige Elemente wurden dabei einer 1923 aufgenommenen Komposition King Olivers mit dem Titel „Camp Meeting Blues“ entnommen.²⁰⁷ Bis zur Aufnahme des Covers der *Comedian Harmonists* existierten drei verschiedene Aufnahmen Ellingtons,²⁰⁸ die *Comedian Harmonists* orientierten sich für ihre Version ganz offensichtlich nicht in erster Linie an der ersten Einspielung Ellingtons mit Adelaide Hall am Gesang, die einen etwas anderen Aufbau aufweist. Wenn im Folgenden Vergleiche zwischen Ellington und den *Comedian Harmonists* angestellt werden und von „Ellingtons Original“ die Rede ist, ist damit die unter dem angegebenen Link zu findende Version gemeint, bei der es sich höchstwahrscheinlich entweder um die am 3.2.1932 oder am 11.2.1932 aufgenommene handelt.²⁰⁹
- Aufnahmeort und -datum der Schellack-Einspielung: Berlin, 15.9.1933, zweiter Take
- Label und Zeitpunkt der Erstveröffentlichung: Electrola, Februar 1934
- Dauer: 3:36 Minuten²¹⁰
- Sonstiges:
 - Am selben Tag wurde noch das auf Englisch gesungene „Night and Day“ von Cole Porter aufgenommen und auf derselben Pressung veröffentlicht,

²⁰⁶ Vgl. Schmauder 1999, S. 51; Westner: *Archiv* 2015; Weihermüller 1991, S. 325f.

²⁰⁷ Vgl. John Edward Hasse: *Beyond Category*, 1995, S. 92 u. 97.

²⁰⁸ Vgl. Diskografie auf *Ellingtonia*, <http://www.ellingtonia.com/discography/1924-1930/index.html> u. <http://www.ellingtonia.com/discography/1931-1940.html>, letzte Zugriffe: 1.2.2016.

²⁰⁹ Vgl. Duke Ellington: „Creole Love Call“, <https://www.youtube.com/watch?v=Qov0QkuzJM0>, letzter Zugriff: 10.2.2016. Für die erste Fassung mit Adelaide Hall vgl. Duke Ellington: „Creole Love Call“, auf: Ders.: *100^e Anniversaire*, CD 1, Nummer 2.

²¹⁰ Vgl. *Comedian Harmonists*: „Creole Love Call“, auf: Dies.: *Greatest Hits Vol. 1*, 1998, Nummer 1.

offensichtlich, um eine rein „amerikanische“ Schellack-Veröffentlichung anbieten zu können.

- Am 28.10.1933 nahmen die *Comedian Harmonists* in Paris für die französische His Master's Voice-Filiale eine weitere Version ihrer Interpretation des „Creole Love Call“ auf. Tatsächlich finden sich in Josef Westners Archiv zwei leicht unterschiedliche Fassungen, für die Analyse wurde diejenige ausgewählt, die mit dem Notentext Etscheits und Metzgers die größeren Übereinstimmungen aufweist.²¹¹ Diese ist auch auf der CD *Greatest Hits Vol. 1* zu hören und stellt somit mit einiger Wahrscheinlichkeit die zuerst aufgenommene dar.

*Allgemeine musikalische Charakteristika:*²¹²

- Tempo: Es handelt sich um einen langsamen Blues mit etwa 75 Viertelschlägen in der Minute, das Tempo wird die ganze Nummer über beibehalten.
- Arrangement: Etscheit und Metzger lagen nur Tenor 1 und Bass zur Bearbeitung vor, daraus rekonstruierten sie das in der Fassung der *Comedian Harmonists* durchgehend fünfstimmige Arrangement.²¹³ Nicht nur Frommermann, alle Sänger imitieren fast durchgehend diverse Jazzorchester- bzw. Big Band-Instrumente, Text kommt wie schon in Ellingtons Fassungen keiner vor – auch in der Fassung mit Adelaide Hall am Gesang setzt sie ihre Stimme wie ein Instrument ein. Das Klavier begleitet in durchgehenden Vierteln ohne virtuose Elemente.

Form:

Es handelt sich um ein 12-taktiges Bluesschema, das insgesamt fünfmal gebracht wird; die fünf „Durchgänge“ werden hier mit Motiv A bis E benannt. Duke Ellingtons Original ist etwas länger, es enthält mehrere Motivwiederholungen und zusätzlich ein viertaktiges Interlude im Klavier. Grundtonart ist bei den *Comedian Harmonists* wie bei Ellington B-Dur,

²¹¹ So verdoppelt z.

B. in den Noten die linke Hand des Klaviers Bibertis „Tuba“-Solo in Motiv E. Das findet sich in der analysierten Version des „Creole Love Call“ wieder, nicht aber in der anderen.

²¹² Vgl. hierzu sowie zu Form und Detailanalyse *Comedian Harmonists: „Creole Love Call“, 1998; Dies.: „Creole Love Call“, in: Dies.: *Das Original 3*, 2010, S. 26–30.*

²¹³ Vgl. Etscheit / Metzger: „Anmerkungen zu den einzelnen Liedern“, in: *Comedian Harmonists: Das Original 3*, 2010.

die traditionell im Jazz gebräuchlichste Tonart für Bluesprogressionen.²¹⁴ Das standardmäßige Akkordschema je eines Motivs, das im Verlauf der Nummer leicht variiert wird, lautet bei den *Comedian Harmonists*:

B-Dur	B-Dur	B ⁷	B ⁷
Es-Dur (7)	Es-Dur (7)	Es-Dur (7)	B-Dur
F-Dur	Es-Dur F-Dur	B-Dur es-Moll	B-Dur

Jedes Motiv wird von einem Auftakt eingeleitet, der erste Auftakt wird in den Noten von Etscheit und Metzger als Takt 1 gezählt – somit ergeben sich insgesamt 61 Takte bis zum Ende des Notentexts. Das fallweise auftretende Es⁷ im jeweils 5. bis 7. Takt jedes Motivs stellt einen für den Blues typischen funktionslosen Septakkord dar.²¹⁵

Detailanalyse:

Zunächst ergeben sich aus einer größeren Perspektive betrachtet zwei charakteristische Merkmale bzw. Blues- und Jazz-Exotismen. Zum einen sind da die Instrumentenimitationen durch die Sänger; diese Imitationen betreffen fast alle Gesangspassagen und sind in den Noten Etscheits und Metzgers der Reihe nach folgendermaßen angegeben: in Motiv A „Posaune“ als kurzes Solo im Bariton; in Motiv B (mit Auftakt) „Bläser“, „gestopfte Trompete“, „Big Band“ und als kurzer Einwurf in Tenor 3 „Trompete“; in Motiv C (mit Auftakt) „Klarinette“, wieder „Posaune“ als diesmal längeres Bariton-Solo und „Hawaii-Gitarren“; in Motiv D (mit Auftakt) „gestopfte Trompete“ als Solo in Tenor 3 und „Posaune mit Dämpfer“ als Solo im Bariton; schließlich in Motiv E (mit Auftakt) „Bläser“, „Tuba“ als Solo im Bass (es könnte sich aber auch um eine Kontrabass-Imitation handeln), „Klarinetten“ und „Vibraphon“. Die *Comedian Harmonists* orientieren sich dabei ungefähr an der Instrumentierung von Ellingtons Original; neben dem Titel und dem Blues-Charakter der Nummer ist es wohl diese an den New Orleans-Jazz gemahnende Instrumentierung, die den – falls man so will – Schauplatz des „Creole Love Call“ im Südosten der USA verortet.²¹⁶

²¹⁴ Vgl. z.B. Paul Oliver: Art. „Blues“, in: Stanley Sadie (Hrsg.): *New Grove Vol. 3*, 2001, S. 730.

²¹⁵ Vgl. z.B. Bernd Hoffmann: Art. „Blues“, in: Ludwig Finscher (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 1*, 1994, Sp. 1607.

²¹⁶ Vgl. auch Lawrence Gushee: Art. „New Orleans jazz“, in: Stanley Sadie (Hrsg.): *New Grove Vol. 17*, 2001, S. 814.

Die *Comedian Harmonists* halten sich auch in der Gestaltung der „Instrumentalsolos“ ziemlich genau an Ellingtons Vorgabe ohne zu improvisieren; die beiden Fassungen des Ensembles sind in dieser Hinsicht fast ident. Allerdings dürften bereits bei Ellington die meisten Soloparts – dies lässt sich aus den häufigen Wiederholungen der gleichen Motive in den verschiedenen Solos schließen – komponiert statt improvisiert sein.

Das zweite aus der „Vogelperspektive“ auszumachende Exotikum sind sich wiederholende melodische Elemente, die als die titelgebenden „Love Calls“ betrachtet werden können: Es handelt sich jeweils um eine Folge von zwei abwechselnd gesungenen Notenwerten, von denen im Notentext der erste eine punktierte Achtel- und der zweite eine Sechzehntelnote darstellt. Auf der Aufnahme bewegen sich die *Comedian Harmonists* allerdings an den entsprechenden Stellen fallweise in Richtung eines für den Blues und Jazz typischeren Shuffle-Rhythmus, wo je zwei Achtel zu Triolen mit einer Achtelpause in der Mitte gruppiert werden. Die beiden einander abwechselnden Notenwerte stehen jeweils im Abstand einer Terz oder Quart zueinander, darauf folgt ein lange ausgehaltener Ton im darauffolgenden Takt. Diese „Rufe“ werden von einem bis zu drei Sängern gebracht; sind es zwei Stimmen, stehen sie oft, wie z.B. in Takt 1 (Notenbsp. 13), im Quintabstand zueinander – dieser offene Klang, in diesem Beispiel noch unterstützt durch den auf der sechsten Stufe beginnenden Bass, macht an den entsprechenden Stellen einen mystischen, beinahe „tropisch“ gefärbten Eindruck. Diese melodische Figur findet sich jeweils im Auftakt, dann im 2., 4. und 6. Takt jedes Motivs mit Ausnahme von Motiv D wieder (dieses Motiv ist hauptsächlich Frommermanns „Trompetensolo“ gewidmet); in Motiv B findet sich ein „Call and response“-Schema, wo die „gestopfte Trompete“ im Bass jeweils auf die drei „Bläser“ Tenor 1, 2 und 3 antwortet. Hierbei handelt es sich allerdings nicht um eine aus einer größeren Perspektive zu betrachtende „Blueslogik“²¹⁷, wo auf ein „statement“ ein wiederholtes „statement“ folgt und schließlich mit einer „response“ geantwortet wird,²¹⁸ auch wenn sich diese Logik durchaus in der Melodiebildung der Nummer niederschlägt; stattdessen geht es um ein verhältnismäßig dichtes, sich taktweise ergebendes „Frage und

²¹⁷ Hoffmann 1994, Sp. 1605.

²¹⁸ Vgl. ebda., Sp. 1605; Oliver 2001, S. 730.

Antwort“-Spiel zwischen verschiedenen „Instrumenten“, das wiederum für Duke Ellington typisch ist.²¹⁹

Musical notation for 'Love Calls' in Tenor 2 and Bass. Tenor 2 and Bass play a melodic line of eighth notes: "1) Wo wo wo wo wo wo wo wo". Tenor 3 and Baritone play a vocal line: "Ah _".

Notenbsp. 13: Zwei Stimmen eines „Love Calls“ in Tenor 2 und Bass im Abstand einer Quint zueinander (in: *Comedian Harmonists: „Creole Love Call“*, Takt 1–2; alle Notenbeispiele dieser Analyse mit Ausnahme von Sikora in: *Comedian Harmonists: Das Original 3*, S. 26–30).

Davon abgesehen weist der „Creole Love Call“ im Detail über seine ganze Länge eine Vielzahl an Blues- bzw. Jazz-typischen Merkmalen auf; im Folgenden sollen diese exemplarisch bei ihrem erstmaligen oder charakteristischsten Auftreten festgemacht werden. Die in Bezug zur Grundtonart B-Dur grundsätzlich festzumachenden Blue Notes wären „Des“ als kleine Terz, „Fes“ als verminderte Quint und „As“ als kleine Sept als in B-Dur nicht leitereigene Töne (vgl. Notenbsp. 14).

Blue Notes

1 b3 4 #4/b5 5 b7 1

Notenbsp. 14: Blue Notes bei Frank Sikora, vom Grundton „C“ aus gesehen. Im B-Dur des „Creole Love Call“ wären die entsprechenden Töne „Des“, „Fes“ und „As“ (in: Frank Sikora: *Neue Jazz-Harmonielehre*, S. 202).

Blue Notes im engeren Sinn, d. h. Tonwerte, die sich im Notationssystem der westlichen Kunstmusik gar nicht festmachen lassen wie z.B. die „Blues-Terz“ zwischen großer und kleiner Terz,²²⁰ kommen im „Creole Love Call“ der *Comedian Harmonists* keine vor, sehr

²¹⁹ Vgl. Hasse 1995, S. 135f.

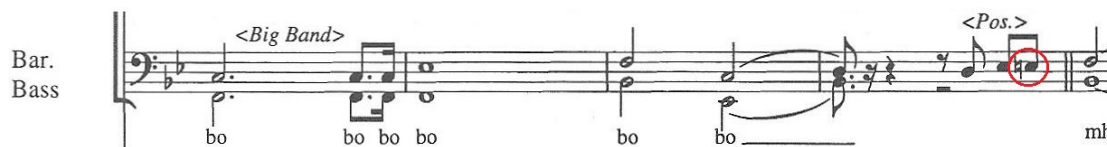
²²⁰ Vgl. z.B. Gerhard Kubik: Art. „Blue note (i)“, in: Stanley Sadie (Hrsg.): *New Grove Vol. 3*, 2001, S. 729.

wohl aber die vorher genannten: Das „Des“ tritt das erste Mal in der Melodie des 1. Tenors in den Takten 6 bis 8 auf (Notenbsp. 15), in diesem Fall ist die zugrundeliegende Harmonie allerdings Es-Dur; als Nächstes erklingt es im Bariton in Takt 11, hier in Bezug zu F-Dur. In diesen beiden Fällen übernimmt das „Des“ also die Rolle der kleinen Sept bzw. der übermäßigen Quint in Bezug zu den jeweils zugrundeliegenden Harmonien; im Zusammenhang mit B-Dur und somit eine Reibung mit dem „D“ der Harmonie herstellend wird das „Es“ nur als chromatischer Durchgangston wirksam, wie etwa in Takt 21 im 2. Tenor und in Takt 28 des zweiten „Posaunensolos“ im Bariton.



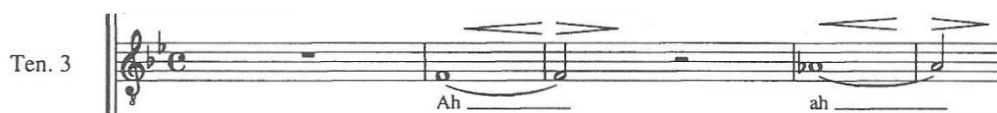
Notenbsp. 15: Kleine Terz als Blue Note in Leschnikoffs Melodie (in: „Creole Love Call“, Takt 6–8).

Die verminderte Quint des „Fes“ kommt nur an einer einzigen Stelle vor, nämlich im Auftakt des zweiten „Posaunensolos“ im Bariton in Takt 25 (als aufgelöstes e), und auch dieser Ton hat an dieser Stelle den Charakter eines chromatischen Durchgangstons (Notenbsp. 16).²²¹



Notenbsp. 16: Verminderte Quint als Blue-Note und chromatischer Durchgangston im „Posaunensolo“ im Bariton (in: „Creole Love Call“, Takt 23–26).

Die kleine Sept des „As“ schließlich kommt als Melodieton kein einziges Mal vor, zuerst erklingt sie in Takt 4 im 3. Tenor (Notenbsp. 17), um den Septakkord wirksam werden zu lassen (und dann wieder an den entsprechenden Stellen, jeweils der dritte Takt jedes Motivs), dann als chromatischer Durchgangston z.B. im ersten „Posaunensolo“ im Bariton in Takt 9.



Notenbsp. 17: Kleine Sept als Blue-Note in Tenor 3 in Takt 4 (in: „Creole Love Call“, Takt 1–5).

²²¹ Der Einsatz der verminderten Quint als chromatischer Durchgangston ist aber nach Frank Sikora der im klassischen Blues häufigste dieses Tons. Vgl. Sikora 2003, S. 202.

Glissandi als afroamerikanisch-„menschelndes“ Element – im New Orleans-Jazz z.B. eines King Oliver wird, Lawrence Gushee zufolge, „portamento“ früher als anderswo im Jazz oder Blues eingesetzt²²² – kommen recht häufig vor, erstmals von Takt 8 bis 9 in Tenor 1, Tenor 2 und Bariton; hier wird außerdem, die Wirkung noch steigernd, der Harmoniewechsel von Es-Dur nach B-Dur vollzogen (Notenbsp. 18).

Notenbsp. 18: Glissandi in Tenor 2, Tenor 3 und Bariton (in: „Creole Love Call“, Takt 6–9).

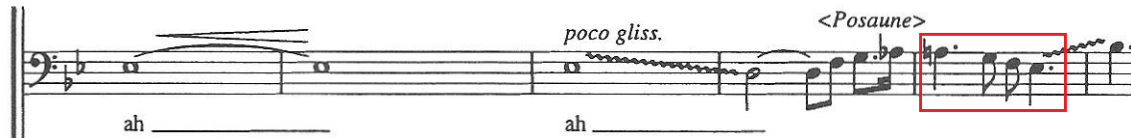
Ketten von Achtelnoten, die annähernd oder gänzlich im Shuffle-Rhythmus interpretiert werden, finden sich nicht nur in den „Love Calls“, sondern auch in den Solomelodien, so z.B. im Auftakt des ersten „Posaunensolos“ in Takt 9 (Notenbsp. 19). Dieses rhythmische Phrasing wird allerdings nicht das ganze Stück über eingehalten, immer wieder werden auch, wie z.B. in Takt 21, „komplette“ Triolen und, wie z.B. in Bibertis „Tubasolo“ am Ende von Motiv E von Takt 49 bis 57, „normale“ Achtel gesungen, Letzteres ist bereits in Ellingtons Original der Fall. Diese Wechsel erhöhen insgesamt die rhythmische Spannung und verstärken nochmals den Blues-Charakter der Nummer.

Notenbsp. 19: Shuffle in der „Posaune“ (in: „Creole Love Call“, Takt 6–10).

Als weiteres für den Blues und Jazz typisches rhythmisches Merkmal, das auch im „Creole Love Call“ vorkommt, lassen sich Synkopen ausmachen, so z.B. die zweite punktierte,

²²² Vgl. Gushee 2001, S. 814.

„vorgezogene“ Viertelnote wieder im ersten „Posaunensolo“ in Takt 10 (Notenbsp. 20). An den entsprechenden Wiederholungen in den darauffolgenden Motiven in den Takten 22, 34 und 58 (nicht während Frommermanns „Trompetensolo“ in Motiv D) findet sich die gleiche rhythmische Charakteristik.



Notenbsp. 20: Synkopierter Rhythmus im „Posaunen“-Solo (in: „Creole Love Call“, Takt 6–11).

Schließlich bedienen sich die *Comedian Harmonists* Blues-typischer freier Rhythmik in den Melodien, so z.B. sind die letzten beiden Sechzehntel im Bariton in Takt 20 – auf der Aufnahme bei Minute 1:08 – rhythmisch nicht eindeutig fixierbar und von Etschkeit und Metzger definitiv vereinfacht dargestellt.

Schlussfolgerungen und Aussage:

Bei Ellington wie bei den *Comedian Harmonists* ist der „Creole Love Call“ stilistisch im Mittelfeld zwischen Jazz und Blues angesiedelt bzw. handelt es sich um einen im Jazz-Kontext („Instrumentarium“, tlw. Harmonie- und Melodieführung) interpretierten Blues. Die *Comedian Harmonists* konnten mit ihrer Interpretation der Nummer ihrer Vorliebe für alles Amerikanische und speziell für die genannten Musikrichtungen – wohl ohne zwischen ihnen bewusst zu differenzieren – freien Lauf lassen und auch ihr Publikum daran teilhaben lassen. Sie evozieren dabei den Exotismus ohne den Gebrauch von Text und legen stattdessen den Fokus auf den originellen Einsatz ihrer Stimmen. Das Neuarrangement für ein Gesangsensemble und die spezielle Interpretation sind die eigentlichen kreativen Beiträge der Gruppe, ansonsten hält man sich relativ streng an Duke Ellingtons Original. Die Nummer stellt dabei bereits in der ursprünglichen Fassung Ellingtons ein Exotikum dar, in Bezug einerseits auf den Blues des Südens, andererseits auf den ursprünglichen Jazz aus New Orleans.²²³ Ellington, der in Washington geboren wurde²²⁴ und später nach New York zog,²²⁵ verinnerlichte den Blues Hasse zufolge „second-hand“;²²⁶ Hasse führt bez. des

²²³ Vgl. z.B. Mark Tucker: Art. „Jazz“, in: Stanley Sadie (Hrsg.): *New Grove Vol. 12*, 2001, S. 904.

²²⁴ Vgl. Hasse 1995, S. 21.

²²⁵ Vgl. ebda., S. 58–60.

²²⁶ Vgl. ebda., S. 137.

„Creole Love Call“ weiter aus: „While Ellington had never been anywhere near Creole country, the title fit the exotic sensibilities of the music.“²²⁷ Dabei gelang es Ellington, den „flavour of New Orleans“ einzufangen, „especially through the trio of clarinets playing the main theme“²²⁸ sowie, nach Francis Newton und in Bezug auf Ellingtons gesamtes Œuvre, durch „the liquid, Creole clarinet““ und „the ‚blue‘ sound of muted brass“²²⁹ – das alles sind Charakteristika, die ja auch die *Comedian Harmonists* in ihre Instrumentenimitationen einfließen lassen. War die allererste von Ellington eingespielte Fassung nicht unmittelbare Vorlage für die Version der *Comedian Harmonists*, könnte Adelaide Halls unkonventioneller gesanglicher Beitrag darauf doch Inspiration gewesen sein, so sagt auch Hasse: „She turns the human voice into a new and expressive orchestral instrument. Hall colors her voice with multiple shadings, including vocal growls.“²³⁰

Ein wesentlicher Unterschied zu Ellington besteht im humoristischen Zugang der *Comedian Harmonists*: Ein Videoausschnitt aus Fechners Fernsehdokumentation zeigt den Teil einer späteren Performance des „Creole Love Call“ durch das „Wiener Ensemble“; Frommermann beginnt während seines „Trompetensolos“ schon beinahe homoerotisch gegenüber Bassist Rudolf Mayreder²³¹ zu kokettieren, was dieser, nun sein „Posaunensolo“ intonierend, erbost zurückweist.²³² U.a. hieraus wird ersichtlich, dass der „Creole Love Call“ bei den *Comedian Harmonists* der leichtfüßigen Unterhaltung dient und keinesfalls eine traurige, „bluesige“ Gefühlslage vermitteln will – dies dürfte allerdings auch schon bei Ellington genau so sein, und Bernd Hoffmann weist darauf hin, dass es sich bei der Vorstellung von stets traurigen Inhalten von Blues-Songs ohnehin um ein Klischee handelt.²³³

Trotz ihrer Bewunderung für das Genre haben die *Comedian Harmonists* als Europäer den Blues und Jazz wohl tatsächlich nicht so verinnerlicht wie die im Fall des „Creole Love Call“

²²⁷ Ebda., S. 95.

²²⁸ Ebda., S. 97.

²²⁹ Francis Newton, zit. n. Ken Rattenbury: *Duke Ellington. Jazz Composer*, 1990, S. 19.

²³⁰ Hasse 1995, S. 97.

²³¹ Vgl. Fechner 2003, S. 286–289.

²³² Vgl. Eberhard Fechner (Regisseur): *Die Comedian Harmonists (1976/2003)*, DVD, zweiter Teil, Min. 35:25 bis 36:06.

²³³ Vgl. Hoffmann 1994, Sp. 1601 u. S. 1621.

von ihnen gecoverten MusikerInnen; Ellingtons Original „groovt“ letztlich doch mehr, und Jazz- und Blues-Phrasing sind in seinem Fall überzeugender verwirklicht. Andererseits war das Abhören der Platten seitens des Ensembles in diesem Fall wohl hilfreich, den Jazz authentischer als viele europäische und speziell deutsche ZeitgenossInnen zu bringen: Nach J. Bradford Robinson war im Empfinden des Deutschland der Zwischenkriegszeit Jazz zuerst „a white dance music based on but entirely superseding some colorful black musical traditions“,²³⁴ und viele europäische MusikerInnen und KomponistInnen sowohl der E- als auch der U-Musik lernten den Jazz zuerst über Noten und Lehrbücher kennen, bevor sie noch eine einzige Note amerikanischen Jazz' in einer Live-Performance gehört hatten.²³⁵ Letztlich bleibt zu bemerken, dass das Fehlen eines Texts die thematische Einordnung dieses Songs zunächst erschwert; allein der Titel der Nummer sowie das verhältnismäßig langsame Tempo rechtfertigen schließlich – trotz der in Kapitel 2.3. erwähnten engen Konnotationen zwischen afroamerikanischer Musik und Erotik in den Augen und Ohren vieler RezipientInnen – die Einordnung unter das Sujet „Liebe“.

²³⁴ J. Bradford Robinson: „Jazz reception in Weimar Germany“, in: Bryan Gilliam (Hrsg.): *Music and performance during the Weimar Republic*, Cambridge University Press 1994, S. 116.

²³⁵ Vgl. Wolfram Knauer: Art. „Jazz“, in: Ludwig Finscher (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 4*, 1996, Sp. 1414f.

4.3. „Wenn die Sonja russisch tanzt“

*Allgemeine Fakten:*²³⁶

- Musik: Erik Plessow u. Edmund Kötscher
- Text: Gerd Karlick
- Arrangement: Erwin Bootz
- Entstehung: Über die Entstehung der ursprünglichen Version ist ebenso wenig bekannt wie über die der Version der *Comedian Harmonists*. Karlick arbeitete in diesem Fall, im Gegensatz zur „Schönen Isabella von Kastilien“, nicht direkt mit Bootz zusammen.
- Aufnahmeort und -datum der Schellack-Einspielung: Berlin, 21.8.1934, dritter Take
- Label und Zeitpunkt der ersten Veröffentlichung: Electrola, Oktober 1934
- Dauer: 2:53 Minuten²³⁷
- Sonstiges: Am 16.10.1934 nahmen die *Comedian Harmonists* eine auf Französisch gesungene Version namens „Sonia“ auf, deren Text (bzw. Textübersetzung) von Eugene Joseph Gohin verfasst wurde.

*Allgemeine musikalische Charakteristika:*²³⁸

- Tempo: Die Einleitung ist zuerst langsam gehalten, bei 76 Viertelschlägen in der Minute; am Ende der Einleitung wird das Tempo gesteigert. In der ersten Strophe wechselt das Tempo zunächst auf 120 Halbe in der Minute, bis zum Schluss finden zahlreiche Temposchwankungen statt, und viele Atempausen sowie Fermaten werden eingesetzt.²³⁹
- Arrangement: Alle fünf Gesangsstimmen lagen Etscheit, Metzger und Schwemmer zur Bearbeitung vor,²⁴⁰ und fünf verschiedene Stimmen sind auch zu hören. Wie bei der „Isabella“ gibt es im Gesang sowohl feststehenden Text als auch Tonsilben, und

²³⁶ Vgl. Schmauder 1999, S. 56; Westner: *Diskografie* 2015; Weihermüller 1991, S. 328.

²³⁷ Vgl. Comedian Harmonists: „Wenn die Sonja russisch tanzt“, in: Westner: *Archiv* 2015.

²³⁸ Vgl. hierzu sowie zu Form und Detailanalyse Comedian Harmonists: „Wenn die Sonja russisch tanzt“, 2015; Dies.: „Wenn die Sonja russisch tanzt“, in: Dies.: *Das Original 4*, 2014, S. 2–8, darin auch der Text der Nummer.

²³⁹ Vgl. dazu auch die entsprechenden Angaben in den Bosse-Noten.

²⁴⁰ Vgl. Etscheit / Metzger: „Anmerkungen zu den einzelnen Liedern“, in: Comedian Harmonists: *Das Original 4*, 2014.

die größtenteils Polka-ähnliche Begleitung der Klavierstimme passt in diesem Fall zum „slawischen“ Charakter der Nummer.

Form:

Teil	Tonart	Motiv	Takt	Incipit
<i>Einleitung</i>	b-Moll	A	1–8	„pll pll pll...“
		B	9–24	„pa pa pa...“
<i>Strophe</i>	b-Moll	C	25–32	„Fürst Iwan Warankoff...“
		D	33–40	„Sein Freund sprach: ...“
		E	41–48	„Hei, da tanzt...“
<i>1. Refrain</i>	b-Moll	F	49–64	„Wenn die Sonja...“
		G	65–72	„(Sogar der) Wladimir, das alte...“
		F1	73–80	„wenn die Sonja...“
<i>Mittelteil</i>	Ges-Dur	H	81–96	„pam pa da...“
<i>2. Refrain</i>	Fis-Moll	F2	97–112	„Wenn die Sonja...“
		G1	113–120	„(sogar der) Wladimir ist ganz...“
		F3	121–128	„Wenn die Sonja...“
<i>3. Refrain</i>	a-Moll	I	129–148	„Swolotsch schto sa“
		G2	149–156	„(Sogar der) Wladimir ist ganz...“
		F4	157–168	„wenn die Sonja...“

Detailanalyse:

Die Einleitung kommt ohne Text aus, führt aber schon vom ersten Takt an ins russische Sujet ein: Während Motiv A, von Takt 1 (mit Auftakt) bis Takt 8, imitieren die Sänger offensichtlich ein Balalaika-Ensemble (Notenbsp. 21). Etschreit, Metzger und Schwemmer sehen das genauso und schreiben für das Tremolo, das durch die „pll“-Silben ausgeführt werden soll, einen „Zungentriller“ vor, um den entsprechenden Effekt zu erzielen.²⁴¹ Das Klavier setzt erst in Takt 7 ein, wo auch die „Balalaikas“ ihr Tremolo kurz unterbrechen.

²⁴¹ Vgl. Etschreit / Metzger: Fußnote 2, in: *Comedian Harmonists: „Wenn die Sonja russisch tanzt“*, 2014, S. 2.

Langsam, ♩ = 76 T: Erich Plessow

Notensbsp. 21.: Balalaika-Imitation der Sänger (in: *Comedian Harmonists: „Wenn die Sonja russisch tanzt“*, Takt 1–6; alle Notenbeispiele dieser Analyse in: *Comedian Harmonists: Das Original 4*, S. 2–8).

Motiv B besteht im Wesentlichen aus einer immer schneller werdenden und schließlich von einer Atempause beendeten Passage, die von der Melodie in Tenor 3 bzw. der Temposteigerung her stark an die russischen Volkslieder „Kalinka“ und „Korobeiniki“ erinnert (Notensbsp. 22).²⁴² Tenor 3, der die Melodie bringt, sorgt mit der Verzierung in Takt 10 für zusätzlichen „orientalisch-russischen“ Klang.

Notensbsp. 22: An „Kalinka“ und „Korobeiniki“ erinnernde Passage ab Takt 9 und Ornamentik in Takt 10 (in: *„Wenn die Sonja russisch tanzt“*, Takt 7–12).

Auch in der Strophe finden sich Tempovariationen, die russisches Kolorit versprühen: Motiv E steht spontan in einem etwas schnelleren Tempo als die Motive C und D, verlangsamt sich dann aber in den letzten zwei Takten zum Refrain hin wieder und wird von einer Atempause abgeschlossen. Eingeleitet wird die Passage von einem charakteristischen

²⁴² Vgl. z.B. Trio Razgulijaj: „Kalinka“ u. „Wanderhändler“, auf: *Trio Razgulijaj*, CD, Nummer 1 u. 4.

„Hei!“-Ruf, und drei solcher Rufe stehen dann am Schluss der Phrase (Notenbsp. 23).
Tempoveränderungen dieser Art finden sich dann während des ganzen 1. Refrains.

The image shows a musical score for three voices (Soprano, Alto, and Bass) in a key of B-flat major. The score is numbered 42 at the beginning. The lyrics are: 'da tanzt als Star, Son - - ja in der Bar, hei, hei, hei!'. The 'Hei!' exclamations are marked with numbers 1) through 6) above the notes, indicating specific rhythmic or dynamic changes. The music features a mix of quarter and eighth notes, with some notes tied across measures. The tempo is indicated as 'Retardierende' (retarding).

Notenbsp. 23: Retardierende „Hei!“-Rufe am Ende von Motiv E (in: „Wenn die Sonja russisch tanzt“, Takt 42–48).

Der Text der Strophe bereitet langsam auf die zu erwartenden Vergnügungen in der Bar, in der die titelgebende Sonja tanzt, vor, ab Motiv D bis zum Ende der Strophe heißt es:

Sein Freund [der des Fürsten Warankoff] sprach: O, mein Fürst,
 heut weiß ich ein Lokal,
 wo du dich fühlen wirst
 wie annodazumal
 Hei, dort tanzt als Star,
 Sonja in der Bar, hei, hei, hei!

Im 1. Refrain der „Sonja“ ergibt sich, wie in den weiteren Refrains, in Bezug auf die Harmonik eine Charakteristik, die Ähnlichkeiten zu diversen russischen Volksliedern und russischen populären Liedern der damaligen Zeit aufweist. Typisch sind dabei bei der „Sonja“ generell die Moll-Harmonik und die schnellen Akkordwechsel, die teilweise auf jeden Schlag oder noch schneller erfolgen.²⁴³ Dies erfolgt an mehreren Stellen: von Takt 53 bis 56, von Takt 59 bis 60, von Takt 61 bis 54, von Takt 75 bis 76 und von Takt 77 bis 80 (exemplarisch hierfür Notenbsp. 24). Eine ähnliche Charakteristik findet sich z.B. im Refrain des russischen populären Lieds „Katjuscha“.²⁴⁴

²⁴³ Diese Schläge, auf die die Wechsel erfolgen, sind in den Noten Viertelschläge, gefühlt handelt es sich eher um halbe Schläge.

²⁴⁴ Vgl. z.B. Red Army Choir: „Katjuscha“, <https://www.youtube.com/watch?v=2SLvtP6KMUM>, Min. 0:18 bis 0:25, letzter Zugriff: 27.1.2016.

pesante
p. a p. accelerando

57

Wenn die Son - ja rus - sisch tanzt, fühlt man ih - re Glut.

Wenn die Son - ja rus - sisch tanzt, fühlt man ih - re Glut. *(f)*⁹⁾

Notenbsp. 24: Charakteristische schnelle Harmoniewechsel von Takt 59 bis 60 (in: „Wenn die Sonja russisch tanzt“, Takt 57–60).

Sehr markant ist außerdem der Wechsel auf das nicht leitereigene Ces-Dur auf dem dritten Schlag in Takt 74 (Notenbsp. 25), der gleiche Wechsel findet im Refrain der meisten für diese Arbeit abgehörten Versionen von „Katjuscha“ statt.²⁴⁵

73

Ten. 1
Ten. 2 / 3

wenn die Sonja russisch tanzt, schre

Bar.
Bass

wenn die Sonja russisch tanzt, schre

Klavier

Notenbsp. 25: Wechsel auf das nicht leitereigene Ces-Dur in Takt 74 (in: „Wenn die Sonja russisch tanzt“, Takt 73–75).

Die Anziehungskraft der Sonja und die ihrer russischen Herkunft werden im Refrain ausführlich beschrieben, es heißt zu Beginn:

²⁴⁵ Vgl. z.B. „Katjuscha“, Min. 0:22.

Wenn die Sonja russisch tanzt ist man gleich verliebt,
weil es keine schönre Frau als die Sonja gibt, ja!
Wenn die Sonja russisch tanzt, fühlt man ihre Glut,
Wolga, Wodka, Kaukasus liegen ihr im Blut.

Der daran anschließende Mittelteil verzichtet wie schon die Einleitung auf Text zugunsten von Lautmalerei, wieder wird ein Balalaika-Ensemble imitiert. Außerdem zitiert diese Passage, von allen Sängern gebracht, die Melodie des russischen Volkslieds „Svetit Mesyats“ (Notenbsp. 26).²⁴⁶

The image shows a musical score for three parts: two vocal parts and a piano accompaniment. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The first vocal part starts at measure 81 with a '9)' above it. The second vocal part starts at measure 90 with a '10)' above it. Both vocal parts have the lyrics 'pam pa da pam pam pll pam parr' written below them. The piano accompaniment consists of chords and single notes in both hands, supporting the vocal lines.

Notenbsp. 26: Balalaika-Imitation und Zitat von „Svetit Mesyats“ (in: „Wenn die Sonja russisch tanzt“, Takt 81–82).

Der daran anschließende 2. Refrain weist im Wesentlichen dieselben Charakteristika wie der erste auf, interessant ist das Unisono von allen Sängern und Klavier von Takt 99 bis 100 (Notenbsp. 27) und von Takt 105 bis 108; schon die letzten beiden Takte des Mittelteils weisen diese Charakteristik auf, später wieder die ersten beiden Takte des 3. Refrains. Hierin findet sich eine Übereinstimmung mit dem Chorgesang der russischen Volksmusik, Izaly Zemtsovsky sagt diesbezüglich: „At key points in the form, principally at cadences, all the voices lead to a choral unison (or octave).“²⁴⁷

²⁴⁶ Vgl. z.B. Trio Razguliaj: „Der Mond scheint“, auf: *Trio Razguliaj*, CD, Nummer 2.

²⁴⁷ Izaly Zemtsovsky: Art. „Russian Federation“, darin: „II. Traditional music, 1. Russian traditional music“, in: Stanley Sadie (Hrsg): *New Grove Volume 22*, 2001, S. 6.

97

Wenn die Son - ja russisch tanzt, ist man gleich ver - liebt.

Wenn die Son - ja russisch tanzt, ist man gleich ver - liebt.

Wenn die Son - ja russisch tanzt, ist man gleich ver - liebt.

vφ

Notenbsp. 27: Unisono von Gesang und Klavier (in: „Wenn die Sonja russisch tanzt“, Takt 97–100).

Im dritten Refrain verdichten sich auf musikalischer und textlicher Ebene die russischen Exotismen. Die erwähnten Charakteristika – Harmonik, Text und Tempoänderungen – werden beibehalten bzw. in Bezug auf die Tempoänderungen auf die Spitze getrieben: Motiv G2 wird ab Takt 153 stark beschleunigt, dann folgt eine mit einer Fermate versehene Pause, gefolgt von einer Fermate auf dem E-Dur während der Silbe „ja“ (Notenbsp. 28); das nachfolgende Motiv F4 ist nun durch eine Umsetzung der bisherigen Viertelnoten der Melodie in halbe Noten besonders langsam, die letzten vier Takte sind dann wieder schnell und werden von einem der schon bekannten „Hei!“-Rufe begrenzt.

153 *accel.*

Wod - ka - fla - sche steh'n, nur um die Son - ja an - zu - seh'n, ja wenn die Son - ja rus - sisch tanzt

Wod - ka - fla - sche steh'n, nur um die Son - ja an - zu - seh'n, ja wenn die Son - ja rus - sisch tanzt

meno mosso

Notenbsp. 28: Tempoänderungen und Fermaten (in: „Wenn die Sonja russisch tanzt“, Takt 153–160).

Vor allem der beginnende Text des 3. Refrains bringt nun entsprechendes Kolorit ein, er ist auf Russisch gesungen und lautet:

Swolotsch schto sa schum, djawol schto sa krik
ja ljublju o, ja umru sa ulipku twojuju

Die laut eigener Aussage „ungefähre“ Übersetzung von Etscheit und Metzger gibt diese Passage folgendermaßen an und widerspiegelt dabei Klischees von Wildheit und Leidenschaft: „Schurke, was [für] ein Lärm, Teufel, welch [was für ein] Geschrei! Ich liebe, o ich sterbe für deine Lippe[n]!“²⁴⁸

Schlussfolgerungen und Aussage:

Die *Comedian Harmonists* bzw. die ursprünglichen Autoren der „Sonja“ greifen auf die Charakteristika von traditionellem wie zeitgenössisch-populärem Liedgut aus Russland zurück, um die Exotik der Nummer zur Geltung zu bringen. Das zum Vergleich angeführte „Katjuscha“ wurde zwar erst 1939 geschrieben,²⁴⁹ der Vergleich ist aber insofern gerechtfertigt, als dieses Lied wohl aus demselben Pool charakteristischer populärer und volkstümlicher „russischer“ Merkmale „fischt“ wie die „Sonja“. Ersichtlich ist, dass dabei auf eine authentische Wiedergabe von russischer Volksmusik kein Wert gelegt wurde, so weist etwa Ulrich Morgenstern darauf hin, dass in Bezug auf die Balalaika „die Tremolotechnik [...] in der traditionellen Volksmusik [Russlands] unbekannt“ ist.²⁵⁰ Die Einleitung der „Sonja“ wurde wahrscheinlich erst vom Ensemble hinzugefügt, so fehlt dieser Teil beispielsweise in einer von Georg Grüber interpretierten Version der Nummer²⁵¹ – den *Comedian Harmonists* verhelfen die in der Einleitung sehr dicht auftretenden exotischen Elemente zu umso mehr russischem Kolorit.

²⁴⁸ Etscheit / Metzger / Schwemmer: „Anmerkung zu den einzelnen Liedern“, in: *Comedian Harmonists: Das Original 4*, 2014. Die eckigen Klammern der zitierten Übersetzung stammen von Etscheit, Metzger und Schwemmer.

²⁴⁹ Vgl. Wolf Oschlies: „‘Stalinorgel’ und ‚Katjuscha‘“, in: *Zukunft braucht Erinnerung*, <http://www.zukunft-braucht-erinnerung.de/stalinorgel-und-katjuscha/>, letzter Zugriff: 28.1.2016.

²⁵⁰ Ulrich Morgenstern: Art. „Russland“, darin: „A. Volksmusik II. Instrumentale Volksmusik“, in: Ludwig Finscher (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 8*, 1998, Sp. 660.

²⁵¹ Vgl. Georg Grüber & Orchester: „Wenn die Sonja russisch tanzt“, <https://www.youtube.com/watch?v=pNj-mo70MqU>, letzter Zugriff: 20.2.2016.

Auf inhaltlich-textlicher Ebene gibt es keine spezifischen Übereinstimmungen mit der Volksmusik Russlands, erwartungsgemäß werden von Zemtsovsky ins Spiel gebrachte dort verbreitete Themen wie Arbeit, Hochzeit, familiäre Sujets und Epik²⁵² zugunsten der Schilderung von Lebensfreude und einer attraktiven Frau aus einer anderen Kultur fallengelassen. Wie schon bei der „Isabella“ gehen die *Comedian Harmonists* auch bei der „Sonja“ auf ironische Distanz zu den Exotismen der Nummer, die (wahrscheinlich) von Frommermann gesungene Textpassage während Motiv G1 ab Takt 113 beweist das: Die „R“s werden kräftig gerollt, das Wort „Wodka“ auf komische Art betont. Auffallend ist schließlich, dass wie erwähnt im Fall dieses Lieds nicht wie bei so vielen anderen exotistischen Nummern der *Comedian Harmonists* der sonnige Süden als Schauplatz zum Einsatz kommt. Das Ensemble bzw. die ursprünglichen Autoren der Nummer konnten mit der „Sonja“ jedenfalls auf in Berlin bekannte und beliebte russische Exotismen, wie sie in Kapitel 2.3. beschrieben worden sind, zurückgreifen, und es sind ansonsten alle Elemente verwirklicht, die eine Vielzahl der exotisch-erotischen Lieder der *Comedian Harmonists* ausmachen; in diesem Fall ist es eben eine „Glut“, die sich aus „Wolga, Wodka, Kaukasus“ speist. Somit reiht sich auch „Wenn die Sonja russisch tanzt“ nahtlos in den Themenbereich „Erotik“ ein.

²⁵² Vgl. Izaly Zemtsovsky: Art. „Russland“, darin: „A. Volksmusik I. Vokale Volksmusik und Tanz“, in: Ludwig Finscher (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 8*, 1998, Sp. 643–652.

4.4. „In der Bar zum Krokodil“

Allgemeine Fakten:²⁵³

- Musik: Willy Engel-Berger
- Text: Fritz Löhner u. Walter Fitz²⁵⁴
- Arrangement: Erwin Bootz
- Entstehung: Über die Umstände der Entstehung der Version der *Comedian Harmonists* ist nichts bekannt. Co-Textautor Fritz Löhner, auch bekannt unter dem Pseudonym Beda, verfasste in den 1920er und -30er Jahren eine Vielzahl von Schlagertexten und Librettos für Operetten und Revuen, und die „Bar zum Krokodil“ entstand bereits 1927. Löhner war Jude, und sein Schicksal hatte einen unglücklicheren Ausgang als das der drei jüdischen Mitglieder der *Comedian Harmonists*: Im Gegensatz zu vielen assimilierten jüdischen Unterhaltungskünstlern seiner Zeit zeigte Löhner eine offen zionistische Einstellung, wurde bereits 1938 nach Dachau deportiert und starb schließlich 1942 in einem Außenlager von Auschwitz.²⁵⁵
- Aufnahmeort und -datum der Schellack-Einspielungen: Berlin, 28.8.1934 und 9.11.1934. Aus unbekanntem Gründen nahmen die *Comedian Harmonists* nach der ersten (die die Grundlage dieser Analyse ist, s. auch Fußnote 257) noch eine zweite Version auf, die mit der ersten praktisch ident ist und nach den Mitteilungen Josef Westners damals, im Gegensatz zu heute, die weitaus geläufigere Version darstellte.²⁵⁶
- Label und Zeitpunkt der ersten Veröffentlichung der ersten Version: Electrola, November 1934. Der Zeitpunkt der Erstveröffentlichung der zweiten Version ist unbekannt.
- Dauer: 3:03 Minuten²⁵⁷

²⁵³ Vgl. Schmauder 1999, S. 57; Westner: *Diskografie* 2015; Weihermüller 1991, S. 329.

²⁵⁴ Vgl. *Comedian Harmonists*: „In der Bar zum Krokodil“, in: Dies.: *Das Original 4*, 2014, S. 12.

²⁵⁵ Vgl. Stefan Frey: Art. „Löhner, Fritz“, in: Andreas B. Kilcher (Hrsg.): *Metzler Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur*, 2012, S. 344f.

²⁵⁶ Vgl. persönliche E-Mail von Josef Westner vom 2.8.2015; Westner: Archiv 2015.

²⁵⁷ Vgl. *Comedian Harmonists*: „In der Bar zum Krokodil“, auf: Dies.: *Vol. 2*, CD, 1998, Nummer 1. Es dürfte sich aus den genannten Gründen hierbei um die erste Version handeln.

*Allgemeine musikalische Charakteristika:*²⁵⁸

- Tempo: In den ersten 6 Takten der Nummer ist das Tempo recht langsam bei etwa 95 Viertelschlägen pro Minute, notiert ist ein 4/4-Takt; danach erfolgt ein Wechsel in einen alla breve-Takt. Bis zum Schluss bewegt sich das Tempo bei etwa 145 halben Schlägen pro Minute, wird aber immer wieder von sich verlangsamenden Passagen und Fermaten unterbrochen.
- Arrangement: Etschreit, Metzger und Schwemmer lagen alle fünf Originalstimmen vor,²⁵⁹ in ihre Noten sind aber weitgehend nur vier gleichzeitig erklingende Gesangsstimmen eingetragen. Dazu kommt die meistens in Polka-ähnlicher Begleitung gehaltene Klavierstimme.

Form:

Teil	Tonart	Motiv	Takt	Incipit
<i>Einleitung</i>	Notiert As-Dur; dorischer Modus in der Melodie	A	1–6	„Dim dim dim...“
		B	7–16	„die ungemein erfahren...“
<i>1. Strophe</i>	As-Dur	C	17–24	„Das war die...“
		C1	25–36	„Der Gatte aber...“
		C2	37–50	„da pfiff sie...“
<i>1. Refrain</i>	As-Dur	D	51–66	„In der Bar...“
		E	67–82	„Dort tanzt man...“
		F	83–90	„In der Bar...“
<i>2. Strophe</i>	As-Dur	C3	91–98	„Dem Gatten der...“
		C4	99–110	„Ich weiß, was...“
		C5	111–122	„Da sagte drauf...“

²⁵⁸ Vgl. hierzu sowie zu Form und Detailanalyse Comedian Harmonists: „In der Bar zum Krokodil“, 1998; Dies.: „In der Bar zum Krokodil“, 2014, S. 12–19, darin auch der Text der Nummer.

²⁵⁹ Vgl. Etschreit / Metzger: „Anmerkung zu den einzelnen Liedern“, in: Comedian Harmonists: *Das Original 4*, 2014.

2., kurzer Refrain	B-Dur (notiert As-Dur)	F2	123–130	„in der Bar...“
3. Strophe	Ges-Dur	C6	131–138	„Da setzten sie...“
		C7	139–146	„Da gab es...“
		C8	147–160	„Der Gatte der...“
3. Refrain	Ges-Dur	D1	161–176	„In der Bar...“
		E1	177–192	„Dort tanzt man...“
		F2	193–200	„In der Bar...“

Detailanalyse:

In der „Bar zum Krokodil“ kommt nur ein einziger musikalischer Exotismus zum Einsatz, konsequenterweise handelt es sich um einen ägyptischen; nämlich, entsprechend Motiv A, um ein Zitat aus dem Beginn des „Nilakts“ aus Giuseppe Verdis *Aida* während der ersten sechs Takte der Einleitung der „Bar zum Krokodil“, worauf Etscheit hinweist.²⁶⁰ Tenor 1 und Bariton singen die Melodie, Tenor 2, 3 und Bass die Begleitung in Form von „dim“-Lauten. Die ganze Passage mutet orientalisch-ägyptisch an: Die im Quint- bzw. Oktavabstand fortschreitende und somit entsprechend „eckige“ Begleitfigur legt eine an die Figurendarstellungen ägyptischer Reliefs angelehnte damalige Bühnenperformance nahe; es kann allerdings nur darüber spekuliert werden, ob die *Comedian Harmonists* tatsächlich so verfahren – Ralph P. Locke spekuliert in Bezug auf Verdis Original übrigens auf die Darstellung von „twinkling stars reflecting off the nearly still water of the wide river.“²⁶¹ Die im dritten Takt einsetzende Melodie mutet noch „fremder“ an: Besonders auffällig ist die Verwendung des dorischen Modus, der sich im *f* in Takt 5 manifestiert. Der Klang dieses Modus, der in der klassischen europäischen Kunstmusik ab dem 18. Jahrhundert praktisch nicht mehr verwendet worden war, war wahrscheinlich hinreichend, um einen entsprechend fremdartigen Eindruck beim Publikum der *Comedian Harmonists* zu erzeugen, und auch wenn die heutige alltägliche Betrachtung diesen Modus wohl hauptsächlich in der einstimmigen Musik des mittelalterlichen Europa verortet, setzten ihn

²⁶⁰ Vgl. Ulrich Etscheit: „Nachwort“, in *Comedian Harmonists: Das Original 1*, 2012; Giuseppe Verdi: „O tu che sei d’Osiride“, auf: Ders.: *Aida*, CD, 1989, Nummer 1, Anfang bis Min. 2:42.

²⁶¹ Ralph P. Locke: „Cutthroats and Cabash Dancers“, in: Bellman 1998, S. 125.

einige europäische Komponisten definitiv als Orientalismus ein: Derek B. Scott verweist in diesem Zusammenhang auf Rimski-Korsakows *Scheherazade*-Thema, den „Tanz der Priesterinnen Dagon“ aus Saint-Saëns' *Samson et Dalila*²⁶² sowie, in einem speziellen Zusammenhang mit Ägypten, Berlioz' „La fuite en Égypte“ aus *L'Enfance du Christ*.²⁶³

In der Einstimmigkeit der Melodie von Motiv A und einigen weiteren ähnlichen Merkmalen lassen sich aber auch tatsächliche Parallelen zur altägyptischen Musik (die vielleicht auf Verdis Studium entsprechender Vorlagen zurückzuführen sind) ausmachen: Ellen Hickmann nennt als Merkmale der Musik aus der Zeit der Pharaonen „höchstwahrscheinlich Einstimmigkeit“ sowie „Oktavieren, Bordunieren, Heterophonie“.²⁶⁴ Dies findet sich in der „Bar zum Krokodil“ wieder: Die beiden Sänger singen die Melodie zuerst im Oktavabstand, dann ab der Mitte von Takt 4 tatsächlich einstimmig. Letzteres sorgt vor allem an der Stelle des schon erwähnten *f* in Takt 5 für zusätzliche exotische Färbung: Dieser Ton wird zwei ganze Takte lang ausgehalten, und die leichte Reibung der beiden den gleichen Ton singenden Stimmen aneinander, die beinahe wie eine Schwebung klingt, sorgt in Verbindung mit dem Klang des dorischen Modus an dieser Stelle für den entsprechenden Effekt (zu alledem Notenbsp. 29). Und auch wenn, wie bereits erwähnt, der exotische Stimmklang Leschnikoffs im Repertoire der *Comedian Harmonists* ansonsten nicht bewusst zum Evozieren exotischer Stimmungen eingesetzt wurde, ist es vielleicht an dieser Stelle kein Zufall, dass gerade die „Ausländer“ Leschnikoff und Cycowski die Melodie singen.

²⁶² Scott 1998, S. 313.

²⁶³ Ebda. u. S. 321.

²⁶⁴ Ellen Hickmann: Art. „Ägypten“, darin: „A. Altägypten“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 1*, 1994, Sp. 280f.

Langsam, ♩ = 88 T: Walter Fitz

Ten. 1
Bar.

Ten. 2
Ten. 3

Bass

Klavier

Hört die Geschichte von Frau Po-ti-phar, —

Notenbsp. 29: Aida-Zitat, „exotische“ Melodieführung in Tenor 1 und Bariton und „eckige“ Begleitstimmen (in: *Comedian Harmonists*: „In der Bar zum Krokodil“, Takt 1–5; dieses Notenbeispiel in: *Comedian Harmonists*: Das Original 4, 2014, S. 12).

Für den Rest der Analyse verbleibt einer Betrachtung des Texts, bis Takt 8 lautet er:

Hört die Geschichte von Frau Potiphar,

Musik und Text führen somit sofort in das exotische Setting der Nummer ein, und der Bezug zur biblischen Geschichte des Josef in Ägypten wird hergestellt.²⁶⁵ Die erotischen Bezüge sind schnell auffindig gemacht: Der Text der ersten Strophe (wie auch der Text der restlichen zehn Takte der Einleitung) verrät, dass die Frau des Potiphar „ungemein erfahren war“, und zwar „in allen Liebessachen“. Eine noch deutlichere erotische Anspielung findet sich eine Textzeile weiter:

Der Gatte aber, au contraire, der war schon alt und konnt' nicht mehr,

²⁶⁵ Vgl. Gen 39, 1-31, in: *Bibelwissenschaft.de*, <http://www.bibelwissenschaft.de/bibeltext/1.Mose%2039%2C7-12//bibel/text/lesen/ch/b6429e9593669057f2d8971c3fd6cf62/>, letzter Zugriff: 23.1.2016.

Diese wohl auf die fehlende Manneskraft des Potiphar anspielende Aussage wird in humoristischer Weise gleich relativiert, nach einem kurzen „tirili, tirila“-Einschub folgt die „Auflösung“ in Form des restlichen Satzes:

die kleine Frau bewachen, bewachen, bewachen.

Der Rest des Strophentexts lautet dann:

Da pfiff sie auf die Sittsamkeit
und kaufte sich ein Spitzenkleid
und fuhr hinab nach Theben
um dort sich auszuleben.

Die textlichen „Trademarks“ einer typischen exotistischen Nummer der *Comedian Harmonists* sind an dieser Stelle bereits alle verwirklicht: Eine spannende Geschichte aus dem sonnigen Süden wird erzählt, bei der Lebensfreude, Freizügigkeit und der Verzicht auf ein lästiges Sittenkorsett eine große Rolle spielen.

Im Refrain spitzt sich die Thematik weiter zu: Die Vorgänge in der titelgebenden „Bar zum Krokodil“, in der sich im Verlauf des weiteren Texts Potiphar, seine Gattin und der Pharao wiederfinden, „um dort sich auszuleben“, werden in einem Satz umschrieben, der in der Betrachtung der exotistischen Elemente der Lieder der *Comedian Harmonists* fast einen Schlüsselsatz darstellt:

Dort tanzt man nur dreiviertelnackt
im Rumba- und Dreivierteltakt.

Und nahtlos daran schließen die nächsten Textzeilen an, die außerdem verraten, dass auf Treue in dieser Bar offensichtlich kein großer Wert gelegt wird:

Es trifft mit der Geliebten sich
des Abends ganz Ägypten sich,

Potiphar und sein Herr, der Pharao Ramses, wollen es dann Frau Potiphar gleichtun und sich ebenfalls in der „Bar zum Krokodil“ amüsieren. Die dritte Strophe berichtet von dem, was sich den beiden dort bietet, und zwar:

Da gab es Mädchen, drollige,
teils schlanke und teils mollige,
und süß wie die Zibeben, Zibeben, Zibeben.

Zu einer Liebschaft bzw. im Fall des Potiphar konkret zu einem Seitensprung kommt es aber nicht: Potiphar spuckt deprimiert auf den Boden und gibt auf Nachfrage des Pharao zu bekennen: „Ich denk' an meine Alte!“ Nicht klar ist, ob es sich hier um eine unerwartete Sehnsucht des Potiphar nach seiner Gattin handelt oder ob ihn die Begegnung mit seiner unerkannten Frau, die sich ja tatsächlich ebenfalls in der Bar aufhält, die Lust vertreibt; die anzügliche und unbekümmerte Grundthematik der Nummer lässt die zweite Variante wahrscheinlicher erscheinen.

Schlussfolgerungen und Aussage:

Nachdem mit dem beginnenden *Aida*-Zitat auf musikalischer Ebene für ein ausreichendes Maß an Exotik gesorgt worden ist, entfaltet sich für den Rest der „Bar zum Krokodil“ der Exotismus auf textlich-inhaltlicher Ebene. Ägypten war, Rüdiger Hachtmann folgend, zum Zeitpunkt des Wirkens der *Comedian Harmonists* eine etablierte touristische Destination zumindest für Teile der europäischen Bevölkerung, durch Thomas Cook war es bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts eine regelrechte „Tourismuskolonie“ geworden.²⁶⁶ Die (erotischen) Reize des Südens, die das Publikum des Ensembles wohl auch mit Ägypten verband, fließen in die „Bar zum Krokodil“ ein, und sie werden um mythologische Aspekte aus der Bibel ergänzt, derer man sich aber, sowohl auf Seiten der ursprünglichen Autoren als auch auf Seiten der *Comedian Harmonists*, ohne jede Ernsthaftigkeit bedient – dass man in der „Bar zum Krokodil“ einen für Ägypten untypischen Rumba tanzt, passt da gut ins Bild. Interessant ist dabei, dass der Rumba auf musikalischer Ebene keinen Eingang in das Lied findet, aber die bloße Erwähnung dieses Stils dürfte beim damaligen Publikum die Evokation von Süden und Erotik bewirkt haben, denn in den beginnenden 1930er Jahren

²⁶⁶ Vgl. Rüdiger Hachtmann: *Tourismus-Geschichte*, 2007, S. 66–69.

erfreute sich dieser Stil sowohl in den USA als auch in Deutschland – davon wird in Kapitel 5 noch die Rede sein – großer Beliebtheit.²⁶⁷ Die ursprüngliche Geschichte des Josef in Ägypten wird kaum reflektiert: Hier dient Josef im Haus des Potiphar, dessen Gattin erfolglos versucht, den schönen Diener zu verführen und ihn dann aus Rachsucht der Vergewaltigung bezichtigt. Josef selbst wird im Text der „Bar zum Krokodil“ jeweils im Refrain kurz erwähnt und spielt ansonsten keine Rolle; die lüsterne Frau des Potiphar wurde offensichtlich als Motiv verwendet, um davon ausgehend eine weitgehend neue, unterhaltsame Geschichte zu erfinden, die sich um Amüsement und Seitensprung dreht. Folgerichtig lässt sich die „Bar zum Krokodil“ dem Themenbereich „Erotik“ zuordnen.

Ein von Locke beschriebener textlicher Orientalismus, wie er in der Kunstmusik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts beliebt war, wie etwa auch in *Aida*,²⁶⁸ ist nur zum Teil vorhanden: In diesem Fall wäre der Protagonist der Handlung typischerweise ein Mann aus dem Westen, der sich in eine lokale Schönheit verliebt, die üblicherweise die Rolle der Femme fatale einnimmt – die ProtagonistInnen der „Bar zum Krokodil“ stammen dagegen alle aus Ägypten, und der Textinhalt verzichtet auf dramatische Elemente zugunsten von leichter Unterhaltung, wenn auch die Frau des Potiphar im Text der „Bar“ möglicherweise (und in der ursprünglichen biblischen Erzählung auf jeden Fall) eine „gefährliche“ Verführerin ist. Definitive thematische Gemeinsamkeiten finden sich woanders: Sowohl die „Bar zum Krokodil“ als auch die erwähnten orientalischen Sujets in der westlichen Kunstmusik, darauf weist Locke hin, betreiben weitgehend Eskapismus und vermeiden zeitgenössische politische Kommentare, die eventuell gefährlich sein könnten.²⁶⁹ In Bezug u.a. auf *Aida* sagt Locke weiters: „Whatever the reasons, serious Middle East operas—at least the ones that established themselves in the repertoire—were mostly now set back in ancient times.“²⁷⁰ Genauso verhält es sich mit der „Bar zum Krokodil“: Als einzige der hier analysierten Lieder der *Comedian Harmonists* hat diese Nummer eine in früheren Zeiten angesiedelte Handlung – und hat dabei von allen analysierten Nummern außerdem den ausgefeiltesten

²⁶⁷ Vgl. Patrick Frölicher: „Die Rezeption Kubas und kubanischer Musik in Deutschland“, in: Torsten Eßer / Patrick Frölicher (Hrsg.): „*Alles in meinem Dasein ist Musik...*“, 2004, S. 462f.

²⁶⁸ Vgl. Ralph P. Locke: „Reflections on Orientalism in Opera and Musical Theater“, in: *Opera Quarterly* 10/1 (1993), S. 52.

²⁶⁹ Vgl. Locke 2001, S. 699.

²⁷⁰ Locke 1998, S. 124.

Handlungsstrang. Eine weitere Gemeinsamkeit mit „exotic operas“ ganz allgemein, aber auch mit der Eröffnung des „Nilakts“ bei Verdi im Speziellen, besteht nach Locke darin, dass „the stylistically most ‚different‘ moments tend to be located at the beginnings of scenes or acts“²⁷¹ – bei der „Bar zum Krokodil“ ist auch dies der Fall, und es könnte darin eine Analogie zur „Schönen Isabella von Kastilien“ gesehen werden; allerdings gibt es möglicherweise hierfür eher im Praktischen angesiedelte Gründe: Die ursprünglichen Versionen der „Bar zum Krokodil“, die den *Comedian Harmonists* zur Bearbeitung vorlagen, kamen ohne jede musikalische Exotik aus; in beispielsweise einer vom *Charles Gaudriot-Jazzorchester* interpretierten Version von 1928 fehlt die Einleitung völlig.²⁷² Es dürfte sich bei diesem Verdi-Zitat also um den alleinigen Beitrag der *Comedian Harmonists* handeln.

²⁷¹ Ebda., S. 125.

²⁷² Vgl. http://www.dismarc-audio.org/GHT/GHT001/001_7448_a.mp3, letzter Zugriff: 20.7.2015.

4.5. „Ungarischer Tanz Nr. 5“

*Allgemeine Fakten:*²⁷³

- Musik: Johannes Brahms
- Arrangement: Harry Frommermann
- Text: vmtl. Erich Collin
- Entstehung: Über die genauen Umstände der Entstehung der Version der *Comedian Harmonists* ist nichts bekannt. Es handelt sich um die Bearbeitung eines Stücks der sogenannten E-Musik, das bereits im Original mit „Gypsy“-Klischees arbeitet: Der „Ungarische Tanz Nr. 5“ von Brahms erschien gemeinsam mit weiteren *Ungarischen Tänzen* erstmals 1869 für Klavier zu vier Händen,²⁷⁴ möglicherweise handelt es sich bei den Melodien des Stücks wiederum um eine Bearbeitung des Komponisten, nämlich von schon existierenden „Gypsy“-Melodien, die er durch eine gemeinsame Tournee mit dem Violinisten Ede Reményi kennengelernt hatte. Dies gilt definitiv für viele Melodien der *Ungarischen Tänze*,²⁷⁵ und Brahms machte daraus auch keinen Hehl und gab an, die *Ungarischen Tänze* seien von ihm lediglich „gesetzt“ worden.²⁷⁶ Die Zusammenführung von „E“ und „U“ fand in diesem Fall nicht erst bei den *Comedian Harmonists* statt, Walter Frisch sagt in Bezug auf die kompakten und eingängigen *Ungarischen Tänze* im Original: „Brahms managed to combine folk and high art [...] effortlessly“.²⁷⁷
- Aufnahmeort und -datum der Schellack-Einspielung: Berlin, 1.3.1935, zweiter Take
- Label und Zeitpunkt der ersten Veröffentlichung: Electrola, Juni/Juli 1932
- Dauer: 2:36 Minuten²⁷⁸

²⁷³ Vgl. Schmauder 1999, S. 62; Westner: *Diskografie* 2015; Weihermüller 1991, S. 333.

²⁷⁴ Vgl. Dorothea Hofmann: „Einundzwanzig ungarische Tänze für Klavier zu vier Händen“, in: Claus Bockmaier / Siegfried Mauser (Hrsg.): *Johannes Brahms. Interpretationen seiner Werke*, 2013, S. 907; Johannes Brahms: „Ungarischer Tanz Nr. 5 in fis-Moll“, auf: Ders.: *Die Ungarischen Tänze*, CD, 1981, Nummer 5.

²⁷⁵ Vgl. Walter Frisch: Art. „Brahms, Johannes“, darin: „§7: Piano and organ music“, in: *New Grove Volume 4*, 2001, S. 191.

²⁷⁶ Vgl. Hofmann 2013, S. 909.

²⁷⁷ Frisch 2001, S. 191.

²⁷⁸ Vgl. *Comedian Harmonists*: „Ungarischer Tanz Nr. 5“, auf: Dies.: *Comedian Harmonists: Vol. 2*, CD, 1998, Nummer 8.

- Sonstiges:
 - Gemeinsam mit der „Barcarole“ ist dies die letzte Nummer, die die *Comedian Harmonists* in der „legendären“ Besetzung aufnahmen, bevor sich das Ensemble trennte.
 - Das *Meistersextett* nahm 1938 eine weitere Version dieser Nummer auf.²⁷⁹

*Allgemeine musikalische Charakteristika:*²⁸⁰

- Tempo: Notierter 2/4-Takt, Anfang und Schluss schnell bei 145 bis 150 Viertelschlägen pro Minute und der Tempobezeichnung „feurig“²⁸¹; der Mittelteil ist ruhiger und etwas langsamer und mit der Tempobezeichnung „ruhiger“ versehen;²⁸² beide Teile enthalten einige sich verlangsamende Passagen und Fermaten.
- Arrangement: Es besteht aus der Klavierstimme und vier Gesangsstimmen, sowohl bei Etschit und Metzger als auch in den ihnen zur Verfügung stehenden Originalnoten. Tenor 3 tritt nur an zwei kurzen Stellen als eigene Stimme hervor.²⁸³ Das Klavier spielt außer im Mittelteil die gewohnte Polka-ähnliche Begleitung.

Form:

Teil	Tonart	Motiv	Takt	Incipit
<i>Anfangsteil</i>	c-Moll	A	1–8	„Sonnbeglänzt die Puszta...“
		B	9–16	„Burschen und Mädels...“
		C	17–24	„He! Zigeuner, spiel...“
		D	25–28	„Lieg‘ und wieg...“
		E	29–32	„Spiel, Zigeuner, du...“
		C1	33–40	„He! Zigeuner, spiel...“
		D1	41–44	„Lieg‘ und wieg...“

²⁷⁹ Vgl. Schmauder 1999, S. 76.

²⁸⁰ Vgl. hierzu sowie zu Form und Detailanalyse *Comedian Harmonists*: „Ungarischer Tanz Nr. 5“, 1998; Dies.: „Ungarischer Tanz Nr. 5“, in: Dies.: *Das Original 3*, 2010, S. 22–25, darin auch der Text der Nummer.

²⁸¹ Vgl. *Comedian Harmonists*: „Ungarischer Tanz Nr. 5“, 2010, S. 22.

²⁸² Vgl. ebda.

²⁸³ Vgl. Etschit / Metzger: „Anmerkung zu den einzelnen Liedern“, in: *Comedian Harmonists: Das Original 3*, 2010.

		E1	45–48	„Spiel, Zigeuner, du...“
<i>Mittelteil</i>	C-Dur	F	49–54	„Komm Julischka, dreh...“
		F1	55–60	„Hörst du nicht...“
		G	61–64	„Mh mh mh...“
		H	65–68	„Mh mh mh...“
		G1	69–72	„Mh mh mh...“
		H1	73–76	„Mh mh mh...“
<i>Schlussteil</i> (Wiederholung des Anfangsteils, aber anderer Text)	c-Moll	(wie oben)	(wie oben)	
<i>Coda</i>	c-Moll		75–76	

Detailanalyse:

Der erste konkrete Exotismus des Lieds manifestiert sich im vierten Takt in Motiv A des Anfangsteils, es handelt sich um die Verzierung auf der Silbe „-ta“ (Notenbsp. 30), ähnliche Verzierungen finden sich in Motiv B in Takt 11 auf der Silbe „-wärts“ sowie in Takt 15 auf der Silbe „Lin-“.

Feurig

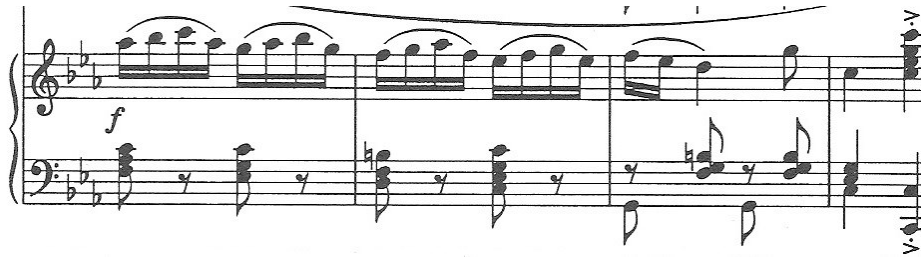
mf/f

Ten. 1
Ten. 2(3)

Sonn - be - glänzt die Pusz - ta _ liegt,
Jetzt Zi - geu - ner spiel' wie _ toll,

Notenbsp. 30: Ornamentik (in: Comedian Harmonists: „Ungarischer Tanz Nr. 5“, Takt 1–4; alle Notenbeispiele dieser Analyse außer Mozart in: Comedian Harmonists: Das Original 3, 2010, S. 22–25).

Für sich genommen sind diese Elemente noch wenig ausschlaggebend, aber es kommt weitere Ornamentik hinzu: Von Takt 13 bis 15 spielt das Klavier eine schnelle Passage, die an die Geigen der ungarischen „Gypsy“-Musiker erinnert (Notenbsp. 31).



Notenbsp. 31: „Fidel-artige“ Virtuosität und Ornamentik in der rechten Hand des Klaviers (in: „Ungarischer Tanz“, Takt 13–16).

In einem Artikel in der *Musik in Geschichte und Gegenwart* wird solches „Geigen-Kolorit“ als typisch für den ungarischen Tanz des Verbunkos bezeichnet,²⁸⁴ Jonathan Bellman bezeichnet entsprechende „ornamental flourishes“ als wichtiges Element des aus dem Verbunkos hervorgegangenen Csárdás.²⁸⁵ Beide Stile hatten und haben mit der ursprünglichen Volksmusik der ungarischen Roma wenig zu tun, wurden aber im Laufe der letzten Jahrhunderte immer von Roma-Musikern gespielt und bekamen von ihnen eine unverkennbare Prägung; außerdem waren sie die Basis für die ungarischen Exotismen und „Gypsy“-Klischees des kunstmusikalischen Style hongrois,²⁸⁶ der im 19. Jahrhundert vor allem von Liszt, Schubert und eben Brahms in seinen *Ungarischen Tänzen* gerne eingesetzt wurde, um entsprechende Assoziationen zu erwecken²⁸⁷ – die *Comedian Harmonists* bedienen sich gewissermaßen einer noch stärker als bei Brahms in den Bereich der Populärmusik vordringenden Variante des Style hongrois.

Nach Bellman ist der sogenannte alla zoppa-Rhythmus („short-long-short“) ein unverwechselbares Charakteristikum der sogenannten ungarischen „Gypsy“-Musik und in weiterer Folge des Style hongrois. Im „Ungarischen Tanz“ der *Comedian Harmonists* manifestiert er sich an mehreren Stellen: Angedeutet wird er in Takt 19 und 23 in Motiv C (und dann in Takt 35 und 39 in Motiv C1); an diesen Stellen wird die erste Viertel vom Gesang ausgelassen, der Rhythmus manifestiert sich letztlich in Zusammenspiel mit der Klavierbegleitung (Notenbsp. 32).

²⁸⁴ „SL“ / Benjamin Rajeczky: Art. „Verbunkos“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 9*, 1998, Sp. 1354.

²⁸⁵ Bellman, Jonathan: „The Hungarian Gypsies“, in: Ders. (Hrsg.): *The Exotic in Western Music*, 1998, S. 83.

²⁸⁶ Vgl. Bellman: „The Hungarian Gypsies“, 1998, S. 83.

²⁸⁷ Vgl. Matthew Head: Art. „Style hongrois“, in: *New Grove Volume 24*, 2001, S. 643.

Notenbsp. 32: Angedeuteter *alla zoppa*-Rhythmus in Gesang und Klavier (in: „Ungarischer Tanz“, Takt 19).

Für weitere exotische Färbung sorgen die Umspielungen in den Takten 19–20 (Notenbsp. 33) sowie 23–24 und 35–36, das Klavier bringt entsprechende Passagen in den Takten 31–32 und 47–48.

Notenbsp. 33: Umspielung des *f'* (in: „Ungarischer Tanz“, Takt 19–20).

Diese entsprechen einerseits der erwähnten Geigen-Charakteristik, erinnern andererseits aber auch an die Umspielungen des *alla turca*, wie sie z.B. im „*Alla Turca*“-Satz von Mozarts 11. Klaviersonate häufig vorkommen (Notenbsp. 34). Dabei handelt es sich hiermit um keine spezifisch ungarische oder „Gypsy“-mäßige Färbung, aber doch um eine, die ausreichte, um eine entsprechend „östliche“ Stimmung zu evozieren. Die Verbindung ist jedenfalls keine rein konstruierte, Bellman sagt: „*Turkish influence in traditional Hungarian*

music [die ja die Basis für viele der geschilderten „Gypsy“-Klischees darstellt, Anm.] [...] is unquestionable“.²⁸⁸



Notenbsp. 34.: Umspielungen in Auftakt und den ersten 3 Takten des „Alla Turca“ aus Mozarts Sonate Nr. 11 A-Dur KV 331 (300i) (Takt 1–5, Notenbeispiel in: Digitale Mozart-Edition).

Definitiv manifestiert sich gesanglich der *alla zoppa*-Rhythmus nun in Motiv D in den Takten 26 und 27 (Notenbsp. 35) sowie während der entsprechenden Wiederholung in den Takten 42 und 43 in Motiv D1. Interessant sind außerdem die melodischen Bewegungen in Takt 27–28: Hier steht in der Melodie das *h* des ersten Tenors im Kontrast zur Harmonie des *As-Dur* (Notenbsp. 35), es entsteht eine der „augmented seconds“, die Bellman zufolge in der sogenannten ungarischen „Gypsy“-Musik gern spontan von „performers“ eingestreut wurde und realiter „no basis in either Hungarian or earlier Gypsy music“ habe.²⁸⁹ Möglicherweise ist diese erhöhte Sekund eine reine Folge der teilweise chromatischen Umspielung des *c'*, vom Höreindruck her ergibt sich an dieser Stelle (sowie während der entsprechenden Wiederholung in Takt 43–44 in Motiv D1, ähnlich außerdem in Takt 39–40 in Motiv C1) jedenfalls ein weiterer „östlicher“ Effekt.

Notenbsp. 35: *Alla zoppa*-Rhythmus im Gesang in Takt 26 und 27 und erhöhte Sekund in Takt 27 und 28 (in: „Ungarischer Tanz“, Takt 25–28).

²⁸⁸ Bellman: „The Hungarian Gypsies“, 1998, S. 83.

²⁸⁹ Ebda., S. 86.

Auch textlich finden im Anfangsteil die entsprechenden exotischen Assoziationen statt: Bereits der Titel „Ungarischer Tanz Nr. 5“, direkt von Brahms übernommen, legt Ungarn als Schauplatz des Geschehens fest, genauer heißt es in der ersten Zeile:

Sonnbeglänzt die Puszta liegt

An dieser Stelle wird der erste „Pinselstrich“ des Klischeebilds vom freiheitsliebenden Rom gesetzt, Klaus-Michael Bogdal weist auf „die Topographie der Puszta“ hin, „deren Weite [...] die Vorstellung von Freiheit und Unabhängigkeit geradezu visuell evoziert.“²⁹⁰ In Motiv C heißt es, ein Bild von Lebenslust und Liebe zeichnend:

He! Zigeuner, spiel ein Lied für mich!
Komm, mein Mädels, dreh' im Csardas dich.

Und weiter, in Motiv E:

Lieg' und wieg dich geschmeidig in meinem Arm.

Und dann im darauffolgenden Motiv:

Spiel, Zigeuner, du machst mir warm!

Der Rom, natürlich ein begabter Musiker, wird aufgefordert, den Protagonisten und sein „Mädels“ mittels seines Spiels in die entsprechend ausgelassene Stimmung zu versetzen, und es wird darauf vertraut, dass er das auch schafft.

Der Mittelteil bringt nun musikalische Exotismen neuer Art: Fast durchgehend erzeugen während der Motive F und F1 Klavier sowie Bariton und Bass eine Bordun-artige Begleitung, die vom steten Wechsel zwischen Grundton und Quint im Bass („C“ und „G“) bestimmt wird. Offensichtlich handelt es sich um eine Imitation ungarischer Dudelsäcke, die Bellman zufolge ein weiteres beliebtes Stilmittel des Style hongrois darstellt und sich in „open fifths, particularly in the bass“ manifestiert (Notenbsp. 7);²⁹¹ David Malvinni sieht in der

²⁹⁰ Bogdal, Klaus-Michael: *Europa erfindet die Zigeuner*, 2014, S. 229.

²⁹¹ Bellman: „The Hungarian Gypsies“, 1998, S. 89.

entsprechenden Original-Passage bei Brahms übrigens eine pianistische Imitation des Zymbals,²⁹² was wiederum Bellman als weiteres Style hongrois-Stilelement festmacht.²⁹³ Die Betonungen in der Art eines Spondeus, die in Takt 51 (und dann wieder in den Takten 54, 57 und 60) hervortreten, sind laut Bellmann ebenfalls ein gebräuchliches Element des Style hongrois (Notenbsp. 36).

The image shows a musical score for a piece titled 'Ungarischer Tanz'. It consists of three staves: a vocal line (treble clef), a bass line (bass clef), and a piano accompaniment (grand staff). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score starts at measure 46. The vocal line has German lyrics: '- geu - ner, du machst mir warm! / - geu - ner, wie dir's um's Herz! / Komm Ju-lisch-ka, dreh' dich jetzt im Krei - se!'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, characteristic of a 'bordun-artige' accompaniment. There are dynamic markings like 'mf' and '11)', and tempo markings like 'Ruhiger'. The score ends with 'Fine' and 'Spondeus' markings.

Notenbsp. 36: Bordun-artige Begleitstimmen und Klavierstimme in Takt 49 und 50; Spondeus in Takt 51 (in: „Ungarischer Tanz“, Takt 46–51).

Die Motive G, H, G1 und H1, die jeweils in Form eines Frage-und-Antwort-Schemas aufgebaut sind („Frage“: G und G1, „Antwort“: H und H1), sind ebenfalls vom Dudelsack-ähnlichen Begleitschema durchzogen; in den „Fragen“ ergibt sich außerdem jeweils eine Überlagerung von einerseits G-Dur und andererseits „C“ und „G“ im Bass (Notenbsp. 37).

²⁹² Vgl. David Malvinni: *The Gypsy Caravan*, 2004, S. 75.

²⁹³ Vgl. Bellman: „The Hungarian Gypsies“, 1998, S. 88.

The image shows a musical score for 'Ungarischer Tanz' (Takt 59-64). It consists of three staves: a vocal line (top), a piano accompaniment line (middle), and a piano accompaniment line (bottom). The vocal line has lyrics: 'muss dich et-was fra - gen: mh mh mh mh Magst du mich wohl lei - den?'. The piano accompaniment features a complex harmonic structure in the bass line, highlighted by a red box, showing overlapping G major and C major chords. The score includes markings for 'rit.', 'p', and '8va'.

Notenbsp. 37: Bordun-artige Begleitstimmen während der Frage-und-Antwort-Parts; rot markiert: Überlagerung von G-Dur und „C“ und „G“ im Bass (in: „Ungarischer Tanz“, Takt 59–64).

Textlich werden Lebenslust, Liebesthematik und die Bezogenheit auf die „feurige“ „Gypsy“-Musik, die dazu dienen soll, der Liebe (und der Erotik) Auftrieb zu verleihen, fortgeführt, von Motiv F bis einschließlich H1 heißt es:

Komm, Julischka, dreh' dich jetzt im Kreise!
 Feuriger wird die Zigeunerweise.
 Hörst du nicht wie unsre Herzen schlagen?
 Komm mein Schatz, ich muss dich etwas fragen:
 mh mh mh mh / Magst du mich wohl leiden?
 mh mh mh mh / Du bist nicht bescheiden!
 mh mh mh mh / Darf ich dich dann küssen?
 mh mh mh mh / Das musst du selber wissen!

Der Schlussteil stellt musikalisch eine reine Wiederholung des Anfangsteils dar und ist in den Noten des Bosse-Verlags dementsprechend nicht eigens verzeichnet. Allerdings gibt es neuen Text, der die bisherige Thematik weiterführt, aber auch erweitert. In der Wiederholung von Motiv A heißt es jetzt:

Jetzt Zigeuner spiel' wie toll,
 spiel', dass mein Herz höher schlagen soll.

Und dann heißt es in der Wiederholung von Motiv C:

Spiel, Zigeuner, was dein Herz dir singt,
spiel, Zigeuner, bis die Saite springt.

Erneut handelt es sich hier um die Aufforderung des Protagonisten an den Musiker, mittels Musik dessen Innerstes nach außen zu tragen und für ausgelassene Stimmung zu sorgen. Das Klischee von der ambivalenten, „himmelhoch jauchzenden, zu Tode betrübten“ Gefühlswelt der Roma hat bisher noch keinen Eingang gefunden, nun heißt es aber in der Wiederholung von Motiv D:

Spiel von Sehnsucht und Liebe, von Lust und Schmerz.

Zuletzt sei übergreifend erwähnt: Nicht allein das schnelle Tempo der Nummer, sondern vor allem die Tempiwechsel sind ein wesentliches Charakteristikum und in weiterer Folge ein Exotikum des „Ungarischen Tanzes Nr. 5“. Sowohl für den Verbunkos als auch für den Csárdás sind Wechsel von langsamen und schnellen Teilen – im Falle des Csárdás „lassú“ (oder „lassan“) bzw. „friska“ genannt – typisch,²⁹⁴ und entsprechende Wechsel finden auch im „Ungarischen Tanz Nr. 5“ statt, auch wenn sie sich hier nur auf kurze Passagen beziehen: Dies betrifft jeweils die Motive D und D1 im Anfangsteil sowie die entsprechenden Wiederholungen im Schlussteil; die jeweils vier Takte dieser Motive sind deutlich langsamer als die vorhergehenden und nachfolgenden Passagen und sind jeweils von Fermaten begrenzt.

Schlussfolgerungen und Aussage:

Die musikalischen Exotismen des „Ungarischen Tanzes Nr. 5“ wurden im Prinzip von Brahms übernommen, weder er noch die *Comedian Harmonists* haben sich dabei um die Verwendung authentischer Elemente der ursprünglichen Volksmusik der ungarischen Roma bemüht; eher noch findet wie gezeigt traditionell von Roma gespielte ungarische Volksmusik Eingang, die aber bereits von Brahms einer kunstmusikalischen Bearbeitung unterzogen wurde. Der eigentliche exotistische Beitrag der *Comedian Harmonists* ist der vermutlich von Erich Collin verfasste Text: Darin manifestiert sich das klassische Klischeebild vom liebenden bzw. zur Liebe animierenden, „feurigen“, aber auch

²⁹⁴ Vgl. Rajeczky 1998, Sp. 1354; Bellman: „The Hungarian Gypsies“, 1998, S. 83.

melancholischen „Gypsy“-Musiker unmittelbar. Erotische Doppeldeutigkeiten kommen im Gegensatz etwa zur „Schönen Isabella von Kastilien“ keine zum Einsatz, aber musikalischer Charakter und Text rechtfertigen die Einordnung dieses Lieds unter „Erotik“. An dieser Stelle muss Bogdal ins Spiel gebracht werden, der feststellt, dass der Klischeevorstellung nach die Musik der „Gypsies“ „in das Innerste ihrer Hörer einzudringen“ versucht, um sich dort zu „emotionalen Wechselbädern“ zu steigern, vom „Substitut sexueller Erregung“ bis zum Rückfall in Gefühle von „Sehnsucht, Trauer und Vergeblichkeit“²⁹⁵ – diesbezügliche textliche Entsprechungen finden sich im „Ungarischen Tanz Nr. 5“, wie gezeigt worden ist, zuhauf.

Die eingesetzten Klischeevorstellungen werden dabei von den *Comedian Harmonists* nicht hinterfragt, Bellman beschreibt einige davon: „[The remote] but alluring Gypsy musician, dark of skin and eye, venting nameless griefs and frenzied exultations with diabolical virtuosity, is a cultural commonplace of long standing“, und auch „independence“ ist eine der Assoziationen, die im Zusammenhang mit den „central and eastern European Romani Gypsies“ immer wieder auftaucht.²⁹⁶ Die europäischen Roma waren zwar seit jeher mit Ablehnung und Ausgrenzung seitens der Bevölkerung der Gastländer konfrontiert,²⁹⁷ aber die Verwendung von exotistischen Klischees schon im Zusammenhang mit dem Style hongrois lässt darauf schließen, dass dieses Volk in Europa auch mit einer gewissen Faszination betrachtet werden musste; unweigerlich kommen dabei die Klischeevorstellungen von Unabhängigkeit und Freiheit ins Bewusstsein, und konkret nennt Bellman neben negativen Stereotypen „another, equally prevalent Romani stereotype: the Gypsies as musicians of sublime, God-given talent“²⁹⁸, und die Ähnlichkeit mit der Rezeption der „various popular African American musics“²⁹⁹ ist augenscheinlich. Jedenfalls sind dies Bilder, die von den *Comedian Harmonists* dankbar aufgegriffen wurden, um dem „Ungarischen Tanz Nr. 5“ entsprechenden Unterhaltungswert zu verleihen.

²⁹⁵ Bogdal 2014, S. 235f.

²⁹⁶ Bellman: „„The Hungarian Gypsies“, 1998, S. 74.

²⁹⁷ Vgl. ebda.

²⁹⁸ Bellman: „The Hungarian Gypsies“, 1998, S. 79.

²⁹⁹ Ebda., S. 80.

5. Aussage und Rezeption des Exotismus und Ausblick

In der Gesamtbetrachtung sind vier der hier analysierten Nummern dem Sujet „Erotik“ zuzuordnen und eine dem Sujet „Liebe“; die also in der deutlichen Überzahl vorhandenen „erotischen“ Nummern sind im Vergleich zur einen „romantischen“ tendenziell in schnellerem Tempo gehalten. Dies alles entspricht weitgehend den Feststellungen, die in Kapitel 3.3. im Rahmen der Gesamtaufstellung der exotischen bzw. exotistischen Lieder der *Comedian Harmonists* getroffen wurden, allerdings muss in diesem Zusammenhang daran erinnert werden, dass im Fall des „Creole Love Call“ das langsame Tempo überhaupt erst mithilfe, das Sujet festzulegen. Trotz der in ebendiesem Kapitel erwähnten angestrebten Bandbreite der Schauplätze fällt auf, dass drei der analysierten Nummern – „Schöne Isabella von Kastilien“, „Creole Love Call“ und „In der Bar zum Krokodil“ – in warmen bis heißen Gefilden spielen und nur „Wenn die Sonja russisch tanzt“ ein kühleres Umfeld als Schauplatz des Geschehens wählt; die Puszta des „Ungarischen Tanzes Nr. 5“ ist zumindest „sonn’beglänzt“. Dies deutet analog zu den in Kapitel 2.3. getroffenen Feststellungen darauf hin, dass – trotz der vom Ensemble angestrebten thematischen Abwechslung – der „sonnige Süden“ eben der für das Publikum der Gruppe zum Zweck der Alltagsflucht lohnendste exotische Schauplatz war.

Auf den (musikalischen) Exotismus bezogene strukturelle Gemeinsamkeiten gibt es zwischen „Isabella“ und „Sonja“ insofern, als beide Lieder durchgehend exotistisch sind, im Besonderen aber während der Einleitungen, der Zwischen- und der Schlussteile; der „Creole Love Call“ und der „Ungarische Tanz“ sind beide durchgehend gleichbleibend exotistisch; und eine Sonderstellung nimmt die „Bar zum Krokodil“ ein, wo wie gezeigt nur die Einleitung exotistisch angelegt ist. Offensichtlich hatten die *Comedian Harmonists* bzw. die jeweiligen originalen Komponisten (und Textautoren) der entsprechenden Songs kein typisches „Modell des Exotischen“ vor Augen, das jedes Mal zur Anwendung gekommen wäre; man ging in der Gestaltung der einzelnen exotischen Parts wohl intuitiv vor und achtete zumindest darauf, das Publikum nicht durch zu weitgreifende Exotismen zu überfordern. Die Homogenität des „Creole Love Call“ und des „Ungarischen Tanzes“ erklärt sich wohl auch daraus, dass beide Lieder in der jeweils ursprünglichen Fassung aus Zeiten bzw. Genres stammen, in denen pointen- und abwechslungsreiche Erzählungen keine so

große Rolle spielten wie in der deutschsprachigen Unterhaltungsmusik der 20er und 30er Jahre.

Im Bereich der Musik verwendeten die *Comedian Harmonists*, wie in den einzelnen Analysen gezeigt worden ist, in verschiedenem Ausmaß authentische Elemente aus der Volksmusik (oder auch der populären Musik) der jeweils dargestellten Länder und Kulturen, in vielen Fällen griff man auf bereits etablierte Exotismen zurück, die ihrerseits Klischees darstellten – ein Streben nach Authentizität kann nicht angenommen werden, es wurde wohl an musikalischem Material verwendet, was auch immer ausreichte, um beim Publikum die gewünschten Assoziationen zu wecken. Textlich spielt eine wahrheitsgetreue Auseinandersetzung mit den Inhalten und Sujets der Musik der dargestellten Länder und Kulturen praktisch gar keine Rolle, der textliche Exotismus besteht im Wesentlichen aus der konkreten Nennung der verschiedenen Schauplätze und der damit assoziierten Klischees, die aneinandergereiht werden, um „spritzige“ und anzügliche Erzählungen zu liefern. Der Zweck der sorgenfreien Unterhaltung – und dies ist letztlich der alleinige Zweck der hier untersuchten Exotismen – darf nie vergessen werden: Musikalische Exotismen können als „Würze“ oder „Aufhänger“ für spannende Geschichten aus fremden Ländern dienen, und sie bieten – wo der Text entsprechende Freiräume lässt – genügend Projektionsfläche für die eigene Imagination; Texte entziehen sich naturgemäß einer solchen flexiblen Anwendungsmöglichkeit – so werden, um nur zwei Beispiele zu nennen, traditionelle russische Arbeits- und Kalenderlieder³⁰⁰ genannten Ansprüchen von Ensemble und Publikum kaum gerecht.

Eng verknüpft mit dem Aspekt der Unterhaltung und diesen oft bedingend ist der des Humors: Nicht nur wird auf authentische Wiedergabe des Fremden nicht zwingend Wert gelegt, der Exotismus wird, wie die in den Analysen beschriebenen Lautmalereien, Dialektimitationen und übertriebenen Betonungen zeigen, vielfach als Mittel eingesetzt, um Komik zu erzeugen. Hierin ist wohl ein Unterschied zu den exotischen und exotistischen Vorbildern der Gruppe zu sehen, und konkrete Zitate aus Kunst- oder Volksmusik werden zwanglos eingestreut, um den entsprechenden Songs mehr „Pep“ zu verleihen. Der Humor

³⁰⁰ Vgl. Zemtsovsky 1998, Sp. 644f.

macht dabei vor dem „romantischen“ Sujet nicht Halt, auch der „Creole Love Call“ ist in der Version der *Comedian Harmonists* vor allem komisch.

Dies alles zeigt, dass der Exotismus einen unverzichtbaren Bestandteil im Repertoire der *Comedian Harmonists* darstellte und – wie in Kürze zu sehen sein wird – einen wichtigen, wenn auch nicht den einzigen Erfolgsfaktor des Ensembles ausmachte. Zwar ist die Mehrzahl der Songs der Gruppe nicht dem Exotischen zuzurechnen, allerdings ist interessant, dass bereits Name und Konzept der *Comedian Harmonists* einen Exotismus, nämlich einen amerikanischen, darstellen: Die ausgiebig geschilderte Begeisterung für alles Amerikanische und speziell für die *Revelers* war hier federführend. Und speziell dieser Exotismus war es auch, der letztlich mit über Wohl und Wehe des Ensembles entschied: Gehen die biografischen und sonstigen Darstellungen der *Comedian Harmonists* relativ wenig auf die Rezeption der Sujets aus dem unspezifischen „sonnigen Süden“, aus Afrika oder aus dem Orient ein – obwohl diese unbedingt Begeisterung beim Publikum auslösen mussten –, nehmen die Exotik der Neuen Welt und des Jazz ausnehmend Platz in den entsprechenden Schilderungen ein; sowohl in Bezug auf die Begeisterung des Publikums und der Kritiker als auch in Bezug auf die zunehmende Ablehnung durch die Machthaber.

Was die positive Aufnahme dieses Exotikums betrifft, zitiert Eberhard Fechner (ohne genaue Quellenangabe) Zeitungskritiken aus der Anfangszeit des Ensembles, über einen Auftritt in der Berliner Scala etwa heißt es: „Sie sind die besten Jazz-Sänger, die wir bisher gehört haben“, und weiter: „Sie ergriffen den Jazz beim Schopfe ... Man braucht keinen Kaffeesatz, um diesen ‚Kleinen Revellers‘ [sic] eine erhebliche Zukunft zu prophezeien. – Jazzgesang in Vollendung.“³⁰¹ Weiters wird die Leipziger Zeitung zitiert, berichtend über einen Auftritt ebendort: „Sechs weiße Negerlein [sic] geleiten uns durch neue Bühnenwerke deutscher Dichter.“ Genannter Begriff, heute ein unmissverständliches Pejorativ, war damals offensichtlich als Kompliment an die *Comedian Harmonists* gemeint, denn gleich anschließend heißt es: „Wir vergessen alles andere um ihretwillen, endlose Beifallsstürme folgen jedem ihrer Solos, kein Wort des Lobes ist zuviel, sie singen begeisternd schön.“³⁰² Ergänzend sei in Bezug auf den Exotismus abseits des

³⁰¹ N.N., zit. n. Fechner 2003, S. 179.

³⁰² Ebda., S. 180.

Amerikanischen Ari Leschnikoff erwähnt, der sich an die Reaktion auf eines der „südlichen“ Lieder im Rahmen des ersten eigenständigen Auftritts der Gruppe erinnert:

Wirklich, ich höre es noch heute, dieses: „Leschnikoff, noch mal, sing noch mal ‚Chiquita‘“ – und wir sangen das ganze Lied noch mal. Und ganz zum Schluß ist ein sehr, sehr hoher Ton und ich halte ihn und halte ihn und halte, halte – sehr hoch und pianissimo. – Und dann wieder dieses Trampeln und Schreien. – Ich habe gesungen für die Menschen mit Herz und Verstand und habe ihnen durch meinen Gesang Zufriedenheit gegeben, ich habe sie glücklich gemacht.³⁰³

Cycowski hebt den Stellenwert des Exotismus allgemein als Erfolgsfaktor des Ensembles hervor, indem er auch auf die Ablehnung eingeht, er sagt: „Es gab ein Verbot, wir durften keine ausländische Musik machen; aber wir wußten, daß wir nicht existieren können ohne ausländische Musik. [...] Nur mit deutschen Volksliedern war es nicht möglich.“ Und seiner Meinung nach war auch einer der Gründe für die – verhältnismäßige – Erfolglosigkeit des *Meistersextetts* dessen auferzwungene Beschränkung auf deutsches bzw. deutschsprachiges Liedgut,³⁰⁴ trotz der Tatsache, dass während des Wirkens dieser Gruppe das nationalsozialistische Regime und seine Anhänger bereits etabliert waren.³⁰⁵

Die nach der Machtergreifung Hitlers nach und nach sich verstärkende Ablehnung der *Comedian Harmonists* seitens Regime und – in vielen Fällen wohl gleichgeschalteter – Presse basierte in erster Linie auf einem „Exotismus“ ganz anderer Art, nämlich der Tatsache, dass drei Mitglieder der Gruppe Juden waren.³⁰⁶ Aber auch dem Exotischen im Repertoire, eben wieder speziell dem Amerikanischen, galt die Zurückweisung, wobei Letzteres oft zwanglos mit Ressentiments gegenüber Juden und Judentum – oder was dafür gehalten wurde – verknüpft wurde. Es sei hier an die Feststellungen erinnert, die am Ende von Kapitel 2.1. getroffen wurden; in den dortigen Ausführungen ging es zwar noch um die Weimarer Zeit, doch eine Konzertkritik aus dieser Zeit, die eigentlich positiv gemeint war, unterstreicht unfreiwillig nochmals, welcher Geist der Musik des Ensembles teilweise schon damals entgegenwehte: Den Kölner *Stadtanzeiger* vom 28.5.1929 zitierend

³⁰³ Leschnikoff, zit. n. Fechner 2003, S. 188.

³⁰⁴ Vgl. Cycowski, zit. n. Joseph Vilsmaier: *Comedian Harmonists. Eine Legende kehrt zurück*, 1998, S. 126.

³⁰⁵ Vgl. vor allem Fechner 2003, S. 255–284.

³⁰⁶ Vgl. vor allem ebda., S. 213–252.

berichten Czada und Große, „auch jene Rezensenten, die sich über die *üblichen Tanz-Songs negroider* [sic] *Struktur* mokieren, kommen nicht umhin, ihre [der *Comedian Harmonists*] *bezaubernd gegeneinander-, auseinander- und durcheinandergeführten Melodielinien* zu rühmen“.³⁰⁷ Am 3.11.1933 schreibt nun Fritz Stege im *Westen*, zitiert nach Fechner: „In der Philharmonie – sangen die COMEDIAN HARMONISTS. Dieselben, die in der marxistischen Zeit mit ihrem widerlichen Gequäke Schlager übelster Sorte mit Vorliebe verbreiteten.“³⁰⁸ Die „Schund“-Debatte floss nun also auch in die Bewertung der *Comedian Harmonists* ein, und Biberti zitiert eine Konzertkritik im *Fridericus* aus etwa derselben Zeit: „Die plärrende Jazztechnik, mit der sie [die *Comedian Harmonists*] einst große Erfolge hatten, bietet uns heute keine Reize mehr.“³⁰⁹ Hierin könnte noch eine Ablehnung des Jazz bzw. der Musik des Ensembles aus künstlerischen bzw. „modischen“ Gründen gesehen werden, doch der Verfasser – laut Biberti ein gewisser „Herr Daun“ – führt weiter aus:

Nur durch einmütige und unzweideutige Ablehnung kann gewissen Theater- und Konzertdirektionen, die jetzt in ihrem Schaufenster einen Arier stehen haben, sonst aber weiterhin nach ihren jüdischen Grundsätzen mit Kunst handeln, eindringlichst beigebracht werden, daß sie den Geist der neuen Zeit noch immer nicht begriffen haben und darum möglichst plötzlich – abzutreten haben!³¹⁰

Die Nationalsozialisten und ihre Anhänger kreierten eine Gemengelage an Vorbehalten und Ressentiments unterschiedlichster Natur, die willkürlich miteinander verknüpft wurden, eine Betrachtung der späteren Rezeption des *Meistersextetts* gibt darüber Aufschluss: Obwohl man sich den Vorgaben des Regimes weitgehend unterordnete und sich z.B. einen deutschen Namen zulegte,³¹¹ blieb auch dieses Ensemble nicht von ständigen Angriffen verschont. Biberti zitiert eine Stellungnahme des Oberkommandos der Wehrmacht vom 16.12.1940 folgendermaßen: „Besonders ist die Truppe von allem auszuschließen, was im Musikleben den Jazz propagiert. Hierzu gehören auch wimmernde Vokalquartette, die sich in nichts von der verweichlichten Singweise der früheren COMEDIAN HARMONISTS unterscheiden ...!“³¹² Treffend und das Element der Unterhaltung bei den *Comedian*

³⁰⁷ Czada / Große 2001, S. 39.

³⁰⁸ Fritz Stege, zit. n. Fechner 2003, S. 220.

³⁰⁹ „Herr Daun“ nach Biberti, zit. n. Biberti / Fechner 2003, S. 220.

³¹⁰ Ebda., S. 221.

³¹¹ Vgl. Fechner 2003, S. 260–262.

³¹² Stellungnahme der Wehrmacht, zit. n. Biberti / Fechner 2003, S. 284.

Harmonists und ihren Nachfolgegruppen nochmals unterstreichend ist die anschließende Bemerkung Bibertis:

Dann erhielt ich ein Schreiben, in dem stand: „Die Darbietungen Ihres Ensembles sind nicht geeignet, den Wehrgedanken des deutschen Volkes zu stützen.“ – Und damit hatten die Nazis ja recht. Mit „Ich hab für dich ´nen Blumentopf bestellt“ oder „Die Bar zum Krokodil“, oder „Sie haben noch einen Kaktus auf Ihrem Balkon“, mit solchen Texten konnte man den Wehrgedanken wirklich nicht stützen.³¹³

Bemerkenswerterweise ist eine solche Ablehnung nicht auf Seiten des Publikums auszumachen. Am 13.3.1934, so berichtet Biberti, fand ein Konzert der *Comedian Harmonists* in München statt. Zunächst hätte es gar nicht stattfinden dürfen, der Gruppe wurde aber u.a. unter der Auflage, später nie wieder in München zu konzertieren, eine Sondererlaubnis erteilt, und ein „Beauftragter der Gauleitung“ wandte sich vor Beginn der Veranstaltung folgendermaßen ans Publikum: „Diejenigen unter Ihnen, die sich diesem entarteten ‚Kunstgenuß‘ nicht aussetzen wollen, haben das Recht, sich das Eintrittsgeld an der Kasse wiedergeben zu lassen und friedlich den Saal zu verlassen.“³¹⁴

Daran anschließend, so erzählt Frommermann, entfernte sich tatsächlich eine Handvoll Besucher, der Rest aber erhob sich zu einer „Ovation, wie wir sie noch nie erlebt hatten. Das alles geschieht, bevor wir auch nur einen Ton gesungen haben.“³¹⁵ Und Frommermann zufolge wiederholte sich dieses Schema bei späteren Auftritten noch etliche Male.³¹⁶ Aufschlussreich sind auch die Vorfälle während eines Konzerts in Stuttgart, von denen Cycowski berichtet, denn hier zeigt sich auch ein ambivalentes Verhältnis von Teilen der NS-Führerschaft zum Ensemble: Cycowski zufolge unterbrach einer der Besucher das Konzert ausgerechnet während einer Performance von „Der Onkel Bumba aus Kalumba tanzt nur Rumba“, indem er vom Rang herab in seine Trillerpfeife blies - ein „junger Kerl, dumm und verblendet, dem man gesagt hatte: Was die COMEDIAN HARMONISTS da machen, ist volksfremd usw.“ Und nicht nur bedrängte ein Teil des Publikums den Ruhestörer, der daraufhin den Saal verlassen musste, auch „die Naziführer in der ersten

³¹³ Biberti, zit. n. Fechner 2003, S. 284.

³¹⁴ Vgl. Biberti in Fechner 2003, S. 223f.

³¹⁵ Frommermann, zit. n. Fechner 2003, S. 224f.

³¹⁶ Vgl. Frommermann in Fechner 2003, S. 228.

Reihe [...] applaudierten uns demonstrativ, und wir haben weitergesungen“.³¹⁷ Nicht festgestellt werden kann dabei, ob die Ruhestörung zufällig während des „Onkel Bumba“ erfolgte oder ob der Störer damit gezielt seine Ablehnung des Exotischen zum Ausdruck bringen wollte.

An dieser Stelle muss auf den im Vorwort erwähnten Artikel Stephan Penningtons eingegangen werden. Pennington skizziert dort zunächst die Entstehungsgeschichte des „Onkel Bumba“ und von dessen Vorbild, dabei handelt es sich um das u.

a. von den *Revelers* performte „When Yuba Plays the Rumba on the Tuba“. Letztere Nummer stellt demnach eine Komposition von Herman Hupfeld aus dem Jahr 1931 dar, die auf dem Broadway debütierte und den „first entry“ des berühmten Theaterviertels „into the international commercial rumba craze“ markierte. Inhaltlich handelt es sich um „a colonizing narrative of an American who escapes the Depression to conquer Cuba by playing the rumba on his tuba“,³¹⁸ und Pennington interpretiert „When Yuba Plays“ als Reise in ein verführerisch-erotisches Kuba aus der Sicht der US-amerikanischen RezipientInnen, in dem es sich sorglos leben lässt. Die eigene kulturelle Vormachtstellung würde dabei nie hinterfragt: Sogar dem faulen Yuba, in den USA ein Versager, sei in Kuba Erfolg beschieden, da sich die naiven Einheimischen von seinem Tuba-Spiel nur allzu leicht beeindruckt ließen. Wie schon so oft die *Comedian Harmonists* verfare Hupfeld im Einsatz des Exotischen sehr frei, die „notated music“ dieses Songs „bears few markers of the sound that would come to be associated with commercial rumba.“³¹⁹ In Deutschland habe das Lied dann ein Jahr später mit dem deutschen Titel und Text von Fritz Rotter und schließlich mit der von den *Comedian Harmonists* am 1. Juni dieses Jahres aufgenommenen Version einen ganz anderen Textinhalt bekommen: Nun befinden sich alle ProtagonistInnen von vornherein am Ort des Geschehens, einem ominösen, fiktiven Pseudo-Lateinamerika namens Kalumba, wo von früh bis spät nur Rumba getanzt wird und man nicht die Alltagsorgen der (deutschen) ZuhörerInnen teilt.³²⁰

³¹⁷ Cycowski, zit. n. Fechner 2003, S. 228f.

³¹⁸ Stephan Pennington: „Reading Uncle Bumba and the Rumba“, 2015, S. 371.

³¹⁹ Vgl. ebda., S. 389.

³²⁰ Vgl. Pennington 2015, S. 391–393; *Comedian Harmonists*: „Mein Onkel Bumba“, in: Dies.: *Das Original 2*, 2012, S. 26–34, darin auch der Text der Nummer; Westner: *Diskografie* 2015.

Pennington geht mit seinem Artikel zunächst von den Betrachtungen Patrick Frölicher's aus, der in wiederum seinem Artikel „‘Spiel noch einmal für mich, Habanero‘. Die Rezeption Kubas und kubanischer Musik in Deutschland“³²¹ auch den „Onkel Bumba“ kurz behandelt. Frölicher's Ansatz, dass oben beschriebene Lesart von „When Yuba Plays“ auch auf dessen deutsches Cover, den „Onkel Bumba“ anzuwenden sei,³²² kritisiert Pennington zu Recht: Tatsächlich stellen die Bewohner Kalumbas wohl kaum ein sympathisch-belächenswertes Volk dar, denen deutsche KünstlerInnen und RezipientInnen erst zeigen müssten, wo es in kultureller und sonstiger Hinsicht „lang geht“, und Pennington schlussfolgert richtig, dass eine solche Sichtweise des „Onkel Bumba“ einen Komponisten und einen Interpreten voraussetzen müsse, die sich einer sich als überlegen empfindenden „arischen Rasse“ zugehörig fühlten – tatsächlich, so Pennington, dachten so weder Fritz Rotter (der selbst Jude war), noch die *Comedian Harmonists*.³²³ Pennington liefert als Gegenvorschlag ein „identifying-through Other/Other“-Modell als Lesart des Exotischen im „Onkel Bumba“: Damit würden sich die *Comedian Harmonists* selbst als die „Anderen“ Deutschlands sehen, bedingt durch ihre teilweise Zugehörigkeit zum Judentum sowie durch ihre Bewunderung für die amerikanische Kultur, welche zuerst von Teilen der kulturellen Vertreter der Weimarer Republik und später vom nationalsozialistischen Regime so heftig abgelehnt wurde. In weiterer Folge würden sich diese „Anderen“ Deutschlands dann mit den Bewohnern Kalumbas, die eine ähnliche Leidensgeschichte aufzuweisen hätten, identifizieren.³²⁴

Hier müssen drei Einwände gebracht werden. Erstens: Pennington bezieht in seine Feststellungen auch einen Teil des Publikums der *Comedian Harmonists* ein, und zwar denjenigen Teil, der u.a. von der erwähnten Vorliebe für alles Amerikanische gekennzeichnet war – nach Pennington „a cosmopolitan youth culture that included bohemians, Jews, homosexuals, New Women and others“.³²⁵ Das gesamte Publikum der *Comedian Harmonists* jedoch, das ja wie beschrieben ein durch die damalige Massenkultur

³²¹ Vgl. Patrick Frölicher: „‘Spiel noch einmal für mich, Habanero‘“, in: Torsten Eßer / Patrick Frölicher (Hrsg.): „*Alles in meinem Dasein ist Musik ...*“, 2004, S. 459–475.

³²² Vgl. ebda., S. 463–465.

³²³ Vgl. Pennington 2015, S. 373–375.

³²⁴ Vgl. ebda., S. 376–389.

³²⁵ Pennington 2015, S. 375.

bedingtes war, hätte sich dagegen, so das hier gebrachte Gegenargument, kaum als ein „Anderes“ fühlen können, und es sei daran erinnert, dass die *Comedian Harmonists* ja eine möglichst breite, heterogene Schicht ansprechen wollten. Pennington spricht zwar – richtigerweise – eben nur einen Teil des Publikums des Ensembles an, aber um sein „identifying-through Other/Other“-Modell auf breiter Ebene etablieren zu können, müsste er die gesamte Zuhörerschaft in seine Betrachtungen miteinbeziehen. Zweitens sei bemerkt, dass die im „Onkel Bumba“ geschilderten Einwohner Kalumbas keine erkennbare Leidensgeschichte vorweisen, mit der man sich hätte identifizieren können. Drittens muss festgestellt werden, dass sich auch die jüdischen Mitglieder der *Comedian Harmonists* nicht von vornherein und in jeder Hinsicht als „Andere“ sahen: Roman Cycowski fühlte sich zwar nicht als Deutscher, sagt aber: „Und trotzdem hab ich Deutschland sehr geliebt“;³²⁶ über Erich Collin sagt er, dieser habe sich erst nach den Nürnberger Gesetzen als Jude gefühlt;³²⁷ und in Bezug auf die Zeit unmittelbar nach der Machtergreifung Hitlers bemerkt er: „Also, wenn ich ehrlich bin, ich hab sehr wenig gemerkt. Auch als Jude. Ich persönlich habe nicht viel unter dem neuen Regime, dem Naziregime, zu leiden gehabt.“³²⁸

Anders verhält es sich allerdings bei Fritz Rotter. Pennington beschreibt, wie Rotter, ein erfolgreicher Berliner Theatermacher, schon ab 1931 massiven antisemitischen Anfeindungen seitens Teilen der Presse und seitens der aufkommenden Nationalsozialisten ausgesetzt war³²⁹ – dies beweist noch nicht, dass die von Pennington vorgeschlagene Lesart des „Onkel Bumba“ von Rotter angewendet wurde, als er den deutschen Text schrieb, aber es macht dies immerhin möglich. Ein anderer Punkt, den Pennington ins Treffen führt, ist in diesem Zusammenhang von größerem Interesse. Er sieht im „Onkel Bumba“ einen verdeckten politischen Kommentar, es würde in diesem Song eine Utopie eines Landes gezeichnet – „Kalumba, as a stand-in for Germany“³³⁰ –, das durch den Jazz bzw. Rumba „befreit“ worden ist: „Uncle Bumba is presented as precisely the starched-collared type to which Asphalt Culture [gemeint ist die u.a. sich für alles Amerikanische begeisternde Jugendkultur Deutschlands] placed themselves in opposition but which they thought jazz

³²⁶ Cycowski, zit. n. Fechner 2003, S. 285.

³²⁷ Cycowski in Fechner 2003, S. 45.

³²⁸ Cycowski, zit. n. Fechner 2003, S. 217.

³²⁹ Vgl. Pennington 2015, S. 397f.

³³⁰ Pennington 2015, S. 393.

might help cure.“³³¹ Pennington geht dabei sowohl auf Seiten der *Comedian Harmonists* als auch auf Seiten Rotters von einem bewussten Politikum aus,³³² was die *Comedian Harmonists* betrifft, muss dieser Standpunkt allerdings relativiert werden: Man wollte vor allem sein Publikum unterhalten und sich keinesfalls mit den neuen Machthabern anlegen, hoffte im Gegenteil darauf, vom Regime unbehelligt weiter auftreten und aufnehmen zu können. Beispielhaft sagt Biberti:

Wir haben die Nazis nicht ernstgenommen, wie so viele. Wir sprachen davon, was so alles passierte, an Pöbeleien und Anrempelungen auf der Straße, aber wir gingen darüber hinweg, weil wir glaubten, daß wir außerhalb dieser Geschehnisse bleiben würden als sehr bekannte Truppe [...].³³³

Dagegen ist Pennington dahingehend zuzustimmen, dass Rotter selbst sehr wohl einen bewussten politischen Kommentar abgeben wollte, vor allem, wenn eine Textzeile des „Onkel Bumba“ in Betracht gezogen wird, die die *Comedian Harmonists* wohl aus den genannten Gründen aus ihrer Version strichen:

Was sagt der sehr verehrte Völkerbund dazu?³³⁴

Für die *Comedian Harmonists* verbleibt, betrachtet man den „Onkel Bumba“ und das gesamte (exotistische) Œuvre der Gruppe, das Verweigern einer politischen Haltung, das man allerdings, wenn es bewusst geschieht, mit einigem Recht wieder als politisch einstufen könnte. Immerhin singt das Ensemble im „Onkel Bumba“:

Die Politik ist ganz vergessen in Kalumba

Diese Art einer politischen Haltung, die gerade von einer apolitischen Grundeinstellung ausgeht, bringt – zumindest, was das Publikum betrifft – schließlich Biberti ins Spiel, er sagt:

Unser Liedgut war auch gar nicht geeignet, Tendenzen in jenem plötzlich [von den Nationalsozialisten] geforderten Sinne zu folgen [...]. Das war den Leuten klar. Sie konnten sich hinsetzen und amüsieren und zwei

³³¹ Ebda.

³³² Vgl. ebda., S. 396, 398.

³³³ Biberti, zit. n. Fechner 2003, S. 216f.

³³⁴ Vgl. Pennington 2015, S. 398.

Stunden nett verbringen. So wurde es fast eine Protesthaltung, in unsere Konzerte zu kommen, weil wir die einzigen waren am deutschen Musikhimmel, die es sich leisten konnten, auf den ganzen nationalen Rummel zu verzichten.³³⁵

Abschließend sind einige interessante Fragestellungen zu skizzieren, die Ausgangspunkt für zukünftige Forschung sein könnten. Auszugehen ist dabei von der Frage, was (nicht nur, aber auch) in Bezug auf den Exotismus in der heutigen Unterhaltungsmusik, im deutschsprachigen Raum und anderswo, anders gemacht werden würde als in der (auch vokalen) Unterhaltungsmusik der 1920er und -30er Jahre. Zuerst müsste geklärt werden, welche Art der Unterhaltungsmusik des Heute man der damaligen gegenüberstellt: Es könnte sich um Popmusik handeln, die, ausgehend von der Raffinesse z.B. eines Produzenten und Performers wie Pharrell Williams, mit einigem Recht als die heutige Entsprechung des Geists der *Comedian Harmonists* angesehen werden könnte – eine solche Musik ist wie die der *Comedian Harmonists* „gut gemacht“, spricht trotzdem oder gerade deswegen eine breite Schicht an KonsumentInnen an und verwendet (allerdings mittlerweile zum populärmusikalischen Allgemeingut gewordene und nicht mehr unbedingt als exotisch empfundene) afroamerikanische Elemente. Oder man zeichnet eine andere Entwicklungslinie und betrachtet den deutschsprachigen Schlager und die volkstümliche Musik als die entsprechende Nachfolge. In beiden Bereichen wäre danach zu fragen, wo Exotismen Platz finden und welche Rolle sie spielen – und ob sie mit denen im Repertoire der *Comedian Harmonists* vergleichbar sind. Anzunehmen ist z.B., dass sich politische Inkorrektheiten allgemeiner („Kommst du nicht bald, mein Schatz, brauch ich Gewalt, mein Schatz“) oder exotischer Natur (man denke an die doch oberflächlichen Schilderungen der fremden Länder und Kulturen), wie sie in den Liedern der *Comedian Harmonists* vorkommen, heute nicht mehr auf breiter Ebene angewandt werden würden; kommen sie doch einmal zum Einsatz, könnte es sich z.B. um bewusste Provokationen sich abgrenzender Sub-Genres aus dem Bereich der populären Musik handeln. Und auch von weißen Musikern performte Spielarten des Reggae werden wohl in erster Linie einen sozialpolitischen Anspruch verfolgen – und nicht die Bevölkerung Jamaikas zu Unterhaltungszwecken eines europäischen oder nordamerikanischen Publikums als lustiges, fremdartiges „Völkchen“ porträtieren.

³³⁵ Biberti, zit. n. Fechner 2003, S. 213f.

6. Abstract

Diese Arbeit beschäftigt sich mit musikalischen, textlichen und thematischen Exotismen im Repertoire des Berliner Gesangsensembles, das in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen in Deutschland und anderswo als die *Comedian Harmonists* bekannt wurde. Die Arbeit geht dabei der Frage nach, aus welchem Grund die Gruppe welche Exotismen einsetzte und wie diese von Publikum, Presse und Machthabern rezipiert wurden. Dazu wird zunächst gezeigt, dass in der Zwischenkriegszeit in Deutschland und anderswo ein heterogenes Massenpublikum entstand, das aus verschiedenen Gründen den Wunsch hegte, dem Alltag zu entfliehen; verbunden war dies oft mit einer Sehnsucht nach der Darstellung eines imaginierten wie realen „sonnigen Südens“ in der Populärkultur, der meist mit erotischen Fantasien verknüpft war. Gleichzeitig erblühte vor allem in Berlin ein reichhaltiges Kulturleben im Bereich der populären Kunst. Unter diesen Umständen gründeten sich die *Comedian Harmonists* und ließen Exotismen verschiedener Natur in ihre Songs einfließen. Nach einer Darstellung und Definition des Exotismus an sich geht die Arbeit auf Besonderheiten der Interpretation des Ensembles ein und nimmt eine Analyse von fünf der exotistischen Lieder der Gruppe vor; im Vorfeld wird dabei das zur Verfügung stehende Material – Notentext und Aufnahmen – einer kritischen Betrachtung unterzogen und die Auswahl der Nummern für die Analyse gerechtfertigt. Die einzelnen Analysen kommen zum Schluss, dass die von der Gruppe eingesetzten Exotismen dazu hinreichten, die genannten Bedürfnisse zu befriedigen und ausschließlich dem Zweck der unbeschwerten Unterhaltung dienen sollten und dies auch taten. Von Publikum bzw. Presse wurden dabei US-amerikanische Exotismen wie jazzige und bluesige Elemente und Songs – oder was dafür gehalten wurde – anfangs besonders positiv aufgenommen, dieselben Elemente wurden später von Teilen der Presse und besonders von den nationalsozialistischen Machthabern intensiv bekämpft. Daran anschließend wird die schon bestehende Analyse eines Songs der Gruppe, die von Stephan Pennington vorgenommen wurde, diskutiert und schließlich ein Ausblick auf mögliche zukünftige Forschung betreffend Exotismen im Bereich der Populärmusik gewährt.

This thesis deals with musical, textual, and topical exoticisms in the repertoire of the Berlin-based vocal quintet which came to be known as the Comedian Harmonists in Germany and

elsewhere during the time between the two world wars. In particular, the thesis deals with the following questions: Why would the group use such exoticisms? Of what nature were they? And how did the audience, press and political rulers react to them? To answer this, at first it is shown that during the inter-war period, there evolved a heterogeneous mass audience in Germany and elsewhere which, for various reasons, sought to escape from everyday life; this was often connected to a longing for the portrayal of a real as well as an imagined „sunny south“ in popular culture associated mostly with erotic fantasies. At the same time, a rich popular cultural life started to emerge, mainly in Berlin. Under these circumstances, the Comedian Harmonists were formed and exoticisms of various kinds were used in their songs. After a depiction and definition of exoticism per se, the thesis deals with several characteristic elements in the group’s style and makes an analysis of five of the group’s exoticist songs; prior to this, the available material—sheet music and records—is examined critically, and the choosing of the analysed songs is legitimated. The individual analyses show that the exoticisms used by the group managed to supply the afore mentioned wants, and that their only purpose was to entertain on a light-hearted basis, which they also managed to achieve. In the beginning, US-American exoticisms like jazzy and bluesy songs or elements—or musical elements that were reckoned to be jazzy and bluesy—were best received by audience and press, respectively; later, the same elements were fought against intensively by parts of the press and especially by national socialist rulers. After that, the existing analysis of one of the group’s exoticist songs, done by Stephan Pennington, is discussed; finally, an outlook on possible future research dealing with exoticisms in popular music is given.

7. Quellenverzeichnis

7.1. Musikalien

- COMEDIAN HARMONISTS: *Comedian Harmonists. Das Original 1*, hrsg. von Ulrich Etscheit u. Julian Metzger, 6. Auflage, Kassel: Gustav Bosse 2014.
- COMEDIAN HARMONISTS: *Comedian Harmonists. Das Original 2*, hrsg. von Ulrich Etscheit u. Julian Metzger, 5. Auflage, Kassel: Gustav Bosse 2012.
- COMEDIAN HARMONISTS: *Comedian Harmonists. Das Original 3*, hrsg. von Ulrich Etscheit u. Julian Metzger, 3. Auflage, Kassel: Gustav Bosse 2010.
- COMEDIAN HARMONISTS: *Comedian Harmonists. Das Original 4*, hrsg. von Ulrich Etscheit u. Julian Metzger unter Mitarbeit von Frank Schwemmer, 3. Auflage, Kassel: Gustav Bosse 2014.
- *Digitale Mozart Edition*,
http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nmapub_srch.php?l=1, letzter Zugriff: 24.1.2016.

7.2. Literatur

- BECHER, Ursula: *Geschichte des modernen Lebensstils. Essen – Wohnen – Freizeit – Reisen*, München: C.H.Beck 1990.
- BELLMAN, Jonathan: „The Hungarian Gypsies and the Poetics of Exclusion“, in: Ders. (Hrsg.): *The Exotic in Western Music*, Boston: Northeastern University Press 1998, S. 74–103.
- BERNECKER, Walther L.: *Europa zwischen den Weltkriegen. 1914–1945*, Stuttgart: Eugen Ulmer 2002 (Handbuch der Geschichte Europas 9).
- BETZWIESER, Thomas: Art. „Exotismus“, darin: Kap. I–II, in: FINSCHER, Ludwig (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Sachteil 3. Eng–Hamb*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, Kassel u.a.: Bärenreiter, Stuttgart / Weimar: Metzler 1995, Sp. 226–234.

- BOGDAL, Klaus-Michael: *Europa erfindet die Zigeuner. Eine Geschichte von Faszination und Verachtung*, Berlin: Suhrkamp 2014.
- BÖHLER, Michael: „High und Low. Zur transatlantischen Zirkulation von kulturellem Kapital“, in: LINKE, Angelika / TANNER, Jakob (Hrsg.): *Attraktion und Abwehr. Die Amerikanisierung der Alltagskultur in Europa*, Köln / Weimar / Wien: Böhlau 2006 (alltag & kultur 11), S. 69–93.
- BOLLENBECK, Georg: „Kulturelle Enteignung? Diskursive Reaktionen auf die Moderne in Deutschland“, in: EHRLICH, Lothar / JOHN, Jürgen (Hrsg.): *Weimar 1930. Politik und Kultur im Vorfeld der NS-Diktatur*, Köln / Weimar / Wien: Böhlau 1998, S. 31–45.
- COELLEN, C. M. von: „Texte und Musik nach Maß. Die 1935-Porträtserie erfolgreicher Komponisten und Autoren der Unterhaltungsmusikwelt“, in: *Der Artist* (14.3.1935), S. 241f.
- CUNNINGHAM, Martin / AIATS, Jaume: Art. „Spain“, darin: §II, 2 (ii), in: SADIE, Stanley (Hrsg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Volume 24. Sources of instrumental ensemble music to Tait*, second edition, London / New York: Macmillan 2001, S. 138–140.
- CZADA, Peter / GROSSE, Günter: *Comedian Harmonists. Ein Vokalensemble erobert die Welt*, 4. Auflage, Berlin: Edition Hentrich 2001 (Deutsche Vergangenheit 102).
- ELSTE, Martin: Art. „Tonträger und Tondokumente“, darin: Kap. I–IV, in: FINSCHER, Ludwig (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Sachteil 9. Sy–Z*, Kassel u.a.: Bärenreiter, Stuttgart / Weimar: Metzler 1998, Sp. 646–662.
- Art. „Exotismus“, in: *Brockhaus. Enzyklopädie in 30 Bänden. Band 8. EMAS–FASY*, 21., völlig neu bearbeitete Auflage, Leipzig / Mannheim: F. A. Brockhaus 2006, S. 646f.
- ETSCHKEIT, Ulrich: „Comedian Harmonists forever“, in: *Musica* 47/5 (1993), S. 298–301.
- FECHNER, Eberhard: *Die Comedian Harmonists. Sechs Lebensläufe*, München: Wilhelm Heyne 2003.

- FREY, Stefan: Art. „Löhner, Fritz“, in: KILCHER, Andreas B. (Hrsg.): *Metzler Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur. Jüdische Autorinnen und Autoren deutscher Sprache von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, 2., aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler 2012, S. 344f.
- FRISCH, Walter: Art. „Brahms, Johannes“, darin: „§7: Piano and organ music“, in: SADIE, Stanley / TYRRELL, John (Hrsg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Volume 4. Borowski to Canobbio*, 2001, second edition, London / New York: Macmillan 2001, S. 190–192.
- FRÖLICHER, Patrick: „’Spiel noch einmal für mich, Habanero’. Die Rezeption Kubas und kubanischer Musik in Deutschland“, in: ESSER, Torsten / FRÖLICHER, Patrick: *„Alles in meinem Dasein ist Musik ...“: Kubanische Musik von Rumba bis Techno*, Frankfurt am Main: Vervuert 2004, S. 459–475.
- GAY, Peter: *Die Republik der Außenseiter. Geist und Kultur der Weimarer Zeit in 1918–1933*, aus dem Englischen übersetzt von Helmut Lindemann, vom Autor durchgesehene Neuauflage, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1989.
- GLÜCK, Marliese / SCHNEIDER, Marius: Art. „Flamenco“, in: FINSCHER, Ludwig (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Sachteil 3. Eng–Hamb*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, Kassel u.a.: Bärenreiter, Stuttgart / Weimar: Metzler 1995, Sp. 512–516.
- GUSHEE, Lawrence: Art. „New Orleans jazz“, in: SADIE, Stanley / TYRELL, John (Hrsg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Volume 17. Monnet to Nirvana*, second edition, London: Macmillan, New York: Grove’s Dictionaries of Music 2001, S. 814f.
- HACHTMANN, Rüdiger: *Tourismus-Geschichte*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007.
- HARDTWIG, Wolfgang: *Politische Kultur der Moderne. Ausgewählte Aufsätze*, Göttingen / Oakville: Vandenhoeck & Ruprecht 2011.
- HASSE, John Edward: *Beyond Category. The Life and Genius of Duke Ellington*, first Da Capo Press edition, New York: Da Capo Press 1995.

- HEAD, Matthew: Art. „Style hongrois“, in: SADIE, Stanley (Hrsg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Volume 24. Sources of instrumental ensemble music to Tait*, second edition, London / New York: Macmillan 2001, S. 643f.
- HERMAND, Jost / TROMMLER, Frank: *Die Kultur der Weimarer Republik*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1989.
- HICKMANN, Ellen: Art. „Ägypten“, darin: „A. Altägypten“, in: FINSCHER, Ludwig (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Sachteil 1. A–Bog*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, Kassel u.a.: Bärenreiter, Stuttgart / Weimar: Metzler 1994, Sp. 275–296.
- HOFFMANN, Bernd: Art. „Blues“, in: FINSCHER, Ludwig (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Sachteil 1. A–Bog*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, Kassel u.a.: Bärenreiter, Stuttgart / Weimar: Metzler 1994, Sp. 1600–1635.
- HOFMANN, Dorothea: „Einundzwanzig ungarische Tänze für Klavier zu vier Händen“, in: BOCKMAIER, Claus / MAUSER, Siegfried (Hrsg.): *Johannes Brahms. Interpretationen seiner Werke. In 2 Bänden. Band II*, Laaber: Laaber 2013, S. 907–914.
- HORAK, Roman: „Skandalfall Josephine Baker. Das Wiener Gastspiel der ‚Urwaldamazonen‘“ in KOS, Wolfgang (Hrsg.): *Kampf um die Stadt. Politik, Kunst und Alltag um 1930*, Wien: Wien Museum und Czernin 2010, S. 206–213.
- HÜGEL, Hans-Otto: „Einführung“, in: Ders. (Hrsg.): *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*, Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler 2003, S. 1–22.
- KATER, Michael H.: „Gefährliche Attraktion. Der Reiz amerikanischer Unterhaltungskultur auf Jugendliche im Dritten Reich“, in: LINKE, Angelika / TANNER, Jakob (Hrsg.): *Attraktion und Abwehr. Die Amerikanisierung der Alltagskultur in Europa*, Köln / Weimar / Wien: Böhlau 2006 (alltag & kultur 11), S. 177–193.
- KATZ, Israel J.: Art. „Flamenco“, in: SADIE, Stanley / TYRRELL, John (Hrsg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Volume 8. Egypt to Flor*, second edition, London / New York: Macmillan 2001, S. 920–925.

- KERBS, Diethart / REULECKE, Jürgen: „Vorwort“, in: Dies. (Hrsg.): *Handbuch der deutschen Reformbewegungen. 1880 – 1933*, Wuppertal: Peter Hammer 1998, S. 7–9.
- KNAUER, Wolfram: Art. „Jazz“, in: FINSCHER, Ludwig (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Sachteil 4. Hamm–Kar*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, Kassel u.a.: Bärenreiter, Stuttgart / Weimar: Metzler 1996, Sp. 1384–1421.
- KOERBER, Rolf: „Freikörperkultur“, in: KERBS, Diethart / REULECKE, Jürgen (Hrsg.): *Handbuch der deutschen Reformbewegungen. 1880 – 1933*, Wuppertal: Peter Hammer 1998, S. 103–114.
- KRABBE, Wolfgang R.: Einleitung zu Kap. II. *Lebensreform/Selbstreform*, in: KERBS, Diethart / REULECKE, Jürgen (Hrsg.): *Handbuch der deutschen Reformbewegungen. 1880 – 1933*, Wuppertal: Peter Hammer 1998, S. 73–75.
- KUBIK, Gerhard: Art. „Blue note (i)“, in: SADIE, Stanley / TYRELL, John (Hrsg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Volume 3. Baxter to Borosini*, second edition, London: Macmillan, New York: Grove’s Dictionaries of Music 2001, S. 727–729.
- LACAMBRE, Geneviève: „Vorwort“, in: LEMAIRE, Gérard-Georges: *Orientalismus. Das Bild des Morgenlandes in der Malerei*, übersetzt aus dem Französischen von Christine Diefenbacher, Christian Rochow, Ursula Schmidt-Steinbach und Alexandra Zipperer, Potsdam: Tandem 2010, S. 7f.
- LANGE, Annemarie: *Berlin in der Weimarer Republik*, Berlin: Dietz 1987.
- LEMAIRE, Gérard-Georges: *Orientalismus. Das Bild des Morgenlandes in der Malerei*, übersetzt aus dem Französischen von Christine Diefenbacher, Christian Rochow, Ursula Schmidt-Steinbach und Alexandra Zipperer, Potsdam: Tandem 2010.
- LINSE, Ulrich: „Sexualreform und Sexualberatung“, in: KERBS, Diethart / REULECKE, Jürgen (Hrsg.): *Handbuch der deutschen Reformbewegungen. 1880 – 1933*, Wuppertal: Peter Hammer 1998, S. 211–226.
- LOCKE, Ralph P.: „Reflections on Orientalism in Opera and Musical Theater“, in: *Opera Quaterly* 10/1 (1993), S. 48–64.

- LOCKE, Ralph P.: „Cutthroats and Cabash Dancers, Muezzins and Timeless Sands: Musical Images of the Middle East“, in: BELLMAN, Jonathan (Hrsg.): *The Exotic in Western Music*, Boston: Northeastern University Press 1998, S. 104–136.
- LOCKE, Ralph P.: Art. „Exoticism“, in: SADIE, Stanley (Hrsg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Volume 8. Egypt to Flor*, second edition, London / New York: Macmillan 2001, S. 459–462.
- LUDWIG, Egon: Art. „Pasodoble“, in: Ders.: *Música Latinoamericana. Lexikon der lateinamerikanischen Volks- und Populärmusik*, Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2001, S. 497.
- MAASE, Kaspar: „Jugendkultur“, in: HÜGEL, Hans-Otto (Hrsg.): *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*, Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler 2003, S. 40–45.
- MAASE, Kaspar: „Massenkultur“, in: HÜGEL, Hans-Otto (Hrsg.): *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*, Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler 2003, S. 49–56.
- MAASE, Kaspar: „Happy Endings? Massenkultur und Demokratie in Deutschland im 20. Jahrhundert“, in: LINKE, Angelika / TANNER, Jakob (Hrsg.): *Attraktion und Abwehr. Die Amerikanisierung der Alltagskultur in Europa*, Köln / Weimar / Wien: Böhlau 2006 (alltag & kultur 11), S. 137–160.
- MACDONALD, Hugh: Art. „Carmen“, in: SADIE, Stanley (Hrsg.): *The New Grove Dictionary of Opera. Volume One. A–D*, London: Macmillan, New York: Grove’s Dictionaries of Music 1992, S. 735–738.
- MALVINNI, David: *The Gypsy Caravan. From Real Roma to Imaginary Gypsies in Western Music and Film*, New York / London: Routledge 2004 (Current Research in Ethnomusicology, hrsg. von Jennifer C. Post).
- MARTÍ, Josep: Art. „Spanien“, darin: „VI. Volksmusik“, in: FINSCHER, Ludwig (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Sachteil 8. Quer–Swi*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, Kassel u.a.: Bärenreiter, Stuttgart / Weimar: Metzler 1998, Sp. 1667–1675.
- MORGENSTERN, Ulrich: Art. „Russland“, darin: „A. Volksmusik II. Instrumentale Volksmusik“, in: FINSCHER, Ludwig (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*.

Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Sachteil 8. Quer–Swi, zweite, neubearbeitete Ausgabe, Kassel u.a.: Bärenreiter, Stuttgart / Weimar: Metzler 1998, Sp. 657–666.

- OLIVER, Paul: Art. „Blues“, in: SADIE, Stanley / TYRELL, John (Hrsg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Volume 3. Baxter to Borosini*, second edition, London: Macmillan, New York: Grove’s Dictionaries of Music 2001, S. 730–737.
- PENNINGTON, Stephan: „Reading Uncle Bumba and the Rumba: The Comedian Harmonists and Transnational Youth Culture at the End of the Weimar Republic“, in: *Journal of the Royal Musical Association* 140/2 (2015), S. 371-416.
- PRAHL, Hans-Werner: „Geschichte und Entwicklung der Freizeit“, in: FREERICKS, Renate / BRINKMANN, Dieter (Hrsg.): *Handbuch Freizeitsoziologie*, Wiesbaden: Springer 2015, S. 3–27.
- RATTENBURY, Ken: *Duke Ellington. Jazz Composer*, London & New Haven: Yale University Press 1990.
- RICHARD, Lionel: *Cabaret. Kabarett. Von Paris nach Europa*, übersetzt aus dem Französischen von Helgard Rost und Claudia Denzler, Leipzig: Reclam 1993.
- ROBINSON, J. Bradford: „Jazz reception in Weimar Germany: in search of a shimmy figure“, in: GILLIAM, Bryan (Hrsg.): *Music and performance during the Weimar Republic*, Cambridge: Cambridge University Press 1994, S. 107–134.
- SCHMAUDER, Andreas: *Irgendwo auf der Welt. Die Schallplatten der Comedian Harmonists und ihrer Nachfolgegruppen*, Freiburg im Breisgau: Andreas Schmauder 1999.
- SCHULLER, Gunther: „Jazz and Musical Exoticism“, in: BELLMAN, Jonathan (Hrsg.): *The Exotic in Western Music*, Boston: Northeastern University Press 1998, S. 281–291.
- SCOTT, Derek B.: „Orientalism and Musical Style“, in: *The Musical Quarterly* 82/2 (1998), S. 310–335.
- „SL“ / RAJECZKY, Benjamin: Art. „Verbunkos“, in: FINSCHER, Ludwig (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Sachteil 9. Sy–Z*, Kassel u.a.: Bärenreiter, Stuttgart / Weimar: Metzler 1998, Sp. 1353–1355.

- SIKORA, Frank: *Neue Jazz-Harmonielehre. Verstehen. Hören. Spielen. Von der Theorie zur Improvisation*, 5. Auflage, Mainz: Schott Musik International 2003.
- STEGEMANN, Michael: Art. „Exotismus“, darin: Kap. III, in: FINSCHER, Ludwig (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Sachteil 3. Eng–Hamb*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, Kassel u.a.: Bärenreiter, Stuttgart / Weimar: Metzler 1995, Sp. 234–243.
- TUCKER, Mark: Art. „Jazz“, in: SADIE, Stanley / TYRELL, John (Hrsg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Volume 12. Huuchir to Jennefelt*, second edition, London: Macmillan, New York: Grove’s Dictionaries of Music 2001, S. 903–926.
- VILSMAIER, Joseph: *Comedian Harmonists. Eine Legende kehrt zurück. Der Film*, 2. Auflage, Leipzig: Gustav Kiepenheuer 1998.
- WEIHERMÜLLER, Manfred: *Discographie der deutschen Kleinkunst. Band II*, Bonn: Birgit Lotz 1991.
- WESTNER, Josef: *Comedian Harmonists, Meister-Sextett und Comedy Harmonists – eine Vokalgruppe in Republik, NS-Reich und Emigration*, schriftliche Hausarbeit im Rahmen der ersten Staatsprüfung für das Lehramt an Gymnasien in Bayern, Universität Regensburg o.J.
- WESTNER, Josef: *Unveröffentlichte Diskografie der Comedian Harmonists und ihrer Nachfolgegruppen*, enthalten in einer persönlichen E-Mail vom 2.8.2015.
- WOITAS, Monika: Art. „Fandango“, in: FINSCHER, Ludwig (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Sachteil 3. Eng–Hamb*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, Kassel u.a.: Bärenreiter, Stuttgart / Weimar: Metzler 1995, Sp. 308–315.
- ZEMTSOVSKY, Izaly: Art. „Russland“, darin: „A. Volksmusik I. Vokale Volksmusik und Tanz“, übersetzt von Ulrich Morgenstern, in: FINSCHER, Ludwig (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Sachteil 8. Quer–Swi*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, Kassel u.a.: Bärenreiter, Stuttgart / Weimar: Metzler 1998, Sp. 643–657.
- ZEMTSOVSKY, Izaly: Art. „Russian Federation“, darin: „II. Traditional music, 1. Russian traditional music“, in: SADIE, Stanley / TYRELL, John (Hrsg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Volume 22. Russian Federation, §II to Scotland*,

second edition, London: Macmillan, New York: Grove's Dictionaries of Music 2001, S. 1–10.

7.3. Audiovisuelle Quellen

- BRAHMS, Johannes: „Ungarischer Tanz Nr. 5 in fis-Moll“, auf: Ders.: *Die Ungarischen Tänze* (Klavier: Katia und Marielle Labèque), CD, Philips Classics 416 159-2, Nummer 5.
- CHARLES GAUDRIOT-JAZZORCHESTER: „In der Bar zum Krokodil“, http://www.dismarc-audio.org/GHT/GHT001/001_7448_a.mp3, letzter Zugriff: 20.7.2015.
- COMEDIAN HARMONISTS: Performance von „Veronika, der Lenz ist da“ von 1931, Zusammenschnitt einer Sendung auf arte, <https://www.youtube.com/watch?v=c9DFdBAwJds>, letzter Zugriff: 6.7. 2015.
- COMEDIAN HARMONISTS: *Greatest Hits Vol. 1*, CD, EMI Electrola 7243 4 93717 2 9, 1998.
- COMEDIAN HARMONISTS: *Greatest Hits Vol. 2*, CD, EMI Electrola 7243 4 93882 2 2, 1998.
- ELLINGTON, Duke: „Creole Love Call“, auf: Ders.: *100^e Anniversaire*, CD, Paris: EPM 159432, CD 1, Nummer 2.
- ELLINGTON, Duke: „Creole Love Call“, <https://www.youtube.com/watch?v=Qov0QkuzJM0>, letzter Zugriff: 10.2.1932.
- FECHNER, Eberhard (Regisseur): *Die Comedian Harmonists. Sechs Lebensläufe* (1976), DVD, Studio Hamburg 2003.
- Georg Grüber & Orchester: „Wenn die Sonja russisch tanzt“, <https://www.youtube.com/watch?v=pNj-mo70MqU>, letzter Zugriff: 20.2.2016.
- MARQUINA NARRO, Pascual: „España cañí“, auf: André Rieu: *Das Jahrtausendfest*, CD, Hamburg: Polydor 543 069-2, 1999, Nummer 2.
- RED ARMY CHOIR: „Katjuscha“, <https://www.youtube.com/watch?v=2SLvtP6KMUM>, letzter Zugriff: 27.1.2016.

- TRIO RAZGULIAJ: „Kalinka“, auf: *Trio Razguliaj*, CD, Nummer 1, Kontakt: vaulinacco@mail.ru.
- TRIO RAZGULIAJ: „Der Mond scheint“, auf: *Trio Razguliaj*, CD, Nummer 2.
- TRIO RAZGULIAJ: „Wanderhändler“, auf: *Trio Razguliaj*, CD, Nummer 4.
- VERDI, Giuseppe: „O tu che sei d’Osiride“, auf: Ders.: *Aida* (Orchester: Orchestra e coro del Teatro alla Scala, Dirigent: Lorin Maazel), CD, London: Decca 417 439-2, 1989, Nummer 1.
- WESTNER, Josef: *Persönliches Archiv der Lieder der Comedian Harmonists und ihrer Nachfolgegruppen* von 2015.

7.4. Online-Quellen

- *Bibelwissenschaft.de*,
<http://www.bibelwissenschaft.de/bibeltext/1.Mose%2039%2C7-12//bibel/text/lesen/ch/b6429e9593669057f2d8971c3fd6cf62/>, letzter Zugriff: 23.1.2016.
- DUVER, Ludaico: „Canciones españolas maxipluriversionadas (III). España cañí (pasodoble)“, in: Ders.: *Quisicosas*,
<http://cosicosas.blogspot.com.es/2013/01/canciones-espanolas-maxipluriversionada.html>, Blogeintrag am 30.1.2013, letzter Zugriff: 20.1.2016.
- *Ellingtonia*, <http://www.ellingtonia.com>, letzter Zugriff: 1.2.2016.
- OSCHLIES, Wolf: „‘Stalinorgel’ und ‚Katjuscha‘“, in: *Zukunft braucht Erinnerung*,
<http://www.zukunft-braucht-erinnerung.de/stalinorgel-und-katjuscha/>, letzter Zugriff: 28.1.2016.