

# Zwischen Sprechen und Singen

## ›Performative Formgebung‹ in den Chansons von Edmund Nick und Erich Kästner aus der Münchner *Schaubude*<sup>1</sup>

Daniel Ernst

ABSTRACT: Ausgehend von der Prämisse, dass Chansons erst durch ihre Aufführung zum adäquat analysierbaren Forschungsgegenstand werden, berücksichtigt die Betrachtung in diesem Beitrag die drei Komponenten Text, Musik und Interpretation. Damit wird dem performativen Aspekt eine ebenso wesentliche Bedeutung eingeräumt wie dem Dokument, das als Niederschrift vorliegt. Keineswegs nämlich kommt dem Notentext in diesem Genre der Stellenwert eines festgeschriebenen und definitiven, von der konkreten Ausführung unabhängigen Werks zu. Die Chansons aus dem Münchner Nachkriegskabarett *Die Schaubude* stellen nicht nur bedeutende Zeitdokumente dar, sondern eignen sich auch zu einer Untersuchung der oben genannten Gesichtspunkte, anhand derer sich die gegenseitige Beeinflussung dieser Parameter nachvollziehen lässt. Der Beitrag zeigt, dass insbesondere formale Eigenheiten der Chansons von Edmund Nick und Erich Kästner mittels der individuellen Interpretation geklärt bzw. jenseits ihrer schriftlich kodifizierten Form performativ differenziert werden können.

The idea that chansons only become suitable objects of study through being performed serves as the starting point for this essay which focusses on aspects of text, musical setting, and interpretation. Thus, performative aspects are weighted equivalently to the notated version of the chanson. In this genre, the notated musical text is not a definitive work existing independently of a real performance situation. For example, the chansons that were performed at Munich's post World War II cabaret venue *Die Schaubude* are not only documents of historical value, they are also well-suited for the study of the reciprocal influence of performance and score. This essay illustrates that individual interpretations of Edmund Nick's and Erich Kästner's chansons can help explain their formal characteristics. The performances themselves mediate a differentiated view of the written code of musical notation.

Schlagworte/Keywords: Chanson; Nachkriegskabarett; performance analysis; Performance-Analyse; performative form; performative Formgebung; post war cabaret; Schaubude; Sprechgesang; word-music-relationship; Wort-Ton-Verhältnis

Im Chanson<sup>2</sup> stehen Wort und Musik bezüglich ihrer Gewichtung in einem gewissen Spannungsverhältnis, zu welchem der Aspekt der Interpretation (im Sinn der ›performativen Klangrealisation‹) als eine der Gattung wesentliche Komponente tritt.<sup>3</sup> Zum Verhält-

1 Danken möchte ich Dagmar Nick für ihre uneingeschränkte Unterstützung, Matthias Thiel vom *Deutschen Kabarettarchiv* in Mainz für die jederzeit unkomplizierte Hilfe bei Rückfragen sowie der Redaktion der *ZGMTH* für das umsichtige Lektorat.

2 Der Begriff ›Chanson‹ wird in diesem Beitrag pragmatisch als Sammelbegriff für die Gattungszugehörigkeit der im untersuchten Korpus enthaltenen Musikstücke verwendet.

3 Diese Aspekte spielten auch in meiner Masterarbeit im Fach Musikwissenschaft an der *Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy«* Leipzig (Ernst 2016) eine Rolle und wurden dort durch die Gesichtspunkte ›Räumlichkeiten‹, ›Interpreten‹ sowie ›Publikum‹ ergänzt, was ermöglichte, einen Eindruck der zeitgeschichtlichen Situierung der untersuchten Chansons von Edmund Nick und Erich Kästner zu vermitteln. Zu den einzelnen Parametern vgl. Rutkowski 2013, 170f., Anm. 11.

nis von Text und Musik schreibt Edmund Nick selbst: »Nun geht es im literarischen Kabarett [...] um literarische Dinge, und die Musik hat, in Umkehrung des bekannten Mozart-Wortes gewiß nur der Dichtkunst gehorsame Tochter zu sein.«<sup>4</sup> Walter Rösler äußert sich hierzu differenziert: »Im Chanson stellt die Textaussage die primäre künstlerische Ebene dar. Die Musik tritt hinzu, damit der Text präsentiert werden kann. Dennoch gibt es den Sachverhalt nur simplifizierend wieder, wenn man von der ›Unterordnung‹ der Musik unter den Text spricht.«<sup>5</sup> Hieraus lässt sich eine Tendenz ablesen, dem Text das Primat über die Musik einzuräumen. Auch innerhalb der im Folgenden untersuchten Chansons des Autorenteamts Erich Kästner/Edmund Nick folgt die musikalische Form<sup>6</sup> weitgehend der textlichen Anlage, sowohl indem Verse in Einheiten von zwei bzw. vier Takten eingepasst werden, als auch indem die strophische Textanlage sich in den musikalischen Formteilen widerspiegelt. Sowohl wegen der Eigenheiten der jeweiligen Textvorlagen, die zu einer Untergliederung von ›Stropheneinheiten‹ geringeren Umfangs innerhalb einer übergeordneten, größeren strophischen Anlage neigen, als auch wegen der musikalischen Umsetzung, die den kleineren Texteinheiten durch unterschiedliche Strategien mit verschieden starken Ausprägungen von Abschnittsbildungen begegnet, nimmt die folgende Analyse eine getrennte Untersuchung der beiden Ebenen vor.<sup>7</sup> Zugunsten der Betrachtung des Zusammenhangs von Text und Musik werden dabei untextierte musikalische Formteile wie Vor- oder Nachspiele außer Acht gelassen. Den auftretenden, individuellen Formlösungen kann die Interpretation mit ihrer für das Chanson spezifischen Differenzierung von stimmlichen Qualitäten vom Singen bis hin zum Sprechen begegnen. Der Begriff ›Interpretation‹ wird in diesem Beitrag in performativem Sinne verwendet, bezogen auf die individuelle ›Klangrealisation‹ eines Chansons.<sup>8</sup> Der Beitrag untersucht zunächst das Zusammenspiel von Text und Musik auf der mikroformalen Ebene der Phrasen, um danach die Abschnittsbildung im makroformalen Bereich der Formteile zu betrachten und anschließend zu zeigen, dass der performative Akt Interpret\*innen ermöglicht, eigenständig auf formale Gegebenheiten des Notentexts zu reagieren und Gliederungspunkte zu schaffen.

## HISTORISCHER KONTEXT

Das Münchner Kabarett *Die Schaubude* darf als eines der bedeutendsten der unmittelbaren Nachkriegszeit gelten. Zwischen 1945 und 1949<sup>9</sup> wirkten hier zahlreiche Komponis-

4 Nick 1946, 28.

5 Rösler 1980, 252.

6 Formaspekte von populärer Musik wurden bislang vor allem anhand von Rock- und Popmusik bzw. anhand des *American Popular Song* untersucht, weshalb hier aus Gründen der Vergleichbarkeit teilweise auf Terminologie aus diesem Forschungskontext zurückgegriffen wird. Vgl. zu Formaspekten z.B. Appen/Frei-Hauenschild 2015 und Kaiser 2011.

7 Diese getrennte Untersuchung von textlicher und musikalischer Ebene hat zuvor bereits Ulrich Kaiser in seiner Studie zur Terminologie für die Formteile von Pop- und Rockmusik vorgenommen (vgl. Kaiser 2011, 55).

8 Vgl. Danuser 1996, 1053–1055.

9 Das erste Programm der *Schaubude* wurde am 15.8.1945 in den *Münchner Kammerspielen* realisiert, ab dem zweiten Programm fanden Aufführungen im eigenen Haus in der Reitmorstraße 7 statt, im Ja-

ten und Textdichter sowie Diseusen und Conférenciers, die teilweise bereits vor dem Zweiten Weltkrieg in Berlin gemeinsam tätig gewesen waren<sup>10</sup>, wodurch sich aus kabarettistischer Sicht eine gewisse Kontinuität über die Kriegsjahre hinweg ergab.<sup>11</sup> Zum Personal der *Schaubude* gehörten auch Edmund Nick als Komponist und Erich Kästner als Textdichter sowie Ursula Herking als Diseuse, die bereits in den 1930er Jahren in der Berliner *Katakombe* zusammengearbeitet hatten.<sup>12</sup> Vor allem dieses Dreiergespann zeichnete für die umfangreichsten und ambitionierten Chansons der *Schaubude* verantwortlich.<sup>13</sup>

## KORPUS<sup>14</sup>

Die Chansons von Edmund Nick und Erich Kästner, die in der *Schaubude* zur Aufführung kamen, sind nur zum Teil in gedruckter Form zugänglich.<sup>15</sup> In der 1964 erschienenen Ausgabe *Das Karussell* mit 20 Chansons<sup>16</sup> Nicks auf Texte verschiedener Autoren entstammen alle neun enthaltenen Chansons, für die Erich Kästner die Texte beisteuerte, *Schaubuden*-Programmen. Insgesamt über 45 Chansons<sup>17</sup> von Edmund Nick sind in den Programmen bzw. in seinem Briefwechsel<sup>18</sup> verzeichnet, hiervon allein 31 auf Texte von Erich Kästner<sup>19</sup>, aber auch auf Vorlagen von Herbert Witt, Hellmuth Krüger, Hans Leip und Friedrich Bischoff.

nur 1949 musste das Kabarett konkursbedingt schließen (vgl. Budzinski/Hippen 1996, 350f.). Zur kulturpolitischen Situation in München siehe z.B. Krauss 1985.

- 10 Vgl. Nick 2004, 15.
- 11 Vgl. auch Budzinski/Hippen 1996, 351. Diese Traditionslinie gestattet im vorliegenden Zusammenhang den Rückgriff auch auf Fachliteratur, die sich mit dem Chanson im Zeitraum vor dem Zweiten Weltkrieg auseinandersetzt.
- 12 Vgl. Finck 1946, 20. Zur Schließung der *Katakombe* vgl. Heiber 1966.
- 13 Hierzu zählen z.B. *Marschlied 1945*, *Das Lied vom Warten* oder *Das Leben ohne Zeitverlust*.
- 14 Eine Quellenübersicht zum untersuchten Korpus findet sich im Anhang dieses Beitrags.
- 15 Da zahlreiche Chansons nur in Autografen vorliegen und nur schwer zugänglich sind, bereite ich derzeit eine Edition der erhaltenen Werke von Edmund Nick vor. Gesammelte Chansontexte Erich Kästners erschienen in der Hanser-Werkausgabe (Kästner 1998). Eine kritische Bewertung dieser Ausgabe und Vorschläge zur Ergänzung finden sich in Wittenberg 2004, 71f. bzw. 81.
- 16 Die Ausgabe Nick 1964 gibt auf dem Titelblatt 18 Chansons an, enthalten sind tatsächlich 20.
- 17 Eine genaue Zahl ist nur schwer zu ermitteln, da einzelne Chansons nicht in den Programmen erscheinen, aber in Nick 2004 erwähnt werden (z.B. *The Singing Star*). Die untersuchten Programme befinden sich in Dagmar Nicks Privatarchiv, im *Stadtarchiv München* (ZS-0500-5) und im *Deutschen Kabarettarchiv* in Mainz (im Folgenden: DKArchMz): Kabarett Anthologien, *Schaubude LK/C/8,5* und *LK/C/8,6*.
- 18 Konkret finden zahlreiche Chansons an unterschiedlichen Stellen über die gesamte Korrespondenz hinweg Erwähnung. Stellvertretend für andere sei auf das Chanson *Tugend und Politik* hingewiesen, das im Programmheft in Dagmar Nicks Privatarchiv noch abgedruckt ist, allerdings in den Programmheften, die im *Münchner Stadtarchiv* (StdA München ZS-0500-5) und im *Deutschen Kabarettarchiv* in Mainz DKArchMz (Kabarett Anthologien: *Schaubude LK/C/8,5*) verwahrt werden, fehlt. Im Brief vom 15.4.1946 vermerkt Nick, dass *Tugend und Politik* aus dem Programm genommen wurde, möglicherweise aus Zensurgründen (vgl. Nick 2004, 70, insbesondere Anm. 1), da dieses Chanson in der Klavierstimme das ›Horst-Wessel-Lied‹ zitiert.
- 19 Die zehn Chansons des *Ringelspiels 1947* – eine Art ›Chanson-Kantate‹ – werden hier einzeln gezählt.

Zwar gelten Chansons im Kabarett als in der Zeit ihres Entstehens verankert<sup>20</sup> und gleichsam als ›Spiegel ihrer Zeit‹<sup>21</sup>, allerdings wurden nicht alle Chansons von Kästner/Nick, die innerhalb der Programme im eigenen Haus in der Reitmorstraße 7 entstanden<sup>22</sup>, für die *Schaubude* neu komponiert. Nick selbst hat das Vorgehen wie folgt beschrieben: »Zuweilen griffen wir auf frühere Erzeugnisse zurück, tendenzlose, der Unterhaltung dienende Chansons, wie sie im Dritten Reich von den Kabarettisten benötigt wurden.«<sup>23</sup> Zu diesen älteren Werken zählen das *Tangoliedchen*<sup>24</sup>, *Man müsste wieder*<sup>25</sup> und *Der Kümmerer*, den Nick für die *Schaubude* rekonstruierte.<sup>26</sup> Hinzu kommt Kästners Dichtung *Plädoyer einer Frau*, die Nick bereits 1929 für das Radio-Hörspiel *Leben in dieser Zeit* als zehnte Nummer unter dem Titel *Das Liebeslied mit Damenchor* in einer von der *Schaubude*-Fassung unabhängigen Version vertont hatte, dort aber mit Interpolation der ersten Strophe des Kästner-Gedichts *Chor der Fräulein*.<sup>27</sup> Im Fall der *Schaubude* konnten also Kompositionen aus der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg in die Programmfolgen der unmittelbaren Nachkriegszeit integriert werden.

- 20 Vgl. hierzu Fleischer (1989, 136), der die »Kurzlebigkeit der Texte« als eine Eigenschaft des Kabarett festhält, während in Jürgen Henningsens Kabarett-Theorie nicht zwangsläufig »Aktualität [...] im objektiven Ereignis selbst [liegt], sondern [...] im Bewusstsein des Subjekts«, sodass auch ein längst vergangenes Ereignis noch aktueller Gegenstand im Kabarett sein kann, sofern diese Begebenheit »eine offene Wunde darstellt, eine Diskrepanz, mit dessen Integration das Subjekt seine Schwierigkeiten hat.« (Henningsen 1967, 32)
- 21 Der Begriff findet sich sowohl bei Rösler (1980, 14) als auch bei Ruttkowski (2013, 14). Er dürfte eher für den Text als für die Musik Anwendung finden.
- 22 Die aktive Beteiligung an der *Schaubude* in der Kooperation Kästner/Nick begann erst nach dem Debütprogramm August 1945 in den *Münchner Kammer spielen* und erstreckte sich auf die folgenden sechs Programme, die für das eigene Haus in der Reitmorstraße 7 entstanden waren. Dabei verteilen sich die meisten Chansons auf die ersten vier Programmfolgen, während im fünften Programm kein einziges Chanson von Kästner/Nick erscheint und im sechsten Programm lediglich zwei neue Chansons aus dieser Zusammenarbeit hervorgingen. Die Abnahme der Beteiligung von Edmund Nick und Erich Kästner am fünften und sechsten Programm liegt möglicherweise in deren Beschäftigungen außerhalb der *Schaubude* begründet. Im Herbst 1947 übernahm Nick die Leitung der *Bayerischen Staatsoperette* am Gärtnerplatz, wo am 1.12.1948 seine Operette *Das Halsband der Königin* uraufgeführt wurde (vgl. Nick 1982, 17). Außerdem betätigte er sich publizistisch und veröffentlichte Artikel in verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften (vgl. Nick 1971). Allerdings stand in Nicks musikschriftstellerischem Wirken die Beschäftigung mit Dirigenten, Kammer- und Orchesterkonzerten, Opernvorstellungen etc. im Zentrum, wohingegen Beiträge zum Kabarett wie Nick 1946 die Ausnahme bildeten. Diesen Artikel befand Nick selbst für »[s]chlecht« (Nick 2004, 108). Kästner leitete zwischen Oktober 1945 und April 1948 unter anderem das Feuilleton der *Neuen Zeitung* (vgl. Hanuschek 1999, 323).
- 23 Zitiert nach Nick 2004, 150. Als Beispiel folgt das *Tangoliedchen* (*Ja, das mit der Liebe*), »dessen Text mir Kästner einmal im Café Leon am Kurfürstendamm zugesteckt hatte, als ich noch in der ›Katakomben‹ bei Werner Finck und Rudolf Platte am Flügel saß. Ich hatte es damals noch am selben Nachmittag komponiert. Tags darauf wurde es schon von Tatjana Sais ins Programm übernommen.« (zitiert nach ebd.)
- 24 Vgl. Nick 2004, 133, Anm. 1, sowie das 23. Programm der *Katakomben* (Premiere 29.12.1934; in: DKArchMz, Kabarett Anthologien: Katakomben LK/C/4,7, hier als »Tangolied, ja, das mit der Liebe«).
- 25 Hierbei dürfte es sich um Kästners Umarbeitung seines in Kästner 1998, Bd. 1, 109f., abgedruckten Gedichts *Die Existenz im Wiederholungsfalle* handeln, das in dieser Bearbeitung und Vertonung bereits 1929 in *Leben in dieser Zeit* verwendet wurde.
- 26 Vgl. Nick 2004, 84. *Der Kümmerer* wurde 1932 erstmals gedruckt (vgl. Kästner 1998, Bd. 1, 453) und erscheint auf dem 21. Programm der *Katakomben* vom 27.4.1934 (in: DKArchMz, Kabarett Anthologien: Katakomben LK/C/4,7).
- 27 Vgl. Kästner 1998, Bd. 5, 791.

Obwohl davon auszugehen ist, dass für die Aufführungen in der *Schaubude* zwei Flügel, Schlagwerk und Kontrabass zur Verfügung standen<sup>28</sup>, weisen die überlieferten Autografe bzw. Abschriften und gedruckten Notenausgaben größtenteils nur Singstimme(n) und Solo-Klavierbegleitung auf. Somit müssen sich am Notentext orientierte Analysen auf diese Quellen stützen, auch wenn sie womöglich nur eine reduzierte Fassung darstellen.

## ZUR EINRICHTUNG DES GESANGSPARTS

Der enge Zusammenhang zwischen Text und Musik lässt sich in den Chansons von Kästner/Nick bereits auf der Ebene der Taktgruppengliederung feststellen: Die Einpassung einer Verszeile<sup>29</sup> in die Taktmetrik folgt in der Regel dem Prinzip der Zweitaktigkeit in dem Sinne, dass die Summe der hierfür notwendigen Zählzeiten insgesamt zwei Takte ergibt. Drei häufig genutzte Schemata zur Taktfüllung lassen sich erkennen (Abb. 1):

- a) auftaktiger Beginn, häufig mit zwei oder drei Achteln, und männliche oder weibliche Verszeilenkadenz im übernächsten Takt; zwei Betonungen auf Hauptzählzeiten
- b) volltaktiger Beginn und vollständiges Füllen zweier Takte; zwei Betonungen auf Hauptzählzeiten
- c) Gruppierung um einen Taktstrich herum, wodurch nur eine Silbenbetonung auf einer Takteins zustande kommt. Häufig erklingt auf der Takteins des ersten Takts ein instrumentaler Impuls, dem unmittelbar der vokale Einsatz folgt.



Abbildung 1: Schemata zur Taktfüllung; a. mit Auftakt; b. Volltakt; c. um Taktstrich gruppiert. Die Klammern zeigen die jeweiligen Verse an.

Die Phrasengliederung spielt für die Interpretation auf der mikroformalen Ebene eine Rolle, da die Zweitakter durch einen spezifischen Stimmeinsatz voneinander abgegrenzt werden können. Sie bilden Begrenzungen, die häufig im Gesangspart durch ein ›Absetzen‹ – z.B. mittels Pausieren oder Atmen – markiert werden und innerhalb derer eine freie vokale Gestaltung möglich ist. Darüber hinaus wirft die Untersuchung des Umgangs mit dem Zweitaktschema, insbesondere in den zu zeigenden Abweichungen, ein Licht auf das Verhältnis zwischen Text und Musik. Die beinahe ausschließlich syllabische Vertonung in den Chansons von Kästner/Nick, die sich häufig auf gleichmäßig fortlaufende Achtel bzw. Viertel beschränkt und teils durch hervorhebende Punktierungen aufgelockert ist, weist nicht nur eine Nähe zum gesprochenen Wort auf, sondern sorgt in Verbindung mit der Regelmäßigkeit, mit der sich die Zweitakter aneinanderreihen, für eine klare Korrelation zwischen der Silbenzahl eines Verses (häufig ca. sieben bis zwölf Silben) und

28 In einer schriftlichen Notiz an das Hebbel-Theater in Berlin notierte Nick auf die telegrafische Besetzungsanfrage unter anderem zum *Ringelspiel* 1947 handschriftlich: »Für Ringelspiel 1947 genügen zwei Flügel, Baß und Schlagzeug« (Telegramm von Peter Elsholtz vom 17.12.1947, in: Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Bayerisches Staatstheater am Gärtnerplatz, 880).

29 Auf textlicher Ebene werden die Begriffe ›Vers‹, ›Zeile‹ und andere Komposita mit diesen Termini synonym für Verszeilen verwendet.

der Anzahl der zur Verfügung stehenden Zählzeiten.<sup>30</sup> Die Zweitaktigkeit tritt insbesondere bei vorgezeichnetem 4/4-Takt, aber auch in 3/4-Takten (z.B. *Herbstlied*) auf. Es existieren allerdings auch Chansons mit einer Gliederung von vier Takten pro Verszeile bei 3/4-Taktvorzeichnung (z.B. *O du mein Österreich*), bei 2/4-Takten sind vier Takte pro Vers die Regel. Dem Verhältnis von Silbenzahl und Füllung von zwei bzw. vier Takten entsprechend wirken sich kürzere Verse unmittelbar auf den Umfang der beanspruchten Zählzeiten aus, wie dies z.B. in *Das Leben ohne Zeitverlust* geschieht (Bsp. 1). Den zwölf Silben des ersten Verses und der Vertonung innerhalb von vier Takten steht der folgende Vers mit sechs Silben und nur zwei Takten gegenüber und zeigt die unmittelbare Auswirkung eines verkürzten Verses auf die Taktanzahl, die in Beispiel 1 durch – allerdings irregulär drei – instrumentale Takte ergänzt wird.

9  
 Man-che Frau-en lie-ben kran-ke, blas-se Dich-ter. Da-ge-gen hab' ich nichts. *veloce* (flüchtig...)

Beispiel 1: Edmund Nick, *Das Leben ohne Zeitverlust*, T. 9–17, mit Klavierparticell. Die Klammern zeigen die jeweiligen Verse an.

Bewegt sich auch der Großteil der Chansons innerhalb einer regelmäßigen, geradzahligen Taktgliederung, so kommen dennoch Abweichungen bzw. individuelle Lösungen innerhalb dieses Schemas vor. Diese vollziehen sich einerseits in der metrischen Einrichtung der Melodie, durch die Nick spezifische Betonungen und Hervorhebungen bestimmter Wörter erreicht. Andererseits ermöglichen auch Taktwechsel eine differenzierte Textbehandlung. Der erste Fall lässt sich anhand von *Der Briefkasten (Nun hat der Tod den Stahlhelm abgenommen)* nachvollziehen (Bsp. 2, T. 16 und Parallelstellen).

Die Variantenbildung im Vokalpart, die ihre Ursache in der teils unterschiedlichen Interpunktion in den Parallelstellen haben dürfte<sup>31</sup>, vollzieht sich über einer in den Strophen nur in wenigen Details veränderten Klavierbegleitung. Sie dient gewissermaßen als Netz, auf dem sich die Stimme bewegt, wodurch eine solch freie, textorientierte Melodiegestaltung erst ermöglicht wird. Nicht zuletzt setzt sich die Option einer vom Notat unabhängigen Gestaltung des Vokalparts über einer instrumentalen Begleitung im Aspekt der Interpretation fort.

30 Dies betrifft die Texte, die für die *Schaubude* entstanden sind, aber schon für den Zeitraum vor 1933 konstatiert Egon Schwarz (1983, 126) bezüglich Kästners ›Gebrauchslyrik‹ vorrangig »vier- bis fünfhebige Verse, vier- bis fünfzeilige, meist gekreuzt reimende Strophen«.

31 Beispiel 2 weist neben Lösungen zur individuellen Wort- bzw. Silbenbetonungen folgende, vermutlich der Interpunktion geschuldete Besonderheiten auf: 1) T. 16–18/46–48: In der dritten Strophe folgt dem Wort »gut« ein Komma, während die beiden vorhergehenden Strophen hier bei gleichem Text ein Ausrufezeichen aufweisen. Die Überbindung in der dritten Strophe (T. 46–47) trägt dem Rechnung und lässt sich durch das Enjambement des »Oh Tod, sei gut, und winke mir / jetzt noch nicht himmelwärts!« erklären. Durch die von Nick gewählte Einrichtung bleibt der Satzzusammenhang erhalten. 2) T. 19/49: In der dritten Strophe erscheint zum Doppelpunkt (»dich«) eine Viertel- anstelle einer Achtelnote, wodurch der folgende Ausruf »Lass mich noch hier!« leicht betont beginnt. 3) T. 21–22/51–52: In der zweiten Strophe ist der Vers im Gegensatz zu den anderen beiden Strophen nicht durch eine Interpunktion unterteilt, weshalb die gewählte Vertonung, die nicht durch Pausen unterbrochen wird, naheliegt.

16 **Mit innerer Bewegung**

1. Str. 46 O Tod, sei gut! Laß mich noch hier! Und laß mir mei-nen Schmerz! Die

2. Str. 46 O Tod, sei gut! Laß mich noch hier! Brich mir noch nicht das Herz! Ich

3. Str. 46 O Tod, sei gut, und win-ke mir jetzt noch nicht him-mel-wärts! Ich

Klavier *pp*

19

49 Sehn-sucht ist ein wil-des Tier und beißt mich nachts ins Herz. Klopft's in der Brust? Klopft's an der Tür? Ich[...]

49 hab noch et-was Brief-pa-pier und auch ein paar Ku-verts. Sie las-sen dich nicht her zu mir? Ich[...]

49 bit-te dich: Laß mich noch hier! [Brich mir noch nicht das Herz!] Klopft's in der Brust? Klopft's an der Tür? Ich[...]

Klavier *pp*

Beispiel 2: Edmund Nick, *Der Briefkasten*, korrespondierende Ausschnitte der 1.–3. Strophe, Einrichtung des Gesangsparts: Die Taktzahlen der zweiten und dritten Strophe sind aufgrund der autografen Notation der Gesangsstimme in einer einzigen Zeile identisch.<sup>32</sup>

Die zweite Möglichkeit, nämlich individuellen Silbenbetonungen in Form von Taktwechseln nachzukommen, nutzt Nick in den *Schaubuden*-Chansons für die beiden Titel *Plädoyer einer Frau* und *Der Dichter*<sup>33</sup> (Bsp. 3) geradezu exzessiv. Dabei bleiben die oben festgestellten Typen der Taktfüllung weiterhin erkennbar.

32 Die Klavierbegleitung der zweiten und dritten Strophe ist im Wesentlichen mit derjenigen der ersten Strophe identisch. Im Abschnitt, den Beispiel 2 wiedergibt, ist die Klavierbegleitung der ersten Strophe in Takt 19–20 in der zweiten und dritten Strophe in Takt 49–50 eine Oktave tiefer gesetzt.

33 Aus *Ringelspiel 1947*, in: DKArchMz, Edmund Nick, Noten, LK/T/78,8.

Plädoyer einer Frau

10 *pp*

a) schä-men und tun, als ob die To-ten wie der - kä-men. Ich glau-be nicht, daß du mich dann noch magst.

16 [2.] Ich will nicht sa-gen, daß ich mir ver - zei - he.

32 Leu-ten. Und wird zu ei-ner von den vie-len Bräu-ten, die sich nur lie-ben läßt und selbst nicht liebt.

38 [4.] Die Zeit ver-geht. Ge - duld ist kei-ne Wa - re.

Der Dichter

2

c) Der letz-te Schuss ging längst da - ne - ben; Ihr krocht aus Kel-tern und aus Grä-ben, das gro-ße  
(bitter)

6 Ster-ben war vor - bei. Der Tod war satt und ihr be-gannt zu le - ben wie einst im Mai[.]

16 Die Welt ging dies mal fast zu - grun - de, Die Welt ging dies - mal bei-nah vor die Hun-de. Ihr saht das

20 zweit-jüng-ste Ge - richt. Doch die Be - deu-tung die-ser schwarz um-weh-ten Stun - de fühl - tet ihr nicht.

Beispiel 3: Edmund Nick, *Plädoyer einer Frau* und *Der Dichter* (aus *Ringelspiel* 1947), Ausschnitte des Vokalparts (punktierte Linien: Abweichungen von den Typen zur Taktfüllung gemäß Abb. 1)

Die Silben, die auf der Takteins liegen, sind in der folgenden, ausschnittswisen Wieder-gabe der Gedichttexte jeweils unterstrichen.<sup>34</sup>

*Plädoyer einer Frau*

3a) und tun, als ob die Toten wiederkämen.  
Ich glaube nicht, daß du mich dann noch magst.  
[2.] Ich will nicht sagen, daß ich mir verzeihe.

3b) Und wird zu einer von den vielen Bräuten,  
die sich nur lieben läßt und selbst nicht liebt.  
[4.] Die Zeit vergeht. Geduld ist keine Ware.

*Der Dichter*

3c) Der letzte Schuß ging längst daneben.  
Ihr krocht aus Kellern und aus Gräben.  
Das große Sterben war vorbei.  
Der Tod war satt, und ihr begannt zu leben  
wie einst im Mai.

3d) Die Welt ging diesmal fast zugrunde.  
Die Welt ging diesmal beinahe vor die Hunde.  
Ihr saht das Zweitjüngste Gericht.  
Doch die Bedeutung dieser schwarzumwehten Stunde  
fühltet ihr nicht!

34 *Plädoyer einer Frau* in: Kästner 1998, Bd. 1, 110f.; *Der Dichter* in: Kästner 1998, Bd. 2, 111.



Die beiden Beispiele zeigen die Nähe der Vertonung zur textlichen Vorlage und legen die Vermutung nahe, dass Nick die Silben von Hauptbetonungen gezielt auf Takteinsen platziert. Die beiden metrischen Einrichtungen unterscheiden sich jedoch in ihrer Strategie: Während in den verschiedenen Strophen von *Der Dichter* die Position hervorgehobener Silben in korrespondierenden Versen tendenziell konstant bleibt<sup>35</sup>, variiert die Position betonter Silben in *Plädoyer einer Frau* von Strophe zu Strophe. Weitere Differenzierungen können insgesamt durch Pausen, die häufig zur Kennzeichnung der Interpunktion eingesetzt sind, bzw. durch im Vergleich zur Umgebung verlängerte Notenwerte erreicht werden.<sup>36</sup> Sowohl an den Chansons aus Beispiel 3 als auch anhand von Beispiel 2 wird ersichtlich, dass neben Wortbetonungen und -hervorhebungen die Interpunktion eine nicht unerhebliche Rolle in der Gestaltung des Gesangsparts spielt und das Ende einer musikalischen Phrase häufig mit einem Satzzeichen zusammenfällt.

Da sich Nick mit der Vertonung einer Zeile innerhalb üblicherweise zweier Takte selbst bei individuellen Lösungen sehr nahe am Text bewegt, wirkt sich die von Kästner angelegte Strophenlänge auch unmittelbar auf die Länge des jeweiligen Formteils aus. Die in der Regel zwei- bis viertaktigen Phrasen bilden die kürzesten Einheiten (die durch einen gezielten Stimmeinsatz in der Interpretation deutlich voneinander abgesetzt werden können).<sup>37</sup> In der strophischen Gliederung weisen die Textvorlagen Kästners Charakteristika auf, die besonders hinsichtlich ihrer funktionalen Bestimmung im Sinne von ›Strophe‹ und ›Refrain‹ ebenso differenziert zu betrachten sind wie die Formgebung auf musikalischer Ebene, für deren Abgrenzung voneinander ebenfalls interpretatorische Strategien eingesetzt werden können.

## ZUR GROßFORMALEN GLIEDERUNG IN TEXT UND MUSIK

Als charakteristisches Formmodell für Chansons der 1920er Jahre nennt Walter Rösler die Abfolge ›Vorstrophe – Refrain‹ und begründet dies mit der Nähe der Kabarettmusik dieser Zeit zum Schlager bzw. Jazz.<sup>38</sup> Eine zweiteilige Anlage erwähnen neben anderen Formmodellen für populäre Songs auch Ralf von Appen und Markus Frei-Hauenschild mit der ›Verse/Chorus-Form‹, wobei sie auf die bei verschiedenen Autoren uneinheitliche Definition der Formbestandteile selbst hinweisen.<sup>39</sup> Betrachtet man die historische Entwicklung

35 Zwar besteht in *Der Dichter* eine Differenz der Silbenzahl zwischen den beiden hier gezeigten Strophen im zweiten (neun zu elf Silben) und vierten Vers (elf zu 13 Silben), jedoch liegen, vom Versbeginn an gemessen, die ersten als Takteinsen betonten Silben jeweils an derselben Stelle, und am Zeilenende sind jeweils die vorletzten Silben auf die Takteins verlagert. Damit wird deutlich, dass hier jeweils im Binnenbereich der vertonten Textzeile eine musikalische Angleichung erfolgt.

36 Außerdem besteht für die Interpret\*innen die Möglichkeit, in freier Rezitation individuelle Wort- bzw. Silbenbetonungen zu setzen. Siehe hierzu unten den Abschnitt *Zur Interpretation*. Inwieweit die Pausen gesetzt sind, um den üblicherweise sängerisch nicht ausgebildeten Interpret\*innen allzu lange Phrasen zu ersparen, muss offenbleiben (vgl. hierzu Nick 1946, 28).

37 Siehe unten den Abschnitt *Zur Interpretation*.

38 Vgl. Rösler 1980, 255f. Als Untersuchungskorpus hierfür dienten ihm insbesondere Chansons von Kabarettrevuen Rudolph Nelsons und Friedrich Hollaenders (vgl. ebd., 391, Anm. 93). Darüber hinaus weist Rösler darauf hin, dass viele Kabarettkomponisten der 1920er Jahre auch Schlager schrieben, wie Friedrich Hollaender oder Mischa Spoliansky (vgl. ebd., 256).

39 Vgl. Appen/Frei-Hauenschild 2015, bes. 3–6.

von Songformen<sup>40</sup> und nimmt eine Nähe des Kabarett-Chansons zu Schlager und Jazz an, erscheint die Verwendung der Begriffe ›Verse‹ und ›Chorus‹ und damit der Rückgriff auf eine Terminologie aus der Analyse von Formkonzepten des *American Popular Song* bzw. des Tin-Pan-Alley-Repertoires<sup>41</sup> sowie der Rock- und Popmusik gerechtfertigt. Im Folgenden wird außerdem die getrennte Betrachtung von Musik und Text eine Rolle spielen, die bereits Ulrich Kaiser in seiner Studie zur Problematik der terminologischen Differenzen verschiedener Autoren für die Beschreibung der Formteile in Rock- und Popmusik vornimmt, indem er die Begriffe ›Verse‹ und ›Chorus‹ explizit für die musikalische Ebene reserviert, während er ›Strophe‹ und ›Refrain‹ der textlichen Ebene zuweist.<sup>42</sup>

## Textgliederung

Die Textstruktur der Chansons Erich Kästners ist komplex und weist eine geringe Zahl an umfangreichen Textpassagen auf, die sich wörtlich wiederholen. Eine ›Strophe-Refrain-Form‹, innerhalb derer sich Abschnitte unterschiedlichen Texts mit Abschnitten stets gleichlautenden Texts – einem ›Refrain‹ – abwechseln<sup>43</sup>, ist für die Chansons von Kästner/Nick im besten Fall lediglich angedeutet. Für die Analyse der Texte Kästners ist deshalb eine differenzierte Terminologie erforderlich.

Um die Charakteristika von Kästners Chansontexten hinsichtlich der strophischen Gliederung angemessen zu beschreiben, ist eine Terminologie und Hierarchie hilfreich, welche die Orientierung innerhalb des Gesamttexts und – sofern möglich – die Bestimmung der Funktion einzelner Textabschnitte gewährleistet. Regelmäßige Abfolgen von Strophen mit derselben Zeilenanzahl bzw. -länge und mit demselben Versfuß erscheinen ebenso wie Strophenfolgen, die sich in dieser Hinsicht unterscheiden.

Auf textlicher Ebene wird unter ›Strophe‹ laut *Metzler Lexikon Literatur* »im engeren Sinn des Wortes jede nach demselben Schema (der jeweiligen *St[rophe]nform*) gebaute Sequenz von Versen eines Gedichts«<sup>44</sup> verstanden; außerdem gilt: »Nicht eben zweckmäßig bezeichnet ›St[rophe]‹ im weiteren Sinn des Wortes auch jeden (oft nur optisch greifbaren) Abschnitt eines Gedichts«<sup>45</sup>. Da, wie noch zu zeigen ist, die musikalische

40 Von Appen und Frei-Hauenschild betrachten im Wesentlichen die Entwicklung ab Mitte des 19. Jahrhunderts (vgl. ebd., 8).

41 John Covach verwendet die Begriffe ›Sectional Verse‹ und ›Sectional Refrain‹ für dieses Repertoire (2005, 70), wobei die Verwendung der Termini ›Verse‹ und ›Refrain‹ nicht deren Bedeutung im vorliegenden Aufsatz entspricht.

42 Vgl. Kaiser 2011, 55.

43 Im Gegensatz zu zahlreichen Tin-Pan-Alley-Songs, in denen der ›Sectional Verse‹ – der außerdem in der Interpretation vollständig entfallen kann – lediglich als einmalige Eröffnung für den ›Sectional Refrain‹ dient (vgl. hierzu Covach 2005, 70), erscheint die Sequenz ›Strophen-Teil‹ (›Verse‹) vor ›Refrain-Teil‹ (›Chorus‹) in dieser Abfolge mehrfach z.B. in Friedrich Hollaender/Robert Liebmann: *Ich weiß nicht, zu wem ich gehöre* (aus dem Film *Stürme der Leidenschaft*; 1932), bzw. Michael Jary/Bruno Balz: *Davon geht die Welt nicht unter* (aus dem Film *Die große Liebe*; 1942). Beide Titel weisen außerdem Wechsel zwischen Moll- und gleichnamiger Durtonart auf, wie dies auch in Edmund Nick/Erich Kästner: *Marschlied 1945* geschieht (siehe unten den Abschnitt *Fallbeispiel I*: ›Verse‹/›Chorus‹).

44 Wagenknecht 2007, 737 (Hervorhebung original).

45 Ebd. Als Beispiele für die optische Absetzung von Strophen werden (ebd.) genannt: »die verschieden langen Verssequenzen in Freien Rhythmen oder die vier- und dreizeiligen Teile (Quartette und Terzette) des romanischen Sonetts«.

Gliederung die optisch ersichtliche, textliche Strophenbildung der jeweiligen Textvorlage aufnimmt, ist diese erweiterte Strophendefinition für den folgenden analytischen Zugriff wesentlich.

1	1. Großstrophe	2. Großstrophe	3. Großstrophe
2	1. Kleinstrophe	1. Kleinstrophe	1. Kleinstrophe
	2. Kleinstrophe	2. Kleinstrophe	2. Kleinstrophe
	3. Kleinstrophe	3. Kleinstrophe	3. Kleinstrophe

Abbildung 2: Formale Gliederung der Chansontexte von Erich Kästner auf zwei Ebenen

Kästner selbst hat eine Einteilung in Großstrophen vorgenommen (vgl. Abb. 2), wenn er sie auch nicht so nennt.

In der Hanser-Werkausgabe sind partiell die Großstrophen durchnummeriert (Ebene 1), wie dies unten in Abbildung 3 (Text zu *Die lust'ge Witwe*) angedeutet ist.<sup>46</sup> Die Großstrophe setzt sich aus mehreren Kleinstrophen zusammen (Ebene 2); der Begriff ›Kleinstrophe‹ bezieht sich – analog zur oben genannten ›weiteren‹ Definition von ›Strophe‹ – auf zusammengehörige Verse, die durch einen Absatz von den anderen Kleinstrophen getrennt sind. Dabei können die Kleinstrophen je eine unterschiedliche Anzahl von Versen, Versfüßen etc. aufweisen oder auch mehrere Kleinstrophen gleich gestaltet sein, während andere Kleinstrophen, z.B. ausschließlich die letzte Kleinstrophe, abweichen.<sup>47</sup> Die Anzahl und jeweilige Länge sowie die jeweilige metrische Gestaltung der Kleinstrophen bleiben von einer Großstrophe zur anderen weitgehend unverändert erhalten, denn sofern unterschiedliche Gestaltungen von Kleinstrophen vorliegen, sind einander entsprechend gebaute Kleinstrophen innerhalb der Großstrophen üblicherweise in derselben Abfolge angeordnet. Der Begriff ›Strophe‹ geht also im Folgenden in der Unterscheidung von Groß- und Kleinstrophe auf, womit im Wesentlichen die optische Absetzung von Versverbänden gemeint ist.

Im Gegensatz zur ›Strophe‹ bezeichnet ›Refrain‹ »regelmäßig wiederkehrende Verszeilen in einander entsprechenden Positionen strophischer Gedichte«<sup>48</sup>. Und den ›Refrain‹-Begriff ausdifferenzierend heißt es im *Metzler Lexikon Literatur* weiter:

Zumeist steht der R[efrain] als *Schlussrefrain* am Strophenende, alternativ als *Anfangsrefrain* (auch *Gegenrefrain*) am Beginn oder als *Binnenrefrain* im Innern der Strophe, die auch von verschiedenen R[efrain]s umklammert oder unterbrochen sein kann (*doppelter R[efrain]*). Der Umfang des R[efrains] reicht von einem Wort (einer Klangsilbe) über den Vers bis zur R[efrain]strophe. Nicht immer kommt der R[efrain] in allen Strophen eines Gedichts vor; er kann

46 Hierbei handelt es sich um die Chansons *Der Briefkasten* (Kästner 1998, Bd. 2, S. 44f.), *Marschlied 1945* (ebd., 52–54), *Das Leben ohne Zeitverlust* (ebd., 34–37), *Die Jugend hat das Wort* (ebd., 78f.), *Dernier Cri* (ebd., 88f.), *Das Spielzeuglied* (ebd., 96–98), *Strohhut im Winter* (ebd., 380f.), *Die Vertreibung in das Paradies* (ebd., 383–385) und *Die lust'ge Witwe* (ebd., 163f.). Auch *Tugend und Politik* (ebd., 360–363) weist solch eine Nummerierung auf, jedoch ist im Autograf nur die erste Großstrophe verzeichnet. Zudem ist in *Ein alter Herr geht vorüber* (ebd., 364f.), *Staat und Individuum* (ebd., 369–371) sowie *O du mein Österreich* (ebd., 365–368) eine solche Großstrophenstruktur zu finden, jedoch ohne Nummerierung.

47 Z.B. weicht die je letzte Kleinstrophe der beiden Großstrophen im Chanson *Strohhut im Winter* beträchtlich von den vorhergehenden, formal weitgehend gleich gestalteten Kleinstrophen ab. *Strohhut im Winter* in: DKArchMz, Edmund Nick, Noten, LK/T/78,8.

48 Neumann 2007, 635.

abgebrochen werden, später einsetzen oder als *periodischer R[efrain]* in (meist regelmäßigen) Abständen auftreten. [...] Im *festen R[efrain]* bleibt der Wortlaut in der Wiederholung vollständig erhalten, im *flüssigen R[efrain]* wird er dagegen abgewandelt. So kann der R[efrain] metrisch, syntaktisch, semantisch in den Strophenkörper eingebunden sein oder ihm isoliert, kontrastiv, kommentierend, auch konklusiv gegenüberstehen [...].<sup>49</sup>

Die gegebenen Definitionen von ›Strophen‹- und ›Refrain‹-Strukturen decken im Großen und Ganzen deren spezifisches Auftreten in den Chansontexten Kästners ab, müssen aber zur adäquaten Beschreibung noch weiter abgestuft werden: ›Refrain‹ wird im Folgenden die (auch leicht variierte) Wiederholung von Wörtern bzw. Textzeilen genannt, während ›Refrainbereich‹ für eine bestimmte Form von Kleinstrophe steht, innerhalb derer eine gehäufte Abfolge von (auch leicht variiert) wiederholten Wörtern bzw. Textzeilen auftritt. Diese ›Refrainbereiche‹ sitzen in den Großstrophen an einander entsprechenden Positionen – meist handelt es sich um die letzte Kleinstrophe innerhalb einer Großstrophe. Die im ›Refrainbereich‹ wiederholten Zeilen stellen keine Wiederholungen innerhalb des einzelnen ›Refrainbereichs‹ dar, sondern sind Wiederholungen aus den ›Refrainbereichen‹ an entsprechender Position innerhalb vorangegangener Großstrophen. In terminologischer Angleichung hieran werden Versverbände, die nur sehr geringe oder keine solchen Wiederholungen aufweisen, unter den Begriff ›Strophenbereich‹ subsumiert. Eine Kleinstrophe innerhalb des ›Strophenbereichs‹ enthält also zu einem hohen Grad eigenständigen Text, eine Kleinstrophe als ›Refrainbereich‹ hingegen ähnelt in einem hohen Grad ›Refrainbereichen‹ anderer Großstrophen.

Durch Kästners vielseitigen Einsatz wiederkehrender Textelemente ist ein vorhersehbarer ›Refrainbereich‹, der eine Mitsingbarkeit ermöglicht und dadurch zu einer Popularisierung beitragen kann, in seinen Chansontexten kaum vorzufinden. Zum ›Refrain‹ im Zusammenhang mit dem Schlager schreibt das *Handbuch der Populären Musik*: »vor allem im Schlager« habe »der Refrain zentrale Bedeutung, er enthält die Headline, den ›Aufhänger‹.«<sup>50</sup> Solch ein »Aufhänger« erscheint jedoch in den Chansons von Kästner/Nick selten als Chansontitel selbst.<sup>51</sup>

Auch bereitet die eindeutige Klassifizierung einer ganzen Kleinstrophe bei Kästner als ›Refrainbereich‹ Schwierigkeiten, da mit vollständig identischem Wortlaut wiederholte Kleinstrophen im untersuchten Korpus nicht vorkommen und stellenweise nur Wortpartikel aufscheinen, welche die Identifikation eines ›Refrainbereichs‹ bestenfalls nahelegen. Diese Partikel finden sich mit immer demselben Text<sup>52</sup> oder leicht variiert<sup>53</sup>, am Anfang von optisch abgesetzten Versverbänden ebenso wie in der Mitte<sup>54</sup> und am Ende<sup>55</sup>, weshalb

49 Ebd., 635f. (Hervorhebungen original).

50 Wicke/Ziegenrucker/Ziegenrucker 2007, 585.

51 Für das Couplet mit dem Kehrsvers »Man verträgt nichts mehr« existiert auch der Alternativtitel *Auf dem Nachhauseweg*, und z.B. in *Der Briefkasten* nimmt der Untertitel den ersten Vers »Nun hat der Tod den Stahlhelm abgenommen« auf.

52 Z.B. im *Marschlied 1945* (»Links, zwei, drei, vier, / links, zwei, drei –«) oder in *Die Vertreibung in das Paradies* (»Ich bin der reiche Lazarus«). Letzteres nur als Autograf in DKArchMz, Edmund Nick, Noten, LKT/78,9.

53 Z.B. *Die lust'ge Witwe*: »[1.+2.] Mensch steck Zaster in den Kasten« bzw. »[3.] Leg den Zaster auf den Kasten«.

54 Z.B. die jeweils letzten Kleinstrophen von *Die Jugend hat das Wort*, wo sich erst in der vierten Zeile eine Wiederholung einstellt: »Es heißt: Das Alter soll man ehren ... / Das ist mitunter, das ist mitunter, / das ist mitunter [1.] gar nicht leicht. [2.] furchtbar schwer.« (Kästner 1998, Bd. 2, 78f.)

eine konkrete Zuordnung von ›Refrain‹ bzw. ›Refrainbereich‹ und ›Strophenbereich‹ stets individuell erfolgen muss. Die Wiederholung von Textbausteinen beschränkt sich darüber hinaus nicht nur auf die letzte Kleinstrophe einer Großstrophe, für die ein ›Refrainbereich‹ besonders typisch ist, sondern kann beispielsweise auch jede Großstrophe eines Chansons eröffnen;<sup>56</sup> teils werden einzelne Worte, Wortgruppen oder Zeilen auch in verschiedenen Kleinstrophen wieder aufgegriffen<sup>57</sup>, wodurch sie in den ›Strophenbereich‹ eindringen können. Abbildung 3 zeigt das bisher Dargestellte am Beispiel *Die lust'ge Witwe* exemplarisch.

1.	GS	KS	Refrain	Hebungen
Ich bin die lust'ge Witwe, rotes Haar und weiße Haut. Lust'ge Witwe wird man heute schneller noch als früher Braut.	⌈	⌈	X	3    ẋẋẋẋẋẋ
				4    ẋẋẋẋẋẋ
			x (1/2)	4    ẋẋẋẋẋẋẋ
				4    ẋẋẋẋẋẋ
Das Herz ging hops. Das Übrige verschwend ich. Ich mache Frühjahrsausverkauf mit mir. Das Herz ist schwach. Der Rest ist hochprozentig. Das Herz ist tot, die Bluse ist lebendig. Mir geht's wie um die Ecke dem elektrischen Klavier:	⌈	⌈		5    ẋẋẋẋẋẋẋẋẋ
				5    ẋẋẋẋẋẋẋẋ
				5    ẋẋẋẋẋẋẋẋ
				5    ẋẋẋẋẋẋẋẋ
			x <sup>v</sup>	7    ẋẋẋẋẋẋẋẋẋẋẋ
Mensch, steck Zaster in den Kasten, und schon wackeln alle Tasten, und schon geht der Lust'ge-Witwen-Walzer los, ohne Ruh'n und ohne Rasten, willst du noch 'nen Kuß? da hast'n, und nun Damenwahl, na was denn! Die lust'ge Witwe ist mal wieder – ganz groß!	⌈	⌈	X	4    ẋẋẋẋẋẋ
			x (1/2)	4    ẋẋẋẋẋẋ
			x (1/3)	6    ẋẋẋẋẋẋẋẋẋ
			x (1/3) <sup>w</sup>	4    ẋẋẋẋẋẋ
			x (1/3) <sup>y</sup>	4    ẋẋẋẋẋẋ
			x (1/3) <sup>z</sup>	4    ẋẋẋẋẋẋ
			X <sup>z</sup>	6*    ẋẋẋẋẋẋẋ-ẋẋ

Abbildung 3: Erich Kästner, Text zum Chanson *Die lust'ge Witwe*<sup>58</sup>, erste von drei Großstropfen (GS = Großstrophe; KS = Kleinstrophe; X = in allen drei Großstropfen identisch/signifikante Entsprechungen; x (Ziffer/Ziffer) = in genannten Großstropfen signifikante Entsprechungen; \* = die Betonung, die auf dem Gedankenstrich läge, wurde hier mitgezählt; v = in dieser Zeile taucht in allen drei Großstropfen das Wort ›Klavier‹ auf, in den ersten beiden Strophen das Wort ›Ecke‹; w = erscheint in letzter Kleinstrophe der dritten Großstrophe nach sechs vorhergehenden Versen ebenfalls an viertletzter Versposition; y = erscheint in letzter Kleinstrophe der dritten Großstrophe an fünftletzter Versposition; z = diese beiden Verse auch in der letzten Kleinstrophe der dritten Großstrophe als vorletzter bzw. letzter Vers der Kleinstrophe; ẋ = Hebung, x = unbetonte Silbe)

55 Z.B. *Ein alter Herr geht vorüber*: »Und meistens war es schade um die Zeit« bzw. »Und meistens ist es schade um die Zeit« (Kästner 1998, Bd. 2, 364f.). Während sich die letzten Kleinstrophen der ersten und zweiten Großstrophe sehr ähnlich sind, bleibt in der dritten Großstrophe nur diese letzte Zeile von den vorhergehenden erhalten.

56 Vgl. wiederum im Beispiel *Die lust'ge Witwe*: »Ich bin die lust'ge Witwe« (Abb. 3).

57 Vgl. *Ein alter Herr geht vorüber*, in dem in der ersten Großstrophe z.B. die Worte »Ich war einmal ein Kind« aus dem ›Refrainbereich‹ sowohl in der ersten als auch in der zweiten Kleinstrophe erscheinen.

58 Zitiert nach Kästner 1998, Bd. 2, 163f., dort als »Die lustige Witwe« (Hervorhebung original).

Die erste Großstrophe der *Lust'gen Witwe* zeigt verschiedene Umfänge der Kleinstrophen mit zunehmender Zeilenzahl (vier, fünf, sieben) bei unterschiedlicher Anzahl an Hebungen und Verslängen. Die zweite und dritte Großstrophe sind dahingehend mit der ersten Großstrophe identisch, jedoch ist die letzte Kleinstrophe der dritten Großstrophe auf zehn Zeilen erweitert. Die letzte Kleinstrophe kann wegen ihrer auffallend großen Anteile von sehr ähnlich gebauten Versen in mindestens einer weiteren Großstrophe dem ›Refrainbereich‹ zugerechnet werden, während die anderen Kleinstrophen den ›Strophenbereich‹ bilden, wenn auch bereits die erste Kleinstrophe ›Refrain-Anteile‹ ausprägt. Die letzte Kleinstrophe ist von Versen eingerahmt, die in allen drei Großstropfen zwar nicht vollständig identisch sind, aber Übereinstimmungen aufweisen, die als ausreichend signifikant gewertet werden, um diese Verse als ›Refrain‹ zu betrachten.

## Musikalische Abschnittsbildung

So wie Kästners Textvorlage sich in Groß- bzw. Kleinstrophen gliedert, ist auch musikalisch eine Formgebung erkennbar, die im Allgemeinen dieser Abschnittsbildung folgt (vgl. Abb. 4/Ib). Dennoch besteht die Möglichkeit, dass ein musikalischer Einschnitt vor dem textlichen Strophenende erfolgt (Abb. 4/Ia).<sup>59</sup> Der umgekehrte Fall, dass Musik formal mehrere textliche Kleinstrophen zusammenfasst (Abb. 4/Ic), ist auf Ebene der Kleinstrophe praktisch nicht greifbar<sup>60</sup>, zumal Kästner Sätze stets am Strophenende abschließt und Nick diese textlichen Belange musikalisch berücksichtigt.

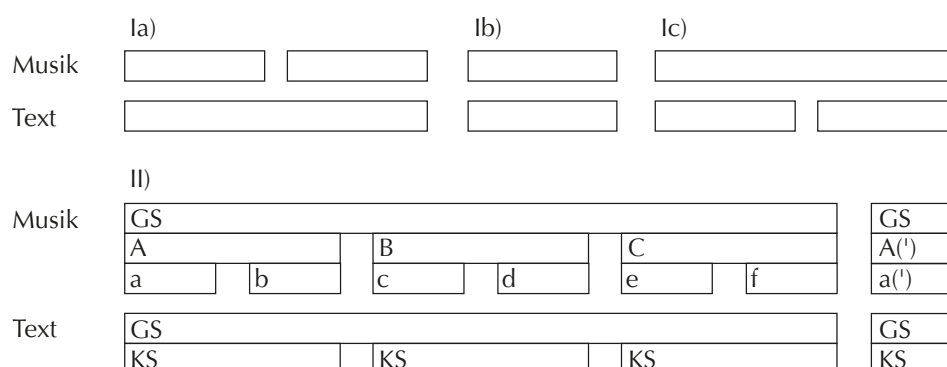


Abbildung 4: Gliederungsverhältnisse von Kleinstrophen der Textvorlage (Text) und Abschnitten der Vertonung (Musik) in Chansons des Autorenteam Erich Kästner/Edmund Nick (GS = Großstrophe; KS = Kleinstrophe; Minuskeln = kadenzielle Einschnitte)

Um in Abbildung 4/II zu kennzeichnen, dass zu den textlichen Kleinstrophen jeweils verschiedenes musikalisches Material erklingt, wird auf eine Bezeichnung mit Buchstaben zurückgegriffen, die ohne funktionale Zuschreibung auskommt und etwa auf das Begriffspaar ›Verse‹/›Chorus‹ verzichtet. Diese Begriffe sind zwar in der Analyse von Rock- und Popmusik sowie des Tin-Pan-Alley-Repertoires<sup>61</sup> zur Benennung musikalischer Formteile gebräuchlich, lassen sich jedoch nur sehr begrenzt auf die hier untersuchten

59 Im Chanson *Staat und Individuum* (vgl. Kästner 1998, Bd. 2, 369–371) sind beispielsweise die jeweils ersten Kleinstrophen der fünf Großstropfen musikalisch durch instrumentale Zwischenspiele untergliedert.

60 Großzügig betrachtet und bei entsprechender Interpretation der musikalischen Abschnittsbildung ließe sich dieser Fall z.B. für das formal komplexe Chanson *Plädoyer einer Frau* anwenden.

61 Vgl. Appen/Frei-Hauenschild 2015, 4f.

Chansons anwenden, jedenfalls dann, wenn als Kriterium für die Zuweisung der Termini eine musikalische Steigerung des ›Chorus‹ im Vergleich zum ›Verse‹ angenommen wird.<sup>62</sup> Diese Steigerung ließe sich zwar durch die Bestimmung qualitativer Parameter konstatieren, die sich in folgenden Eigenschaften realisieren könnten:

- reichere Harmonik mit z.B. Sequenzbildungen vs. Hauptstufen- und Pendelharmonik
- dichter vs. lockerer Klaviersatz
- stimmlich höheres Register mit großem Tonumfang vs. tiefere Lage mit eingeschränktem Ambitus
- kantable Melodik im ›Refrainbereich‹ vs. eher repetitiv (parlando) gehaltenen ›Strophenbereich‹<sup>63</sup>

Da die Abschnitte in den Partituren von Kästner/Nick allerdings nicht immer aufgrund solcher qualitativer Merkmale unterschieden werden können, veranschaulicht Abbildung 4 die musikalische Gliederung unter Verzicht auf funktionale Bezeichnungen durch die Verwendung ›neutraler‹ Buchstaben.<sup>64</sup>

Musikalische Einschnitte sind dabei auf unterschiedliche Art und Weise realisierbar, wobei die Strategien, die einen Einschnitt herbeiführen, unterschiedlich starke Zäsuren bewirken können. Neue Abschnitte kündigen sich oft durch Ritardando-Anweisungen und/oder instrumentale Zwischenspiele bzw. Überleitungen an, die modulieren oder z.B. von der V. Stufe zurück auf die I. Stufe führen. Deutlich markiert sind neue Abschnitte durch Takt-, Tonart-, Charakter- und/oder Tempowechsel (Bsp. 4<sup>65</sup>).

Im Chanson *Stroh hut im Winter (Die neue Mode)* fallen die insgesamt fünf Kleinstrophen jeweils mit dem Beginn eines neuen musikalischen Abschnitts zusammen, der – abgesehen von der fünften Kleinstrophe – in erster Linie durch kadenzuelle Einschnitte ohne zusätzliche zäsurbildende Momente wie Takt-, Tonart- und/oder Tempowechsel gekennzeichnet ist. Die ersten drei Kleinstrophen stimmen in Versmaß, Silbenzahl pro Vers (alternierend acht und sechs), Verszahl (vier Verse pro Strophe) und durchgehend männlichen Kadenz formal überein, während die vierte Kleinstrophe in dieser Hinsicht

62 Vgl. Kaiser 2011, 49.

63 Für die ›Verse/Chorus-Form‹ im Tin-Pan-Alley-Repertoire stellen von Appen/Frei-Hauenschild (2015, 5) fest, dass der rezitativische Teil, der dem ersten A der AABA-Form vorangestellt sei, oft ›Verse‹ genannt werde. Vgl. hierzu auch Covachs Termini ›Sectional Verse‹ und ›Sectional Refrain‹ (vgl. Covach 2005, 70). Kaiser 2011 (58f.) gibt eine hilfreiche Einführung.

64 Der Gebrauch von Majuskeln und Minuskeln erlaubt darüber hinaus eine weitere Differenzierung in der Gliederung: So kann ein mit Majuskel gekennzeichnete Formteil mehrere mit Minuskeln gekennzeichnete, kleinere Abschnitte zusammenfassen und damit starke musikalische Einschnitte durch z.B. Tonart- oder Tempowechsel augenfällig von schwächeren Einschnitten durch z.B. rein kadenzuelle Wendungen absetzen – die Relevanz dieser Unterscheidung werden die weiteren Ausführungen zeigen. In manchen Fällen deckt sich hier die musikalische Gliederung in deutlich voneinander abgesetzte Abschnitte mit der textlichen Unterscheidung eines ›Strophenbereichs‹ von einem ›Refrainbereich‹. Auf übergeordneter Ebene schließlich entsprechen die textlichen Großstrophen je einer musikalischen Großstrophe.

65 In diesem Beispiel wird deutlich, dass die zur musikalischen Gliederung eingesetzten Majuskeln nicht zwangsläufig textliche Kleinstrophen auf musikalischer Ebene abbilden, sondern mehrere dieser Kleinstrophen zusammenfassen können. Im Beispiel repräsentieren die Minuskeln die weniger stark ausgeprägten Abschnittsbildungen durch kadenzuelle Einschnitte, die wiederum den textlichen Kleinstrophen entsprechen.

lediglich in einem eingefügten, einsilbigen Ausruf<sup>66</sup> nach dem dritten Vers abweicht. Erst die fünfte, nun fünfzeilige Kleinstrophe<sup>67</sup>, die weibliche und männliche Kadenzen abwechselnd, endet nach vier elfsilbigen Versen mit einem zehnsilbigen Vers, der den Refrain »das ist jetzt modern« enthält. Musikalisch ist jede Kleinstrophe unterschiedlich gestaltet und schließt, mit Ausnahme der dritten Strophe, mit einem authentischen Ganzschluss ab, die jedoch nicht so deutliche Einschnitte verursachen wie der Takt- und Tempowechsel hin zur fünften Kleinstrophe (Bsp. 4 und 5).

37 4. Kleinstrophe A B d e **Langsamer** 39 5. Kleinstrophe

mo- dern ist, was man trägt. Man trägt sein Bündel fröstelnd durchs Ge- mauer. Man trägt die

*f* *rit.* *p rit.*

Beispiel 4: Edmund Nick, *Stroh hut im Winter*, T. 37–40, Abschnittsbildung auf den zwei Ebenen Groß- und Kleinstrophe

a) 19 2. Kleinstrophe b c *a tempo* 3. Kleinstrophe

hat\_ man - chen Sturm er - lebt. Den Schal hab\_ ich mir sei - ner - zeit in

*rit.* *p* *leggiere*

b) 27 3. Kleinstrophe c d 4. Kleinstrophe

auf\_ Le - bens - zeit ge - borgt. Das ist der neu - e

*sfz* *f* *breiter (teutonisch)*

Beispiel 5: Edmund Nick, *Stroh hut im Winter*, T. 19–22 und 27–29, zu den textlichen Kleinstropfen deckungsgleiche musikalische Abschnittsbildung mit kadenziellen Einschnitten

66 Im Vergleich zur Textvorlage in Kästner 1998, Bd. 2, 380f., ist der einsilbige Ausruf im Notentext auf vier Silben, die sich über zwei Takte erstrecken, ausgeweitet.

67 Im Vergleich zur Textvorlage in Kästner 1998, Bd. 2, 380f., ist im Notentext in der letzten Kleinstrophe der ersten Großstrophe der Vers »Stroh hut im Winter, das ist jetzt modern!« ergänzt.



Auf der durch Minuskeln gekennzeichneten Ebene können also Kadenzformulierungen Abschnittsbildungen bewirken, wobei hier gelegentlich Interpretationsspielraum besteht, welche Kadenz als die den musikalischen Abschnitt beschließende angenommen werden soll.<sup>68</sup> Aber auch musikalisch-syntaktische Belange, wie sie durch die zweitaktige Anlage für einen Vers angelegt sind<sup>69</sup>, spielen eine Rolle. Ebenso sind periodische Gliederungen in der Lage, hier Einheiten zu bilden.<sup>70</sup>

Nicht immer allerdings unterstützt die musikalische Abschnittsbildung die textliche Unterteilung in Kleinstrophen deutlich. In *Ein alter Herr geht vorüber* ist der Einschnitt zwischen a und b lediglich durch die authentische Kadenz in Takt 10 in g-Moll und das anschließende Verharren auf dem Orgelpunkt der V. Stufe verursacht, das allerdings nur zwei Takte lang andauert. Selbst die Rhythmisierung des Vokalparts ist identisch mit derjenigen aus Abschnitt a, so dass die Abgrenzung hier minimal ausfällt und gewissermaßen ein fließender Übergang von Fall Ia) zu Fall Ib) aus Abbildung 4 feststellbar ist (Bsp. 6).

Beispiel 6: Edmund Nick, *Ein alter Herr geht vorüber*, T. 9–12, musikalischer Einschnitt bei fortlaufender textlicher Kleinstrophe

Insgesamt ist die Musik der Nick'schen Chansons stark ›am Text entlang‹ komponiert und widerspricht in ihrer Abschnittsbildung nur selten der textlichen. Eine funktionale Unterscheidung von Formteilen im Text im Sinne von Kleinstrophen innerhalb eines ›Strophenbereichs‹ und solchen, die als ›Refrainbereich‹ deklariert werden können, stellt vor lösbare Herausforderungen, während die Zuweisung von Formfunktionen innerhalb der Musik etwa im Sinne einer Differenz von ›Verse‹ und ›Chorus‹ oft verunklart bleibt. Das individuelle Zusammenspiel von textlicher und musikalischer Anlage veranschaulichen im Folgenden drei Fallbeispiele, die mehr oder weniger an einer zweiteiligen Form im Sinne von ›Strophenbereich‹/›Refrainbereich‹ orientiert sind. Die Kennzeichnung musikalischer Formteile durch Majuskeln und Minuskeln dient dabei, wie bisher, vorrangig der Gliederung und weniger einer funktionalen Zuschreibung, auch wenn sich die textliche Funktion in der musikalischen Ausprägung je unterschiedlich stark niederschlägt und in Einzelfällen die Musik in individueller Weise auf die Funktionen der Textteile reagiert.

68 Durch das Vermeiden von Strophenenjambements ziehen (Klein-)Strophenenden gleichzeitig eine kadenzierende Wendung nach sich, wohingegen Nick im Stropheninneren die Phrasenbildung nicht konsequent z.B. an Kommata ausrichtet und sie teils berücksichtigt (z.B. in *Nun hat der Tod den Stahlhelm abgenommen*, Bsp. 2), teils übergeht (z.B. im *Marschlied 1945*, erste Strophe, 1. und 2. Vers, Abb. 7).

69 Siehe oben den Abschnitt *Zur Einrichtung des Gesangsparts*.

70 Vgl. auch Rösler 1980, 256, der für Chansons der 1920er Jahre eine periodische Gestaltung als typisch feststellt.

## Fallbeispiel I: ›Verse‹/›Chorus‹

Das *Marschlied 1945* von Kästner/Nick weist eine musikalische Realisation auf, welche die textlichen Funktionsvorgaben deutlich aufnimmt. In diesem Chanson rechtfertigen die großenteils identischen Textzeilen die Verwendung des Begriffs ›Refrainbereich‹ für die je zweite Kleinstrophe, die jeweils ab Takt 29 vertont wird, während die erste Kleinstrophe aufgrund von nur minimalen Textwiederholungen<sup>71</sup> an einander entsprechenden Stellen unproblematisch dem ›Strophenbereich‹ zugeordnet werden kann. Das *Marschlied* prägt sowohl starke wie auch schwächere Einschnitte aus und setzt einen ›Strophenbereich‹ auch musikalisch von einem ›Refrainbereich‹ ab.

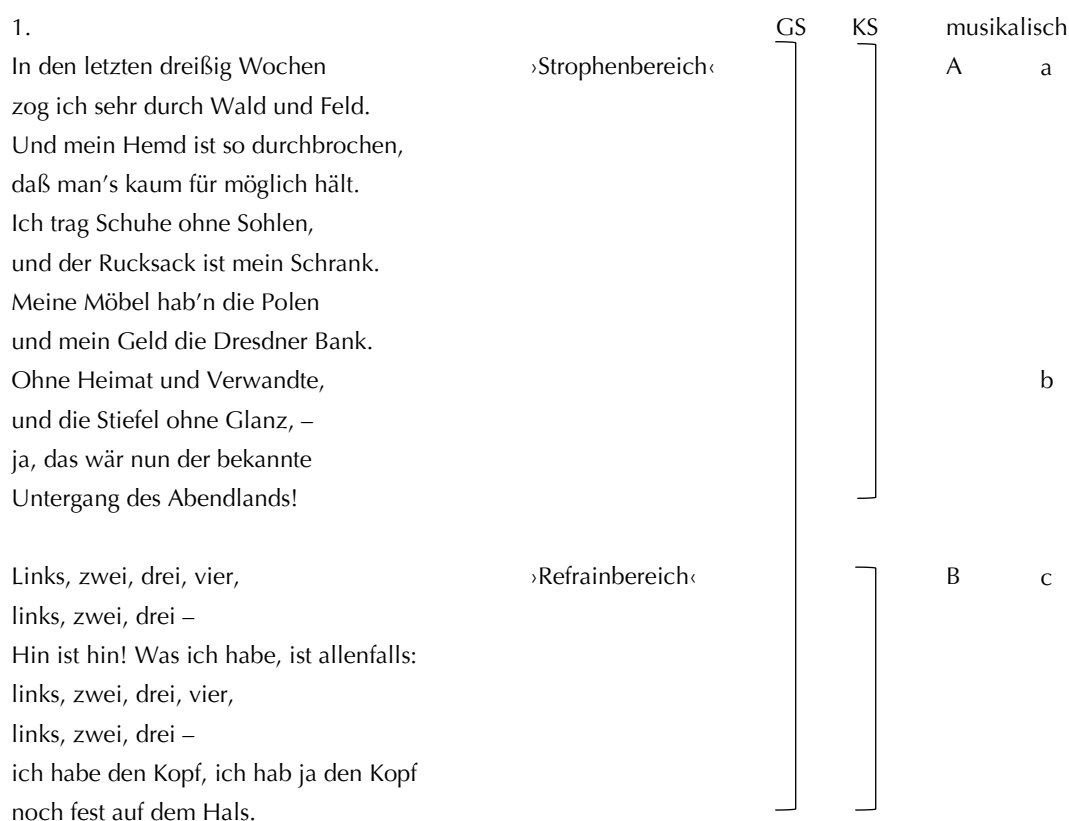


Abbildung 5: Erich Kästner/Edmund Nick, *Marschlied 1945*<sup>72</sup>, Unterteilung der Großstrophen, dargestellt anhand der ersten Großstrophe (GS = Großstrophe, KS = Kleinstrophe)

Die jeweils zweiten Kleinstrophen innerhalb der Großstrophen entsprechen einander textlich bis auf den dritten und vierten Vers, und zudem trägt das in allen drei Großstrophen wiederholte »Links, zwei, drei, vier, / links, zwei, drei –« zu einem hohen Wiedererkennungswert bei.<sup>73</sup> Die textliche Einrichtung legt die Zweiteilung nahe, jedoch zerfällt

71 Z.B. beginnt die dritte Großstrophe mit der Zeile »Ich trag Schuhe ohne Sohlen«, die damit den fünften Vers der ersten Großstrophe nochmals aufnimmt.

72 Zitiert nach Kästner 1998, Bd. 2, 52–54.

73 In der dritten Großstrophe wird das »ich habe den Kopf, ich hab ja den Kopf / noch fest auf dem Hals!« durch das kollektive »wir hab'n ja den Kopf, wir hab'n ja den Kopf / noch fest auf dem Hals!« ersetzt.

der ›Strophenbereich‹ bei Betrachtung des harmonischen Verlaufs der Vertonung in nochmals zwei Teile (Bsp. 7).

4 Takte  
Vorspiel

**A** *Moderato*  
T. 5-11 12 13-16 17-18 19 20 21/23 22/24 25 26 — 27 28

»Strophenbereich«

**B** *Breites Marschtempo*  
29 30 — 31 — 32 33 34 — 35 — 36 — 37 — 38

»Refrainbereich«

Beispiel 7: Edmund Nick, *Marschlied* 1945, harmonischer Verlauf von ›Strophenbereich‹ und ›Refrainbereich‹

Musikalisch ist die grobe Gliederung in zwei Teile (T. 5–28 und T. 29–38) durch den Wechsel von g-Moll nach G-Dur und die geänderte Tempobezeichnung von *Moderato* zu *Breites Marschtempo* sowie den Wechsel vom Alla-breve- in einen 4/4-Takt deutlich markiert. Der erste Teil des ›Strophenbereich‹ ist harmonisch stabil in g-Moll gehalten, wobei über b-Moll ab Takt 13 die parallele Durtonart B-Dur angesteuert wird, die allerdings keine kadenzielle Bestätigung findet, sondern in Takt 20 zunächst auf einen Halbschluss in B-Dur führt. Der zweite Teil des ›Strophenbereich‹ ab Takt 21 mit Auftakt – gewissermaßen eine Hinleitung zum B-Teil<sup>74</sup> – verbleibt durch pendelnde, verminderte Akkorde bzw. Septakkorde harmonisch in der Schwebe und öffnet mit Erreichen der Dominante von g-Moll bzw. G-Dur zum ›Refrainbereich‹ hin, der in Takt 29 mit dem Spitzenton g<sup>2</sup> beginnt. Dort finden sich im Vergleich zum ›Strophenbereich‹ neben den erwähnten Unterschieden des Weiteren eine reichere harmonische Ausgestaltung, die unter anderem in der Sequenzstruktur ab Takt 30 zutage tritt, sowie eine ungleichmäßigere Phrasengestaltung, die bereits in der Textvorlage angelegt ist (Bsp. 8).<sup>75</sup>

74 Inwieweit der von den Takten 21–28 gebildete Formteil b angemessen als ›Prechorus‹ bezeichnet werden könnte, sei an dieser Stelle nicht diskutiert. Zum Begriff und der Entwicklung dieses Formteils vgl. von Appen/Frei-Hauenschild 2015, 60–69.

75 Während die ›Strophe‹ in ihrer Eingliederung von jeweils einer Textzeile in den Umfang von zwei Takten regelmäßig verläuft, nimmt der ›Refrain‹ zehn Takte für sieben Zeilen in Anspruch, obwohl 14 Takte hierfür der Regelfall wären. Für die Verkürzung dürfte ab Takt 29 die geringe Zeilenlänge des »Links, zwei, drei, vier, / links, zwei, drei –« von nur 4+3 Silben verantwortlich sein, die ausschließlich in Viertelnoten gehalten sind. Die folgende Zeile verhält sich mit zwei Takten Umfang plus zwei Achtelnoten Auftakt wieder regulär. So kommt eine Vertonung von drei Textzeilen innerhalb von vier Takten zustande. Nach der Wiederaufnahme des »Links, zwei drei, vier [...]« ab Takt 33 mit demselben Taktumfang wie ab Takt 29 folgt durch die Intensivierung »ich habe den Kopf, ich hab ja den Kopf« und die nur fünfsilbige, letzte Verszeile mit der Lösung »noch fest auf dem Hals« nochmals eine nicht-regelmäßige Gliederung, die insgesamt sechs Takte umfasst. Auch hier geht die beanspruchte Taktanzahl pro Verszeile auf die Textanlage zurück.

## 29 Breites Marschtempo

1.-3. Links, zwei, drei, vier, links, zwei, drei-1. Hin ist hin! Was ich ha - be ist al - len - falls:

33

links, zwei, drei, vier, links, zwei, drei-ich ha-be den Kopf, ich hab' ja den Kopf noch fest auf dem Hals!

Beispiel 8: Edmund Nick, *Marschlied* 1945, T. 29–38, ›Refrainbereich‹, erste Großstrophe. Die Klammern zeigen die Verse an.

Insgesamt ist im *Marschlied* 1945 eine Formgebung nach dem Muster der ›Verse‹/›Chorus‹-Form erkennbar, die im ›Strophenbereich‹ eine nochmalige Unterteilung zulässt<sup>76</sup> und diesen vom musikalisch differenteren, nämlich steigierend gestalteten ›Refrainbereich‹ abhebt.

## Fallbeispiel II: ›Schwacher Refrainbereich‹

Eine solch augenfällige Inszenierung eines ›Refrainbereichs‹ wie im *Marschlied* 1945 ist beispielsweise im Chanson *Ein alter Herr geht vorüber* nicht gegeben. Obwohl es eine ähnliche Bauweise und Abschnittsbildungen wie das *Marschlied* aufweist, ist hier musikalisch kaum ein ›Chorus‹ auszumachen, der einen Kontrast oder gar eine Steigerung zum Vorhergehenden darstellen würde, obwohl es textlich durchaus Hinweise auf einen solchen Funktionsbereich gibt.

[1.]		GS	KS	musikalisch
Ich war einmal ein Kind. Genau wie ihr.	›Strophenbereich‹	}	}	A
Ich war ein Mann. Und jetzt bin ich ein Greis.				a
Die Zeit verging. Ich bin noch immer hier				
und möchte gern vergessen, was ich weiß.				
Ich war ein Kind. Ein Mann. Nun bin ich mürbe.				b
Wer lange lebt, hat eines Tags genug.				
Ich hätte nichts dagegen, wenn ich stürbe.				
Ich bin so müde. Andre nennen's klug.				
Ach, ich sah manches Stück im Welttheater.	›Refrainbereich‹	}	}	B
Ich war einmal ein Kind, wie ihr es seid.				c
Ich war einmal ein Mann. Ein Freund. Ein Vater.				
Und meistens war es schade um die Zeit.				d

Abbildung 6: Erich Kästner/Edmund Nick, *Ein alter Herr geht vorüber*<sup>77</sup>, Unterteilung der Großstrophen, dargestellt anhand der ersten Großstrophe (GS = Großstrophe, KS = Kleinstrophe)

76 Möglich wäre auch eine noch kleingliedrigere Unterteilung auf unterer Ebene, die aber zugunsten der aus genannten Gründen hier vorgenommenen Einteilung nicht berücksichtigt wurde.

77 Zitiert nach Kästner 1998, Bd. 2, 364f.

Die Textvorlage böte das Potenzial für eine kontrastierende bzw. ›Chorus‹-artig steigern- de Inszenierung des B-Abschnitts, da sich hier ein ›Refrainbereich‹ einstellt: Bei den ers- ten beiden Großstrophen unterscheidet sich in den je zweiten Kleinstrophen nur der je zweite Vers, während die drei anderen Verse identisch sind. In der dritten Großstrophe ist allerdings die zweite Kleinstrophe auf sechs Verse erweitert und enthält keinerlei textliche Übereinstimmung zu den entsprechenden vorhergehenden Kleinstrophen, abgesehen vom letzten Vers »Und meistens war es schade um die Zeit«<sup>78</sup>. Dieser Vers, der somit als der feststehende ›Refrain‹ oder ›Aufhänger‹ des gesamten Chansons gelten kann, wird trotz seines geringen Umfangs aufgrund seiner gesonderten Kennzeichnung durch den Wechsel vom 3/4- zum 4/4-Takt und des (freilich kaum merklichen) musikalischen Ein- schnitts, der ihm vorangeht, als kleiner Abschnitt d klassifiziert. In der ersten Kleinstrophe der ersten Großstrophe ist übrigens teilweise bereits textliches Material eingestreut, das dann der ›Refrainbereich‹ wieder aufgreift.

Beispiel 9: Edmund Nick, *Ein alter Herr geht vorüber*, harmonischer Verlauf der ersten und zweiten Großstrophe

Der ›Strophenbereich‹ teilt sich in zwei Achttakter, an deren Ende jeweils die V. Stufe bzw. die Dominante als Ziel erreicht wird (a und b). Der gravierendste Einschnitt, der den ›Strophenbereich‹ (A) vom ›Refrainbereich‹ (B) absetzt, besteht im Wechsel von c-Moll nach C-Dur, wobei der Eintritt der Dur-Tonika nicht wie im *Marschlied* durch eine Überleitung und die Verbindung V-I inszeniert wird, sondern der B-Abschnitt mit einem chromatischen Sekundakkord (T. 19) beginnt. Anschließend setzt sich die harmonische Instabilität fort, indem erst am Abschnittsende in Takt 26 wieder ein grundstelliger Akkord ohne Spannungston erreicht wird. Der Übergang von der einen Tonart in die andere wird also nicht emphatisch markiert, sondern vollzieht sich eher unmerklich. Auch besteht in der melodischen Gestaltung kaum ein Unterschied zum Vorhergehenden, und die rhythmische Einrichtung der Verszeile, die schon den ›Strophenbereich‹ gekennzeichnet hatte (mit drei Achteln Auftakt, punktierter Achtel, Sechzehntel und ansonsten durchgehenden Achteln), bleibt erhalten (siehe oben, Bsp. 6).

Eine eindeutige Übereinstimmung von textlichem Refrain und gleichzeitiger Verwendung von entsprechend qualitativ differentem musikalischem Material ist in diesem Chanson nicht gegeben.<sup>79</sup> Eine musikalische Differenzierung zwischen ›Verse‹ und ›Chorus‹-artigen Formteilen findet nicht statt.

78 In der dritten Großstrophe: »Und meistens ist es schade um die Zeit«.

79 Es mag eine Tendenz bestehen, die letzte Kleinstrophe einer Großstrophe als den gesteigerten ›Chorus‹-Abschnitt anzusehen, insbesondere dann, wenn durch die textliche Anlage – wie z.B. in *Strohhut im Winter* – eine solche Abgrenzung naheliegt, auch wenn musikalisch keine Steigerung stattfindet. Bei

## Fallbeispiel III: ›Minidrama‹

Während *Marschlied 1945* eine ›Verse‹/›Chorus‹-Form ausprägt und *Ein alter Herr geht vorüber* in seinen Formteilen musikalisch äußerst kontrastarm angelegt ist, existieren auch Chansons von Kästner/Nick, die in der Musik eine dezidierte funktionale Unterscheidung der Formteile vornehmen und dabei die bloß zweiwertige Opposition von ›Verse‹ und ›Chorus‹ erweitern.<sup>80</sup> Hierzu gehört das Chanson *Die lust'ge Witwe*, das mehrere, klar abgrenzbare Abschnitte ausprägt, und das durch das textnahe Agieren der Musik und Regieanweisungen Kästners auf die szenische Umsetzung des Chansons<sup>81</sup> im Sinne eines ›Minidramas‹<sup>82</sup> verweist. Dieser theatrale Bezug wirkt möglicherweise auf die Formgebung zurück, wenn mehrere, im musikalischen Charakter deutlich voneinander abgrenzbare Formteile auftreten.

The image shows two systems of musical notation for the first two systems of the song 'Die lust'ge Witwe'.  
 System 1: Starts with tempo 'Schnell, grell' and 'Allegretto' in 2/4 time. It covers measures 5-6 (Vorspiel), 7-8, 9-10, 11-12, and 13-14. It is divided into a 'Refrain' (measures 5-6), '1. Kleinstrophe' (measures 7-10), and '2. Kleinstrophe' (measures 11-14). A bracket labeled 'a' spans measures 5-10, and a bracket labeled 'b' spans measures 11-14. The section is labeled '›Strophenbereich‹'.  
 System 2: Starts with tempo 'Meno mosso' and 'più mosso' in 4/8 time, covering measures 15-18 and 19-21. It is divided into '3. Kleinstrophe' (measures 15-18) and '›Refrain‹' (measures 19-21). A bracket labeled 'c' spans measures 15-21, and a bracket labeled 'd' spans measures 19-21. The section is labeled '›Refrainbereich‹'.  
 System 3: Starts with tempo 'Schnell, grell' and 'Tempo I' in 2/4 time, covering measures 24-30 and 31-32. It is divided into '3. Kleinstrophe' (measures 24-30) and '›Refrain‹' (measures 31-32). A bracket labeled 'c' spans measures 24-32, and a bracket labeled 'd' spans measures 31-32. The section is labeled '›Refrainbereich‹'.  
 System 4: Starts with tempo 'Schnell, grell' and 'Zwischen spiel = Vorspiel' in 2/4 time, covering measures 25-27 and 28-30. It is divided into '3. Kleinstrophe' (measures 25-27) and '›Refrain‹' (measures 28-30). A bracket labeled 'c' spans measures 25-30, and a bracket labeled 'd' spans measures 28-30. The section is labeled '›Refrainbereich‹'.  
 Additional markings include '(langsam beginnen, schneller werden!)' and '(b)'.

Beispiel 10: Edmund Nick, *Die lust'ge Witwe*, harmonischer Verlauf der ersten und zweiten Großstrophe

*Die lust'ge Witwe* folgt in der musikalischen Abschnittsbildung sehr genau den textlich vorgegebenen Kleinstrophen, wobei kleinere kadenzielle bzw. syntaktische Einschnitte innerhalb der Kleinstrophen kaum festzustellen sind. Zwar setzt sich der letzte Vers der Großstrophe durch Taktart- und Tempowechsel (d) innerhalb des Abschnitts C ab, als

Covach findet sich die Beschreibung einer kontrastlosen »simple verse-chorus-form«, die er wie folgt definiert: »while the lyrics are structured according to a verse-chorus pattern, the harmonic scheme offers no contrast between the sections.« (Covach 2005, 73) Da die Chansons von Kästner/Nick sich nicht an gleichbleibenden, harmonischen Patterns orientieren, eignet sich diese Terminologie nicht für musikalisch kontrastarme Chansons wie *Ein alter Herr geht vorüber*, bei denen textlich ein ›Refrainbereich‹ angelegt scheint. Kritik äußert auch Kaiser 2011, 53.

80 Eine jeweils individuell gehandhabte, deutliche Abschnittsbildung, die sich weniger an einem Prinzip im Sinne der ›Verse‹/›Chorus‹-Differenz orientiert, findet sich z.B. in *Tugend und Politik* sowie dem unten noch diskutierten *Lied vom Warten*. Eine auf diese Art angelegte Formgebung resultiert möglicherweise aus der szenischen Aufführung im Kabarett. *Das Leben ohne Zeitverlust* steht dagegen in der Formanlage eher dem Chanson *Die lust'ge Witwe* nahe.

81 Für die Vertonung fügte Kästner im Typoskript die Frage an Nick bei: »Kann man – wäre das ein Effekt – die vorletzten drei Zeilen so komponieren, als sei das Orchestrion kaputt und wiederhole sich? Oder säße dieser Effekt besser nach Schluß beim stummen Spiel? Bis zum Blackout?« (Kästner 1998, Bd. 2, 445) Nick entschied sich für letztere Lösung. Am Ende des Chansons fordert Kästner: »Mänadische Geste; dann Erschrecken über sich; dann Hände entsetzt an die Ohren; dann Musik aus, Licht aus.« (Kästner 1998, Bd. 2, 164)

82 Siehe hierzu unten den Abschnitt *Zur Interpretation*.

exponierte Kadenz ist er allerdings nur schwer vom vorhergehenden Abschnitt zu trennen. Deutlicher ist zuvor der Übergang von Abschnitt B zu C durch Fermaten, die Anweisung *più mosso* und die Dominantöffnung stark als Ankündigung eines ›Chorus-‹ bzw. ›Refrainbereichs‹ inszeniert. Insgesamt kommt eine im Vergleich zu den vorhergehenden Beispielen sehr eindeutige Dreiteilung zustande, die ihre Abschnitte charakteristisch ausprägt, in deren Hintergrund jedoch das Muster eines ›Verse-‹-artigen Abschnitts (hier A+B) in Abgrenzung zu einem ›Chorus-‹-artigen Abschnitt (hier C) durchscheint; dabei entspricht dem ›Chorus-‹-Abschnitt auf textlicher Ebene ein ›Refrainbereich‹ mit in den Großstrophen textlich nur in Details abweichendem Beginn und Ende (siehe oben, Abb. 3), wobei der A-Teil bereits ›Refrain-‹-Anteile aufweist. Ähnlich wie im *Marschlied 1945* folgt auf einen harmonisch stabilen Bereich (A) ein tonal etwas undefinierter Abschnitt (B), und schließlich verwendet Nick im ›Refrainbereich‹ in beiden Chansons eine Sequenz, die er in der dritten Großstrophe der *Lust'gen Witwe* wegen der zusätzlichen Verszeilen erweitert. Die musikalische Abgrenzung der Abschnitte innerhalb des ›Strophenbereichs‹ erfolgt in der *Lust'gen Witwe* jedoch deutlicher als im *Marschlied*.<sup>83</sup>

Zu diesen vielseitigen, formalen Behandlungen, die vor der Folie eines im Grunde zweiteiligen Modells erkennbar werden, gesellen sich noch weitere Gestaltungen, die zwar textliche Refrains, aber eine andere musikalische Formgebung aufweisen, als einen ›Verse-‹ von einem ›Chorus-‹-Bereich zu unterscheiden. Allerdings bleiben auch dort die Mittel der Abschnittsbildung und ein differenziertes Zusammenspiel von textlichem Refrain und seiner musikalischen Realisation erhalten. Sie werden hier nur in Auswahl dargestellt.<sup>84</sup>

## Weitere Formen der Refrainbehandlung

Insbesondere die schwächeren musikalischen Einschnitte, die auf Takt-, Tonart- bzw. Tempowechsel verzichten, spielen für die musikalische Abschnittsbildung weiterer Formen abseits der ›Verse-‹/›Chorus-‹-nahen Chansons eine Rolle. Im Couplet<sup>85</sup> *Man verträgt nichts mehr* (Bsp. 11) weisen alle Strophen die gleiche Bauform mit einem für die Coupletform typischen Refrainvers am Ende jeder Strophe auf. Eine Unterteilung in Groß- bzw. Kleinstrophen ist nicht notwendig, da die Strophen dem Prinzip ›Großstrophe = Kleinstrophe‹ entsprechen. Musikalisch finden sich ausschließlich kadenzielle Einschnitte, nicht aber z.B. Tonart-, Tempo- oder Charakterwechsel. Abschnitt a führt von der I. zur V. Stufe; dem schließt sich ein sequenzieller Abschnitt b (T. 7–12) an, der sich zum Ende hin emphatisch auf einem kadenzierenden Quartsextakkord öffnet und eine syntaktische Analogie zu T. 1–6 bildet. Da alle Verse je zwei Takte beanspruchen, ergibt sich so eine Gliederung von 6+6+2 Takten, weshalb ein gesonderter Abschnitt c angenommen wird, der gleichzeitig den einzeiligen ›Refrain‹ aufweist.

83 Dies geschieht in der *Lust'gen Witwe* durch den Takt-, aber insbesondere durch den Tempowechsel von Abschnitt A zu B, die beide im *Marschlied* ausbleiben.

84 Ausführlich zu weiteren musikalischen Formen in den Chansons von Kästner und Nick vgl. Ernst 2016.

85 Rösler beschreibt die ›Couplet-Form‹ »als Folge von Strophen unterschiedlichen Inhalts, die jeweils ihre Pointe im gleichlautenden Refrain [...] finden. Das ästhetische Vergnügen resultiert aus der Kopplung wechselnder Strophen mit einem Refrain, der zu den ›Situationen‹ der Strophen immer wieder paßt.« (Rösler 1980, 238). Er verweist weiterhin auf Couplets mit umfangreicheren Refrains bei unter anderem Tucholsky und Hollaender. Dementsprechend ist seiner Ansicht nach eine eindeutige Trennung von Chanson und Couplet nicht möglich. Vgl. ebd., 240f.

2 Takte A  
 Vorspiel T. 3-4 5 6 7—— 8 9 10 11 12 13 14—— 15-16 »Refrain«

Beispiel 11: Edmund Nick, *Man verträgt nichts mehr*, harmonisches Schema

Insbesondere das *Ringelspiel* 1947 bietet mit seinen zehn Chansons eine Formenvielfalt, in der kadenzelle Einschnitte und der gezielte Einsatz eines Refrains eine wichtige Rolle spielen. Nicht immer treffen identisches musikalisches Material und gleicher Text aufeinander. So sind etwa in *Flüchtlingsfrau* (Bsp. 12) einander entsprechende Textstellen teils unterschiedlich vertont.<sup>86</sup> Um diese ›Widersprüche‹ analytisch einzufangen, bietet eine gesonderte Betrachtung von musikalischer und textlicher Ebene besonders offensichtlich methodische Vorteile.<sup>87</sup>

Beispiel 12: Edmund Nick, *Die Flüchtlingsfrau* (aus *Ringelspiel* 1947), Refraintexte mit unterschiedlicher Melodie

Als Beispiel dafür, dass umgekehrt an mit dem ›Refrainbereich‹ assoziierten Stellen innerhalb der musikalischen Form nicht jedes Mal zwangsläufig ein textlicher ›Refrain‹ auftreten muss, kann das *Herbstlied*<sup>88</sup> dienen. Das Chanson repräsentiert musikalisch die Form A-B-A'-B'-A''. In den A-Teilen ist die Melodie jeweils vollkommen identisch, der Text stimmt jedoch nur am Beginn der Teile A und A'' bzw. in allen drei A-Teilen erst nach jeweils vier Takten vollständig überein (siehe Bsp. 13, A', T. 28 mit Auftakt bzw. A'', T. 54 mit Auftakt). Die Texte der B-Teile weisen keinerlei Refrains auf und gehören folglich dem ›Strophenbereich‹ an.

86 Berücksichtigt sind hier nur die Endrefrain-Zeilen einer jeden Strophe. Im Stropheninneren erscheint dieselbe Zeile »Und es schneit. Und mich friert. Und es schneit.« Auch hier ist die Melodie zu dieser Zeile (nicht die Begleitung) in der ersten und dritten Strophe identisch, während die zweite Strophe abweicht.

87 Vgl. Kaiser 2011, 54.

88 Nick 1964, 19–21, bzw. Kästner 1998, Bd. 2, 373f.



A  
Nun gibt der Herbst dem Wind die Sporen. Die bun-ten Laub-gar-di-nen wehn. Die

A'  
Ist man denn wirk-lich nur ge-bo-ren, um wie die Jah-re zu ver-gehn? Die

A''  
Nun gibt der Herbst dem Wind die Sporen und ga-lop-piert durch die Al-leen. Die

8  
Stra-ßen äh-neln Kor-ri-dor-ren, in de-nen Tü-ren of-fen stehn.

32  
Stra-ßen äh-neln Kor-ri-dor-ren, in de-nen Tü-ren of-fen stehn.

56  
Stra-ßen äh-neln Kor-ri-dor-ren, in de-nen Tü-ren of-fen stehn.

Beispiel 13: Edmund Nick, *Herbstlied*, ›Refrainbereiche‹

Die Wiederaufnahme der Melodie des A-Teils garantiert im Eintritt des A'-Teils die Identifikation dieses Abschnitts als Wiederkehr des Anfangs von Takt 4, obwohl textlich zunächst kein Refrain vorliegt. Musikalisch ist der Wiedereintritt der A-Teile durch die in allen Stimmen unisono geführte Melodie gekennzeichnet, die jeweils erst nach einem Takt wieder ausharmonisiert wird.<sup>89</sup> Das Beispiel ist gerade deshalb so bemerkenswert, weil es musikalisch auf eine Weise inszeniert ist, die auch bei partieller Abwesenheit eines textlichen Refrains (A' und A'') die Identifikation als ›Refrainbereich‹ zulässt.

\* \* \*

Die konkrete Formgestaltung ist in den Chansons von Kästner/Nick sowohl textlich als auch musikalisch komplex, und nicht immer sind alle Formteile funktional eindeutig klassifizierbar. Allgemein folgt Nick in der kleinstrophischen Formgestaltung der Chansons der textlichen Strophenbildung von Kästner, allerdings sind auch diesbezüglich individuelle Lösungen durch mehr oder weniger starke Einschnitte in Form von Takt-, Tonart-, Charakter- und/oder Tempowechseln bzw. Kadenzformulierungen vorhanden, die verschieden stark untergliederte musikalische Großstrophen verursachen. Diese können sich einer funktionalen Opposition der Formteile im Sinne des Gegensatzpaares ›Verse‹/›Chorus‹ annähern, diese Zweiwertigkeit kann aber auch weiter ausdifferenziert werden, oder es wird auf eine solche formfunktionale Differenzierung gänzlich verzichtet. Wie der folgende Abschnitt zeigen wird, bietet in der verwirrenden Vielgestalt der formalen Möglichkeiten die für das Chanson spezifische Interpretationsweise ein Mittel, um Orientierung zu schaffen bzw. um eine performative Gliederungsebene hinzuzufügen.

89 Die Klavierbegleitung ist auf eine Steigerung hin angelegt: Der jeweils erste Takt wird zunächst einstimmig (T. 4), dann in Oktaven in der rechten Hand (T. 28) und schließlich in Oktaven in beiden Händen (T. 52) begleitet.

## ZUR INTERPRETATION<sup>90</sup>

Die teilweise starke Zergliederung der Texte Kästners gründet sich möglicherweise auf eine dem Chanson eigene, balladeske Erzählweise bzw. einer mehr oder minder ausgeprägten Nähe zum Theater, wie sie Yvette Guilbert anspricht:

Das Chanson, auf Grund der zeitlichen Raffung der Handlung, der Schnelligkeit, in der sich eine Komödie oder ein Drama in wenigen Strophen vollzieht, verlangt vom Interpreten in den Minuten, die ihm zur Verfügung stehen, eine außerordentliche Virtuosität.<sup>91</sup>

Im Normalfall werden Chansons nicht von professionellen Sänger\*innen<sup>92</sup> wiedergegeben, sondern von z.B. Schauspieler\*innen. Womöglich trägt dieser Umstand auch zur charakteristischen Präsentation von Chansons bei.

Die Pariserin Guilbert, die ab den 1890er Jahren große Erfolge feierte und deren Chanson-Interpretationen weitreichende Wirkung zeigten, räumt dem Text den Vorrang vor der Musik ein<sup>93</sup> und beschreibt die Nutzung eines »gemischten Einsatz[es] der Sprech- und der Gesangsstimme«, um der Darbietung »Farbe« zu verleihen und »unsere Gestalten, die Sujets, ihre Atmosphäre und die Epoche«<sup>94</sup> zu illustrieren. Darüber hinaus erläutert sie ihren eigenen Vortragsstil:

Was ist ein Übergangsrhythmus?

Er ist das neue Element, das ich in die Kunst der Diseuse einführte, ›meine Entdeckung‹, die ich in der Zeit meiner Anfänge machte. Seither wird er von allen nachgeahmt. [...] Es ging darum, den musikalischen Rhythmus zu verlassen und ihn durch das rhythmisierte *Wort* zu ersetzen, und dies den Betonungen und Anforderungen des Textes gemäß. [...] Die Schwierigkeit [...] bestand nicht darin, den Rhythmus der Melodie zu verlassen, sondern darin, genau an der richtigen Stelle zu ihm zurückzukehren.<sup>95</sup>

90 Innerhalb der Interpretation ist der im Folgenden diskutierte, spezifische Stimmeinsatz zwar nur ein Aspekt neben Mimik, Gestik etc., allerdings besitzt er musikalisch die größte Relevanz.

91 Guilbert 1981, 55.

92 Häufig waren Frauen diejenigen Stars des Kabarets, die auch die Chansons sangen. Bei der Interpretation der Chansons von Kästner/Nick in der *Schaubude* lag das Geschlechterverhältnis von Männern zu Frauen bei ca. 2 zu 3.

93 »Ich bin in erster Linie Schauspielerin und *nicht* Sängerin im landläufigen Sinn des Wortes, und der Musiker, der Komponist, ist für mich im Vergleich zum Dichter von zweitrangiger Bedeutung, weshalb man mich auch ›Diseuse‹ genannt hat.« (Guilbert 1981, 56; Hervorhebung original) Der Vorrang des Worts gegenüber der Musik erklärt also den von Guilbert präferierten Begriff der ›Diseuse‹. Allgemein kursiert als andere Bezeichnung z.B. auch ›Chansonnière‹, allerdings existieren hierfür teils widersprüchliche Definitionen. Das *Metzler Kabarett Lexikon* gibt beispielsweise an, dass im Deutschen ›Chansonnière‹ sowie ›Chansonnier‹ üblich seien, während sich die als Bezeichnung für die Vortragenden korrekten französischen Begriffe ›Chanteuse‹ und ›Chanteur‹ nicht durchgesetzt hätten. Außerdem sei für die Interpretin fremder Chansons früher der Begriff ›Diseuse‹ gebräuchlich gewesen, der sich aber gegen ›Chansonnière‹ nicht habe behaupten können, wobei nicht ganz klar wird, ob dies für den deutschen oder den französischen Sprachgebrauch gilt (vgl. Budzinski/Hippen 1996, 61 und 73). Ruttowski (2013, 170, Anm. 7) unterscheidet zwischen ›Diseuse‹ mit eher gesprochenen Anteilen und ›Chansonette‹, die häufiger singe. Allerdings gibt das *Metzler Kabarett Lexikon* an, dass ›Chansonette‹ »im Französischen ein ›kleines Lied‹ (und nicht die Vortragende) bezeichnet.« (Budzinski/Hippen 1996, 73)

94 Guilbert 1981, 44.

95 Ebd., 54 (Hervorhebung original). Der Begriff ›Übergangsrhythmus‹ lautet im Original »le rythme fondu«, was nach Anmerkung des Übersetzers auch »fließender Rhythmus« bzw. »rhythmische Überblendung« bedeutet (ebd., 110, Anm. 1).

Zwar ist damit die Technik eines Wechsels von einem streng am vorgegebenen Rhythmus orientierten Vokalpart und einer freieren Handhabung beschrieben, jedoch ist ihr gezielter Einsatz nicht genau definiert, sodass sich die konkrete Anwendung bei der individuellen Interpretation einer jeden Vortragenden unterscheiden kann.<sup>96</sup>

Präziser formuliert Bertolt Brecht in seiner Anweisung »Über das Singen der Songs« der *Dreigroschenoper* unterschiedliche Formen des Vortrags und trennt strikt die drei Ebenen

nüchternes Reden, gehobenes Reden und Singen, [...] und keinesfalls bedeutet das gehobene Reden eine Steigerung des nüchternen Redens und das Singen eine solche des gehobenen Redens. Keinesfalls also stellt sich, wo Worte infolge des Übermaßes der Gefühle fehlen, der Gesang ein.<sup>97</sup>

Des Weiteren macht er einen besonderen Effekt im Frei-Rhythmischen aus, wobei der anschließende Eintritt der Melodie ein auffallendes Moment darstellt:

Was die Melodie betrifft, so folgt er [der Schauspieler] ihr nicht blindlings: es gibt ein Gegen-die-Musik-Sprechen, welches große Wirkung haben kann, die von einer hartnäckigen, von Musik und Rhythmus unabhängigen und unbestechlichen Nüchternheit ausgehen. Mündet er in die Melodie ein, so muß dies ein Ereignis sein; zu dessen Betonung kann der Schauspieler seinen eigenen Genuß an der Melodie deutlich verraten.<sup>98</sup>

Zwar lässt sich aus den zitierten Aussagen kein System für den Einsatz von Gesangs- und Sprechstimme ableiten, jedoch wird deutlich, dass zur hervorhebenden Emphase ein Wechsel in eine jeweils andere vokale Qualität dienlich ist.<sup>99</sup>

Brechts Einteilung in »nüchternes Reden, gehobenes Reden und Singen« erscheint problematisch hinsichtlich der genauen Abgrenzung von nüchternem und gehobenem Reden, da er in der Beschreibung der Kategorien eher vage bleibt. In den folgenden Analysen wird für eine möglichst exakte Unterscheidung eine Vierteilung in »frei-rhythmisch gesprochen«, »rhythmisch gesprochen«, »frei-rhythmisch gesungen« und »gesungen« verwendet (Tab. 1): Das frei-rhythmische Sprechen kommt der freien Rezitation gleich, denn es berücksichtigt weder den notierten Rhythmus noch die notierte Melodie. Dagegen werden beim rhythmischen Sprechen zwar die vorgegebenen Tondauern umgesetzt, jedoch die Tonhöhen vernachlässigt. Die Kategorie »gesungen« ist dann erfüllt, wenn sowohl vorgegebene Tonhöhen als auch der Rhythmus befolgt werden, wohingegen die Einhaltung der Tonhöhe mit freier Anwendung des Rhythmus unter »frei-rhythmisch gesungen« rubriziert wird. Diese Unterscheidung lässt sich zwar teilweise ebenso nur unscharf tref-

96 Ein hinsichtlich Sprechen, Sprechgesang und Singen freier Umgang mit dem schriftlich fixierten Vokalpart ist gleichfalls innerhalb von Couplets einer Operette nicht unüblich (vgl. Schneider 1995, 1029). Auch Komponisten, die im Kabarett wirkten, lieferten Beiträge zur Gattung der Operette. Hierzu gehörte z.B. Oscar Straus (vgl. Budzinski/Hippen 1996, 384). Edmund Nick schuf Operetten bzw. Musikalische Lustspiele, z.B. *Das kleine Hofkonzert* (UA 1935), *Über alles siegt die Liebe* (UA 1940), *Karusell! Karussell!* (UA 1942), *Das Halsband der Königin* (UA 1948). Vgl. das Werkverzeichnis in Nick 1982, 105.

97 Brecht 1991, 65.

98 Ebd., 66.

99 Die Melodie wird bei den Chansons von Kästner/Nick üblicherweise im Klavier, in der Regel in der Oberstimme, mitgespielt. Dadurch erhalten Sänger\*innen die Freiheit, bei Bedarf, z.B. wenn es die Situation des Ausdrucks notwendig erscheinen lässt, in Sprechgesang überzugehen oder auch völlig frei zu rezitieren.

fen, zumal die Interpretation von Kabarett-Chansons durch nicht-ausgebildete Gesangsstimmen eine klare Abgrenzung des Sprechens vom Singen bisweilen erschwert. Jedoch kann im Vergleich zu Brecht, der keine weitere Spezifikation seiner Kategorien angibt, durch die Einteilung in die vorgeschlagenen vier Kategorien mit Zuweisung der entsprechenden Parameter Rhythmus und Tonhöhe deutlicher klassifiziert werden.<sup>100</sup> Die wechselseitige Abgrenzung der vokalen Qualitäten<sup>101</sup> kann übrigens in der interpretatorischen Praxis durch ein Absetzen, also z.B. ein Pausieren oder Atmen zwischen Phrasen, angezeigt werden.<sup>102</sup>

	frei-rhythmisch gesprochen (fg)	rhythmisch gesprochen (rg)	frei-rhythmisch gesungen (fs)	gesungen (s)
Rhythmus	—	x	—	x
Tonhöhe	—	—	x	x

Tabelle 1: Kategorisierung der Parameter für die Untersuchung der Interpretation von Chansons (— = nicht berücksichtigt; x = berücksichtigt)

Rösler erläutert in seiner exemplarischen Aufführungsanalyse unter anderem neben einer Variabilität des Sprechens und Singens sowie der Veränderung des Stimmtimbres je nach dargestellter Figur die Möglichkeit der agogischen Schwankung im Vokalpart, die in der vorgeschlagenen Systematik durch die je frei-rhythmischen Varianten abgedeckt ist. Dadurch könnten auch individuelle Textbetonungen zustande kommen, die möglicherweise unabhängig vom vorgegebenen Betonungsschema der Taktordnung wären. Zudem orientiere sich der Gesangspart im Refrain im Vergleich zur Strophe näher am Notentext.<sup>103</sup>

Im nun folgenden Vergleich der Aufnahmen des *Marschlieds 1945* von Ursula Herking, der originalen Interpretin dieses Chansons, und Susanne Brantl steht sowohl der spezifische Einsatz der vokalen Qualitäten auf Grundlage der Systematik aus Tabelle 1 im Fokus<sup>104</sup>, als auch dessen Verhältnis zu den Ergebnissen der Formanalyse im Fallbeispiel I und hinsichtlich der Phrasengliederung. In den Interpretationen lassen sich teils auch in den rhythmisch gebundenen Bereichen besonders gegen Ende einer Phrase hin kleinere rhythmische Schwankungen feststellen, die in Abbildung 7 zugunsten einer nicht allzu kleingliedrigen Unterteilung vernachlässigt wurden.

100 Zur Anwendung computergestützter Analysemethoden von vokaler Gestaltung vgl. z.B. Hähnel/Marx/Pfleiderer 2014.

101 Ist in diesem Beitrag in vokalem Zusammenhang von ›Qualitäten‹ die Rede, ist damit keineswegs eine Wertung intendiert, sondern lediglich die unterschiedliche Berücksichtigung der rhythmischen bzw. diastematischen Parameter nach Tabelle 1.

102 Teilweise sind zwischen den Phrasen auch im Notentext Pausen notiert.

103 Vgl. Rösler 1980, 274. Rösler analysiert das *Groschenlied* von Friedrich Hollaender in der Interpretation von Blandine Ebinger. In der Terminologie dieses Aufsatzes entsprechen Röslers ›Refrain‹ bzw. ›Strophe‹ dem ›Refrainbereich‹ bzw. dem ›Strophenbereich‹.

104 In den letzten vier Takten singen sowohl Herking als auch Brantl: »Ich hab' ja den Kopf, ich hab' ja den Kopf noch fest auf dem Hals« anstelle des Wortlauts der Notenausgabe »Ich habe den Kopf, ich hab' ja den Kopf [...]« (Nick 1964, 12f.), die als schriftlich fixierter Ausgangspunkt für die Analyse der Interpretationen dient.

H	fs	s	fg	s	fg
B	fg	fg	fg	fg	fg

[Moderato]

4 5 6 7 8 9 10 11 12

a) In den letzten drei-Big Wo-chen zog ich sehr durch Wald und Feld. Und mein Hemd ist so durch-bro-chen, daß man's kaum für mög-lich hält. Ich trag

H	(fg)	rg	s	fg
B	(fg)	fg	fg	s

13 14 15 16 17 18 19 20

b) Oh-ne

H	(fg)	fg	fg	s
B	(fg)	fg	fg	s

21 22 23 24 25 26 27 28

Hei-mat und Ver-wand-te, und die Stie-fel oh -ne Glanz, ja, das wär nun der be - kann-te Un - ter-gang des A-bend-lands.

H	rg	fs	fg
B	fs/fg	fs/fg	s

29 **B** Breites Marschtempo 30 31 32

c) Links, zwei, drei, vier, links, zwei, drei - Hin ist hin! Was ich ha - be ist al - len - falls:

H	rg	s
B	rg/s	s

33 34 35 36 37 38

links, zwei, drei, vier, links, zwei, drei - ich ha - be den Kopf, ich hab' ja den Kopf noch fest auf dem Hals!

Abbildung 7: Edmund Nick, *Marschlied 1945*, Vergleich der Interpretationen von Ursula Herking (H) und Susanne Brantl (B) hinsichtlich der Sing- bzw. Sprechanteile in der ersten Großstrophe (fg = frei-rhythmisch gesprochen; rg = rhythmisch gesprochen; fs = frei-rhythmisch gesungen; s = gesungen; doppelter Trennstrich = Abgrenzung der Interpretationsqualitäten; einfacher Trennstrich = Eingrenzung der musikalischen Phrase, die ohne ein Absetzen, also z.B. ein Pausieren oder Atmen zwischen den Phrasen, umgesetzt wird)

🔊 [http://storage.gmth.de/zgmth/media/957/Ernst\\_audio\\_1.mp3](http://storage.gmth.de/zgmth/media/957/Ernst_audio_1.mp3)

Audiobeispiel 1: Edmund Nick, *Marschlied 1945*, Vorspiel und erste Großstrophe (*Tatort Deutschland*, Ursula Herking und Ensemble, WortArt 78054-1, 1999, Aufnahme 1946 [?], 0:19–1:41)

🔊 [http://storage.gmth.de/zgmth/media/957/Ernst\\_audio\\_2.mp3](http://storage.gmth.de/zgmth/media/957/Ernst_audio_2.mp3)

Audiobeispiel 2: Edmund Nick, *Marschlied 1945*, Vorspiel und erste Großstrophe (*Das Leben ohne Zeitverlust*, Susanne Brantl/Gerold Huber, Russki Record, 2004, Aufnahme 2003/2004, 0:00–1:17)

Die unterschiedliche Auslegung der Rolle<sup>105</sup> und die damit einhergehenden, verschiedenen Interpretationsansätze<sup>106</sup> von Susanne Brantl und Ursula Herking spiegeln sich unter

105 Die im *Marschlied 1945* dargestellte Figur ist eine Flüchtlingsfrau. Vgl. die einleitenden Sätze zu diesem Chanson in Kästner 1998, Bd. 2, 52: »Noch immer zogen Tausende und aber Tausende über die Landstraßen. Der sarkastische Optimismus, der damals viele der Flüchtlinge beseelte, ist verschwunden.« Zum Begriff der »Rolle« in der Kabaretttheorie vgl. z.B. Vogel (1993, 82–85), der sich auf die dreiteilige Unterscheidung von Henningsen (1967, 19–23) bezieht, aber schließlich Rahmenfigur (»durch einen sehr engen und bisweilen sogar widersprüchlichen Satz von Merkmalen charakterisiert«; Vogel 1993, 84) und Darstellerfigur (die »aus Merkmalen der Person des Bühnendarstellers besteht oder zu bestehen vorgibt«; ebd.) destilliert. Diese Unterscheidung exemplifiziert er auch anhand von Chansons (ebd., 86–90).

anderem im Umgang mit den Sprech- bzw. Singanteilen wider: Während Brantl größtenteils abseits des festen Metrums frei-rhythmisch spricht, nutzt Herking eine breite Palette des Ausdrucksspektrums in raschem Wechsel verschiedener Qualitäten des Stimmeinsatzes. So weist Herking in der ersten Zeile von Abbildung 7 (T. 4–12) jeder Gedichtzeile und damit jedem Zweitakter eine eigene Qualität zu, wodurch sie eine Gliederung auf Ebene der Phrasen vornimmt. Großflächiger gliedert sie im weiteren Verlauf bis Takt 28, indem sie jeweils über mehrere Takte hinweg eine einzige Stimmqualität verwendet. Dennoch markiert sie die Phrasengrenzen regelmäßig durch Absetzen am Phrasenübergang.

Derart geordnet verfährt Brantl nicht, und besonders im ›Refrainbereich‹ (ab T. 29) ist in ihrer Interpretation kaum mehr Sprechen vom Singen zu trennen, da sie die exakten Tonhöhen teils trifft, teils nur streift. Sie verwendet also Mischformen der Stimmqualitäten, während Herking sauber zwischen den Kategorien trennt. Die vier Takte zu Beginn (T. 4–8) fasst sie, anders als Herking, ohne abzusetzen zusammen und verzichtet damit auf eine schematische Unterteilung in jeweils zwei Takte, wie sie sie anschließend (T. 8 mit Auftakt bis T. 20) durchgehend vornimmt, was durch entsprechende Interpunktion im Text gerechtfertigt ist.

Beiden Interpretationen ist der Übergang in rhythmisch gebundenes Singen im siebten Vers gemein, womit sie die im Vergleich zum Vorhergehenden melodiösere Linie aufnehmen (»Meine Möbel hab'n die Polen«, T. 16–20). Die darauffolgenden Takte ab Takt 21 werden von beiden bis Takt 25 frei gesprochen, um den »Untergang des Abendlands« (T. 26–28) gesanglich in Szene zu setzen, und das in allen drei Strophen wiederkehrende »Links, zwei, drei, vier« (und damit der ›Refrainbereich‹ ab Takt 29) emphatisch vorbereitet. Dieser G-Dur-Abschnitt in den Takten 29–38 verbleibt wiederum in beiden Interpretationen – abgesehen von einigen gesungenen Noten – in relativ frei-gesprochener Gestaltung, um schließlich das ›Motto‹ des Chansons »Ich hab' ja den Kopf noch fest auf dem Hals« (T. 34–38) gesanglich umzusetzen.

Insgesamt nutzt Brantl noch mehr als Herking das Mittel des Singens im Chanson an exponierten Stellen, um diese damit von anderen Teilen abzuheben. Beide gehen jeweils an Stellen in Gesang über, an denen die Formanalyse (siehe oben, Bsp. 7) Einschnitte auf der großformalen Gliederungsebene zeigte, und kündigen so das Ende des aktuellen Abschnitts bzw. den Beginn eines neuen Abschnitts an. Im *Marschlied* betrifft dies Takt 17 bzw. 18 jeweils mit Auftakt bis Takt 20, wobei hier der Übergang ins gebundene Singen durch die kantablere Melodie im Notentext bereits angelegt ist, sowie Takt 27–28. Schließlich heben beide Interpretationen die ›Refrains‹ zum Ende des Chansons (T. 36–39) durch den Wechsel in Gesang hervor. Da Brantl Gesang nur sehr ökonomisch einsetzt, werden diese Stellen in ihrer Interpretation deutlicher akzentuiert als bei Herking, die

Nicht zuletzt bleibt die Einbindung des Chansons in den Zusammenhang eines Kabarettprogramms mit verschiedenen Elementen zu erwähnen (vgl. ebd., 46). In ihrer Untersuchung zur Imagekonstruktion von Diseusen zur Zeit der Weimarer Republik spricht Sandra Danielczyk (2017, insbesondere 54–61) in Bezug auf das Rollenbild der Diseuse von einem »Mischtyp zwischen den Polen der Rollendarstellung und der Selbstinszenierung« (ebd. 59). Sowohl bei Rösler (1980, 266) als auch bei Rutkowski (2013, 167) erscheint der Aspekt der ›Distanzhaltung‹ zum Dargestellten, der ein wesentliches Moment der Rollenauffassung bei Bertolt Brecht bildet (vgl. Haß 2014, 305). Es darf also bezüglich der Darstellerin ein ›Dazwischen‹ konstatiert werden, das sich im Rahmen des Darzustellenden, also des Vortragstoffes bzw. der vorgegebenen Rolle (z.B. einer Flüchtlingsfrau), und der Selbstinszenierung als Diseuse bewegt. Die ›reale Person‹ bleibt dabei ungreifbar (vgl. Danielczyk 2017, 57).

106 Vgl. Schiwietz 2012, 323.

zuvor bereits kleingliedriger differenzierte. Durch den Wechsel der vokalen Qualitäten besteht die Möglichkeit, sowohl auf der mikroformalen Ebene Phrasen voneinander abzusetzen, als auch ganze Formteile zu beschließen und so eine makroformale Gliederung des Chansons vorzunehmen. Beide formalen Ebenen – die mikro- wie die makroformale – kommen für eine Priorisierung in der individuellen Interpretation in Betracht, wobei sich die Fokussierung auf eine der beiden Ebenen anbietet, wie es in den Interpretationen von Brantl und Herking zu sehen ist: Herking fokussiert eine Differenzierung der Phrasen und verwendet insgesamt mehr Singstimme, wodurch sie die Formteile wechselseitig nicht so deutlich abgrenzt wie Brantl, obwohl auch Herking zu den Formteilgrenzen hin Gesang einsetzt. Auch den ›Refrainbereich‹ gestaltet Herking in kleingliedrigen Wechseln der Stimmqualität und trägt damit den teils verkürzten Versen und dadurch verursachten verkürzten Phrasen Rechnung. Die Verwendung der Singstimme hat bei Herking auf makroformaler Ebene also keine so stark zäsurbildende Wirkung wie bei Brantl, die sich diese vokale Qualität – zumindest in der ersten Großstrophe – für entsprechende Positionen innerhalb der musikalischen Form aufspart. Trotz des vielgestaltigen und individuellen Einsatzes der Sprech- und Gesangsstimme im Chanson, dessen Differenzen in der Gestaltung innerhalb der jeweiligen Interpretation bis in die einzelnen Strophen hineinreichen können, scheint zumindest die nach dem Schema von Tabelle 1 ›gesungene‹ Variante für besonders exponierte Stellen reserviert.<sup>107</sup>

Obwohl die frei-rhythmischen Anteile im Prinzip nicht an die musikalisch vorgegebenen Taktgruppen gebunden sind, lässt sich dennoch feststellen, dass der Vortrag der Gedichtzeilen mit den zugehörigen musikalischen Phrasen koordiniert bleibt, wobei ein gewisser Toleranzbereich besteht. Im *Marschlied 1945* zeigt sich des Öfteren ein verspätetes Einsetzen des Vokalparts bzw. ein Beenden der Gedichtzeile vor dem Ende der musikalischen Phrase, die der Instrumentalpart trägt. Die meist zweitaktige Gliederung gibt hier das Regulativ vor, innerhalb dessen gewisse Freiheiten in der Ausgestaltung bestehen.

Dass die beiden folgenden Großstrophen nicht mehr exakt der Gestaltung der ersten Großstrophe folgen, zeigt weitere Möglichkeiten der spezifischen Anwendung der vokalen Differenzierung durch Stimmqualitäten auf. Bemerkenswert ist insbesondere der Verzicht auf Gesang in den Takten 17–20 in beiden Interpretationen, wodurch die formale Zweiteilung der Komposition – in der Formanalyse (Bsp. 7) durch Majuskeln gekennzeichnet – verdeutlicht wird, zumal auch Herking den Sprechanteil in Abschnitt A deutlich erhöht, wie ihn Brantl bereits in der ersten Großstrophe etabliert hatte. Außerdem gestaltet Brantl den ›Refrainbereich‹ ab Takt 29 in der zweiten und dritten Strophe deutlich gesanglicher als dies in der ersten Strophe der Fall ist (während Herking dort zwar das »Links, zwei, drei, vier, / links, zwei, drei –« vorwiegend rhythmisch spricht, die anderen Takte aber singt). Dadurch deutet sich ein Prinzip an, ganze Formteile in je einer einzigen vokalen Qualität zu gestalten und damit voneinander abzusetzen, z.B. indem ein (frei-rhythmisch) gesprochener ›Verse‹ bzw. ›Strophenbereich‹ von einem (frei-rhythmisch) gesungenen ›Chorus‹ bzw. ›Refrainbereich‹ abgesetzt wird.

Diese Zuweisung bestimmter Stimmqualitäten zu Formteilen kann insbesondere dann im Sinne einer ›performativen Formgebung‹ wirksam werden, wenn in der notierten Komposition selbst kaum musikalische Kontraste vorherrschen, jedoch eine textliche Un-

107 Im Gegensatz dazu schreibt Sandra Kreisler als zeitgenössische Chansoninterpretin hinsichtlich des Einsatzes der Sprechstimme: »Also sollte man sich klar begrenzen und nur wenige, besonders wirksame Sätze nicht singen.« (Kreisler 2012, 91; Hervorhebung original)

terscheidung hinsichtlich ›Strophenbereich‹ und ›Refrainbereich‹ möglich erscheint. In einer Aufnahme des Chansons *Die lust'ge Witwe* mit Ursula Herking<sup>108</sup> deckt sich die Verwendung der vokalen Qualitäten in allen drei Großstrophen deutlich mit der Zuweisung von ›Strophen-‹ und ›Refrainbereich‹ in diesem Aufsatz (vgl. Bsp. 10), indem in den musikalischen Abschnitten A und B klar die (frei-)rhythmischen Sprechanteile überwiegen, während Herking ab T. 20, *più mosso* den ›Refrainbereich‹ mit dem Wechsel in Gesang vorbereitet und die gesangliche Qualität den gesamten Abschnitt C dominieren lässt. Durch ihre Interpretation klärt Herking so die Funktion der musikalischen Abschnitte. Ähnliches vollzieht sich im Chanson *Der Nachhauseweg* (Bsp. 11), wenn Herking im ersten Durchlauf die gesangliche Umsetzung für den Refrain »Man verträgt nichts mehr« reserviert und die restlichen Textanteile (frei-)rhythmisch spricht.<sup>109</sup>

Dass die Möglichkeit zur Unterstützung der kompositorischen Gliederung durch den Wechsel vokaler Qualitäten auch vom Komponisten selbst mitbedacht wird, zeigt das folgende Beispiel. Zwar lässt *Das Lied vom Warten* keine zweiteilige Anlage im Sinne von ›Strophenbereich‹/›Refrainbereich‹ bzw. ›Verse‹/›Chorus‹ erkennen. Bemerkenswert ist allerdings, dass Nick hier selbst die performative Gestaltung bezüglich der vokalen Qualitäten vorgibt. Dadurch stellt dieses Chanson ein extremes Beispiel für die ansonsten unübliche kompositorische Festlegung verschiedener Stimmqualitäten dar, dessen Notat beinahe in jedem Abschnitt eine andere Möglichkeit der stimmlichen Differenzierung vorschreibt.

Die szenische bzw. dramahafte textliche Vorlage des Chansons resultiert in einer musikalischen Reihungsform, innerhalb derer jede Kleinstrophe bzw. jeder musikalische Abschnitt für sich steht. Die erste Großstrophe differiert bereits im Notat in einigen Punkten von der zweiten Großstrophe:

- In der zweiten Großstrophe fehlen die Abschnitte D und E; die Abschnitte B und C erscheinen leicht abgewandelt. Abschnitt C rückt an das Ende des Chansons.
- Der Text von Abschnitt C ist in der ersten Großstrophe bereits von Kästner in unregelmäßigen Reimen sowie Verslängen und -metren angelegt und mit der Anweisung »Die Frau hebt ihr Plakat hoch und bringt das Folgende rezitativisch (laut):«<sup>110</sup> überschrieben. Der in der zweiten Großstrophe gesprochene Text in Abschnitt C trägt ebenfalls den Hinweis »rezitativisch«, ist jedoch, was das Reimschema betrifft, gebundener als der entsprechende Abschnitt in der ersten Großstrophe.<sup>111</sup>

108 Es handelt sich um eine Aufnahme aus dem WDR-Rundfunkarchiv (CD 5063821.1.02; File 6063821102.1.01). In einem anderen Mitschnitt der *Lust'gen Witwe*, ebenfalls aus dem WDR-Rundfunkarchiv (CD 5088519.1.32; File 6088519132.1.01) trägt das Hinzutreten von zusätzlichem Instrumentarium in Abschnitt C zur Identifikation dieses Bereichs als ›Chorus‹ bei.

109 Dies betrifft die Aufnahme CD 5063822.1.11; File 6063822111.1.01 aus dem WDR-Rundfunkarchiv. Vollständig (frei-)rhythmisch spricht Herking dagegen in der Aufnahme CD 5063826.1.03; File 6063826103.1.01 (WDR-Rundfunkarchiv).

110 Kästner 1998, Bd. 2, 120.

111 Außerdem ist der ursprüngliche Text in den Noten auf die ersten beiden Verse verkürzt. Nach dem Typoskript lautet er vollständig: »(die Frau hebt wieder ihr Plakat hoch, wieder rezitativisch): Seht das Schild! Kameraden, schaut es an! / Wer kann Auskunft geben über fünf Millionen Mann? / Wart ihr mit ihnen im Lager? Sagt, wo kommt ihr her? / Es sind unsre Männer, (leiser) und wir brauchen sie so sehr / (sinkt langsam am Schaft des Schildes zusammen) Wir können nicht mehr ... / Licht aus« (Kästner 1998, Bd. 2, 442).



1. Großstrophe	Abschnitt A	Abschnitt B	Abschnitt C	Abschnitt D	Abschnitt E	Abschnitt F
<i>notiert</i>	gesungen	gesungen	fast gesprochen	gesprochen	gesungen/ gesprochen	gesungen
<i>Brantl/Huber</i>	gesungen	gesungen	überwiegend gesungen <sup>a</sup>	gesprochen	gesungen/ gesprochen	gesungen
2. Großstrophe	Abschnitt A	Abschnitt B <sup>b</sup>	Abschnitt F	Abschnitt C <sup>c</sup>		
<i>notiert</i>	gesungen	gesungen	gesungen	gesprochen		
<i>Brantl/Huber</i>	überwiegend gesprochen	gesprochen	überwiegend rhythmisch gesprochen	gesprochen		

Tabelle 2: Edmund Nick, *Das Lied vom Warten*, notierte und realisierte vokale Qualitäten im Vergleich (<sup>a</sup> = T. 39 gesprochen, Vorhergehendes in Tonhöhe und Rhythmus noch sehr genau umgesetzt; <sup>b</sup> = um zwei Takte gekürzt; <sup>c</sup> = nur leichte Variationen im Vergleich zur ersten Großstrophe; kleinere Abweichungen in der Interpretation sind nicht berücksichtigt)

Mit seinen Vorgaben zu den Qualitäten des Stimmeinsatzes grenzt Nick die liedhaften Passagen von rezitativischen Teilen ab und unterstreicht so die dramenhafte Textvorlage.

Die Interpretation Susanne Brantls unterscheidet sich in beiden Großstrophen von Nicks Vorlage (Tab. 2): In der ersten Großstrophe hält sich Brantl, außer in Abschnitt C, noch sehr genau an die im Notentext jeweils vorgegebenen Qualitäten des Stimmeinsatzes (Audiobsp. 3). Dabei besteht in den gesungenen Abschnitten A, B und F, eine Tendenz an den Phrasenenden bzw. kleineren Einschnitten die Notenwerte abzukürzen bzw. frei zu agieren. Die zweite Großstrophe hingegen weist im Gegensatz zur notierten Vorgabe fast ausschließlich gesprochene Anteile auf, weshalb eine Abgrenzung durch eigenständige, interpretatorische Inszenierung hier nicht erkennbar ist. Allerdings hat Nick die Gliederung im Großen wie im Kleinen in diesem Chanson ohnehin deutlich auskomponiert.

Dass in Brantls Interpretation auch ohne genaue Beachtung der vokalen Anweisungen die formale Gliederung deutlich bleibt, spricht für die Funktion des Klaviers als wesentlicher Träger des musikalischen Moments.

## FAZIT

Unabhängig von der Frage, ob das Wort oder die Musik im Chanson den Vorrang habe, wirkt doch der Text in den Chansons von Edmund Nick und Erich Kästner nicht unwesentlich auf die musikalische Formgestaltung zurück. Eine starke Textorientierung vollzieht sich bereits in der Einpassung der Verszeilen in ein zweitaktiges Schema, das durchaus auch individuelle Anpassung erlaubt. Dies bedeutet eine textbasierte Gliederung der musikalischen Syntax, die sich auf makroformaler Ebene in kleineren musikalischen Einschnitten bzw. deutlichen Abgrenzungen mittels z.B. Tonart-, Takt- und/oder Tempowechsel fortsetzt. Diese durch unterschiedliche Strategien erreichte musikalische Abschnittsbildung deckt sich häufig mit der textlich angelegten Gliederung in Kleinstrophen; die analoge Gliederung von Text und Musik ist allerdings nicht verbindlich.

[1.] Zwei Jah-re wa-ren's die-sen Mai, Scher-ben. Doch auf dem Rest vom war-ten!"

(fast gesprochen)

(Die Frau hebt ein Plakat hoch)

Schaut her, Wer kann Erkennt  
Zwei Jah-re wer-den es im Mai. Hoff-nung ist ver-gang en. Kameraden Auskunft geben ihn wer?  
meines über den  
Mannes! Gefreiten Hans  
Maier - Maier mit  
a i - wer kann  
Auskunft geben  
über meinen  
Hans?

Er ist mein Mann Lacht mich nicht aus oder meint-  
wegen lacht  
hinter mir her: Ich steh und wart', daß sich das mei-ne Ar-me!

Beispiel 14: Edmund Nick, *Das Lied vom Warten*, Abschnitte mit ›auskomponierter Stimmqualität‹

🔊 [http://storage.gmth.de/zgmth/media/957/Ernst\\_audio\\_3.mp3](http://storage.gmth.de/zgmth/media/957/Ernst_audio_3.mp3)

Audiobeispiel 3: Edmund Nick, *Das Lied vom Warten* (*Das Leben ohne Zeitverlust*, Susanne Brantl/Gerold Huber, Russki Record, 2004, Aufnahme 2003/2004, 0:00–3:17)

Ein Refrain als ›Aufhänger‹ wie häufig im Schlager<sup>112</sup> bzw. textlich vollständig identische Kleinstrophen kommen in dieser Eindeutigkeit in den Texten Kästners nicht vor; eine Ausrichtung auf Mitsingbarkeit ist also schon im Text offenkundig nicht angelegt. Vielmehr deutet Kästner das ›Aufhänger‹-Prinzip nur an, indem er z.B. einzelne Wörter oder Wortgruppen ›Refrain‹-artig an den jeweils selben Strophenstellen platziert, jedoch ständig den Kontext ändert und ggfs. auch Einzelformulierungen variiert. Kästners komplexe Textstruktur spiegelt sich in der musikalischen Formgestaltung wieder: Teils lässt sie das Gliederungsschema ›Verse/Chorus‹ aufscheinen; daneben existieren andere Formen und Gliederungsprinzipien, die eine Nähe zu theatralischen und dramatischen Spielarten bzw. zu balladesker Erzählweise andeuten. All dies spricht für eine artifizielle Handha-

<sup>112</sup> Gegen die Verwendung des Schlagers im Kabarett wandte sich Nick ausdrücklich (vgl. Nick 1946, 29). Dies mag auch mit dem gehobenen Anspruch zusammenhängen, den die *Schaubude* als literarisches Kabarett für sich reklamierte.

bung von Gestaltungsprinzipien populärer Musik, zu der sich musikalisch neben der teils komplexen formalen Gestaltung in einigen Chansons ein noch ausführlicher zu untersuchender harmonischer Aspekt mit z.B. starken Dissonanzen<sup>113</sup> bzw. aus pianistischer Sicht eine eher am Klavierlied orientiert scheinende Setzweise gesellt.

Die genretypische Aufführungsweise des Chansons, die eine Abstufung von Qualitäten des Stimmensatzes in verschiedenen Nuancierungen zwischen frei-rhythmischem Sprechen und rhythmisch exaktem Gesang erlaubt, ermöglicht neben der individuellen Hervorhebung einzelner Passagen auch Formteilabgrenzungen und Phrasenstrukturierung mithilfe performativer Gestaltungsmittel. Dies zeigen Interpretationsanalysen von so exponierten Vertreterinnen des Diseusen-Fachs wie Ursula Herking und Susanne Brantl. So kann durch die Interpretation eine spezifische ›performative Formgebung‹ entstehen<sup>114</sup>, welche die im Notentext fixierte Formgestaltung ausdifferenziert und dadurch eine eigene Gliederungsebene neben Text und Musik bildet.

## ANHANG: QUELLENÜBERSICHT

Titel nach Programm	Alternativtitel	Kästner 1998 (Werkausgabe)	Signatur <sup>†</sup>	Druck	Bemerkungen
<i>Das Frauenzimmer</i>	( <i>Deutsches Ringenspiel 1947</i> , h)	Bd. 2, 110 <sup>1</sup>	LK/T/78,8		<i>Ringenspiel 1947*</i>
<i>Das Lied vom Warten</i>		Bd. 2, 119–121 <sup>1</sup>	LK/T/78,8		
<i>Das Spielzeuglied</i>		Bd. 2, 96–98 <sup>1</sup>	LK/T/78,8	K,34–36	
<i>Der Briefkasten</i>	<i>Nun hat der Tod den Stahlhelm abgenommen</i> (a), <i>Lied einer alten Frau am Briefkasten</i> (h)	Bd. 2, 44f. <sup>1</sup>	LK/T/78,8		
<i>Der Dichter</i>	( <i>Deutsches Ringenspiel 1947</i> , h)	Bd. 2, 111 <sup>1</sup>	LK/T/78,8		<i>Ringenspiel 1947*</i>
<i>Der Funktionär</i>	( <i>Deutsches Ringenspiel 1947</i> , h)	Bd. 2, 112 <sup>1</sup>	LK/T/78,8		<i>Ringenspiel 1947*</i>
<i>Der Geschäftemacher</i>	( <i>Deutsches Ringenspiel 1947</i> , h)	Bd. 2, 109 <sup>1</sup>	LK/T/78,8		<i>Ringenspiel 1947*</i>
<i>Der Heimkehrer</i>	( <i>Deutsches Ringenspiel 1947</i> , h)	Bd. 2, 109f. <sup>1</sup>	LK/T/78,8		<i>Ringenspiel 1947*</i>
<i>Der Kümmerer</i>		Bd. 1, 245f.	LK/T/78,7	K,37–39	
<i>Der Nachhauseweg</i>	<i>Man verträgt nichts mehr (Auf dem Nachhauseweg, 1945)</i> (d), <i>Auf dem Nachhauseweg</i> (a)	Bd. 2, 372f.	LK/T/78,8	M, o.S.	
<i>Der Widersacher</i>	( <i>Deutsches Ringenspiel 1947</i> , h)	Bd. 2, 113 <sup>1</sup>	LK/T/78,8		<i>Ringenspiel 1947*</i>
<i>Dernier Cri</i>	<i>Le Dernier Cri</i> (h), <i>Frauenlied 47</i> (z)	Bd. 2, 88f. <sup>1</sup>	LK/T/78,7		
<i>Die arme Jugend</i>	( <i>Deutsches Ringenspiel 1947</i> , h)	Bd. 2, 111 <sup>1</sup>	LK/T/78,8		<i>Ringenspiel 1947*</i>
<i>Die Flüchtlingsfrau</i>	( <i>Deutsches Ringenspiel 1947</i> , h)	Bd. 2, 108 <sup>1</sup>	LK/T/78,8		<i>Ringenspiel 1947*</i>
<i>Die Halbwüchsige</i>	( <i>Deutsches Ringenspiel 1947</i> , h)	Bd. 2, 112f. <sup>1</sup>	LK/T/78,8		<i>Ringenspiel 1947*</i>

113 Aus den Beispielen 14 *Das Lied vom Warten* (Abschnitt D) oder 12 *Die Flüchtlingsfrau* wird der starke Dissonanzeinsatz zumindest andeutungsweise ersichtlich.

114 Ähnlich wie in der Formgebung können Wortbetonungen explizit durch Anpassung des Rhythmus oder noch bestimmter durch Taktwechsel vorgenommen werden. Aber auch hier besteht die Möglichkeit, in der Aufführung selbst durch Heraustreten aus dem kodifizierten Notentext individuell Wörter bzw. Silben hervorzuheben.

<i>Die Jugend hat das Wort</i>		Bd. 2, 78f. <sup>1</sup>	LK/T/78,7		Zwei Versionen
<i>Die lustige Witwe</i>	<i>Die lust'ge Witwe (Ich bin die lust'ge Witwe) (d)</i>	Bd. 2, 163f. <sup>1</sup>	LK/T/78,8	K,30–33	
<i>Die Vertreibung in das Paradies</i>		Bd. 2, 383–385	LK/T/78,9		
<i>Die Zeit</i>	<i>(Deutsches Ringenspiel 1947, h)</i>	Bd. 2, 114 <sup>1</sup>	LK/T/78,8		<i>Ringenspiel 1947*</i>
<i>Ein alter Herr geht vorüber</i>		Bd. 2, 364f.	LK/T/78,6		
<i>Frage an das eigene Herz</i>		Bd. 2, 368	LK/T/78,7	K,14f.	
<i>Herbstlied</i>		Bd. 2, 373f.	LK/T/78,7	K,19–21	
<i>Liebe und Treue</i>	<i>Das Leben ohne Zeitverlust (a,d,h)</i>	Bd. 2, 34–37 <sup>1</sup>	LK/T/78,8	K,27–29	
<i>Man müsste wieder sechzehn Jahre sein</i>	<i>Existenz im Wiederholungsfalle (h)‡</i>	Bd. 5, 29f. <sup>3</sup>	LK/T/78,8	L,38–40	
<i>Marschlied 1945</i>		Bd. 2, 52–54 <sup>1</sup>	LK/T/78,8	K,12f.	
<i>Oh, du mein Österreich</i>	<i>O du mein Österreich (a,h)</i>	Bd. 2, 365–368	LK/T/78,8		
<i>Plädoyer einer Frau</i>		Bd. 1, 110f. <sup>2</sup>	LK/T/78,8	K,16–18	
<i>Staat und Individuum</i>	<i>Vom wohlthätigen Einfluss des Staates auf das Individuum (h)</i>	Bd. 2, 369–371	LK/T/78,9		
<i>Strohhut im Winter</i>	<i>Die neue Mode (z)</i>	Bd. 2, 380f.	LK/T/78,8		
<i>Tangoliedchen</i>	<i>Ja, das mit der Liebe (d,h)</i>	Bd. 2, 354f.	LK/T/78,9	K,22–26	
<i>Tugend und Politik</i>		Bd. 2, 360–363	LK/T/78,9		

Tabelle 3: Untersuchtes Korpus, Chansontitel mit Quellenangabe. Die ausgewerteten Programme befinden sich im Privatarhiv Dagmar Nick, im StdA München: ZS-0500-5 bzw. im DKArchMz: Kabarett Anthologien: Schaubude LK/C/8,5 und LK/C/8,6.

† = Signatur nach DKArchMz

o.S. = ohne Seitenzahl

\* = Titel nach Programm und Autograf

(d) = Titel in der Druckausgabe

(a) = Titel nach Autograf

(z) = Zusatztitel zum Autograf

(h) = nach Kästner 1998

K = Edmund Nick, *Das Karussell. 18 Chansons von Edmund Nick*, Berlin 1964

M = Erich Kästner/Edmund Nick, *Man verträgt nichts mehr (Auf dem Nachhauseweg, 1945)*, München 1968

L = Edmund Nick, *Leben in dieser Zeit. Lyrische Suite in drei Sätzen [...] Text von Erich Kästner*, Wien 1931

‡ = Bei *Die Existenz im Wiederholungsfalle* handelt es sich um eine andere, längere Gedichtfassung, die in Kästner 1998, Bd. 1, 109f. abgedruckt ist

<sup>1</sup> Erich Kästner, »Der tägliche Kram. Chansons und Prosa 1945–1948«, in: Kästner 1998, Bd. 2, 7–185

<sup>2</sup> Ders., »Lärm im Spiegel«, in: Kästner 1998, Bd. 1, 63–116

<sup>3</sup> Ders., »Leben in dieser Zeit«, in: Kästner 1998, Bd. 5, 7–43

## Literatur

- Appen, Ralf von / Markus Frei-Hauenschild (2015), »AABA, Refrain, Chorus, Bridge, Prechorus – Song Forms and their Historical Development«, *Samples* 13. <http://www.gfpm-samples.de/Samples13/appenfrei.pdf> (30.6.2018)
- Brecht, Bertolt (1991), *Schriften 4. Texte zu Stücken (= Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 24), hg. von Peter Kraft, Berlin: Aufbau-Verlag / Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Budzinski, Klaus / Reinhard Hippen (1996), *Metzler Kabarett Lexikon*, Stuttgart: Metzler.
- Covach, John (2005), »Form in Rock Music. A Primer«, in: *Engaging Music: Essays in Music Analysis*, hg. von Deborah Stein, New York: Oxford University Press, 65–76.
- Danielczyk, Sandra (2017), *Diseusen in der Weimarer Republik. Imagekonstruktionen im Kabarett am Beispiel von Margo Lion und Blandine Ebinger*, Bielefeld: transcript.
- Danuser, Hermann (1996), »Interpretation«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 4, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler, 1053–1069.
- Ernst, Daniel (2016), *Spiegel der Nachkriegszeit. Chansons von Edmund Nick und Erich Kästner aus dem Münchner Kabarett »Die Schaubude«*, Masterarbeit, Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig.
- Finck, Werner (1946) »Die Katakombe«, in: *Das literarische Kabarett* [Heft 1], hg. von Otto Osthoff, München: Drei-Fichten-Verlag, 18–22.
- Fleischer, Michael (1989), *Eine Theorie des Kabarett. Versuch einer Gattungsbeschreibung (an deutschem und polnischem Material)*, Bochum: Brockmeyer.
- Guilbert, Yvette (1981), *Die Kunst, ein Chanson zu singen (L'Art de chanter une chanson)*, übersetzt von Thomas Dobberkau, hg. von Walter Rösler, Berlin: Henschel.
- Hähnel, Tilo / Tobias Marx / Martin Pfeleiderer (2014), »Methoden zur Analyse der vokalen Gestaltung populärer Musik«, in: *Samples* 12. <http://www.aspm-samples.de/12Inhalt.html> (30.6.2018)
- Hanuschek, Sven (1999), »Keiner blickt dir hinter das Gesicht«. *Das Leben Erich Kästners*, München: Hanser.
- Haß, Ulrike (2014), »Rolle«, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstatt, Stuttgart: Metzler, 300–306.
- Henningsen, Jürgen (1967), *Theorie des Kabarett*, Ratingen: Henn 1967.
- Heiber, Helmut (1966), *Die Katakombe wird geschlossen*, München: Scherz.
- Kaiser, Ulrich (2011), »Babylonian confusion. Zur Terminologie der Formanalyse von Pop- und Rockmusik«, *ZGMTH* 8/1, 43–75. <https://storage.gmth.de/zgmth/pdf/588> (30.6.2018)
- Krauss, Marita (1985), *Nachkriegskultur in München. Münchner städtische Kulturpolitik 1945–1954*, München: Oldenbourg.
- Kreisler, Sandra (2012), *Das Chansonbuch. Interpretation und Bühnenpräsentation*, Leipzig: Henschel.
- Kästner, Erich (1998), *Werke* (9 Bde.), hg. von Franz Josef Görtz, München: Hanser.

- Neumann, Markus (2007), »Refrain«, in: *Metzler Lexikon Literatur*, 3. Auflage, hg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff, Stuttgart: Metzler, 635–636.
- Nick, Dagmar (1982), »Edmund Nick. Leben und Werk, dargestellt von seiner Tochter Dagmar Nick«, in: *Zeitgenössische schlesische Komponisten. Eine Dokumentation*, Bd. 3, hg. von Norbert Linke, Dülmen: Laumann, 7–20 [Werkübersicht: 105–114].
- Nick, Edmund (1946), »Die Musik im Kabarett«, in: *Das literarische Kabarett*, Heft 3, hg. von Otto Osthoff, München: Drei-Fichten-Verlag, 27–29.
- Nick, Edmund (1971), *Münchner Musikberichte. Kritiken und Essays*, Tutzing: Schneider.
- Nick, Edmund (2004), *Das literarische Kabarett »Die Schaubude« 1945–1948. Seine Geschichte in Briefen und Songs*, hg. von Dagmar Nick, München: Allitera.
- Rösler, Walter (1980), *Das Chanson im deutschen Kabarett 1901–1933*, Berlin: Henschel.
- Ruttkowski, Wolfgang V. (2013), *Das literarische Chanson in Deutschland. Eine Gattungsanalyse* [1966], 2. Auflage, Hamburg: Igel.
- Schiwietz, Lucian (2012), »Edmund Nicks Kästner-Vertonungen«, in: *Erich Kästner – so noch nicht gesehen. Impulse und Perspektiven*, hg. von Sebastian Schmideler, Marburg: Tectum, 319–328.
- Schneider, Herbert (1995), »Couplet«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 2, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler, 1020–1029.
- Schwarz, Egon (1983), »Die strampelnde Seele: Erich Kästner in seiner Zeit« [1970], in: ders., *Dichtung, Kritik, Geschichte. Essays zur Literatur 1900 – 1930*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 149–171.
- Vogel, Benedikt (1993), *Fiktionskulisse. Poetik und Geschichte des Kabarett*, Paderborn: Schöningh.
- Wagenknecht, Christian (2007), »Strophe«, in: *Metzler Lexikon Literatur*, 3. Auflage, hg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff, Stuttgart: Metzler, 737–738.
- Wicke, Peter / Kai-Erik Ziegenrucker / Wieland Ziegenrucker (2007), *Handbuch der Populären Musik. Geschichte, Stile, Praxis, Industrie*, erweiterte Neuausgabe, Mainz: Schott.
- Wittenberg, Andreas (2004), »Erich Kästner und das Kabarett – ein Forschungsbericht«, *Erich Kästner Jahrbuch* 3, 67–113.

## Notenausgaben

- Kästner, Erich / Edmund Nick (1931), *Leben in dieser Zeit: Lyrische Suite in drei Sätzen*, Klavierauszug, Wien: Universal Edition.
- Kästner, Erich / Edmund Nick (1995), *Leben in dieser Zeit: Lyrische Suite in drei Sätzen*, Partitur, Wien: Universal Edition.
- Kästner, Erich / Edmund Nick (1968), *Man verträgt nichts mehr. Auf dem Nachhauseweg, 1945*, München: Dreiklang-Dreimasken.
- Nick, Edmund (1964), *Das Karussell. 18 Chansons*, Berlin: Apollo.

## Archive

Stadtarchiv München (ZS-0500-5).

Deutsches Kabarettarchiv Mainz (Kabarett Anthologien: Schaubude LK/C/8,5 und LK/C/8,6; Kabarett Anthologien: Katakombe LK/C/4,7).

Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Bayerisches Staatstheater am Gärtnerplatz, 880.

WDR-Rundfunkarchiv.

## Aufnahmen

Agathos, Alexia / Axel Naumer [1999], *Tatort Deutschland. 50 deutsche Jahre im Spiegel des Kabarett*, Köln: WortArt 78054.

Kästner, Erich / Edmund Nick (2004), *Das Leben ohne Zeitverlust. Chansons der Stunde Null*, München: Russki Record.

Ernst, Daniel (2018): Zwischen Sprechen und Singen. ›Performative Formgebung: in den Chansons von Edmund Nick und Erich Kästner aus der Münchner Schaubude. ZGMTH 15/1, 81–119.  
<https://doi.org/10.31751/957>

© 2018 Daniel Ernst (daaernst@gmail.com)

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 04/10/2017

angenommen / accepted: 08/11/2017

veröffentlicht / first published: 30/06/2018

zuletzt geändert / last updated: 03/08/2018