

*Sophie Drinker Institut*

*für musikwissenschaftliche Frauen- und Geschlechterforschung*

# Online-Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts III

herausgegeben von Volker Timmermann

Monika Tibbe

„Singen und Sagen“ – Die Kunst, ein Chanson  
vorzutragen



Sophie Drinker Institut gGmbH, Bremen 2021  
Alle Rechte vorbehalten

[www.sophie-drinker-institut.de](http://www.sophie-drinker-institut.de)  
[info@sophie-drinker-institut.de](mailto:info@sophie-drinker-institut.de)

Prof. Dr. phil. Monika Tibbe, Jahrgang 1944, ist Musik- und Literaturwissenschaftlerin. Nach ihrer Promotion an der Freien Universität Berlin arbeitete sie als Musikjournalistin für Rundfunkanstalten, für die Frankfurter Rundschau und für Fachzeitschriften. Seit 1978 unterrichtet sie an der Hochschule Hannover Soziale Kulturarbeit sowie Ästhetische Theorie und Praxis. Veröffentlicht hat sie u. a. zu Gustav Mahler und Hanns Eisler, zum Volkslied und politischen Lied, zu Alltags- und Jugendkulturen.

## Inhalt

Einleitung.....	5
Erkenntnisinteresse und Vorgehensweise .....	6
Yvette Guilbert .....	10
Claire Waldoff.....	23
Yvette Guilbert und Claire Waldoff im Vergleich .....	33
Exkurs: Die Kunst der Reduktion .....	35
Zum Sprechgesang in Arnold Schönbergs <i>Pierrot lunaire</i> .....	37
Zur Vortragsweise der Songs von Bertolt Brecht und Kurt Weill.....	41
Sprechgesang heute am Beispiel eines Rap von Kae Tempest .....	43
Nachbemerkung.....	51
Zwei Interviews zur Vortragsweise von Chansons.....	52
Nachweise und Literatur .....	55

## Einleitung

Das heute vorherrschende Bild vom deutschen Chanson ist eng verknüpft mit den Zwanzigerjahren und der Großstadt Berlin. Doch entstanden die ersten deutschen Kabarettbühnen bereits Anfang des Jahrhunderts. 1901 gründete Ernst von Wolzogen<sup>1</sup> das *Überbrettl*, zunächst mit Blick auf das Pariser Cabaret mit seinen satirischen, zum Teil politischen Chansons. Dieses Vorbild „hat bereits, zumindest im Keim, alles entwickelt, was später in Deutschland weitergepflegt werden sollte. Alle Voraussetzungen für die Entwicklung des Chanson, wie wir es kennen, waren hier erfüllt: der intime Rahmen (60 Personen), der Hörerkontakt des Solisten [...], das Verständnis des Publikums und die reflektierende Bewußtheit der Vortragenden. Man griff bewußt auf literarische Traditionen zurück: Volkslied, Kinderlied, Liebeslied, Rokokopoesie, politische Spottgesänge und soziale Satire, Bänkelsang und Schauerballade, besonders in der Form eines Hinrichtungsliedes, Dirnenlied – gab ihnen aber teilweise im Vortrag einen neuen, bewußteren, pointierten, eben den Chansoncharakter. Die beiden überragenden Solisten, Aristide Bruant und Yvette Guilbert, wurden zu Modellpersönlichkeiten, der erste als Volkschansonnier und die letzte als wandlungsfähige und zugleich absolut stilbewußte Diseuse. Besonders Yvette Guilbert entwickelte die Vortragstechnik des Chansons bereits zu einer solchen Meisterschaft und Bewußtheit, daß spätere Generationen in Frankreich und Deutschland nur noch neue Nuancen hinzufügen konnten“<sup>2</sup>.

Doch gab es nicht nur das französische Vorbild. Auch wenn in Deutschland auf den ersten Blick eine entsprechende Tradition zu fehlen scheint, nahm das Chanson im Verlauf der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts vielfältige, bereits vorhandene Formen auf und entwickelte sie weiter. „Das deutsche Chanson hat viele Wurzeln: Das Chanson in Frankreich (das ja seinerseits wiederum ein vielgestaltiges Phänomen ist), die deutsche satirische Lyrik des 19. Jahrhunderts (Heine, Vormärzzeitung), den Bänkelsang (echten und parodierten), die Couplets der Berliner und Wiener Posse, Operetten- und Varietégesänge, Volksballaden und andere volkstümliche Liedgenres, das Kunstlied und nicht zuletzt den großstädtischen Tanzschlager. Im Beziehungsfeld all dieser Gattungen steht das Chanson und neigt, je nach den Absichten seiner Produzenten und Interpreten, je nach der gesellschaftlichen Funktion, die es erfüllen soll, bald stärker nach dieser oder jener Seite. Seine Formen und Techniken und zum Teil auch seine Inhalte finden wir in den genannten literarischen und musikalischen Gattungen bereits vorgebildet. Allerdings erhalten diese Gattungen im Kabarett neue inhaltliche Bezüge und Funktionen. Das Chanson integriert die heterogenen Elemente und modifiziert sie für seine Zwecke. Nicht aus einzelnen Formen, Inhalten und Techniken ist also die Spezifik des Chansons zu erfassen, sondern nur aus deren Zusammenwirken: Erst aus der Summe von Inhalt, Form, Vortragsweise, Rahmen und Funktion der Darbietung ergibt sich jene neue Qualität, die wir als Chanson bezeichnen“<sup>3</sup>.

Das Kabarett und mit ihm das Chanson zog KünstlerInnen an, die Neues probieren wollten, KünstlerInnen aus der schreibenden Zunft, dem Theater, der Musik. Die Trennung zwischen

---

<sup>1</sup> Ernst Freiherr von Wolzogen (1855–1934), Schriftsteller und Verlagslektor.

<sup>2</sup> Wolfgang Victor Ruttkowski, *Das Literarische Chanson in Deutschland*, Bern 1966, S.53f. Ruttkowski schrieb mit dieser Veröffentlichung das erste wissenschaftliche Werk zum Thema. Während er das Thema vom Standpunkt des Literaturwissenschaftlers aus behandelt, geht Walter Rösler, von dem das nächste Zitat stammt, als Musikwissenschaftler stärker auf die musikalische Seite des Chansons ein. Beide Veröffentlichungen gelten als Standardwerke.

<sup>3</sup> Walter Rösler, *Das Chanson im deutschen Kabarett 1901–1933*, Berlin 1980, S. 303.

Unterhaltung und Kunst scheint hier keine entscheidende Rolle zu spielen: Gute Unterhaltung, die das Hirn nicht vernebelt, sondern anregt, war das Ziel, auch wenn die Balance zwischen Qualität und Erwartungen des Publikums nicht immer gelang.

Es entstand eine Vielzahl von kleinen Brettli-Bühnen, jede mit besonderem Profil und eigenem Publikum. Das Genre entwickelte sich im Laufe der Jahre in vielen Facetten, bis hin zum Musiktheater von Brecht und Weill oder zu den groß angelegten und opulent ausgestaffierten Revuen oder auch zum Tonfilmschlager.

Diese reiche und vielgestaltige Entwicklung wurde abgebrochen mit der Etablierung des „Dritten Reichs“; viele KünstlerInnen durften ihren Beruf nicht mehr ausüben, mussten Deutschland verlassen oder wurden in Konzentrationslagern ermordet.

## Erkenntnisinteresse und Vorgehensweise

Es gibt eine Fülle von Literatur über das Kabarett und das Chanson, mit unterschiedlichen Schwerpunkten und Bewertungen. Dabei stehen meist die Textinhalte und -formen im Focus.<sup>4</sup>

Auffällig ist, dass genauere musikalische Analysen relativ selten sind, sodass man hier ein sinnvolles, ertragreiches Forschungsfeld vermuten könnte. Doch stößt dieser Ansatz schnell an seine Grenzen, jedenfalls was Melodik, Harmonik, Rhythmik und Form betrifft. Man kann zwar eine Anzahl von Merkmalen des Chansons benennen, wie syllabische Deklamation, begrenzter Tonraum, Strophenform mit und ohne Refrain usw., doch scheinen diese Eigenschaften nicht das Besondere eines Chansons zu treffen. Im Gegenteil: Die Beschränkung auf diese Merkmale verleitet zu der Einschätzung, dass man es mit einer eher schlichten, wenig interessanten Liedform zu tun habe. Ausnahmen, wie etwa einige Kompositionen von Friedrich Hollaender, bestätigen eher die Regel, als dass sie sie in Frage stellen. Eine Analyse, die sich auf das im Notentext Fixierte beschränkt, geht offenbar an einer wesentlichen Eigenschaft des Chansons vorbei. „Denn es ist eine Vortragskunst, für den Vortrag konzipiert“<sup>5</sup>. Das heißt auch, dass umgekehrt nur ein Teil dessen, was auf der Bühne präsentiert wird, in schriftlicher Form existiert. „Es gibt kaum ein musikalisches Genre (sieht man von den improvisatorischen Musizierpraktiken des Jazz ab), in dem der Interpret so weitgehend das künstlerische Produkt formt, ihm in solchem Maße das Gepräge gibt wie im Chanson.<sup>[6]</sup> Bezeichnend ist, daß man davon spricht, ein Chanson werde von seinem Interpreten ‚kreiert‘, also im eigentlichen Wortsinne erst geschaffen. [...] Die notierte Vorlage ist hier mehr als anderswo für den Interpreten ein Rohmaterial, das er seinen Absichten gemäß formt. Das bedeutet, daß im Chanson die notierte Gestalt in geringerem Umfang als in anderen musikalischen Gattungen Auskunft gibt über die akustische Gestalt, in der Musik dargeboten wird. Diese Eigenschaft bestimmt wesentlich die Spezifik des Chansons“<sup>7</sup>.

So kommt auch erst im Vortrag eine spezifische Eigenschaft des Chansons zum Tragen, die zwar immer wieder erwähnt, aber selten genau beschrieben wird. Es handelt sich um die Praxis des

---

<sup>4</sup> Einen Überblick geben die neuesten Veröffentlichungen zu den Themen Chanson und Kabarett von Carolin Stahrenberg und Sandra Danielcyk (siehe Literaturverzeichnis).

<sup>5</sup> Ruttkowski, *Das literarische Chanson in Deutschland*, S. 7.

<sup>6</sup> Diese Feststellung von Walter Rösler ist allerdings nur eingeschränkt zutreffend. Denn nicht nur im Jazz findet man Improvisationen bzw. nicht notierte Passagen, sondern in sehr vielen außereuropäischen Musikkulturen. So gesehen ist die notierte europäische Kunstmusik eher die Ausnahme von der Regel.

<sup>7</sup> Rösler, *Das Chanson im deutschen Kabarett 1901–1933*, S. 265.

Sprechgesangs, um den Wechsel zwischen Singen und Sprechen<sup>8</sup>, der den Vortrag der Chansons entscheidend prägt.

Die Frage stellt sich, warum dieses Charakteristikum bisher nicht zum Thema einer genaueren Untersuchung wurde. Ist es unwichtig? Das scheint nicht der Fall zu sein – im Gegenteil, viele AutorInnen betonen die Relevanz des Sprechgesangs für das Chanson. Erklären lässt sich dieser Widerspruch vielleicht folgendermaßen: Der Sprechgesang ist, wie gesagt, nicht notiert, wohl auch nur annäherungsweise notierbar, man hat also nur die Tonaufnahmen als Material für die Analyse – wenn es denn solche gibt. Darüber hinaus befindet sich das Phänomen Sprechgesang an der Schnittstelle von drei Fachdisziplinen: der Musikwissenschaft, der Theaterwissenschaft und der Literaturwissenschaft. So kommt die nach meiner Kenntnis gründlichste Untersuchung zum Sprechgesang aus der Theaterwissenschaft.<sup>9</sup> Musikalische Analysen, die den Sprechgesang berücksichtigen, findet man meines Wissens nur bei Walter Rösler und Sandra Danielczyk.<sup>10</sup>

Mit Yvette Guilberts Schrift *Die Kunst, ein Chanson zu singen* liegt eine Beschreibung des Sprechgesangs vor von derjenigen Diseuse, die die Vortragsweise des Chanson entscheidend prägte. Darüber hinaus gibt es sowohl aufschlussreiche als auch verwirrende Aussagen bzw. Anleitungen zum Sprechgesang von Arnold Schönberg und Bertold Brecht, bezogen auf ihre eigenen Werke. Ob und in welcher Weise sich hier Verbindungen zum Sprechgesang im Chanson ziehen lassen, ist eine Fragestellung, die zumindest angedacht werden soll.

Im Zentrum dieser Veröffentlichung aber steht der Sprechgesang im Chanson. Dieser wird nicht abstrakt, sondern verbunden mit zwei herausragenden Chansonsängerinnen, Yvette Guilbert und Claire Waldoff, sowie an konkreten Liedbeispielen beschrieben. Die Wahl gerade dieser beiden Frauen hat auch einen pragmatischen Grund: Weil sie erfolgreich und berühmt waren, gibt es von ihnen Tonaufnahmen, ohne die man kaum Aussagen über den Sprechgesang machen könnte.

Da die Interpretation eines Chansons – nicht nur, aber auch – durch die Persönlichkeit der Diseusen geprägt ist, sind biografische Skizzen aufschlussreich. Es trifft sich gut, dass die beiden ausgewählten Künstlerinnen, Yvette Guilbert und Claire Waldoff, autobiografische Schriften verfasst haben. Deren Wert sehe ich weniger darin, dass solche Erinnerungen durchgängig zuverlässige Aussagen liefern könnten. Sie sind vielmehr deshalb wertvoll, weil die Art und Weise der Darstellung viel über den Charakter und das Selbstbild der Autorinnen aussagt. Und dies fließt in die Gestaltung der Lieder mit ein.

Aufschlussreich sind auch die Aussagen von Zeitgenossen und Kritikern. Mit ihnen eröffnet sich uns ein Einblick in die Wirkung der Bühnenauftritte der beiden Diseusen. Die vorhandenen Tonaufnahmen allein sind dafür nicht ausreichend, und Filmaufnahmen der Auftritte gibt es meines Wissens nicht.

Wenn sich auch das Interesse der vorliegenden Veröffentlichung vor allem auf den Sprechgesang richtet, so ist er doch nicht getrennt vom Text und von der begleitenden Musik zu beschreiben. Und nicht nur mit dieser Schwierigkeit ist umzugehen, sondern auch damit,

---

<sup>8</sup> Der Einfachheit halber rede ich von „Sprechgesang“. Gemeint ist damit der Wechsel zwischen Singen und Sprechen mit all seinen Zwischenstufen und Nuancen. Siehe auch Rudolf Stephan, „Sprechgesang“, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Auflage 1998, Sachteil, Bd. 8, Sp.1698.

<sup>9</sup> Ulrich Kühn, *Sprech-Ton-Kunst. Musikalisches Sprechen und Formen des Melodrams im Schauspiel- und Musiktheater (1770–1933)*, Tübingen 2001.

<sup>10</sup> Genaueres siehe S. 8.

dass Tonaufnahmen nur von einem Teil der Lieder vorhanden sind, und dass die Aufnahmequalität häufig unseren heutigen Ansprüchen nicht genügt.

Doch auch im positiven Fall, wenn also eine Tonaufnahme eines Chansons vorliegt, so ist sie wahrscheinlich nur eine von vielen möglichen Versionen. Denn gerade der Sprechgesang kann je nach Aufführungssituation durchaus verschieden ausfallen.<sup>11</sup> Außerdem ist zu bedenken, dass die Situation im Tonstudio eine besondere ist. Es fehlt das Publikum, die Interaktion der Diseuse mit ihren ZuhörerInnen, die Live-Atmosphäre. So werden Beschreibungen der Vortragskunst sich immer wieder nur auf dem dünnen Eis von subjektiven Wahrnehmungen bewegen müssen, im Bemühen darum, dass diese Wahrnehmungen nachvollziehbar sind. Denn – wie bereits gesagt – die Werkzeuge der musikalischen Analyse, wie sie sich innerhalb der Musikwissenschaft für die Kunstmusik herausgebildet haben, greifen beim Chanson nicht so recht. Man kann die Chansons zwar sezieren, typische harmonische Wendungen, Formen, melodische Abläufe herausfinden, aber die Ergebnisse bleiben unbefriedigend, weil sie das Besondere des Chanson, die Vortragsweise, und hier vor allem den Sprechgesang, nicht erfassen.<sup>12</sup> Die Schwierigkeiten einer Beschreibung der Vortragspraxis im Chanson betont auch Walter Rösler. „Die Methoden zur Beschreibung von Phänomenen der Aufführungspraxis sind noch wenig entwickelt. Selbst für die Beschreibung der Vortragspraxis in Oper und Konzert erweisen sie sich als unzulänglich, umso weniger reichen sie für die wegen ihrer interpretatorischen Freizügigkeit noch diffizilere Vortragsweise des Chansons aus. Dennoch sei der Versuch unternommen, an einem Beispiel einige auditive Wahrnehmungen verbal zu erläutern. Daß dies nur unvollkommen und unscharf geschehen kann, liegt auf der Hand“<sup>13</sup>. Rösler beschreibt hier Blandine Ebingers Interpretation von Friedrich Hollaenders *Groschenlied* anhand einer Schallplattenaufnahme und der Noten. Sie ist ihm gelungen, wenn auch seine Beobachtungen wohl nur mit dem entsprechenden Tonbeispiel gänzlich nachvollziehbar wären.

Einen weiteren Versuch macht Sandra Danielcyk<sup>14</sup> mit Liedern von Margo Lion und Blandine Ebinger. Obwohl auch ihr einleuchtende Analyseergebnisse gelingen, hat ihre Herangehensweise einen Schwachpunkt: Sie schaut vor allem nach Merkmalen der Komposition und der Vortragsweise, die zum „Image“ genau dieser Diseusen passen bzw. es verstärken. So wird etwa die von Tonwiederholungen geprägte Gesangslinie als Ausdruck des „neusachlichen Lebensgefühls“<sup>15</sup> gesehen und dem Image der Lion zugeordnet. Nun sind aber ähnliche Melodieführungen auch in vielen anderen Chansons zu finden, so z. B. in der *Kleptomaniin* von Friedrich Hollaender, einem Lied, das man kaum als neusachlich bezeichnen würde. Deshalb kann man Sandra Danielcyk zustimmen in der Behauptung, dass die von Tonwiederholungen geprägten Melodien zum Image von Margo Lion passen. Nicht einleuchtend dagegen ist ihre Behauptung, dass diese Art von Melodien ein neusachliches Lebensgefühl ausdrückte.

---

<sup>11</sup> Dies bestätigten mir zwei fachkompetente Gesprächspartnerinnen, Ute Becker und Evelin Förster. Siehe dazu S. 52ff.

<sup>12</sup> Eine vergleichbare Schwierigkeit entsteht bei der Analyse von Popmusik, siehe z.B. Simon Obert, „Komplexitäten und Reduktionen. Zu einigen Prämissen der Popmusikanalyse“, in: Dietrich Helms, Thomas Phleps (Hrsg.), *Black Box Pop. Analysen populärer Musik*, Bielefeld, S. 9–21.

<sup>13</sup> Rösler, *Das Chanson im deutschen Kabarett 1901–1933*, S. 270.

<sup>14</sup> Sandra Danielcyk, *Diseusen in der Weimarer Republik. Imagekonstruktionen im Kabarett am Beispiel von Margo Lion und Blandine Ebinger*, Bielefeld 2017.

<sup>15</sup> Ebda, S. 136.

Angesichts der skizzierten Schwierigkeiten habe ich mich notgedrungen, aber durchaus auch mit Vergnügen zu einem unorthodoxen Verfahren der Beschreibung entschlossen: Wohin meine Wahrnehmung mich führte, wo meine Aufmerksamkeit geweckt wurde, da habe ich genauer hingesehen und hingehört und versucht, in Worte zu fassen, was auf den Tonaufnahmen zu hören ist. Die Ergebnisse sind deshalb weniger als Analysen denn als Vorschläge für die Wahrnehmung zu verstehen. Die Leserinnen und Leser mögen dadurch angeregt werden, ihrerseits Entdeckungen zu machen.

Das Thema Sprechgesang im Chanson ist allerdings nicht mit der Beschreibung einzelner Beispiele erledigt, seine Praxis weist über die einzelnen Lieder hinaus. Aus Sicht der Theaterwissenschaft wird dem Kabarett, und vor allem dem Chanson, eine wichtige Rolle im Prozess der Erneuerung des Theaters zugesprochen. Hans-Peter Bayerdörfer schreibt: „Seit seiner Entstehung in den 1880er Jahren in Frankreich und ab 1901 in Deutschland enthält das Kabarett theaterreformerische Sprengkraft in sich. [...] Das Podium des frühen Kabarett verlangt seine eigene Bühnenästhetik, die Ein-Personen-Szene, das schauspielerische Agieren in Reichweite des Körpers aus dem Stand, und verändert damit grundsätzlich die Beziehung zwischen Akteur und Publikum. Denn, mit anderen Worten, die unscheinbare kleine Bühne verlangt die herausfordernde, als primäre Spielkraft wirkende Stimme. Sie ist nicht groß, weder im Sinne des Opersängers, noch des großen Rezitators des Schauspielertheaters der Jahrhundertwende, sondern erreicht eine grundsätzlich neue Qualität, die nicht nur zwischen Singen und Sprechen in eigener Souveränität vermittelt, sondern eine neue Art von sinnlicher, ‚unerhörter‘ Provokation leistet. Dank dieser Qualitäten führt sie auch ein neues Verhältnis von Musik und Schauspielbühne herbei. Die Dynamik, die von den kleinen Podiumsbühnen ausgeht, führt daher nach rund 30jähriger Vorbereitung, neu ansetzend im Jahre 1919, zu einer stimm- und musikgeschichtlichen, wie auch schauspielästhetischen Reform der großen Bühnen“<sup>16</sup>.

Ein zweiter Aspekt entsteht aus einer feministischen Perspektive. Geht man nämlich davon aus, dass das Chanson vor allem eine Vortragskunst ist, so wird man den Anteil der Frauen an der Entwicklung des Chanson weit höher einschätzen als bisher. Evelin Förster ist es gelungen, eine erhebliche Anzahl unbekannter Textautorinnen und Komponistinnen zu entdecken.<sup>17</sup> Indem man nun das Gewicht des Vortrags, der ‚Performance‘, neu justiert, wird die Bedeutung der Frauen für die Entwicklung der Chanson-Kunst erst in ihrem vollen Ausmaß deutlich. Trude Hesterberg<sup>18</sup>, eine der Chansonsängerinnen, die ein Kabarett gründeten und leiteten, schreibt: „Die Wirkung des Chansons selbst geht zunächst von der Persönlichkeit dessen aus, der es ‚bringt‘. Sie vermag es, auch aus einer banalen Strophe ein Erlebnis zu machen“<sup>19</sup>. Und Yvette Guilbert: „Nicht der Autor, sondern der Sänger [ist] der wirkliche Schöpfer eines Chansons“<sup>20</sup>.

Frauen gestalteten das Chanson als Texterinnen, als Komponistinnen, als Leiterinnen von Kabarettbühnen, vor allem aber als Vortragende. Sie prägten die verschiedenen Formen des Chansonvortrags und entwickelten eine Palette von öffentlich präsenten Frauenbildern, die in ihrer Vielfalt weit über das hinausgehen, was heute als Bild einer Chansonsängerin im gesellschaftlichen Bewusstsein übriggeblieben ist.

---

<sup>16</sup> Hans-Peter Bayerdörfer, „Unscheinbare Bühne – Unerhörte Stimme: Diseusen der Weimarer Republik und die Reform im Theater“, in: Sigrid Bauschinger (Hrsg.) *Die freche Muse. Literarisches und politisches Kabarett von 1901 bis 1999*, Tübingen und Basel 2000, S. 71.

<sup>17</sup> Evelin Förster, *Die Frau im Dunkeln*, Berlin 2013.

<sup>18</sup> Trude Hesterberg (1892–1967), Sängerin und Schauspielerin, gründete 1921 die *Wilde Bühne* in Berlin.

<sup>19</sup> Trude Hesterberg, *Was ich noch sagen wollte*, Berlin 1971, S.113.

<sup>20</sup> Yvette Guilbert, *Die Kunst, ein Chanson zu singen*, hrsg. von Walter Rösler, Berlin 1981, S. 77.

Sie gestalteten ihr Repertoire, gaben Lieder in Auftrag, oder die AutorInnen schrieben ihnen die Lieder ‚auf den Leib‘. Sie entwickelten die Präsentation, die Vortragsart der Lieder. Und es war eine Frau, die von Anfang an die Entwicklung des Chansons und des Sprechgesangs prägte, nämlich Yvette Guilbert. „Unter seinen zahlreichen Talenten hat das Pariser Kabarett nur ein Genie hervorgebracht, und das war ... eine Frau“<sup>21</sup>.

## Yvette Guilbert

Dass Yvette Guilbert das Bild der Diseuse begründet und gestaltet hat, ist unumstritten. Dennoch ist sie heute kaum mehr bekannt, jedenfalls in Deutschland nicht. Durchaus selbstbewusst schreibt sie: „Wenn ich daran denke, daß meine ersten Konzerte in Deutschland die Ursache waren für das Heraufkommen einer wahren Flut von Diseusen und Diseurs und daß das ‚deutsche Kabarett‘ mir seine Entstehung verdankt, frage ich mich, wie es zu erklären ist, daß all diese braven Leute nie daran gedacht haben, mir einmal zu danken ... nein, wirklich nicht! Und doch ist es kein Irrtum, daß man die ‚Überbrettl‘ mir schuldet. In sechs Monaten entstanden sie in ganz Deutschland, und eine ‚gesungene Satire‘ trat zutage wie aus einer unversiegbaren Quelle überall hervorsprudelnder Liederdichtung“<sup>22</sup>. Die Bedeutung der Guilbert für die Entwicklung des Chansons betont auch Walter Rösler: „Sie ist der Prototyp der Diseuse modernen Stils. Ihr nuancierter, allen Details der vorgetragenen Chansons nachspürender Interpretationsstil stellte Ende des 19. Jahrhunderts ein Novum dar. Die Art ihres Chansonvortrags [...] wurde zum Vorbild für Generationen von Diseusen – auch in Deutschland“<sup>23</sup>.

Yvette Guilbert, Geburtsname Emma Guilbert, wurde am 20. Januar 1867<sup>24</sup> in Paris geboren und starb am 8. Februar 1944 in Aix-en-Provence. Über ihre Eltern schreibt sie: „Meine Mutter, die einer recht wohlhabenden Bürgerfamilie aus dem Norden entstammte und mit achtzehn Jahren heiratete, hatte sich den Anforderungen eines sehr bescheidenen Lebens anpassen müssen, denn im Anfang ihrer Ehe war ihre Mitgift in ungünstigen Unternehmungen verloren gegangen. Mein Vater, ein Jahr älter als sie [...], war der Abkömmling normannischer Landwirte. Ohne einen Sou hatte er meine Mutter geheiratet und sie gleich in den ersten Jahren zum Arbeiten gezwungen; bei meinem Vater waren die Grundsätze katalogisiert: die Frau muß arbeiten, auch wenn sie reich ist, und ist sie arm, dann erst recht. [...] In der Provinz wie ein vornehmes Fräulein erzogen, lernte sie nun das bitterste Elend kennen, Tage ohne Brot, ohne Feuer, ohne Heim und ohne Möbel, mit nichts ... als einem Töchterchen im Arm. [...] Der Vater verdiente, was er für sein Leben brauchte, die Mutter verdiente für sich und mich, und nie half ihr der Vater dabei“<sup>25</sup>.

Es gab Zeiten, in denen die Näharbeiten der Mutter genug einbrachten, dass Yvette zur Schule gehen konnte. Doch mit zwölf Jahren schon musste sie mitarbeiten, oft bis zu 16 Stunden am Tag. „Seither habe ich allen denen, die da nähen, eine Zuneigung bewahrt, ich liebe sie! Der Pariser Arbeiterin verdanke ich den Kern meines Talents, von ihr habe ich das Leben gelernt“<sup>26</sup>.

---

<sup>21</sup> Julius Bab (1880–1955), Dramatiker und Theaterkritiker, in: Ruttkowski, *Das literarische Chanson*, S. 43.

<sup>22</sup> Yvette Guilbert, *Mir sang die Erde*, Düsseldorf 1950, S. 137f.

<sup>23</sup> Rösler, *Das Chanson im deutschen Kabarett 1901–1933*, S. 268.

<sup>24</sup> Man findet zwei Geburtsdaten in der Literatur, 1865 und 1867. Annette Kreuziger-Herr nennt 1867 als Geburtsdatum („Yvette Guilbert“, in: *Lexikon Musik und Gender*, Kassel 2010 [u. a.], S. 267f.). Für das hier verhandelte Thema ist diese Differenz nicht relevant.

<sup>25</sup> Yvette Guilbert, *Lied meines Lebens. Erinnerungen*, Berlin 1928, S. 10f.

<sup>26</sup> Ebda., S. 18f.

Mit Hilfe ihres langjährigen Förderers Charles Zidler<sup>27</sup> bekam Yvette Guilbert 1885 ihren ersten Theaterauftritt und 1889 ihr erstes Engagement in einem Café-Concert. Der Beginn ihrer Karriere verlief recht holprig, da sie so gar nicht dem vorherrschenden Bild von einer Sängerin im Café Concert entsprach. Nach ihrem ersten misslungenen Auftritt berichtet sie: „[...] da klopfte es an der Tür (der Garderobe) und der Direktor des Casinos trat ein. ‚Was ist denn mit Ihnen‘ sagte er ziemlich sanft. ‚Wie können Sie nur so auftreten?‘ ‚Wie bin ich denn aufgetreten?‘ ‚Wie eine Dame in einem Salon‘, sagte er mit spöttischen Lachen. ‚Na ... und?‘ Aber meine Liebe, das ist gut in der Comédie-Française, aber im Music-hall ist es schrecklich lächerlich. Und dann singen Sie ja nur mit den Augen, sehen ganz ruhig drein, Arme und Beine bewegen sich nicht. Das ist doch nicht für Café-Concert ... Sie können keine Chansons singen, meine Liebe“<sup>28</sup>.

Wenn die Erinnerung stimmt, so hat der Casino-Direktor den Vortragsstil der Guilbert recht genau beschrieben, einen Stil, den sie bewusst einsetzte, beibehielt und verfeinerte.

Bereits 1892 hatte sie dann Erfolg mit ihrer Art, Chansons zu präsentieren. Mit einem Repertoire aus Liedern u.a. von Léon Xanrof und Aristide Bruant ging sie 1894 auf Tournee, zunächst nach Brüssel, Wien, New York, London und Prag, nach Dänemark und Kanada; später dann nach Russland, Polen und Rumänien, in die Türkei, nach Griechenland, Ägypten, Italien und Portugal. Zwischen 1897 und 1928 gastierte sie mehrfach in Deutschland, hier meist in Berlin. So erwarb sie sich nach und nach einen internationalen Ruf, wobei sie vor allem in Deutschland gefeiert wurde. In Berlin sang sie in großen Sälen wie dem *Apollo*-Kino und dem *Wintergarten*. „Deutschland verdanke ich den Erfolg meiner verschiedensten Bemühungen, aller meiner künstlerischen Kühnheiten, aller meiner Entdeckungen“<sup>29</sup>.

In den Jahren um 1900 litt Yvette Guilbert an starken Nierenschmerzen, auch während ihrer Auftritte.<sup>30</sup> Schließlich musste eine der Nieren entfernt werden. Immer wieder war sie gezwungen, geplante Konzerttourneen zu verkürzen oder abzusagen. Für einige Jahre zog sie sich aus der Öffentlichkeit weitgehend zurück und schrieb in dieser Zeit zwei stark autobiografisch geprägte Romane, *La Vedette* und *Les Demi-Vieilles*. Darüber hinaus begann sie, die Geschichte des französischen Liedes vom Mittelalter bis zum 19. Jahrhundert zu erforschen, sammelte und kopierte über 60.000 volkstümliche Lieder<sup>31</sup> und veröffentlichte eine Auswahl in Notenausgaben. Sie selbst schreibt: „In ihnen finden sich alle Liedthemen, vom zartesten bis zum ausgelassensten. Der Geist meiner Heimat mit all ihren Entwicklungen und Umwälzungen offenbart hier seine mannigfachen Nuancen, und die gesellschaftlichen Klassen spiegeln hier ihre Begeisterung und Begierden[...]. Hier hat man die Politik mit ihren Marionetten, Königen, Kaisern, Feldherrn, hat Frankreichs ganze Geschichte ... in Couplets!“<sup>32</sup> Nachdem ihr Publikum, vor allem das französische, mit diesen historischen Liedern zunächst wenig anfangen konnte, hatte sie in den 30er Jahren in Europa und den USA endlich Erfolg mit dem neuen Repertoire, das sie, zur Freude des Publikums, mit ihren früheren Liedern ergänzte.

---

<sup>27</sup> Charles Zidler (1832–1897), Direktor des Zirkus *Hippodrome* und Mitbegründer des Tanzlokals *Moulin Rouge* in Paris. Er war befreundet mit Henri Toulouse-Lautrec, von dem viele Plakate des *Moulin Rouge* stammen.

<sup>28</sup> Guilbert, *Lied meines Lebens*, S. 51f.

<sup>29</sup> Guilbert, *Mir sang die Erde*, S. 115.

<sup>30</sup> Möglicherweise war die Ursache eine zu enge Schnürung des Korsetts. Yvette Guilbert war berühmt für ihre sehr schlanke Taille. Siehe dazu: Bettina Knapp u. Myra Chipman, *That was Yvette. The Biography of a Great Disease*, London, 1966, S. 155f.

<sup>31</sup> Guilbert, *Lied meines Lebens*, S. 201.

<sup>32</sup> Ebda., S. 201f.

Neben ihrer Konzerttätigkeit unterrichtete sie seit 1916 an verschiedenen Lehranstalten in den USA und gründete eigene Theaterschulen.

Seit 1897 war sie mit dem Arzt Maxime Schiller verheiratet, der sie in ihrer Arbeit unterstützte und sie auf den Konzertreisen begleitete. Doch die Ehe eines deutschen Juden mit einer Französin war in Kriegszeiten und während des Nationalsozialismus mit Schwierigkeiten und Gefahren verbunden. 1940 flohen beide aus Paris nach Aix-en-Provence, wo Yvette Guilbert vier Jahre später starb.



Abb. 2: Yvette Guilbert, undat. Fotografie, Kabinettformat.

Von Yvette Guilbert selbst sind überliefert: autobiografische Schriften, Reiseerinnerungen und Romane<sup>33</sup>; die Texte einer großen Anzahl der von ihr gesungenen Lieder, einige davon mit Noten, sowie einige Tonaufnahmen. Zentral für das hier gewählte Thema ist ihre Schrift *Die Kunst, ein Chanson zu singen*, eine Art Lehrbuch, in dem Yvette Guilbert ihre Vortragsweise beschreibt. Das Buch erschien zunächst 1918 in New York in englischer Sprache, in einer Zeit, in der sie viel unterrichtete. 1928 erschien die französische Ausgabe und erst 1981 die deutsche<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> Genauere Angaben siehe Literaturverzeichnis.

<sup>34</sup> Yvette Guilbert, *Die Kunst, ein Chanson zu singen*, hrsg. von Walter Rösler, aus dem Franz. übertragen von Thomas Dobberkau. Mit zehn Chansons aus dem Repertoire der Yvette Guilbert in Nachdichtungen von Bettina Wegener, Berlin 1981.

Das Buch gibt nicht nur praktische Tipps, sondern bietet weit darüber hinaus eine reflektierte Darstellung der Chanson-Kunst von Yvette Guilbert. Sie beschreibt ihre besondere Stimmtechnik, die Schulung der Mimik, die Kunst Pausen zu setzen, den Sinn fürs Komische, die Entwicklung der Wahrnehmungsfähigkeit – es geht ihr nicht nur um Techniken, sondern ebenso um künstlerische Haltungen. Im Folgenden eine Skizze derjenigen Merkmale, die den Stil der Guilbert in besonderer Weise prägten und ihn zum Vorbild machten.

„Ich wollte vor allem distinguiert wirken, um in einem Repertoire [sic], das absichtlich schlüpfrig, mit verschleierte Satire vermischt und dabei doch direkt sein sollte, mir alles Gewagte erlauben zu können. Aus all den Schamlosigkeiten, Exzessen und Lastern meiner Zeitgenossen eine Ausstellung gesungener humoristischer Skizzen zu machen und die Leute über sich selbst lachen zu lassen (denn weinen wird keiner): das war meine Entdeckung, war das Neue, das ich brachte“<sup>35</sup>.

„Für mich war die Bühne ein Salon, und ich war bestrebt, diesen Salon zu betreten wie eine große Dame: sodann produzierte ich meine Kunst mit allem, was sie an Varianten mit sich brachte, ich wurde eine Montmartreure und, wenn's sein mußte, ein Apache<sup>36</sup> mit Mütze und Halstuch usw. usw., meine Stimme wurde rau und gemein; war aber mein Lied zu Ende, verließ ich die Bühne wieder möglichst distinguiert und elegant, mein Lächeln sollte sagen: ‚Dies alles, nur um uns zu amüsieren, nicht wahr?‘“<sup>37</sup> Yvette Guilbert tritt auf wie eine Gastgeberin, die uns mit besonderen Gästen bekannt macht. Sie verwandelt sich nicht vollends in ihre Bühnenfiguren, sondern deutet sie nur an.

Für ihre Auftritte entwickelte sie eine „Silhouette“. „Ein Künstler muß sich auf der Bühne zu bewegen wissen. Sein zwar einfacher Habitus sollte ‚stilisiert‘, fundiert und gestaltet sein. Hat er erst einmal seine ‚Silhouette‘, die Gestalt, die er verkörpern will, sorgfältig einstudiert, lassen sich im Nachhinein alle weiteren durch den Vortrag bedingten Wandlungen spielerisch erzielen“<sup>38</sup>. Ihre erste eigene Silhouette beschreibt Yvette Guilbert wie folgt: „Ein großes junges Mädchen, ihr Teint blaß, sehr blaß. Ein kleiner Kopf, rotblondes, ins Goldne spielendes Haar, von einer nicht eben hohen Stirn zurückfrisiert und im Nacken in einen artigen kleinen griechischen Knoten geschlungen. Kleine goldbraune Augen, ‚geschmolzene Achate‘, wie die Maler sagten. Durch Schminken machte ich sie mir rund, weil damals alle Frauen vom Theater sie lang und ‚mandelförmig‘ hatten, und ich wollte den ändern um keinen Preis gleichen“<sup>39</sup>. Den Mund schminkte sie sich in einem grellen Rot, das sich von dem Weiß des Gesichts abhob. Die schwarzen Handschuhe, die ihr fast bis zu den Schultern reichten, waren für Yvette Guilbert das „Symbol einer Eleganz, die in eine etwas gemeine und ungeistige Atmosphäre eindringt“<sup>40</sup>. An dieser bis ins Detail ausgeformten Bühnenfigur erkannte man die Disease bei all ihren Auftritten wieder. Auch körperliche Besonderheiten beschreibt sie ohne jede Eitelkeit als Teil ihrer Silhouette: „Meine mächtige Nase war ein Glück für die Karikaturisten. Sie kamen darauf, sie in eine kleine Kugel enden zu lassen, es sah aus, als steckten zwei Kirschkerne unten drin. Ich hatte eine burleske Nase. [...] Sie regte berühmte Zeichner zu derben Grotesken an, und deren Bekanntwerden war für die Sängerin ebenso nützlich wie für den Karikaturisten“<sup>41</sup>.

---

<sup>35</sup> Guilbert, *Lied meines Lebens*, S. 69.

<sup>36</sup> Zuhälter.

<sup>37</sup> Guilbert, *Lied meines Lebens*, S. 133.

<sup>38</sup> Guilbert, *Die Kunst, ein Chanson zu singen*, S. 62.

<sup>39</sup> Guilbert, *Lied meines Lebens*, S. 66f.

<sup>40</sup> Ebda., S. 169.

<sup>41</sup> Ebda., S. 66.

Das wichtigste Gestaltungsmittel der Guilbert aber ist die Stimme. Sie schreibt: „Wir sind in der Tat Maler, Bildner, und unser Organ ist gleichsam unsere Palette. Durch den gemischten Einsatz der Sprech- und Gesangsstimme und durch die Vielfalt der ‚Nuancen‘ bringen wir Farbe in das Chanson, beleuchten wir unsere Gestalten, die Sujets, ihre Atmosphäre und die Epoche“<sup>42</sup>. Und weiter: „In meiner Stimme liegen gar keine lyrisch-musikalischen Möglichkeiten, und doch bin ich imstande, alles auszudrücken, was ich will [...]. Mein Gehirn hilft mir, der Stimme Farbe zu geben, sie zu erweitern, und macht mit Hilfe des Rhythmus [...] aus ihr das Gespenst einer wirklichen Gesangsstimme“<sup>43</sup>. Diese und ähnliche Aussagen werden oft in der Weise missverstanden, dass man Diseusen als Sängerinnen ansieht, deren stimmliche Möglichkeiten für Oper und Operette nicht ausreichen und die dann eben die nicht so anspruchsvolle Sparte Chanson wählen. Das aber wäre zu kurz gegriffen, jedenfalls was Yvette Guilbert betrifft. Sie betont die Wichtigkeit einer besonderen Stimme und vor allem eines besonderen Stimmtrainings für den Chanson-Gesang. Es geht dabei nicht um das Training nur eines Stimmfachs, sondern „es gilt, Sopranist, Altist, Tenor, Baß und Bariton in einem zu sein. [...] Die Kunst, ein Chanson zu kolorieren, zu gestalten und überzeugend vorzutragen, erfordert deshalb die Beherrschung aller dazu nötigen Mittel. Um ‚Chansons aller Art‘ zu singen, braucht man sämtliche Stimmlagen und, nötigenfalls, den gewagten Einsatz mehrerer extremer Register in einem und demselben Chanson“<sup>44</sup>.

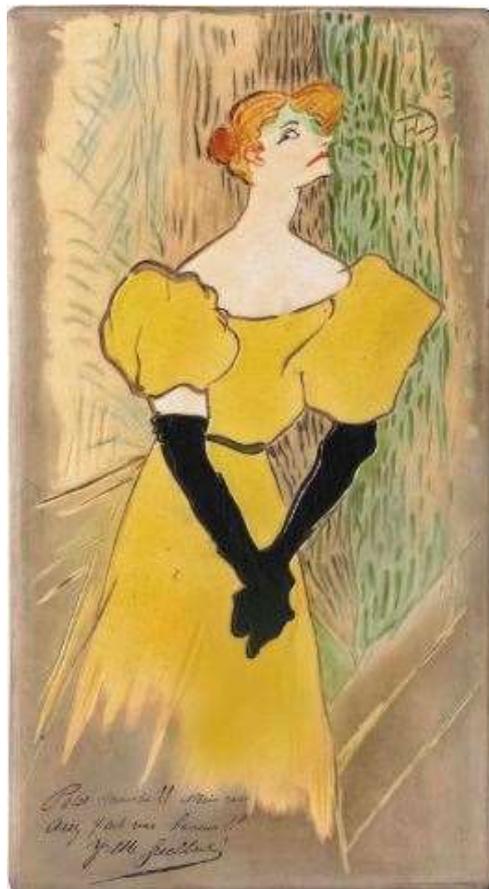


Abb. 3: Yvette Guilbert, auf Keramik gemalt von Henri de Toulouse-Lautrec, ca. 1895.

<sup>42</sup> Guilbert, *Die Kunst, ein Chanson zu singen*, S. 44.

<sup>43</sup> Guilbert, *Lied meines Lebens*, S. 171.

<sup>44</sup> Guilbert, *Die Kunst, ein Chanson zu singen*, S. 43.

Yvette Guilbert erzählt von einer Begegnung mit Charles Gounod, der sie zu Beginn ihrer Laufbahn zu Vorsingen einlud und sie bat, den *König von Thule* zu singen.

„Oh Himmel!“ rief ich, „den kann ich nicht ... ich kann ja gar nicht singen. Ich werde ihn nicht richtig im Takt singen, Ihren *König von Thule*. Ich kann ihn nach dem Gehör ... hab ihn nie gelernt ...“

Das machte ihm Spaß. „So singen Sie ihn mir doch nach dem Gehör, ich werde Sie auf dem Klavier begleiten.“

Mir kam in den Sinn, daß Margarete am Spinnrad sitzt, wenn sie die Ballade singt, und so sang ich den König von Thule auf meine Art.

Der Maestro sah mich an und schüttelte langsam den Kopf. „Wissen Sie auch, was Sie da gemacht haben?“ fragte er.

„Ja ... eine Dummheit!“

„Eine Dummheit, Kind, eine Dummheit? Ganz wunder-voll haben Sie das gesungen. Ganz wunder-voll, mit dem Gedanken, der die Sage beherrscht, vor allem aber mit dem gewollt Unbestimmten in der Diktion; so wie Sie es getan haben, muß man das singen, so wie es in Wirklichkeit eine Frau singen würde, die dabei ihre Hausarbeit macht; aber das begreifen meine Sängerinnen nicht“ [...].

Väterlich liebevoll nahm er mich am Arm und sagte:

„Ich verbiete Ihnen, verstehn Sie wohl, ich verbiete Ihnen, je eine Gesangsstunde zu nehmen! Keinen Lehrer, Kind, verstanden!“

„Warum denn nicht, Meister? Es täte mir so not!“

„Nein, nein! Man wird Ihnen eine ‚Stimme‘ fabrizieren, eine Tonlage, und die werden Sie dann nicht mehr los. Sie haben alle Stimmen (und keine); nein, fahren Sie fort, beim Singen zu sprechen, wie Sie es tun, das ist Ihr ‚Wunder‘, dieser gesprochene Gesang, dieses rhythmische Wort!“<sup>45</sup>

Diese und ähnliche Rückmeldungen mögen die Sängerin darin bestärkt haben, ihre besonderen Qualitäten wahrzunehmen und weiter auszubauen. Charakteristisch ist vor allem ihr ausdifferenzierter Sprechgesang, oder genauer: der Wechsel zwischen Singen und Sprechen. Yvette Guilbert nennt dieses von ihr entdeckte Mittel „rythme fondu“, meist mit „Übergangsrhythmus“<sup>46</sup> übersetzt. Was damit gemeint ist, beschreibt sie folgendermaßen: „Il s’agissait de quitter le rythme *musical* et de le remplacer par la *parole rythmée*, selon les accents, les besoins des textes“<sup>47</sup>. Sie spricht hier nur vom Rhythmus, der vom musikalischen, im Notentext festgelegten, in einen Sprechrhythmus übergeht. Was sie nicht erwähnt, aber tatsächlich praktiziert, ist darüber hinaus die Gestaltung der Tonhöhenfolge, die beim Sprechgesang von den ebenfalls in Noten festgelegten Melodien abweichen. Wie Yvette Guilbert spricht auch Walter Rösler nur von den sich verändernden Rhythmen.<sup>48</sup> Die sehr

---

<sup>45</sup> Guilbert, *Lied meines Lebens*, S. 119f.

<sup>46</sup> Siehe z.B. Rösler, *Das Chanson im deutschen Kabarett 1901–1933*, S. 242. Dieses Wort wird von anderen AutorInnen ebenfalls benutzt bzw. einfach übernommen. Ich halte es für nicht ganz treffend, würde eher von „ineinander übergehenden Rhythmen“ sprechen.

<sup>47</sup> Yvette Guilbert, *L’Art de chanter une chanson*, Paris, 1928, S. 36. Übersetzung M. T.: „Es ging darum, den musikalischen Rhythmus zu verlassen und ihn durch das rhythmisierte Wort zu ersetzen, und dies gemäß den Betonungen und Anforderungen des Textes“.

<sup>48</sup> Rösler, *Das Chanson im deutschen Kabarett 1901–1933*, S. 269.

differenzierte und gleichzeitig flexible Vortragsweise entsteht aber durch beides: durch Abweichungen im Rhythmus bzw. im Metrum, und durch die Veränderungen der Tonhöhen.

Ein Beispiel für Yvette Guilberts Kunst ein Chanson vorzutragen ist *Madame Arthur*, eines ihrer beliebtesten Lieder.<sup>49</sup>

Klangbeispiel 1: [Yvette Guilbert, Madame Arthur](#)

*Madame Arthur*<sup>50</sup>

1 <sup>51</sup> Madame Arthur est une femme	Madame Arthur ist eine Frau,
2 Qui fit parler, parler, parler, parler d'elle longtemps.	Über die man lange redete, redete, redete, redete.
3 Sans journaux, sans rien, sans réclame,	Ohne Zeitungen, ohne alles, ohne Werbung
4 Elle eut une foule d'amants.	Hatte sie viele Liebhaber.
5 Chacun voulait être aimé d'elle,	Jeder wollte von ihr geliebt werden,
6 Chacun la courtoisait, pourquoi?	Jeder hat ihr den Hof gemacht, warum?
7 C'est que sans être vraiment belle,	Ohne wirklich schön zu sein,
8 Elle avait un je ne sais quoi!	Hatte sie das gewisse Etwas.
9 Madame Arthur est une femme	Madame Arthur ist eine Frau,
10 Qui fit parler, parler, parler, parler d'elle longtemps!	Über die man lange redete, redete, redete, redete.
11 Sans journaux, sans rien, sans réclame,	Ohne Zeitungen, ohne alles, ohne Werbung
12 Elle eut une foule d'amants.	Hatte sie viele Liebhaber.
13 Madame Arthur est une femme	Madame Arthur ist eine Frau,
14 Qui fit parler d'elle longtemps.	über die man lange redete.
15 Sa taille était fort ordinaire,	Ihre Größe war gewöhnlich,
16 Ses yeux petits mais sémillants,	Ihre Augen klein aber lebhaft,
17 Son nez retroussé, sa voix claire,	Eine Stupsnase, eine helle Stimme,
18 Ses pieds cambrés et frétilants.	Krumme, zappelige Füße,
19 Bref, en regardant sa figure,	Kurz gesagt, wenn man sie insgesamt betrachtete,
20 Rien ne vous mettait en émoi;	Hatte sie nichts Aufregendes an sich.
21 Mais par derrière sa tournure	Aber hinter ihrer Erscheinung
22 Promettait un je ne sais quoi!	War da das gewisse Etwas.
23 Madame Arthur est une femme	Madame Arthur ist eine Frau,
24 Qui fit parler, parler, parler, parler d'elle longtemps.	Über die man lange redete, redete, redete, redete.
25 Sans journaux, sans rien, sans réclame,	Ohne Zeitungen, ohne alles, ohne Werbung

---

<sup>49</sup> Der Text stammt von dem französischen Schriftsteller Paul de Kock (1793–1871), die Melodie von Yvette Guilbert selbst, der Tonsatz von der Komponistin Hélène Frédérique Faye Jozin (1871–1942). Die Noten erschienen 1927 bei Heugel, Paris. Die Tonaufnahme stammt aus dem Jahr 1934.

<sup>50</sup> Dank an Susanne Degener und Karin Tetzlaff für die Übersetzung.

<sup>51</sup> Die Nummerierung der Zeilen soll dazu dienen, bei der Beschreibung des Vortrags die jeweilige Stelle schnell zu finden.

26 Elle eut une foule d'amants.  
27 Madame Arthur est une femme  
28 Qui fit parler d'elle longtemps.

(Ses amants lui restaient fidèles,  
C'est elle qui les renvoyait,  
Elle aimait les ardeurs nouvelles,  
Un vieil amour lui déplaisait  
Et chacun, le chagrin dans l'âme,  
De son cœur n'ayant plus l'emploi,  
Disait: hélas! une autre femme  
N'aura pas son je ne sais quoi!

Madame Arthur est une femme  
Qui fit parler, parler, parler, parler d'elle  
longtemps.  
Sans journaux, sans rien, sans réclame,  
Elle eut une foule d'amants.  
Madame Arthur est une femme  
Qui fit parler d'elle longtemps.)<sup>52</sup>

29 Il fallait la voir à la danse;  
30 Son entrain était sans égal.  
31 Par ses mouvements, sa prestance,  
32 Elle était la Reine du bal.  
33 Au cavalier lui faisant face  
34 Son pied touchait le nez, ma foi,  
35 Chacun applaudissait sa grâce  
36 Et surtout son je ne sais quoi!

37 Madame Arthur est une femme  
38 Qui fit parler, parler, parler, parler d'elle  
longtemps.  
39 Sans journaux, sans rien, sans réclame  
40 Elle eut une foule d'amants.  
41 Madame Arthur est une femme  
42 Qui fit parler d'elle longtemps.

43 De quoi donc vivait cette dame?  
44 Montrant un grand train de maison,  
45 Courant au vaudeville, au drame,  
46 Rien qu'à l'avant-scène, dit-on.  
47 Elle voyait pour l'ordinaire  
48 Venir son terme sans effroi,  
49 Car alors son propriétaire  
50 Admirait son je ne sais quoi!

51 Madame Arthur est une feme

Hatte sie viele Liebhaber.  
Madame Arthur ist eine Frau,  
über die man lange redete.

(Ihre Liebhaber blieben ihr treu.  
Sie war es, die sie von sich wies.  
Sie liebte neuen Schwung,  
Eine alte Liebe missfiel ihr.  
Und jeder, der von ihr verlassen wurde,  
War unglücklich,  
Sagte sich: Oh weh, eine andere Frau  
Wird nicht das gewisse Etwas haben.

Madame Arthur ist eine Frau,  
Über die man lange redete, redete, redete,  
redete.  
Ohne Zeitungen, ohne alles, ohne Werbung  
Hatte sie viele Liebhaber.  
Madame Arthur ist eine Frau,  
über die man lange redete.)

Man muss sie nur beim Tanzen gesehen haben:  
Ihr Schwung war unerreichbar.  
Durch ihre Bewegung, ihr selbstbewusstes  
Auftreten  
War sie die Ballkönigin.  
Meine Güte, ihr Fuß berührte  
Die Nase ihres Tanzpartners,  
Alle bewunderten ihre Anmut  
Und vor allem ihr gewisses Etwas.

Madame Arthur ist eine Frau,  
Über die man lange redete, redete, redete,  
redete.  
Ohne Zeitungen, ohne alles, ohne Werbung  
Hatte sie viele Liebhaber.  
Madame Arthur ist eine Frau,  
über die man lange redete.

Und wovon lebte diese Dame?  
Sie führte ein großes Haus,  
Ging in jede Komödie, jedes Drama,  
Immer in der ersten Reihe.  
Gewöhnlich sah sie dem Ende [einer Beziehung]  
Ohne Schrecken entgegen,  
denn ihr Hausbesitzer  
bewunderte ihr gewisses Etwas.

Madame Arthur ist eine Frau,

---

<sup>52</sup> Diese Strophe + Refrain sind in der Tonaufnahme gestrichen.

52 Qui fit parler, parler, parler, parler d'elle  
longtemps.

53 Sans journaux, sans rien, sans réclame,

54 Elle eut une foule d'd'amants.

55 Madame Arthur et une femme

56 Qui fit parler d'elle longtemps.

(Oh! femme qui cherchez à faire  
Des conquêtes matin et soir,  
En vain vous passez pour vous plaire  
Des heures à votre miroir,  
Elégance, grâce mutine,  
Regard, soupir de bon aloi,  
Velours, parfums et crinoline,  
Rien ne vaut un je ne sais quoi!

Madame Arthur... )<sup>53</sup>

Über die man lange redete, redete, redete,  
redete.

Ohne Zeitungen, ohne alles, ohne Werbung

Hatte sie viele Liebhaber.

Madame Arthur ist eine Frau,

über die man lange redete.

(Oh! Frauen, die ihr versucht  
Von morgens bis abends Eroberungen zu  
machen,  
Vergeblich verbringt ihr, um euch zu gefallen,  
Stunden vor dem Spiegel.  
Eleganz, Anmut,  
Blicke, Seufzer,  
Samt, Parfüm und Krinoline,  
Nichts kommt an das gewisse Etwas heran.

Madame Arthur ist eine Frau ...)

### Beschreibung einiger Besonderheiten

Das Lied beginnt mit einem verkürzten Refrain; die zwei Schlusszeilen fehlen, welche in den anderen Refrains fast wörtlich die Anfangszeilen wiederholen. Auch die erste Strophe ist, verglichen mit den anderen Strophen, verkürzt, hier auf die Hälfte der Zeilen. Auf diese Weise wird die Protagonistin den HörerInnen zunächst in knapper Form vorgestellt, bevor das Lied sie dann ausführlich in ihren Eigenschaften und Handlungen beschreibt.

Die Tonaufnahme lässt, verglichen mit der Notenfassung, zwei Strophen aus, die dritte („Ses amants...“) und die letzte („ Oh! femme...“). Das Fehlen der letzten Strophe ließe sich damit erklären, dass die Sängerin sich hier mit einer Art ‚Moral von der Geschicht‘ an die ZuhörerInnen wendet. In einem Tonstudio aber fehlt dieses Publikum. Doch ist der Grund für die Kürzungen wahrscheinlich ein technischer, denn die Schellackplatten der 30er Jahre hatten nur eine Kapazität von drei bis vier Minuten pro Seite. Ohne eine Kürzung wäre eine Aufnahme des Liedes wohl nicht möglich gewesen. Was immer auch die Gründe sein mögen, auf jeden Fall kann man schon an diesem Beispiel feststellen, dass Yvette Guilbert den Text als veränderbar angesehen hat. Sie schreibt: „Welche Bedeutung hat für den Sänger der Text eines Chansons? Keine! Außer der, ein roter Faden zu sein [...]. Der rote Faden hilft mir lediglich dabei, den thematischen Gedanken zu erfassen, der den Autor angeregt hat. Denn das Chanson erhält seine Bedeutung nicht so sehr aus den verwendeten Wörtern wie aus dem Gedanken. Die Worte eines Chanson sind für mich nicht mehr als ein ‚Accessoire‘. Auf das Sujet kommt es an, das es zu *singen*, zu *sagen*, *auszudrücken* und mit Leben zu erfüllen gilt.“<sup>54</sup>

Doch können einzelne Wörter durchaus zu einem die Form bestimmenden Impuls werden. So am Anfang des Liedes, wo das Wort „parler“ gleich dreimal wiederholt wird, um das Gerede über die Protagonistin sinnfällig zu machen – auch dies ein Eingriff der Diseuse.<sup>55</sup> Die Liedzeile erweitert sich dadurch um einen fünften Takt, der das Viertaktschema des Liedes für diesen Effekt kurz außer Kraft setzt. Wie geht die Guilbert nun in den anderen, musikalisch parallelen

<sup>53</sup> Siehe Fn. 51.

<sup>54</sup> Guilbert, *Die Kunst, ein Chanson zu singen*, S. 76.

<sup>55</sup> Die Vorlage, das Gedicht von Paul de Kock, hat diese Wortwiederholung nicht.

Zeilen mit dieser Erweiterung um? In Zeile 16 verführt sie mit dem Wort „petit“ genauso, ebenfalls in Zeile 44 mit „si grand“. Hier passen die Wiederholungen zum Inhalt. Die Zeile 30, „Son entrain était sans égal“, wird geändert in „Avec son charme sans égal“, wobei das wiederholte „son cha-“ die Zuhörerinnen gespannt darauf macht, wie das Wort wohl enden wird.

Eine weitere kleine Abweichung vom Üblichen findet man in der rhythmischen Ausführung der Zeile „Elle eut une foule d’amants“. Während das Lied durchgängig im 3/4-Takt steht, wechselt Yvette Guilbert hier für eine Liedzeile in den 6/8-Takt. Dadurch entsteht eine beschwingte, tänzerische Atmosphäre. Diese Zeile singt die Guilbert jedes Mal sehr exakt und mit vergnügtem Ausdruck.

**10 Chansons de Paul de Kock**  
Epoque Romantique

**Madame Arthur**

Harmonisée par M<sup>me</sup> de FAYE JOZIN      Musique de YVETTE GUILBERT

N<sup>o</sup> 1      Langoureux, bien rythmé

*PIANO*

Ma.dame Ar . thur est u . ne fem . me Qui fit parler, parler, par .  
ler, par . ler d'el . le long . temps . Sans jour . nait, sans rien, sans ré . cla . me, Elle  
eut u . ne fou . le d'a . mants, Cha . cun voulait être aimé d'el . le, Cha .

Droits d'auteurs réservés pour tous pays  
AU MÉNÉSTREL, 2<sup>bis</sup> rue Vivienne, II. 23.005      Copyright by HEUGEL 1927  
HEUGEL Éditeur, Paris.

Notenbeispiel: 1: Seite von *Madame Arthur*.

Achtet man nun beim Hören besonders auf den Wechsel von Sprechen und Singen, so fällt auf, dass die Sängerin in jedem Refrain und jeder Strophe mindestens einmal in den Sprechton wechselt, und sei es nur für eine Silbe. Bis auf eine Ausnahme: Der erste, verkürzte Refrain (Zeile 1– 4) wird ganz gesungen. Wir hören also zunächst die ‚reine‘ Melodie, und hören sie dann in der Begleitung gleichzeitig mit, wenn die Sängerin ins Sprechen übergeht.

An manchen Stellen kann man den Grund für den Wechsel in den Sprechton am Textinhalt festmachen, wie z.B. bei der Frage „pourquoi?“ (Zeile 6), meist aber fehlt ein so direkter Zusammenhang. Es scheint sogar, als führe die Suche danach in die Irre. Schließlich sagt Yvette Guilbert ja selbst, dass die einzelnen Wörter für die Gestaltung des Chansons weniger wichtig seien als der thematische Gedanke, das Sujet. Wie also lässt sich das Sujet des Liedes beschreiben? Vielleicht so: Es ist das Porträt einer selbstbewussten Frau mit dem „gewissen Etwas“. Yvette Guilbert macht sich mit uns auf die Suche nach dem „je ne sais quoi“, beschreibt die äußere Erscheinung der Madame Arthur, ihr Verhalten, ihr Handeln, doch all diese Merkmale können die erotische Ausstrahlung der Madame Arthur nicht wirklich erfassen. Die Sängerin hält uns in der Spannung, wechselt vom Singen ins Sprechen und wieder ins Singen, sie überrascht uns mit einem angedeuteten Lachen (Zeile 37), sie deutet einen gravitätischen Tanz an (Zeile 29 - 32) – nie stellt sich eine Gleichmäßigkeit her, in der wir es uns gemütlich machen könnten. Den letzten Refrain singt die Guilbert mit hörbarem Vergnügen. Das „je ne sais quoi“ aber bleibt letztlich das Geheimnis von Madame Arthur.

Es stellt sich die Frage, ob die Diseuse das Lied bei jeder Aufführung gleich oder annähernd gleich vorgetragen hat. Leider gibt es von „Madame Arthur“ meines Wissens nur diese eine Tonaufnahme. Doch von einigen wenigen ihrer anderen Lieder gibt es je zwei Aufnahmen zum Vergleich.

Klangbeispiel 2: [Yvette Guilbert, L'hôtel du numéro trois, erste Version](#)

Klangbeispiel 3: [Yvette Guilbert, L'Hôtel du numéro trois, zweite Version](#)

*L'hôtel du numéro trois* stammt von Leon Xanrof<sup>56</sup>, dessen Lieder Yvette Guilbert für ihre ersten Auftritte Anfang der 1890er Jahre entdeckte. Der Text beschreibt ein abgewracktes, von mittellosen Studenten bewohntes Hotel. Die Form ist einfach: vierzeilige, im Kreuzreim gebaute Strophen, in denen die letzte Zeile den Refrain bildet. Dem entspricht die syllabisch vertonte Melodie in ihrer ebenfalls einfachen Liedform (a-a'-a-b). Der Inhalt des Textes mit seinen sarkastischen Beschreibungen der Zustände im besagten Hotel spielt hier ganz klar die Hauptrolle.

Die frühere Tonaufnahme mit der hörbar jüngeren Guilbert steht in D-Dur, die spätere einen Ganzton tiefer in C-Dur. In der früheren Fassung singt die Sängerin das Lied fast ohne Sprechgesang, als schnörkellosen Bericht, der ganz den kräftigen Bildern des Textes vertraut. Nur einmal deutet sie kurz ein Lachen an. Was allerdings auffällt, ist die starke Betonung der Konsonanten im Dienst der Textverständlichkeit. Die spätere Fassung dagegen spielt mit den Möglichkeiten des Wechsels zwischen Singen und Sprechen, mit Ausnahme der ersten Strophe, die ganz gesungen wird.

---

<sup>56</sup> Leon Xanrof (1867–1953), französischer Schriftsteller und Chansonnier.

Das zweite Beispiel, *Je Suis Pocharde*, gehört ebenfalls zu den frühen Liedern der Guilbert. Von ihr stammt der Text, die Musik von Louis Byrec<sup>57</sup>.

Klangbeispiel 4, [Je suis pocharde, erste Version](#)

Klangbeispiel 5, [Je suis pocharde, zweite Version](#)

In diesem Lied geht bereits die frühere Fassung häufig in den Sprechgesang über. Doch setzt Yvette Guilbert den Sprechgesang in der zweiten Fassung zwar meist an den gleichen Stellen ein, aber sie gestaltet ihn anders. So wechselt sie beim Sprechen fast durchgängig in die tiefere Lage ihrer Stimme, während sie in der ersten Fassung auch mit hohen Sprechtonen jongliert.

Die Ergebnisse bestätigen die Vermutung, dass der Wechsel zwischen Gesang und Sprechen nicht festgelegt ist. Die Sängerin nimmt sich den Spielraum, immer wieder neue Versionen zu kreieren, auf der Grundlage ihrer stimmtechnischen Möglichkeiten.

Von den rund 30 Liedern der Guilbert, die ich mir angehört habe, sind nur zwei ganz frei von Sprechgesang. In der Regel hat der Anfang der Chansons keine oder nur wenige Sprechanteile. Im Verlauf des Liedes wird der Wechsel vom Singen ins Sprechen und zurück meist häufiger. Von der Seite der HörerInnen aus gesehen heißt das: Man wird zunächst mit dem gesungenen Lied vertraut gemacht, bevor man dann den Wechsel zwischen Gesang und Sprechen genießen kann. Charakteristisch für die Vortragsweise von Yvette Guilbert sind die fließenden Übergänge vom Singen ins Sprechen und umgekehrt. Doch so etwas wie ein Muster beim Einsatz von gesungenem und gesprochenem Text ist nicht zu erkennen. Eher das Gegenteil: Jedes Lied erhält seine besondere Vortragsweise, die sich vermutlich darüber hinaus noch bei jeder Aufführung verändert. „In jedem Chanson findet man Hunderte von Möglichkeiten, die Atmosphäre zu beleben. Sie können sich hierzu sowohl vom Text als auch von der Musik anregen lassen“<sup>58</sup>. Das Spiel mit den vielfältigen Möglichkeiten der Gestaltung hat seinen Reiz für die Diseuse ebenso wie für die ZuhörerInnen.

Ein Sonderfall sind die Rezitationen. Die Art, wie Yvette Guilbert die Texte rezitiert, ist für unsere heutigen Ohren befremdlich. Sie wirkt teilweise übertrieben künstlich und pathetisch. Allerdings scheint diese Art der Rezitation damals üblich gewesen zu sein. Ulrich Kühn hat anhand von Rundfunkaufnahmen gezeigt, wie expressiv viele SchauspielerInnen am Anfang des 20. Jahrhunderts Texte rezitierten, sodass sie zeitweise fast in Gesang übergehen. (Näheres dazu im Kapitel „Zum Sprechgesang in Schönbergs *Pierrot Lunaire*“.)

Yvette Guilbert war zu ihrer Zeit eine berühmte Künstlerin, berühmt nicht nur in Frankreich, sondern in all den vielen Ländern, in die sie ihre Konzertreisen unternahm. Da sie ihre Lieder in französischer Sprache sang, kann man annehmen, dass es vor allem die Ausdruckskraft ihres Vortrags war, die das Publikum begeisterte.<sup>59</sup> In den folgenden Kritiken wird die Bewunderung für die Darstellungskunst der Guilbert deutlich.

---

<sup>57</sup> Louis Byrec (1844–1907), französischer Komponist von Chansons und Klavierstücken.

<sup>58</sup> Guilbert, *Die Kunst, ein Chanson zu singen*, S. 85.

<sup>59</sup> Für die Aufführungen vom 4. bis 18. Februar 1899 im Berliner *Apollotheater* gab es ein Programmheft mit deutschen Übersetzungen der Liedtexte. Ob dieser Service auch in anderen Ländern die Regel war, ist mir nicht bekannt.

Arthur Symons<sup>60</sup> schreibt in der *St James's Gazette* von 1892:

„'Exquisite!' I said under my breath, as I first saw her come upon the stage. She sang *Sainte Galette*, and I listened ... I felt a cold shiver run down my back, that *frisson* which no dramatic art, save that of Sarah Bernhardt, had ever given me. I had heard about her, but it was not quite this that I was expecting, so poignant, so human, that I could scarcely endure the pity of it ... It must be said too that she can do pure comedy – that she can be merely, delicious gay. There is one of her songs in which she laughs, chuckles, and trills as rapid flurry of broken words and phrases, with the sudden, spontaneous irresponsible mirth of a bird. But where she is most herself is in a manner of tragic comedy which has never been on the music-hall stage from the beginning. It is the profoundly sad and essentially serious comedy which one sees in Forain's<sup>[61]</sup> marvellous designs ... She brings before you the real life drama of the streets, of the Pot-house; she is neither contaminated nor contaminating by what she sings; she is simply a great, impersonal dramatic artist who sings realism as other write it. [...]

This new, subtle *tourmentée* way of singing the miseries of the poor und the vices of the miserable is absolutely a creation; it brings at once a new order of subject and a novel manner of presentment into the comic repertoire, and it lefts the entertainment of the music-hall into a really high region of art"<sup>62</sup>.

Clayton Hamilton<sup>63</sup>, New York, 1915:

“There is no word in English for that medium of Art of which Yvette Guilbert is the supreme and perfect master. It is not acting, it is not singing, it is not recitation; yet it combines the finest beauties of all three"<sup>64</sup>.

Kurt Tucholsky, Berlin, 1928:

„Wenn Frau Guilbert auf Reisen geht, so liegen ihr ganze Länder zu Füßen, insbesondere Deutschland [...]. Da ist Atmosphäre, künstlerische Gestaltungskraft, alles was wir wollen"<sup>65</sup>.

---

<sup>60</sup> Arthur Symons (1865–1945), englischer Lyriker und Journalist.

<sup>61</sup> Wahrscheinlich handelt es sich um Jean-Louis Forain (1852–1931), französischer Maler und Grafiker.

<sup>62</sup> Zitiert in Knapp u. Chipman, *That was Yvette*, S. 109.

<sup>63</sup> Clayton Hamilton (1881–1946), New Yorker Theaterkritiker und -lehrer.

<sup>64</sup> Knapp u. Chipman, *That was Yvette*, S. 220.

<sup>65</sup> Zitiert in: Guilbert, *Die Kunst, eine Chanson zu singen*, S. 22.

## Claire Waldoff

Über Claire Waldoff ist vergleichsweise viel geschrieben worden, außerdem hat sie kurz vor ihrem Tod eine Autobiografie verfasst. Doch gibt es immer wieder Unstimmigkeiten in der Darstellung ihres Lebenslaufs, insbesondere der frühen Jahre. So ist schon ihre Herkunft umstritten. Geburtsdatum und Ort stehen fest: Claire Waldoff wurde als Clara Wortmann am 21. 10. 1884 in Gelsenkirchen geboren. Der Vater war Bergmann, bevor er eine Gaststätte mit Varieté betrieb, die Mutter Hausfrau. Während aber das Standesamt Gelsenkirchen als Eltern Wilhelm und Clementine Wortmann notiert, schreibt Maegie Koreen, die rothaarige Clara sei ein „Kuckuckskind“ gewesen, nämlich aus einer Liaison der Mutter mit dem ebenfalls rothaarigen Sohn der Nachbarn hervorgegangen.<sup>66</sup> Koreen zufolge gab es einen von einem Rechtsanwalt aufgesetzten Vertrag, der Vereinbarungen der beiden Familien über finanzielle Zuwendungen und eine Schweigepflicht enthielt. Wie dem auch sei – jedenfalls unterschied sich Clara von ihren Geschwistern in Aussehen, Temperament und Intelligenz. Sie wurde schulisch stärker gefördert und bekam sogar Klavierunterricht. Die Kinderzahl der Familie Wortmann existiert ebenfalls in zwei Versionen: laut Autobiografie waren es sechzehn<sup>67</sup>, standesamtlich sind aber nur zwölf notiert<sup>68</sup>.

Unbestritten ist, dass Clara bereits mit zwölf Jahren nach Hannover zog, um dort die von Helene Lange gegründeten Gymnasialkurse für Mädchen zu besuchen. Ob sie allerdings bis zum Abitur durchgehalten<sup>69</sup> oder die Schule in der Unterprima verlassen hat<sup>70</sup>, darüber besteht schon wieder keine Einigkeit mehr.

Hier soll nun nicht noch einmal danach gesucht werden, was nun wahr ist oder nicht. Festzuhalten ist, dass Clara schon als Kind und junges Mädchen eine Sonderrolle einnahm, sehr jung selbständig wurde und früh lernte, auf ihre eigenen Kräfte zu vertrauen.

Nach Ende der Schulzeit erfand Clara Wortmann ihr Pseudonym. Als Claire Waldoff schrieb und veröffentlichte sie die ersten Gedichte und bekam 1903 ihr erstes Engagement als „naive und jugendliche Liebhaberin“ am Sommertheater in Pyrmont. Die nächsten vier Jahre hangelte sie sich von einem Engagement zum nächsten und entwickelte dabei ihr künstlerisches Profil. Es zeigte sich, dass sie eines besonders gut konnte: Sie brachte die Leute zum Lachen.

Das war etwas Besonderes<sup>71</sup>. Komik schien Männersache zu sein und die wenigen Frauen, die es auf diesem Gebiet gab, waren die Ausnahme. Bei dieser Feststellung könnte man es belassen – wenn sich nicht ein bekanntes Muster zeigen würde. Denn auch Komik, jedenfalls die öffentlich präsentierte, hat etwas mit Geschlechterrollen und kultureller Hegemonie zu tun.

„Sicher, viele von uns hatten schon witzige Großmütter und umwerfend komische Tanten, aber in der Öffentlichkeit ist der Mann der Herr der Pointe“, schreibt Helga Kotthoff, eine der wenigen WissenschaftlerInnen, die zu diesem Thema geforscht haben. „Indem Humor Normen bricht (und seien es nur sprachliche), beeinflusst er sie, kreierte neue Perspektiven auf den Gegenstand und kommuniziert damit Souveränität, Kreativität und einen eigenen Zugriff auf die Welt. All das war historisch Frauen weniger erlaubt. Sie hatten Normen zu erfüllen und sich

---

<sup>66</sup> Siehe Maegie Koreen, *„Immer feste druff“*. *Das freche Leben der Kabarettkönigin Claire Waldoff*, Düsseldorf 1992, S. 10ff.

<sup>67</sup> Claire Waldoff, *„Weeste noch ...?“*. *Erinnerungen und Dokumente*, hrsg. von Volker Kühn, Berlin 1997, S. 22.

<sup>68</sup> Koreen, *„Immer feste druff“*, S. 12.

<sup>69</sup> Waldoff, *„Weeste noch...?“* 1997, S. 22.

<sup>70</sup> Koreen, *„Immer feste druff“*, S. 20.

<sup>71</sup> Das ist wohl heute noch der Fall, wenn auch im Bereich Kabarett und Comedy die Anzahl von Künstlerinnen deutlich zunimmt.

nicht witzelnd über diese zu erheben“<sup>72</sup>. Im 19. Jahrhundert ging es den Frauen zunächst einmal darum, mit ihren Forderungen nach gleichen Rechten ernst genommen zu werden. Komisch zu sein erschien hier eher gefährlich, denn „das Eis zwischen Mitlachen und Auslachen ist dünn“<sup>73</sup>.

Claire Waldoff setzte sich über diese gesellschaftliche Barriere hinweg; sie brachte die Leute zum Lachen, ohne Angst davor, dass man sie auslachen könnte. Über ihren ersten Auftritt im *Roland von Berlin* 1907 schreibt sie:

„Ich war im Westen schon bekannt geworden in Theaterkreisen und schlug dem Direktor des ‚Roland von Berlin‘ vor (Direktor Paul Schneider-Duncker<sup>[74]</sup>), Paul Scheerbarts<sup>[75]</sup> literarische Monologe bei ihm zu spielen und meine Volkslieder zu singen, die ich in intimen Künstlerkreisen oft und mit großem Erfolg gesungen hatte.

Da meine Zeitungskritik von Alfred Kerr<sup>[76]</sup> und mein apartes, verrücktes Aussehen dem Direktor großen Eindruck machten, gelang es mir, ihn zu überreden, mich mit einer monatlichen Gage – weil ich größenwahnsinnig im Moment wurde – von sage und schreibe 700 Mark für die ganze Saison zu engagieren. Jetzt oder nie! [...]

Drei Tage vor der Premiere kam der große Kladderadatsch. Die Zensur hatte mein gesamtes interessantes Repertoire von Paul Scheerbart gestrichen, angeblich weil es antimilitaristisch wäre oder so; jedenfalls war und blieb es gestrichen. [...] Ich sollte damals gleich entlassen werden; es war noch außerdem vorgesehen, daß ich im Etonboy-Anzug auftreten sollte, den ich mir extra bei Adam auf Pump hatte machen lassen und in dem ich meine Volkslieder singen sollte. Auch diesen kostbaren Anzug verbot mir die Polizei respektive der Herr Zensor, weil nach elf Uhr abends Damen im Herrenanzug auf der Bühne verboten waren. Mit einem Wort, es war eine große Pleite mit meinem Debüt am Kabarett.

Der Herr Direktor hatte gar keine Lust mehr, mich auftreten zu lassen. ‚Das gibt es ja gar nicht‘, sagte ich, ‚das wäre ja noch schöner, so einfach mir nichts, dir nichts eine Künstlerin wegschicken nach Hause. Da lachen ja die Hühner! [...] Ach nee, Herr Direktor! So einfach werden Sie mich nicht los. Sehen Sie meinen Kontrakt richtig durch. Vor Ablauf der acht Monate gehe ich nicht. Das wäre ja gelacht!‘ Er schmiss mir drei neue Texte hin, die ich sofort lernen musste. Texte, die die anderen Damen abgelehnt hatten. Er war wütend und würdigte mich keines Blickes. Ich probierte die Texte und Musiken. Morgens, mittags und abends arbeitete ich mit dem jungen Pianisten, der ebenso neu war wie ich in diesem Ensemble. Sein Name war Walter Kollo<sup>[77]</sup>. [...] Er amüsierte sich königlich über meine Art und Weise, die Lieder zu singen, und er hielt mich für ein großes Talent. Ich lächelte ungläubig dazu.

Am Abend der Premiere war ganz Berlin anwesend im ‚Roland von Berlin‘. Alles, was Beine hatte, war erschienen; von Giampietro<sup>[78]</sup> und der Massary<sup>[79]</sup>, von Julius Freund<sup>[80]</sup> bis zur Belle

---

<sup>72</sup> Helga Kotthoff, *Humor: Über witzige Weiber und komische Kerle*, in: *EMMA*, Januar 2005. <https://www-emma.de/artikel/humor-ueber-witzige-weiber-und-komische-Kerle-263570>, Zugriff vom 4. 1. 2020.

<sup>73</sup> Ebd.

<sup>74</sup> Paul Schneider-Duncker (1878–1956), Schauspieler und Gründer mehrerer Kabarett-Bühnen.

<sup>75</sup> Paul Scheerbart (1863–1915), Schriftsteller.

<sup>76</sup> Alfred Kerr (1867–1948), Literatur- und Theaterkritiker, floh 1933 ins Exil. 1947 erhielt er die englische Staatsbürgerschaft.

<sup>77</sup> Walter Kollo (1878–1940), Komponist von Operetten, Revuen und Filmmusik.

<sup>78</sup> Joseph Giampietro (1866–1913), Operettensänger, Schauspieler, u.a. am *Metropol-Theater* in Berlin.

<sup>79</sup> Fritzi Massary (1882–1969), österreichisch-amerikanische Schauspielerin und Sängerin, u. a. am *Metropol-Theater* in Berlin. 1932 Emigration.

<sup>80</sup> Julius Freund (1862– 1914), Autor u. a. von Revue-Texten vor allem für das *Metropol-Theater* in Berlin.

Otéro<sup>[81]</sup>, alle Sterne von den Berliner Bühnen. Die ‚Roland‘-Premiere pflegte alljährlich der Auftakt der Berliner Saison im Herbst zu sein. [...]

Als zweite Nummer kündigte der Conférencier meinen Namen an: ‚Eine junge, neue, noch ziemlich unbekannte, originelle Erscheinung am Himmel des Kabarets, Claire Waldoff‘, und zugleich kündigte er Walter Kollo an, ‚ein ebenso unbekannter, junger, neuer Komponist, der sie begleiten wird am Flügel.‘

Dann kam die kleine, dünne, blasse Claire mit dem roten Mund vor den Vorhang, mit dem brauen Samtkleid mit Schleppe, und sang ihr erstes Lied, ein Lied von Rudolf Bernauer<sup>[82]</sup>:

Man ist ja nur einmal jung,  
Drum wage ich den Sprung;  
So'n bisschen Hoppsassa,  
Was ist denn dabei, Papa?  
Ist man erst grau und alt,  
Macht man von selber halt,  
Dann ist's vorbei, vorbei, vorbei  
Mit der Hoppsassa, mit der Hoppsassa,  
Mit Hoppsassasserei!

Nach der ersten Strophe war das Publikum verwundert und amüsiert und belustigt über das winzige Monstrum mit dem roten Wuschelkopf und über ihre eigenartige Stimme und ihre Mimik. Aber nach den drei Strophen hatte sie die Leute gefangen. Und ein donnernder Applaus belohnte mich. Das zweite Lied war von Walter Kollo, das Lied vom ‚Schmackeduzchen‘:

Sie war so unnahbar und stolz,  
Ihr Herz war hart wie Buchsbaumholz,  
Er war vor Liebe krank,  
Sie lachte, wenn er sang:  
‚Mein geliebtes Schmackeduzchen,  
Komm zu deinem Enterich,  
Laß uns beid' von Liebe plauschen  
Innig, minnig, sinniglich.‘

Dann kam nach jeder Strophe ein kleiner alberner Tanz: Ich hob die lange braune Schleppe mit zwei Fingern zu einem kleinen Ententanz und drehte mich mit wenigen Schritten und mit toderntem Gesicht. Was ein Schmackeduzchen eigentlich ist, habe ich später erst erfahren. Das muß eine Art Schilfgewächs gewesen sein oder so etwas ähnliches. Jedenfalls das Wort machte Furore und der Ententanz wohl auch. Und die ganze kleine, ulkige Person überhaupt.

Es war ein Erfolg ohnegleichen. Ein Jubel, eine Verwunderung. ‚Wo ist sie denn her, die kleene Claire?‘ Alles lacht und freute sich. ‚Woher kommt sie denn?‘

‚Aus Kattowitz!‘

‚Haste Worte?‘ Man klatschte und trampelte.

---

<sup>81</sup> La Belle Otero (1868–1965), Sängerin und Tänzerin.

<sup>82</sup> Rudolf Bernauer (1880–1953), österreichischer Autor u.a. von Chansons und Operettenlibrettos. Gründer des Kabarets *Die bösen Buben*. 1933 Flucht aus Deutschland.

„Claire, Claire!“ schrie man, „Bis, Bis!“<sup>[83]</sup> Es half nicht, ich mußte noch einmal singen. Ich sang ein berlinerisches Couplet:

Aujust, reg dir bloß nicht uff!  
So wat jibt es nich!

Und dann wieder derselbe Beifallssturm. Meine schönen Kolleginnen waren verschnupft und sahen mich mit anderen Augen an. Sie waren alle aufs Maul gehauen. Na, das Programm ging weiter. Die Stars und auch der Herr Direktor kamen jetzt alle ran und hatten auch ihren Applaus, aber ihre große Stimmung des Abends war futsch. Als das Programm zu Ende ging, fing der ganze Saal nochmals an, „Claire“ zu rufen. Sie hörten gar nicht auf, es blieb nichts anderes übrig, als dass der Herr Direktor mich auf die Bühne holte. Die Leute verlangten stürmisch meine Lieder, „Man ist nur einmal jung“ und das „Schmackeduzchen“ mit dem Ententanz. Ich teilte glücklich mit dem Komponisten meiner Lieder, Walter Kollo, den Applaus und die Gunst des Publikums. Und der Herr Direktor war schon unterwegs zur Redaktion, die neuen Plakate des „Rolands“ drucken zu lassen: CLAIRE WALDOFF, DER STERN VON BERLIN<sup>84</sup>.



Abb. 4: Claire Waldoff, undat. Fotografie.

Schon bei diesem Auftritt unterschied sich Claire Waldoff von ihren Kolleginnen. Die Waldoff war anders: keine Schönheit, keine großen Gesten, eine ungeschliffene Naturstimme. Sie sang Lieder im Gassenhauer-Ton, viele im Berliner Dialekt, die Texte direkt, komisch, deftig. Die Wirkung entstand nicht zuletzt aus dem, was man heute als authentisch bezeichnen würde. Ihre Bühnenpersönlichkeit schien ja auch zu ihrer proletarischen Herkunft aus dem Ruhrpott, als eines von elf oder mehr Kindern einer Gastwirtsfamilie, zu passen.

---

<sup>83</sup> Zugabe

<sup>84</sup> Waldoff, „Weeste noch...?“ 1997, S. 40ff.

Doch ist eine Bühnenpersönlichkeit immer auch eine konstruierte. Claire Waldoff war schon mit dreiundzwanzig Jahren eine kluge und bühnenerfahrene Künstlerin. Vermutlich wusste sie sehr genau, was sie tat, indem sie sich als die Großstadtgöre, die Berliner Pflanze mit proletarischem Humor präsentierte. Damit war sie – gerade als weibliche Künstlerin – konkurrenzlos. Den Berliner Dialekt musste sie zwar erst lernen, was ihr aber nicht schwer fiel. Doch war es nicht nur die Sprache, die sie sich aneignete. Berlin passte zu ihr, von Anfang an.

„Ich empfand gleich das Besondere dieser Stadt, das unerhörte Tempo, das Temperament, das unglaubliche Brio. Von morgens bis abends bin ich mit der Bahn hin und her gefahren, um die Stadt und die Menschen zu sehen. Abends fiel ich todmüde in mein Bett.

Ich war in heißer Liebe zu Berlin entbrannt. Nicht weil Berlin schön ist oder weil es die Reichshauptstadt war, nein, weil es Berlin war, die besondere Atmosphäre, die lebendige, kurz angebundene Art und Weise“<sup>85</sup>.

Mit dem beschriebenen Auftritt im *Roland von Berlin* begann die Karriere der Waldoff. Sie trat im *Chat noir* und im *Linden-Cabaret auf*, später auch in großen Sälen wie dem *Wintergarten*, dem *Apollo-Theater* und der *Scala*. Sie spielte in Revuen, Operetten und Theaterstücken. Sie sang im Rundfunk und auf Schallplatten und erreichte damit ein noch breiteres Publikum. Sie war – in Deutschland jedenfalls – populär wie nur wenige Kolleginnen der Unterhaltungskunst.

1917 lernte Claire Waldoff Olga von Roeder kennen, die ihre Lebensgefährtin wurde. Eine offen geführte lesbische Beziehung war im damaligen Berlin möglich, jedenfalls in Künstlerkreisen.

Hitlers Machtübernahme 1933 bedeutete dann auch für Claire Waldoff einen Einschnitt. Viele ihrer Freundinnen und Kolleginnen mussten Deutschland verlassen oder kamen in Konzentrationslagern ums Leben. Sie selbst galt als ‚unerwünscht‘, SA-Trupps störten ihre Konzerte, die Möglichkeiten aufzutreten wurden rar.

Nach dem Krieg konnte sie nicht mehr an ihre Erfolge anknüpfen und hatte nur noch vereinzelte Auftritte. Durch die Währungsreform verlor sie ihre Ersparnisse und musste mit einer minimalen Rente auskommen.

Von 1939 bis zu ihrem Tod 1957 lebte Claire Waldoff zusammen mit ihrer Lebensgefährtin Olga von Roeder in Bayerisch Gmain im Berchtesgadener Land.

Nur weniger Lieder Claire Waldoffs Lieder stammen von ihr selbst. Und doch sind es ihre Lieder, denn sie wurden häufig für sie und in Zusammenarbeit mit ihr geschrieben. Das folgende, wahrscheinlich 1923<sup>86</sup> entstandene Lied *Wer schmeißt denn da mit Lehm* ist eines ihrer bekanntesten, und sie hat es selbst verfasst<sup>87</sup> :

- 1 Die Menschen heutzutage sind alle so nervös.
- 2 Über jede kleine Kleinigkeit da werden sie giftig bö’s’.
- 3 Schimpft einer auf den andern, dann sing’ ich voll Humor,
- 4 Damit er nicht mehr schimpfen soll, mein kleines Liedchen vor.
- 5 Wer schmeißt denn da mit Lehm,
- 6 Der sollte sich was schäm’!

---

<sup>85</sup> Ebda., S. 31ff.

<sup>86</sup> Siehe Koreen, „*Immer feste druff*“, S. 96.

<sup>87</sup> Als Textautor wird manchmal ein gewisser Paul Ortmann genannt, ein Pseudonym von Claire Waldoff. (Ihr bürgerlicher Name war Wortmann.) Diesen Hinweis verdanke ich Helga Bemann. Die folgende Textfassung stammt aus: Helga Bemann (Hrsg.), *Die Lieder der Claire Waldoff*, Berlin 1983, S. 5f.

7 Der sollte auch was anderes nehm'  
8 Als ausgerechnet Lehm.

9 'ne junge Frau die stößt sich an einem spitzen Stein,  
10 Der Bräutigam sagt liebevoll: „Mein armes Engelein!“  
11 Sind die zehn Jahr' verheiratet, dann sagt er prompt zu ihr:  
12 „Na, heb doch deine Beene off, du olles Trampeltier.“  
13 Wer schmeißt denn da mit Lehm [...]

14 Bei Herrn Nachbar Meyer ist immer etwas los.  
15 Die sind sehr sportbegeistert, auch die Frau boxt tadellos.  
16 Kriegt sie ihn mal beim Wickel, dann zählt sie'n aus komplett,  
17 Dann setzt sie ihn aufs Töppken druff und schiebt ihn unters Bett.  
18 Wer schmeißt denn da mit Lehm [...]

19 Jüngst traf ich auf der Straße den alten Maler Kraus,  
20 Dem guckte aus dem Hosenbein der Sockenhalter raus.  
21 Da schreit so'n kleiner Bengel zu dem Alten hin sehr klug:  
22 „Sie, passen Sie auf Ihr'n Bandwurm auf, der macht 'nen Fluchtversuch!“  
23 Wer schmeißt denn da mit Lehm [...]

24 Die Berliner sind sehr höflich. Ein Herr trat neulich mal  
25 Einer Dame auf die Schleppe. Im Foyer war'n Mordsskandal:  
26 „Können Sie nicht sehn, Sie Ochse!“ - „Ja“, sagt der Herr, „Ich kann's,  
27 Aber warum haben Sie olle Kuh so einen langen Schwanz.“  
28 Wer schmeißt denn da mit Lehm [...]

Es sind keine feinen Leute, von denen hier die Rede ist, weder der Bräutigam, der Nachbar Meyer und seine Frau, noch der „kleine Bengel“. Selbst im „Foyer“ (der Oper oder des Theaters) benimmt man sich rüpelhaft. Die Berliner sind eben, im Gegensatz zu der Aussage am Anfang der letzten Strophe, alles andere als „sehr höflich“.

„Mit Dreck werfen“, oder „jemanden mit Dreck bewerfen“, ist eine Redensart; man beleidigt, beschämt jemanden, indem man ihn – im übertragenen Sinn – mit Dreck bewirft. Waldoff nimmt statt Dreck den „Lehm“, der besonders gut haftet und sich dazu auf „schäm“ reimt. Der Lehm wird nicht nur geworfen, sondern geschmissen; das entspricht der Alltagssprache und die Aktion bekommt so größere Wucht. Die Alltagssprache, verbunden mit der sprichwörtlichen Berliner Schnauze, prägt dieses Lied insgesamt und passt zur Bühnenpersönlichkeit der Waldoff.

Klangbeispiel 6, [Claire Waldoff, Wer schmeißt denn da mit Lehm](#)

Zum Lied vom Lehm schreibt Helga Bemann: „Ein Gassenhauer reinsten Wassers ist auch das von ihr selbstverfasste bekannte ‚Lehmlied‘ mit dem Refrain ‚Wer schmeißt denn da mit Lehm, / der sollte sich was schäm'n!‘, für den sie sich von den Tanzschritten eines in den zwanziger

Jahren in Berlin vielgespielten Tangos inspirieren ließ“<sup>88</sup>. Es handelt sich um die ersten 4 Takte des Refrains, die denen des Tangos *A media luz* von Eduardo Donato ähneln. Allerdings ist Waldoffs Version vereinfacht, indem Takt 3 und 4 die beiden ersten Takte wiederholen, während im Original Takt 3 und 4 bereits melodisch und harmonisch abgewandelt sind. Auch hat die Begleitung mit Klavierakkorden nicht den gleichzeitig schroffen und elastischen Sound des Tango Argentino. In der Notenversion sind dann auch noch die gleichmäßigen vier Viertelnoten der Begleitung durch einen Wechselbass ersetzt. So bleibt von der Vorlage nicht viel übrig; selbst wenn man den Tango kennt, erkennt man das Zitat nicht unbedingt.

Klangbeispiel 7, [Edgardo Donato, A Media Luz, gespielt vom Orchester Alfred Hause](#)

Im Lied vom Lehm wird der Sprechgesang, bis auf eine Ausnahme, immer dann eingesetzt, wenn es sich um wörtliche Rede handelt (Zeile 10, 12, 22, 26/27). Da im Laufe des Liedes die Stellen mit wörtlicher Rede immer länger werden, nimmt auch der Sprechgesang mehr Raum ein. So weicht der Gesang beim ersten Mal, in Zeile 10, nur beim Wort „armes“ von der notierten Melodie ab. In der letzten Strophe dann erstreckt sich die wörtliche Rede über zwei ganze Zeilen (26/27); hier legt die Waldoff so richtig los, sodass die Begleitung im Tempo etwas nachgeben muss.

In der dritten Strophe gibt es keine wörtliche Rede, aber Sprechgesang. Das Bild von der boxenden Frau, die ihren Gatten samt „Töppken“ unters Bett schiebt, ist so surreal – wie kann ein ausgewachsener Mann, auf einem Nachtgeschirr sitzend, unters Bett geschoben werden? –, dass der Sängerin hier ein ‚reiner‘ Gesang nicht angebracht schien.

---

<sup>88</sup> Helga Bemann, „Claire Waldoff und ihr Liedrepertoire“, in: Sabine Schutte (Hrsg.), *Ich will aber gerade vom Leben singen*, Reinbek bei Hamburg 1984, S. 323, Fußnote: A Media Luz. Tango von E. Donato. Copyright 1928 by Musica Castiliana, New York.



Abb. 5: Claire Waldoff, Zeichnung

Ein zweites Beispiel, *Herrmann heißt er*<sup>89</sup>, ein Lied, das wohl noch populärer war als das Lied vom Lehm.

1. Herrmann heißt er!
2. Wie der Mann
3. Knutschen, drücken, küssen kann!
4. Druffgänger kenn' ick schon viele,
5. Aber so schnell kam zum Ziele
6. Keener noch.
7. Ja, der is Meester!
8. Herrmann heißt er!
9. Herrmann heißt er!
  
10. Dessen Sehnsucht ist jestillt,
11. Erst wenn janz verknautscht, verknüllt
12. Meine Blusen, meine Röcke
13. Bloß von wejen Liebeszwecke.

<sup>89</sup> Text und Musik von Ludwig Mendelssohn, 1913. Ludwig Mendelssohn (1858–1921) schrieb Chansons für mehrere Berliner Kabarett-Bühnen. Die folgende Textfassung stammt aus: Helga Bemann (Hrsg.), *Die Lieder der Claire Waldoff*, S. 23.

14 Hach, in so wat is er Meester!  
15 Hermann heest er!  
16 Hermann heeßt er!

17 Der ist treu,  
18 Der hat keene nebenbei!  
19 Ick bloß kann sein Herze rühren,  
20 Den kann keene mir verführen.  
21 Er verachtet so 'ne Beester,  
22 Hermann heeßt er!  
23 Hermann heeßt er!  
24 Hermann heeßt er!

25 Och zum Ball  
26 Führte er mir neulich mal.  
27 Der kann wackeln, knicken, schieben,  
28 'ruff und 'rum, mal hier, mal drieiben,  
29 Mit de Knie manchmal stößt er,  
30 Hermann heeßt er!  
31 Hermann heeßt er!  
32 Hermann heeßt er!

Über den Noten steht „Ein Dienstmädchenlied“; als Vortragsbezeichnung „Gefühlvoll“ und „con espressione“. Die Klavierbegleitung beginnt mit einem achttaktigen Vorspiel, das die erste Zeile, den Refrain des Liedes vorwegnimmt und wiederholt. Der Anfangsakkord ist ein Dominantseptnonakkord mit großer None. Die Melodie setzt ein mit eben dieser None, dem e“. Der Ton ist der höchste Ton des Liedes.

Wie geht die Waldoff mit diesem Anfang um, der aus dem Stand ein Höchstmaß an Expression zu fordern scheint? Sie fällt mit der Tür ins Haus, setzt etwas zu früh ein, mit einem lauten, direkten Ton ohne Vibrato, der die Lautstärke bis zu seinem Ende hält. Man könnte rhythmisch von off-beat sprechen, aber das trifft es nicht; dem Tonfall fehlt das Lässige des Jazzrhythmus. Dieser Liedanfang wirkt gleichermaßen anrührend und komisch. Das Besondere daran wird noch deutlicher, wenn man ihn sich anders vorstellt: mit einem Crescendo auf dem ersten Ton etwa, oder mit Vibrato.

Solch einen Anfang kann man nicht wiederholen, und so gestaltet Claire Waldoff den Refrain jedes Mal neu: nach der dritten Strophe etwa wird der Refrain zweimal wiederholt und dabei immer leiser; fast zärtlich klingt er am Schluss. Ein klingendes Pianissimo kann die Waldoff also auch, allerdings nutzt sie es selten. Dann aber wird es zum Ereignis.

#### Klangbeispiel 8: [Claire Waldoff, Herrmann heeßt er](#)

Den Sprechgesang setzt Claire Waldoff in diesem Lied nur wenig ein. In Zeile 13 weicht sie für nur einen Ton von der Melodie ab: Bei der ersten Silbe von „Liebeszwecke“ wird ein höheren Ton ganz kurz angetippt, etwa so, wie man es beim normalen Sprechen vielleicht auch tun würde. Ebenso kurz hervorgehoben sind die vier ersten Worte, „Hach, in so wat“, in der nächsten Zeile. Die letzte Strophe beginnt gesprochen, bleibt dabei aber im musikalischen

Rhythmus, wird dann emotionaler, dabei langsamer, und hebt wieder Silben kurz hervor („'ruff und 'rum“, Zeile 28).

In diesem wie auch in anderen Liedern der Waldoff ist das Gestaltungsmittel Sprechgesang weniger wichtig als die Differenzierung durch Ausdrucksnuancen und Klangfarben.

*Hermann heißt er* entstand 1913, *Wer schmeißt denn da mit Lehm* 1923. Wie gezeigt, enthält das spätere Lied deutlich mehr Sprechgesang als das frühere. Dies scheint auch auf die Entwicklung des Liedvortrags der Waldoff insgesamt zuzutreffen: Die frühen, bis ca. 1913 entstandenen Lieder werden in der Regel ‚gesungener‘ vorgetragen als die späteren. Doch schon eines der frühesten Lieder, *Det Schönste sind die Beenekens* von 1908 (Text von Claire Waldoff, Musik von Walter Kollo), gestaltet die Sängerin sehr differenziert mit unterschiedlichen Klangfarben: rau und weich, grölend und zart, und immer wieder mit einem kraftvoll rollenden „r“.

Klangbeispiel 9: [Claire Waldoff, \*Det Schönste sind die Beenekens\*](#)

Der Reichtum an Gestaltungsmitteln und ihr kunstvoller Einsatz widersprechen also dem ersten Eindruck, den man von Claire Waldoff haben mag, nämlich dass sie drauflos singt, wie ihr das Maul gewachsen ist.

Doch können Beschreibungsversuche aus heutiger Perspektive letztlich nicht erklären, warum die Waldoff so beliebt, das Publikum so begeistert war. Nehmen wir also die Worte von zwei Zeitgenossen zur Hilfe, um die Wirkung ihrer Auftritte nachzuvollziehen. Joseph Roth<sup>90</sup> schreibt: „Offenbar gibt es eine Gattung Asphalt, die es an Fruchtbarkeit, Frische, Ursprünglichkeit mit jeder brauen Ackererde aufnehmen kann und die sogar eine Art unsentimentalen ‚Schollenduft‘ ausströmt: den Duft der Asphalt-Scholle. Solchem Kunst-Natur-Boden entsproß Claire Waldoff, die Berliner Chansonsängerin.

Eine Frau, deren erotischer und künstlerischer Reiz aus der übersteigerten Nüchternheit fließt; aus der ‚Prosa‘ des Großstadtlebens; aus der brutalisierten Sphäre der Gefühle; aus der Unerbittlichkeit der Gesetze, welche die Straße beherrschen. Eine derbe Frau mit rauher Kehle und aggressivem Gemüt: unter ‚Großstadtpflanzen‘ ein Prachtexemplar der Asphalt-Botanik.

Ihre Themen sind: Berliner Liebe, Berliner Frauen, der Bräutijam, die Witwe: sozial gehobene Zille-Gestalten mit der unbekümmerten, unbeschwerten, Problem-freien geschlechtlichen Triebkraft. Eine Erotik ohne Umwege: infolgedessen unanstößig. Denn die Steine des Anstoßes liegen nur auf den Umwegen.

Eine Romantik der Geschlechtlichkeit ohne Sentiment. Wenn hier irgendwann ein Vogel musiziert, so ist es bestimmt nicht die Nachtigall in der Baumkrone, sondern der Straßenspatz auf dem Telegraphendraht. Wo ein Brunnen rauschen sollte, tropft eine Wasserleitung. Deshalb muß aus dem Menschen selbst jene Kraft strömen, die das Regiezeug der Natur vermissen kann und darf. Hier ist nichts verhüllt, nichts umschrieben, höchstens angedeutet; und dennoch nicht schamlos, hüllenlos, preisgegeben. Es ist nicht eindeutig und auch nicht zweideutig. Aber, sozusagen: anderthalb-deutig.

---

<sup>90</sup> Joseph Roth (1894–1939), österreichischer Schriftsteller und Journalist. Als Jude musste er 1933 emigrieren.

Auch diese Unbekümmertheit hat einen tragischen Ton, wie jedes gesunde Leben Tragik erzeugt und enthält. Dann kommt für oberflächliche Gehöre ein lächerlicher, für feinere ein schmerzlicher Klangbruch, ein heiseres Falsett in den Refrain: tragische Verwechslung der Tonleiter-Sprossen und plötzlicher Absturz. Ein piano mit Tränen in der Kehle. Eine Sehnsucht verweht. Sie streicht wie ein Wind über die Saiten des menschlichen Instrumentes in der Brust, die man physiologisch als ‚Herz‘ definiert“<sup>91</sup>.

Max Herrmann-Neisse<sup>92</sup> schreibt 1927: „Diese Frau macht nicht viel von sich her, steht schlicht und unscheinbar auf der Bühne und singt ihre massiven Couplets, die eine ganze urtümliche Lokalposse, die so voll wirklichen, handgreiflichen Lebens sind. Das heißt: sie gibt ihnen erst Leben, sie selber ist dies drastische, wurstige, rüde, herzliche, sentimentale, zynische, tragikomisch selige Kleinleben Berlins, und so lange sie da oben singt, erlebt man es gerührt und ironisch mit, merkt kaum, wie fein alles technisch abgestimmt ist, hat nie den Eindruck, daß hier etwas Künstliches, auf seine Wirkung Ausprobiertes vor sich geht“<sup>93</sup>.

Und weiter: „Die Waldoff hat mit der Guilbert das gemeinsam: wenn sie loslegt, ist man von ihr gefangen, dieser Zauber geschieht bei ihr mit ebenso undefinierbarer, urwüchsiger, scheinbar selbstverständlicher Kraft. Sie drückt das typisch Berlinerische so waschecht, saftvoll aus wie die Guilbert das Pariserische, Französische, innerhalb einer gewissen internationalen Humanität Solidarische, ist wie jene ein ganzer Kerl“<sup>94</sup>.

## Yvette Guilbert und Claire Waldoff im Vergleich

Claire Waldoff und Yvette Guilbert kannten und schätzten einander. Claire Waldoff, die jüngere von beiden, hat wohl auch aus den Auftritten der älteren gelernt<sup>95</sup>, sie aber nie kopiert. Als Bühnenpersönlichkeiten waren sie unverwechselbar, sodass zunächst eher die Unterschiede der beiden Daseisen auffallen, nicht die Ähnlichkeiten. Und doch haben sie Einiges gemeinsam.

Auf eine musikalische Ausbildung der beiden Künstlerinnen findet man kaum Hinweise. Claire Waldoff erhielt als Kind Klavierunterricht, dessen nachhaltige Wirkung eine Fotografie von 1933 nahelegt, die sie als erwachsene Frau singend und sich selbst am Klavier begleitend zeigt. Doch sieht man sie hier nicht bei einem öffentlichen Auftritt, sondern privat in ihrer Berliner Wohnung<sup>96</sup>. Ihre Kunst, Chansons vorzutragen, lernte sie wohl nicht durch Unterricht, sondern entwickelte sie Schritt für Schritt durch die eigene Praxis. Ebenso Yvette Guilbert, die schreibt: „Da ich nie genug Geld besaß, um Lehrer zu bezahlen, mußte ich mir selber Ratschläge erteilen, Mittel und Wege finden und das Erkannte dann anwenden“<sup>97</sup>.

Beide Künstlerinnen entwickeln ihren je eigenen Stil und richteten sich dabei nicht nach Konventionen des Liedvortrags, ebenso wenig nach den damals vorherrschenden Frauenbildern auf den Varieté-Bühnen.

---

<sup>91</sup> Joseph Roth, zit. nach: Claire Waldoff, „*Weeste noch...!*“. *Aus meinen Erinnerungen*, Göttingen 2013, S. 139f.

<sup>92</sup> Max Hermann-Neiße (1886–1941), Schriftsteller, Theater- und Kabarettkritiker, 1933 emigriert.

<sup>93</sup> Max Herrmann-Neiße, *Kabarett*, Frankfurt 1988, S.278f.

<sup>94</sup> Ebd., S. 201.

<sup>95</sup> Siehe Helga Bemann, *Claire Waldoff: „Wer schmeisst denn da mit Lehm“*, Frankfurt u. Berlin 1994, S. 81f.

<sup>96</sup> Waldoff, „*Weeste noch...?*“, 1997, S. 94.

<sup>97</sup> Guilbert, *Die Kunst, ein Chanson zu singen*, S. 64f.

Beide präsentieren die Chansons ohne viele Bewegungen und Gesten. „Sie singen ja nur mit den Augen“ – so die Kritik an einem der ersten Auftritte der Guilbert.<sup>98</sup> Und Claire Waldoff schreibt in ihren Erinnerungen: „Meine einfache Art, ohne Geste, nur auf Mimik, nur auf das Mienenspiel der Augen gestellt, war etwas Neues auf der Kabarettbühnen“<sup>99</sup>. Anders gesagt: „Diese Frau machte nicht viel von sich her, stand schlicht und unscheinbar auf der Bühne und sang ihre Chansons, die nur Dreiminutenlieder waren, in denen sich aber, zusammengedrängt auf drei oder vier Strophen, alle Komödien und Tragödien des Daseins abspielten“<sup>100</sup>. Dem entsprechend bezeichnet Yvette Guilbert das Chanson als „un drame condensé“<sup>101</sup>.

Beide verwenden häufig ein Auftrittskostüm, an dem man sie wiedererkannte: Yvette Guilbert die schwarzen Handschuhe und das grüne Kleid, Claire Waldoff das Herrenoberhemd mit Krawatte.

Beide Künstlerinnen erzählen in ihren Liedern vom Leben der ‚einfachen‘ Leute. Yvette Guilbert korrigiert die Schriftstellerin Djuna Barnes<sup>102</sup>, als diese von „pikanten Liedchen“ spricht: „Das waren keine frechen Lieder, sie waren das Leben selbst. Das waren Blumen, die aus dem Rinnstein geschossen waren [...]; sie waren Tropfen Herzblut; sie waren menschliche Leidenschaft“<sup>103</sup>. Claire Waldoff formuliert es, fast programmatisch, folgendermaßen: „Ich will aber gerade vom Leben singen, vom Volk, für das Volk, von der Zeit und ihren Nöten“<sup>104</sup>. Doch war dies kein bloßes Programm, sondern gründete in Lebenserfahrung – bei Claire Waldoff ebenso wie bei Yvette Guilbert. Beide waren in armen Verhältnissen aufgewachsen, beide mussten, früh auf sich selbst gestellt, ihren Lebensunterhalt verdienen und ihre Karriere erkämpfen. Sie wussten, wovon sie sangen, und sie beschrieben ‚das Volk‘ ohne Sentimentalität, ohne Herablassung und ohne Erziehungsabsichten.

Beide Künstlerinnen verbindet die Fähigkeit, ihr Publikum zum Lachen zu bringen. Dabei neigt Yvette Guilbert mehr zur scharfzüngigen Satire, während die Lieder der Waldoff von Sympathie für ihre ProtagonistInnen geprägt sind.

Beide Künstlerinnen nutzen vielfältige Formen des volkstümlichen Liedes, die in Text und Musik meist schlicht gehalten sind. Erst mit der Gestaltung durch die Vortragenden werden die Lieder zur Kunst. Und das wichtigste Gestaltungsmittel dabei ist der differenzierte Einsatz der Stimme. Hier ist Yvette Guilberts Spektrum an Facetten sicher größer als das der Waldoff. Allerdings würde der virtuose, spielerische Umgang der Pariserin mit ihrer Stimme auch nicht zu Claire Waldoffs Bühnenpersönlichkeit passen.

Ulrich Kühn fasst die Eigenschaften des kunstvollen Chansonvortrags zusammen und hebt die Bedeutung für Entwicklungen im Bereich des Theaters hervor: „Die kolorierte und reich timbrierte Sprech-Gesangs-Stimme der Diseuse im Kabarett erweist sich als Instrument hochartifiziereller Konturierung des Sprachtons, der seine Wirkungsbreite wesentlich aus der Möglichkeit gewinnt, selbständig gegen die musikalische Folie verschiebbar zu sein und durch den Einsatz variabler Distanzen zwischen Sprachton und Musik, von der weitgehenden Verselbstständigung über die partielle Überlappung bis zur Deckungsgleichheit, die Kolorierungs- und Timbrierungsvielfalt der Stimme zu potenzieren.“

---

<sup>98</sup> Guilbert, *Lied meines Lebens*, S. 51.

<sup>99</sup> Waldoff, „*Weeste noch...?* 1997, S. 48.

<sup>100</sup> Bemann (Hrsg.), *Die Lieder der Claire Waldoff*, Berlin 1983, S. 90.

<sup>101</sup> Guilbert, *Die Kunst, ein Chanson zu singen*, S. 30.

<sup>102</sup> Djuna Barnes (1892–1982), New Yorker Schriftstellerin.

<sup>103</sup> Djuna Barnes, „Yvette Guilbert“, in: Sabine Renken (Hrsg.), *Chanteusen*, Mannheim 1997, S.8ff.

<sup>104</sup> Helga Bemann, *Claire Waldoff und ihr Liedrepertoire*, S. 341.

Diese Variante der artifiziellen Stimmgebung setzt eine theatergeschichtliche Linie fort, die von den früheren Formen des Volkstheaters und des deklamatorischen Auftritts sowie seiner Ableger über das Kabarett, als markante Zwischenposition der Jahrhundertwende, zu nichtillusionistischen Theaterformen des 20. Jahrhunderts führt“<sup>105</sup>.

Dieses Zitat, wie auch die vorliegende Veröffentlichung insgesamt, hebt die Bedeutung der Stimme und ihrer Gestaltungsmöglichkeiten hervor. Damit gerät die Bedeutung der Begleitmusik fast aus dem Blick. Deshalb soll wenigstens an einem Beispiel auf kompositorische Feinheiten in einer scheinbar einfachen Liedbegleitung hingewiesen werden, Feinheiten, die wirken, ohne vom Chansonvortrag abzulenken. Diese Kunst besteht zum einen aus der Reduktion der musikalischen Mittel, zum anderen aus Abweichungen von gewohnten Regeln. Ein Meister dieser Kunst ist Friedrich Hollaender.

### Exkurs: Die Kunst der Reduktion

Hollaender selbst schreibt über das Chanson: „Diese gedrängte Gestaltungsform verlangt nach eignen Gesetzen nicht nur das rasch zupackende Wort, die schnell greifbare Gebärde, sie erfordert gebieterisch die aufreizende, die kurze, die enthüllende, die essentielle Musik, sie muß in Rhythmus und Kolorit, in Melodieführung und Dramatik sofort, blitzartig das Grundsätzliche aufreißen, sie darf sich keine Zeit lassen zu Entwicklung und Aufbau“<sup>106</sup>.

**Die Kleptomanin**  
(Ach, wie mich das aufregt!)  
Chanson aus der Revue „Spuk in der Villa Stern“

Text und Musik: Friedrich Hollaender

**Lebhaft**

1. Schon als Ma - del war ich im - mer so er - regt, lag was  
2. treibt mich, was zu klau - en, mit Ge - walt. Selbst vor

da, was ei - ner acht - los hin - ge - legt, im - mer gab's mir durch den Kör - per ei - nen Biß und dann  
Bechstein - Flügeln ma - che ich nicht Halt! Ach, wie süß, wenn ich er - wischt werd' mit - ten - mang! Und ich

stahl ich ein - mal das und ein - mal die; ach, ich stahl schon meinem Va - ter das Ge - biß. Denn ich  
brauch' auch nicht zur An - ge - klag - ten - bank; denn ich bin — ja ver - rückt, Gott sei - dank! Nach je - der

Notenbeispiel 2: Friedrich Hollaender, *Die Kleptomanin*, Takte 1-12.

<sup>105</sup> Ulrich Kühn, *Sprech-Ton-Kunst. Musikalisches Sprechen und Formen des Melodrams im Schauspiel- und Musiktheater (1770–1933)*, Tübingen 2001, S. 243.

<sup>106</sup> Reinhard Hippen (Hrsg.) „*Sich fügen – heißt lügen*“. *80 Jahre Deutsches Kabarett*, Mainz 1981, S. 10.

Das Lied beginnt mit einem Vorspiel von zwei Takten mit der linken Klavierhand innerhalb der Großen Oktave. Mit einem Minimum an Tönen wird das Tempo des Liedes bestimmt und die Tonart mehr angedeutet als festgelegt: alternierende Zweiklänge in gleichmäßigen Vierteln; auf die erste und dritte Zählzeit ein d-Moll ohne Terz, auf die zweite und vierte ein g-Moll ohne Grundton.

Diese Begleitung in der linken Hand wird beibehalten bis Takt 9. Dabei entsteht auf der ersten Viertelnote in Takt 6 mit dem e' eine Dissonanz, die wie ein Fehler wirkt. Nun wird man bei einem Komponisten wie Hollaender keinen Fehler vermuten, sondern Absicht. Was also könnte der Grund sein für diese Dissonanz? Meine Wahrnehmung: Die hartnäckige Beibehaltung der Begleitformel unterstreicht die Getriebenheit der Kleptomanin, die sich mit Lust über gesellschaftliche Regeln hinwegsetzt. Es braucht dann einige harmonische Bemühungen, wie u.a. den verminderten Septakkord in Takt 10, um in Takt 12 wieder in gewohnten, geordneten Bahnen zu landen.

Ein zweites Beispiel findet man in den zwei Schluss-Takten. Im ersten Refrain wird „weg, weg, weg!“ auf die unbetonten Zählzeiten gesungen. Dadurch erhält die Geste des Wegwerfens zusätzlichen Drive. Der zweite Refrain wiederholt den ersten, nur kommt der letzte Ton jetzt auf die Eins. Damit ist der Schluss des Liedes deutlich markiert.

Notenbeispiel 3: Friedrich Hollaender, *Die Kleptomanin*, Schlusstakte.

Solche Besonderheiten findet man bei Hollaender oft. Sie funktionieren vor allem dann, wenn die den Regeln gemäße Version dem Publikum so vertraut ist, dass man auf diesem Hintergrund die Abweichungen von den Regeln wahrnimmt und als reizvoll empfindet. Gleichzeitig sind sie aber so unauffällig, dass sie die Aufmerksamkeit des Publikums bei der Sängerin oder dem Sänger belassen.

## Zum Sprechgesang in Arnold Schönbergs *Pierrot lunaire*

Den Komponisten Arnold Schönberg würde man eher nicht in einem Zusammenhang mit dem Kabarett sehen wollen. Doch gibt es einige Fakten und Hinweise auf eine kurzzeitige Verbindung, die allerdings nicht glücklich verlief.

1901 gründete Ernst von Wolzogen das *Überbrettl* (später *Buntes Theater* genannt), mit dem Ziel, ein künstlerisch anspruchsvolles Kabarett zu realisieren. Dieses Vorhaben erwies sich als überraschend schwierig, vor allem darin, geeignete Musiker zu finden. „Die zu jener Zeit hervorragendsten deutschen Komponisten erwiesen sich sämtlich als viel zu schwerfällig für die Aufgabe, eine künstlerisch vornehme und dabei doch einschmeichelnde, melodisch leicht fassliche Musik zu schreiben. Sie waren alle mit dem schweren Wagnerischen Gepäck beladen und keuchten unter der Last ihrer Polyphonie und Enharmonik. Von denen war nichts zu hoffen“<sup>107</sup>. Oscar Straus<sup>108</sup> schien dann der richtige Musiker für Wolzogens Vorstellungen, jedenfalls hatte er einen großen Anteil am Erfolg der Premiere des *Überbrettls* im Januar 1901. Kurz danach allerdings zerstritten sich die beiden, und der Musiker wechselte zur Konkurrenz.

Durch Vermittlung von Moriz Violin<sup>109</sup> bekam Schönberg eine Anstellung als Kapellmeister des *Überbrettls* vom 16. Dezember 1901 bis zum 31. Juli 1902. Allerdings war er für die erforderlichen Arbeiten wenig geeignet, u.a. weil er nicht gut genug Klavier spielen konnte. Die von Schönberg einstudierte Aufführung von Zemlinkys<sup>110</sup> *Julihexen* wurde ein Misserfolg; sein Vertrag wurde nicht verlängert.<sup>111</sup>

Doch immerhin nahm der Manager des *Überbrettls*, Freiherr von Leventzow, zwei Kompositionen von Schönberg unter Kontrakt, die Lieder *Nachtwandler* und *Jedem das Seine*.<sup>112</sup>

So weit in Kürze diese eher nebensächliche Phase, nebensächlich sowohl für den Komponisten Schönberg wie auch für die Entwicklung des Kabarett.

Es gibt aber noch eine andere, weit interessantere Verbindung mit dem Kabarett. Diese Verbindung betrifft das Thema Sprechgesang. 1912 erhielt Schönberg das Angebot, Gedichte aus Albert Girauds *Pierrot Lunaire* in einer Übertragung von Otto Erich Hartleben<sup>113</sup> zu vertonen. Der gut honorierte Auftrag kam von Albertine Zehme<sup>114</sup>, einer Schauspielerin, die lyrische Texte mit musikalischer Begleitung deklamierte.

Die Rolle von Albertine Zehme im Entstehungsprozess des *Pierrot* wird unterschiedlich dargestellt und unterschiedlich bewertet. Salka Viertel<sup>115</sup> beschreibt in ihren Memoiren die Schwierigkeiten, die ihr Bruder Eduard Steuermann (im amerikanischen Exil Edward genannt)

---

<sup>107</sup> Ernst von Wolzogen, „Ich bin der größte Idiot des Jahrhunderts“, zitiert in: Frauke Deißner-Jenssen (Hrsg.), *Die zehnte Muse. Kabarettisten erzählen*, Berlin 1986, S. 22.

<sup>108</sup> Oscar Straus (1870–1954), österreichischer Operettenkomponist. Emigration 1939 aufgrund seiner jüdischen Herkunft.

<sup>109</sup> Moriz Violin (1879–1956) war ein österreichischer Pianist und Komponist, 1901 für kurze Zeit Kapellmeister und Klavierbegleiter im *Überbrettl*. Als Jude musste er 1933 emigrieren.

<sup>110</sup> Alexander von Zemlinsky (1871–1942), österreichischer Komponist und Dirigent. Seiner jüdischen Herkunft wegen musste er 1938 aus Österreich fliehen.

<sup>111</sup> Siehe Margareta Saary, „Oscar Straus, das Überbrettl und Arnold Schönberg“, in: Feodora Wesseler, Stefan Schmidt (Hrsg.), *Oscar Straus*, Amsterdam 2017, S. 27–47, hier 42.

<sup>112</sup> Ebda., S. 40.

<sup>113</sup> Otto Erich Hartleben (1864–1905), deutsche Schriftsteller, als Dramatiker und Lyriker sehr erfolgreich.

<sup>114</sup> Albertine Zehme, geb. Aman (1857–1946), Schauspielerin und Sopranistin.

<sup>115</sup> Salka Viertel (1889–1978), österreichische Schauspielerin jüdischer Herkunft, Exil in Hollywood seit 1932.

beim Einstudieren der Komposition hatte. Sie charakterisiert Albertine Zehme als „reiche ältere Dame [...], die, um der Langeweile ihrer bürgerlichen Existenz zu entkommen, beschlossen hatte, sich in eine künstlerische Karriere zu stürzen. Im Pierrot-Kostüm reiste sie durch Deutschland und rezitierte die verträumten, zarten Gedichte. Jemand hatte ihr gesagt, daß eine musikalische Untermalung die Wirkung erhöhen würde, und so hatte sie sich mit Schönberg in Verbindung gesetzt und ihn beauftragt, die Musik zu dem ‚Pierrot‘- Zyklus zu schreiben. Weil er dringend Geld brauchte, hatte er eingewilligt, jedoch die völlige künstlerische Unterwerfung der Auftraggeberin verlangt. Frau Zehme mußte nicht nur seine Musik, sondern auch seine Interpretation der Gedichte akzeptieren und sich von Edward die komplizierteren Rhythmen und die stimmlichen Modulationen des Sprechparts beibringen lassen. Sie war nicht sehr musikalisch, und ich erinnere mich gut an Edwards Verzweiflung. Aber die Leidensfähigkeit der beiden schien unbegrenzt“<sup>116</sup>.

Salka Viertels herablassende Charakterisierung – die auch Schönberg nicht gut dastehen läßt – wird zurechtgerückt durch die folgenden biografischen Daten: „Die gebürtige Wienerin Albertine Zehme, geborene Aman war unter dem Künstlernamen Satran zunächst eine gefeierte Schauspielerin.“ Nach fünf erfolgreichen Bühnenjahren in Oldenburg, am Wiener Burgtheater und am Leipziger Stadttheater „verabschiedete sie sich von der Bühne, um am 20.10.1881 den Leipziger Rechtsanwalt Felix Zehme [...] zu heiraten. [...] Die Einkünfte ihres Ehemannes erlaubten es ihr, eine Art Salon zu führen und sich mätzenatisch zu betätigen“<sup>117</sup>.

Schönberg selbst schreibt: „Vorschlag, zu Frau Dr. Zehmes Vortragsabsichten einen Zyklus Pierrot lunaire zu komponieren, stellt hohes Honorar (1000 Mark) in Aussicht. Habe Vorwort gelesen, Gedichte angeschaut, bin begeistert. Glänzende Idee, ganz in meinem Sinn. Würde das auch ohne Honorar machen wollen“<sup>118</sup>.

Beide, Albertine Zehme und Arnold Schönberg, waren offenbar davon überzeugt, dass eine Zusammenarbeit gelingen würde. Denn eine halb gesungene, halb gesprochene Textrezitation war damals nichts Ungewöhnliches.<sup>119</sup> Doch gingen sie von einander widersprechenden Voraussetzungen aus: Die Schauspielerin war ein freies Rezitieren gewohnt, dem Komponisten lag an einer möglichst genauen Realisierung seiner – außerordentlich komplexen – Komposition. Dass es dennoch zu einer Aufführung kam, ist deshalb alles andere als selbstverständlich.

Friedrich Cerha weist auf die Ähnlichkeit zwischen der damals üblichen Form des Rezitierens von Lyrik mit Schönbergs *Pierrot* hin: „ Die Tatsache, daß Schauspielerinnen die ersten Interpreten des Pierrot waren, erklärt nicht nur die besonderen Schwierigkeiten, die sie mit der Realisation von Schönbergs ‚Sprechgesang‘ hatten, sie lenkt auch die Aufmerksamkeit auf eine wichtige, über das zeitgenössische Melodram hinausgehende Quelle für Schönbergs Vorstellungen; ich stellte mir schließlich die naheliegende Frage: Wie ist eigentlich Dichtung zur Zeit des Pierrot gesprochen worden? Die Beantwortung brachte für mich überraschende und aufschlußreiche Aspekte“<sup>120</sup>.

---

<sup>116</sup> Salka Viertel, „Das unbelehrbare Herz“, Hamburg und Düsseldorf 1970, S. 106, zitiert in: Juan Allende-Blin, „Über Sprechgesang“, in: Ulrich Krämer (Hrsg.), *Schönberg und der Sprechgesang*, München 2001, S. 47.

<sup>117</sup> Sabine Knopf, „Zehme, Albertine (geborene Aman)“, in: *100 Frauenporträts*, Leipzig 2017, ohne Seitenzahl.

<sup>118</sup> Viertel, zit. nach Allende-Blin, „Über Sprechgesang“, S. 47.

<sup>119</sup> „Zum Ende des 19. Jahrhunderts dann erleben melodramatische Formen einen unvergleichlichen Boom in allen Bereichen der klingenden Künste“. Ulrich Kühn, *Sprech-Ton-Kunst*, S. 3.

<sup>120</sup> Friedrich Cerha, „Zur Interpretation der Sprechstimme in Schönbergs *Pierrot lunaire*“, in: Ulrich Krämer (Hrsg.), *Schönberg und der Sprechgesang*, München 2001, S. 62–72, hier S. 65.

Die Rezitation zweier Gedichte von Goethe durch den Schauspieler Alexander Moissi<sup>121</sup> zeigt, so Cerha, einen „enormen Wechsel in den Sprechlagen, eine ausgeprägte sprachmelodische Gestaltung, Glissandi in verschiedenem Tempo, z. T. verbunden mit Ritardandi oder Accelerandi, daneben das zum Teil lange Aushalten von Tonhöhen auf einzelnen Silben und die Auszierung des Details vom Sprechcharakter her [...]. Gelegentlich nimmt die Stimme Moissis [...] beinahe Gesangscharakter an“<sup>122</sup>.

Klangbeispiel 10: [Alexander Moissi spricht den \*Erkönig\* von J. W. v. Goethe](#)

Zu einer ähnlichen Einschätzung kommt auch Ulrich Kühn, der über Moissi hinaus mehr als 40 Tonaufnahmen von Rezitationen analysiert hat. Er führt die folgenden zeittypischen Merkmale der Sprechkunst von Schauspielern und Schauspielerinnen auf:

„Zu den auffälligsten Merkmalen bei Sprechern wie Sprecherinnen gehört die Spannweite der Satzintonationen. Die Indifferenzlage der Stimme, heute meist mit etwa einer Quinte Tonumfang angegeben, überschreiten sie um ein Vielfaches. Ein bis zu zwei Oktaven umfassender Ambitus ist keine Seltenheit“<sup>123</sup>. Weitere Gestaltungsmerkmale seien: monotones und duotones Psalmmodieren; Glissando; Tremolo, Portamento, klar identifizierbare Tonhöhen; Einsatz von Singstimmen-Anteilen (sehr deutlich bei Alexander Moissi); Andeutung von musikalischen Rhythmen; Tonmalerei; Betonung von bestimmten Vokalen oder Konsonanten.

Wenn man also davon ausgeht, dass Schönberg mit dieser Form des Rezitierens vertraut war, so ist es verständlich, dass er Schauspielerinnen die Umsetzung seiner Komposition eher zutraute als Sängerinnen. Zumal er mit hoher Wahrscheinlichkeit Humperdincks Märchenspiel *Königskinder* von 1895 kannte, und auch von den Schwierigkeiten wusste, die Humperdinck mit der Umsetzung dieser Komposition hatte. Die Dialoge sind hier über weite Strecken als Sprechgesang konzipiert, den die Opernsängerinnen offenbar nicht adäquat umsetzen konnten oder wollten. Humperdinck zog sich schließlich von seinem *Königskinder*-Melodram zurück und arbeitete es zur Gesangsoper um.

Für Schönberg kam ein derartiger Schritt nicht in Frage. Um noch einmal mit Worten zu verdeutlichen, wie er sich die Interpretation des *Pierrot* vorstellte, schrieb er das folgende Vorwort in die Partitur:

„Die in der Sprechstimme durch Noten angegebene Melodie ist (bis auf einzelne besonders bezeichnete Ausnahmen) nicht zum Singen bestimmt. Der Ausführende hat die Aufgabe, sie unter guter Berücksichtigung der vorgezeichneten Tonhöhen in eine Sprechmelodie umzuwandeln. Das geschieht, indem er

I. den Rhythmus haarscharf so einhält, als ob er sänge, d.h. mit nicht mehr Freiheit, als er sich bei einer Gesangsmelodie gestatten dürfte,

II. sich des Unterschiedes zwischen Gesangston und Sprechton genau bewußt wird: der Gesangston hält die Tonhöhe unabänderlich fest, der Sprechton gibt sie zwar an, verläßt sie aber durch Fallen oder Steigen sofort wieder. Der Ausführende muß sich aber sehr davor hüten,

---

<sup>121</sup> Alexander Moissi (1879–1935), österreichischer Schauspieler, seit 1903 Star des *Deutschen Theaters* in Berlin.

<sup>122</sup> Cerha, „Zur Interpretation der Sprechstimme in Schönbergs *Pierrot lunaire*“, S. 65.

<sup>123</sup> Ulrich Kühn, *Sprech-Ton-Kunst*, S. 268ff.

in eine ‚singende‘ Sprechweise zu verfallen. Das ist absolut nicht gemeint. Es wird zwar keineswegs ein realistisch-natürliches Sprechen angestrebt. Im Gegenteil, der Unterschied zwischen gewöhnlichem und einem Sprechen, das in einer musikalischen Form mitwirkt, soll deutlich werden. Aber es darf auch nie an Gesang erinnern.

Im Übrigen sei über die Ausführung folgendes gesagt:

Niemals haben die Ausführenden hier die Aufgabe, aus dem Sinn der Worte die Stimmung und den Charakter der einzelnen Stücke zu gestalten, sondern stets lediglich aus der Musik. Soweit dem Autor die tonmalerische Darstellung der im Text gegebenen Vorgänge und Gefühle wichtig war, findet sie sich ohnedies in der Musik. Wo der Ausführende sie vermißt, verzichte er darauf, etwas zu geben, was der Autor nicht gewollt hat. Er würde hier nicht geben, sondern nehmen<sup>124</sup>.

Auch diese Erläuterung Schönbergs half und hilft noch immer nicht über die Schwierigkeiten der Interpretation des *Pierrot* hinweg.<sup>125</sup> Cerha weist darauf hin, dass die Partie der Rezitation 2 ½ Oktaven umfasst, ein Umfang, der mit einer Sprechstimme kaum zu bewältigen sei. Und doch „darf es nie an Gesang erinnern“, wie Schönberg vorschreibt.

In der folgenden Version hält sich die Rezitatorin nicht streng an diese Vorschrift; ihre Interpretation ist teilweise durchaus gesänglich, gerade in den hohen Lagen.

#### Klangbeispiel 11: [Arnold Schönberg, \*Pierrot lunaire\*, \*Mondestrunken\*](#)

In einem Gespräch zwischen Theodor W. Adorno und Pierre Boulez aus dem Jahr 1966 wird die Problematik der Ausführung der Rezitation noch einmal ausführlich erörtert. Adorno sagt, dass ihm „früher das Geheul der Stimme, die also Töne angibt, um sie sogleich zu verlassen, auf die Nerven gefallen“ sei und fährt fort: „Aber je genauer man das kennt, um so mehr lernt man, wie sehr es zur Sache gehört“<sup>126</sup>. Dem widerspricht Robert HP Platz, indem er darauf hinweist, dass Schönberg ja kein Glissando verlange, sondern nur das kurze Antippen des geforderten Tons. „Somit ist es möglich, *Pierrot* wie notiert auszuführen, gesprochen, aber mit exakten Tonhöhen“<sup>127</sup>.

Auch wenn mir dieser Hinweis einleuchtet, bleibt die Partie schwierig, sei die ausführende Person nun eine Sängerin oder eine Schauspielerin, schon wegen des geforderten Tonumfangs. Trotzdem hat Schönberg einer Schauspielerin die Partie zugetraut. Konnte er sich dabei auf Erfahrungen stützen?

Ulrich Kühn ist dieser Ansicht. Er schreibt: „Der Auftritt der Diseuse Albertine im *Pierrot*-Kostüm bei der Uraufführung am 16. 10. 1912 im Berliner Choralion-Saal gehört in den Kontext des bereits etablierten Auftritts der Diseuse im Kabarett. Es handelt sich um eine Fortschreibung der ‚literarisch-monologischen Bühnenformen des *Cabaret artistique*‘ (Hans-Peter

---

<sup>124</sup> Arnold Schoenberg, *Pierrot lunaire*, Partitur; Universal Edition 5336, Vorwort.

<sup>125</sup> Siehe dazu auch: Christian Martin Schmidt, „Das Problem Sprechgesang bei Arnold Schönberg“, in: Mark Delaere und Jan Herman, *Pierrot lunaire*, Louvain 2004, S. 77–84.

<sup>126</sup> Theodor W. Adorno / Pierre Boulez, „Gespräche über den *Pierrot lunaire*“, in: Ulrich Krämer (Hrsg.), *Schönberg und der Sprechgesang*, München 2011, S. 73–94, hier S. 84.

<sup>127</sup> Robert HP Platz, „*Pierrot lunaire* – Sprechgesang“, in: Ulrich Krämer (Hrsg.), *Schönberg und der Sprechgesang*, S.95f., hier S. 96.

Bayerdörfer)<sup>[128]</sup>, wie sie sich, unter Beteiligung Schönbergs, in Deutschland seit 1901 in Ernst von Wolzogens *Buntem Theater* oder auch bei den ‚Scharfrichtern‘ durchsetzten. Der Auftritt in Kostüm und Maske ist durch diese Vorläufer eingeführt; und es gibt dabei stehende Rollentypen, zu denen auch *Pierrot*-Gesänge gehören. Insoweit entspricht der *Pierrot*-Auftritt der Zehme vor geschlossenem Vorhang, begleitet von unsichtbar bleibenden Musikern, dem Typus der ‚Podiums-Szene‘. Der zwischen Gesang und Sprechsprache schwankende Stimmgebrauch gehört zu diesem Auftrittstypus hinzu. Die Konstruktion solcher Querverbindung soll hier nicht mehr besagen, als daß *auch* die Vertrautheit mit kabarettistischen Auftrittsformen in die *Pierrot*-Konzeption eingeflossen ist, und dies zumal, da es sich um eine Auftragsarbeit handelte, um die Albertine Zehme gebeten hatte“<sup>129</sup>.

Folgt man dieser Argumentation, so wäre es auch durchaus denkbar, dass Schönberg eines der Konzerte von Yvette Guilbert besucht hat. Was Zeit und Ort angeht, so wäre es möglich gewesen, denn die Gastspiele der Guilbert fanden im gleichen Zeitraum statt, in dem Schönberg in Berlin und Wien lebte. Yvette Guilbert beherrschte nach eigenem Bekunden einen Tonumfang von drei Oktaven.<sup>130</sup> Sie nutzte für den Chansonvortrag „sämtliche Stimmlagen und, nötigenfalls, den gewagten Einsatz mehrerer Register in einem und demselben Chanson“. „Es gilt, Sopranist, Altist, Tenor, Baß und Bariton in einem zu sein“<sup>131</sup>. Hat ihre Art mit der Stimme umzugehen vielleicht auch Schönberg zu seinen Experimenten angeregt?

Es spricht allerdings auch Vieles gegen diese Spekulation. Schönberg hielt, sicher auch aufgrund der eigenen schlechten Erfahrungen mit dem Kabarett, Abstand zu der entsprechenden Szene.<sup>132</sup> Und selbst wenn er in einem der Konzerte war – die Lieder hätten ihm höchstwahrscheinlich nicht gefallen, ebenso wenig wie umgekehrt Yvette Guilbert Schönbergs *Pierrot*.

### Zur Vortragsweise der Songs von Bertolt Brecht und Kurt Weill<sup>133</sup>

Was bei Schönberg spekulativ bleibt, ist bei Brecht und Weill gegeben. Spätestens für die Arbeit an der *Dreigroschenoper* haben sich Autor und Komponist vom Kabarett und vom Chanson anregen lassen.

Die erste nachweisbare Begegnung Brechts mit dem Kabarett endete allerdings mit einem Skandal. Durch die Vermittlung von Walter Mehring durfte Brecht 1921 in Trude Hesterbergs *Wilder Bühne* auftreten. Seine zur Laute gesungenen Lieder, die *Moritat von Jakob Apfelböck* und *Die Legende vom toten Soldaten*, führten zu einem Tumult im Publikum und dem Abbruch der Vorstellung. Walter Mehring verteidigte den jungen Brecht – er war zu diesem Zeitpunkt dreiundzwanzig Jahre alt – mit den folgenden Worten: „Meine Damen und Herren! Das war eine große Blamage, aber nicht für den Dichter, sondern für Sie. Und Sie werden sich noch eines

---

<sup>128</sup> Der Hinweis in Klammern stammt von Ulrich Kühn.

<sup>129</sup> Ulrich Kühn, *Sprech-Ton-Kunst*, S. 275.

<sup>130</sup> Guilbert, *Die Kunst, ein Chanson zu singen*, S. 51.

<sup>131</sup> Ebda., S. 43.

<sup>132</sup> Die scharfe Abgrenzung von der unterhaltenden Musik insgesamt wird u.a. deutlich in einem Brief von 1931 an Max Buting, in dem Schönberg das Nebeneinander von E- und U-Musik in einer Verwertungsgesellschaft (heute GEMA) kritisierte: „Es ist unmöglich im gleichen Geschäft Perlen, Diamanten, Radium und sonstige teure Dinge zu handeln, wo auch Stecknadeln, alte Hosen und Ramschware verkauft werden.“, zitiert in: <https://de.wikipedia.org/wiki/Gema>, Zugriff am 1.10.2020.

<sup>133</sup> Auf die Musik von Kurt Weill gehe ich hier nicht ein – sie wäre ein besonderes Thema. Die Vortragsweise der Songs wurde vor allem durch Brecht definiert.

Tages rühmen, daß Sie dabeigewesen sind“<sup>134</sup>. Sechs Jahre später waren die Songs der *Dreigroschenoper* in aller Munde.

In der Uraufführung des Stücks wirkten zwei Sängerinnen mit, die aus dem Kabarett kamen und deren Vortragsweise vom Kabarett geprägt war: Rosa Valetti und Kate Kühl. Darüber hinaus soll Brecht all seinen Schauspiel-SängerInnen empfohlen haben, sich Yvette Guilbert zum Vorbild zu nehmen.<sup>135</sup> In der Filmversion der *Dreigroschenoper* von 1931 singt Lotte Lenya das *Lied von der Seeräuberjenny*. Sie singt es in distanzierter Haltung und – darin Yvette Guilbert ähnelnd – in häufigem Wechsel vom Singen in hoher, und freiem Sprechen in tiefer Lage.

Klangbeispiel 12: [Lotte Lenya, Das Lied von der Seeräuberjenny](#)

In seinen *Anmerkungen zur Dreigroschenoper* schreibt Brecht über das Singen der Songs:

„Der Schauspieler muß nicht nur singen, sondern auch einen Singenden zeigen. Er versucht nicht so sehr, den Gefühlsinhalt seiner Lieder hervorzuholen (darf man eine Speise ändern anbieten, die man selbst schon gegessen hat?), sondern er zeigt Gesten, welche sozusagen die Sitten und Gebräuche des Körpers sind. Zu diesem Zwecke benützt er beim Einstudieren am besten nicht die Worte des Textes, sondern landläufige, profane Redensarten, die ähnliches ausdrücken, aber in der schnoddrigen Sprache des Alltags. Was die Melodie betrifft, so folgt er 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. Gut für den Schauspieler ist es, wenn die Musiker während seines Vortrags sichtbar sind, und gut, wenn ihm erlaubt wird, zu seinem Vortrag sichtbar Vorbereitungen zu treffen (indem er etwa einen Stuhl zurechtrückt oder sich eigens schminkt und so fort). Besonders beim Lied ist es wichtig, daß ‚der Zeigende gezeigt wird‘“<sup>136</sup>.

Diese Zeilen werden häufig im Zusammenhang mit Yvette Guilberts Vortragsweise zitiert, insbesondere die Formulierung „Gegen-die-Musik-Sprechen“.

Ulrich Kühn beschreibt sehr differenziert den Musikeinsatz in der *Dreigroschenoper* und in *Mahagonny*. Er zeigt auf, wie der „Gesang durchlässig zur Sprechstimme hin“ gestaltet wird. „Insgesamt wird in *Mahagonny* sehr variabel gesprochen: frei, rhythmisch notiert, in Sprechnoten (ohne exakte Tonhöhen) notiert; es gibt einen unbegleiteten ‚Dialog‘ innerhalb einer großen Szene (Nr. 16); es wird ‚quasi recitativo‘ gesprochen, ‚quasi recitativo‘ gesungen, außerdem im Songstil und zu Jazzklängen gesungen, ‚feierlich, wie ein Männergesangverein‘ gesungen; es wird gerufen, gebrüllt, geschrien, gegrölt, betrunken gegrölt (Jim in Nr. 16, in Gesangsnoten notiert), durchs Megaphon gerufen; es wird mit geschlossenem Munde gesummt (Nr. 16, als Jim abgeführt wird); und unvernünftig, unwirklich, unernst, wie Brecht es der Oper gemäß fand, singt Jim sogar vor seiner Hinrichtung noch“<sup>137</sup>.

---

<sup>134</sup> Zitiert in: Helga Bemann, *Berliner Musenkinder-Memoiren*, Berlin 1987, S. 98.

<sup>135</sup> Matthias Henke, „Yvette Guilbert“, in: Hermes Handlexikon, *Die großen Chansonniers und Liedermacher*, Düsseldorf 1987, S. 99, ohne Quellenangabe.

<sup>136</sup> Berthold Brecht, *Gesammelte Werke 17, Schriften zum Theater 3, Über das Singen der Songs*, Frankfurt a. M. 1967, S. 996f.

<sup>137</sup> Ulrich Kühn, *Sprech-Ton-Kunst*, S. 285ff.

Dieses Spektrum ist beeindruckend und scheint auf den ersten Blick ein besonders hohes Maß an Ausdrucksmöglichkeiten darzustellen. Doch ist die Differenzierung in der Vortragsgestaltung bei Yvette Guilbert durchaus vergleichbar vielfältig, in den Feinabstufungen sogar reicher. Der grundsätzliche Unterschied aber ist der, dass die Gestaltung im Chanson den Vortragenden überlassen bleibt und nicht notiert, nicht festgelegt, flexibel ist.

Der Einsatz einer differenzierten Sprechstimme ist nicht die einzige Ähnlichkeit zwischen Guilberts und Brechts Vortragsweise. Vielleicht noch wichtiger ist die Distanzhaltung der Vortragenden, die Haltung des Zeigens. „Wie die Sprechgesangsstimme mit der begleitenden Musik nicht zur Deckung kommen soll, wenngleich sie ihr erkennbar zugehört und sich punktuell in sie einfügt, so produziert im historischen Kabarett der Auftritt selbst eine Differenz zwischen der Figur der Diseuse, die sich selbst zur [...] Kunstfigur stilisiert, und der skizzierten Modellierung einer Rollenfigur, die sich im Chansontext als lyrisches Ich zu Wort meldet. (Eine weitere Differenzierungsebene mag im Einzelfall entstehen, wenn sich in scheinbarer Privatheit die Künstlerin en passant und augenzwinkernd mit ihrem Publikum darüber verständigt, daß man ja schließlich der Kunst und dem beiderseitigen Vergnügen zuliebe, oder aus Gründen gemeinsamer politischer Überzeugung zusammengekommen ist.) Dieser Brechung, die es ermöglicht, permanent zwischen Rolle, Präsentation und Selbstpräsentation zu fluktuieren, geht stimmästhetisch das Schwanken zwischen sprechstimmlicher Distanzierung von der Musik und gesangsstimmlicher Einpassung in sie parallel“<sup>138</sup>. Dem entsprechend stellt auch Walter Rösler fest: „Zwischen die ‚Distanzhaltung‘ der Guilbert und Brechts Postulaten zum epischen Theater ist zwar kein Gleichheitszeichen zu setzen [...], eine Gemeinsamkeit in der Absicht des Vorführens und Zeigens bestimmter menschlicher Verhaltensweisen ist jedoch unverkennbar“<sup>139</sup>.

Noch einmal Yvette Guilbert: „Aus all den Schamlosigkeiten, Exzessen und Lastern meiner Zeitgenossen eine Ausstellung gesungener humoristischer Skizzen zu machen und die Leute über sich selbst lachen zu lassen (denn weinen wird keiner): das war meine Entdeckung, war das Neue, das ich brachte“<sup>140</sup>.

## Sprechgesang heute am Beispiel eines Rap von Kae Tempest

Heute scheint sich das Chanson mit einer kleinen Nische zufrieden geben zu müssen. Oder handelt es sich bei einer solchen Einschätzung nur um einen verengten Blick, der als Chanson nur gelten lässt, was nach den Goldenen Zwanzigern klingt?

Eine künstlerische Persönlichkeit von vergleichbarem Format wie Yvette Guilbert und Claire Waldoff ist Kae Tempest, eine Rapperin, die souverän mit dem Sprechgesang umgeht. Zwar scheint es auf den ersten Blick kaum Ähnlichkeiten zum Chanson zu geben – zu unterschiedlich sind die beiden Musikkulturen in der Herkunft, in den musikalischen Eigenschaften, in ihrer Performance, in ihrem Publikum. Doch ist der Rap zweifellos eine Form des Sprechgesangs. Allerdings wird das öffentliche Bild des Rap dominiert vom in der Regel männlichen Rapper mit provozierenden bis indiskutablen Texten. Auch ist die musikalische Faktur der Songs häufig recht schematisch und der Sprechgesang wenig differenziert. Aber es gibt eben auch andere. Songs von Eminem zum Beispiel, einem der Stars der Rap-Szene, haben zum Teil zwar ebenfalls

---

<sup>138</sup> Ebda., S. 240.

<sup>139</sup> Rösler, *Das Chanson im deutschen Kabarett 1901–1933*, S. 270.

<sup>140</sup> Guilbert, *Lied meines Lebens*, S. 69.

fragwürdige Inhalte, doch beherrscht dieser Rapper den „flow“, den flexiblen und abwechslungsreichen Sprechduktus, der als Kontrapunkt zum gleichmäßigen Beat Spannung erzeugt. Diese Fähigkeit hat auch Kae Tempest.

Sie wurde als Kate Esther Calvert 1985 in Süd-London als fünftes Kind einer jüdischen Familie geboren. Nachdem sie ihre Schulausbildung abgebrochen hatte, trat sie mit sechzehn Jahren zu ersten Mal öffentlich auf. Sie nannte sich nun Kate Tempest. 2020 änderte sie ihren Namen ein weiteres Mal in Kae Tempest; darüber hinaus verwendet sie für sich das geschlechtsneutrale Pronomen „they“ an Stelle von „she“.<sup>141</sup> Neben ihren Auftritten als Rapperin und Poetry-Slammerin schreibt sie Gedichte, Theaterstücke und Romane.

Kae Tempest ist inzwischen kein Insider-Tipp mehr, sondern als Rapper\*in und Schriftsteller\*in anerkannt, auch wenn sie sicher nicht zum Mainstream gehört. Sie rappt mit Intensität und Überzeugungskraft; „Tempest“ ist nicht nur ihr Pseudonym, sondern auch Programm. Die Texte beeindruckten in ihrer Komplexität und der bildhaften Sprache schon beim Lesen, doch entfalten sie ihre volle Ausdruckskraft vor allem auf der Bühne. Die rhythmischen Differenzierungen und das Spiel mit dem Sprachklang erschließen sich erst beim Hören<sup>142</sup>. Kae Tempest nutzt eine reiche Palette von Ausdrucksformen zwischen Sprechen und Singen: Textdeklamation wie im Poetry Slam, fast ohne Begleitung; rhythmisch gesprochenen Rap mit durchgängigem Beat, sowie Gesang mit stützender und mehr oder weniger auskomponierter Begleitung. Dabei ist sowohl die Deklamation, als auch der Rap zum Teil melodisch und hebt sich damit von der Alltagssprache ab. In *Europe Is Lost* aus dem Jahr 2016<sup>143</sup> sind all diese Gestaltungsmerkmale enthalten, am wenigsten noch der Gesang, der in anderen ihrer Stücke – so etwa in *The Book of Traps and Lessons* von 2019 – mehr Gewicht hat. Doch zeigt sich das Können der Rapperin ohnehin nicht so sehr im Melodischen. Wenn sie Melodien andeutet, so sind sie in der Regel sehr schlicht, ähneln manchmal dem Singsang von Kinderliedern, so zum Beispiel in *Europe is lost*, Zeile 24 – 27, „Working and working...“.

Die Vortragskunst von Kae Tempest ist vor allem in der rhythmischen Differenzierung zu sehen. Die rhythmische Gestalt ihres Rap-Gesangs richtet sich zwar in erster Linie nach dem Text, gleichzeitig aber steht sie in Beziehung, im Spannungsverhältnis zur musikalischen Begleitung. Bereits die erste Zeile von *Europe is lost* zeigt die rhythmische Gestaltungskunst der Rapperin.

---

<sup>141</sup> In Rücksicht auf Kae Tempest verwende ich in diesem Kapitel das Gendersternchen, während mir für den Text insgesamt das Binnen-I passender erscheint.

<sup>142</sup> Siehe auch Fn. 143.

<sup>143</sup> Der Song *Europe is lost* ist ein Teil des Albums *Let them eat Chaos*. In der Reihe *edition suhrkamp* ist der englische Text veröffentlicht, dazu eine deutsche Übertragung von Johanna Davids (Berlin 2018). Unter der Titelzeile steht: „This poem was written to be read aloud“.

♩ = 80

Stimme

Bassgitarre

Drum Set

♩ = 80

3

Stimme

Bass

Dr.

Eu - rope

5

Stimme

Bass

Dr.

is lost A-me - rica lost Lon - don lost

Notenbeispiel 4: Kae Tempest, *Europe st lost*, Takte 1–6<sup>144</sup>.

Noch deutlicher wird diese Kunst, wenn man sich den Rhythmus vereinfacht, ‚normalisiert‘ vorstellt: man lässt die Stimme auf die 1. Zählzeit einsetzen und das dreimalige „lost“ immer auf die 3. Zählzeit.

Die Raffinesse des Sprechgesangs der Tempest wirkt gleichzeitig wie selbstverständlich, drängt sich nicht auf und lenkt auch nicht vom Textinhalt ab. Man „merkt kaum, wie fein alles technisch

<sup>144</sup> Dank an Hannes Dunker für das Niederschreiben der Noten.

abgestimmt ist, hat nie den Eindruck, dass hier etwas Künstliches, auf seine Wirkung hin Ausprobiertes vor sich geht“<sup>145</sup>. So Max-Herrman Neißé über Claire Waldoffs Vortragskunst.

Da selbst Muttersprachler\*innen den englischen Text beim Hören nicht immer gleich verstehen, ist er hier vollständig, sowie in deutscher Übersetzung wiedergegeben. Dennoch bleiben einige Zeilen und Assoziationen kryptisch.

### Klangbeispiel 13, [Kae Tempest, \*Europe Is Lost\*](#)

#### *Europe is lost*

Europe is lost, America lost, London lost  
Still we are clamouring victory  
All that is meaningless rules  
We have learned nothing from history

The people are dead in their lifetimes  
Dazed in the shine of the streets  
But look how the traffic's still moving  
System's too slick to stop working  
Business is good, and there's bands every night in the pubs  
And there's two for one drinks in the clubs  
And we scrubbed up well  
Washed off the work and the stress  
And now all we want's some excess  
Better yet, a night to remember that we'll soon forget  
All of the blood that was bled for these cities to grow  
All of the bodies that fell  
The roots that were dug from the earth  
So these games could be played  
I see it tonight in the stains on my hands

The buildings are screaming  
I can't ask for help though, nobody knows me  
Hostile, worried, lonely  
We move in our packs and these are the rights we were born to  
Working and working so we can be all that we want  
Then dancing the drudgery off  
But even the drugs have got boring  
Well, sex is still good when you get it

To sleep, to dream, to keep the dream in reach  
To each a dream, don't weep, don't scream  
Just keep it in, keep sleeping in  
What am I gonna do to wake up?

I feel the cost of it pushing my body  
Like I push my hands into pockets

---

<sup>145</sup> Max-Herrmann Neißé, *Kabarett*, S. 279.

And softly I walk and I see it, this is all we deserve  
The wrongs of our past have resurfaced  
Despite all we did to vanquish the traces  
My very language is tainted  
With all that we stole to replace it with this  
I am quiet  
Feeling the onset of riot  
Riots are tiny, though  
Systems are huge  
Traffic keeps moving, proving there's nothing to do

'Cause it's big business, baby, and its smile is hideous  
Top down violence, and structural viciousness  
Your kids are dosed up on medical sedatives  
But don't worry 'bout that, man, worry 'bout terrorists

The water level's rising! The water level's rising!  
The animals, the elephants, the polar bears are dying!  
Stop crying, start buying, but what about the oil spill?  
Shh, no one likes a party pooping spoil sport  
Massacres, massacres, massacres, new shoes

Ghettoised children murdered in broad daylight  
By those employed to protect them  
Live porn streamed to your pre-teens' bedrooms  
Glass ceiling, no headroom

Half a generation live beneath the breadline  
Oh, but it's happy hour on the high street  
Friday night at last lads, my treat!  
All went fine 'til that kid got glassed in the last bar  
Place went nuts, you can ask our Lou  
It was madness, road ran red, pure claret  
And about them immigrants? I can't stand them  
Mostly, I mind my own business  
They're only coming over here to get rich, it's a sickness  
England! England! Patriotism!  
And you wonder why kids want to die for religion?

It goes work all your life for a pittance

Maybe you'll make it to manager, pray for a raise  
Cross the beige days off on your beach babe calendar  
The anarchists are desperate for something to smash  
Scandalous pictures of fashionable rappers

In glamorous magazines, who's dating who?  
Politico cash in an envelope  
Caught sniffing lines off a prostitutes prosthetic tits  
Now it's back to the House of Lords with slapped wrists  
They abduct kids and fuck the heads of dead pigs  
But him in a hoodie with a couple of spliffs

Jail him, he's the criminal  
Or deport him!  
It's the bored-of-it-all generation  
The product of product placement and manipulation  
Shoot 'em up, brutal, duty of care  
Come on, new shoes, beautiful hair, bullshit  
Saccharine ballads and selfies and selfies and selfies  
And here's me outside the palace of me  
Construct a self and psychosis  
Meanwhile the people were dead in their droves  
And no, nobody noticed, well, some of them noticed  
You could tell by the emoji they posted

Sleep like a gloved hand covers our eyes  
The lights are so nice and bright and let's dream  
But some of us are stuck like stones in a slipstream

What am I gonna do to wake up?

We are lost  
we are lost we are lost we are lost we are lost  
we are lost we are lost we are lost  
And still nothing will stop, nothing pauses

We have ambitions and friendships and our courtships to think of  
Divorces to drink off the thought of  
The money, the money, the oil  
The planet is shaking and spoiled  
And life is a plaything  
A garment to soil  
The toil, the toil  
I can't see an ending at all  
Only the end  
How is this something to cherish?  
When the tribesmen are dead in their deserts  
To make room for alien structures  
Develop, develop  
And kill what you find if it threatens you  
No trace of love in the hunt for the bigger buck  
Here in the land where nobody gives a fuck.

### *Europe is lost*<sup>146</sup>

Europa ist verloren, Amerika verloren, London verloren  
Trotzdem schreien wir „Sieg“  
All das sind bedeutungslose Maßstäbe  
Wir haben nichts aus der Geschichte gelernt

Die Menschen sind zu ihren Lebzeiten tot

---

<sup>146</sup> Dank an Jasper Tibbe für die Übersetzung.

Benommen im Schein der Straßen  
Aber schau, wie sich der Verkehr noch bewegt  
Das System ist zu glatt, um nicht mehr zu funktionieren  
Das Geschäft läuft gut und jede Nacht gibt es Bands in den Pubs  
Und in den Clubs gibt es zwei Drinks für einen  
Und wir haben uns gut aufgebrezelt  
Die Arbeit und den Stress abgewaschen  
Und jetzt wollen wir nur noch etwas Exzess  
Besser noch, eine unvergessliche Nacht, die wir bald vergessen werden  
Das ganze Blut, das für diese Städte vergossen wurde, um zu wachsen  
Alle Körper, die gefallen sind  
Die Wurzeln, die aus der Erde gegraben wurden  
Um diese Spiele zu spielen  
Ich sehe es heute Nacht an den Flecken auf meinen Händen

Die Gebäude schreien  
Ich kann aber nicht um Hilfe bitten, niemand kennt mich  
Feindlich, ängstlich, einsam  
Wir ziehen in unseren Rudeln umher und dies sind die Regeln, für die wir geboren wurden  
Arbeiten und arbeiten, damit wir alles sein können, was wir wollen  
dann die Plackerei wegtanzen  
Aber auch die Drogen sind langweilig geworden  
Na ja, Sex ist immer noch gut, wenn du ihn bekommst

Schlafen, träumen, den Traum in Reichweite halten  
Für jeden ein Traum, weine nicht, schreie nicht  
Lass es einfach in dir, schlaf weiter  
Was soll ich tun, um aufzuwachen?

Ich fühle, wie die Kosten in meinem Körper stecken  
so wie ich die Hände in meine Taschen stecke  
Und leise gehe ich und ich sehe: Das ist alles, was wir verdienen  
Das Unrecht unserer Vergangenheit ist wieder aufgetaucht  
Trotz allem, was wir getan haben, um die Spuren zu beseitigen  
Meine Sprache ist verdorben  
Mit all dem, was wir gestohlen haben, um sie zu ersetzen  
Ich bin still  
Ich fühle den Beginn des Aufruhrs  
Die Unruhen sind jedoch winzig  
Systeme sind riesig  
Der Verkehr bleibt in Bewegung und beweist, dass da nichts zu machen ist

Weil es Big Business ist, Baby, und sein Lächeln ist abscheulich  
Gewalt von oben und strukturelle Bösartigkeit  
Deine Kinder sind ruhiggestellt mit Medikamenten  
Aber mach dir keine Sorgen, Mann, mach dir Sorgen wegen Terroristen

Der Wasserstand steigt! Der Wasserstand steigt!  
Die Tiere, die Elefanten, die Eisbären sterben!  
Hör auf zu weinen, fang an zu kaufen, aber was ist mit der Ölpest?  
Schhh, niemand mag einen Partys zerstörenden Spielverderber  
Massaker, Massaker, Massaker, neue Schuhe

Ghettoisierte Kinder am helllichten Tag ermordet  
Von denen, die eingesetzt werden, um sie zu schützen  
Live-Pornos werden in die Schlafzimmer deiner Kinder gestreamt  
Gläserne Decke, keine Kopffreiheit

Eine halbe Generation lebt unter der Armutsgrenze  
Oh, aber es ist Happy Hour auf der Hauptstraße  
Endlich Freitag Nacht, Kumpels, ich geb' einen aus!  
Alles ging gut, bis dieser eine Typ in der letzten Bar eine abgebrochene Flasche abbekam  
Die ganze Bar ist ausgerastet, da kannst unseren Lou fragen  
Es war Wahnsinn, die Straße lief rot an, reiner Rotwein  
Und was ist mit den Einwanderern? Ich kann sie nicht ausstehen  
Meistens kümmerge ich mich um meine eigenen Angelegenheiten  
Sie kommen nur hierher, um reich zu werden, es ist eine Krankheit  
England! England! Patriotismus!  
Und du fragst dich, warum Kinder für ihre Religion sterben wollen?

Es läuft so: dein ganzes Leben lang arbeiten für einen Hungerlohn

Vielleicht schaffst du es bis zum Manager und betest um eine Gehaltserhöhung  
Streiche die freien Tage auf deinem Pin-Up-Kalender  
Die Anarchisten wollen unbedingt etwas zerschlagen  
Skandalöse Bilder von angesagten Rappern in Hochglanzmagazinen  
Wer trifft sich mit wem  
Politiker, Geld in einem Umschlag  
wird erwischt beim Linien ziehen von einer Tittenprothese einer Prostituierten  
Jetzt geht es in Handschellen zurück ins House of Lords  
Sie missbrauchen Kinder und ficken die Köpfe toter Schweine  
Aber der da in einem Hoodie mit ein paar Joints  
Buchte ihn ein, er ist der Verbrecher  
Oder weise ihn aus  
Es ist die von allem gelangweilte Generation  
Das Produkt von product placement und Manipulation  
Erschieß sie, brutal, Sorgfaltspflicht  
Komm schon, neue Schuhe, schöne Haare, Unsinn  
Süßstoff-Balladen und Selfies und Selfies und Selfies  
Das hier bin ich außerhalb von mir selbst  
Konstruiere ein Selbst und eine Psychose  
Inzwischen waren die Menschen in Scharen tot  
Und nein, niemand hat es bemerkt, na ja, einige von ihnen haben es bemerkt  
Du konntest es am Emoji sehen, das sie gepostet haben

Schlaf bedeckt unsere Augen wie eine behandschuhte Hand  
Die Lichter sind so hübsch und hell und lasst uns träumen  
Aber einige von uns sind steckengeblieben wie Steine im langsamen Strom

Was soll ich tun um aufzuwachen?

Wir sind verloren, wir sind verloren, wir sind verloren [...]  
Und nichts wird aufhören, nichts bleibt stehen

Wir haben unsere Ziele und Freundschaften und unsere Liebschaften, an die wir denken können  
Gedanken an Scheidungen, die wir wegsaufen  
Das Geld, das Geld, das Öl  
Der Planet zittert und ist verdorben  
Dein Leben ist ein Spielzeug  
Ein Kleidungsstück zum Verschmutzen  
Die Mühe, die Mühe  
Ich kann in all dem kein Ende sehen  
Nur das Ende  
Wie ist das, etwas wertzuschätzen?  
Wenn die Stammesangehörigen in ihren Wüsten tot sind  
Um Platz für fremdartige Strukturen zu schaffen  
Entwickeln, entwickeln  
Und töte, was du findest, wenn es dich bedroht  
Keine Spur von Liebe bei der Suche nach dem größeren Geld  
Hier in dem Land, in dem niemand einen Scheiß drauf gibt.

Ein Vergleich zwischen Kae Tempest auf der einen Seite und Yvette Guilbert und Claire Waldoff auf der anderen bietet sich, wie gesagt, auf den ersten Blick nicht an; offensichtliche Ähnlichkeiten gibt es kaum und die Unterschiede sind groß.

Dennoch kann man – bei aller Vorsicht – Gemeinsamkeiten feststellen. Die erste ist eine biografische: Alle drei kommen aus ‚einfachen‘ Verhältnissen; diese Herkunft und die Verbundenheit mit den ‚kleinen Leuten‘ prägen den Inhalt ihrer Lieder. Im Umgang mit dem Sprechgesang ist Kae Tempest der Guilbert näher als der Waldoff. Wie jene nutzt die Rapper\*in die vielfältigen Nuancen zwischen Sprechen und Singen, mit gleitenden Übergängen. Ulrich Kühn schreibt zum Chansonvortrag der Diseuse im Kabarett: „Die kolorierte und reich timbrierte Sprech-Gesangs-Stimme [...] erweist sich als Instrument hochartifizierlicher Konturierung des Sprachtons, der seine Wirkungsbreite wesentlich aus der Möglichkeit gewinnt, selbständig gegen die musikalische Folie verschiebbar zu sein“<sup>147</sup>. Zwar sind die „musikalische Folien“ in den Rap Songs von Kae Tempest deutlich andere als die der Chansons von Yvette Guilbert, dennoch ist die „Verschiebbarkeit“ ein Prinzip, das für beide gilt.

Neben ihrer Kunstfertigkeit haben die drei Künstler\*innen eine weitere gemeinsame Qualität: Sie wirken mit dem, was sie „singen und sagen“, authentisch, glaubwürdig.<sup>148</sup> In einem wechselseitigen Prozess nehmen die Künstlerinnen ihr Publikum für sich ein, und umgekehrt nimmt das Publikum den Künstlerinnen ihre Lieder ab. Yvette Guilbert, Claire Waldoff und Kae Tempest haben sich auf diese Weise ihr Publikum ersungen.

## Nachbemerkung

Mit den drei Protagonistinnen Guilbert, Waldoff und Tempest hat sich diese Veröffentlichung von dem vorherrschenden Blick auf das Berliner Chanson der 20er Jahre entfernt. Wenn auch zunächst ohne Absicht, so ist es doch kein Zufall. Der Blick über den nationalen Tellerrand hinweg war seit Beginn des 20. Jahrhunderts gerade im künstlerischen Milieu verbreitet. Walter Mehring schreibt 1921: „Das Chanson hat nicht nur eine ehrwürdige Tradition, sondern auch eine gloriose Zukunft! Es führt zur kommenden Dichtung, dem internationalem

---

<sup>147</sup> Ulrich Kühn, *Sprech-Ton-Kunst*, S. 243.

<sup>148</sup> In der Hip-Hop-Kultur hat die „street credibility“ einen hohen Wert.

Sprachkunstwert, dem Sprachen-„Ragtime“!<sup>149</sup> Mehring selbst wechselt in seinem Gedicht *Jazzband* von 1920 zwischen deutscher und englischer Sprache hin und her: „I want to be / I want to be / I want to be down home in Dixi / Und cowboys rings / Mit heißen Drinks./ Honey: Schenk ein und mix sie!“<sup>150</sup> Vielleicht kein „Sprachkunstwerk“, aber ein spielerischer Umgang mit Sprachgrenzen, der dem heutigen Code-switching in der migrantischen Alltagssprache oder auch im Rap ähnelt. Ob man die Verwendung einzelner, meist englischer Wörter in der Jugendsprache schon als Code-switching bezeichnen sollte, mag dahingestellt sein. Das Jugendwort von 2020 jedenfalls ist „lost“ – wie das zentrale Wort im Rap *Europe is lost* von Kate Tempest. Zufall oder Zeitgeist?

Weitere Verbindungen wären zu entdecken und zu beschreiben, so etwa die zu den Liedermachern<sup>151</sup> der sechziger, siebziger und achtziger Jahre. Die ersten drei Festivals *Chanson Folklore International* auf der Burg Waldeck, 1964–66, weisen schon in der Namensgebung auf ihre Wurzeln hin. Der damals 22-jährige Reinhard Mey schreibt: „Wir waren alle zu einem Festival gekommen, das sich mit ‚Chanson-Folklore-International‘ angekündigt hatte. Alle, die wir auf der Suche waren nach einer Musik, die einen Ausweg bot aus dem deutschen Schlagerelend. Wir waren alle auf der Suche nach dem verschollenen deutschen Chanson, das wir aus fernen Erzählungen aus der Vorkriegszeit kannten. Wir waren alle auf der Suche nach neuen Liedern“<sup>152</sup>.

## Zwei Interviews zur Vortragsweise von Chansons

Interview vom 5. Juni 2019 mit Ute Becker, Professorin für Chanson-, Jazz- und Musical-Gesang an der Hochschule für Musik, Theater und Medien in Hannover. Sie selbst singt u.a. Lieder von Friedrich Hollaender, Hildegard Knef und Cole Porter. Sie bezeichnet sich als Sängerin, nicht als Diseuse. Diseuse ist für sie der Begriff für Schauspielsängerinnen, deren Qualität nicht in erster Linie im Gesang zu suchen ist.

*Monika Tibbe: Beim Vortragen eines Chansons wechseln Sie manchmal vom Singen ins Sprechen und umgekehrt. Setzen Sie dieses Gestaltungsmittel immer an denselben Stellen des Chansons ein? Variieren Sie den Sprechgesang von Aufführung zu Aufführung?*

Ute Becker: Man variiert beim Chanson viel stärker als in der Klassik, eher so wie im Jazz. Der Sprechgesang behält seine Form nur ungefähr.

*Nutzen Sie den Sprechgesang in jedem Chanson, oder gibt es Chansons, die sich nicht dafür eignen? Wenn es solche gibt, was sind die Gründe?*

Wenn die Melodie sehr anspruchsvoll ist, eher nicht.

*Wäre es hilfreich, im Notentext anzugeben, an welcher Stelle und in welcher Weise gesungen bzw. gesprochen werden soll, wie es z.B. Schönberg in seinem *Pierrot lunaire* getan hat? Oder würden dadurch eher die Gestaltungskräfte der Sängerinnen eingeschränkt?*

---

<sup>149</sup> Zitiert in: Heinz Greuel: *Bretter, die die Zeit bedeuten. Die Kulturgeschichte des Kabarets*, Köln und Berlin 1967, S. 90.

<sup>150</sup> Ebd., S. 102.

<sup>151</sup> Die männliche Form habe ich bewusst gewählt, weil zunächst kaum Frauen auf den Bühnen erschienen. Das änderte sich erst mit der sich entwickelnden Frauenbewegung.

<sup>152</sup> Beiheft zu *Das Deutsche Chanson und seine Geschichte(n)*, Teil 3, Bear Family Records 2001, S.70,

Letzteres. Der *Pierrot* ist ein hochartifizielles Stück, das man mit Chansons nicht vergleichen kann.

*Welche Chanson-Sängerinnen und -sänger gibt es heute?*

Zum Beispiel Tim Fischer, der alte und neue Lieder singt. Oder Pigor & Eichhorn. Vielleicht gehören auch die neuen jungen Sänger und Sängerinnen dazu, die ihre Lieder selbst komponieren und texten, die Singer/Songwriter.

*Vielleicht kann man auch die Rapper und Rapperinnen dazu zählen?*

Ja, durchaus. Einer meiner Studenten ist Rapper.

*Wie lernt bzw. lehrt man Chansongesang? Durch Vormachen und Nachsingen? Durch Ausprobieren?*

Diese Frage sei schlecht ohne praktische Beispiele zu beantworten, so Ute Becker. Sie wies mich, gewissermaßen als Ersatz, auf einen Artikel ihres Berliner Kollegen Adam Benzwi hin, der seine Unterrichtsmethode für Musical-Songs und Chanson kurz und nachvollziehbar beschrieben hat.

Hier ein Auszug aus dem Text:

„In meiner 40-minütigen Lehrdemonstration studiere ich mit einem Studenten des Studiengangs Musical der Universität der Künste ein Lied aus dem Bereich Musical oder Chanson ein. Wir beschäftigen uns zunächst nur mit dem gesprochenen Text, ganz ohne Musik. Erst wenn das Fundament des Schauspiels klar ist, also der Student seine schauspielerische Grundhaltung zum Text gefunden hat, kommt Schritt für Schritt die Musik dazu: zuerst nur als kaum hörbare Klavierbegleitung im Hintergrund zum gesprochenen, gedachten Text. Dann beginnen wir erneut vom Anfang des Liedes an mit dem musikalischen Sprechen des Textes. Im nächsten Schritt wird der Text halb gesungen, halb gesprochen. Erst ganz am Schluss wird der Text komplett gesungen.

Basierend auf dem schauspielerischen Gestus des Textes erfährt der Sänger, ob die Musik den Text unterstützt oder etwas anderes hinzufügt, an welcher Stelle die Melodie unterschiedliche Gedanken zusammenfügt oder trennt und auch, wo die Melodie Fehlbetonungen verursacht. Je nach Genre ist der Sänger dann frei, zu entscheiden, wie viel vom Text dann tatsächlich im Sprechgesang vorgetragen werden kann.“<sup>153</sup>

Interview am 10. Oktober 2019 mit Evelin Förster, Chanson-Interpretin und Autorin. Ihre Forschungen und ihre künstlerische Tätigkeit konzentrieren sich auf den Bereich der Unterhaltungskunst des frühen 20. Jahrhunderts. Sie bezeichnet sich nicht als Sängerin, weil dieser Begriff in Deutschland meist mit „Klassik“ assoziiert wird.

*Monika Tibbe: Beim Vortragen eines Chansons wechseln Sie manchmal vom Singen ins Sprechen und umgekehrt. Setzen Sie dieses Gestaltungsmittel immer an denselben Stellen des Chansons ein? Variieren sie den Sprechgesang von Aufführung zu Aufführung?*

Evelin Förster: Der Sprechgesang variiert. Man selbst ist anders gestimmt, das Publikum ist ein anderes. Vorher muss ich genau wissen, aus welcher Perspektive ich ein Chanson singe und mit welcher Haltung, auch wenn ich dann in der konkreten Situation nicht jedes Mal gleich singe.

---

<sup>153</sup> Adam Benzwi, „Pas de deux – Text und Musik“, in: *Vox humana*, 12 (2018), S. 36f., hier S. 36. Adam Benzwi (geb. 1965) ist musikalischer Leiter des Studiengangs Musical/Show an der Universität der Künste Berlin.

Sprechgesang ist nicht so einfach. Sprechen-Singen-Sprechen-Singen – das muss man trainieren. Eine besondere Situation ist die Studioaufnahme, bei der man sich ein Publikum vorstellen muss. Das ist schwierig und anstrengend.

*Wäre es hilfreich, im Notentext anzugeben, an welcher Stelle und in welcher Weise gesungen bzw. gesprochen werden soll?*

Es ist dann hilfreich, wenn der Textautor/-autorin explizit sehr viel Wert darauf legt, dass diese Textstelle gesprochen wird, oder gar das ganze Chanson. Beispiele: Eddy Beuth<sup>154</sup>: *Nach dem Ball*, o.J.; Ralph Benatzky<sup>155</sup>: *Meditation über den Rauch einer Zigarette*, 1915. Ansonsten sollte die Interpretation frei sein.

*Sie singen historische Chansons, keine neuen, zeitgenössischen. Gibt es heute neue Lieder und ChansonsängerInnen, die die Tradition in irgendeiner Weise aufnehmen und fortführen?*

Georgette Dee und Tim Fischer fallen mir ein, aber die sind auch schon älter. Man findet viele Namen als Preisträger des Chanson-Wettbewerbs<sup>156</sup>, aber von vielen hört man dann nichts mehr.

*Sehen Sie den Rap in Verbindung mit dem Sprechgesang im Chanson?*

Nicht mit dem Chanson, nein. Aber mit dem Couplet z.B. von Otto Reutter<sup>157</sup>. Seine Couplets erzählen Geschichten aus dem Alltag in rhythmisch einfacher Form. Wie der Rap.

*Wie erarbeiten Sie sich ein Chanson?*

Das Wichtigste für mich ist der Text. Wenn ich einen Text lese und es entstehen sofort Bilder in meinem Kopf, die ich dann mittels der Interpretation beschreiben kann, ist es die beste Voraussetzung für eine Interpretation. Bildsprache und die menschliche Sprache gehören zusammen. Ich wähle einen Text aus, den ich so verinnerlichen kann, dass es mein Text wird, denn nur so kann ich glaubhaft interpretieren – ich will dem Publikum eine Geschichte, nämlich meine Geschichte, erzählen. Zwei Beispiele: *Fox macabre*<sup>158</sup> – das ist die beste Beschreibung der Situation Berlins nach dem 1. Weltkrieg; dann *Das Lied der Gesellschaft*<sup>159</sup> – zeichnet ein wunderbares Bild der Gesellschaft! Und so könnte ich jetzt viele Texte nennen, in die ich „verliebt“ bin. Vor allem: sie sind heute noch oder wieder in ihren Aussagen aktuell.

Wenn ich den Text mag, dann ist es mit der Musik kein Problem; der Text steht für mich im Mittelpunkt und wenn die Musik noch hundertprozentig passt – besser kann es gar nicht klappen. Und so fühle ich mich dann auf der Bühne wohl, freue mich, dass ich Geschichten erzählen und mit dem Publikum kommunizieren kann.

---

<sup>154</sup> Eddy Beuth, Pseudonym von Marie Cohn (1872–1938), deutsche Schriftstellerin vor allem von Chanson-Texten. Nach dem Berufsverbot 1938 wegen ihrer jüdischen Herkunft nahm sie sich das Leben.

<sup>155</sup> Ralph Benatzky (1884–1954), österreichischer Komponist von Chansons, Revuen und Operetten.

<sup>156</sup> Deutscher Kleinkunstpreis, Kategorie Chanson/Musik/Lied; seit 1974 jährlich vergeben.

<sup>157</sup> Otto Reutter (1870–1931) Sänger und Humorist, schrieb und sang populäre Couplets.

<sup>158</sup> Text und Musik von Friedrich Hollaender.

<sup>159</sup> Text von Marcellus Schiffer, Musik von Mischa Spoliansky.

## Nachweise und Literatur

### Klangbeispiele

Klangbeispiel 1: Yvette Guilbert, *Madame Arthur*,

[https://www.youtube.com/watch?v=VXhWj\\_aBVRc](https://www.youtube.com/watch?v=VXhWj_aBVRc), Abruf am 7. Febr. 2021.

Klangbeispiel 2: Yvette Guilbert, *L'Hôtel du numéro trois*, erste Version

[https://www.europeana.eu/de/item/2059222/8217\\_html](https://www.europeana.eu/de/item/2059222/8217_html), Abruf am 7. Febr. 2021.

Klangbeispiel 3: Yvette Guilbert, *L'Hôtel du numéro trois*, zweite Version

<https://www.youtube.com/watch?v=pc8uXQQUTqw>, Abruf am 7. Febr. 2021.

Klangbeispiel 4: Yvette Guilbert, *Je suis pocharde*, erste Version,

[https://www.europeana.eu/de/item/2059222/5631\\_html](https://www.europeana.eu/de/item/2059222/5631_html), Abruf am 7. Febr. 2021.

Klangbeispiel 5: Yvette Guilbert, *Je suis pocharde*, zweite Version,

<https://www.youtube.com/watch?v=PLV6RbcnKS8>, Abruf am 7. Febr. 2021.

Klangbeispiel 6: Claire Waldoff, *Wer schmeißt denn da mit Lehm*,

<https://www.youtube.com/watch?v=ErsprjKjBc>, Abruf am 7. Febr. 2021.

Klangbeispiel 7: Edgardo Donato, *A media Luz*, Alfred Hause u. das Radio-Tango-Orchester

Hamburg, <https://www.youtube.com/watch?v=TCf9mQ7WEeo>, Abruf am 3. März 2021.

Klangbeispiel 8: Claire Waldoff, *Herrmann heest er*,

[https://www.youtube.com/results?search\\_query=hermann+hee%C3%9Ft+er](https://www.youtube.com/results?search_query=hermann+hee%C3%9Ft+er), Abruf am 7. Febr. 2021.

Klangbeispiel 9: Claire Waldoff, *Det Schönste sind die Beenekens*,

[https://www.youtube.com/watch?v=aQeQxO6l2TM&list=RDaQeQxO6l2TM&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=aQeQxO6l2TM&list=RDaQeQxO6l2TM&start_radio=1), Abruf am 7. Febr. 2021.

Klangbeispiel 10: Alexander Moissi, *Der Erlkönig*,

<https://www.youtube.com/watch?v=WhV2WwEQj7U>, Abruf am 7. Febr. 2021.

Klangbeispiel 11: *Pierrot Lunaire*, *Mondestrunken*,

<https://www.youtube.com/watch?v=YbTn7Y9XAhA>, Abruf am 7. Febr. 2021.

Klangbeispiel 12: Lotte Lenya, *Das Lied von der Seeräuberjenny*,

<https://www.youtube.com/watch?v=Ec0clERjQ5A>, Abruf am 7. Febr. 2021.

Klangbeispiel 13: Kae Tempest, *Europe is lost*,

[https://www.youtube.com/watch?v=DRlpyh\\_lei8](https://www.youtube.com/watch?v=DRlpyh_lei8), Abruf am 7. Febr. 2021.

### Noten

Notenbeispiel 1: Yvette Guilbert, *Madame Arthur*, [1. Seite. Mit freundlicher Genehmigung des fmg der HMTMH].

Notenbeispiel 2: Friedrich Hollaender, *Die Kleptomaniin*, [Takt 1 - 12]

Notenbeispiel 3: Friedrich Hollaender, *Die Kleptomaniin* [Schlusstakte]

Notenbeispiel 4: Kae Tempest, *Europe is lost*, [Partitur, Takt 1 - 6 Takte]

## Abbildungen

[Abb. 1]: Yvette Guilbert begrüßt das Publikum, Henri de Toulouse-Lautrec, 1894, The Yorck-Project, 10.000 Meisterwerke der Malerei, in: Wikipedia, [https://de.wikipedia.org/wiki/Yvette\\_Guilbert#/media/Datei:Toulouse-lautrec\\_yvette\\_guilbert.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Yvette_Guilbert#/media/Datei:Toulouse-lautrec_yvette_guilbert.jpg), Zugriff am 15. Febr. 2021.

Abb. 2: Yvette Guilbert, undat. Fotografie von Bosch, Paris, Sammlung Manskopf der UB Goethe-Universität Frankfurt a. M., Signatur S36/F08726, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hebis:30:2-138032>, Abruf 23. Febr. 2021.

Abb. 3: Yvette Guilbert, bemalte Keramik von Henri de Toulouse-Lautrec, Wikimedia, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Yvette\\_Guilbert\\_Henri\\_de\\_Toulouse-Lautrec.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Yvette_Guilbert_Henri_de_Toulouse-Lautrec.JPG), Abruf 23. Febr. 2021.

Abb. 4: Claire Waldoff, Fotografie [Mit freundlicher Genehmigung des Deutschen Kabarettarchivs, Mainz]

Abb. 5: Claire Waldoff, Zeichnung [Mit freundlicher Genehmigung des Deutschen Kabarettarchivs, Mainz]

## Literatur

Sigrid Bauschinger (Hrsg.), *Die freche Muse. Literarisches und politisches Kabarett von 1901 bis 1999*, Tübingen u. Basel 2000.

Hans-Peter Bayerdörfer, „Unscheinbare Bühne – Unerhörte Stimme: Dasein der Weimarer Republik und die Reform im Theater“, in: Sigrid Bauschinger (Hrsg.) *Die freche Muse. Literarisches und politisches Kabarett von 1901 bis 1999*, Tübingen u. Basel 2000, S.71–93.

Hans-Peter Bayerdörfer, „Der totgesagte Dialog und das monodramatische Experiment“, in: Erika Fischer-Lichte (Hrsg.), *TheaterAvantgarde*, Tübingen u. Basel 1995, S.242–290.

Sabine Becker, „Zu neuen Ufern“, in: *Der Rausch der 20er Jahre. ZEITGeschichte 1 (1920)*, S. 16–19.

Adam Benzwi, „Pas de deux – Text und Musik“, in: *Vox humana 12/2018*, S. 36f.

Helga Bemann (Hrsg.), *Die Lieder der Claire Waldoff*, Berlin 1983.

Helga Bemann, „Claire Waldoff und ihr Liedrepertoire“, in: Sabine Schutte (Hrsg.), *Ich will aber gerade vom Leben singen*, Reinbek bei Hamburg 1984, S.316–342.

Helga Bemann, *Berliner Musenkinder-Memoiren*, Berlin 1987.

Helga Bemann, *Claire Waldoff, Wer schmeisst denn da mit Lehm*, Frankfurt u. Berlin 1994.

Bertolt Brecht, „Über das Singen der Songs“, in: *Gesammelte Werke 15: Schriften zum Theater 3*, Frankfurt a. M., S. 916f.

Silvia Bovenschen, *Die imaginierte Weiblichkeit*, Frankfurt 2003.

David Chisholm, „Die Anfänge des literarischen Kabarett in Berlin“, in: Sigrid Bauschinger (Hrsg.), *Die freche Muse. Literarisches und politisches Kabarett von 1901 bis 1999*. Tübingen u. Basel 2000, S. 21–37.

Sandra Danielcyk, *Diseusen in der Weimarer Republik. Imagekonstruktionen im Kabarett von Margo Lion und Blandine Ebinger*, Bielefeld 2017.

André Doering, „Probleme, Aufgaben und Ziele der Analyse populärer Musik“, in: Dietrich Helms u. Thomas Phleps (Hrsg.), *Black Box Pop. Analysen populärer Musik*, Bielefeld 2012.

Evelin Förster, *Die Frau im Dunkeln. Autorinnen und Komponistinnen des Kabarett und der Unterhaltung von 1901 bis 1935. Eine Kulturgeschichte*, Berlin 2013.

Nils Grosch (Hrsg.), *Aspekte des modernen Musiktheaters in der Weimarer Republik*, Münster 2004.

Heinz Greuel, *Bretter, die die Zeit bedeuten. Die Kulturgeschichte des Kabarett*, Köln u. Berlin 1967.

Yvette Guilbert, *Le Demi-Vielles*, Paris 1902.

Dies., *La Vedette*, Paris 1902.

Dies., *How to sing a song*, New York, 1918.

Dies., *La chanson de ma vie*, Paris 1927.

Dies., *L'Art de chanter une chanson*, Paris 1928.

Dies., *Lied meines Lebens. Erinnerungen (La chanson de ma vie)*, übersetzt von Franz Hessel, Berlin 1928.

Dies., *The song of my life*, London 1929.

Dies., *La Passante émerveillée*, Paris 1929.

Dies., *Mes lettres d'amour*, Paris 1933.

Dies., *Mir sang die Erde. Reiseerinnerungen (La Passante émerveillée)*, ins Deutsche übersetzt von Hedda Eulenburg, Düsseldorf 1950.

Dies., *Die Kunst, ein Chanson zu singen (L'Art de chanter une chanson)*, hrsg. von Walter Rösler, aus dem Französischen übertragen von Thomas Dobberkau. Mit zehn Chansons aus dem Repertoire der Yvette Guilbert in Nachdichtungen von Bettina Wegener, Berlin 1981.

Helmut Hanke, *Yvette Guilbert*, Berlin 1974.

Matthias Henke, „Yvette Guilbert“, in: Hermes Handlexikon, *Die großen Chansoniers und Liedermacher*, Düsseldorf 1987, S. 97 ff.

Friedrich Hollaender, *Von Kopf bis Fuß*, Bonn 1996.

Trude Hesterberg, *Was ich noch sagen wollte*, Berlin 1971.

Reinhard Hippen (Hrsg.) „Sich fügen – heißt lügen“. *80 Jahre Deutsches Kabarett*, Mainz 1981.

Bettina Knapp u. Myra Chipman, *That was Yvette. The Biography of a Great Disease*, London 1966.

Sabine Knopf, „Zehme, Albertine, (geborenen Aman)“, in: *100 Frauenporträts*, Leipzig 2017, ohne Seitenzahl.

Maegi Koreen, „Immer feste druff“: *Das freche Leben der Kabarettkönigin Claire Waldoff*, Düsseldorf 1992.

Helga Kotthoff, *Humor: Über witzige Weiber und komische Kerle*, in: *EMMA*, 1. Januar 2005, <https://www-emma.de/artikel/humor-ueber-witzige-weiber-und-komische-kerle-263570>, Zugriff vom 4. Januar 2020.

Ulrich Krämer (Hrsg.) *Schönberg und der Sprechgesang (= Musikkonzepte 12/13)*, München 2001.

Sandra Kreisler, *Das Chansonbuch. Interpretation und Bühnenpräsentation*, Leipzig 2012.

Annette Kreutziger-Herr, „Yvette Guilbert“, in: *Lexikon Musik und Gender*, Kassel 2010, S. 267f.

Ulrich Kühn, *Sprech-Ton-Kunst. Musikalisches Sprechen und Formen des Melodrams im Schauspiel- und Musiktheater (1770–1933)*, Tübingen 2001.

Volker Kühn, *Kleinkunststücke*, Hamburg 2001.

Alan Lareau, *The Wild Stage. Literary Cabarets of the Weimarer Republic*, Columbia 1995.

Alan Lareau, „Du hast ja eine Träne im Knopfloch‘: Friedrich Hollaender and the Kabarett-Chanson“, in: Sigrid Bauschinger (Hrsg.), *Die freche Muse. Literarisches und politisches Kabarett von 1901 bis 1999*, Tübingen u. Basel 2000, S. 111–130.

Alan Lareau, „The Blonde Lady Sings“, in: Christiane Schönfeld (Hrsg.), *Practicing Modernity*, Würzburg 2006, S. 191–217.

Max Herrmann-Neiße, *Kabarett. Schriften zum Kabarett und zur bildenden Kunst*, Frankfurt 1988.

Robert Nippoldt und Boris Pofalla, *Es wird Nacht im Berlin der Wilden Zwanziger*, Köln 2017.

Simon Obert, „Komplexitäten und Reduktionen. Zu einigen Prämissen der Popmusikanalyse“, in: Dietrich Helms u. Thomas Phleps (Hrsg.), *Black Box Pop. Analysen populärer Musik*, Bielefeld 2012, S. 9–21.

Sabine Renken (Hrsg.), *Chanteusen. Stimmen der Großstadt*, Mannheim 1997.

Walter Rösler, *Das Chanson im deutschen Kabarett 1901–1933*, Berlin 1980.

Wolfgang Victor Ruttkowski, *Das Literarische Chanson in Deutschland*, Bern 1966.

Margareta Saary, „Oscar Straus, das Überbrettel und Arnold Schönberg“, in: Feodora Wesseler u. Stefan Schmidt (Hrsg.), *Oscar Straus*, Amsterdam 2017, S. 27–47.

Ute Scheub: *Verrückt nach Leben*, Hamburg 2000.

Christian Martin Schmidt, „Das Problem Sprechgesang bei Arnold Schönberg“, in: Mark Delaere u. Jan Herman (Hrsg.), *Pierrot lunaire*, Louvain 2004, S. 77–84.

Carolin Stahrenberg: „Claire Waldoff, ‚Stern von Berlin‘“, in: *Image – Performance – Empowerment, = Populäre Kultur und Musik* 21, Münster 2018, S. 17–30.

Carolin Stahrenberg, „Disease“, in: *Lexikon Musik und Gender*, Kassel [u. a.] 2010, S. 381f.

Carolin Stahrenberg, *Hot spots von Café bis Kabarett. Musikalische Handlungsräume im Berlin Mischa Spolianskys 1918–1933*, Münster 2010.

Carolin Stahrenberg, „Claire Waldoff“, in *MUGI. Musik und Gender im Internet*, Zugriff am 25. Febr. 2020.

Roger Stein, *Das deutsche Dirnenlied. Literarisches Kabarett von Bruant bis Brecht*, Köln [u. a.] 2006.

Rudolf Stephan, „Sprechgesang“, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil 9 Bde., Bd. 8, Kassel [u. a.] <sup>2</sup>1998, Sp. 1698–1701.

Kate Tempest, *Let Them Eat Chaos. Sollen sie doch Chaos fressen*, Berlin 2018.

Claire Waldoff, „Weeste noch...?“ *Erinnerungen und Dokumente*, hrsg. von Volker Kühn, Berlin 1997.

Claire Waldoff, „Weeste noch...!“ *Aus meinen Erinnerungen*, Göttingen 2013.

Andreas Wirsching, „Die Hasspropaganda ist zurück“, in: *Der Rausch der 20er Jahre. ZEITGeschichte 2* (2020), S. 122–126.