

Wer erbte Nestroys Publikum?

Kurzer geschichtlicher Abriss zur Entwicklung von Aufführung und Rezeption volksnaher musikalischer Unterhaltung wienerischer Prägung

von

Helmut Emersberger

1862 wurde nicht nur Johann Nepomuk Nestroy zu Grabe getragen, mit ihm verschwand auch die Wiener Komödie, die Lokalposse, die Alt-Wiener Volkskomödie, das Vorstadtstück, je nachdem, welchen der etablierten Begriffe man für ein und dasselbe Phänomen verwenden will. Der Ursprung dieser Form lässt sich im Barocktheater verorten, das überwiegend von der aufmüpfigen Dienerfigur Hanswurst geprägt war. War der Lakai vorerst noch der einzige, der – umgeben von Majestäten und Mitgliedern des Hochadels – Dialekt sprach, wich die Aristokratie auf der Bühne bald einer wienerischen Zauber- und Feenwelt, bis selbst diese übermenschliche Macht obsolet wurde und sich die dramaturgischen Machtverhältnisse schlicht durch irdische Besitzer manifestierten, deren Sprache sich an realen regionalen Vorbildern orientierte. Ausgehend vom frühen 18. Jahrhundert setzten Autoren wie Philipp Hafner, Joachim Perinet, Adolf Bäuerle, Ferdinand Raimund und eben Nestroy unter anderem auf ein Stilelement, das europaweit für Furore sorgte: das in lokalem Ton gehaltene Theaterlied. Die anfangs aus der Oper übernommenen musikalischen Formen wie Rezitativ, Arie und Chor wandelten sich mit der Zeit zu maßgeschneiderten Bravourstücken für die jeweilige Komödie. Couplet, Lied mit Jodler und das Quodlibet (aneinandergereihte Versatzstücke aus den bekanntesten zeitgenössischen Melodien mit parodistischen Texten) etablierten sich als unverzichtbare ästhetische Entwürfe und waren immer dafür gut, auch während der Vorstellung heftigen Applaus hervorzurufen.

Folgt man der These des Theaterwissenschaftlers Otto Rommel, ist der Aufstieg der Operette als gegenläufige, gleichzeitige Entwicklung für das Verschwinden des Lokalstücks in Wien verantwortlich. Es sei einerseits erfreulich, dass die Wiener Musik von Strauss bis Lehar mit dem Siegeszug der Operette ihren Weg rund um den Globus nehmen konnte, andererseits seien die Eintrittspreise durch hohe Produktionskosten enorm gestiegen und dadurch ärmere Bevölkerungsschichten vom Besuch der Vorstadttheater ausgeschlossen worden, was dem endgültigen Niedergang der Alt-Wiener Volkskomödie Vorschub geleistet habe.

Wenn man annimmt, dass sich die betuchteren Kreise an die Form der Operette und die radikal erhöhten Ticketpreise zu gewöhnen begannen und eifrig die einschlägigen Aufführungen besucht haben, wohin ist dann der Rest des Publikums der Vorstadttheater verschwunden? Da nicht davon auszugehen ist, dass man auf abendliche Bühnenunterhaltung ganz einfach zu verzichten gewillt war, muss es für die „niedereren“ Schichten ausreichende Ersatzangebote gegeben haben, mit entsprechenden infrastrukturellen Ressourcen, den Geschmack des Publikums befriedigenden Inhalten und darstellenden Personen. Franz Hadamowsky gibt in seiner *Theatergeschichte Wien* einen Hinweis: Er führt die Entstehung von Singspielhallen ins Treffen und nennt eine Jahreszahl: 1860. Vermutlich nicht ganz zufällig exakt jenes Jahr, in dem Nestroy sich nach Graz verfügt hat, um dort seinen Ruhestand anzutreten. Abgesehen von der Frage der Kartenpreise mag ein Teil der Bevölkerung vermutlich, wenn schon nicht gedacht, so doch gefühlt haben, dass Authentizität, ein vielbeschworenes Qualitätsmerkmal von Bühnendarbietungen, eher in einer Singspielhalle als in einer Operettenaufführung zu finden sei.

Johann Baptist Moser gilt als Begründer des Modells der Volkssängergesellschaft, er reformierte 1828 das mit nicht allzu hoher Reputation versehene Harfenistentum (das man als direkte Weiterführung des durch äußerst rare Quellen belegten Schaffens des „Lieben Augustin“ als Bänkelsänger bezeichnen kann; dieser Stil wiederum scheint seine Wurzeln im Minnesang zu haben), stellte auf Klavierbegleitung um und steckte seine Akteure in elegante Fracks, was zur Folge hatte, dass er zu einer Art Moralapostel der Szene avancieren konnte und sogar von der Gemeinde Wien als Experte engagiert wurde, wenn es um die Vergabe von Konzessionen für einzelne Sänger und Sängerinnen sowie ganze Gesellschaften ging.

Für die Erteilung einer Genehmigung zum Betrieb eines solchen Unternehmens waren gewisse Auflagen zu erfüllen; man hatte sich an ein Regulativ aus dem Jahr 1850 zu halten, das besagte, dass der Leiter der jeweiligen Entreprise über 30 Jahre alt sein müsse, niemand unter 20 und keine Frauen auf der Bühne aktiv werden dürften. „Bühnenkleidung“ und Dekorationswechsel waren verboten, ebenso fixe Spielstätten. Alle diese Maßnahmen zielten darauf ab, die Privilegien der „regulären“ Theaterunternehmen nicht zu untergraben und dadurch zu entwerten. Die strengen Auflagen sollten sich auf Dauer als unhaltbar herausstellen, vor allem das Auftrittsverbot für Frauen wurde bald ignoriert. Nicht viel später wurde den Gesellschaften das Recht eingeräumt, eigene Häuser zu gründen, allerdings ohne bühnentechnische Einrichtungen wie Versenkungen, Kulissen und Schnürböden.

Die erste dieser konzessionierungspflichtigen Spielstätten eröffnete 1860 in Hernals, die zweite, geführt von Johann Fürst, im selben Jahr im Prater. Der Publikumszahlen begannen signifikant anzusteigen. Die Konzeption der in den Singspielhallen gegebenen Programme stellte jedoch keineswegs eine Novität dar, sie orientierte sich an den schon bestehenden Volkssängergesellschaften. Das Rezept ist simpel: Eine einfache Nummerndramaturgie reiht unabhängige Module aneinander, wie eine vorweggenommene Varietéstruktur – Conference, Gesangsduettisten, Coupletsänger, Jodlerinnen; dazu ein Einakter, eine Szenenfolge ohne Umbauten, in die anderen Attraktionen eingebettet. Der Gedanke liegt

nahe, dass man hier schlicht und einfach bewährte Bestandteile aus der volksnahen Komödie, die das Potential haben, akklamiert zu werden, unter Verzicht auf eine große dramaturgische Klammer extrahiert und montiert hat. Mit anderen Worten, ein bereits jahrzehntelang wirksames Erfolgsprinzip wurde dekonstruiert und neu collagiert, ganz im Sinne des Kerngedankens der aufdräuenden Moderne. Der Erfolg dieser Unterfangen befeuerte selbstverständlich den Bedarf an immer neuem Material. Unzählige Lieder, geschaffen von ambitionierten und zu hohem Tempo und Produktivität gedrängten Kreativkräften, entstanden in dieser Ära. Einige davon sind auch heute noch im Bewusstsein mancher Menschen und mitunter nach wie vor zu hören.

Durch die fortschreitende Verdichtung des öffentlichen Personenverkehrs, namentlich dem rasend schnellen Ausbau überregionaler Schienenverbindungen, wurde es gegen Ende des 19. Jahrhunderts sehr viel einfacher, internationale Showacts auf die Reise zu schicken. Die Stunde des Varietés hatte geschlagen, das Lied im lokalen Ton verschwand nahezu vollständig von den großen Bühnen der zu glitzernden Unterhaltungstempeln mutierten Singspielhallen. Dass sich diese nur kurze Zeit später in frühe Kinopaläste wandeln sollten, wird für das Lied aus Wien noch von großer Bedeutung sein. Die Entregionalisierung der Branche stellte jedoch keine Einbahnstraße dar: Operettenproduktionen wurden ein großer Verkaufsschlager in der gesamten westlichen Welt. Hier aber hatte der Dialekt seine Daseinsberechtigung verloren, was kurioserweise dazu führte, dass die in der Außenwahrnehmung berühmtesten Wienerlieder in hochdeutscher Sprache abgefasst sind, man denke etwa an *Wien, Wien, nur du allein* oder *Im Prater blühn wieder die Bäume*.

Als Konsequenz blieb der Rückzug der Ausübenden vor kleinere Auditorien in Wien: Mikrotheater in den ländlich geprägten Vorstädten, einfache Pawlatschen oder Brettelnbühnen in Heurigenlokalen, häufig auch gleich auf die Straße oder in Höfe von Zinshäusern, mit daraus resultierenden schmerzhaften finanziellen Einbußen. Zumeist werden in diesem Zusammenhang Ottakring und Grinzing genannt, beide können bis heute, obzwar extrem marginalisiert, als letzte natürliche Habitate der volksnahen wienerischen Form bezeichnet werden. Nicht vergessen werden darf an dieser Stelle die auf die ästhetische Spitze getriebene Kunst der Gebrüder Schrammel im Bereich der Instrumentalmusik (als künstlerisch flexiblere Sparversion der großen Walzerorchester à la Strauss; allerdings von der Verpflichtung zur Animation zum Tanz enthoben), die sich in der Öffentlichkeit nahezu ausschließlich abseits der großen Bühnen konsumieren ließ. Es ist aber auch bekannt, dass sich diese Form musikalischer Unterhaltung in den höchsten Zirkeln der k.u.k.-Monarchie äußerster Beliebtheit erfreute, was möglicherweise darauf zurückzuführen ist, dass einerseits von den Schrammeln erlesenste musikalische Qualität geboten wurde, andererseits der Wortanteil – bei Privatengagements in Salons – gegen Null strebte, was vor möglichen Irritationen schützte. Das Volk ist vernehmbar, schweigt aber – so könnte eine Deutung dieser Konstellation lauten. Allerdings umgaben sich die Gebrüder Schrammel in ihren angestammten Spielstätten mit einer informellen Gruppe von Natursängern, Jodlern und Pfeifern, die sehr wohl, z.B. in der *Waldschneppfe* in Hernals, ausgiebig in die Darbietungen integriert waren und dem Vernehmen nach sensationelle Erfolge erzielten. In

diesen Lokalitäten begann sich in inoffiziellen Rahmen das Publikum wieder quer durch alle gesellschaftlichen Schichten zu vermischen. Bratfisch, der legendäre Leibfiaker des unglücklichen Thronfolgers Rudolf, gehörte zum innersten Kreis der Interpreten.

Mittelfristig wurde jedoch der scheinbare Abstieg in die Bedeutungslosigkeit der nicht „hochkulturellen“ musikalischen Äußerung von der technischen Möglichkeit überlagert, Kunst durch maschinell-elektronisch gestützte Reproduktion zu distribuieren. War es zuerst um die Jahrhundertwende die Erfindung der kommerziell nutzbaren Tonaufzeichnung, stellte die Einführung des Tonfilms zu Beginn der 30er-Jahre die Verhältnisse in der Unterhaltungsbranche endgültig auf den Kopf, gefolgt von den durch Rundfunk und Fernsehen ausgelösten grundlegenden Veränderungen der Rezeptionsbedingungen. Hier wird ein großes Themenfeld aufgeschlossen um die Fragen, ob massenmediale Verbreitung den Zulauf zu Live-Darbietungen begünstigt oder hemmt und ob Medienkonsum der sozialen Vereinzelung oder der Bildung von Communities Vorschub leisten kann.

Ausgerechnet zur Zeit der Nazi-Diktatur erlebte das Lied wienerischer Provenienz einen intensiven Popularitätsschub, der bis weit über den Weißwurstäquator seine Wirksamkeit entfaltete. Bedeutende Mittel wurden in die Produktion von Unterhaltungsfilmen gepumpt, unter deren bekanntesten Protagonisten Hans Moser und Paul Hörbiger waren. Wie auf dem Fließband wurden die Streifen gefertigt, nicht unmittelbar der Propaganda zuzurechnen, aber doch eine heile Welt vorgaukelnd, die zwar nicht gänzlich konfliktfrei war, aber doch von relativer Sorglosigkeit künden sollte. Der Herkunft der beiden Superstars entsprechend war die Handlung oftmals in Wien angesiedelt. Das Image der Gemütlichkeit wurde nicht als störend empfunden, auch die Sprache als liebenswert angesehen. Häufig waren in die Handlung Lieder eingelegt, ganz dem alten Erfolgsrezept der lokalen Komödie folgend. Einige dieser Lieder wurden zu veritablen Sensationserfolgen, als Beispiel sei hier stellvertretend *Die Reblaus* von Marischka/Föderl angeführt. In späteren Zeiten wurde versuchsweise insinuiert, die wienerische Note habe dem Propagandaministerium stets unterjubelt werden müssen, weil Wien indirekt auf Österreich verweise, das ja von der politischen Landkarte verschwunden war und als Begrifflichkeit ein absolutes Tabu darstellte. Angesichts der Erfolge und der Fülle des veröffentlichten Materials ist aber schwerlich nachvollziehbar, dass alle diese Filme unter dem Radar der Kontrolle geblieben sein sollen. Das Musizieren bei den Heurigen wurde andererseits übrigens extrem limitiert.

Auf die Überwindung der Gräueltaten und des Chaos des Zweiten Weltkrieges, und auf die nachhaltige Irritation durch Inhumanität, ausgelöst durch das NS-Regime, wurde auf Wienerisch im Wesentlichen auf zweierlei Arten reagiert: Einerseits mit dem Mittel des Vergessens durch das Erzeugen von Lachstürmen, andererseits durch eine gnadenlose sprachliche Dekonstruktion in der konkreten Poesie der *Wiener Gruppe*. Beides sollte – von extrem divergierenden Standpunkten ausgehend – in der weiteren Folge bei der Entwicklung des Austropop wieder ineinander überfließen. Als frühe Hybriderscheinung wird noch zuvor die Kabarettszene um Gerhard Bronner, Helmut Qualtinger und Georg Kreisler zu betrachten sein.

Das sogenannte Heurigenkabarett fand seinen Ausgang im Ensemble der *Spitzbuam* rund um Toni Strobl und Helmut Reinberger. Vorerst als musikalische Unterhalter tätig, entwickelten sie den humoristischen Anteil an ihren Darbietungen ständig weiter. Strobl gilt heute noch in den Augen vieler als der begnadetste Witzerzähler aller Zeiten. Zusätzlich kurze Szenen und Doppelconferenzen aus der Feder von Reinberger, abgerundet durch Potpourris aus Heurigen- und Trinkliedern, gereimte und gesungene Witze, sowie parodistische Gesangsdarbietungen von Pop- und Musicalwelthits, stellten das über Jahrzehnte wirkmächtige Erfolgsrezept der Gruppe dar. Der Andrang war überwältigend, man musste über Monate voraus reservieren, um Plätze ergattern zu können – bis in die 80er-Jahre konnte dieses Phänomen beobachtet werden. Es ist nicht weiter verwunderlich, dass wesentliche Elemente dieses Genres weit zurück in der Geschichte wurzeln. Der freche Entertainer aus der Unterschicht ressembliert mit den Hanswurstfiguren des Barocktheaters, die Quodlibets und Gesangsparodien verweisen auf Kernelemente Nestroyscher Dramaturgie und das Konzept der gesprochenen komischen Duoszenen stammt aus den Zwischenkriegskabarett in Wien und Berlin, allerdings ohne größeren weltanschaulichen Tiefgang. Das Grundkonstrukt fand immer wieder Nachahmer, die sich jedoch niemals über das Original erhöhen konnten, weder in Bezug auf das kreierte Material noch auf den Zuspruch des Publikums.

Ein anderer Input kam von den damals jungen Poeten der *Wiener Gruppe* rund um H.C. Artmann. Mit dem Sammelband *hosn, rosn, baa* und Artmanns *med ana schwoazzn dintn* wurden neue literarische Standards in der Wiener Dialektpoesie gesetzt und die Sprache aus dem Schmutzdeckel der vermeintlich verachtenswürdigen Primitivität als Kennzeichen mangelnder Bildung herausgeholt. Aus der teilweise personellen Überschneidung und Gesprächsebene mit Exponenten aus dem Avantgardemusik- und Jazzbereich ergaben sich einige Vertonungen der zum Teil ohnedies als Lieder angelegten Texte, etwa durch Ernst Kölz. Als Interpreten konnte er den extrem populären Qualtinger gewinnen, der als Zugpferd in Bronners Kabarettunternehmungen eine Art Bindeglied zwischen diesen Sphären darstellt. In diesen Programmen – überwiegend im Dialekt dargebracht – fanden sich auch einige Musiknummern, die in parodistischer Weise die Wienerliedästhetik verwendeten und möglicherweise in weiterer Folge zu Qualtingers Zusammenarbeit mit André Heller an der LP-Produktion *Heurige und gestrige Lieder* führte, die weit über Wien hinausgehende Verbreitung erfuhr und später eine Art Renaissance einläutete, wobei vermutlich nicht zu klären ist, ob dies tatsächlich intendiert gewesen ist. Jedenfalls ist mit den Kompositionen Bronners der Einfluss überregionaler Musikstile, kombiniert mit Wienerischen Texten, endgültig etabliert, auch außerhalb der abendlichen Aufführungen, denn einige der Singleaufnahmen von Zugstücken der Programme wurden zu veritablen Superhits im Radio (wie zur gleichen Zeit die humoristischen narrativen Betrachtungen des Duos *Pirron und Knapp*).

Eine wichtige Konstante im Bereich der medialen Verbreitung ist über Jahrzehnte im Schaffen des Moderators, Schauspielers und Interpreten Heinz Conrads zu sehen, der mit seinen regelmäßigen Sendungen *Was gibt es Neues?* im Radio und als konsequenter

zusätzlicher Weiterführung mit *Guten Abend am Samstag* im TV bis zu seinem Ableben für exorbitante Einschaltziffern zu sorgen im Stande war. Humor, charmante Plauderei, Operettenlieder, Neues und Traditionelles aus Wien mit einem Schuss Bundesländer, auf diese Weise war in großen Zügen das Programm gestaltet (zwei blutjunge Nachwuchskünstler aus Ottakring – Horst Chmela und Karl Hodina – konnten hier erstmalig ein Millionenpublikum ansprechen). Hier sei auf die zum Teil heute noch aktiven Wienerliedvereine hingewiesen, deren Veranstaltungen sich heute noch wie ein musealer Nachbau der Conrads'schen Dramaturgie ausnehmen, was nicht weiter verwunderlich ist, wurzeln sie doch zum überwiegenden Teil – auch statuarisch – tatsächlich auf Volkssängergesellschaften aus dem 19. Jahrhundert.

Die 70er- und 80er-Jahre brachten eine gigantische Dialektwelle, befeuert durch die Distribution über die elektronischen Massenmedien, vor allem über den damals jungen ORF-Radiosender Ö3. Die Grundsteine für diese Entwicklung waren bereits zuvor durch die oben erwähnten Ursprünge um die *Wiener Gruppe* einerseits und die frühen Hits aus der Feder Gerhard Bronners andererseits gelegt worden. Stars wie Wolfgang Ambros (mit seinem Ko-Autor Joesi Prokopetz) und Georg Danzer wurden von Tonträgerkonzernen höchst effizient dabei unterstützt, ihre beeindruckende Bühnenpräsenz, ihre Lebenslust, ihren Überdruß und ihre *Vis Comica* flächendeckend über das gesamte Bundesgebiet und bald darauf im ganzen deutschen Sprachraum zu versprühen (wobei Danzer auch eine Art Doppelexistenz als „deutscher“ Liedermacher in hochdeutscher Sprache führte – und damit großes Aufsehen erregte). Immer wieder tauchen auch signifikante Versatzstücke und Stilelemente traditioneller Wiener Musik im Schaffen der beiden auf, das sich sonst jedoch grundsätzlich an den Hörgewohnheiten des Popmusik-Publikums orientierte. Hans Hölzel alias *Falco* erweiterte den geographischen Aufmerksamkeitsraum als wohl prominentester „Botschafter“ des Wiener Idioms in der Zeit seiner massiven medialen Präsenz noch einmal beträchtlich. Die Geschichte des Austropop wird geschrieben werden bzw. ist zum Teil schon in Aufarbeitung, deshalb soll hier nicht näher auf sie eingegangen werden. Nur so viel: Sie endete fast ebenso schlagartig, wie sie begonnen hatte, und zwar nicht zuletzt durch eine radikal vollzogene Abwendung der „Geburtsstation“ Ö3, die am Übergang von den 80er- zu den 90er-Jahren alles aus ihren Playlists kippte, was auch nur im entferntesten ein Odeur von Austropop aufwies. Eine Entwicklung, die übrigens in Bayern nicht stattfand – dort gab es keinen Bruch der Kontinuität in den Ausstrahlungen, der klassische Austropop ist bis heute niemals aus der Mode gekommen und erfreut sich höchster Akzeptanz.

Eine Parallele zur Publikumsbewegung von Nestroy hin zur den Volkssängergesellschaften ist in diesem Zeitraum zu bemerken: Das Austropop-Publikum hat sicher nicht seine Lust am vielzitierten Wiener Schmah verloren. Es hat sich in jener Zeit in die Richtung der Kabarettscene bewegt, die in den Jahrzehnten nach den Sensationserfolgen der Bronner-Ensembles in eine Art Tiefschlaf gefallen bzw. nicht vorhanden zu sein schien. Lukas Resetarits, Andreas Vitàsek und viele weitere mehr konnten sich des Zulaufs zu ihren Auftritten kaum erwehren.

Ein nicht zu unterschätzender Beitrag wurde in den beiden ORF-Kultserien *Ein echter Wiener geht nicht unter* und *Kottan ermittelt* geleistet: In ersterer machte der Protagonist Edmund Sackbauer das Lied *Du narrischer Kastanienbam* zum Teil der Erinnerung mehrerer Generationen (obwohl nicht mehr als der Refrain auftaucht), in den ersten Folgen der von Peter Patzak inszenierten Kriminalserie aus der Feder von Helmut Zenker besteht der Soundtrack ausschließlich aus Liedern von Georg Danzer. Ernst Hinterberger, Arbeiterdichter, Dialektexperte und Erfinder des *Mundl*, zeichnete zu Beginn der 90er-Jahre auch für die Drehbücher des *Kaisermühlen-Blues* verantwortlich. Immer wieder an prominenter Stelle der Handlung in Bild und Ton vertreten: Roland Neuwirth mit seinen *Extremshrammeln*, deren Bekanntheitsgrad mit jedem weiteren Auftritt in der Serie weiter anwuchs. Parallel zum *Kaisermühlen-Blues* wurde von derselben Produktionsfirma ein weiteres Projekt gestartet: *Aufg'spielt wird*, eine Wienerliedshow im Hauptabendprogramm des ORF, ursprünglich als urbanes Gegengewicht zu den enorm erfolgreichen Sendungen mit volkstümlicher Schlagermusik intendiert. Das Who-is-Who der österreichischen Unterhaltung wurde aufgeboten, Karl Merkatz zählte zum Stammensemble, das Duo Hojsa-Emersberger und Adi Hirschal ebenfalls. Die Serie wurde 1994 nach zehn Folgen – vermutlich aus Kostengründen – eingestellt, konnte aber einen massiven Impuls auf eine Generation von kreativen Köpfen ausüben, die man am ehesten unter dem Begriff *Neue Wiener Welle* subsumieren kann. Charakteristisch für diese Welle ist rückblickend der erfrischend respektlose Umgang mit den traditionellen Ausgangsmaterialien, ohne ein größeres Bild aus den Augen zu verlieren. *Kollegium Kalksburg* und *Die Strottern* [sic] erfreuen sich nach wie vor größter Beliebtheit und Akzeptanz beim einschlägigen Publikum.

Als Gegenstück zu den „jungen Wilden“ seien hier die unschätzbar wertvollen Verdienste von Mag. Maria Walcher um als die traditionell orientiert zu bezeichnende „Szene“ erwähnt. Als junge Studentin der Volkskunde spürte sie Mitte der 80er-Jahre nahezu vergessene Protagonist*innen des Wienerlieds und der Kunst des Dudelns auf, sie interviewte sie im Zuge von breit angelegten Feldforschungen. Ausgehend von kleineren Veranstaltungen gelang es ihr, diese nahezu verstummten Stimmen wieder zum Klingen zu bringen und gleichsam vergessene lebende Legenden wieder zu aktivieren. Pepi Mataushek, Trude Mally, Karl Nagl, Poldi Debeljak, Luise Wagner, Poldi Kroupa und Kurt Girk wurden einem immer weiter wachsenden Kreis von Interessierten erst zum Begriff und im Verlauf zu Subjekten der Verehrung und höchsten Wertschätzung. Als wäre man einer Zeitmaschine entstiegen, konnte man sich bis Mitte der 90er-Jahre bei den von Mag. Walcher initiierten Musikantenstammtischen einer höchstentwickelten und zur Reife gelangten Kunst erfreuen, einige wenige veröffentlichte Tonträger resultierten daraus, unzählige Stunden von dokumentarischem AV-Material schlummern in den Archiven, das meiste davon vermutlich beim Wiener Volksliedwerk. Einen weiteren Mosaikstein zur Konservierung des „Alten“ legten der Jazzexperte und Tonträgersammler Klaus Schulz und Ernst Weber, Privatgelehrter und Publizist mit dem vermutlich höchsten theoretischen Wissensstand der Materie, Doyen der außeruniversitären Wienerliedforschung, mit ihrer wöchentlichen Sendung *Schöne*

Lieder, harbe Tanz auf Radio Wien, die sich vor allem mit historischem Tonmaterial beschäftigte und im Zuge der Senderreform Mitte der 90er-Jahre spurlos verschwand.

Nach der Jahrtausendwende sind vor allem die Festivals zu erwähnen, die sich – ausgehend von traditionellen Ansätzen – im Verlauf immer weiter zeitgemäßen Strömungen zu öffnen begannen, ein Umstand, der immer wieder geeignet ist, überaus kontroversielle Debatten auszulösen, die teilweise eines gewissen unfreiwilligen Unterhaltungswertes nicht entbehren, gleichzeitig aber wertvolle Diskursbeiträge darstellen. Aber auch die österreichische Musikszene scheint wieder erstarkt (FM4 ist der Nachfolger von Ö3 als „junge“ Station und hat stets ermutigende Signale ausgesendet), ein Teil der Energie des Schaffens dieser Generation widmet sich der archaischen künstlerischen Fragestellung: „Tradition oder Weiterentwicklung, womöglich eine Kombination von beidem?“ Beeindruckende Resultate liegen vor, sowohl in einem Bereich, der rein sprachlich relativ konservativ bleibt, wie *Seiler und Speer* (deren Werk zunächst ausschließlich über das Internet Verbreitung fand), *Wiener Blond* oder *5/8 in Ehren*, als auch in anderen Fällen, wo sich bereits ein großer, offenbar medial bedingter Umbruch in der Lautbildung, im Satzbau, im Vokabular und der Sprachmelodik bemerkbar macht. Ein deutlich gewandeltes, „neues“ Wienerisch, Symptom für Weiterentwicklung oder Verfall, je nach Sichtweise, beginnt Raum zu greifen. *Wanda* und *Der Nino aus Wien* können hierfür als geeignete Beispiele dienen.

Für all die oben geschilderten Entwicklungen scheint es eine große Klammer zu geben: Den Wiener Dialekt, in welchem Entfaltungsstadium auch immer. Das Publikum ist offenbar bei aller Bewegung zwischen Sparten, Stilen, Personen und Örtlichkeiten immer an der lokalen Sprache interessiert geblieben. Ein verbreiteter Diskurs über die sich ständig verändernden Aufführungs- und Rezeptionsbedingungen volksnaher musikalischer Unterhaltung wienerischer Prägung ist höchst wünschenswert, insbesondere unter dem Aspekt des sozio-ökonomischen Rahmens. Welche Signale werden beispielsweise zu welchen Zeiten von welchen Personengruppen über welche Kanäle unter welchen Macht- und Vermögensverhältnissen durch die Verwendung der Dialektsprache ausgesandt und von wem auf welche Weise empfangen und dekodiert? Sind vergleichende historische Aufführungsanalysen nach hermeneutisch-semiologischen Gesichtspunkten sinnvoll, auch wenn sie auf Basis von Ton-, Bild-, Film- und anderen Textdokumenten ohne persönliche Anwesenheit erstellt werden? Unter welchen Bedingungen entstanden die Werke der Autoren und Komponisten, waren diese Personen auch in anderen kreativen Feldern tätig? Bestanden Durchlässigkeiten zu anderen künstlerischen Sparten, Stilen und Epochen? Lassen sich ästhetische Kontinuitäten erkennen?

Der musikalische Formenschatz in seiner Evolution darf jedoch nicht aus dem Fokus gelangen. Der Desiderata gäbe es einige – wissenschaftlich relevante Fragestellungen, die ihrer möglichst erschöpfenden Beantwortung harren. Es wäre zu begrüßen, würden sich durch ambitionierte Antworten viele neue Fragen stellen.

April 2019