

Schlager Schlag auf Schlag

Der Schlagerbegriff im Wandel von 1800 bis heute

Alle hören Schlager, kaum einer hört genau hin. Die einen meinen, das sei auch Sinn der Sache, daß man nicht genau hinhören müsse, andere finden gerade das sehr bedenklich, weil man sich gedankenlos von leichtverdaulicher Kost berieseln lasse und manipuliert werde.

Wiederum andere stellen lakonisch fest: Es sei auch besser so, daß man bei Schlager nicht genau hinhöre.

Der Schlager selbst schert sich wenig darum. Er schlägt ein, er schlägt durch, manchmal schlägt er sogar zu. Es ist ihm egal, wen es trifft und wohin. Hauptsache, es wird ein Treffer, denn sonst bliebe ihm das Prädikat **Schlager** verwehrt. Ihm bleibt vollkommen gleichgültig, was man über ihn denkt, redet und schreibt; Hauptsache, der Treffer sitzt.

Der Begriff **Schlager** stammt nicht – wie man meinen könnte – aus der Sprache der Boxer. Er ist auch nicht ursprünglich »aus der musikalischen Zeitungskritik auf Politik und andere Gebiete übertragen« worden, wie es Kluges »Etymologisches Wörterbuch der Deutschen Sprache« behauptet. Das Wort **Schlager** ist aus der Kaufmannssprache abgeleitet und später auf die Musik übertragen worden. Schon Kant sprach 1830 von dem Mann, »dem seine Handelsspekulationen gut einschlagen«.

Angeblieh geht der Begriff **Schlager** im Bereich der Musik auf einen Ausruf des Wiener Volkssängers Alexander Girardi zurück, der nach der zehnten Aufführung des Liedes *Bei Tag, da bin ich hektisch, bei Nacht bin ich elektrisch* aus der Millöcker-Posse *Drei Paar Schuhe* (1871) begeistert rief: »Kinder, das hat eingeschlagen!« Die Wiener Bevölkerung sprach von nun an bei einer zündenden, erfolgreichen Melodie von einem Schlager. In der »Wiener Nationalzeitung« läßt sich der Begriff zum ersten Mal gedruckt nachweisen. 1881 heißt es in einer Kunstkritik: »...zündende Melodie – Schlager nennt sie der Wiener«.

Nun kann man allerdings nicht gleich bei jeder zündenden Melodie von einem Schlager sprechen. Eine klare Definition ist sehr schwierig, zumal der Begriff einem ständigen Wandel unterliegt, und so bleibt es nicht aus, daß ein diffuses Gewirr von Genres mit dem Etikett »Schlager« versehen wurde und wird. Die Palette reicht von Operettenmelodien, Salonmusikstücken und Tanzliedern über Chansons, Couplets und Kabarettlieder, Filmmusiktitel und Musicalnummern bis hin zu fast allen Produkten der leichten Muse.



Verzeichnis-Nr. 67

Vergegenwärtigt man sich die Phasen der Schlagerentwicklung, dann läßt sich feststellen, daß sich der Schlager als eigenständige Gattung endgültig in den Zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts herausgebildet hat.

Die Zeit von 1800 bis ca. 1870 könnte man als eine Vorphase des Schlagers bezeichnen, obwohl der Begriff selbst in dieser Periode noch nicht verwendet wird. Die Expansion der Musikverlage, der Ausbau des Konzertwesens und von Vergnügungsstätten schaffen den Rahmen für einen schwunghaften Handel mit Musik. Es entwickeln sich die bürgerlichen Gesellschaftstänze wie Walzer und Polka, Rheinländer und Galopp, um nur die wichtigsten zu nennen. Neben der Tanzmusik als einer Quelle des Schlagers sind es vor allem die Couplets der Berliner Posse, die Opernparodien und die Gassenhauer, die als Vorläufer des Schlagers genannt werden müssen.

In der Zeit von 1870 bis 1900 bildet sich der Begriff Schlager heraus, womit ganz allgemein die zündenden, einschla-

Novitäten!

Specialitäten! Sensationen!

Wintergarten.

Deutschlands größte internationale Schaubühne.

Direction: Dora u. Boron.

Man muß im Wintergarten gewesen sein.

Das weltbekannte Wintergarten-Orchester
bietet Ihnen zum besten Preis und mit der größten
internationalen Künstlerkraft reiche Vergnügen in ununter-
brochener Schwingung.

Ohne Pause

!! Schlager auf Schlager !!

Beginn der Vorstellung 8 Uhr.

Vorverkauf von 10-2 Uhr an der Kasse.

Attraktionen! Actualitäten!

Novitäten! Novitäten!

»August der Erste, König vom Proletariat« karikiert (in *Ein tolles Jahr*, 1904). »In der Innenpolitik bildete die Sozialdemokratie ein häufiges Ziel eher diffamierender als satirischer Angriffe mit reaktionärer Tendenz. Das mittlere bis obere Bürgertum als herrschende und staatstragende Klasse erhielt damit eine Propagandaplattform für seine Ideologie, indem diese in vorgeblicher Satire bestätigt wurde.« (Kothes, S. 39)

Eigentlich könnte man meinen, daß nach der Abdankung des Kaisers und der Ausrufung der Republik für eine Revue politisch-satirischen Zuschnitts die große Stunde gekommen war, doch das Gegenteil war der Fall. Vor allem James Klein ließ die Revue zu einer Nuditäten-Schau verkommen, in der Naivität und billige frivole Anspielungen den Ton gaben.

Die große Zeit der Revue der Zwanziger Jahre begann im Grunde erst nach dem Inflationsjahr 1923 und war insbesondere mit zwei Namen verbunden: Hermann Haller und Erik Charell.

Haller, vor dem Krieg als Texter von Possen und Operetten und als Theaterdirektor tätig, gelang 1923 im umgebauten und neu eröffneten Admiralspalast in Berlin mit *Drunter und Drüber* der Durchbruch. Bis zur baupolizeilichen Schließung des Hauses (1929) brachte Haller jedes Jahr eine neue große Ausstattungsrevue heraus:

- 1924: *Noch und noch*
- 1925: *Achtung! Welle 505!*
- 1926: *An und Aus*
- 1927: *Wann und Wo*
- 1928: *Schön und Schick*

Erich Charell, mit richtigem Namen Erich Karl Löwenberg, Tänzer, Choreograph, Schauspieler, Regisseur und Texter, setzte mit den Revuen

- 1924: *An Alle!*
- 1925: *Für Dich!*
- 1926: *Von Mund zu Mund*

im Großen Schauspielhaus in Berlin (Friedrichstadt-Palast) gewichtige Akzente, wandte sich dann aber wieder mehr der Operette zu und versuchte mit der Revueoperette eine Synthese aus Revue und Operette zu schaffen, eine frühe Vorwegnahme des Musicals.

Atemloses Tempo und eine wahre Bilderflut beherrschten die pompösen Ausstattungsrevuen. Haller und Charell, die gleichzeitig ihre eigenen Librettisten waren, verstanden es nicht nur, weitere Texte um sich zu scharen, sondern holten auch an Komponisten, Schauspielern, Tänzern, Choreographen und Ausstattern an ihre Bühnen, was Rang und Namen hatte.

Charell, der als Entdecker und Förderer zahlreicher namhafter Künstler (u. a. Comedian Harmonists, Marlene Dietrich) angesehen werden kann, arbeitete z. B. bei *An Alle!* mit Fritz Löhner-Beda, Willy Prager (Texte), Ralph Benatzky, Rudolf Nelson, Irving Berlin (Musik), Ernst Stern, Walter Trier, René Hubert (Ausstattung), John Tiller (Choreographie) und den Sängern und Humoristen Margo Lion, Cordy Millowitsch, Josephine Dora, Claire Waldoff, Wilhelm Bendow, Leo Peukert, Oscar Sabo, André Mattoni, Reeves and Reeves und den Tiller-Girls zusammen.

Haller und Charell »operierten mit Massen von Girls, von Komikern, Artisten, Dekorationen, Kostümen und Requisiten und mobilisierten Massen von Besuchern!« (Kaul, S. 88)

Als Gegenstück zur großen bürgerlichen Ausstattungsrevue propagierte Erwin Piscator die revolutionäre, politisch-proletarische Revue. Er wollte sie »rein politisch« verwendet wissen, um mir ihr »propagandistische Wirkungen zu erzielen, stärker als mit Stücken, deren schwerfälliger Bau und deren Probleme, zu einem Abgleiten ins Psychologisieren verführend, immer wieder eine Mauer zwischen Bühne und Zuschauerraum auf-

Admirals-Palast

in Berlin am Bahnhof Friedrichstraße

Eis-Arena

Allabendlich große Ballett-Aufführungen auf dem Eis. Einzige Eisfläche in dieser Zeit auf der ganzen Welt. Jeder Fremde bewundert die eleganten Aufführungen, die eine große Erlebniswelt bieten.

Admirals-Bad

im Admirals-Palast am Bahnhof Friedrichstraße

Prachtvoll ausgestattete Ruffis-Kabinen-Bäder für Herren und Damen. Herren-Abteilung tags u. Nacht geöffnet. Kur-Abteilung.

Anzeige des Admirals-Plastes aus dem Jahre 1921

Die Keusche Susanne
Herbstmanöver
Miss Dudelsack
Rastelbinder Geisha

Sind Sie
der liebe Schatz

Wein-Walzer

OPERETTEN-REVUE

Grosses humoristisches Potpourri
mit überlegtem Text von

OSCAR FETRÁS

op. 171.

VERLAG VON
ANTON J. BENJAMIN
HAMBURG

Für Pianoforte

gr. Orchester (Symphonie)	Mk. 2,-
kl. Orchester (Symphonie)	4,-
Sal-Orchester (Lyra)	3,-
Pop-Bes. (Lyra)	3,-
Hörn.-Mus. (Horn)	3,-
Blech- (Cav.) (Cav.)	3,-
Neu- (Cav.) (Cav.)	3,-

Schon 1904 wurden die Begriffe Operette und Revue zu Operetten-Revue verschmolzen

Zwei Jahre später meldete der gebürtige Hannoveraner Emil Berliner in Washington ein Patent auf das »Gramophone« an. Der wesentliche Unterschied zum Edinsonschen Walzenapparat bestand darin, daß Berliner die Schallrillen mit seitlichen Schwingungen in eine runde Platte einritzte und so der Tiefenschrift der Walzen ein ganz neues Prinzip entgegensetzte. Damit war ein weiterer Schritt zur massenhaften technischen Reproduzierbarkeit von Musik vollzogen, denn von einem Original konnten nun beliebig viele Kopien gemacht werden.

Doch bis sich das Grammophon gegen den Phonographen endgültig durchsetzte, war es noch ein weiter Weg. Es gab Phasen, in denen Emil Berliner schier verzweifelte, weil sich keine Geldgeber fanden, die sein Schallplatten-Herstellungsverfahren aus dem Schellack-Kuchen – wie er es nannte – finanzieren wollten. Zwar forderten ihn einflußreiche Geldgeber immer wieder auf, sprechende Puppen zu bauen, doch das lehnte Berliner kategorisch ab. »Das Grammophon ist zu schade für Spielereien. Ich sage Ihnen, es ist zu viel mehr bestimmt. Es wird die ganze Welt mit Musik versorgen, es wird die Musik der großen Meister selbst in den abgelegensten Teilen der Welt zum Klingen bringen. Es wird für immer verschwinden, wenn wir kein Geld aufstreuen.« (zit. nach: Haas, S. 38/39)

Langfristig gesehen konnte der Phonograph den Kampf gegen das Grammophon nicht gewinnen. Nachdem 1896 Eldridge R. Johnson ein fast geräuschloses, drei Minuten gleichmäßig laufendes Antriebswerk konstruiert hatte, konnte die Produktion von Grammophonen mit der ständig steigenden Nachfrage kaum Schritt halten.

Im Auftrage Emil Berliners gründete William Barry Owen 1898 in London »The Gramophone Company«. Im gleichen Jahr begann auch die »Deutsche Grammophon Gesellschaft« in Hannover ihre Produktion, die 1900 in eine Aktiengesellschaft umgewandelt wurde und ihren Sitz nach Berlin verlegte.

1902 schien die Auseinandersetzung zwischen Walze und Schallplatte endgültig zugunsten der letzteren entschieden zu sein: Die amerikanische Columbia Gesellschaft, eine vehemente Verfechterin des Phonographen, sah sich gezwungen, auch Schallplatten herauszubringen. Das kam einer Kapitulation gleich. Der erneut aufflammende Streit um Patente endete mit einer Einigung, die eine gemeinsame Auswertung der Patente festlegte.



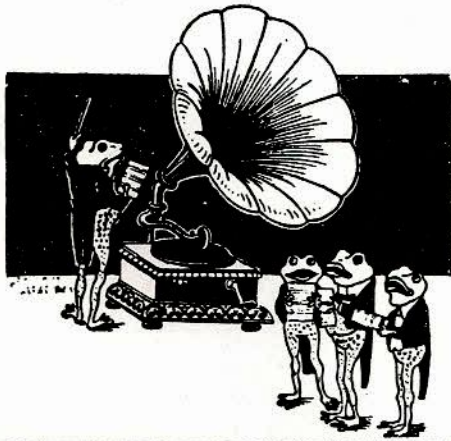
Odeon-Schallplatten.

Doppelseitig.
Erstklassig.
Ohne
Nebengeräusch.

Optiker Pestel

Dresden

Schlossstr. 6. — Hauptstr. 1.



Anzeige für doppelseitige Schallplatten aus dem Jahre 1906

Und noch einmal entbrannte ein Streit um Patente, als Odeon (ein Label der International Talking Machine Company) 1904 auf der Leipziger Messe mit einer Neuheit aufwartete, die viel Anklang fand: den ersten beidseitig bespielten Schallplatten. Schon bald zogen die anderen Firmen nach, obwohl die Odeon in Zeitungsanzeigen das Patent für sich allein reklamierte.

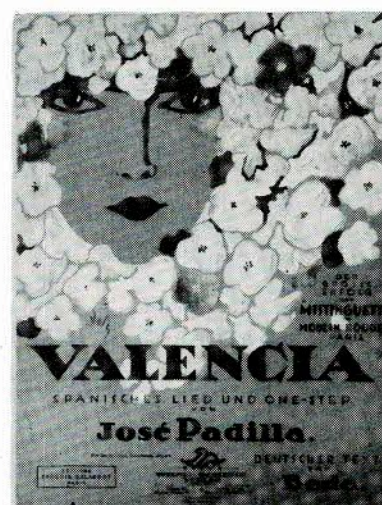
Die Zeit vor dem 1. Weltkrieg war durch eine enorme Expansion der Schallplattenindustrie gekennzeichnet. Es gab annähernd 100, auch kleinere, Schallplattenfirmen, und die Produktion von Schlägern und Tanzmusik machte einen nicht unerheblichen Prozentsatz aus.

Mit dem Weltkrieg kam für die Phonindustrie der große Einbruch, teilweise mußte die Produktion auf andere, kriegswichtige Güter umgestellt werden. Als nach dem Kriege vor allem die englischen Plattenfirmen Regreßansprüche stellten – die deutsche Regierung hatte 1917 die Aktien der Grammophon beschlagnahmt –, zeichnete sich bereits eine zunehmende Internationalisierung auf dem Plattenmarkt ab, die eine weitgehende Monopolbildung nach sich zog.

Die »Grammophon« in Berlin versuchte über ihre Tochter »Polydor«, in ganz Europa Fuß zu fassen, worauf die englische »Grammophone« mit der Gründung der »Electrola« in Berlin antwortete. In Amerika kristallisierte sich die »Radio Corporation of America« (RCA) durch den Kauf der »Victor« (1926) zum Branchenriesen heraus, hinter dem die großen, mächtigen Elektro- und Telephonkonzerne standen. Den Höhepunkt der Konzentrationsbewegung bildete 1931 der Zusammenschluß der »Grammophone« mit der »Columbia«, die im Jahr zuvor die Aktienmajorität der



Verzeichnis-Nr. 71



Verzeichnis-Nr. 72

Zur Geschichte des Notendruckes und der Titelblattgestaltung

Die Geschichte der Titelblattgestaltung von Notendruckern ist eng verflochten mit der Entwicklung der unterschiedlichen Verfahren des Notendruckes. Durch neue Drucktechniken konnten die Auflagen gesteigert werden, durch eine verstärkte Konkurrenz wuchs die Bedeutung der Titelblattgestaltung unter dem Aspekt des Verkaufsanreizes. Diese Entwicklung vollzog sich kontinuierlich **von den ersten Anfängen des Notendruckes im ausgehenden 15. Jahrhundert bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts**, und zwar bis zu dem Zeitpunkt, da sich der Schwerpunkt der Vermarktung von Musik immer stärker vom Notenverkauf hin zum Geschäft mit Tonträgern verlagerte.

Die ersten Anfänge des Notendruckes Ende des 15. Jahrhunderts basierten auf einem **Hochdruck-Verfahren**, dem sogenannten Blockdruck, bei dem Noten und Notenlinien seitenverkehrt aus einem Holzblock reliefartig herausgearbeitet wurden – wie bei einem Stempel. Schon bald darauf begann man, mit beweglichen Typen zu experimentieren. Die epochale Erfindung des Buchdruckes mit beweglichen Lettern durch Johannes Gutenberg ließ sich aber nicht so einfach auf den Notendruck übertragen, da der Notendruck weitaus komplizierter ist. Man denke nur an mehrere übereinander liegende Noten in einem Liniensystem in der Orgel- oder Klaviermusik.

Dieses Problem wurde erst ungefähr zweieinhalb Jahrhunderte später (1755) durch Johann Gottlieb Immanuel Breitkopf gelöst, der mit ca. 400 (!) beweglichen und zerlegbaren Typenteilen arbeitete.

Aber vorher hatte sich noch ein ganz anderes Verfahren beim Notendruck

durchgesetzt, der **Notenstich**. Die ersten in Kuperplatten gestochenen Noten lassen sich 1586 in Italien nachweisen.

Ab 1724 wurde dieses **Tiefdruck-Verfahren** dadurch rationalisiert, daß man Notenköpfe, Pausenzeichen, Notenschlüssel usw. statt mit einem Stichel mit Stahlstempeln in die Platten schlug. Ausserdem bedeutete die Verwendung der sogenannten Pewter-Platten, die statt aus Kupfer aus einer Zinn-Blei-Legierung bestanden, einen weiteren Fortschritt. Leichtere Verarbeitung, preiswertere Herstellung und höhere Auflagen wurden dadurch ermöglicht.

Parallel zur Durchsetzung des **Kupferstich-Verfahrens** im Notendruck vollzog sich der Wandel **vom Holzschnitt zum Kupferstich** bei der Titelblattillustration. Einen Höhepunkt erreichte die Titelblattgestaltung im 17. Jahrhundert, als alle Feinheiten, die das Kupferstich-Verfahren zu bieten hat, voll ausgeschöpft wurden.

Als die Musikverleger im 18. Jahrhundert immer häufiger dazu übergingen, periodisch erscheinende Musikreihen herauszubringen, versuchten sie die Kosten dadurch niedrig zu halten, daß die Titelblätter durch passepartoutartige Ornamente verziert wurden. Der Vorteil lag nicht nur in der mehrfachen Nutzung dieses Ornamentrahmens, sondern auch darin, daß das Titelblatt die Funktion eines Markenzeichens erfüllte, quasi ein vergrößertes Verlagssignet. Dieser Gesichtspunkt hat bei Noten-Editionen später immer wieder eine wichtige Rolle gespielt.

Am nachhaltigsten aber wurde der Notendruck und die gesamte Grafik durch die Erfindung des **Steindruck-Verfahrens (Lithographie)** verändert.

Der Dichter und Schauspieler Alois Senefelder entwickelte es 1797 nach vielen Experimenten zur Vervielfältigung seiner Manuskripte. Auch ein Musiker, der Münchner Franz Gleissner, hatte, was oft nicht erwähnt wird, daran Anteil. Zusammen mit Senefelder betrieb er ab 1796 eine Druckerei, in der 1797 die Notentitel-Herstellung vom Kupferstich auf das lithographische Verfahren umgestellt wurde.

Die **Lithographie (Flachdruck)**, bei der mit fetthaltiger Kreide oder Tusche auf einen plangeschliffenen Stein gezeichnet wird, hatte gegenüber dem Holz- und Kupferstich vor allem den Vorteil, daß Korrekturen viel leichter möglich waren. Außerdem konnte man durch Überdrucke mehrerer Farben und die Benutzung mehrerer Steine zu Ergebnissen kommen, die auch farbliche Abstufungen zuließen. Der **Mehrfarbendruck** begann aber erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts für die Gestaltung der Noten-Titelblätter bedeutender zu werden.

Das um die Jahrhundertwende eingesetzte **Autotypie-Verfahren** führte zu einer weiteren Verfeinerung der lithographischen Möglichkeiten. »Die von Meisenbach erfundene Autotypie ermöglichte es erstmals, lebhaftere Halbtöne eines aquarellierten Entwurfes als Grundstimmung wiederzugeben. Mit den vom Künstler oft eigenhändig überarbeiteten Farbausätzen konnte durch Verstärken oder Abschwächen einzelner Partien beim späteren Übereinanderdrucken eine besondere Wirkung erzielt werden. So ermöglichte die Autotypie eine Graphik, welche die Spontaneität des Entwurfes bewahrte.« (Andersohn, S. 62)



Titelblatt aus dem Jahre 1913



Titelblatt aus dem Jahre 1910



Titelblatt von Hirzel aus dem Jahre 1898