

Viennese Folk Singers
Wiener Volkssänger
(1903–1914)

Trink'n ma noch a Flascherl



Wiennese Folk Singers / Wiener Volkssänger (1903-1914)

TRINK MA NO A FLASCHERL



Produced
by Johnny Parth
Compiled
by Ernst Weber
Remastering:
Gerhard Wessely,
Soundborn Studios
Vienna

© 1996 by
Document Records

MADE IN AUSTRIA



1. **Josef Modl:** Trink ma no a Flascherl
2. **Josef Modl:** Der lustige Strohwitwer
3. **Carl Lorens:** Nur a Bier will ich hab'n
4. **Carl Lorens:** A so a blöder Kerl
5. **Hansi Führer:** Heut reiß i der Welt die Haxen aus
(Kinder! Wer kein Geld hat, der bleibt z'haus)
6. **Hansi Führer:** Mir gefällt's nur in Wien
7. **Fritz Kleber und Hansi Führer:** Deutschmeister und Wäschermädel
8. **Fritz Kleber und Hansi Führer:** Die biblische Geschichte
9. **Edmund Guschelbauer sen.:** Deutschmeisterlied
10. **Edmund Guschelbauer sen.:** Das muß ein Frauenzimmer sein
11. **Poldi Schober:** Auf der Lahmgrub'n und auf der Wieden
12. **Carl Lorens:** Die süsse Schwiegermutter
13. **Carl Lorens:** Mir ist mei Alte g'storb'n
14. **Carl Lorens:** D' Liab bringt mich um
15. **Carl Lorens:** Wann i no amal auf d' Welt komm, so wir i a Aff
16. **Hansi Führer:** Schiab' i denn net eh' an
17. **Hansi Führer:** G'stanzln
18. **Hansi Führer:** Schackerl, Schackerl
19. **Hansi Führer:** D' Linzerin
20. **Hansi Führer:** Wenn nur der nicht explodiert
21. **Carl Lorens:** Hab'n Sö schon an Luftballon
22. **Carl Lorens:** Wir brauchen keine Weiber mehr
23. **Rosa Bauer:** Der erste Ball im Himmel
24. **Leo Uhl:** Stumpfsinn-Verse
25. **Leo Uhl:** Das Züngerl hat a Schneit (sic!)
26. **Leo Uhl:** 's alte Wean is nimmer mehr
27. **Leo Uhl:** Leuteln macht's Platz



Wiener Volkssänger
 (Originalzeichnung von A. Greil, 1877)



Josef Modl



*Edmund
 Guschelbauer*

TRINK MA NO A FLASCHERL – Wiener Volkssänger (1903–1914)

Es gibt nur wenige Kapitel in der Geschichte der Wiener Volksmusik und des Wienerliedes, zu denen eine so große Anzahl von Einzelinformationen vorliegt wie zum Thema der Wiener Volkssänger des 19. Jahrhunderts. Nur die Biographie der Brüder Schrammel ist noch ausreichender dokumentiert als die Lebensläufe der Wiener Publikumsliebhaber vom Range eines Fürst, Kampf, Seidl, Wiesner, Nagel oder Guschelbauer bzw. der Brettl-Primadonnen Mannsfeld, Hornischer, Ulke oder Montag. Daß es dagegen unvergleichlich schwieriger ist, Informationen über die Wienerlied-interpreten unserer Jahrhunderte aufzutreiben, erscheint zwar unlogisch, ist aber eine Tatsache, die jeder schmerzlich erfahren hat, der je versucht hat, über so bekannte Schallplatteninterpreten wie Franz Niermske, Huber und Wolfert, Stadler und Hermann und viele andere mehr zu erfahren als einige sporadische Angaben über Plattenfirmen und Liedtitel. Der entscheidende Unterschied liegt darin, daß die Volkssänger in ihrer Glanzzeit die Unterhaltungszene Wiens dominierten. Ihre Lieder, Couplets und Duette waren die aktuellen Tagesschläger ihrer Zeit und standen noch nicht in Konkurrenz mit der internationalen Unterhaltungsbranche. Noch sorgten keine Massenmedien für die Nivellierung des populären Unterhaltungsangebots über Landesgrenzen hinweg. Das wienersche Genre war Leitlinie für die Geschmacksbildung unterschiedlicher Sozialschichten und aller Altersgruppen. Spätestens nach dem Ersten Weltkrieg bot sich eine völlig veränderte Situation dar. Die Populärmusik war international geworden, die englischsprachige Schlager- und Tanzmusik begann die lokalen Musikstile zu verdrängen. Die wienersche Musik wurde immer mehr zur Musik der älteren Generation, vorwiegend aus den mittleren und unteren Sozialschichten, und war schließlich zur subkulturellen Erscheinung abgestiegen, der die Öffentlichkeit nicht jene Bedeutung zumäß, welche die Voraussetzung für eine ausreichende Dokumentierung darstellt. So kam es, daß Presseberichte über die Wiener Musik und ihre Interpreten in den Zwischenkriegsjahren nur mehr sporadisch erschienen, während einschlägige Medien des späten 19. Jahrhunderts wie das „Illustrierte Wiener Extrablatt“ der Volkssängerszene noch breiten Raum gewährten.

Der gute Informationsstand auf diesem Teilgebiet der Wiener Musikgeschichte ist aber auch dem Werk eines Mannes zu verdanken, der selbst aus dem Volkssängerstand stammte und sich in den zwanziger Jahren auf humanitärem und auch auf publizistischem Gebiet sehr stark für seine Kollegen einsetzte. Mit seinem

Buch „Das Wiener Volkssängertum in alter und neuer Zeit“ schloß JOSEF KOLLER im Jahre 1931 eine von den Verfechtern der traditionellen Wiener Volkskunst vielfach bedauerte Lücke. Zwar mußte Koller am Ende seiner umfangreichen Darstellung der Schicksale der Volkssängerhelden von anno dazumal feststellen, daß die glanzvollen Tage des Volkssängertums vorüber seien, die Lektüre seines mit unzähligen Anekdoten und Histörchen gespickten Buches hinterläßt aber generell den Eindruck eines allzeit fröhlichen, von erfolgreichen Auftritten gekrönten Völkchens, dem die Herzen der Wiener zuflügen. Die tragischen Umstände, die die Schicksale einzelner begleiteten, liegen bei Koller immer im persönlichen Bereich. Was uns durch sein Buch nicht vermittelt wird, ist der Umstand, daß sich hinter den meist glanzvollen Karrieren der großen Publikumsliebhaber das weit weniger ruhmvolle Schicksal vieler Kollegen verbarg, denen es sowohl an sozialer Anerkennung als auch an ökonomischer Sicherheit mangelte. So groß die Verdienste Kollers, die er sich durch sein Standardwerk erwarb, auch gewesen sein mochten – die generell enthusiastische Sichtweise verdeckt den Blick auf die durchaus nicht erfreulichen gesellschaftlichen Hintergründe des Volkssängerstandes.

Die rechtliche Situation der Wiener Volkssänger

Die behördliche Anerkennung blieb den Wiener Volkssängern in ihrer etwa ein Jahrhundert umfassenden Geschichte versagt. Rechtliche Grundlage war ein von Kaiser Ferdinand am 6. Jänner 1836 erlassenes HOFDEKRET, in dem die Volkssänger den Vaganten gleichgestellt wurden. Darin heißt es: „Es ist zur obrigkeitlichen Kenntnis gekommen, daß die Zahl der herumziehenden Schauspielertruppen, Seiltänzer, Musikbänden, welche die Provinzen in allen Richtung durchstreifen, sich seit einiger Zeit bedeutend vermehrte. Vorlängst bestehende, nur von Zeit zu Zeit erneuerte Polizeiverordnungen haben bereits den Landeschef mit besonderem Hinweis auf den Umstand, daß das Herumziehen derlei Leute, besonders die Produktionen gemeiner Art der Moralität nachteilig und dem Hange zu Müßiggang förderlich sind, daß viele solcher Vaganten bei Unzugänglichkeit der Nahrungsmittel der Gemeinde zur Last fallen und das zur Früstung ihrer Subsistenz Fehlende in unerlaubter Weise zu ergänzen suchen – mit besonderem Hinweis auf all' diese Umstände haben es die Polizeiverordnungen den Landeschefs zur besonderen Pflicht gemacht, dahin zu wirken, daß die Bewilligung zu solchen Produktionen streng erwogen und selten erteilt wird.“ Die Volkssänger waren somit zu allen Zeiten von der Gewährung einer behördlichen Konzession abhängig, und alle Anstrengungen, die auf die Verbesserung ihrer Lage hinielen, scheiterten an den

Bestimmungen dieses Dekrets. Die konkreten Bestimmungen zur Erteilung sogenannter LIZENZEN FÜR VOLKSSÄNGER- ODER HARFENISTENGESELLSCHAFTEN waren durch einen Erlaß des Statthalters vom 29. Dezember 1851 für den Wiener Polizei-Rayon geregelt. Die Befugnis, eine derartige Lizenz zu erwerben, wurde schon durch den Punkt 1 dieses Erlasses massiv eingeschränkt: „...Solche Lizenzen werden von der Stadthauptmannschaft nur Personen erteilt, welche im Wiener Polizei-Rayon zuständig, zu einem anderen Erwerbe gar nicht oder in geringerem Grade geeignet sind, einige musikalische und sonstige Bildung besitzen und deren unbescholtene Haltung bekannt ist.“ In weiteren Punkten wurde das Mindestalter für den Leiter einer Gesellschaft mit 30 Jahren und für jedes andere Mitglied mit 20 Jahren festgelegt, die Anzahl der Mitglieder mit höchstens vier (inklusive Instrumental-Musik). Somit wird auch verständlich, warum sich die Instrumentalbegleitung ausschließlich auf das Klavier beschränkte und der „Claviermeister“ (später „Kapellmeister“) gleichzeitig als Hauskomponist fungierte. „Weibliche Individuen“ wurden bei den „Produktionen“ nicht geduldet. Die Überfassung von Lizenzen an andere Personen war untersagt, ebenso szenische Darstellungen mit Verkleidung. Jede Produktion war den Bezirks-Polizei-Commisariaten zu melden, nur bewilligte Texte durften vorgelesen werden, wobei die Zensur in den einzelnen Bezirken unterschiedlich streng gehandhabt wurde. Schließlich wurden die Produktionen auf Gasthäuser und Gasthausgärten bzw. auf „besonders concessionierte Belustigungsorte“ beschränkt, die Dauer wurde mit 11 Uhr nachts begrenzt. Die Gültigkeitsdauer solcher Lizenzen betrug ein Jahr, nach dessen Ablauf um die Verlängerung bei der Stadthauptmannschaft anzusuchen war.

Der Abstieg des Wiener Volkssängertums

Die Vorführungen der solcherart gemäßregelten Volkssängergesellschaften fanden zunächst in immer wechselnden Lokalitäten statt. In den sechziger Jahren wurden dann die ersten fixen SINGSPIELHALLEN gegründet, die den etablierten Gesellschaften einen ständigen Auftrittsort sicherten. Daneben zogen nach wie vor die weniger erfolgreichen Ensembles von Lokal zu Lokal, und auch das seit Johann Baptist Moser angeblich so verpönte Absammeln stand noch durchaus in Mode. Wesentlich war, daß auch die „ambulante Singpielhallen-Konzession“ eine Erweiterung der Ensembles und damit die Aufführung umfangreicherer Stücke ermöglichte. Gleichzeitig schossen in allen Teilen der Stadt kleinere „Kunst-etablissemens“ nach dem Vorbild der norddeutschen „Tingeltangel“-Bühnen aus dem Boden, eine Verbindung von Varieté-bühne und Restaurationsbetrieb, wo „Artisten“ aller Art ihre

„Spezialitäten“ zum besten gaben. Die meisten dieser Lokale konnten sich aus wirtschaftlichen Gründen nicht sehr lange halten, einziger dauerhafter Ausläufer dieser Entwicklungsphase war „Danzers Orpheum“ in der Wasagasse, das über Jahrzehnte eine der bedeutendsten musikalischen Vergnügsstätten im Unterhaltungsangebot der Stadt blieb.

Die entscheidende Veränderung des Wiener Volkssängertums vollzog sich anfangs der neunziger Jahre mit dem Publikumserfolg der VARIÉTÉTHEATER. Viele der erfolgreichen Volkssänger wechselten zum Varieté: Franz Kriebaum, Pepi Steidler, Josef Modl, Richard Waldemar u. a. Mit ihren Solonummern, Kostüm-Duetten, Salonjodlern und Couplets standen sie in einer Reihe mit den vielfältig spezialisierten Artisten, die sich der Mode gemäß möglichst exzentrische Bezeichnungen zulegten. Da wurden Illusionisten, Mimiker, Musikimitatoren, Verwandlungskünstler, Jongleure, Schlangenkünstler, Schattensilhouettisten,

Edmund
Guschelbauer



Der Kampf ums Überleben

Gegen solche Konkurrenz konnten sich die bei ihren traditionellen Programmen verbliebenen Volkssängergesellschaften nur schwer behaupten, ihre Witze erschienen dem Publikum plötzlich langweilig, die Nachwuchstalente gingen an die Varietés verloren oder versuchten ihr Glück beim Theater. Das echt volksverbundene wienerische Element in der Musik war immer mehr bei den aufkommenden Natursängern, Jodlern und Kunstfeiern zu finden, die in den Heurigenlokalen mit den Instrumentalensembles auftraten. Als „wilde Sänger“ waren sie nicht den strengen Bestimmungen wie die Volkssänger unterworfen und entfielen mit ihrer privilegierten Stellung deren Konkurrenzneid. Dem 1882 gegründeten „Allgemeinen Wiener Volkssänger-Verein“ war es schon gelungen, kleine Verbesserungen der Bedingungen gegenüber dem Erlaß von 1851 zu erwirken, aber die Zeit und der veränderte Publikumsgeschmack wirkten weiter gegen den Volkssängerstand. 1886 bewirkte der Volkssänger-Verein einen Polizeierlaß, der die Auftritte der Natursänger untersagte. Die Heurigenensembles mußten sich nun um eine Singspielhalle-Konzession bemühen, um wieder Sänger beschäftigen zu dürfen, was zunächst nur den Brüdern Schrammel mit hoher Protektion glückte, später dann auch den „Grinzinger“. Erst 1895 bewirkte ein Artikel von Carl Lorens „Das Wiener Volkslied in den letzten Zügen“ im „Illustrierten Wiener Extrablatt“ vom 23. Juni 1895, daß die Stathalterei wieder einige Konzessionen an Volksmusikanten erteilte. Daraufhin griff Lorens in einem weiteren Artikel im November 1895 die Situation vieler Volkssänger auf, die mangels einer eigenen Genehmigung auf ausgiebige Konzessionen zurückgreifen mußten, und empfahl ihnen, um ihr Geschäft vor dem Untergang zu retten: „...klopft höflich an die Thür der hohen k. k. Stathalterei und Euch wird gewiß aufgethan werden!“ In diesem Fall täuschte er sich. Ganz im Gegenteil – vier Monate später entzog die Behörde zehn Konzessionären mit insgesamt 78 zu versorgenden Familien die Berechtigung zum Betrieb des Volkssängergewerbes. Tatsächlich waren Direktoren wie der 76jährige Johann Kwopil nicht mehr in der Lage, ihre Gesellschaften zu betreiben und verließen die Konzession an jüngere Kollegen. Angesichts dieser Rechtslage blieb einer Deputation der Volkssänger bei Ministerpräsident Badeni nur die Möglichkeit, Gnade vor Recht zu erbitten, und diese wurde im Fall des „alten Kwopil“ prompt gewährt. An der Situation des Volkssängerstandes hatte sich damit aber nichts geändert. Dies erhoffte man sich von einem neuen Regulativ für die Volkssänger, das die Behörden zu diesem Zeitpunkt in Ausarbeitung hatten und das neue einheitliche Vorschriften für Volkssänger und Singspielhallen bringen sollte. Das

„Fremden-Blatt“ vom 15. März 1896 schreibt: „...Die Grundzüge der Reform sind schon vollendet, die einschlägigen Arbeiten sind, wie wir hören, schon so weit fortgeschritten, daß ihr Abschluß und damit auch die Publikation der Verordnung in Bälde zu erwarten ist.“ Dieses sogenannte „Produktionsnormale“ sollte wesentliche Erleichterungen, wie die Abschaffung des Nachweises der Wiener Zugehörigkeit und der Erwerbsunfähigkeit, den Wegfall der Altersgrenze, die Erhöhung der Mitgliederzahl, so daß ein kleines Orchester begleiten könne, bringen. Auch in Bezug auf die offizielle Mitwirkung von Sängerninnen sollten Zugeständnisse zu erwarten sein. Leider kam das neue Regulativ nie über den Entwurf hinaus. Die wirtschaftliche Lage der Volkssänger wurde noch verschärft, indem ihnen die Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger ab 1. I. 1898 die Bezahlung von Tantiemen für die gesungenen Couplets und die aufgeführten Klavierstücke auflegte.

Die Zeitungsberichte über die „Volkssängertage“ von 1901 und 1902 geben die triste Situation wieder: „Schutz den Wiener Volkssängern!“ lautet die Devise. Aber die unterschiedlichen Auffassungen über die Art und Weise, wie Abhilfe geschaffen werden sollte, zeigt die Zerrissenheit innerhalb des Standes. Die Heranziehung fremder, unlizenzierter Sänger wird angeprangert. Vor allem erregt den Unwillen, daß selbst tschechische Gesellschaften zur Konzessionierung eingereicht worden sein sollen. Auch talentlose Personen sollen für niedrige Gagen zum Schaden der konzessionierten Sänger verpflichtet worden sein. Nach wie vor wird das Absummeln als rufschädigend verdammt. Fixes Entrée wird gefordert. Auch das frühe Schließen der Haustore um 10 Uhr nachts wird als Problem gesehen, und die Tramway solle bis 1 Uhr nachts verkehren. Hauptforderung ist nach wie vor, als Gewerbetreibende anerkannt zu werden. Schließlich erfahren wir auch noch, daß nur mehr ganz wenige Autoren (Lorens, Merkt und einige wenige andere) Texte für die Volkssänger schreiben, weil diese dafür nichts zahlen können. Daher gehen die neuen Lieder auch aus diesem Grund an die Varietésäuser. Zeitungsüberschriften aus dieser Zeit illustrieren weiters die Situation der Volkssänger: „Das gesunkene ‚Brettli‘“, „Volkssängereleid“.

Am 10. November 1906 berichtet die „Illustrierte Kronen-Zeitung“ über eine Audienz, die die Volkssänger Hauser, Schöpf und Bauer beim Kaiser erbaten haben. Sie bringen ihm die Bitte vor, das Hofdekret von 1836, das für die Volkssänger nach wie vor das größte Hindernis für die Erfüllung ihrer Wünsche darstelle, aufzuheben. Sie werden sehr huldvoll empfangen, aber auch diesmal bleibt der erwünschte Erfolg aus. Immer mehrere der berühmten Volkssängerklokale, wie „Zur roten Brezle“, „Zum weißen Lamm“, „Zum

goldenen Luchsen“ u. a., haben schon ihre Pforten geschlossen. An ihre Stelle treten in der Gunst des Publikums später die Lichtspieltheater, und auch das Grammophon, mit der erstmaligen Möglichkeit, die Musikkonserven in das eigene Wohnzimmer zu bringen, wird später rückblickend für das endgültige Absterben der Volkssängergesellschaften verantwortlich gemacht.

Die Wiener Volkssänger auf Schallplatte

Als um die Jahrhundertwende die ersten Schallplatten von Wiener Sängern und Instrumentalgruppen entstehen, haben die Variététheater bereits die Vorherrschaft angetreten. Von den 37 Volkssängergesellschaften des Jahres 1896 mögen noch die meisten bestanden haben, aber die meisten erfolgreichen Volkssänger stehen auf den Variétébühnen. Die Spielstätten haben sich von den ehemaligen Vororten wieder in die Innenstadt und deren benachbarte Bezirke verlagert. „Danzers Orpheum“ geht nach dem Tod von Franz Kriebaum 1900 in die Leitung von Gabor Steiner über, der seit 1895 die große Attraktion „Venedig in Wien“ im Prater führt. Zu den großen Vergnügungstätten der Inneren Stadt gehören das (damals der) „Ronacher“, das Variété in der Gartenbaugesellschaft, die „Fledermaus“, das „Maxim“, ein weiteres Zentrum ist in der Leopoldstadt mit der „Budapester Orpheumgesellschaft“ zu finden, weiter außerhalb spielt „Neufellners Etablissement“ am Neulerchenfelder Gürtel eine bedeutende Rolle.

Nach welchem Prinzip die Künstler für die ersten Schallplattenproduktionen ausgewählt wurden, ist nicht bekannt. Daß neben den Opernsängern auch der Volkskultur und ihren Vertretern entsprechendes Augenmerk zugewandt wurde, überrascht etwas, da in den ersten Anfängen sicher nicht der Verkaufserfolg im Vordergrund der Überlegungen stand. Das Volksmusikensemble „D' Grinzinger mit ihren Sängern“ dominiert in dieser ersten Phase, und von den Volkssängern scheint zunächst nur Guschelbauer auf. Ab ca. 1904 erweitert sich dann das Angebot, und so kommen doch noch einige der Vertreter der ausklingenden Volkssängerepoche zu Aufnahmechancen, was doch auf einige Popularität schließen läßt. Mit zunehmender Schallplattenproduktion zeigt sich, daß die Nachfolger der Natursänger im Verband mit den Heurigenensembles – die sich damals noch nicht als „Schrammelquartette“ bezeichnen – deutlich durchgesetzt haben und den Großteil des Wienermusik-Angebots bestritten haben dürfen. Die Auswahl der vorliegenden CD greift auf das spärlich erhaltene Material der späten Wiener Volkssänger-Szene zurück. Das Liedrepertoire besteht aus einer Mischung aus älteren und neueren Wienerliedern, Couplets und modischen „Brettli-Liedern“, denen

man zwar die wienerische Note zugestehen kann, die man aber, von anderen Interpreten dargeboten, durchaus auch Berlin, Budapest, Prag oder anderen Städten mit ähnlicher Kulturszene zuschreiben könnte. Diese Situation beklagt ein gewisser „Staberl jun.“ in der „Neuen Freien Presse“ vom 23. Dezember 1900 in einem Artikel „Brettli-Lieder“ äußerst kulturpessimistisch: „Während das Lied, das zur Musik-Literatur gehört, längst über die Nationalität hinausgeflattert ist, bewahrt das Volkslied seinen Heimatscharakter ... In neuerer Zeit hat sich aber das Volkslied gespalten... Während die Einen in künstlerischer Zucht und Pflege sagen und singen, was an edlen Gedanken, Stimmungen und Gefühlen im Innern fein organisierter und gebildeter Menschen vorgeht, sind die Andern herabgestiegen, um im Tabakrauch und bei mehr oder minder gefälschten Genüssen niederer Sphäre, wahren ‚Abzug‘, zu verweilen. Je tiefer aber der Kulturstand, desto höher steigen die Präntionen derjenigen, die auf demselben aufrecht zu stehen vermögen. Dem deutschen Ausdruck ‚Künstler‘ haben sie den französischen ‚Artist‘ entgegen gesetzt. Wir reden hier vom ‚Tingtangli‘, in dem überschminkte Damen und Herren aus gefärbtem oder ungefärbtem Munde angebliche Volkslieder, Couplets in französischer, englischer und wienerischer Sprache, singen und dabei hüpfen und tanzen. Man nennt diese Damen Tanzsängerinnen. Wien, das einst auch im Volkslied führte, bezieht in neuerer Zeit fast die Hälfte der sinnlosen Lieder aus Berlin...“

Mit dieser CD besteht erstmals eine Gelegenheit, Aussagen dieser Art zu beurteilen. Der musikalische Wert mancher Aufnahmen mag für den Liebhaber des traditionellen Wienerliedes dort und da fragwürdig erscheinen, doch überwiegt in diesem Fall der dokumentarische Wert, die authentische Verklanglichung einer Epoche des Überganges, bevor sich noch die Wiener Populärmusik in mehrere Sparten aufgliedert hatte: in das operettenhafte Lied mit wienerischer Note, in das wienerische Chanson der Kabarett- und Kleinkunstszene, und schließlich in das traditionsgebundene Wienerlied, wie es Kronegger, Fiebrich und ihre Kollegen aus neuerer Zeit schufen und pflegten.

Zu den Interpreten und ihren Aufnahmen:

JOSEF MODL (1863–1916)

Der Sohn eines Arztes kam als Kommis eines Schnittwarengeschäfts früh in Kontakt mit Theaterleuten und fühlte sich den Volkssängern sehr verbunden. Nach gelegentlichen Auftritten in der Gesellschaft von Carl Schmittler wurde er 1884 mit Adolf Drexler durch Zufall bekannt und trat in dessen Singspielhalle im Prater ein, machte sich bald einen Namen als Unterhalter und

wurde zum „Liebling der Lehrbuben und Schneidermamselln“ auf der Galerie. 1886 schreiben die „Wiener Spezialitäten“ über ihn: „Ein junges, liebenswürdiges Talent im Dienste der heiteren Wiener Muse, das seinen Weg machen wird. Josef Modl ist die heitere Lebhaftigkeit seiner Natur schon vom Gesichte herabzulesen. Und dieses Gesicht lügt nicht. Der talentierte Gesangskomiker zählt zu den ersten und beliebtesten Kräften der Drexler'schen Sing-spielhalle im Prater. Originell durch und durch, ist er weit entfernt von den herkömmlichen faden Imitationen der berühmten Wiener Komiker, und das allein ist für einen jungen Künstler dieses allerdings bescheidenen Genres schon vielversprechend...“



Josef Modl

1889 gründet Modl mit den Gebrüdern Rott, die mit dem Kapellmeister M. O. Schlesinger und diversen Sängern aus Budapest nach Wien gekommen sind, mit Mathias Bernhard Lautzky als Singspielhallen-Konzessionär und erstem Direktor eine der bedeutendsten Unterhaltungsbühnen Wiens, die „Budapester Orpheumgesellschaft“. Sie spielen zunächst im Hotel „Schwarzer Adler“ und in Hernalis bei Stalehner und Tökes, 1890 werden sie durch die Posse „Eine Klabriaspartie“ berühmt. 1894 stößt Heinrich Eisenbach als Komiker, Regisseur und Autor zur Gesellschaft. Er produziert später gemeinsam mit dem Gesangskomiker Josef Bauer zahlreiche Sprech- und etliche Gesangsplatten (siehe Basilisk DOCD-3016). Ab 1898 spielen die „Budapester“ im Hotel Stephanie in der Taborsstraße und gelten als Varieté europäischen Ranges. Größte Popularität erreicht Josef Modl aber als langjähriger Hauskomiker im „Ronacher“. Er ist eine große, schlanke Erscheinung und gilt als „Feschak“ unter den Volkssängern. Seine besondere Stärke liegt im Komikertalent und in der Zungenfertigkeit seines Coupletvortrags. Julius Löwy charakterisiert Modl in einem Beitrag zur Serie „Wie sich die Wiener unterhalten“ im „Illustrierten Wiener Extrablatt“ vom 11. März 1897 „Ein Abend im Etablissement Ronacher“ folgendermaßen: „Josef Modl hat es verstanden, Volkssängerthum und Artistenthum mit einander zu vereinigen, ohne daß der urwüchsige Erdgeruch der Heimat, der in dem Volkssängerthum steckt, durch den fremdartigen Parfum des Artistenthums gelitten hätte. Er macht sich die meisten seiner Lieder selbst, er ist heute wohl der beste Stegreifsänger, den Wien besitzt, voll Witz und Schlagfertigkeit, und eine interessante Beigabe zu seinen Liedern und seinen ganz unvergleichlichen Tanzbildern sind die kleinen

tekt wurde. Der Klavierbegleiter könnte Karl Kratzl sein. Die Anrede mit „Herr Kapellmeister“ sagt allerdings diesbezüglich nichts aus, das es üblich war, die Klavierspieler der Volkssängergesellschaften als Kapellmeister zu betiteln. Das Eheleben des Josef Modl spiegelt seine musikalische Entwicklung wider: Während er zunächst die Tochter seines Singspielhallendirektors, Anna Drexler, geheiratet hatte, war er in zweiter Ehe mit einer Jongleuse, also einer typischen Repräsentantin des Artisten-Milieus, verheiratet. Modl war 1892 einer der Mitbegründer des Milieuclubs „Die lustigen Ritter von Wien“ und fungierte als erster Obmann dieser künstlerischen und sozialen Interessensvertretung, die sich besonders um die Hebung der Standesinteressen bemühte. Künstlerischer Leiter und dann Obmann ab 1912 war übrigens der uns als Buchautor bekannte Josef Koller. Ab 1904 leitete Modl in den Sommermonaten das Orpheum in Karlsbad, wo er auch 1916 verstarb.

* Die Zahlen in Klammer beziehen sich auf die Reihenfolge der Stücke auf dieser CD.



Josef Modl
& Karl Kratzl

Anekdoten, die er vor geschlossenem Vorhange stehend, dem Publicum erzählt...“ Mit dem Kapellmeister im „Ronacher“, Karl Kratzl, verband ihn eine enge Freundschaft. Sein liebstes Lied war gleichzeitig sein größter Schlager: *Trink ma no a Flascherl* (1)* ist heute noch im ganzen deutschsprachigen Raum verbreitet und hat Volksliedcharakter angenommen. Hier ist die Originalfassung mit Josef Modl zu hören, der sich selbst ankündigt, mit seinem Ensemble, das in den Chorgesang einstimmt. (Das Szenenfoto auf der Titelseite dieser CD stellt die Originalvorführung im „Ronacher“ dar!) Ebenso wenig wienersich wirkt das makabre Scherzlied *Der lustige Strobwitzer* (2), dessen Melodie aus Berlin stammen dürfte (Viktor Hollaender) und von Modl auf wienersich getextet wurde. Der Klavierbegleiter könnte Karl Kratzl sein. Die Anrede mit „Herr Kapellmeister“ sagt allerdings diesbezüglich nichts aus, das es üblich war, die Klavierspieler der Volkssängergesellschaften als Kapellmeister zu betiteln. Das Eheleben des Josef Modl spiegelt seine musikalische Entwicklung wider: Während er zunächst die Tochter seines Singspielhallendirektors, Anna Drexler, geheiratet hatte, war er in zweiter Ehe mit einer Jongleuse, also einer typischen Repräsentantin des Artisten-Milieus, verheiratet. Modl war 1892 einer der Mitbegründer des Milieuclubs „Die lustigen Ritter von Wien“ und fungierte als erster Obmann dieser künstlerischen und sozialen Interessensvertretung, die sich besonders um die Hebung der Standesinteressen bemühte. Künstlerischer Leiter und dann Obmann ab 1912 war übrigens der uns als Buchautor bekannte Josef Koller. Ab 1904 leitete Modl in den Sommermonaten das Orpheum in Karlsbad, wo er auch 1916 verstarb.

ROSA BAUER

(vereh. Mokesch) (1875–1913)

Auch sie begann im Volkssängermilieu bei Schiferl und Drexler und war später eine bekannte Wiener Liedersängerin im „Ronacher“, wo sie zahlreiche Lieder des Karl Kratzl aus der Taufe hob. Sie verhalf auch einigen der ersten Lieder des Rudolf Kronegger zum Erfolg, vor allem war sie mit „Fix Laudon, Bombenstern“ erfolgreich, und auch *Der erste Ball im Himmel* (23) war mit ihr zum ersten Mal zu hören. Die Schallplattenaufnahme zeigt den typischen Soubretten-Gesangsstil der Rosa Bauer und bringt uns deutlich zu Bewußtsein, daß Kronegger durchaus nicht nur im urtümlichen, authentischen Natursängermilieu der Gebrüder Matauschk beheimatet war (siehe Basilisk DOCD-3008), sondern sich auch den innerstädtischen Varietékünstlern verbunden fühlte. Daß er dort wie da mit einiger Wahrscheinlichkeit auch selbst für die Klavierbegleitung sorgte, bestätigt diese mehrfache Bindung innerhalb des wienersich Genres.



Rosa Bauer

POLDI SCHOBER (1855–1928)

gehört zu den weniger bekannten Volkssängerinnen der späten Epoche. Sie singt zunächst im Duett mit Luise Schmitt-Wanthal, gründet dann mit Ferdinand Koblassa (genannt Dreher) die Gesellschaft „Dreher und Schober“ und singt mit ihm im Duett. Als Dreher die Mirzl Moßbrunner kennenlernt, löst er das Geschäftsverhältnis mit Poldi Schober und tritt als Gesellschaft „Dreher und Mirzl“ auf. Mirzl Koblassa macht sich auch als Einzelsängerin einen guten Namen und geht später nach Berlin. Über den weiteren Werdegang von Poldi Schober ist nichts bekannt. „Schober und Turek“ werden mehrfach als Mitwirkende bei Veranstaltungen genannt (1907, 1910), und noch vor dem Ersten Weltkrieg dürfte auch ihre (einzige?) Schallplatte entstanden sein. Die Klavierbegleitung der Volkssängergesellschaften ist hier bereits, wie bei Schallplattenaufnahmen ab ca. 1906 üblich, von einem Instrumentalensemble in Schrammelquartettbesetzung abgelöst. Sie vertraut offensichtlich auf bewährtes Material und bringt das vom Volkssänger-Direktor Franz Böhm über die Melodie von „Der Weana geht net unter“ getextete *Auf der Labmruab'n und auf der Wieden* (11) mit relativ junggeblie-

ner Stimme. Das Dudeln dürfte nicht ganz ihr Fall gewesen sein. Die Rückseite „Mei Muatterl war a Wienerin“ ist auf dieser CD nicht enthalten.

HANSI FÜHRER (1876–1955)

Ihr Name ist einer der wenigen aus der Geschichte des Wienerliedes, der über den engen Kreis von Spezialisten hinaus bekannt geblieben ist. Sie wuchs im Lichtental auf und lernte in der K & K Hofwärscherei ihres Großvaters die Lieder der Wäscherinnen und die Wienerlieder von Volkssängergrößen kennen, die dort verkehrten. Sie begann eine Lehre als Näherin, wollte aber immer Sängerin werden. Über ihre ersten Anfänge gibt es unterschiedliche Berichte: Einer Quelle zufolge soll sie eine Ballettschule besucht und ihren ersten Auftritt mit einer Tanztruppe im Zirkus Henry absolviert haben. Nach der Rückkehr aus einem Engagement mit dieser Truppe in Budapest hat sie erste Erfolge bei

den Volkssängern. Laut Koller tritt sie erstmals in der Gesellschaft Hirsch in der „Hühnersteige“ an der Mariahilfer Linie auf, weiters beim „Dreher“ auf der Landstraße, bei den „Drei Engeln“ auf der Wieden, beim „Zeisig“ am Neubau. Gabor Steiner verpflichtet sie als erste Operettensoubrette in „Danzers Orpheum“ für seinen Vergnügungspark „Venedig in Wien“. Die größte Popularität erreicht sie unter Direktor Domansky im Varieté „Gartenbau“, wo sie mit ihren Schleglern wahre Triumphe feiert. Sie gilt als die „Aufmischerin“ der noblen Gesellschaft, des Hochadels, vielleicht gerade weil ihre Chansons als „papriziert“ und gewagt eingestuft werden, gleichzeitig sieht man aber in ihr auch die „resche, harbe Wienerin“.

1908 macht sie sich selbständig und führt drei Saisonen lang den „Bradyschen Wintergarten“ in der Ballgasse. Zu dieser Zeit ist sie mit dem Kapellmeister Fritz Zeillinger liiert, geht auch auf Deutschlandtournee und hält ihre Glanzzeit bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges aufrecht. Im „Orpheum“ lernt sie 1914 den Kunstpfeifer Fred Kornau kennen und begibt sich mit ihm auf Tournee nach Nordamerika, Kuba und Mexiko. Der überwältigende Erfolg bewegt sie, in Amerika zu bleiben, und sie eröffnet in New York ein eigenes Etablissement „Das weiße Rössl“ mit einem gemischt deutsch-amerikanischen Programm. 1921 kehrt sie nach Wien zurück, gehört bis 1929 dem Ensemble Ullmann

an. Dann tritt sie in Deutschland in Zirkussen, Varietés und auf Operettenbühnen auf. Bei Hagenbeck singt und tanzt sie in einem Käfig mit 50 Bären. Auch in den dreißiger Jahren führen sie Gastspielreisen wieder nach USA und Kuba. 1938 nimmt sie mit einem großen Fest beim Stalehner Abschied von der Bühne. Die Schallplattenaufnahmen Hansi Führers stammen vorwiegend aus ihrer großen Zeit im „Gartenbau“. *Auf Heut reißt i der Welt die Haxen aus* (5) präsentiert sie sich in ihrer typischen reschen Manier. Schon die Eigenansage zeigt ihr außerordentlich temperamentsvolles Wesen, und das Lied selbst ist ganz besonders charakteristisch für die Eigenart der wienersischen Chansons der Variétéprogramme. Hier wird die inhaltliche Linie der Heurigenmärsche auf das Brett-Milieu übertragen und damit ein neuer Typus von Wienerlied geschaffen, der allerdings für viele Zeitgenossen das Ende des Urwienerschen bedeutete. Großen Anteil am Erfolg der Hansi Führer hatte Carl Lorens als Komponist und Autor vieler ihrer Lieder. Er, der selbst als Volksänger tätig war, traf den wienersischen Ton besser als mancher anderer, der ihr Lieder auf den Leib schrieb, und vermochte zugleich in den Texten dem Zeitgeschmack Rechnung zu tragen. Das Walzerlied *Mir gefällt's nur in Wien* (6) stellt das gesangliche Moment stärker in den Vordergrund und gibt Führer Gelegenheit, ihr Geschick als Jodlerin anzudeuten. (Ein ausführlicher Beweis ist auf Basiliak DDCD-3010 mit „Wiener Jodler“ zu finden.) Ein besonderes Husarenstück vollbrachte Lorens mit dem Lied *Schiab' i denn net eb' an* (16), dem wahrscheinlich größten Erfolg Hansi Führers. An sich sang sie ja fast immer nur Lieder in der Ich-Form, die allesamt ganz und gar auf ihre Person zugeschnitten waren, aber in diesem Fall identifizierte man ganz besonders Lied und Person. Wenn man hört, wie sie in der zweiten Strophe den Chor zum Mitsingen hinreißt, kann man sich gut vorstellen, wie sie auf das Publikum eingewirkt haben mag.

Auch die *G'stanzln* (17) hat Carl Lorens für Hansi Führer verfaßt. Diesmal hat er eine bekannte Volksmelodie, „D' lustigen Fuhrleut“, verwendet und dazu insgesamt elf G'stanzelstrophen mit Jodlerrefrain geschrieben. Hansi Führer schafft es, davon vier unterzubringen, indem sie jeweils zwei Strophen zusammenfaßt und den Jodler nicht nach jeder Strophe singt. Daß Lorens keineswegs die Absicht



verfolgte, sieht eine Volksmelodie einfach anzunehmen, zeigt die auf dieser Aufnahme nicht enthaltene Einleitungsstrophe:

„Das Liad von die lustigen Fuhrleut hör i
Halt für mein Leben so gern.
Und weil von dem Liad mir g'fällt die Melodie
Lass ich meine G'stanz'ln jetz hör'n.“

Aus einer anderen Ecke der Wiener Unterhaltungsmusik stammt das populäre Schlagerlied *Schackerl, Schackerl* (trau di net ham zu deiner Alten) (18), wobei allerdings der Jodler den wienersischen Charakter stark unterstreicht. Die beantwortenden Phrasen dürfte FRITZ KLEBER beigetragen haben, einer der drei „Prater-spätzen“ (Fritz, Gustav und Rudolf Kleber), die als eigenes Ensemble sehr beliebt waren. Fritz trat häufig gemeinsam mit Hansi Führer auf, unter anderem in „Venedig in Wien“, und war auch auf etlichen Plattenaufnahmen ihr Partner. *Deutschmeister und Wäschermädel* (7) ist ein typisches Kostümduetto der beiden, wie aus einer zeitgenössischen Graphik ersichtlich ist. Der Titel wirkt auf weniger als Lied denn als szenisch gespielte Typendarstellung. Die *biblische Geschichte* (8) ist ein Lied, das Lorens in etwas anderer Fassung für das Duo Edi und Biedermann bei den „Grinzlingern“ unter dem Titel „Der Adam und die Eva kommt“ geschrieben hatte. Die Plattenfassung leidet darunter, daß das Lied aus sechs zusammenhängenden erzählenden Strophen besteht und die Kurzfassung aus Strophe 1 und 6 keinen rechten Sinn geben kann. So legen die Interpreten ihr Hauptaugenmerk auf den „jiddelnden“ Effekt der letzten Strophe, wie es damals unter den Gesangskomikern üblich war und beim Publikum besonders gut ankam. Wie wenig bösartig solcher Spott gemeint war, zeigt aber, daß selbst das typische jüdische Kabarett jener Tage, die „Budapester Orpheum-gesellschaft“, auf die jüdische Parodie keineswegs verzichtete, sondern sie vielmehr konsequent anwandte.

Neu an den Variétéprogrammen war gegenüber den traditionellen Volksänger-Vorführungen, daß die Klavierbegleitung durch kleinere oder größere Instrumentalbesetzungen ersetzt wurde. So spielten in den großen Etablissements auch größere Salonkapellen, wie z. B. im „Ronacher“ die Kapelle Haupt. Auf Schallplattenaufnahmen sind solche Ensembles allerdings eher selten zu hören, daher kommt den Hansi

Führer-Aufnahmen mit Orchesterbegleitung spezielle Bedeutung zu. *D' Linzerin* (19) ist ein Lied unbekanntes Ursprungs, in dem den Worten entsprechend versucht wird, ein für die Variétéatmosphäre eher untypisches Stimmungsbild zu entwerfen. *Wenn nur der nicht explodiert* (20) ist dagegen wieder ein Couplet im typisch Lorenschen Stil, ein geeignetes Vehikel für den extrovertierten Vortragsstil der Führer. Aus den insgesamt fünf Strophen des Originals hat sie zwei ausgewählt und den Spott schön nach Geschlechtern verteilt – auf die besoffenen Ehemänner und auf die hochschwangere Braut mit jungfräulichem Myrthenkranz.

CARL LORENS (1851–1909)

Wie so viele seiner Kollegen begann Lorens in einem handwerklichen Gewerbe – er war bis zum 19. Lebensjahr Anstreichergehilfe – und wechselte dann zu den Volksängern über. Er begann als Stegreifänger in Matzleinsdorf, sang dann bei Amon, Drexler, Lautzky, Edi und Biedermann. Für Edi Wehinger schrieb er 1875 sein erstes Lied „D' Mutterliab“ und erntete dafür größte Anerkennung. Das Lied wurde nicht nur ein richtiger Schlager, sondern begründete auch eine eigene Gattung, das sentimentale „Rührlied“. Er hatte von nun an größten Erfolg als Liederschreiber und vollbrachte ein unglaubliches Quantum an Lebenswerk, das nur noch von Johann Sioly übertroffen wurde. Rund 2000 seiner Kompositionen wurden gedruckt, mit den Texten sind es an die 3000 Lieder, die seinen Namen tragen. Er schrieb meist mehrere Lieder am Tag, versorgte damit zwei Generationen von Volksängern, steuerte aber auch Lieder als Operetteneinlagen bei. Zu den Abnehmern seiner Werke zählten sowohl die Heurigenensembles als auch die Brett- und Variétékünstler, womit er ein Bindeglied zwischen den verschiedenen Gruppierungen der Wienerliedsänger darstellt. Allerdings blieb er trotz seiner Erfolge vermögenslos, und er klagte oft über die schlechte Bezahlung der Autoren. Ein Sprachrohr dafür fand er in den Fachartikeln, die er im „Illustrierten Wiener Extrablatt“ veröffentlichte und in denen er sehr vehement die Interessen des Volksängerstandes vertrat. (z. B. „Das Wiener Volkslied in den letzten Zügen“, „Der Natursänger“, „A neuch's Liad!“, alle 1895.) In seinen Liedern kommen alle Facetten der Wiener Lieder des

„Die Deutschmeister und da“



Hansi Führer und Fritz Kleber beim Vortrag ihrer Szene „Deutschmeister und Wäschermädel“ (Illustriertes Wiener Extrablatt vom 20. April 1902)

ausgehenden 19. Jahrhunderts zum Ausdruck; er war wie bereits erwähnt am modischen „Rührlied“ ebenso beteiligt wie an den dionysischen Trinkliedern. Seine späten Lieder sind häufig von einer Art Weltweh durchdrungen und zeigen, daß er sich persönlich nur sehr schwer in der stark veränderten Zeit zurechtfindet. Als Interpret war er sehr aktiv, seine Bedeutung als Sänger tritt aber gegenüber seinem Verdienst als Liedautor zurück. Er wird als lustiger, behäbiger Typ, stämmig und untersetzt von Statur, geschildert. Nach früherer Ehe mit 22 Jahren führt er einen glücklichen Hausstand, war ein guter Familienvater mit 3 Töchtern und 2 Söhnen. In seinen letzten Lebensjahren litt er an Rheumatismus und Asthma, feierte noch am 1. April 1908 sein 40jähriges Sänger- und Schriftsteller-Jubiläum, im darauffolgenden Jahr kränkelte er schon sehr, Ende Oktober 1909 war er bereits bettlägerig und starb sechs Wochen später am 12. Dezember an Wassersucht.

Umso wunderlicher erscheint es, daß Lorens am 16. Oktober 1909 zum ersten Mal Schallplatten besang. Es mutet wie ein letztes Vermächtnis an, als ob er in Vorahnung seines baldigen Todes noch seine Stimme der Nachwelt überliefern wollte. Seltsamerweise scheinen diese insgesamt 8 Titel in keinem mir bisher bekannt gewordenen Verzeichnis auf und sind mir auch im Laufe einer 30jährigen Sammlertätigkeit nie in die Hände gekommen. Umso größer war die Überraschung, gleich vier Scheiben aus dem Nachlaß des Künstlers im Bezirksmuseum Meidling vorzufinden. Wären diese Exemplare nicht so eindeutig mit normal bedruckten Etiketten greifbar vorhanden, könnte man meinen, die Aufnahmen wären eine Gefälligkeit an den verdienten Volksdichter durch die Plattenfirma gewesen und gar nie in den Handel gekommen. Dazu kommt noch, daß, abgesehen von unüblichen Nebengeräuschen wie Hüsteln, auf einer der Aufnahmen ein deutlicher Aussetzer des Sängers zu vernehmen ist, der nicht korrigiert wurde. Aber so oder so – seien wir darüber froh, daß uns die Aufnahmen erhalten wurden und nunmehr erstmals öffentlich zu hören sind, wofür den Kustoden des Bezirksmuseums Meidling herzlich zu danken ist.

Der Gesundheitszustand Lorens' zum Zeitpunkt der Aufnahmen läßt vermuten, daß wir ihn hier nicht mehr im Vollbesitz seiner Kräfte erleben. Er präsentiert sich in einem höchst persönlichen, unverkennbaren Gesangsstil mit einem starken Vibratoeffekt am Ende einzelner Zeilen. Wenn wir annehmen, daß Lorens die Auswahl der Titel selbst vorgenommen hat, dann wundert uns die ausgesprochene Aggressivität der meisten Texte und die unübersehbare Frauenfeindlichkeit, die wohl ein Merkmal vieler damaliger (meist nicht ernstzunehmender) Trinklieder war, aber in dieser geballten Ladung ungewöhnlich ist. Sicherlich hat Lorens keine neuen Lieder für diesen Anlaß verfaßt, sondern auf bestehendes Material zurückgegriffen. Die Serie der negativ gefärbten Texte beginnt mit dem provokanten Lied *Nur a Bier will ich bab'n* (3), das aus einer einzigen Auflehnung gegen die normalen Angebote der Umwelt, von der Muttermilch bis zu den Köstlichkeiten der himmlischen Gefilde (letzteres in der hier nicht enthaltenen 5. Strophe), besteht. Und das Couplet *A so a blöder Kerl* (4) startet gleich in Strophe 1 mit der Verspottung des gehörnten Ehemannes, aber tatsächlich geht der Vorwurf an die untreue Frau, der noch in weiterer Folge eine Strophe (wieder nicht auf dieser Aufnahme) gewidmet ist, ebenso wie der scheinbaren Jungfrau und dem zaundürren „alten Drachen“ (selbststredend weiblichen Geschlechts). *Die süsse Schwiegermutter* (12) gibt sich schon im Titel als das was es ist: ein Lamento über die Leiden der armen Männer unter ihren Schwiegermüttern. Der Titel dürfte allerdings ein Irrtum sein – Lorens hat unter dieser Bezeichnung ein ganz anderes Lied zum gleichen Thema veröffentlicht. Das makabre Ende der Schwiegermutter im fest vernagelten Sarg wird allerdings noch übertroffen durch die ausführliche und genüßliche Beschreibung des Ablebens der holden Gattin beim Genuß einer Leberwurst. *Mir ist mei Alle g'storb'n* (13) ist reich an Krokodilstränen und steht in unglaublichem Gegensatz zu den warmherzigen bis gefühlsduseligen Liedern, die Lorens sonst über Familienbeziehungen geschrieben hat. Und geht es wirklich einmal um die Liebe, so steht deren zerstörerischer Aspekt im Vordergrund, die gestörte Einstellung zu den Kontakten mit dem weiblichen Geschlecht und zur Sexualität. Ein „Komisches Lied“ nennt Lorens *D' Liab bringt mich um* (14) und unter-



Carl Lorens

streicht seine zynische Haltung mit dem Nachsatz „Bei dem Wort ‚Herz‘ legt der Sänger stets die Hand auf den ‚Bauch‘“. Lorens singt hier einige Strophen, die in der gedruckten Fassung nicht zu finden sind, dafür fehlt die folgende besonders charakteristische für das Sittenbild, das er zeichnen wollte:

*„Seb' ich Striimpf mit runde Beine
Oder gar beim Kerzensbeine
Einen roten Underrock
Spring ich gleich als wie ein Bock.
Spitzenbosern anzuschauen
Thu ich mir beimab nicht trauen
Und erblick ich ein Corsett
Hab' ich vierzehn Tag a G'frett.
Ich schau lieber gar nicht bin,
Sonst vergeh'n mir die Simm.
Refrain: Denn da drinn in der Brust u.s.w.“*

Auch das Couplet *Wann i no amal auf d' Welt komm, so wir i a Aff* (15) täuscht den Humor nur vor, um der Phantasievorstellung von einer erstrebenswerten Welt freien Lauf zu lassen: Freiheit von Sorge und Plage, zärtliche Frauen, ein freies Liebesleben und – keine Schwiegermütter. Alles Beweise für das, was im eigenen Leben schief gelaufen sein mag. Und auch das Couplet *Hab'n Sö schon an Luftballon* (21) sieht in dem modischen Luftgefährt eine Fluchtmöglichkeit – vor der „brummenden Alten“, den Wanzen im Hotelbett usw. Ganz deutlich wird Lorens dann in *Wir brauchen keine Weiber mehr* (22), dem eigentlich die in solchen Liedern übliche Selbstironie fast gänzlich abgeht:

*„Wir brauchen keine Weiber mehr,
Für uns sein's eb nur ein Malheur,
Sie machen uns das Leben schwer,
Wir brauchen keine Weiber mehr.“*

Das klingt deutlich und unmissverständlich. Nur in den Schlußzeilen der letzten Strophe nimmt Lorens den Ernst ein wenig zurück:

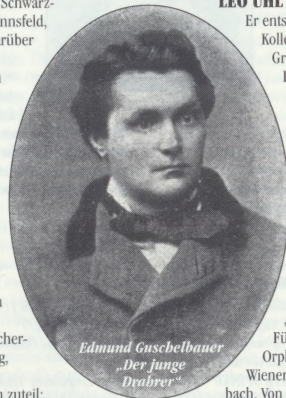
*„... Und wenn ma grad nix z' tun bab'n
Bring ma Kinder auf die Welt.“*
Allen acht Aufnahmen fehlt jede Spur von Gemütlichkeit, sie lassen eher bitteren Sarkasmus erkennen. Fast alle Lieder stehen in flottem 2/4-Takt, nur „A so a blöder Kerl“ bevorzugt den ungeraden Takt, ist aber deswegen um nichts gemühter, sondern eine völlig unsentimentale Parodie über die Melodie von „O Tannenbaum“.

Soll man aus all diesen auffälligen Beobachtungen Schlüsse ziehen? Etwa die Frustration und Enttäuschung in der letzten, von Krankheit gezeichneten Lebensphase darin erkennen? Wir werden es nicht schlüssig klären können.

EDMUND GUSCHELBAUER (1839–1919)

Gegen das überraschend düstere Vermächtnis des Carl Lorens erscheinen die Aufnahmen des Edmund Guschelbauer heiter und lebensfroher.

Er verbringt zunächst seine Lehrzeit als Vergolder, tritt bald in Wirtschaften auf und hat 1862 sein Debüt im Ottakringer Brauhaus. Auf Empfehlung von Josefine Schmer tritt er in die Gesellschaft Kampf ein, tritt weiters bei den „Schwarzblättern“ und in den Gesellschaften Kraus, Mannsfeld, Kogler, Ulke auf. Seine Kassabücher geben darüber Aufschluß, daß er allein zwischen 1869 und 1898 insgesamt 28 Volkssängergesellschaften angehört hat. Ende der siebziger Jahre rückt er in „Horniks Chantant“ in die erste Reihe der Wiener Volkssänger vor. Sein „Alter Drahrer“ wird zu seinem Liebling, und seit 1879 soll kein Tag vergangen sein, an dem er nicht dieses Lied öffentlich gesungen hat. Er tritt im Solo und von 1883 bis 1888 im Duett mit Luise Montag auf, von 1888 bis 1892 singt er mit Josef Müller. Seine „Kunststreifen“ in die Umgebung Wiens weiten sich mit der Zeit aus: Linz, Salzburg, Innsbruck, Graz, Preßburg, Budapest, Brünn und verschiedene deutsche Städte – überall wird er als Typus des Wrienerer gefeiert, gleichermaßen großartig beurteilt in Sprache, Gesang, Mienen- und Gebärdenspiel. Es werden ihm alle nur möglichen Ehrungen zuteil: 1894 die große Jubelfeier zur Silberhochzeit mit dem 3000. Vortrag des Drahrer-Liedes. 1903 das 40jährige Berufsjubiläum und die Verleihung des Bürgerrechtes der Stadt Wien. Er gilt als der letzte Wiener Volkssänger, wird der „Scholz des Brettlers“ genannt und ist zweifellos der in Pressestimmen meistdokumentierte Vertreter seines Standes. Leider fallen auch seine Aufnahmen in seine letzte Lebensperiode und geben uns nicht den vollen Eindruck seiner gewaltigen Stimme wieder. Seine Leibnummer „Alter Drahrer“ ist auf Basiskoll DOCD-3001 wiederveröffentlicht, ein Beispiel seiner Jodlerkunst auf DOCD-3010, und diesmal sind zwei weitere Facetten seines Vortrags dokumentiert. Das



Edmund Guschelbauer
„Der junge Drahrer“

Deutschmeisterlied „Dort wo der Spleni kerzengrad als Spleni Posten sieht“ (9) zeigt ihn als temperamentvollen Interpreten eines herzhaften Marschliedes, bei dem er übermütig und polternd aus sich herausgehen kann, und er belohnt sich selbst dafür am Ende mit einem kräftigen „Bravo, Guschelbauer!“ In krassem Kontrast dazu das Couplet *Das muß ein Frauenzimmer sein* (10): Da gilt es, die Stimmkraft zugunsten feinfühligler Pointen zurückzunehmen, durch Sprechgesang und zarten Gesang den sprachlichen Wendungen zum Ausdruck zu verhelfen. So unterschiedlich die Stile auch sind – Guschelbauer scheint sich in beiden wohl zu fühlen und erzielt entsprechende Wirkung.

LEO UHL (1875–1934)

Er entstammt im Gegensatz zu den meisten seiner Kollegen einer Altwiener Bürgerfamilie. Sein Großonkel war der Altbürgermeister Eduard Ritter von Uhl, der Vater führte ein Friseurgeschäft in Lerchenfeld. Mit seinem Cousin, dem späteren Liederkomponist Ludwig Gruber, sang er schon als 14-jähriger im Duett Gstanzen, und die beiden trugen bei ihrem ersten öffentlichen Auftreten beim „Heimbacher“ alte „Tanz“ vor. Uhl schloß sich dann einer wandernden Theatertruppe an. Wieder nach Wien zurückgekehrt verbrachte er die neunziger Jahre als Sänger bei Mirzl Kühnel, dann mit Guschelbauer und Montag. Seine Glanzzeit waren die zwei Jahre im „Gartenbau“ im Duett mit Martin Schenk. Fünf Jahre war er Mitglied in der „Budapester Orpheumgesellschaft“ und bildete als Interpret der Wienerlieder den Kontrast zum Humoristen Eisenbach. Von 1912 bis 1919 war er Direktor des „Neuen Orpheums“ am Lerchenfelder Gürtel, das den Ruf eines Weltstadtvarietés besaß. Später zog er sich als Gastwirt in sein „Alt-Wiener Plutzerl“ nach Salmannsdorf zurück und trat nur mehr gelegentlich im Radio auf. Hubert Marischka verpflichtete ihn für die Operette „Walzer aus Wien“ an das Stadttheater. Leo Uhl galt in den zwanziger Jahren als „der Klassiker des Wiener Liedes“, als „urwüchsigster unter den Wiener Liedsängern aus der guten alten Zeit“, „aus der echten Schule der Volkskunst“ und als „Letzter der Wiener Volkssänger“. Auch seine Schallplattenaufnahmen sind zur Gänze dem Wienerlied gewidmet und bilden damit einen Kontrast zum Großteil des

übrigen Programms dieser CD. Aber auch er ist typisch für die späte Wiener Volkssänger-szene, die bei aller Betonung der modischen Lieder doch nicht auf das urwienische Genre verzichten wollte und konnte – und dafür war er der Garant.

Sein Paradestück, Grubers „Landpartie im Zeiserwag'n“, ist uns leider nicht auf Platte zugänglich, dafür aber einige andere ebenso interessante Beispiele seines vielseitigen Lied-repertoires. Hinter dem gänzlich unpassenden Titel *Stumpfsinn-Verse* (24) verbirgt sich ein ländliches Liederpotpourri, wie es bei den Natursängern gang und gäbe war. Die Besonderheit dieser Interpretation liegt weniger im Gesang, bei dem Uhl zeigen kann, daß er sich auch recht gut auf die Jodler versteht, sondern in der ungewöhnlichen Begleitung. Zum Klavier tritt eine Klarinette, die mit einer zarten Überstimmte zur Gesangsstimme aufwartet und damit der Platte ihren besonderen Reiz verleiht. Um die wienersische Sprache geht es in dem Couplet *Das Züngerl hat a Schneit [sic!]* (25). Leo Uhl beherrscht dabei die kernige Sprache der Vorstadt, die auch in den Kraftausdrücken nicht in den breiten Jargon verfällt, wie er heutzutage fälschlicherweise als typisch für das Wienerische



Leo Uhl

angenommen (und verkauft) wird. Auch wenn Uhl dann um eine Stufe tiefer steigt und in *Leute'n mach't's Platz* (27) den Wiener „Beißer“ darstellt, ist er noch bei weitem nicht auf der sprachlichen Ebene angelangt, die man heute in diesem Milieu erwarten würde. Schließlich präsentiert er in dem wehmütig-sentimentalen *'s alte Wean is nimmer mehr* (26) seines Verwandten Ludwig Gruber noch das weiche, runde Wienerisch, wie es in den Kreisen des Bürgertums umgangssprachlich gepflegt wurde. Somit läßt uns Uhl so nebenbei an einer kleinen sprachhistorischen Studie teilhaben, außerdem gibt er dabei auch einen Beweis für seine Fähigkeiten als Kunstpfeifer ab.

Wie immer stammen die Tonaufnahmen dieser Auswahl an historischen Tondokumenten von äußerst seltenen Originalplatten, deren Zustand nicht immer dem wünschenswerten Standard entspricht. Der musikhistorische Wert der Aufnahmen rechtfertigt aber in jedem Fall die Veröffentlichung, und es ist zu hoffen, daß sich die Hörer dieser CD dieser Meinung anschließen können.

ERNST WEBER
Wiener Volksliedwerk

BISHER SIND IN DIESER SERIE ERSCHEINEN:

- DOCD-3001 „D' LUSTIGEN WEANALEUT“ – Wiener Volksmusik in frühen Tondokumenten (1901–1931)
- DOCD-3002 „A STÜCKERL ALT-WIEN“ – Maly Nagl – die frühen Aufnahmen (1922–1927)
- DOCD-3003 „A WENGERL A MUSI“ – Therese Sprung-Hafenscher, die „Blinde Resl“ aus Ottakring (1912–1930)
- DOCD-3004 „NUR FEST DUDELN“ – Ady Rothmayer und Freunde (1927–1951)
- DOCD-3005 „D' WEANA TANZ SAN DA HÖCHSTE SPINAT“ – Mizzi Starecek – Leopoldine Lauth (1928–1948)
- DOCD-3006 „RUND UM DEN STEPHANSTURM“ – Philip & Mina Lambor-Nestler, „I. preisgekrönte Wiener Jodler-Duettisten“ (1906–14)
- DOCD-3007 „MUSIKANTENDIENA, TUAT'S DIE GEIGEN TIMMMA...“ – Volkslieder aus Wien (1905–1935)
- DOCD-3008 „LIEBHARTSTAL, DU BIST MEI FREUD“ – die Gebrüder Matuschek (1904–1910)
- DOCD-3009 „DAS IS URWEANERISCH“ – Mizzi Starecek & Rudi Hermann – Volume 1 (1927–1939)
- DOCD-3010 „SPIELT'S MA AN TANZ AUF“ – die Nachfolger der Brüder Schrammel um die Jahrhundertwende (1899–1914)
- DOCD-3011 „SO HAB'N MA'S IN BREITENSEE GERN“ – Fritz Matuschek und sein Ensemble (1910–1926)
- DOCD-3012 „JA, DA MÜASST MA IN WEAN NET AUF D' WELT KUMMA SEIN“ – Franz Niernsee und seine Partner (1908–1932)
- DOCD-3013 „SINGT'S ZUA BEI UNS IN WEAN“ – Wiener Instrumentalmusik (1895–1935)
- DOCD-3014 „O DU SÜASSE WEANA MUSI“ – Max Jauner & „D' Grinzingen“ (1901–10)
- DOCD-3015 „SINGT'S DOCH WIEDER WIENER LIEDER“ – Mizzi Starecek & Rudi Hermann – Volume II (1930–1939)
- DOCD-3016 „DAS IST MEIN WIEN, DIE STADT DER LIEDER“ – Volksschauspieler, Sänger, Soubretten, Komiker, Humoristen... (1901–38)

TRINK MA NO A FLASCHERL (Let's drink another bottle) – Viennese Folk Singers (1903–1914)

There are only few chapters of Viennese folk music and Wienerlied history that contain such a vast amount of single information details as the topic of Viennese folk singers of the 19th century. Only the Schrammel brothers' biography has been documented even more thoroughly than the life of noted Viennese stars such as Fürst, Kampf, Seidl, Wiesberg, Nagel or Guschelbauer, and variety theater primadonnas like Mannsfeld, Hornischer, Ulke or Montag. For no apparent reason it is much more difficult to obtain information about the Wienerlied performers of our century – as anybody knows who ever tried to find out more than a few scattered data of phonograph record labels or song titles about such well-known recording stars as Franz Niernsee, Huber and Wolfert, Stadler and Hermann, and many others. The decisive difference is that the folk singers dominated the entertainment scene of Vienna during their heyday. Their songs, couplets and duets were the current hits of their time and did not yet have to compete with the international entertainment industry. The mass media and the resulting new entertainment offers were still some years away. The Viennese genre was the main guideline for the formation of musical tastes of various social classes and all age groups.

By the end of World War I at the latest, the situation had changed drastically. Popular music had become international, the English-language pop and dance music started to supersede the local styles of music. Viennese music became more and more the music of the older generation, mainly from the middle and lower social classes, and it then finally dwindled to a subcultural phenomenon which did not receive the public attention necessary to ensure sufficient documentation. Thus, newspaper articles about Viennese music and its performers only appeared sporadically in the years between World War I and II, whereas appropriate print media of the late 19th century such as the „Illustriertes Wiener Extrablatt“ were devoting quite a bit of space to the folk singer scene. The good availability of information on this part of Viennese music history is also the result of JOSEF KOLLER'S work. Himself rooted in the folk singer tradition, he became very active for his colleagues during the 1920s, both through writing and humanitarian work. His book „Das Wiener Volkssängertum in alter und neuer Zeit“ (Viennese folk singers in old and new times) filled a gap which had often been regretted by followers of traditional Viennese folk art. At the end of his comprehensive description of the fate of the former heroes of folk singing, Koller couldn't help but note the decline of

this particular style of singing. However, his book is filled with countless anecdotes and little stories that generally give the reader the impression of an always cheerful group of people who performed successfully in front of enthusiastic Viennese audiences. Koller always places the tragic conditions of their individual lives within their private sphere. But his book does not reveal the fact that for every brilliant career of a big folk music star, there was the much less glorious fate of many colleagues who reaped neither social acclaim nor financial rewards. Although Koller's book is an excellent reference work, his generally enthusiastic viewpoint obscures the often unpleasant social background of the folk singer profession.

The legal situation of the Viennese folk singers

In their almost 100-year history, the Viennese folk singers were never acknowledged or approved by the authorities. Instead, a court decree of January 6th, 1836, by Kaiser Ferdinand, in which the folk singers were given the same status as vagabonds, remained the legal basis. The decree observes that the number of travelling theater groups, artists and bands in the provinces has increased substantially, and that this fact is „detrimental to morals and promotive of the tendency to idleness“ especially when the respective performances are of a low kind. The „vagrants“ are feared to be a burden for the respective towns – because whenever such characters don't have enough to eat, they are prone to obtain their food in „unlawful ways.“ The decree also mentions recent police regulations that advise the local authorities to give permission for such performances only after careful consideration and less frequently.

Thus, folk singers were at all times dependent on being granted a license by the authorities. All efforts to improve their situation failed because of this decree's regulations. The detailed rules for granting the so-called „Lizenzen für Volkssänger- oder Harfenistengesellschaften“ (Licenses for folk singer or harpist societies) were stated in an ordinance of December 29th, 1851, issued by the governor to the police precinct of Vienna. The first paragraph of this ordinance already severely limits the right to obtain such a license, in that only persons that are resident in the precinct, are not or only to a lesser extent able to perform any other profession, have a musical or other education and are of unblemished reputation, are even eligible. Other paragraphs define the minimum age of the group's leaders as 30 and of all other members as 20, the number of members including instrumentalists not to exceed 4. This also explains why the instrumental accompaniment was limited to piano, and the

"Claviermeister" (piano master, later the "Kapellmeister" [band-leader]) also functioned as the group's composer. "Female individuals" were not allowed in the "Produktionen" (productions). The licenses were not transferable, and the actors were not allowed to act out scenes in costumes. Each production had to be reported to the local police station, and all texts had to be approved by them. The amount of censorship varied from district to district. Finally, the performances were limited to places that were deemed suitable (and owned a license themselves). Duration was limited to 11 p.m. Licences expired after one year and renewal needed to be applied for with the city authorities.

The decline of Viennese folk singing

The performances of such restricted folk singer societies at first took place in various, always changing venues. In the 1860s, the first fixed "Singspielhallen" (song & play halls) were founded that secured the established societies a regular performance venue. Besides this, the less successful ensembles continued to move from one pub to the other, and they still passed the hat around at that time, although this practice is said to have been looked down upon since the days of Johann Baptist Moser. It was of great importance that the license for the halls made larger group line-ups possible, and thus enabled the performance of more extensive pieces.

At the same time, many smaller "Kunstetablissemments" (art establishments) opened all over Vienna, similar to the "Tingel-tangel" (vaudeville) stages of Northern Germany. They were variety stages that served drinks and food on the side, where all kinds of "artists" could present their "specialties." Most of these places were not able to survive for long due to economic conditions, the only lasting stage of this kind being "Danzer's Orpheum" located in the Wasgasse, which remained over several decades one of the most important musical entertainment sites of the city.

The major change in Viennese folk singing took place at the beginning of the 1890s with the success of the "Varietétheater" (variety theaters). Many of the most successful folk singers switched over to variety: Franz Kriebbaum, Pepi Steidler, Josef Modl, Richard Waldemar and others. With their solo numbers, costume duets, fancy yodeling and couplets, they fell right in with the various other specialized artists who often gave eccentric names to their respective skills according to the latest trends. Everything from illusionists, mimics, music imitators and transformation artists to jugglers, snake artists, shadow silhouettists, magic paradists, spiritists and smoke artists were announced. Of course

there were ventriloquists (who were – and are – otherwise simply called "stomach talkers" in German), and the female singers now appeared as recital soubrettes, chansonettes or eccentric singers. And god knows what a "Prestigitateur" or a "Kopfequilibrist" was. In these surroundings, the song repertoire of course also adapted to the audiences' tastes. "Novitäten" (novelties) with international flair were in demand, as well as the saucy lyrics that are said to have come from Budapest to Vienna, and the slang that painted a distorted picture of Viennese speech. The exotic style of the programs was not limited to the dance numbers and stage setting, but also influenced the musical performances.

The fight for survival

It was very hard for the folk singer societies that stuck to their traditional programs to hold their own against such competition. Their jokes suddenly seemed boring to the audience, budding talents were lost to the variety shows or tried their luck at theaters. The true Viennese elements with close ties to the people were more and more to be found among the emerging "Naturesänger" (natural singers), yodlers or "Kunstpeifer" (artful whistlers) who appeared in the Heurigen-(wine-)pubs together with the instrumental groups. As "wild singers" they were at first not subject to the strict regulations that applied to the folk singers, who in turn very much envied their competitors' privileged position.

The "Allgemeiner Wiener Volkssänger-Verein" (General Viennese Folk Singer Association), founded in 1882, had already succeeded in slightly improving the conditions of the decree of 1851, but the times and the changing public taste continued to work against the folk singer profession. In 1886, the Folk Singer Association brought about a police decree which prohibited the appearances of the natural singers. The Heurigen ensembles now had to apply for the same license in order to be allowed to employ singers. At first, only the Schrammel brothers with their high patronage managed to obtain it, later also the "Grinzingler." It wasn't until 1895, following an article by Carl Lorens in the "Illustriertes Wiener Extrablatt" of June 23rd, 1895, entitled "Das Wiener Volkslied in den letzten Zügen" (The last gasp of Viennese folksong) that the government gave out some licenses to folk musicians again. Lorens, in an article published in November of the same year, then described the situation of many folk singers who needed to borrow licenses because they did not have their own permits. In order to prevent their business from going completely downhill, he suggested that they knock on the door of their government officials, and would then surely get help. Lorens was wrong this

time. Quite the opposite happened: four months later, authorities revoked the folk singer permit of 10 licensees with a total of 78 families depending on them. Directors such as then 76-year-old Johann Kwapil were in fact no longer able to operate their societies and lent the licenses to younger colleagues. In view of this legal situation, a delegation of folk singers went to Prime Minister Badeni and begged him to temper justice with mercy. In the case of "old Kwapil" the wish was indeed granted, but this didn't change the situation of the folk singer profession as a whole. It was hoped that such a change would come about with a new regulative for folk singers that the authorities were preparing at that time, which was supposed to bring new, uniform regulations for folk singers and music halls. On March 15, 1896, the "Fremdenblatt" wrote that the basics of the reform had already been finished, and that it should soon be completed and published. The new regulation was to include substantial improvements for folk singers: it was planned that artists no longer had to prove that they were citizens of Vienna and unable to do any other work. The age limits and the limitation of the number of group members were also to be dropped, so that a small orchestra could be used for accompaniment. Unfortunately, the new regulative never became effective. Instead, the economic situation of the folk singers became even more critical, because from January 1st, 1898, the "Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger" (Association of Authors, Composers and Music Publishers) demanded royalty payments for the song couplets and the performed piano music. The newspaper articles about the "Volkssängertage" (Folk singer conventions) of 1901 and 1902 conveyed this trite situation. The motto was "Save the Viennese folk singers!" But the many different opinions about how this was to be done showed the conflicts within this profession. It is criticized that foreign singers without licenses are employed. Some are especially upset that even Czech societies applied for licenses. Also, untalented singers were said to have been hired at low salaries at the expense of the licensed singers. Passing the hat around is still condemned as damaging to the profession's reputation. A fixed entrance fee is demanded. Another problem is seen in the early closing of the house gates at 10 p.m. It is requested that the tramway should run until 1 a.m. The main requirement of the folk singers is still to be accepted as proper trade people. Finally, we also learn from these articles that only very few authors (Lorens, Merk and a couple of others) are still writing for them, because the folk singers aren't able to pay anything. Thus, the new songs go to the variety singers. Other newspaper headings from this time further illustrate the

folk singers' situation: "The sinking stage," "Misery of the folk singers." On November 10th, 1906, the "Illustrierte Kronen-Zeitung" reports that the folk singers Hauser, Schöpfl and Bauer sought an audience with the Kaiser. They bring forward their request to repeal the court decree of 1836, which still represented the major obstacle for the folk singers. They are received very graciously, but again they have no success. More and more of the famous folk singer pubs (e.g. "Zur roten Brezle," "Zum weißen Lamm," "Zum goldenen Luchsen," a.o.) have closed their doors. Their place as the public's favorites is later taken over by movie theaters, and also the phonograph with the revolutionary possibility of bringing the music into one's own home, will later in retrospect be made responsible for the final extinction of the folk singer societies.

The Viennese folk singers on record

When the first records featuring singers and instrumental groups from Vienna were made around the turn of the century, the variety theaters had already begun to dominate the scene. Of the 37 folk singer societies that were reported in 1896, most were probably still active, but the majority of the successful folk singers were to be found on the variety stages. The venues had relocated from the then suburban towns back to the city center and surrounding city districts. After the passing of Franz Kriebbaum in the year 1900, "Danzer's Orpheum" was taken over by Gabor Steiner who had been directing the big attraction "Venice in Vienna" at the Prater since 1895. Some of the largest inner city entertainment places were for example the "Ronacher," the variety theater in the "Gartenbaugesellschaft," the "Fledermaus," or the "Maxim." Another center was to be found in the Leopoldstadt, the "Budapester Orpheumgesellschaft." Further out of town, "Neufellner's Etablissemment" located at the Neulerchenfelder Gürtel played a major role.

It is not known which criteria were used in choosing the artists for the first recordings. It is a bit surprising, though, that the companies not only focussed on opera singers, but also chose to record representatives of folk culture. We can assume that sales potential was not yet the main factor in this early phase of recording. The folk music group "D' Grinzingler mit ihren Sängern" (with their singers) dominate in these early days, and at first, Guschelbauer is the only featured folk singer. From around 1904 on at least some of the later representatives of the closing folk singer era got a chance to record, which also indicates that they still enjoyed a certain degree of popularity. As the production of records increases, it becomes apparent that the successors of the

popular singers, together with the Heurigen ensembles (who not yet called themselves "Schrammel quartets" at this time), had clearly conquered the scene and probably were responsible for the major part of popular Viennese music.

The recordings we are presenting on this CD have been selected from the small body of work from this late Viennese folk singer scene. The song repertoire comprises a mixture of older and newer Wienerlieder, couplets, and fashionable "Brettli-Lieder" (stage songs). Although performed in Viennese style, the Brettli-Lieder could just as well have come from Berlin, Budapest, Prague or other cities with a similar cultural scene, if performed by other artists. This situation is lamented by one "Staberl jun." in the "Neue Freie Presse" on December 23rd, 1900. The article under the heading "Brettli-Lieder" offered a very pessimistic cultural outlook: "Whereas songs that belong to music literature have long been crossing national borders, the folk songs keep their regional character... However, in recent times the folk songs have split up..." The author continues his evaluation in a sarcastic manner, dividing folk songs into two categories: those that are still sung the old way, true to tradition and honest in their lyrics, and on the other hand the songs that are performed "in tobacco smoke and the more or less false enjoyments of the lower kind." "Staberl jun." criticizes the pretentiousness of lesser artists who put on make-up and sing "so-called folk songs, couplets in French, English or Viennese language" while dancing and jumping around. "Vienna, which used to be the foremost place for folk song, nowadays takes almost half of its meaningless songs from Berlin..."

Now that these recordings are for the first time available on CD, the listener is able to judge such statements for himself. Those who prefer the traditional Wienerlied might question the musical value of some of the featured songs, but in this case the documentary value prevails. It is the authentic musical documentation of a transition period prior to the subdivision of Viennese popular music into different branches: operetta-like songs with Viennese flair, Viennese chansons of the cabaret and vaudeville scene, and finally the traditional Wienerlied as created and performed by Kronegger, Fiebrich and their colleagues of modern times.

About the artists and their recordings:

JOSEF MODL (1863–1916)

He was the son of a physician. While working in a drapery store, Modl came into contact with theater people quite early, and felt

very attached to the folk singers. After occasional appearances with the company of Carl Schmitter, a chance meeting with Adolf Drexler in 1884 led to appearances in his music hall at the Prater. There, Modl quickly made a name for himself as entertainer and became the favorite of the young working class audience on the gallery. In 1886, the "Wiener Spezialitäten" wrote about him: "A young, likeable talent devoted to the cheerful Viennese style, who will go places. You can see the joyful liveliness of Josef Modl's nature just by looking at him. His face doesn't lie. The talented comic singer is among the best and most popular forces in Drexler's music hall at the Prater. Thoroughly original, he is miles above the usual pale imitations of famous Viennese comics, and that alone is promising for a young artist working in this admittedly modest genre..."

In 1889, Modl founded one of the most important entertainment stages in Vienna, the "Budapester Orpheumgesellschaft", together with the Rott brothers who came from Budapest to Vienna with the bandleader M. O. Schlesinger and various singers. Mathias Bernhard Lautzky functioned as music hall licensee and first director. The company first performed in the hotel "Schwarzer Adler" and at Stalhner's and Tökes' in Hernalds. In 1890, their staging of the burlesque play "Eine Klabriaspartie" made them famous. Heinrich Eisenbach joined them in 1894 as comic, director and author. Together with the comic singer Josef Bauer, Eisenbach later produced numerous spoken records and several with singing (see Basilisk DOCD-3016). From 1898 on, the "Budapester" appeared at the "Hotel Stephanie" on Tabor Street, they were now regarded as one of Europe's leading variety troupes. However, Josef Modl achieved his biggest popularity as the resident comic at the "Ronacher" for many years. He was tall and thin and one of the most handsome young folk singers. His talents as a comic and the glibness of his couplets were his special strengths. In an article published as part of the series "Wie sich die Wiener unterhalten" (Entertainment in Vienna) in the "Illustriertes Wiener Extrablatt" of March 11th, 1897, Julius Löwy characterized Modl as follows: "Josef Modl has understood to combine the folk singer heritage with an artistic presentation, without sacrificing the folk singing's earthy regional flavor to the foreign perfume smell of the artist. He mostly creates his own songs, he is probably the best ad-lib singer in Vienna today, full of humor and quick-wittedness. The little anecdotes he tells the audience in front of the closed curtain are an interesting aside to his songs and his totally unique dance pictures..."

The bandleader at the "Ronacher", Karl Kratzl, was a close friend of his. Modl's favorite song was also his biggest hit: *Trink ma no a*

Flascherl (Let's drink another bottle) (1)* is today still widespread in all German-speaking countries, and has become a sort of a folk song. On this CD, we present the original version with Josef Modl (who announces himself) and his ensemble which joins him for the chorus. (The stage photograph on the front cover of this CD represents the original performance at the "Ronacher"). The macaber joke song *Der lustige Strobitwiter* (The cheerful grass-widower) (2) likewise does not have much of a Viennese character; its melody probably comes from Berlin (Viktor Hollaender), with Viennese lyrics by Modl. The piano accompanist may well be Karl Kratzl, but not because he is addressed as "Herr Kapellmeister" – it was quite normal in those days to call the piano players of the folk singer societies "Bandleader." Josef Modl's private life reflects his musical development: he had first married Anna Drexler, the daughter of his music hall director. His second marriage was to a juggler, i.e. a typical representative of the artistic scene. In 1892, Modl was one of the co-founders of the artists' club "Die lustigen Ritter von Wien" (Vienna's cheerful knights) and functioned as first chairman of this artistic and social body mainly representing the interests of the profession. Its creative director (and chairman from 1912 on) was Josef Koller, the above-mentioned author. Beginning in 1904, Modl directed the "Orpheum" in Karlsbad during the summer months. He passed away there in 1916.

ROSA BAUER (Mokesch by marriage) (1875–1913)

She also started within the folk singer scene, featured with Schiferl and Drexler, and later became a well-known Wienerlied singer at the "Ronacher," where she premiered numerous songs by Karl Kratzl. Bauer also made some of the first songs by Rudolf Kronegger a success, especially "Fix Laudon, Bombenstern." And she also gave the first performance of *Der erste Ball im Himmel* (The first ball in heaven) (23). The recording shows Rosa Bauer's typical soubrette style of singing and bears witness to the fact that Kronegger was not only at home in the traditional, authentic natural singer style of the Matauschk brothers (see Basilisk DOCD-3008), but also felt connected to the inner city variety artists. He probably also provided the piano accompaniment for singers of both of these Viennese genres.

POLDI SCHOBER (1855–1928)

is among the less well-known folk singers of the late period. She first sang in a duet with Luise Schmitt-Wanthaler, and later with Ferdinand Koblassa (known under the name "Dreher"), with

* The numbers in brackets correspond to the placement of the songs on this CD.

whom she formed the "Dreher und Schober" company. After Dreher met Mirzl Moßbrunner, he quit Schober and formed a partnership with his new acquaintance, "Dreher und Mirzl." Mirzl Koblassa subsequently also made a good name for herself as a solo singer and later went to Berlin. Nothing is known about the further career of Poldi Schober. "Schober und Turek" are mentioned several times as participants of events (1907, 1910), and she probably already made her (only?) record before World War I. As was customary from about 1906 on, the piano accompaniment of the folk singer societies has already been replaced here by an instrumental group with Schrammel quartet line-up. She obviously relies on well-proven material, performing a song written by the folk singer director Franz Böhm. He used the melody of "Der Weana geht net unter" for *Auf der Labmgraub'n und auf der Wieden* (11), which Schober sings in a voice that still sounds relatively young. The "Dudeln" (yodeling) seems not to have been one of her particular strengths, though. The flip side of the record, "Mei Muatterl war a Wienerin," is not included on this CD.

HANSI FÜHRER (1876–1955)

Her name is one of the few in Wienerlied history that are still known by more people than just a small circle of specialists. She grew up in Lichtental, and learned the songs of washwomen at her grandfather's laundry. Several of the famous folk singers came around regularly, and that gave her a first taste of the Wienerlied tradition. At first Hansi Führer started an apprenticeship as a seamstress, but she always wanted to become a singer. There are conflicting reports about how she got started in show business: one source places her in a ballet school and lists her first public appearance with a dance troupe at the Circus Henry. After returning from an engagement in Budapest with this troupe, she is said to have had her first successes in folk singer circles. According to Koller, she first appeared with the Hirsch company at the "Hühnersteige" located on Mariahilfer Linie, then at the "Dreher" on Landstraße, at the "Drei Engel" on the Wieden, and at the "Zeisig" at Neubau. Gabor Steiner engaged her as first operetta soubrette in "Danzer's Orpheum" as well as for his amusement park "Venice in Vienna." Führer reached the pinnacle of her popularity under the director Domansky at the variety theater "Gartenbau," where her popular songs were a tremendous success. She was regarded as having "stirred up" the higher society and the higher nobility, maybe especially because her chansons were thought to be "peppered" and bold. At the same time, she was seen as the typical spirited, vivacious, harsh Viennese woman. In 1908, Hansi Führer went out on her own and directed the

"Bradyscher Wintergarten" in the Ballgasse for three seasons. Around this time, she was together with the bandleader Fritz Zeillinger, and went on tour in Germany. Her big years continued until the beginning of World War I. At the "Orpheum" in 1914, she met the whistler Fred Kornau and went on tour with him throughout North America, Cuba and Mexico. The overwhelming success convinced her to stay in America, and she opened her own place in New York called "Das weiße Rössl" featuring a mixed German-American program. In 1921 she returned to Vienna and joined the Ensemble Ullmann until 1929. Afterwards she appeared in Germany in circuses, variety theaters and on operetta stages. At Hagenbeck's Circus her act included singing and dancing in a cage with 50 bears. During the 1930s she again toured the USA and Cuba, and in 1938 she bid the stage farewell with a big celebration at Stalehner's in Vienna.

Hansi Führer's recordings are mostly from her heyday at the "Gartenbau". On *Heut reißt i der Welt die Haxen aus* (Today I'm pulling out the world's legs) (5) she presents herself in her typically sprightly manner. The way she announces herself already shows her extraordinary vivacity, and the song itself is especially characteristic of the Viennese chansons as presented in the variety programs. Here, the contents of the Heurigen marches are transferred to the "Brettel" stage, and a new type of Wienerlied has been created – albeit one that many contemporary critics regarded as the sting of death to the authentic Viennese style. A major contributor to Hansi Führer's success was Carl Lorens, composer and author of many of her songs. He was himself active as a folk singer and captured the Viennese tonality better than most others who wrote songs for her. Lorens also managed to make allowance to current public taste in his lyrics. The waltz song *Mir gefällt's nur in Wien* (I only like it in Vienna) (6) focusses on Führer's vocal abilities and gives her the chance to present a bit of her competent yodeling. (Further proof of her yodeling talent is "Wiener Jodler" which can be found on Basilisk DOCD-3010.) The absolutely masterful composition by Lorens, *Schiab' i dem net eb' an* (16), was probably Hansi Führer's biggest success. Although most of the songs she performed were completely tailor-made for her personality, there is a special affinity between the song and the person here. When one hears the way in which she encourages the background singers in the second stanza, it becomes apparent what an extraordinary effect she must have had on her audience.

Lorens also wrote the *G'stanzln* (17) for Hansi Führer. This time he took a well-known folk melody, "D' lustigen Fuhrleut'", and wrote a total of eleven stanzas with yodeling chorus. Führer

manages to squeeze in four of them by combining two at a time and not yodeling after every stanza. However, Lorens did not intend to simply steal a folk melody, as his introductory stanza shows (which is not included in this recording):

"Das Lied von die lustigen Fuhrleut hör i
Halt für mein Leben so gern.

Und weil von dem Lied mir g'fällt die Melodie
Lass ich meine G'stanzeln jetzt hör'n."

(I just love to hear the song about the cheerful waggoners,
and because I like the melody, I let you hear my stanzas now.)

The popular hit song *Schackerl, Schackerl* (trou du net ham zu deiner Alten) (don't you dare to go home to your old Lady) (18) comes from a different corner of Viennese popular music. However, the yodeling strongly enhances the Viennese character. The answer phrases were probably contributed by FRITZ KLEBER, one of the three "Praterspatzen" (Fritz, Gustav and Rudolf Kleber), a very popular group in its own right. Fritz often appeared together with Hansi Führer, among others at "Venice in Vienna", and also was her partner on many recordings. *Deutschmeister und Wäschermädel* (7) is a typical costume duet of the two, as can be seen from a contemporary drawing. Accordingly, the number has less of an effect as a song than as a scenic depiction of characters.

Die biblische Geschichte (The biblical story) (8) is a song that Lorens had written for the duet "Edi and Biedermann" of the "Grinzinger" in a slightly different version under the title "Der Adam und die Eva kommt" (Adam and Eve are coming). The recorded version suffers from the fact that the song comprises 6 stanzas that belong together thematically, but only stanzas 1 and 6 are performed. Thus, the short version can't really make sense. The performers instead focus on the "yiddish" effect of the last stanza, something that was common among singing comics at the time and went over especially well with the audience. But this kind of banter was not spiteful, and even the typical Jewish cabaret of those days, the "Budapester Orpheumgesellschaft", regularly included Jewish parodies in its program.

A new element of the variety programs as compared to the traditional folk singer performances was the accompaniment by smaller or larger instrumental line-ups, instead of just piano. In the bigger establishments, even larger salon bands played, such as the Hauptensemble at the "Ronacher." However, such groups are rather seldom present on records, and that's why the recordings by Hansi Führer with orchestral accompaniment are of special importance. The source of the song *D' Linzerln* (19) is unknown; its lyrics create a mood which is rather unusual for the variety

show atmosphere. *Wenn nur der nicht explodiert* (20), on the other hand, is again a couplet in Lorens' typical style, a suitable vehicle for Führer's extroverted performance style. She has chosen two of the five original stanzas, equally mocking both sexes – the drunk husbands as well as the pregnant bride with her maidenly myrtle headdress.

CARL LORENS (1851–1909)

Like so many of his colleagues, Lorens at first worked as a skilled laborer – learning to become a house painter until he was 19 – and then switched over to singing folk songs as a profession. He started out as an ad-lib singer in Matzleinsdorf, then he sang with Amon, Drexler, Lautzky, Edi and Biedermann. For Edi Wehinger he wrote his first song, "D' Mutterliab," in 1875 to great acclaim. The song not only became a real hit, but it also gave birth to a whole new genre, the sentimental "Rüchrlied" (touching song). From now on, Lorens was most successful as a songwriter and created an unbelievable body of work during his lifetime which is only surpassed by Johann Sioly's output. Approximately 2000 of his compositions were printed, together with his song lyrics that makes a total of almost 3000 songs bearing his name. He mostly wrote several songs a day, supplying two generations of folk singers with material, but he also contributed songs to operettas. His clients included Heurigen ensembles as well as the Brettel and variety artists, which makes him a connecting link between the different groups of Wienerlied singers. But despite his success he remained poor, and he often complained about the low payment that authors received. The forum for his complaints were special articles published in the "Illustriertes Wiener Extrablatt", in which he strongly represented the interests of the folk singer profession. All facets of Viennese songs of the late 19th century can be found in Lorens' compositions. As already mentioned, he contributed fashionable sentimental songs just as he did Dionysian drinking songs. His later songs are often filled with a kind of weltschmerz and show that he personally did not find his way around too well in these changing times. Lorens was very active as a performer, but his importance as a songwriter overshadows his singing career. He has been described as a cheerful, leisurely type, sturdy and stocky in stature. After marrying at the young age of 22, he led a happy family life and was a good father to his 3 daughters and 2 sons. During the final years of his life he suffered from rheumatism and asthma, but he was able to celebrate his 40th anniversary as a singer and writer on April 1st, 1908. In the following year he was already quite sick, by the end of October 1909 bedridden, and six weeks later, on December 12th, he died from dropsy.

In view of his fate, it seems even more remarkable that Lorens did not record until October 16th, 1909. Did he want to leave a final legacy, knowing that he would soon pass away and that this would be his last chance to pass his voice on to posterity? Strangely enough, these 8 titles have never been listed in any discographies that I know of, and I had never discovered any of his recordings in 30 years of collecting. One can imagine my surprise and excitement when I found four different records by Lorens in the estate of the deceased artist at the District Museum of Meidling. These records have clearly been issued with standard labels for general distribution, otherwise one could get the impression that the recordings were simply made by the record company as a favor to a respected folk poet. Another reason for this impression are unusual side noises such as audible coughing, and in particular a noticeable skip of the singer on one of the titles which the record company did not care to correct. But whatever the flaws are, we should be glad that these recordings have survived and are now for the first time available to a larger circle of listeners – thanks to the curators of the District Museum Meidling.

Lorens' health at the time of these recordings gives reason to assume that they do not represent his full powers. He displays a very personal, unmistakable vocal style, with a strong vibrato effect at the end of certain lines. If we assume that Lorens selected the titles himself, then the pronounced aggressiveness and clear misogyny come as a surprise. Although this was part of many drinking songs at that time (most of which were not to be taken seriously), it is unusual to have such a heavy dose of these elements. Lorens surely did not write any new songs for the occasion, but used existing material. The series of negative lyrics starts with the provocative song *Nur a Bier will ich bab'n* (I just want a beer) (3), which is one large revolt against anything else that the environment has to offer, from mother's milk all the way to what's offered in heaven (included in the final 5th stanza which is not included here). The couplet *A so a blöder Kerl* (Such a stupid guy) (4) starts right away in the first stanza with the derision of the cuckolded husband, but he actually condemns the unfaithful wife (who is addressed in a further stanza which is again not included in the recording), as well as the pretended maiden and the twig-thin "old dragon" (who is of course female). *Die süsse Schwiegermutter* (The sweet mother-in-law) (12) is, despite its title, a lament about how those poor men suffer under their mothers-in-law. The title of the song is probably a mistake – Lorens had previously published a completely different song about the same topic under this name. The macabre demise of the mother-in-law in a tightly nailed coffin is even topped by the

extensive and gloating description of how the wife dies while eating liverwurst! *Mir ist mei Alte g'storb'n* (My old lady has passed away) (13) is full of false tears and stands in total contrast to the warm, emotional, sometimes even sentimental songs that Lorens otherwise wrote about family relationships. And if he does mention love at all in the songs from this recording session, then its destructive aspects are well to the fore, i.e. disturbances in approaching the female sex and sexual disorders. Lorens calls *D' Liab bringt mich um* (Love is killing me) (14) a "comic song" and underlines his cynical attitude with the added note: "When singing the word 'heart', the singer always places his hand on the 'stomach'." He adds a couple of stanzas to the recording that are not included in the printed version. On the other hand, another stanza is missing which is especially characteristic for the moral description he wanted to give. It reads as follows:

"Seh' ich Strümpf mit runde Beine
 Oder gar beim Kerzenscheine
 Einen rothen Unterröck
 Spring ich gleich als wie ein Bock.
 Spitzenhoserln anzuschauen
 Thu ich mir beinah nicht trauen
 Und erblick ich ein Corsett
 Hab' ich vierzehn Tag a G'frett.
 Ich schau lieber gar nicht hin
 Sonst vergeh'n mir die Sinn.
 Chorus: Denn da drinn in der Brust etc."

(If I see stockings with round legs/or even a red petticoat in candlelight/I immediately start to jump like a goat./ I almost don't dare to look at lace panties/And if I see a corset/I'm upset for a fortnight./I rather just not look at it/ Or else I lose my senses/Chorus: Because here inside my chest, etc.)

The couplet *Wann i no amal auf d' Welt komm, so wir i a Aff* (if I come into this world again, I'll become an ape) (15) only pretends to be humorous in order to give free reign to a fantasy about how the world should be: free from sorrow and misery, tender women, free love and – no mothers-in-law. All proof of what might have gone wrong in his own life. Even the couplet *Hab'n Sö schon an Luftballon* (Do you already have a balloon) (21) views this fashionable new means of transportation as a way to escape from the "grumbling old lady," the bedbugs in hotel rooms, etc. Finally, Lorens does not mince matters in *Wir brauchen keine Weiber mebr* (We don't need women anymore) (22), which is almost devoid of the self-irony usually employed in such songs:

"Wir brauchen keine Weiber mehr,
 Für uns sein's eh nur ein Malheur,
 Sie machen uns das Leben schwer,
 wir brauchen keine Weiber mehr."
(We don't need women anymore/They only mean misery for us anyway/They make our life hard/We don't need women anymore)

That sounds clear and unmistakable. It is not until the final lines of the last stanza that Lorens takes away a little of the seriousness: "... Und wenn ma grad nix a tun hab'n
 Bring ma Kinder auf die Welt."
(And if we happen not to have anything to do/We just give birth to children)

All eight recordings completely lack any kind of convivial atmosphere, they rather show bitter sarcasm. Almost all of the songs are in lively 2/4-time, only "A so blöder Kerl" uses the uneven time, but that doesn't make it any cosier. Instead, it is a totally unsentimental parody using the melody of "O Tannenbaum" (a German Christmas carol). Which conclusions are we to draw from these observations? Are these songs expressions of Lorens' frustration and disappointment during the last phase of his life, when illness had already left its mark? We will never know for sure...

EDMUND GUSCHELBAUER (1839–1919)

Compared to the surprisingly dark legacy of Carl Lorens, the recordings of Edmund Guschelbauer seem particularly cheerful and fond of life. He started an apprenticeship to become a gilder, but soon appeared in pubs, debuting in 1862 at the "Öttakringer Brauhaus." On recommendation of Josefine Schmer, he joined Kampf's company and appeared with the "Schwarzblattn" and with the companies of Kraus, Mannsfeld, Kogler, and Ulke. His cash books reveal that he was a member of 28 different folk singer societies between 1869 and 1898 alone. By the end of the 1870s he had joined the first ranks of Viennese folk singers with his appearance in "Hornik's Chantant." His successful "Alter Drahrer" became his signature song around this time, and it has been said that he performed this song every day from 1879 on. Guschelbauer performed solo as well as in a duet with Luise Montag (from 1883 to 1888). From 1888 to 1892 he sang together with Josef Müller. His "artistic travels" in the Vienna area gradually expanded to include towns such as Linz, Salzburg, Innsbruck, Graz, Preßburg, Budapest, Brünn and various German cities. Everywhere he toured he was applauded as the typical, genuine Viennese artist, equally excellent in diction, singing, facial expressions and acting.

During his lifetime, Guschelbauer received all kinds of honors. In 1894, there was a huge celebration of his silver anniversary with the 3000th performance of the "Drahrer" song. In 1903, on the occasion of his 40th stage anniversary, he was given the honorary citizenship of Vienna. He was regarded as one of the last Viennese folk singers (called the "Scholz des Brettl"), and he is definitely the most-documented folk performer in contemporary press articles. Unfortunately his recordings were also made during the last period of his life and do not represent the full power of his incredible voice. His signature song "Alter Drahrer" has been reissued on Basiliusk DOCD-3001, and an example of his yodeling prowess can be found on DOCD-3010. This time around, two other facets of his performing are documented. The *Deutschmeisterlied* "Dort wo der Spleni kerzenegrad als Spleni Posten steht" (9) shows him as a spirited performer of a hearty march song which gives him a chance to really loosen up in a boisterous and rollicking way. At the end, he applauds himself with a strong "Bravo, Guschelbauer!" The couplet *Das muß ein Frauenzimmer sein* (That must be some kind of woman) (10), on the other hand, shows a totally different side of him. Here he needs to lower the impact of his voice in order to lead up to intricate punch-lines. Recitative and sensitive singing expresses the various moods of the lyrics. Although the styles of these two songs are very different, Guschelbauer seems to feel right at home in both of them and convinces the listener accordingly.

LÉO UHL (1875–1934)

In contrast to most of his colleagues, he came from an old Viennese middle-class family. His great-uncle was the old mayor Eduard Ritter von Uhl, his father owned a barbershop in Lerchenfeld. He already started to sing at 14 in a duet with his cousin Ludwig Gruber who later became a songwriter. At their first public appearance at the "Heimbacher" they performed old "Tanz" (dances). Uhl then joined a traveling theater group. Back in Vienna, he spent the 1890s as a singer with Mirzl Kühnel, then with Guschelbauer and Montag.

Uhl's heyday were his two years at the "Gartenbau", appearing in a duet with Martin Schenk. He was a member of the "Budapester Orpheumgesellschaft" for five years, contrasting Eisenbach's humorous act with his Wienerlied interpretations. From 1912 until 1919 he was director of the "Neues Orpheum" at the Lerchenfelder Gürtel, which was regarded as a renowned metropolitan variety stage. Uhl later withdrew to Salmannsdorf, where he ran a pub called "Alt-Wiener Platzler," and only occasionally performed in radio broadcasts. Hubert Marischka engaged him for the

operetta "Walzer aus Wien" at the Stadttheater. In the 1920s, Leo Uhl was described as "the classic performer of Viennese songs," "the most original, authentic of the Viennese song performers from the good old days," "from the genuine school of folk art," and as "the last of the Viennese folk singers." The recordings by Leo Uhl are also completely devoted to the Wienerlied, and thus are different from most others on this CD. But his work is also typical for the later folk singer scene of Vienna. His dedication to the authentic song material guaranteed that the older styles were not entirely superseded by the prevailing newer, fashionable songs. His famous showpiece, Gruber's "Landpartie im Zeiserlwag'n," has unfortunately not been captured on record, but some other equally interesting examples of his varied song repertoire are available. The totally unsuitable title *Stumpfsinn-Verse* (Stupidity verses) (24) hides a rural song medley, as usually performed by natural singers. The outstanding feature of this interpretation is not so much Uhl's vocal, although it gives him a chance to prove that he can yodel quite well, but rather the unusual accompaniment. The piano is complemented by a clarinet that adds a delicate higher voice to the vocal, which lends a special appeal to the recording. The couplet *Das Züngerl hat a Schneit* [sic!] (A sharp tongue) (25) is about the Viennese speech. Leo Uhl shows firm knowledge of the robust language spoken in the outer districts of Vienna. Even when using strong language, he never lapses into the widemouthed jargon that nowadays is often falsely regarded (and sold) as typical Viennese dialect. Even when descending a step lower and depicting the Viennese "Beißer" in *Leutehn macht's Platz* (Make room, people) (27), he has still not reached the level of speech that one would expect in these surroundings today. He finally presents the soft, round Viennese language, as used in colloquial speech among the middle-class citizens, in the woeful-sentimental song 's *alte Wean is nimmer mebr* (Old Vienna isn't like it used to be) (26), written by his relative Ludwig Gruber. Thus, Uhl presents a short linguistic study on the side, and he also proves his abilities as an artful whistler. As usually in this series, the sound recordings in this collection were taken from extremely rare original records that are not always in the condition one would wish for. However, the historical value of the music definitely warrants the reissue of this important material. We sincerely hope that the listeners will agree after hearing this CD.

ERNST WEBER
 Wiener Volksliedwerk
 (Translation: Klaus Kilian)

1. Josef Modl: Trink ma no a Flascherl (Wilhelm Hinsch – Josef Modl) Favorite 1-27080 (2750-o)	3:15
2. Josef Modl: Der lustige Strohwitwer (Hollaender – Josef Modl) Favorite 1-27081 (2751-o)	2:28
3. Carl Lorens: Nur a Bier will ich hab'n (Carl Lorens) Favorite 1-27413 (8137-o)	2:44
4. Carl Lorens: A so a blöder Kerl (Carl Lorens) Favorite 1-27415 (8139-o)	2:28
5. Hansi Führer: Heut reiß i der Welt die Haxen aus (Kinder! Wer kein Geld hat, der bleibt z'haus) (Alfons Mayer) Odeon No. 8054. (V 6)	2:22
6. Hansi Führer: Mir gefällt's nur in Wien (Carl Lorens) Odeon No. 8019. (V 5)	2:03
7. Fritz Kleber und Hansi Führer: Deutschmeister und Wäschermädel (Unbekannt) Odeon No. 8078. (V 105)	2:01
8. Fritz Kleber und Hansi Führer: Die biblische Geschichte (Carl Lorens) Zonophone X-24126. (743 r)	2:39
9. Edmund Guschelbauer sen.: Deutschmeisterlied (Theodor F. Schild) Gramophone G.C.-2-42565 (735 z)	2:50
10. Edmund Guschelbauer sen.: Das muß ein Frauenzimmer sein (Edmund Guschelbauer – Joseph Philippi) Gramophone G.C.-2-42564 (734 z)	2:31
11. Poldi Schober: Auf der Lahmgruab'n und auf der Wieden (Franz Böhm) Odeon 306799 (Ve 1128)	2:30
12. Carl Lorens: Die süsse Schwiegermutter (Carl Lorens) Favorite 1-27411 (8135-o)	2:51
13. Carl Lorens: Mir ist mei Alte g'storb'n (Carl Lorens) Favorite 1-27414 (8138-o)	2:51
14. Carl Lorens: D' Liab bringt mich um (Carl Lorens) Favorite 1-27416 (8140-o)	3:02
15. Carl Lorens: Wann i no amal auf d' Welt komm, so wir i a Aff (Carl Lorens) Favorite 1-27412 (8136-o)	2:34
16. Hansi Führer: Schiab' i denn net eh' an (Carl Lorens) Zonophone X-23078. (6882 b)	2:30
17. Hansi Führer: G'stanzln (Trad. – Carl Lorens) Odeon No. 8056. (V 12)	2:18
18. Hansi Führer: Schackerl, Schackerl (Theodor Wottitz) Zonophone X-23079. (6883 b)	2:45
19. Hansi Führer: D' Linzerin (Unbekannt) Odeon No. 63142. (VX 254 2)	2:32

20. Hansi Führer: Wenn nur der nicht explodiert (Carl Lorens) Odeon No. 63131. (VX 253 2)	2:40
21. Carl Lorens: Hab'n Sö schon an Luftballon (Carl Lorens) Favorite 1-27417 (8142-o)	3:10
22. Carl Lorens: Wir brauchen keine Weiber mehr (Carl Lorens) Favorite 1-27418 (8143-o)	3:51
23. Rosa Bauer: Der erste Ball im Himmel (Rudolf Kronegger – Josef Hadrawa) Zonophone X-23128. (4062 1/2 1)	2:52
24. Leo Uhl: Stumpfsinn-Verse (Carl Lorens/Trad.) Columbia D 3052 (12551-1-1)	2:23
25. Leo Uhl: Das Züngerl hat a Schneit (sic!) (Unbekannt) Scala No. 44944. (44944)	2:33
26. Leo Uhl: 's alte Wean is nimmer mehr (Ludwig Gruber – Joseph Philippi) Odeon No. 8185. (V 77 2)	2:03
27. Leo Uhl: Leuteln macht's Platz (Ludwig Gruber) Beka No. 44587 (44587)	2:52
	Total 72:22

1, 2:	<i>Josef Modl mit Ensemble und Klavierbegleitung</i>
3, 4, 12–15, 21, 22:	<i>Carl Lorens, begleitet vom Pischinger-Terzett*</i>
5, 6, 16–18:	<i>Hansi Führer mit Klavierbegleitung</i>
7, 8:	<i>Fritz Kleber und Hansi Führer mit Klavierbegleitung</i>
9, 10:	<i>Edmund Guschelbauer sen. mit Klavierbegleitung</i>
11:	<i>Poldi Schober mit Schrammelquartett „Pischinger“</i>
19, 20:	<i>Hansi Führer mit Orchesterbegleitung</i>
23:	<i>Rosa Bauer mit Klavierbegleitung (wahrscheinlich Rudolf Kronegger)</i>
24:	<i>Leo Uhl mit Klavierbegleitung und Klarinette</i>
25–27:	<i>Leo Uhl mit Klavierbegleitung</i>

* Originalplatten aus dem Besitz des Bezirksmuseums Meidling

VERBODEN OM ERSTELING, UITRECHTE, BESONDEERS VERVIELVACHTING (AUSSER

ZUM PERSÖNLICHEN GEBRAUCH), VERMIETUNG, AUFZUHRUNG, SEILDUNG, VORBEHALTEN



A DOCUMENT PRODUCTION
BASILISK RECORDS



document
DOCD-3017

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

AUSTRO
MECHANA

A A D

© 1996 by
Document Records, Vienna

Viennese Folk Singers
**TRINK MA NO
A FLASCHERL**
Wiener Volkssänger
(1903-1914)