

ROMANTIKER IN ZWIELICHTIGER GESELLSCHAFT

TEXTE AUS *DES KNABEN WUNDERHORN* IM CABARET DER JAHRHUNDERTWENDE

Gertrud Maria Rösch

ZUSAMMENTREFFEN DES SCHEINBAR UNVEREINBAREN

Eine romantische Liedersammlung und das Cabaret der Jahrhundertwende scheinen sich auf den ersten Blick wenig zu berühren. Dieser Eindruck täuscht jedoch, wurden doch Texte aus *Des Knaben Wunderhorn* Teil dieser neuen Bühnenkunst um 1900. Diese unerwartete Wahlverwandtschaft hat mehrere Gründe. Zu ihnen gehören die Aufführungssituation des Cabarets und seine thematischen Schwerpunkte, die Erotik, Provokation und Gesellschaftskritik ‚von unten‘, aus der Sicht der Randständigen, eingeschlossen. Vor allem drückt sich darin eine produktive literarische Rezeption aus, die selektiv nicht nur Lieder und Gedichte der Romantik, sondern auch andere Lyrik und Prosa betraf, etwa von Christoph Martin Wieland (1733–1813), Jakob Michael Reinhold Lenz (1751–1792) und Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832). Deren Texte wurden keineswegs parodiert, wie dies mit Werken Friedrich Schillers (1759–1805) und der zeitgenössischen Autoren des Naturalismus und Symbolismus geschah, sondern zitiert, d.h. in den Bedeutungskontext des neuen Mediums direkt-referierend und nicht indirekt-anspielend eingebaut.¹

Am Beispiel der Lieder aus *Des Knaben Wunderhorn* (entstanden 1806–1808) und ihrer konkret dokumentierbaren Aufführungssituation im Münchner Cabaret ‚Die Elf Scharfrichter‘ (1901–1903) soll dieser ungewöhnliche Zusammenhang vorgeführt werden. Diese Rezeption soll die soziohistorischen und literarischen Rahmenbedingungen mit erfassen und insbesondere klären,

¹ Neben den Chansons wurden Dialoge und kurze Szenen gespielt, die zeitgenössische Stücke parodieren. Zu den so am häufigsten verspotteten Autoren gehören Hermann Sudermann, Gerhart Hauptmann und Maurice Maeterlinck (als Ysidore Mysterlinck). Warum Maeterlincks Dramen die Parodie geradezu herausforderten, erklärt Bayerdörfer, Hans-Peter: *Eindringlinge, Marionetten, Automaten. Symbolistische Dramatik und die Anfänge des modernen Theaters*, S. 203f. – Eine ausführliche Darstellung des Cabarets im sozialhistorischen Kontext gibt der Beitrag von Rösch, *Satirische Publizistik, Cabaret und Ueberbrettel zur Zeit der Jahrhundertwende*. Für diesen wie für den vorliegenden Beitrag wurden die Zensurakten im Staatsarchiv München ausgewertet; deren Signaturen lauten: Pol.Dir. München 2057/1; Pol.Dir. München 2057/2; Pol.Dir. München 2057/3.

welche Aspekte der Romantik um die Jahrhundertwende aufgegriffen und umcodiert wurden.

LITERARHISTORISCHE RAHMENDATEN ZUM CABARET UM 1900

Die Gründung des Kabarets in Deutschland steht im Zeichen der Nationalisierung. Vorbild seiner kurzlebigen Konjunktur war das Pariser Cabaret ‚Le Chat Noir‘, das Rodolphe Salis (1851–1897) am 18. November 1881 gegründet hatte. Die Bezeichnung ‚cabaret artistique‘ umschloss beides: Gaststätte und Kleinkunst-Bühne.² Erst 1894 taucht das Wort ‚Kabarett‘ im Deutschen auf, aber der nicht-deutsche Begriff wird programmatisch bis in die 20er Jahre weitergepflegt.

Diese ursprünglich französische Erfindung veränderte beim Import nach Deutschland nicht nur den Namen, sondern zugleich seinen Charakter. Das erste Cabaret in Deutschland hieß ‚Buntes Theater (Ueberbrettli)‘ und wurde am 18. Januar 1901 gegründet, mithin an keinem gewöhnlichen Datum, denn es war der Tag der Reichsgründung.³ Gespielt wurde mit großem Erfolg in den Räumen der ‚Secessionsbühne‘ nahe dem Alexanderplatz, ehe Ernst von Wolzogen (1855–1934), der künstlerische Direktor, sich in der Köpenicker Straße ein eigenes Theater bauen ließ. So wie das Datum der Eröffnung schon bedeutungsvoll aufgeladen war, so wurde auch das Cabaret beschwert mit kunst- und volkspädagogischen Zwecken. ‚Ueberbrettli‘ war ein programmatischer Neologismus, der sich an Friedrich Nietzsches (1844–1900) ‚Übermensch‘ anlehnte und mit diesem Namen den Anspruch erhob, dass diese Form der Kleinkunst qualitativ über dem Variété stand.

In München warb ebenfalls ein Cabaret um Publikum: ‚Die Elf Scharfrichter‘, die in einem ehemaligen Fechtboden der Gaststätte ‚Zum Goldenen Hirschen‘ in der Türkenstraße 27 unterkamen.⁴ Mit dieser Adresse war diese Bühne auch soziologisch dort verankert, wo sie der Lokalität nach hingehörte, in der Bohème. Sie war eine Artikulationsform dieser Lebenswelt, die am

² Von den vier bis zum 15. Jh. überlieferten Bedeutungen (Kellereingang – Holzschläger zum Waschen der Wäsche – Vordach – Schenke) wurde im 17. Jahrhundert aus einer Bedeutung – Schenke – gleichsam als Metonym ‚Gasthaus‘ und als neue Variante ‚Servierplateau‘. Im 19. Jh. geht diese Spezifizierung noch weiter: ‚Gasthaus‘ – ‚Servierplateau‘ – ‚literarische Kneipe‘ und ‚Kleinkunstbühne‘ sind als Bedeutungen nachweisbar.

³ Die Proklamation Wilhelms I. zum Deutschen Kaiser hatte am 18. Januar 1871 in Versailles stattgefunden; zweihundert Jahre vorher hatte sich Friedrich I. selbst zum preußischen König gekrönt.

⁴ Das Bekenntnis zur Volkstümlichkeit prägte das Selbstbild der Truppe; deutlich ist dies herauszulesen aus der Ausgabe von ‚Bühne und Brettli‘ vom 2.3.1903 (‚Elf-Scharfrichter-Nummer‘). Diese Gründungslegende revidiert jedoch Schmitz, Elf Scharfrichter, S. 283.

Rande der bürgerlichen Gesellschaft existierte und den Angehörigen verschiedener sozialer Schichten einen Raum gab, in dem sie mit den Künstlern zeitweise fraternisieren konnten. Diese Verwurzelung in der regionalen Mentalität, ebenso die für die Bohème typische Spontaneität, die Einfachheit und Volksnähe bestimmten mindestens das Selbstbild der ‚Scharfrichter‘.

Provokation war in jedem Fall das Signum des Unternehmens, das aber zum Überleben der verspotteten Bürger als des Publikums bedurfte.⁵ Vor allem zeichneten sich die Scharfrichter durch das rituell den Abend eröffnende Gruppenlied aus, das der Kritiker Leo Greiner (1876–1928; als Scharfrichter Dionysius Tod genannt) mit dem Komponisten Hans Richard Weinhöppel (1867–1928; alias Hannes Ruch) geschrieben hatte.⁶ Die Theaterzensur beobachtete wachsam diese Darbietungen der ‚Elf Scharfrichter‘, so dass mehrere Polizeiberichte darüber existieren. In Zivil anwesende Polizisten informierten als Augenzeugen über den Verlauf einzelner Abende sowie über die Zusammensetzung und die Reaktionen des Publikums. Auf diese unveröffentlichten und teilweise in der Forschung noch nicht ausgewerteten Berichte stützen sich die folgenden Ausführungen. Die Veranstaltungen waren als geschlossen angemeldet, die Preise der namentlich auszustellenden Karten lagen außerordentlich hoch.⁷

Die REZEPTION DER ROMANTIK UND DER *WUNDERHORN*-SAMMLUNG UM 1900

Die beiden Herausgeber, Clemens Brentano (1778–1842) und Achim von Arnim (1781–1831), verbanden mit der Liedersammlung, deren drei Bände zwischen 1806 und 1808 erschienen, ein kulturpolitisches und pädagogisches Ziel: die Durchsetzung einer direkt im Volk verwurzelten Poesie. Die Arbeit war von spürbarer Emphase getragen, die Goethe in seiner Rezension in der ‚Jenaischen allgemeinen Literatur-Zeitung‘ (Ausgabe vom 21.–22. Januar 1806) durchaus würdigte: „Die Herausgeber haben solche mit soviel Neigung, Fleiss, Geschmack, Zartheit zusammengebracht und behandelt, dass ihre

⁵ Helmut Kreuzer, *Die Bohème. Beiträge zu ihrer Beschreibung*. Stuttgart 1968.

⁶ Das Scharfrichter-Lied ist abgedruckt in Schmitz, *Die Münchner Moderne*, S. 537, ebenso bei Kühn, S. 44.

⁷ Für die Galaexekution am 13. April 1901, d. h. die Premiere, waren 9,99 Mark Garderobegebühr zu zahlen, für die weiteren Vorstellungen ab dem 15. April 2,99 Mark. Zum Vergleich: Ein Tagesmenü im Restaurant wurde etwa um die Hälfte dieser Summe, für 1 Mark bis zu 1,50 Mark, angeboten. Studenten und künstlerisch Tätige konnten ermäßigten Eintritt für 99 Pfennig erhalten. Diese Preise wurden veröffentlicht in den MNN [Münchner Neueste Nachrichten], 16.4.1901, vgl. Staatsarchiv München, Pol.Dir. München 2057/1. Auf dem gleichen Bogen ist vermerkt, dass der Verein der Polizeidirektion ordnungsgemäß als „geschlossen“ gemeldet sei.

Landsleute dieser liebevollen Mühe nun wohl erst mit gutem Willen, Teilnahme und Mitgenuss zu danken hätten.“ Die Lieder und Gedichte stellten eine höchst heterogene Mischung dar: „Neben Liebesliedern, geistlichen Liedern, Kinder-, Jäger- und Schäferliedern, findet sich eine ganze Reihe von Kriegs- und Soldatenliedern“, so Friedrich Strack in seiner Darstellung der Sammlung.⁸

Das wirkungsmächtige Konstrukt einer Dichtung, die den Charakter der Ursprünglichkeit mit reflektierten Mitteln – die Eingriffe der Herausgeber beweisen dies – erzeugen konnte, setzte sich durch: „Dieses Buch kann ich nicht genug rühmen, es enthält die holdseligsten Blüten des deutschen Geistes, und wer das deutsche Volk von einer liebenswürdigen Seite kennen lernen will, der lese diese Volkslieder“, urteilte Heinrich Heine (1797–1856) in seiner *Romantischen Schule* (1835). Um 1900 war die Liedsammlung in einer Prachtausgabe erhältlich, die von 1874 bis 1876 in Wiesbaden erschienen war. Bearbeitet hatten sie der Dialektforscher Anton Birlinger (1834–1891) und der Germanist und Lehrer Wilhelm Crecelius (1828–1889). Sie hatten Teile weggelassen, aber auch andere Texte ergänzt, war doch inzwischen aus dem Wipersdorfer Nachlass von Achim von Arnim weiteres Material aufgetaucht, das der Volksliedforscher Ludwig Erk (1807–1883) schon 1854 als vierten Band des *Wunderhorns* ergänzt hatte. Der wissenschaftliche Ort der Bearbeiter in der Volksliedforschung zeigt auch die Einordnung dieser Texte als Beweis genuiner nationaler Kulturleistung (vgl. dazu den Beitrag von N. Nassaridse in diesem Band). So hatte schon August Heinrich Hoffmann von Fallersleben (1798–1874) in einer umfangreichen Übersicht über die Wirkung des Werkes bestätigt, es sei von „nachhaltiger guter Wirkung, zunächst auf unsere lyrische Poesie, dann auch auf die Musik und die zeichnenden Künste“ gewesen; er schloss markant: „Das Wunderhorn hat seine Sendung erfüllt.“⁹

KÜNSTLERISCH-LITERARISCHE SCHWERPUNKTE DES CABARETS UM 1900

Das Cabaret ist eine Gattung der darstellenden Kunst, bei der nicht nur der Text allein Gegenstand der Interpretation sein darf, sondern die Aufführungssituation mitzubeschreiben ist. Die Quellenlage erweist sich hier als heterogen: Überliefert sind Programme einzelner Spielzeiten, Erinnerungen der Mitwirkenden und Zuschauer, nicht zuletzt die Polizeiberichte über den Verlauf einzelner Abende und die Reaktionen des Publikums. Auskünfte über spontane Änderungen am Text, Mimik und Raumsituation sind nur mehr in weni-

⁸ Strack, Arnim, Brentano und das Wunderhorn, hier S. 132.

⁹ Zit. nach: Schlechter, Ein Knab auf schnellem Roß, S. 92.

gen Fällen und exemplarisch zu ermitteln. Im Gegensatz zum Drama lebt das Cabaret von der für die satirische Publizistik zentralen Aktualität und Halbfiktionalität, die einen Wissenszusammenhang beim Publikum voraussetzt und diesen durch Anspielungen provoziert. Die „permanente Fiktionsdurchbrechung“ geschieht durch die Conference, die einzelne Nummern verbindet, wie auch durch die Mitwirkenden selbst, die nur zu den szenischen Einlagen, den Einaktern, kostümiert sind, ansonsten aber neben dem Rollen-Ich des vorzutragenden Textes stets als mimende Person präsent bleiben. In dieser „reduzierten Fiktionalität“ verwirklicht das Cabaret ein Element des epischen Theaters.¹⁰ Indem das Cabaret die für das naturalistische Illusionstheater so wichtige vierte Wand beseitigte, den Kontakt mit dem Publikum suchte und sich neuen Formen – etwa Einakter, Pantomime und Schattenspiel – zuwandte, arbeitete es auch der Bühnenreform und der theatralischen Avantgarde vor.¹¹

Die Aufführungsbedingungen des Cabaret verlangten eine andere Sprache ~~und andere Formen, als sie der symbolistischen und naturalistischen Lyrik eigen waren.~~ Daher beansprucht die Cabaret-Lyrik in der Dichtung der Jahrhundertwende einen eigenen Platz, weil sie besonderen Produktions- und Rezeptionsvorgaben genügen musste. Rollengedichte, zumal wenn sie Dialoge oder wörtliche Reden enthielten, ließen sich besonders wirkungsvoll rezitieren und paßten daher in die halbdramatischen Vorführungen der Cabarets. Die Texte sollten gut zu singen sein, verlangten eingängige Reime, auch Refrains, deren Wiederholung den Vortrag strukturierte, und lautmalende Elemente, die ihrerseits den Text der Musik annäherten und so der Vertonung entgegenkamen. Diese Verpflichtung auf wirkungsvollen Vortrag zwang zur Suche nach immer neuen geeigneten Texten, und damit geriet neben zeitgenössischen Texten auch die Lyrik vom Sturm und Drang bis zur Romantik in den Blick.

Die Programme der Jahre 1901 bis 1903 sind im Original erhalten und ermöglichen es, die Zusammenstellung von Spielszenen und Liedvorträgen zu überschauen, die für ein Monatsprogramm jeweils vorgesehen waren. Die Aufführungssituation selbst läßt sich daraus noch nicht rekonstruieren; dazu können jedoch sowohl einzelne Berichte der Polizeifunktionäre¹² dienen, die sich in den Zensurakten erhalten haben, wie auch die Zeitungsartikel, in de-

¹⁰ Vogel, Fiktionskulisse, S. 61–77.

¹¹ Auf diesen Aspekt weisen bes. hin Schmitz, Elf Scharfrichter, S. 280–282; Sprengel, Schall und Rauch, hier S. 11.

¹² Ein Glücksfall ermöglicht die Rekonstruktion eines Abends, den 11. Mai 1901, denn diese Aufführung etwa einen Monat nach der Eröffnung des Cabarets ‚Die Elf Scharfrichter‘ wurde von dem anwesenden Polizeifunktionär, Ludwig Simerl mit Namen, an seine Behörde berichtet. Vgl. Bericht von Ludwig Simerl vom 12. Mai 1901, Staatsarchiv München, Pol.Dir. München 2057/1. Er fasst die einzelnen Titel zu acht Gruppen zusammen, wohl ein Hinweis, wo die Conference, für die er keine Stichpunkte überlieferte, sich jeweils dazwischen schaltete. Die einzelnen Nummern dieses Abends sind dargestellt bei Rösch,

nen jeweils Premierenabende besprochen wurden. Sie geben einen lebhaften Eindruck von der Atmosphäre und dem Verlauf des Abends, der heute umso wertvoller ist, weil die in den Programmheft abgedruckten Nummern durch die Conférence verbunden wurden, die zur Stimmung und zu den aktuellen Anspielungen des Abends wesentlich beitrug.

ÄLTERE UND ZEITGENÖSSISCHE TEXTE IM ZEICHEN DER PROVOKATION

Im Programm dieses Cabarets wechselten sich Texte zeitgenössischer Autoren mit Rückgriffen auf ältere Literatur ab, ebenso waren Parodien vertreten; neben kurzen Spielszenen standen Lieder und Gedichte. Sie liefern den Rezeptionskontext für die hier vorzustellenden Lieder aus *Des Knaben Wunderhorn*. Die Gedichte aus dieser Sammlung stehen dank ihrer Anzahl an der Spitze der nicht-zeitgenössischen Texte.

Schon in der gut dokumentierten Aufführung am 11. Mai 1901, also ein gutes Vierteljahr nach der Eröffnung, wurden drei Lieder gesungen: Der Scharfrichter Hannes Ruch sang ‚Das Straßburger Mädchen‘ aus *Des Knaben Wunderhorn*.¹³ Dann trug Friederike Gutmann-Umlauf drei Chansons vor: ‚Lukrezia‘ von Jodok (d. i. Hanns v. Gumpfenberg; 1866–1928) sowie ‚Die Dirne‘ von Karl Friedrich Henckell (1864–1929) und ‚Die Musik kommt‘ von Detlev von Liliencron (1844–1909), ehe ein weiteres Kurzdrama gespielt wurde. Später am Abend trug Frank Wedekind (1864–1918) drei Nummer selbst vor: ‚Die 7 Rappen‘, ‚Galathea‘, ‚Franziskas Abendlied‘.¹⁴ Ihm folgte die Star-Interpretin, Marya Delvard (1875–1965), mit den Liedern ‚Die Judentochter‘, ‚Ilse‘¹⁵ und ‚Spinnerlied‘, außer ‚Ilse‘ von Wedekind waren dies Gedichte aus *Des Knaben Wunderhorn*.¹⁶

Satirische Publizistik, Cabaret und Ueberbrettel. Als Vergleich halte man dagegen den Bericht von Hans Carossa, Reise zu den Elf Scharfrichtern; auch abgedruckt in: Schmitz, Die Münchner Moderne, S. 529–535.

¹³ Das Straßburger Mädchen. Fliegendes Blatt, aus: Des Knaben Wunderhorn I, S. 178. Das Gedicht war laut Programm vertont von Frigidius Strang (d.i. der Rechtsanwalt Robert Kothe). „Im Schlosse Mirabel“ stammt von O.J. Bierbaum, abgedruckt bei Kühn, S. 49.

¹⁴ Die Texte Wedekinds sind gedruckt, vgl. Werke 1, S. 88 (unter dem Titel ‚Die sieben Hellen‘), 20 und 74f.

¹⁵ Wedekind, Werke 1, S. 26f; von diesem Lied existiert eine frühere, im Wortlaut direktere Fassung von 1894. In den Programmen der ‚Elf Scharfrichter‘ vom Oktober 1901 und vom Februar 1902 waren zwar stets Chansons von Wedekind angekündigt, aber nicht die Texte abgedruckt wie bei den anderen Nummern des Abends. Es muss daher offen bleiben, ob Wedekind oder Delvard jemals eine andere als die bei Bierbaum abgedruckte Version des Chansons ‚Ilse‘ vortrugen. Zu Wedekinds Verhältnis zum Cabaret auch Schmitz, Elf Scharfrichter, S. 281–282.

¹⁶ Die Judentochter, in: Des Knaben Wunderhorn I, S. 237; unter dem Titel ‚Spinnerlied‘ finden sich zwei unterschiedliche Texte, vgl. Des Knaben Wunderhorn III, S. 39f. und 43.

In diesen Liedern dominierte der faszinierte, voyeuristische Blick auf die Frauenfiguren der Dekadenz. So erzählt in Wedekinds Rollengedicht ‚Ilse‘ eine Frau ihr erstes erotisches Erlebnis, das Ende ihrer Unberührtheit und zugleich der Anfang ihrer Libertinage, mit der sie sich brüstet. Diese Kindfrau ist, ebenso wie die femme fatale, geboren aus einer Wunschvorstellung, weil sie beide als Lebensentwurf in Opposition zum bürgerlichen Modell der Ehefrau als entsagungsvoller Partnerin des Mannes und zum Kind als dem ahnungslosen, behüteten und asexuellen Wesen stehen.¹⁷ Von daher ist der Text ein ästhetisch vermittelter, indirekter Anschlag auf die Meinungen der kompakten Majorität, die im Publikum saß. Rezeptionsästhetisch gesprochen passt dieses Gedicht in das Milieu, für das es geschrieben wurde, das Cabaret, das die bürgerliche Solidität vorsätzlich provozieren wollte.

Aber auch das Gegenbild zur lustvoll triumphierenden Hetäre ist präsent, etwa in Henckells Lied ‚Die Dirne‘, das am gleichen Abend vorgetragen wurde.

*Schleiche auf dunklem Flur,
Schleppe grauen Gram.
Bin ja, bin ja nur
Eine alte Hur’;
Habt mich für Geld.
Kenne auf der Welt
Keine Scham –
Ein Tier!¹⁸*

LIEDER AUS DES KNABEN WUNDERHORN

Zu den bevorzugten Frauentypen der Epoche, die auch in der Cabaret-Lyrik erscheinen, können neben der Dirne (wie im Gedicht von Henckell) und der Kindfrau (in ‚Ilse‘) auch die Exotin und damit die schöne Jüdin gerechnet werden kann. Daher fügt sich das mündlich überlieferte Gedicht ‚Die Judentochter‘ gut in diese Typologie weiblicher Verführerinnen ein. Die Tochter entspringt zunächst absichtsvoll aus der mütterlichen Kontrolle, um einen Mann zu treffen. Das ist in der rigiden Geschlechterordnung der Jahrhundertwende ebenso eine Provokation, wie es das in dem Jahrhundert gewesen sein mochte, in dem das Lied vage situiert ist:

¹⁷ Dazu Ruth Florack, Wedekinds ‚Lulu‘. Zerrbild der Sinnlichkeit. Tübingen 1995, bes. S. 40–56.

¹⁸ Karl Henckell, Gesammelte Werke 2: Buch des Kampfes. München 1921, S. 44f. Das Lied erinnert unerwartet drastisch an die Gegenseite der erotischen Libertinage, die Verelendung und Verachtung des Dirnenleben.

Es war eine schöne Jüdin,
Ein wunderschönes Weib,
Sie hatt' ein schöne Tochter,
Ihr Haar war schön geflochten,
Zum Tanz war sie bereit.

Auf der Gasse trifft das Mädchen auf den Mann, der sie nun in seine Gewalt nehmen möchte, durch Heirat und Taufe. Das verweigert das Mädchen mit einem Rekurs auf ihre Herkunft, von der sie sich aber zugleich lossagt.

Die Mutter wandt den Rücken,
Die Tochter sprang in die Gaß,
Wo alle Schreiber saßen:
„Ach liebster, liebster Schreiber!
Was thut mir mein Herz so weh.“

„Wenn du dich lässest taufen,
Luisa sollst du heissen,
Mein Weibchen sollst du seyn.“
„Eh ich mich lasse taufen,
Lieber will ich mich versaufen
Ins tiefe, tiefe Meer.“

Gut Nacht, mein Vater und Mutter,
Wie auch mein stolzer Bruder,
Ihr seht mich nimmermehr!
Die Sonne ist untergegangen
Im tiefen, tiefen Meer.¹⁹

Die gleichlautenden Schlusszeilen der Strophe vier und fünf deuten auf ihren selbstgewählten Tod hin, der aus der rudimentären Charakterisierung der Figuren in der Ballade nicht wirklich erklärbar ist. Umso vertrauter ist der Tod der Frau wiederum aus einer misogynen Geschlechterordnung, die jede Form weiblicher Erotik, die nicht domestiziert werden kann, mit Strafe ahndet. Der Tod ist also die kulturell zwanghafte Folge eines doppelten Tabubruchs, den die junge Frau – angetrieben von ihrem Verlangen nach Selbstbestimmung – begeht.

¹⁹ Die Judentochter, in: Des Knaben Wunderhorn I, S. 237; Kommentar in Bd. 9,1, S. 432–434. Der anonyme Text hat eine umfangliche Geschichte. Zunächst verwendete Achim von Arnim die Ballade in seiner Erzählung ‚Die Majoratsherren‘, jedoch in einer umgeschriebenen Fassung. Näher an dem hier zu erörternden Zeitraum ist jedoch der Einzeldruck des Gedichtes durch Oskar Kokoschka und Herwarth Walden, der 1916 im Verlag ‚Der Sturm‘ erschien, wengleich ohne Jahr. Vertont wurde das Gedicht von Johannes Brahms; auch bei Stockmann, Des Knaben Wunderhorn in den Weisen seiner Zeit, S. 59 ist eine Melodie überliefert.

Ein weiterer Frauentyp faszinierte um die Jahrhundertwende durch die Kindlichkeit und Unberührtheit. Mit dieser erotischen Grenzsituation spielte wiederum das Lied ‚Das Straßburger Mädchen‘. Der Diminutiv ‚Mädelein‘ und das Epitheton ‚schwarzbraun‘ weisen auf Exotik und Kindlichkeit hin, mit der sie den Mann – ebenfalls als ‚Knab‘, d. h. als jugendlich apostrophiert – anzieht. Es kommt zu einer erotischen Begegnung, die sowohl durch das lyrische Ich wie auch durch die Figurenrede angedeutet wird. Die dreifache Gegenwehr der Frau deutet hier einen vehementen Austausch von Gesten an, die aus der letzten Zeile der ersten Strophe – „Er thut sie wohl anfassen.“ – nicht sofort zu erschließen ist. Verräterisch ist jedoch in der zweiten Strophe das Bild des roten Weins, den das Mädchen nicht verschütten darf, mit dem expliziten Hinweis: „Der Wein thut sehr viel gelten.“ Die dritte Strophe hingegen erwähnt einen Verlust und die Suche des Mädchens; die parallele Wiederholung „Sie suchet hin, sie suchet her“ deutet an, wie heftig sie der Verlust auch trifft, der sich ~~unter dieser Linde“~~ ~~zugetragen hat. Die Summe dieser realen Gegenstände~~ addiert sich zu einer symbolischen Aussage, die durch den Kontext dieser Dinge erst möglich wird. Die rote Farbe steht für Sexualität und konkret die erste sexuelle Begegnung, in der das Mädchen ihre Jungfräulichkeit verliert. Die letzte Strophe, so bestätigt das auch der Kommentar, spielt auf das Motiv von den zwei Königskindern an, die nicht zueinander finden können. Allerdings liegt in der Anspielung auf das Wasser auch eine Anspielung auf den Tod der beiden Liebenden; konterkariert würde diese Assoziation jedoch durch die parallel gebauten Zeilen vier und fünf, die beiden Partnern unterstellen, sich verschmätzt zu haben. Dies wäre somit ein undramatisches und desillusionierendes Ende einer Liebesgeschichte, deren Verlauf ganz durch die Sexualmetaphorik erzählt wird. Metaphern und Allegorien sind die Kunstmittel, mit denen in diesen Texten das Nicht-Aussprechbare ständig beschworen wird, immer an der Grenze des Erlaubten, aber ohne sie zu überschreiten.

Bei den beiden Gedichten, die jeweils mit ‚Spinnerlied‘ überschrieben sind und unter diesem Titel auch im Programm auftauchen, ist nicht sofort zu entscheiden, welchen Text die Zuhörer wirklich geboten bekamen. Die folgende Interpretation möchte daher auch – ausgehend vom bisher dargelegten thematischen Kontext der anderen Lieder – einer solchen Entscheidung näher kommen.

Im ‚Spinnerlied‘ (‚Spinn, spinn, meine liebe Tochter‘) ist die Struktur des Liedes eindeutig; auch der Aufbau der jeweiligen Strophen ist von den gleichlautenden oder sprachlich kaum variierten Zeilen gekennzeichnet.²⁰ Bis auf

²⁰ Spinnerlied. (Mündlich.) [Spinn, spinn, meine liebe Tochter], aus: Des Knaben Wunderhorn III, S. 43; Kommentar Bd. 9,3, 80–82. Eine Melodie ist überliefert bei Stockmann, Des Knaben Wunderhorn in den Weisen seiner Zeit, 137; ebenso existiert eine Vertonung von Robert Schumann (op. 79.25).

die vierte der sieben Zeilen, d.h. bis auf die Mittelzeile, werden die anderen Verse nur variiert. Das ganze Lied ist eine Dialogrede zwischen Mutter und Tochter; das Mädchen soll spinnen, weigert sich aber mit dem Hinweis auf die schmerzenden Finger. Die Mutter verspricht ihr dafür Gegenleistungen, die sich beziehungsreich steigern. Zunächst sind es Schuhe, dann Strümpfe; beides waren um die Jahrhundertwende erotische Körperzonen, so dass es folgerichtig als nächstes der Mann erscheint, den die Mutter dem Mädchen kaufen will. Sofort – darin liegt eine Pointe – hören die Klagen des Mädchens auf: „Kann wahrlich gut spinnen“. Das ganze Gedicht käme aufgrund seiner dialogischen, sich steigernden Struktur und der komischen Pointe durchaus als Cabaret-Nummer in Frage.

*Spinn, spinn, meine liebe Tochter,
Ich kauf dir ein paar Schuh.
Ja, ja meine liebe Mutter,
Auch Schnallen dazu;
Kann wahrlich nicht spinnen,
Von wegen meinem Finger,
Meine Finger thun weh.*

*Spinn, spinn, meine liebe Tochter,
Ich kauf dir ein paar Strümpf.
Ja, ja meine liebe Mutter,
Schön Zwicklen darin;
Kann wahrlich nicht spinnen,
Von wegen meinem Finger,
Mein Finger thut weh.*

*Spinn, spinn, meine liebe Tochter,
Ich kauf dir einen Mann.
Ja, ja meine liebe Mutter,
Der steht mir wohl an;
Kann wahrlich gut spinnen,
Von all meinen Fingern,
Thut keiner mir weh.*

*(1) Spinn, Mägdlein, spinn!
So wachsen dir die Sinn,
Wachsen dir die gelbe Haar,
Kommen dir die kluge Jahr!*

*(2) Ehr, Mägdlein, ehr
Die alte Spinnkunst sehr;
Adam hackt und Eva spann,
Zeigen uns die Tugend-Bahn.*

*[(4) Sitz, Mägdle, sitz,
und deine Finger spitz;
greiff die Kunckel muthig an,
strecke deine Finger dran;
sitz, Mägdle, sitz.]*

*[(5) Halt, Mägdle, halt,
die Spindel mit Gewalt;
halt sie in der rechten Hand, dann sie
nähret Stadt und Land;
halt, Mägdle, halt.]*

[(6) Greiff, Mägdle, greiff,
nach deinem Espe steiff,
und ihm an die Spindel schieb,
das gibt ihr den Lauff, den Trieb; greiff,
Mägdle, greiff.] ...

(Letzte Strophe:)
Dank, Mägdlein, dank
Dem Herrn, daß du nicht krank,
Daß du kannst fein oft und viel
Treiben dieses Rockenspiel.
Dank, Mägdlein, dank.

Diese Vermutung lässt sich stützen, wenn man der Symbolik des Spinnens weiter nachgeht; dafür liefert das titelgleiche zweite Gedicht ‚Spinnerlied‘ (‚Spinn, Mägdlein, spinn!‘) wertvolle Anhaltspunkte. Der Abdruck im ‚Wunderhorn‘ führt davon lediglich neun Strophen an, die – wie der Kommentar vermerkt – mit einer volkstümlichen Eingangsstrophe beginnen, dann drei Strophen mit biblischen Anspielungen bringen; diesen folgen allegorische Tugendermahnungen. Dieses moralisierende Lied mit seinem refrainartigen Eingang hat den Rhythmus eines Wiegenlieds; ‚Schlaf, Kindlein, schlaf‘ ist von den Versen her ebenso gebaut. Ein anderes Bild ergibt sich, wenn man die ungedruckten Verse ergänzt, die dank des Kommentars vorliegen.²¹ Dann zeigt sich, dass der Eingangsstrophe acht Absätze mit starken erotischen Konnotationen folgten, in denen der Vorgang des Spinnens durch die Gesten der Hände und der Berührungen verhüllt auf das erotische Spiel zwischen Frau und Mann hinweist. Allerdings dürfen wir nicht annehmen, dass 1901 diese unterdrückten Strophen bekannt waren. Ohne deren erotische Anspielungen jedoch dürfte sich die Kette mütterlicher Ermahnungen wenig für die abendliche Aufführung der ‚Elf Scharfrichter‘ angeboten haben.

Auch die späteren Programme der ‚Elf Scharfrichter‘, soweit sie in den Polizeiakten nachweisbar sind, führen Lieder aus der Sammlung von Arnim und Brentano auf. Nach der Anzahl der Titel nimmt *Des Knaben Wunderhorn* gegenüber anderen Texten sogar einen Spitzenplatz ein. So sang im Karnevalsprogramm im Februar 1902²² Marya Delvard das Lied ‚Hoffart will Zwang haben‘ (‚O du verdammtes Adelleben!‘) in der Komposition von Hannes Ruch.²³ Die

²¹ Spinnerlied. (Mündlich.) [Spinn, Mägdlein, spinn!], aus: *Des Knaben Wunderhorn* III, S. 39–40; Kommentar Bd. 9,3, S. 71–75.

²² Das Programm ist archiviert unter Staatsarchiv München, Pol.Dir. München 2057/2.

²³ Hoffahrt will Zwang haben. (Mündlich), in: *Des Knaben Wunderhorn* II, S. 46, Kommen-

Sprecherin, ein adliges Fräulein, beklagt die Beschränkungen, die ihr der Stand auferlegt, während die Bauernmädchen ohne Schnürleib gehen dürfen und auf offener Straße mit einem Mann scherzen und küssen dürfen. So schließt die letzte Strophe:

*Drum will ich meinen Stand verwandeln,
Will eine Bauerndirne sein,
Damit ich nicht modest muss wandern
Und krank in's Fräuleinstift hinein.
Balđ denke ich nun gar nicht mehr,
Dass ich ein Fräulein war und wär'.*

Ebenso sang sie das erotische ‚Lied beim Heuen‘ (‚Es hatte ein Bauer ein schönes Weib‘) in der Vertonung von Hannes Ruch.²⁴ Eine junge Bauersfrau bittet ihren Mann, zum Heuen zu fahren, während sie einen Reitersknecht als Liebhaber empfängt. Der Mann, der nur scheinbar zum Heuen wegging, belauscht und ertappt sie und bestraft die beiden. Die Wirkung beziehen die Strophen aus dem nur wenig variierten Refrain, den alle Sprecherfiguren – Mann, Knecht und Frau – aufnehmen.

In einem Programm, das vermutlich 1903 gespielt wurde, hatte Hannes Ruch ein weiteres Lied aus *Des Knaben Wunderhorn* mit dem Titel ‚Ein gut Gewissen ist das beste Ruhekitissen‘ (‚Ich ging wohl bei der Nacht‘) vertont, das der Scharfrichter Frigidius Strang (d. i. der Rechtsanwalt Robert Kothe, 1869–1947) vortrug.²⁵ Ein Sprecher erzählt von seinem nächtlichen Abenteuer: In der Nacht sei er von der jüngsten von drei Schwestern in das Haus und in die Kammer gelassen worden, dann aber zum Fenster hinaus geworfen worden. Ein altes weib und ein Pater hatten ihn, der sich dabei nicht nur das Herz, sondern vor allem das Bein gebrochen habe, fortgetragen. Die Konklusion in der letzten der neun dreizeiligen Strophen lautet demzufolge auch sehr desillusioniert im Sinne eines Ratschlags:

tar Bd. 9,2, S. 105–107. Die Überschrift ist eine Redensart aus dem 18. Jh. und spielt auf den äußeren und inneren Zwang an, der dem Adel auferlegt war. Arnim formte die ursprünglich ungleich langen Strophen zu Vierzeilern mit einem Refrain.

²⁴ Lied beym Heuen. In den frischen Liedlein Georg Forsters. Nürnberg 1556. II. XXV. ist schon der Anfang eines ganz ähnlichen Lieds, in: *Des Knaben Wunderhorn I*, S. 334f; Kommentar Bd. 9,1, S. 575–578. Das Lied ist schon seit dem 15. Jh. bekannt, eine Melodie ist überliefert bei Stockmann, S. 77.

²⁵ Ein gut Gewissen ist das beste Ruhekitissen. (Mündlich), in: *Des Knaben Wunderhorn II*, S. 201f.; Kommentar Bd. 9,2, S. 330–334. Eine Melodie ist überliefert bei Stockmann, S. 106. Dieses Nachtfahrt-Lied ist schon seit dem 16. Jahrhundert bekannt; die beiden Kompilatoren hatten den Text von Ernst Höpfner in Darmstadt bekommen, dessen Vater mit Johann Heinrich Merck zusammen Lieder gesammelt hatte.

Wenns mir auch so sollt gehen,
so hol der Teufel das Buhlen,
das Mägdlein lass ich stehn.

Neben den erotischen wurden auch sozial anklägerische Texte aus der Sammlung genommen, darunter das Lied ‚Verspätung‘ in einer Vertonung von Hannes Ruch für die Star-Chanteuse Marya Delvard.²⁶ Die fünf Strophen geben den Dialog zwischen einem hungernden Kind und der Mutter wieder; diese vertröstet das Kind auf sein wiederholtes Klagen hin – „Mutter, ach Mutter, es hungert mich! / Gieb mir Brot, sonst sterbe ich.“ – mit dem Hinweis, erst müsse das Korn gesät, dann geerntet, gedroschen, dann gemahlen werden, um dann das Brot zu backen. Am Ende steht das Couplet: „Und als das Brot gebacken war, / Lag das Kind schon auf der Bahr.“ Damit erweist sich die Überschrift ‚Verspätung‘ als zynische Untertreibung. Die dialogischen Strophen und die sich wiederholenden Zeilen boten sich für eine Aufführung an, die soziale Anklage ist deutlich ausgesprochen, wird aber zugleich ironisch gebrochen durch die Überschrift.

Im Oktober 1903 gehörten ins Programm²⁷ von Marya Delvard ebenfalls Lieder aus dem *Wunderhorn*, darunter das schaurige ‚Incognito‘ (‚Es kamen drei Diebe aus Morgenland‘).²⁸ Die Lieder ‚Die widerspenstige Braut‘ (‚Ich ess nicht gerne Gerste‘) und ‚Klosterschau‘ (‚Gott geb ihm ein verdorben Jahr‘) sind motivverwandt, spricht doch jeweils ein Mädchen darüber, wie sie gezwungen wird, in das Kloster einzutreten.²⁹ Witzig endet hingegen das Lied ‚Das wundertätige Mannsbild‘ (‚Die Tochter bat die Mutter schön‘), in dem

²⁶ Verspätung. (Mündlich), in: Des Knaben Wunderhorn II, S. 10f.; Kommentar Bd. 9,2, S. 20f. Eine Melodie ist überliefert bei Stockmann, S. 89; auch von Gustav Mahler (1860–1911) existiert eine Vertonung von 1905 unter dem Titel ‚Das irdische Leben‘. Staatsarchiv München, Pol.Dir. München 2057/1. Das Programm ist nicht datiert, gehört aber wohl ins Jahr 1903. Auf der letzten Seite heißt es lediglich: „Aus dem vorstehenden Programm wird allabendlich eine Auswahl getroffen.“

²⁷ Das Programm ist aufzufinden unter Staatsarchiv München, Pol.Dir. München 2057/3.

²⁸ Inkognito. (Mündlich.). („Es kamen drei Diebe aus Morgenland“), in: Des Knaben Wunderhorn II, 197f.; Kommentar Bd. 9,2, S. 320–322. In der Ausgabe ist der Text nicht in Strophen unterteilt; die Überschrift wurde vermutlich von Brentano formuliert.

²⁹ Die widerspenstige Braut. Bei Elwert S. 17, in: Des Knaben Wunderhorn I, 28; Kommentar Bd. 9,1, S. 98f. Eine Melodie ist überliefert bei Stockmann, S. 19. – Klosterschau. Limpurger Chronik. „In selbiger Zeit (1359.) sang und pfif [sic] man dieses Lied, in: Des Knaben Wunderhorn I, S. 29; Kommentar Bd. 9,1, S. 100f. Auf die Quelle dieses Liedes, die Limburger Chronik des Tilemann Elhen von Wolfhagen, hatte bereits Johann Gottfried Herder hingewiesen und damit wohl die Aufmerksamkeit von Brentano und Arnim auf diesen Text gelenkt. Brentano besaß eine Ausgabe der Chronik von 1720; das Lied geht wohl auf das Pestjahr 1348/49 zurück, das viele Menschen in die Klöster trieb.

*Wenns mir auch so sollt gehen,
so hol der Teufel das Buhlen,
das Mägdlein lass ich stehn.*

Neben den erotischen wurden auch sozial anklägerische Texte aus der Sammlung genommen, darunter das Lied ‚Verspätung‘ in einer Vertonung von Hannes Ruch für die Star-Chanteuse Marya Delvard.²⁶ Die fünf Strophen geben den Dialog zwischen einem hungernden Kind und der Mutter wieder; diese vertröstet das Kind auf sein wiederholtes Klagen hin – „Mutter, ach Mutter, es hungert mich! / Gieb mir Brot, sonst sterbe ich.“ – mit dem Hinweis, erst müsse das Korn gesät, dann geerntet, gedroschen, dann gemahlen werden, um dann das Brot zu backen. Am Ende steht das Couplet: „Und als das Brot gebacken war, / Lag das Kind schon auf der Bahr.“ Damit erweist sich die Überschrift ‚Verspätung‘ als zynische Untertreibung. Die dialogischen Strophen und die sich wiederholenden Zeilen boten sich für eine Aufführung an, die soziale Anklage ist deutlich ausgesprochen, wird aber zugleich ironisch gebrochen durch die Überschrift.

Im Oktober 1903 gehörten ins Programm²⁷ von Marya Delvard ebenfalls Lieder aus dem *Wunderhorn*, darunter das schaurige ‚Incognito‘ (‚Es kamen drei Diebe aus Morgenland‘).²⁸ Die Lieder ‚Die widerspenstige Braut‘ (‚Ich ess nicht gerne Gerste‘) und ‚Klosterschau‘ (‚Gott geb ihm ein verdorben Jahr‘) sind motivverwandt, spricht doch jeweils ein Mädchen darüber, wie sie gezwungen wird, in das Kloster einzutreten.²⁹ Witzig endet hingegen das Lied ‚Das wundertätige Mannsbild‘ (‚Die Tochter bat die Mutter schön‘), in dem

²⁶ Verspätung. (Mündlich), in: Des Knaben Wunderhorn II, S. 10f.; Kommentar Bd. 9,2, S. 20f. Eine Melodie ist überliefert bei Stockmann, S. 89; auch von Gustav Mahler (1860–1911) existiert eine Vertonung von 1905 unter dem Titel ‚Das irdische Leben‘. Staatsarchiv München, Pol.Dir. München 2057/1. Das Programm ist nicht datiert, gehört aber wohl ins Jahr 1903. Auf der letzten Seite heißt es lediglich: „Aus dem vorstehenden Programm wird allabendlich eine Auswahl getroffen.“

²⁷ Das Programm ist aufzufinden unter Staatsarchiv München, Pol.Dir. München 2057/3.

²⁸ Inkognito. (Mündlich). („Es kamen drei Diebe aus Morgenland“), in: Des Knaben Wunderhorn II, 197f.; Kommentar Bd. 9,2, S. 320–322. In der Ausgabe ist der Text nicht in Strophen unterteilt; die Überschrift wurde vermutlich von Brentano formuliert.

²⁹ Die widerspenstige Braut. Bei Elwert S. 17, in: Des Knaben Wunderhorn I, 28; Kommentar Bd. 9,1, S. 98f. Eine Melodie ist überliefert bei Stockmann, S. 19. – Klosterschau. Limpurger Chronik. ‚In selbiger Zeit (1359.) sang und pffif [sic] man dieses Lied, in: Des Knaben Wunderhorn I, S. 29; Kommentar Bd. 9,1, S. 100f. Auf die Quelle dieses Liedes, die Limburger Chronik des Tilemann Elhen von Wolfhagen, hatte bereits Johann Gottfried Herder hingewiesen und damit wohl die Aufmerksamkeit von Brentano und Arnim auf diesen Text gelenkt. Brentano besaß eine Ausgabe der Chronik von 1720; das Lied geht wohl auf das Pestjahr 1348/49 zurück, das viele Menschen in die Klöster trieb.

Mutter und Tochter darüber streiten, warum die Tochter so eifrig die Kirche mit ihren Heiligenbildern aufsucht.³⁰ Es stellt sich heraus:

*Das Bild, oh liebste Mutter mein,
Das mich zieht in die Kirch hinein,
Ist nicht von Holz formieret;
Es ist ein schöner, stolzer Knab,
Sein Leib gar wohl gezieret.*

Ironisch schließt das Gedicht mit der Zeile: „Manch Wunder ist geschehen“.

EROTIK, SPOTT UND PROVOKATION ALS KRITERIEN DER AUSWAHL

Blickt man auf die weiteren Texte der älteren Literatur, so finden sich neben den *Wunderhorn*-Texten weitere Überraschungen in den Programmen der ‚Elf Scharfrichter‘. Frigidius Strang hatte im Repertoire das Lied ‚All meine Gedanken‘, das als ‚altdeutsches Volkslied aus dem 15. Jh. im alten Lautenstil‘ ausgewiesen war und von dem Kammermusiker Heinrich Scherrer harmonisiert worden war:

*All meine Gedanken, die ich hab,
Die sind bei Dir!
Du auserwählter einz'ger Trost,
Bleib stets bei mir!
Du sollst an mich gedenken!
Hätt' ich aller Wünsche Gewalt
Von Dir wollt ich nicht wanken.
Verdunkeln Schmerzen uns den Weg,
Gedenk daran!
In unsern Herzen wir doch stets
Die Sonne han.
Bald versiegen wird Dein Weinen
Und in der Tränen mildem Tau
Die Sonne funkelnd scheinen!³¹*

Im Programm von 1903 war für Marya Delvard auch ein Lied von Joseph von Eichendorff (1788–1857) aufgeführt, das Paul Ottenheimer (1873–1914) ver-

³⁰ Das wunderthätige Mannsbild. (XXX Galliardten von Rost. 2 Th.1593.), in: Des Knaben Wunderhorn III, 35f; Kommentar Bd. 9,3, S. 57f.

³¹ All meine Gedanken. Altdeutsches Volkslied aus dem 15. Jh. im alten Lautenstil harmonisiert von Heinrich Scherrer, k.b. von dem Kammermusiker. Abgedruckt nach: Staatsarchiv München, Pol.Dir. München 2057/3.

tont hatte, mit dem Titel ‚Die Kleine (Zwischen Bergen, liebe Mutter)‘. Eine junge Frau wünscht sich erwachsen zu werden, um lieben zu können, wie es die Mutter mit dem Vater tut. Geweckt wird der Wunsch durch drei Reiter im Wald, die das Mädchen in Unruhe versetzen, so dass es sich im Bett wälzt (Strophe IV) und in der letzten Strophe selbstbewusst verspricht:

*Bin ich eine Frau erst einmal,
In der Nacht dann still
Wend' ich mich nach allen Seiten,
Küss' soviel ich will.*³²

Im Oktober 1903 waren zwei ‚Rinnsteinlieder‘ mit dem Vermerk ‚18. Jahrhundert‘ zu finden, die Hannes Ruch für Rolf Ruff komponiert hatte.³³ Das erste war ‚Der Ungetreue‘ (‚Du sprichst, ich sei dir ungetreu‘) und das zweite ‚Vor der Liebsten Tür‘ (‚Du schläfst nun schon auf beiden Ohren‘). Beide Lieder ~~evokieren Verliebtheit und Liebespiel zwischen Frau und Mann.~~

Blickt man auf die weiteren Texte der älteren Literatur, so finden sich neben den Liedern und Gedichten weitere Überraschungen. So wurde unter dem Titel ‚Evchen Humbrecht‘ eine vermutlich gekürzte Fassung des Dramas ‚Die Kindermörderin‘ von Heinrich Leopold Wagner gespielt. Die Personenauflistung und die Szenenanweisung legen nahe, daß die Bordellszene hier herausgegriffen wurde, mit der Wagners Drama beginnt. Dort führt Leutnant von Gröningseck Mutter und Tochter nach der Redoute ohne ihr Wissen in ein Bordell, wo er die Mutter durch einen Schlaftrunk betäubt und die Tochter verführt. Das wäre schon Grund für ein Verbot gewesen, denn es ist schwer abzuschätzen, wieviel von der Handlung, die zum Kindesmord führt, noch in dieser einaktigen Szene präsent war. Im Programm vom Oktober 1903 fand sich *Satyros oder der vergötterte Waldteufel* (1773) von J. W. v. Goethe, in unmittelbarer Nähe von Maxim Gorkis (1868–1936) *Nachtasyl* (1902), das die Zensur zunächst verboten hatte.

Unter dem Zeichen von Gesellschaftskritik und Erotik wurde auch eine Verserzählung von Christoph Martin Wieland verwertbar. Es war sein Epos *Die Wasserkufe oder Der Einsiedler und die Seneschallin von Aquilegia* (geschrieben 1795), das der Scharfrichter Arcus Troll vortrug. Der immerhin 800 Verse umfassende Text passte dank seiner zweifachen Dialogizität hervorragend in die kabarettistische Aufführungssituation. Das Sprecher-Ich wendet sich direkt an die Zuhörer, und die handelnden Figuren – der Einsiedler Bruder

³² Eichendorff, Joseph von: Die Kleine. Staatsarchiv München, Pol.Dir. München 2057/1. Frigidius Strang sang ebenfalls ein Gedicht von Eichendorff: ‚Der verzweifelte Liebhaber‘ (‚Studieren will nichts bringen‘), zu dem er eine „Melodie im Volkston“ geschrieben hatte.

³³ Die beiden ‚Rinnsteinlieder‘ sind zu finden im Programm von Oktober 1903, Staatsarchiv München, Pol.Dir. München 2057/3.

Lutz, der Seneschall und seine Frau – erhalten ebenfalls lange Dialogpartien.³⁴ Vorgeführt wird Belehrung des selbstgerechten und sich fromm dünkenden Einsiedlers, der in der Konfrontation mit der Versuchung die Hohlheit seiner Tugend einsehen muss, während das Seneschall-Paar nach dem Tod des Kindes ein Gelübde auf Armut und Keuschheit ablegten und – angesichts des Reichtums – einhalten. Das genuin aufklärerische Thema der Heuchelei und der wahren Tugend wurden durch die ausführlich erzählte Verführungssituation und die Pointe – die Belehrung des bigotten Einsiedlers – attraktiv für eine Aufführung im Cabaret.

KONKLUSION

Aus allen Texten, den zeitgenössischen wie den älteren Liedern wie auch den dramatischen Szenen, wäre nun die Schlussfolgerung zu ziehen:

Die Bezugnahmen zwischen Cabaret und romantischer Liedgut ergeben ein eigenwilliges Bild. Die Bezüge auf romantische Texte sind eklektisch, aber nicht unbegründet. Keineswegs entsteht damit eine literarische Tradition, sie bleiben – trotz ihrer Anzahl – Ausnahmen. Gewählt wurden solche Texte, die auf Konzepte des Naturalismus und der Decadence umcodiert werden konnten, also vorwiegend Rollenpoesie von Volksfiguren, denen dann sozialkritische, erotische und spöttische Worte in den Mund gelegt wurden.

Die *Wunderhorn*-Sammlung wurde weniger als Zeugnis romantischer Lyrik denn als Dokument der Nationalliteratur ausgeschöpft. Das Zustandekommen der Sammlung im Zeichen der Volksdichtung wirkt unübersehbar nach; der Konnex zwischen deutschem Charakter und romantischer Dichtung ist fest etabliert.³⁵ Das Kabarett ist von seiner Aufführungspraxis her eine antinaturalistische Kunstform, in seinen Themen jedoch pflegte es die tagespolitische Aktualität und den Angriff auf die Gesellschaft; für dieses Ziel wurden die älteren Texte funktionalisiert, aber damit auch erneut ins Erinnerung gebracht.

³⁴ Die Wasserkufe oder Der Einsiedler und die Seneschallin von Aquilegia, in: Ch.M. Wieland, Werke Bd. 5, S. 492–514, Kommentar S. 810–812.

³⁵ Dafür liefert Klabung (d.i. Alfred Henschke, 1890–1928) ein sprechendes Beispiel; sein ‚Deutsches Volkslied‘ (1927 in der Sammlung ‚Die Harfenjule‘ erschienen) setzt sich aus Zitatzeilen überwiegend romantischer Gedichte zusammen. Das Beispiel findet sich bei Ziolkowski, Das Nachleben der Romantik, S. 19.

LITERATUR

Anthologien, Primärtexte, Quellen

- Brentano, Clemens: Sämtliche Werke und Briefe. Hist.krit. Ausgabe hrsg. v. Jürgen Behrens, Wolfgang Frühwald, Detlev Lüders. Bd. 6–8: Des Knaben Wunderhorn I–III. Hrsg. v. Heinz Rölleke. Stuttgart 1975–1977.
- Kühn, Volker (Hrsg.): Donnerwetter – tadellos: Kabarett zur Kaiserzeit 1900–1918. Berlin 1987 (Kleinkunststücke 1).
- Schmitz, Walter (Hrsg.): Die Münchner Moderne. Die literarische Szene in der ‚Kunststadt‘ um die Jahrhundertwende. Stuttgart 1990.
- Schutte, Jürgen; Sprengel, Peter (Hrsgg.): Die Berliner Moderne 1885–1914. Stuttgart 1987.
- Wedekind, Frank: Werke in zwei Bänden. Hrsg. v. Erhard Weidl. München 1990.
- Wedekind, Frank: Gesammelte Briefe. 2 Bde. Hrsg. v. Fritz Strich. München 1924.
- Wieland, Christoph Martin: Die Wasserkufe oder Der Einsiedler und die Senechallin von Aquilegia. In: Ch.M.W., Werke. Hrsg. v. Fritz Martini und Hans Werner Seiffert. Bd. 5, München 1968, S. 492–514.

Forschungsbeiträge

- Bayerdörfer, Hans-Peter: Eindringlinge, Marionetten, Automaten. Symbolistische Dramatik und die Anfänge des modernen Theaters. In: Zmegac, Viktor (Hrsg.): Deutsche Literatur der Jahrhundertwende. Königstein/Taunus 1981, S. 190–216.
- Budzinski, Klaus: Das Kabarett. Zeitkritik – gesprochen, gesungen, gespielt – von der Jahrhundertwende bis heute. Düsseldorf 1985 (Hermes Handlexikon).
- Budzinski, Klaus; Hippen, Reinhard: Metzler Kabarett Lexikon. In Verbindung mit dem Deutschen Kabarettarchiv. Stuttgart, Weimar: Metzler 1996.
- Kreuzer, Helmut: Die Bohème. Beiträge zu ihrer Erforschung. Stuttgart 1968.
- Kühn, Volker: Das Kabarett der frühen Jahre. Ein freches Musenkind macht erste Schritte. Berlin 1984.
- Rösch, Gertrud Maria: Satirische Publizistik, Cabaret und Ueberbrettel zur Zeit der Jahrhundertwende. In: Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus (1890–1918). Hrsg. v. York-Gothart Mix. München, Wien 2000, S. 272–286 (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur 7).
- Rösch, Gertrud Maria: „Kein Denkmal wird ihm gesetzt.“ Der Streit um Heinrich Heine zwischen 1900 und 1905. In: Imprimatur. Neue Folge 16, 2001, S. 76–93 (mit 6 Abb).

- Schlechter, Armin; Rebmann, Martina (Hrsg.): Ein Knab auf schnellem Roß. Die Romantik in Heidelberg. Ausstellungskatalog. Heidelberg 2006.
- Schmitz, Walter: ‚Die Elf Scharfrichter‘. Ein Kabarett in der ‚Kunststadt‘ München, in: München – Musenstadt mit Hinterhöfen. Die Prinzregentenzeit 1886–1912. Hg. v. Friedrich Prinz und Marita Krauss. München 1988, 277–282, Anm. 362–364.
- Sprengel, Peter: „Ohne Ärgerniß zu nehmen...“. Kabarett und Zensur im Kaiserreich, in: Die Horen 40, 1995, S. 23–30.
- Sprengel, Peter: Heine auf dem Überbrettel. Mit einer ungedruckten Satire von Alexander Moszkowski: ‚Die Enthüllung des Heine-Denkmal‘ (1902), in: Heine-Jahrbuch 26, 1987, S. 169–192.
- Stockmann, Erich (Hrsg.): Des Knaben Wunderhorn in den Weisen seiner Zeit. Berlin 1958.
- Strack, Friedrich: Arnim, Brentano und das Wunderhorn. In: Manger, Klaus; Hofe, Gerhard vom (Hrsgg.): Heidelberg im poetischen Augenblick. Die Stadt in Dichtung und bildender Kunst. Heidelberg 1987, S. 121–143.
- Vogel, Benedikt: Fiktionskulisse. Poetik und Geschichte des Kabarett. Paderborn, München u.a. 1993 (Explicatio. Analytische Studien zur Literatur und Literaturwissenschaft).
- Ziolkowski, Theodore: Das Nachleben der Romantik in der modernen deutschen Literatur. Methodologische Überlegungen. In: Paulsen, Wolfgang (Hrsg.): Das Nachleben der Romantik in der modernen deutschen Literatur. Heidelberg 1969, S. 15–31.