

Georg W. Forcht

# Frank Wedekind

und die Anfänge des  
deutschsprachigen **K**abarett



Georg W. Forcht  
**Frank Wedekind**  
**und die Anfänge des deutschsprachigen Kabarettts**

Reihe Sprachwissenschaft

früher Reihe Sprach- und Literaturwissenschaft

Band 39

# **Frank Wedekind**

## **und die Anfänge des deutschsprachigen Kabarets**

Georg W. Forcht



Centaurus Verlag & Media UG

**Georg W. Forcht**, geboren 1943 in Neustadt/Weinstraße, studierte Gehörlosenpädagogik, Germanistik und Politikwissenschaften in Heidelberg und Mainz. Er war Leiter der Berufsschule für Hörgeschädigte in Frankenthal. Nach der Promotion 2004 an der Johannes Gutenberg-Universität in Mainz im Bereich Neuphilologie widmet er sich der bisher unveröffentlichten Literatur Frank Wedekinds und beschäftigt sich mit der Rezension seiner Aufführungen als Schriftsteller, Schauspieler und Bänkelsänger.

*Veröffentlichungen im Centaurus Verlag:*

„Die Medialität des Theaters bei Frank Wedekind. Eine medientheoretische Untersuchung über den Einfluss des Bänkelsängers und Schauspielers Frank Wedekind auf sein Werk“ (2005, 248 Seiten, ISBN 978-3-8255-0529-5, € 24,50).

„Liebesklänge und andere ausgewählte Lyrik-Manuskripte des jungen Frank Wedekind“ (2. überarbeitete Aufl. 2007, 346 Seiten, ISBN 978-3-8255-0659-9, € 24,90).

### **Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme**

Bibliographische Information der Deutschen Bibliothek.

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

**ISBN 978-3-8255-0744-2      ISBN 978-3-86226-970-9 (eBook)**

**DOI 10.1007/978-3-86226-970-9**

**ISSN 0177-2821**

*Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.*

© CENTAURUS Verlag & Media KG, Freiburg 2009

Satz: Vorlage des Autors

Umschlaggestaltung: Antje Walter, Titisee.

Umschlagabbildungen:

*Frontispiz:* Das reduzierte Ensemble der „Elf Scharfrichter“ am Ende der zweiten Spielzeit vor dem Vereinslokal. Frank Wedekind links außen, neben ihm Marc Henry, der Chef des Ensembles. (Museum Aargau, Historische Sammlungen Schloss Lenzburg)

*Coverrückseite:* Frank Wedekind an seinem Schreibtisch, München um 1913. (Museum Aargau, Historische Sammlungen, Schloss Lenzburg)

# Inhalt

Vorwort.....	1
1. Ein Bänkelsänger aus Lenzburg .....	3
2. Frank Wedekind auf dem Montmartre .....	10
3. Die Boheme in Paris und die Anfänge des ‘Simplicissimus’ .....	25
4. Das literarisch-künstlerische Kabarett und der Münchner Sittlichkeitskampf .....	44
5. Die ‘Elf Scharfrichter’, ein Kabarett nach französischem Vorbild .....	50
6. Wedekinds balladeske Beiträge bei den ‘Elf Scharfrichtern’ .....	86
Ilse (Notenblatt) .....	91
Brigitte B. ....	95
Die sieben Heller .....	101
Galathea .....	104
Franziskas Abendlied .....	107
Der Tantenmörder .....	110
Der Taler .....	115
Mein Lieschen .....	119
Der Zoologe von Berlin .....	121
Die Heilsarmee .....	124
Marasmus .....	126
Das Opfer .....	128
Eh du mon Dieu, mon Dieu .....	130
Altes Lied .....	133
An einen Jüngling .....	134
Der Reisekoffer .....	136
Die Hunde .....	139
Das arme Mädchen .....	142
Der blinde Knabe .....	146
Die Symbolistin .....	148
Der Symbolist .....	151
Die Keuschheit .....	152
7. Ernst von Wolzogens ‘Buntes Theater’, das ‘Überbrettl’ in Berlin .....	161
8. Berliner Kabarets der Folgezeit .....	175
‘Schall und Rauch’ .....	175
‘Cabaret zum Hungrigen Pegasus’ .....	176
‘Die Bösen Buben’ .....	176
‘Silberne Punschterrine’ .....	177
‘Zum Peter Hille’ .....	178
‘Linden-Cabaret’ .....	179
‘Chat noir’ .....	180
‘Schall und Rauch II’ .....	181
‘Größenwahn’ .....	184

‘Wilde Bühne’ .....	186
‘Der Blaue Vogel’ .....	188
‘Die Gondel’ .....	189
‘Kabarett der Komiker’ .....	190
‘Larifari’ .....	190
9. Das Künstler-Kneipen-Kabarett ‘Simplicissimus’ in München .....	192
10. Der Beginn des Wiener Kabarett .....	207
‘Budapester Orpheumgesellschaft’ .....	207
‘Jung-Wiener Theater zum Lieben Augustin’ .....	208
‘Modernes Cabaret’ .....	211
‘Cabaret Nachtlicht’ .....	211
‘Die Fledermaus’ .....	214
11. Rückblick und Ausblick .....	220
Archive und Forschungseinrichtungen .....	225
Bildnachweis.....	227
Anmerkungen .....	229
Dank.....	239

# Vorwort

Das literarische Werk Frank Wedekinds bietet uns ein uneinheitliches Bild, das die traditionelle Rollenzuschreibung an einen Dichter vermissen lässt, hat er sich doch nicht nur als Regisseur und Schauspieler seiner eigenen Dramen, sondern auch als Rezitator, Lautenspieler und Bänkelsänger betätigt. Die Vielseitigkeit seines Werks macht es deshalb erforderlich, dass seiner literarischen Tätigkeit als Kabarettist eine besondere Würdigung zukommt. Seine Bänkellieder mit der Dirnen- und Verbrecherthematik sowie sozialkritischen und politischen Themen hatten bereits in der satirischen Wochenschrift 'Simplicissimus' großen Anklang gefunden. Als Mitbegründer eines der ersten deutschen Kabarets in München, den 'Elf Scharfrichtern', gelingt es ihm, für Furore zu sorgen. Vor der Boheme der Jahrhundertwende kann er endlich sein lyrisches Frühwerk einem breiten Publikum präsentieren, so dass seine Vorträge nicht nur im Münchner Kabarett, sondern auch im Berliner 'Überbrettl' gefragt sind. Genial hat er zu seinen Gedichten, die teilweise schon während seiner Lenzburger Schulzeit entstanden sind, auch die Notation geschrieben, so dass vor allem seine erotisch-verruchten Chansons, von ihm selbst vorgetragen, zu Begeisterungstürmen beim Publikum führten. Sein literarisches Werk gilt der Freiheit der Sinne. Um diesen Selbstbefreiungsprozess zu erreichen, hat er auf sein Panier den Kampf gegen die verlogene Moral der spießbürgerlichen Gesellschaft geschrieben.

Obwohl das dramatische Werk Wedekinds in den letzten Jahren zunehmend rezipiert wurde, hat die literaturwissenschaftliche Forschung bis heute die breite Palette seines Wirkens nicht aufgearbeitet. Als Begründer der 'modernen deutschen Ballade' hat er nicht nur Einfluss auf Georg Heym und Alfred Henschke alias Klabund, sondern auch auf Bertolt Brecht. Die Arbeit versucht anhand von biographischen Daten das Schaffen des Bänkelsängers nachzuzeichnen und seinen Einfluss auf das deutschsprachige Kabarett deutlich zu machen.

Nach einem Rückblick in die Gründerzeit des Kabarets auf dem Montmartre verfolgt die vorliegende Publikation die weiteren Spuren der Schwabinger Boheme zur Jahrhundertwende. Diese führen über Albert Langens Satirezeitschrift 'Simplicissimus' und den Münchner Sittlichkeitskampf direkt zur Kabarettgründung der 'Elf Scharfrichter'.

Anhand von Originalmanuskripten, alten Spielplänen, Theaterzetteln und Programmheften der Schwabinger Kleinkunsth Bühnen entstehen vor unseren Augen die 'Exekutionen' und künstlerisch vielseitigen Kabarettveranstaltungen der 'Elf

Scharfrichter'. Dabei werden die Chansons und Brettlieder Wedekinds eine besondere Würdigung erfahren.

Obwohl das französische Kabarett und das naturalistische Chanson in München durch die 'Elf Scharfrichter' und den Mitarbeiterkreis des 'Simplicissimus' rezipiert wird, zeichnet sich hier eine besondere Entwicklung ab. Bedingt durch den Kampf mit der 'Lex Heinze' konzentriert man sich auf den erotischen Tabubruch und den damit verbundenen Entwurf einer neuen gesellschaftlichen Sexualmoral, die vorwiegend durch den Dichter und Bänkelsänger Frank Wedekind geprägt wird.

Als Fernwirkung der ersten deutschen Kabarettgründung schießen in den Folgejahren nicht nur in München, sondern vor allem in Berlin und Wien zahlreiche Kabarettis mit völlig unterschiedlichen Akzenten wie Pilze aus dem Boden. Was ihnen allen bleibt, ist die gemeinsame Basis, die sie mit Paris und München verbindet.

# 1. Ein Bänkelsänger aus Lenzburg

Benjamin Franklin Wedekind wird am 24. Juli 1864 in Hannover als zweites von sechs Kindern des Dr. med. Friedrich Wilhelm Wedekind und seiner Ehefrau Emilie Wedekind, geb. Kammerer geboren. Sein Vater ist ein wohlhabender amerikanischer Staatsbürger, der seinen in Deutschland erlernten Arztberuf frühzeitig aufgeben konnte, da er als Bergwerksarzt in türkischen Diensten, vor allem aber als Grundstücksspekulant in San Francisco zu einem beachtlichen Vermögen gekommen war. „Im gesellschaftlichen Leben der deutschen Kolonie gewinnt Dr. Wedekind schnell hohes Ansehen und leitet als Präsident den Deutschen Club.“<sup>41</sup> Hier lernt er auch Emilie Kammerer kennen, die trotz ihrer Jugend ein noch bewegteres Leben führt. Durch ihre Auftritte als Sängerin in einem Varieté hat sie nicht nur die Sinne des alternden Liebhabers erregt, sondern zugleich die öffentliche Kritik. In der freizügigen kalifornischen Stadt, die neben Kneipen, Bordellen und Spielhöhlen auch allerlei Schlüpfriges zu bieten hat, wachen die Damen der besseren Gesellschaft streng darüber, dass keine Dame aus zweifelhaftem Milieu in ihren Kreisen verkehrt. Nachdem bekannt wird, dass Dr. Friedrich Wilhelm Wedekind eine Tingeltangelsängerin zur Frau begehrt, ist man entrüstet. Man legt Dr. Wedekind nahe, aus dem Deutschen Club auszutreten, und meidet das ungleiche Paar. Fluchtartig verlassen beide die Stadt, um 1862 in Oakland in aller Zurückgezogenheit den Bund fürs Leben zu schließen. Gedemütigt und enttäuscht kehrt die junge Familie mit ihrem ersten Sohn Armin zwei Jahre später nach Deutschland zurück.

Nach der Rückkehr aus Amerika leben die Eltern kurzzeitig in Hannover. Durch die amerikanische Staatsbürgerschaft geschützt versucht der Vater den politischen Strömungen entgegenzuwirken. Nach dem Triumph der 'großpreußischen' Politik Bismarcks sieht er in der Entwicklung des Deutschen Reichs keine persönliche Zukunft und sucht als 'Achtundvierziger' erneut den Ausweg in der Emigration. Als dem Vater durch ein Inserat in der Tageszeitung die mittelalterliche, gut erhaltene Burg Schloss Lenzburg im Kanton Aargau in der Schweiz angeboten wird, greift er kurzentschlossen zu und übersiedelt 1872 als Privatier mit der Familie für immer nach Lenzburg. Zu diesem Zeitpunkt befindet sich Dr. Wedekind im 57. Lebensjahr, seine junge Frau ist 33 Jahre und Franklin acht Jahre alt.

Der Abschied von der niedersächsischen Heimat bedeutet für Dr. Wedekind zugleich Abschied von der aktiven Politik. Der Kauf von Schloss Lenzburg setzt den Schlusspunkt unter seine unruhigen Wanderjahre. Die endlich erlangte Sesshaftigkeit ist geprägt von einer tyrannischen, besitzergreifenden Liebe. Das Schloss hat er ebenso wie zuvor seine schöne Frau zur Komplettierung seines Selbstwertge-

fühls benötigt. Nun ist sein Glück und seine Habe endlich in sicheren Mauern gefasst. Damit verordnet er seiner Familie zwar einen extravaganten Lebensstil, der jedoch mit Isolation und Absonderung verbunden ist. Die mittelalterliche Burg Schloss Lenzburg wird somit zum Gefängnis für die Frau und die Kinder.



Schloss Lenzburg mit seinen Weingärten um 1900, die von dem nachfolgenden amerikanischen Besitzer W. Ellsworth wegen der Prohibition gerodet wurden

Hier in der Abgeschiedenheit hinter den Schlossmauern verlebt Franklin seine Kindheit und Jugendzeit, die ihn zum Rebellen und Außenseiter macht. Im väterlichen Monument der Rechtschaffenheit, im Muff der Ritterburg entwirft er sein rebellisches Gegenmodell, das von der Befreiung des Menschen handelt. Hier auf Schloss Lenzburg beginnt der Lyriker und Dramatiker Wedekind mit einem Kapitel der Neuzeit. Kein anderer Dichter hat über einen derart dramatischen Schauplatz seiner Jugend und ein ähnlich starkes Stimulans seiner Phantasie verfügt. Was ihn zum Schreiben inspiriert, ist nicht der bilderbuchhafte Lebensstil seiner Eltern, sondern der Gegensatz der Welten, die hier aufeinanderprallen. Seine frühe Einsicht, nicht nur anders zu sein, sondern das Anderssein auch betonen zu müssen, ist die Voraussetzung für sein Schaffen. Damit hat ihm Lenzburg ausnahmslos alle Inhalte für seine Gedichte, Lieder und Dramen gegeben. Um die konservativen Moralvorstellungen anzuprangern, greift er im Leben wie im Werk zur Überdosierung. Sexualität und die verlogene bürgerliche Moral sind die Eckpfeiler, auf denen seine Dichtung ruht. Damit bahnt er sich den Weg zu einem neuen Stil.

Seine Eltern versinnbildlichen die beiden Pole, zwischen denen der hochbegabte Außenseiter aufwächst. Väterliche Tüchtigkeit und Zuverlässigkeit kontrastieren mit der künstlerischen Leichtlebigkeit der Mutter. Emilie Wedekind, die sich der Muse verpflichtet fühlt, arrangiert auf Schloss Lenzburg jeden Donnerstag im trauten Familienkreis Hauskonzerte oder Literaturlesungen für die Kinder und deren Freunde.<sup>2</sup> Damit wird in dem großen und gastfreien Elternhaus der Grundstein für das spätere Schaffen des Schriftstellers gelegt. Die künstlerischen Eindrücke, die Franklin an jenen Donnerstagabenden hier erfährt, haben eine starke Wirkung auf sein lyrisches Werk. „Die Musik, die im Familienkreis ausgeübt wird, zieht Wedekind weniger an als die Straßen- bzw. Volksmusik, in der er seine eigene künstlerische Identität zu finden glaubt.“<sup>3</sup> Er versucht sich zwar auch an Flöte und Violine, entscheidet sich jedoch für das Zupfinstrument, das ihn künftig begleiten sollte. Seit 1882 spielt er nicht nur Gitarre, sondern trägt seine eigenen Texte und Kompositionen im Freundeskreis vor, so dass er in Lenzburg bald den Ruf eines Bänkelsängers genießt. Da die Musik eine elementare Stellung bei ihm einnimmt, ist es nicht verwunderlich, dass er bereits 1881 sein erstes Lied *Laßt froh uns nun leben!* schreibt. Zahlreicher sind jedoch seine Einzelgedichte, die bereits ab dem Jahr 1877 überliefert sind.

Die Konflikte und Auseinandersetzungen des ungleichen Elternpaares hinterlassen auf Franklin einen nachhaltigen Eindruck und prägen seine Einstellung zu den Mitmenschen. Auch sein Verhältnis zum Staat und der Gesellschaft fußt auf den Erfahrungen, die er im Elternhaus macht. So ist es nicht verwunderlich, dass er in seinem Lebenswerk immer wieder Kritik am sozialen Geschehen übt. Bereits als Schüler beschäftigt er sich in seinen Briefen und Gedichten nicht nur mit der Selbstbestimmung, sondern auch mit der sexuellen Befreiung. Auch der Arzt Sigmund Freud wird in seinen Protokollen der Wiener Psychoanalytischen Vereinigung dieses Thema 1902 aufgreifen. Freud selbst ist von den Beiträgen des jungen Literaten, den er bereits 1892 in Zürich kennen lernt, begeistert. Er schreibt: „Von allen großen Psychologen unter den modernen Autoren hat allein Wedekind die Bedeutung der kindlichen Sexualität erkannt.“<sup>4</sup>

Bereits in einem Alter, in dem seine Klassenkameraden gerade des Schreibens mächtig sind, übt sich Franklin im ‘Verseschmieden’. Schon sehr früh entwickelt er seinen eigenen dichterischen Stil als Lenzburger ‚Bürgerschreck‘. Noch ehe er als Schuljunge in Aarau seine Sprachgewandtheit erwirbt, besitzt er eine sehr ausgeprägte Versgewandtheit, die ihn zu Briefgedichten in jeglicher Form drängt.<sup>6</sup> Dabei hat er sich im Kreise der Gleichgesinnten früh hervorgetan, wenn er alles, was ihn beschäftigt, in Versform bringt. Hiervon bleibt selbst die Schulordnung nicht verschont. Seinem Trommelfeuer witziger und ironischer Verse sind weder Lehrer noch Schüler gewachsen. Selbst Maßnahmen wie der häufig verhängte Arrest wer-

den als Drohgebärde entlarvt und in die lyrische Selbstdarstellung mit einbezogen. Um gegen die stoische Heiterkeit von Franklin anzukommen, genügt es nicht, dass der Bezirksschullehrer Thut den Stock auf seinem Rücken zerschlägt. Viel härter ist die Strafe, dass er ihn beim Lenzburger ‘Jugendfest’ vom ‘Kadettenleutnant’ zum ‘gemeinen Soldaten’ disqualifiziert. Am nächsten Tag rächt sich Franklin für diese öffentliche Schande mit dem Gedicht *Hauptmanns Leiden*.



Franklin (2. Reihe, 2.v.l.) mit Klassenkameraden und Lehrkräften in der Bezirksschule Lenzburg

Der Griff in den Fundus der großen deutschen Dichtertradition und in die Klamottenkiste der Parodie erfolgt gleichermaßen aus spielerischen Gründen wie aus dem Blickwinkel einer theatralischen Intention. Von der pubertären Zote über die an Heine geschulte Satire, den romantischen Wohlklang bis zur Gedankenlyrik liegt bei Franklin alles kunterbunt beisammen. Jeder Anlass für diese frühesten Gedichte ist beliebig. Dabei bewegen sich seine dichterischen Übungen locker um Naturmotive, junge Mädchen und Gemütszustände. Franklin schreibt über seine Gefühle, als lägen sie unter dem Mikroskop zur genauen Betrachtung und Analyse. Damit ist er in der Kaltblütigkeit seiner Lyrik vor allem Heinrich Heine verpflichtet, der für ihn zum Maßstab für das neue Empfinden wird und die idealistisch-romantische Tradition ablösen wird.

Mehr als alle anderen versteht er es, mit seinen Gedichten zu imponieren. Bewunderung erregt vor allem sein handwerkliches Geschick, mit dem er sich bereits als Schüler einer breiten Palette lyrischer Form- und Stiltraditionen bedient.

Ob Briefgedicht oder Festprolog, Sonett, Ode, sehnsüchtiges Liebesgedicht, Pastorale oder Knittelvers: Franklin beherrscht nicht nur die Muster, sondern verblüfft und amüsiert auch mit seiner Fähigkeit, diese Muster parodistisch aufzubrechen.

Von Franklins schwärmerischen Liebesgedichten bleibt kein weibliches Wesen verschont, das seine Phantasie erregt. So verfasst er zu Massen für die Mädchen der Lenzburger Gesellschaft erotische Liebesgedichte und Liebeslieder. Ein Teil dieser Gedichte und Lieder wurde erstmals 2006 in *Liebesklänge und andere ausgewählte Lyrik-Manuskripte des jungen Frank Wedekind*<sup>7</sup> veröffentlicht. Seit 2007 steht die gesamte Lyrik Wedekinds in einer vierbändigen kritischen Studienausgabe zur Verfügung.<sup>8</sup> Franklin will sich ausdrücken und auffallen. Ohne Zweifel fällt er in seiner Umgebung über alle Maßen auf, wie die Schulfreundin und spätere Mundartdichterin Sophie Haemmerli-Marti bestätigt.

Mit dem Einzug in das Knabengymnasium trifft Wedekind 1879 auf eine neue Herausforderung. Den jungen Burschen kann er nicht mit seinen schmachtenden Liebesgedichten imponieren. Deshalb nimmt seine Erotik teilweise sehr konkrete und handfeste Formen an und schlägt sich oft in zotigen Kneipenliedern und Balladen nieder. Franklins unerhörte Fertigkeit, Kneipenlyrik aus dem Ärmel zu schüttern, macht ihn in kurzer Zeit zu einer Berühmtheit unter seinen Mitschülern und wird ihm später als Bänkelsänger bei den 'Elf Scharfrichtern' von Vorteil sein.

„Das Zielpublikum für die poetische Präsentation des Lenzburger Minnesängers setzt sich Mitte der achtziger Jahre nicht mehr aus Schulumädchen und Klassenkameraden zusammen, sondern aus erwachsenen, oftmals verheirateten Frauen der Lenzburger Gesellschaft.“<sup>9</sup> Ihnen widmet Franklin seine Balladen und Minnelieder. Erstaunlicherweise werden seine poetischen Komplimente von den verheirateten Damen nicht als ungehörig empfunden. Dies gilt insbesondere für die Gedichte, mit denen der Gymnasiast die verwitwete Apothekersfrau Bertha Jahn überhäuft. Alle Zeichen deuten darauf hin, dass Franklin die Begegnung mit reiferen Frauen sucht, um seinem Leben eine neue Wende zu geben. Dabei ist er auf der Suche nach einem bislang unbekanntem Frauentyp, der gewillt ist, den Rahmen der lokalen Gesellschaftsordnung zu durchbrechen. Unter den jungen, unverheirateten Vertreterinnen der Lenzburger Weiblichkeit kann er nicht fündig werden, um seine sexuellen Abenteuer zu verwirklichen. Deshalb bemüht er sich um die Gunst der Witwe Bertha Jahn, seiner 'erotischen Tante', wie er sie künftig nennt. Bertha Jahn, in seinen Gedichten auch *Laura*, *Ella*, *Erica*, *Mathilde* oder *Madame de Warens* genannt, ist 25 Jahre älter als Franklin. Mit zahlreichen Liebesliedern, die der Lenzburger Minnesänger seiner 'erotischen Tante' mehrmals täglich zukommen lässt, versucht er sie gefügig zu machen. Als Franklin im November 1884 nach München reist, ist er der anhänglichen Geliebten bereits überdrüssig geworden. Die Tatsache, dass die Gefühle der älteren Frau ernsthaft entflammt sind,

während auf seiner Seite der Reiz des Neuen bald nachgelassen hat, bringt ihn in unerwartete Verlegenheit.

Fast zeitgleich hat Franklin weitere erotische Abenteuer in Lenzburg, bei denen er seine Liebesgedichte trickreich einsetzt. So erobert er seine leibliche Cousine, Minna von Greyerz, die im Familienkreis auf dem Schloss verkehrt. 'Cousine Sturmwind', wie er sie fortan nennt, wird mit zahlreichen Minneliedern überhäuft. An ihr erprobt Franklin hemmungslos seine 'realpsychologischen Studien', wie sie in seinen Tagebuchaufzeichnungen, die intimen Rapporten gleichen, festgehalten sind und später in Paris fortgesetzt werden. Minna beklagt sich bitter über seine amourösen Experimente und sagt, er hätte an ihr wie „an einem festgeschnallten Kaninchen Vivisektion geübt“.<sup>10</sup> Das schlechte Gewissen plagt Franklin, so dass er ihr zum Abschied das lange Versepos *Abschiedsklänge an meine liebe Cousine Minna* widmet. In verwildertem Versmaß berichtet er ihr als sogenannter 'Bänkelsänger' von seinem Zürcher Freundeskreis. Danach hat er seine 'Cousine Sturmwind' ebenso fallen gelassen wie all seine anderen 'Versuchskaninchen'. Minna von Greyerz wird niemals heiraten und selbst anlässlich ihres 80. Geburtstages untersagt sie ihren Gästen bei er Laudatio den Namen Wedekind zu erwähnen.

Parallel hierzu lässt sich die sogenannte Venus-Tannhäuser-Episode einordnen, in der sich unser Minnesänger in Gestalt des 'Tannhäusers' skrupellos an seine nächste einheimische Liebesgöttin wendet. Auch wenn sich das Symbol der erotischen Liaison nicht mit dem Frauenbild seiner Lenzburger Lebenserfahrung deckt, verkörpert es den Eros künstlerischer Zeugung. Kurze Zeit später beendet Franklin auch diese amouröse Eskapade mit einem Liebesgedicht und bittet Fanny Stillschweigen über das Liebesabenteuer zu bewahren. Damit ist die letzte Episode in der Lenzburger Sturm- und Drangzeit Frank Wedekinds abgeschlossen.

Was er uns bei all seinen Liebesgedichten und erotischen Balladen zeigt, ist nicht nur die Kunst des Verführens, sondern eine neue Sichtweise. Er lenkt den Blick hinter die Fassade des Menschen, auf dessen wahre, ganz und gar irdische und triebhafte Natur. Bei aller Stilvielfalt haben die Jugendgedichte aus der Lenzburger und Aarauer Schulzeit mit der späteren lyrischen Produktion des Autors eines gemein: die Tatsache, dass man bei ihnen kein einziges Mal auf 'klassische Lyrik' trifft.

Dass Wedekind dennoch als Lyriker provoziert, hat seine Ursache in den Themen, die er anspricht. Die Bekenntnisse des skrupellosen *Tantenmörders* oder der liebeshungrigen *Ilse* legen ebenso davon Zeugnis ab wie das apodiktische Plädoyer für eine uneingeschränkte und vom Schamgefühl befreite Sexualität in seinem Gedicht *Konfession*. Trotzdem sind es nicht alleine die Inhalte, denen Wedekinds Lyrik ihre Besonderheit verdankt. Vielmehr bezieht sie ihre provokative und irritie-

rende Wirkung aus ihrer Verweigerung des 'rein Lyrischen' und aus dem Verzicht, die subjektive Gefühlswelt zur Sprache zu bringen.

Die innere Teilnahmslosigkeit und Unberührtheit, mit der hier von schauerlichen Ereignissen berichtet wird und provokante Lebensmaximen Ausdruck finden, verleiht seinem lyrischen Werk das Profil eines emotionslosen und ohnmächtigen Rollenträgers, an dem sich das Mitgeteilte mit unabwendbarer Gesetzmäßigkeit vollzieht. Hierin hat die eigentümliche Irritationskraft der Wedekind'schen Balladen und Rollengedichte ihre wesentliche Ursache. Der Lyriker zielt bewusst nicht auf Verinnerlichung, sondern auf distanzierte Betrachtung und intellektuelle Analyse. Zugleich zeigt er eine tiefe Skepsis gegenüber Affekt und Emotion. Mit diesem wirklichkeitsverstellenden Filter der Rezeption versucht er die wahrnehmbare Wirkung künstlerisch zu durchbrechen.

Die meisten Gedichte und erotischen Balladen Wedekinds stammen aus seiner Jugendzeit bzw. den 1880er Jahren. Die politischen und sozialen Gedichte und Lieder, die er in der Satirezeitschrift 'Simplicissimus' meist unter einem Pseudonym veröffentlicht und später bei den 'Elf Scharfrichtern' in München auf die Bühne bringt, wurden meist in den 1890er Jahren geschrieben. Die Notation erfolgte später.

Das balladeske Erzählgedicht, die 'niedere' Kunstform der Moritat und des Bänkelsangs interessieren Wedekind zwar nicht ausschließlich, aber in deutlicher Häufung vor allem um die Jahrhundertwende. Ab 1905 favorisiert er verstärkt Epigrammatisches und notiert auffällig oft knappe, vielfach nur als Zweizeiler ausgeführte Sprüche und Verse, die offensichtlich darauf angelegt sind, dem Anspruch der sogenannten 'hohen' Kunst mit gereimten Banalitäten provokant zu widersprechen. Diese lakonischen Ulkverse lässt er gelegentlich sogar in seine Dramen einfließen. Um 1910 entsteht eine Reihe von Tanzgedichten, die Wedekind 1912 seinen *Vier Jahreszeiten* zuordnet. Hier ist er eindeutig von Nietzsches lebensreformerischen Debatten inspiriert, die den freien Tanz als ein Medium entdecken, das alle Fesseln der Zivilisation sprengen soll.

Bei all dem wird deutlich, dass der avancierte Dramatiker das Interesse an der Gattung der Balladen und Bänkellieder nie verliert.

## 2. Frank Wedekind auf dem Montmartre

Ausschließlich Frank Wedekind ist es zu verdanken, dass das Vorbild des französischen Cabarets in Deutschland Schule gemacht hat. Der französische Name 'Cabaret', der ursprünglich Schänke bedeutet, steht heute in unserem Sprachraum mit dem eingedeutschten Namen 'Kabarett' für eine Kleinkunsthöhne. Wir haben uns deshalb bei der Schreibweise dem jeweiligen Handlungsort angepasst.

Am 11. Oktober 1888 stirbt unerwartet der Vater von Frank Wedekind. Die „Erbschaft von 20.000 Franken“<sup>11</sup> schenkt dem jungen Literaten endlich volle Bewegungsfreiheit, die er als Lebemann und Literat in Paris weidlich auskostet. Im Dezember 1891 kommt Frank Wedekind in Paris an und bezieht im Hotel Crébillon ein bescheidenes Quartier. Abgesehen von einigen kurzen Aufenthalten in Lenzburg, London, Berlin und München bleibt er hier bis 1894. Artur Kutscher berichtet, dass er sich im Gegensatz zu seiner Münchner Zeit kaum noch für Theater interessiert, sondern sich vorwiegend der leichten Muse zuwendet. Hier fühlt er sich in seinem Element, hier absolviert er seine hohe Schule der Lebens- und Liebeskunst. Die Künstlerboheme fasziniert ihn über alle Maßen. „Am meisten interessiert ihn das Ballet, der Zirkus, und das Variété. Immer wieder finden wir ihn im Cirque d'Hiver, Cirque d'été, Hippodrome, Eldorado, Folies-Bergère, Moulin Rouge und bei Bullier. Hier sitzt er immer auf den ersten Plätzen, so dass ihn bald alle Künstler kennen.“<sup>12</sup> Im Cirque d'Hiver trifft er auch auf den Clown Willy Rudinoff alias Willy Morgenstern, den er bereits 1887 bei Auftritten in Zürich kennen gelernt hatte und mit dem er sich hier anfreundet. Seine glücklichsten Abende verlebt Wedekind „in Zirkusgesellschaften, unter Athleten, Balletteusen, Schlangenmenschen, Kunstreitern, Katzenbändigern, dummen Augusten und anderem Gelichter“.<sup>13</sup> Außerdem wird er in die Boheme des Quartier Latin eingeführt. Dabei macht er sich mit dem Bohemienkult, der sich auf dem Montmartre etabliert hat, eingehend vertraut und lernt den Geburtsort des modernen Cabarets kennen. Dazu bietet ihm das 'Chat noir' ausgiebig Gelegenheit.

Wie aus seinen Tagebuchaufzeichnungen eindeutig hervorgeht, lebt er in Paris buchstäblich das Leben eines Casanovas. Er genießt es, sich mit Mätressen und Huren zu umgeben. Zu einigen scheint er sogar recht innige Beziehungen aufgebaut zu haben. Allerdings lässt seine Zuneigung meist schon innerhalb weniger Stunden oder Tage wieder nach und er vergnügt sich mit den nächsten Geliebten.<sup>14</sup>



Frank Wedekind in Paris

Auffallend und zugleich schockierend ist die Tatsache, dass Wedekind – im Gegensatz zu Aristide Bruant – der Blick für die Notsituation der Frau völlig fremd ist. Dies wird auch in seinen Liedern deutlich, in denen er nicht davor zurückschreckt, in die Erzählrolle des bürgerlichen Freiers zu schlüpfen. Es scheint fast so, als verweigere Wedekind jeglichen Blick auf die sozialen Missstände. Auch wenn er die Prostituierte als Figur und Dienerin der Liebe in seinen Werken verehrt, verhält er sich ausschließlich als bürgerlicher Liebeskonsument. Der überzeugte Antibürger kommt letztlich doch aus bürgerlichem Hause und ist von bürgerlichen Verhaltensweisen geprägt, die sich nicht abstreifen lassen.

Der ausgefallene Begriff der Ritterlichkeit, den sich Wedekind mit seiner immer etwas querköpfigen Dialektik aus der Natur des Weibes herausdestilliert hatte, wird unter seinen Freunden zu einer Quelle ständiger Belustigung, wie Kurt Martens berichtet: „Zum Erstaunen aller Anwesenden brachte er in einem Tingeltangel niederster Sorte, der alten, fetten, abschreckend hässlichen Wirtin mit feierlichem Ernst glühende Huldigungen dar, schlang seinen Arm um ihren wogenden Busen

und küsste ihr ehrfurchtsvoll, wie zum Vollzug einer sakralen Handlung, die geifernden Lippen. Auf unsere Frage, warum er gerade dieses Scheusal den jüngeren Künstlerinnen vorziehe, erklärte er, den Mädchen fehle es ja nicht an Liebhabern, die arme abgetakelte Madame jedoch ginge inmitten des sinnesfreudigen Betriebes leer aus, so dass sie voll unbefriedigter Zärtlichkeit vergehen möchte; deshalb gezieme es sich, auch ihr manchmal etwas zu bieten. Schlimm genug, dass wir nicht ebenso ritterlich empfänden. [...] Den jüngeren Mädchen, die ihm im Bordell dürtig bekleidet entgegen traten, begegnete er stets mit ausgesuchter Höflichkeit, küsste ihnen die Hand und redete sie nie anders als ‘Mein Fräulein’ an. In diskreter Haltung nahm er auf dem Kanapee Platz und unterhielt sich mit ihnen ernst und sachlich über ihre Geschäftsinteressen, über Fragen der Toilette, der Körperpflege und der obrigkeitlichen Kontrolle. Der Anstand seines Auftretens wirkte auf uns derart suggestiv, dass in seiner Gegenwart zwanglose Heiterkeit kaum je die Grenzen guter Sitte überschritt. Einmal bemerkte er, dass ein junger Maler unseres Kreises eines der Mädchen auf dem Kaminsims postiert hatte und Anstalten traf, von ihr eine Aktstudie zu entwerfen. Wedekind rügte das mit strengem Vorwurf: es sei gottlob nicht der Beruf dieser Damen, sich mit Modellstehen den Lebensunterhalt zu verdienen. Da sie den Vorzug genössen, der Liebe zu dienen, hätten sie es nicht nötig, sich zur Magd der Kunst herabzuwürdigen; überdies würden sie horizontal zur Genüge angestrengt, so dass schon der Takt es verbiete, sie mit unbequemen vertikalen Stellungen weiter zu ermüden. Beschämt ließ der Maler von seiner Studie ab, und die gefällige Kleine machte erstaunte Augen über den Herrn im schwarzen Anzug, dessen Auffassung von der Würde ihres Berufes sie nicht im Entferntesten begriff.“<sup>15</sup>

Es war abzusehen, dass Wedekind in diesen Kreisen bereits nach kürzester Zeit sein gesamtes Vermögen durchbringen würde, um dann in den folgenden Jahren seinen Geschwistern auf der Tasche zu liegen. Sein ältester Bruder Armin, der seinen Erbteil gewinnbringend angelegt hatte und zu dieser Zeit in Zürich Medizin studiert, wird ihn ständig mit kleineren und größeren Geldbeträgen unterstützen, obwohl er sich später von ihm distanzieren wird, da ihm die Publikationen Franklins vor seinen Patienten peinlich sind. Einige seiner Bettelbriefe sind besonders hartnäckig. So schreibt er am 4. Januar 1892: „Gestern habe ich schon sparsam halber nicht zu Mittag gegessen, kam dann abends halb ohnmächtig ins Café und zerschlug ein Glas. Also bitte schick mir das Geld oder wenigstens eine größere Summe. Aber gleich. Ich weiß effektiv nicht, wie ich morgen mein Essen bezahlen soll, wenn es mir meine Schuhe überhaupt noch erlauben auszugehen.“<sup>16</sup> Auch wenn Frank Wedekind in Paris auf Kosten seines Bruders lebt, zeigt er sich bei den Künstlern und Prostituierten weiterhin weltmännisch. Die zahlreichen Hilferufe an seinen Bruder unterscheiden sich schließlich nur im Ton. So schreibt er am 10. Oktober 1893: „Lieber Bruder, darf ich Dich bitten, sobald es Dir möglich ist,

wieder frs. 1000 zu schicken, wenn möglich wieder in der Art wie letztes Mal, in dem mir das am wenigsten Legitimationsprobleme kostet.“<sup>17</sup>

Das ‘Gnadenbrot’ jedoch, wie er es selbst formuliert, wird Franklin später bei seiner Schwester Erika bekommen, die an der Dresdner Hofoper als erfolgreiche Kammersängerin tätig ist und in deren Haus er einige Monate leben wird.

Trotz seines lockeren Lebenswandels ist Wedekind während seiner Pariser Zeit sehr produktiv. 1889 schreibt er die *Große tragikomische Originalcharakterposse, Der Schnellmaler* und das Lustspiel *Kinder und Narren*. 1890 folgt die Kindertragödie *Frühlings Erwachen*, 1891 der Schwank *Der Liebestrank*. 1892 beginnt er mit der Urfassung der *Büchse der Pandora*, 1894 folgt schließlich *Das Sonnenspektrum*. Zeitgleich entstehen viele Texte, die später zur Basis seines Kabarett-Repertoires gehören werden und zu denen er bereits hier die komplette Notation mit Gitarrenbekleidung und Melodie schreibt. Seinem Freund Richard Weinhöppel trägt er diese Lieder in privatem Kreise vor. Auch seinem Bruder berichtet er in einem Brief über diese Arbeit.<sup>18</sup>

Angeregt durch das ‘Cabaret artistique’ und zahlreiche Zirkusbesuche gilt sein ganzes Interesse dem Tingeltangel. Deshalb plant er *Die Kaiserin von Neufundland*, eine Pantomime in drei Bildern, mit großer Inszenierung im Zirkus Renz aufzuführen. Diesen Plan kann er jedoch nicht verwirklichen, da der Zirkus kurz vor der Premiere Konkurs anmeldet. Dennoch verfolgt er dieses Vorhaben weiter und versucht die Pantomime immer wieder in Szene zu setzen. Kurt Martens macht er 1897 detaillierte Vorschläge für Szenerie, Kostüme und Musik. In parodistischem Sinne verwendet er Partien aus Wagners ‘dekadenten’ Opern. Dabei lässt er bewusst die bekanntesten und beliebtesten Melodien zu seiner grotesken Pantomime erklingen, um durch diese Verfremdung eine unerträgliche Wirkung auf die Zuschauer zu erreichen. Darüber hinaus entkleidet er die Musik ihrer Monumentalität, wenn er den gewaltigen Tannhäusermarsch in kleiner Besetzung spielen lässt. Diesen Effekt unterstreicht er nochmals, wenn er die Melodie entsprechend der Leitmotiv-Technik mehrmals wiederholt. Indem die Musik aus dem dramatischen Zusammenhang des Gesamtkunstwerks herausgerissen wird und in einer neuen dramatischen Wirklichkeit erklingt, wird ihr die strahlende Kraft genommen und Wagners dramatische Theorie als nichtig und lächerlich dargestellt.

Doch zurück zum Montmartre. Die Geburtsstunde des französischen ‘Cabaret artistique’ lässt sich mit Rudolphe Salis Gründung des ‘Chat noir’ exakt auf das Jahr 1881 datieren. Das neue französische Cabaret steht in enger Verflechtung mit der französischen Chansontradition und der vielfältigen Unterhaltungskultur des 19. Jahrhunderts. Damit sind die Übergänge zwischen dem ‘Concert-Café’ und dem Cabaret fließend. Hinzu kommt, dass viele Chansonniers wie Yvette Guilbert und Aristide Bruant an beiden Orten auftreten. Zu dieser Zeit spielt das Café in

Frankreich durch seine Vielfältigkeit eine besondere Rolle. Bekannt sind nicht nur das bereits erwähnte ‘Concert Café’, sondern auch das ‘Politische Café’, das ‘Literarische Café’, das ‘Bordell Café’ und das ‘Theater Café’. Im Zuge der aufkommenden bürgerlichen Vergnügungslust erfreut sich auch das ‘Künstler Café’ besonderer Beliebtheit. Die Besucher kommen weniger wegen der leiblichen Genüsse, sondern um die Akrobaten, Seiltänzer, Jongleure, Musikanten und Chansonsänger live zu erleben. Hiervon profitiert von allen zeitgenössischen Literaten Frank Wedekind am meisten.

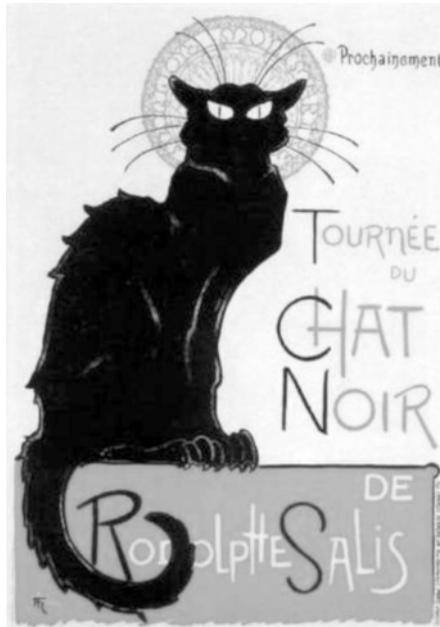
Vielfältige Vergnügungsstätten schossen wie Pilze aus dem Boden: „Um 1890 zählte man 180 Café-Concerts, 250 öffentliche Tanzlokale, zahlreiche Varietés, auf deren Brettern unbekannte Sternchen ihr Glück versuchten und Berühmtheiten wie Yvette Guilbert die Menge anlockten. Mehr als 60 Bühnen gab es, von denen viele das ausgelassene Vaudeville pflegten.“<sup>19</sup> Die Darbietungen wurden anfänglich nicht auf einem Podium präsentiert, sondern mitten unter dem Publikum. Erst später gehen die Café-Besitzer dazu über, in ihren Lokalen kleine Bühnen zu errichten, was wiederum zu Konfrontationen mit den Theaterbesitzern führt.

Der komplexe Zensurapparat der Pariser Behörden bedeutet für die damaligen Dichter und Chansonniers eine unglaubliche Schikane, die meist wie ein Damoklesschwert über ihrer Arbeit schwebt. Jedes Lied, das auf die Bühne kommt, muss zuerst von der Zensurbehörde genehmigt werden. Staatsgefährdende oder unsittliche Chansons kommen sofort auf den Index der verbotenen Lieder und dürfen nicht vorgetragen werden. Dazu werden entsprechende Abschriften bei den Polizeibehörden archiviert. Dies ist für die Literaturforschung später von unglaublichem Vorteil, da die französische Ordnungspedanterie damit einen Großteil der verbotenen Lieder bis heute aufbewahrt hat, wie Eva Kimminich in ihrer Studie ‘Erstickte Lieder’ berichtet.<sup>20</sup>

Der Montmartre bot zur damaligen Zeit kein glamouröses Bild. Seine ärmlichen Bewohner setzten sich meist aus Dirnen, Zuhältern, Näherinnen, Straßenhändlern und Verbrechern zusammen. Hier wohnte nur eine minderbegüterte Schicht. Für einen Großteil der Pariser Bohème wurde der Montmartre in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur neuen Heimat, nachdem sie sich aus dem Quartier Latin vertrieben sah, wo sich in den Cafés rund um den Place de l’Odéon die Bourgeoisie breit gemacht hatte. Hier, auf dem Montmartre jedoch, konnten die Bohémiens ihr Dasein als gesellschaftliche Außenseiter genießen.

Auch Rudolphe Salis, Sohn eines Brauereibesitzers, war Bohemien und Maler. Er bot in seinem ‘Chat noir’ jedem Künstler die Möglichkeit, in privatem Rahmen aufzutreten und Chansons oder andere Darbietungen zum Besten zu geben. Dichter, Komponisten, Schreiber und Maler, die mit Salis befreundet waren, kamen in seinem neuen Quartier auf dem Montmartre zusammen, um zu diskutieren, vorzu-

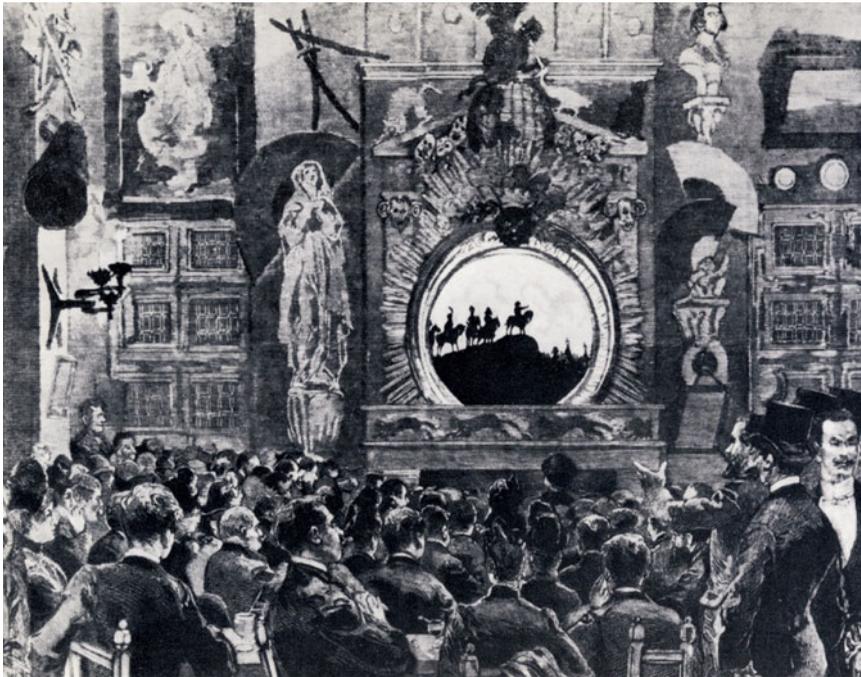
lesen, zu musizieren und sich mit ihren neuesten Arbeiten bekannt zu machen. So kam es, dass neugierige Outsider darauf drängten, er solle seine Tore zumindest einmal in der Woche für ein ausgewähltes Publikum öffnen. Schon bald fand sich „ein Kreis milieugerechter Künstler als Publikum zusammen.“<sup>21</sup> Auch „Claude Debussy, der anstatt des Taktstocks einen Löffel schwang, war unter den Gästen und dirigierte den Chor.“<sup>22</sup>



'Le Chat noir', Plakat von Théophile-Alexandre Steinlen für das Cabaret am Montmartre

Salis pflegte seine Gäste mit steifer Förmlichkeit zu empfangen und begrüßte sie in devoter Manier als 'Exzellenz' oder 'Fürstliche Hoheit'. Viele der vorgetragenen Lieder erwiesen sich als Parodie auf den Durchschnittsgeschmack. Dabei war der Vortrag mit zynischer Ironie gewürzt. 1882 gab Salis eine Zeitschrift heraus, die er ebenfalls 'Chat noir' nannte. Sie verdoppelte den Zulauf in seinem Cabaret und beflügelte dessen Geist. Durch sein gut florierendes Lokal zog Salis bald die Missgunst der ansässigen Zuhälter auf sich. Die anfangs noch sporadischen Überfälle arteten später in eine Messerstecherei aus, bei der ein Kellner getötet und Salis selbst schwer verletzt wurde.

Salis entschloss sich deshalb, die ihm nicht mehr gewogene Verbrecherggend zu verlassen und sein Lokal in ein sicheres Viertel, in die Rue de Laval, zu verlegen. Bei Mondschein vollzogen die Kabarettisten am 10. Juni 1885 ihre Übersiedlung. Jeder von ihnen trug eine liebgewordene Reliquie des alten 'Chat noir' vor sich her. Man sang und tanzte den ganzen Boulevard Rochechouart hinunter bis zum Hauptquartier. Salis schritt voran in der Glitzeruniform eines Präfekten und zwei Fahnenträger schwangen das schwarze Banner von 'Chat noir'. Das neue Lokal florierte prächtig wie zuvor und wurde in den nächsten zwölf Jahren zu einem Brennpunkt des gehobenen Pariser Nachtlebens und der Avantgarde. Hier verkehrten nun Stammgäste wie Guy de Maupassant, General Georges Ernest Boulanger, Albert Langen und natürlich auch der junge Frank Wedekind. Der eigentliche Clou des neuen 'Chat noir' war jedoch das Theatre d'Ombres, das Schattentheater.



Schattentheater des Cabarets 'Le Chat noir'

Es war die Idee von Henri Rivière, der durch seine brillante Technik und geniale Inszenierung ganz Paris in Staunen versetzte. Entsprechend das Schattentheater doch genau dem Geist des Cabarets, so dass die Vertreter der Münchner Kunstszene diese Technik später bei den 'Elf Scharfrichtern' begeistert in ihr Programm übernahmen und durch Puppenspiele ergänzten. Die Dekorationen von Rivière waren gemalt oder auf Glas gezeichnet. Neben den Schattenspielen setzte er ausgefeilte Lichteffekte ein. Die musikalische Untermalung erfolgte durch einen unsichtbaren Chor von bis zu zwanzig Sängern. Mit diesem Gesamtkunstwerk schuf er bereits damals vorkinematographische Bühneneffekte, in denen sich überlieferte Elemente der Laterna magica, des Schattenspiels, des Bilderbogens und des zukunftsstrahlenden laufenden Bildes geistreich ergänzten. In gewissem Sinne konnte man seine Darbietungen als Vorläufer der Wochenschau bezeichnen.

Natürlich hatten auch im neuen 'Chat noir' Dichter und Chansonniers wie bisher die Möglichkeit, mit ihren satirischen Kommentaren und Bänkelliedern ihr Talent zu erproben und zur Diskussion zu stellen. Damit begann das Cabaret frühzeitig zu einem künstlerischen Prüfstand zu werden.<sup>23</sup> Obwohl das 'Chat noir' eine grundlegend antibürgerliche Haltung vertrat, löste sein Erfolg in den 1880er und 1890er Jahren eine regelrechte Cabaret-Gründungswelle vor allem in Deutschland aus. Salis schaffte es durch das neue Genre, das Publikum der Snobs zu etablieren, das dann auch bereit war, Aristide Bruants radikalerem Weg zu folgen.

Als Salis 1885 nach einer Messerstecherei sein Lokal verlagerte, blieb „Aristide Bruant, eine der Stützen des alten 'Chat noir', in den verlassenen Räumlichkeiten zurück und eröffnete sein Cabaret 'Le Mirliton', die Rohrflöte.“<sup>24</sup>

Mit seiner radikalen Antibürgerlichkeit und nicht zuletzt mit seiner Solidarität zu den Dirnen traf Bruant genau den Zeitgeschmack der gelangweilten Pariser Snobs. „Die bourgeoise Lebewelt genoss mit wollüstigem Gruseln den Aufenthalt in Bruants Verbrecherlokal und fand es besonders chic, vom Hausherrn angepöbelt zu werden.“<sup>25</sup> Sein Cabaret war außergewöhnlich geschmackvoll eingerichtet und mit vielen Bildern zeitgenössischer Maler wie Théophile-Alexandre Steinlen und Toulouse-Lautrec, dekoriert. In dieser reizvollen Atmosphäre war man auf einen prickelnden Abend in der Gosse gespannt und wartete auf Bruants 'Spezialität', seine Chansons über das Lumpenproletariat. War doch dieser außergewöhnliche Chansonnier selbst ein Kind des Volkes und wurde von den Zuhältern als einer der ihnen geduldet. Bald entwickelte er bei seinen Liedern einen eigenen Stil, bei dem er die Randfiguren der Gesellschaft in den Mittelpunkt rückte. Damit führte er die Straßenpoesie und das gesellschaftskritische Lied, die einen wesentlichen Bestandteil des Cabaret-Repertoires ausmachten, zu ihrer zeitgenössischen Höhe.



‘Le Mirliton’, das Cabaret von Aristide Bruant im Jahr 1885

Seine Lehrer waren dabei die Randexistenzen der Gesellschaft: Vagabunden, Huren, Raufbolde, Entrechtete und Heimatlose. Damit gelang es ihm, die Kunst des Chansons zu dem zu machen, worunter man später die menschlichste aller Künste verstand. Für seine Auftritte warben „die berühmt gewordenen Plakate Toulouse-Lautrecs mit der scharf konturierten Silhouette des grimmigen Chansonniers im Havelock, mit Knotenstock, knallrotem Schal und dem breitrandigen Schlapphut.“<sup>426</sup>

Als Wirt des ‘Mirliton’ findet Bruant bald heraus, dass die Bürger das Gruseln lernen möchten und sich gerne unsanft anfassen lassen. Gäste, Künstler, Schönheiten und vor allem die Halbwelt begrüßt und verabschiedet er in seinem Lokal mit kräftigen Slangausdrücken. Bruants beste Lieder beschwören das Straßenleben und sein hartes Milieu herauf. Dabei erinnert er immer wieder an die von Geburt an zum Elend Verdammten und an das Los derer, denen es am Notwendigsten fehlt, an Wärme, Wohnung und Brot. Sein typisches Sujet besingt den Müllplatz der Belle Epoque. Hier zeigt er die verarmten Randgruppen der Gesellschaft, „die Mädchen, die sich für ein paar Sous verkaufen müssen, die alten Pflasterreiterinnen, die keinen Freier mehr finden, die Zuhälter und Messerstecher, die er als die ‘letzten Ritter’ bezeichnet. Auf dem Pflaster beginnen die meisten dieser Lebensläufe, im Armenhospital oder unter der Guillotine enden sie.“<sup>427</sup>