UNIVERSITÀ
DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

DOTTORATO IN SCIENZE DEL TESTO LETTERARIO E MUSICALE

LINGUE E LETTERATURE STRANIERE E MODERNE

XXXVI CICLO

Zwischen Humor und Ironie.
Eine Analyse des literarischen deutschen Kabaretts (1901-1909).

TUTOR:

Prof.ssa Donatella Mazza

Tesi di Dottorato di

Arianna Busato
Matricola n. 496903

Anno accademico 2022/2023

ABSTRACT

Cabaret can be fun as long as there is a balance between contemporary criticism and comedy. Shows consist of amusing short numbers from several different genres, such as songs, comic monologues, dances, pantomimes or even puppet sketches. Laughter is considered the easiest way to effectively hold the audience's attention and to convey a sort of hidden criticism. Therefore, it can be seen as a powerful weapon within the cabaret practice.

The PhD thesis aims at identifying the mechanisms of humour and irony used by comedians in the early phases of the German *literarisches Kabarett* between Munich and Berlin. By targeting prominent figures of the Wilhelmine Empire and particularly thorny social issues, the authors rise against strict censorship, to which they respond with humour, parodies and satirical songs. As the War looms towards the end of the decade, cabarets change completely. For this reason, the thesis mainly focuses on the time span from 1901 up to 1909.

The corpus consists of thirty representative satirical and ironical song texts written by different authors and performed in several cabarets. Since the present work only considers the analysis of the written material, it is intended to be a first step in much wider research including a detailed study of songs and, when possible, of their caricatural depiction. The dissertation proposes a suitable methodology to investigate the underlying ironic intention of texts. The methodological approach is based on Henningsen and Fleischer's text-oriented cabaret means (1967; 1989), Booth's clues to irony used in literary works (1974), Burgers and van Mulken's humor and irony markers of the utterance and the co-text (2017) and Barbe's goals and victims of irony (1995). The research questions deal with the identification and understanding of ironical mechanisms. How can the reader access the author's

implicit meaning? Which are the signals underlining humor and irony within the texts? How about purposes and victims of irony?

In most cases the author consciously plays with the reader's expectations and beliefs. The titles of the poems do not always correspond to the content of the text and they often anticipate the humorous mood. Every poem must reject the original literal meaning and/or find alternative interpretations, which are inevitably oriented to the context and the author's opinions. Basically, the most common markers are schemes and tropes. The former type deals with the linguistic arrangement of words and sounds, i.e. stanzaic structure, couplets and rhymes, whereas the latter focuses on meaning operations. Tropes like metaphor, hyperbole, understatement and rhetorical question suggest the reader reinterpreting the literal meaning to uncover the intended one. Not only have ironic expressions critical purposes, but they are also coupled with additional aims such as complaint, reprimand, power. Comedians can consciously belittle their own position in society or they can ironically praise the Kaiser, the German army and the public authorities. On the one hand both Church and Empire are accused of hypocrisy and corruption, on the other hand the middle-class and its representatives are criticised for their prejudice towards outsiders and proletarians.

In conclusion, textual linguistics and humour studies combine to answer the initial questions, with the principal aim of providing an overview of the strategies that have emerged. This work could potentially investigate the multimodal markers of irony and humor in future research to offer an overall image of the pervasive multimodality of German cabaret.

Zwischen Humor und Ironie.
Eine Analyse des literarischen deutschen Kabaretts (1901-1909).

INHALTSVERZEICHNIS

I. Einleitung 1

II Darstellungsprobleme und Definitionen 5

III Zur Forschungslage 8

1. Historischer Teil 12

1.1 Die Institution des Kabaretts zwischen Satire und Unterhaltung 12

1.2 «Was Kunst ist, bestimmte ich!» - Zensur im Kaiserreich 14

1.3 Ursprung und Anfänge des literarischen Kabaretts 18

1.4 Die erste Antwort aus Berlin: das Überbrettl 21

1.4.1 Parodien-Theater: Schall und Rauch und Die bösen Buben 22

1.4.2 Bohème- und Amüsierkabaretts 24

1.5 Kabarett unterm Henkerbeil und die anderen Münchner Kabaretts 25

1.6 Kabarettende mit Schrecken 28

2. Das Korpus 30

2.1 Sammlungskriterien und Aufbau 33

2.2 Die Lebensform des *Chansons* 39

2.3 Eine *performed textual variety*: zwischen Nähe und Distanz 42

3. Voraussetzungen für ein Untersuchungsmodell 49

3.1 Komik und Humor: eine Begriffserklärung 54

3.1.1 Die Theorien des Komischen 57

3.1.2 Die Inkongruenztheorie 57

3.1.3 Die Überlegenheitstheorie 59

3.1.4 Die Entlastungstheorie 60

3.2 Satire, Parodie, Ironie 62

3.2.1 Satire 62

3.2.2 Parodie 63

3.2.3 Ironie 65
3.3 Verbalironie 68
3.3.1 Opfer und Zwecke ironischer Aussage 70
3.3.2 Ironiesignale und Identifikation von Ironie 71
3.3.3 Booths Rekonstruktionsschritte der Ironie und *clues to irony* 72
3.3.4 Bürgers und van Mulkens Ironiesignale 75
3.4 Kabarettverfahren nach Henningsen und Fleischer 78
3.4.1 Die textorientierten Verfahren und deren Funktion 79
3.5 Ein zusammenfassendes Annotationsmodell von ironischen und humoristischen Hinweisen 84
BOOTHS REKONSTRUKTIONSSCHRITTE DER IRONIE 84
BOOTHS *CLUES TO IRONY* 85
IRONIESIGNALE 85
BARBES OPFER UND ZWECKE IRONISCHER ÄUßERUNGEN 87

4. Datenanalyse und Beispiele 88
4.1 Ernst von Wolzogen: *Madame Adèle* 89
4.2 Ludwig Thoma: *Wiegenlied* 94
4.3 Fritz Engel: *Der Marschallstab* 97
4.4 Leo Greiner: *Scharfrichter-Lied* 99
4.5 Otto Julius Bierbaum: *Im Schlosse Mirabel* 102
4.6 Richard Dehmel: *Erntelied* 105
4.7 Heinrich Lautensack: *Der Tod singt* 108
4.8 Rudolf Bernauer: *Und Meyer sieht mich freundlich an* 109
4.9 Hans Hyan: *Die letzte Nacht* 114
4.10 Wolli Wolff: *Das Ladenmädel* 118
4.11 Julius Freund: *Donnerwetter, tadellos!* 120
4.12 Frank Wedekind: *Der Zoologe von Berlin* 123
4.13 Erich Mühsam: *Der Anarchisterich* 128
4.14 Max Mackott: *Polizei-Chanson* 132
4.15 Otto Reutter: *Der Räuberhauptmann von Köpenick* 134

5. Diskussion der Untersuchungsergebnisse 139
5.1 Booths alternative Bedeutungen der inneren Widersprüche 139

BEISPIELE: REKONSTRUKTIONSSCHRITTE DER IRONIE 140
5.1.1 Booth und die widersprechende Stimme des Autors 141
BEISPIELE: BOOTHS *CLUES TO IRONY* 141
5.2 Schematische Markierungen und Tropen 143
5.3 Opfer und Zwecke der Ironie 149
BARBES OPFER UND ZWECKE IRONISCHER ÄUßERUNGEN 149
5.4 Kabarett-Verfahren: Satire, Humor, Kontrast 151

6. Schlussbemerkungen 154
6.1 Ausblick auf weitere Forschungsvorhaben 158

Anhang von Texten 161

DIE WELT ALS ÜBERBRETTL Ein Freiherr gibt sich die Ehre 162
ERNST VON WOLZOGEN
Madame Adèle 163
ERNST VON WOLZOGEN
Das Laufmädel 165
RICHARD DEHMEL
Im Spelunkenrevier 167
OTTO JULIUS BIERBAUM
Der lustige Ehemann 168
LUDWIG THOMA
Wiegenlied 169
FRITZ ENGEL
Der Marschallstab 171

WIR RICHTEN SCHARF UND HERZLICH Schwabing unterm Henkerbeil 173
LEO GREINER
Scharfrichter-Lied 174
LUDWIG THOMA
Die Thronstütze 175
OTTO JULIUS BIERBAUM
Im Schlosse Mirabel 177
FRANK WEDEKIND
Der Tantenmörder 178
FRANK WEDEKIND
Ilse 179

RICHARD DEHMEL
Erntelied ... 180

OTTO JULIUS BIERBAUM
Lied in der Nacht ... 181

HEINRICH LAUTENSACK
Der Tod singt ... 182

SCHALL UND RAUCH UND BÖSE BUBEN So viel Theater ums Kabarett ... 183

RUDOLF BERNAUER
Die Minderwertigen ... 184

RUDOLF BERNAUER
Und Meyer sieht mich freundlich an ... 186

VIVE LA BOHEME! Hungriger Pegasus und Simpl-Hund ... 188

ERICH MÜHSAM
Lumpenlied ... 189

HANS HYAN
Schutzmannslied ... 191

HANS HYAN
Der Einbruch bei Tante Klara ... 193

HANS HYAN
Die letzte Nacht ... 195

DONNERWETTER – TADELLOS! Eine Wildkatze gibt Pfötchen ... 197

WILLI WOLFF
Das Ladenmädel ... 198

RUDOLF BERNAUER
Man ist nur einmal jung ... 199

JULIUS FREUND
Donnerwetter, tadellos! ... 201

DAS KREUZ MIT DER KRONE Scharfzüngiges gegen die da oben ... 203

FRANK WEDEKIND
Der Zoologe von Berlin ... 204

HANS HYAN
Lied der Arbeitslosen ... 206

ERICH MÜHSAM
Der Anarchisterich ... 207

ERICH MÜHSAM
Der Revoluzzer ... 208

MAX MACKOTT
Polizei-Chanson ... 210

HOCH DER HUMOR! Typen, Träumer, Temperamente 211
OTTO REUTTER
Nicht so laut 212
OTTO REUTTER
Der Räuberhauptmann von Köpenick 214

Literaturverzeichnis 216
Primärliteratur 216
Sekundärliteratur 218
Audiovisuelle Daten 234
Webseiten 235

I. Einleitung

«Kabarett darf Spaß machen, solange sich Zeitkritik und Komik die Waage halten. Lachen ist erlaubt, sollte aber im Hals stecken bleiben und dabei zumindest den Horizont erweitern»[1]. Das Kabarett weist auf eine Serie Wissensgebieten hin, oder besser gesagt, auf einen bestimmten Kabarett-Rahmen. Erstens handelt es sich um eine Institution, die eine eigene Funktion hat, und zweitens stellt Kabarett eine von anderen künstlerischen Formen unterschiedene Darstellungsform dar. Beim Kabarettverständnis spielen manche Wissensaspekte bzw. historische und soziokulturelle Zusammenhänge zwar eine sehr wichtige Rolle, aber die Komik ist der feste Standardwert dieses Bereiches. Gelächter ist ein grundlegender Bestandteil kabarettistischer Praxis, ist eine Waffe, die die Aufmerksamkeit des Publikums während der Aufführungen wach hält, damit die beißende Pointe gelingen kann.

Aber was ist eigentlich Kabarett und wie funktioniert es?[2] Das sind nur einige der Fragen, die sich beim Kabarettverständnis gestellt werden können. An das «Kabarett mit K»[3] zu denken bedeutet, sich eine intime Atmosphäre voller Licht und Farben vorzustellen, ein gemütliches Ort, in dem sich die Menschen jede Nacht vergnügen und entspannen. Prunkvolle Abendkleide, kokette Hütlein, Fracks und Zylinder, Rauch und auf den Couchtischen stehende Lampen kommen sofort in den Sinn, aber ist das eben so?[4] Geht es nur um Spaß und Entspannung, als ob es nur ein unterhaltsamer Zeitvertreib wäre, oder steckt mehr dahinter? Wenn das Kabarett «nicht l'art pour l'art, sondern kämpferische Aussage

[1] Dunkl, Nathalie (2019): *Das Kabarett. Eine integrative Theorie*. Baden-Baden: Tectum Verlag. 103.
[2] «Was ist Kabarett?, Wie erkenne ich Kabarett?, Wie funktioniert Kabarett?, Welchen ontologischen Status hat Kabarett?, Was passiert beim Kabarett?, Wer macht Kabarett?, Wo und wann findet Kabarett statt? oder Wie lange dauert Kabarett? […] Wie groß ist das Publikum? Wie steht die Bühne aus? Was machen die Personen/Figuren? Welche Zeichen herrschen vor?» (Ebd. 101).
[3] Volker, Ludwig (1974): *Kabarett mit K – Fünfzig Jahre große Kleinkunst.* Berlin: Berlin Verlag.
[4] Über das Kabarett und seine eigenartige Atmosphäre s. u.a. Deseson, Greta u. Marcel, Janco (1967), *Dada.* Featuring Marcel Duchamp, Man Ray, Max Ernst, Hans Richter, Gabrièl Buffet-Picabia. Belgien: Ministère de l'éducation Nationale; Fosse, Bob (1972), *Cabaret.* KOCH MEDIA SRL. DVD; *Babylon Berlin* (2017), X-Filme Creative Pool mit ARD Degeto, Sky und Beta Film. Fernsehserie. In Bezug auf die bildende Kunst s. Otto Dix, Grosz George, Jeanne Mammen, Rudolf Schlichter, Gert Wollheim, Wladimir Zabotin.

gesinnungsfundierter Inhalte»[5] ist und wenn es sich als eine «szenische Darstellung von Satire»[6] beschreiben lässt, könnte ein gewisses Etwas sich zwischen den Zeilen von Kabaretttexten verstecken. Ist es möglich, einen Zugang zur Ebene des Ungesagten zu haben und die dem Lachen dahintersteckende kritische Haltung zu begreifen?

Im Allgemeinen weiß man ja, was das deutsche Kabarett zu sagen hat und was es beim Publikum bewirken will. Weniger ist es jedoch bekannt, *wie* Kabarett es tut, oder mit anderen Worten, wie es seinen Zweck erreicht. Die vorliegende Arbeit zielt darauf ab, ein besseres Verständnis dieser eigenartigen Kunstform zu erhalten und ein geeignetes Untersuchungsmodell zur Identifizierung der ironischen und humoristischen Strategien zu skizzieren. Vom zentralen Interesse ist die Frage, wie die Autoren in ihren satirischen und ironischen Liedern des frühen deutschen Kabaretts (1901-1909) das Publikum unterhielten und wie und wen sie in ihren Stücken verspotteten. Der Ausbruch des Ersten Weltkriegs versetzte Europa in einen Hurra-Patriotismus. Gegen Ende des Jahrzehntes veränderten sich die Kabaretts und ihre Stimmung. Aus diesem Grund konzentriert sich die Arbeit hauptsächlich auf die oben erwähnte Zeitspanne.

Das Korpus besteht aus dreißig repräsentativen satirischen und ironischen Liedtexten, die von unterschiedlichen Autoren verfasst und in mehreren Kabaretts aufgeführt wurden. Da die vorliegende Arbeit sich nur auf die Analyse des schriftlichen Materials konzentriert, bietet sie vorerst die erste Phase einer breiteren Forschung über die Ironie der kabarettistischen Lieder. Kabarett-Texte üben eine primäre Funktion aus: «Kabarett ist in erster Linie eine Wortkunst»[7], die einen Ausgangspunkt für andere herauskommende Kunstformen darstellt. Tatsächlich lebt das Kabarett «nicht vom Text allein»[8]. Außer textuellen

[5] Budzinski, Klaus u. Hippen, Reinhard (1996): *Einleitung* in *Metzler-Kabarett-Lexikon*. Stuttgart: Metzler. VII.
[6] Ebd.
[7] Fleischer, Michael (1989): *Eine Theorie des Kabaretts. Versuch einer Gattungsbeschreibung (an deutschem und polnischem Material).* Bochum: Brockmeyer. 67.
[8] Kühn, Volker (2001): *Kleinkunststücke 1. Donnerwetter tadellos. Kabarett zur Kaiserzeit 1901-1918*. Bd. 1. Hamburg: Rogner & Bernhard bei Zweitausendeins. 11.

Elementen verwendet es ebenfalls darstellerische und musikalische Elemente, die ein ganzes Zeichensystem zusammen konstituieren. Auch in der hier in Betracht gezogenen Zeitspanne wurden viele Texte vertont und es erschienen Karikaturen von den im Text behandelten Persönlichkeiten in Satire-Zeitschriften. Deswegen sollten sowohl auditive als auch bildende Daten in weiterer Forschung ins Gespräch kommen, um eine vollständige Beschreibung des Phänomens und seiner auf die Komikwirkung ausgerichteten Verfahren wiederzugeben.

Um die oben erwähnte Analyse durchzuführen, wird zunächst den Entwicklungskontext des frühen Kabaretts eingerahmt. «Ein kontextdeterminierter, pragmatischer, qualitativer Begriff wie Komik sei aus logischen Gründen nicht ahistorisch definierbar»[9]. Der Begriff des geschichtlichen und soziokulturellen Kontexts des Kabaretts ist also für diese Arbeit besonders wichtig und hilfreich, um eine Analyse von Humor und Ironie zu erlauben. Im ersten Kapitel liegt also der Schwerpunkt auf das imperialistische Deutschland und die vor dem ersten Weltkrieg in München und Berlin gegründeten Kabaretts. Die bedeutendsten literarischen Kabaretts werden kurz beschrieben, ebenso wie ihre ursprünglichen Anregungen aus Frankreich und die von der wilhelminischen Zensur durchgesetzten Freiheitsbeschränkungen.

Das zweite Kapitel beschäftigt sich mit den Sammlungskriterien und dem Aufbau des Korpus, das aus Liedtexten aus dem ersten Band der Sammlung *Donnerwetter tadellos. Kabarett zur Kaiserzeit 1901-1918*[10] besteht. Da es sich um eine zwischen geschriebener und gesprochener Sprache schwankende textuelle Typologie handelt, werden im Verlauf des Abschnitts die sogenannten *performed textual variety* bzw. *lyrics* oder *performed language*[11] vertieft.

---

[9] Kotthoff, Helga (1998): *Spass verstehen: zur Pragmatik von konversationellem Humor*. Tübingen: M. Niemeyer (Reihe Germanistische Linguistik, 1963). 87. Vgl. dazu Schmidt, Siegfried. J. (1976): *Komik in Beschreibungsmodell kommunikativer Handlungsspiele.* In Preisendanz, Wolfgang u. Warning, Rainer (Hrsg.): *Das Komische.* München: Wilhelm Fink. 165-191.

[10] Kühn, V. (2001).

[11] Werner, Valentin (2021): *Text-linguistic analysis of performed language: revisiting and re-modeling Koch and Oesterreicher*. Linguistics, 59. 567 (https://doi.org/10.1515/ling-2021-0036. Letzte Einsicht: 28.05.2024).

Das dritte Kapitel konzentriert sich auf die linguistische Betrachtung des Humors und der Komik, die begrifflich zu unterscheiden sind. Dazu kommen dann Satire, Parodie und Ironie als wirkungsvolle Mittel des Kabaretts. Aufgrund einer Serie methodologischer Ansätze bzw. Kreuzquellen[12] wird hier versucht, ein zusammenfassendes Annotationsmodell für die Identifizierung von ironischen und humoristischen Hinweisen zu erarbeiten. Daraus ergeben sich die folgenden Forschungsfragen: Wie kann der Leser die implizite Bedeutung erschließen? Welche sind die Signale, die Humor und Ironie innerhalb der Liedertexte unterstreichen? Welche Haupt- und Nebenzwecke zeigen die ironischen Äußerungen? Wer sind die Opfer der Ironie? Aufgrund der Ansätze von *Clues to irony* (Booth 1974), *Humor and irony markers* (Burgers e van Mulken 2017), *Signals, purpose and victims of irony* (Barbe 1995) und textorienterten Kabarett-Verfahren (Henningsen 1967; Fleischer 1989) wird versucht, sowohl die implizite Bedeutung als auch das vom Autor verfolgte Endziel zu enthüllen.

Das vierte Kapitel stellt die durchgeführte Datenanalyse und deren Beispiele vor, während das fünfte Kapitel die Untersuchungsergebnisse diskutiert und begründet. Schlussbemerkungen und weitere Forschungsentwicklungen beschließen die Arbeit, die die gesammelten und analysierten Texte im Anhang einschließt.

[12] Insbesondere wird hier die Definition von *triangulation* gemeint, d.h. einer Zusammenstellung von Methodologien, die darauf abzielen, dasselbe Phänomen in seiner Gesamtheit durch unterschiedlichen Methoden besser zu vertiefen. Vgl. dazu Kapitel 12 in Denzin, Norman (2017): *The research act: A theoretical introduction to sociological methods.* 1st edn. New York: Routledge. 297-312.

II Darstellungsprobleme und Definitionen

«Kabarett ist (1) eine simultan rezipierte Gattung der darstellenden Kunst, organisiert als (2) Abfolge von Nummern (von durchschnittlich weniger als fünfzehn Minuten Dauer), die in ihrer Gesamtheit (3a) zeitkritisch oder auch (3b) komisch sind und (4) aus Conferencen und mindestens zwei der folgenden szenischen Modi bestehen: a) Einzelvortrag, b) Chanson, c) Zweigespräch, d) Duett, e) Mehrgespräch, f) Gruppenlied, g) textloses Spiel»[13].

Allgemein gesprochen, handelt es sich beim ‚Kabarett' um eine «Kritik an gesellschaftlichen und politischen Zeiterscheinungen in literarischer Form und unterhaltender Verpackung»[14], in der sich gesprochene, gesungene, gespielte, aber auch getanzte künstlerische Formen mischen. Sehr problematisch ist dann die Beschränkung des Kabaretts auf die darstellende Kunst, sowie auch der Versuch, verschiedene Typen des Kabaretts wie das artistische, das literarische, das politisch-literarische und das politisch-satirische Kabarett zu unterscheiden. Viele Darstellungs- und Definitionsprobleme betreffen also die Bezeichnung, da das Kabarett sich zeitgleich durch eine enge Zeit- und Kulturbezogenheit von anderen künstlichen, theatralischen und literarischen Ausdrucksformen unterscheidet, sich aber auch mit diesen vermischt.

Ursprünglich evoziert der Begriff ‚Kabarett' das französische Wort *Cabaret,* das damals eine runde Speiseplatte und jene Schenken bezeichnete, in denen neben Getränke bunte Platten serviert wurden. Wie der Begriff ‚Varieté' steht Kabarett für ein «zeitlich und örtlich begrenztes Miteinander verschiedener Kunstformen wie Drama, Dichtung, Tanz, schöne Literatur und bildende Kunst zum Zwecke leichter und teilweise […] zeitkritischer Unterhaltung»[15]. Vom Varieté hat das Kabarett die Form des «bunten Allerleis»[16] übernommen; es äußert sich durch

[13] Vogel, Benedikt (1993): *Fiktionskulisse. Poetik und Geschichte des Kabaretts*. Paderborn/ München/ Wien: Ferdinand Schöningh. 46.
[14] Budzinski, K. u. Hippen, R. (1996). V.
[15] Ebd. 164.
[16] Ebd.

literarische, poetische, sängerische, tänzerische Nummern kritisch gegen Zeiterscheinungen und deren Exponenten[17].

Viele Wissenschaftler, wie Henningsen, Fleischer, Budzinski, Hippen, Kühn[18], haben im Verlauf der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Frage gestellt, was Kabarett sei und auch und gerade was es für ein Genre sei. Handelt es sich um Theater, Ballett oder Oper? «Was das [Kabarett] nun eigentlich ist, weiß niemand so recht»[19]. Obwohl Werner Finck alles über «Kabarettismus»[20] in seinem ganzen Leben gelesen und gehört hat, bestätigt er in einem Interview mit Klaus Budzinski die Unmöglichkeit, Kabarett zu bestimmen. Wo hört eine solche kabarettistische Strömung, wenn wir so sagen können, auf und wo fängt das andere an? Mit Fincks Wörter «[ist] Kabarett, was nicht ins Theater paßt und auch nicht auf die Operettenbühne. […] Es ist in seinem Kern Zeitkritik – in den verschiedensten Formen»[21]. Dem Zusammenhang zwischen Kabarett und Theater, sowie zwischen Kabarett und höherer Literatur wird zunächst von Henningsen[22] und dann von Fleischer[23] viel Aufmerksamkeit gewidmet. Insbesondere besteht im Kabarett keine für das bürgerliche Theater typische Fiktion „der vierten Wand“, daher sind beide Kabarettisten und Zuschauer dessen bewusst, sich in einem interaktiven Vorgang zu befinden[24]. Im Theater ist das Zusammenspiel zwischen Spielenden und Publikum eben anders: Dramaturg und Regisseur bieten den Zuschauern etwas an, aber diese brauchen nicht zu wissen, wie Theater funktioniert, um über das Aufgeführte nachdenken zu können. Hingegen müssen die beiden Situationsteilnehmer den Kabarettkontext vorher wissen, worum es geht, um ein

[17] Wenn das Kabarett sich nur auf die Unterhaltung des Publikums einschränkt, nimmt es den Begriff von ‚Kleinkunst‘ (Ebd. 192-193).
[18] Ihre wissenschaftlichen Arbeiten werden im nächsten Abschnitt detailliert besprochen, da man sich mit der Kabarettforschung und -entwicklung beschäftigt.
[19] Dunkl, N. (2019). 10.
[20] Budzinski, Klaus (1961): *Die Muse mit der scharfen Zunge. Vom Cabaret zum Kabarett.* München: Paul List Verlag. 9.
[21] Ebd. 12.
[22] Henningsen, Jürgen (1967): *Theorie des Kabaretts.* Ratingen: Henn.
[23] Fleischer, M. (1989).
[24] Dunkl, N. (2019). 12-13.

korrektes Interaktionsprozess zu elaborieren[25]. Außerdem, im Gegensatz zum Schauspieler, dessen Gedanken keinen Einfluss auf das Theaterstück haben, sollte der Kabarettist sich mit dem auf der Bühne Vorgetragenen und dessen Ideen identifizieren: «Deswegen ist Kabarett eine produzierende Kunstform, Schauspiel hingegen eine reproduzierende»[26]. Anders als Theater und Literatur besitzt das Kabarett keine Kontinuität und keine deutlichen Grenzen. Es nimmt Elemente auf, die zu anderer benachbarten Gattungen gehören; vor allem «muss [es] aktuell sein»[27]. Viele Nummern wirken heute witzlos, weil der Kontakt zu ihrer Gegenwart und zum Alltagspublikum verloren gegangen ist. Die kabarettistische Kunstform stützt sich auf eine große Kontext-Abhängigkeit, aus der die enge Kurzlebigkeit der Gattung sich ableiten lässt.

[25] Fleischer, M. (1989). 140.
[26] Paul, Maximilian (2010): *Kabarett im Wandel von der Äußerlichkeit zur Innerlichkeit.* Diplomarbeit Theaterwissenschaft. Universität Wien. 25.
[27] Fleischer, M. (1989). 47.

III Zur Forschungslage

«Aufgrund dessen, dass Kabarett sozusagen ein kleines Eckgebiet der Theaterwissenschaft ist, diese aber ihrerseits im Vergleich zu anderen Wissenschaften eher eine kleine Disziplin ist, gibt es praktisch keine Kabarettwissenschaft. Die Sekundärliteratur […] wurde meist von Journalisten und Kabarettbegeisterten verfasst und auf ein breites kabarettinteressiertes, nicht aber wissenschaftliches Publikum zielend herausgegeben»[28].

Wegen des multimedialen Charakters des Kabaretts und seiner Randposition zwischen Theater und Literatur werden die Kabaretttexte selten wissenschaftlich untersucht und ebenso empirisch analysiert. Noch schwieriger ist die Situation, was die Texte betrifft. Erstens sind sie durch keine reine philologische Tradition vertreten und deshalb wurden sie kaum gesammelt. Zweitens sind nicht alle Kabarettexte in schriftlicher Form verfügbar, weil viele Improvisationen und Änderungen unterschiedlicher Sorte bei den Kabarettabenden stattfanden[29]. Der erste Versuch, die Geschichte des deutschsprachigen Kabaretts anhand einiger Texte zu skizzieren, wurde von Kühn im Jahr 2001 vorgenommen[30]. Die Sammlung enthält die Texte, die von 1901 bis 2000 inszeniert wurden und beinhaltet Angaben zur Vortragssituation und zur damaligen historischen Lage.

Die Kabarettforschung spielt eine marginale Rolle in der Literaturgeschichte, in der «noch viele „weiße Flecken“» [31] sich sehen lassen. Die Kunstform ist als eine bloße Randerscheinung aus dem Geist der Boheme betrachtet, die noch der Theaterwissenschaft zuzuordnen ist. Im Vergleich zu anderen Bereichen findet die

[28] Stein, Roger (2007): *Das deutsche Dirnenlied. Literarisches Kabarett von Bruant bis Brecht.* 2. Auflage. Köln/Weimar u.a.: Böhlau [= Literatur und Lebene, Bd. 67]. 3 f.
[29] Fleischer, M. (1989). 52-53.
[30] Volker Kühn schließt die verfügbaren aufgeführten Kabarettexten in einer fünfbändigen Sammlung ein, und zwar: Kühn, Volker (2001): *Kleinkunststücke 1. Donnerwetter tadellos. Kabarett zur Kaiserzeit 1901-1918*. Bd. 1.; *Kleinkunststücke 2. Hoppla wir beben. Kabarett einer gewissen Republik. 1918-1933.* Bd. 2*; Kleinkunststücke 3. Deutschlands Erwachen. Kabarett unterm Hakenkreuz. 1933-1945.* Bd. 3; *Kleinkunststücke 4. Wir sind so frei. Kabarett in Restdeutschland. 1945-1970.* Bd. 4*; Kleinkunststücke 5. Hier Zulande. Kabarett in dieser Zeit. 1970-2000.* Bd. 5. Hamburg: Rogner & Bernhard bei Zweitausendeins.
[31] Dunkl, N. (2019). 9.

Kabarettforschung keinen eigenen Platz, oder besser gesagt «[ist] Kabarett […] ein Stiefkind der Literatur- und Theaterwissenschaft»[32]. Zudem erscheint der Forschungsstand sehr abhängig von einem Personalinteresse. Die wichtigsten Kabaretttheoretiker waren Kabarettliebhaber oder, wie Jürgen Henningsen, selbst kabarettistisch tätig[33].

Die Kabarettforschung setzt am Anfang der 60er Jahren ein. 1961 bildet Klaus Budzinski den Auftakt dieses Gesamtgebiets mit seiner Gesamtdarstellung der deutschen Kabarettgeschichte *Die Muse mit der scharfen Zunge*, die eine ausführlich literarisch-historische Schilderung neben originellen Bildern, Texten und Ausschnitten aus den Programmheften anbietet. Dieser Grundstein basiert aber auf eine Mischkonzeption. In diesem Werk werden einzelne Bühnen, bestimmte Chansonkomponisten, berühmte Interpretinnen oder einzelne Autoren und ihre Texte, ohne eine lineare Gesamtdarstellung angeboten. Die weiteren Kabarettmonografien, wie Greuls *Bretter, die die Zeit bedeuten*[34], Otto und Rösler *Kabarettgeschichte*[35], Kühns *Das Kabarett der frühen Jahren* und seine *Die zehnte Muse*[36] oder Jelavichs *Munich and Theatrical Modernism* und *Berlin Cabaret*[37] bieten keine weitere Neuigkeiten. Diese Arbeiten konzentrieren sich auf Kabarett als ein kulturhistorisches Phänomen, auf seine Anfänge und seine europäischen Entwicklungen und Erfolge. Trotz aller Versuche, eine vernünftige chronologische Darstellung der Kabarettlandschaft zu skizzieren, herrscht es immer noch eine gewisse Verwirrung darüber. Beispielweise konzentriert sich Budzinski (1961) auf einzelne Unternehmen, Gruppen und einflussreiche Persönlichkeiten; Rösler

[32] Ebd. 66.
[33] Rothlauf, Eva (1994): *Theorie und satirische Praxis im westdeutschen Kabarett 1945-1989.* München: Dissertation Uni Erlangen-Nürnberg. 5.
[34] Greul, Heinz (1967): *Bretter, die die Zeit bedeuten. Die Kulturgeschichte des Kabaretts.* Köln/ Berlin: Kiepenheuer & Witsch.
[35] Otto, Rainer u. Rösler, Walter (1977): *Kabarettgeschichte. Abriß des deutschsprachigen Kabaretts.* Berlin: Henschelverlag [=Taschenbuch der Künste].
[36] Kühn, Volker (1984): *Das Kabarett der frühen Jahre. Ein freches Musenkind macht erste Schritte.* Berlin: Quadriga-Verlag; Ders. (1993): *Die zehnte Muse. 111 Jahre Kabarett.* Köln: Vgs Verlag.
[37] Jelavich, Peter (1985): *Munich and theatrical modernism: politics, playwriting, and performance, 1890-1914*. Cambridge, Mass: Harvard University Press. Ders. (1997): *Berlin cabaret*. 3. print. Cambridge, Mass.: Harvard University Press (Studies in cultural history).

(1980) beschreibt die verschiedenen Kleinkunstbühnen aus einer grundsätzlich musikalischen Sicht; Kühn (2001) skizziert dagegen die Kabarettgeschichte nach Zeitpunkten und thematischen Bereichen.

Ein Schritt nach vorn wird vom Klaus und Budzinski 1996 getan. Das *Metzler Kabarett-Lexikon* umfasst alle Kleinkunstbühnen, Kabarettisten und Interpretinnen, die eine Rolle in der Kabarettgeschichte gespielt haben[38]. Allerdings gibt das *Lexikon*, ebenso wie die anderen Gesamtdarstellungen, dem linguistischen und interaktionalen Bestandteil keine große Aufmerksamkeit. Henningsens *Theorie des Kabaretts,* deren Grundsätze die Arbeiten von Fleischer, Rothlauf und Vogel[39] zwischen den 80er und 90er Jahre stark beeinflusste, spielt in diesem Sinn eine sehr wichtige Rolle. Auf Henningsens Definition basiert Fleischer seine eigene Kabarett-Theorie, die einen starken Akzent auf die Merkmale und die Verfahren des Kabaretts legt (s. 3.4).

Zusammenfassend lassen die bisherigen veröffentlichten Kabarettmonografien nur andeutungsweise das vielfältige Phänomen des Kabaretts erkennen und außerdem gehen auf seine linguistischen Besonderheiten nicht ein. In der Kabarettforschung fehlt eine deutliche sprachlich-linguistische Untersuchung. Allenfalls werden das Interaktionssystem des Kabaretts[40] und seine Rolle im Sprachunterricht, nämlich DAF[41], vertieft.

Diese Arbeit zielt also darauf ab, einen bisher von der Forschung vernachlässigten Teilaspekt des Phänomens „Kabarett“ zu vertiefen, aus der Überzeugung heraus, dass eine Analyse der linguistischen Beschaffung einer so tief kulturell geprägten,

---

[38] Budzinski, K. u. Hippen, R. (1996).
[39] Vogel, B. (1993); Rothlauf, E. (1994).
[40] s. Pschibl, Kerstin (2008): *Das Interaktionssystem des Kabaretts. Versuch einer Soziologie des Kabaretts.* Saarbrücken: VDM Verlag.; Dunkl, N. (2019).
[41] Schütz, Sonja (1997): *Kabarett-Texte als alternative Textsorte für den DaF-Unterricht: Zu den didaktisch-methodischen Potentialen einer bisher vernachlässigten Textsorte*. Informationen Deutsch als Fremdsprache, vol. 24, no. 1 (https://doi.org/10.1515/infodaf-1997-0109. Letzter Zugriff: 18.05.2024). 87-98; McNally, Joanne Maria (2000): *Creative Misbehaviour. The Use of German Kabarett Within Advanced Foreign Language Learning Classrooms*. Frankfurt et al.: Lang; Bell, Michele Ricci (2010): *Exploring the Language–Culture Nexus through German "Kabarett."* Die Unterrichtspraxis / Teaching German, 43(2). 111-122 (http://www.jstor.org/stable/40961801111–122. Letzter Zugriff: 20.05.2024).

höchst kommunikativen und sprachschöpferischen Erscheinung zu ihrem besseren Verständnis beitragen wird.

1. Historischer Teil

Das Kapitel zielt darauf, den Referenzkontext des ersten deutschen Kabaretts wiederzugeben und die für die wissenschaftliche Arbeit bedeutendsten Entwicklungstrends zu beschreiben. Im Hinblick auf eine Ironie- und Humoranalyse sind deutliche Angaben zum Kontext, zum Publikum und zum Beschimpfungsobjekt, sowie zu den vom Kaiser selbst durchgesetzten zensorischen Beschränkungen noch wichtiger. Um auf die implizite Bedeutung der Texte zuzugreifen, muss der kontextuelle Rahmen klar skizziert werden.

1.1 Die Institution des Kabaretts zwischen Satire und Unterhaltung

Das Kabarett der frühen Jahre hat viele Nuancen und kennt die unterschiedlichsten Tonarten. Es ist bald klar, dass es alles und vieles sein kann, aber sicher ist es, dass Kabarett bald auch zu einem wirtschaftlichen Faktor der Vergnügungsindustrie wird. Die kabarettistische Institution ist aus verschiedenen Gründen immer umstritten gewesen, auch und gerade weil es zwischen Unterhaltung, Satire, Ästhetizismus und antibürgerlicher Opposition schwankt: «seit seiner Anfangsphase [schwankt] das Kabarett zwischen einer ausgesprochen unterhaltungsmäßigen Ausrichtung einerseits und politischer Kritik und sozialkritischer Satire andrerseits»[42]. Bei den frühen Kabarettgründungen handelte es sich um ein reines Unterhaltungsbedürfnis oder um die Suche nach ästhetischen Innovationen, die sich zeitgleich in Kombination mit einer oppositionellen Kulturkritik fanden. Neben der korrupten Lebenspraxis, der moralischen Verlogenheit, dem Spießbürgertum und dem imperialen Regime traten neuartige ästhetizistische Darbietungsformen auf, die ebenfalls für einen geistig-

[42] Pelzer, Jürgen (1986): *Satire oder Unterhaltung? Wirkungskonzepte im deutschen Kabarett zwischen Bohemerevolte und antifaschistischer Opposition*. German Studies Review. Vol. 9, No. 1. The Johns Hopkins University Press on behalf of the German Studies Association. 46 (http://www.jstor.com/stable/1429100. Letzte Einsicht: 24.05.2024).

körperlichen Reinigungsprozess sorgen sollten. Deswegen war z.B. Wolzogens Unterhaltungskabarett ein dem modernen Lebensgefühl entsprechendes literarisches Medium, das «die Muskeln erfrischt, den Kopf befreit, die Nerven erweckt, und das Herz kräftiger schlagen macht. […] Das Varieté, wie wir es wollen, ist das Dampfbad der modernen Seele»[43], oder «ein Bad, in dem man sich von den Mühen des Tages rein badet»[44]. Offensichtlich hatten einige Autoren, wie Thoma, der das Kabarett als Podium für boshafte satirische Sketche auf die wilhelminische Kunstpolitik benutzte, mit dieser Linie viele Schwierigkeiten. Viele Kabarettisten wollten stärker satirisch wirken, um die Außenseiterposition der Bohemienkreise demonstrieren zu können und gleichzeitig das spießige Publikum zu erschrecken. Neben solchen kritischeren Stimmen befanden sich aber auch unterhaltsame Beiträge anderer Schriftsteller wie Bernauers, von Gumppenbergs oder Morgensterns, die in der Regel harmlos waren, indem sie einfach Situationskomik oder populäre Literaturparodien bearbeiteten[45]. Statt oberflächlichen und versöhnlichen Humors herrschte bei den *Elf Scharfrichtern* und im *Simplicissimus* nicht nur Unterhaltung, sondern auch nonkonformistische Positionen und Frustration über Kulturbürokratie und Kaiserreich.

Während die Zeitkritik von vornherein die Form satirischer Coupletgesänge auf politische Aktualitäten und europäische Großmachtpolitik annahm, wurden die Kabarettisten und die Künstler bald wegen der Zensurmaßnahmen vorsichtiger, indirekter und ästhetisierender[46]. Um die Jahrhundertwende machte sich in Literatur- und Künstlerkreisen ein Gefühl stärkerer Unterdrückung breit, das durch die von Wilhelm II. selbst auferlegte strenge Zensur hervorgerufen wurde und das bald in eine öffentliche Opposition der Künstler gegen das Wilhelminische

[43] So argumentiert Levetzow, der Herausgeber des ersten Kabarett-Repertoires, der das Varietéhafte des Kabaretts hervorhebt (Kemp, Judith (2017): *»Ein winzig Bild vom großen Leben«. Zur Kulturgeschichte von Münchens erstem Kabarett Die Elf Scharfrichter (1901-1904)*. München: Allitera Verlag (Bavaria, 4). (2017). 50. Zit. aus Levetzow, Karl von (Hg.) (1902): *Buntes Theater. Ernst von Wohlzogen's offizielles Repertoire.* Bd. 1. Berlin: Bard. 5-14.
[44] Kemp, J. (2017). 50.
[45] Pelzer, J. (1986). 51.
[46] Ebd. 52-53.

Kaiserreich mündete. Die Kaiserzeit lässt sich durch die korrupte Lebensweise, die scheinbare Moral und die zum Exzess gebrachte Machtentfaltung des Kaisers kennzeichnen, was die Künstler dazu brachte, sich in einer eigenen Sprache auszudrücken, die der Stimmung und der Modernität der Zeit entsprechen könnte[47].

1.2 «Was Kunst ist, bestimmte ich!» - Zensur im Kaiserreich

«Seit und unter Wilhelm II. ist die moderne Literatur mehr oder minder Oppositionsliteratur gewesen und der Poet meist der Ketzer der Gesellschaft. Diese Literatur stand in Opposition zur politischen Führung, zum konservativen bis reaktionären Bürgertum, zur ländlich-kleinbürgerlich aufgeputzten Idylle.»[48]

In der Kunst- und Literaturszene der Jahrhundertwende zeichnet sich eine Auseinandersetzung zwischen dem literarisch-künstlichen Kabarett und den vom Reich etablierten Sittlichkeitsregeln ab. Ab 1901 müssten die Kabarett-Programme auf einen neuen Gesetzentwurf achten, der danach strebte, die freiheitlichen Tendenzen der Kunst zu unterdrücken: die *Lex Heinze*[49]. Eigentlich handelte es sich nicht um einen wirklichen Gesetzentwurf, sondern um Paragrafen und Ergänzungen des Strafgesetzbuchs, die die Bekämpfung der Unsittlichkeit als gemeinsames Thema hatten[50]. Der erwähnte Zusatzantrag zum Reichs-Strafgesetzbuch wurde vom bayerischen Landtag beantragt und als eine

[47] Rösler, Walter (1980): *Das Chanson im deutschen Kabarett 1901-1933.* Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft. 84.
[48] Breuer, Dieter (1982): *Geschichte der literarischen Zensur in Deutschland*. Heidelberg: Quelle & Meyer (Uni-Taschenbücher, 1208). 188.
[49] Die Bezeichnung des Gesetzentwurfs geht auf einen Kriminalprozess zurück, der 1891 in Berlin stattgefunden hatte. Die Grausamkeit und Ruchlosigkeit des Verbrecherpaares des Kupplers und Mörders Heinze und seiner Geliebte erregten so viele Erschütterung und Entsetzen, dass der Kaiser einen Erlass gegen die Gefahren des Zuhälterwesens an das Staatsministerium vorschlug (Stein, R. (2007). 133).
[50] Zur Verstärkung der Zensur tragen die *Allgemeine Konferenz der deutschen Sittlichkeitsvereine* (1904); der *Internationale Kongress gegen die unsittliche Literatur* (1904); der *Volksbund zur Bekämpfung des Schmutzes in Wort und Bild* (1904) (Historischen Kommission des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels u.a. (hrsg.) (1988): *Archiv für Geschichte des Buchwesens.* Bd. 31. Frankfurt am Main: Buchhändler-Vereinigung GmbH. 163-192).

Erweiterung des §184 gefordert[51]. Beschreibungen, Abbildungen, Darstellungen oder jede Art Schrifttums, die das Scham- und Sittlichkeitsgefühl verletzten, waren ab 1900 strafrechtlich verfolgbar. Von nun ab unterlagen sowohl die bildende Kunst als auch die Literatur dem Urteil des Kaisers, der am 18. Dezember 1901 in seiner Kunstrede proklamierte: «Eine Kunst, die sich über die von Mir bezeichneten Gesetze und Schranken hinwegsetzt, ist keine Kunst mehr»[52]. Zu den Tabuthemen zählte auch die satirische Darstellung hochgestellter Persönlichkeiten der Regierungswelt, besonders des Kaisers, dessen Beurteilung von wertloser und wertvoller Kunst viel belacht und persifliert wurde[53]. Gegen die Beschränkung demonstrierten viele der zukünftigen *Scharfrichter* im Fasching des Jahres 1900: «Aber nacket, nacket, nacket gehen wir nicht!» lautete der Refrain, und «[wir] suchten auch […] die Jugend dieser Kämpfe, unserer Kraft und Leidenschaft eine dauernde fortwirkende Form zu geben»[54]. Im Februar 1903 fand ebenfalls eine solche satirische Protestbewegung durch die vereinigten *Scharfrichter* statt. Bald beschnitt der «Maulkorb»[55] der Zensur jede Möglichkeit der Tagessatire, gegen die die «Träger»[56] der Zensur, d.h. Staat, Kirche, politische Bewegungen oder starke gesellschaftliche Gruppen, ihre Macht ausübten[57].

Die Zensur des Kabaretts entsprach je nach Normen und Folgen der Theaterzensur[58], deren Grundlinien die inhaltliche Ausrichtung der Berliner und der Münchner Kabaretts beeinflussten. Während die Pressezensur schon 1848

---

[51] Forcht, Georg W. (2009) *Frank Wedekind und die Anfänge des deutschsprachigen Kabaretts*. Freiburg: Centaurus (Reihe Sprachwissenschaft, Bd. 39). 44-45.
[52] Sprengel, Peter (1993): *Literatur im Kaiserreich: Studien zur Moderne*. Berlin: Erich Schmidt (Philologische Studien und Quellen, Heft 125). Bezüglich Penzler Johannes (Hrsg.): *Die Reden Kaiser Wilhelm II.,* Teil 3: 1901 - Ende 1905. Leipzig o. J. (Universal-Bibliothek 4903-4905). 57-63.
[53] Kemp, Judith (2015/2016): *Maulkorb, Maulkorb über alles*. Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture, 60./61. Jahrg. Freiburg im Breisgau: Zentrum für Populäre Kultur und Musik. 131-132.
[54] Ebd. 130.
[55] «Maulkorb, Maulkorb über alles; / Wenn der Maulkorb richtig sitzt, / Wird man immer schlimmsten Falles / Noch als Hofpoet benützt.» Unter Pseudonym veröffentlicht Frank Wedekind das Spottlied *Reaktion* 1898 in der Satire-Zeitschrift *Simplicissimus*. Eigentlich ist es eine Reaktion auf das Verbot, die Münchner Wochenzeitschrift auf Berliner Bahnhöfen zu verkaufen (in Kühn, V. (2001a). 50; 259).
[56] Otto, Ulla (1968): *Die literarische Zensur als Problem der Soziologie der Politik*. Stuttgart: Ferdinand Enke Verlag. 67.
[57] Nach Otto Ulla sind die geltenden Normen, die im Zensurakt geschützt werden sollen, religiöser, moralischer und politischer Art (Otto, U. (1968). 67-68).
[58] Breuer, D. (1982). 13.

abgeschafft worden war, standen die öffentlichen Theater im Deutschen Reich bis 1918 den Anweisungen der Zensurbehörden unter[59]. Neben den Kirchen waren die Theater als wichtige Treffpunkte und Gesprächsorte für die Bevölkerung betrachtet und mussten deswegen unter Kontrolle gehalten werden, damit die Zensur die Aufrechterhaltung der öffentlichen Ordnung und Sicherheit, ebenso wie den Schutz des Publikums gegen die Verletzung von ethischer, religiöser und patriotischer Gefühlen sowie von Schamgefühlen gewährleistete[60]. Auch im Fall des Kabaretts mischten sich die Zensurbehörde unter dem Publikum. Die Theaterbesitzer waren verpflichtet, einen Polizeibeamten zu Proben und Aufführungen zuzulassen und der Polizeidirektion eine ganze Beschreibung der Nummern vorzeitig vorzulegen. Bei Nichteinhaltung der notwendigen Veränderungen, riskierte man den Entzug der Konzession und die Schließung des Theaters[61].

Unter den Zuschauern der Premieren bei den *Elf Scharfrichtern* war ein Polizeibeamter, der kontrollierte, ob die Grenzen des Anstands und der öffentlichen Ordnung gewahrt blieben und ob die Vorstellung vor einem kleinen Kreis stattfand[62]. Wedekind ging mit dem Zensor Julius Freiherr von der Heydte hart ins Gericht und kritisierte durch scharfe Spottverse die Großmannssucht des kaiserlichen Wilhelms[63]. Wie die Presse berichtet, begann Wedekind seine Vorträge mit den Worten: «Ich singe zunächst die Lieder, die von der Polizei

[59] Ebd. 184. Insbesondere bestimmt die Polizeiverordnung des Berliner Polizeipräsidenten von Hinckeldey vom 10. Juli 1851 die Praxis der Theaterzensur in Preußen bis 1918.
[60] Durch §10 des Allgemeinen Landrechts war die Polizei verpflichtet «die nötigen Anstalten zur Erhaltung der öffentlichen Ruhe, Sicherheit und Ordnung und zur Abwehr der dem Publico oder einzelnen Mitgliedern desselben bevorstehenden Gefahr zu treffen»; Durch §6d des Gesetzes über die Polizeiverwaltung von 1850 war die Polizei ermächtigt, «Bestimmungen zur Sicherung der Ordnung und Gesetzlichkeit bei dem öffentlichen Zusammensein einer größeren Anzahl von Personen zu treffen» (Breuer, D. (1982). 185). Vgl. auch Kemp, J. (2015/2016). 127-128.
[61] Breuer, D. (1982). 186.
[62] Kemp, J. (2017). 67.
[63] Nach der Veröffentlichung des Spottgedichts *Im Heiligen Land* (1898) in der Zeitschrift *Simplicissimus* (*Simplicissimus* (1898), Jg. 3, Heft 31, 241. https://shorturl.at/FzoqC. Letzte Einsicht: 29.05.2014) in dem Wedekind die Pilgerreise des Kaisers nach Palästina ironisch schildert, wurde der Autor zu sieben Monaten Festungshaft verurteilt. Seinerseits musste der Verleger der Zeitschrift, Albert Langen, 30.000 Mark zahlen, um nach seiner Flucht ins Exil gesellschaftlich rehabilitiert zu werden. Dagegen trug Wedekind bei den *Elf Scharfrichtern* das Lied *Der Zoologe von Berlin* (s. Anhang S. 204) vor, in dem er seine vorige Haftstrafe wegen Majestätsbeleidigung anzeigte (Forcht, G. W. 39-40).

erlaubt sind, und später diejenigen, die von der Polizei verboten sind»[64]. Seine Moritaten und Dirnenlieder zielten darauf ab, die Spießer zu erschüttern und die Laster der Menschen in den Vordergrund zu stellen. Seinerseits wählte Bierbaum, wie Thoma, die Sittlichkeitsapostel von der Kurie zur Zielscheibe seines bitteren Spottes aus[65]. In Berlin war die Diskussion über das Unsittlichkeitsgefühl etwas ruhiger als im katholischen München, da die religiösen Kräfte auf den süddeutschen Boden Münchens unentwegt weiterwirkten[66]. In diesem Zusammenhang lauteten jeweils §166 und §196[67] wie folgenden:

> «Wer dadurch, daß er öffentlich in beschimpfenden Äußerungen Gott lästert, ein Ärgernis gibt, oder wer öffentlich eine der christlichen Kirchen oder eine andere im Staate bestehende Religionsgesellschaft des öffentlichen Rechtes oder ihre Einrichtungen oder Gebräuche beschimpft, […] wird mit Gefängnis bis zu drei Jahren bestraft»;
>
> «Wenn die Beleidigung gegen eine Behörde, einen Religionsdiener oder ein Mitglied der bewaffneten Macht, während sie in der Ausübung ihres Berufes begriffen sind, oder in Beziehung auf ihren Beruf, begangen ist, so haben außer den unmittelbar Betheiligten auch deren amtliche Vorgesetzte das Recht, den Strafantrag zu stellen».

Die Münchner Polizei reagierte heftig, wenn Kirche und Religion im Mittelpunkt parodistischer Kritik standen oder wenn sexuelle Themen auf die Bühne gebracht wurden. Ausschlaggebend war die konservative, katholische Zentrumspartei, die im Landtag antikatholische und unsittliche Sujets streng bekämpfte[68]. Die Zensurmaßnahmen waren aber nicht völlig erschöpfend. Die Paragrafen des Strafgesetzbuchs benannten die möglichen Delikte, darunter Hochverrat, das

---

[64] Ebd. 63.
[65] Im Anschluss an die Gesetze §166 und §196 erhielt Ludwig Thoma eine Beschwerde von der Evangelischen Landeskirche. Wegen seiner Invektive *An die Sittlichkeitsprediger in Köln am Rhein* (1904) wurde Thoma zu einer sechswöchigen Gefängnisstrafe verurteilt (Breuer, D. (1982). 205).
[66] So spricht Otto Falckenberg zu diesem Zeitgeist (Stein, R. (2007). 67). 134. Zit. aus Petzet, Wolfgang (1944): *Otto Falckenberg. Mein Leben – Mein Theater. Nach Gesprächen und Dokumenten aufgezeichnet von Wolfgang Petzet.* München/ Wien/ Leipzig. 74.
[67] Gritschneder, Otto (1978): *Angeklagter Ludwig Thoma: unveröff. Akten*. Rosenheim: Rosenheimer (Rosenheimer Raritäten). 144-146.
[68] Kemp, J. (2017). 255.

Erregen des öffentlichen Ärgernisses durch unzüchtige Handlungen, Religionsdelikt u.a., ohne eine «erschöpfende Auszählung der Zensurgegenstände»[69] zu formulieren. Deswegen hingen die Aufführungsverbote oft von der Willkür der Beamten ab[70].

Das Kabarett wurde vom Reich und von der Zensur nur zögernd und vor allem dann akzeptiert, wenn es sich auf gewinnorientierte Unterhaltung beschränkte. Unter diesen Umständen erzielten natürlich nur wenige Kabaretts eine gewisse Kontinuität[71]. Daher neigten die Unternehmer meistens zum reinen Unterhaltungsbetrieb: «das Stichwort heißt Kommerz»[72]. Im *Roland von Berlin* mussten sich 1904 die Kabarettisten dem Publikumsgeschmack anpassen, ihre Inhalte traten deswegen mehr und mehr in den Hintergrund und dies bedeutete, in eine «triviale, brutale Banalität»[73] zu versinken.

1.3 Ursprung und Anfänge des literarischen Kabaretts

«Wir legen ab heute unsere sämtlichen Manuskripte, Noten, Malereien, Gedanken und deren Splitter zusammen und bilden daraus eine Gesellschaft zur Veröffentlichung unserer bekannten Schöpfungen. […] Wir werden politische Ereignisse persiflieren, die Menschheit belehren, ihr ihre Dummheit vorhalten, dem Philister die Sonnenseite des Lebens zeigen, dem Hypochonder die heuchlerische Maske abnehmen, und, um Material für diese literarischen Unternehmungen zu finden, werden wir am Tage lauschen und herumschleichen, wie es nachts die Katzen auf den Dächern tun»[74]

Rodolphe Salis zur Eröffnung des *Chat Noir*

Die Anregung kam aus Frankreich, wo Rudolphe Salis am 18. November 1881 im Pariser Stadtteil Montmartre sein *Chat Noir* eröffnete. Dichter, Maler, Musiker,

[69] Kemp, J. (2015/2016). 128. Zit. von Heindl, Robert (1907): *Geschichte, Zweckmäßigkeit und rechtliche Grundlage der Theater-Zensur.* München: Schüler. 23.
[70] Ein Lied wurde sogar verboten, weil eine Dame neben dem Polizist errötet war (Kemp, J. (2017). 261).
[71] Pelzer, J. (1986). 45-46.
[72] Kühn, V. (2001). 141.
[73] Kemp, J. (2017). 51.
[74] Kühn, V. (1993). 14.

die zum Verein der *Académie des hydropathes* gehörten, trafen sich in diesem von Künstlern und für Künstler gegründeten Kabarett. Jeden Freitagabend teilten sie ihre Kunstschöpfungen unter sich: Sie diskutierten über Literatur und Kunst, rezitierten, sangen ihre Chansons und alte Volkslieder. «[U]n cabaret artistique d'un genre nouveau, un rendez-vous des artistes et du monde élégant où un public d'élite viendra boire en compagnie d'hommes intelligents et spirituels»[75] entsprach tatsächlich dem Ziel der sogenannten *Cabaret artistique, Cabaret chantant* oder *Cafés concert*[76], in denen die Künstler eigene Lieder und Texte inszenierten. Vorherrschender Themenkreis war «lustiges Zigeunerleben. Künstlertum und Proletenkult, Freiheit und Lebensfreude; Zielscheibe des gemeinsamen Spotts: der Spießer»[77].

Die Anfänge des Kabaretts in Deutschland sind ohne die französische Chansontradition undenkbar. Vor allem würde es ohne die scharfen sozialen Anklagen und die Verachtung des Bourgeois in den Chansons des Bänkelsängers Aristide Bruant[78] nicht existieren. Im alten Haus des *Chat Noir*[79] gründete er 1885 das Kabarett *Le Mirliton* (Die Rohrflöte), in dem Bruant Chansonlyrik mit rebellisch-poetischer Sozialkritik verband[80]. Fast ausnahmslos im *Argot*[81] beschimpfte er unbekümmert und fröhlich seine Gäste, das heißt Snobs und großbürgerliches Amüsierpublikum, die sich ihrerseits spielerisch persiflieren ließen[82]. Er sang von Mördern und Dieben, Dirnen und Zuhältern, von Glanz und

[75] Kemp, J. (2017). 37.
[76] Ruttkowski, Wolfgang V. (2013): *Das literarische Chanson in Deutschland: eine Gattungsanalyse*. 2., unveränd. Aufl. Hamburg: Igel Verl. Literatur & Wissenschaft (Medien und Kultur). 36.
[77] Kühn, V. (1984). 10.
[78] Er war der erste große Chansondichter und -interpret des Kabaretts in Frankreich. In den Kneipen des Pariser Nordens lernte er das Proletariat und seinen Argot kennen. Anfangs erschien er im *Chat Noir,* seit 1885 in seinem *Le Mirliton* und danach in den *Cafés-concert* von Paris (Budzinski, K. u. Hippen, R. (1996). 44-45).
[79] Bereits nach vier Jahren und einem großen Erfolg wird Salis *Chat Noir* in ein größeres Gebäude mit mehr Sälen verlegt und nachdem es nur zur Attraktion für ein zahlendes bourgeoises Publikum geworden ist, schließt das Kabarett 1897 mit dem Tode Salis.
[80] Fleischer, M. (1989).16.
[81] Greul, H. (1967). 77.
[82] Ruttkowski, W. V. (2013). 38.

Elend, von Armut und Reichtum der Stadt[83], bzw. von Themen, die bald auch in den Versen der deutschen Kabarettisten erschienen.

Das Pariser Cabaret nahm alles vorweg, was später in Deutschland verschiedenartig entwickelt wurde[84]: den intimen Rahmen der kleinen Kneipen, den Hörerkontakt der Solisten und deren musikalischen Begleitung und das Verständnis des Publikums. Die französische literarische Tradition der Volkslieder, Liebeslieder, Rokokopoesie, Dirnenlieder, Bänkelsänge, politische Spottgesänge und soziale Satire faszinierten also die deutschen Künstler und Schriftsteller. Zur deutschen Bruant-Rezeption trugen die Übersetzungen einzelner Bruants Chansons von Albert Langen, Karl Henckell, Sigmar Mehring, Marc Henry u.a. bei. Auch bei Hans Adler, Klabund und Hans Hyan lassen sich deutliche Formeinflüsse nachweisen.

In den 1890er Jahren war Paris eine der größten Städte Europas und galt als Zentrum des Vergnügens. Dank der Weltanstellungen von 1889 und 1900 zog die Stadt viele Blicke auf sich und die zahlreichen Besucher kamen aus dem ganzen Europa. Deutsche Künstler und Dichter hatten die französische *Diseuse* Yvette Guilbert[85] während ihrer Tourneen gehört und sehr geschätzt[86]. Außerdem lebte Frank Wedekind[87] von 1891 bis 1895 in Paris, wo er Bruant, die Guilbert und andere Chansonniers des Montmartres live erlebte. Hier lebte auch Albert Langen, der Gründer und Verleger der deutschen Satire-Zeitschrift *Simplicissimus.* 1907

[83] Budzinski, K. (1961). 26.
[84] Greul und Budzinski führen den Ursprung des Kabaretts bis auf François Villon und auf die Tradition der Troubadours, der deutschen Minnesänger oder sogar des Satyrspiels der Antike zurück (Budzinski, Klaus (1982): *Pfeffer ins Getriebe: so ist und wurde das Kabarett*. München: Universitas-Verl. 8-9.; Greul, Heinz (1967): *Bretter, die die Zeit bedeuten. Die Kulturgeschichte des Kabaretts.* Köln/ Berlin: Kiepenheuer & Witsch. 17-33).
[85] Am Ende des 19. Jahrhunderts war Yvette Guilbert die erste und berühmteste Diseuse. Sie war als Interpretin des literarischen Kabarettchansons in den französischen *Cafés-concerts* bekannt, wo das Publikum durch jede artistische Ausdrucksform unterhalten wurde. Ihre Tourneen brachten sie nach England, Russland, Österreich und Deutschland, wo sie das beste Publikum traf. Sie war eine sehr wichtige Inspirationsquelle für Intendanten des deutschen Varietés, wie Bierbaum und Wolzogen (Budzinski, K. u. Hippen, R. (1996). 127-128).
[86] Stein, R. (2007). 107.
[87] Dramatiker, Lyriker, Chansonnier, Chansonautor und Schauspieler. Er war auch mit Otto Julius Bierbaum befreundet und diskutierte mit ihm schon 1895 die Idee eines neuen deutschen Kabaretts (Ebd. 148).

wohnte auch Erich Mühsam in Paris. In diesen Jahren war die Stadt das Zentrum der Bohème, die damals zu einem gewissen Anarchismus neigte[88].

Leichtigkeit, Ironie, Nonkonformismus, Frivolität, aber auch Attacken gegen das Regime und die Kirche lebten im deutschen Kabarett weiter, wo sich allmählich der Weg zu neuen Kunstpraktiken ebnete.

1.4 Die erste Antwort aus Berlin: das Überbrettl

Das *Bunte Theater,* auch *Überbrettl* in Anlehnung an Nietzsches Übermenschen genannt*,* eröffnete am 18. Januar 1901 in der Nähe des Berliner Alexanderplatzes auf Initiative des Jugendstil-Lyrikers Ernst Freiherr von Wolzogen[89]. Die Jahrhundertwende brachte ein gemeinsames Bedürfnis nach neuen und stärkeren Ausdrucksformen in Deutschland mit sich, so Otto Julius Bierbaum[90]:

«Die Renaissance aller Künste und des ganzen Lebens vom Tingeltangel her! […] Was ist die Kunst jetzt? Eine bunte, ein bißchen glitzernde Spinnweibe im Winkel des Lebens. […] Und bei uns werden [Alle] die bloß ein bißchen bunte Unterhaltung suchen, das finden, was ihnen Aleen fehlt: Den heiteren Geist, das Leben zu verklären, die Kunst des Tanzes in Worten, Tönen, Farben, Linien, Bewegungen […]. Wir werden den Übermensch auf dem Brettl gebären!»[91].

Der Brettl-Baron, wie man Wolzogen bald nannte, stützte sich bloß auf Geschäftsinteressen: «keine soziale Anklage, keine Zeitkritik, sondern Tingeltangel mit Anspruch, das Kling-Klang der Weingläser und das kecke

[88] Siberok, Martin (1982): *War einmal ein Revoluzzer: Studies in the Poetry of Erich Mühsam*. A thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies and Research in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts. McGill University, Montreal, Quebec. 14.
[89] Die Eröffnung fällt auf den 200. Jahrestag der preußischen Monarchie, was ein bezeichnender Zufall sein könnte (Budzinski, K. (1961). 37).
[90] Er war Lyriker, Romancier und Chansonautor. Zusammen mit Frank Wedekind, Ernst von Wolzogen, Detlev von Liliencron, Richard Dehmel, Gustav Falke, Arno Holz, Rudolf Alexander Schröder u.a. legte er den literarischen Grundstein des *Überbrettl* (Ebd. 28).
[91] Bierbaum, vom Nietzsches ästhetischen Immoralismus inspiriert, schlägt in seinem Roman *Stilpe* (1897) seine konkrete Idee von einem literarischen Varieté-Kabarett vor (Rösler, W. (1980). 56-57).

Tralala»[92]. Er ließ vor seinem Publikum, darunter die Größen der Berliner Theaterkritik[93], vertonte Chansontexte vortragen, die insgesamt das erotische Leitbild des aufgeklärten Bürgertums, bzw. Liebelei als Zeitvertrieb oder Abenteuer mit flotten Kokotten, im Mittelpunkt hatten, wie in Liliencrons, Bierbaums und Dehmels Brettl-Liedern[94]. Die Ironie spielte hier auf die Ebene der Frivolität, der schmachtenden Liebesgeschichten, des schäkernden Schicksals der Mädels, hinter denen das Ideal eines von gesellschaftlichen Zwängen freien Genusses der Triebe stand[95]. Von wenigen Ausnahmen abgesehen[96], wurden jedoch die französische Chansonlyrik und ihre reine rebellisch-poetische Sozialkritik vom *Überbrettl* vernachlässigt und durch leichtere Unterhaltungsformen ersetzt. Das *Überbrettl* nahm in Berlin die Form von einer konservativ-bourgeoisen Servilität, wie die Geburtstaghuldigung an Wilhelm II zeigte: «Duckmäuser, die im Dunkel düster grollen, / Das sind wir nicht! […] Wir ballen nicht die Fäuste in den Taschen, / Wir wandeln frank und frei im hellen Tag -»[97].

1.4.1 Parodien-Theater: Schall und Rauch und Die bösen Buben

«Alle guten Geister des Humors und seiner altjüngferlichen Schwester, Fräulein Satire, geben sich hier ein tolles Stelldichein. Es ist das wahre Über-Überbrettl, weil es an Geist, Geschmack, und Witz […] weit über ist…»[98]

[92] Kühn, V. (2001a). 16.
[93] Ruttkowski, W. V. (2013). 70.
[94] Hier zusammen vorgestellt: Bierbaum, Otto Julius (1918): *Deutsche Chansons (Brettl-Lieder) von Bierbaum, Dehmel, Falke, Finckh, Heymel, Holz, Liliencron, Schröder, Wedekind, Wolzogen.* Leipzig: Insel.
[95] Rösler, W. (1980). 58.
[96] Wegen der Satire auf den Feldmarschall Graf Waldersee ging Fritz Engel mit seinem *Marschallstab* die Zensurmaßnahmen an. Dem *Überbrettl*-Direktor wurde deswegen die Konzession fast entzogen (Kühn, Volker (2001a). 17).
[97] Ruttkowski, W. V. (2013). 71-72.
[98] Zit. von der *Berliner Illustrierte Zeitung* (Kühn, V. (1993). 14).

Nach Wolzogens Anfangserfolg entwickelte sich in Berlin eine Serie Konkurrenzunternehmen[99]. Am 23. Januar 1901 gründete Max Reinhardt *Schall und Rauch,* ein rein literarisches Kabarett, in dem viele Parodien aufgeführt wurden. Es entstand aus Zusammenkünften junger Schauspieler des Deutschen Theaters, darunter Friedrich Kayßler, der Regisseur Martin Zickel und der Dichter Christian Morgenstern. Wie der Goethe zitierende Name[100] bereits deutlich machte, wurden Klassiker veralbert, die Modernen ausgelacht und die Institution des Theaters aufs Korn genommen. Dichter, Musiker und Maler, unter denen Christian Morgenstern mit seinen Galgenliedern, hatten ebenso wie die Leute unten im Parkett an parodistische Improvisationen Spaß. Um der Zensur zu entgehen, deklarierten die Organisatoren ihre Veranstaltung als geschlossene Gesellschaft und die teuren Eintrittskarten à 10 Mark wurden personengebunden auf den Name des Besuchers ausgestellt. Das Publikum bestand aus geladenen bekannten Gästen, sodass die Kabarettunternehmer die Zensurbeamten teilweise unter Kontrolle halten könnten[101]. Neben musikalischen Parodien war der *Schall und Rauch* mit Parodien auf die zeitgenössischen Dramenliteratur erfolgreich. Mit dem Ziel, sich vom Deutschen Theater und dessen Leiter Otto Brahm zu lösen und ihre eigenen Vorstellungen aufzuführen, gründete die Gruppe einen inoffiziellen Verein und mietete Unter den Linden 44 eine geeignete Spielstätte.

Enge Verwandtschaft zum *Schall und Rauch* zeigte das merkwürdige Ensemble der *Bösen Buben.* Das Berliner literarische Kabarett wurde am Deutschen Theater von den Schauspielern Rudolf Bernauers und Carl Meinhard gegründet. Die erste Vorstellung fand im Jahr 1902 im ‚Künstlerhaus" an der Bellevuestraße statt[102]. In erster Linie inszenierten sie Dramenparodien vor geladenen Gästen, darunter

[99] Die erfolgreichsten darunter: *Schall und Rauch* (Januar 1901, Max Reinhardt und Schauspielkollegen), *Der hungrige Pegasus* (October 1901, Max Tilke), *Zur silbernen Punschterrine* (November 1901, Hans Hyan), *Zum siebenten Himmel* (1902, David Schulz), *Kabarett zum Peter Hille* (1903, Peter Hille und Erich Mühsam).
[100] «Gott! Ich habe keinen Namen/ Dafür! Gefühl ist alles;/ Name ist Schall und Rauch» (s. Goethe, Johann Wolfgang (2010): *Faust I.* München: H. Beck; unveränderter Nachdruck. Vers 3457.).
[101] Rösler, W. (1980). 124.
[102] Budzinski K. u. Hippen, R (1996). 39.

zahlungskräftigen Familien, Bankiers und Industriellen. Ihre Parodieren spielten auch auf aktuelle, meist literarische und politische Ereignisse an und in stärkerem Maße als im *Schall und Rauch* nahmen sie Personen und Institutionen des wilhelminischen Staates mithilfe der musikalischen Vorträge mit stark satirisch-parodistischem Einschlag aufs Korn[103]. Das Kabarett wurde 1905 geschlossen.

1.4.2 Bohème- und Amüsierkabaretts

Im Oktober 1901 machte Max Tilkes das *Kabarett zum hungrigen Pegasus* auf, das wenige Monate später vom Hans Hyans *Zur silbernen Punschterrine* und David Schulzes *Poetenbänkel im siebten Himmel* gefolgt wurde. Die Pegasus-Abende, deren Hauptziel war, die Bohème durch Rezitationen, Liedvorträgen, Gesangsnummern hervorzuheben, wurden ‚Fütterungen' genannt. Unter den Autoren, die dort auf das Podium auftraten, sind Peter Hille, Hans Hyan, Erich Mühsam zu nennen[104]. In den Gesängen dominierten erotische Liebesgeschichten, allerlei Ulk, antibürgerliche und nonkonformistische Aussagen, ebenso wie Hymne auf die Boheme, ohne die Zensur scheinbar zu beunruhigen. Nicht einmal die lumpenproletarische Bürgerverachtung, das sozialkritische Verhalten und der Vergleich zwischen Verbrecher- und Bürgersphäre wurden von den Polizeispitzeln als gefährlich gehalten. Diese Themenbereiche wurden eher als «ziemlich harmlos»[105] betrachtet. Im Hyans *Cabaret zur silbernen Punschterrine* besaßen die meisten Chansons eine mehr oder weniger provokante Note, während Mühsam im *Siebten Himmel* seine Lumpenlieder erklingen ließ[106]. Die Polizeibehörden mischten sich hin und wieder unter die Gäste, jedoch, wenn

[103] Rösler, W. (1980). 127.
[104] Ebd. 128-129.
[105] Kühn, V. (2001a). 108.
[106] Die Kabarettisten traten auf mehreren Bühnen auf und ihrerseits hatten sie bei den Kabarett-Abenden die anderen Kollegen zu Gast.

«weder politische noch antireligiöse Tendenzen»[107] ausgemacht wurden, bestraften sie Anstalten und Künstler nicht.

1904 entstand in der Potsdamer Straße das erste repräsentative Amüsierkabarett: Paul Schneider-Dunckers und Rudolf Nelsons *Roland von Berlin.* Das mondäne Kabarett zielte darauf ab, die verwöhnte hohe Gesellschaft durch Rudolf Nelsons witzige Vorträge, ironische Töne und Texte über pikante Liebesabenteuer zu amüsieren[108]. Fritz Grünbaum unterhielt sie mit Publikumsbeschimpfungen ironischer Art; Otto Reutter mit seinen humorvollen Couplets und Paul Scheerbart mit seinen antimilitaristischen Texten, die sofort von den Zensurbehörden gestrichen wurden[109].

1.5 Kabarett unterm Henkerbeil und die anderen Münchner Kabaretts

«Erbauet ragt der schwarze Block, /Wir richten scharf und herzlich, /Blutrotes Herz, blutroter Rock, /All unsere Lust ist schmerzlich. /Wer mit dem Tag verfeindet ist, /Wird blutig exequiert, /Wer mit dem Tod befreundet ist, /Mit Sang und Kranz gezieret. […]»[110]

Leo Greiners Henkerhymne

Am 12. April 1901, knapp drei Monate nach Wolzogens *Überbrettl* folgte in München die Kabarettgründung der *Elf Scharfrichter,* die als das künstlerisch-bedeutendste deutsche Kabarett vor dem ersten Weltkrieg galt. Die Scharfrichter zielten nicht darauf ab, den kommerziellen Unterhaltungsaspekt zu fördern, sondern eine Kleinkunstbühne zu schaffen. Hier handelte es sich um aggressive, kritische und politische Aufführungen, bei denen «Exekutionen»[111] in blutroten

[107]Kühn, V. (2001a). 108.
[108] Ebd. 141-142.
[109] Ebd. 192-193.
[110] Leo Greiners schaurig-schöne Hymne wird vom Hauskomponist Richard Weinhöppel vertont (Greul, H. (1967). 142-144). Der Liedtext wird später im vierten Kapitel analysiert. S. den ganzen Text im Anhang S. 174.
[111] Mit ihren Scharfrichternamen: Balthasar Starr (Marc Henry), Till Blut (Wilhelm Hüsgen), Peter Luft (Otto Falckenberg), Hannes Ruch (Richard Weinhöppel), Dionysus Tod (Leo Greiner), Max Knax (Max

Kutten und mit geschulterten Henkerbeilen nur für geladene Gäste gespielt wurden. «Scharf und herzlich»[112] führten sie Programme auf, die meist aus Volks-, Kunstlieder, vorgetragener Lyrik und Chansons, aber auch aus zahlreichen Persiflagen, Parodien, Pantomimen und Kurzkomödien bestanden.

In der Schwabinger Türkenstraße, das berühmte Quartier der Maler[113], trafen sich Künstler, Schriftsteller, Journalisten, Maler, Regisseurs, Komponisten. Dort trat auch die erste deutsche *Stardiseuse* Marya Delvard auf, deren Stimme und tödliche Blässe zum Erfolg zahlreicher Lieder beitrug[114]. Der Organisator der Bühne, Marc Henry, wählte die Brettl-Lieder von Bierbaum, Dehmel, Liliencron und die Parodien von Hans von Gumppenberg aus und die Autoren waren bereit, die Feder für das neue Kabarett zu spitzten[115]. Politische Schärfe fehlte Autoren wie Ludwig Thoma und Frank Wedekind keineswegs. Dieser betrat als Bänkelsänger mit volkstümlichen Balladen voller Galgenhumor die Bühne. Durch die Parodie des Bänkelsangs[116] ließ Wedekind hinter Ironie und Groteske die Kritik an der bürgerlichen Heuchelei des Lebens, dem Geiz der Bürger und an der vom Staat eingeschränkten Sexualmoral durchscheinen[117]. Ebenso spielte der bittere Spott des *Simplicissimus*-Autors Ludwig Thoma eine entscheidende Rolle. Seine Verse, die sofort den anklagenden Blick der Zensur auf ihn zogen, kämpften gegen Muckertum, Philisterei, Untertanengesinnung und Frömmelei[118]. Er setzte sich der

---

Langheinrich), Frigidius Strang (Robert Kothe), Kaspar Beil (Ernst Neumann), Willibaldus Rost (Willy Rath), Gottfried Still (Viktor Frisch), Serapion Grab (Willy Örtel), Marie Biller (Marya Delvard). Budzinski, K. u. Hippen, R. (1996). 83-84; Kühn, V. (2001a). 41-42.

[112] Greul, H. (1967). 143.

[113] Ebd. 139-140. In der Schwabinger Landschaft gründet 1896 der Verleger Albert Langen die Satire-Zeitschrift *Simplicissimus.* An diesem Projekt arbeiten Künstler jeder Art mit, wie Frank Wedekind, der Karikaturist Thomas Theodor Heine u.a. *Simplicissimus*-Blätter sind unter der folgenden Seite verfügbar: http://www.simplicissimus.info/index.php?id=6.

[114] Ebd. 144. Nicht nur verhalf sie Wedekinds *Ilse* zum Erfolg, sondern wurde auch zum Symbol des Scharf-Teams. Thomas Theodor Heine, der hier und in *Simplicissimus* engagiert war, stellte sie in ihrer Silhouette neben schwarzen Teufelsköpfchen der *Elf Scharfrichter* auf dem offiziellen Plakat dar.

[115] Kühn, V. (2001). 41-42.

[116] Der Autor ahmte den Stil und die Form der deutschen moritatenhaften politischen Bänkellieder des 16. Jahrhunderts nach. Im Stil der Moritat berichtete er über Ereignisse der Zeit, wie Kriminaldelikte, Familientragödie, ungewöhnliche Begebenheiten, die die «dunkle[n] Tiefe des menschlichen Herzens» enthüllen (Petzoldt, Leander (1974): *Bänkelsang Vom Historischen Bänkelsang Zum Literarischen Chanson*. Stuttgart: J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung & Carl Ernst Poeschel GmbH. 91).

[117] Rösler, W. (1980). 107-109.

[118] Kühn, V. (2001a). 166.

Kunstfeindlichkeit Seiner Majestät und dem Muckertum seiner Untertanen in verschlüsselter Form entgegen und hatte wegen seiner Satiren auf die wilhelminische Kunstpolitik, auf die Zensur oder auf die bürgerliche Doppelmoral große Schwierigkeiten[119].

Wegen finanzieller Schwierigkeiten lösten sich die *Elf Scharfrichter* auf. Dennoch verlieh die Gruppe wichtige Impulse für die Entwicklung der Münchner Kabarettszene, weswegen viele Imitationen in den folgenden Jahren auftauchten.

Die einzige dauerhafte Ausnahme gelang es Kathi Kobus mit der von ihr 1903 eröffneten Künstlerkneipe *Simplicissimus,* einfach *Simpl* genannt, dessen Symbol eine rote Bulldogge[120] war. Anders als die *Elf Scharfrichter* bestand der *Simplicissimus* nicht aus einem festen Ensemble, sondern aus Einzelpersonen wie Ludwig Scharf, Erich Mühsam und einem jungen Joachim Ringelnatz, der kurz danach zum Hausdichter ernannt wurde[121]. Der Anarchist Erich Mühsam sang seine beißenden Texte mit Gitarre oder Flöte und genau wie Ludwig Scharf sprach er sich für Umsturz und Rebellion aus. Aus dem *Simplicissimus* stammten auch die «Zehn Gebote des Kabaretts»[122], die ironisch die Beziehung zwischen Kabarettist und Publikum charakterisierten. Zum Beispiel:

> 1. Komme möglichst zu spät, damit die anwesenden Gäste sehen, daß Du sonst auch noch etwas zu tun hast;
>
> 2. Weigere Dich zunächst, die Garderobe abzugeben, denn Du bist der «Freundliche Herr» und Dein Mantel ist neu;
>
> 4. Lese die Speisen- und Getränkekarte Deiner Begleiterin laut und deutlich vor, lerne sie womöglich auswendig und bestelle dann eine Portion «Später»;
>
> 8. Bei Gesangdarbietungen blase den Rauch ungeniert auf das Podium. Der Sänger inhaliert gerne, das macht die Stimme weich und geschmeidig. […]

[119] Pelzer, J. (1986). 51.
[120] 1897 schafft Theodor Thomas Heine das Marchenzeichen der Zeitschrift *Simplicissimus.* Im Kathi Kobus Lokal muss die berühmte rote Dogge eine Sektflasche öffnen (Budzinski K. u. Hippen, R (1996). 369).
[121] Kemp, J. (2017). 349.
[122] Fleischer, M. (1989). 19.

Da das Künstlerlokal den Name der satirischen Zeitschrift übernahm, ist es kein Wunder, dass die schonungslose Zeitkritik gegen Untertanengeist, obrigkeitsstaatliche Heuchelei, bürgerliche Faulheit und deutsche Sozialdemokratie des sogenannten *Simpl*-Hundes sich auch auf der Bühne hören ließ[123].

1.6 Kabarettende mit Schrecken

Die Beziehung zwischen Dichter und Kabarett ist in der Regel sehr kompliziert. Wo es sich um Ironie, Humor, Leichtsinnigkeit und beißende Verse handelte, triumphierte am Ende des 20. Jahrhunderts eine gewisse Mittelmäßigkeit, oder mit anderen Worten, Unterhaltung als Ware. Aber ein neues innerliches Kunstbedürfnis wurde zunehmend akut, das andere Ausdrucksweisen mit sich brachte: «Ich weiß, daß es nur Katastrophen gibt» so Ludwig Rubiner, «Feuersbrünste, Explosionen, Absprünge von hohen Türmen, Licht, Umsichschlagen, Amokschreien»[124]. Die Künstler versuchten ihre Beunruhigung in Worte zu fassen und daraus ergab sich der Expressionismus. 1909 wurde *Der Neue Club* von Kurt Hiller gegründet, kurz später als *Neopathetisches Cabaret* bekannt. Apokalyptisches Weltende und Weltuntergangs-Visionen standen hier im Mittelpunkt und die Stimmen des Kabaretts sprachen nun eine andere Sprache. Die Schriftsteller verwandten satirische Züge, um das Düstere ins Grotesk-Komische und den Schrecken in schwarzen Humor zu verwandeln. Der Kriegsausbruch im August 1914 veränderte diese anfängliche Verwirrung in Realität und versetzte ganz Deutschland in einen Blutrausch, in Hurra-Patriotismus und Todestaumel. Auch die Kabarettisten bejubelten die deutsche Flagge, einige meldeten sich freiwillig, viele gingen Arm in Arm in den Kampf marschieren. Die zehnte Muse wurde also militant und «zu einem Instrument der psychologischen

[123] Kühn, V. (2001a). 166.
[124] Ebd. 227.

Kriegsführung»[125]. Die sogenannte «[p]atriotische Künstlernachmittage»[126] verbreiteten sich bald und stellten Satiren auf Feinde und gegnerische Mächte in den Fokus.

Das Prinzip des frühen Kabaretts lebte während des Ersten Weltkriegs nur im Züricher *Cabaret Voltaire* weiter, dessen Ziel war, einen Treffpunkt für die aus der ganzen Welt herkommenden Künstler zu schaffen. Noch wichtiger war der Beitrag des schweizerischen Kabaretts zur Entstehung einer gewissen Antikunstbewegung, die als *Dada* berühmt wurde.

Expressionismus und Krieg veränderten die kabarettistische Stimmung. Das ursprüngliche Kabarett der Jahrhundertwende und seine Charakteristika existierten vor diesem Hintergrund nicht mehr. Aus diesem Grund konzentriert sich die vorliegende Arbeit auf die Zeitspanne von 1901 bis 1909. Der erwähnte Zeitraum lässt sich durch gemeinsame kontextuelle Angaben auszeichnen und schließt spätere unterschiedliche kabarettistische Erscheinungen aus.

[125] Rösler (1980). 149.
[126] Ebd.

2. Das Korpus

Das Korpus von kabarettistischen Liedtexten besteht aus 30 Texten[127], die auf den berühmtesten deutschen Bühnen gesungen oder vorgetragen wurden. Die im Korpus aufgenommenen Texte sind im Kühns ersten Band der fünfbändigen Sammlung *Kleinkunst* von Volker Kühn enthalten: *Donnerwetter tadellos. Kabarett zur Kaiserzeit 1901-1918*[128]. Auch die Sammlung Kühns bietet keine linguistische Analyse der Texten. In diesem Sinn stellt die hier durchgeführte Analyse des Korpus einen ersten Versuch dar, kabarettistische spöttische Liedtexte des frühen deutschen Kabaretts aus einer linguistischen Perspektive zu analysieren und deren Hinweise auf Humor und Ironie zu identifizieren und interpretieren. Bisher wird es hier nur mit geschriebenen Texten gearbeitet, deren Infos zum Ort und Zeit der Aufführung allmählich im Text gegeben werden. Kühns systematische Aufarbeitung bildet die entscheidende Grundlage und ist ein wesentlicher Bezugspunkt für die Kabarettforschung. Da die kabarettistischen Programme in Aufzeichnungen oder in Buchform unzureichend veröffentlicht wurden, ist es schwierig, damalige performative Beispiele zu sammeln und zu zitieren. Zudem sind nicht alle Kabarett-Texte in schriftlicher Form vorhanden, weil viele Nummern aus Improvisationen bestanden und deswegen sich von Aufführung zu Aufführung veränderten. In dieser Arbeit wurden nur die in schriftlicher Form verfügbaren Beispiele in Betracht gezogen.

[127] Das Korpus der analysierten Texte hätte umfangreicher ausfallen müssen, um repräsentativ zu sein. Es handelt sich um einen ersten Versuch, Humor und Ironie in den kabarettistischen Liedern exemplarisch herauszuarbeiten. Es besteht jedoch die Absicht zusätzliche Lieder in das Korpus einzufügen.

[128] Die Sammlung setzt sich wie folgt zusammen: Kühn, Volker (2001): *Kleinkunststücke 1. Donnerwetter tadellos. Kabarett zur Kaiserzeit 1901-1918*. Bd. 1.; ders. *Kleinkunststücke 2. Hoppla wir beben. Kabarett einer gewissen Republik. 1918-1933.* Bd. 2*;* ders. *Kleinkunststücke 3. Deutschlands Erwachen. Kabarett unterm Hakenkreuz. 1933-1945.* Bd. 3; ders. *Kleinkunststücke 4. Wir sind so frei. Kabarett in Restdeutschland. 1945-1970.* Bd. 4*;* ders. *Kleinkunststücke 5. Hier Zulande. Kabarett in dieser Zeit. 1970-2000.* Bd. 5. Hamburg: Rogner & Bernhard bei Zweitausendeins. Volker Kühn hat lebenslang fürs Kabarett geschrieben und zahlreiche Theaterstücke inszeniert. Außerdem hat er Satire-Filme fürs Fernsehen und Dokumentationen über die Geschichte des Kabaretts gedreht. Viele Wissenschaftler haben versucht, sie wiederzugeben. Ihre Arbeiten konzentrierten sich aber entweder auf einzelne Autoren oder auf beschränkte Kabarettentwicklungen. Im Gegensatz dazu entwirft Kühn ein Gesamtbild der Kleinkunst und ihrer berühmtesten Vertreter.

Auswahl- und Aufbaukriterien werden weiter unten besprochen (2.1), ebenso wie die Lebensform des *Chansons* (2.2) und die besondere textuelle Typologie der Lieder, d.h. die *performed textual variety*[129] (2.3). Die Lieder zeigen einen hybriden Charakter. Sie weisen zwar elaborierte Eigenschaften der geschriebenen Sprache wie eine festgelegte Sprachstruktur, aber auch die typischen Wesenszüge der gesprochenen Sprache wie zum Beispiel Intonationseinheiten und eine besondere Expressivität. Außerdem ändert sich die Analyseperspektive je nach den Rezeptionsumständen. Hier wird eine Distanz-Perspektive angenommen, da die Lieder in Abwesenheit der konkreten Aufführungssituation und ohne die direkte Beziehung zu dem Sänger untersucht werden. Aufgrund Werners umgearbeiteter Interpretation[130] des Modells *Sprache der Nähe* und *Sprache der Distanz* werden hier die Situationalität und die Kommunikationsbedingungen einer solchen Distanzanalyse untersucht, um die Analyseperspektive der Lieder besser zu verstehen. Im Gegensatz zur alltäglichen Kommunikation, die unter Bedingungen von Kopräsenz stattfindet, werden Produktion und Rezeption als selbstständige Handlungen betrachtet, «deren Eckpunkte durch die bekannte Trias von Welt, Autor und Leser»[131] bestimmt sind. «Der Autor schreibt in Abwesenheit des Lesers, der Leser liest in Abwesenheit des Autors; Zeiten und Orte von Produktion und Rezeption kommen nicht zur Deckung»[132], sodass der Leser die Intention des Autors zur Zeit der Produktion aus den Texten herausziehen soll. In Hinsicht auf den Versuch, eine Interpretation von Humor und Ironie zu erlangen, ist die Grenze

[129] Werner, V. (2021). 575.
[130] Valentin Werner führt das Modell von Koch und Oesterreicher fort, indem er es mit neuen Parametern und Analysekategorien einfügt. Besonders interessant findet der Wissenschaftler, die im vorherigen Modell vernachlässigte *performed language* zu erforschen. Das neu bearbeitete Modell bietet eine ausführliche Interpretation der Kommunikationsbedingungen und der Versprachlichunggstrategien, die die kabarettistischen Texte kennzeichnen (für die vollständige Interpretation s. unten 2.3).
[131] Habscheid, Stephan (2021) *Analyse und Interpretation von Lyrik: Reichweite und Grenzen der Textlinguistik.* Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (LiLi). Eine Zeitschrift der Universität Siegen, Jahrgang 51, Heft 1: J.B. Metzler. 28.; Vgl. auch dazu Kapitel 1 in Heiko Hausendorf et al. (2017): *Textkommunikation: ein textlinguistischer Neuansatz zur Theorie und Empirie der Kommunikation mit und durch Schrift.* Berlin: De Gruyter).
[132] Habscheid, S. (2021). 29.

zwischen *intentio lectoris* und *intentio auctoris*[133] äußerst bedeutsam. Tatsächlich muss der Leser durch Wissensvoraussetzungen die Intentionalität des Autors ergreifen, ohne «dem Text eine für ihn zweckmäßige Gestalt»[134] aufzuzwingen. Zumeist wird die Intentionalität[135] nicht explizit geäußert, aber sie stützt sich auf einen Zusammenhang von bedeutenden Indizien, die die Intention aus dem Kontext gewissermaßen erschließen lassen. In dieser Hinsicht ersetzt Adamzik den Begriff der Intentionalität mit *Ertrag,* d.h. «das, was Rezipienten und Produzenten aus dem Text gewinnen können»[136]. Das Modell geht davon aus, dass jeder Text dem Produzenten wie auch dem Rezipienten einen bestimmten Ertrag bietet, der nicht für beide derselbe sein muss. Der Ertrag kann sich sowohl von Individuum zu Individuum unterscheiden als sich auch mit der Zeit verändern. Zudem spielt die Situationalität[137] des Textes eine bedeutsame Rolle, da sie dem Text zusätzliche Informationen ebenso wie eine Kategorisierung zuschreiben kann. Die Beschreibung der textuellen Typologie der Lieder und der oben erwähnten Bedingungen sind hier besonders interessant, da «Komikanalysen […] Struktur und Funktion, Produktion und Rezeption miteinander verbinden»[138] müssen. Diese zusätzlichen Informationen können dazu beitragen, eine Textidentität aus den gesammelten Beispiele zu gewinnen, d.h. «eine Essenz, die durch Gruppenzugehörigkeiten und soziale Rollen bestimmt wird. Da auch Texten eine Art Gruppenzugehörigkeit zugeschrieben werden kann, indem sie als Vertreter bestimmter Textsorten betrachtet und determiniert werden, kann bei Texten -sogar bei Hypertexten- eine Art Identität angenommen werden»[139].

---

[133] Eco, Umberto (2004). *Zwischen Autor und Text. Interpretation und Überinterpretation.* München (Interpretation and Overinterpretation. 1992). 31; Collini, Stefan (Hrsg.) (2002): *Umberto Eco. Interpretazione e sovrainterpretazione.* Milano: Bompiani.
[134] Habscheid, S. (2021). 32.
[135] de Beaugrande, Robert-Alain u. Dressler, Wolfgang Ulrich (1981): *Einführung in die Textlinguistik.* Tübingen: De Gruyter; Hausendorf, Heiko u. Kesselheim, Wolfgang (2008): *Textlinguistik fürs Examen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (Linguistik fürs Examen, Bd. 5).
[136] Adamzik, Kirsten (2004): *Textlinguistik: eine einführende Darstellung*. Tübingen: M. Niemeyer (Germanistische Arbeitshefte, 40). 116.
[137] de Beaugrande, R. u. Dressler, W. U. (1981).
[138] Kotthoff, H. (1998). 87.
[139] Foschi Albert, Marina (2010): *Der Stilbegriff als möglicher Zugriff auf eine abgesichertere Analyse der Textidentität.* In Dies; Hepp, Marianne; Neuland, Eva; Dalmas, Martine (Hrsg.): *Text und Stil im*

2.1 Sammlungskriterien und Aufbau

In dieser Arbeit fügt sich die Textsammlung in einen literarischen Rahmen ein, in dem die Texte in einer Distanzanalyse als Bezugspunkt genommen werden. Hier wird keine vor dem Publikum aufgeführte Performance der Lieder analysiert, sondern nur die schriftliche Version; aus diesem Grund überwiegt der textuelle Bestandteil. Jeder Text befindet sich hier in einem Netz unterschiedlicher Elemente, die im Prozess der literarischen Kommunikation ihren Beitrag leisten. Ein Autor schreibt in Abwesenheit seines Lesers aber trotzdem versucht er, ein komplexes Zeichen aus einer spezifischen historischen, kulturellen und sozialen Situation und mittels bestimmter Kenntnisse und Kodes zu erstellen, die auch in der Distanz zu entziffern sind[140]. Die Leser befinden sich in einem unterschiedlichen Raum und in einer inkongruenten Epoche und aus diesem Grund werden die Texte, d.h. Artefakte mit bestimmten Intentionen, in eine Distanz-Analyse einbezogen. In diesem Zusammenhang ist Kloepfers Schema[141] interessant, um die Distanzanalyse zu beschreiben. Es besteht aus fünf Hauptpunkten nämlich Lektüre, Beschreibung, Analyse, Synthese und Interpretation, die einem möglichen Ansatz entsprechen könnten. Jedenfalls haben die Leser bei der Lektüre Erwartungen und sie sind sich dessen bewusst, dass sie sich mit einem kulturellen Kontext auseinanderzusetzen haben, der nicht ihrer eigenen Welt nicht entspricht. Nach einer ersten Lektüre versuchen sie aus einer sprachlichen und literarischen Sicht den Text zu beschreiben und ihn je nach dem Untersuchungsobjekt zu analysieren. Dann erlaubt die Synthese, die Auswertungsschritte zu rekonstruieren und die dominanten Prinzipien in eine Gesamtstruktur zu erstellen[142]. Zum Schluss werden die Ergebnisse der Analyse

Kulturvergleich. Pisaner Fachtagung 2009 zu interkulturellen Wegen Germanistischer Kooperation. München: IUDICIUM. 350.

[140] Kloepfer, Rolf (1975): *Poetik und Linguistik: semiotische Instrumente*. München: Fink (UTB, 366). 137.

[141] Um das ganze Schema nachzusehen, s. S. 140 in Kloepfer, R. (1975).

[142] Ebd. 141.

dargestellt, in der die situativen Bedingungen des Autors und der Leser einbezogen worden sind[143].

«Jeder Text ist Fragment eines größeren Diskurses und inhaltlich und formal mit anderen Texten verbunden»[144]. Texte betreffen Fragmente einer außerliterarischen Wirklichkeit, die unter anderen auf politische Missstände, gesellschaftliche Angelegenheiten und gemeinsame Denkgewohnheiten hinweisen. Da die Untersuchung dem Kontext und der außertextuellen Wirklichkeit Rechnung tragen soll, werden die folgenden Kriterien beim Aufbau des Korpus beachtet:

- jeder gewählte Text muss im Vorhinein als ironisch, spöttisch oder humoristisch betrachtet werden. Da die Kontextabhängigkeit eine grundelende Voraussetzung, um das Material zu interpretieren ist[145], werden zur Unterstützung die einzelnen Gedichte und die Stellung der Autoren kontextualisiert, um sich zu versichern, dass Geschriebene und Gedachte grundsätzlich in Widerspruch stehen. Metadaten stellen externe Parameter dar, die wichtige Informationen über die politische Orientierung der Autoren, behandelte Themen, Zeitraum u.a. liefern können.

- die Texte müssen sich auf bestimmte Bereiche der kabarettistischen Szene beziehen, z. B. müssen sie auf den im vorigen Kapitel erwähnten Bühnen gesungen oder deklamiert worden sein[146]. Hier wird nur die schriftlich-literarische Sphäre bzw. die geschriebene Fassung der Texte berücksichtigt, da die gespielte Originalversion nicht vorhanden ist. Es stehen nur Coverversionen zur Verfügung, die aber die Absicht der Originalfassung

[143] Zur Beziehung zwischen Text und Stil, Leser/ Hörer und Sprecher vgl. ebenfalls Foschi Albert, M (2009): *Il profilo stilistico del testo. Guida al confronto intertestuale e interculturale (tedesco e italiano).* Pisa: Pisa University Press.
[144] Bendel Larcher, Sylvia (2015): *Linguistische Diskursanalyse: ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Tübingen: Narr (Narr Studienbücher). 50.
[145] Kloepfer, R. (1975). 126-128.
[146] Die Arbeit basiert hauptsächlich auf folgenden Handbücher: Petzoldt, L. (1974); Rösler, W. (1980); Kühn, V. (2001); Stein, R. (2006); Ruttkowski, W. V. (2013); Kemp, J. (2017).

nicht unbedingt entsprechen. Die Chansons sind von einer gewissen Lebendigkeit geprägt, da die Interpretinnen und Interpreten immer neue und persönliche Versionen eines Stücks durch die Zeit vorschlagen können. Aus diesem Grund ist der Text der Bezugspunkt dieser ersten Überlegungen, auch und gerade weil er den Ausgangspunkt für die spätere akustische Darbietung darstellt[147].

- das Korpus muss zudem repräsentativ und homogen für das Phänomen des frühen Kabaretts sein. Die Homogenität der Gedichte je nach Autor und Kabaretttyp soll respektiert werden, damit die stilistischen Merkmale eines einzelnen Autors oder die Besonderheiten eines bestimmten Kabarett vermieden werden;

- die Anzahl der Gedichte soll in erster Linie einer qualitativen Analyse entsprechen. Im Mittelpunkt steht nicht die Häufigkeit verwendeter ironischen Mitteln, sondern die Verwendung der Sprache und ihre Ziele. Infolgedessen wird ein kleines Korpus untersucht und interpretiert, um bestimmte Phänomene zu deuten und sie in ihrem Kontext zu verstehen[148]. Die qualitative Analyse schließt die quantitative Analyse nicht völlig aus. Eine sinnvolle Kombination beider qualitativen und quantitativen Methoden ist möglich[149], wenn der kabarettistische Humor generell untersucht werden soll.

[147] «Das Tonband gibt uns die Möglichkeit des wiederholten Abhörens und Vergleichs verschiedener Aufnahmen […]. Intensives Hören bedeutet ebenso Analyse, wie der Vortrag des Chansons zugleich Interpretation ist. Die Schallform aber wird durch den Text determiniert. Beim Chanson wurde eine getrennte Untersuchung von Text und Schallform ebenso wenig befriedigen […]» (Ruttkowski, W. V. (2013). 124-125). Obwohl Musik und Gesang zur Erschaffung von Empfindungen beitragen, glaubt die berühmte französische Sängerin Yvette Guilbert, dass Musik nur als eine *garniture* des Textes zu betrachten ist: «je ne me préoccupais de la musique de mes textes qu'en dernier lieu, c'était pour moi la garniture» («Nur am Ende kümmerte ich mich um die Musik meiner Texte, weil sie für mich die Garniture war») (Ebd. 187).
[148] Bendel Larcher, S. (2015). 46.
[149] Ebd. 36.

Die bisher zuverlässigste Methode zur Erfassung ironischer Daten ist die manuelle Auswahl von Beispielen, die vorher als ironisch validiert wurden[150]. Diese *a priori* Methode der Datenauswahl zeigt jedoch offensichtliche Grenzen: «[b]y defining a phenomenon beforehand, researchers run the risk of creating myopic theories that do not do justice to the richness of their subject»[151]. Das kann zu verzerrten Ergebnissen führen, wenn sich die vorgeschlagenen Kriterien später als unzureichend erweisen sollten. Trotzdem scheint eine *a-priori* Auswahl die beste Lösung zu sein, um ironische Mechanismen herauszufinden und weitere betreffende Verfahren zu beobachten[152].

Die Struktur des Korpus folgt der von Kühn vorgeschlagenen Gliederung. Es wird hier versucht, ein repräsentatives und ausgewogenes Korpus je nach Autoren, Themenbereichen und Kabaretts vorzustellen. Der Band *Donnerwetter tadellos. Kabarett zur Kaiserzeit 1901-1918* ist in acht Makrobereichen gegliedert, die unterschiedliche kabarettistische Augenblicke in der Geschichte des Kabaretts und seine Besonderheiten darstellen[153]. Jeder Teil enthält Liedertexte von unterschiedlichen Autoren, außerdem Sketchen, Spottgedichten und Theaterstücken. Nur die Liedtexte, die den besprochenen Auswahlkriterien

[150] Vgl. dazu Kapogianni, Eleni (2016): *The ironist's intentions: Communicative priority and manifestness*. Pragmatics & Cognition 23(1). 150–173 (https://kar.kent.ac.uk/57604/. Letzte Einsicht: 31.05.2024); Dynel, Marta (2014): *Isn't it ironic? Defining the scope of humorous irony*. Humor 27. 619– 640 (https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/humor-2014-0096/html. Letzte Einsicht: 30.05.2024).

[151] Kreuz, R. J. (2000): *The production and processing of verbal irony*. *Metaphor and Symbol, 15*(1-2).101 (https://www.tandfonline.com/doi/epdf/10.1080/10926488.2000.9678867?needAccess=true. Letzte Einsicht: 30.05.2024).

[152] «This a priori method of data selection […] carries the danger of circularity and may yield skewed results if the criteria proposed should later prove inadequate (being too broad or too narrow). However, a priori decision-making on what irony technically consists in, necessarily supported by previous findings, seems to be the best way of compiling comprehensive lists of diversified examples. On this basis, further second-order mechanisms of irony can be observed and further postulates can be made concerning the nature of this figure» (Dynel, Marta (2018): *Irony, Deception and Humour: Seeking the Truth about Overt and Covert Untruthfulness*, Berlin, Boston: De Gruyter Mouton. 25).

[153] Sein sind: *Die Welt als Überbrettl. Ein Freiherr gibt sich die Ehre; Wir richten scharf und herzlich. Schwabing unterm Henkerbeil; Schall Und Rauch und Böse Buben. So viel Theater ums Kabarett; Vive la Boheme! Hungriger Pegasus und Simpl-Hund; Donnerwetter – Tadellos! Eine Wildkatze gibt Pfötchen; Das Kreuz Mit Der Krone. Scharfzüngiges gegen die da oben; Hoch der Humor! Typen, Träumer, Temperamente; Weltende mit Schrecken. Prophetisches zwischen Poesie und Pathos.*

entsprechen, werden aus jedem Abschnitt entnommen[154] und folgenderweise strukturiert:

DIE WELT ALS ÜBERBRETTL. Ein Freiherr gibt sich die Ehre

Ernst v. Wolzogen	*Madame Adèle* (1901)
	Das Laufmädel (1901)
Richard Dehmel	*Im Spelunkenrevier* (1901)
Otto Julius Bierbaum	*Der lustige Ehemann* (1901)
Ludwig Thoma	*Wiegenlied* (1902)
Fritz Engel	*Der Marschallstab* (1900 ca.)

WIR RICHTEN SCHARF UND HERZLICH. Schwabing unterm Henkerbeil

Leo Greiner	*Scharfrichter-Lied* (1901)
Ludwig Thoma	*Die Thronstütze* (1901)
Otto Julius Bierbaum	*Im Schlosse Mirabel* (1901)
	Lied in der Nacht (1901)
Frank Wedekind	*Der Tantenmörder* (1901)
	Ilse (1901)
Richard Dehmel	*Erntelied* (1901)
Heinrich Lautensack	*Der Tod singt* (1901)

SCHALL UND RAUCH UND BÖSE BUBEN. So viel Theater ums Kabarett

Rudolf Bernauer	*Die Minderwertigen* (1901)
	Und Meyer sieht mich freundlich an (1902)

[154] 1909 rumorte es unter den Künstlern. Dichter, Maler und Musiker versuchten, Katastrophen, Licht, Feuerbrünste und Drohgebärden in Worte zu fassen (Kühn, V. (2001a). 227-228). Da der Abschnitt *WELTENDE MIT SCHRECKEN* ein reines expressionistisches Bild des Kabaretts der Vorkriegszeit wiedergibt, sind die darin enthaltenen Gedichte vom Korpus ausgeschlossen worden.

VIVE LA BOHEME! Hungriger Pegasus und Simpl-Hund

Erich Mühsam	*Lumpenlied* (1903)
Hans Hyan	*Schutzmannslied* (1903 ca.)
	Der Einbruch bei Tante Klara (1903)
	Die letzte Nacht (1902)

DONNERWETTER – TADELLOS! Eine Wildkatze gibt Pfötchen

Willi Wolff	*Das Ladenmädel* (1904)
Rudolf Bernauer	*Man ist nur einmal jung* (1907)
Julius Freund	*Donnerwetter, tadellos!* (1908)

DAS KREUZ MIT DER KRONE. Scharfzüngiges gegen die da oben

Frank Wedekind	*Der Zoologe von Berlin* (1901)
Hans Hyan	*Lied der Arbeitsloser* (1902)
Erich Mühsam	*Der Anarchisterich* (1906)
	Der Revoluzzer (1907)
Max Mackott	*Polizei-Chanson* (1903)

HOCH DER HUMOR! Typen, Träumer, Temperamente

Otto Reutter	*Nicht so laut* (1907 ca.)
	Der Räuberhauptmann von Köpenick (1906)

(Tab. 1)

Das Korpus enthält mindestens einen Text pro Autor[155]. Literarische Kabaretts mussten nicht unbedingt scharfzüngig und höhnisch sein. Es gab auch solche Kabaretts, die eher frivol und weniger engagiert waren, oder andere, in denen lieber Theaterstücke, dialogischen Sketchen oder Marionettenspiele als Varietés und Lieder inszeniert wurden. Alle analysierten Texte werden im Anhang[156] wiedergeboten.

2.2 Die Lebensform des *Chansons*

In den repräsentativen Textbeispielen, die im Mittelpunkt der Analyse stehen, sind viele Stilzügen aus den Bedingungen des Chansons zu finden. Zuerst gehört das Chanson zu den *Solo-Vortragsformen* und deswegen hat es eine begrenzte Dauer von ungefähr 4 Minuten. Es wird normalerweise von Musik, Klavier, Gitarre oder Orchester begleitet. Zusammenfassend «[meint] der Name *literarisches* Chanson […] musikalisch-mimisch dargebotene Literatur»[157]. Der Vortragende muss nicht ein Sänger mit ausgebildeter Stimme sein. Dichter, Schauspieler und Maler können also die Interpreten ihrer Chansons sein, aber sie können ebenfalls ihre Chanson einer Diseuse oder einem Chansonniers und Diseusen interpretieren lassen[158]. Zur typischen Lebensform des Chansons tragen u.a. bestimmte Bedingungen wie Raum und Publikum bei. Die Kennzeichen dieser besonderen Ausdrucksform sind also in der Vortragssituation zu finden. Das Chanson entwickelt sich in kleinen bis mittelgroßen Räumen mit einer intimen Atmosphäre, die die Aufführung unvermeidlich beeinflusst. Die Chansonniers sprechen aus dem Podium eines

[155] Wie es schon oben erwähnt wurde, sollte das Korpus durch gezielte Untersuchungen erweitert werden. Die zukünftige Absicht besteht darin, alle bedeutenden Liedtexten zu sammeln, die im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhundert zwischen München und Berlin vorgestellt wurden. Aufgrund der Sammlungskriterien entstanden die meisten Texte aus dem *Überbrettl*- Eröffnungsprogramm oder aus den ersten *Scharfrichter*-Abenden. Andere Texte wurden bei den *Bösen Buben,* im *Siebten Himmel,* im *Simplicissimus,* im Kabarett *Zur silbernen Punschterrine* und *Roland von Berlin,* im *Berliner Metropoltheater,* im Kabarett *Zur grünen Minna* und im *Wintergarten Berlin* vorgetragen.
[156] S. Anhang. 161-215.
[157] Ruttkowski W. V. (2013). 5-9.
[158] Ebd. 8-11.

Nachtlokals oder Kabaretts vor nicht mehr als 200 Zuhörern, mit denen sie eine bestimmte Beziehung herstellen. Das Publikum der ersten Kleinkunstbühnen bestand aus Bohemiens und *décadents des fin de siècle*, Großstadtmenschen, die sich amüsieren wollten, neugierige Bürger, die sich vor der fremden Welt schockieren ließen. Durch Volksballaden, Bänkelsangs und Lieder könnten die Chansonniers ein Widerspruchsgefühl erwecken, indem sie sich gegen gesellschaftliche Tabus und gegen die staatliche Zensur stellten. Die Kunst des Ungesagten oder Halbgesagten arbeitet mit Andeutungen, Wortspielen, Reimassoziationen und Gebärde. Die Interpreten oder die Interpretinnen sprechen die Hörer unmittelbar, deshalb können die Sprechhaltung[159] und Sprechrichtung des Textes, ebenso wie das Stimmtimbre, die Lautstärke und den Sprachrhythmus innerhalb der Strophe variieren. Seinerseits kann das Publikum mit Lachen und Reaktionen ein Feedback geben oder, wenn möglich, die Lieder anstelle des Sängers beenden[160]. Dem Publikum werden typische stilistische Einzelzüge des Chansons vorgeführt, d.h. die bestimmte Strophengliederung, die Vorliebe für den Refrain und die Bevorzugung eines vertikal gespannten Strophentypus mit Pointe an jedem Strophenende. Die Rollengedichte in der ersten Person sind die häufigsten. Couplets und Balladen mit ihren Kehrreimen usw. tragen zu einem spannenden Rhythmus in der Vorstrophe und zur Entspannung im Refrain bei.

Die wesentlichsten Typen des literarischen Chansons sind das mondäne, das volkstümliche, das politische, das gesellschafts-kritische und das lyrische

[159] Ruttkowski unterscheidet vier Haupttypen der Sprechhaltung, die jedoch nicht streng voneinander zu trennen sind. Die Interpreten kommen auf die Bühne und durch die *Selbstdarstellung* stellen sie sich mit ihrem Lied dem Publikum vor. Das Rollengedicht ist in der ersten Person geschrieben und eignet sich besonders gut für die kabarettistische Aufführungsform. Die *Handlungsdarstellung* ist auf den in der dritten Person formulierten Bericht von Tatsachen fokussiert, wie meist in der Ballade und im Bänkelsang. Interpreten können auch die Idee vermitteln, mit sich selbst laut zu sprechen. Beim diesen Typ herrscht die *Reflexion*, in der unpersönliche Ausdrücke bevorzugt werden. Das Couplet ist hier die ideale Liedform, bei der die Beziehung zwischen Strophe und Refrain einen komischen Effekt erzielt. Zum Schluss charakterisiert die *Stimmungs*- und *Zustandsschilderung* die letzte Sprechhaltung. Im Zentrum wird in diesem Fall eine bestimmte Stimmung oder einen gewissen Zustand geschildert (Ebd. 12-13).
[160] Ebd. 93.

Chanson[161]. Im Folgenden wird die Untergliederung zum Verständnis und zur Gestaltung der im Korpus gesammelten Liedtexte erklärt.

Das mondäne Chanson ist für ein mondänes Großstadtpublikum gedacht, da es sich durch Eleganz und musikalische Farbigkeit auszeichnet. Die Themen werden aus dem Alltag entnommen und sie befinden sich zwischen einer „Frou-Frou-Atmosphäre“ einerseits und dem Verbotenes andererseits. Anmut, Ironie und Frivolität sind die Voraussetzungen des mondänen Chansons.

Das volkstümliche Chanson wird oft von ‚anti-bürgerlichen Typen‘[162] durch witzige Couplets gesungen. Durch Feinheit, bürgerlich-humoristische Couplets und dialektale Varianten wird von Otto Reutter bis zu Tucholsky und Klabund jede soziale Klasse angegriffen. Der Begriff *volkstümlich* bezieht sich auf die Darstellung von Typen, die oft zu Karikaturen werden. Geschichten von unglücklichen Mädchen, die am Rande der Straße leben, von Arbeitslosen, die sich im Alkohol trösten, von Männern, die von der Arbeit erschöpft sind, vom Proletariat usw. stellen die Themen dieses Chansons dar, das auch Karikatur-Chanson oder Selbstkarikierung genannt wird.

Das politische und soziale Chanson beschäftigt sich mit sozialer Anklage in streng politischen Kontexten. In diesem Fall wird der soziale Kontext oder besser gesagt das soziale Milieu durch eine besondere Sprache beschrieben, die sich dem Grotesken und dem Poetischen annähert. Die Bürger, die in einer sicheren hochgestellten Umgebung leben, sind vor dieser Beschreibung der äußeren Welt sowohl erschrocken als auch davon fasziniert. Dazu gehören auch die Lieder der politischen Agitation der später aufkommenden Linksparteien und der proletarischen Gemeinschaften.

Das gesellschaftskritische oder *Reportage-Chanson* ist hingegen nicht auf die politische oder klassenpolitische Aktion fokussiert, sondern mehr auf den

[161] Ebd. 77-155.
[162] Ebd. 91.

privatmenschlichen Bereich. Mitmenschen und ihre zwischenmenschlichen Beziehungen stehen hier im Mittelpunkt, aber jede Beziehung hat auch eine politische Seite. Besonders im Kabarett nehmen diese privaten Beziehungen einen exemplarischen Charakter an und Idealtypen werden in einer bestimmten Privatsphäre dargestellt oder kritisiert, ebenso wie ihre Beziehung zu Männern und Frauen oder zu ihrem Milieu. Diese Typologie lässt sich nur schwer vom volkstümlichen Chanson unterscheiden, außer dass sie außergewöhnliche Ereignisse berichtet.

Zuletzt ist zwischen dem lyrischen Gedicht und dem lyrischen Chanson zu unterscheiden. Das lyrische Gedicht wird nur nachträglich durch Vertonung und Vortrag zum Chanson, während das lyrische Chanson unmittelbar für das Kabarett geschrieben wird. Oft werden die Texte aus persönlicher Vorliebe von berühmten Diseusen wie Yvette Guilbert[163], Marya Delvard[164], Emmy Hennings[165] oder noch Claire Waldoff[166] ausgewählt und dann in Lied vertont[167].

2.3 Eine *performed textual variety*: zwischen Nähe und Distanz

Wenn es mit Liedtexten gearbeitet wird, kommt eine besondere textuelle Typologie ins Spiel, die zwischen geschriebener und gesprochener Sprache schwankt. Sie weist zwar bestimmte formale und elaborierte Eigenschaften, wie eine festgelegte Sprachstruktur, textuelle Kohärenz und Kohäsion auf, hat aber auch typische Wesenszüge der gesprochenen Sprache, wie Diskursmarker, Pausen

[163] s. Fußnote n. 85.
[164] s. Fußnote n. 80.
[165] Sie tritt in Berlin und in München als Schauspielerin und Vortragskünstlerin auf und heiratet 1929 Hugo Ball (Ebd. 139).
[166] Schauspielerin und Chansonnière. Sie wird als kabarettistische Volkssängerin besonders im Linden Cabaret berühmt. Sie singt Couplets, Operettenlieder und Chanson von Tucholsky, Hollaender u.a. (Ebd. 420).
[167] Ruttkowski W. V. (2013). 155-165.

und Intonationseinheiten[168]. Außerdem ist das Material von unterschiedlichen Medien[169] gekennzeichnet und so ist auch im Text eine gewisse Multimodalität spürbar. Das befragte Material befindet sich damit im Mittelpunkt der sogenannten diamesischen Variation, indem die Texte die Fähigkeit aufweisen, je nach dem Medium zu variieren. In der Tat stützen sich die Texte sowohl auf das graphische-visuelle Medium, das typisch für die geschriebene Sprache ist, als auch auf das phonische-akustische Medium, die in der Regel für die gesprochene Sprache benutzt wird. Angesichts der Kopräsenz von Chansonnier und Publikum sind außerdem Mimik, Gestik und Körperhaltung wichtig, um die Nachricht zu vermitteln.

Seit lange hat sich die Sprachvarietätsforschung auf die Dichotomie geschrieben/gesprochen als hauptsächlich maßgebenden Faktor für die Textklassifizierung fokussiert, die jedoch nicht für jede sprachliche Varietät geeignet ist[170]. Dies gilt beispielweise für die *oral poetry,* d.h. eine Form «künstlerisch-ästhetische[r] Diskurse»[171], die unter den Bedingungen einer mündlichen Kultur entsteht, jedoch in den Bereich kommunikativer Distanz hinüberreicht[172]. Da es sich nicht um reine Schriftlichkeit handelt, sprechen Koch und Oesterreicher von *elaborierter Mündlichkeit*, die sich aus einer Mischform von speziellen ästhetischen Techniken der *oral poetry* wie Formelhaftigkeit, Wiederholungen, Reim, Rhythmus etc. und von typischen Spuren und Eigenschaften der Mündlichkeit wie Expressivität und Affektivität, nonverbalen

[168] S. die universalen Merkmale des Nähe- und Distanzbereichs (Koch, Peter u. Oesterreicher, Wulf (1994): *Schriftlichkeit und Sprache*. In Günther, Hartmut u. Ludwig, Otto (Hrsg.), Bd. 1. Berlin/ New York: de Gruyter. 590).

[169] Hier als Kanal bzw. Kommunikationsmittel verstanden (Häcki Buhofer, Annelies (2000*): Mediale Voraussetzungen: Bedingungen von Schriftlichkeit allgemein.* In *Text- und Gesprächslinguistik / Linguistics of Text and Conversation. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung / An International Handbook of Contemporary Research.* Berlin, New York: Walter de Gruyter. 252-253).

[170] Werner, V. (2021). 567.

[171] Koch, Peter u. Oesterreicher, Wulf (1985): *Sprache der Nähe – Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte*. In Romanistisches Jahrbuch, 36 (https://shorturl.at/YF0Lm. Letzter Zugriff: 31.05.2024). Hier 30-31.

[172] «the creators of KOM base their parameter profiles on what they consider prototypical manifestations of the text type […] and not on a set of concrete individual texts» (Werner, V. (2021). 551). *Performed textual varieties* sind unter den prototypischen Varietäten nicht eingeschlossen.

Sprachmittel, syntaktisch-pragmatische Sparsamkeit etc. ergibt[173]. Hier geht es um Texte, die von ihren Autoren selbst graphisch notiert wurden. Es besteht eine Affinität zwischen graphisch fixierten, gedruckten Texten und kommunikativer Distanz. Insbesondere entsprechen jene einer bestimmten textuellen Typologie nämlich *performed textual variety*[174] bzw. *lyrics* oder *performed language*[175]*,* weil sie einen hybriden Charakter zeigen. Die gesungenen Texte entsprechen einer vorher schriftlich geplanten oder *written-to-be-spoken / to-be-sung*[176] Varietät, die in diesem Sinn elaborierte Verfahren aufweisen kann. Um diese Varietäten systematisch zu kategorisieren, ist eine Distanz zur traditionellen Dichotomie geschrieben/gesprochen erforderlich. Aufgrund der inhärenten Eigenschaften und Produktions- und Rezeptionsumstände dieser Texte kann die besagte Dichotomie kein Entscheidungskriterium sein. Im Gegensatz zu anderen Ansätzen integriert das mehrdimensionale Modell von Koch und Österreicher (kurz KOM genannt) die Rolle der *Kommunikationsbedingungen* und der *Versprachlichungsstrategien*[177]. Die ersten sind u.a. die Vertrautheit/Fremdheit der Partner, die *face-to-face* Interaktion, die raumzeitliche Trennung, Spontaneität/Reflektiertheit, während die *Versprachlichungsstrategien* hingegen mit unterschiedlichen Graden von Kompaktheit, Elaboriertheit, Komplexität usw. verbunden sind. Zudem wird es versucht, die strenge Dichotomie von geschrieben/gesprochen sowohl in Bezug auf das Endprodukt als auch auf den Ausarbeitungsprozess zu überwinden.

Indem das KOM die *Medialität* graphisch/phonisch von der *Konzeptionalität* mündlich/schriftlich unter differenzierten Kategorien des Kontinuum Nähe-Distanz versteht, wird es möglich, jede textuelle Varietät der Achse entlang frei anzuordnen. Und hier kommt die Unterscheidung zwischen Medium und

[173] Betten, Anne (1995): *Stilphänomene der Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Wandel*. In *Stilfragen.* Berlin/ New York: De Gruyter (Institut für deutsche Sprache. Jahrbuch 1994). 260-261.
[174] Werner, V. (2021).
[175] Nach der Neuinterpretation des Modells von Koch und Österreicher schlägt Werner das Ausdruck *lyrics* oder *performed language* vor*,* statt Kochs und Oesterreichers *oral poetry* zu benutzen. (Ebd.).
[176] Ebd. 562.
[177] Koch, P. u. Oesterreicher, W. (1985). 19-23.

Konzeption ins Spiel. Das *Medium* ist die Realisierung sprachlicher Äußerungen (medial mündlich = phonisch; medial schriftlich = graphisch); die *Konzeption* betrifft dagegen die Modalität der Äußerungen sowie die verwendeten Varietäten (konzeptionell mündlich vs. konzeptionell schriftlich). Daher setzen Koch und Oesterreicher den Begriff von *konzeptioneller Mündlichkeit* und *konzeptioneller Schriftlichkeit,* zwischen denen mehrere Mischungsformen, oder besser gesagt Konzeptionsmöglichkeiten gestellt werden können. Beispielsweise entspricht ein durch das phonische Medium übermittelter Text nicht unbedingt der gesprochenen Sprache und ebenso wird ein durch das grafische Medium vermittelter Text nicht unbedingt als Schriftsprache betrachtet[178].

Die neuinterpretierte Version[179] vom KOM führt die Ansätze der rezeptiven und produktiven Bedingungen der sogenannten *performed language* ein, d.h. *Synchronismus* und *Authentizität*[180]. Der Synchronismus ist eine grundlegende Kategorie, die die sprachlichen Leistungen sowohl im produktiven als auch im rezeptiven Bereich beeinflusst. In synchronen oder *online* Situationen sind beispielsweise Planung und Bearbeitung geringer; asynchrone Situationen, die typisch für schriftliche Kommunikationsbereichen sind, weisen dagegen einen höheren Planungsaufwand und eine bedeutsame raumzeitliche Distanz zwischen dem Produzenten und dem Empfänger auf, unter denen keinen Rollenwechsel vorliegen kann[181]. Bei der Authentizität kommen der Nähebereich und der Begriff von Unmittelbarkeit ins Spiel, deren Grundsätze darauf zielen, *manifactured immediacy* zu erkennen. Im Allgemeinen ergeben sich die *performed texts* aus den Situationsbedingungen des Distanzpols, indem sie die Versprachlichungsstrategien der Nähe zeitgleich verwenden. Da die Authentizität dank technischer Geräte nur konzeptionell evoziert wird, wird in diesem Fall von

[178]Koch, Peter u. Oesterreicher, Wulf (2007): *Schriftlichkeit und kommunikative Distanz*. Zeitschrift für germanistische Linguistik, vol. 35, no. 3. 348-350 (https://doi.org/10.1515/zgl.2007.024. Letzter Zugriff: 31.05.2024).
[179] Werner, V. (2021).
[180] Ebd. 561-563.
[181] Ebd. 560-561.

sekundärer Mündlichkeit[182] gesprochen, d.h. eine «*deliberate and self-conscious orality, based permanently on the use of writing and print*»[183]. Linden spricht von «konservierte[r] Kommunikation, die die Unmittelbarkeit und körperliche Präsenz der mündlichen Kommunikation […] durch Distanz ersetzt»[184]. Nicht authentische Texte, d.h. Texte, die nicht zur primären, sondern sekundären Mündlichkeit gehören, werden als *fiktiv* bezeichnet. Fiktive Texte ahmen eine kommunikative Situation innerhalb der Grenzen der textuellen Welt nach[185] und sie entstehen aus Produktionsumständen, die sich von denen der gesprochenen Sprache unterscheiden: «it is evident that the production circumstances of (fictional) performed language radically differ from those of conversational speech, which is subject to real-time processing constraints»[186]. Anders als bei mündlichen simultanen Vorträgen, in denen die Dichter die Reaktion der Rezipienten beobachten und deren Verständnis sicherstellen können, ist der Leser in asynchronen Situationen allein und hat keine Kontrolle über die Rezipienten: «[t]his kind of fictional orality simulates a fictional immediacy between author/text and reader, overriding the actual communicative conditions of distance that exist between them»[187]. Auf dieser Grundlage ist es dienlich, die Kommunikationsbedingungen der Liedtexte, die dazu dienen können, die unterschiedliche Stufen von Mündlichkeit oder Schriftlichkeit, oder besser gesagt das Kontinuum zwischen Nähe und Distanz zu spezifizieren[188], wie folgt

[182] Vorher schon von Ong 1982 u.a. im Unterschied zu *primäre Mündlichkeit* behandelt, die heute in bestimmten Teil der Erde anzutreffen ist oder die der frühesten Phasen der menschheitsgeschichtlichen Sprache entspricht (Koch, P. u. Oesterreicher, W. (1985). 29-30).

[183] Ong, Walter J. (1982): *Orality and literacy: the technologizing of the word*. London/New York: Methuen (New accents). 133.

[184] Linden, Sandra (2007): *Das sprechende Buch. Fingierte Mündlichkeit in der Schrift*. In *Text-Bild-Schrift. Vermittlung von Information im Mittelalter*. Mittelalter Studien, Bb. 14. Boston: Brill-Fink. 86.

[185] «a communicative situation is simulated within the confines of the textual world» (Werner, V. (2021). 543).

[186] Ebd. 544.

[187] Nicklaus, Martina, Rocco, Goranka (2018): *Fingierte Mündlichkeit und Übersetzen. Feigned Orality and Translation*. In Lebende Sprachen, 63 (2). De Gruyter. 395.

[188] In Bezug auf die von Koch zusammengefasste Tabelle (Koch, Peter (2001): *Oralità/scrittura e mutamento linguistico.* In *Atti del Colloquio internazionale di studi, „Scritto e parlato. Metodi, testi e contesti".* 5-6 febbraio 1999. Roma: Aracne. 18) und Werners umgerissene Kategorien der *performed varieties* (Werner, V. (2021). 552) werden die Kommunikationsbedingungen vorgeschlagen und infolge der oben erwähnten Überlegungen hervorgehoben.

zusammenzufassen[189] (Tab. 2). Die Strichlinie bezeichnet eine Nähe-Perspektive, d.h. eine Perspektive, die die damalige Aufführungssituation als Bezugspunkt annimmt; die Volllinie ist mit einer Distanz-Analyse verbunden.

Nähe		**Distanz**
Privatkommunikation		Öffentliche Kommunikation
Vertrautheit der Partner		Fremdheit der Partner
Große Emotionalität (*involvement*)		Schwache Emotionalität (*detachment*)
Pragmatische und situationale Verankerung		Pragmatische und situationale Trennung
Referenzielle Verankerung		Referenzielle Trennung
Raum-zeitliche Kopräsenz		Raum-zeitliche Distanz
Intensive kommunikative Kooperation		Geringste kommunikative Kooperation
Dialog		Monolog
Spontaneität		Reflektiertheit
Freie Themenentwicklung		Feste Themenentwicklung
Synchrone Texte		Asynchrone Texte
Fiktive Texte		Fiktive Texte

(Tab. 2)

Die Kommunikationsbedingungen variieren unterschiedlich je nach gewählter Perspektive, da der Produktions- und Rezeptionsprozess eine Serie Umständen in Betracht ziehen muss.

Die vorliegende Arbeit fokussiert auf die zweite Perspektive, d.h. die Distanz-Analyse. Es gibt keine direkte Beziehung mit dem Sänger, und deswegen ist der Grad der Emotionalität sicherlich geringer als bei einer Live-Aufführung. Im

[189] Die Tabelle stützt sich auf die Struktur von Werners *Conditions of communication: profile of parameters for lyrics* (Werner, V. (2021). 552). Zusätzlich werden hier die Bedingungen von Nähe mit denen der Distanz umgerissen und verglichen.

Gegenteil zur Nähe sind die Liedtexte weniger vom Kontext abhängig als in dem Bereich, in dem die Performance stattfindet. Hier handelt es sich um einen fixierten Kontext, der keine besonderen pragmatischen und situationalen Hinweise erfordert. Obwohl die Texte sich in einer raum-zeitliche Distanz von ihren Autoren befinden, beziehen sie sich auf Tatsachen und Personen einer bestimmten Epoche. Deshalb neigen sie zu einer referenziellen Verankerung. Eine Kooperation ist nicht vorgesehen, höchstens ist eine monologische Form zu finden. Unabhängig von der Analyseperspektive werden die Lieder für fiktiv gehalten, da sie kein Beispiel von primärer Mündlichkeit darstellen. Selbstverständlich bleibt das Problem der Autorschaft weiterhin offen. Wie werden Coverversionen im Diskurs betrachtet? Spielt die originelle Intention des Autors eine entscheidende Rolle?[190]

[190] Diesbezüglich wird im letzten Kapitel kurz auf die Forschungslage bei Liedern und auf mögliche Forschungsentwicklungen und-erweiterungen eingegangen.

3. Voraussetzungen für ein Untersuchungsmodell

Um sinnvolle Voraussetzungen für die Identifizierung von Humor und Ironie in den ausgewählten Kabaretttexten umzureißen, müssen bestimmte Kriterien beachtet werden. Humor und Ironie stellen besondere Aspekte des Komischen dar und es ist nicht einfach, sie von anderen Bereichen der Komiksprache zu unterscheiden. Da das Komische sowohl als Oberbegriff als auch als Unterkategorie des Humors verwendet wird, können die Theorien des Komischen eine Grundorientierung des Phänomenon des Komischen liefern und die Grenze zwischen Komik und Humor besser ziehen. Nach Schmidt-Hidding[191] gehören Witz, Humor, Spaß und Spott zu den vier Spielarten des Komischen, die in Kraftfelder eingeordnet werden können. Sie werden mit unterschiedlichen Kräften und Haltungen verbunden, aus denen sich verschiedene komische Effekte ergeben. Die Klassifikation je nach Kraftfeldern ist auch für das hier behandelte Thema interessant, besonders in Anbetracht der vielfältigen Formen des Kabaretts. Aggressivität, Vitalität und andere Gefühle haben mit Kabarett zu tun, und deshalb sind in den Liedtexten zu finden. Unter Komik, Humor und Lachen stellen Satire, Parodie und Ironie wiederkehrende Aspekte dar, die miteinander in Verbindung gesetzt werden können. Offensichtlich sind sie nicht völlig voneinander unabhängig und leicht zu trennen; im Gegenteil weisen sie mehrere gemeinsame Eigenschaften auf. Alle gehören zum Bereich des Komischen, des Lachens und der Verspottung, aber sie sind mit unterschiedlichen Absichten und Techniken verbunden.

«[T]he term irony has been applied to a number of different phenomena over time, and as a label, it has been stretched to accommodate a number of new senses. But do they all truly belong together under the same conceptual umbrella? And exactly how does irony differ from sarcasm, as well as from related concepts like coincidence, paradox, satire, and parody?»[192]

[191] Schmidt-Hidding, Wolfgang (hrsg.) (1963a): *Humor und Witz.* München: M. Hueber (=Europäische Schlüsselwörter. Wortvergleichende und wortgeschichtliche Studien; ders. *Wit and Humor.* In *Humor und Witz.*

[192] Kreuz, Roger J. (2020): *Irony and sarcasm*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press (The MIT Press

Insgesamt zielt die Satire durch bestimmte Mittel, wie Parodie, Wortironie und Sarkasmus auf die Sozialkritik, auf die Verminderung der Mächtigen und der korrupten Menschen[193]. Anhand Verfahren der Übertreibung, der Satire und des Sarkasmus ahmt Parodie existierende Werke und bestimmte Persönlichkeiten nach, um Originalwerke oder deren Autoren lächerlich zu machen[194]. Im Gegensatz zu Satire und Parodie bleibt Ironie immer mehr oder weniger verdeckt und implizit und deswegen könnte sie unbemerkt bleiben, vor allem wenn man mit einer Distanzanalyse zu tun hat[195]. Hier ist von größtem Interesse die verbale Ironie bzw. Wortironie[196] und ihre verschiedenen Unterformen[197], die der Ironiesignale den Weg ebnen können.

Wie kann der Leser die vom Autor intendierte Bedeutung erschließen? Welche sind die Signale, die Humor und Ironie innerhalb der Liedertexte unterstreichen? Welche Haupt- und Nebenzwecke zeigen die ironischen Äußerungen? Wer sind die Opfer der Ironie? Durch eine vorwiegend qualitative Analyse wird in der vorliegenden Arbeit versucht, diesen Fragen eine ausführliche Antwort zu geben. Obwohl Quantifizierung hier von untergeordnetem Interesse ist, würde die Kombination beider Methoden sowohl eine Beschreibung der kontextverbundenen Sprachnutzung als auch einen Überblick auf die am meisten verwendeten Techniken der Ironie erlauben[198].

---

essential knowledge series). E-Book Kreuz, R. J. (2020). 8.

[193] Kreuz, R. J. (2020). 65.

[194] Ebd. 68.

[195] Um eine ausführliche Beschreibung von Satire, Parodie und Ironie s. die betreffenden Abschnitte (S. 62). Exemplarisch zur Orientierung der Termini sind ebenfalls die Beiträge zur Theorie der Ironie, des Humors und des *Witzes im Wörterbuch Zentralbegriffe der klassisch-romantischen „Kunstperiode" (1760–1840)* (http://www.woerterbuch.zbk-online.de. Letzter Zugriff: 30.05.2024); Attardo, Salvatore (Hrsg.) (2017): *The Routledge handbook of language and humor*. New York NY London: Routledge; Kreuz, R. J. (2020).

[196] Kreuz beschreibt acht unterschiedliche Formen von Ironie, die eine Serie Eigenschaften gemeinsam haben: *socratic irony, dramatic irony, cosmic irony, situational irony, historical irony, romantic irony, verbal irony and sarcasm, ironic attitute* (s. Kreuz, R. J. (2020). 18-37).

[197] Nach Colston sind die Unterformen der Ironie die folgenden: *sarcasm, ironic criticism, ironic praise, hyperbole, understatement, ironic analogy, ironic restatement* (Colston, Herbert L. (2017): *Irony and Sarcasm*. In *The Routledge handbook of language and humor*. New York NY London: Routledge. 234–249).

[198] Die qualitative Forschung sperrt sich nicht grundsätzlich gegen Quantifizierung (s. Kotthoff, H. (1998). 3).

Zuerst werden Booths sogenannte Rekonstruktionsschritte der Ironie und seine *clues to irony*[199] in literarischen Texten berücksichtigt. Nach Booth muss der Leser die gemeinte Bedeutung des Autors unbedingt folgern, um die ironische Intention zu enthüllen. Erstens sollten Sender und Empfänger das gleiche Sprach- und Weltwissen teilen; zweitens müssen sie eine gemeinsame kulturelle Erfahrung haben und deren Wert und Bedeutung teilen; drittens müssen sie das literarische Genre kennen[200]. Unwissenheit, Unaufmerksamkeit, Vorurteil, Unerfahrenheit und emotionale Unzulänglichkeit wirken dagegen als Hindernisse für die Identifikation[201]. Neben Booths Schritten und *clues* werden dann zur Unterstützung der Analyse die von Bürger und van Mulken festgestellten *humor and irony markers*[202] in Betracht gezogen. Da Ironiesignale «guides, not determinants or infallible pointers to irony»[203] sind, werden sie allenfalls dem Leser dabei helfen können, eine ironische Äußerung zu bemerken. Aber: «[n]o complex piece of irony can be read merely with tests or devices or rules, and it would be a foolish man who felt sure that he could never mistake irony for straight talk»[204]. Ironie ist ein «risky business»[205]. Sie kann zudem mehrere Zwecke und Opfer haben, d.h. Personen, an die sie unterschiedlich gerichtet ist. In dieser Hinsicht wird Barbes Klassifikation von Zwecken und Opfern[206] der ironischen Aussagen als notwendige Ergänzung erachtet. Zum Schluss geht die Arbeit auf die von Henningsen und Fleischer identifizierten Kabarett-Verfahren ein. Besonders

---

[199] Booth, Wayne C. (1974): *A rhetoric of irony*. Chicago: Univ. of Chicago Press. 49-76. (Bzw. *The Four Steps of Reconstruction.* Die Bezeichnung *Clues to irony* wird in dieser Arbeit nicht auf Deutsch übersetzt, um sie von Bürgers und van Mulkens Terminologie besser zu unterscheiden.

[200] Ebd. 100-101.

[201] Mit Booths Wörter *five clipping handicaps,* d.h. *ignorance, inability to pay attention, prejudice, lack of practice, emotional inadequacy* (Ebd. 222-229).

[202] Burgers, Christian u. van Mulken, Margot (2017): *Humor Markers*. In *The Routledge handbook of language and humor*. New York NY London: Routledge. 385-399. In Bezug auf Muecke, Douglas C. (1978): *Irony markers.* Poetics. 363-375. Hier werden *humor marker* als Ironiesignale übersetzt.

[203] Burgers, C. u. van Mulken, M. (2017). 386.

[204] Booth, W. (1974). 81.

[205] Barbe, Katharina (1995): *Irony in context*. Amsterdam; Philadelphia: J. Benjamins Pub (Pragmatics & beyond, new ser. 34). 28-29.

[206] *Goals and victims of irony* (Ebd. 70). Dieselbe deutsche Übersetzung aus dem Englischen wurde auch von Elke Prestin in ihrem Beitrag über die Wirkungen verbaler Ironie verwendet (Prestin, Elke (2000): *Wirkungen verbaler Ironie*. In: Ironie in Printmedien. Psycholinguistische Studien. Deutscher Universitätsverlag, Wiesbaden. 103-115 (https://doi.org/10.1007/978-3-663-08175-3_8. Letzte Einsicht: 6.05.2024).

interessant sind die sogenannten textorientierten Verfahren[207], nämlich die Verfahren, die sowohl in der Literatur als auch im Kabarett verwendet werden können[208]. Einerseits sind sie an die Sprache gebunden; andererseits können sie dazu beitragen, die in den Texten verwendeten Spielarten des Komischen - von sanfter Kritik bis zur stärksten Aggression - besser zu verstehen. Aus diesen Gründen können sie dabei helfen, die humoristischen Nuancen der Texte und die von ihnen erfüllten Funktionen innerhalb der Lieder zu identifizieren und begründen[209]. Im dritten Kapitel wird versucht, eine deutliche Beschreibung der verschiedenen Untersuchungskriterien zu geben, und dabei vor allem über eine einfache Wahrnehmung der Ironie, hinauszugehen: «[i]n very many studies in the field, the examples discussed, whether invented or selected, are taken for granted as being ironic for no other reason than that the author intuitively feels them to be so»[210]. Ironiefälle müssen von Hand überprüft und validiert werden: «in any particular case of irony the irony-marker can be *confirmed* as such only retrospectively, that is when one has understood the irony»[211].

Insbesondere:

- Erstens ist zwischen rein poetischen und rein kabarettistischen Mitteln zu unterscheiden. Da es sich um lyrische Daten handelt, ist eine Vorherrschaft von festen mit der Gattung verbundenen Eigenschaften zu bemerken. Zweifellos wichtig ist die Tendenz der Lyrik zu sprachlicher Verdichtung und Stilisierung aber ihre traditionellen Wesenszüge sind von den an der ironischen Funktion gerichteten Merkmalen zu unterscheiden.
- Zweitens werden Empirie und Theorie in der Analyse der Daten in Beziehung gesetzt. Wenn man mit Scherz, Humor, Witzigkeit zu tun hat, ist es schwierig, ein festes Modell vor der Analyse zu postulieren. Theorie

[207] Henningsen, J. (1967); Fleischer, M (1989).
[208] Die schauspielorientierten und die theatralischen Verfahren werden hier ausgeschlossen, weil sie zur Inszenierung des Stücks und zum Aufbau und Aufrechterhaltung des Kontakts zum Publikum beitragen (Fleischer, M. (1989). 113).
[209] Fleischer, M. (1989). 80.
[210] Partington, Alan (2007): *Irony and the reversal of evaluation.* Journal of Pragmatics 39. 1550.
[211] Muecke, Douglas (1978): *Irony markers.* Poetics 7. 374.

muss sich an der empirischen Untersuchung bewähren und nicht umgekehrt, da «vorab definierten Theorien, Modelle und Kategorien den Zugang zu den Objekten häufig eher verstellt haben, als daß sie dieselben erhellt hätten»[212]. Daher soll im Text selbst nach den Fragen gesucht werden, auf die der Text antworten kann, ohne die Analyse streng *top-down* aber auch *bottom-up* durchzuführen. Die Analysekategorien erweisen sich bis zum Schluss der Untersuchung vorläufig und veränderbar, weil «Humor sich gegen ein berechenbares, konstruierbares und planbares Modell sperrt (was nicht heißt, daß er nicht erklärt werden könnte)»[213].

- Drittens soll das Schlussmodell so klar sein, dass andere Forscher es auf dieselbe Texte oder ähnliche Daten überprüfen können. Vorliegende Untersuchung versteht sich als Versuch, sich den Gedichten nicht nur mit einem interpretativen Ansatz zu nähern, sondern zum Schluss auch ein wiederholbares Modell zu bieten.

Schließlich wäre es interessant, anstatt ausschließlich die Perspektive des Sprechers einzunehmen, auch die des Hörers oder des Lesers zu betrachten, die in der Rezeption nach Kriterien suchen, die aus ihrer Sicht auf Ironie hindeuten könnten. Da das Rezeptionsverfahren nicht in Kopräsenz stattfindet und keine unmittelbare Bedeutungsverhandlung zwischen den Gesprächsteilnehmern stattfindet, wie schon im zweiten Kapitel erwähnt wurde, dominieren hier Dauerhaftigkeit, Abwesenheit und Reinterpretation. Die besprochenen ironischen und humoristischen Hinweise werden am Ende in einem zusammenfassenden Modell vorgeschlagen[214].

[212] Kotthoff, H. (1998). 3.
[213] Barbe, K. (1995). 70.
[214] Ironie- und Humorforschungen werfen mehrere methodologische Probleme auf. Um eine ausführliche Beschreibung der neuesten Ansätze und Einschränkungen s. *Theoretical preliminaries, terminological conundrums and empirical foundations* in Dynel, M. (2018). 1-32; *Forschungsdesign bzw. -methode* in Markewitz, Friedich (2023): *Gegen das Verstummen. Texthermeneutische Reflexionen zu Ironie in der textsortenwelt des Gettos Litzmannstadt* (Arbeiten zu Sprachgebrauch und Kommunikation zur Zeit des Nationalsozialismus 2). Göttingen: V&R unipress. 29-36.

3.1 Komik und Humor: eine Begriffserklärung

Die Spielarten des Komischen in der Sprache stellen Phänomene dar, deren wissenschaftliche Erforschung besonders schwierig ist. Die Literatur zur Erforschung des Komischen in der Sprache erscheint vielfältig und ist aus verschiedenen interdisziplinären Sichtweisen zusammengesetzt. Viele Dichter, Schriftsteller und Philosophen haben diachron zahlreiche Beschreibungen und Definitionsversuche der Erscheinungsformen des Komischen vorgeschlagen[215]. Schon der Begriff des Komischen bringt terminologische Schwierigkeiten mit sich. Häufig wird dieser als Synonym oder als Unterbegriff des Humors gebraucht. Ganz schlicht sagt Wiegand «Komisch ist alles, was unser Lachen oder Lächeln erregt»[216] und ähnlich beschreibt Kablitz das Komische als «Gegenstände, Ereignisse, Sachverhalte und Äußerungen, die Lachen verursachen bzw. Eigenschaft, die diese Wirkung erzeugt»[217]. Auch der Begriff ‚Humor' erstreckt sich auf alles, was mit Lachen zu tun hat, aber ohne klare Konturen zu zeichnen. Zudem «[ist] nicht nur der populäre Humorbegriff […] äußerst unscharf, es besteht auch wenig Einigkeit bei den Theoretikern, die sich wissenschaftlich mit Humor beschäftigt haben»[218]. Meist wird er als ein Hauptzweig des Komischen betrachtet, der eine stark gefühlsbetonte Komponente hat[219], aber die Definition stößt sich mit unterschiedlichen Sichten zusammen. Beispielweise betrachtet Kindt Humor als

[215] S. unter anderen Platon, Aristoteles, Hobbes, Herder, Schlegel, Jean Paul, Schiller, Schopenhauer, Kierkegaard, Freud, Bergson, Plessner, aber auch moderne sprach- und literaturwissenschaftliche, empirische, psychologische und pädagogische Untersuchungen von -beispielweise- Lapp, Preisendanz, Apte, Raskin, Kotthoff, Foschi Albert, Dopychai, Attardo, McGhee, Helmers, Goldstein.
[216] Wiegand, Julius (2012): *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte.* Bd. 1. Berlin: Walter De Gruyter & Co. 869-876. In Bezug auf die Definition ‚Komische Dichtung'.
[217] Kablitz, Andreas (2010): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft.* Bd. 2. Berlin /New York: Walter de Gruyter. 289-294. In Bezug auf die Definition 'Komik, Komisch'.
[218] Dopychai, Arno (1988): *Der Humor. Begriff, Wesen, Phänomenologie und pädagogische Relevanz.* Bonn: Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität. 9.
[219] Uhrmacher, Anne (2007): *Spielarten des Komischen. Ernst Jandl und die Sprache.* Tübingen: Max Niemeyer Verlag. 26.

eine Unterkategorie des Komischen[220]; Kotthoff (1998) hält ihn dagegen für einen Oberbegriff, der das Komische und das Witzige beinhaltet[221].

Insgesamt herrscht eine gewisse Verwirrung über die Termini von Komischen und Humor in der deutschen und englischen Forschung[222]. Aufgrund der wissenschaftlichen lexikalischen Untersuchungen von Schmidt-Hiddings, Santana und Hempelmann[223] stellt das Englische *humor* das umfassende Wort für die allgemeine Fachrichtung dar. Jedoch entspricht der deutsche ‚Humor' dem englischen ‚*humor'* nicht. Der deutsche Humor lässt sich «sowohl auf Eigenschaften einer Person und ihre Subjektivität, als auch auf Eigenschaften einer Situation, Handlung, Rede oder Schrift beziehen […], die eine Verwandtschaft zur Komik ebenso einschließen wie übersteigen»[224]. Es bedeutet mehr als eine fröhliche Stimmung wie das englische *sense of humour*: «Humor ist eine Haltung, Komik das Resultat einer Handlung. Humor hat man, Komik macht oder entdeckt man»[225]. Eigentlich entspricht der englische *humor* dem Begriff des Komisches: «[Santana] starts from the assumption that the archilexeme, the highest-level term, in German is *Humor,* to later conclude as the result of her analysis that the central

[220] «>Komik< dient […] als Oberbegriff für Belustigendes unterschiedlicher Ausprägung, vom Witzigen über das Farce- und Nonsensehafte bis zum Satirischen oder Humoristischen» (Kindt, Tom (2017): *Komik.* In *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: J. B. Metzler. 2).

[221] Die Termini Spaß, Humor und Scherzkommunikation sind als «Oberbegriffe für den Phänomenbereich des Nicht-Ernstes in der mündlichen Kommunikation. [..] Humor kennzeichnet im Alltag eine Haltung oder Gefühlslage, in der man Witzigkeit und Komik würdigen kann und sich in einer Stimmung der Heiterkeit befinden. […] Humor umfaßt aber sowohl das Witzige als auch das Komische» (Kotthoff, H. (1998). 46). In Bezug auf Komik- und Humorforschung s. auch Kotthoff, H. (1994): *Humour in context. Perspectives on sociolinguistic dimensions of conversational joking,* Arbeitspapier Nr. 62, Konstanz: Universität; Dies. (1995): *Erzählstile in mündlichen Witzen. Zur Erzielung von Komikeffekten durch Dialoginszenierungen und die Stilisierung sozialer Typen im Witz*. Arbeitspapier Nr. 68, Konstanz: Universität; Dies. (Hrsg.) (1996): *Scherzkommunikation. Beiträge aus der empirischen Gesprächsforschung.* Radolfzell: Verlag für Gesprächsforschung (http://www.verlag-gespraechsforschung.de. Letzte Einsicht: 28.04.2024).

[222] Eine kurze terminologische Erklärung ist in dieser Arbeit wesentlich, da die methodologischen Voraussetzungen der Untersuchung ursprünglich auf Englisch verfasst wurden.

[223] Bzw. Schmidt-Hidding, W. (hrsg.) (1963a); Santana, López (2006): *Wie wird das Komische übersetzt? [How is humor translated].* Berlin: Frank and Timme; Hempelmann, Christian F. (2017): *Key Terms in the Field of Humor.* In The Routledge Handbook of Language and Humor. New York /London: Routledge. 34-48.

[224] Schüttpelz, Erhard (1998): *Humor.* In *Historisches Wörterbuch der Rhetorik.* Bd. 4. Tübingen: Niemeyer. 86.

[225] Kindt, T. (2017). 7. In Bezug auf Gernhardts (1988) Definition.

term in this language it is actually *das Komische*[226]». Daraus folgt, dass der deutsche ‚Humor' für den englischen *sense of humor* steht; das ‚Komische' hingegen für *humor.*

Wolfgang Schmidt-Hiddings *Humor und Witz*[227] ist eine der übersichtlichen Untersuchungen, die die verschiedenen deutschen und englischen Spielarten des Komischen in der Sprache beschreibt. Er ordnet sie in ein synchronisches Wortfeld oder „Kraftfeld" ein, das von den vier Polen *wit, humour, fun* und *ridicule mock* eingegrenzt wird. Die Klassifikation der Spielarten des Komischen je nach Kraftfeldern könnte interessant sein, um die Vielfältigkeit des Kabaretts adäquat zu beschreiben. Witz, Humor, Spaß und Spott bestehen nebeneinander, um das Publikum zu unterhalten und gleichzeitig bestimmte Persönlichkeiten anzugreifen. Schmidt-Hiddings Modell stellt die Kräfte des Verstandes am Pol des *Witzes*, die Kräfte der moralischen Kritik und des Hasses am Pol des *Spotts*, die Kräfte der Lebenslust am Pol des *Spaßes* und Kräfte des Gemüts und der Liebe am Pol des *Humors* fest. Außerdem assoziert er die erwähnten Spielarten mit bestimmten Haltungen, bzw. den Spott mit einer grundsätzlichen aggressiven Haltung, den Humor mit einer emotiven und sozialen Affiliation zwischen Gruppen, Witz mit Nachdenklichkeit, während Spaß zur Dimension der Vitalität gehört. Aggressivität, emotive und soziale Affiliation, Nachdenklichkeit und Vitalität haben mit der Kabarettwelt viel zu tun. Insgesamt spielen in das Lachen die verschiedenen Nuancen zusammen, die nicht allein, sondern in Kombination wirken[228].

[226] Hempelmann, C. F. (2017). 40. Zur Unterstützung dieser Bemerkung fasst Kindt die sogenannten Theorien des Komischen zusammen, die den von Attardo (1994) und Larkin-Galiñanes (2017) gesammelten *theories of humour* völlig entsprechen. Vgl. Attardo, S. (1994): *Linguistic Theories of Humor.* Berlin /New York: De Gruyter Mouton. 47-59; Larkin-Galiñanes, Cristina (2017): *An Overview of Humor Theory* in The Routledge Handbook of Language and Humor. 4-16.

[227] Schmidt-Hidding, W. (1963a). 37-161; vgl. dazu Uhrmacher, A. (2007). 22-24; Hempelmann, C. F. (2017). 37-40.

[228] Uhrmacher, A. (2007). 23; Hempelmann, C. F. (2017). 38.

3.1.1 Die Theorien des Komischen

Drei sind die wichtigsten Theorien des Komischen, deren Grundsätze zu einer besseren Grundorientierung und Verzweigung des Phänomenon des Komischen dienen können: die Inkongruenztheorie, die Überlegenheitstheorie und die Entlastungstheorie[229].

3.1.2 Die Inkongruenztheorie

Die Inkongruenztheorie findet sich bei Platon, Aristoteles und Horaz und hat mit einem kognitiven Wahrnehmungsansatz zu tun. «[L]aughter arises from the view of two or more inconsistent, unsuitable, or incongruous parts or circumstances, considered as united in one complex object or assemblage»[230]. Aristoteles hält Phänomena wie Homonymie, Synonymie, Ironie, Hyperbel, Doppeldeutigkeit, Metapher u.a. für Verfahren, die mit Überraschung, mit Erwartungsenttäuschung bzw. mit Inkongruenz zu tun haben[231]. Nach Raskins *Script-Based Semantic Theory of Humor (SSTH)* (1985) besteht die Inkongruenz in der Auseinandersetzung zwischen zwei scheinbar voneinander abweichenden Bereichen, deren anfängliche Interpretation zu einem späteren Zeitpunkt je nach dem Kontext wiederelaboriert wird. Damit ergibt sich eine witzige Assoziation oder «frames of reference» daraus, die normalerweise inkompatible Kontexte unerwartet miteinander verbindet. Der Prozess unterstützt also die *Pointe,* d.h. die abschließende unerwartete Wirkung. Ein Text kann witzig sein, wenn «[t]he text is compatible, fully or in part, with two different scripts; [t]he two scripts with which the text is compatible are opposite»[232].

[229] Die drei erwähnten Theorien werden mit bestimmten kognitiven, sozialen und psychoanalytischen Stimmungen von Attardo (1994) und Larkin-Galiñanes (2017) in Verbindung gesetzt. In Bezug darauf setzt die Inkongruenztheorie kognitive Prozesse voraus, die Überlegenheitstheorie betrifft und beeinflusst die soziale Sphäre und die Entlastungstheorie hat mit psychoanalytischen Ansätzen zu tun.
[230] Kindt, T. (2017). 3.
[231] Larkin-Galiñanes, C. (2017). 13.
[232] Raskin, Victor (1984): *Semantic Mechanisms of Humor*. Dordrecht: Springer Netherlands. 99.

«Jede komische Wirkung soll danach irgendeinen Widerspruch enthalten»[233], so Bergson, «[m]an erhält eine komische Wirkung in all den Fällen, wo man sich so stellt, als verstände man einen Ausdruck, der übertragen gemeint war, im eigentlichen Sinne»[234]. Widersprüche zwischen wörtlichem Sinn und übertragendem Sinn, dem Gemeinsame und dem Überraschende ergeben sich aus diesem kognitiven Prozess. Ungewöhnlich vorkommende Konzepte werden überarbeitet und sie geben einen neuen überraschenden Sinn: «humor appreciation was conceptualized as a two-stage process involving the discovery of an incongruity followed by the resolution oft hat incongruity by the application of a different cognitive rule»[235].

Die physische und psychologische Antwort dieser Inkongruenz besteht im Lachen, eine Konstante des Bruchs der Erwartungen. Aufgrund der Wissenszusammenhänge hat der Empfänger oder der Leser Erwartungen an die gesellschaftlichen Normen, Verhalten oder Situationen, die Menschen tendenziell respektieren sollen. «Je größer und unerwarteter […] diese Inkongruenz ist, desto heftiger wird sein Lachen ausfallen»[236]. Ein Kontrast zwischen dem, was sein soll und dem, was eigentlich ist, zwischen dem Gewöhnlichen und dem Ungewöhnlichen, dem Mechanischen des Lebens und seiner plötzlichen Veränderungen verursacht eine Überraschung oder eine kleine Schockwirkung auf die Erwartungen des Rezipienten[237], der darauf mit einem Lachanreiz reagiert.

---

[233] Bergson, Henri (2014): *Das Lachen. Deutsch von Julius Frankenberger und Walter Franzel.* Wiesbaden: Marix Verlag. E-book. 1641.
[234] Ebd. 1054.
[235] Larkin-Galiñanes, C. (2017). 14.
[236] Voss, Christiane (2017): *Lachen* in Komik. Ein interdisziplinäres Buch. 47. Zit. Schopenhauer, Arthur (2009): *Die Welt als Wille und Vorstellung* [1859]. Köln: Anaconda Verlag.
[237] Banfi, Emanuele (hrsg.) (1995): *Sei lezioni sul linguaggio comico*. Trento: Università degli studi di Trento, Dipartimento di scienze filologiche e storiche (Labirinti, 15). 59 «[la] testualità comica [segue] la regola della sorpresa, della creazione del piccolo shock, dello 'sconvolgimento' puntale, delle attese del ricevente». («die komische Textualität folgt die Regel der Überraschung, der Erschöpfung des kleinen Schocks, der präzisen Erschütterung, der Erwartungen des Rezipients»). Wenn nicht anders angegeben, sind die in dieser wissenschaftlichen Arbeit vorgeschlagenen Übersetzungen persönlich.

3.1.3 Die Überlegenheitstheorie

Die Überlegenheitstheorie lässt sich nach dem englischen Philosoph Thomas Hobbes (1640) wie im Folgenden beschreiben: «[t]he passion of laughter is nothing else but a sudden glory arising from sudden conception of some eminency in ourselves, by comparison with the infirmities of others or with our own formerly»[238]. In dieser Hinsicht erlebt man sowohl eine plötzliche Überlegenheitsstimmung gegenüber bestimmte niedrige Leute als auch gegenüber sich selbst[239]. Deswegen kann eine Gruppe zusammengehöriger Menschen «ihre Aufmerksamkeit alle auf einen lenken, ihr Gefühl beiseiteschieben und lediglich ihren Intellekt spielen lassen»[240].

Bergson verbindet das aus diesem Kraftgefühl herauskommenden Lachen mit Sozialfaktoren: «[d]as Lachen wird nur verständlich, wenn man es in seinem eigentlichen Element, d. h. in der menschlichen Gesellschaft, beläßt und vor allem seine praktische Funktion, seine soziale Funktion, zu bestimmen sucht»[241]. Durch eine gewisse Gefühllosigkeit oder «Anästhesie des Herzens»[242] lacht eine Gruppe das Mechanische, das Automatenhafte im Lebendigen aus. Die Gesellschaft lacht kollektiv über die Steifheit des Körpers, des Charakters und Geistes eines Individuums, das eventuell zum Außenseiter wird[243]. Die Hauptfunktion des sozialen Lachens besteht darin, die Leute unter Kontrolle zu halten. Da niemand wirklich mag, ausgelacht zu werden, vermeidet das Lachen, dass die Leute die Sozialnormen verletzen[244]. Daraus folgt eine Unterteilung zwischen *in-group* und

[238] Kindt, T. (2017). 3.
[239] In Bezug darauf spricht Larkin-Galiñanes über *self-glorifying humor* (Larkin-Galiñanes, C. (2017). 8).
[240] Bergson, H. (2014). 127.
[241] Ebd. 118.
[242] Ebd. 101.
[243] Ebd. 328-344.
[244] «[the] main function [of laughter] is to keep people under control because, given the fact that nobody likes to be laughed at, it prevents them from deviating too radically from what is deemed socially to be normal, proper and decent» (Larkin-Galiñanes, C. (2017). 8).

out-group[245]*,* oder *Lachen der Aufnahme* und *Lachen des Ausschluss*[246]. Ein Lachen kann Solidarität innerhalb einer Gruppe aufbauen oder Menschen daraus ausgrenzen und verunglimpfen.

Freud spricht von einer Serie Verfahren, die zu einer gewissen Herabsetzung von Personen, Gegenständen oder Situationen neigen. Es geht nicht nur darum, über die Schwächen der anderen zu lachen, sondern auch die Objekte[247] anzugreifen. Nachahmung, Karikatur, Parodie und Travestie sowie deren praktisches Gegenstück, die Entlarvung, sind Hilfsmittel der Aggression, «in deren Dienst sich das Komischmachen zu stellen pflegt»[248]. Diese Aggressionsmittel[249] richten sich «gegen Personen und Objekte, die Autorität und Respekt beanspruchen, in irgendeinem Sinne erhaben sind»[250]. Dadurch, dass man physische Merkmalen, bestimmte Verhalten oder Situationen übertreibt, enthüllt sich der bergsonischen Automatismus des Lebens und gleichzeitig werden die Objekte der Aggression deklassiert.

3.1.4 Die Entlastungstheorie

Zum Schluss besteht die Entlastungstheorie darin, sich von den zwingenden sozialen Normen durch das Lachen zu befreien. Schon Aristoteles, Cicero, Thomas von Aquin u.a. vertraten die Ansicht, dass das Lachen positive Auswirkungen wie

[245]Attardo, Salvatore (2020): *Humor in Language*. Oxford Research Encyclopedia of Linguistics. Online, Oxford University Press. 8 (https://web.stanford.edu/class/linguist197a/attardehumorinlanguage.pdf. Letzter Zugriff: 14.09.2023).
[246] Olbrechts-Tyteca, Lucie (1977): *Il comico del discorso. Un contributo alla teoria generale del comico e del riso*. Milano: Feltrinelli Editore. 16. Beziehungsweise spricht die Autorin von *riso d'accoglimento* und *riso d'esclusione.*
[247] In dieser Hinsicht unterscheidet Brock zwischen Rezipient, Aggressor und Objekt der Aggression als Bestandteile des Mechanismus der Aggressions- oder Herabsetzungstheorie. Im Rahmen der Komikforschung werden solche Theorien mit der oben erwähnten Überlegenheitstheorie assoziiert. Der Aggressionstheorie zufolge wohnt dem Komischen einen noch aggressiveren Kern (Brock, Alexander (1998): *Ein integratives Modell der Humorrezeption?.* In *Neuere Entwicklungen in der Gesprächsforschung: Vorträge der 3. Arbeitstagung des Pragmatischen Kolloquiums Freiburg*. Tübingen: Narr (ScriptOralia, 108). 74.
[248] Freud, S. (2021). 237.
[249] Brock, A. (1998). 85-107. Vgl. auch Zillmann, Dolf (1983): *Disparagement humor.* In *Handbook of Humor Research: Volume 1: Basic Issues*. New York, NY: Springer New York. 85-107.
[250] Freud, S. (2021). 237.

Entspannung und Vergnügung in den Menschen bewirkte[251]. Der Befreiungsprozess betrifft Körper und Geist, oder besser gesagt verkörpert das Lachen «a rapidly alternating tension and relaxation, which is then repeated by the body in movements that are beneficial to healt»[252]. Außerdem ist «laughter […] a benevolent force that always produces equilibrium within an individual by allowing for the overflow of excess energy»[253]. Die Entlastungstheorie geht auf Freud zurück, der mit seinem psychisch-physiologischen Ansatz annimmt, dass Komik und ähnliche Phänomene als Einsparungen im Energiehaushalt von Individuen zu betrachten seien[254]. Dadurch, dass das Individuum versucht, die moralischen und rationalen Kontrollanstrengungen aufrechtzuerhalten, wird die Spannung allmählich größer und größer. Beim Lachen wird die Nervenenergie von dieser Kontrollanstrengung befreit, so dass das Gleichgewicht wiederhergestellt und unter Kontrolle gehalten wird.

Um sich durch Lachen zu befreien, ist es nötig, sich in «a propitious frame of mind»[255] zu finden. Darüber hinaus ist es häufig vonnöten, eine bestimmte Disposition dazu zu haben, «positiv amüsabel zu sein»[256]. Das Objekt des Lachens und sein Kontext tragen ebenfalls zu seinem Erfolg bei. Witzesammlungen und Komödie, institutionelle Rahmungen wie das Kabarett, der Karneval, die Clownerien im Zirkus, sowie ausgelassene Spiele und Gespräche stellen Räume «der intendierten und gesuchten Kultivierung des Lachens»[257] dar. Obwohl das Lachen in seiner Kombination aus Körpersprache und Lautinformation universell verständlich ist, weist jede Kultur Lacherlaubnisse und -verboten auf, die geregelt und mit örtlichen und zeitlichen Angaben eng verbunden sind[258]. Infolgedessen

[251] Larkin-Galiñanes, C. (2017). 9.
[252] Ebd. 8
[253] Ebd. 10. In Bezug auf Spencer, Herbert (1860): *The Physiology of Laughter.* Macmillan.
[254] Kindt, T. (2017). 3.
[255] Larkin-Galiñanes, C. (2017). 12. Um eine Vertiefung der persönlichen Neigung zum Spiel und Spaß. Vgl. auch Olbrechts-Tyteca, L. (1977). 32.
[256] Voss, C. (2017). 49.
[257] Kindt, T. (2017). 4.
[258] Ebd. 49-50.

erkennt man spezifische Kontexte, die eher dazu neigen, den Lachimpuls zu befreien.

3.2 Satire, Parodie, Ironie

Satire, Parodie, Ironie werden von Schilden u.a. als Grundlage des Kabaretts betrachtet[259], obwohl diese Grundbegriffe nicht immer klar definierbar und voneinander abgrenzbar sind. Satire, Parodie und Ironie sind Aspekte, die oft in Texten miteinander in Verbindung gesetzt werden. Zum Beispiel nehmen diese Verfahren eine gewisse Distanz der eigenen Gefühlen, fremden Meinungen, Urteilen und Wertvorstellungen gegenüber. Weiter noch vermitteln sie eine Auseinandersetzung mit politischen und gesellschaftlichen Problemen, mit menschlichen Schwächen und Verhaltensweisen[260].

3.2.1 Satire

«Die Satire beißt, lacht, pfeift und trommelt die große, bunte Landsknechtstrommel gegen alles, was stockt und träge ist»[261], so schreibt Tucholsky über die Rolle und den Zweck des literarischen Genres der Satire. Sie schwankt zwischen den Bereichen der Sozialkritik, Aggressivität und Rhetorik und aus diesem Grund wird die Bezeichnung oft als Oberbegriff für ein ästhetisches Werk verwendet, das von einer aggressiv-ironischen Rhetorik geprägt ist[262]. Im

[259] Schilden, F. (2015). 152.
[260] Vgl. dazu Meinhold, Monik u. Nickel, Reiner (1983): *Ironie, Parodie und Satire: von Lucilius bis Loriot*. 4. Aufl. Freiburg [Breisgau] u.a: Ploetz (Fructus, 2); Hoffmann, Tina; Lercher Marie-Christin, Middeke, Annegre; Tittel, Kathrin (Hrsg.) (2008): *Humor. Grenzüberschreitende Spielarten eines kulturellen Phänomens.* Göttingen: Universitätsdrucke Göttingen; Amann, Klaus u. Hackl, Wolfgang (Hrsg.) (2016): *Satire – Ironie – Parodie. Aspekte des Komischen in der deutschen Sprache und Literatur*. Innsbruck: innsbruck university press (10.5281/zenodo.1182564. Befragt am 15.05.2024).
[261] Tucholsky, Kurt (1919/1960): *Was darf die Satire?* In Gerold-Tucholsky, Mary u. Raddatz, Fritz Joachim (hrsg.): *Kurt Tucholsky. Gesammelte Werke.* Band 1. 1907-1924. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 362.
[262] Schilden, F. (2015). 153. Exemplarisch sind u.a. Dorfer, Alfred (2011): *Satire in restriktiven Systemen Europas im 20. Jahrhundert*. Dissertation. Universität Wien. 140-184; Modicom, Pierre-Yves (2015): *Zur kommunikativen Logik der Satire Semantisch-pragmatische Bemerkungen über ›Die letzten Tage der*

weitesten Sinn ist Satire eine Schreibweise, die sich literarisch durch bestimmte Ausdrucksmittel des scherzhaften Spotts und der pathetischen Schärfe in bestimmten sozialhistorischen Kontexten verwirklicht. Sie «darf verzerren, übertreiben, verfremden»[263] und zusammen mit anderen Ausdrucksformen gehört sie zum Feld des Komischen, jedoch ohne ausschließlich komisch zu sein[264]. Im Gegensatz zu Humor, der die gesellschaftliche Probleme mit einer gewissen Heiterkeit behandelt, trachtet die Satire «nach der Beseitigung des als gesellschaftsschädlich Erkannten, indem sie es der Lächerlichkeit preisgibt»[265]

Neben den klassischen satirischen Prinzipien der Verstellung, des *ridentem dicere verum,* der Verspottung und der Entrüstung finden sich auch weitere Formen der satirischen Realisierung. Siehe zum Beispiel einzelne Tropen wie die verschärfte bittere Bissigkeit des Sarkasmus, die maßlose Übertreibung der Hyperbel, die Andeutung, die Anspielung, das Wortspiel oder auch die Verfahren der Parodie wie die Adaptation, die Übertreibung oder die antithematische Bearbeitung eines Stücks. Aufgrund dieser Formen verspottet der Satiriker reale Menschen, die als Typen hinter literarischer Figuren wiedererkannt werden[266].

3.2.2 Parodie

Die Parodie ist ein der spezifischsten, wirkungsvollsten Mittel des deutschen Kabaretts. Im Wesentlichen handelt es sich um eine literarische Gattung, die ein literarisches Werk «in ironischer oder satirischer Absicht unter Beibehaltung

Menschheit‹ von Karl Kraus. SPRACHKUNST, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 43. 41-65 (https://shs.hal.science/halshs-01570498. Letzte Einsicht 16.05.2024); Reichstetter, Louisa (2014): *How Interwar Satirical Magazines in Germany, France and Spain Used History to Criticise Their Times.* In Cheauré, Elisabeth u. Nohejl, Regine (Hrsg.): *Humor and Laughter in History. Transcultural Perspectives.* Bielefeld: transcript Verlag. 72-102; Park-Ozee, Dakota (2019): *Satire: An explication*. *HUMOR*, vol. 32, no. 4. 585-604 (https://doi.org/10.1515/humor-2018-0009. 16.05.2024).

[263] Müller, G., u. Gerhardt, R. (2006): *„Die Satire darf viel, aber sie darf nicht lügen": Ihre Grenzen sind zwischen Persönlichkeitsrecht und Menschenwürde weit gesteckt*. Zeitschrift Für Rechtspolitik, 39(3). 101.

[264] Zymner, Rüdiger (2017): Satire. In *Komik: ein interdisziplinäres Handbuch*. 21-22.

[265] Budzinski, K. u. Hippen, R. (1996). 344.

[266] Zymner, R. (2017). 22-24.

charakteristischer Formmittel, aber mit gegenteiliger Intention nachahmt»[267]. Eine Parodie setzt also eine Vorlage aus, die sie formal nachahmt, aber inhaltlich verändert, woraus eine mehr oder weniger satirische oder komische Diskrepanz zwischen den Versionen deutlich wird[268]. Deswegen kann die Parodie als Ergebnis der komischen Umfunktionierung einer präformierten Vorlage betrachtet werden[269].

Die parodistische Form ist mit einer Vielfalt von Absichten und Techniken verbunden, die das Original durch bestimmte spielerische hypertextuelle Verfahren mit einem zweiten Text in Zusammenhang bringen[270]. Zusammenfassend schlägt Rotermund die folgenden Parodieverfahren vor: Karikatur, Substitution (Unterschiebung), Adjektion (Hinzufügung) und Detraktion (Auslassung)[271]. Objekt der Parodie sind nicht nur literarische Werke, sondern auch andere Kunstformen. Zum Beispiel unterscheidet Rösler im Kabarett sieben Unterkategorien: Bänkelsang-Parodien, Parodien literarischer Stile, Klassiker-Parodien, Parodien des nationalistischen Liedes, Parodien religiöser Texte, Zitat und Montage und musikalische Parodien[272].

[267] Budzinski, K. u. Hippen, R. (1996). 297.
[268] Rotermund, Erwin (1963): *Die Parodie in der modernen deutschen Lyrik*. München: Eidos Verlag (Deutsche Philologie). 25. Für zusätzliche Überlegungen zur Parodie s. Bemann, Helga (1972): *Klabund. Emsig dreht sich meine Spule. Brettlverse, Bänkellieder.* Berlin: Henschelverlag; Vierhufe, Almut (1999): *Parodie und Sprachkritik. Untersuchungen zu Fritz Mauthners »Nach berühmten Mustern«.* Tübingen: Max Niemeyer Verlag; Seidel, Robert (Hrsg.) (1999): *Das Teutsche Dichterross: In allen Gangarten vorgeritten.* Berlin: Elfenbein; Schoeps, Julius H. (2008): *Erich Kästner. Herz auf Taille. Lärm im Spiegel.* Hildesheim/ Zürich/ New York: Olms Verlag.
[269] Wirth, Uwe (2017): *Parodie.* In Komik. Ein interdisziplinäres Buch. 26. Zit. Rose, Margaret A. (2006): *Parodie, Intertextualität, Interbildlichkeit*. Bielefeld: Aisthesis (Aisthesis Essay, Bd. 23).
[270] Vgl. dazu den Zusammenhang zwischen Hypotext und Hypertext in Genette, Gérard (2018): *Palimpseste: die Literatur auf zweiter Stufe*. Deutsche Erstausgabe, 8. Auflage. Translated by W. Bayer and D. Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Edition Suhrkamp Aesthetica, 1683, Neue Folge 683).
[271] Rotermund, E. (1963). 9.
[272] Rösler, W. (1980). 275-302.

3.2.3 Ironie

«Irony has meant and means so many different things to different people that rarely is there a meeting of minds as to its particular sense on a given occasion»[273]. In der Tat gibt es unterschiedliche Formen und Begriffe von Ironie, die sich in bestimmten Phänomenen manifestieren[274]. Ironie ist die dominierende Technik für auf Humor hinzielende geschriebene und gesprochene Texte und sie ist als «schärfste Waffe»[275] bekannt. Allgemein gesprochen wird das Phänomen nicht nur als «das Gemeinte als Gegensatz vom Gesagten»[276] verstanden und interpretiert, sondern sie impliziert ebenfalls «eine Art der Irreführung, eine Abweichung von der Mitte der Wahrheit und insofern eine nicht-wahrhaftige Rede»[277]. «Instead of claiming that A is B or that A is like B, nonliteral language can stretch the truth in other ways as well»[278]. In der Ironie ist die Simulation dieser Unaufrichtigkeit zwar grundlegend, aber im Gegensatz zu Satire und Parodie bleibt sie immer mehr oder weniger verdeckt und implizit. Das Gesagte ist also in der verbalen Ironie bzw. Wortironie nicht wörtlich zu verstehen, so Japp: «[i]n einer ironischen Aussage wird etwas gesagt, aber das Gegenteil oder etwas anderes gemeint»[279]. Obwohl die verschiedenen Abstufungen der Ironie sich auf einer breiten Skala befinden, die von scharfer Kritik bis zur sanften Ironie reicht, wird sie mehr oder weniger versteckt ausgedrückt, weder zu deutlich noch zu direkt, und auf keinen Fall darf

[273] Tittler, Jonathan (1985): *Approximately Irony*. Modern Language Studies 15, No. 2. 32-46. 32. (Verfügbar unter: https://doi.org/10.2307/3194430).
[274] *Socratic irony, dramatic irony, cosmic irony, situational irony, historical irony, romantic irony, verbal irony and sarcasm* (Kreuz, R. L. (2020). 18-33). Im Kapitel werden nur *situational, verbal irony* und *sarcasm* berücksichtigt.
[275] Schilden, F. (2015). 155. Ebd.
[276] Nekula, Marek (1996): *Ironiesignal. Beschreibung der Ironie in Handlung und Text.* SBORNÍK PRACÍ FILOZOFICKÉ FAKULTY BRNĚNSKÉ UN1VERZITY STUDIA MINORA FACULTATIS PHILOSOPHICAE UNIVERSITATIS BRUNENSIS R l. 41. Vgl. auch dazu Weinrich, Harald (2000): *Linguistik der Lüge*. München: C. H. Beck (Beck'sche Reihe, 1372). 62.
[277] Wirth, U. (2017): *Ironie*. In *Komik. Ein interdisziplinäres Buch*. 16. Um eine ausführliche Erklärung der Beziehung zwischen Ironie, Wahrhaftigkeit und Lüge s. Dynel, Marta (2018): *Irony, Deception and Humour. Seeking the truth about Overt and Covert Untruthfulness.* 1. Auflage. De Gruyter Mouton.
[278] Kreuz, R. J. (2020). 12.
[279] Japp, Uwe (1983): *Theorie der Ironie*. Frankfurt am Main: Klostermann (Das Abendland, N.F., 15).

sie angekündigt werden[280]. Jegliche Art von Ironie hat zwei Haupteigenschaften, d.h. die pragmatische Diskrepanz zwischen Gesagtem und Gemeintem und die grundsätzliche Widersprüchlichkeit zwischen der sprachlichen und nicht-sprachlichen Ebene und dem entsprechenden Kontext[281]. Ironie kann eine relevante Rolle in der Politik spielen: «the scene of irony is a social and political scene»[282], indem sie als diskursive Strategie wirksam eingesetzt wird, um andere politische Meinungen zu unterminieren. Sie kann sehr provokatorisch sein und als beliebtes Mittel gegen autoritären und konservativen Gegen eingesetzt werden[283]. Grice erklärt die Ironie und ihre Auswirkungen im Rahmen seiner Konversations-Implikaturen, zu denen die Scherzkommunikation gehört. Er identifiziert vier Maximen, nämlich Quantitäts-, Qualitäts-, Relations- und Ausdrucksprinzip[284], die den kooperativen Informationsaustausch und sein konversationelles Ziel stützen. Je nach Absicht können Sprecher diese Maximen erfüllen oder verletzen: wenn das Gesagte die im Normalfall erwarteten Kriterien nicht erfüllt, werden die Gesprächspartner nach einer tieferen Bedeutungsherstellung[285] suchen. Die

[280] Kohvakka, Hannele (1996). *IRONIE ALS TEXTUELLE ERSCHEINUNG: Eine Linguistische Erklärung Der Entstehung von Ironie*. Neuphilologische Mitteilungen 97, no. 3. 239 (http://www.jstor.org/stable/43346394. Letzte Einsicht: 31.05.2024).

[281] Ebd. 240.

[282] Wirth, U. (2017). 19. In Bezug auf Hutcheon, Linda (1995): *Irony's edge: the theory and politics of irony*. London: Routledge.

[283] Vgl. u.a. Cosentino, Christine (1998): *Scherz, Satire Und Ironie in Der Ostdeutschen Literatur Der Neunziger Jahre.* The Journal of English and Germanic Philology 97, no. 4. 467-487 (http://www.jstor.org/stable/27711725); Calpestrati, Nicolò u. Foschi Albert M. (2019): *Ironie in der Propaganda der extremen Rechten.* In Schiewe, Jürgen/ Niehr, Thomas/ Moraldo, Sandro M. (Hrgs.): *Sprach(kritik)kompetenz als Mittel demokratischer Willensbildung. Sprachliche In- und Exklusionsstrategien als gesellschaftliche Herausforderung.* Bremen: Hempen Verlag. 151-164.

[284] Bzw. *Maxim of Quantity, Maxim of Quality, Maxim of Relation, Maxim of Manner.* Die deutsche Übersetzung bezieht sich auf Fix, Ulla (2008): *Text- und Stilanalyse unter dem Aspekt der kommunikativen Ethik. Der Umgang mit den Griceschen Konversationsmaximen in dem Dialog "Das Ei" von Loriot*. In Dies.: *Texte und Textsorten – sprachliche, kommunikative und kulturelle Phänomene*. Berlin, Frank & Timme. 53-67.

[285] Anders werden die Kooperationsmaximen von Raskin betrachtet und motiviert. Er baut für das Witzverständnis eigene Kooperationsmaximen auf, die auf die Greicesche Struktur zurückgehen. Im Gegensatz zu Grice glaubt Raskin, dass Witze zur Non-Bona-Fide-Kommunikation zahlen, dann muss ein bestimmter Text als Humor implikatiert werden. Nur so kann jemand sich von der Lüge abgrenzen und Witze verstehen. Die Extra Maximen des Humor-Diskurses erklären jedoch nicht, in welchem Sinn eine Äußerung witzig ist (Raskin, V. (1985). 103. Vgl. auch dazu Kotthoff, H. (1998).53-58; Attardo, Salvatore (1993): *Violation of Conversational Maxims and Cooperation: The Case of Jokes.* Journal of Pragmatics 19. 537-558. (https://journals.linguisticsociety.org/proceedings/index.php/BLS/article/download/1726/1498. Letzte Einsicht: 16.05.2024).

Verletzung einer Maxime wird mit den sogenannten Implikaturen[286] ausgelöst. «Die Griceschen Implikaturen sind für den Humordiskurs von Bedeutung, da das Witzige (und auch, was damit sonst noch gemeint wird) nicht explizit übermittelt wird, sondern erschlossen werden muss»[287]. In dieser Hinsicht ergibt sich Ironie aus der Verletzung der Wahrhaftigkeitsmaxime[288], indem der Sprecher etwas anders als das Gemeinte sagt, um eine bestimmte Wirkung zu erzielen. Sperber und Wilson (1985) analysieren hingegen die Maximen und ihre Implikaturen eher aus einer relevanztheoretischen Aussicht. Sie reduzieren die Maximen auf eine einzige Super-Maxime, d.h. die Relevanz. Implikaturen werden in diesem Sinn durch «das menschliche Vermögen der Informationsmaximierung durch Hinzuziehung von kontextuellen Stimuli»[289] ausgelöst.

Zahlreiche Theoretiker versuchen, über die Implikatur-Idee hinauszugehen. Zum Beispiel ist in Browns und Levinsons Modell der Höflichkeit[290] der Begriff von *face*[291] vom zentralen Interesse. Das Ironieprinzip wird als eine falsche Höflichkeitsstrategie betrachtet, die darauf abzielt, jemanden indirekt zu kritisieren, ohne das *face* im Rahmen der positiven Höflichkeit zu gefährden.

---

[286] «Eine Implikatur ist die Lesart einer Äußerung, die als Ergebnis eines konversationellen Schlussprozesses entsteht. Sie ist von der wörtlichen Äußerungs-Bedeutung zu unterscheiden und gehört zum Nicht-Gesagten» Liedtke, Frank (2023): *Implikatur*. In Schierholz, Stefan J. (hrsg.): *Wörterbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft (WSK) Online*. Berlin, Boston: De Gruyter (https://www.wsk.fau.de/files/2016/01/WSK-Autoreninstruktionsbuch-2016.pdf. Letzte Einsicht 16.05.2024). Grice unterscheidet konventionelle und konversationale Implikaturen. Die erste sind lexikalisiert und krammatisiert; die andere hängen vom Kontext ab und können immer neu sein (Grice, Herbert Paul (1975): *Logic and Conversation*. In *Cole Peter u. Morgan Jerry L. (Hg.) Syntax and Semantics*. Ney York: Academic Press. 43-45).

[287] Kotthoff, H. (1998). 55.

[288] «Under the category of quality falls a supermaxim – 'Try to make your contributions one that is true' and two more specific maxims: 1. Do not say what you believe to be false; 2. Do not say that for which you lack adequate evidence» (Grice, H. P. (1975). 46).

[289] Kotthoff, H. (1998). 65.

[290] In Bezug auf die Höflichkeitsforschung s. Lakoff, Robin T. (1973): *The Logic of Politeness, or Minding your P's and Q's.* In: *Papers from the Ninth Regional Meeting of the Chicago Linguistic Society.* 292-305; Brown, Penelope u. Levinson, Stephen (1978): *Politeness. Some Universals in Language Usage.* Cambridge: Cambridge University Press; Leech, Geoffrey (1983): *Principles of Pragmatics.* London/ New York: Longman.

[291] Brown und Levinson haben Goffmans Begriff von *face* innerhalb linguistischen Höflichkeitstheorien ausgeliehen, nämlich «the want to be unimpeded and the want to be approved» (Brown, P. u. Levinson, S. (1978). 63; Goffman, Erving (1967): *On Face-Work. An Analysis of Ritual Elements in Social Interaction*. In Ders.: *Interaction Ritual. New York: Doubleday*. 5-45 (Verfügbar unter: https://web.stanford.edu/~eckert/PDF/GoffmanFace1967.pdf. 17.05.2024).

Sperbers und Wilsons *mention theory* (1981)[292] unterscheidet zwischen einer wirklichen und einer inszenierten Verletzung der Kooperationsmaximen, aber vor allem zwischen «dem Gebrauch einer Proposition und der Erwähnung der Proposition»[293]. Eine ironische Äußerung betrifft hier die echoartige Erwähnung[294] (S. 77) einer Proposition, bzw. einer Proposition, die schon als ironisch in einem Gespräch gemeint wurde. Diese «inszenierte Intertextualität» gilt in der vorliegenden Arbeit für besonders interessant, denn sie findet sich vor allem in Parodien und sie wird als Markierung ironischer Äußerung betrachtet (S. 76).

3.3 Verbalironie

Die Forschung hat Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen den zwei hauptsächlichen Nuancen der Ironie, d.h. Situationsironie und Verbalironie festgestellt[295]. Im ersten Fall handelt es sich um ironische Inkongruenzen und Zufälle, die in Ereignissen oder Situationen in der Welt stattfinden. «Situational irony has existed for as long as humans have been able to appreciate unexpected occurrences or poignant outcomes»[296]. Achtundzwanzig unterschiedliche Typen von Situationsironie wurden identifiziert und je nach Bereich geteilt[297]. Verbalironie oder Wortironie bezieht auf die Erschaffung von geschriebenen oder gesprochenen ironischen Widersprüchen, deren Inkongruenzen einem wirklichen Ereignis, einer Situation, der linguistischen Darstellung solcher besonderen Situation entsprechen[298]. Verbalironie ist die sprachliche Schöpfung eines

[292] Wilson, Deirdre u. Sperber, Dan (1981): *Irony and the Use/Mention Distinction.* In Cole, Peter (ed.): *Radical Pragmatics.* New York/ London: Academic Press. 295-318.
[293] Kotthoff, H. (1998). 169.
[294] «We define *echoic use* as a subtype of attributive use in which the speaker's primary intention is not to provide information about the content of an attributed thought, but to convey her own attitude or reaction to that thought» (Wilson, D. u. Sperber, D. (2012): *Meaning and relevance*. Cambridge: Cambridge university press. 128-129).
[295] Colston, H. L. (2017). 234–249.
[296] Kreuz, R. J. (2020). 24.
[297] S. zum Beispiel *imbalances* (inconsistencies or opposition in behavior or in a situation); *coincidence* (co-occurring actions or events that have no casual bias); *double outcomes* (someone experiences two related losses, or a win and a loss). (Kreuz, R. J. (2020). 24-25).
[298] Colston, H. L. (2017). 234-235.

Sprechers oder Schriftstellers, die eine der Tatsache oder der eigenen Meinung nicht entsprechende Haltung einem Fakten gegenüber, oder dessen Beschreibung zum Ausdruck bringt. In der Regel «[p]eople use verbal irony […] to say things they don't literally mean»[299]. Als Unterformen der verbalen Ironie werden Sarkasmus, ironisches Lob, ironische Kritik, Hyperbel, Untertreibung, ironische Analogie und ironische Umformulierung betrachtet[300].

Erstens kann eine stärkere, beißende und spöttische Form von Verbalironie in Sarkasmus enden[301]. Die Unterscheidung zwischen Verbalironie und Sarkasmus ist immer noch sehr umstritten, wie auch ob Sarkasmus als ein Synonym für Verbalironie aufgefasst werden kann. Eigentlich ist Sarkasmus *mock politeness* (*mockery*)[302]*,* d.h. eine positive Oberflächeform mit einer negativen Intention, die an eine bestimmte Person oder Tatsache gerichtet wird[303]. Oder mit Fowlers Wörtern «a form of humor that can inflict pain by pointing out the faults and foibles of others»[304]. Es geht um eine sichtbarere ironische Form, die das Gesicht des Sprechers bedroht[305]: «[i]nstances of sarcasm constitute a face-threatening action, whereas irony is face-saving criticism»[306]. *Ironisches Lob*, auch ironisches Kompliment genannt, und *ironische Kritik* dienen dazu, eine gewisse Negativität durch scheinbare positive Äußerungen,[307] beziehungsweise einen positiven

[299] Kreuz, R. J. (2020). 11.
[300] Und zwar *sarcasm, ironic criticism, ironic praise, hyperbole, understatement, ironic analogy, ironic restatement.* (Colston, H. L. (2017). 236).
[301] Budzinski, K. u. Hippen, R. (1996). 343.
[302] Kreuz, R. J. (2020). 33.
[303] In Bezug auf *mock politeness* vgl u.a. Goffman, Erving (1967): *Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp; Butler, Judith (2006): *Haß spricht. Zur Politik des Performativen.* Frankfurt am Main: Suhrkamp; Bonacchi, Silvia (2012): *Zu den idiokulturellen und polykulturellen Bedingungen von aggressiven Äußerungen im Vergleich Polnisch – Deutsch – Italienisch*. In: Olpińska-Szkiełko, Magdalena et al. (Hrsg.): *Der Mensch und seine Sprachen*. Frankfurt am Main: Lang. 130–148; Bonacchi, Silvia (Hrsg.) (2017)*: Verbale Aggression. Multidisziplinäre Zugänge zur verletzenden Macht der Sprache* (Diskursmuster/Discourse Patterns 16). Berlin, Boston: De Gruyter. Vii.
[304] Fowler, Henry Watson (1926): *A Dictionary of Modern English Usage.* Oxford: Oxford University Press. 296. Zitiert von Kreuz, R. (2020). 44.
[305] Barbe, Katharina (1995): *Irony in context*. Amsterdam; Philadelphia: J. Benjamins Pub (Pragmatics & beyond, new ser. 34). 28-29.
[306] Ebd. 28. Vgl. dazu Brown und Levinsons Höflichkeitstheorie und Goffmans Image-Konzept (Brown, P. u. Levinson, S. (1978). 63.
[307] z.B. «"Nice stain you've got there"» (Ebd.).

Charakter durch scheinbare negative Äußerungen[308] zu vermitteln. *Hyperbel* weist hingegen eine Tendenz auf, die Realität auf die Spitze zu treiben. Dadurch wird die objektive Realität durch eine Sorte Übertreibung deformiert und Tatsachen werden ironisch abgewertet. Die *ironische Analogie* bezieht sich auf eine ironische Äußerung, die gewisse Eigenschaften oder Merkmalen durch eine pejorative Assoziation indiziert. Schließlich nutzt die ironische Umformulierung die Wiederholung eines Satzes aus, um den ironischen Teil der Situation hervorzuheben[309].

3.3.1 Opfer und Zwecke ironischer Aussage

Die bisher besprochenen Formen der Ironie verkörpern bestimmte Nuance des Phänomens. Ihnen gemeinsam ist jedenfalls eine gewisse Inkongruenz, genau wie eine grundlegende kritische Haltung[310]. Hauptsächlich zielen die Sprecher darauf ab, jemanden oder etwas mehr oder weniger stark zu kritisieren, aber dieser Hauptzweck wird durch weitere Ziele ergänzt. Mit dem Hauptzweck der Kritik können Macht, Herabsetzung, falsches Lob, „leises" Lob, Vorwurf und Klage bei jeder ironischen Äußerung einhergehen. Am Spiel dürfen in der Regel drei Figuren teilnehmen, nämlich der Sprecher oder Ironiker, der Zuhörer oder das Opfer und ein Publikum oder ein Bewerter. Damit ein Fall von Ironie wirksam ist, müssen zumindest die ersten beiden Situationsteilnehmer anwesend sein, während die dritte Person, d.h. Publikum oder Bewerter, nicht unbedingt erforderlich ist. Zudem können die drei Figuren in bestimmten Fällen auch zu einer einzigen Person verschmelzen und die sogenannte Selbstironie bewirken: «Selbstironie, bei der der Ironisierende zugleich der Ironisierte ist»[311]. Opfer einer ironischen Nachricht könnten die folgenden sein: ein vorheriger Adressat/Sprecher; eine

[308] z.B. «"You raging psychopath!" said to someone acting kindly». Ebd.
[309] s. z. B. «If a speaker claims […] that global warming is a hoax, other speakers can repeat that remark with incredulous intonation to express their attitude towards the remark "Global warming is a hoax??!!"» (Ebd. 236-237).
[310] «all examples [of irony] employ some type of criticism» (Barbe, K. (1995). 30).
[311] Weinrich, Harald (2000): *Linguistik der Lüge*. München: C. H. Beck (Beck'sche Reihe, 1372). 68-69.

schon im Gespräch eingefügte Person; Person, die etwas getan oder nicht getan hat; Person, die etwas gesagt oder nicht gesagt hat, unbekannte Person, der Sprecher selbst oder niemand[312].

3.3.2 Ironiesignale und Identifikation von Ironie

Das Gemeinte oder, besser gesagt, das Intendierte wird dank Signalisierungen in der ironischen Äußerungen interpretiert. Da die ironischen Ausdrucksweisen normalerweise eine gewisse Indirektheit vermitteln, könnten offensichtliche Ironiesignale paradoxal erscheinen. Es besteht aber das Risiko, dass die Ironie unbemerkt bleibt, auch und gerade wenn besondere Texte, die zu einem anderen kulturhistorischen Kontext gehören, im Mittelpunkt stehen. Um dem Empfänger bei der Erkennung der Ironie zu helfen, können bestimmte Ironiesignale verwendet werden[313]. Unter diesem Begriff werden gewisse Anzeichen verstanden bzw. «metacommunicative clues that can "alert the reader to the fact that an utterance is ironic"»[314]. Sie zeigen dem Empfänger, dass der Sprecher eine andere Stellung zum Satzinhalt einnimmt. Verbale und nicht-verbale Ironiesignale können auch dazu dienen, andere kommunikative Zwecke wie Höflichkeit, Meinungsverschiedenheit, Überraschung usw. auszudrücken[315].

Der Identifikation von Ironiesignalen ist bisher nur in wenigen, aber dafür bedeutenden Untersuchungen Aufmerksamkeit geschenkt worden. Booth[316] schlägt eine Serie von Ironiesignalen vor, die in literarischen Werken erscheinen. Er konzentriert auf Stimme und Haltung des Autors, die für eine solche Distanz-Analyse der Ironie besonders wichtig sind. Da die für die vorliegende Analyse ausgewählten Texte mit einer bestimmten performativen und interaktionellen

[312] s. die zusammenfassende Tabelle in Barbe, K. (1995). 30.
[313] Burgers, C. u. van Mulken, M. (2017). 385.
[314] Ebd. In Bezug auf Attardo, Salvatore (2000): *Irony markers and functions: Towards a goal-oriented theory of irony and its processing*. Rask, 12.
[315] z.B. «[while listening to a very amateurish rendition of Ravel's Bolero] This really is, ehm, the best performance ever!». Das Adverb *really,* das Zögern mit *ehm,* der Superlativ *best,* das Indefinitpronomen *ever* und das Ausrufzeichen heben eine ironische Absicht hervor. Höflichkeit, Meinungsverschiedenheit und Überraschung lassen sich im Beispiel bemerken (Burgers, C. u. van Mulken, M. (2017). 385-386).
[316] Booth, W. C. (1991). Vgl auch dazu Barbe, K. (1995). 66-71.

Absicht verfasst wurden, werden hier Booths Kriterien um Burgers und van Mulkens Ironiesignalen ergänzt. Es ist auch zu beachten, dass Ironiesignale «guides, not determinants or infallible pointers to irony»[317] sind, ohne welche die Ironie schwieriger zu erkennen ist. Für die Entzifferung der Ironie sind im Gegenteil die Ironiefaktoren des Kontexts und Ko-texts erforderlich[318].

3.3.3 Booths Rekonstruktionsschritte der Ironie und *clues to irony*

Nach Booth kann Ironie in jedem gesprochenen oder geschriebenen Genre auftauchen, um den Zusammenhang zwischen Autor und Leser, Sprecher und Hörer hervorzuheben. Im Rahmen der Verbalironie unterscheidet der Literaturkritiker zwischen *stable* und *unstable irony.* Er beschäftigt sich aber viel mehr mit s*table irony,* d.h. mit dem absichtlichen Gebrauch von ironischen Äußerungen und eindeutigen ironischen Bedeutungen. Diese Formen von Ironie, die Gegenstand dieser Arbeit sind, sind absichtlich, verdeckt, feststehend und begrenzt[319]. *Stable irony* wird von Menschen absichtlich und bewusst geschaffen; sie ist verdeckt und drückt unter der Oberfläche Meinungen und Bedeutungen aus, die rekonstruiert werden müssen. Sie ist dann feststehend und in ihrer Anwendung an einem spezifischen Kontext verankert.

Booth identifiziert eine Reihe von Ironie-Hinweisen und vier Rekonstruktionsschritte. Er entfernt sich von der konversationell situierten alltagssprachlichen Ironie und fokussiert auf die literarische Ironie, in der ein gewisser fixierter Kontext gilt. Wenn ironisch geprägte Texte betrachtet werden, können die Rekonstruktionsschritte[320] nacheinander in Angriff genommen werden, aber am meisten treten sie gleichzeitig in Spiel. Um den durch die ironischen

[317] Burgers, C. u. van Mulken, M. (2017). 386. In Bezug auf Muecke, D. (1978). 363-375.
[318] Ebd. 385-386. Vgl. auch Attardo, S. (2000).
[319] *Intended, covert, stable or fixed, finite.* Booth, W. C. (1991). 5-8.
[320] Booth, W. C. (1991). 11-13.

Äußerungen verursachten Bedeutungswandel zu begreifen, soll der Leser die folgenden Schritte beachten:

1) die wörtliche Bedeutung ablehnen. Er hat die Möglichkeit, die Inkongruenzen zwischen den Wörtern oder zwischen Wörtern und etwas Äußerlichem festzustellen;
2) alternative Interpretationen finden, die sich aus der bemerkten Inkongruenzen ergeben;
3) eine Entscheidung über Autors Wissen und Glauben treffen. Die ersten beiden Schritte weisen sich unzureichend auf, um einem Text eine ironische Haltung zuzuschreiben. Was der Leser ablehnt, muss auch vom Autor abgelehnt werden. Mit anderen Worten soll der sogenannte implizite Autor die vom Leser bemerkten Inkongruenzen vertreten.
4) nachdem eine Entscheidung über die Einstellung des Autors getroffen worden ist, ist es möglich, einem Text eine neue rekonstruierte Bedeutung zu geben. Im Gegensatz zum originellen Satz, soll die neue Bedeutung dem Nicht-Gesagten des Autors entsprechen[321].

Booth unterscheidet dann die Signale oder *clues to irony*, die eine ironische Absicht in literarischen Texten hervorheben. Jedes Anzeichen hängt also von bestimmten Inferenzen über die Absicht des Autors ab, der Text allein ist nicht ausreichend. Wie in der Satire, im Drama, in Romanen oder in der Lyrik des 20. Jahrhunderts, könnten äußere kontext- und ko-textabhängige Anhaltspunkte

[321] Als Beweis für die Rekonstruktionsschritten schlägt Booth u.a. das folgende Beispiel vor: «my friend says, „Think it'll rain?" 1. Surface meaning is nonsense, since it *is* raining. 2. Alternatives: he hasn't noticed the rain -impossible- or he is cracking up and doesn't know rain from shine -unlikely- or he's kidding. 3. I decide that he cannot not know that it's raining. 4. I construct a meaning in harmony with that decision: his words mean "hello my friend who understands me is it not a rainy day that we are enduring together by making something mildly humorous out of what might otherwise have been reason for grousing it is good to see you who thank God understand ironic joshing when you hear it and are not too critical even if it is rather stale and feeble"» (Ebd. 12).

hilfreich sein[322]. Hier die von Booth vorgeschlagenen *clues to irony,* oder Hinweise auf Ironie[323]:

1) direkte Warnungen in der Stimme des Autors, d.h. ein explizites Ironiesignal. Die Hinweise können sich in Titeln, in Epigrafen oder in anderen ähnlichen Formen befinden. Nur selten benutzt der Autor ein explizites ironisches Epitheton in Titeln, um eine besondere Eigenschaft seiner Figuren zu betonen[324]. Durch den besonderen Titel oder Hinweis, vermutet der Leser sofort eine humoristische dahinterliegende Absicht. Häufiger sind jedoch weniger spezifische und scharfsinnige Titel, sodass der Leser sich allein zurecht finden kann. Romane und Gedichte können auch von Zitaten vorangestellt werden, die auf die ironische Absicht der folgenden Passage hinweisen[325], oder zusätzliche Äußerungen können die ironische Intention enthüllen[326]. Diese Hinweise sind nicht unbedingt zuverlässig, weil der Autor im Verlauf des Textes alles verändern könnte.
2) Proklamation bekannter Fehler: eine am Anfang geschriebene absurde Aussage, die den ganzen weiteren Text beeinflusst. Dumm oder falsch klingende Worte des Autors deuten nicht auf Ignoranz des Autors, sondern zeigen seine bewusste Handhabung der sprachlichen Formulierung. Ein Autor ist vollkommen frei, Wissen, volkstümliche Ausdrücke oder Redewendungen zu variieren, von historischen Ereignissen abzuweichen, oder die von seiner Gesellschaft geteilten konventionellen Urteile zu verletzen[327].

---

[322] «Any one of the clues […] can be stated in the form of an inference about an implied author's intentions: "If the author did not intend irony, it would be odd, or outlandish, or inept, or stupid of him to do things in this way." […] Can I […] make all necessary inferences about the implied author's norms on the basis of the text itself […] or must I -as in much satire and a great deal of twentieth-century poetry, drama, and fiction- search for 'external' clues about the author's probable intentions?». Ebd. 52-53.
[323] Ursprünglich 1.*Straightforward warnings in the author's own voice;* 2. *Known Error Proclaimed;* 3. *Conflicts of Facts within the Work;* 4. *Clashes of style;* 5. *Conflicts of belief.*
[324] Z.B. Ring Lardners *Gullible's Travels;* T.S. Eliots *The Hollow Men.* Ebd. 53.
[325] Hemingway beginnt *The Sun also Rises* mit einem Zitat von Gertrude Stein: „You are all a lost generation". Ebd. 54.
[326] William Gerhardi schreibt in *Futility*: „The ‚I' of this book is not me". Der Autor warnt davor, dass *I* ironischerweise als eine andere Figur zu betrachten ist. Ebd. 55.
[327] Ebd. 57-59.

3) Widersprüche zwischen den Tatsachen innerhalb des Werkes: der Autor scheint, sich selbst in einer Erzählung, in einem Gedicht usw. zu widersprechen. Infolgedessen ergeben sich zwei Erklärungen daraus: Entweder spricht er achtungslos oder er impliziert eine ironische Auswirkung[328].
4) Stilbrüche, nämlich Abweichungen von der üblichen Ausdrucksweise. Wenn der Stil eines Autors sich deutlich von dem unterscheidet, was der Leser als übliche Ausdrucksweise betrachtet, vermutet dieser durch besondere Rekonstruktionsschritte Ironie. Am häufigsten sind solche Stilbrüche in parodistischen Formen, wo einen anderen Autors nachgeahmt wird[329].
5) Überzeugungskonflikt, d.h. ein Widerspruch zwischen den geäußerten Überzeugungen und denen, die wir beim Autor vermuten. Dieser Rekonstruktionsprozess enthüllt einen Widerspruch zwischen der wirklichen Einstellung des Autors und den im Text ausgedrückten Meinungen[330].

Zusammenfassend: es sind «not just the words but the words as they relate to our total subject, to our range of inferences about what the author would most probably mean by each stroke, and to our range of possible genre»[331]. Ironie ist viel mehr als eine gewöhnliche rhetorische Figur, da sie mit einer bestimmten Epoche verbundene Folgerungen und Ideologien enthüllt[332].

3.3.4 Bürgers und van Mulkens Ironiesignale

Bestimmte Signale sollen bei jedem Auftreten von Ironie innerhalb der Sprache und in ihrem abhängigen Kontext vorhanden sein. Burgers und van Mulken

[328] Ebd. 61.
[329] Ebd. 67-72.
[330] Ebd. 73-74.
[331] Ebd. 99.
[332] Ebd. 137.

unterteilen die *irony markers* in zwei Hauptkategorien: Hinweise der Äußerung und des Ko-Texts[333]. Unter den gelisteten Hinweisen werden bestimmte Typologien ausgeschlossen, und zwar die Typologien, die unterschiedliche kommunikative Modelle betreffen[334]. Einerseits sind unter den Hinweisen der Äußerung die morphosyntaktischen und die schematischen Hinweise sowie die Tropen in Betracht zu ziehen; andererseits werden die linguistischen Hinweise, d.h. die Mechanismen zur Unterstützung des Humors, den Hinweisen des Ko-Texts zugerechnet.

Die Hinweise der Äußerung beschäftigen sich mit den linguistischen Merkmalen der ironischen Aussage. Die typographischen Markierungen (Unterschiedliche typographische Hervorhebung, Großbuchstabe, Auslassungspunkte, andere Interpunktionszeichen)[335] entsprechen der augenfälligen Verwendung von besonderen Drucktypen. Die morphosyntaktischen Hinweise (Ausruf, Bestätigungsfrage, Topikalisierung, Interjektion, syntaktische Negation, onomatopoetischer Hinweis, Diminutiv)[336] sollen die Aufmerksamkeit der Rezipienten auf sich ziehen, indem sie eine morphosyntaktische Struktur in die Äußerungen betonen. Auf diese Art und Weise wird eine dissoziative oder zögerliche Haltung des Sprechers betont, ebenso wie bestimmte Aspekte der Sprache und deren Funktionen, wie z. B. expressive und appellative Ausrufe oder die Topikalisierungen bestimmter Aspekte der Äußerungen[337].

---

[333] Bzw. *Markers of the utterance, of the co-text.* Hinweise und Hauptkategorien werden im Text auf Deutsch übersetzt, ohne jedoch die englische Originalfassung der einzelnen Beispiele zu vermeiden.

[334] Insbesondere werden hier jene Aufzeichnungen ausgeschlossen, die die ironische Absicht offensichtlich in Gesprächen zwischen mehreren Teilnehmern oder in Blogs und sozialen Netzwerken signalisieren. Dabei handelt es sich um *direct markers* einschließlich *hashtags* und *typographic markers* wie *emoticons.* Da weder dialogisches noch visuelles Material untersucht wird, werden *paralinguistic* und *visual markers* ebenfalls ausgeschlossen, die in *face-to-face* Interaktionen oder in bestimmten Bilder und Karikaturen zu finden sind. Diese Aspekte müssten aber in einer künftikgen Untersuchung in Betracht gezogen werden (Burgers, C. u. van Mulken, M. (2017). 388-389; 392-395).

[335] *Different typography, capitalization, several full stops, other punctuation marks.*

[336] *tag question, focus topicalization, interjections, syntactic négation, onomatopoeic reference, diminutives.*

[337] Ebd. 387.

Die schematischen Markierungen (ironische Wiederholungen, ironisches Echo, Registerwechsel)[338] setzen dagegen eine Reihe von Abweichungen von der typischen Wort- und Lautfolge einer Äußerung voraus. In dieser Hinsicht stützen sich diese Hinweise auf Wiederholungsmechanismen innerhalb desselben Textes, oder auf ein ironisches Echo von Ausdrücken, die den Gesprächspartnern bekannt sind. Im Gegensatz zur ironischen Wiederholung evoziert das ironische Echo eine in anderen Bereichen bekannten Äußerung, wie im Bereich der Politik, der populären Kultur usw. Zum Schluss benutzt der Sprecher durch den Registerwechsel Wörter und Ausdrücke, die einem unterschiedlichen und inkongruenten Stil und Kontext entsprechen[339]. Angesichts der poetischen Natur der Texte sind schematische Besonderheiten zweifellos zu erwarten, umso mehr in den Fällen, in denen der Autor seine Texte mit der Absicht verfasst, sie später zu vertonen und zu singen.

Bei den Tropen (Metapher, Hyperbel, Untertreibung, rhetorische Frage)[340] geht es um die Umdeutung der literarischen Bedeutung, um die beabsichtigte Bedeutung aufzudecken. Sie sind «forms of nonliteral language»[341], die die Eigenschaften eines Objekts oder einer Person größer oder kleiner machen, als sie tatsächlich sind[342]. *Exaggeration, overstatement, hyperbole* stehen im Gegensatz zu *meiosis, litotes* und *understatement*[343]. Bei der Ironie erweist sich der hyperbolische Mechanismus als der häufigste, der oft durch spezifische adverbiale oder adjektivische Konstruktionen erkennbar ist[344].

---

[338] *Ironic repetition*, *ironic echo*, *change of register.* Vgl. auch dazu Tabacaru, Sabina (2019): *A Multimodal Study of Sarcasm in Interactional Humor.* 1st edn. Berlin/ Boston: De Gruyter Mouton (https://www.perlego.com/book/1357875. Letzte Einsicht 15.05.2024). 64; 83; 130.
[339] Burgers, C. u. van Mulken, M. (2017). 387-388.
[340] *Metaphor, hyperbole, understatement, rhetorical question.*
[341] Kreuz, R. J. (2020). 11.
[342] «*Language of this kind can make the attributes of something […] greater or smaller than they really are*» (Ebd. 12).
[343] Ebd.
[344] Vgl. zum Tropen Burgers, Christian; Renardel de Lavalette, Kiki Y.; J. Steen, Gerard (2018): *Metaphor, hyperbole, and irony: Uses in isolation and in combination in written discourse*. Journal of Pragmatics, Volume 127. 71-83 (https://doi.org/10.1016/j.pragma.2018.01.009. Letzte Einsicht 17.05.2024); Tabacaru, S. (2019). 59-60; 79; 85.

Ko-textuelle Markierungen beschäftigen sich hingegen mit anderen Elementen, die zur Identifizierung der ironischen Komponente in Texten beitragen. Wie schon erwähnt, werden hier nur die textuellen Hinweise betrachtet, bzw. Humorunterstützung, Sprachfiguren und Stimmungshinweise[345], während paralinguistische und visuelle Hinweise vernachlässigt werden.

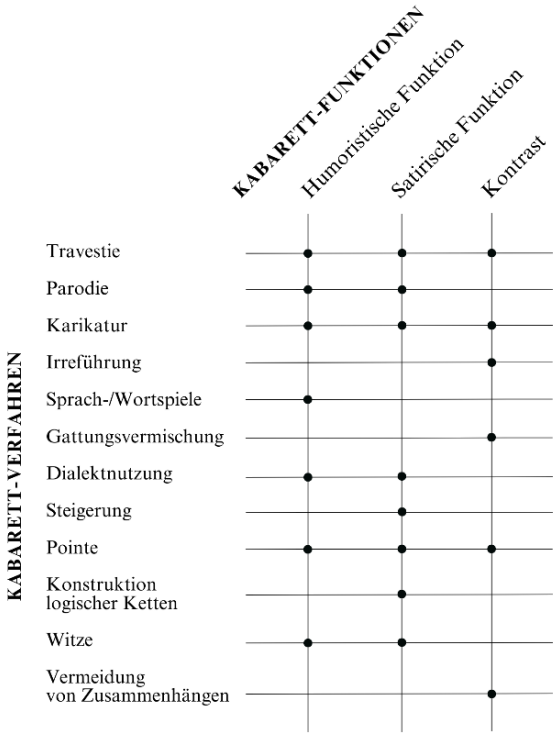
Wenn unterschiedliche Ausdrücke von Humor oder Ironie vorhanden sind, erwarten die Rezipienten weitere humoristische Ausarbeitungen. Tatsächlich wird der humoristische Charakter eines Textes auch dank der Erwartung auf Tropen unterstützt. Der Leser wird seine Aufmerksamkeit auf plötzliche Registerwechsel und zynische Äußerungen richten und so annehmen, weitere ironisch geprägte Äußerungen im Text wiederzutreffen. Humor und Ironie selbst werden daher als Träger dieser Auswirkung betrachtet, deren Arbeit darin besteht, ironische Ausdrücke einfacher erkennen zu lassen[346].

3.4 Kabarettverfahren nach Henningsen und Fleischer

Wie bereits im Abschnitt III über den Stand der Forschung erwähnt, stellen Henningsens und Fleischers Arbeiten über das Kabarett-Verfahren den bedeutendsten Beitrag dar. Nach Henningsen richten sich die kabarettistischen Verfahren «auf die methodische Herbeiführung von Kollisionen»[347] im kognitiven Erfahrungsschatz des Publikums. Der Kabarettist bedient sich bestimmter ausgewählter Assoziationen, um Denkzwänge und mögliche Auswirkungen zu provozieren. Darüber hinaus spielt er durch die Bearbeitung der Sprache mit dem Publikum, das sprachlich und gesellschaftlich homogen sein muss, um die Bruchstellen im Bewusstsein zu begreifen und sich darüber zu freuen[348]. Fleischer geht über Henningsens Theorie hinaus, indem er einen stärkeren Akzent auf die

[345] *Humor support, other figurative speech, mood markers.*
[346] Burgers, C. u. van Mulken, M. (2017). 389-390.
[347] Henningsen, J. (1967): Theorie des Kabaretts. 49.
[348] Ebd. 29-32.

Merkmale und die eigenständigen Verfahren des Kabaretts, sowie auf seinen besonderen kommunikativen Status setzt. Einig sind die beiden Theoretiker über die Methoden des Kabaretts, nämlich Travestie, Parodie, Karikatur, Entlarvung, Irreführung, Auslassung, Abstraktion oder Stilisierung[349]. Fleischer zufolge entsprechen die Verfahren einem offenen System und deshalb sei es nicht möglich, alle zu beschreiben.



(Tab. 3)

Hier werden vornehmlich die textorientierten Verfahren berücksichtigt, d.h. diejenigen, die «in ganz entscheidender Weise an die Sprache gebunden»[350] sind. Sie treten sowohl in der Literatur als auch im Kabarett auf und können eine humoristische, eine satirische, eine kontrastive Funktion oder alle drei Funktionen zusammen erfüllen.

3.4.1 Die textorientierten Verfahren und deren Funktion

Die Identifikation der soeben erwähnten Verfahren ergibt sich aus einer Zusammenfassung von Henningsens und Fleischers typischen kabarettistischen bzw. textorientierten Verfahren, die eine humoristische und/oder satirische

[349] Henningsen unterteilt sie in Makro- (Travestie, Parodie, Karikatur, Entlarvung) und Mikrostrukturen (Irreführung, Auslassung, Abstraktion oder Stilisierung). Fleischer gliedert sie alle dagegen in die Gruppe der Textorientierten Verfahren (Henningsen, J. (1967). 46-47; Fleischer, M. (1989). 80-89).
[350] Henningsen, J. (1967). 25.

Funktion oder eine Kontrastfunktion[351] annehmen. Hier den Kriterien entsprechenden Verfahren[352]: Travestie, Parodie, Karikatur[353], Irreführung, Pointe, Witze, Sprach-/Wortspiele, Gattungsvermischung, Dialektnutzung, Steigerung, Pointe, Konstruktion logischer Ketten, Zu-Ende-Denken, Witze, Vermeidung von Zusammenhängen[354]. Die ausgewählten Verfahren sind hier nach Funktion zusammengefasst (Tab.3)[355].

Travestie: ein altbewährtes Verfahren, in dem der Inhalt eines bekannten Stoffs, d.h. einer Nachricht, eines Textes, eines Werks beibehalten wird aber die Form wird mit einer satirischen und ironischen Absicht ins Komische verändert[356]. Durch die Anwendung der Travestie, d.h. Veränderung der Ausdrucksebene wird eine textuell fixierte Meinung und einen entsprechenden Zusammenhang hinterfragt, kritisiert und belächelt. Ins Lächerliche wird also die Gestalt eines Textes durch Übertreibungsprozesse, Nutzung religiöser Rhetorik usw. gezogen, ohne den Inhalt eines Textes in Frage zu stellen[357]. Die Travestie erfüllt alle Funktionen, nämlich die humoristische, die kontrastive und die satirische Funktion.

Parodie: der Travestie entgegensetzten Verfahren, das den Inhalt verändert und die Form beibehält[358]. Es entspricht dagegen nur der humoristischen und satirischen Funktion. Sowohl bei der Parodie als auch bei der Travestie ist das

---

[351] Inkongruenz, Widerspruch, Kontrast sind alle Aspekte, die mit Komikwirkung und Ironie zu tun haben: «jegliche Art der Ironie [basiert] auf Widersprüchen […], die zwischen dem sprachlichen oder nicht-sprachlichen Ausdruck und dem weiteren Kontext entstehen. Als weiterer Kontext kann die Situation, die außersprachliche Welt oder ein einzelner ganzer Text angesehen werden» (Kohvakka, H. (1996). 240).

[352] S. Fleischer, M. (1989). 135, um die zusammenfassende Tabelle der oben besprochenen Verfahren zu veranschaulichen.

[353] Diese werden ebenfalls von Freud unter den Verfahren des Komischmachens aufgelistet: «Die Mittel, die zum Komischmachen dienen, sind: die Versetzung in komische Situationen, die Nachahmung, Verkleidung, Entlarvung, Karikatur, Parodie und Travestie u. a.» (Freud, Sigmund (2021): *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*. Berlin: Lunata. 224).

[354] Insgesamt identifiziert Fleischer 49 Konstruktionsvariante bzw. Kabarett-Verfahren und 55 entsprechende Funktionen.

[355] Die Struktur stützt sich auf die von Fleischer zusammengefasste Tabelle von Kabarett-Verfahren und Kabarett-Funktionen (Fleischer, M. (1989). 135). Im Gegensatz dazu zeigt die hier vorgeschlagene Tabelle nur die textorientierten Verfahren in Betracht bzw. die von beiden Fleischer und Henningsen festgelegte textorientierte Verfahren.

[356] Vgl. auch dazu Budzinski, K. u. Hippen, R. (1996). 395.

[357] Fleischer, M. (1989). 81-82.

[358] Henningsen, J. (1967). 50.

Wissen des originellen Ausgangstextes und des mit ihm verbundenen Zusammenhangs notwendig, um das dahinterstehende Spiel zu verstehen. Tatsächlich muss die Parodie bereits «Zusammenhänge geben, bevor man sie zerstört»[359]. Unter dem parodistischen Verfahren identifiziert Henningsen die Imitation. Der Begriff der Nachahmung wird lang in Bezug auf die Situationskomik von Bergson besprochen: «[j]emanden nachahmen, heißt den Teil Automatismus herausstellen, den er in seiner Person sich hat einnisten lassen. Und dadurch muß er […] komisch werden»[360]. Der Mechanismus macht den Gegenstand komisch, auch wenn er von der karikierenden Übertreibung noch fernhält[361].

Karikatur: die übergetriebene Verzerrung eines Einzelzuges einer Gestalt/eines Sachverhaltes oder Ähnliches[362]. Auch hier muss das Original bekannt sein und erkennbar bleiben, um die komischen hervorgehobenen Züge zu identifizieren und genießen. Die Karikatur hebt eine einzelne oft kaum wahrnehmbare Eigenschaft heraus und ist zusammen mit Nachahmung und Parodie als Verfahren zur Herabsetzung bekannt[363]. Genauso wie die Travestie, erfüllt die Karikatur alle erwähnten Funktionen.

Irreführung: im Laufe der Nummern kommt etwas Unheilvolles oder Umgekehrtes, das eine Kontrastfunktion aufweist[364]. Der Kabarettist lässt das Publikum etwas Negatives annehmen, das aber dann allmählich ins Positive gewendet wird. Dazu gehört auch das Missverstehen, das in einzelnen Wörtern oder Textzeilen auftreten kann[365].

Sprach-/Wortspiele: impliziert ein Spiel mit Worten und deren Bedeutungen. Es geht um das häufigste angewandte textorientierte Verfahren, das sich der

---

[359] Fleischer, M. (1989). 82.
[360] Bergson, Henri (2014). *Das Lachen; Deutsch von Julius Frankenberger und Walter Franzel*. S.l.: Marixverlag. E-Book. 344.
[361] Freud, S. (2021). 237.
[362] Henningsen, J. (1967). 46.
[363] Das ist in der karikaturistischen Zeichnungen besonders klar, da der Karikaturist in den unbeweglichen Teilen des Gesichts, in der Form des Ohres oder in der Krümmung der Nase eine solche Verzerrung such (Bergson, H. (2014). 294).
[364] Henningsen, J. (1967). 51.
[365] Budzinski K. u. Hippen, R (1996). 161.

Organisation des sprachlichen Materials, der Laut- und Bedeutungsübereinstimmungen bedient, um einen sprachlichen Witz zu ergeben. Von besonderem Interesse sind hier die humoristische und die politische Funktion, die sich hin und wieder überlappen. Die humoristische Anwendung beruht auf eine lautliche Übereinstimmung der Wörter, die satirisch genutzt wird; die politische Funktion basiert hingegen auf gesellschaftliche oder politische Missstände. Dazu gehören zum Beispiel Metapher, Wortbildungen, Phraseologismen, Sprichwörter[366].

Gattungsvermischung: Kabarettexten bestehen aus literarischen bzw. sprachlichen Texten, die sowohl verschiedenen Gattungen wie Prosa, Lyrik und Drama, als auch verschiedenen Stilen wie Vortrag, Rede usw. entsprechen. Die hauptsächliche Funktion des Verfahrens ist der Kontrast.

Dialektnutzung: das humoristisch- und satirischorientierte Verfahren hebt die Charakterisierung der geographischen Herkunft einer Figur hervor. Der Dialekt kann sich auch mit Sprachspielen zur Bildung von Witzen verbinden und in mehreren Funktionen auftreten. Außerdem kann das Verfahren auch zur Herstellung eines Typus, einer typischen Gestalt beitragen und es kann bestimmte Auffassungen im Verlauf der Nummern unterstreichen[367].

Steigerung: durch Hinzufügung neuer Elemente wird die Steigerung auf den Witz und auf eine satirische Funktion angewendet. Insbesondere geht es um eine Pointensteigerung oder -multiplikation, deren Ziel ist, weitere Elemente zur Pointe hinzufügen. Es bezieht sich oft auf prägnante aufeinanderfolgende Formulierungen, die wiederum Gelächter hervorrufen. So wird der Finaleffekt verstärkt, der sich mit anderen Verfahren kombinieren kann. Siehe zum Beispiel die Steigerung durch eine dialektal ausgedrückte Kritik[368].

Pointe: die Pointe besitzt eine humoristische, eine Kontrast- und satirische Funktion und findet sich auch in anderen Bereichen wie Literatur und Satire. Das

[366] Fleischer, M. (1989). 88-89.
[367] Ebd. 92.
[368] Ebd. 92-94.

Verfahren ist «der eigentliche, unerwartete Sinn, in den ein Witz ausläuft; entsteht durch überraschende Umwendung des Gesagten»[369]. Die Pointe, ebenso wie der Witz, ist auf eine Inkongruenz zurückzuführen, die darauf zielt, das Publikum zu überraschen.

Konstruktion logischer Ketten: bekannte Argumentations- und Folgerungskette werden dem Publikum vorgeführt und satirisch am Ende neugearbeitet. Durch die Infragestellung des Weltwissens eröffnen die logischen Ketten neue Dimensionen, die dem Publikum bisher nicht bekannt waren. Das Verfahren kann mit einer humoristischen oder politischen Funktion auftreten. Im ersten Fall entsteht ein unerwarteter Witz daraus, der eine Handlung oder Person charakterisiert; im zweiten Fall zielt man auf die Manipulation in der Politik oder auf die Beeinflussung der öffentlichen Meinung ab. Die Konstruktion logischer Ketten kann auch auf die Struktur eines Textes zurückgreifen, wie z.B. die Reimstruktur, die aufgrund der Wortstellung bestimmte logische Zusammenhänge herausgeben kann. Zudem könnten die Ketten falsche Schlüssen provozieren, ohne dass das wirklich Gedachte direkt angesprochen wird[370].

Witze: die Witze stellen ein nicht ausschließlich kabarettistisches Verfahren dar. Im Gegenteil kann es als Oberbegriff für viele der bisher erwähnten Verfahren gelten. Die bekannte Form des Witzerzählens findet sich in kurzen pointierten Texten, die eine humoristische, belehrende und satirische Funktion haben.

Vermeidung von Zusammenhängen: da das Verfahren eine gewisse Zusammenhanglosigkeit darstellt, weist es eine Kontrastfunktion auf. Besonders wenn es sich um die Welt der Politik handelt, kann der Kabarettist seinem Publikum durch eine Inszenierung zeigen, wie die Zusammenhänge in Texten vermeiden werden können. Durch die Benutzung nichtssagender Floskeln kann man den Eindruck haben, dass über etwas gesagt, aber am Ende nichts ausgesagt wird. Infolgedessen denkt das Publikum darüber nach, «wie man mit

[369] Ebd. 96. In Bezug auf von Wilpert, Gero (1989): *Sachwörterbuch der Literatur*. 7., verb. und erw. Aufl. Stuttgart: A. Kröner (Kröners Taschenausgabe, Bd. 231). 578.
[370] Fleischer, M. (1989). 102-103.

nichtssagenden Floskeln einen Zusammenhang verbergen oder verschleiern kann» und hat so die Möglichkeit, die dahinterstehende Manipulation des Textes und den versteckenden humoristischen Effekt aufzudecken.

3.5 Ein zusammenfassendes Annotationsmodell von ironischen und humoristischen Hinweisen

Hier zufolge wird ein zusammenfassendes Annotationsmodell vorgelegt. Die ausgearbeitete Gliederung ist als Leitfaden für die Analyse gedacht. Erstens werden Booths Rekonstruktionsschritte der Ironie (Tab.4) angewandt und durch seine *clues to irony* ergänzt (Tab.5). Zweitens werden Burgers u. van Mulkens *humor and irony marker* mit entsprechenden Beispielen aufgelistet (Tab.6). Drittens werden die von Barbe theorisierten Haupt- und Nebenzwecke der Ironie und die Opfer, an die die ironische Äußerung gerichtet ist (Tab. 7) identifiziert.

BOOTHS REKONSTRUKTIONSSCHRITTE DER IRONIE
1. Die wörtliche Bedeutung ablehnen; 2. Alternative Interpretationen finden; 3. Eine Entscheidung über Autors Wissen und Glauben treffen; 4. Einem Text eine neue rekonstruierte Bedeutung geben.

(Tab. 4) [371]

[371] Hier die zusammenfassende Tabelle von Booths Rekonstruktionsschritte (s. Booth, W. C. (1991). 33-39)

BOOTHS *CLUES TO IRONY*
1. Direkte Warnungen in der Stimme des Autors; 2. Proklamation bekannter Fehler; 3. Widersprüche zwischen den Tatsachen innerhalb des Werkes; 4. Stilbrüche 5. Überzeugungskonflikt

(Tab. 5) [372]

IRONIESIGNALE		
	Hinweise der Äußerung	
Typographische Markierungen:		
Unterschiedliche typographische Hervorhebung	(It is a **great** idea.)	Kreuz, 1996
Großbuchstabe	(It is a GREAT idea.)	Haiman, 1998
Auslassungspunkte	(It is a great idea…)	Muecke, 1978
Andere Interpunktionszeichen	(It is a great [!] idea.)	Attardo, 2000
Morpho-syntaktische Markierungen:		
Ausruf	(Great idea!)	Seto, 1998
Bestätigungsfrage	(That's a great idea, isn't it?)	Kreuz, 1996
Topikalisierung	(A great idea that is, I believe.)	Seto, 1998
Interjektion	(Well, it is a great idea.)	Kovaz et al., 2013
Syntaktische Negation	(It is not the best idea.)	Giora et al., in press
Onomatopoetischer Hinweis	(That is a great idea, haha)	Davies, 201
Diminutiv	(That was a great little idea.)	Burgers et al., 2012a
Schematische Markierungen:		
Ironische Wiederholungen	("John will come up with a good idea" ➔ Indeed, that's a good idea)	Berntsen & Kennedy, 1996; Muecke, 1978
Ironisches Echo	(Indeed, that's a good idea)	Berntsen & Kennedy, 1996; Muecke, 1978

[372] s. Booth, W. C. (1991). 53-76.

Registerwechsel	(You may grant me the honor of listening to another one of your fine ideas -said to a friend-)	Haiman, 1998; Seto, 1998
Tropen als Markierungen:		
Metapher	(You are a rocket scientist.)	Hao & Veale, 2010
Hyperbel	(That was the best idea in the history of mankind.)	Muecke, 1978; Roberts & Kreuz, 1995
Untertreibung	(That idea is quite OK.)	Muecke 1978; Seto 1998
Rhetorische Frage	(Could your idea be any better?)	Barbe, 1995; Muecke, 1978
	Hinweise des Ko-Texts	
Linguistische Markierungen:		
Humorunterstützung	Mehrere humorvolle oder ironische Äußerungen	Hay, 2001; Vandergriff & Fuchs, 2012
Andere Sprachfiguren	Metapher, Hyperbel, Untertreibung, rhetorische Fragen	Burgers et al., 2013a
Stimmungshinweise	Registerwechsel, Zynismus	Burgers et al., 2013a

(Tab. 6) [373]

[373] Zusammenfassung von den hier besprochenen Hinweisen (mit Bezug auf Burgers und van Mulkens Tabelle und Beispiele. s. Dies. (2017). 388-389; 392-395).

BARBES OPFER UND ZWECKE IRONISCHER ÄUßERUNGEN
Hauptzweck: Kritik; *Nebenzweck*: Macht; Herabsetzung; Falsches Lob; Leises Lob; Vorwurf; Klage. *Opfer*: Adressat / Vorredner; Person, über die man spricht; Person, die etwas gemacht oder nicht gemacht, oder die etwas gesagt oder nicht gesagt hat; Unwissende; Sprecher/in selbst; Niemand.

(Tab. 7) [374]

[374] Zusammenfassung aus Barbe, K. (1995). 15-30.

4. Datenanalyse und Beispiele

Hier wird das analytische Vorgehen erklärt und eine Reihe entsprechender Beispiele gegeben. Die Analyse folgt den Hauptpunkten, die im dritten Kapitel erläutert worden sind bzw. Booths Rekonstruktionsschritte der Stimme und der Haltung des Autors und seine *clues to irony,* ebenso wie Burgers und van Mulkens *humor* und *irony markers.* Unterstützt werden sie durch die von Barbe zusammengefasste Klassifizierung der Hauptzwecke der Ironie und deren Opfer, und von Henningsen und Fleischer zusammengestellten textorientierten Verfahren.

Erstens wird bei der Analyse eine relevante Anzahl von den schematischen Hinweisen der Äußerung festgestellt, da die Lieder eine Abweichung von der typischen Wort- und Lautfolge einer Äußerung, wie Strophengliederung, Reimen und Alliterationen zeigen. Dennoch soll der Unterschied zwischen rein poetischen und rein ironischen Verfahren immer in Blick bleiben, da nicht alle typische Merkmale von poetischen Texten einen ironischen Sinn unbedingt verstecken. Zweitens wird die zu erwartende Vorherrschaft vom ko-textuellen Hinweis der ‚Humorunterstützung', wie die aufgrund der Lieder-Struktur sich wiederholenden witzigen Kehrreimen, Couplets und einzelnen bedeutungsvollen Wörter innerhalb desselben Textes, berücksichtigt.

Hier werden 15 Beispiele (eines pro Autor) aus den 30 im Korpus aufgenommenen und im Anhang vollständig wiedergegebenen Texten[375] detailliert vorgestellt, um die analytische Vorgehensweise zu erläutern. Die restlichen Chansons werden wo nötig in der Auslegung miteinbezogen, um dem Leser einen umfassenderen Blick in die Vielfältigkeit der Ausdrucksweise von Ironie und Humor zu bieten.

[375] S. 161-215.

4.1 Ernst von Wolzogen: *Madame Adèle*

Musik: Jarnes Rothstein, Interpretin: Bozena Bradsky[376].

Der Schriftsteller und Conférencier Ernst Ludwig von Wolzogen institutionalisierte das deutsche Kabarett. Seine Absicht war die «kleine Kunst in liebenswürdiger und feiner Form für verwöhnte Geschmäcker»[377] auf die Bühne zu bringen. 1901 wurde das Lied im Eröffnungsprogramm des *Überbrettl* aufgeführt. Der Text war im Vorjahr in der Satire-Zeitschrift *Simplicissimus*[378] zusammen mit einer Zeichnung von Ferdinand von Reznicek erschienen, die die lächelnde und tanzende Madame Adèle in einem prächtigen Dirnenkostüm zeigte. Es handelt sich von einem Dirnenlied, das sich mit den grotesken Wesenszügen der Moritat und des Hinrichtungsliedes vermischt[379]. Wolzogen, der in seinen Texten nicht besonders zeitkritisch oder scharfzüngig war, versuchte hier an den Chansons der französischen Montmartre-Chansonniers, vor allem Aristide Bruant, anzuknüpfen, was die hintergründliche sozialkritische Note erklärt.

Das Rollengedicht ist in Strophen stark untergliedert. Die mondäne Kokotte erzählt ihren Aufstieg von armer Tipp-Sekretärin zur reichen Edel-Prostituierten, die im Verlauf des Liedes versucht, sich selbst von der eigenen Zufriedenheit zu überzeugen. Dank ihrer ersten Liebe hat sie ihre Karriere angefangen und ihr Schicksal geändert. Die Kokotte scheint aber am Ende müde zu sein. Ihre sprachliche Verwirrung spiegelt sich in einer Vermischung von vergangenen und gegenwärtigen Gedanken, bis zum Ende, wo sie wieder auf Französisch wie in einer kreisförmigen Struktur spricht.

Je suis Adèle, la reine blonde –
On me connaît, messieurs, parbleu!
Je suis la reine, la reine, la reine du Demimonde.
Adèle est là – faites votre jeu! […]

[376] Rösler, W. (1980). 66.
[377] Kühn, V. (2001a). 280.
[378] *Simplicissimus* (1900), Jh. 5, Heft 8, 68 (https://shorturl.at/8B85Y. Letzte Einsicht: 26.05.2024).
[379] Stein, R. (2007). 72.

Ein Franzos ist nur mein Schneider –
Echt Paris sind diese Kleider.
Und drunter das ist auch kein Quark:
C'est un jupon pour achzig Mark,
Die seid'nen Strümpf' kriegst schon für acht –
Trulala, Trulala -
Was glauben Sie, wie das glücklich macht![380]

Durch eine kurze französische Selbstdarstellung stellt sich die mondäne Adèle vor. Die französischen Sprachfetzen rahmen das Lied ein, indem die ersten und die letzten Zeilen auf Französisch sind. Sofort wird eine ironische Inkongruenz zwischen der feinen französischen Sprache der Herren und ihres Lebensgenusses und der traurigen und tragischen Geschichte von Madame Adèle bemerkbar, die zur Prostituierte wird, um sich eine Rente zu sichern. Die vornehmen Herren sind hier für das Prestige der französischen Vorbilder bezeichnend[381]. Madame Adèle «satirized German vaudeville artists who pretended to be French»[382] und die ‚Opfer' der Kritik werden durch den humoristischen Wechsel zwischen einer umgangssprachlichen bayerischen Mundart und einem elementaren Französisch gekennzeichnet. In dieser Hinsicht ist auch ein von Booth identifiziertes *clue to irony,* d.h. einen ‚bekannten Fehler des Autors' zu bemerken. *Corset, Conto, Cocotte* sind alle französischen Termini, die groß aber mit <C> geschrieben sind. Die Tropen der ‚Metapher' und der ‚Untertreibung' («*Ein Franzos ist nur mein Schneider*») unterstreichen dann Madame Adèles Unklarheit über ihre Lage oder ihre Selbstüberzeugung. Wahrscheinlich ist sie sich nicht bewusst oder sie will nicht glauben, von den französischen Kunden völlig abhängig zu sein, die sie wie ein Kleid behandeln. Wie erwartet wird explizit auf Geld und schöne Kleider angespielt («*un jupon pour achtig Mark», «Die seid'nen Strümpf' kriegst schon für acht*»). Außerdem geht die typographische Markierung der ‚anderen

[380] Kühn, V. (2001a). 20-22; s. Anhang S. 163.
[381] Ruttkowski, W. (2013). 74.
[382] Jelavich, P. (1985). 43.

Interpunktionszeichen‘ bzw. des Bindestrichs einen unerwarteten kürzen pointierten Witz voran.

Schon am Anfang stellt sich Madame Adèle durch sinnvolle rhythmische Binnenpausen als «*la reine, la reine, la reine du Demimonde*» vor. Die Pausen geben der ‚ironischen Wiederholung‘ eine bestimmte Sinnigkeit, die sofort nach dieser Steigerung durch den Begriff *Demimonde* enttäuscht wird. Die krampfhafte Ausgelassenheit Madame Adèles kontrastiert jedoch mit dem Grauen und der Verzweiflung ihrer Lage, die unvermeidlich das Lied ins Tragische wenden[383]. Zum Beispiel nennt sie in frivoler Ton aber doch angeekelt ein paar Abenteuer, die sie erlebt hat. Beim Essen mit Herren «*schleck ich, bis das Mieder kracht - »* oder ihre erste Liebesbeziehung, die der Autor durch die typographische Markierung der ‚Auslassungspunkte‘ leichtsinnig andeuten lässt «*Er fragt nicht lang und nahm mich so…* […] *Heimlich süße Seligkeit!*».

Die morpho-syntaktische Markierung des ‚onomatopoetischen Hinweises‘ unterstreicht den Unterschied zwischen ihrem vergangenen und dem gegenwärtigen Leben («*Ich mußte tipp-tipp-tipp an der Maschine sitzen*» und «*Trulala, Trulala»*). Im ersten Fall spielt man mit dem Verb *tippen,* das bald zu Tanzschritten in Dreiviertelakt wird. Wahrscheinlich könnte *Trulala* ein Fall von Homophonie sein, da *Trulla* umgangssprachlich für eine schlampige Frau gilt. Die morpho-syntaktischen Markierungen der ‚Interjektion‘ «*Ole, Oli*», «*O Gitt, O Gott!*», «*Trali, Trala!*» vermischen sich mit den ‚Ausrufen‘, die mit ihrer Lage grotesk kontrastieren («*Jetzt jede Nacht im Separè / Mit feschen Herren ein Souper!*», «*Ein Herr vergaffte sich in meine blonden Haare / Und in den veilchenblauen Blick. / Halli! Hallo! Wie war ich froh!*»).

69 Flog ins Licht als graue Motte -
Doch jetzt bin ich grande Cocotte!
Je m’en fiche de tout ce que m’accuse!

[383] In dieser Hinsicht wird der Interpretin die Freiheit überlassen, die letzten Versen mit bitterer Ironie aufzuladen und ihnen eine unterschiedliche Kraft zuzuschreiben (Ruttkowski, W. (2013). 75.)

Hein, Messieurs, je vous amuse?
Vlan les volants! Heh! Kreischt und lacht!
Trulala, Trulala -
Was glauben Sie, wie das glücklich macht!

Durch Henningsen und Fleischers textorientiertes Verfahren der ‚Irreführung' versichert Madame Adèle seinem Publikum, dass sie «*glücklich*» ist. Diese Zufriedenheit wird bis zum ‚Pointe' am Ende gesteigert «*Doch jetzt bin ich grande Cocotte! / Je m'en fiche de tout ce que m'accuse»*. Der Kehrreim «*Was glaub'n Sie, wie das glücklich macht*» wird allmählich zynisch und bitterer. Man kann nicht glauben, dass teure Kleider und die Reichtümer der Herren sie glücklich machen. Zudem kontrastiert ihre Behauptung, glücklich zu sein, mit der Karriere als Prostituierte, die sie selbst «*jammervoll*» und «*Himmelhoch und himmelweit»* gleichzeitig findet. Die Herren Madame Adèles genießen das Leben, ebenso wie das bürgerliche deutsche Publikum. Und genau an dieses Publikum wendet sie mit einer bitteren rhetorischen Frage «*Hein! Messieurs, je vous amuse?*». Die ‚Opfer der Ironie' könnten auch die deutschen Kabarettisten selbst sein, wenn das Spiel der zwei Sprachen als eine Verhöhnung des am französischen orientierten deutschen Kabaretts betrachtet wird.

Die Gestaltungsform steht der Form des Couplets nahe, da der Kehrreim je nach dem Inhalt der Strophen seinen Sinn ändert[384]. Aus diesem Grund wird der Refrain immer unglaubwürdiger. Die schematische Markierung der ‚ironischen Wiederholung' des Kehrreims ebenso wie die unterstützende Reimstruktur tragen zur frivolen Ironie des Liedes bei und erwecken im Leser die Erwartung auf weitere Witze. Die linguistischen Markierungen des Ko-Texts werden damit verwirklicht und tragen zum Gesamtvergnügen des Textes, indem sie die Aufmerksamkeit des Lesers und des Publikums aufrechterhalten und ihre Erwartung auf humorvollen Versen erfüllen.

[384] Stein, R. (2007). 130.

Unterhaltsame, witzige und leise sozialkritische Töne sind ebenfalls in Wolzogens *Das Laufmädel*[385] zu finden. Durch die Musik von Bogumil Zepler und die Stimme von Olga d'Estrée[386] wurde das mondäne-volkstümliche Chanson im *Überbrettl*-Eröffnungsprogramm vorgetragen und war beim Publikum sehr geliebt. Der Titel enthält bereits eine ‚direkte Warnung in der Stimme des Autors', die dem Leser die humoristische dahinterliegende Absicht vermuten lässt. Durch eine Handlungsdarstellung berichtet Wolzogen in der dritten Person über das Leben eines jungen Mädels, das von der Madam gezwungen wird, den ganzen Tag die Hausarbeiten zu machen. Sie muss die Treppen des Gebäudes auf- und absteigen und sie hat kein Recht, sich zu beschweren oder sich schlecht zu fühlen. Die morpho-syntaktische Markierung des ‚onomatopoetischen Hinweises' hebt ironisch und kindlich die Tätigkeiten des Mädels hervor «*Trippeltrab treppauf und ab / Stöckelstiefel klippeklapp*», ebenso wie die ‚Diminutivformen' *Mädel, kleines Mädel, Mutterl, Kröpferl,* Tränentröpferl, die die Inkongruenz zwischen dem kleinen unschuldigen Mädchen und seinem grausamen Missbrauch unterstreichen. In diesem Fall kann die Ironie in Sarkasmus oder ‚Zynismus' umschlagen. Vor allem wenn das arme Mädel sarkastisch und beleidigend von der Madam als *Tränentröpferl* apostrophiert wird. Durch den Tropus der ‚rhetorischen Frage' wird es herabgesetzt und durch Assonanzen und Alliterationen ausgelacht: («*Krampft im Kröpferl / Tränentröpferl? […] Warum magst denn du nicht springen?*»).

Wie in *Madame Adèle* steigern die auseinanderfolgenden Strophen die Anspannung des Refrains, der mit unerwarteten Sinnen überrascht. Der Strophenbau des Liedes folgt dem Warten des Mädchens auf einen reichen Mann, der sich um sie kümmern kann, aber am Ende kommt nur den Tod. Die morpho-syntaktischen Markierungen der ‚Topikalisierung' der Temporaladverbien und des ‚Ausrufs' bringen den Zeitlauf ans Licht und ironisierten seine hoffnungslose Lage

[385] Kühn, V. (2001a). 22-23; s. Anhang S. 165.
[386] Rösler, W. (1980). 65.

am Strophenende: «*Morgen kommt ein Herr Baron / Oder ein Kommerziensohn! […] Übermorgen kommt ein Graf! […] Nächste Woche kommt ein Prinz! […] Frühling wird's – dann kommt der Tod!*». Insbesondere handelt es sich um eine ‚Pointensteigerung oder -multiplikation', die ihre humorvollste ‚Pointe' am Ende erreicht. Außerdem kommt das Verfahren der ‚Konstruktion logischer Ketten' ins Spiel, da eine bestimmte Folgerungskette vorgeführt und satirisch neugearbeitet wird.

4.2 Ludwig Thoma: *Wiegenlied*

Musik: Elsa Laura Seemann, Interpretin: Olga Wohlbrück[387]

Kritische Töne kommen vom *Simplicissimus*-Autor Ludwig Thoma, der die wilhelminische Kunstfeindlichkeit und das Muckertum seiner Untertanen verschlüsselt angreifte[388]. Er war Schriftsteller, Rechtsanwalt und Kabarettautor und veröffentlichte zahlreiche scharfzüngige Satiren unter dem Pseudonym Peter Schlemihl, ebenso Textbeiträge für das *Überbrettl* und die *Elf Scharfrichter.* 1902 brachte er auf die *Überbrettl*-Bühne sein zeitkritisches *Wiegenlied.* Das Chanson gehört zu den Soldatenliedern, die eine antibürgerliche Bohemienshaltung ebenso wie eine Kritik an der kaiserlichen Armee zwischen den Zeilen erkennen lassen. Thoma benutzt offenbar das Verfahren der ‚Vermeidung von Zusammenhängen' und nach den Rekonstruktionsschritten der Ironie muss die ‚wörtliche Bedeutung des Titels' abgelehnt werden. Der Titel vermittelt nämlich eine gewisse Zusammenhanglosigkeit mit dem Inhalt des Liedes. Anstelle eines kindlichen Wiegenliedes wird eine Satire gegen die Obrigkeit und den Gehorsam gesungen.

Untertanen sind wie Kinder,
Brauchen eine starke Hand,
Manchmal strenger? Manchmal linder,
So gedeiht das Vaterland.

[387] Kühn, V. (2001a). 259.
[388] Ebd. 17.

Michelchen ist noch so klein,
Michelchen muß artig sein,
Michelchen was tust du da?
Was, ich sag's dem O-Papa,
Dudi, dudi, O-Papa! […][389]

Der ganze Text benutzt den morpho-syntaktischen Hinweis des ‚Diminutivs' «*Michelchen», «Flintchen», «Papachen»*, als ob es sich um ein Wiegenlied für kleine Kinder handelte. Eben weil Michelchen *«klein»* ist, muss er «*artig», «ein braves Bubi»* sein. Er *«Muß gehorchen flink und still»* und *«Alles tun, was Papa will».* Die umgangssprachlich liebevollen Lallwörter der Kindersprache «*Papa*», «*Dudi, dudi*», «*Bubi»* stehen im ironischen Widerspruch zum dahintersteckenden Sinn des Liedes. Beim Lesen wird einen Vergleich zwischen Untertanen und Kindern deutlich. Die ersten brauchen jedoch eine *strengere* Hand als die Kinder, um als mutige Untertanen geleitet zu werden. Infolgedessen zielt das Lied darauf ab, die gehorsamen Untertaten und ihre Hingabe an die Staatsobrigkeit zu kritisieren und vor allem herabzusetzen.

Manchmal ist das Kind nicht munter,
Wenn du eine Suppe hast,
Schluckt sie schließlich doch hinunter,
Wie das Volk die Steuerlast.
Michelchen nicht aufgemuckt,
Eins, zwei, drei, und fest geschluckt?
Gib sie her, du kleiner Schelm!
Dudi, dudi, kleiner Schelm!

Ebenso wie Michelchen *eine Suppe schluckt,* schluckt «*das Volk die Steuerlast».* Das Kind tut es aber besser, weil es sich seiner Pflicht nicht widersetzt, sondern erfüllt. Der Vater bzw. das *Papachen* ist eine ‚Metapher' des Vaterlands, der seine Untertanen auf die militärische Disziplin streng vorbereiten will. Ironischerweise hebt die morpho-syntaktische ‚Topikalisierung' hervor, dass er *Flintchen* und *Helm* will, als ob die Armee nur ein Spiel für Kinder wäre. Zur Unterstützung trällert der Vater vor sich hin das ‚ironisch wiederkehrende' «*Dudi, dudi*», das

[389] Ebd. 35-36; s. Anhang S. 169.

erstmal von seinem Kind gesagt wird. Der Tropus der ‚Untertreibung' der Figur von Michelchen, das «*noch so klein»* und ein «*kleiner Schelm»* ist, wird noch durch die morpho-syntaktische Markierung der ‚syntaktischen Negation' verstärkt «*Manchmal ist das Kind nicht munter»,* die seine drückende Lage abwertet. Denn warum sollte ein *so kleines* Kind zur Schule gehen?

Durch Wortspielen der Kindersprache werden Soldaten und Untertaten mit Kindern verglichen und herabgesetzt. Der Titel versucht, die Zusammenhänge mit Untertanenpflicht, Vaterland, Soldanten zu verstecken und das ganze System dank besonderer ‚Untertreibungen', ‚Diminutiven' und ‚ironischen Wiederholungen' harmlos zu machen.

Kritischere und witzigere Töne finden sich im Thomas Chanson *Die Thronstütze*[390]*,* das in der Vertonung von Hans Richard Weinhöppel von Paul Larsen bei den *Elf Scharfrichtern* vorgetragen wurde. Der Kern der Ironie ist hier die Verspottung von allem, was im wilhelminischen Reich als wertvoll gilt. Wie im *Wiegenlied* nimmt er die Obrigkeit in Angriff, indem er mit ausdrucksvollen ‚Interjektionen', ‚Ausrufen' und dialektalen Ausdrücken spielt. Die Berliner ‚Dialektnutzung' hilft dabei, die Sozialstellung der Hauptfigur zu betonen. In Bezug darauf ist der Mann *immer durchjeschloffen, viel jesoffen* und riecht nach Bier und trotzdem ist er *im Staatsdienst anjekommen.* Er ist ungebildet, nimmt sich *eene Olle,* und «*Führ 'ne heftige Bataille / Mit der dummen Preßkanaille*». Der Parallelismus zwischen den Bohemiens, die sich *scharf nach unten* richten, und den Beamten, Staatsdienern und Staatsanwälten kehrt im Verlauf des Textes immer wieder. Das politisch-soziale Chanson steigert bis zum Ende, wo die morpho-syntaktischen Markierungen der ‚Topikalisierung', der ‚Interjektion', des ‚Ausrufs' sich mit dem Tropus der ‚Untertreibung' vermische («*Bald 'nen Tritt, und bald 'nen Orden, / Mancher is schon so jeworden / Oberstaatsanwalte. Hopsasa, tralala! / Oberstaatsanwalte*»).

[390] Kühn, V. (2001a). 48-49; s. Anhang S. 175.

4.3 Fritz Engel: *Der Marschallstab*

Musik: Bogumil Zepler[391], Interpret: Fritz Engel[392]

Der Theaterkritiker und Schriftsteller Fritz Engel verfasste das berühmte Parodie-Chanson um 1900. Das Stück kostete Wolzogen fast die Kabarett-Konzession[393], weil Engel die Großmannssucht des kaiserliche-wilhelminischen Militärs parodierte. Ferner handelt es sich um einen der wenigen zeitkritischen Beiträge im *Überbrettl*-Programm, in dem normalerweise eine leichte Frivolität die Szene beherrscht. Die Satire bezieht sich auf den Chef des Generalstabes Graf von Waldersee, der vom Kaiser persönlich zum Feldmarschall ernannt wurde. Insbesondere geht es um ein wirkliches politisches Ereignis, nämlich den sogenannten Boxeraufstand oder die Yihetuan-Bewegung in China[394]. 1900 erhebt sich eine Minderheit gegen die chinesische Regierung und die Imperialmächte der Vereinigten acht Staaten, die die Revolte auch mit der Beteiligung von deutschen Soldaten mit großer Brutalität niederschlugen. Der Generalfeldmarschall, der im Volksmund halb spöttisch und halb bewundernd *Weltmarschall* genannt wurde[395], führte also blutige Vergeltungsmaßnahmen durch, die ihm den Respekt des Kaisers gaben.

Ward einstmals in den Krieg gesandt
Ein Marschall hin nach fernem Land
Und daß Respekt man hätte, gab
Sein Fürst ihm einen Marschallstab,
Den sollte, wo er ging und stand,
Er halten stets in seiner Hand –
Fest stets und treu den Stab in seiner Hand.

Frühmorgens wenn die Hähne krähn,
Beliebt der Marschall aufzustehn.
Er strählt das Haar vorm Spiegeltisch,

[391] Ebd. 259.
[392] Kemp, J. (2015). 134.
[393] Kühn, V. (2001a). 272.
[394] Rösler, W. (1980). 70.
[395] Kemp, J. (2017). 307.

Fährt in die Hose jünglingsfrisch
Und hält dabei gar imposant
Den Marschallstab in seiner Hand –
Fest stets und treu den Stab in seiner Hand. […][396]

Die Strophen berichten den Tageslauf des Marschalls, von der Morgentoilette, Befehlsausgabe, Zeitungslektüre, Mittagsschläfchen bis zur Nacht, dabei betont das spöttische Gedicht, dass er unter keinen Umständen den Marschallstab aus der Hand geben würde. Die Wichtigkeit des Stabs wird durch die morpho-syntaktische Markierung der ‚Fokus Topikalisierung' («*Und daß Respekt man hätte, gab / Sein Fürst ihm einen Marschallstab*») auf die Spitze getrieben und damit ins Lächerliche gezogen. Einzelne Wörter, wie *Marschallstab,* der Refrain und seine innere ‚Wiederholung' *in seiner Hand – Fest stets und treu den Stab in seiner Hand* dienen dazu, die Humorstimmung nicht zu verlieren und die Erwartung anderer witzigen Ausdrücke aufrechtzuerhalten. Der Marschall und sein Verhalten werden dann durch den ‚hyperbolischen Tropus' ironisch gelobt («*Und hält dabei gar imposant / Den Marschallstab*», «*Jetzt nimmt er seinen Tropenhut, / Ei, ei, der steht ihm gar zu gut»*). Unter anderen stellt das falsche Lob einen Nebenzweck der ironischen Äußerung nach Barbe dar.

Die Verspottung wird ebenfalls durch die schematische Markierung des ‚ironischen Echos' verstärkt, d.h. die ‚Wiederholung' von besonderen Ausdrücken, die dem Leser bekannt sind. Der Refrain «*Fest stets und treu den Stab in seiner Hand»* ist eine deutliche ‚Parodie' auf die inoffizielle preußische Nationalhymne *Die Wacht am Rhein,* deren Kehrreim *Fest steht und treu die Wacht am Rhein* wiedergenommen und umgearbeitet wird. Im Gegensatz zu anderen Texten, die meistens die ‚Auslassungspunkte' als typographische Markierungen der Ironie benutzen, tritt hier der ‚Bindestrich' als ‚Steigerung' von der Schlusspointe, indem er das ‚ironische Echo' mit der übertriebenen Erzählung von Marschalls Tageslauf vorbereitet.

Drauf wieder Arbeit bis zur Nacht!

[396] Kühn V. (2001a). 36-37; s. Anhang S. 171.

Wenn alles schläft, schleicht er noch sacht
An eine Stätte eng und still,
Wo endlich er ein Mensch sein will,
Und hält dabei gar imposant
Den Marschallstab in seiner Hand –
Fest stets und treu den Stab in seiner Hand.

Booths Rekonstruktionsschritten der Ironie folgend ist die wörtliche Bedeutung einem ‚alternativen Sinn' zuzuschreiben. Im Marschallstab steckt z.B. deutlich eine sexuelle Anspielung, die die fragwürdige Persönlichkeit des Marschalls und seine übertriebene Hingabe an die Kaiserarmee lächerlich macht. Daraus folgt eine merkwürdige ‚Karikatur' des Oberbefehlshabers, die dem Kabarett-Verfahren der Parodie korrespondiert. Zusätzlich zu ‚Steigerung' und ‚Pointe', die zur Komik der meisten Texte beitragen, ist hier auch die ‚Gattungsvermischung' zu bemerken. «*Ward einstmals in den Krieg gesandt / Ein Marschall hin nach fernem Land*» erinnert an die Eröffnungsformel des Märchens, dessen typische Stimmung im Kontrast zur Brutalität und Grausamkeit der Tatsachen steht.

4.4 Leo Greiner: *Scharfrichter-Lied*

Greiner war Lyriker und Theatermann und gehörte zur Gründer-Elf der Münchner scharfzüngigen Gruppe. Unter seinem Scharfrichtername Dionysius Tod[397] schrieb er 1901 die berühmte Eröffnungs-Hymne des Künstlerkabaretts, die zusammen mit dunkleren tänzerischen und musikalischen Elementen gesungen wurde. Bei der Eröffnungsvorstellung der *Elf Scharfrichter* sang die Mannschaft in blutroter Henkerstracht und Henkermasken und tanzte mit einem geschulterten Beil um einen schwarzen Richtblock. Bei der Prämiere am 12. April 1901 wurde die Hymne auf der Bühne in Schwabings Türkenstraße vorgetragen[398]. Der Autor persiflierte den Stil verschiedener älteren Autoren wie Heinrich Heine oder Rainer Maria Rilke[399] und zielte darauf ab, ein Gefühl von Antibürgerlichkeit im

[397] Rösler, W. (1980). 86.
[398] Kühn, V. (2001°). 41.
[399] Kemp, J. (2017). 316.

Eröffnungsgesang der *Elf Scharfrichter* hervorzurufen. Zwischen den Zeilen lässt das Gedicht die typische Stimmung der Opposition gegen die gesellschaftliche Realität hervorscheinen und deswegen symbolisiert es einen starken Protest gegen die Zeit.

Erbauet ragt der schwarze Block,
Wir richten scharf und herzlich.
Blutrotes Herz, blutroter Rock,
All unsre Lust ist schmerzlich.
Wer mit dem Tag verfeindet ist,
Wird blutig exequieret,
Wer mit dem Tod befreundet ist,
Mit Sang und Kranz gezieret. […][400]

Mit *blutrotem Herz* und *blutrotem Rock* stellen sich die *Scharfrichter* dem Publikum vor und gestehen die Absicht, *scharf* und *herzlich* zu richten. In diesem Fall tritt die Ironie mit dem Thema des *Thanatos* in Verbindung. Wörter wie *blutrot, Block, blutig, Tod, Nacht, Schatten* gehören zu einem bestimmten erkennbaren Wortfeld und sie schaffen eine groteske Stimmung.

Ein Schattentanz, ein Puppenspott!
Ihr Glücklichen und Glatten!
Im Himmel lenkt der alte Gott
Die Puppen und die Schatten.
Er lenkt zu Leid, er lenkt zu Glück,
Hoch dampfen die Gebete,
Doch just im schönsten Augenblick
Zerschneiden wir die Drähte! […]

Wie in einem *Schattentanz* vermischt der Autor das Licht und die Schatten, um den Gegensatz zwischen Gutem und Bösem umzureißen und seine inneren Widersprüche zu enthüllen. Wahrscheinlich ist die ganze Welt ein *Schattentanz,* ein *Puppenspott,* in der der *Gott der Welt die Puppen und die Schatten* nach Lust und Laune *lenkt.* Metaphorisch gesehen könnte der Gott der Welt der Kaiser sein, der seine Untertanen, Offizier und Soldaten wie ein Puppenspieler lenkt. Deshalb

[400] Kühn, V. (2001a). 44; s. Anhang S. 174.

zerschneiden die Scharfrichter *die Drähte im schönsten Augenblick.* Das Bild erinnert auch an die mythologische Figur der *Parzen,* die über das Schicksal der Menschen entschieden. Durch den positiv geprägten Superlativ ironisiert der Tropus der ‚Hyperbel' die schwierige Situation der Münchner Künstler, die den Zensurmaßnahmen alltäglich entgegentreten müssen.

In dieser Hinsicht richtet der Refrain den Blick auf die Zensur und die am Anfang des 20. Jahrhunderts ergriffenen Maßnahmen gegen die Künstler. Der Hauptzweck der Kritik wird im Folgenden erfüllt: «*Wer mit dem Tag verfeindet ist, / Wird blutig exequieret, / Wer mit dem Tod befreundet ist, / Mit Sang und Kranz gezieret*.». Da der Autor selbst ein Mitglied der *Elf Scharfrichter* ist, vergleicht er sie mit dem Licht in der Nacht. Mit ihren Fackeln *leuchten* sie «*dem, was rasch verfällt, / Was kaum ein Tag im Licht erhellt*». Die schematische Markierung des ‚ironischen Echos' («*Wie Rausch verrinnt der bunte Sand / der Zeit*») erinnert außerdem an das *Bunte Theater,* das im Vergleich zu den Elf Scharfrichtern schon veraltet und charakterlos erscheint. Diejenigen, die sich mit den Elf Scharfrichtern verfeindet haben, werden «*exequieret*»; während diejenigen, die mit den tödlichen kaiserlichen Zensurmaßnahmen befreunden, «*gezieret*». Dennoch ist eine weitere verhüllte Bedeutung möglich: diejenigen, die sich gegen die Entscheidungen des Staats stellen, werden getötet; währen diejenigen, die die Zensurmaßnahmen und die Strafen klaglos annehmen, werden gelobt.

Aus diesem Schattenspiel, wo Gutes und Böses sich miteinander vermischen, ergibt sich ein tragikomisches Bild der Münchner Künstler. Sie übertreiben bis zum Bürgerschreck die vom Reich durchgesetzten Maßnahmen, indem sie den Tod selbst repräsentieren, ohne dabei auf eine komische Wendung zu verzichten. Nach Barbes Hinweise treten hier Selbstironie und Kritik an der Obrigkeit als Zwecke und ‚Opfer' in Verbindung.

4.5 Otto Julius Bierbaum: *Im Schlosse Mirabel*

Musik: Hans Richard Weinhöppel; James Rothstein[401].

Als Lyriker und Erzähler bekannt gehört Bierbaum zu den berühmtesten Autoren der frühen Kabarettszene. *Im Schlosse Mirabel* erschien schon 1896 im *Simplicissimus*[402], später wurde der Text auch mit der neuen Vertonung von Rothstein auf der Bühne des *Bunten Theaters* inszeniert. Im Programm der *Elf Scharfrichter* wurde 1901 das kirchenkritische Lied zum ersten Mal vorgestellt; es handelt sich um das einzige Lied aus dem *Scharfrichter*-Repertoire, das die Kirche aufs Korn nimmt. Die Hauptfigur ist der Erzbischof von Salzburg, der eine ausschweifende Leidenschaft für die *schönen Jungfräulein* hat. Dadurch, dass er «*die schnöden Ketzer / An glühende Öfen»* anbindet, *erkühlt* er *vom Liebeshitzen* am See. Eines Tages wird er gefangen und deshalb muss er sein Schloss verlassen.

Ausschlaggebend für eine Rekonstruktion der Ironie ist der Kontext, aus dem das Lied herauskommt. Neben politischen Themen stellte die in Bayern einflussreiche katholische Kirche ein Angriffsziel des Schwabinger Kabaretts dar. Aufgrund der Zensurmaßnahmen wurden jede an der Kirche und seinen Vertretern geäußerte Kritik und die Verleumdungsdarstellung der heiligen Sakramente wie Ehe und Beichte bestraft. Deswegen kam 1901 eine Debatte darüber auf, ob es gefährlich sei, eine Frau mit einem unverheirateten Priester allein im Beichtstuhl zu lassen[403]. Es ist wahrscheinlich, dass das Gedicht von diesem moralistischen Angriffspunkt beeinflusst wurde. Sicher ist es, dass es mit dem gesellschaftlichen Problem der Zölibat zu tun hat. Das von der katholischen Kirche durchgesetzte Zölibat stand in Widerspruch zu den Idealen der Schwabinger Bohemiens, die die Unterdrückung des Sexualbetriebs als unnatürlich betrachteten.

[401] Kühn, V. (2001a). 260. (James Rothstein vertont den Chansontext noch einmal für das *Bunte Theater.* Interpreten des Chansons werden nicht erwähnt. Wahrscheinlich wurde das Lied den bei den Abenden anwesenden Interpreten gegeben).
[402] *Simplicissimus* (1896), Jhrg. 1, Heft 3 (online verfügbar unter: https://shorturl.at/Z0NeX. Letzter Zugriff: 26.05.2024) 3.
[403] Kemp, J. (2017). 311.

Der Erzbischof von Salzburg,
Ein gar ein stolzer Mann,
Der liebt die schönen Jungfräulein
Und sieht sie freundlich an.
Er streichelt sie am Kinne,
Tut ihnen gar nit weh,
Es herrscht Frau Venusinne
Im Schlosse Mirabel, juchhe,
Im Schlosse Mirabel.

Der Erzbischof von Salzburg,
Ein gar ein strenger Mann,
Der bindet die schnöden Ketzer
An glühende Öfen an,
Und läßt sie weidlich schwitzen;
Dieweil erkühlt am See
Er sich von Liebeshitzen
Im Schlosse Mirabel, juchhe,
Im Schlosse Mirabel. […][404]

Die Geschichte des Schlosses Mirabell beginnt 1606, als der Erzbischof Wolf Dietrich es seiner Gefährtin schenkte[405]. Das ‚ironische Echo' auf einen geteilten Wissenszusammenhang bereitet den Leser vor und erzeugt eine Erwartung. Die ‚hyperbolisch' positive Beschreibung des Erzbischofs «*Ein gar ein stolzer Mann», «Ein gar ein strenger Mann», «ein großer Kleriker»* steht im Widerspruch zur wirklichen Meinung des Autors. Außerdem betont der Autor durch das wiederkehrende homophone Lautspiel *weh – wehe – Wehe – weh!* die Schwierigkeit hervor, in der der Kleriker sich selbst geraten hat.

Die Korruption des Klerus ist dann von ‚morpho-syntaktischen Negationen' betont «*O wehe, was geschah, / Traktieret nicht mehr Minne, / Traktiert Dogmatika*», «*Es soll ein großer Kleriker / Nicht zu den Mädchen gehen*». Das Lied endet mit einem Parallelismus zwischen Kleriker und Ketzer, die vom Erzbischof verbrannt

[404] Kühn, V. (2001a). 49-50; s. Anhang S. 177.
[405] Mehr Infos dazu unter https://www.stadt-salzburg.at/historischeratlas/mirabell.htm (letzte Einsicht: 14.05.2023).

werden. Die Mädchen *blühen für die Leien* und *sogar für Ketzer,* aber der Erzbischof kann nicht auf die weibliche Begleitung verzichten.

Außerdem könnte der Titel eine Doppeldeutigkeit enthüllen, wenn man eine Elision des Verbs vermutet, es könnte nämlich heißen, dass das Fräulein Mirabelle sich im Schloss zusammen mit dem Erzbischof befindet. Dadurch, dass Bierbaum die Figur der Sittlichkeitsapostel herabsetzt, greift er das nur scheinbare Sittlichkeitsgefühl der Kirche und ihre Heuchelei an.

Anders äußert sich Bierbaum in seinem anderen Lied, d.h. *Der lustige Ehemann*[406]. Mit Leichtsinnigkeit und Frivolität verspottet der Autor im Eröffnungsprogramm des *Überbrettl*s die Figur des Bourgeois bzw. des lustigen Ehemannes und seine Gleichgültigkeit gegenüber der *Welt, die da draußen* ist. Durch das Verfahren der ‚Irreführung' lässt Bierbaum seinem Publikum glauben, dass es um ein lustiges harmloses Gedicht geht. Die schematischen Markierungen der ‚ironischen Wiederholungen' im Refrain, die ‚onomatopoetischen' *ad hoc* Wortkomposita wie *Ringelringelrosenkranz, Klingklanggloribusch* und die ‚syntaktische Negation' «*Die Welt, die ist da draußen wo, / Mag auf dem Kopf sie stehn! / Sie intressiert uns gar nicht sehr, / Und wenn sie nicht vorhanden wär, / Würd's auch noch weiter gehn*» dienen dazu, das politisch sorglose Bürgertum zu verspotten. Der Tanzrhythmus und die Glockenklänge unterstützen die Begeisterung des Publikums und verschleiern die Kritik.

Lied in der Nacht[407] ist hingegen ein melancholischer Text im Volksliedton. Die gesungene Lyrik erzählt von einem Mann, der durch die *Straßen der Nacht* wandert. Im Eröffnungsprogramm der *Elf Scharfrichter* inszeniert Bierbaum die Machtlosigkeit und die Hoffnungslosigkeit gegen die Zensur und die moralischen Beschränkungen. «*Blüten / Hüten / Dicht es ein: / Dort möcht ich zu Gaste sein*». Der Wanderer erblickt ein *Haus in Grün,* das farbensymbolisch die Hoffnung darstellt, wo er *zu Gaste sein möchte.* Die fast homophonische Beziehung

[406] Kühn, V. (2001a). 27-28; s. Anhang S. 168.
[407] Ebd. 58; s. Anhang S. 181.

zwischen *Blüten* und *Bluten* lässt an das Kabarett der *Scharfrichter* denken. Anstatt von Blüten dicht gehütet zu sein, könnte das Haus von Bluten gehütet sein. In diesem Zusammenhang könnte die Markierung des ‚ironischen Echos' sich auf die blutrote Gruppe und ihre blutigen Exekutionen beziehen.

4.6 Richard Dehmel: *Erntelied*

Musik: Leonhardt Bulmans, Interpret: Hans Dorbe[408]

Richard Dehmel war ein Lyriker und Dramatiker, der durch seine sozialkritischen Texte auf der *Überbrettl*-Bühne und bei den *Elf Scharfrichtern* sehr bekannt wurde. Dehmel wird als eine der größten deutschen Lyriker betrachtet, deren Werke von Pathos und von einer besonderen lyrischen Introspektion gekennzeichnet sind[409]. 1901 sang er sein schon 1895 verfasstes *Erntelied* im Programm der *Elf Scharfrichter*. Das Lied zeichnet sich durch einen zwingenden Rhythmus und eine klare bildende und sozialkritische Sprache aus: Dehmel betrachtete seine Gedichte «immer als soziales Amt»[410]. Trotz aller Zurückhaltung ist hier ein besonderes Unbehagen des Volkes («*Viel arme Leute schrein nach Brot*») zu spüren, das einem Revolutionsgeist vorausgeht. In Dehmels sozialkritischen Texten werden Kapitalismus, Spießbürger- und Beamtentum kritisiert.

Es steht ein goldnes Garbenfeld,
Das geht bis an den Rand der Welt.
Mahle, Mühle, mahle!

Es stockt der Wind im weiten Land,
viel Mühlen stehn am Himmelsrand.

[408] Kühn, V. (2001a). 261.
[409] Köpping, Walter (1963): *Zum 100. Geburtstag von Richard Dehmel. In Arbeit ist aller Kultur Anfang. Das neue Grundsatzprogramm des DGB sollte daran nicht vorübergehen, Jg. 14. 674.*
[410] Ebd.

Mahle, Mühle, mahle!

Es kommt ein dunkles Abendrot,
viel arme Leute schrein nach Brot.
Mahle, Mühle, mahle! […][411]

Wiederholt wird das Bild vom Volkssturm[412], deren Stimme einen beschwörenden Stabreimspruch schreit «*Mahle, Mühle, mahle!*». Das volkstümliche Motto wiederholt sich im Verlauf des ganzen Textes und seine Aussage wird durch die vorherigen vierhebigen Paarreime bekräftigt («*goldnes Garbenfeld* / *Rand der Welt*», «*dunkles Abendrot / schrein nach Brot*»). Die aufeinanderfolgenden Versen, die an den Balladenstil erinnern, klingen wie die Etappen eines Vorgangs, der von der tragischen Situation des Schreies nach Brot bis zur Wunscherfüllung «*es wird kein Mensch mehr Hunger schrein*» führt[413]. Sofort wird es klar, dass die bukolische windstille Landschaft in Widerspruch zur stürmischen Verzweiflung der Hungrigen steht. Das bukolische semantische Feld *Garbenfeld, Wind, Felder* kontrastiert mit dem grotesken Bild des Hungers, des Schreies und des Sturms, als ob es eine wiedersprechende Gattungsvermischung gäbe.

Das Wortspiel des Refrains steht hier im Mittelpunkt der humoristischen Stimmung des Liedes. Laut- und Bedeutungsübereinstimmungen der Imperativkette erinnern an die langsame anstrengende Tätigkeit der Bauer, die metaphorisch jeden Tag wie eine Mühle mahlen müssen. Zudem ist eine Inkongruenz zwischen dem Titel und der Thematik des Hungersterbens zu bemerken. Die *Ernte* bezeichnet beide Mähen und Feldfrüchte, aber das Wort steht sinnbildlich auch für den Ertrag der eigenen Arbeit[414], der aber am Ende

[411] Kühn, V. (2001a). 56; s. Anhang S. 180.
[412] Kemp, J. (2017). 306.
[413] Salvan-Renucci, François (1993): *Lautes und leises Sprechen bei Richard Dehmel.* In *Cahiers d'Études Germaniques.* numéro 25. La poésie dans les pays de langue allemande. Actes du Colloque Université de Provence – 4 et 5 décembre 1992. 57. (https://www.persee.fr/doc/cetge_0751-4239_1993_num_25_1_1251. Letzter Zugriff: 30.05.2024).
[414] Wahrig-Burfeind, Renate (2011): *WAHRIG Deutsches Worterbuch*. *Mit einem Lexikon der Sprachlehre.* 9. vollständig neu bearbeitete und aktualisierte Auflage. Gütersloh/ München: Zanichelli/ Bertelsmann. 470.

hinweggefegt wird. In dieser Hinsicht beendet das Lied mit einer stark geprägten ironischen ‚Pointe':

Es fegt der Sturm die Felder rein,
Es wird kein Mensch mehr Hunger schrein.
Mahle, Mühle, mahle!

Die Feldfrüchte werden vom Sturm gefegt, sodass *kein Mensch mehr Hunger schrein* wird. Die tragische Situation scheint, die einzige mögliche Lösung zu sein. Durch den schematischen Hinweis der ‚syntaktischen Negation' wird das Verhungern ironischerweise betont. Wenn der Sturm kommen wird, wird niemand mehr nach Brot schreien. Sowohl die armen Leute als auch das Bürgertum werden verhungern. Die ‚Folgerungskette' innerhalb des Textes wird immer deutlicher und sie wird zum Schluss satirisch bearbeitet. Gegenstand der Kritik könnte das Bürgertum sein, das sich dem Volk überlegen fühlt. Die Arbeitende werden als Objekte betrachtet, die für die Wohlstandsgesellschaft ausgenutzt werden.

Leisere Verse wählt Dehmel in seinem anderen Lied *Im Spelunkenrevier*[415] aus. Im Eröffnungsprogramm des *Überbrettl* unterhält die Stimme von Bozena Bradsky[416] mit diesem Lied das Berliner Großstadtpublikum. Da Dehmel selbst ein Kabarettist war, trat er oft in Spelunken auf. *Die traurigen vier sangen und spielten,* das *Biljard* ist *blaß und krumm* und es riecht nach *Kaffee, Branntwein* und *Bier.* Eine witzige ironische Analogie beschließt das Lied. Während der Vater und seine Töchter spielen, geht die dritte Tochter, nämlich *die Tellermarie,* mit dem Teller herum. Wie Booth bestätigt, könnte hier einen Widerspruch zwischen den wirklichen Glauben des Autors und seinen ausgedrückten Meinungen zu bemerken sein. Der Leser achtet danach auf eine ‚direkte Warnung in der Stimme des Autors', um die humoristische dahinterliegende Absicht zu rekonstruieren.

[415] Kühn, V. (2001a); s. Anhang S. 167.
[416] Sie war als Tänzerin und Sängerin bekannt. Das Duett *Der lustige Ehemann* mit Robert Koppel ist ihr berühmtester Auftritt (Budzinski, K. (1961). 18).

4.7 Heinrich Lautensack: *Der Tod singt*

Musik: Leonhardt Bulmans; Interpretin: Marya Delvard[417]

Als Mitglied der *Elf Scharfrichter* verfasste Heinrich Lautensack für die Gruppe viele melancholische und besinnliche Texte. Als Anhänger der Dekadenz-Bewegung behandelten die Scharfrichter auch Tod, Mord oder Selbstmord[418] als Themen. In der Vertonung von Leonhardt Bulmans wurde das ausdrücklich fürs Kabarett geschriebene Chanson *Der Tod singt* zu einer Glanznummer von Marya Delvard, die das Chanson halb gesummt, halb gesprochen im Jahr 1901 vortrug. Bei der Aufführung trat auch ein Schauspieler auf, der als Nachtwächter im Kreise auf der verdunkelten Bühne herumwandelte[419].

Löscht aus –
Zuviel des Licht und Weins –
Und träumt von Sinn und Ziel des Seins!
Und einer träumt sich kalt und bleich
Und ist am Morgen im Himmelreich …
Löscht aus. […][420]

Der personifizierte Tod befiehlt den Kabarettisten bzw. den Scharfrichtern, alles auszulöschen und anstatt an die blutige Vitalität des Kabaretts zu denken, *von Sinn und Ziel des Seins* zu träumen und endgültig vernünftig zu werden. Der Tropus der ‚Hyperbel' hebt die Ironie des Befehls hervor: da der Autor für das blutrotes Team schreibt, kann er unmöglich glauben, dass es ein *Zuviel des Lichts und Weins* geben könnte. Die typographische Markierung der ‚Auslassungspunkte' und ‚anderer Interpunktionszeichen' bzw. Bindestriche am Ende der Verse schaffen eine Pause im Gespräch, die zur Erwartung einer ‚Pointe' beitragen. Tatsächlich verstärkt die morpho-syntaktische Markierung des ‚Ausrufs' («*träumt von Sinn und Ziel des Seins!*») den ironischen Vorwurf.

[417] Rösler, W. (1980). 95.
[418] Kemp, J. (2017). 344.
[419] Rösler, W. (1980). 89.
[420] Kühn, V. (2001a). 60; s. Anhang S. 182.

Löscht aus –
Und faltet die armen Händ
Und betet - just wie ihr beten könnt!
Und morgen steigt ein Licht herab
Und morgen legen wir ihn ins Grab …
Löscht aus.

Die schematische Markierung der ‚ironischen Wiederholung' *löscht aus* und die anaphorische Wiederholung der koordinierenden Konjunktion *und* trägt zu einem wiederkehrenden, langsamen und erschöpfenden Rhythmus bei. Obwohl die Künstler *die armen Händ falten und beten,* kommt *morgen* der Tod, um sie ins Grab zu legen. Die Zeitangabe *morgen* wird durch die morpho-syntaktische Markierung der ‚Topikalisierung' akzentuiert, als ob sie keine Hoffnung mehr hätten. Umso mehr ironisiert der Autor über die Tatsache, dass die Scharfrichter nicht beten können («*Und betet – just wie ihr beten könnt!*»). Der ‚Ausruf', der ‚Bindestrich' und das Adverb *just*[421] unterstützen die humorvolle Bedeutung der Äußerung.

Den Rekonstruktionsschritten zufolge ist die ‚wörtliche Bedeutung des Titels' abzulehnen. Aus dem Kontext könnte der Tod als die Personifizierung des Kaisers interpretiert werden. Unter diesen Umständen lautet die Aufforderung «*Löscht aus*» wie ein kaiserlicher Befehl, der einen Kontrast zwischen einer oberflächlichen Bedeutung und einem tieferen Sinn andeutet.

4.8 Rudolf Bernauer: *Und Meyer sieht mich freundlich an*

Musik: Leo Fall, Interpret: Josep Giampietro[422]

Bernauer war einer der erfolgreichsten Schlagertexter des deutschen Kabaretts. Der Schriftsteller, Schauspieler und Theaterleiter gründete 1901 zusammen mit Carl Meinhard das Kabarett *Die Bösen Buben,* für das er die meisten Texten

[421] Aus dem Latein „mit Recht, gehörig" (Wahrig-Burfeind, R. (2011). 797) ironisiert das Adverb die Tatsache, dass sie eigentlich nicht beten können.
[422] Kühn, V. (2001a). 262.

schrieb und spielte. Dort wurde 1902 Meyers Geschichte vom Berliner Star Josef Giampietro frivol und keck vorgetragen. Das Lied wurde sofort zum Kabarett-Hit und noch nach fünfundzwanzig Jahren von Tucholsky als «das klassische Berliner Couplet» bezeichnet[423].

Am Anfang werden die Ortsangaben und die Figuren der Geschichte beschrieben. Ein Mann, wahrscheinlich ein Bohemien, sitzt in einer Kneipe, um sich sein letztes Geld zu versaufen. Daneben sitzen Meyer, ein Kapitalist, und seine hübsche und vernachlässigte Ehefrau, die Edith. Der Protagonist und Edith *äugeln* nacheinander. Anscheinend nichts ahnend lädt Meyer ihn ein, ein Glas zu trinken. Die ironische Aussage («*Und Meyer sieht mich freundlich an*») wird am Ende jeder Strophe wiederholt und allmählich bekräftigt der Autor die witzige Bedeutung der einprägsamen Couplets. Wenn *der Spaß aus* ist, lädt die Frau der Kabarettist bei ihr ein und sie haben eine sexuelle Beziehung. An der Wand im Rahmen *sieht Meyer* ihn *freundlich an.* Das am meisten verwendete Kabarettverfahren ist hier die ‚Steigerung', die durch aufeinanderfolgende Formulierungen das Lachen hervorruft.

Ich bin sehr bald auf du und du
Mit allen beiden Teilen,
Mit Edith bin ich's immerzu
Mit Meyer nur zuweilen. […]

Der Meyer zahlt, der Spaß ist aus;
Sie spricht mit leisem Munde:
»Besuche mich bei mir zu Haus
In einer halben Stunde!«
Ich helf ihr in den Mantel dann.
Und Meyer sieht mich freundlich an

Es wohnt die Edith hoch tipptopp,
Wie meistens solche Damen;
Und Meyers dicker Wasserkopp
Hängt an der Wand im Rahmen.

[423] Ebd. 64.

Ich tue, was ich tuen kann -
36 Und Meyer sieht mich freundlich an.[424]

Wahrscheinlich kennt der Kabarettist das Ehepaar schon, er ist mit ihnen anscheinend vertraut: mit Edith fußelt er, während Meyer ihn freundlich ansieht. Die ‚ironische Untertreibung' «*Mit Meyer nur zuweilen*» und der anaphorische Mechanismus (*Mit allen beiden Teilen; mit Edith; mit Meyer*), die die Beziehung zu Meyer herabsetzen, könnten auf eine heimliche Beziehung des Protagonisten zu beiden, Mann und Frau. Tatsächlich weiß der Bohemien schon, wo Edith wohnt. Sobald sie das Kabarett verlassen, steigert er die Treppe zu ihrer Wohnung hinauf. Der ‚onomatopoetische Hinweis' *tipptopp* bezieht sich auf den sozialen Aufstieg, den die Künstler nur auf diese Weise erreichen können.

Im Lied werden die drei Haupttypen der wilhelminischen Gesellschaft karikiert. Gegenstand der Kritik sind der bürgerliche Typus, seine Gewohnheiten und seine Lieblingsleidenschaft, nämlich das Geld, oder besser gesagt, *«Kein Debet und viel Kredit»*. Bernauer spielt mit den drei betreffenden semantischen Bereichen, d.h. dem Bereich des Gelds, des Eros und des Alkohols, um die Typen ironisch zu klassifizieren. Die bestimmten Artikel (*der Meyer, die Edith*) unterstreichen dann die wiederkehrenden Merkmale der Persönlichkeiten, die einer deutlichen Sicht auf das hierarchische System der Gesellschaft entsprechen. Während *der Mayer* Kapitalist ist, stellt *die Edith* das erotische Sujet dar, das an die *Femme fatale* des scharfrichterlichen Hohns als provokantes Gegenbild zum Ideal der bürgerlichen Frau erinnert. Dadurch dass sie eine Hymne auf die befreite Sexualität verkörpert, impliziert ihre Figur den größten Kontrast zum wilhelminischen Ideal der unterdrückten und domestizierten Sexualität[425]. Zum Schluss wird der Bohemien

[424] Kühn, V. (2001a). 97-98; s. Anhang S. 186.
[425] Krafft-Ebing, Richard (1892): *Psychopathia sexualis. Mit besonderer Berücksichtigung der konträren Sexualempfindung.* Siebente vermehrte und theilweise ungearbeitete Aufl. Stuttgart; Stein, R. (2007). 51; Kemp, J. (2017). 346 (Krafft-Ebings Schrift entwickelt das Idealbild von der reinen und moralischen Frau, die sich um seinen Mann und die Kinder treu und liebevoll kümmert und sich gar nicht für Sex und Lust interessieren soll. Im wilhelminischen Deutschland wird der weibliche Körper nur durch Euphemismen beschrieben und gleichsam tabuisiert. Die Entsexualisierung der idealisierten bürgerlichen Frau ist im starken Gegensatz zur Figur der Dirne, deren einzige Attribute Sexualität und Körperlichkeit sind).

mit dem Bereich des Alkohols, der Unsicherheit und des Lumpenpacks in Verbindung gebracht. Durch Anspielungen wie z.B. «*meinen Schlund zu taufen», «Das Geld […] Das will ich heut versaufen», «in Wonne schwimm ich»* stellt man sich vor, dass er sich im Alkohol trösten will. Nachdem der Bohemien den ganzen Abend getrunken hat, ist jedoch der Meyer den einzigen *Wasserkopp.*

Da Prüderie und Verklemmtheit die tragende Säule der wilhelminischen Gesellschaft darstellten, herrschte ein reges Interesse an Frivolitäten und Pikanterien, die nur beim Kabarettabend und Varieté erlebt werden könnten. Die Kabarettisten befriedigten also dieses Bedürfnis nach Erotismus, während sie sich gegen das bürgerliche Ideal der Sexualität setzten[426]. ‚Opfer der Ironie' sind hier der Bürger, seine geldorientierte Moral und seine Schamhaftigkeit. Außerdem spielt die Selbstironie des Autors im Hintergrund, da er selbst ein Kabarettist ist.

Aus dem Programm der *Bösen Buben* stellt *Die Minderwertigen*[427] einen anderen Fall von Selbstironie dar. Die *Minderwertigen* sind hier die Vertreter der *Bösen Buben,* d.h. Rudolf Bernauer und Carl Meinhard («*Wir sind zwei Irre, treu und bieder*»). Sie pflegen in erster Linie die Dramenparodie, die sich auf Anspielungen auf aktuelle Ereignisse stützen. Zusammen mit Tilla Durieux[428] und Meinhardt inszeniert Bernauer eine Satire auf die Gerichtspsychiatrie. Drei schematischen Markierungen des ‚ironischen Echos' stellen die Frage der Psychiatrie in den Vordergrund. Der *Paragraph einundfünfzig* und *jede deutsche Irrenanstalt schützt* sie, aber wenn sie *nach Dalldorf* geschickt werden, lässt man sie *nischt draus.* Wenn sie ein Verbrechen begehen, *fahrn* sie *wieder Elektrische ins Irrenhaus*. Die Verfahren der ‚Parodie' und der ‚Gattungsvermischung' spielen in diesem Stück eine bedeutende Rolle. *Die Minderwertigen* greift auf die Struktur des Gebetes zurück, in der der Autor um den Schutz der minderwertigen Kabarettisten und ihrem Psychiater spöttisch betet

[426] Kemp, J. (2017). 342.
[427] Kühn, V. (2001a). 96-97; s. Anhang S. 184.
[428] Sie war eine berühmte Schauspielerin der Weimarer Republik. Am Anfang ihrer Karriere war Tilla Durieux Partnerin des Terzetts *Die Minderwertigen* (Budzinski, K. u. Hippen, R. (1996). 39).

(«*Du guter Himmelsvater / Beschütz die Psychiater! / Ist wer frech, dann verkloppen wir'n, / Haun ihn lahm und taub und blind. / Uns kann keinem nischt passiern, / Weil wir pathologisch sind!*»). Der Titel ist selbst ironisch nuanciert, da Bernauer sich selbst und seinen Bühnenpartner Carl Meinhard in Form von pathologischen minderwertigen Asylpatienten ironisiert. Deshalb ist eine ‚direkte Warnung in der Stimme des Autors' zur Einleitung des Rekonstruktionsverfahren der Ironie hörbar.

Kurz nach dem Schließen des Lokals im Jahr 1905 schrieb Bernauer Couplet- und Chansontexte für das erste mondäne Großstadtkabarett Deutschlands *Roland von Berlin*[429]. Hier sang Claire Waldoff Bernauers unterhaltsames Rollengedicht *Man ist nur einmal jung*[430]. Einem Kabarettist wird mehrmals von seiner Familie und Verwandten vorgeworfen, dass er seine Kräfte für die kabarettistische Institution vergeudet. Die zahlreichen morpho-syntaktischen Markierungen der ‚Diminutivform' geben den Eindruck, dass die Hauptfigur bzw. der Kabarettist ein kleines ahnungsloses Kind ist. *Papachen, Mamachen, Cousinchen* fordern ihn auf, *prüde* und *tugendhaft* zu sein und vor allem seine kindliche Tätigkeit aufzugeben. ‚Syntaktische Negationen', Tropen der ‚Untertreibung' und der ‚rhetorischen Frage' vermischen sich mit ‚ironischen Wiederholungen', ‚Interjektionen' und ‚Ausrufen', um die Figur und die Arbeit der Kabarettisten seitens des neureichen Berliner Publikums ironisch abzuwerten: «*Man ist nur einmal jung / Drum wage ich den Sprung. / So'n bißchen, bißchen Hoppsassa, / Was ist denn da dabei, Papa? / Und ist man grau und alt, / Macht man von selber halt. / Dann ist's vorbei, vorbei, vorbei / Mit der Hoppsassa- / Mit der Hoppsassa- / Mit der Hoppsassassarei!*».

[429] Ebd. 337.
[430] Kühn, V. (2001a).155-157; s. Anhang S. 199.

4.9 Hans Hyan: *Die letzte Nacht*

Musik: Käthe Hyan, Interpret: Hans Hyan[431]

1902 sang Hyan *Die letzte Nacht* im Kabarett *Zur silbernen Punschterrine,* das er selbst 1901 im Berlin gegründet hatte[432]. Er verfasste seine eigene Chansons, während seine Frau die Texte vertonte und ihn auf der Laute begleitete. Meist in Berliner Dialekt erzählte Hyan von Dirnen, Zuhältern, Tagesdieben und Arbeitslosen[433], aber anders als Wolzogen, der aus der Position des Bildungsbürgers sein Mitgefühl für die Unterklassen durchscheinen lassen wollte, ließ Hyan durch eine neue Sprache und Perspektive die Unterschichten sprechen: «Seine Berliner Lieder haben eine eigene Note, die so leicht kein anderer singen kann, eine urwüchsige, echt volkstümliche Kraft»[434]. Deswegen kann er als Begründer des Berliner Milieu-Chanson angesehen werden, zu dessen Entwicklung neben der Tradition der Hinrichtungslieder Wedekinds seine Sammlung von Rinnsteinlyrik[435] beigetragen haben[436]. «[D]er deutsche Aristide Bruant»[437] beherrschte wie sein französischer Vorläufer das großstädtische Argot und durch sozial an das Publikum gewendete engagierte Töne und Beschimpfungen konzentrierte er sich auf die Entrechteten der Gesellschaft.

Die letzte Nacht wird nach dem Bruant-Chanson *A la Roquette*[438] verfasst und es stellt eine der gewagtesten Lieder Hyans dar. Sie berichtet über die letzte Nacht

---

[431] Kühn, V. (2001a). 263.
[432] Budzinksi, K. u. Hippen, R. (1996). 158.
[433] Jelavich, P. (1997). 89.
[434] Stein, R. (2007). 204.
[435] Der Begriff *Rinnsteinlyrik* bezieht sich auf die Rinnsteinkunst, d.h. jene Kunst, die Dirnen- und Landstreicherlieder unverblümt darstellt, gegen die der Kaiser Wilhelm II. wettert. Mit seinen eigenen Wörtern: «Die Pflege der Ideale ist […] die große Kulturarbeit, und wenn wir hierin den anderen Völkern ein Muster sein und bleiben wollen, so muss das ganze Volk daran mitarbeiten, und soll die Kultur ihre Aufgabe voll erfüllen […]. Das kann sie nur, wenn die Kunst die Hand dazu bietet, wenn sie erhebt, statt dass sie in den Rinnstein niedersteigt.». Dem Kaiser zufolge muss die Kunst das Elend nicht noch scheußlicher hinstellen, wie es schon ist, ansonsten versündigt sie gegen das deutsche Volk. (Stein, R. (2007). 230-231).
[436] Rösler, W. (1980). 112.
[437] Kühn, V. (2001a). 108.
[438] 1894 verfasst und vertont Bruant sein Lied, das ins Deutsche vom Verleger und Gründer der Satire-Zeitschrift *Simplicissimus* Albert Langen übersetzt wurde. Für die deutsche Fassung siehe Ruttkowski, W. (2013). 47-49.

eines Verbrechers, der vor seiner Hinrichtung über den von ihm begangenen Mord nachdenkt. Im diesem Fall handelt es sich um eine ‚Travestie'. Im Gegensatz zur Parodie, behält das Verfahren der Travestie den Inhalt eines bekannten Werks - hier *A la Roquette* - bei, aber die Form wird mit einer ironischen oder satirischen Absicht ins Komische verändert. Der tragische Ausgangstext schildert einen ohne Prozess zum Tode Verurteilten, der nachts seiner geliebten Frau einen Abschiedsbrief schreibt. Hyan nimmt das Bild der langen Nacht, des heulenden Volks, der Herren vor der Zelle, der Flennerei, der Begnadigung und des schlaflosen Verbrechers wieder.

Verdammt, nu sitz ick in det Loch
Schon fast ‚n Jahr un janz in Eisen.
Un een Jeständnis hat man doch
Bisher keen Richta konnt entreißen.
Es wa doch mitten in de Nacht …
Wer weeß et denn, de tick die Olle
Mit meinen Schneitling rot jemacht,
Daß mir det Blut spritzt an die Tolle?

Un trotzdem wa die Sache jlatt.
Et hieß, ich kätte ihr geschlachtet --
Der Pebel, der dabei saß, hat
Det Dodesurteil ooch awachtet … […] [439]

Der Leser versteht nicht sofort, ob der Mörder schuldig ist. Nachts denkt er an die Ermordung seiner Geliebte zurück («*Die Olle… och! Jeblutet hat se / Wie'n Schwein … denn fiel se uff mir druff …», «Det Armband, wat ick se jeschenkt, / Det ham ‚s ihr wieder abjenommen*») und nur allmählich wird es klar, dass er den blutrünstigen Mord begangen hat. Auf der lautlichen Ebene trägt der Berliner Argot dazu bei, die Grausamkeit und die Gewalt des Mords zu betonen, wie auch die Aufmerksamkeit auf dem wiederabgenommenen Armband zu ziehen, das den makabren Kontrast zwischen Liebe und Ermordung symbolisiert. Die stark geprägte ‚Dialektnutzung' und die negativ geprägte Umgangssprache (*Olle, Pebel,*

[439] Kühn, V. (2001a); 119-120. s. Anhang S. 195.

Mietze, jeflennt) tragen zur Schilderung der Verbrecherwelt und des Lumpenproletariats bei[440].

Mir jab et doch'n mächtjen Stoß,
Ick dhat man so, als mißt ick lachen …
Na, un heit morjen jeht et los –
Bejnadjung? – Is ja nich zu machen! […]

Die ‚Untertreibung' *Na* und die ‚Interjektion' *ja,* mit der er seinen Unschuld bekräftigt, kontrastieren mit der folgenden makabren Aussage. Rhetorisch fragt er sich nach *Begnadigung,* aber sarkastisch weißt er schon die Antwort.

Das Hinrichtungslied endet in einer makabren Verwirrung, die durch zögernde ‚Auslassungspunkte', ‚Ausrufe' und durch die Assoziation zwischen den Wörtern *Mut* und *Mutter* hervorgehoben wird. Der *Jas* brennt *durch die Jitta* klein und morgen wird er metaphorisch der *Futta* sein («*Wat? ... ick? ... jawohl, ick bin bereit ... / … Herr Paster ... meine Mutter! ... Mutta!!!* …»). In dieser Hinsicht trifft man eine humoristische Anspielung auf den Lebensmittelbereich. Ironisch bestellt der Mörder einen *falschen Hase,* die der Autor durch Sonderzeichen hervorhebt, ein *Bier* und *Zihjarren.* Metaphorisch entspricht der falsche Hase dem Mörder, der im Gegensatz zum Hasen ganz und gar nicht schlau ist. Und was wird morgen von dieser Mahlzeit bleiben? «*Uff morjen: da jibbts »kalten Merder«*». Die Doppeldeutigkeit der Homophonie unterstützt den Humor und das benutzte Adjektiv erinnert bereits an eine Leiche.

Im Berliner Kabarett *Zur silbernen Punschterrine* stellte Hyan mithilfe seiner Frau Käthe die folgenden Lieder vor: *Schutzmannslied*[441]*, Der Einbruch bei Tante Klara*[442] und *Lied der Arbeitslosen*[443]*. Schutzmannslied* ist ein Rollenlied, in dem die Figur des Schutzmannes in erster Person im Mittelpunkt steht. Während er den Verkehr regelt, denkt er über sein Leben nach. Das Lied weist einen

[440] Rösler, W. (1980). 131.
[441] Kühn, V. (2001a). 115-116; s. Anhang S. 191.
[442] Ebd. 117-118; s. Anhang S. 193.
[443] Ebd. 176-177; s. Anhang S. 206.

sozialkritischen Grundzug und vor allem eine «hinterhältig-provokative Verquickung von Verbrecher- und Bürgersphäre»[444] auf. Hyan beschreibt den Typ des preußischen Wachtmeisters, der wegen seiner Unhöflichkeit und seines übertriebenen Diensteifers vom Autor indirekt kritisiert wird. Insbesondere hat er als Schutzmann '*ne eijene Spezialität.* Bei den Künstlern konfisziert er alles, was er findet, und er möchte die *faulen Cabarets* und ihre Stücke voller *Überzoten* schließen. Durch den Tropus der ‚Hyperbel' und die Markierung der ‚syntaktischen Negation' preist er sich selbst («*Von den Verkehr bin ick sehr wichtig / Un bin ooch sonst nich etwa dumm* […] *So bin ick denn der Ordnung Hieter / Und schnauze ooch mal dann un wann / Als Vorjesetzta und Jebieta Den sojenannten Birja an*»).

Besonders interessant ist die Schlusspointe des Coupletgesangs: «*Un wird da Tod mir ooch mal nehmen Von diese Welt, denn kommt geschwind An't Jrab! ... Da kennt ihr es vernehmen, wie durch die Gräser seifzt der Wind*». Der Autor weiß, dass er auf die Wissenszusammenhänge der Leser oder des Publikums zurückgreifen kann und dass, das ‚ironische Echo' verstanden wird. Die im Simplicissimus veröffentlichte Bruno Pauls Karikatur zeigt einen Teufel mit der roten Bulldogge, die sich vom Nordwind schützt. Der wehende Wind wird als der Kaiser dargestellt, der die sittenwidrigen Kabarettisten hinwegfegt[445].

Verdeckte Anspielungen charakterisieren hingegen *Der Einbruch bei Tante Klara*. Claire Waldoff singt die traurige und schockierende Geschichte von Tante Klara, die mitten in der Nacht beraubt und vergewaltigt wird. Bereits im Titel bemerkt man eine gewollte Unklarheit. Der Autor nimmt nur den Einbruch, nicht aber die nur im Text angedeutete sexuelle Vergewaltigung vorweg («*Ach, der Dieb begnügte sich / Nicht allein mit den Moneten, / Tante Klara hat umsonst / Sein Benehmen sich verbeten*»). Die morpho-syntaktischen Markierungen der

[444] Rösler, W. (1980). 131.
[445] *Simplicissimus* (1898), Jg. 3, Heft 37, 289. Wie folgt lautet die Beschreibung der Karikatur: *Es weht ein scharfer Wind von Norden, nur gut, daß wir beide feste Knochen haben, sonst können wir uns den schönsten Rheumatismus holen*. (https://shorturl.at/0M8zz. Letzte Einsicht: 27.05.2024).

‚Interjektion' und des ‚Ausrufs' heben die Überraschung der Tante hervor, wenn sie den Dieb unter ihrem Bett findet. Ironische und groteske Anspielungen auf die sexuelle Sphäre, auf die einsam vergangene Jugend der alternden Tante, auf ihre unbefriedigten Wünsche, zeichnen hier das Bild einer von der Gesellschaft ausgegrenzten Person. *Achtundvierzig lange, bange Jahre* schläft die Tante Klara *allein*, sie hat *sanfte Formen, gefärbte Härchen* und sie hat ihre Jugend nie genossen. Aus diesem Grund *sagt sie zu dem Kerl* «*Nichts als: »Ach, da sind sie endlich!«*».

Die sozialkritischen Töne sind im *Lied der Arbeitslosen* besonders stark. Hyan benutzt eine beißende und spöttische Form der Ironie, weil er die Arbeitslosen durch eine stärkere Kritik an die wilhelminische Gesellschaft schützen will. Sarkastisch geprägte Äußerungen sind an die Reichen direkt gerichtet: «*Die Reichen können schlafen. / Wir suchen Arbeit, weil wir hungrig sind. […] Verdammt nochmal! Wir wollen wissen, / Warum ihr satt seid und wir hungern müssen!*». Statt der frivolen und leichtsinnigen Ironie anderer Kabarettlieder bekräftigen die ‚Interjektionen' und die ‚Ausrufe' den Zorn, die Ungerechtigkeit und die sozialen Ungleichheiten innerhalb des Staats, der durch die bittere Ironie des Sarkasmus verspottet wird.

4.10 Wolli Wolff: *Das Ladenmädel*

Musik: Rudolf Nelson; Interpret: Paul Schneider-Duncker[446]

Der Zahnarzt und Kabarettautor Wolff schrieb *Das Ladenmädel* für das Amüsier-Kabarett *Roland von Berlin.* 1904 wurde das Chanson zum ersten Mal hier vorgetragen und wurde früh zum großen Hit, an dem sogar der Kaiser Gefallen fand. Neben einer Verführungsgeschichte stellt das Chanson auch ein kleines Zeitgemälde des kaiserlichen Berlin am Anfang des 20. Jahrhunderts dar, indem

[446] Kühn, V. (2001a). 265.

sich Erotik und Geschäftsleben vermischen. Im Mittelpunkt stehen der Klassenunterschied zwischen einem Herrn und einem Ladenmädel und ihre unausgeglichene Beziehung.

Sie war in der Leipziger Straße
In einem Modesalon,
Ein Sprühteufel, keck und voll Rasse,
Sie hatte Chic und Façon,
Und eines Tages hat er sie entdeckt
Zufall ließ ihn sie finden,
Sie stand zwischen Spitzen und Seide versteckt,
Am letzten Lager, ganz hinten.
Erst kamen die Blusen und Kleider
Und dann die Jupons voller Plis,
Darauf die Dessous und so weiter,
Und dann, und dann kam sie. […][447]

Der Refrain wiederholt sich in jeweils vier zweizeiligen Versen und variiert in der zweiten Strophe. Die erste Strophe stellt die Einführung und das Kennenlernen zwischen dem Ladenmädel und dem Mann dar; die zweite handelt von der Verabredung und der Vorbereitung; der dritte und letzte erzählt hingegen den Augenblick der Verführung.

Zunächst ist die schematische Markierung des ‚ironischen Echos' zu bemerken. Der Text enthält Wörter wie *Kleider, Jupons, Separée,* die an Wolzogens *Madame Adèle*[448] erinnern. Der Parallelismus zwischen der Kokotte, die Kleider als Geschenk von ihren französischen Liebhabern erhält, und dem Ladenmädel, das mit Mode und Kleidung assoziiert wird, ist deutlich. Wie Wolzogen beschreibt Wolff das Mädel durch französische Wörter, die auch den Klassenunterschied zwischen dem Verführer und dem Mädchen betonen. «*Sie hatte Chic und Façon»* genau wie die Kleidungen, die sie jeden Tag im Geschäft verkauft.

[447] Ebd. 152-153; s. Anhang S. 198.
[448] «Ein Franzos ist nur mein Schneider - / Echt Paris sind diese Kleider. / Und drunter das ist auch kein Quark: / C'est un jupon pour achtzig Mark, / […] Jetzt jede Nacht im Separé / Mit feschen Herren ein Souper!» (s. Anhang S. 163).

Durch die morpho-syntaktische Markierung der ‚Diminutivform' werden die Naivität und die Unschuld des Ladenmädels ebenso wie die Schläue des Mannes hervorgehoben. Er drückt ihr einen *Zettel ins Händchen,* dann wartet er auf sie im lauschigen *Eckchen alleine* und *küßt ihr Händchen galant.* Diese pikanten Histörchen stellen nur eine Variation des «immergrünen Themas Liebe»[449], die immer lebenslustig vom Publikum des *Rolands* genossen wird.

Sie sprach: »Aber bitte, ach nein.«
Die Stimmung war köstlich und wunderbar,
Der Sekt schäumt, sie lachten fröhlich,
Und bei der dritten Flasche war
Er glücklich, und sie war selig.
Erst kamen die Blusen und Kleider
Und dann die Jupons voller Plis,
Darauf die Dessous und so weiter,
Und dann, und dann — kam sie.

Darin liegen das Pikante und die Hauptpointe des Chanson. Der Refrain wird durch den Dreiviertelrhythmus «*Kleider*», «*weiter*» und dessen bedeutungsvollen Unterbrechung «*dann»* bekräftigt[450] und beschleunigt. Die verkauften Kleider stellen nur den Anlass für das erotische Abenteuer dar, das der Mann beabsichtigt. Sobald sie betrunken ist, missbraucht er sie. Im letzten Refrain heben die ‚ironische Wiederholung' und die ‚Steigerung' «*Und dann und dann – kam sie*» einen kurzen pointierten sexuellen Witz hervor. Die sexuelle Beziehung wird durch die typographische Markierung des ‚Bindestrichs' angedeutet, der die dahintersteckende Doppeldeutigkeit ironisch nuanciert.

4.11 Julius Freund: *Donnerwetter, tadellos!*

Musik: Paul Lincke; Interpreter: Josef Giampietro[451]

[449] Kühn, V. (2001a). 142.
[450] Ruttkowski, W. (2013). 85-86.
[451] Kühn, V. (2001a). 265.

Aus der Jahresrevue des Berliner Metropoltheaters, das größte von Richard Schultz gegründete Kleinkunst-Zentrum, trat der Metropol-Star Giampietro in schmucker Uniform und preußischer Verve auf. Die sogenannten Revuen waren eine Art «bombastischen Austattungsshows»[452] mit Stars, Hits und schmissiger Musik. Sie brachten Tagesaktualitäten auf die Bühne, um Diplomaten und Offizier zu unterhalten. Die Kabarettisten parodierten sogar die Vorurteile ihrer selbstzufriedenen Kundschaft aus der großen Berliner Gesellschaft, um sie zu verstärken. Am Ende des ersten Jahrzehntes des 20. Jahrhunderts genoss das Kabarett Anerkennung, sofern es sich auf den kommerziellen und wirtschaftlichen Gewinn beschränkt. Das kaisertreue und patriotische Publikum bejubelte die Kabarettisten, wenn das, was sie lieben, satirisch-parodistisch dargestellt wurde, wie in dem hier behandelten Lied.

Der Theaterdramaturg und Journalist Julius Freund verfasste 1908 den berühmten kriegerischen Hurrah-Refrain *Donnerwetter, tadellos!,* der die Tadellosigkeit des Kaisers durch sein Lieblingsmotto ironisierte. Es ist vielleicht das erfolgreichste Beispiel, das Kritik und Verherrlichung vereinigt. Einerseits handelt es sich um eine schneidige Satire; andererseits können sich die Angegriffenen gelobt fühlen.

Garde, meist sehr exklusiv
Von feudalem Geist
Sieht auf Bürgerpack nur schief,
Weil ihr Grundsatz heißt:
»Adelsprädikat bezweckt,
Daß kein Plebs uns naht,
Völlig wertlos so'n Subjekt
Ohne Prädikat!« […]

Ein Parfüm am Leib,
Das pikant zusammendrängt
Stall und Sekt und Weib!
Der Teufel sitzt uns im Nacken,
Die Weiber leihn uns ihr Ohr –
Man kennt die Liebesattaken

[452] Ebd. 143.

Der Jungens vom Garde du Corps!
Donnerwetter, Donnerwetter, wir sind Kerle!
Frauenandrang manchmal geradezu grandios!
Donnerwetter, jeder Einzelne 'ne Perle!
Also wirklich: Donnerwetter, tadellos![453]

Gleichzeitig lobt das Lied die kaiserliche Armee und ironisiert ihren Prunk. Der Widerspruch zwischen gegensätzlichen Perspektiven unterstütz den Humor des ganzen Textes, der im beliebten Motto des Kaisers *«Donnerwetter, tadellos!»* gipfelt. Die Garde fühlt sich dem *Bürgerpack* überlegen, auch wenn nicht alle Mitglieder *von feudalem Geist* sind. Damit sie edel bleiben, müssen sie sich vom negativ konnotierten *Bürgerpack* und *Plebs* entfernen. Hyperbolisch werden sie mit *völlig wertlosen* Subjekten verglichen, darunter auch die *Weiber*. Noch einmal erscheinen Frauen als Verführerinnen, die die Jungen vom *Garde du Corps* in Versuchung führen. Die Bemerkung, dass der *Frauenandrang* «*manchmal geradezu grandios!»* ist, enthält einen ironischen Widerspruch zwischen der ‚Untertreibung' *manchmal* und der ‚Hyperbel' *geradezu grandios.* In Wirklichkeit werden die Jungen viel weniger bejubelt und von Weiber geliebt, als sie glauben. Im Gegensatz dazu spielen die Reiter die Rolle der *Garde du Corps* für Frauen.

Die zahlreichen ‚Ausrufe' tragen zur humorvollen Beschreibung der Armee bei. «*Stall und Sekt und Weib!»* ist alles, wonach sie hungern. Die ‚Topikalisierung' der Ergänzungen «*In der schneidigen Uniform / Knappheit prononciert! / In der Haltung, in der Form / Schlappheit zart markiert!*» hebt hervor, dass sie sich nicht vom Plebs unterscheiden, auch wenn ihre «*Leistung kolossal!*» ist. Trotz des Dienstgrads ist die Garde knapp und schlapp, ebenso wie das anschauende Volk. Für Ruhm und Portemonnaie, oder umgangssprachlich gesagt für *Moos,* müssen sie inbrünstig beten, weil es «*Viel am Spiel steht!».* Die Inkongruenz zwischen ihrer überlegenen Haltung und ihrer wirklichen Sozialstellung wird durch das stark geprägte Verfahren der ‚Karikatur' deutlich. Einzelne Eigenschaften des Sujets

[453] Ebd. 158-160; s. Anhang S. 201.

werden identifiziert und zum Exzess gebracht, um sie herabzusetzen. Das ‚ironische Echo' auf Kaisers Motto beschließt das prunkvolle Lied, das sich über das davor klatschende Publikum lustig macht.

4.12 Frank Wedekind: *Der Zoologe von Berlin*

Musik und Interpret: Frank Wedekind[454]

Der Lyriker, Kabarettist, Dramatiker und Komponist Frank Wedekind veröffentlicht seine satirischen Gedichte im *Simplicissimus* unter dem Pseudonym Hieronymus Jobs. Bekannt für seine Attacke auf die Prunksucht des Kaisers, bewegte er sich in seinen Liedern von einem ironisch verfremdeten Volksliedton bis zur politischen Satire. Am häufigsten ging er auf den Stil des im 16. Jahrhunderts florierenden Bänkelsangs[455] zurück, in dem die bänkelsängerischen Titel die Zeitungstitel nachahmten[456]. Tatsächlich erinnern Titel wie z.B. *Der Zoologe von Berlin* und *Der Tantenmörder* an Zeitungsberichte, in denen Kriminaldelikte und andere ungewöhnliche Begebenheiten ans Licht gebracht werden[457]. Hier wird das Genre wegen seiner Starrheit verspottet und parodistisch in seiner sprachlichen Drastik und in der Fähigkeit, naiv politische brisante Begebenheiten zu berichten, nachgeahmt.

---

[454] Kühn, V. (2001a). 266.

[455] Vgl. dazu Petzoldt, Leander (1974): *Bänkelsang Vom Historischen Bänkelsang Zum Literarischen Chanson*. Stuttgart: J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung & Carl Ernst Poeschel GmbH.

[456] s. z.B. *Das Lied vom Vatermord im Altenlande; Selbstmord aus Not; Fröhliche Dom-Wanderung; Die schreckliche Blutnacht in Amerika oder Der gestohlene Brautschmuck; Der fidele Orgelmann oder Was geht mich das an* (Riedel, Karl Veit (1963): *Der Bänkelsang. Wesen und Funktion einer volkstümlichen Kunst.* In Hävernick, Walter u. Freudenthal, Herbert (Hrsg.): *Volkskundliche Studien.* Hamburg: Hamburger Museumsverein e. V. 74-113).

[457] Elemente des Bänkelsangs in Wedekinds Lieder sind beispielweise die Namensnennung des Missetäters, genaue Ortsangaben, die zur Authentizität beitragen können, Anrufung des Publikums und eine beschließende Moral oder verschiedene Kommentare des Autors (Rösler, W. (1980). 107). In dieser Hinsicht spricht man von *sekundären Bänkellieder,* die den Bänkelsang als Mittel politischer Karikatur und Verspottung ausnutzen (Petzoldt, L. (1974). 37; Rösler, W. (1980). 108).

1901 trat Wedekind mit *Der Zoologe von Berlin* bei den *Elf Scharfrichtern* auf[458]. Auch in diesem Lied persiflierte Wedekind ironisch den Stil des Bänkelsangs und noch mehr als in anderen Stücken benutzte er die groteske Form der Moritaten, die zur Distanz von der Schilderung der Unglücksfälle beiträgt. Hinter Ironie, Hohn und Groteske verstecken sich politische und aktuelle Anklage, besonders gegen die Zensurmaßnahmen. Nach der Veröffentlichung der Ballade *Im Heiligen Land* (1989) wurde Wedekind wegen Majestätsbeleidigung zu sieben Monaten Haft verurteilt[459]. Aus diesem Grund stellt *Der Zoologe von Berlin* eine deutliche Reflexion über die Verwaltung der Macht und des Rechts im kaiserlichen Reich dar.

Vor der Majestät, das kann ich schwören,
Hegt ich stets den schuldigsten Respekt;
Ja, es freut mich oft sogar zu hören,
Wenn man den Beleidiger entdeckt; […]

Ebenso hab vor den Staatsgewalten
Ich mich vorschriftsmäßig stets geduckt,
Auf Kommando oft das Maul gehalten
Und vor Anarchisten ausgespuckt.
Auch wo Spitzel horchen in Vereinen,
Sprach ich immer harmlos wie ein Kind.
Aber deshalb kann ich von den Schweinen
Doch nicht sagen, daß es Menschen sind. […][460]

Wedekind schildert in der Rolle des Zoologen die Erfahrungen, die er selbst vor dem Richter erlebte. Besonders interessant ist die durch die ‚Hyperbel' betonte widerstreitende Gedankenfolge zwischen dem «*schuldigsten Respekt», «Unbegrenzten menschlichen Respekt!»*, den der Zoologe vor dem Richter hat, und den *ärgsten Bösewichtern*, die gewöhnlich unentdeckt bleiben. Die Inkongruenz

[458] Der Text entsteht bereits im Winter 1898 unter dem Pseudonym von Caspar Hauser als *Simplicissimus*-Beitrag und im Jahr 1901 bearbeitet Wedekind das Lied kompositorisch (Forcht, G. W. (2009). 122).
[459] Ebenfalls wurde Thomas Theodor Heine wegen seiner Karikatur für die *Palästina-Nummer* im *Simplicissimus* wegen Majestätsbeleidigung zu einer sechsmonatigen Gefängnisstrafe verurteilt worden (Ebd.). s. die Karikatur im *Simplicissimus* (1898), Jg. 3, Heft 31, 241 (https://shorturl.at/mIBnt. Letzter Zugriff: 28.05.2024).
[460] Kühn, V. (2001a). 173-174; s. Anhang S. 204.

zwischen dem Gesagten und seiner wirklichen Meinung von den *Staatsgewalten* bewirkt eine ironische Ambivalenz. *Auf Kommando* hält er das *Maul* zu und verachtet die Anarchisten. Das ‚ironische Echo' auf *das Maul* ist eine deutliche Spitze gegen die Zensurmaßnahmen und deren Freiheitsbeschränkungen[461].

Viel Respekt hab ich vor dir, o Richter,
Unbegrenzten menschlichen Respekt!
Lässt du doch die ärgsten Bösewichter
In Berlin gewöhnlich unentdeckt.
Doch wenn Hoch! zurufen ich mich sehne
Von dem Schwarzwald bis nach Kiautschau,
Bleibt gestreift deshalb nicht die Hyäne?
Nicht ein schönes Federvieh der Pfau?« […]

Die Verteidigungsrede, mit der er seine Unschuld beweist, ist voller hinterhältiger Ironie und Anspielungen. Durch ‚morpho-syntaktische Negationen', ‚rhetorische Fragen' und ‚metaphorische Hinweise' auf die Tierwelt impliziert der Zoologe, dass der Kaiser und seine Offiziere wie Tiere sind.

Die Ironie ist auch in der typographisch hervorgehobenen Äußerung Hoch! zu bemerken. Am 15. November 1897 besetzte das deutsche Flottengeschwader die chinesische Bucht von Kiautschou. Das kommende Jahr wurde ein Abkommen über Eisenbahn- und Bergwerkskonzessionen und ein Pachtvertrag geschlossen, der dem deutschen Reich die Hoheitsrechte hier zusicherte und zum Niedergang des chinesischen Kaiserhauses führte[462]. Politische Themen, sei es die satirische Darstellung der Majestät und anderer hochgestellten Persönlichkeiten aus Regierungskreisen oder brisante politische Ereignisse, sind aufgrund der

[461] «*Maulkorb, Maulkorb über alles»* sagt das Spottlied *Reaktion*, das Wedekind 1989 im *Simplicissimus* veröffentlicht. Indem er die Kaiserhymne parodisiert, reagiert er auf das Verbot, die Münchner Satire-Zeitschrift auf Berliner Bahnhöfen zu verkaufen (Hahn, Manfred (1967): *Frank Wedekind. Ich Hab meine Tante geschlachtet. Lutenlieder und »Simplicissimus«-Gedichte.* München/ Wien: Langen Müller. 248).
[462] Forcht, G. W. (2009). 123.

Theaterzensur auf der Kabarettbühne zwar schwer zu realisieren, aber nicht unmöglich[463].

Der Stil des traditionellen Bänkelsangs wird auch in *Der Tantenmörder*[464] nachgeahmt. Das Lied vergleicht die Figur des Bürgers mit der von Verbrechen und Dirnen, die am Rande der Gesellschaft leben. Verbrecher, vom Dieb bis zum Schläger oder Kindsmörder, sind Opponenten der bürgerlichen Gesellschaft und aus diesem Grund sind sie von den Bohemiens sogar gepriesen und positiv repräsentiert[465]. Die poetische Darstellung von Gewalt klingt also wie eine Provokation, deren Inszenierung darauf abzielt, die Bürger zu schrecken und schockieren. Wie eine Reportage beschäftigt sich das Lied mit einer grotesken Form von sexueller Befriedigung[466]. Mit eiskalter Teilnahmslosigkeit und Gleichgültigkeit gesteht der Mörder, dass er seine *Tante* beraubt und *ihr den Dolch in die Därme* gestoßen hat. Der Text ist voller ‚Metaphern', die Geld und Sexualität betreffen. Einerseits stellt die *alte* reiche *Tante* den gierigen Gesellschaftstand dar, dem sie angehörte und der von den Verbrechern angegriffen wird; andererseits spielen einige Versen («*Ich stieß ihr den Dolch in die Därme, […] Und stieß sie ins tiefe Kellerloch*») auf eine sexuelle Vergewaltigung an. Der schwarze Humor wird von unterschiedlichen ironischen Markierungen unterstützt. Die morpho-schematische Markierung der ‚Topikalisierung' («*Nacht war es rings um mich her*») bezieht sich auf die psychische Verfassung des Neffen, der wie *umnachtet*[467] im Rausch ermordet hat; während der Tropus der ‚Hyperbel' den

[463] Die vom Kaiser durchgesetzte Zweckfreiheit der Kunst und die strenge Zensurmaßnahmen wirkten nicht nur auf die Literatur, sondern auch auf die bildende Kunst. S. z. B. Thomas Theodor Heines Karikaturen *Traum eines Majestätsbeleidigers* (von der Titelseite des *Simplicissimus* (1897), Heft 34, 265. https://shorturl.at/yvGHx. Letzte Einsicht: 28.05.2024) und *Wie ich meine nächste Zeichnung machen werde: Ernst ist das Leben, heiter die Kunst* (von der Titelseite des *Simplicissimus* (1898), Heft 34, 265. https://shorturl.at/Lz6Q1. Letzte Einsicht: 28.05.2024). Heine selbst ist in Ketten und von Staatswachen umgegeben dargestellt. Die Zeichnungen untertreiben die Gefährlichkeit der Kunst und ihre unvermeidlich tödlichen Folgen.

[464] Kühn, V. (2001a). 52; s. Anhang S. 178.

[465] Kemp, J. (2017). 334.

[466] Krafft-Ebing, R. (1892) (1900 war die Sexualforschung von großem Interesse. Krafft-Ebing beschreibt in seiner Schrift die sexuellen Perversionen und Abweichungen der damaligen Gesellschaft. Weil die sexuellen Triebe als krankhaft und abnorm gesehen wurden, spielten die Bohemiens sie gegen die bürgerliche Moralvorstellung und Ideologie aus).

[467] Forcht, G. W. (2009). 112.

Parallelismus zwischen der reichen Beute und der schweren Tante hervorhebt («*Das Geld war schwer zu tragen, / Viel schwerer die Tante noch*»). Der Höhepunkt kommt am Ende. Wenn der Mörder sich vom Richter befindet, wird den Stimmungshinweis des Zynismus bemerkbar. Da die Tante so alt und schwach ist, wofür braucht sie das Geld?

Das Lied *Ilse*[468]*,* das im Eröffnungsprogramm der *Elf Scharfrichter* gesungen wurde, setzt die Tradition des Dirnenliedes fort. *Ilse* erzählt die Geschichte eines *Kinds von fünfzehn Jahren,* das ganz früh entdeckt, «*Wie süß der Liebe Freuden sind*». Der Tropus der ‚Hyperbel' («*Des Lebens schönster Lenz ist mein*») unterstreicht die Inkongruenz zwischen ihrer Lage und ihrem wirklichen Gefühlen. Mit ihrer ersten sexuellen Beziehung fängt der *schönste Lenz ihres Lebens* an und sie würde lieber *begraben sein*, wenn sie keinem Mann mehr gefällt. Hier werden Themen wie Missbrauch und Kinderprostitution[469] angesprochen.

Wie in vielen anderen Gedichten, lässt Wedekind hier eine große Lücke in der wilhelminischen Justizverwaltung zwischen den Zeilen durchscheinen, ebenso wie eine gewisse Sympathie für Dirnen, die Wedekind als Künstlerinnen der Liebe und der freien Sexualität betrachtet[470].

[468] Kühn, V. (2001a). 53; s. Anhang S. 179. In Bezug auf Wedekinds Dirnenlieder s. auch Wedekinds *Brigitte B., Galathea, Mein Lieschen, Das arme Mädchen* usw. In Hahn, M. (1967).
[469] Im Hintergrund stand ein Pädophilie-Prozess um den Bankier Sternberg, der in vielen Kinder- und Liebesliedern in der wilhelminischen Gesellschaft angedeutet wurde (Kemp, J. (2017). 310-311).
[470] Im Allgemeinen gilt sie als eine Verführerin und als eine unchristliche und unglaubliche Frau, die die Familien zerstört. Da Dirnen nur mit Sexualität und Körperlichkeit verbunden sind, werden sie zu den Kampffiguren der Boheme (Stein, R. (2007). 157-158).

4.13 Erich Mühsam: *Der Anarchisterich*

Musik: Dieter Süverkrüp[471]; Interpret: Erich Mühsam[472]

Der Schriftsteller, Kabarettautor und Politiker Erich Mühsam formulierte ein Zusammengehörigkeitsgefühl der Boheme mit den Repräsentanten des fünften Stands der Gesellschaft d.h. Lumpen, Ausgestoßen und Verbrecher. Insbesondere identifizierte Mühsam sich mit der Figur des Verbrechers. Er brachte auf der Münchner Brettlbühne *Simplicissimus* eine deutliche Protest gegen die Bourgeoise, die «in erster Linie als Kampfansage der Boheme»[473] zu interpretieren ist. Mühsam, der sehr bekannt für seinen Gefühlsanarchismus war, war ein großer Experimentator vieler Kunstformen, die darauf zielten, die sozialen Beziehungen und die Verwaltung der Macht auf eine neue revolutionäre Weise zu schildern. Nicht nur verweigerte er sich, die Erwartungen und das Geschmack des Publikums zu erfüllen, sondern schlug auch ungewöhnliche Modelle vor[474]. *Der Anarchisterich* betont eine Gemeinschaft zwischen Anarchismus und Bohème, die den Hass gegen alle zentralistischen Organisationen, eine antipolitische Tendenz und das Prinzip der sozialen Selbsthilfe mitteilen[475]. 1907 wurde das Spottlied in Münchner *Simpl* vorgetragen. In Form eines Märchens erzählt Mühsam von einem *Anarchisterich*, der einen *Attentatterich* hat.

War einst ein Anarchisterich,
Der hatt den Attentatterich.
Er schmiß mit Bomben um sich rum;
Es knallte nur so: bum bum bum.

[471] 1995 wird das Gedicht von Süverkrüp vertont. Ob eine musikalische Fassung schon verfasst wurde, bleibt es noch unklar. (S. Süverkrüp, Dieter u. Schwarz, Walter Andreas. *Der Anarchisterich* in Erich Mühsam: Ich lade Euch zum Requiem, Conträr Musik, 1995, cd, Tracknummer 2 https://www.youtube.com/watch?v=Dhu1cOpRKSI&ab_channel=DieterS%C3%BCverkr%C3%BCp-Topic). Ebenso werden die anderen analysierten Gedichten bzw. *Lumpenlied* und *Der Revoluzzer* zu einem späteren Zeitpunkt vertont (Ebd. Tracknummer 15, 17).
[472] Kühn, V. (2001a). 266.
[473] Kemp, J. (2015). 138.
[474] Fambrini, Alessandro u. Muzzi Nino (2006): *A mezzanotte dormono i borghesi: anarchia e cabaret nella Germania del primo Novecento*. Trento: Univ. Degli Studi di Trento, Dip. di Studi Letterari, Linguistici e Filologici (Labirinti Testi, 96). 7-9.
[475] Mokrohs, L. (2018) *Dichtung ist Revolution: Kurt Eisner, Gustav Landauer, Erich Mühsam, Ernst Toller: Bilder, Dokumente, Kommentare*. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet. 8.

Einst kam der Anarchisterich
An einen Schloßhof fürstelich,
Und unterm Rock verborgen fein
Trug er ein Bombombombelein. […][476]

Die Ironie des Textes hängt vor allem von ‚Sprachspielen' ab: Wortmischungen, Alliterationen, aabb gereimte drängende Strukturen und onomatopoetische Bezuge. Der Titel ist voller morphologische und phonologische Ambiguitäten. Der Protagonist ist sowohl anarchistisch als auch hysterisch und aus diesem Grund leidet er unter einem *Attentatterich.* Das Wort *Anarchisterich* erinnert auch an das Verb *riechen,* als ob der Mann pejorativ nach Anarchist riechen würde; während das Wort *Attentatterich* auf die lautliche Ebene an die zerbrochene Bewegung eines Tatterichs denken läßt.

Die ‚onomatopoetischen Verweise' auf die Bombenexplosionen sind im ganzen Text zu finden. Der morpho-syntaktische Hinweis des ‚Diminutivs' *Bombombomelein* und die Trope der ‚Untertreibung' «*Doch sprach er bleich: Volk, höre nur, / ‚s ist eine Bomb-onniere nur»* werten die Gefährlichkeit der Situation ab und kontrastieren mit der offensichtlichen Sorge des Serenissimus. Zudem unterstützen die Wörter *Bombom* und *Bomb-onniere* den Humor, da die Bombe mit einem Bonbon auf die Lautebene assoziiert wird.

Der dem Kaiser angehängte Spitzname bezieht sich auf den Titel der Satirezeitschrift *Simplicissimus,* der sich mit dem volkstümlichen Adelstitel *Serenissimo* durch ein ‚ironisches Echo' vermischt. Durch den ko-textuellen Stimmungshinweis des ‚Registerwechsels' erhebt der Autor die Figur des Kaisers («*Sprach: Omnia nos wissimus, / Und sprach viel weise Worte noch / daß alles rings nach Weisheit roch»*). Das falsche Lob steigert sich innerhalb der zweiten Strophe und erreicht die ‚Pointe' mit der humorvollen Äußerung «*Und schmiss sie Serenissimo / Unter den Rokokopopo*». Das Rokoko stellt eine Stilrichtung dar, die sich durch Eleganz, Luxus und Pracht von anderen Kunstbewegungen

[476] Kühn, V. (2001a). 179; s. Anhang S. 207.

unterscheidet. Aus diesem Grund wird es durch diese Wortneuschöpfung aufs Korn genommen und ausgelacht.

Drum merk dir, Anarchisterich,
Heil dich vom Attentatterich.
Kommst du zu Hofe fürstelich,
Geht's fürder dir für-fürchterlich.

Am Ende wird der Anarchisterich dazu stotternd aufgefordert, sich von diesen subversiven und revolutionären Tätigkeiten zu lösen, bevor ihm etwas *für-fürchterlich* passiert.

1903 ließ Mühsam sein *Lumpenlied*[477] im Kabarett *Die silberne Punschterrine* erklingen. Das politisch-soziales Chanson fokussiert auf das schwierige Leben der Lumpen, das im Widerspruch zum Lebensstil der Bürger steht. Mühsam zufolge sind Verbrecher, Huren, Landstreichen und Künstler «die Bohème, die einer neuen Kultur die Wege»[478] weisen. *Lumpenlied* stellt das Symbol des Bohèmelebens dar, das für ihn einer festen politischen Dimension und einer antibürgerlichen Haltung entsprach. Mit seinen Versen versuchte er, die gesellschaftlichen Bindungen zu durchbrechen und den Menschen am Rande der bürgerlichen Gesellschaft eine politische Stimme zu geben[479]. Im Mittelpunkt des Gedichts steht den Konflikt zwischen der wirklichen Meinung des Autors und dem Gesagte. Obwohl er das Lumpenproletariat schätzt, wertet er durch ‚ironische Äußerungen' die Figur der Lumpen ab (*Wir sind ein schäbiges Lumpenpack; Schnaps im Bauch; wir lernen nur den Neid*») und lobt er die Bürger (*Der Bürger fromm und voll Redlichkeit; er lernte Bibel und Latein; er trinkt Porter und Schampus-Wein*). Wenn er über die Lumpen spricht, benutzt er einen pejorativ konnotierten Wortschatz, der im Gegensatz zu jenem steht, womit das Bürgertum anscheinend bewundert wird. Die

[477] Kühn, V. (2001a). 111-112; s. Anhang S. 189.
[478] Mokrohs, L. (2018). 60.
[479] 1909 setzt Mühsam in München auf die Agitation des Proletariats. Deswegen gründet er die *Gruppe Tat,* die sich an der Ideologie von Landauers anarchistischer Organisation orientiert. Hier versucht er, ein Bohème-Konzept zu entwickeln und das Lumpenproletariat politisch zu unterstützen (Ebd.).

lexikalischen Entscheidungen lassen zwei unterschiedliche Welten erkennen: die Welt der Bildung, der Sittlichkeit, der Redlichkeit einerseits und die der Armut, der Kriminalität und des Alkoholismus andererseits. Die Hauptpointe kommt aber unerwartet am Ende des Gedichts: «*Wo hat der Bürger alles her: / Den Geldsack und das Schießgewehr? / Er stiehlt es grad wie wir. / Bloß macht man uns das Stehlen schwer*.». Die Markierung der ‚Topikalisierung' fokussiert auf das, was der Bürger stiehlt, und die Trope der ‚rhetorischen Frage' stellt die Bürger mit den Lumpen auf die gleiche Ebene. Die Markierung der ‚Untertreibung' betont den einzigen Unterschied: für diese ist es *bloß* schwieriger, zu stehlen.

1907 widmete Mühsam *Der Revoluzzer*[480] der deutschen Sozialdemokratie. Im Münchner *Simpl* vorgetragen plädiert das Chanson für Rebellion und Umsturz. Ein Beispiel von ‚vom Autor proklamierten bekannten Fehler' ist zu bemerken. Wenn Mühsams revolutionäre Kraft betrachtet wird, klingt die anfängliche Widmung ironisch und gibt dem Chanson eine starke politische Färbung. Anstatt die Rechte der Arbeitsnehmer zu verteidigen, entscheidet sich die Partei ebenso wie die Figur des Revoluzzers für eine kompromittierende politische Position, die zu keiner Veränderung führt[481]. Der *Revoluzzer* schützt den Status quo (die Straßenlampen, ohne die *kein Bürger nichts mehr sehen kann*) genau wie die deutsche Sozialdemokratie, die letztlich die Welt mit keiner Revolution ändern will. Er bittet die anderen Revoluzzer durch die Markierung des ‚Ausrufs', dem *guten Leuchtelicht* nichts weh zu tun, *denn sonst spielt er nicht mehr mit.* Die sozialdemokratische Revolution wäre demnach also nur ein Spiel. Die schematische Markierung der ‚ironischen Wiederholung' betont die Inkongruenz zwischen der angesagten Revolution und der Wirklichkeit.

Auch die ‚Sprach- und Wortspiele' (hier z.B. mit dem Wortfeld der Revolution: *Revoluzzer* für *Revolutionär*[482]*, revoluzzieren,* anstatt revolutionieren,

[480] Kühn, V. (2001a). 180-181; s. Anhang S. 208.
[481] 1906 zeigte die Sozialdemokratie die Massenstreiks an. Während der wilhelminischen Zeit distanzierten sich viele Linksradikale von der kompromittieren Politik der Partei, die zur Partei des Opportunismus und der Kompromisslösungen wurde (Siberok, Martin (1982). 92-93.
[482] Wahrig-Burfeind, R. (2011). 1231.

Revoluzzerschritt und *Revoluzzermütze*) sind für Mühsams Sprache charakteristisch.

4.14 Max Mackott: *Polizei-Chanson*

Musik: Richard Francke; Interpret: Max Mackott[483]

Der Kabarettist, Maler und Schriftsteller Max Mackott machte im Jahr 1902 sein eigenes Kabarett *Zur grünen Minna*[484] auf. Um die Zensur umzugehen, wurden die Veranstaltungen als nichtöffentlich deklariert.

1903 erzählte Mackott in seinem *Polizei-Chanson* seine Abneigung gegen den wilhelminischen Obrigkeitsstaat[485]. Der Titel klingt wie eine respektvolle Widmung an die Polizei, aber der Text versteckt unter dem Lob des Kunstverstandes der Schutzmänner und ihrer sorgevollen Arbeit für die Kunst und die Künstler eine beißende und sarkastische Kritik.

Hört o Musensöhne, jetzo meinen Rat,
Denn ein jeder Künstler ihn sehr nötig hat.
Reizet nie durch Leichtsinn unsre Obrigkeit;
Sonst seid ihr verloren dann für alle Zeit,
Der Berliner Schutzmann hat viel Kunstverstand,
Mit den Musen ist er nahezu verwandt.
Schafft ihr neue Werke, denkt euch was dabei,
Sonst – für alles andre sorgt die Polizei.

Wenn du bist ein Maler, nimm dich ja in acht,
Schnell mit dem Gelichter wird Prozeß gemacht
Malst du Nuditäten, denk ans Feigenblatt,
Sonst man dich sehr balde Nummro Sicher hat.

[483] Kühn, V. (2001a). 266.
[484] Selbst der Name *grüne Minna* ist ironisch. Am Anfang wurden festgenommene Personen noch zu Fuß zur Polizeiwache zugeführt. Wegen den erheblichen Risiken und der Dauer der Fahrt wurde 1866 die Gefangenentransportwagen in Berlin eingeführt. Es handelte sich um ein grün gestrichenes später motorisiertes Pferdefuhrwerk, das zum ersten Gefangenentransportfahrzeug wurde. *Minna* ist die Verkürzung des Namens Wilhelmine und steht für die herabsetzende und pejorative Bezeichnung von den Dienstmädchen (Paul, Siegfried (2016). *Die grüne Minna.* Interview verfügbar unter: https://www.polizeihistorischesammlung-paul.de/wissenswertes/Minna/die_gruene_minna.htm. Letzter Zugriff: 30.05.2024).
[485] Rösler, W. (1980). 130.

Des Gesetzes Auge, es entdeckt sehr schnell,
Daß du was vergessen, an bewußter Stell.
Drum mal nie 'ne Venus, noch 'ne Loreley,
Sonst - für alles andre sorgt die Polizei. […][486]

Der Parallelismus zwischen *Musensöhnen, Künstlern, Malern, Bildhauern* und *Dichtern* ist vom Anfang bis zum Ende des Textes ersichtlich. Unter allen Kunstformen ist die Dichtkunst die schlimmste («*Bist du, o Verbrechen, nun ein Dichter gar»*), die die Kabarettisten zu wahren Verbrechen werden lässt. Durch die Apostrophe («*Hört o Musensöhne*») wendet sich der Autor an die Künstler, die seinen *Rat sehr nötig* haben, und warnt sie davor, leichtsinnig zu sein. Wenn sie *durch Leichtsinn* die *Obrigkeit* reizen, sind sie *verloren für alle Zeit.* Kabarettisten werden hingegen aufgefordert, ihre Tätigkeit aufzugeben. Die schematische Markierung der ‚ironischen Wiederholung' des Adverbs *sonst* klingt also in jeder Strophe wie eine Bedrohung. Jedes Mal geht das Adverb einer kleinen ‚Pointe' voraus, die die humoristische Erwartung an das Chanson erfüllt.

Außerdem übertreibt der Tropus der ‚Hyperbel' spöttisch den *Kunstverstand des Berliner Schutzmannes.* Unterstützend ist die morpho-syntaktische Markierung der ‚Topikalisierung' «*Mit den Musen ist er nahezu verwandt»,* die den Berliner Schutzmann fälschlich lobt. Das *Feigenblatt* könnte u.a. auch ein ‚ironisches Echo' auf eine Zeichnung von Thomas Theodor Heine, die 1900 im *Simplicissimus* veröffentlicht wurde[487]. Nach dem Gesetzentwurf ‚Lex Heinze' zum bestehenden Strafgesetzbuch erscheint die Zeichnung als Symbol der Bekämpfung gegen das neue von der Obrigkeit ausgeübte Schamgefühl.

Im Chanson sind viele Überzeugungskonflikte augenfällig. Im Gegenteil zum Gesagten hat Mackott keine Absicht dem Künstler eine gehorsame Befolgung der polizeilichen Gesetze zu empfehlen, ebenso wenig glaubt er, dass die Polizei einen großen Kunstverstand hat. Die humoristische, kontrastive und satirische

[486] Kühn, V. (2001a). 185; s. Anhang S. 210.
[487] Heine stellt ein Paar «Schutzbrille für Reichstagsabgeordnete mit leicht erregbarer Sinnlichkeit» dar, wie die Beschreibung sagt, deren Linsen von zwei Feigenblätter bedeckt sind (*Simplicissimus* (1900), Jg. 4, Heft 49, 391. https://shorturl.at/mfc8s. Letze Einsicht: 27.05.2024).

Stimmung des Chanson verwirklicht sich ganz am Ende: «*Drum laß doch die ew'ge Stückeschreiberei, / Denn die besten Stücke macht die Polizei*». Die hyperbolische Form «*die besten Stücke macht die Polizei*» lässt eine politisch orientierte Ironie durchblicken, die darauf abzielt, den Gegner abzuwerten. Wenn es um Kunst geht, organisiert die Polizei die besten Nummern. Durch das falsche Lob setzt also der Autor die Polizeibehörde herab, indem er durch das Verfahren der ‚Irreführung' scheinbar eine positive Nachricht vermittelt, die aber negativ gemeint wird.

4.15 Otto Reutter: *Der Räuberhauptmann von Köpenick*

Musik und Interpret: Otto Reutter[488]

Der Volksänger und Vortragskünstler Reutter ist ein der größten und vom Publikum beliebtesten Humorist. Er schrieb Texte und Melodien tausender Couplets, die er in seiner berühmten Ein-Mann-Show in den größten Berliner Varietés vortrug. Reutter sprach die Menschen aller Klassen durch seine bürgerlich-humoristischen Couplets an. Sein Erfolg lag an der «Raffinesse, mit der er die Vorstrophengeschichten auf den Refrain hin zuspitzte»[489]. Seine Lieder sind häufig in Berliner Mundart verfasst und seine eigene Bühnenfigur entsprach völlig der humoristischen Nummer. Auf dem Podium war ein ungelenker und fülliger Mann im Frack, mit blauen Kulleraugen und Händen vor dem Bäuchlein[490].

1906 verfasste er *Der Räuberhauptmann von Köpenick* aus einem aktuellen Anlass: der arbeitslose und mehrfach vorbestrafte Schuster Wilhelm Voigt verkleidete sich als preußischer Hauptmann und übernahm das Kommando über zehn Soldaten der Berliner Stadtwache. Er forderte sie auf, ihm nach Köpenick zu folgen und die Stadtkasse im Rathaus zu beschlagnahmen[491]. Mit dieser

[488] Kühn, V. (2001a). 267.
[489] Ruttkowski, W. (2013). 92.
[490] Ebd.
[491] Kühn, V. (2001a). 267.

«Schauerballade» parodierte Reutter Liliencrons *Überbrettl*-Nummer *Die Musik kommt*[492].

Die fünf Strophen beschreiben den ganzen Raub vom Anfang bis zum Ende. Das Volk *wälzt* sich auf den *langen Gassen* und *brausend* nimmt es den *Gefreiten* mit seinen vier Grenadieren auf. Dann kommt der *Herre Hauptmann,* dem die Soldaten von Köpenick gehorchen, ohne Fragen zu stellen. Der Hauptmann geht dann ins Rathaus und stiehlt alles, was er kann, *sogar die Pfenn'ge*. Er wird bei dem Raub nicht gestört, da die Polizei die Leute und sogar den Rendant und den Bürgermeister, *der klügste aller Geister,* draußen zurückhält. Später wird aber der Räuberhauptmann entlarvt und von der Polizei festgenommen. Dennoch ist die Figur des Diebs nicht der Kern. Viel wichtiger ist die Allmacht, die von der preußischen Uniform repräsentiert wird, *ganz gleich, wer auch darinnen steckt*.

Ihr Leute höret die Geschicht,
die ich aus Köpenick bericht,
Sehr kluge Leute wohn'n darin,
Denn Köpenick liegt bei Berlin.
Was dort vor kurzem ist geschehn,
Das hat die Welt noch nicht gesehn.
Was rennt das Volk, was wälzt sich dort
Die langen Gassen brausend fort?
Voran die Grenadiere,
Des Königs Grenadiere.
Auf jeder Seite viere
Und der Gefreite vorn.

Ja, zeigt sich wo ein blanker Knopp,
Nickt man vor Ehrfurcht mit dem Kopp.
Das Köppenicken, das bringt Glück.
Daher der Name Köpenick … […][493]

[492] In der Vertonung von Oscar Straus wird *Die Musik kommt* 1901 im *Überbrettl*-Programm vorgetragen. Die leichten Töne sind eine vermutlich nicht ironisch gemeinte Hymne auf das gute alte Militär (Ebd. 259). Liliencron vergleicht die Prunkhaftigkeit der Musikinstrumente mit triumphierenden Soldaten, die vom *Herrn Hauptmann* geleitet durch die Stadtgassen marschieren Vgl. dazu Karl Heinz Weiers Gedichtinterpretation (https://www.niess.info/buch/pdf/09%20-%20Detlev%20von%20Liliencron/liliencron_die_musik_kommt.pdf. Letzte Einsicht: 29.05.2024).
[493] Kühn, V. (2001a). 206-207; s. Anhang S. 214.

Reutter spricht das Publikum direkt an: «*Ihr Leute höret die Geschicht, / die ich aus Köpenick bericht*». Sowohl die Anredeform als auch das Thema der Couplets erinnern an die traditionellen Bänkellieder des 18. Jahrhunderts, die politische oder gesellschaftliche Handlungen des Alltagsleben bzw. Morde und Raube überlieferten[494]. Die Soldaten, die vermutlich zur Berliner Stadtwache gehören, werden ironischerweise vom Volk *brausend* begrüßt. Metaphorisch könnte der blanke Knopp ein besonderes Machtbild bzw. den Stab eines Marschalls evozieren. Außerdem verstärken Alliterationen und ‚Wortspielen' den Humor. Die Wörter *Knopp - nicken - Kopp* vermischen sich und sie setzen das lustige topikalisierte *ad hoc* Kompositum *Köppenicken* zusammen. Die ironische Folge «*Daher der Name Köpenick ...*» und die offenen ‚Auslassungspunkte' spielen in diesem Fall die Rolle von Humorunterstützungsmechanismen, die den Eindruck geben, mit einer bekannten Form des Witzerzählens zu tun.

‚Ironische Echos' finden sich im ganzen Text. Die Armeemitglieder marschieren am begeisterten Volk vorbei, wie in Liliencrons Gedicht *Die Musik kommt,* in dem die Figuren des Hauptmanns und der Grenadiere ähnlich beschrieben sind[495]. Auch die Soldaten gehorchen blind dem Hauptmann, hier dem Räuberhauptmann. Im Lied werden nicht nur öffentliche Ämter angegriffen, sondern auch die Berliner Leute und deren Hauptfiguren. Durch ‚hyperbolische Mechanismen' «*Sehr kluge Leute woh'n darin», «der Meister - / Der klügste aller Geister, / ein kluger Langerhans»* werden sie ironisch erhöht und also herabgesetzt. Ganz interessant ist die schematische Markierung des ‚ironischen Echos' auf *ein kluger Langerhans,* wodurch der Meister spöttisch mit dem berühmten Berliner Arzt

[494] Petzoldt, L. (1974). 66. S. *Verbrechen und Prozeßberichte; Zeitgeschichtlichen Themen; Volkstümliche Motivik* in *Inhaltliche Strukturen: Themen und Stoffe.* 66-87.
[495] S. z.B. die folgenden Liliencrons Ausdrücke: «*Und dann der Herre Hauptmann», «Und dann die Grenadiere, «Der Grenadier im strammen Tritt».* Entnommen aus Liliencrons *Die Musik kommt* (Kühn, V. (2001a). 18-19).

Peter Langerhans verglichen wird[496]. Außerdem sind die Leute und der Bürgermeister so klug, dass sie sich vom Räuber einfach täuschen lassen.

Und die Moral von der Geschicht:
Die Hauptsach ist der Hauptmann nicht.
Die Uniform verschafft Respekt,
Ganz gleich, wer auch darinnen steckt.
Wo eine Uniform sich zeigt,
Da wird man ängstlich, und man schweigt,
Da wird nur noch »Hurrah!« geschrien.
Ja, eine solche Disziplin,
Die hab'n wir nur in Preußen,
In Preußen, in Preußen,
Wenn alle Stränge reißen -
Stramm hält die Disziplin!

Der Titel weist auf die Hauptfigur des Liedes hin und erweckt eine gewisse Erwartung im Leser. Es besteht aber einen überraschenden Widerspruch zwischen Titel und Textschluss, der zweifellos eine ironische Auswirkung impliziert «*Die Hauptsach ist der Hauptmann nicht. / Die Uniform verschafft Respekt, / Ganz gleich, wer auch darinnen steckt*». Die ‚Topikalisierung' auf die Disziplin spielt am Ende mit einer ironischen ‚Untertreibung' zusammen «*Die hab'n wir nur in Preußen*», als ob die Leute sich rühmen sollten, eine so strenge Disziplin im Vaterland zu haben. Meisterhaft beschließt die ‚Pointe' die Geschichte des Räuberhauptmannes.

Selbstverständlich dienen die ‚ironischen Wiederholungen' *Grenadiere, Hauptmann, Meister, Preußen* dazu, den Humor zu unterstützen und die Schlüsselwörter hervorzuheben. ‚Opfer der Ironie' könnten in *Der Räuberhauptmann von Köpenick* die Berliner Stadtwache, die öffentliche Ämter, aber auch das Volk selbst sein. Aus diesem Grund könnte der Humor sowohl auf der Ebene der Selbstironie des Autors, da er als Berliner ein Gemeinschafts- und Zugehörigkeitsgefühl mit dem Berliner Bürgertum hat.

[496] Paul Langerhans war ein berühmter Berliner Pathologe. Er entdeckte die Zellen, die die Insuline absondern (Schadewaldt, Hans (1982): "Langerhans, Paul". In: *Neue Deutsche Biographie*, 13. 593-594 (https://www.deutsche-biographie.de/pnd118847031.html#ndbcontent. Letzte Einsicht: 29.05.2024).

Die Verfahren der ‚Steigerung' und der ‚Pointe' gehen in seinem anderen Lied *Nicht so laut*[497] Hand in Hand. Die auseinanderfolgenden Strophen steigern die Anspannung des Refrains («*Nicht so laut, nicht so laut, nicht so laut mußt du sein*»). Die Aufforderung *Nicht so laut* bezieht auf unterschiedliche Geräusche, wie z.B. die des Autos, der klassischen Melodien oder des schreienden Mädchens. Die ‚Pointe' stellt hier den witzigen Kontrast dar: die Deutschen sind immer *laut,* außer wenn sie gehört werden müssen. Dann bleiben sie stumm. Zur Unterstützung werden bekannte humorvolle ‚Argumentations- und Folgerungskette' vorgeführt, die ihre ‚Pointe' am Ende haben. Wenn die Deutschen Auto fahren, wenn sie Musik hören, wenn sie Beziehungen haben, wenn sie miteinander streiten, wenn sie feiern, sind sie *so laut.* Durch die Markierungen der ‚ironischen Wiederholung' und der ‚Topikalisierung' («*Nicht so laut, nicht so laut, nicht so laut mußt Du sein*») unterstützt und verstärkt der Refrain den Humor jeder Strophe. Die ‚onomatopoetischen Hinweise' (*Tut, tut; La la; Tatarata; Kling kling; Tsching tsching; Bum bum; Schrumm, schrumm*) spielen eine bedeutende Rolle, vor allem weil all diese Geräusche in der letzten Strophe durch *Pst! Pst!* ersetzt werden. «*Doch in manchen Punkten sind wir, wie man weiß, viel zu leis, / Denn das Reden wäre manchmal zu riskant. […] Auch ich darf nicht alles singen, die Gefahr, die ist enorm - / Sing ich hier ein Wort zuviel, dann sagt ein Mann in Uniform: »Nicht so laut, nicht so laut, nicht so laut mußt Du sein - Denken kannst Du, was Du willst, aber denk's für Dich allein*». Die Markierungen der ‚Untertreibung' und der ‚syntaktischen Negation' verniedlichen das Problem des wilhelminischen Deutschlands, besonders wenn die Texte Politik, Zensur, Tabus behandeln.

[497] Kühn, V. (2001a). 200-202; s. Anhang S. 212.

5. Diskussion der Untersuchungsergebnisse

Prostituierten, naive Mädchen, Lumpen, Verbrecher und öffentliche Ämter bevölkern die Chansons des ganzen ausgewählten Zeitraums und tragen mehr oder wenig stark zum berühmten leichtsinnigen Humor des Kabaretts. Die Analyse weist gemeinsame Eigenschaften der Texte auf. Jedes Stück ist von besonderen Inkongruenzen geprägt und stützt sich auf eine typische wiederkehrende Sprachstruktur. Zahlreiche Couplets verschleiern die Tragik des Lebens durch humorvolle Äußerungen. Viele spöttische satirische Lieder beklagen sich über die wilhelminische Rechtsordnung oder über die öffentlichen Ämter, Hunger und Armut. Die Texte – egal welche Themen sie ansprechen – sind also formal durch einen roten Faden verbunden. Die provokatorische Haltung gegen die Behörde, die Zensur und das kaiserliche Schamgefühl zeichnet sich durch Ironie und oft sogar durch beißenden Sarkasmus oder bissigen Zynismus aus.

5.1 Booths alternative Bedeutungen der inneren Widersprüche

Booths Rekonstruktionsschritte, die den Leser zur impliziten Bedeutung des Autors führen, sind zusammen mit seinen *clues to irony* nützliche Mittel, um Ironie festzustellen. Der Leser muss die wörtliche Bedeutung ablehnen und/oder alternative versteckte Interpretationen finden, die unvermeidlich mit den Glauben des Autors und seinem Kontext verbunden sind. Dennoch sind die beiden Schritte der Ablehnung und der alternativen Interpretation unzureichend. Entscheidungen über die Meinungen des Autors und sein Wissen vom behandelten Thema müssen zusätzlich vom Leser getroffen werden, bevor er die implizite Bedeutung rekonstruiert. Im Folgenden (Tab. 8) ein paar Beispiele der Rekonstruktion:

BEISPIELE: REKONSTRUKTIONSSCHRITTE DER IRONIE		
süß; Des Lebens schönster Lenz; gern begraben sein (*Ilse)*	→ Kinderprostitution, Pädophilie-Prozess	= Kritik an die Justizverwaltung, Respekt gegenüber der Dirne
Respekt; Marschallstab; gar imposant; in seiner Hand (*Der Marschallstab*)	→ Boxeraufstand, Brutalität	= übertriebene Hypokrisie Hingabe an den Kaiser

(Tab. 8)

Zum Beispiel erzählt Wedekinds *Ilse* die Geschichte eines naiven Mädchens, die der *süßen Liebe Freuden* erstmals erlebt. Seit ihrer ersten sexuellen Beziehung beginnt der *schönste Lenz ihres Lebens* und wenn sie keinem Mann mehr gefällt, würde sie *gern begraben sein*. Da sie nur ein Kind ist, sind die wörtlichen Bedeutungen ihrer übertriebenen, nur durch kontextuelle Faktoren erklärbaren Gefühle unmöglich ernst zu nehmen. Wie in vielen anderen Gedichten, lässt Wedekind die Unzulänglichkeit der wilhelminischen Justizverwaltung in der Frage von Missbrauch und Kinderprostitution durchscheinen, ebenso wie eine gewisse Wertschätzung der Prostituierten, die er mit Künstlerinnen der Liebe und der freien Sexualität vergleicht.

Ein weiteres Beispiel ist Engels *Der Marschallstab*, dessen Strophen den Tageslauf des Marschalls berichten. Die Hinweise zur richtigen Lektüre kommen hier eigentlich nicht aus einer Ablehnung der wörtlichen Bedeutung, sondern mehr aus den Vorkenntnissen des Rezipienten über die Meinungen des Autors. In diesem Fall bezieht sich der Text auf ein konkretes politisches Ereignis (S. 98). Die Kenntnisse der Ereignisse erlauben die richtige Einschätzung der Wörter. Gewalt und sexuelle Anspielung sind die dahintersteckenden Bedeutungen, die die heuchlerische Persönlichkeit des Marschalls hervorheben.

5.1.1 Booth und die widersprechende Stimme des Autors

Alle *clues to irony* ereignen sich mit mehr oder weniger Häufigkeit. Direkte Warnungen, z.B. im Titel oder als Stimme des Autors, kommen manchmal vor. Wenn der enthaltene Humor explizit angekündigt wird, wird der Leser in eine positive gute Stimmung versetzt. Am häufigsten ist aber die wahre Bedeutung in dem im Text versteckten Widerspruch zwischen Wort und Wirklichkeit zu suchen. In wenigen Texten werden bekannte Fehler proklamiert; während viele einen Widerspruch zwischen ihrer Bedeutung und den Tatsachen innerhalb des Werkes enthalten. Außerdem kann sich der typische Stil eines Autors ändern, wenn er eine ironisch-parodistische Absicht hat. Zuletzt sind Überzeugungskonflikte zwischen den im Werk geäußerten Überzeugungen und den Meinungen, die der Leser beim Autor vermutet, offenkundig (Tab. 9).

BEISPIELE: BOOTHS *CLUES TO IRONY*
1. Direkte Warnungen in der Stimme des Autors *Der Anarchisterich; Donnerwetter, tadellos!; Die Minderwertigen;* 2. Proklamation bekannter Fehler *Der Revoluzzer; Madame Adèle* 3. Widersprüche zwischen den Tatsachen innerhalb des Werkes *Wiegenlied; Das Ladenmädel; Und Meyer sieht mich freundlich an;* 4. Stilbrüche *Lied in der Nacht; Scharfrichter-Lied* 5. Überzeugungskonflikt *Im Spelunkenrevier; Lumpenlied; Polizei-Chanson*

(Tab. 9)

Zum Beispiel sind *Der Anarchisterich; Donnerwetter, tadellos!; Die Minderwertigen* ironisch nuancierte Titel. Mühsams Neuworterschöpfung lässt sofort an einen hysterischen Anarchisten denken, d.h. Mühsam selbst, und der

Ausruf *Donnerwetter, tadellos!* zitiert und parodiert den vom Kaiser geliebten Ausdruck. Ebenso ironisiert Bernauers Titel *Die Minderwertigen,* den Autor selbst und seinen Bühnenpartner als pathologischen minderwertigen Asylpatienten.

Im Korpus sind nur zwei Beispiele von Proklamation bekannter Fehler. *Der Revoluzzer* beginnt mit einer Aussage des Autors (*Der deutschen Sozialdemokratie gewidmet*), die aufgrund Mühsams Glauben komisch wirkt, weil sein stark revolutionärer Geist sich bekanntlich von der beschworenen Revolution der Sozialdemokratie entfernt. *Der* Revoluzzer ist in Wahrheit ein Lampenputzer der deutschen Sozialdemokratie, der letztlich seine Welt mit keiner Revolution ändern will. Wolzogen schreibt hingegen in seinem *Madame Adèle* einige französische Wörter, um sich über die Analogie zwischen den französischen und den deutschen Künstlern lustig zu machen.

Wiegenlied, Das Ladenmädel, Und Meyer sieht mich freundlich an zeigen dagegen Widersprüche zwischen Titel und Text. Thomas Titel *Wiegenlied* lässt an ein süßes Lied für Kinder denken, in Wirklichkeit ist es aber eine heftige Anklage gegen Untertanen und Soldaten. Beim *Das Ladenmädel* erwartet der Leser die Geschichte eines in einem Atelier beschäftigten jungen Mädchens, aber das Gedicht spielt nur darauf an, was sie unter seinen Kleiden trägt. Bernauers *Und Meyer sieht mich freundlich an* spielt mit der Dummheit und Gleichgültigkeit des reichen Bürgers. Offensichtlich wird der Kapitalist Meyer von seiner Frau betrogen und dennoch sieht er ihren Geliebte freundlich an.

Lied in der Nacht und *Scharfrichter-Lied* zeigen Stilbrüche. Bierbaums *Lied in der Nacht* ist von einem melancholischen Stil geprägt, um die Frage der Zensur in einem anderen Licht zu betrachten; während Greiner den Stil älterer Autoren wie Rilke und Heine persifliert.

Zuletzt sind Dehmels *Im Spelunkenrevier;* Mühsams *Lumpenlied;* Mackotts *Polizei-Chanson* alle Beispiele, die einen Widerspruch zwischen den Meinungen des Autors und dem Gesagte zeigen. Dehmel singt seine Lieder auf

Kabarettbühnen, die er als zerrüttete *Spelunken* ironisch beschreibt. Genauso entspricht die herabwürdigende Beschreibung des Lumpen in Mühsams Lied seiner Meinung gar nicht. Die pejorativ konnotierte Wortwahl hat den Zweck, die Figur der Bürger zu erhöhen und die der Bohemiens abzuwerten. Eigentlich will er aber die gesellschaftlichen Bindungen durchbrechen und den am Rande der bürgerlichen Gesellschaft stehenden Menschen eine politische Stimme geben. Schließlich widerspricht sich Mackott in seinem *Polizei-Chanson,* da er die Leistungsfähigkeit und die Sorgfältigkeit der Polizei ironisch hervorhebt.

5.2 Schematische Markierungen und Tropen

Hier werden die herausgefundenen Ironiesignale mithilfe verschiedener Beispiele besprochen. Im Allgemeinen kommen die schematischen Markierungen und die Tropen als Markierungen am häufigsten vor. Die humorvollen und ironischen Äußerungen werden durch Sprachfiguren und zynische Stimmungshinweise und Registerwechsel verstärkt. Die jeweils besondere Sprachstruktur, d.h. Strophengliederung, Couplets, Kehrreimen, trägt zur humoristischen Stimmung der Lieder bei und sie ermöglicht, ironische Wiederholungen innerhalb der Texte. Die linguistischen Markierungen des Ko-Texts, d.h. Humorunterstützung, Sprachfiguren und Stimmungshinweise ergeben sich als Folge.

Hinweise der Äußerung		
Typographische Markierungen:		
Unterschiedliche typographische Hervorhebungen	(Doch wenn Hoch! zurufen ich mich sehne)	*Der Zoologe von Berlin*
Auslassungspunkte	(Ick bin bereit...)	*Die letzte Nacht*
	(Und morgen legen wir ihn ins Grab…)	*Der Tod singt*

	(Man ist nur einmal jung…)	*Man ist nur einmal jung*
Andere Interpunktionszeichen	(Nervige Hand den Gaul verhält – Leistung kolossal!)	*Donnerwetter, tadellos!*
	(Frühling wird's – dann kommt der Tod!)	*Das Laufmädel*

(Tab. 10)

Unter den ausgewählten typographischen Markierungen (Tab. 10) kommt ein einziger Fall von besonderer typographischer Hervorhebung vor, die darauf abzielt, eine bestimmte Meinung ironisch zu unterstreichen. Auch wenn der Verbrecher in der ganzen Welt Hoch! ruft, bleiben die Sachen im Reich immer gleich (*Der Zoologe von Berlin*). Auslassungspunkte und andere Interpunktionszeichen sind hingegen häufiger. Die Ersten lassen die Ironie in der Luft schweben und vom Leser erst langsam wahrgenommen werden; die Zweiten geben den Eindruck, den Text zu unterbrechen und eine Vorbereitungspause vor einer witzigen Pointe zu schaffen. Zum Beispiel ist der Verurteilte für seine Hinrichtung noch nicht *bereit*, sondern hat davor Angst (*Die letzte Nacht*). Der Bindestrich bereitet die Pointe vor: das Laufmädel wartet für den ganzen Winter auf einen Mann, aber wenn Frühling kommt, dann kommt nur den Tod (*Das Laufmädel*).

	Morpho-syntaktische Markierungen:	
Ausruf	(»Ach! Da sind Sie endlich!«)	*Der Einbruch bei Tante Klara*
	(Stramm hält die Disziplin!)	*Der Räuberhauptmann von Köpenick*
	(Nahm mir eene Olle, Hopsasa, tralala!)	*Die Thronstütze*
	(Schlag doch die Anarchisten tot!)	*Der Anarchisterich*
Fokus Topikalisierung	(Fest stets und treu den Stab in seiner Hand)	*Der Marschallstab*

	(In Wonne schwimm ich)	*Und Meyer sieht mich freundlich an*
	(Nacht war es rings um mich her)	*Der Tantenmörder*
Interjektion	(Oh jeh, o ji, hab nur ka Angst)	*Madame Adèle*
	(Ach, der Dieb begnügte sich nicht)	*Der Einbruch bei Tante Klara*
	(Verdammt nochmal!)	*Lied der Arbeitslosen*
Syntaktische Negation	(Un bin ooch sonst nich etwa dumm)	*Schutzmannslied*
	(Es wird kein Mensch mehr Hunger schrein)	*Erntelied*
	(Traktiert nicht mehr Minne)	*Im Schlosse Mirabel*
Onomatopoetischer Hinweis	(Es knallte nur so: bum bum bum)	*Der Anarchisterich*
	(Stöckelstiefel klippeklapp)	*Das Laufmädel*
	(Nein, ein tipptopp-, tipptopp-, tipptopper)	*Man ist nur einmal jung*
Diminutiv	(Flintchen will Papa und Helm)	*Wiegenlied*
	(Erst küßt ihr Händchen galant er)	*Das Ladenmädel*
	(Mamachen sagte: »Lieber sterben!«)	*Man ist nur einmal jung*

(Tab. 11)

Alle morpho-syntaktischen Markierungen (Tab. 11) außer der Bestätigungsfragen sind vorhanden. Die Ausrufe betonen und verstärken ironisch gemeinte Aussage und die Fokus Topikalisierung lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers auf bestimmte Begriffe. Zum Beispiel heben die Ausrufe das Staunen der Tante (*Der Einbruch bei Tante Klara*) oder die Wichtigkeit der Disziplin (*Der Räuberhauptmann von Köpenick*) hervor. Die Interjektionen, die ein typisches Merkmal der Mündlichkeit darstellen, tragen zu einer expressiven und appellativen Funktion bei. Die Arbeitslosen schreien ihre Verzweiflung (*Lied der Arbeitslosen*), Madame Adèle singt ihre scheinbare Zufriedenheit und die Tante Klara betont ihre Überraschung. Außerdem können die Autoren bestimmte Begriffe ans Licht bringen und belächeln, indem sie dieselbe leugnen. Anstatt Dogmatica zu traktieren, unterhält der Erzbischof sich mit faszinierenden Frauen (*Im Schlosse Mirabel*), oder der Schutzmann überzeugt sich selbst davon, qualifiziert und zuverlässig zu sein

(*Schutzmannslied*). Zahlreiche ironische Spielen basieren auf onomatopoetischen Anspielungen, wie zum Beispiel die Bombenanschläge (*bum bum bum; Bombombombelein*) der Anarchisten (*Der Anarchisterich*) oder das Trippeln der Stiefel des Mädels (*Trippeltrab; klippeklapp*), das gezwungen ist, den ganzen Tag die Treppe auf und runterzugehen (*Das Laufmädel*). Diminutivformen wie *Mamachen, Händchen, Flintchen* lassen eine ironische Untertreibung erkennen. Zum Beispiel sagt *Mamachen* ihrem Sohn, dass Sterben besser wäre, als Kabarettist zu werden (*Man ist nur einmal jung*); ein Vater spricht mit seinem kleinen unschuldigen Sohn über Pflicht und *Flintchen* (*Wiegenlied*) und ein reicher Mann küsst wollüstig das *Händchen* eines jungen Fräuleins (*Das Ladenmädel*).

Schematische Markierungen:

Ironische Wiederholungen	(für alles andre sorgt die Polizei)	*Polizei-Chanson*
	(wer mit dem Tod befreundet ist)	*Scharfrichter-Lied*
	(Hopsasa, tralala!)	*Die Thronstütze*
Ironisches Echo	(Wie durch die Gräser seufzt der Wind)	*Schutzmannslied*
	(wenn sie uns nach Dalldorf schicken)	*Die Minderwertigen*
	(die Revoluzzermütze schob er auf das linke Ohr)	*Der Revoluzzer*
Registerwechsel	(Ihr aber, o Richter, ihr trachtet)	*Der Tantenmörder*
	(Kille, kille, Kleine, Brauche deine Beine)	*Das Laufmädel*
	(Unter den Rokokopopo)	*Der Anarchisterich*

(Tab. 12)

Im Gegensatz zu den anderen Hinweisen, die zwar zahlreich, aber diskontinuierlich sind, erscheinen die schematischen Markierungen (Tab. 12) in jedem Text meistens als ironische Wiederholungen im Refrain. Es können aber auch einzelne Wörter oder kürze Äußerungen im Verlauf des Textes wiederholt werden. Indem der Autor sich auf die Wissenszusammenhänge der Leser stützt, deutet er auf bekannte soziale oder politische Fakten bzw. Institutionen hin, wie

z.B. eine Karikatur im *Simplizissimus* (*Schutzmannlied*), das Irrenhaus in Dalldorf (*Die Minderwertigen*), oder die Politik des extremistischen linken Flügels (*Der Revoluzzer*). Schließlich trägt der Widerspruch zwischen Redesituation und wirklicher Meinung des im Lied Sprechenden zum Humor bei. Das vom Tantenmörder ausgewählte gehobene Register steht in Widerspruch mit der Verachtung, die er für den Richter empfindet (*Der Tantenmörder*); der liebevolle familiäre Ton, mit dem das Mädel im *Das Laufmädel* angeredet wird, entspricht nicht einer echten Wertschätzung und die höhnischen Wortbildungen, wie *Rokokopopo* (*Der Anarchisterich*)*,* klingen für den fürstlichen Hof ungeeignet.

Tropen als Markierungen:

Metapher	(Se kenn ma ja wat dun, die Affen!…)	*Die letzte Nacht*
	(Die Puppen und die Schatten)	*Scharfrichter-Lied*
	(Und stieß sie ins tiefe Kellerloch)	*Der Tantenmörder*
Hyperbel	(Von den Verkehr bin ick sehr wichtig)	*Schutzmannslied*
	(Hegt ich stets den schuldigsten Respekt)	*Der Zoologe von Berlin*
	(Denn die besten Stücke macht die Polizei)	*Polizei-Chanson*
Untertreibung	(‘s ist ne Bomb-onniere nur)	*Der Anarchisterich*
	(eine solche Disziplin, Die hab’n wir nur in Preußen)	*Der Räuberhauptmann von Köpenick*
	(Mancher ist schon je geworden Oberstaatsanwalte)	*Die Thronstütze*
Rhetorische Frage	(bin ich zur Arbeit denn zu alt?)	*Lied der Arbeitslosen*
	(Ob ick wohl noch mal schlafen werde?)	*Die letzte Nacht*
	(Warum magst denn du nicht springen?)	*Das Laufmädel*

(Tab. 13)

Die Tropen tragen zur bildhaften und impliziten Sprache bei. Die Metapher beziehen sich auf die sexuelle Sphäre, wie in *Der Tantenmörder,* oder auf politische und soziale Bereichen. Metaphorisch gesprochen werden die Soldaten mit abgerichteten Affen verglichen (*Die letzte Nacht*), Untertanen mit vom Kaiser

geleiteten Puppen und die Künstler und Kabarettisten mit Bösewichten und Schattenspielern assoziiert (*Scharfrichter-Lied*). Die Polizei, die Beamten, die Richter werden durch hyperbolische Mechanismen kritisiert. Im Gegensatz zum Gesagten, sind die Autoren ganz anderer Meinung. Durch positive Superlativ-Adjektive erhöht die Hyperbel die Bewunderungen für Persönlichkeiten, die jedoch in Wirklichkeit Versager sind (*Der Zoologe von Berlin, Polizei-Chanson* u.a.), während durch Untertreibungen die Wichtigkeit oder die Tragik einer bestimmten Situation ironisch abgewertet werden (*Der Anarichisterich, Die Thronstütze* u.a.). Rhetorische Fragen, deren Antwort bereits voraussehbar ist, heben schwierige Angelegenheiten hervor. Zum Beispiel sind die Arbeitslosen zur Arbeit nicht zu alt, sondern sie werden von den Bürgern verachtet und ausgebeutet (*Lied der Arbeitslosen*); der Todesverurteilte fragt sich umsonst, ob er noch mal schlafen wird (*Die letzte Nacht*); das Mädchen, das zur Zuhälterei und anstrengenden Arbeit gezwungen wird, wird gefragt, warum sie nicht springen möchte (*Das Laufmädel*).

Die Hinweise des Ko-Texts, darunter den *linguistischen Markierungen* der Humorunterstützung, der Sprachfiguren und der Stimmungshinweise, helfen dabei, den allgemeinen Humor immer in Spannung zu halten. Dadurch, dass die Lieder die Kehrreime oder einzelne bedeutungsvolle Äußerungen wiederholen, steigert sich die humorvolle Wirkung. Nicht nur schafft die Unterstützung des Humors eine strenge innere textuelle Kohäsion und Kohärenz, sondern sie erfüllt auch die Erwartungen des Lesers. Sprachfiguren wie Metapher, Hyperbel, Untertreibung und rhetorische Frage betonen zudem die Meinungen der Autoren, die dazu neigen, sich nicht explizit, sondern auf einer tieferen Ebene der Sprachbedeutung zu äußern. Zuletzt haben die Stimmungshinweise mit Registerwechsel und Zynismus zu tun. Wenn ein höheres, sich von der Sprechsituation entfernendes Register benutzt wird, verbirgt sich dort eine ironische Absicht. Manchmal kann die Ironie in Sarkasmus oder Zynismus umschlagen. Zum Beispiel wird das arme Laufmädel von der Madam

Tränentröpferl verletzend und sarkastisch genannt (*Das Laufmädel*), oder der amoralische Bürger wird auf die gleiche Stufe wie Verbrecher und Diebe zynisch gestellt (*Lumpenlied*).

5.3 Opfer und Zwecke der Ironie

Nach Barbe verfolgt jede ironische Äußerung als Hauptzweck Kritik an einem dadurch zu identifizierenden Opfer, d.h. an den Personen oder Institutionen, die aufs Korn genommen werden. Alle Texte des Korpus zeigen eine stärkere oder leisere Form von Kritik, die oftmals mit anderen Nebenformen kombiniert wird. Die Analyse beweist also, dass die Texte auch weitere Nebenzwecke aufweisen können, wie Macht, falsches Lob u.a..

Zusammenfassend zeigt die Analyse die folgenden Ergebnisse (Tab. 14):

BARBES OPFER UND ZWECKE IRONISCHER ÄUßERUNGEN
Opfer: Adressat (Berliner Großstadtpublikum: das neureiche Bürgertum; Münchner Bohemiens; der Kaiser selbst; die deutsche Sozialdemokratie; die heuchlerischen Bürger; das unpolitisch sorglose und gierige Bürgertum);
Person, über die man spricht (junge Mädchen, die misshandelt und zur Prostitution gezwungen werden; Untertanen des Königsreichs; Oberstaatsanwälten; unschuldige naive Kinder; Anarchisten; der fürstliche Hof; Schutzmänner; die Polizei)
Person, die etwas gemacht oder nicht gemacht hat, oder die etwas gesagt oder nicht gesagt hat (der grausame Marschall von Waldersee; leidenschaftliche Erzbischofe; ungerechte Richter; die Bürger, die das Proletariat verachten; der Kabarettist in Form des Ehebrechers)
Sprecher selbst (Kabarettisten; Lumpen; die Elf Scharfrichter; die Bösen Buben; Varieté-Künstler)

Hauptzweck:

Kritik (jeder Text enthält eine besondere Form von Kritik)

Nebenzweck:

Macht der scharfzüngigen Scharfrichter über den schamhaften Staat; Macht der Diebe über die Staatswachen;

Herabsetzung der Künstler und Kabarettisten gegen ihre eigene verzweifelte Stellung; Herabsetzung des nur scheinbaren starken Revolutionsgeists; des Muts des Kaisers; des Vergnügens der Bösen Buben; der Figur des dummen Kapitalisten; der Gewalt der Zensur; des neureichen Bürgers; der alltäglichen Verbrechen;

Falsches Lob auf die Hingabe an den Kaiser und an die deutsche Armee; auf den Wert und die Fähigkeiten der öffentlichen Ämter und Soldaten; auf die rohe Triebe der Verbrecher; auf die vornehme Haltung der Leibwächter des Königs; auf die Sorge der Polizei um die Kunst; auf die Gewalt und die militärische Strenge und Pflicht;

Leises Lob auf die Geistlichkeit, die sich um die jungen schönen Frauen kümmert; auf den Missbrauch und die Prostitution; auf das sorgenfreie Leben des bürgerlichen Ehepaars; auf die Verführungsgeschichten;

Vorwurf an die Korruption der deutschen Sozialdemokratie; an die Heuchelei der Kirche; an den freien Lebensstil der Bohemiens; an die Korruption der deutschen Justizverwaltung;

Klage gegen das Aushungern der Arbeitslosen; gegen das Elend der kabarettistischen Nachtclubs; gegen die untergehende Situation der Münchner Künstler;

(Tab. 14)

5.4 Kabarett-Verfahren: Satire, Humor, Kontrast

Wie von Henningsen und Fleischer festgestellt, benutzt der Kabarettist bestimmte Kabarett-Verfahren, die verschiedenen Funktionen entsprechen. Die kabarettistischen textorientierten Verfahren sind in allen ausgewählten Texten zu finden und tragen zur komischen Wirkung bei. In den meisten Fällen treten zwei oder mehr Verfahren zusammen ins Spiel. Zum Beispiel ist Wolzogens *Madame Adèle* vom Verfahren der Gattungsvermischung und der Irreführung gekennzeichnet. Es handelt sich um ein Dirnenlied, das die Töne einer leisen Ballade, einer grotesken Moritat und einem makabren Hinrichtungslied miteinander vermischt. Gleichzeitig trägt die Irreführung zum Kontrast zwischen Madame Adèles Zufriedenheit und Leichtsinnigkeit und ihrer elenden Lebenslage bei. Ein weiteres Beispiel sind die Verfahren der Travestie und der Dialektnutzung in Hyans *Die letzte Nacht.* Der Inhalt des von Hyans nachgeahmten Ausgangstextes wird beibehalten, während die Form mit einer satirischen Absicht verändert wird. Durch die Travestie werden die Meinungen nach der Vollstreckung der Todesstrafe durch Übertreibungsprozesse belächelt. Zusätzlich verstärkt der Berliner Dialekt die geographische Herkunft und die typisierte niedrigere Sozialstellung der Hauptfigur.

Im Korpus kommt das Verfahren der Parodie häufig vor. Wedekinds *Der Tantenmörder* und *Der Zoologe von Berlin* ahmen den Stil des traditionellen Bänkelsangs nach, Reutters *Der Räuberhauptmann von Köpenick* parodiert die prachtvolle Parade der Musikinstrumente Liliencrons (*Die Musik kommt*), und Bernauers *Die Minderwertigen* greift auf die Gebetsform zurück, in der der Autor um den Schutz der minderwertigen Kabarettisten und ihrem Psychiater spöttisch betet.

Bernauers *Und Meyer sieht mich freundlich an,* Mühsams *Lumpenlied,* Hyans *Schutmannlied* sind alle Texte, die das Karikatur-Verfahren nutzen. Typische Einzelzüge oder Verhalten einiger Figuren, wie der Kapitalist, die Frau, der Kabarettist, die Lumpen, die preußischen Beamten, werden je nach

gesellschaftlicher Zugehörigkeit identifiziert und dabei übertrieben. Der Kapitalist wird also mit der semantischen Sphäre des Gelds, der Raffgier und der korrupten Moral verglichen; der Kabarettist und die Lumpen gelten dagegen als geldlose Säufer und Ausgestoßene der Gesellschaft. Die Frau wird nur in Bezug auf Sexualität, Liebe Freude und Unzucht erwähnt, während die preußischen Beamten den Eindruck geben, dass sie unfähig sind, die Leute zu überwachen und die Ordnung aufrechtzuhalten.

Mackotts *Polizei-Chanson,* Freunds *Donnerwetter, tadellos!*, Bierbaums *Der lustige Ehemann* stellen einen Fall von Irreführung dar. Der Kabarettist lässt etwas Positives glauben, das aber eine Negative Betrachtung des Themas verbirgt. Zum Beispiel schätzt Mackott, dass die Polizei sich für die Alltagsprobleme der Gesellschaft und des künstlerischen Lebens des Staats so viel sorgt, ebenso wie Freund die Kerle der kaiserlichen Armee imposant beschreibt. *Der lustige Ehemann* erweist sich hingegen als ein leises harmloses und unterhaltsames Lied, das jedoch das politisch sorglose Bürgertum kritisiert.

Sprach- und Wortspiele sind auf der Tagesordnung, wenn man mit kabarettistischen Texten zu tun hat und deswegen stellen sie das häufigste Verfahren. Laut- und Bedeutungsübereinstimmungen sind zum Beispiel in Dehmels *Erntelied,* in Mühsams *Der Anarchisterich* oder in Hyans *Der Einbruch bei Tante Klara* zu finden. Das Spiel mit Stabreimen, neuen Wortmischungen, lebhaften Metaphern und Doppeldeutigkeiten macht politische Themen zum Gegenstand des Spotts.

Kabaretttexte bestehen auch aus einer Vermischung von unterschiedlichen Stilen und Gattungen. Bierbaums *Lied in der Nacht* ist von der typischen lyrischen Ich-Form und vom berühmten Volksliedton gekennzeichnet; Mühsams politisches Chanson *Der Revoluzzer* greift auf die Märchenform zurück und Bernauers *Die minderwertigen* stützt sich auf eine strukturelle Gebetsform.

Im Hinblick auf das Verfahren der Dialektnutzung sind die Berliner und die Münchner Dialekte zu finden. In Hyans Lieder werden die Hauptfiguren wie der Schutzmann, der Verbrecher oder die Arbeitslosen durch einen starken Berliner Dialekt typisiert. Wegen der derzeitigen Zusammensetzung des Korpus sind hingegen bayerische Formen weniger präsent.

Die Verfahren der Steigerung und der Pointe gehen Hand in Hand. Besonders wichtig ist die sogenannte Pointensteigerung, die darauf abzielt, Elemente des Textes zur Pointe zu bringen. Beispielweise steigern in Reutters *Nicht so laut* oder in Wolzogens *Das Laufmädel* die auseinanderfolgenden Strophen die Anspannung des Refrains, der mit unerwarteten Sinnen den Leser überrascht. Der Strophenbau des *Laufmädels* betont das Warten des Mädchens auf einen reichen Mann, der sich um sie kümmern kann, doch am Ende kommt nur der Tod. Die Aufforderung *Nicht so laut* bezieht sich hingegen auf unterschiedliche Geräusche, wie Autos, klassische Melodien oder das Schreien eines Mädchens, die laut und störend sind. Die Pointe entspringt dem Kontrast mit dem stillen und schweigsamen Verhalten der Deutschen, die immer laut sind, nur nicht wenn sie es sein sollten. Wenn sie auf ihre Rechten bestehen sollten, bleiben sie stumm. In dieser Hinsicht werden dem Leser bekannte Argumentationen und Folgerungen durch die Konstruktion sogenannter logischer Ketten vorgeführt. Dank der Reimstruktur und der eindrucksvollen Themen kann der Autor seinen Leser zu bestimmten logischen Zusammenhängen führen, die am Ende satirisch oder ironisch neugearbeitet werden. Zum Beispiel beschreibt Thoma die Hauptfigur in *Die Thronstütze* als ein Säufer, der sich mit Dirnen amüsiert. Der Leser stellt sich also eine bestimmte Figur im Verlauf des Textes vor, die aber am Ende zum Oberstaatsanwalte ernannt wird. Die Zusammenhänge innerhalb der Handlungen, besonders wenn es sich um Politik, Zensur oder Tabus handelt, werden aber oft vermieden. Wedekinds *Ilse* und *Der Tantenmörder* vermeiden, explizit über Pädophilie und Vergewaltigung zu sprechen. Oder in *Nicht so laut* enthüllt Reutter nur am Ende, in welchen Lebensbereichen die Deutschen zu leis sind und wo sie laut sein sollten.

6. Schlussbemerkungen

Aus einer historischen Sicht wäre das deutsche Kabarett ohne seine französischen Vorgänger undenkbar. Nonkonformismus, Leichtigkeit, Ironie und Frivolität sind die Schlusswörter des Berliner *Bunten Theaters,* die sich im Vergleich zu den Münchner *Elf Scharfrichtern* und zum *Simplicissimus* durch wenig kritischere Töne auszeichnet. Beim Berliner *Schall und Rauch* und *Bösen Buben* herrschen hingegen die Theaterparodien, die für die Unterhaltung eines Großstadtpublikums gedacht sind. Einen guten Mittelweg zwischen Leichtsinnigkeit und Sozialkritik stellt das Bohème- und Amüsierkabarett dar, das trotz der provokanten Töne von weder politischen noch antireligiösen oder unmoralischen Gefühlen geprägt ist. Während des wilhelminischen Kaiserreichs werden Literaturkreisen und Theaterprogramme wegen der sogenannten sittlichen Unmoral unterdrückt und bestraft. Wie die Kunst- und Literaturszene führt auch das frühe Kabarett einen großen Kampf gegen die vom Reich etablierten Sittlichkeitsregeln und insbesondere gegen die Lex Heinze.

Die durchgeführte Analyse der im Korpus gesammelten Lieder bietet einen ersten Blick in der Sprache der kabarettistischen Institution und deren Humor- und Ironieauffassung. Aufgrund der notwendigen diskursanalytischen Distanzperspektive werden hier die geschriebenen Texte untersucht. Im Kauf genommen werden deshalb eine gewisse Fremdheit und eine schwache Emotionalität, ebenso wie eine situationale und referentielle Trennung. Die von Weiner genannten *performed texts* definieren eine hybride Varietät, die mithilfe des graphischen Mediums ihre konzeptionelle Mündlichkeit äußert. Spezielle ästhetische Techniken wie Reim, Rhythmus, Formelhaftigkeit treten also mit typischen Spuren der Mündlichkeit in Verbindung, da die Texte eine vorher geplante oder *written-to-be-sung* Varietät darstellen. In der bekannten Trias von Welt, Autor und Leser wird versucht, die Intentionalität des Autors durch bedeutende linguistische und ko-textuelle Hinweise zu rekonstruieren und

interpretieren. Daraufhin vermischt sich die kommunikative Kunstform des Kabaretts mit einem alltäglichen Sprachgebrauch, tagtäglicher Scherzkommunikation sowie poetischen Satzkonstruktionen. Witz und Humor treten zwar auf die Bühne in Verbindung, aber das Kabarett verpflanzt die Muster der Alltagskomik in einen ästhetischen Kontext, der eine gewisse Authentizität, Geselligkeit und Sprachgemeinschaft suggeriert.

Die Texte entsprechen den besprochenen Theorien des Komischen, d.h. die Inkongruenz-, die Überlegenheits- und die Entlastungstheorie. Aus den unterschiedlichen Liedern ergeben sich Inkongruenzen zwischen wörtlichem und übertragendem Sinn, zwischen gemeinsamem Wissen und überraschenden Effekten, zwischen dem Gesagten und den Meinungen des Autors. Aufgrund der gemeinsamen kulturellen Wissenszusammenhänge bemerkt der Leser den Kontrast zwischen Verhalten, die Menschen normalerweise respektieren sollen, und Verhalten, die unerwartet verletzt werden und die unvermeidlich ins Komische wenden. Das Lachen verwirklicht sich oft nach der Realisierung des sogenannten Überlegenheitsgefühls. Als eine Art gesellschaftlicher Selbstmacht üben manche Kabarettisten solche Überlegenheitsstimmung gegenüber bestimmte existierende Persönlichkeiten der wilhelminischen Gesellschaft bzw. erschaffen literarische Haupt- und Nebenfiguren, die sich mächtiger als Andere fühlen. Bekannterweise ist das Lachen mit Sozialfaktoren verbunden. Sowohl die Bürger als auch die Lumpen und die Bohemiens lachen kollektiv über Körper, Charakter und Benehmen eines oder mehrerer Individuen, die die Sozialnormen ihrer eigenen Gruppe verletzen. Diese Haltung kann Solidarität innerhalb einer Gruppe aufbauen und gleichzeitig ein Gefühl der Verhöhnung verschärfen. Sowohl der Inkongruenztheorie als auch der Überlegenheitstheorie entsprechend ist eine darunter liegende Tendenz bemerkbar, sich von den zwingenden Sozialnormen zu befreien. Das Großstadtpublikum lacht über seine eigenen Schwächen und die Künstler beschreiben ihre Lage als Lumpen und Säufer ironisch. Nur selten wird die Tragik ernst genommen. Oft geht es um eine Art Selbstironie, die dabei hilft,

sich selbst auf die leichte Schulter zu nehmen und die von der Gesellschaft durchgesetzte moralische Kontrolle gleichzeitig zu überwinden.

Insgesamt nutzt das deutsche Kabarett alle die von Schmidt-Hiddings verfassten Kräfte des Komischen bzw. Witz, Humor, Spaß und Spott aus, um seine Komikwirkung vollständig zu verwirklichen. Die Nachdenklichkeit, das widerspruchsvolle Spannungsverhältnis zwischen einer emotiven und sozialen Gruppenaffiliation und einer grundsätzlichen aggressiven Haltung vermischen sich mit der Vitalität der Kabarettabenden, in denen Satire, Ironie und Parodie auf der Tagesordnung sind. Die von Henningsen und Fleischer festgestellten textorientierten Kabarett-Verfahren sind der Untersuchung der Spielarten des Komischen hilfsreich. Durch Travestie und Parodie werden Inhalt und Form spöttisch bearbeitet, ebenso wie typische Einzelzüge, Laster und Sozialstellungen von bekannten Figuren der Gesellschaft durch Karikatur und Dialektnutzung hervorgehoben werden. Unterschiedliche Stilen und Gattungen treten in Verbindung, um lustige innere Widersprüche zu erschaffen; während Sprach- und Wortspiele auf Laut- und Bedeutungsübereinstimmungen basieren. Der Kabarettist darf ebenfalls mit den Erwartungen und dem Wissen des Lesers spielen. Öfter geht es um einfache witzige Couplets oder um Pointensteigerungen, die darauf abzielen, Elemente des Textes zu überraschenden Pointen zuzuspitzen. Der Leser kann auch irregeführt werden, wenn der Kabarettist ihm etwas Anderes als das Gemeinte glauben lässt. Aufgrund einer gedachten Reimstruktur und betreffender eindrucksvollen Themen kann der Autor zu bestimmten logischen Zusammenhängen führen, die am Ende satirisch oder ironisch neugearbeitet werden.

Booths Rekonstruktionsschritte erlauben eine klare Darstellung der sprachlichen Mechanismen, die zur Ebene des Ungesagten führen. In allen Texten ist die wörtliche Bedeutung der oberflächlichen Struktur irreführend und bedarf eine mit dem Kontext und dem Glauben des Autors entsprechende alternative Interpretationen. Zudem stellen Booths *clues to irony* ein wirksames Hilfsmittel

dar, um den ironisch nuancierten Beitrag der literarischen Texte zu identifizieren. Hin und wieder signalisieren die Titel einen Widerspruch zwischen ihrer wörtlichen Bedeutung und dem Inhalt des Textes, was ein lustiges Überraschungsgefühl beim Lesen hervorruft. Außerdem kann sich der Stil eines Autors von seinen typischen Ausdrucksweisen entfernen, wenn er eine gewisse Ironie in parodistischen Werken äußern will, oder im Text können Konflikte zwischen im Werk geäußerten Überzeugungen und beim Autor vermuteten Meinungen deutlich werden.

Burgers und van Mulkens Ironiesignale warnen den Leser davor, dass eine Äußerung ironisch gemeint wird. Unter den typographischen Markierungen wird eine Vorherrschaft von Auslassungspunkten und Bindestrichen bemerkt, die eine Pause vor einer Pointe im Text erschaffen. Auf die morpho-syntaktische Ebene sind Ausrufe, Fokus Topikalisierungen, Interjektionen, syntaktische Negationen, onomatopoetische Hinweise und Diminutivformen zahlreich. Im Allgemeinen ergeben sich die schematischen Markierungen und die Tropen als Markierungen am häufigsten. Die besondere Sprachstruktur, d.h. Strophengliederung, Couplets, Kehrreimen, trägt zur humoristischen Stimmung der Lieder bei und sie ermöglicht, ironische Wiederholungen vorzuschlagen. In meisten Fällen entsprechen die ironischen Wiederholungen dem Refrain des Liedes, aber sie können ebenfalls einzelne Wörter oder kürze Äußerungen betreffen. Die Tropen tragen zur bildhaften und impliziten Sprache bei. Politische, soziale, tabuisierte Bereichen werden metaphorisch behandelt und durch hyperbolische Mechanismen, Untertreibungen und rhetorische Fragen auf einer tieferen Sprachebene geäußert. Die linguistischen Markierungen des Ko-Texts unterstützen den Humor, der ebenfalls durch Sprachfiguren und Stimmungshinweise des Zynismus und des mit der Sprachsituation inkongruenten Registerwechsel verstärkt wird.

Jede ironische Äußerung hat einen Hauptzweck von Kritik, die oftmals mit anderen Nebenzwecken kombiniert wird. Zum Beispiel können Künstler und Kabarettisten ihre eigene verzweifelte Stellung herabsetzen oder die deutsche

Armee, die Ämter und den Kaiser falsch loben. Sie werfen der Kirche und dem Reich ihre Heuchelei und Korruption vor und sie klagen gegen die Hoffnungslosigkeit und das Aushungern der Außenseiter. Opfer der Ironie sind das neureiche Bürgertum, das deutsche Rechtssystem, der Kaiser und sein Umkreis, die Kirche und ihre Vertreter, das Proletariat und die Kabarettisten selbst.

6.1 Ausblick auf weitere Forschungsvorhaben

Vielförmigkeit und Widersprüchlichkeit sind zwei Schlüsselwörter, die die Lieder des frühen deutschen Kabaretts zusammenfassen. Wie schon im Kapitel 2 erwähnt, ist das untersuchte Material von einer gewissen inneren Multimodalität gekennzeichnet, da es diamesisch variabel ist und je nach dem Medium variiert. Es basiert sowohl auf dem graphische-visuellen Medium, das typisch für die geschriebene Sprache ist, als auch auf dem phonische-akustischen Medium, das die gesprochene Sprache in der Regel darstellt. Angesichts der damaligen Kopräsenz von Chansonniers und Publikum sind außerdem Mimik, Gestik und Körperhaltung wichtig, um die auf der Bühne dargestellte Nachricht richtig zu verstehen. Diese *Heteromedialität*[498] oder *Multimedialität,* die von Fleischer als eine der größten Ursachen vom Definitionsproblem des Kabaretts bezeichnet wird[499], verknüpft Elemente verschiedener Künste miteinander. Aus diesem Grund wäre es interessant, eine multimodale Analyse textueller, darstellerischer und musikalischer Elemente durchzuführen. Zusammen konstituieren sie ein ganzes Zeichensystem, das ein Bild des kabarettistischen Humors in seiner Gesamtheit wiedergeben kann.

[498] Anhand Goffmanns *Frame Analysis* reißt Wolf ein für Literatur und andere Medien geeignetes Frame um, um Kunstwerke und sonstige Produkte, die unterschiedlichen Medien angehören, zu definieren (Wolf, Werner: *Introduction* (2006). In: *Frames, Framing and Framing borders in Literature and Other Media*. Hrsg. von Walter Bernhart und Werner Wolf. Amsterdam/New York: Rodopi [= Studies in Intermediality, Bd. 1]. 1-40. Hier 18).

[499] Fleischer, M. (1989). 10.

Die hier durchgeführte literarische Analyse könnte daher durch eine Erweiterung des anfänglichen Korpus mit weiteren Texten, Bildern oder Karikaturen, aber auch mit Vertonungen bereichert werden.

Damalige Schallplattenaufnahmen sind beim *Zentrum für Populäre Kultur und Musik*[500] in Freiburg oder beim *Deutschen Kabarettarchiv*[501] in Mainz verfügbar, ebenso wie bei den Archiven der einzelnen Kabaretts[502]. Coverversionen sind einfach unter Online-Musikplattformen wie *Youtube* oder *Spotify* oder in Form von CDs[503] zu finden. Ein Vergleich neuer Versionen mit den von Kabarettisten komponierten Originalversionen, ist dann der verfügbaren Partituren möglich[504]. Eine große Anzahl von interessanten Bilden und Karikaturen der Zeit sind in der Satirezeitschrift *Simplicissimus*[505] zu finden. Vor allem sind die Titelbilder[506] besonders interessant. In diesem Zusammenhang würden Burgers und van Mulkens *irony markers* in ihrer Gesamtheit anwendbar. Paralinguistische Markierungen[507], darunter prosodische Eigenschaften, und visuelle bildhafte

[500] https://www.zpkm.uni-freiburg.de/

[501] https://kabarett.de/

[502] S. das Cabaret Voltaire in Zürich, das eine große bibliographische Auswahl vom Kabarett des Dadaismus zur Verfügung hat (https://www.cabaretvoltaire.ch/).

[503] Z.B. Buch, Ernst (2001): *Streit und Kampf*. Chronik in Liedern, Kantaten und Balladen. Edition BARBArossa – EdBa 0140. CD.; KABARETT / German Cabaret Recordings / 1909 – 1931 (2010), Ihor Records, CD; Lincke, Paul (2014): *Donnerwetter, tadellos!.* Rundfunktanzorchester München, Carl Michalski, Anneliese Fleyenschmidt, Elfie Gerhards, Ursula Herking, Ursula Noack, Selma Urfer, Hanne Wieder, Mario Adorf. CD.; Spoliansky, Mischa (2009): *Spoliansky: a Musical Portrait*, Kontor New Media Music. CD.; Süverkrüp, Dieter u. Schwarz, Walter Andreas (1995): *Erich Mühsam: Ich lade Euch zum Requiem.* Conträr Musik. CD.

[504] Z.B. Hahn, M. (1967): *Lautenlieder.* 32-205; Kemp, J. (2017). 187-200; 225-244; Rösler, W (1980). 209-227; 252-253; 291-300.

[505] http://www.simplicissimus.info/index.php?id=5

[506] Z.B. Thomas Theodor Heine *Traum eines Majestätsbeleidiger* (*Simplicissimus* (1897), Jg. 2, Heft 34, 265. https://shorturl.at/R0EDv. Letzte Einsicht: 28.05.2024); *Palästina* (*Simplicissimus* (1898), Jg. 3, Heft 31. 241. https://shorturl.at/3wv18. 28.05.2024); *Wie ich meine nächste Zeichnung machen werde* (*Simplicissimus* (1898), Jg. 3, Heft 34, 265. https://shorturl.at/AKxgV. 28.05.2024); *Ein Traum der Kaiserin von China* (*Simplicissimus* (1900), Jg. 5, Heft 15, 117. https://shorturl.at/PkRLZ. 28.05.2024); Thöny Eduards *In Castans Panoptikum* (*Simplicissimus* (1898), Jg. 3, Heft 37, 292); Bruno Pauls *Nordwind* (*Simplicissimus* (1898), Heft 37, 289. https://shorturl.at/XcLYr. 28.05.2024); Olaf Gulbranssons *An die Sittlichkeitsprediger in Köln am Rhein* (*Simplicissimus* (1904), Heft 31, 309. https://shorturl.at/4Wr18. 29.05.2024); *An alle, die uns gratulieren* (*Simplicissimus* (1905), Heft 1, 8. https://shorturl.at/CmmaR. 29.05.2024).

[507] *Paralinguistic markers: tone of voice, prosody (nasalisation, labialisation; syllable lengthening; intonation, exaggerated stress; speech rate; expressionless pitch, dead pan, flat; false coughs, laughter, pauses), volume, prosodic contrast* (Burger, C u. van Mulken, M. (2017). 386).

Markierungen[508] können den Humor und die Ironie auf weitere Ebene identifizieren und vertiefen. Die prosodische Ebene kann mithilfe des GAT 2-Transkriptionssystems und des Transkriptionseditors FOLKER[509] wissenschaftlich berücksichtigt. Die transkribierte oder eventuell durch eine für audiovisuelle Daten geeignete Software wie ELAN[510] oder Audacity[511] aufgenommene Lieder werden ein interessantes multimediales Korpus bilden, um einerseits die in der geschriebenen Version vorhandenen Spuren der Mündlichkeit und andererseits die gesungene Performance zu untersuchen.

[508] *Visual markers: pictorial (visual hyperbole; visual incongruence).* Man schließt *facial* und *kinesic markers* aus, da es sehr wenige Gelegenheiten gibt, originelle Videoaufnahmen zu finden.
[509] Selting M., Auer P., Barth-Weingarten D. u.a. (2009): *Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem 2 (GAT 2).* Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion, Ausgabe 10. 353-402.
[510] ELAN (Version 6.7) [Computer software]. (2023). Nijmegen: Max Planck Institute for Psycholinguistics, The Language Archive (https://archive.mpi.nl/tla/elan. Letzte Einsicht: 29.02.2024).
[511] AUDACITY (https://www.audacityteam.org/. Letzter Zugriff: 30.05.2024).

Anhang von Texten

DIE WELT ALS ÜBERBRETTL
Ein Freiherr gibt sich die Ehre

ERNST VON WOLZOGEN

Madame Adèle

Musik: Jarnes Rothstein
Interpretin: Bozena Bradsky
Aus dem Eröffnungsprogramm des *Überbrettl,* 1901

Je suis Adèle, la reine blonde –
On me connaît, messieurs, parbleu!
Je suis la reine, la reine, la reine du Demimonde.
Adèle est là – faites votre jeu!
Oje, o ji! – hab nur ka Angst –
Ich sing' auch Deutsch, wenn's d'es verlangst,
Denn mein Franzö'sch g'langt nur – o jeh!
Zum Hausgebrauch fürs Variété!
Ein Franzos ist nur mein Schneider –
Echt Paris sind diese Kleider.
Und drunter das ist auch kein Quark:
C'est un jupon pour achzig Mark,
Die seid'nen Strümpf' kriegst schon für acht –
Trulala, Trulala -
Was glauben Sie, wie das glücklich macht!

Nicht immer wühlt' ich so in Spitzen,
Einst trug ich Barchent und Flanell -
Ich mußte tipp-tipp-tipp an der Maschine sitzen,
Und auch die Feder führt ich schnell.
Ole, Oli – 's war wenig da –
Und ein Corsett verbot Mama,
Doch unverfälscht und g'sund dazu,
Wie warme Milch frisch von der Kuh!
Abends kriegt ich Käs und Rettich,
Und dann kroch fein satt ins Bett ich -
Jetzt jede Nacht im Separé
Mit feschen Herren ein Souper!
Da schleck ich, bis das Mieder kracht –
Trulala, Trulala!
Was glauben Sie, wie das glücklich macht!

Ich zählte eben siebzehn Jahre,
Da nahte sich schon mein Geschick:
Ein Herr vergaffte sich in meine blonden Haare
Und in den veilchenblauen Blick.
Halli! Hallo! Wie war ich froh!

Er fragt nicht lang und nahm mich so...
Im vierten Stock haust mein Poet...
Und da geschah‘s - wie das so geht! -
Himmelhoch und himmelweit -
Heimlich süße Seligkeit!
Ach! Wenn ich an seinem Halse hing,
War ich ihm alles -, ich dummes Ding -
Da ward ich wissend über Nacht -
Trulala, Trulala -
Was glaub'n Sie, wie das glücklich macht!

Goldkehlchen mein und Sonnenscheinchen,
Sein süßes Mädel, lieb und dumm -
So nannt er mich und lobte meine Elfenbeinchen
Und trug mich buckelkrax herum.
O Gott, O Gott! 's ist jammervoll,
Daß solche Lieb auch enden soll!
Doch vom Talent wird man nicht satt,
Wenn man nicht eine Rente hat! -
Der zweite war ein Herr Assessor,
Der stand sich schon erheblich besser...
Ja, meine Herren - die Jugend flieht!
Ein kluges Kind wird früh solid!
Treu hat noch nie was eingebracht –
Trulala, Trulala -
Was glaubn Sie, wie das glücklich macht!

Der erste nahm sich nicht das Leben,
Als ich zum zweiten mich gewandt,
Er hieß mich schleunigst nur die Treppe hinunterschweben -
Worauf er aus der Stadt verschwand.
Trali! Trali! 's ist lang schon her,
Bin längst kein dummes Mädel mehr! -
Ich fahr zu Rennen viere lang,
Und hab mein Conto bei der Bank!
Flog ins Licht als graue Motte -
Doch jetzt bin ich grande Cocotte!
Je m'en fiche de tout ce que m'accuse!
Hein! Messieurs, je vous amuse?
Vlan les volants! Heh! Kreischt und lacht!
Trulala, Trulala -
Was glaub'n Sie, wie das glücklich macht!

ERNST VON WOLZOGEN

Das Laufmädel

Musik: Bogumil Zepler
Interpretin: Olga d'Estrée
Aus dem *Überbrettl*-Eröffnungsprogramm, 1901.

Platschepitsch – Spagatelregen –
Schokolad auf allen Wegen.
Mädel unter Paraplü
Stiefelt tapfer durch die Brüh.
Pflastertreterl,
Armes Peterl!
Mädel, kleines Mädel laufe –
Aus dem Regen in die Traufe!
Kille, kille, Kleine,
Brauche deine Beine –
Trippeltrab treppauf und ab,
Stöckelstiefel klippeklapp –
Morgen kommt ein Herr Baron
Oder ein Kommerziensohn!

Hei! da schwänzelts um die Ecke –
Augerl, blanke, vogelkecke!
Wuschelhaare blond und dick
Wuchten auf ein weich Genick.
Schnuffelnaserl,
Schlankes Haserl!
Kindergoscherl weich und schüchtern
Ist noch gänzlich busselnüchtern.
Kille, kille, Kleine,
Brauche deine Beine –
Trippeltrab treppauf. und ab,
Stöckelstiefel Wippeklapp –
Mädel lauf und halt dich brav –
Übermorgen kommt ein Graf!

Schleppe deinen Robes-Kasten –
Mädel lauf, sonst heißt es fasten!
Mutterl schimpft dich zünftig z'samm'
Und es grantelt die Madam.
Krampft im Kröpferl
Tränentröpferl?
Schluck's hinunter – alles Plunder!

Wart, der Himmel tut ein Wunder!
Kille, kille, Kleine,
Brauche deine Beine –
Trippeltrab treppauf und ab,
Stöckelstiefel klippeklapp –
Herr, erbarm dich deines Kind's –
Nächste Woche kommt ein Prinz!

Mädel, wie sie dich bepacken!
Schau, wie glühn dir bloß die Backen!
Kindel, hast du's auf der Brust,
Daß du gar so husten mußt?
Nebel schieben,
Flocken stieben –
Fasching kam mit Geigenklingen…
Warum magst denn du nicht springen?
Kille, kille, Kleine,
Brauche deine Beine –
Trippeltrab treppauf und ab,
Stöckelstiefel klippeklapp –
Bald ein End hat alle Not –
Frühling wird's – dann kommt der Tod!

RICHARD DEHMEL

Im Spelunkenrevier

Musik: Georg Bradsky
Interpretin: Bozena Bradsky
Aus dem *Überbrettl*-Eröffnungsprogramm, 1901.

Im Spelunkenrevier,
»Kaffee, Branntwein, Bier«,
Und ein Lied scholl rührend durch die Tür,
Und das sangen und spielten die traurigen vier,
Ein Vater mit seinen drei Töchtern.
Er stand am Ofen, die Geige am Kinn,
Schief neben ihm hockte die Harfnerin,
Und die Jüngste knixte und schloß ihr Lied,
Die Geige, die machte ti-flieti-fliet:
»War eine, die nur einen lieben kunnt.«

Die dritte ging stumm
Mit dem Teller herum,
Ums polternde Biljard, blaß und krumm;
Und nun drehte der Alte die Fidel um
Und klappte darauf mit dem Bogen.
Und auf einmal schwieg der Keller ganz.
Die Jüngste hob die Röcke zum Tanz;
Die Harfe, die machte ti-plinki-plunk,
Und die Jüngste war so kinderjung
Und sang zum Tanz ein wüstes Hurenlied.

Sie sangs mit Glut,
Das zarte Blut;
Und ihr schwarzer, zerknitterter Roßhaarhut
Stand zu der plumpen Harfe gut,
Mit den weißen papiernen Rosen.
Laut schrillten die Saiten ti-flieti-plunk,
Und alle beklatschten den letzten Sprung,
Und vor mir stand die Tellermarie.
»Spielt mir noch einmal«, bat ich sie,
»War eine die nur einen lieben kunnt.«

OTTO JULIUS BIERBAUM

Der lustige Ehemann

Musik: Oscar Straus
Interpreten: Bozena Bradsky, Robert Koppel
Aus dem *Überbrettl*-Eröffnungsprogramm, 1901.

Ringelringelrosenkranz,
Ich tanz mit meiner Frau,
Wir tanzen um den Rosenbusch,
Klingklanggloribusch,
Ich dreh mich wie ein Pfau.

Zwar hab ich kein so schönes Rad,
Doch bin ich sehr verliebt
Und springe wie ein Firlefink,
Dieweil es gar kein lieber Ding
Als wie die Meine gibt.

Die Welt, die ist da draußen wo,
Mag auf dem Kopf sie stehn!
Sie intressiert uns gar nicht sehr,
Und wenn sie nicht vorhanden wär,
Würd's auch noch weiter gehn:

Ringelringelrosenkranz,
Ich tanz mit meiner Frau,
Wir tanzen um den Rosenbusch,
Klingklanggloribusch,
Ich dreh mich wie ein Pfau.

LUDWIG THOMA

Wiegenlied

Musik: Elsa Laura Seemann
Interpretin: Olga Wohlbrück
Überbrettl, 1902.

Untertanen sind wie Kinder,
Brauchen eine starke Hand,
Manchmal strenger? Manchmal linder,
So gedeiht das Vaterland.
Michelchen ist noch so klein,
Michelchen muß artig sein,
Michelchen was tust du da?
Was, ich sag's dem O-Papa,
Dudi, dudi, O-Papa!

Kinder müssen sich bescheiden,
Untertanen ebenso.
Dann mag sie der Vater leiden,
Dann erst wird er ihrer froh.
Michelchen ist noch so klein,
Muß ein braves Bubi sein,
Muß gehorchen flink und still,
Alles tun, was Papa will,
Dudi, dudi, Papa will!

Manchmal ist das Kind nicht munter,
Wenn du eine Suppe hast,
Schluckt sie schließlich doch hinunter,
Wie das Volk die Steuerlast.
Michelchen nicht aufgemuckt,
Eins, zwei, drei, und fest geschluckt?
Gib sie her, du kleiner Schelm!
Dudi, dudi, kleiner Schelm!

Muß das Kind zur Schule gehn,
Welchen Lehrer nimmt man da?
Kann ein Streich sich darum drehn?
Das bestimmt doch bloß Papa!
Michelchen, du bist noch klein,
Darfst nicht gar so vorlaut sein!

Dem Professor folge still,
Den Papachen für dich will,
Dudi, dudi, für dich will!

FRITZ ENGEL

Der Marschallstab

Musik: Bogumil Zepler
Aus dem *Überbrettl*-Programm, 1900 ca.

Ward einstmals in den Krieg gesandt
Ein Marschall hin nach fernem Land
Und daß Respekt man hätte, gab
Sein Fürst ihm einen Marschallstab,
Den sollte, wo er ging und stand,
Er halten stets in seiner Hand –
Fest stets und treu den Stab in seiner Hand.

Frühmorgens wenn die Hähne krähn,
Beliebt der Marschall aufzustehn.
Er strählt das Haar vorm Spiegeltisch,
Fährt in die Hose jünglingsfrisch
Und hält dabei gar imposant
Den Marschallstab in seiner Hand –
Fest stets und treu den Stab in seiner Hand.

Dann frühstückt er und liest indes
Schon Zeitungen und Amtliches,
Gibt Ordre aus für dies und das,
Sieht nach dem Barometerglas
Und hält dabei gar imposant
Den Marschallstab in seiner Hand –
Fest stets und treu den Stab in seiner Hand.

Jetzt nimmt er seinen Tropenhut,
Ei, ei, der steht ihm gar zu gut.
Macht mancherlei Visite d'honneur
Bei Konsul und bei Gouverneur
Und hält dabei gar imposant
Den Marschallstab in seiner Hand –
Fest stets und treu den Stab in seiner Hand.

Nun hält Parade er, herrjeh!
Mit Eifer noch vor dem Diner,
Dann nur für fünf Minuten knapp
Stiehlt er ein Nickerchen sich ab
Und hält dabei gar imposant
Den Marschallstab in seiner Hand –

Fest stets und tau den Stab in seiner Hand.

Drauf wieder Arbeit bis zur Nacht!
Wenn alles schläft, schleicht er noch sacht
An eine Stätte eng und still,
Wo endlich er ein Mensch sein will,
Und hält dabei gar imposant
Den Marschallstab in seiner Hand –
Fest stets und treu den Stab in seiner Hand.

WIR RICHTEN SCHARF UND HERZLICH
Schwabing unterm Henkerbeil

LEO GREINER

Scharfrichter-Lied

Musik: Hans Richard Weinhöppel
Interpreten: die Münchner *Scharfrichter*-Mannschaft
Bei der Eröffnungsvorstellung der *Elf Scharfrichter,* 1901.

Erbauet ragt der schwarze Block,
Wir richten scharf und herzlich.
Blutrotes Herz, blutroter Rock,
All unsre Lust ist schmerzlich.
Wer mit dem Tag verfeindet ist,
Wird blutig exequieret,
Wer mit dem Tod befreundet ist,
Mit Sang und Kranz gezieret.

Wie Rausch verrinnt der bunte Sand
Der Zeit, die uns mit Nacht umwand,
Doch unsre Fackeln stehn im Land,
Hoch ihrem Flug zu lodern.
Wir leuchten dem, was rasch verfällt,
Was kaum ein Tag im Licht erhellt.
Mag uns der tolle Gott der Welt
Vor seinen Richtstuhl fordern.

Ein Schattentanz, ein Puppenspott!
Ihr Glücklichen und Glatten!
Im Himmel lenkt der alte Gott
Die Puppen und die Schatten.
Er lenkt zu Leid, er lenkt zu Glück,
Hoch dampfen die Gebete,
Doch just im schönsten Augenblick
Zerschneiden wir die Drähte!

Wer mit dem Tag verfeindet ist,
Wird blutig exequieret,
Wer mit dem Tod befreundet ist,
Mit Sang und Kranz gezieret.

LUDWIG THOMA

Die Thronstütze

Musik: Hans Richard Weinhöppel
Interpret: Paul Larsen
Aus dem *Scharfrichter*-Programm, 1901.

Immer nur so durchjeschloffen,
Nischt jelernt und viel jesoffen,
Roch ich sehr nach Biere.
Endlich bin ich durchjeschwommen,
Bin im Staatsdienst anjekommen
Mit 'ner sauren Niere,
Hopsasa, tralala!
Mit 'ner sauren Niere.

Doch da peu à peu die Kröten.
Die ich hatte, jingen flöten,
Weil ich's trieb zu tolle,
Hab ich mich nicht lang besonnen,
Hab mich feste injesponnen,
Nahm mir eene Olle,
Hopsasa,tralala!
Nahm mir eene Olle.

So 'ne olle, fette, dicke,
So 'ne rechte plumpe Zicke
Aus dem Bürgerstande.
's is nicht schön, mit ihr zu leben,
Darum hab ich mich jejeben
Janz dem Vaterlande,
Hopsasa, tralala!
Janz dem Vaterlande.

Führ 'ne heftige Bataille
Mit der dummen Preßkanaille,
Leg sie auf die Latte.
Will ich mir mal amüsieren,
Laß den Jeist ich malträtieren,
Den ich selbst nich hatte,
Hopsasa, tralala!
Den ich selbst nich hatte.

Scharf nach unten, mild nach oben,

Öffentlich den Herrgott loben,
Heimlich is man kalte.
Bald ’nen Tritt, und bald ‘nen Orden,
Mancher is schon so jeworden
Oberstaatsanwalte.
Hopsasa, tralala!
Oberstaatsanwalte.

OTTO JULIUS BIERBAUM

Im Schlosse Mirabel

Musik: James Rothstein für das *Bunte Theater;* Richard Weinhöppel
für die *Elf Scharfrichter,* 1901.
Interpret: Otto Julius Bierbaum

Der Erzbischof von Salzburg,
Ein gar ein stolzer Mann,
Der liebt die schönen Jungfräulein
Und sieht sie freundlich an.
Er streichelt sie am Kinne,
Tut ihnen gar nit weh,
Es herrscht Frau Venusinne
Im Schlosse Mirabel, juchhe,
Im Schlosse Mirabel.

Der Erzbischof von Salzburg,
Ein gar ein strenger Mann,
Der bindet die schnöden Ketzer
An glühende Öfen an,
Und läßt sie weidlich schwitzen;
Dieweil erkühlt am See
Er sich von Liebeshitzen
Im Schlosse Mirabel, juchhe,
Im Schlosse Mirabel.

Der Erzbischof von Salzburg,
O wehe, was geschah,
Traktieret nicht mehr Minne,
Traktiert Dogmatica.
Man setzte ihn gefangen
Zu seinem großen Weh.
Wie gern wär er gegangen
Zum Schlosse Mirabel, juchhe,
Zum Schlosse Mirabel.

Oh Erzbischof von Salzburg,
Dir ist ganz recht geschehn!
Es soll ein großer Kleriker
Nicht zu den Mädchen gehn.
Die blühen für die Laien,
Sogar für Ketzer, – Weh!
Ich selbst erfuhr’s im Maien
Im Schlosse Mirabel, juchhe,
Im Schlosse Mirabel.

FRANK WEDEKIND

Der Tantenmörder

Musik und Interpret: Frank Wedekind
Auf der Bühne der *Elf Scharfrichter,* 1901.

Ich hab meine Tante geschlachtet,
Meine Tante war alt und schwach;
Ich hatte bei ihr übernachtet
Und grub in den Kisten-Kasten nach.

Da fand ich goldene Haufen,
Fand auch an Papieren gar viel
Und hörte die alte Tante schnaufen
Ohn' Mitleid und Zartgefühl.

Was nutzt es, dass sie sich noch härme -
Nacht war es rings um mich her -
Ich stieß ihr den Dolch in die Därme,
Die Tante schnaufte nicht mehr.

Das Geld war schwer zu tragen,
Viel schwerer die Tante noch.
Ich faßte sie bebend am Kragen
Und stieß sie ins tiefe Kellerloch.

Ich hab meine Tante geschlachtet,
Meine Tante war alt und schwach;
Ihr aber, o Richter, ihr trachtet
Meiner blühenden Jugend-Jugend nach.

FRANK WEDEKIND

Ilse

Musik: Frank Wedekind; später Oskar Straus
Interpretin: Marya Delvard
Im Eröffnungsprogramm der *Elf Scharfrichter,* 1901.

Ich war ein Kind von fünfzehn Jahren,
Ein reines, unschuldsvolles Kind,
Als ich zum erstenmal erfahren,
Wie süß der Liebe Freuden sind.

Er nahm mich um den Leib und lachte
Und flüsterte: »O welch ein Glück!«
Und dabei bog er sachte, sachte
Den Kopf mir auf das Pfühl zurück.

Seit jenem Tag lieb ich sie alle,
Des Lebens schönster Lenz ist mein;
Und wenn ich keinem mehr gefalle,
Dann will ich gern begraben sein.

RICHARD DEHMEL

Erntelied

Musik: Leonhardt Bulmans
Interpreter: Hans Dorbe
Aus dem Programm der *Elf Scharfrichter,* 1901.

Es steht ein goldnes Garbenfeld,
Das geht bis an den Rand der Welt.
Mahle, Mühle, mahle!

Es stockt der Wind im weiten Land,
viel Mühlen stehn am Himmelsrand.
Mahle, Mühle, mahle!

Es kommt ein dunkles Abendrot,
viel arme Leute schrein nach Brot.
Mahle, Mühle, mahle!

Es hält die Nacht den Sturm im Schoß,
Und morgen geht die Arbeit los.
Mahle, Mühle, mahle!

Es fegt der Sturm die Felder rein,
Es wird kein Mensch mehr Hunger schrein.
Mahle, Mühle, mahle!

OTTO JULIUS BIERBAUM

Lied in der Nacht

Musik: Hans Richard Weinhöppel
Interpretin: Marya Delvard
Im Eröffnungsprogramm der *Elf Scharfrichter,* 1901.

Straßen hin und Straßen her
Wandr ich in der Nacht;
Bin aus Träumen dumpf und schwer
Schluchzend aufgewacht,
Tränen,
Sehnen,
Lust und Schmerz, -
Ach, wohin treibt mich mein Herz?

Steht ein Haus in Grün gebaut
Draußen vor der Stadt,
Wo der Fluß mit leisem Laut
Sein Geströme hat.
Blüten
Hüten
Dicht es ein:
Dort möcht ich zu Gaste sein,
Dort möcht ich zu Gaste sein.

HEINRICH LAUTENSACK

Der Tod singt

Musik: Leonhardt Bulmans
Interpretin: Marya Delvard
Bei den *Elf Scharfrichtern,* 1901.

Löscht aus –
Zuviel des Licht und Weins –
Und träumt von Sinn und Ziel des Seins!
Und einer träumt sich kalt und bleich
Und ist am Morgen im Himmelreich …
Löscht aus.

Löscht aus –
Und faltet die armen Händ
Und betet - just wie ihr beten könnt!
Und morgen steigt ein Licht herab
Und morgen legen wir ihn ins Grab …
Löscht aus.

Löscht aus –
Gerade Mitternacht –
Da wird ihm ein Kind zur Welt gebracht –
Wie er so recht im Sterben ist.
Und das Kind hat die Augen Herrn Jesu Christ …
Löscht aus.

Löscht aus –
Und ich muß wachen und gehn –
Muß sterben und gebären sehn!
Löscht aus - zuviel des Lichts und Weins –
Und träumt von Sinn und Ziel des Seins …
Löscht aus!

SCHALL UND RAUCH UND BÖSE BUBEN
So viel Theater ums Kabarett

RUDOLF BERNAUER

Die Minderwertigen

Musik: Leo Fall
Interpreten: Rudolf Bernauer, Carl Meinhard, Tilla Durieux
Aus dem Programm der *Bösen Buben,* 1901.

Ganz kolossal ist unsere Freude,
Wir sind vergnügt, so wie man sieht;
Wir kommen nämlich alle beide
Geradewegs aus Moabit.
Wir haben neulich eingebrochen
Und ausgeraubt ein Kassenspind
Und dennoch sind wir freigesprochen,
Weil wir minderwertig sind.
Du guter Himmelsvater
Beschütz die Psychiater!
Ist wer frech, dann verkloppen wir'n,
Haun ihn lahm und taub und blind.
Uns kann keinem nischt passiern,
Weil wir pathologisch sind!

Fünf Ärzte maßen unsre Schädel
Drei Wochen täglich zwanzigmal
Und sagten, ich und dieses Mädel
Sind zweifelsohne anormal.
Der eine schützt mit der Vernunft sich
Der andere schützt sich mit Gewalt
Uns schützt Paragraph einundfünfzig
Und jede deutsche Irrenanstalt.
Du guter Himmelsvater
Beschütz die Psychiater!
Ist wer frech, dann verkloppen wir'n,
Haun ihn lahm und taub und blind.
Uns kann keinem nischt passiern,
Weil wir pathologisch sind.

Und wenn sie uns nach Dalldorf schicken
Da machen wir uns auch nischt draus.
Wir tun, was alle tun, wir rücken
Am nächsten Tage einfach aus.
Wir sind zwei Irre, treu und bieder,
Ein Einbruch reißt uns immer raus,
Und kommt der Dalles, fahrn wir wieder

Elektrische ins Irrenhaus.
Du guter Himmelsvater
Beschütz die Psychiater!
Ist wer frech, dann verkloppen wir'n,
Haun ihn lahm und taub und blind.
Uns kann keinem nischt passiern,
Weil wir pathologisch sind.

RUDOLF BERNAUER

Und Meyer sieht mich freundlich an

Musik: Leo Fall
Interpret: Josep Giampietro
Aus dem Programm der *Bösen Buben,* 1902.

Ich sitze in der Kneipe trüb,
Um meinen Schlund zu taufen
Das Geld, das mir noch übrig blieb
Das will ich heut' versaufen.
Der Teufel hol's, was liegt daran?
Und Meyer sieht mich freundlich an.

Der Meyer ist Kapitalist,
Kein Debet und viel Kredit,
Und was das allerfeinste ist:
Es sitzt bei ihm die Edith.
Ich fang mit ihr zu äugeln an.
Und Meyer sieht mich freundlich an.

Er kennt mich vom Theater her,
Von dorther kennt auch sie mich;
Man lädt mich ein, mein Glas ist leer,
Prost, prost! - in Wonne schwimm ich,
Weil ich mit Edith fußeln kann. -
Und Meyer sieht mich freundlich an.

Ich bin sehr bald auf du und du
Mit allen beiden Teilen,
Mit Edith bin ich's immerzu
Mit Meyer nur zuweilen.
Sie sagt, ich sei ein netter Mann.
Und Meyer sieht mich freundlich an

Der Meyer zahlt, der Spaß ist aus;
Sie spricht mit leisem Munde:
»Besuche mich bei mir zu Haus
In einer halben Stunde!«
Ich helf ihr in den Mantel dann.
Und Meyer sieht mich freundlich an

Es wohnt die Edith hoch tipptopp,
Wie meistens solche Damen;
Und Meyers dicker Wasserkopp
Hängt an der Wand im Rahmen.
Ich tue, was ich tuen kann -
Und Meyer sieht mich freundlich an.

VIVE LA BOHEME!
Hungriger Pegasus und Simpl-Hund

ERICH MÜHSAM

Lumpenlied

Musik und Interpret: Ernst Busch, 2001
Im Berliner *Siebten Himmel,* 1903, und im Münchner *Simplicissimus.*

Kein Schlips am Hals, kein Geld im Sack.
Wir sind ein schäbiges Lumpenpack,
Auf das der Bürger speit.
Der Bürger blank von Stiebellack,
Mit Ordenszacken auf dem Frack,
Der Bürger mit dem Chapeau claque,
Fromm und voll Redlichkeit.

Der Bürger speit und hat auch recht.
Er hat Geschmeide gold und echt. -
Wir haben Schnaps im Bauch.
Wer Schnaps im Bauch hat, ist bezecht,
Und wer bezecht ist, der erfrecht
Zu Dingen sich, die jener schlecht
Und niedrig findet auch.

Der Bürger kann gesittet sein,
Er lernte Bibel und Latein. -
Wir lernen nur den Neid.
Wer Porter trinkt und Schampus-Wein,
Lustwandelt fein im Sonnenschein,
Der bürstet sich, wenn unserein
Ihn anrührt mit dem Kleid.

Wo hat der Bürger alles her:
Den Geldsack und das Schießgewehr?
Er stiehlt es grad wie wir.
Bloß macht man uns das Stehlen schwer.
Doch er kriegt mehr als sein Begehr.
Er schröpft dazu die Taschen leer
Von allem Arbeitstier.

Oh, wär ich doch ein reicher Mann,
Der ohne Mühe stehlen kann,
Gepriesen und geehrt.
Träf ich euch auf der Straße dann,
Ihr Strohkumpane, Fritz, Johann,

Ihr Lumpenvolk, ich spie euch an. -
Das seid ihr Hunde wert!

HANS HYAN

Schutzmannslied

Musik: Käthe Hyan
Interpret: Hans Hyan
Im Berliner Kabarett *Zur silbernen Punschterrine,* 1903.

Ick heeße Milla un bin Schutzmann
Un bin mit neunzig Mark bezahlt
Un stehe jeden Tag zehn Stunden
Hier in Ballin uff den Asphalt.
Vor den Verkehr bin ick sehr wichtig
Un bin ooch sonst nich etwa dumm,
Un scheint ma irjend wat nich richtich,
So sag ick zu det Publikum:
Jehn Se ausenanda! Blei'm Se hier nich stehn!
Sonst muß ick mit Ihnen nach de Wache jehn!

Bevor ick nemlich Schutzmann wurde,
Hab ick jedient bei't Millether,
Stand sechzehn Jahre bei de Jarde,
Da hab ick meine Bildung her.
Det is nich etwa wie so'n Fatzke,
Der iebahaupt nich wa Soldat!
Wat meen Se woll, wenn wir nich weren,
Wir machen schließlich doch'n Staat.
Jehn Se ausenanda! Blei'm Se hier nich stehn!
Sonst muß ick mit Ihnen nach de Wache jehn!

Un nebenbei hab ick als Schutzmann
'ne eijene Spezialität:
Se wissen doch, daß bei de Kinstla
Jetzt so 'ne neie Richtung weht;
Da kiek ick denn so in de Fensta,
Um wo 'ne Schweinerei drin licht,
Da jeh ick rin und konfiszier se,
Die janze Richtung paßt ma nicht!
Jehn Se ausenanda! Blei'm Se hier nich stehn!
Sonst muß ick mit Ihnen nach de Wache jehn!

So is't ooch mit de Übabrettl
Un mit de faulen Cabarets,
Wenn ick da Herr von Borris were,
Denn inhibierte ick den Feetz.

Da stellt so’n Junge sich uff’t Podium,
Der nebenbei sich Dichta schimpft,
Un reißt hier seine Übazoten
Un is eilleicht nich mal geimpft.
Jehn Se ausenanda! Blei’m Se hier nich stehn!
Sonst muß ick mit Ihnen nach de Wache jehn!

So bin ick denn der Ordnung Hieter
Und schnauze ooch mal dann un wann
Als Vorjesetzta und Jebieta
Den sojenannten Birja an.
Un wird da Tod mir ooch mal nehmen
Von diese Welt, denn kommt geschwind
An’t Jrab! … Da kennt ihr es vernehmen,
wie durch die Gräser seifzt der Wind.
Jehn se ausenanda! Blei’m Se hier nich stehn!
Sonst muß ick mit Ihnen nach de Wache jefin!

HANS HYAN

Der Einbruch bei Tante Klara

Musik und Interpretin: Käthe Hyan
Im Kabarett *Zur silbernen Punschterrine,* 1903.

Jeden Abend, wenn die Tante Klara
Ihre sanften Formen abgelegt,
Tut sie einen Blick noch unters Lager,
Ob sich etwa dort wer hingelegt.
Und befriedigt tut sie sich
Die gefärbten Härchen flechten,
Wenn sie unterm Bett nichts sieht,
Als das, was man braucht in Nächten.

Alsobald legt sich die Tante Klara
In ihr weißes Federbett hinein.
Achtundvierzig lange, bange Jahre
Schlief die Jungfrau darin ganz allein.
Aber manchmal seufzt sie ob
Ihrer ungenossnen Jugend
Wälzte schlaflos sich im Bett
Und verfluchte laut die Tugend

Aber einst, wie sie sich niederbeugte,
Unter ihrem Bette nachzuschaun,
Lag ein Mensch dort unten, der beäugte
Tante Klara - die empfand ein Graun!
Daß sie nicht in Ohnmacht fiel,
Blieb ihr ewig unverständlich,
Nichts als: »Ach, da sind sie endlich!«

Doch der Dieb ist schnell vorbeikrochen,
Hat die Tante Klara schwer bedroht,
Daß das arme Wesen noch nach Wochen
Schlich umher wie der leibhaftge Tod.
Ach, der Dieb begnügte sich
Nicht allein mit den Moneten,
Tante Klara hat umsonst
Sein Benehmen sich verbeten.

Als man sie dann aufs Gericht zitierte,
Sprach sie von geraubtem Gold allein,
Weil das andere sie so genierte,

Betend, dass man nie den Dieb fing ein!
Aber manchmal in der Nacht
Brannten Tante Klaras Wangen,
Und dann war es ihr, als käm
Wieder so ein Dieb gegangen.

HANS HYAN
Die letzte Nacht

Musik: Käthe Hyan
Interpret: Hans Hyan
Im Kabarett *Zur silbernen Punschterrine,* 1902.

Verdammt, nu sitz ick in det Loch
Schon fast ‚n Jahr un janz in Eisen.
Un een Jeständnis hat man doch
Bisher keen Richta konnt entreißen.
Es wa doch mitten in de Nacht …
Wer weeß et denn, de tick die Olle
Mit meinen Schneitling rot jemacht,
Daß mir det Blut spritzt an die Tolle?

Un trotzdem wa die Sache jlatt.
Et hieß, ich kätte ihr geschlachtet --
Der Pebel, der dabei saß, hat
Det Dodesurteil ooch awachtet …
Mir jab et doch’n mächtjen Stoß,
Ick dhat man so, als mißt ick lachen …
Na, un heit morjen jeht et los -
Bejnadjung? – Is ja nich zu machen!

Janz schön wa jestan dis Suppeh:
Zuerscht bestellt ick »falschen Hasen«,
Denn Bier uno och Zihjarren – zwee -
Ick kann so scheene Ringe blasen.
Zwee Uffsichtsräte wa’n dabei,
Den eenen, ‚n jewissen Werder,
Den utzt ick noch, wie ick ma frei
Uff morjen: da jibbts »kalten Merder«.

Un nachher wollt ick schlafen jehn,
Ick leechte mir uff die Matratze …
Da hab ick allerhand jesehn:
Wie’n Schwein … denn fiel sie uff mir druff …
Ick schrei un lieje an de Erde --
Selbst der Beamte schreckte uff …
Ob ick wohl noch mal schlafen werde?

Mein Jott, ick bin doch noch so jung!
Se kenn ma ja wat dun, die Affen! …
Ick mecht bloß vor de Hinrichtung
Nochmal bei meine Mietze schlafen! …
Ob die woll ooch jetzt an mir denkt?
Se hette doch mal kennen kommen! …
Det Armband, wat ick se jeschenkt,
Det ham s‘ ihr wieder abjenommen.

Wie kleen der Jas uff eenmal brennt!
Da Morjen kraucht schon durch die Jitta …
Na, Maxe, nu man nicht jeflennt!
Jetzt heeßt et: Mut! un keen Jezitta …
Se kommen – Wat? – Is denn schon Zeit?
- Na ja, det is for die so’n Futta! …
… Herr Pastor … meine Mutta! … Mutta!!! …

DONNERWETTER – TADELLOS!
Eine Wildkatze gibt Pfötchen

WILLI WOLFF

Das Ladenmädel

Musik: Rudolf Nelson
Interpret: Paul Schneider-Duncker
Im Kabarett *Roland von Berlin,* 1904.

Sie war in der Leipziger Straße
In einem Modesalon,
Ein Sprühteufel, keck und voll Rasse,
Sie hatte Chic und Façon,
Und eines Tages hat er sie entdeckt
Zufall ließ ihn sie finden,
Sie stand zwischen Spitzen und Seide versteckt,
Am letzten Lager, ganz hinten.
Erst kamen die Blusen und Kleider
Und dann die Jupons voller Plis,
Darauf die Dessous und so weiter,
Und dann, und dann kam sie.

Er kaufte pro forma ein Bändchen,
Und schnell, damit's keiner seh,
Drückt' er ihr 'nen Zettel ins Händchen:
Heut abend zehn Uhr Separée.
Er wartet dann zur bestimmten Zeit
Im lauschigen Eckchen alleine,
Der Sekt stand im Kübel längst schon bereit –
Zum Teufel! wo blieb nur die Kleine?
Da rauscht es wie schleppende Kleider,
Da rascheln Jupons voller Plis,
Da knistern Dessous und so weiter,
Und dann, und dann kam sie.

Der Diener serviert, dann verschwand er
Und ließ sie beide allein.
Erst küßt ihr Händchen galant er,
Sie sprach: »Aber bitte, ach nein.«
Die Stimmung war köstlich und wunderbar,
Der Sekt schäumt, sie lachten fröhlich,
Und bei der dritten Flasche war
Er glücklich, und sie war selig.
Erst kamen die Blusen und Kleider
Und dann die Jupons voller Plis,
Darauf die Dessous und so weiter,
Und dann, und dann — kam sie.

RUDOLF BERNAUER

Man ist nur einmal jung

Musik: Richard Fall
Interpretin: Claire Waldoff
Im *Roland von Berlin,* 1907.

Mir sagte zwar mein eigner Vetter:
»Mein Kind, geh nur nicht auf die Bretter!«
Und meine liebliche Cousine,
Sie schrie: »Was willst du bei der Bühne?«
Und auch Papachen sagte: »Nee,
Ich laß dich nicht zum Cabaret.«
Bei Gott, selbst meine beiden Neffen,
Sie fingen furchtbar an zu kläffen;
Der Onkel wollte mich enterben.
Mamachen sagte: »Lieber sterben!«
Das war ein Schimpfen, ein Geschrei.
Ich aber dachte mir dabei:
Man ist nur einmal jung,
Drum wage ich den Sprung.
So'n bißchen, bißchen Hoppsassa,
Was ist denn da dabei, Papa?
Und ist man grau und alt,
Macht man von selber halt.
Dann ist's vorbei, vorbei, vorbei
Mit der Hoppsassa-
Mit der Hoppsassa-
Mit der Hoppsassassarei!

Drum ging ich trotzdem zum Theater.
»Sei tugendhaft!« So sprach der Vater.
»Verschließ dein Herz durch dicke Bretter!«
So sprach zu mir mein dicker Vetter.
Und das Cousinchen bat mich schön,
Ich soll um zehn Uhr schlafen gehn.
Mein Onkel sprach: »Mein Kind, sei prüde«.
Die Mutter sagte: »Sei solide«,
Gab mir zum Abschied ein paar Rosen
Und sechs Paar wollne Unterhosen.
Ich horte allen artig zu
Und dacht, ich weiß doch, was ich tu.
Man ist nur einmal jung…

Viel Lehren hat man mir gegeben,
Ah ich hinauszog in das Leben.
Ich weiß, ich darf nicht kokettieren,
Mit keinem Herrn zu zwein soupieren;
Ich weiß genau, was meine Pflicht.
Mein Gott, was weiß ich alles nicht!
Jedoch an eines Jünglings Seite
Geht oft die schönste Tugend pleite,
Und naht ein Mann mir, kein salopper,
Nein, ein tipptopp-, tipptopp-, tipptopper,
Dazu sympathischen Gesichts –
Da garantiere ich für nichts.
Man ist nur einmal jung ...

JULIUS FREUND

Donnerwetter, tadellos!

Musik: Paul Lincke
Interpreter: Josef Giampietro
Aus der Jahresrevue des Berliner Metropoltheaters, 1908.

Garde, meist sehr exklusiv
Von feudalem Geist
Sieht auf Bürgerpack nur schief,
Weil ihr Grundsatz heißt:
»Adelsprädikat bezweckt,
Daß kein Plebs uns naht,
Völlig wertlos so'n Subjekt
Ohne Prädikat!«
Besteigen wir keck die Schabracken,
Da geben wir allen was vor -
Man kennt die Manöverattacken
Der Jungens vom Garde du Corps!
Donnerwetter, Donnerwetter, wir sind Kerle!
Bei Kritik sagt Majestät: Famos! Famos!
Donnerwetter, jeder Einzelne 'ne Perle!
Also wirklich: Donnerwetter, tadellos!

Hoppegarten! Die Armee!
Kurzes Stoßgebet -
Weil für Ruhm und Portemonnaie
Viel am Spiele steht!
Nervige Hand den Gaul verhält -
Leistung kolossal!
Bis das ganze andere Feld
Ausgepumpt total!
Dann geben wir plötzlich die Hacken
Und gehen wie der Wirbelwind vor .
Man kennt die Rennplatzattacken
Der Jungens von Garde du Corps!
Donnerwetter, Donnerwetter, wir sind Kerle!
Holen uns im Sattel Renommee und Moos!
Donnerwetter, jeder Einzelne ’ne Perle!
Also wirklich: Donnerwetter, tadellos!

In der schneidigen Uniform
Knappheit prononciert!

In der Haltung, in der Form
Schlappheit zart markiert!
Schultern etwas vorgehängt,
Ein Parfüm am Leib,
Das pikant zusammendrängt
Stall und Sekt und Weib!
Der Teufel sitzt uns im Nacken,
Die Weiber leihn uns ihr Ohr -
Man kennt die Liebesattaken
Der Jungens vom Garde du Corps!
Donnerwetter, Donnerwetter, wir sind Kerle!
Frauenandrang manchmal geradezu grandios!
Donnerwetter, jeder Einzelne ’ne Perle!
Also wirklich: Donnerwetter, tadellos!

DAS KREUZ MIT DER KRONE
Scharfzüngiges gegen die da oben

FRANK WEDEKIND

Der Zoologe von Berlin

Musik und Interpret: Frank Wedekind
Aus dem Programm der *Elf Scharfrichter,* 1901.

Hört, ihr Kinder, wie es jüngst ergangen
Einem Zoologen in Berlin!
Plötzlich führt ein Schutzmann ihn gefangen
Vor den Untersuchungsrichter hin.
Dieser tritt ihm kräftig auf die Zehen,
Nimmt ihn hochnotpeinlich ins Gebet
Und empfiehlt ihm, schlankweg zu gestehen,
Dass beleidigt er die Majestät.

Dieser sprach: »Herr Richter, ungeheuer
Ist die Schuld, die man mir unterlegt;
Denn dass eine Kuh ein Wiederkäuer,
Hat noch nirgends Ärgernis erregt.
So weit ist die Wissenschaft gediehen,
Daß es längst in Kinderbüchern steht.
Wenn Sie das auf Majestät beziehen,
Dann beleidigen Sie die Majestät!

Vor der Majestät, das kann ich schwören,
Hegt ich stets den schuldigsten Respekt;
Ja, es freut mich oft sogar zu hören,
Wenn man den Beleidiger entdeckt;
Denn dann wird die Majestät erst sehen,
Ob sie majestätisch nach Gebühr.
Deshalb ist ein Mops, das bleibt bestehen,
Zweifelsohne doch ein Säugetier.

Ebenso hab vor den Staatsgewalten
Ich mich vorschriftsmäßig stets geduckt,
Auf Kommando oft das Maul gehalten
Und vor Anarchisten ausgespuckt.
Auch wo Spitzel horchen in Vereinen,
Sprach ich immer harmlos wie ein Kind.
Aber deshalb kann ich von den Schweinen
Doch nicht sagen, daß es Menschen sind.

Viel Respekt hab ich vor dir, o Richter,
Unbegrenzten menschlichen Respekt!
Lässt du doch die ärgsten Bösewichter
In Berlin gewöhnlich unentdeckt.
Doch wenn Hoch! zurufen ich mich sehne
Von dem Schwarzwald bis nach Kiautschau,
Bleibt gestreift deshalb nicht die Hyäne?
Nicht ein schönes Federvieh der Pfau?«

Also war das Wort des Zoologen,
Doch dann sprach der hohe Staatsanwalt;
Und nachdem man alles wohl erwogen,
Ward der Mann zu einem Jahr verknallt.
Deshalb vor Zoologie-Studieren
Hüte sich ein jeder, wenn er jung;
Denn es schlummert in den meisten Tieren
Eine Majestätsbeleidigung.

HANS HYAN

Lied der Arbeitslosen

Musik: Käthe Hyan
Interpret: Hans Hyan
Im Kabarett *Zur silbernen Punschterrine,* 1902.

Die Nacht verblaßt, der Wind reißt an den Scheiben.
Steht auf da drinnen, Mann und Weib und Kind!
Steht auf! Die Reichen können schlafen.
Wir suchen Arbeit, weil wir hungrig sind.
Vom Morgenrot bis in die Nacht
Hab ich um Arbeit angefragt.
Verdammt nochmal! Wir wollen wissen,
Warum ihr satt seid und wir hungern müssen!

Der Tag bricht an. Wie klappern da die Zähne!
In unserm Loch von Wohnung ist es kalt.
Mein Weib geht waschen, Frühstück trägt der Kleine.
Und ich, bin ich zur Arbeit denn zu alt?
Vom Morgenrot bis in die Nacht
Hab ich den Schädel mir zerdacht.
Verdammt nochmal! Wir wollen wissen,
Warum ihr satt seid und wir hungern müssen!

Brot oder Arbeit! Jeden Tag wird's schlimmer:
Das Kind ist krank, die Frau kann nicht mehr fort,
Ich gehe weg, ich sitz in der Destille,
Arbeit, die gibt's nicht, schade um das Wort!
Vom Morgenrot bis in die Nacht,
Wir hungern, wenn ihr schmaust und lacht.
Verdammt nochmal! Wir wollen wissen,
Warum ihr satt seid und wir hungern müssen!

ERICH MÜHSAM

Der Anarchisterich

Musik: Dieter Süverkrüp, 1995
Interpret: Erich Mühsam
Im Münchner *Simplicissimus* vorgetragen, 1906.

War einst ein Anarchisterich,
Der hatt den Attentatterich.
Er schmiß mit Bomben um sich rum;
Es knallte nur so: bum bum bum.
Einst kam der Anarchisterich
An einen Schloßhof fürstelich,
Und unterm Rock verborgen fein
Trug er ein Bombombombelein.

Nach Haus kam Serenissimus,
Sprach: Omnia nos wissimus,
Und sprach viel weise Worte noch,
Dass alles rings nach Weisheit roch.
Jedoch der Anarchisterich
Mit seiner Bombe seitwärts schlich
Und schmiss sie Serenissimo
Unter den Rokokopopo.

Und rings war alles baß entsetzt,
Durchlaucht hat sich vor Schreck gesetzt,
Indes der Anarchisterich
Durch eine Seitenthür entwich.
Nur einer sprang beherzt herbei,
Zu helfen, was zu helfen sei.
Doch sprach er bleich: Volk, höre nur,
’s ist ne Bomb-onniere nur.

Rings aber lag man auf dem Knie
Und heulte, jammerte und schrie
Und betete: Du lieber Gott,
Schlag doch die Anarchisten tot!
Drum merk dir, Anarchisterich,
Heil dich vom Attentatterich.
Kommst du zu Hofe fürstelich,
Geht’s fürder dir für-fürchterlich.

ERICH MÜHSAM

Der Revoluzzer

Musik: Béla Reinitz, 1929.
Interpret: Erich Mühsam
Im Münchner *Simplicissimus* vorgetragen, 1907.

Der deutschen Sozialdemokratie gewidmet

War einmal ein Revoluzzer,
Im Zivilstand Lampenputzer;
Ging im Revoluzzerschritt
Mit den Revoluzzern mit.

Und er schrie: „Ich revolüzze!“
Und die Revoluzzermütze
Schob er auf das linke Ohr,
Kam sich höchst gefährlich vor.

Doch die Revoluzzer schritten
Mitten in der Straßen Mitten,
Wo er sonsten unverdrutzt
Alle Gaslaternen putzt.

Sie vom Boden zu entfernen,
Rupfte man die Gaslaternen
Aus dem Straßenpflaster aus,
Zwecks des Barrikadenbaus.

Aber unser Revoluzzer
Schrie: »Ich bin der Lampenputzer
Dieses guten Leuchtelichts.
Bitte, bitte, tut ihm nichts!

Wenn wir ihm das Licht ausdrehen,
Kann kein Bürger nichts mehr sehen,
Laßt die Lampen stehn, ich bitt! -
Denn sonst spiel ich nicht mehr mit!«

Doch die Revoluzzer lachten,
Und die Gaslaternen krachten,
Und der Lampenputzer schlich
Fort und weinte bitterlich.

Dann ist er zu Haus geblieben

Und hat dort ein Buch geschrieben:
Nämlich, wie man revoluzzt
Und dabei doch Lampen putzt.

MAX MACKOTT
Polizei-Chanson

Musik: Richard Francke
Interpret: Max Mackott
In Mackotts Kabarett *Zur grünen Minna,* 1903.

Hört o Musensöhne, jetzo meinen Rat,
Denn ein jeder Künstler ihn sehr nötig hat.
Reizet nie durch Leichtsinn unsre Obrigkeit;
Sonst seid ihr verloren dann für alle Zeit,
Der Berliner Schutzmann hat viel Kunstverstand,
Mit den Musen ist er nahezu verwandt.
Schafft ihr neue Werke, denkt euch was dabei,
Sonst – für alles andre sorgt die Polizei.

Wenn du bist ein Maler, nimm dich ja in acht,
Schnell mit dem Gelichter wird Prozeß gemacht
Malst du Nuditäten, denk ans Feigenblatt,
Sonst man dich sehr balde Nummro Sicher hat.
Des Gesetzes Auge, es entdeckt sehr schnell,
Daß du was vergessen, an bewußter Stell.
Drum mal nie ’ne Venus, noch ’ne Loreley,
Sonst - für alles andre sorgt die Polizei.

Modellierst in Ton du, haust in Marmor aus,
Kommt die Polizei dir sicher auch ins Haus.
Schaffst du nackte Menschen, binde vorn was vor,
Sonst errötet schamhaft unser Schutzmannskorps.
Steck dir die Figuren in ’ne Uniform,
Das ist nämlich heute unsre Kunstreform.
Drum häng an den Nagel die Bildhauerei,
Denn für unsre Plastik sorgt die Polizei.

Bist du, o Verbrechen, nun ein Dichter gar,
Packt man dich oft plötzlich beim Poetenhaar.
Schreibst du aber Stücke, passe auf gar sehr,
Ob auch alles richtig. Sonst – Mali-Malheur,
Mit dem dicken Bleistift, nie am rechten Fleck,
Streicht dir dann der Zensor die Pointen weg.
Drum laß doch die ew’ge Stückeschreiberei,
Denn die besten Stücke macht die Polizei.

HOCH DER HUMOR!
Typen, Träumer, Temperamente

OTTO REUTTER

Nicht so laut

Musik und Interpret: Otto Reutter
Wintergarten Berlin, 1907 ca.

Auf den Straßen heutzutage das Getös - macht nervös.
Darum ruft empört der Antilärmverein: »'s darf nicht sein!«
Dies Geratter, dies Geknatter, dies Geknall überall,
Namentlich die Aut'mobile machen einen Mordskrawall.
Wie das tönt - Tut tut -
Wie das dröhnt - Tut, tut -
Fährt so'n Parvenu an mir vorbei, da ruf' ich voller Wut:
Du fährst auch noch vierter Klasse -
Hör doch auf mit dem Getut.
Nicht so laut, nicht so laut, nicht so laut mußt Du sein,
Dein Benzin macht Dich bemerkbar,
Also brauchst nicht zu schrein.
Nicht so laut, nicht so laut - ein Trost bleibt Dir immer noch -
Wenn die Leut Dich auch nicht hören -
Riechen tun sie Dich ja doch.

Ach, ich habe die Musik, die zu modern - gar nicht gern -
Namentlich vom Richard Strauss 'ne Melodie - liebt ich nie.
Fünfzig Geigen, zehn Trompeten und acht Pauken hab'n zu tun,
Laßt doch schweigen alle Flöten, laß die Trommelstöcke ruhn.
Wie das singt – La la!
Wie das klingt – Tatarata!
Lieber Strauss, ich halt's nicht aus -
Das ist zuviel für mein'n Bedarf,
Spiel doch leise auf der Laute, stimm die Harfe nicht zu scharf.
Nicht so laut, nicht so laut, nicht so laut mußt Du sein,
Spiel doch so zart wie der Mozart, wie der Bach so klar und rein.
Nicht so laut, nicht so laut, nicht so laut, geliebter Strauss,
Sonst bleibt bloß die Musik sitzen und die Leute laufen raus.

Kürzlich hab ich hier 'ne junge Maid gesehn - die war schön.
Ach, ich war bei ihr im Zimmer ganz allein - das war fein -
Wer nicht wagt, kann nicht gewinnen, denk ich -
Und ich fasse Mut,
Will ihr schnell ein Küßchen geben,
Doch da kommt die Maid in Wut.
Wie sie schilt - »Nein! Nein!«
Wie sie brüllt - »Nein! Nein!«
Schließlich schreit sie laut »Mama« und da sag ich vorwurfsvoll:
»Daß die Mädchen schrein, das weiß ich -
Aber schrei nicht gar so toll.
Nicht so laut, nicht so laut, nicht so laut mußt Du sein,

Schließlich hört das Deine Mutter
Und dann kommt sie zu uns rein.
Nicht so laut, nicht so laut!« - Doch da rief sie lachend aus:
»Laß mich schrein, geliebter Otto. Mutter ist ja nicht zu Haus.«

Mein Freund Lehmann hatte jüngst ’nen Affen weg -
Welch ein Schreck.
Ja, wir haben ihn dann sacht nach Haus gebracht - in der Nacht -
Seine Alte war noch munter und sie schimpfte kolossal -
Alles warf sie durcheinander – ach, es war ein Mordsskandal.
Wie das kracht - Kling kling -
In der Nacht - Tsching tsching -
Draußen riefen seine Freunde: »Sag mal Fritze, lebste noch?«
Und er sagt zu seiner Alten: »Hulda, mäßige Dich doch!
Nicht so laut, nicht so laut, nicht so laut mußt Du sein.
Was soll’n meine Freunde denken,
Hörste nicht, wie die sich freun?
Nicht so laut, nicht so laut, nicht so laut, geliebte Frau!
Hau mir lieber eine runter, aber mach nicht so’n Radau!«

Ach, ich glaube, alle Deutschen, die man schaut - sind zu laut,
Denn wir schreien oftmals von der Leber weg - ohne Zweck.
Eh ein Luftballon mal hochgeht, ist bei uns der Jubel groß,
Eh wir mal ’ne Schlacht gewinnen,
Feiern wir schon frisch drauf los.
Wie das knallt – Bum, bum -
Wie das schallt – Schrumm, schrumm -
Ja, wenn wir den Frieden preisen, lassen wir Kanonen knall’n.
Manchem Deutschen möcht ich sagen:
»Bitte, tu uns den Gefalln:
Nicht so laut, nicht so laut, nicht so laut mußt Du sein.
nicht so früh, nicht so früh, nicht so frühe mußt Du schrei’n.
Nicht so laut, nicht so laut.« Ja, bei uns geht‘s immer schnell.
Erst kommt stets ’ne große Feier, dann die Tat - eventuell.

Doch in manchen Punkten sind wir, wie man weiß, viel zu leis,
Denn das Reden wäre manchmal zu riskant. - Halt den Rand!
Mancherlei passiert in Deutschland, manches Thema hätten wir,
Doch man darf nicht alles sagen, drum bitt ich Sie alle hier:
Geb’n Sie acht! – Pst! Pst!
Immer sacht – Pst! Pst!
Auch ich darf nicht alles singen, die Gefahr, die ist enorm -
Sing ich hier ein Wort zuviel, dann sagt ein Mann in Uniform:
»Nicht so laut, nicht so laut, nicht so laut mußt Du sein -
Denken kannst Du, was Du willst, aber denk’s für Dich allein.
Nicht so laut, nicht so laut – willst Du ’n guter Deutscher sein,
Rückst Du Deine Steuern raus und den Ärger schluckste rein.«

OTTO REUTTER

Der Räuberhauptmann von Köpenick

Musik und Interpret: Otto Reutter
Berliner Kabaretts, 1906

Ihr Leute höret die Geschicht,
die ich aus Köpenick bericht,
Sehr kluge Leute wohn'n darin,
Denn Köpenick liegt bei Berlin.
Was dort vor kurzem ist geschehn,
Das hat die Welt noch nicht gesehn.
Was rennt das Volk, was wälzt sich dort
Die langen Gassen brausend fort?
Voran die Grenadiere,
Des Königs Grenadiere.
Auf jeder Seite viere
Und der Gefreite vorn.

Ja, zeigt sich wo ein blanker Knopp,
Nickt man vor Ehrfurcht mit dem Kopp.
Das Köppenicken, das bringt Glück.
Daher der Name Köpenick …
Die Grenadiere stellten sich
Vor's Rathaus - es war färchterlich -
Die Leute standen auf dem Damm -
Die Grenadiere standen stramm.
Dann kam der Herre Hauptmann,
Der Hauptmann, der Hauptmann.
Ja, was der sagt, das glaubt man.
»Der Hauptmann hat's gesagt!«

Der Hauptmann zog ins Rathaus ein
Und dort gehorcht ihm groß und klein.
Die Polizei von Köpenick
Hielt selbst das Publikum zurück.
Der Hauptmann zählt den ganzen Kitt.
Er nahm sogar die Pfenn'ge mit.
Doch vorher wurde der Rendant
Zur neuen Wache hingesandt -
Und dann der Bürgermeister,
Der Meister, der Meister -

Der klügste aller Geister,
Ein kluger Langerhans.

Als alles nun geschehen dort
Und als der Hauptmann lange fort,
Da wurde erst den Leuten klar,
Daß er ein Räuber-Hauptmann war.
Jetzt sucht man, wo der Schwindler steckt.
Die Mütze hat man schon entdeckt.
Den Säbel bracht man auch herbei,
Die Hose fand die Polizei:
Jetzt hab'n sie auch den Hauptmann,
Den Hauptmann, den Hauptmann
Den großen Räuber-Hauptmann
Aus Köp‘nick bei Berlin.

Und die Moral von der Geschicht:
Die Hauptsach ist der Hauptmann nicht.
Die Uniform verschafft Respekt,
Ganz gleich, wer auch darinnen steckt.
Wo eine Uniform sich zeigt,
Da wird man ängstlich, und man schweigt,
Da wird nur noch »Hurrah!« geschrien.
Ja, eine solche Disziplin,
Die hab’n wir nur in Preußen,
In Preußen, in Preußen,
Wenn alle Stränge reißen -
Stramm hält die Disziplin!

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Kühn, Volker (2001): *Kleinkunststücke 1. Donnerwetter tadellos. Kabarett zur Kaiserzeit 1901-1918*. Bd. 1. Hamburg: Rogner & Bernhard bei Zweitausendeins:

Bernauer, R.: *Die Minderwertigen.* 96-97.

Bernauer, R.: *Und Meyer sieht mich freundlich an.* 97-98.

Bernauer, R.: *Man ist nur einmal jung.* 155-157.

Bierbaum, O. J.: *Der lustige Ehemann.* 27-28.

Bierbaum, O. J.: *Im Schlosse Mirabel.* 49-50.

Bierbaum, O. J.: *Lied in der Nacht.* 58.

Dehmel, R: *Im Spelunkenrevier.* 24.

Dehmel, R.: *Erntelied.* 56.

Engel, F.: *Der Marschallstab.* 36-37.

Freund, J.: *Donnerwetter, tadellos!.* 158-160.

Greiner, L.: *Scharfrichter-Lied.* 44.

Hyan, H.: *Schutzmannslied.* 115-116.

Hyan, H.: *Der Einbruch bei Tante Klara.* 117-118.

Hyan, H.: *Die letzte Nacht.* 119-120.

Hyan, H.: *Lied der Arbeitslosen.* 176-177.

Lautensack, H.: *Der Tod singt.* 118-119.

Mackott, M.: *Polizei-Chanson.* 185.

Mühsam, E.: *Lumpenlied.* 111-112.

Mühsam, E.: *Der Anarchisterich.* 179.

Mühsam, E.: *Der Revoluzzer.* 180.

Reutter, O: *Nicht so laut.* 200-202.

Reutter, O.: *Der Räuberhauptmann von Köpenick.* 206-207.

Thoma, L.: *Wiegenlied.* 35-36.

Thoma, L.: *Die Thronstütze.* 48-49.

v. Wolzogen, E.: *Madame Adèle.* 20-21.

v. Wolzogen, E.: *Das Laufmädel.* 22-23.

Wedekind, F.: *Der Tantenmörder.* 52.

Wedekind, F.: *Ilse.* 53.

Wedekind, F.: *Der Zoologe von Berlin.* 173-174.

Wolff, W.: *Das Ladenmädel.* 152-153.

Sekundärliteratur

Adamzik, Kirsten (2004): *Textlinguistik: eine einführende Darstellung*. Tübingen: M. Niemeyer (Germanistische Arbeitshefte, 40). 56-72; 95-116.

Amann, Klaus u. Hackl, Wolfgang (Hrsg.) (2016): *Satire – Ironie – Parodie. Aspekte des Komischen in der deutschen Sprache und Literatur*. Innsbruck: innsbruck university press (10.5281/zenodo.1182564. Letzte Einsicht 15.05.2024).

Arntzen, Helmut (hrsg.) (1964) *Gegen-Zeitung: deutsche Satire des 20. Jahrhunderts*. Heidelberg: W. Rothe Verlag. 13-35; 68-81.

Attardo, Salvatore (1993): *Violation of Conversational Maxims and Cooperation: The Case of Jokes.* Journal of Pragmatics 19. 537-558 (https://journals.linguisticsociety.org/proceedings/index.php/BLS/article/download/1726/1498. Letzte Einsicht: 16.05.2024).

Attardo, Salvatore (2000): *Irony markers and functions: Towards a goal-oriented theory of irony and its processing*. Rask. 3-20.

Attardo, Salvatore (2020): *Humor in Language*. Oxford Research Encyclopedia of Linguistics. Online, Oxford University Press. 1-18. (https://web.stanford.edu/class/linguist197a/attardehumorinlanguage.pdf. Letzter Zugriff: 14.09.2023).

Banfi, Emanuele (hrsg.) (1995): *Sei lezioni sul linguaggio comico*. Trento: Università degli studi di Trento, Dipartimento di scienze filologiche e storiche (Labirinti, 15). 9-69.

Barbe, Katharina (1995): *Irony in context*. Amsterdam ; Philadelphia: J. Benjamins Pub (Pragmatics & beyond, new ser. 34). 1-65; 73-92.

Bell, Michele Ricci (2010): *Exploring the Language–Culture Nexus through German "Kabarett."* Die Unterrichtspraxis / Teaching German, 43(2). 111-122 (http://www.jstor.org/stable/40961801111–122. Letzter Zugriff: 20.05.2024).

Bemann, Helga (1972): *Klabund. Emsig dreht sich meine Spule. Brettlverse, Bänkellieder.* Berlin: Henschelverlag.

Bendel Larcher, Sylvia (2015): *Linguistische Diskursanalyse: ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Tübingen: Narr (Narr Studienbücher). 12-15; 33-56.

Bergson, Henri (2014). *Das Lachen; Deutsch von Julius Frankenberger und Walter Franzel*. S.l.: Marixverlag. E-Book.

Betten, Anne (1995): *Stilphänomene der Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Wandel*. In *Stilfragen.* Berlin, New York: De Gruyter (Institut für deutsche Sprache. Jahrbuch 1994). 257–279.

Bierbaum, Otto Julius (1918): *Deutsche Chansons (Brettl-Lieder) von Bierbaum, Dehmel, Falke, Finckh, Heymel, Holz, Liliencron, Schröder, Wedekind, Wolzogen.* Leipzig: Insel.

Bonacchi, Silvia (Hrsg.) (2017): *Verbale Aggression. Multidisziplinäre Zugänge zur verletzenden Macht der Sprache* (Diskursmuster/Discourse Patterns 16). Berlin, Boston: De Gruyter. Vii.

Booth, Wayne C. (1991): *A rhetoric of irony*. Chicago: Univ. of Chicago Press.

Breuer, Dieter (1982) *Geschichte der literarischen Zensur in Deutschland*. Heidelberg: Quelle & Meyer (Uni-Taschenbücher, 1208). 7-21; 183-210.

Brock, Alexander (1998): *Ein integratives Modell der Humorrezeption?.* In *Neuere Entwicklungen in der Gesprächsforschung: Vorträge der 3. Arbeitstagung des Pragmatischen Kolloquiums Freiburg*. Tübingen: Narr (ScriptOralia, 108). 69-83.

Brown, Penelope u. Levinson, Stephen (1978): *Politeness. Some Universals in Language Usage.* Cambridge: Cambridge University Press.

Budzinski, Klaus/ Hippen, Reinhard (1996): *Metzler-Kabarett-Lexikon*. Stuttgart: Metzler. I-X; 39; 52-67; 70-71; 83-85; 127-128; 161; 164-174; 224-229; 347-350; 369-372.

Budzinski, Klaus (1961): *Die Muse mit der scharfen Zunge. Vom Cabaret zum Kabarett.* München: Paul List Verlag. 9-97.

Budzinski, Klaus (1982): *Pfeffer ins Getriebe: so ist und wurde das Kabarett*. München: Universitas-Verl. 6-105.

Burgers, Christian u. van Mulken, Margot (2017): *Humor Markers*. In Attardo, Salvatore (Hrsg.): *The Routledge handbook of language and humor*. New York NY London: Routledge. 385-399.

Burgers, Christian; Renardel de Lavalette, Kiki Y.; J. Steen, Gerard (2018): *Metaphor, hyperbole, and irony: Uses in isolation and in combination in written discourse*. Journal of Pragmatics, Volume 127. 71-83 (https://doi.org/10.1016/j.pragma.2018.01.009. Letzte Einsicht 17.05.2024)

Butler, Judith (2006): *Haß spricht. Zur Politik des Performativen.* Frankfurt am Main: Suhrkamp; Bonacchi, Silvia (2012): *Zu den idiokulturellen und polykulturellen Bedingungen von aggressiven Äußerungen im Vergleich Polnisch – Deutsch – Italienisch*. In: Olpińska-Szkiełko, Magdalena et al. (Hrsg.): *Der Mensch und seine Sprachen*. Frankfurt am Main: Lang. 130–148.

Calpestrati, Nicolò u. Foschi Albert M. (2019): *Ironie in der Propaganda der extremen Rechten.* In Schiewe, Jürgen/ Niehr, Thomas/ Moraldo, Sandro M. (Hrgs.): *Sprach(kritik)kompetenz als Mittel demokratischer Willensbildung. Sprachliche In- und Exklusionsstrategien als gesellschaftliche Herausforderung.* Bremen: Hempen Verlag. 151-164;

Collini, Stefan (Hrsg.) (2002): *Umberto Eco. Interpretazione e sovrainterpretazione.* Milano: Bompiani.

Colston, Herbert L. (2017): *Irony and Sarcasm*. In *The Routledge handbook of language and humor*. New York NY London: Routledge. 234–249.

Cosentino, Christine (1998): *Scherz, Satire Und Ironie in Der Ostdeutschen Literatur Der Neunziger Jahre.* The Journal of English and Germanic Philology 97, no. 4. 467-487 (http://www.jstor.org/stable/27711725)

De Beaugrande, Robert-Alain u. Dressler, Wolfgang Ulrich (1981): *Einführung in die Textlinguistik.* Tübingen: De Gruyter.

Denzin, Norman (2017): *The research act: A theoretical introduction to sociological methods.* 1st edn. New York: Routledge. 297-312.

Dopychai, Arno (1988): *Der Humor. Begriff, Wesen, Phänomenologie und pädagogische Relevanz.* Bonn: Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität. 9.

Dorfer, Alfred (2011): *Satire in restriktiven Systemen Europas im 20. Jahrhundert*. Dissertation. Universität Wien. 140-184.

Dunkl, Nathalie (2019): *Das Kabarett. Eine integrative Theorie*. Baden-Baden: Tectum Verlag.

Dynel, Marta (2014): *Isn't it ironic? Defining the scope of humorous irony*. Humor 27. 619-640 (https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/humor-2014-0096/html. Letzter Zugriff: 30.05.2024).

Dynel, Marta (2018): *Irony, Deception and Humour. Seeking the truth about Overt and Covert Untruthfulness.* 1. Auflage. De Gruyter Mouton.

Eco, Umberto (2004). *Zwischen Autor und Text. Interpretation und Überinterpretation.* München (Interpretation and Overinterpretation. 1992).

Fambrini, Alessandro u. Muzzi Nino (2006): *A mezzanotte dormono i borghesi: anarchia e cabaret nella Germania del primo Novecento*. Trento: Univ. Degli Studi di Trento, Dip. di Studi Letterari, Linguistici e Filologici (Labirinti Testi, 96).

Fleischer, Michael (1989): *Eine Theorie des Kabaretts. Versuch einer Gattungsbeschreibung (an deutschem und polnischem Material).* Bochum: Brockmeyer.

Fleischer, Michael (2007): *Kabarett*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft.* Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hrsg. von Klaus Weimar. Berlin / New York: Walter de Gruyter, Bd. 1. 209.

Fix, Ulla (2008): *Text- und Stilanalyse unter dem Aspekt der kommunikativen Ethik. Der Umgang mit den Griceschen Konversationsmaximen in dem Dialog "Das Ei" von Loriot*. In Dies.: *Texte und Textsorten – sprachliche, kommunikative und kulturelle Phänomene*. Berlin, Frank & Timme. 53-67.

Forcht, Georg W. (2009) *Frank Wedekind und die Anfänge des deutschsprachigen Kabaretts*. Freiburg: Centaurus (Reihe Sprachwissenschaft, Bd. 39).

Fowler, Henry Watson (1926): *A Dictionary of Modern English Usage.* Oxford: Oxford University Press. 296.

Freud, Sigmund (2021): *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*. Berlin: Lunata.

Genette, Gérard (2018): *Palimpseste: die Literatur auf zweiter Stufe*. Deutsche Erstausgabe, 8. Auflage. Translated by W. Bayer and D. Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Edition Suhrkamp Aesthetica, 1683, Neue Folge 683).

Goethe, Johann Wolfgang (2010): *Faust I.* München: H. Beck; unveränderter Nachdruck. Vers 3457.

Goffman, Erving (1967): *Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Goffman, Erving (1967): *On Face-Work. An Analysis of Ritual Elements in Social Interaction*. In Ders.: *Interaction Ritual. New York: Doubleday*. 5-45 (https://web.stanford.edu/~eckert/PDF/GoffmanFace1967.pdf. Letzte Einsicht: 17.05.2024).

Greul, Heinz (1967): *Bretter, die die Zeit bedeuten. Die Kulturgeschichte des Kabaretts.* Köln/ Berlin: Kiepenheuer & Witsch. 17-202.

Grice, Herbert Paul (1975): *Logic and Conversation*. In *Cole Peter u. Morgan Jerry L. (Hg.) Syntax and Semantics*. Ney York: Academic Press. 41-58.

Gritschneder, Otto (1978): *Angeklagter Ludwig Thoma: unveröff. Akten*. Rosenheim: Rosenheimer (Rosenheimer Raritäten). 7-28; 113-162.

Habscheid, Stephan (2021) *Analyse und Interpretation von Lyrik: Reichweite und Grenzen der Textlinguistik.* Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (LiLi). Eine Zeitschrift der Universität Siegen, Jahrgang 51, Heft 1: J.B. Metzler. 27-41.

Häcki Buhofer, Annelies (2000*): Mediale Voraussetzungen: Bedingungen von Schriftlichkeit allgemein.* In *Text- und Gesprächslinguistik / Linguistics of Text and Conversation. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung / An International Handbook of Contemporary Research.* Berlin, New York: Walter de Gruyter. 251-261.

Hahn, Manfred (1967): *Frank Wedekind. Ich Hab meine Tante geschlachtet. Lutenlieder und »Simplicissimus«-Gedichte.* München/ Wien: Langen Müller.

Hausendorf, Heiko u. Kesselheim, Wolfgang (2008): *Textlinguistik fürs Examen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (Linguistik fürs Examen, Bd. 5).

Hausendorf, Heiko u. a. (2017): *Textkommunikation: ein textlinguistischer Neuansatz zur Theorie und Empirie der Kommunikation mit und durch Schrift.* Berlin: De Gruyter, 2017.

Heindl, Robert (1907): *Geschichte, Zweckmäßigkeit und rechtliche Grundlage der Theater-Zensur.* München: Schüler. 23.

Hempelmann, Christian F. (2017): *Key Terms in the Field of Humor.* In *The Routledge Handbook of Language and Humor*. New York /London: Routledge. 34-48.

Henningsen, Jürgen (1967): *Theorie des Kabaretts.* Ratingen: Henn.

Schmidt, Herbert (1956): *Detlev von Liliencron „Die Musik kommt“.* In Hirschenauer, Rupert und Weber, Albrecht (Hrsg.): *Wege zum Gedicht*. München und Zürich. 261 (https://www.niess.info/buch/pdf/09%20-%20Detlev%20von%20Liliencron/liliencron_die_musik_kommt.pdf. Letzte Einsicht: 29.05.2024).

Hippen, Reinhard (Hrsg.) (1986): *Das Kabarett-Chanson. Typen – Themen – Temperamente.* Kabarettgeschichte-n. Zürich: pendo-Verlag.

Hippen, Reinhard (1988): *Es liegt in der Luft: Kabarett im Dritten Reich.* Kabarettgeschichte-n. München: Pendo.

Hippen, Reinhard (1991): *Erklügelte Nervenkultur: Kabarett der Neopathetiker und Dadaisten.* München: Pendo; Veigl, Hans (1994): *Weit von Wo: Kabarett um Exil.* Wien: Kremayr & Scheriau.

Historischen Kommission des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels u.a. (hrsg.) (1988): *Archiv für Geschichte des Buchwesens.* Bd. 31. Frankfurt am Main: Buchhändler-Vereinigung GmbH. 163-192.

Hoffmann, Tina; Lercher Marie-Christin, Middeke, Annegre; Tittel, Kathrin (Hrsg.) (2008): *Humor. Grenzüberschreitende Spielarten eines kulturellen Phänomens.* Göttingen: Universitätsdrucke Göttingen.

Hutcheon, Linda (1995): *Irony's edge: the theory and politics of irony*. London: Routledge.

Jakobs, Eva (1991): *Intertextualität und Wissen.* In: *Neue Fragen der Linguistik: Akten des 25. Linguistischen Kolloquiums.* Hrsg. von Elisabeth Feldbusch. Tübingen: Max Niemeyer [Linguistische Arbeiten, Bd. 2]. 55-60.

Japp, Uwe (1983): *Theorie der Ironie*. Frankfurt am Main: Klostermann (Das Abendland, N.F., 15).

Jelavich, Peter (1985): *Munich and theatrical modernism: politics, playwriting, and performance, 1890-1914*. Cambridge, Mass: Harvard University Press. 11-44; 139-208; 236-268.

Jelavich, Peter (1997): *Berlin cabaret*. 3. print. Cambridge, Mass.: Harvard University Press (Studies in cultural history). 1-104.

Johann, Ernst (hrsg.) (1966): *Reden des Kaisers. Ansprachen, Predigten und Trinksprüche Wilhelm II.* München: dtv. 102.

Kablitz, Andreas (2010): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft.* Bd. 2. Berlin /New York: Walter de Gruyter. 289-294.

Kapogianni, Eleni (2016): *The ironist's intentions: Communicative priority and manifestness*. Pragmatics & Cognition 23(1). 150–173 (https://kar.kent.ac.uk/57604/. Letzte Einsicht: 31.05.2024).

Kemp, Judith (2015/2016): *Maulkorb, Maulkorb über alles.* Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture, 60./61. Jahrg. Freiburg im Breisgau: Zentrum für Populäre Kultur und Musik. 125-143.

Kemp, Judith (2017): »*Ein winzig Bild vom großen Leben«. Zur Kulturgeschichte von Münchens erstem Kabarett Die Elf Scharfrichter (1901-1904)*. München: Allitera Verlag (Bavaria, 4).

Kindt, Tom (2017): *Komik.* In *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: J. B. Metzler. 2-6.

Kloepfer, Rolf (1975): *Poetik und Linguistik: semiotische Instrumente*. München: Fink (UTB, 366).

Koch, Peter u. Oesterreicher, Wulf (1985): *Sprache der Nähe – Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte*. In Romanistisches Jahrbuch, 36. 15-43 (https://shorturl.at/YF0Lm. Letzter Zugriff: 31.05.2024).

Koch, Peter u. Oesterreicher, Wulf (1994): *Schriftlichkeit und Sprache*. In Günther, Hartmut u. Ludwig, Otto (Hrsg.): *Schrift und Schriftlichkeit. Writing and Ist Use.* Bd. 1. Berlin/ New York: de Gruyter. 587-604 (https://shorturl.at/ppdDP. Letzter Zugriff: 30.05.2024).

Koch, Peter (2001): *Oralita/scrittura e mutamento linguistico.* In *Atti del Colloquio internazionale di studi, „Scritto e parlato. Metodi, testi e contesti".* 5-6 febbraio 1999. Roma: Aracne. 15-29 (https://shorturl.at/lOBeG. Letzter Zugriff: 31.05.2024).

Koch, Peter u. Oesterreicher, Wulf (2007): *Schriftlichkeit und kommunikative Distanz*. Zeitschrift für germanistische Linguistik, vol. 35, no. 3. 346-375 (https://doi.org/10.1515/zgl.2007.024. Letzter Zugriff: 31.05.2024).

Kohvakka, Hannele (1996). *IRONIE ALS TEXTUELLE ERSCHEINUNG: Eine Linguistische Erklärung Der Entstehung von Ironie*. Neuphilologische Mitteilungen 97, no. 3. 239-253 (http://www.jstor.org/stable/43346394. Letzte Einsicht: 31.05.2024).

Köpping, Walter (1963): *Zum 100. Geburtstag von Richard Dehmel.* In *Arbeit ist aller Kultur Anfang. Das neue Grundsatzprogramm des DGB sollte daran nicht vorübergehen,* Jg. 14. 674-679 (https://library.fes.de/gmh/main/pdf-files/gmh/1963/1963-11-a-674.pdf. Letzter Zugriff 30.05.2024).

Kotthoff, Helga (1994): *Humour in context. Perspectives on sociolinguistic dimensions of conversational joking,* Arbeitspapier Nr. 62, Konstanz: Universität.

Kotthoff, Helga (1995): *Erzählstile in mündlichen Witzen. Zur Erzielung von Komikeffekten durch Dialoginszenierungen und die Stilisierung sozialer Typen im Witz*. Arbeitspapier Nr. 68, Konstanz: Universität.

Kotthoff, Helga (Hrsg.) (1996): *Scherzkommunikation. Beiträge aus der empirischen Gesprächsforschung.* Radolfzell: Verlag für Gesprächsforschung (http://www.verlag-gespraechsforschung.de. Letzte Einsicht: 28.04.2024).

Kotthoff, Helga (1998): *Spass verstehen: zur Pragmatik von konversationellem Humor*. Tübingen: M. Niemeyer (Reihe Germanistische Linguistik, 196).

Krafft-Ebing, Richard (1892): *Psychopathia sexualis. Mit besonderer Berücksichtigung der conträren Sexualempfindung.* Siebente vermehrte und theilweise ungearbeitete Aufl. Stuttgart (https://wellcomecollection.org/works/f9hkk93e/items?canvas=3. Letzte Einsicht: 30.05.2024).

Kreuz, R. J. (2000): *The production and processing of verbal irony*. *Metaphor and Symbol, 15*(1-2). 99-107 (https://www.tandfonline.com/doi/epdf/10.1080/10926488.2000.9678867?needAccess=true. Letzte Einsicht: 30.05.2024).

Kreuz, Roger J. (2020): *Irony and sarcasm*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press (The MIT Press essential knowledge series). E-Book.

Kühn, Volker (1984): *Das Kabarett der frühen Jahre. Ein freches Musenkind macht erste Schritte.* Berlin: Quadriga-Verlag;

Kühn, Volker (1993): *Die zehnte Muse. 111 Jahre Kabarett.* Köln: Vgs Verlag. 22-46.

Kühn, Volker (2001): *Kleinkunststücke 1. Donnerwetter tadellos. Kabarett zur Kaiserzeit 1901-1918*. Bd. 1. Hamburg: Rogner & Bernhard bei Zweitausendeins.

Kühn, Volker (2001): *Kleinkunststücke 2. Hoppla wir beben. Kabarett einer gewissen Republik. 1918-1933.* Bd. 2. Hamburg: Rogner & Bernhard bei Zweitausendeins.

Kühn, Volker (2001): *Kleinkunststücke 3. Deutschlands Erwachen. Kabarett unterm Hakenkreuz. 1933-1945.* Bd. 3. Hamburg: Rogner & Bernhard bei Zweitausendeins.

Kühn, Volker (2001): *Kleinkunststücke 4. Wir sind so frei. Kabarett in Restdeutschland. 1945-1970.* Bd. 4. Hamburg: Rogner & Bernhard bei Zweitausendeins.

Kühn, Volker (2001): *Kleinkunststücke 5. Hier Zulande. Kabarett in dieser Zeit. 1970-2000.* Bd. 5. Hamburg: Rogner & Bernhard bei Zweitausendeins.

Lakoff, Robin T. (1973): *The Logic of Politeness, or Minding your P's and Q's.* In: *Papers from the Ninth Regional Meeting of the Chicago Linguistic Society.* 292-305 (https://shorturl.at/tYdDY. Letzter Zugriff: 30-05.2024).

Leech, Geoffrey (1983): *Principles of Pragmatics.* London/ New York: Longman.

Levetzow, Karl von (Hg.) (1902): *Buntes Theater. Ernst von Wohlzogen's offizielles Repertoire.* Bd. 1. Berlin: Bard. 5-14.

Liedtke, Frank (2023): *Implikatur*. In *Wörterbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft (WSK) Online*. Berlin, Boston: De Gruyter (https://shorturl.at/5TV1f. Letzte Einsicht: 30.05.2024).

Linden, Sandra (2007): *Das sprechende Buch. Fingierte Mündlichkeit in der Schrift*. In *Text-Bild-Schrift. Vermittlung von Information im Mittelalter*. Mittelalter Studien, Bb. 14. Boston: Brill-Fink. 83-100.

Markewitz, Friedich (2023): *Gegen das Verstummen. Texthermeneutische Reflexionen zu Ironie in der textsortenwelt des Gettos Litzmannstadt* (Arbeiten zu Sprachgebrauch und Kommunikation zur Zeit des Nationalsozialismus 2). Göttingen: V&R unipress.

McNally, Joanne Maria (2000): *Creative Misbehaviour. The Use of German Kabarett Within Advanced Foreign Language Learning Classrooms*. Frankfurt et al.: Lang.

Meinhold, Monik u. Nickel, Reiner (1983): *Ironie, Parodie und Satire: von Lucilius bis Loriot*. 4. Aufl. Freiburg [Breisgau] u.a: Ploetz (Fructus, 2).

Modicom, Pierre-Yves (2015): *Zur kommunikativen Logik der Satire Semantisch-pragmatische Bemerkungen über ›Die letzten Tage der Menschheit‹ von Karl Kraus*. SPRACHKUNST, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 43. 41-65 (https://shs.hal.science/halshs-01570498. Letzte Einsicht 16.05.2024).

Mokrohs, Laura (2018): *Dichtung ist Revolution: Kurt Eisner, Gustav Landauer, Erich Mühsam, Ernst Toller: Bilder, Dokumente, Kommentare*. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet. 8-17; 57-61.

Muecke, Douglas C. (1978): *Irony markers.* Poetics. 363-375.

Müller, G., u. Gerhardt, R. (2006): *„Die Satire darf viel, aber sie darf nicht lügen": Ihre Grenzen sind zwischen Persönlichkeitsrecht und Menschenwürde weit gesteckt*. Zeitschrift Für Rechtspolitik, 39(3). 101-102.

Nicklaus, Martina, Rocco, Goranka (2018): *Fingierte Mündlichkeit und Übersetzen. Feigned Orality and Translation*. In Lebende Sprachen, 63 (2). De Gruyter. 393-429.

Nekula, Marek (1996): *Ironiesignal. Beschreibung der Ironie in Handlung und Text.* SBORNÍK PRACÍ FILOZOFICKÉ FAKULTY BRNĚNSKÉ UN1VERZITY STUDIA MINORA FACULTATIS PHILOSOPHICAE UNIVERSITATIS BRUNENSIS R l. 41-53 (https://digilib.phil.muni.cz/sites/default/files/pdf/106015.pdf. Letzter Zugriff: 30.05.2024.

Nicklaus, Martina, Rocco, Goranka (2018): *Fingierte Mündlichkeit und Übersetzen. Feigned Orality and Translation*. In Lebende Sprachen, 63 (2). De Gruyter. 393-429.

Oberthür, Mariel (2007): *Le cabaret du Chat Noir à Montmartre (1881-1897).* Genève: Slatkine. 168.

Olbrechts-Tyteca, Lucie (1977): *Il comico del discorso. Un contributo alla teoria generale del comico e del riso*. Milano: Feltrinelli Editore. 11-36; 49-122; 128-289; 296-302

Ong, Walter J. (1982): *Orality and literacy: the technologizing of the word*. London/New York: Methuen (New accents). 129-148.

Otto, Rainer u. Rösler, Walter (1977): *Kabarettgeschichte. Abriß des deutschsprachigen Kabaretts.* Berlin: Henschelverlag [=Taschenbuch der Künste].

Otto, Ulla (1968): *Die literarische Zensur als Problem der Soziologie der Politik*. Stuttgart: Ferdinand Enke Verlag.

Park-Ozee, Dakota (2019): *Satire: An explication*. *HUMOR*, vol. 32, no. 4. 585-604 (https://doi.org/10.1515/humor-2018-0009. Letzter Zugriff: 30.05.2024).

Partington, Alan (2007): *Irony and the reveesal of evaluation.* Journal of Pragmatics 39. 1547-1569. Verfügbar unter: (https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0378216607000744. Letzte Einsicht 13.05.2024.

Paul, Maximilian (2010): *Kabarett im Wandel von der Äußerlichkeit zur Innerlichkeit.* Diplomarbeit Theaterwissenschaft. Universität Wien. 15-31.

Pelzer, Jürgen (1986): *Satire oder Unterhaltung? Wirkungskonzepte im deutschen Kabarett zwischen Bohemerevolte und antifaschistischer Opposition*. German Studies Review (Vol. 9, No. 1.). 45-65.

Penzler, Johannes (Hrsg.): *Die Reden Kaiser Wilhelm II.,* Teil 3: 1901 - Ende 1905. Leipzig o. J. (Universal-Bibliothek 4903-4905). 57-63.

Petzet, Wolfgang (1944): *Otto Falckenberg. Mein Leben – Mein Theater. Nach Gesprächen und Dokumenten aufgezeichnet von Wolfgang Petzet.* München/ Wien/ Leipzig.

Petzoldt, Leander (1974): *Bänkelsang Vom Historischen Bänkelsang Zum Literarischen Chanson*. Stuttgart: J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung & Carl Ernst Poeschel GmbH. 91.

Prestin, Elke (2000): *Wirkungen verbaler Ironie*. In: (Dies.) *Ironie in Printmedien. Psycholinguistische Studien.* Deutscher Universitätsverlag, Wiesbaden. 103-115.

Pschibl, Kerstin (2008): *Das Interaktionssystem des Kabaretts. Versuch einer Soziologie des Kabaretts.* Saarbrücken: VDM Verlag.

Raskin, Victor (1984): *Semantic Mechanisms of Humor*. Dordrecht: Springer Netherlands.

Reichstetter, Louisa (2014): *How Interwar Satirical Magazines in Germany, France and Spain Used History to Criticise Their Times.* In Cheauré, Elisabeth u. Nohejl, Regine (Hrsg.): *Humor and Laughter in History. Transcultural Perspectives.* Bielefeld: transcript Verlag. 72-102.

Riedel, Karl Veit (1963): *Der Bänkelsang. Wesen und Funktion einer volkstümlichen Kunst.* In Hävernick, Walter u. Freudenthal, Herbert (Hrsg.): *Volkskundliche Studien.* Hamburg: Hamburger Museumsverein e. V. 74-113.

Rose, Margaret A. (2006): *Parodie, Intertextualität, Interbildlichkeit*. Bielefeld: Aisthesis (Aisthesis Essay, Bd. 23).

Rösler, Walter (1980): *Das Chanson im deutschen Kabarett 1901-1933.* Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.

Rotermund, Erwin (1963): *Die Parodie in der modernen deutschen Lyrik*. München: Eidos Verlag (Deutsche Philologie). 7-28.

Rothlauf, Eva (1994): *Theorie und satirische Praxis im westdeutschen Kabarett 1945-1989.* München: Dissertation Uni Erlangen-Nürnberg. 5.

Ruttkowski, Wolfgang V. (2013): *Das literarische Chanson in Deutschland: eine Gattungsanalyse*. 2., unveränd. Aufl. Hamburg: Igel Verl. Literatur & Wissenschaft (Medien und Kultur).

Salvan-Renucci, François (1993): *Lautes und leises Sprechen dei Richard Dehmel.* In *Cahiers d'Études Germaniques.* Numéro 25. La poésie dans les pays de langue allemande. Actes du Colloque Université de Provence – 4 et 5 décembre 1992. 47-67. (https://www.persee.fr/doc/cetge_0751-4239_1993_num_25_1_1251. Letzter Zugriff: 30.05.2024).

Santana, López (2006): *Wie wird das Komische übersetzt? [How is humor translated].* Berlin: Frank and Timme.

Schadewaldt, Hans (1982): „Langerhans, Paul" in: *Neue Deutsche Biographie,* 13. 593-594 (https://www.deutsche-biographie.de/pnd118847031.html#ndbcontent. Letzte Einsicht: 29.05.2024).

Schierholz, Stefan J., Wiegand H. E. (hrsg.) (2006): *Wörterbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft (WSK) Online*. Berlin, Boston: De Gruyter (https://www.wsk.fau.de/files/2016/01/WSK-Autoreninstruktionsbuch-2016.pdf. Letzter Zugriff: 28.05.2024).

Schilden, Frank (2015): *Satirische Überformungen öffentlicher Diskurse im Massenkabarett am Beispiel der Asyldebatte.* In *Das Komische in der Kultur.* Marburg: Tectum Verlag. 151-161.

Schmidt-Hidding, Wolfgang (hrsg.) (1963a): *Humor und Witz.* München: M. Hueber (=Europäische Schlüsselwörter. Wortvergleichende und wortgeschichtliche Studien). 137-161.

Schoeps, Julius H. (2008): *Erich Kästner. Herz auf Taille. Lärm im Spiegel.* Hildesheim/ Zürich/ New York: Olms Verlag.

Schüttpelz, Erhard (1998): *Humor.* In *Historisches Wörterbuch der Rhetorik.* Bd. 4. Tübingen: Niemeyer. 86.

Schütz, Sonja (1997): *Kabarett-Texte als alternative Textsorte für den DaF-Unterricht: Zu den didaktisch-methodischen Potentialen einer bisher vernachlässigten Textsorte*. Informationen Deutsch als Fremdsprache, vol. 24, no. 1. 87-98. (https://doi.org/10.1515/infodaf-1997-0109. Letzter Zugriff: 18.05.2024).

Seidel, Robert (Hrsg.) (1999): *Das Teutsche Dichterross: In allen Gangarten vorgeritten.* Berlin: Elfenbein;

Selting M., Auer P., Barth-Weingarten D. u.a. (2009): *Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem 2 (GAT 2).* Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion, Ausgabe 10. 353-402.

Siberok, Martin (1982): *War einmal ein Revoluzzer: Studies in the Poetry of Erich Mühsam*. A thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies and Research in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts. McGill University, Montreal, Quebec. 1-49; 81-113.

Simpson, P., Bousfield, D. (2017): *Humor and Stylistics.* In *The Routledge Handbook of Language and Humor*. New York /London: Routledge. 158-173.

Sorge, Paola (2016): *Kabarett!: Satira, politica e cultura tedesca in scena dal 1901 al 1967*. Roma: Lit. edizioni, E-Book.

Sprengel, Peter (1993): *Literatur im Kaiserreich: Studien zur Moderne*. Berlin: Erich Schmidt (Philologische Studien und Quellen, Heft 125). 7-57.

Stein, Roger (2007): *Das deutsche Dirnenlied. Literarisches Kabarett von Bruant bis Brecht.* 2. Auflage. Köln/Weimar u.a.: Böhlau [= Literatur und Lebene, Bd. 67].

Surmann, Volker (1999): *Neue Tendenzen im deutschen Kabarett der 90er Jahre*. Schriftliche Hausarbeit im Staatsexamen. Bielefeld. 4-59 (https://neu.volkersurmann.de/wp-content/uploads/2011/03/surmann_examensarbeit.pdf. Letzte Einsicht:

21.05.2024).

Tabacaru, Sabina (2019): *A Multimodal Study of Sarcasm in Interactional Humor.* 1st edn. Berlin/ Boston: De Gruyter Mouton. 50-180.

Tucholsky, Kurt (1919/1960): *Was darf die Satire?* In Gerold-Tucholsky, Mary u. Raddatz, Fritz Joachim (hrsg.): *Kurt Tucholsky. Gesammelte Werke.* Band 1. 1907-1924. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 362.

Uhrmacher, Anne (2007): *Spielarten des Komischen. Ernst Jandl und die Sprache.* Tübingen: Max Niemeyer Verlag. V-133.

Veigl, Hans (1994): *Weit von Wo: Kabarett um Exil.* Wien: Kremayr & Scheriau.

Vierhufe, Almut (1999): *Parodie und Sprachkritik. Untersuchungen zu Fritz Mauthners »Nach berühmten Mustern«.* Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Vogel, Benedikt (1993): *Fiktionskulisse. Poetik und Geschichte des Kabaretts*. Paderborn/ München/ Wien: Ferdinand Schöningh.

Volker, Ludwig (1974): *Kabarett mit K – Fünfzig Jahre große Kleinkunst.* Berlin: Berlin Verlag.

Von Wilpert, Gero (1989): *Sachwörterbuch der Literatur*. 7., verb. und erw. Aufl. Stuttgart: A. Kröner (Kröners Taschenausgabe, Bd. 231). 578

Voss, Christiane (2017): *Lachen* in Komik. Ein interdisziplinäres Buch. Stuttgart: J. B. Metzler. 47-51.

Wahrig-Burfeind, Renate (2011): *WAHRIG Deutsches Worterbuch*. *Mit einem Lexikon der Sprachlehre.* 9. vollständig neu bearbeitete und aktualisierte Auflage. Gütersloh/ München: Zanichelli/ Bertelsmann. 470; 797.

Weinrich, Harald (2000): *Linguistik der Lüge*. München: C. H. Beck (Beck'sche Reihe, 1372).

Werner, Valentin (2021): *Text-linguistic analysis of performed language: revisiting and re-modeling Koch and Oesterreicher*. In *Linguistics*, 59. 541-575 (https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/ling-2021-0036/html. Letzte Einsicht: 28.05.2024).

Wiegand, Julius (2012): *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte.* Bd. 1. Berlin: Walter De Gruyter & Co. 869-876.

Wilson, Deirdre u. Sperber, Dan (1981): *Irony and the Use/Mention Distinction.* In Cole, Peter (ed.): *Radical Pragmatics.* New York/ London: Academic Press. 295-318.

Wilson, Deirdre u. Sperber, Dan (2012): *Meaning and relevance*. Cambridge: Cambridge university press. 84-169.

With, Uwe (2017): *Komik. Ein interdisziplinäres Buch*. Stuttgart: J. B. Metzler. 16-20; 26-29; 21-22.

Wolf, Werner (2006): *Introduction*. In Bernhart, Walter u. Wolf, Werner (Hrsg.): *Frames, Framing and Framing borders in Literature and Other Media*. Amsterdam/New York: Rodopi [= Studies in Intermediality, Bd. 1].1-40.

Zillmann, Dolf (1983): *Disparagement humor.* In *Handbook of Humor Research: Volume 1: Basic Issues*. New York, NY: Springer New York. 85-107.

Zymner, Rüdiger (2017): *Satire*. In *Komik: ein interdisziplinäres Handbuch*. 21-22.

Audiovisuelle Daten

Babylon Berlin (2017), X-Filme Creative Pool mit ARD Degeto, Sky und Beta Film. Fernsehserie.

Buch, Ernst (2001): *Streit und Kampf*. Chronik in Liedern, Kantaten und Balladen. Edition BARBArossa – EdBa 0140. CD.

Deseson, Greta/ Marcel, Janco (1967), *Dada.* Featuring Marcel Duchamp, Man Ray, Max Ernst, Hans Richter, Gabrièl Buffet-Picabia. Belgien: Ministère de l'éducation Nationale. Verfügbar unter: https://www.youtube.com/watch?v=fkl92oV1kMc&t=60s.

Fosse, Bob (1972), *Cabaret.* KOCH MEDIA SRL. DVD.

KABARETT / German Cabaret Recordings / 1909 – 1931 (2010), Ihor Records, CD.

Lincke, Paul (2014): *Donnerwetter, tadellos!.* Rundfunktanzorchester München, Carl Michalski, Anneliese Fleyenschmidt, Elfie Gerhards, Ursula Herking, Ursula Noack, Selma Urfer, Hanne Wieder, Mario Adorf. CD.

Spoliansky, Mischa (2009): *Spoliansky: a Musical Portrait*, Kontor New Media Music. CD.; Süverkrüp, Dieter u. Schwarz, Walter Andreas (1995): *Erich Mühsam: Ich lade Euch zum Requiem.* Conträr Musik. CD

Webseiten

AUDACITY (https://www.audacityteam.org/. Letzter Zugriff: 30.05.2024).

Ausgewählte Gebäube und Haustypen. Das Schloss Mirabell (https://www.stadt-salzburg.at/historischeratlas/mirabell.htm. Letzter Zugriff: 30.05.2024).

Cabaret Voltaire Zürich (https://www.cabaretvoltaire.ch/. Letzter Zugriff: 30.05.2024).

Deutsches Kabarettarchiv Mainz (https://kabarett.de/. Letzter Zugriff: 30.05.2024).

ELAN (Version 6.7) [Computer software]. (2023). Nijmegen: Max Planck Institute for Psycholinguistics, The Language Archive (https://archive.mpi.nl/tla/elan. Letzte Einsicht: 29.02.2024).

Lemo. Lebendiges Museum Online (https://www.dhm.de/lemo/kapitel/erster-weltkrieg/propaganda/deutsche%20kriegspropaganda.html. Letzte Einsicht: 30.05.2024).

Paul, Siegfried (2016). Die grüne Minna. (Interview verfügbar unter: https://www.polizeihistorischesammlung-paul.de/wissenswertes/Minna/die_gruene_minna.htm. Letzter Zugriff: 30.05.2024)

Simplicissimus, Internetausgabe (https://shorturl.at/kQP8V. Letzte Einsicht: 29.05.2024)

Simplicissimus (1896)*,* Jhrg. 1, Heft 3, 3 (https://shorturl.at/Z0NeX. Letzter Zugriff: 26.05.2024).

Simplicissimus (1897)*,* Jg. 3, Heft 34, 265. (https://shorturl.at/yvGHx. Letzte Einsicht: 28.05.2024).

Simplicissimus (1898), Jg. 3, Heft 31, 241 (https://shorturl.at/FzoqC. Letzte Einsicht: 29.05.2014)

Simplicissimus (1898), Jg. 3, Heft 37, 289 (https://shorturl.at/0M8zz. Letzte Einsicht: 27.05.2024).

Simplicissimus (1898), Jg. 3, Heft 37, 289 (https://shorturl.at/0M8zz. Letzte Einsicht: 27.05.2024).

Simplicissimus (1898), Jg. 3, Heft 31, 241 (https://shorturl.at/mIBnt. Letzter Zugriff: 28.05.2024).

Simplicissimus (1898), Heft 34, 265 (https://shorturl.at/Lz6Q1. Letzte Einsicht: 28.05.2024).

Simplicissimus (1898), Jg. 3, Heft 37, 292 (https://shorturl.at/I0eWO. Letze Einsicht: 29.05.2024).

Simplicissimus (1900), Jh. 5, Heft 8, 68 (https://shorturl.at/8B85Y. Letzte Einsicht: 26.05.2024).

Simplicissimus (1900), Jg. 4, Heft 49, 391 (https://shorturl.at/mfc8s. Letze Einsicht: 27.05.2024).

Simplicissimus (1900), Jg. 5, Heft 15, 117 (https://shorturl.at/PkRLZ. Letze Einsicht: 28.05.2024).

Simplicissimus (1904), Jg. 9, Heft 31, 309 (https://shorturl.at/sZZRe. Letze Einsicht: 29.05.2024)

Simplicissimus (1905), Heft 1, 8 (https://shorturl.at/CmmaR. Letze Einsicht: 29.05.2024).

Zentralbegriffe der klassisch-romantischen »Kunstperiode« (1760-1840). Wörterbuch zur Literatur- und Kunstreflexion der Goethezeit (http://www.woerterbuch.zbk-online.de/. Letzter Zugriff: 30.05.2024).

Zentrum für Populäre Kultur und Musik (https://www.zpkm.uni-freiburg.de/. Letzter Zugriff: 30.05.2024).