

Jürgen Joachimsthaler
Dresden

**„Die böse Grethe“, ein „süßel Mädle“.
Eine Ballade „fürs Brettl“ von Max Bernstein**

Zum 150. Geburtstag von Max Bernstein am 12. Mai 2004

Eine der erfolgreichsten Anthologien poetischer Texte im Kaiserreich war Maximilian Berns „weitverbreitete“¹ Sammlung „Die zehnte Muse“ mit „Dichtungen vom Brettl u. fürs Brettl“² von 1901 (dem Gründungsjahr des deutschen literarischen Cabarets³), die 1915 bereits im 133. Tausend erschien. Der Untertitel war zugleich eine Gebrauchsanleitung: Die Texte, gedacht fürs Cabaret, sollten zum Lachen oder zu Nachdenklichkeit einladen und im Idealfall laut und theatralisch gesprochen werden, ruhig auch mit jener pathetischen oder sentimentalischen Übertreibung, die das hochtönende Pathos der Staatsbühnen auf den kleinen Hinterstübchen umfunktioniert zur ironisch-witzigen Karikatur. Die Textauswahl freilich überrascht: Frank Wedekind ist (in der – auch um Kriegsgedichte – erweiterten Ausgabe von 1915) nur mit einem Gedicht vertreten, der Barockdichter Paul Fleming mit zwei. Als Dichtung „fürs Brettl“ gelten hier alle Texte, die im Cabaret (mehr oder weniger) verwendbar sind, egal wann sie entstanden sind, andererseits sind bei der Auswahl der Gegenwartsautoren die Eifersüchteleien und Ränkespiele innerhalb der Szene von 1901 auch in der erweiterten Neuauflage von 1915 noch wirkungsvoll genug, um noch jetzt darüber mitzubestimmen, wie stark ein Autor repräsentiert ist (ganz verschweigen konnte man in einer solchen Anthologie Wedekind denn doch nicht).

Dass hingegen ältere Autoren wie Goethe oder Heine recht breit repräsentiert sind, eröffnet dem Cabaret eine erfundene Tradition, die nicht nur anonyme Bänkelsänger mit einschließt, sondern durchaus auch die Höhenkammliteratur. Die Anthologie ist so primär eine Auswahl von Texten unter dem Gesichtspunkt ihrer Verwendbarkeit „fürs Brettl“ und versucht zugleich, der noch neuen Kunstrichtung eine Tradition zu geben, die fast so alt ist, wie die deutsche Literatur (nicht umsonst ist auch Walther von der Vogelweide vertreten). Sie schafft damit nicht nur eine Art neuen Kanons, sondern mit diesem auch eine stringente neue Interpretationslinie durch die deutsche Literaturge-

¹ Max Herrmann-Neiße: *Kleine Geschichte des deutschen Kabarets*. [1925.] In: Ders.: *Kabarett. Schriften zum Kabarett und zur bildenden Kunst*. Frankfurt/M 1988 (=Gesammelte Werke; keine Bandzählung), S. 5105; hier S. 11.

² Maximilian Bern (Hrsg.): *Die zehnte Muse. Dichtungen vom Brettl u. fürs Brettl aus vergangenen Jahrhunderten u. aus unsern Tagen gesammelt*. Berlin 1915. Neue verbesserte Ausgabe [133. Tausend; EA 1901].

³ Vgl. Gertrud Maria Rösch: *Satirische Publizistik, Cabaret und Ueberbrettel zur Zeit der Jahrhundertwende*. In: York-Gothart Mix (Hrsg.): *Naturalismus. Fin de siècle. Expressionismus. 1890-1918*. München 2000 (=Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur 7), S. 272-286; hier S. 280f.

schichte, die das literarische Cabaret als aktuellen Höhepunkt nationaler Entwicklungsstränge erscheinen lässt.

Der Aufbau ist nicht chronologisch, sondern thematisch geordnet, und auch innerhalb der lyrischen Abteilungen „Romanzen aus realem Leben“, „Erotische Lyrik“, „Bunte Lieder“, „Satiren“, „Moderne Fabeln“, „Sinngedichte“, „Vagabundenlieder“, „Soziales“, „Ernste Vorträge“ und „Heitere Vorträge“ folgen die Texte nach dem Gesichtspunkt des ästhetischen Effekts aufeinander, nicht nach Chronologie oder Alphabet – Gedichte und Lieder neuester und ältester Dichter vereinen sich zu einem bunt geknüpften Teppich thematisch verwandter Texte „fürs Brett!“.

Dass auch Max Bernstein mit nur, aber immerhin einem Gedicht⁴ (also immerhin gleich stark wie Wedekind) vertreten ist, hat er wohl in erster Linie seiner Bedeutung als Vorkämpfer und Vordenker der Moderne zu verdanken⁵, und war zugleich Referenz einem Mann gegenüber, von dem man hoffen mochte, dass er, der nach wie vor sehr Einflussreiche, einem wohlgesonnen sei. Und doch ist die Aufnahme dieses Gedichts eines Nicht-Lyrikers in die Anthologie mehr als nur Freundlichkeit oder gar Opportunismus: Der Text passt sich in Inhalt und Form nahtlos in den Band ein, man kann ihn sich problemlos als Bestandteil einer Cabaret-Aufführung vorstellen.

Die böse Grethe.

Der Vater tot, die Mutter tot –
wer hilft mir in der Not?
Nicht *eine* Seele kennt mich noch –
und leben muß ich doch!
Mein gold'nes Kreuzchen hier –
wer gibt mir 'was dafür?

„Arbeite!“ der Herr Pfarrer spricht;
doch Arbeit gibt es nicht.
Ich bin gegangen Tag um Tag:
ist keiner, der mich mag?
Die fleißigen Hände hier –
wer gibt mir 'was dafür?

Ich hab' die ganze letzte Nacht
gebetet und gewacht.
Heut' über Tag war's bitter kalt...
ich wollt', ich stürbe bald!
Denn so... wem liegt an mir?
Wer gibt mir 'was dafür?

Nun sitz' ich da so still und stumm –
mir geht im Kopf 'was um.

⁴ Das in der Bernstein-Bibliographie bisher noch fehlt, vgl. Jürgen Joachimsthaler: *Max Bernstein. Kritiker, Schriftsteller, Rechtsanwalt (1854-1925)*. Frankfurt/M. u.a. 1995 (=Regensburger Beiträge 58), S. 817-942.

⁵ Vgl. auch den Jubiläumsartikel, der voraussichtlich in der Frühjahrs-Ausgabe von *Literatur in Bayern* erscheinen wird.

Das Restchen Kerze flackert sehr –
ich hab' kein andres mehr...
Tu ich's, so tu ich's mir –
wer gibt mir 'was dafür?

Da kommt der Hans, der liebe Hans –
er holt mich ab zum Tanz.
Es ist nicht gut, es ist nicht schön,
ich sollt' nicht mit ihm geh'n.
Doch bleib ich einsam hier –
wer gibt mir 'was dafür?

Um Mitternacht – der Tanz ist aus –
er geht mit mir nach Haus.
Nehm' ich ihn mit ins Stübchen ein?
Ach nein, das darf nicht sein!
Doch weis' ich ihm die Tür –
wer gibt mir 'was dafür?

Ja, du bist schön, und ich bin jung,
und das ist mir genug.
Die Welt ist schlecht, und ich bin schlecht,
und es geschieht nach Recht.
wer dankt mein Leben mir?
Wer gibt mir 'was dafür?⁶

Der Text ist liedhaft aufgebaut: Vom Refrain über die auflockernde metrische Unregelmäßigkeit im fünften Vers der zweiten Strophe, die den Einheitsjambus unterbricht (und problemlos durch Elision zu vermeiden wäre, also beabsichtigt ist), die variierende Verslänge, etliche unreine Reime und die dem Reimzwang sich unterordnende (und ihn gerade dadurch ironisch betonende) anachronistisch poetisierende Wortform „genung“ bis hin zur männlichen Kadenz, die dem Reim zusätzliches Gewicht verleiht, scheinen die Verse wie geschrieben für die dem Cabaret angemessene exaltierte Vortragsweise im theatralischen Sprechgesang.

Auch inhaltlich entspricht der Text ganz den Vorstellungen der „Moderne“. Das „süsse Mädel“ war eine der Lieblingsfiguren der deutschen Literatur nicht erst seit der Jahrhundertwende, verdichtete sich aber um 1900 zu einer Gestalt der bürgerlichen Literatur mit bis dahin so nicht bekannten Konturen; motivischer Hintergrund ist das aus Lessings „Emilia Galotti“ und Schillers „Kabale und Liebe“ bekannte Motiv der jungen, noch unverheirateten Frau, deren jungfräuliche Unberührtheit im 18. Jahrhundert für bürgerliche Integrität gegenüber der „Sittenlosigkeit“ des Adels stand; bereits in Goethes „Faust“ freilich (nicht umsonst heisst das Mädchen in Bernsteins Gedicht „Grethe“) wird die bürgerlich Jungfräulichkeit wertschätzende Sicht noch der Aufklärung konterkariert durch die (in aristokratischer Tradition stehende) genussvolle Sicht

⁶ Max Bernstein: *Die böse Grethe*. In: Bern, *Die zehnte Muse* [wie Anm. 2], S. 281f.

des gesellschaftlich Höherstehenden auf (s)eine „naive“ Geliebte⁷, das deutsche Gretchen, das in der Folge nicht umsonst zu einem der erfolgreichsten deutschen Frauenbilder stereotypisiert werden sollte. Von seiner souveränen Warte aus kann Gretchens Liebhaber (wie sein Autor) den Gefühlen und Gefühlsverwirrungen seines „einfachen“ Mädchens mehr Verständnis und Mitgefühl entgegenbringen als die denunziatorische Moral bürgerlicher Anklagestücke – bis hin zur Umkehrung der Anklage, die sich nun (auch) gegen jene bürgerliche Moral richtet, die ein „gefallenes“ Mädchen zu Abtreibung, Kindsmord oder gar Selbstmord treiben kann.⁸ In gewisser Weise ist so bereits Goethes Gretchen ein Gegenentwurf zur „Emilia Galotti“ und setzt bei aller Tragik ein vielschichtiges Bekenntnis zur keineswegs nur als problemlos dargestellten Sinnesfreude gegen jene bürgerliche Moral, die Gretchens tragisches Schicksal überhaupt erst mitverschuldet (wodurch Emilia Galottis der Moral gehorchender Selbstmord zugleich nachträglich zur Schuld auch dieser Moral wird).

Diese weibliche Gestalt geistert in unterschiedlichen Konfigurationen durch die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts und hat, je nach Standpunkt des Autors, entweder in heroischer Verteidigung ihrer Unberührtheit einen identitätsstiftend tragischen Tod zu sterben oder umgekehrt und in zunehmendem Maße durch das Ausleben „freier Liebe“ die Ansprüche des Individuums auf Glück bereits im Diesseits zu verkörpern (etwa bei Heine⁹ oder im „Jungen Deutschland“). In Hebbels „Maria Magdalene“ stoßen diese beiden Perspektiven tragisch aufeinander und enden mit dem Tod eines in zu engstirniger Umgebung sich aufopfernden Mädchens, dessen Tod endgültig nicht mehr Identität stiftet, sondern *anklagt*, und zwar (auch) jene Moral, die diesen Tod verlangte.¹⁰ In Max Bernsteins späterer Bearbeitung dieses Stoffes¹¹ reduziert sich die Tragik Hebbels abermals auf eine Anklage des sozialen Dünkels der Oberschicht, der eine *gleichberechtigte* Liebe über Standesgrenzen hinweg nicht zulässt, am Ende steht nicht mehr der Tod, sondern nur noch Enttäuschung über den Liebhaber.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts kann man insgesamt eine langsam zunehmende Enttragisierung unstandesgemäßer Liebe in der Literatur beobachten, der rigide bürgerliche Standpunkt verliert mit der zunehmenden Annäherung der bürgerlichen und der adeligen Oberschicht langsam an Gewicht; wo die Handlung noch tragisch endet, dient sie nicht mehr so sehr der heroischen Identifikation als, wie schon bei Goethe, auch der Anklage einer nun nicht mehr als bürgerlich (oder, wie bei Lessing, gar noch als landadelig „edel“), sondern als „kleinbürgerlich“ dargestellten Moral, die gerne in Kreisen

⁷ Vgl. dazu auch Johann Wolfgang Goethe. *Faust-Dichtungen*. Bd. 2: *Kommentar I* von Ulrich Gaier. Stuttgart 1999, S. 322-325 und Johann Wolfgang Goethe: *Faust*. Bd. II.: *Kommentare* von Albrecht Schöne. Frankfurt/M. 1999, S. 289ff.

⁸ Vgl. als realen Motivkern für Goethes Gretchen: Siegfried Birkner: *Das Leben und Sterben der Kindsmörderin Susanna Margaretha Brandt. Nach den Prozeßakten der Kaiserlichen Freien Reichsstadt Frankfurt am Main, den sogenannten criminalia 1771, dargestellt*. Frankfurt/M. 1989.

⁹ Vgl. grundsätzlich Dolf Sternberger: *Heinrich Heine und die Abschaffung der Sünde*. Mit einem Nachtrag 1975. Frankfurt/M. 1976.

¹⁰ Vgl. die eingehende Analyse des Stückes von Ludger Lütkehaus: *Friedrich Hebbel. „Maria Magdalene“*. München 1983.

¹¹ Max Bernstein: *D'Mali. Schauspiel in vier Aufzügen*. Berlin 1903.

angesiedelt wird, die sich sozial unterhalb (oder außerhalb) der Ebene der Literaturrezipienten bewegen (der Stachel von Fontanes – bereits verheirateter – „Effi Briest“ bestand dann gerade in deren sozialer Nähe zu Fontanes Lesern – bei ansonsten eher diskreter Darstellungsweise). Damit findet eine entscheidende Blickumkehrung statt, die wesentlich zur „modernen“ Konstitution der Figur des „süßen Mädels“ beitragen wird: Auf diese fortan in ärmeren Kreisen angesiedelte Figur wird nun genießerisch „von oben“ mit einer von Projektionen geprägten Identifikationsgier herabgeblickt, die in ihm die Verkörperung einer ungezwungen „freien“ Lebensweise erblicken können will, „natürlich“ und „ungezwungen“ – spektakulär war etwa die „rote Zenz“, ein Aktmodell aus Paul Heyses Roman „Im Paradiese“¹², von der Theodor Storm schrieb, „[s]ie macht mir in der Tat mitunter etwas heiß.“¹³

Bezeichnender Weise entsteht das „süße Mädel“ nicht im protestantischen Norden, sondern im katholischen Süden des deutschen Sprachraums, wo zur katholischen Vertrauensseligkeit in den im Beichtstuhl verzeihenden Gott kulturell schwächer ausgeprägte Verinnerlichungs- und Selbstdisziplinierungsmechanismen als im protestantisch-soldatischen Preußen einerseits, der zunehmende Fremdenverkehr¹⁴ und v.a. in München eine Neigung zum nicht zuletzt auch antipreußischen und antistaatlichen Bohème-Leben andererseits hinzutrat¹⁵, in welchem letzterem „freie Liebe“ rasch ideologisiert, aber auch zum Wirtschafts- und für viele junge Frauen zum Überlebensfaktor werden konnte¹⁶ – in der Kunststadt München (wo Bernstein lebte) waren 1890 bereits 31,6 % aller dort geborenen Kinder unehelich (zum Vergleich: Berlin 12,2 %, Köln 9,7 %).¹⁷ Not und Libertinage gingen eine eigenartige Verbindung ein, die dazu führte, dass Emilia Galotti, „ein Mädchen voller Liebreiz, Bescheidenheit und der sanftesten Unschuld“¹⁸, letztlich entkrampft und verharmlost, aber auch prostituiert wurde zum (angeblich und womöglich) lebens- und sinnesfreudig jungen und *armen* Mädchen, das in seiner intellektuellen Unbedarftheit und „Natürlichkeit“ schnellen und problemlosen Sex zu versprechen schien – eine oft hinzukommende

¹² Paul Heyse: *Im Paradiese. Roman*. 3 Bde. Berlin 1875.

¹³ *Der Briefwechsel zwischen Paul Heyse und Theodor Storm*. Hrsg. und erläutert v. Georg J. Platke. 1854-1881. München 1917, S. 94.

¹⁴ Vgl. Wolfgang Hackl: „Sommerfrischler“ und „Eingeborene“. *Eine kulturgeschichtliche Lektüre des Simplicissimus*. In: Gertrud Maria Rösch (Hrsg.): *Simplicissimus. Glanz und Elend der Satire in Deutschland*. Regensburg 1996, S.161-173.

¹⁵ Vgl.: Manuel Gasser: *München um 1900*. München 1981; Friedrich Prinz, Marita Krauss (Hrsg.): *München – Musenstadt mit Hinterhöfen. Die Prinzregentenzeit 1886-1912*. München 1988; Walter Schmitz (Hrsg.): *Die Münchner Moderne. Die literarische Szene in der „Kunststadt“ um die Jahrhundertwende*. Stuttgart 1990; Hermann Wilhelm: *Die Münchner Bohème. Von der Jahrhundertwende bis zum Ersten Weltkrieg*. München 1993; Werner Ross: *Bohemiens und Belle Epoque. Als München leuchtete*. Berlin 1999.

¹⁶ Regina Schulte: *Sperrbezirke. Tugendhaftigkeit und Prostitution in der bürgerlichen Welt*. Hamburg 1994.

¹⁷ Thomas Nipperdey: *Deutsche Geschichte 1866-1918*. Bd. I: *Arbeitswelt und Bürgergeist*. München²1991, S. 29.

¹⁸ So mit deutlich genießerischem Gestus bereits 1772 Johann Joachim Eschenburg in der *Gnädigst privilegirten Braunschweigischen Zeitung*, zit. nach: Jan-Dirk Müller (Hrsg.): *Gotthold Ephraim Lessing. Emilia Galotti. Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart 1978, S. 59.

reizende Eigenwilligkeit dieser Figur konnte angesichts der Unverbindlichkeit der Beziehung mit ihr nur als eine Art zusätzlicher Würze dienen; geprägt war diese Figur so von einer eigenartigen semantischen Doppeldeutigkeit, stand sie doch für ein junges, relativ *selbständiges* weibliches Wesen, dessen „Selbstständigkeit“ wiederum darin bestand, sich selbst ihre Liebhaber auszusuchen, von denen sie selbstverständlich materiell unterhalten zu werden erwarten durfte (ohne darüber ihre Freiheit zur Aufkündigung des Verhältnisses aufzugeben, so dass auf ihre emotionale Unabhängigkeit und scheinbare „Unvernünftigkeit“ als Garanten psychischer „Echtheit“ größter Wert gelegt wurde), wobei diese „Selbstständigkeit“ nicht zuletzt auch eine erotische Phantasie dafür bezahlender Männer war. Selbst der erstaunliche Erfolg von Ibens „Nora“, des Emanzipations-Stückes schlechthin, in Deutschland verdankt sich einer derartigen, gegen Ibsens Intentionen gerichteten „süddeutschen“ Darstellung der Hauptfigur als „Naive“¹⁹ (der sozial noch nicht völlig abgestiegenen Vorform des „süßen Mädels“) auf der zeitgenössischen Bühne (wie ja auch der deutsche Titel „Nora“ dem Besucher eher eine reizvolle Frauengestalt versprach als der Originaltitel „Ein Puppenheim“, dessen kritische Implikationen durch diese Umbenennung einfach weggeschnitten wurden).

Zur Zeit der Jahrhundertwende kann man schließlich geradezu von einer Inflation des „süßen Mädels“ sprechen; abgesehen von seiner Verbreitung in den Vergnügungsvierteln des Kaiserreichs war es beliebtes Thema wissenschaftlicher Untersuchungen in den ersten Anfängen soziologisierender Sexualkunde²⁰ und literarischer Darstellungen (am bekanntesten Schnitzlers „Reigen“²¹); die Auseinandersetzung mit der Zensur politisierte die zumeist freizügigen Darstellungen²² dieser Frauengestalt, so dass sie wie schon Emilia Galotti zur Symbolfigur eines bürgerlich-liberalen Kampfes gegen den Obrigkeitsstaat werden konnte.²³ Der Kurzschluss von „freier Sexualität“ auf politische „Freiheit“ (der faktisch eher ein bürgerliches Bedürfnis nach dem auf Verfügungsgewalt beruhenden Reichtum adeliger Handlungsoptionen reproduziert) stammt aus jener Zeit.

In Bernsteins Gedicht nun verkörpert Grethe ein solches „süßes Mädel“ aus den Armenvierteln der Vorstädte, dessen Entschluss zur Liebe als (kleine) Rebellion gegen die in den Vorstädten noch einflussreiche Moral der Kirche erscheint. Das kleine Vergnügen befreit nicht nur vorübergehend aus der Tristesse des Alltags, es befreit auch

¹⁹ Michaela Giesing: „Ibsens Nora und die wahre Emanzipation der Frau“. *Zum Frauenbild im wilhelminischen Theater*. Frankfurt/M. 1984 (= *Studien zum Theater, Film und Fernsehen* 4), S. 3f.; vgl. auch Karla Krause: *Die Schauspielerin Agnes Sorma. Versuch zur Analyse und Wertung ihrer Darstellungskunst*. Berlin 1969 (Diss.), S. 150; Joachimsthaler, *Max Bernstein* [wie Anm. 4], S. 320ff.

²⁰ Alfred Deutsch-German: *Wiener Mädel*. Berlin o.J. (= *Großstadt-Dokumente* 17).

²¹ Vgl. dazu auch Werner Jung: „Das süße Mädel“. *Frauendarstellungen im Werk Arthur Schnitzlers*. In: *Orbis Linguarum* 11 (1999), S. 33-40.

²² Am spektakulärsten der anonyme *Roman Josefina Mutzenbacher. Die Lebensgeschichte einer wienerischen Dirne, von ihr selbst erzählt*. Vorbemerkung von K.H. Kramberg. Im Anhang „Beiträge zur Ädöologie des Wienerischen“ von Oswald Wiener. Reinbek bei Hamburg 1991 [EA 1904].

²³ Vgl. etwa Max Bernstein: *Die Sünde. Lustspiel in drei Aufzügen*. Leipzig o.J. [1909].

aus den Beengungen einer Moral, ohne dass abzusehen wäre, wohin diese „Freiheit“ Grethe führen wird. Der Titel freilich bricht diese Gestalt ebenso ironisch wie ihr Kontext in einer Sammlung von Texten „fürs Brettl“: „Die böse Grethe“ ist „böse“ nur aus der Außenansicht jener traditionellen Moral, gegen die Grethe dann aus allzu verständlichen Gründen verstossen wird – weder aus Sicht des impliziten Autors noch aus der des intendierten Lesers ist Grethe „böse“, sondern nur aus der, gegen die allein das Gedicht geschrieben scheint. Doch indem mit der Vorverlagerung dieser abgelehnten Bewertung in den Titel Autor und Leser gemeinsam von Anfang an einen Blick auf das Mädchen einnehmen, der nicht der ihre ist, wird auch der Blick, den sie von diesem ihnen fremden Standpunkt aus auf das Mädchen werfen, verfremdet und zusammen mit der Bewertung „böse“ in jener Art und Weise ironisiert, wie er der Darstellungsweise im Cabaret entspricht: „Die böse Grethe“ wird zum Typus, der in seiner Typenhaftigkeit vorgeführt wird und als Verkörperung eines fremdbewerteten Klischees zu Gelächter und Mitgefühl *gleichzeitig* einlädt. Die Darstellung bewegt sich in einem Grenzbereich zwischen identifikatorischer Verschmelzung und distanzierender Verfremdung und bindet den Rezipienten zugleich an diese Figur, ohne ihn mit einer raschen und eindeutigen Befriedigung seiner Phantasiebedürfnisse problemlos schnell abzufertigen, kann er doch am Ende nicht wissen, ob ihm eine seiner Lieblingsfiguren geschenkt oder ob umgekehrt seine eigene Phantasie der Lächerlichkeit preisgegeben worden ist – in einer grell übertriebenen Darstellungsweise inmitten der verrauchten, alkoholgeschwängerten Luft gerne als anrühlich, aber auch als entlarvend intellektuell sich inszenierender Hinterhofbühnen.

Signale für eine bewusst übertriebene und dadurch klischeehaften „Kitsch“²⁴ entlarvende ironische Darstellung enthält der Text jedenfalls zur Genüge: Angefangen bei der gebrochenen Form mit ihren beabsichtigten Unreinheiten über die Verwendung eines stereotypen Rollen-Ichs und dessen übertriebener Betonung einer Einsamkeit, in der es ja doch mindestens den Tanzpartner gibt, den allzu raschen Kontrast zwischen Armut und goldenem Kreuz bis hin zur stereotypen Verwendung allzu bekannter Motive aus Naturalismus und Elendsmalerei, denen hier freilich schon aufgrund der Handlung jene Tragik fehlt, die Bernstein als Mittel sozialer Anklage andernorts durchaus schätzte – der Text hält sich, dem Cabaret angemessen, in einer merkwürdigen Schwebelage zwischen den Zuordnungsmöglichkeiten. Diese Schwebelage nun wiederholt exakt die Gleichzeitigkeit verschiedener Positionen Max Bernsteins. Als (gelegentlich auch auf Honorarforderungen verzichtender) sozial bewusster Rechtsanwalt, nicht zuletzt auch in Abtreibungsprozessen, kannte er einerseits die elende Rückseite einer „freien Liebe“, in der ärmere Frauen oft nur vorübergehendes Konsumgut reicherer Männer waren, zur Genüge und jedenfalls gut genug, um sich kritisch auszulassen über die Be-

²⁴ Max Bernsteins Verwendung des Wortes „Kitsch“ in *der Süddeutschen Presse* Nr. 299 vom 31.10.1878, S. 3, ist eine der frühesten nachweisbaren Verwendungen des Wortes (wenn nicht die früheste) überhaupt, das laut Friedrich Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Unter Mithilfe v. Max Bürgisser und Bernd Gregor völlig neu bearbeitet v. Elmar Seebold. Berlin, New York 1986, S. 372, zwischen 1870 und 1880 in München aufgekomen sein soll. Nach Ursula Hermann: *Knaurs etymologisches Lexikon*. München 1983, S. 252 soll das Wort erst um die Jahrhundertwende auftauchen. Max Bernstein darf also zu den „Vätern“ dieses Worts gezählt werden.

handlung etwa von Dienstmädchen und unverheirateten Müttern. Nun spielt *dieser* soziale Kontrast in diesem Gedicht freilich keine *erkennbare* Rolle, wer „Hans“ ist, bleibt – abgesehen davon, dass der Name den Reimzwang absichtlich und ironisch zu einem unrein assonanten Reim umbricht („Franz“ wäre ja problemlos einzusetzen gewesen) – unklar, anzunehmen ist nur, dass er wenigstens „reich“ genug ist, Grethe zum Tanz einzuladen und mithin womöglich mindestens geringfügig „reicher“ als sie (wobei auch dies durch die ironische Untersetzung des Textes letztlich unklar bleibt). Das Verhältnis zwischen Grethe und Hans bleibt also in seiner sozialen Einbindung offen und kann gerade deshalb *zugleich* den für das „süße Mädel“ so zentralen sozialen Unterschied implizieren wie umgekehrt aber auch eine Liebesgeschichte innerhalb eines sozialen Milieus. Diese Doppeldeutigkeit ist Programm, denn während Bernstein sich sehr kritisch über den Konsum „süßer Mädel“ durch reichere Männer äußern konnte (wie über die Reduzierung von Ibsens „Nora“ zu einer „Naiven“²⁵), setzte er sich *andererseits* und umgekehrt sehr wohl für freie Liebe und Sexualität in dem Sinne ein, dass diese nicht durch den Staat zu reglementieren seien und mithin der Kampf für „freie Liebe“ sehr wohl auch ein Kampf für eine liberale Bürgergesellschaft sei. Die semantische Doppeldeutigkeit des Gedichts entspricht also durchaus Bernsteins doppelter Argumentationsweise.

Gleiches gilt für die Gesamtkulisse: Armut, mit allen Mitteln der Elendsmalerei scheinbar „naturalistisch“ gezeichnet, war für Bernstein ein zu ernstes Thema, als dass er es Spott und Ironisierung auszusetzen bereit gewesen wäre. Gleichzeitig freilich war er selbst in Prozessen gelegentlich in Konkurrenzkämpfe zwischen Anwälten gegeneinander prozessierender Parteien verwickelt, die einander durch möglichst übertriebene (und unberechtigte) Elendsmalerei an Mitleidseffekten vor Richtern und Geschworenen zu übertrumpfen versuchten (solche Rededuelle gewann in der Regel Bernstein). Die Arbeit mit den dazu gehörigen Topoi gehörte dabei ebenso zu Bernsteins Aufgaben wie die Ironisierung und Widerlegung entsprechender Formulierungen der jeweiligen Gegenseite. In solchen Auseinandersetzungen wurden, auch dies war ihm bewusst, Bezeichnungen zu rhetorischen Kampffloskeln ohne inhaltlichen Wert degradiert, die außerhalb des prozessualen Zusammenhangs durchaus sehr ernste und sehr reale Probleme bezeichnen konnten.

Dabei entsprach die rhetorische Verwendung von Armuts- und Elendsklischees zugunsten einer Klientel, die oft keineswegs in Armut lebte, durchaus den Selbstdarstellungen selbstmitleidiger Prozesskunden aus Mittel- und Oberschicht. Die gleiche rührselige Verwendung klischeehafter Armuts motive durch Mittel- und Oberschicht gehört nun zum Motivkranz des „süßen Mädels“. Als stereotype Figur ist es eng mit einer Armut verbunden, von deren alltäglicher Wirklichkeit die, die vom „süßen Mädel“ und seiner Armut träumten, zumeist gar keine Vorstellung hatten. Dass man auch im Reichtum angeblich hochzivilisierter Städte trotz aller sozialen Fürsorgeeinrichtungen hungern kann, war ihnen, die Hunger nicht kannten, ebenso unvorstellbar wie das Wohnen in unbeheizten (und womöglich von Kündigung bedrohten) Räumen, elternloses Ausgeliefertsein an Bevormundungsinstanzen oder die völlige Nichtexistenz von Geldmitteln (statt der gerne als „Armut“ missverstandenen Kargheit irdisch be-

²⁵ *Münchener Neueste Nachrichten* 40 (1887), Nr. 88, 30.3.1887, S. 1.

grenzter, also einzuteilender *vorhandener* Mittel). Noch heute reden oft Menschen von solchen Dingen, die sie nicht kennen. Das Ergebnis ist dann ein Phantasieren über virtuelle Armut im Bereich des Vorstellungsvermögens des Phantasierenden, klischeehaftes Gerede ohne Wirklichkeitsbezug, Rhetorik, Phrasen. Solche Phrasen umrankten die (gelegentlich gar als „idyllisch“ vorgestellte) Armut des „süßen Mädels“, die als malerisches Attribut desselben einfach dazu notwendig war, es (bei aller reizvoll trotzköpfigen Scheinselbständigkeit) in einer gewissen Willigkeit zu halten. In Bernsteins Gedicht nun werden diese Armutsprasen als Phrasen offenkundig.

Unklar bleibt jedoch, inwieweit dies bewusst geschieht, inwieweit im Gegenteil der implizite Autor sich selbst als klischeehörigen Armut- und „Mädel“-arm-Träumer entlarvt (oder vom expliziten Autor als solcher entlarvt wird). Beides ist möglich und vielleicht ist gerade diese Ambivalenz beabsichtigt. Diese Doppeldeutigkeit jedenfalls macht den Reiz des Gedichtes und seiner Verwendung auf Bühnen aus, deren Personal zumindest zum Teil aus eigener Erfahrung wusste, wie krass die klischeehaft flüssige Darstellung in diesem Text von realer Armut und Trostlosigkeit absticht. Eine ironisch-spöttische Vortragsweise war vorprogrammiert, die die mit dem Titel ja bereits vorgeprägte Außenperspektive auf das Phantasiebild eines „süßen Mädels“ entlarvend vorführte. Egal also, ob Max Bernstein, es lässt sich nicht mehr feststellen, diesen Text wirklich „fürs Brettl“ geschrieben hat, oder ob er auf anderem Wege in diese Anthologie hineingeraten sein mag, er passte inhaltlich wie formal hervorragend für dieses neue satirische Medium und entsprach exakt der ironischen Doppeldeutigkeit einer sich satirisch selbst aufs eigene Korn nehmenden Spätkultur.