

Volkssängerei in München 1870-1930
Zur Produktion von Unterhaltungskultur in der Stadt

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität
München

Vorgelegt von

Claudia Preis M.A.
28.12.1978
Graf-von-Treuberg-Str. 9
86695 Holzen
0 82 73 / 99 80 88
claudia.preis@web.de

Datum der mündlichen Prüfung: 02.02.2010

Erstgutachter: Prof.Dr. Johannes Moser
Zweitgutachter: Prof. Dr. Burkhard Lauterbach

Inhalt

1. Eingangsmusik	S.	4
2. Entrée-Potpourri: Einleitung	S.	5
2.1 Ziel der Arbeit	S.	7
2.2 Forschungskontexte	S.	9
2.3 Literaturbericht	S.	10
3. Solovortrag: Rahmenbedingungen		
3.1 Gewerbefreiheit	S.	24
3.2 Konzessionierung	S.	27
3.2.1 Erlaubnisscheine für Künstler	S.	27
3.2.2 Konzessionen für Besitzer von Spielstätten und Direktoren von (Singspiel)Gesellschaften	S.	33
3.3 Urheberrecht	S.	36
3.4 Kostümverbot	S.	47
3.5 Feuerpolizei	S.	52
3.6 Vorzensur	S.	57
3.7 Lustbarkeitssteuer	S.	64
4. Musik: Volkssängerbiographien	S.	68
4.1 Beruflicher und sozialer Hintergrund	S.	68
4.2 Ausbildungswege	S.	72
4.2.1 Als Anfänger bei einer Singspielgesellschaft	S.	73
4.2.2 Artisten- und Varietéschulen, Lehrverhältnisse	S.	74
4.2.3 Künstlerfamilien	S.	76
4.2.4 Seiteneinstiege aus anderen Unterhaltungssparten	S.	77
4.2.5 Vom Dilettanten zum Berufskomiker	S.	78
5. Posse: Volkssängerinnen, Soubretten, Direktorinnen – Frauen auf dem Volkssängerpodium	S.	80
5.1 Bühnenfächer	S.	82
5.2 Von der Direktorsgattin zur Direktorin	S.	89
5.3 Der Vorwurf der Prostitution	S.	101
6. Musik: Mobilität	S.	106
6.1 Mobile Personen	S.	106
6.2 Mobile Texte	S.	120

6.3	Mobile Melodien	S.	123
6.4	Originalität	S.	126
7.	Solovortrag: Das Programm der Singspielhallen	S.	129
7.1	Programmablauf	S.	131
7.2	Gattungen	S.	133
7.2.1	Gesangsstücke: Couplets und Lieder	S.	134
7.2.2	Spielstücke und Szenen	S.	140
7.2.3	Vorträge	S.	143
7.2.4	Parodien: Oper, Theater, Tanz	S.	145
7.3	Themenvorträge	S.	151
7.3.1	München	S.	151
7.3.2	Milieuschilderungen	S.	153
7.3.3	Militär und Krieg	S.	157
7.3.4	Jüdische Themen	S.	160
7.3.5	Politik	S.	162
7.3.6	Selbstreferentialität	S.	164
8.	Musik: Das Publikum der Volkssängerproduktionen	S.	168
9.	Komödie: Niedergang der Volkssängerei	S.	171
9.1	Versuche von Kartellbildung und Protektionismus	S.	173
10.	Schlussmusik: Schlussbetrachtung	S.	184
11.	Zugaben:		
11.1	Quellenverzeichnis	S.	187
11.2	Literaturverzeichnis	S.	219

1. Eingangsmusik: München wird Weltstadt

Daß München eine Großstadt ist, das kann man täglich seh'n;
Nur is a bisserl schmutzig halt stets nach an kleinen Reg'n.
Kanäle werden da gebaut im ganzen Jahreslauf,
und wenn sie's Pflaster zug'schütt hab'n reißen sie's gleich wieder auf.
München wird Weltstadt, München wird Weltstadt
Wie London und Paris wird München ganz gewiß.¹

Daß München Großstadt wird, gibt's keinen Streit
,s geht zwar noch langsam, doch geht's mit der Zeit.
,s g'räuschlose Pflaster krieg'n mir ganz gewiß,
wenn's ach erst in fünfzig Jahr einmal is!
Doch dafür hab'n wir's elektrische Licht,
das kann bestritten wer'n sicherlich nicht.
Wie's erstemal brennt hat in strahlender Pracht:
Da hat der alte Peter g'lacht, bei der Nacht, hat er g'lacht.²

Die Münchner san immer die g'müthlichsten Leut
Mit der Hetz und der Gaudi, da habn's ihra Freud,
sie zahl'n ihre Steuern mit fröhlichem Sinn,
und geben Gut und Blut für's Vaterland hin.
Und wenn aa der Zeitpunkt jetzt schon alle Jahr
Aa nimmer so is, wie er früher amal war,
da macht sich a g'müthlicher Münchner nix d'raus!
Denn so lang der alte Peter, der Petersturm no steht,
so lang die grüne Isar durch d'Münchnerstadt noch geht,
so lang noch steht am Platzl unser altes Hofbräuhaus,
so lang stirbt die alte G'müthlichkeit beim Münchner niemals aus.³

¹ Helmstädt, Carl: Der Charakterkomiker. Komische Scenen & Couplets von Carl Helmstädt. Nr. 3 München wird Weltstadt/Der Dorfcomödiant. München o.a.J.

² Moser, Heinrich jun.: Da hat der alte Peter g'lacht. Münchner Blut Abteilung A 14, München o.a.J.

³ Huber, Michl: So lang der alte Peter, der Petersturm no steht. München o.a.J.

2. Entrée-Potpourri

München wurde eine Großstadt. Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts brachte im Zuge der immer weiter fortschreitenden Industrialisierung einen stetigen Zustrom an Menschen aus den ländlichen Gebieten Bayerns mit sich, die die Einwohnerzahl und die flächenmäßige Ausdehnung der Stadt ständig vergrößerten. Zwischen 1850 und 1900 gab es ein nahezu fünffaches Bevölkerungswachstum zu fast einer halben Million Einwohner.⁴ Diese Zunahme an Produktivität, aber auch an künstlerischem Potential, sozialer Heterogenität und Nachfrage nach Zeitvertreiben, führte unter anderem auch zu einem prosperierenden Unterhaltungssektor.

Marvin Carlson sieht München nach Berlin und Wien für das späte 19. Jahrhundert als wichtigste Theaterstadt im deutschsprachigen Raum an.⁵ Robin Lenman geht noch einen Schritt weiter:

In the second half of the nineteenth century not only Germany's but Central Europe's most important art-production centre was Munich.⁶

Vergleichbar mit der Entwicklung in Deutschland etablierten sich auch in anderen europäischen Ländern Unterhaltungsformen der Kleinbühnen mit gleichzeitigem Restaurationsbetrieb. In Österreich-Ungarn, vor allem in den Zentren Wien und Budapest, entstanden Singspielhallen, in Frankreich café-chantants, in Großbritannien music halls.

Eberhard Buchner sieht deren Darbietungen als austauschbar an:

In London, in Paris, in Mailand oder Madrid könnte man auf das gleiche Programm stoßen wie in Deutschlands Metropole.⁷

Martin Baumeister sieht durch die Verkehrsrevolution, also erweiterte Reisemöglichkeiten für breite Massen und Ausweitung des Bahn-Streckennetzes, einen „nationalen Unterhaltungsmarkt“ entstehen,⁸ der den Bedarf an Vergnügungen für alle Bevölkerungsschichten, die über bislang nicht gekannte Kontingente von Freizeit und Geld verfügten, zu decken suchte. Eine der bestimmenden Unterhaltungsformen im München des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts war die Volkssängerei. Mit ihr befasst sich diese Arbeit.

⁴ vgl.: Lenman, Robin: Artists and society in Germany 1850-1914. Manchester u.a. 1997

⁵ Carlson, Marvin: The German Stage in the Nineteenth Century. Metuchen, N.J. 1972

⁶ Lenman, S. 107

⁷ Buchner, Eberhard: Variété und Tingeltangel in Berlin. Berlin u.a. [1907]⁵ (Großstadt-Dokumente 22), S. 57

⁸ Baumeister, Martin: Kriegstheater. Großstadt, Front und Massenkultur 1914-1918. Essen 2005 (Schriften der Bibliothek für Zeitgeschichte NF 18)

Erstmals wird darin das Thema der Münchner Volkssänger auf einer breiten zeitgenössischen Quellenbasis dargestellt. Als Quellen dienten Münchner Zeitungen, Liederbücher, Coupletdrucke, gedruckte Spielstücke, die Reihe Münchner Blut des Heinrich Bauderer Verlags, Texthefte, Handschriften, Nachlässe und Zeitungsausschnittsammlungen.

Diese Quellen wurden in folgenden Institutionen erhoben: Das Institut für Volkskunde bei der Kommission für Bayerische Landesgeschichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften stellte mir den Nachlaß Geis und die Coupletdrucksammlungen von Wolfgang A. Mayer zur Verfügung, in der Monacensia konnte ich Jahrgänge der Münchner Post und der Münchner Neuesten Nachrichten auf Mikrofilm durchsehen. Das Deutsches Musikarchiv Berlin, das Volksmusikarchiv des Bezirks Oberbayern Bruckmühl und die private Schellackplattensammlung von Josef Kaiser stellten mir Kataloge ihrer Sammlungen zur Verfügung, die ermöglichten, Aufnahmen von Münchner Gesangskomikern zu finden. Die Musikbibliothek der Bayerischen Staatsbibliothek war monatelang mein Aufenthaltsort, um die Texte der Reihe Münchner Blut und Hunderte einzelner Coupletdrucke zu sichten. Im Stadtarchiv München beschäftigten mich Volkssänger-Nachlässe und die Zeitgeschichtliche Sammlung zu einzelnen Künstlern. Das Staatsarchiv München bewahrt Akten zu Verbandsangelegenheiten Münchner Volkssängerverbände, Überwachungsprotokolle von Singspielhallen und Prozessakten auf, die ich einsehen konnte. Das Hauptstaatsarchiv München und das Landesarchiv Berlin gaben mir Einblick in einschlägige rechtliche Verordnungen zu meinem Thema. Den Damen und Herren, die mich dort bei meiner Forschung unterstützt haben, sage ich an dieser Stelle herzlichen Dank. Leider wurde mir das von öffentlicher Hand betriebene Valentin-Musäum trotz wiederholter Anfragen und der wissenschaftlichen Begründung nicht zugänglich gemacht, so dass aus den dortigen Beständen kein Beitrag zu dieser Arbeit erhoben werden konnte.

Als besonders wertvolle und ergiebige Quellengattung haben sich die Anzeigen- und redaktionellen Teile Münchner Tageszeitungen dargestellt, die bislang nie systematisch zum Thema Volkssängerei befragt worden waren.

2.1 Ziel der Arbeit

In der Interpretation folgt die Arbeit nicht a priori festgelegten Deutungskategorien, weder denen, die die Münchner als Vertreter einer typisch Münchner Gemütlichkeitskultur mit goldenem Herzen sehen wollen, noch jenen, für die die Volkssängerei Widerstand und populärer Protest gegen die Obrigkeit ist. Diese Arbeit vermeidet also einerseits die Überbetonung der politischen Komponente in Volkssängertexten und wendet sich

andererseits gegen die Vorstellung einer harmlosen, bodenständigen Gaudi mit regionaler und intellektueller Beschränkung.

Der übergeordnete Fokus dieser Studie liegt auf der Produktion von Unterhaltung für breite Bevölkerungsschichten. Es wird der Versuch gemacht, die Produktionsbedingungen für Volkssänger, Volkssängerinnen und Singspieldirektoren und –direktorinnen in und aus München nachzuzeichnen.

Kapitel 3 fragt zunächst nach den rechtlichen Rahmenbedingungen, denen die Produktion von Volkssängerunterhaltung unterworfen war und nimmt dabei die für die Autoren, Künstler und Spielstätten geltenden Ordnungen in den Blick.

In Kapitel 4 werden unterschiedliche Wege zum Volkssängerberuf und Milieus, aus denen selbige stammen konnten, beleuchtet.

Als Volkssänger wird begriffen, wer sich zum einen selbst als solcher bezeichnet, die vielen unterschiedlichen Bühnenfächer

Kapitel 5 fokussiert auf den lange vernachlässigten Karrierewegen für Unterhaltungskünstlerinnen, ihre Einschränkungen, aber auch ihre Möglichkeiten, eigenständig künstlerisch tätig zu sein.

Die grundsätzliche Mobilität als eines der bestimmenden Merkmale der Volkssängerei steht im Mittelpunkt des sechsten Kapitels. Mobilität wird hier dreifach verstanden: als räumliche Mobilität der Akteure zwischen unterschiedlichen Spielstätten und Tournee-Orten, als zeitliche und räumliche Mobilität von Texten und Melodien und als grundsätzliche Veränderbarkeit von Texten und Rollen. Diese Mobilität wird hier nicht nur als Möglichkeit begriffen, sondern als grundlegende Voraussetzung für eine bestimmte Form von Unterhaltungsproduktion.

Kapitel 7 beschreibt den Programmablauf und die Inhalte von Volkssängerproduktionen innerhalb der Rahmenbedingungen von rechtlichen und künstlerischen Voraussetzungen. Es beschreibt die verfügbaren Gattungen für die Kleinbühne um 1900 und bespricht die Inhalte und Themen, die auf dieser Bühne stattfinden konnten.

Das Publikum der Volkssängerproduktionen wird im achten Kapitel näher angegangen, seine Zusammensetzung und die Folgen für Inhalte auf der Bühne besprochen.

Kapitel 9 erläutert den Niedergang der Münchner Volkssängerei und ihre letzten Ausläufer und erörtert mögliche Gründe für den Verlust des Publikumsinteresses an dieser Art der Kleinbühnenunterhaltung.

Schließlich wird im zehnten und letzten Kapitel eine Zusammenfassung und Überblicksanalyse des vorhergehend Geschilderten versucht, die die Münchner Volkssängerei als Teil einer professionell, überregional und an Moden und Innovationen orientiert agierenden Unterhaltungsindustrie deutet.

Der zeitliche Rahmen dieser Studie liegt zwischen 1868 und 1930. Mit der Einführung der Gewerbefreiheit in Bayern 1868 setze ich einen Anfangspunkt für die Behandlung des Themas, da sie die Grundlage für eine breite „Unterhaltungsversorgung“ auf der Bühne außerhalb von Staats- und Hoftheatern erst schuf. Sie leitete außerdem eine Folge weiterer rechtlicher Regelungen für die privatgewerblich organisierte Produktion von Unterhaltung ein, die jede für sich Einfluss auf die Entwicklung der Volkssängerei nahmen.

Der Endpunkt für den zeitlichen Rahmen der Arbeit liegt um das Jahr 1930. Zu dieser Zeit litt das Volkssängergewerbe bereits seit Jahrzehnten unter einer stetigen Rückläufigkeit der Spielstättenkonzessionierungen und Auftrittsmöglichkeiten und der immer weiter steigenden Konkurrenz durch Lichtspieltheater. Als Volkssänger wirklich erfolgreich waren in den 30er Jahren nur noch Weiß Ferdl, Karl Valentin und Liesl Karlstadt, wobei für diese Künstler nicht mehr nur die Volkssängerbühne als Podium diente, sondern auch Filme mit und von ihnen produziert wurden. Mit der Weltwirtschaftskrise 1929 wurden die Arbeitsbedingungen für Unterhaltungskünstler, auch in Zusammenhang mit der Gesetzgebung hinsichtlich des Urheberrechts, des Arbeitslosen- und Arbeitsvermittlungsrechts gänzlich andere als nach 1868, so dass aus Gründen der Vergleichbarkeit und um den Rahmen einer Dissertation nicht zu sprengen, die Beschränkung auf die Zeit zwischen 1870 und 1930 gewählt wird. Einige Aus- und Rückblicke seien jedoch zur Erläuterung gestattet.

Um 1930 wurde zudem die letzte Nummer der Reihe „Münchner Blut“ herausgebracht: Das Rezept zum Russischen Salat, Nummer A410 von Karl Valentin beendete die Folge von Couplets und Vorträgen im Heinrich Bauderer Verlag. Dies erscheint mir der beste Grund für den gewählten zeitlichen Rahmen zu sein.

2.2 Forschungskontexte

Volkssängerei und die Unterhaltungsindustrie um 1900 sind Themen, mit denen sich neben der Volkskunde auch die Theaterwissenschaft, die (Landes)Geschichte und die Literaturwissenschaft beschäftigen haben.

Für mich besonders ergiebig und aufschlussreich waren historische Forschungen, die Bedingungen und Prozesse in den Blick nahmen, die die Produktion von Unterhaltung lenkten und diese dialektisch deuteten, wie es Itoda Soichiro⁹ und Peter Jelavich tun:

In the ensuing pages, I argue that censorship and the market were both constraining and enabling forces in the process of cultural production.¹⁰

Darüber hinaus beeinflussten die volkskundlichen Forschungen zur Populärkultur um 1900 diese Arbeit.¹¹ Zum Vergleich wurden Studien über die französische, britische, schweizerische und österreichische populäre Unterhaltungskultur um 1900 herangezogen.¹² Diese Arbeit sieht sich an einem Verbindungspunkt zwischen diesen Einflüssen aus der Volkskunde, Geschichte und Theaterwissenschaft.

2.3 Literaturbericht und Stand der Forschung

Die Beschäftigung mit dem Phänomen Münchner Volkssängerei setzt mit den Sammlungen von Karl Valentin¹³ ein. Der Grotteskkünstler, der seine Anfänge auch auf der Kleinbühne genommen hatte, sammelte (neben anderen Interessengebieten) gezielt Photographien, Coupletdrucke und Stücke aus Nachlässen verstorbener Volkssänger und führte 1933 unter

⁹ Itoda, Soichiro: Berlin & Tokyo – Theater und Hauptstadt. München 2008

¹⁰ Jelavich, Peter: Berlin Alexanderplatz. Radio, Film and the Death of Weimar Culture. Berkeley u.a. 2007 (Weimar and now: German Cultural Criticism 37), S. XVI

¹¹ Maase, Kaspar und Wolfgang Kaschuba (Hrsg.). Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900. Köln u.a. 2001 (alltag & kultur 8)

¹² Schneider, Ulrich: Die Londoner Music Hall und ihre Songs 1850-1920. Tübingen 1984 (Buchreihe der Anglia 24)

Wacks, Georg: Die Budapester Orpheumgesellschaft. Ein Varieté in Wien 1889-1919. Wien 2002

Wilmot, Roger: Kindly Leave the Stage! The Story of Variety 1919-1960. London 1985

Koslowski, Stefan: Stadttheater contra Schaubuden. Zur Basler Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts. Zürich 1998 (Theatrum Helveticum 3)

Kimminich, Eva: Erstickte Lieder. Zensierte Chansons aus Pariser Café-concerts des 19. Jahrhunderts. Versuch einer kollektiven Reformulierung gesellschaftlicher Wirklichkeiten. Tübingen 1998 (Romanica et Comparatistica. Sprach- und literaturwissenschaftliche Studien 31)

¹³ Karl Valentin, * 04.06.1881 - † 09.02.1948, gelernter Schreiner, trat seit 1901 als Komiker auf. Die aktuellste Lebensbeschreibung legte Monika Dimpfl vor: Dimpfl, Monika: Karl Valentin. Biografie. München 2007

noch lebenden Künstlern eine Umfrage zur Erstellung eines Buches mit dem Titel „Münchner Volkssänger“ durch. Valentin selbst stellte jedoch das projektierte Buch nicht fertig.

Dies blieb dem bayerischen Heimatschriftsteller Josef Maria Lutz¹⁴ überlassen. Das 1956 erschienene Bändchen „Die Münchner Volkssänger. Ein Erinnerungsbuch an die gute alte Zeit“¹⁵ dürfte die Sicht auf diese Sparte der Unterhaltung in München für die nachfolgende und heutige Zeit entscheidend geprägt haben. Kein Autor, der sich später mit dem Thema beschäftigt hat, konnte es sich leisten, auf Zitate und Informationen aus ihm zu verzichten. Das Titelblatt verweist auf einen weiteren Beiträger: „Nach einer Sammlung von Erwin Münz bearbeitet von Joseph Maria Lutz“¹⁶. Welche der Passagen des Buches aus der Feder des Münchner Stadtarchivars Erwin Münz stammen, und inwieweit Lutz eingegriffen, ergänzt, geändert oder gar erdichtet hat, ist nicht erkennbar. In welcher Weise er sich auf die Sammlung Münz stützt, ebenfalls nicht, noch ist erklärt, woraus diese Sammlung eigentlich besteht. Höchstwahrscheinlich dürfte es sich um das Umfrage-Projekt Karl Valentins von 1933 handeln, da die Inhalte der einzelnen Abschnitte mit den Fragen der Erhebung Übereinstimmungen zeigen und aus den erhobenen Daten erstellt hätten werden können. Des Weiteren besitzt das Stadtarchiv München in der Zeitgeschichtlichen Sammlung etliche Zeitungsausschnitte und andere Dokumente zu bekannteren Münchner Volkssängern, die auch in das Buch eingeflossen sein können.

Die Absichten, die Lutz mit der Veröffentlichung verfolgt und sein Bild von den Münchner Volkssängern werden schon mit dem Untertitel angezeigt und im Vorwort noch spezifiziert:

Dieses Buch, das der „Freundeskreis der Münchner Volkssänger“ der Öffentlichkeit übergibt, ist ein Buch der Erinnerung; für manch Älteren von uns wohl auch ein Buch der wehmütigen Erinnerung – ein Stück der guten, alten Münchner Zeit.

Damals war München (...) keine Großstadt mit ihren nicht immer erfreulichen Nebenerscheinungen. Noch pulste in ihr bürgerliches Leben mit zum Teil starken ländlichen Einschlag, noch gab das Individuelle den Ton an, noch war Raum für Originale.

Das Volksleben spielte sich ab in der Ordnung täglicher maßvoller Arbeit der Bürger, in der Anteilnahme an öffentlichen Stadtbelangen und schließlich in einer einfachen Erholung nach der Arbeit. Dieses Leben haben die Volkssänger mit ihren Vorträgen und Darbietungen getreulich begleitet. Sie sind deswegen zuverlässige Berichterstatter aus vergangenen Tagen.¹⁷

¹⁴ Josef Maria Lutz, * 05.05.1893 – † 30.08.1972, Diplomlandwirt. Nach einer Kriegsverletzung, die eine Tätigkeit in seinem Beruf verhinderte, widmete er sich vollkommen der Heimatschriftstellerei und behandelte vor allem altbairische Themen. Sein bekanntestes Stück „Der Brander Kaspar schaut ins Paradies“ wird bis heute häufig gespielt, außerdem ist er der Verfasser der aktuellen Version der „Bayernhymne“. In seiner Geburtsstadt Pfaffenhofen an der Ilm erinnert ein kleines Museum an den Dichter. Vgl. hierzu Pörnbacher, Hans: Joseph Maria Lutz. NDB Band 15, Locherer - Maltza(h)n, Berlin, 1987, S: 570

¹⁵ Lutz, Joseph Maria: Die Münchner Volkssänger. Ein Erinnerungsbuch an die gute alte Zeit. Nach einer Sammlung von Erwin Münz. München 1956

¹⁶ ebd., S. 3

¹⁷ ebd., S. 5

Die Genese und Geschichte der Volkssängerei erklärt Lutz mit der „schauspielerischen Begabung des bajuwarischen Stammes“. Die „maßvolle Arbeit“ ermöglichte eben die „einfache Erholung“, die nach der Meinung Lutz' folgendermaßen aussah:

Heute sind wir über die Muße erstaunt, welche die Menschen damals hatten, als sie vormittags zu Papa Kern, nachmittags zu Papa Geis und abends zu Anderl Welsch gingen.

In keiner Weise wird das Anwachsen Münchens im Zuge der Industrialisierung im 19. Jahrhundert zu einer tatsächlichen Großstadt erwähnt und die Problematiken, die der nicht abbreißende Zuzug von Menschen aus der bayerischen Provinz mit sich brachte. Die Wohnungsnot, Arbeitslosigkeit, Verelendung einzelner Viertel und Vororte und Armut großer Teile der Münchner Bevölkerung, die Volkssängern vor Augen war, wird negiert. Daß es außer den „großen Namen“ eine große Anzahl von Volkssängern gab, die für ein Essen oder ein Bier in weniger noblen Etablissements als dem Oberpollinger auftraten, ist für ein Erinnerungsbuch an die gute alte Zeit nicht von Bedeutung.

Es bleibt festzuhalten, daß der bekannte bayerische Schriftsteller und Dichter Josef Maria Lutz zugunsten der gut erzählten Geschichte und der witzigen Anekdote die belegbaren Hintergründe der Volkssängerei und die eigentlichen Biographien der Künstler vernachlässigt und ein Bild der „guten alten“ Zeit konstruiert, das in sein literarische Oeuvre gut passt, jedoch problematisch wird, wenn es die weitere Beschäftigung mit dem Phänomen Volkssängerei bestimmt. Die auf Wikipedia zu findende Einschätzung des Buches: „*Die Münchner Volkssänger – Ein Erinnerungsbuch an die gute alte Zeit* gilt noch heute als Standardwerk“¹⁸ trifft zu, zumindest wird es wie ein Standardwerk gehandhabt. Lutz hat die Münchner Volkssänger sozusagen „kanonisiert“, wer in das Buch aufgenommen wurde, dessen Erinnerung wird auch gepflegt. Man kann Lutz dafür verantwortlich machen, dass die Erinnerung an Frauen auf der Volkssängerbühne so gut wie nicht stattfindet. Dies wird im Kapitel 5 noch eingehender diskutiert.

Ähnlich wie Lutz blickt der niederbayerische Bühnenregisseur und Heimatschriftsteller Hanns Vogel¹⁹ auf die Münchner Volkssänger. In seinem Beitrag „Den Münchner Volkssängern ins Stammbuch“ für die Zeitschrift „Bayerland“ im Jahr 1968 artikuliert er seine Sympathien für eine bestimmte Art der Unterhaltungskultur:

Bevor das breite Volksvergnügen mit dem unentwegten Kulturzerstäuber der FFF-Fabrikation (Film, Funk, Fernsehen) in die Pupille und das Ohrwaschel des Herrn Jedermann gesprüht wurde, hatte man in München noch seinen bajuwarischen Wochenend-Gusto auf eine

¹⁸ http://de.wikipedia.org/wiki/Joseph_Maria_Lutz, Version vom 23.09.2009

¹⁹ Hanns Vogel * 1912 - † 14.11.2005, Schriftsteller und Dramaturg, begründete im Jahr 1959 den Verband der Münchner Turmschreiber mit sieben weiteren Autoren mit, leitete ihn bis 1979 und war im Kulturreferat der Stadt München tätig. Er verfaßte neben Sketchen, Einaktern und Weihnachtsspielen auch den Eintrag „Geis, Jakob“ in der Neuen Deutschen Biographie.

wirtshausgemachte Lustbarkeit. Sams- und sonntäglich stolzierte der Bürger mit williger Bereitschaft und frischgestärktem Vatermörder, seine Lieben im Gänsemarsch nach sich ziehend, zu den Singspielern, zu den Komikern.²⁰

Nach einer Hymne auf die „immer gute, alte Zeit“ und der Vergnügungen zwischen Oktoberfest und Oberpollinger hält Vogel als Fazit fest:

Den Münchner Volkssängern ins Stammbuch soll diese Widmung gekritzelt sein. Dieses Stammbuch aber soll noch viele Namen, zukünftige zünftige, auf seinen leeren Seiten verzeichnen können, auf daß die Fidelitas und das Gemüt in München nicht untergehen.²¹

Die Rollenverteilung für das Duell über die Hoheit der populären Unterhaltung in München steht fest: einerseits die kulturzerstäubenden, zersetzenden Massenmedien Radio, Kino und TV, auf der anderen Seite das bewahrungswürdige, vor „Originalen“ strotzende Alt-München, das es zu retten, zu bewahren und wieder auferstehen zu lassen gilt. Im Jahr 1968 wird erinnert und wieder angeknüpft an eine mythische Stadt ohne Studentenbewegung und Krawalle, die aber auch von einer Hauptstadt der Bewegung weit entfernt war.

Ein weiteres Gründungsmitglied der Münchner Turmschreiber, der im Nationalsozialismus emigrierte Maler, Schriftsteller und Kommunist Hannes König kehrte nach Kriegsende nach München zurück. Er begann Ende der 50er Jahre, seine kulturelle Arbeit in München zu institutionalisieren. 1959 eröffnete er das Valentin-Musäum im Sendlinger Torturm und gründete die Laienspieltruppe „Münchner Volkssängerbühne.“²² Die Münchner Volkssängerbühne hatte es sich zur Aufgabe gemacht, „ein bewußt traditionelles Programm“ zu pflegen.²³

Gudrun Köhl übernahm zunächst den Betrieb des Cafés im Sendlinger Tor, schließlich die Nachfolge Königs als Besitzerin und Leiterin des Museums. Sie veröffentlichte zu Lebzeiten Königs und nach seinem Tod zahlreiche Schriften zur Münchner Volkssängerei in der Reihe des Valentin-Musäums, unter anderem „Vom Papa Geis bis Karl Valentin. Eine Betrachtung über die Münchner Volkssänger und deren Programme“²⁴. Trotz des vielversprechenden Titels werden kaum wirkliche Informationen aufbereitet, das kleinformatische Buch verschwendet nicht viel Platz auf Texte, sondern wartet großzügig mit Bildern (22 von 54 Seiten) und Verzeichnissen von Couplets, Spielorten und Theaterstücken auf, die jedoch sämtlich einen geringen Erkenntnisgewinn bedeuten: Das „Verzeichnis vorhandener

²⁰ Vogel, Hanns: Den Münchner Volkssängern ins Stammbuch. In: Bayerland 70 (1968) 3, S. 28

²¹ ebd., S. 29

²² Gröner, Margarete (Hrsg.): Hannes König – Der Sohn Karl Valentins? München 1994

²³ vgl. Köhl, Gudrun, Hannes König und Erich Ortenau: Karl Valentin in der Geschichte der Komiker. München 1984, S. 56

²⁴ Köhl, Gudrun: Vom Papa Geis bis Karl Valentin. Eine Betrachtung über die Münchner Volkssänger und deren Programme. München 1971. (Schriftenreihe des Valentin-Volkssänger-Museums München 1)

Volkssänger-Programme“ beinhaltet keine Programme, sondern in Programmen gespielte Possen, Schwänke und Szenen, also Theaterstücke. Diese sind nach Autoren alphabetisch aufgelistet, wobei die meisten entweder mit „Unbekannter Autor“ oder „Anonymer Autor“ ausgewiesen sind. Diese Unterscheidung erscheint sinnlos, wird aber nicht weiter erklärt. Dazu sind die Titel angegeben und eine Klassifizierung als Posse, Lustspiel, Singspiel etc. wird vorgenommen. Keine Angaben werden gemacht über zeitliche Verortung, Aufführungsorte, Ausführende der Stücke. Damit werden 13 Seiten gefüllt.

Das „Verzeichnis von Couplets, Liedern, Parodien und Duetten“ nimmt fünf Seiten ein, es gibt Titel und Autor an; Datierung, Verlag, Archivierungsort oder anderes, das es einem interessierten Nutzer ermöglichen würde, eines dieser Lieder aufzufinden, erscheinen nicht. Diese Aufzählungen ergänzen fünf Seiten „Münchener Lokale in denen Volkssänger auftraten“, der Name der Einrichtung, die Straße, in der diese stand und Namen dort auftretender Künstler werden genannt. Insgesamt bietet Köhls Werk wenig Einblick in die Lebens- und Arbeitswirklichkeit Münchener Volkssänger, erhebt aber auch keinen explizit wissenschaftlichen Anspruch.

Im Jahr 2004 gab Gudrun Köhl die Leitung des Valentin/Karlstadt-Volkssänger-Museums an die Historikerin Sabine Rinberger ab, die Entscheidung über die Stellenbesetzung wurde von der ehemaligen Leiterin allein, jedoch mit Billigung der Stadt München getroffen, da es sich um ein Privatmuseum handelt. Zur besseren Kontrolle der wissenschaftlichen Leitung wurde jedoch im März 2005 ein Aufsichtsrat, bestehend aus bekannten Vertretern der bayerischen Kulturszene, wie z.B. Michael Well von der Biermösl Blosn und Gudrun Köhl selbst, eingesetzt. Dieser Aufsichtsrat soll gewährleisten, daß das Museum und damit die Volkssängersammlung im Sinne Hannes Königs und Gudrun Köhls weitergeführt wird. In den letzten Jahren wurden die Dauerausstellungen zu Karl Valentin und Liesl Karlstadt sowie zu den Münchener Volkssängern unter dem Kurator Andreas Koll komplett neu gestaltet.

In den 1970er und 80er Jahren beschäftigen sich zum ersten Mal Wissenschaftler mit dem Themenfeld „Münchener Volkssänger“.

Mit der Dissertation des Landeshistorikers Ludwig Schneider differenziert sich die Beschäftigung mit den Münchener Volkssängern in zwei Richtungen aus: eine nostalgische, politische Äußerungen der Couplets negierende und die in jedem Witz einen Ausdruck der Unzufriedenheit und des Aufbegehrens sehende, linkspolitische Deutung. Ludwig Schneiders Dissertation über „Die populäre Kritik an Staat und Gesellschaft in München“ von 1886 bis 1914 wurde nach seinem Unfalltod im Herbst 1974 von seinem Freund Walter

Demmel herausgegeben und 1975 in der Schriftenreihe des Münchner Stadtarchivs veröffentlicht.²⁵

Schneider stellt bei seiner Behandlung der Geschichte der Münchner Volkssänger fünf Thesen auf:

1. Die Volkssänger erfaßten mit ihren Darbietungen breite Volksschichten, speziell die bürgerlichen Unterschichten, zu denen sich auch der Arbeiter zählen konnte, aber auch wohlhabendere mittelständische Schichten
2. Aufgrund ihres gesellschaftlichen und künstlerischen Selbstverständnisses fühlen sich die Volkssänger als Sprachrohr und Anwalt des „kleinen Mannes“ und als Vertreter einer bürgerlichen Gegenkultur.
3. Ein Bedürfnis nach gesellschaftlicher und politischer Akzentuierung ist nachweisbar.
4. Es ist davon auszugehen, daß die Zensur stark hemmend gewirkt hat; die schärfste Kritik wird sich also nicht in den (gedruckten) Texten finden, die von der Zensur genehmigt wurden, sondern wurde in erster Linie „extemporiert“ und ist somit für uns kaum greifbar. Das was in den gedruckten Texten uns heute noch zugänglich ist an gesellschaftlichem und politischem Zündstoff, ist häufig nur die Spitze eines Eisbergs.
5. Eine Untersuchung der Produktionen der berühmteren [sic!] läßt auch Aussagen über die Masse weniger bekannter Volkssänger zu.²⁶

Die Postulierung einer durch die Volkssänger geschaffenen bürgerlichen Gegenkultur entbehrt einer empirischen Grundlage. Schneider führt nicht aus, welche „etablierte“ Kultur es gewesen sein soll, zu der diese in Opposition gestanden haben sollen. Vielmehr ist davon auszugehen, daß die Voraussetzungen, Volkssängerei als Beruf auszuüben und damit ein Auskommen zu haben, nur durch eben diese bürgerliche und „etablierte“ Schicht konstituiert wurden.

Die Behauptung, das Selbstverständnis der Volkssänger beinhalte primär die Funktion der Darbietungen als Sprachrohr und Anwalt des kleinen Mannes, ist mit den Selbstaussagen von Künstlern nicht zu rechtfertigen. Das Kapitel 7 dieser Arbeit behandelt die Programme der Volkssänger und explizit die Frage nach der Gesellschaftskritik.

Untersuchungen der Produktionen berühmterer Volkssänger dazu heranzuziehen, Aussagen über die unbekannteren zu machen, ist nur bedingt tragfähig. Das Repertoire von etablierten Berufskünstlern und kleinen Nebenerwerblern mag ähnlich gewesen sein – die Arbeitsbedingungen und das Umfeld jedoch sehr unterschiedlich. Auch Lebenserinnerungen oder Ankündigungen in Zeitungen, Kritiken, Erinnerungen von Kollegen und weiteres können bei diesen unbekannteren Volkssängern nicht so einfach festgestellt werden. Hier Analogieschlüsse zu ziehen, ist also problematisch und muß immer unter der Beachtung der unterschiedlichen Lebensumstände professioneller und etablierter Unterhaltungskünstler in

²⁵ Schneider, Ludwig M.: Die populäre Kritik an Staat und Gesellschaft in München (1886-1914). Ein Beitrag zur Vorgeschichte der Münchner Revolution von 1918/19. München 1975. (Miscellanea Bavarica Monacensia 61 / Neue Schriftenreihe des Stadtarchivs München 81)

²⁶ ebd., S. 120

Singspielhallen und derer von Gelegenheits- und Wochenendsängern in Wirtshäusern geschehen.

Der Theaterwissenschaftler Klaus Pemsel wurde mit der 1981 gedruckten Arbeit „Karl Valentin im Umfeld der Münchner Volkssänger Bühnen und Varietés“²⁷ promoviert. Er möchte das Wirken Valentins und Lisl Karlstadt aus ihrer Eingebundenheit in ein Umfeld der Münchner Volkssänger kontextualisieren und beklagt, daß es außer Schneiders Arbeit keine wissenschaftlichen Bearbeitungen zum Thema gäbe; Lutz und Köhl benennt er als Autoren zweier „sehr allgemein gehaltene[r] kleine[r] Bücher, die Daten und Berichte aneinanderreihen“.²⁸ Deshalb hält er sich vor allem an die Untersuchung von Primärtexten, die in den Münchner Bibliotheken vorliegen. Er zieht auch immer wieder Text- und Notendrucke von Couplets Münchner Autoren heran. Da bei Pemsel aber Karl Valentin im Focus steht, bleiben seine Ausführungen zur Produktionsweise anderer Künstler jedoch gering.

1982 veröffentlichte Robert Eben Sackett seine Dissertation „Popular Entertainment, Class, and Politics in Munich 1900-1923“,²⁹ in der er die Volkssängerei als Spiegel ihres eigenen Publikums darstellt. Er behandelt dabei vor allem die Späterscheinungen Weiß Ferdl und Karl Valentin und hebt besonders auf den angenommenen psychologischen Hintergrund der Zuschauer ab, denen er unterstellt, ihre eigenen Minderwertigkeitsgefühle mithilfe der auf der Kleinbühne dargestellten Typen und Charaktere besser verarbeiten zu können und sich der Bedrängnisse des Lebens ihrer sozialen Klasse besser bewusst zu werden. Die Stücke der Ausnahmeerscheinung Valentin als Referenz für das gesamte Schaffen und Darbieten der Münchner Volkssänger zu benutzen, erscheint gewagt:

Of greater relevance for this study is the treatment of political and social issues in the folksingers' acts. In this regard, the continuity of popular entertainment before and after the war is evident. The characters that Valentin portrayed in "Der Firmling" and "Das Christbaumbrettl" at the height of the economic crisis bear a strong resemblance to the "poor, skinny man" of 1907; Valentin's method of presenting these unfortunate buffoons to his audience and of endowing them with a social meaning essentially did not change. First he would cleverly identify these figures with the social milieu of his public. Then, he would proceed to demonstrate that they no longer belonged to this milieu, that they had fallen into society's marginal spaces. He reassured the middle-class men and women of his audience by confronting them with an image of social failure and decline, and by letting them draw the conclusion that their hardships were small by comparison.³⁰

²⁷ Pemsel, Klaus: Karl Valentin im Umfeld der Münchner Volkssänger Bühnen und Varietés. Diss. München 1981 (Schriftenreihe des Valentin-Volkssänger-Musäums)

²⁸ vgl. ebd., S. 13 f.

²⁹ Sackett, Robert Eben: Popular Entertainment, Class, and Politics in Munich, 1900-1923. Cambridge, Massachusetts / London, England 1982

³⁰ ebd., S. 151

Sackett betont außerdem besonders auf die postulierte Angst der Zuschauer vor dem sozialen Abstieg, die Karl Valentin und Weiß Ferdl aus ihrer eigenen Arbeitsbiographie angeblich besonders gut verstehen und ihr begegnen können:

Munich's late nineteenth- and early twentieth century industrial and commercial growth affected the popular entertainment in two ways. First, it gave rise to fears of lost income and of lost status in the social group that made up the main part of the popular audience: the middle class. By dominating the public, these fears naturally commanded the attention of the performers. Folksingers Karl Valentin and Weiss Ferdl were free to address the fears in whatever terms they chose; had they failed to address them at all, their careers would have suffered. The widespread acclaim and affection that they enjoyed did not rest upon their talents alone, but rather upon their use of these talents to transmit messages of reassurance. People who worried that industrial forces were gradually turning them into "outsiders" by degrading them to the working class's level heard from the folksingers that their "insider" positions were secure.

Second, the economic changes of the period brought new form of entertainment in their wake. forms that were already competing with the traditional folksingers in the 1920s: film, jazz, dance bands, and so on. Indeed, it is appropriate to speak of an industrialization and commercialization of popular culture. [...]

Despite their personal success, however, both folksingers would have realized, that the new cultural trends posed a threat to their profession. Karl Valentin and Weiss Ferdl were not only among the best of the Munich folksingers but also among the last. No less than the disappointments of their early work lives, the fact that they were both masters of a declining trade sensitized them to the problems of their middle-class audience.³¹

Martin Baumeister kritisiert Sacketts Arbeit folgendermaßen:

Sackett versteht die Darbietungen der Volkssänger als einen direkten Reflex von Einstellungen und Mentalitäten ihres vorgeblich kleinbürgerlichen Publikums und übersieht dabei u.a. vollständig ihre Abhängigkeiten und Beeinflussung durch den entstehenden kulturellen Massenmarkt.³²

Durch die Ausrichtung von Sacketts Studie auf die mentalen Hintergründe der „middle class“ und die nahezu teleologische Zuspitzung auf den Vorabend des Nationalsozialismus im Fazit seiner Studie, außerdem aber durch die Zuwendung, die Karl Valentin und Weiß Ferdl als „Letzte ihres Standes“ erfahren, geraten die Münchner Volkssänger als (re)produzierende Akteure aus dem Blick. Ihr Erfolg und ihr Niedergang sind aus den historischen Gegebenheiten und Produktionsbedingungen zu erklären, wie es diese Dissertation versucht.

Susanne von Goessels Beitrag im 1982 erschienenen Ausstellungskatalog des Münchner Stadtmuseums „Karl Valentin – Volkssänger? Dadaist?“³³ schildert die Geschichte der Münchner Volkssänger als Vorarbeit zur Einordnung Karl Valentins und verzichtet dabei auf Mentalitätszuschreibungen sowohl von Harmlosigkeit als auch von Widerständigkeit,

³¹ ebd., S. 150

³² Baumeister, S. 242 f.

³³ Goessel, Susanne von: Münchner Volkssänger – Unterhaltung für alle. In: Till, Wolfgang (Hg.). Karl Valentin – Volkssänger? Dadaist? Ausstellung zum 100. Geburtstag Karl Valentins. München 1982. S. 26-49

sondern begreift das Phänomen Volkssängerei als eine Sparte der Unterhaltungskultur im sich rasch vergrößernden München. Sie stellt die Volkssängerei nicht in eine lange Tradition des Bänkelsangs wie die Autoren vor ihr, sondern beschränkt sich auf unmittelbarere Wurzeln aus der Wiener und der Münchner Theater- und Musiktradition. Sie erkennt die Problematik voriger Deutungen:

Gerne werden die Volkssänger als Vertreter für Münchner Gemütlichkeit, für Münchner Lebensgefühl, für Münchner Blut angesehen. Das verführt leicht dazu, ihre Darbietungen „sauber“, frei von Zote und Anspielung an Erotik haben zu wollen, auch frei von politisch-aktuellem, bissigem Witz.³⁴

Aber auch von Goessel unterschätzt die Beziehungen und Einflüsse, die zwischen den Zentren der Unterhaltung in den Großstädten, den Spielorten auf Konzertreisen und zwischen den Künstlern selbst wirksam wurden:

Die Darbietungen sind durch den regional bedingten Dialekt geprägt und somit regional begrenzt. Sein Witz ist bestimmt für Münchner, und er hat nur in München auch Erfolg damit.³⁵

Die Rolle, die Tourneen und Musikalienverlage bei der Aufnahme neuer Einflüsse und neuer Stücke, die dann eben lokal angepaßt wurden, behandelt sie nicht, in jedem Fall leistet sie jedoch, eine neue, von Ideologien unabhängige, Sicht auf die Ursprünge der Volkssängerei und Gründe für Künstler, diese auszuüben:

Humor auf der Bühne: (...) Das kann aber auch seicht und „system-stabilisierend“ und vor allem „Geschäft“ sein. Ist also Showbusiness und damit Teil der Vergnügungsindustrie, mit all den knallharten Business-Gesetzen und –Praktiken. Da geht es um Produktion, Popularität, Promotion.³⁶

Sie benennt die Volkssängerei als Geschäft, spricht ihr jedoch durchaus Bedeutung für die urbane Kultur Münchens zu:

Großstadtmüsement. Business bestehend aus Spannung und Entspannung, Geschäft, bestehend aus Behaglichkeit, Humor und Attraktion. Für uns ist es bloßes Unterhaltungsbedürfnis, kein Genuß aus Kultur – und ist doch Kultur. Unterhaltung für alle.³⁷

Nicht nur Wissenschaftler waren von der Volkssängerei fasziniert: Der Trikont Verlag hatte sich mit der Reihe „Rare Schellacks“ das Ziel gesetzt, fast vergessene Aufnahmen aus der Anfangszeit der Schellackplatte, die sich in privaten Sammlungen befanden, für ein breites Publikum aufzubereiten und Informationen über die Interpreten und ihre Hintergründe zu bieten. Nach dem Erscheinen der ersten Serie mit vier CDs setzte die Kritik an deren Deutungsmustern allerdings schon an – die Besprechung dieser Editionen in der

³⁴ ebd., S. 33

³⁵ ebd., S. 38

³⁶ ebd., S. 26 f.

³⁷ ebd., S. 48

Süddeutschen Zeitung lobte zwar das Verdienst um die Aufbereitung und Hörbarmachung wirklich rarer Schellackaufnahmen aus privaten Sammlungen, gab sich hingegen skeptisch gegenüber der Auslegung der bayerischen und österreichischen Musikstücke als Indikator eines genuinen alpenländischen Aufbegehrens gegen die Obrigkeiten:

Es ist im Fall Bayerns ganz einfach nicht wahr, und es gibt in den Stücken auf den beiden bayernbezogenen CDs keinen stichhaltigen Beleg für dieses von Christoph „Dampf ablassen!“ Wagner in seiner Einleitung zur Bayern-CD als subkulturelles Substrat bajuwarischen Musizierens proponierte Raufer- und Rebellentum, das mit Stilblüten wie „das Tanzbein verweigert sich nicht der Trauer“ al schmarro tutto kompletto hingefetzt wird. [...] Sicher hat es die einen oder anderen aufrührerischen und rebellischen Stücke gegeben, doch dokumentiert ist das für Bayern leider nirgends. Und schon gar nicht glaube ich an die kreative, rebellische Macht des bajuwarischen Schuhplattler-Abtanz-Pöbels. [...] Es ist ein Ding, die Sprache des Pöbels zu sprechen und seine Gefühle auszudrücken, ein anderes, Pöbel zu sein.³⁸

Die Interpretationen der Beiheft-Autoren sind im Ton nicht weit entfernt von denen ihrer Vorgängern wie Josef Maria Lutz:

Denn: drinnen in den Wirtshäusern, war es zünftig, damals in München und draußen, auf den Straßen, war es laut. [...] Das Geschehen in den Nebenzimmern der Wirtshäuser entzog sich weitgehend der staatlichen Kontrolle. Hier konnte man sich treffen, sich unterhalten und unterhalten lassen. Hier fanden auch die Volkssänger ihr Publikum. [...] Sie schauten dem Volk auf's Maul, sprachen aus, was den Leuten unter den Nägeln brannte. In ihren Darbietungen verband sich die Kritik an der Wirklichkeit mit der Illusion diese zu überwinden. Sie waren das Sprachrohr des ‚kleinen Mannes‘. Ihre Sprache war derb und roh, wie das Leben in der Vorstadt.³⁹

Diese Sätze unterscheiden sich von denen Josef Maria Lutz' nur durch den postulierten Hintergrund dieses Verhaltens der Münchner: Sollten es in den 50er Jahren noch die Gemütlichkeit und der Humor des Bajuwarenstammes sein, welche die Volkssänger Erfolge feiern ließen, behaupten Achim Bergmann und Andreas Koll, die Herausgeber der Kompilation, daß selbiger viel eher zu Widerstand und Revolution aufgelegt waren. Diese Argumentation folgt den Thesen Ludwig Schneiders von 1975, dessen Dissertation als eine der drei Literaturangaben (neben Gudrun Köhl und Susanne von Goessel) in der Zusammenstellung „München: Volkssänger“ erscheint. Kommentiert werden diese spärlichen Hinweise mit der Feststellung, es gebe „bezeichnenderweise [...] wenig Literatur über die Münchner Volkssänger“.⁴⁰ Was das genau bezeichnet, wird nicht weiter ausgeführt, es soll wohl impliziert werden, daß die Unterdrückung dieser grundständigen Widerständler in Bayern seitens der Obrigkeit immer noch im Schwange ist. Die Ausführungen Susanne von Goessels, die die Volkssängerszene in München als eine ausdifferenzierte und professionalisierte Berufssparte begreift, werden zugunsten der politischen Auslegungen Schneiders und der heilen Gemütlichkeits-Welt Köhls vernachlässigt. Der Wunsch, in den

³⁸ Reichert, Carl-Ludwig: Vom Tanzbein der Bayern. Vier kommentierte Compact Discs mit raren Schellackaufnahmen aus Österreich und Bayern. Süddeutsche Zeitung vom 04.11.1994, S. 6

³⁹ Koll, Andreas und Achim Bergmann (Hrsg.): München – Bayern: Volkssänger. Trikont München 1994 (Rare Schellacks 1902-1948), S. 6

⁴⁰ ebd., S. 27

Texten und Auftritten der Münchner Volkssänger statt ökonomischer Berufsausübung und von der Ausrichtung auf ein Publikum der oberen (bei den bekannten Künstlern) bis unteren (bei den für eine Abendsuppe singenden Laien) Mittelschicht geprägten, eher konservativen bis nationalen „Meinungsäußerung“ ein untergründiges, widerständiges, anderes, wahres Bayerntum zu sehen, bedingt die Auslegung als Gegenstimmen und Aufbegehren wider die Obrigkeit. Diese Ideen von Schneider, die in seiner zeitlichen und ideologischen Nähe zu 1968 gründen, werden hier 20 respektive 25 Jahre später aufgegriffen und nicht aktualisiert oder kritisch betrachtet.

Das „Münchner Liederbuch. So lang der Alte Peter am Petersbergl steht“⁴¹, das Eva Becher und Wolfgang A. Mayer herausgegeben haben, stellt die letzte Publikation dar, die sich unter anderem mit Volkssängern und deren Schaffen auseinandersetzt. Hier werden einzelne Künstler und deren bekannteste oder für München besonders wichtige und populäre Couplets vorgestellt, immer jedoch mit dem Augenmerk auf die „Gebrauchbarkeit“:

Ausschlaggebend für jedes Lied war dessen Musizierbarkeit. Dadurch war vieles Wertvolle von Vornherein für uns nicht publizierbar. Jedes Lied soll für den Sänger sofort und mit einfachsten Mitteln singbar sein, es soll ihn zum Singen verführen.⁴²

Dieses kommentierte Liederbuch präsentiert auch Forschungsergebnisse von Wolfgang A. Mayer zu Couplets, Interpreten und Autoren, ist jedoch explizit als Gebrauchsliederbuch und Nachschlagewerk für interessierte Laien gedacht.

⁴¹ Becher, Eva und Wolfgang A. Mayer: Münchner Liederbuch. So lang der Alte Peter am Petersbergl steht. Noten und Lieder. München 2008 (Jochen Wiegandts „Liedertafel“ 4)

⁴² ebd., S. 15

3. Solovortrag: Rahmenbedingungen für Volkssängerproduktionen

3.1 Gewerbefreiheit

Die wichtigste gesetzliche Voraussetzung für die massenhafte Verbreitung von Volkssänger-Unterhaltung sowie anderer Unterhaltungsangebote war die 1869 im Norddeutschen Bund und 1871 im ganzen Kaiserreich eingeführte Gewerbefreiheit. Nach langem Ringen um die Freigabe von Gewerben, in dem vor allem Vertreter einer Modernisierung nach britischem und amerikanischem Vorbild gegen Verteidiger der überkommenen Handwerksordnung gegenübertraten,⁴³ wurde 1868 im „Gesetz vom 30. Januar, das Gewerbswesen betreffend“, für Bayern festgelegt:

Art. 1. Alle Staatsangehörigen ohne Unterschied des Geschlechtes und des Glaubensbekenntnisses sind zum Betriebe von Gewerben im ganzen Umfange des Königreichs berechtigt. In dieser Berechtigung liegt insbesondere die Befugniß, verschiedenartige Geschäfte gleichzeitig an mehreren Orten und in mehreren Localitäten desselben Ortes zu betreiben, von einem Gewerbe zum andern überzugehen, ein Geschäft auf den Bereich anderer Gewerbe auszudehnen und Hilfspersonen aus verschiedenartigen Gewerbszweigen in beliebiger Anzahl in und außer dem Hause zu beschäftigen.

Art. 2. Die Gewerbsbefugnisse eines Inländers kommen auch den Angehörigen anderer Staaten zu.⁴⁴

Ab dem Reichsgesetz vom 12. Juni 1872 galt auch in Bayern die Gewerbeordnung für den Norddeutschen Bund vom 21. Juni 1869.⁴⁵ Gewerbefreiheit bedeutete zwar nicht den völligen Abschied vom Konzessionssystem, denn weiterhin benötigte jeder Gewerbetreibende eine Erlaubnis, jedoch war es für den Erhalt der Konzession zu einer Vielzahl von Berufen nicht mehr nötig, Nachweise über eine einschlägige Ausbildung, Eignung oder gar Zugehörigkeit zu einer Zunftorganisation nachzuweisen. Auch merkantilistische reale Gewerbeberechtigungen, die z.B. als Privatrecht an Immobilien oder Grundstücken hafteten, sogenannte radizierte Gewerbe, wurden durch rein persönliche ersetzt, die es vorher nur in beschränkter Anzahl gegeben hatte.⁴⁶

Die allgemeine Gewerbefreiheit ermöglichte es Unterhaltungskünstlern, im ganzen Kaiserreich ihre Darstellungen anzubieten, Singspielgesellschaften zu gründen und Bühnen

⁴³ Vgl. Kaizl, Josef: Der Kampf um Gewerbeform und Gewerbefreiheit in Bayern von 1799-1868. Nebst einem einleitenden Überblick über die Entwicklung des Zunftwesens und der Gewerbefreiheit in Deutschland. Leipzig 1879. (Staats- und sozialwissenschaftliche Forschungen II/1)

⁴⁴ Kink, Barbara: 1868. Die Durchsetzung der Gewerbefreiheit. (Bayerische Geschichte in Dokumenten 25), Dok.2 (Faksimile): Gesetz vom 30. Januar 1868, das Gewerbswesen betreffend

⁴⁵ vgl. Popp, August: Die Entstehung der Gewerbefreiheit in Bayern. Leipzig 1928 (Abhandlungen aus dem staatswissenschaftlichen Seminar an der Universität Erlangen 4)

⁴⁶ vgl. Lemma „Gewerbefreiheit“. In: Meyers Konversationslexikon. Leipzig u.a. 1885-1892⁴, S. 290

oder Schauspielbetriebe zu eröffnen. In den deutschen Großstädten, vor allem in Berlin, wurden infolge des Gesetzes eine große Anzahl neuer Theaterbetriebe aufgenommen, neben klassisch-dramatischen Theatern blühten vor allem auch Mischformen wie Varieté, Revue, Tingeltangel und Singspielhalle.⁴⁷ Für München bedeutete die Gewerbefreiheit ein vergrößertes Angebot unterschiedlicher Unterhaltungsformen. Neben die auch vorher vorhandenen Volks- und Hoftheater sowie Bällen und Aufführungen von Militär- und anderen Musikkapellen traten nun vermehrt kleine bis große Singspielgesellschaften in Hotels, Bierkellern und Gastwirtschaften.

Auch vor der Gewerbefreiheit gab es in München Volkssängergruppen und einzelne Unterhaltungskünstler, die in der Stadt und auf Tourneen Gasthäuser bespielten, oft wird dieses Stadium der Volkssängerei im Vergleich zur aktuellen Lage der Künstler verklärt: „[H]atten unsere alten Kollegen aber eine goldene Zeit [...] auch war die Konkurrenz eine ganz geringe. Heute aber, wo der Volkssängerberuf ein richtiger Beruf, ein Gewerbe geworden ist, nicht allein das, sondern ein Kunst-Gewerbe, das eben nicht zu erlernen ist wie jedes andere Gewerbe, es gehört eben schon von Anfang an ein besonderes Talent dazu“.⁴⁸ Der Münchner Volkssänger Andreas Welsch datiert in seinen Erinnerungen den Beginn der Volkssängerei auf die vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts und nennt die nach Wiener Vorbild auftretenden Sänger Deininger und Frau, als dessen einzige Konkurrenz die Gesellschaft Hesselschwert sowie die „Lokalsängerin“ Rosina Ferstl, die abwechselnd bei beiden Gesellschaften spielte, als Protagonisten dieser für München neuen Unterhaltungsform.⁴⁹ Leider gibt es für die Zeit vor 1870 so gut wie keine greifbaren Quellen zu Künstlern, Programmen und Spielstätten. Welsch gibt für die fünfziger und sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts noch ein gutes Dutzend weiterer Namen an und zählt auch Jodler und Alpensänger unter die Münchner Volkssänger, betont aber immer wieder, dass die Volkssängerei „a la Wien“ ausgeübt wurde und viele Couplets von Wiener Sängern für München übernommen wurden.⁵⁰ In Österreich war die Gewerbefreiheit schon 1859 von Kaiser Franz Joseph I. eingeführt worden, die Möglichkeit für Personen, Unterhaltungsberufe ohne vorherige Befähigungsprüfung ergreifen zu können, war also im Unterhaltungszentrum Wien schon zwölf Jahre früher als in München gegeben. Es nimmt in diesem Fall nicht Wunder, dass Wien als Unterhaltungszentrum in jeder Hinsicht als Vorbild für München gelten kann, dass Volkssängerlieder und –texte sowie Spielpraktiken übernommen wurden und Innovationen im Unterhaltungsgewerbe häufig von Wien ausgingen. Aus dem für diese

⁴⁷ vgl. Balme, Christopher: Die Bühne des 19. Jahrhunderts: Zur Entstehung eines Massenmediums, S. 15f.

⁴⁸ Der Volkssänger, Jg. 2, Nr. 2, 1. Februar 1910, S. 1f.

⁴⁹ vgl. Welsch, A.: Münchener Volkssänger. Ihre Entstehung und Entwicklung bis zum Jahre 1902. Maschinenschriftliche Abschrift des handschriftlichen Originals von 1902, StAM 563/7 Volkssänger Manuskripte

⁵⁰ ebd.

Arbeit sehr ergiebigen „Münchener Anzeiger“, dem Anzeigenteil der Münchener Neuesten Nachrichten, geht für die 1860er Jahre hervor, dass es bereits einige etablierte Gesellschaften gab, Hesselschwerdt und Deininger inserierten unter anderem ihre Darbietungen. Möglicherweise gab es noch mehr Komikergesellschaften, allerdings ist die Zuordnung zu dieser Zeit noch schwierig, da die Inserate oft nur „Sänger(gesellschaft)“ oder „Soiree“ angeben, darunter aber beispielsweise auch Tirolergruppen und andere Nationalsänger oder ernster Liedgesang begriffen werden. Die erste Reklame für Deiningers Auftreten findet sich bereits am 8. September 1849: „Heute Samstag den 8. Sept, producirt sich der Sänger Deininger im Glasgarten, wozu höflichst eingeladen wird.“⁵¹ Sein Konkurrent im Volkssängergewerbe an diesem Abend war der Mann, der landläufig als Erfinder des Berufs „Volkssänger“ angesehen wird:

Soirée welche heute Samstag d. 8. September im Prater statt finden, und der bekannte Wiener VS J.B. Moser, mit seiner Gesellschaft sich produciren wird. Anfang um 4 Uhr. Ende um 8 Uhr. Entrée 6 kr.⁵²

München folgte Wien in der Freigabe der Gewerbe und schuf damit einen (wenn auch in kleinerem Rahmen) ähnlichen Unterhaltungsmarkt wie in der österreichischen Hauptstadt.

3.2 Konzessionierung

Die allgemeine Gewerbefreiheit war für gewisse Berufe eingeschränkt. Konzessionspflichtig war unter anderem „die gewerbsmäßige Veranstaltung von Singspielen, Gesangs- und deklamatorischen Vorträgen, Schaustellungen von Personen oder von theatralischen Vorstellungen, ohne daß ein höheres Interesse der Kunst oder Wissenschaft dabei obwaltet“.

⁵³

Entscheidend für das, was schließlich auf der Bühne gezeigt werden durfte, war die jeweilige spezifische Konzession des Spielstättenbetreibers und teilweise auch des Direktors der Singspielhalle oder der auftretenden Gesellschaft. Konzessionen wurden von der Ortspolizei ausgestellt, nach der Einführung der Gewerbefreiheit im ganzen deutschen Kaiserreich konnte jede volljährige Person gegen die Entrichtung der Ausstellgebühr einen Gewerbeschein bekommen, wie im obigen Kapitel zur Gewerbefreiheit beschrieben.

⁵¹ MNN vom 8.9.1849

⁵² ebd.

⁵³ vgl. Lemma „Gewerbefreiheit“, S. 293

3.2.1 Erlaubnisscheine für Künstler

Mit dem Ergänzungsparagraph 33a der Gewerbeordnungs-Novelle vom 1.7.1883 wurden außerdem Personen, die „gewerbsmäßig Singspiele, Gesangs- und deklamatorische Vorträge, Schaustellungen von Personen oder theatralische Vorstellungen“ öffentlich veranstalten „ohne Rücksicht auf die etwas bereits erwirkte Erlaubnis zum Betriebe des Gewerbes“ dazu verpflichtet, um eine gesonderte Erlaubnis nachzusuchen. Sowohl der Besitzer oder Pächter der Lokalität, in der gespielt wurde, musste eine Konzession zur Veranstaltung von öffentlichen Vorstellungen besitzen als auch der Leiter des spielenden Unternehmens.⁵⁴ Außerdem musste jeder Unterhaltungskünstler für jede Stadt, in der er auftrat, eine ortspolizeiliche Erlaubnis vorweisen, die üblicherweise jedes Jahr verlängert werden musste und eine nicht geringe Bescheid- und Zustellgebühr kostete. Für kurze Gastspiele gab es auch (billigere) Tages- oder Wochenerlaubnisscheine. Um auf Tournee gehen zu können, benötigte jeder Künstler wiederum einen Wandergewerbe- oder Kunstschein, die mit 18 bzw. 20 Mark jedoch fast das Zehnfache des Tarifs in Höhe von 2 Mark und 20 Pfennigen für die ortspolizeiliche Erlaubnis kosteten.⁵⁵ Minderjährigen Personen konnten außerdem weitere Beschränkungen auferlegt werden, wie z.B. ein Sonntagsspielverbot, um die Sonntagsschulpflicht nicht zu verletzen.⁵⁶

Einen guten Vergleich der Veränderungen in den Konzessionsauflagen bieten drei ortspolizeiliche Erlaubnisscheine für den Volkssänger Karl Lindermeier aus dem Stadtarchiv München. Am 3. März 1914 erhielt Lindermeier von der königlichen Polizeidirektion München die Erlaubnis, „unter den auf der Rückseite enthaltenen Bedingungen gewerbsmäßig in öffentlichen Wirtschaftslokalitäten **innerhalb des Stadtbezirks München Gesangsaufführungen** darzubieten“ [Hervorhebungen im Original, C.P.].⁵⁷ Bescheid- und Zustellgebühr kosteten ihn zwei Mark und zwanzig Pfennige. Besagte Bedingungen schränkten die Möglichkeiten der Darbietung und der Interaktion mit dem Publikum ein. 1914 wurden die Erlaubnisscheine mit folgenden Klauseln ausgestellt:

Bedingungen.

A Für Gesangsaufführungen und sonstige Lustbarkeiten.

1. Der Inhaber dieses Erlaubnisscheines darf nur mit Personen auftreten, welche gleichfalls ortspolizeiliche Erlaubnis besitzen.

⁵⁴ BLHA t. 511 Deutsches Volkstheater Schönhauser Allee 156, S. 152

⁵⁵ Summerer, W.: Kinematografen und Volkssänger! In: Der Volkssänger, Jg 1, 1909/1 Juli, S. 2

⁵⁶ vgl. Lemma „Gewerbegesetzgebung (die deutsche Gewerbeordnung von 1869)“. In: Meyers Konversationslexikon. Leipzig u.a. 1885-1892⁴, S. 294

⁵⁷ Ortspolizeiliche Erlaubnis gültig im Stadtbezirke München für das Kalenderjahr 1914, StAM Volkssänger 563/6 Karl Lindermeier

2. Die Verwendung von Schulpflichtigen oder noch jüngeren Kindern ohne besondere polizeiliche Erlaubnis ist untersagt.
3. Der Inhaber des Erlaubnisscheines darf in Wirtschaftslokalitäten nur dann auftreten, wenn auch der Besitzer derselben die polizeiliche Erlaubnis zur Veranstaltung der Darbietungen besitzt.
4. Die Produktionen sind spätestens abends [23] Uhr einzustellen.
5. Produktionen in Wirtschaftsgärten und in nicht geschlossenen Räumen bedürfen besonderer Erlaubnis.
6. Die Aufführung von Singspielen, Einaktern, Balletts und Tänzen ist unzulässig. Dramatische Szenen dürfen nur mit einer Besetzung von höchstens sechs Personen zum Vortrage gelangen; Kulissen, Vorhang und Theaterrequisiten irgendwelcher Art dürfen hiebei nicht verwendet werden.
7. Die vortragenden Personen können in anständigen Kostümen erscheinen. Der Gebrauch deutscher Uniformen oder Amtskleidungen, sowie von geistlichen Kleidungen, einschließlich Mönchs- und Nonnengewänder, ist verboten.
8. Die Vorträge, Gesangs- und Deklamationsstücke, wie alle anderen Darstellungen dürfen in Inhalt und Darstellungsweise nicht gegen die Religion, Sittlichkeit, die staatlichen Einrichtungen, den öffentlichen Anstand oder die öffentliche Ruhe und Ordnung verstoßen.
9. Das sogenannte Attakieren, d.i. das Ansprechen und Interpellieren des Publikums durch die Vortragenden, sowie das Animieren ist verboten.
10. An Sonn- und Feiertagen dürfen die Vorführungen nicht vor 10 Uhr vormittags beginnen. Am Gründonnerstag und Karfreitag sind Aufführungen verboten, am Karsamstag erst von Mittag 12 Uhr an gestattet.
11. Der Inhaber des Erlaubnisscheines ist verpflichtet, diesen während der Ausübung des Gewerbes bei sich zu führen und auf Erfordern den polizeilichen Organen vorzuzeigen.
12. Eine Abänderung vorstehender Vorschriften und Bedingungen, sowie der Erlaß weiterer Anordnungen bleibt ausdrücklich vorbehalten.
13. Zuwiderhandlungen gegen vorstehende Bedingungen haben, vorbehaltlich der Strafeinschreitung, die sofortige Einstellung der Produktion und die Einziehung der Erlaubnis zur Folge.
14. Gesuche um Erneuerung des Erlaubnisscheines müssen – bei Meidung der Nichtberücksichtigung – spätestens bis 1. Dezember entweder schriftlich oder mündlich bei den einschlägigen Polizeibezirkskommissären unter gleichzeitiger Hinterlegung der Gebühren angebracht werden.

B Für Musikaufführungen

1. Der Inhaber dieses Erlaubnisscheines darf nur mit Personen musizieren, welche gleichfalls ortspolizeiliche Erlaubnis besitzen.
2. Musikaufführungen in Wirtschaftsgärten und in nicht geschlossenen Räumlichkeiten dürfen ohne besondere Erlaubnis nicht über die elfte Nachtstunde verlängert werden.
3. Ziffer 2, 7 und 10 mit 14 der Bedingungen für Gesangsaufführungen.

Acht Jahre später hat sich im Vergleich zu 1914 die Erlaubnis zur Produktion gravierend geändert: Die Aufführung von Einaktern und Singspielen war nun nicht mehr untersagt, die Pflicht zum Mitführen des Erlaubnisscheines entfiel und auch die Sperrstunde um 23 Uhr findet sich nicht mehr auf dem Dokument. Zusätzlich wurde jedoch die Klausel ergänzt, dass

„der Erlaubnisschein [...] für Militärpersonen nur Gültigkeit unter der Voraussetzung [hat], dass für den Inhaber auch gleichzeitig die militärische Bewilligung zur Teilnahme an Musik-, Gesangs- u. ä. Aufführungen vorhanden ist.“⁵⁸ 1922 mußte Karl Lindermeier schon elf Mark für die Ausstellung der Erlaubnis bezahlen.

1925 ist das Feld für die Bezeichnung der erlaubten Tätigkeit im vorgedruckten Formular schon nicht mehr handschriftlich ausgefüllt, sondern es wurde ein Stempel verwendet, der die Worte „Gesangs- und deklamatorische Vorträge“ druckt.⁵⁹ Dies ist ein Hinweis darauf, wie sehr der Beruf des Volkssängers/Unterhaltungskünstlers als Gewerbe mittlerweile in München verbreitet war. Die Anfertigung und Benutzung eines Stempels mit der sehr spezifischen Bezeichnung der Konzession hätten nur einige wenige Gewerbeanmeldungen dieser Art im Jahr schwerlich gerechtfertigt.

Die Einschränkungen hinsichtlich der aufzuführenden Gattungen wurden im Vergleich zu 1914 und 1922 wiederum gelockert. Der Paragraph, der 1914 noch Einakter, Singspiele, Ballette etc. untersagte, besagt jetzt nur noch:

Die Aufführung von Tänzen und förmlichen Theaterstücken ist unzulässig. Sprechszenen sind nur mit höchstens 6 Mitwirkenden und ohne Verwendung von Kulissen, Vorhängen und sonstigen Bühnenausrüstungsgegenständen gestattet.⁶⁰

Die Freiheit, das Gewerbe des Volkssängers oder Unterhaltungskünstlers zu ergreifen, wurde allerdings auch kritisiert. Als die wirtschaftliche Lage für die Anbieter von Unterhaltung nach 1900 schwieriger wurde, wurden bezeichnenderweise im Vereinsblatt des Verbandes der Münchner Volkssänger, bisweilen Stimmen laut, die Konzessionierung drastisch einzuschränken und mit Auflagen zu verbinden. So fordert W. Sch.⁶¹ 1909:

Darum geht mein Vorschlag dahin, dass bei der hohen kgl. Regierung, sowie bei der Polizei Schritte gethan werden, damit nicht jeder der im Besitze von 2Mk. 20 Pfg. ist, einen Erlaubnisschein bekommt und sich dem Publikum präsentiert als Volksbildner, obwohl er von Chaisheim oder Stadelheim erst gekommen ist. [...] Auch soll an maßgebender Stelle bewirkt werden, dass die Konzessionen eine bedeutende Einschränkung erfahren und nicht jeder der kaum die Feiertagsschule verlassen, Direktor spielen kann. Nur wenn diese Mängel behoben werden, ist es möglich, dass unser Stand auch nochmals aufblüht, dann braucht auch keiner von den Direktoren eine 2. Gesellschaft. Diese Sache hat mit der Gewerbefreiheit nichts zu thun, wir haben kein Gewerbe, was wir betreiben ist Kunst.⁶²

⁵⁸ Ortspolizeiliche Erlaubnis gültig im Stadtbezirke München für das Kalenderjahr 1922, StAM Volkssänger 563/6 Karl Lindermeier

⁵⁹ Ortspolizeiliche Erlaubnis gültig im Stadtbezirke München für das Kalenderjahr 1925, StAM Volkssänger 563/6 Karl Lindermeier

⁶⁰ ebd.

⁶¹ Dieses Akronym wird innerhalb der Zeitschrift nie aufgelöst. Da keine Mitgliederliste aus der betreffenden Zeit erhalten ist, kann auch keine Mutmaßung über die Identität des Autors gemacht werden, wobei angenommen werden kann, dass er den Lesern bekannt war.

⁶² Der Volks-Sänger. Organ der Münchner Volkssänger und verwandter Berufsgruppen. 1 (1909) 2, S. 1

Hier wird das Selbstverständnis zumindest der Angehörigen des Berufsverbandes der Münchner Volkssänger deutlich: Die Bühnentätigkeit der Volkssänger ist eine Kunst und muß geschützt werden. Da in den Verband nicht jeder Komiker oder Singspielleiter aufgenommen wurde, sondern mit Empfehlungen nur Personen angeworben wurden, die bestimmten Kriterien genügten, bestand ein hohes Interesse daran, die Spieltätigkeit von Nichtmitgliedern einzuschränken oder ganz zu unterbinden.

Die Aufregung des W.Sch. war jedoch zumindest dahingehend übertrieben, dass nicht jeder aus Kaisheim oder Stadelheim entlassene Exgefangene einfach als konzessionierter Volkssänger auftreten konnte. Auftrittserlaubnisse für Einzelpersonen wurden auch durch Zuhilfenahme von Strafregistern überprüft, wie beispielsweise der Damenimitator Franz Mandewirth aus Berlin, Bühnenname „Man de Wirth, Soubrettendarsteller“, erfahren musste. Sein Gesuch um eine Auftrittserlaubnis für das Etablissement Monachia wurde am 19. Januar 1903 abschlägig beschieden, da ein Auszug aus dem Strafregister belegte, dass er „am 16. April 1895 beim kgl. Landgericht Augsburg weg. eines Vergehens a. d. Sittlichkeit mit 2 Monaten Gefängnis bestraft“ worden war.⁶³

Ebenso konnte selbst bekannten Unterhaltungskünstlern die Konzession aufgrund Fehlverhaltens jederzeit wieder entzogen werden. Der Volkssänger Martini (recte Martin Gruber) verlor seinen Erlaubnisschein, „weil sich seine Vorträge wie ihm die Polizei mitteilte in einem für das Volkssängerbrett nicht da zu gehörigen Rahmen aufgeführt wurden, und was hauptsächlich seine Prosavorträge anbetrifft als eine Art Aufwiegelei und Hetzerei gegen die staatliche Einrichtung genannt wurden.“⁶⁴ Martini hatte gegen das Verbot, König Ludwig II. auf der Bühne darzustellen, wiederholt verstoßen. Trotz aller Bemühungen erhielt er die Konzession nicht zurück.⁶⁵

In der Folge warnte der Interessenverband der Münchner Volkssänger seine Mitglieder:

Allen Singspiel-Direktoren und Humoristen diene es zur gefälligen Mitteilung jede Komödie, Lied oder Couplet, in welchen von weil. Ludwig II. etwas enthalten ist, aus dem Repertoire zu streichen um sich nicht unliebsamer Laufereien auszusetzen (Näheres darüber später)⁶⁶

Die theatrale Darstellung von Persönlichkeiten der Fürstenhäuser war ohnehin eine heikle Angelegenheit, oft erscheinen sie deshalb ausschließlich in verherrlichender Form als deus ex machina in Theaterstücken, äußerst selten auf der Singspielbühne. Bei Ludwig II. von Bayern kam hinzu, dass sein mysteriöser Tod und die Weigerung der bayerischen Regierung, ein Denkmal für ihn in München zu errichten, auch Jahrzehnte nach seinem Ableben weiterhin für Diskussionen sorgten. Die Empfindlichkeit der Polizeidirektion

⁶³ SM Pol. Dir. 3808/1

⁶⁴ Der Volkssänger, Jg. 2, No. 8, 6. August 1910, S. 2

⁶⁵ ebd.

⁶⁶ Der Volkssänger, Jg. 2, No. 11, 18. November 1910, S. 2f.

München in dieser Hinsicht zeigt sich an der Konzessionsentziehung Martinis und dem nahezu kompletten Verbot der Erwähnung Ludwigs II.

3.2.2 Konzessionen für Besitzer von Spielstätten und Direktoren von (Singspiel-)Gesellschaften

Je nachdem, ob der Betrieb als Theater, Varieté, Singspielhalle etc. angemeldet war, durften bestimmte Unterhaltungsgattungen aufgeführt werden oder nicht. Die Konzession für eine Singspielhalle (oder andernorts ein Tingeltangel) erlaubte zunächst einmal lediglich die Darbietung von deklamatorischen und Gesangsvorträgen von höchstens zwei Personen, die nicht kostümiert sein durften und auch keine Requisiten verwenden durften. Neben die Regelungen des Reichsgesetzes von 1878 traten ortspolizeiliche Vorschriften, die mit der Zeit aber immer weiter gelockert wurden. Auf Gesuch konnten die Konzessionen erweitert werden, es wurde jedoch von der Polizeidirektion nach dem Bedarfsprinzip über Zulassungen entschieden. War der verantwortliche Beamte der Ansicht, dass eine Erweiterung der Konzession im jeweiligen Stadtbezirk nicht zu einer Verbesserung des Angebots führen würde oder die angestrebte Unterhaltungsform bereits in ausreichendem Maße vorhanden sei, erhielten Anträge von Besitzern und Veranstaltern abschlägige Bescheide. Ebenso wurde der Leumund der Antragsteller geprüft und gegebenenfalls in anderen Städten, wo selbige schon Etablissements betrieben hatten, nach deren Erfolg und Führung angefragt. Das Reichsgesetz stellte die Restaurationsbetriebe mit Unterhaltungsdarbietungen zwar wie die Theater unter die Gewerbeordnung, schränkten deren Tätigkeit jedoch ein – die Betreiber waren weiterhin in erster Linie Gastronomen, keine Theaterdirektoren:

Die Lokale, die sich aufgrund ihrer Vorstellungen langsam zu Café-Chantants⁶⁷ herausgebildet haben, unterliegen wie die Theater der Gewerbeordnung. Die Betreiber erhalten eine Konzession als Restauranteur oder Cafétier: sie schließen aber Veranstaltungen von Schauspielern aus.⁶⁸

Am 18. Oktober 1907 wurde dem Hofrat Franz Kaim und dem Schauspieler Hermann Wagner aus München die gewerbepolizeiliche Erlaubnis erteilt, im Etablissement Tonhalle in

⁶⁷ Die Nomenklatur des Reichstags folgt hier dem französischen Vorbild. Die deutschen Singspielhallen und Tingeltangel können zwar mit den französischen café-chantants und café-concerts nicht gleichgesetzt werden, jedoch verbinden sie beide Unterhaltung und Gastronomie und waren ähnlichen gesetzlichen Rahmenbedingungen unterworfen. Vgl. hierzu auch die Habilitationsschrift von Eva Kimminich, Kimminich, Eva: Erstickte Lieder. Zensierte Chansons aus Pariser Café-concerts des 19. Jahrhunderts. Versuch einer kollektiven Reformulierung gesellschaftlicher Wirklichkeiten. Tübingen 1998 (Romanica et Comparatistica. Sprach- und literaturwissenschaftliche Studien 31)

⁶⁸ Stenographische Berichte des Deutschen Reichstags vom 6.4.1883, S. 1695

der Türkenstraße 5 ein „Kabaretunternehmen“ einzurichten. Die „ortspolizeiliche Bewilligung zur öffentlichen Veranstaltung von Gesangs- und deklamatorischen Vorträgen“ wurde unter der Bedingung gegeben, dass sie sich „lediglich auf das Couplet, den Volks- und Sprachgesang, auf theatralische Szenen mit einfachstem Kulissenaufwand, auf das Schattenspiel, die Pantomime und die plastische Karikatur“ erstreckt.⁶⁹

Die Einhaltung dieser Beschränkungen wurde von der Polizei überwacht. Zensoren in zivil, die Volkssängerproduktionen regelmäßig besuchten, merkten in den Überwachungsprotokollen auch an, ob auf der Bühne gegebenenfalls Tanzdarbietungen oder anderes stattfanden, das durch eine Kabarett- oder Singspielhallenkonzession nicht abgedeckt war. Vor allem die staatlichen Theater sollten vor einer übergroßen Konkurrenz durch die Singspielhallen und Varietés geschützt werden, weshalb Ballettdarbietungen, Opern- und Operettenaufführungen sowie Dramen und mehraktige Theaterstücke für Kleinbühnen untersagt blieben.

Die Entscheidung, ob die Darbietung noch gemäß der Konzession stattfand oder nicht, lag allein im Auge des anwesenden Zensors. So wurde eine Nummer des Programms im Apollotheater vom 3. Juni 1925 beanstandet:

Die Aufführungen der beiden Original-Spaßmacher haben mit Gesangs- oder deklamatorischen Vorträgen nichts mehr gemein, sondern hier handelt es sich um einen ausgesprochenen Akrobatenakt, der jedenfalls nicht mehr in der Konzession für das Theater inbegriffen ist.⁷⁰

Der Zensor Eller ließ hingegen wenige Monate später in seinem Überwachungsbericht aus dem Apollotheater am 7. Oktober 1925 eine Tanzeinlage als nicht zu beanstanden durchgehen, da sie äußerst kurz gewesen sei: „Die paar Walzertakte im fünften Bild kann man nicht als Tanzeinlage bezeichnen“.⁷¹ Schon am 23. November 1924 hatte der Polizeikommissar Wilhelm Haller in dieser Sache die Direktion des Etablissements gerügt:

Das Auftreten einer sehr mäßigen Tänzerin wäre besser unterblieben, schon deswegen, weil der Lokalinhaber hierzu keine Erlaubnis besitzt und ausserdem eine derartige Nummer im Rahmen eines ausgesprochenen Volkssängerunternehmens überhaupt unmöglich ist.⁷²

Wiederholte Verstöße gegen polizeiliche Auflagen konnten einen raschen Entzug der Konzession zur Folge haben, dieser Entzug jedoch wiederum gegen Auflagen rückgängig gemacht werden.

⁶⁹ Beschluß über die Bewilligung eines Kabarettunternehmens im Erdgeschoß des Etablissements „Tonhalle“ Türkenstrasse 5, Staatsarchiv München, Pol. Dir. 3805

⁷⁰ SM Pol. Dir. 3813

⁷¹ ebd.

⁷² ebd.

Das Etablissement Monachia erlebte mit dem Pächter Jean Kobl zwischen 1903 und 1908 turbulente Jahre zwischen Betrieb, Schließung und Wiedereröffnung. Am 19. März 1905 erging eine Konzession für die Monachia an Jean Kobl, schon ein halbes Jahr später wurde ihm am 6. November 1905 die Konzessionsentziehung angedroht, da die Künstlerin Isabella Bella (recte Cörsy) einen ungenehmigt abgeänderten Text des Liedes „In der Centrale“ vorgetragen hatte, der von einem Überwachungsbeamten als unsittlich erachtet worden war. 1906 wird die Hausordnung der Spielstätte abgemahnt und es gehen bei der Internationalen Artisten-Loge Beschwerden wegen Mietwuchers und der Behandlung der weiblichen Bühnenkräfte ein, die von Kobl angeblich zum Animieren gezwungen wurden. Die königliche Polizeidirektion schreibt am 3. November 1907, dass Kobl wegen wiederholter Verstöße für 1908 sicher keine Konzession mehr für eine Singspielhalle erhalten würde und man sich deshalb rechtzeitig nach einem neuen Direktor umsehen sollte. In dieser Zwangslage machte Kobl in einem Schreiben an die Polizeidirektion vom 7. Dezember 1907 Ausflüchte, die engagierten Künstler hätten Vorträge nicht im Texte vorgelegt und andere Vergehen seien auch nicht ihm anzulasten. Daraufhin erging zwei Tage später zunächst einmal der Bescheid:

Die dem Pächter der Singspielhalle ‚Monachia‘ Jean Kobl dahier unterm 13. März 1905 erteilte Erlaubnis zur gewerbsmäßigen öffentlichen Vorführung von Singspielen, Gesangs- und deklamatorischen Vorträgen etc. im Etablissement ‚Monachia‘ wird zurückgenommen, in der Erwägung, dass die mehrfachen polizeilichen Beanstandungen und gerichtlichen Bestrafungen, welche der Konzessionsinhaber erlitten hat, die Annahme rechtfertigen, dass die von ihm gebotenen Veranstaltungen den Gesetzen und guten Sitten häufig zuwiderlaufen, wie auch, dass er selbst nicht in der Lage ist, und nicht gewillt ist, das von ihm bisher geleitete Unternehmen in geordneten Bahnen zu halten. (§§) Kgl. Polizei-Direction Henn⁷³

Kobl strengte daraufhin eine Gerichtsverhandlung an, die am 7. April 1908 ein Urteil zur Folge hatte, dass Kobl die Konzession zurückerhalten müsse, aber im Gegenzug wegen des Festhaltens weiblicher Artisten im Hause, dem Betreiben von Separées etc. scharf überwacht würde. Währenddessen war jedoch die Konzession für die Monachia am 24. März 1908 an Adam Chandelier ausgegeben worden, so dass Kobl dort den Spielbetrieb nicht wieder aufnehmen konnte.

3.3 Urheberrecht

Der großen Nachfrage nach neuen und (zumindest vor Ort) unbekanntem Couplet- und Liedtexten und Spielstücken wurde von den Singspielfeldleitern und Unterhaltungskünstlern

⁷³ SM Pol.Dir. 3803/3

nicht nur durch das Verfassen von Originalcouplets und eigenen Stücken begegnet, sondern es war bei einem 14tägigen Programmwechsel unabdingbar, auch Texte anderer Autoren aus dem gesamten deutschsprachigen Raum zu übernehmen, aufzuführen und bei Bedarf in Sprache, Inhalt und Ausstattung regional anzupassen.

Zunächst war dieser Übernahme gesetzlich keinerlei Schranke gesetzt, das erste deutsche Reichsgesetz betreffend das Urheberrecht an Schriftwerken, Abbildungen und musikalischen Kompositionen wurde am 11. Juni 1870 verabschiedet.⁷⁴ Es existierte zwar seit 1837 ein preußisches Gesetz, das die Aufführung eines dramatischen oder musikalischen Werkes von der Genehmigung des Autors oder bis zu zehn Jahre nach seinem Ableben der seiner Rechtsnachfolger abhängig machte,⁷⁵ die Bundesversammlung⁷⁶ beschloß jedoch am 22. April 1841, dieses Bestimmungsrecht nur für im Druck unveröffentlichte Werke beizubehalten:

1. Die öffentliche Aufführung eines dramatischen oder musikalischen Werkes im Ganzen oder mit Abkürzungen darf nur mit Erlaubnis des Autors, seiner Erben oder sonstiger Rechtsnachfolger stattfinden, solange das Werk nicht durch den Druck veröffentlicht worden ist.
2. Dieses ausschließliche Recht des Autors, seiner Erben oder sonstigen Rechtsnachfolger soll wenigstens während zehn Jahren, von der ersten rechtmäßigen Aufführung an, in sämtlichen Bundesstaaten anerkannt und geschützt werden.⁷⁷

Der Autor eines dramatischen oder musikalischen Textes hatte also nur die Wahl, sein Werk nicht drucken zu lassen, wenn er dessen Aufführung durch andere ohne ausdrückliche Genehmigung seinerseits nicht zulassen wollte. Ebenso war die Existenz von geistigem Eigentum noch heftig umstritten. Oft wurde das Urheberrecht als reines Nachdruckverbot und als Gesetz zur Wahrung ausschließlich verlegerischer Rechte von Vervielfältigung und Verbreitung verstanden.⁷⁸

Noch das Reichsgesetz von 1870 hatte den großen Nachteil, dass es eine musikalische Aufführung nur dann von der Erlaubnis des Urhebers abhängig machte, wenn das gedruckte Werk einen Vorbehaltsvermerk trug. Um die Verkaufszahlen des Werkes nicht zu schmälern,

⁷⁴ vgl. Schulze, Erich: Das deutsche Urheberrecht an Werken der Tonkunst und die Entwicklung der mechanischen Musik. Berlin 1950

⁷⁵ Gieseke, Ludwig: Die geschichtliche Entwicklung des deutschen Urheberrechts. Göttingen 1957 (Göttinger Rechtswissenschaftliche Studien 22), S. 154

⁷⁶ Die Bundesversammlung war als ständiger Gesandtenkongress in Frankfurt am Main das oberste Organ des Deutschen Bundes. Sie fungierte von 1815 bis 1848 und von 1850 bis 1866 als Parlament für ganz Deutschland.

⁷⁷ ebd., S. 155

⁷⁸ vgl. Vogel, Martin: Urheberpersönlichkeitsrecht und Verlagsrecht im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts. In: Wadle, Elmar (Hrsg.): Historische Studien zum Urheberrecht in Europa. Entwicklungslinien und Grundfragen. Berlin 1993 (Schriften zur Europäischen Rechts- und Verfassungsgeschichte 10), S. 193

scheuten jedoch Komponisten und Verleger oft vor diesem zurück. Selbst Größen wie Richard Strauß litten unter diesem Dilemma.

Am 9. September 1886 tagte der Verband zum internationalen Schutz des Urheberrechtes in Bern. Die souveränen Staaten Belgien, Deutschland, Frankreich, Großbritannien, Haiti, Italien, die Schweiz, Spanien und Tunis⁷⁹ erklärten die Berner Übereinkunft, das Recht des Autors am eigenen Werk in den teilnehmenden Staaten schützen und vertreten zu wollen. Vorher war es einem Urheber nicht möglich, im Ausland seine Interessen geltend zu machen. So konnte z.B. ein in Frankreich geschütztes Werk in Deutschland ohne Lizenzgebühren oder Aufführungserlaubnis zur Aufführung gebracht werden. Nach dem Schutzlandprinzip beschlossen die beteiligten souveränen Staaten, die Werke der Bürger der anderen Staaten nach denselben Prinzipien zu schützen wie die der eigenen. Dafür war keine Registrierung und kein eigener Vermerk auf Druckwerken notwendig.⁸⁰ Bürger nicht beteiligter Staaten konnten ihre Autorenrechte allerdings nicht so einfach durchsetzen. So waren z.B. die vor allem für Regimentskapellen beliebten Marschmusik-Werke des amerikanischen Komponisten John Philip Sousa in Deutschland nicht geschützt und konnten beliebig verwertet und aufgeführt werden, auch seine große Bekanntheit schützte ihn nicht vor unlizenzierter Benutzung seiner Werke.⁸¹

Schließlich wurde das maßgebende „Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und Tonkunst vom 19. Juni 1901“ verabschiedet.

Dramatische Werke waren in Deutschland nun ebenso wie Schriftwerke gegen unautorisierte Aufführung geschützt, ebenso galten Pantomimen und Choreographien als Bühnenwerke, wenn sie eine dramatische Handlung darstellten. Allerdings konnten sie diesen Schutz nur dann beanspruchen, wenn diese dramatische Handlung schriftlich niedergelegt worden war.⁸² Immerhin bedeutete dies für die Autoren aber, dass sie nun auch für choreographierte Tanzdarbietungen und andere Bühnenaktionen ohne gesprochenen oder gesungenen Text die Urheberschaft in Anspruch nehmen konnten.

⁷⁹ Der souveräne Staat Tunis heißt heute Tunesien.

⁸⁰ vgl. Bauer, Josef (Hrsg.): Das musikalische Urheberrecht. Nebst der internationalen Berner Litterarkonvention vom 9. September 1886 und den zwischen Deutschland und den ausländischen Staaten zum Schutz von Litteratur und Kunst geschlossenen Verträgen unter Anziehung der sämtlichen einschlägigen Entscheidungen des Reichsgerichts und des Reichshandelsgerichts. Für den praktischen Gebrauch. Leipzig 1890

⁸¹ Die USA hatten sich lange gegen die Ratifizierung des Berner Abkommens geweigert, da dies weit reichende Änderungen in der eigenen Urheberrechtsgesetzgebung erfordert hätte und nahm stattdessen 1952 das Welturheberrechtsabkommen der UNESCO an. Heute ist die 1971 überarbeitete Berner Übereinkunft von 164 Staaten ratifiziert.

⁸² Schlittgen, J.: Das Urheberrecht an Werken der Literatur und Tonkunst, das Verlagsrecht, und das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie. Leipzig 1908 (Sammlung Göschen), S. 15

Das Wesen des novellierten Urheberrechts bestand darin, dem Urheber das ausschließliche Verfügungsrecht über sein Werk zuzusprechen und dieses durch Androhungen von Maßnahmen wie Strafen, Bußgeldern und Schadenersatz zu verteidigen. Insbesondere ging es um den Schutz gegen unerlaubte Vervielfältigung, unautorisierte öffentliche Aufführung und Mitteilung von Werken, sowie in zweiter Linie gegen die indirekte Verwertung des Werkes durch Bearbeitung und die Aneignung durch andere mittels Adaptation.⁸³

Laut § 11 lag das alleinige Vervielfältigungs- und Verbreitungsrecht (außer des Verleihs) beim Urheber, ebenso durfte der Inhalt des Werkes, solange er noch nicht öffentlich mitgeteilt worden war, allein vom Urheber mitgeteilt werden. Solange das Bühnenwerk oder Werk der Tonkunst, das Schriftwerk oder der Vortrag nicht im Druck erschienen war, war der Urheber auch alleinig berechtigt, eine öffentliche Aufführung oder einen Vortrag desselben vorzunehmen.⁸⁴ Die Folge war, dass Musikverleger eine nahezu völlige Übertragung des Urheberrechts, häufig einschließlich des Aufführungsrechts, forderten, um die Werke im Druck erscheinen und verbreiten lassen zu können. Meist beinhaltete diese Rechtsübertragung auch ein unbeschränktes Auflage- und Bearbeitungsrecht, wodurch der Autor nicht nach Verkaufszahlen oder Auflage vergütet wurde, sondern pauschal mit dem Verkauf des Werks.⁸⁵

In einem Verlagsvertrag August Junkers mit dem Musikverleger Heinrich über die drei Titel „Der schöne Kare“, „Halt a's aus is a g'sund“ und „Woana u Lacha wia a kloana Bua“, der auf den 18. Dezember 1903 datiert ist und alle Rechte abtritt, ist eine durchaus als für die Zeit repräsentativ anzusehende Autorenvergütung enthalten:

Als Honorar erhält Herr Junker je 150 Stück frei... jeder der 3 obigen Nummern der 25 Pf. Ausgabe. Weitere Exemplare erhält Herr Junker um 10 Pf. Pro Stück.⁸⁶

Junker wurde also nicht monetär entschädigt, sondern erhielt pro Couplet 150 Freiexemplare sowie einen verbilligten Bezug weiterer Exemplare. Um Geld mit dem Coupletdruck zu verdienen, musste der Autor nach Auftritten und Vorträgen seine Texte selbst verkaufen.

Auch Karl Valentin trat in einem Verlagsvertrag vom 27. August 1927 mit Heinrich Bauderer diesem „zugleich für meine Erben und Rechtsnachfolger [...] das unbeschränkte und seitens der Firma weiter übertragbare Urheberrecht einschließlich des Aufführungsrechtes und des Rechtes der Wiedergabe durch mechanisch-musikalische Musikwerke an meinem Werke

⁸³ ebd., S. 27f.

⁸⁴ vgl. ebd., S. 28

⁸⁵ vgl. Voigtländer, Robert (Verlagsbuchhändler): Die Gesetze betreffend das Urheberrecht und das Verlagsrecht an Werken der Litteratur und der Tonkunst vom 19. Juni 1901. Leipzig 1901, S. 35

⁸⁶ vgl. o.a.A.: 100 Jahre Dennerlein. Chronik des Ersten Bayerischen Musikverlages 1886-1986. Lochham 1986, S. 36

Versteigerungen (Was alles versteigert wird)“ ab. Genanntes Couplet wurde dann die No. 429 in der Reihe „Münchner Blut“ des Bauderer Verlags.⁸⁷ Bauderer verwaltete somit nicht nur die Verbreitung des Coupletdrucks, sondern vergab auch Aufführungslizenzen und klagte gegebenenfalls gegen Urheberrechtsverletzungen. Am 2. Dezember 1911 gab der klägerische Anwalt Dr. Gaubatz aus München für Heinrich Bauderer den Ausgang des Verfahrens gegen den beklagten Humoristen Anton Kaufmann öffentlich bekannt:

Zwischen Bauderer Heinrich, Verleger und Musikalienhändler in München, Rosental No. 7, Kläger und Kaufmann Anton Humorist in München, Beklagter, betr. Rechtsstreit wegen Verletzung des Urheberrechts.

1. Bauderer besitzt das alleinige und ausschließliche Urheberrecht an dem in der Sammlung „Münchner Blut“ aufgenommenen Couplet „Der Viehmarkt“. Kaufmann erkennt diese Urheberrechte an und spricht sein Bedauern darüber aus, dass er dieses Couplet unbefugt nachgedruckt und öffentlich aufgeführt hat.
2. Kaufmann trägt alle Kosten des Verfahrens einschließlich der Bekanntmachung und an Kläger eine Busse.⁸⁸

Derlei Prozesse waren nicht selten, auch wenn nur vereinzelt Details über solche Rechtsstreitigkeiten bekannt sind. Immer wieder warnte die Verbandszeitschrift „Der Volkssänger“⁸⁹ vor rechtlichen Konsequenzen für Plagiatoren:

Wir machen die verehrlichen Verbandskollegen aufmerksam, dass in letzterer Zeit die verschiedenen Autoren einzelner Aufführungen und Stücke sehr strenge ans Werk gehen, wenn deren geistige Produkte ohne Genehmigung derselben zum Abdruck oder Aufführung gelangen. Wie bereits geschichtliche Entscheide bewiesen haben, ziehen solche Missbräuche empfindliche Geldstrafen nach sich. Durch eine vorherige Einholung der Genehmigung bei den Autoren kann dieses alles vermieden werden. Jedermann hat das Recht sein geistiges Eigentum zu schützen und bei dessen Missbrauch dagegen vorzugehen.⁹⁰

Und noch im gleichen Jahr, als Folge von laufenden Prozessen:

Wir machen die Verbandsmitglieder darauf aufmerksam, bei Vorträgen neuer Sachen sich auch die Genehmigung des Autors oder Verlegers zu erwerben. Die in letzterer Zeit angestrebten gerichtlichen Schritte von Seite verschiedener Verleger von Original-Erzeugnisse sollen zur Warnung dienen.⁹¹

Nicht jede Verwendung von fremden Werken war jedoch untersagt: §13 des Gesetzes betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und Tonkunst“ erlaubte die freie Benutzung eines urheberrechtlich geschützten Werkes, wenn durch diese eine eigentümliche Schöpfung hervorgebracht wurde und nicht erkennbar eine bereits bestehende Melodie die Grundlage eines neuen Werkes bildete. Parodien und Satiren waren

⁸⁷ ebd., S. 35

⁸⁸ Der Volkssänger, Jg. 3, Nr. 12, Dezember 1911, S. 3

⁸⁹ Diese Zeitschrift erschien als Organ des Verbandes der Münchner Volkssänger von bis. Im Münchner Stadtarchiv und der Bayerischen Staatsbibliothek sind einzelne Nummern erhalten, Versuche z.B. von Seiten Karl Valentins, eine komplette Sammlung zusammenzustellen, scheiterten.

⁹⁰ Der Volkssänger, 3(1911) 5/6, S. 7

⁹¹ Der Volkssänger, 3 (1911) 10, S. 3

ausdrücklich zugelassen, da sie laut Auffassung des Gesetzgebers keine Plagiate darstellten, sondern lediglich der Ausgangspunkt für die Neuschöpfung eines Werks seien, das aufgrund seiner humoristischen Anlage, eine gänzlich andere Wirkung intendierte als das Original.⁹²

Urheberrechtlich geschützte Werke der Tonkunst durften laut §27 ohne Erlaubnis des Autors öffentlich aufgeführt werden, wenn dies nicht gewerblich und unentgeltlich geschah. Solche Aufführungen sah das Gesetz bei Volksfesten mit Ausnahme von Musikfesten, Wohltätigkeitsveranstaltungen ohne Vergütung der Mitwirkenden und Vereinsveranstaltungen, bei denen nur Mitglieder und deren Angehörige Zutritt hatten, gegeben. Musikdarbietungen in Gastwirtschaften waren jedoch davon ausgenommen, da sie laut Definition immer einen gewerblichen Zweck erfüllten, selbst wenn unter freiem Himmel und ohne Eintritt gespielt wurde.⁹³ Musikstücke, zu denen wie bei Opern zum Beispiel ein Text gehörte, durften ebenfalls nicht ohne Einwilligung der Rechtsinhaber ausgeführt werden – gehörte ein Text zum Musikwerk, musste die Aufführungserlaubnis unbedingt eingeholt werden.⁹⁴ Eine rechtswidrige Aufführung lag schon bei Beginn einer Vorstellung vor, da die Einnahmen zu diesem Zeitpunkt schon gemacht waren, wenn gegen Eintritt gespielt wurde.⁹⁵ Trug ein musikalisches Werk allerdings keinen Aufführungsvorbehaltsvermerk, was vor allem bei vor 1900 gedruckten Titeln der Fall war, konnte dessen Notenmaterial ohne Einholung einer Erlaubnis des Rechteinhabers zur Aufführung benutzt werden.⁹⁶ Der Urheberrechtsschutz eines Werkes endete 30 Jahre nach dem Ableben des Autors oder spätestens zehn Jahre nach der Erstveröffentlichung des Stücks.⁹⁷

Urheber von Originalvorträgen, Couplets und Spielstücken sahen sich mit dem Urheberrechtsgesetz von 1901 einem Dilemma ausgesetzt: War ein Schriftwerk oder Vortrag noch nicht im Druck erschienen, hatte der Autor die alleinige Befugnis zur Aufführung desselben. Lag es jedoch gedruckt vor, herrschte der Lizenzzwang, die Aufführung musste jedem gegen Zahlung einer angemessenen Gebühr erlaubt werden.⁹⁸ Zuvor hatten auch Münchner Unterhaltungsautoren immer wieder versucht, dies durch Vermerke auf ihren gedruckten Texten zu unterbinden. So tragen z.B. die Nummern 33 bis 55 der Reihe Münchner Blut Abteilung B durchgehend die Warnung „Die berufsmäßige öffentliche

⁹² vgl. ebd., S. 31

⁹³ vgl. ebd., S. 43

⁹⁴ Voigtländer, Robert (Verlagsbuchhändler): Die Gesetze betreffend das Urheberrecht und das Verlagsrecht an Werken der Litteratur und der Tonkunst vom 19. Juni 1901. Leipzig 1901, S. 166f.

⁹⁵ ebd., S. 72

⁹⁶ laut § 61, vgl. ebd., S. 157

⁹⁷ vgl. ebd., S. 44

⁹⁸ vgl. Voigtländer, S. 73

Aufführung ist verboten“,⁹⁹ Nummer 81 ist mit dem Stempel „Aufführung nur Privaten gestattet“ versehen.¹⁰⁰ Andreas Welsch versuchte, zumindest innerhalb der Stadtgrenzen sein Repertoire exklusiv zu halten und stempelte seine im Eigenverlag erschienen Texte zum Teil mit den Worten „Aufführungsrecht in München nur Privaten gestattet.“¹⁰¹ Nach 1901 waren gedruckte Werke jedoch ohne Einschränkung zur Aufführung gegen Lizenzgebühr für jeden verfügbar, ob Berufskünstler oder Amateur.¹⁰² Nicht zuletzt war aber die Drucklegung von Texten (und Melodien) die einzige wirksame Möglichkeit, die Urheberschaft an diesen für sich zu beanspruchen, die auch über die räumlichen Grenzen des eigenen Wirkungsbereichs hinausging. Um ein Plagiat und einen Plagiator erkennen und verfolgen zu können, war es lange Zeit nötig, dass der Urheber selbst einer unberechtigten Aufführung beiwohnte oder ihm von derselben berichtet wurde. Vor Gericht nachzuweisen, dass der Kläger auch Urheberrechtsinhaber eines Textes war, erschien ohne (gedruckte) Vorlage ebenfalls schwierig.

Jakob Kirchner-Lang versuchte, aus ihm zu Ohren gekommenen unberechtigten Aufführungen seiner Stücke zum einen den entgangenen Lizenzierungsgewinn zu ziehen, zweitens die eigenen Stücke günstig zur Aufführung zu empfehlen und drittens Gerichtskosten und Aufwand zu sparen. So inserierte er 1910 in der Verbandszeitung „Der Volkssänger“, wo es viele Münchner Singspieldirektoren lesen mussten:

Achtung!

Mache hiermit aufmerksam, dass die Komödien: Der Gmoaprotz oder 3 Geschwister, Streit um's Stiegenputzen, Uhrmacher und Schwiegersohn, Hochheimerhof, Lieserl von Miesbach etc. etc. mein Eigentum sind, das Aufführungsrecht nur von mir zu erwerben ist. Die Gesellschaften, welche genannte Komödien bereits aufführten sind mir bekannt und ersuche ich die Leiter der Ensembles sich mit mir in Verbindung zu setzen, da die Aufführungsbedingungen sehr bescheiden sind. Unberechtigte Aufführungen werden gerichtlich belangt. Jakob Kirchner-Lang z. Zt. Halle a. S. Apollotheater.¹⁰³

Manche Autoren versuchten, Plagiatoren mit öffentlichen Warnungen abzuschrecken, wie es Hans Konrad 1910 in der Zeitschrift „Der Volkssänger“ in Reimform tat:

Komiker, Soubretten
Humoristen, Chansonetten,
Israeliten, Christen,
Sprech- und Gesangsartisten!

⁹⁹ vgl. z.B. Seidenbusch, Christian: Der Brautwerber. Komische Szene für 2 Herren und 1 Dame. München o.a.J. (Münchner Blut B33)

¹⁰⁰ vgl. Welsch, Andreas: Der Schuldschein. Ländliche Scene aus dem bayerischen Oberland. München o.a.J. (Münchner Blut B81)

¹⁰¹ vgl. z.B. Welsch, A. (Hrsg.): 8. Heft der zweiten Auflage von den beliebtesten Einaktern aus dem Münchener Volks-Leben in Lied und Wort. Sammlung komischer Ensemble-Solo-Scenen und Couplets. München o.a.J.

¹⁰² vgl. auch: Wilm, Werner: Die Rechte des Urhebers hinsichtlich der Vervielfältigungen. Fortsetzung. In: Der Volkssänger. 2. Jg., Nr. 10, 1. Oktober 1910, S. 1 f.

¹⁰³ Der Volkssänger, 2 (1910) 11, S. 4

Wohl niemand wird Euch zwingen,
Mein Repertoire zu singen;
D'rum laßt davon die Finger
Gefährlich werd'n die Dinger
Und noch dazu die Freunde
Die machen sie zu Feinde!
Wenn Euch mein Or'ginal gefällt;
Zu haben ist's für wenig Geld
Sind Euch zu schlecht die Sachen
Braucht Ihr sie nicht zu machen! –
- Zu singen meine Or'ginale,
War'n ich die Kollegen alle,
Die sie bis heute vorgetragen
Und allen And'ren will ich sagen:
Singt Ihr aus meinem Repertoire
So geh' ich unnachsichtig vor.¹⁰⁴

In vorhergehenden Nummern derselben Zeitschrift hatte Konrad die Kollegen schon vor unerlaubter Aufführung seiner Werke gewarnt und sie zum Erwerb der Drucke und Lizenzen aufgefordert. Auch später bemühte er sich, die Kollegen mit Inseraten dazu zu bewegen, ihre Übernahmen zu legalisieren:

Das Aufführungsrecht meiner sämtlichen, bis heute im Druck erschienenen Original-Vorträge kann pro Vortrag für nur Mk. 3.- erworben werden. Nichtgedrucktes nach Uebereinkommen. München, im November 1911 Hans Konrad Riedensamer Lindwurmstr. 38/II¹⁰⁵

Manchmal half dem Berufskünstler allerdings nur noch sein professioneller Humor und die Möglichkeit, sich auf der Bühne gegen Plagiatoren zumindest verbal zu wehren und abzugrenzen, wie es Anderl Welsch in einer Strophe des Originalcouplets „Die Menschen sind als wie die Affen“ tut:

Wo man singt da laß dich nieder, dieses Sprichwort ist schon alt, aber immer neue Lieder weil man damit besser g'fällt;
man muß seufzen: Gott wie mager! Es ist doch zum Teufel hol'n,
hat man wirklich einen Schlager, wird er von Kollegen g'stohl'n. Anstatt selbst was Neues schaffen,
spiel'n's die Spatzen auf dem Dach.
D' Menschen sind als wie die Affen,
einer macht's dem andern nach.¹⁰⁶

Andere Autoren machten die Not zu einer Tugend und priesen ihre Werke wie Georg Rückert als „beste Quelle für Kopisten“ an.¹⁰⁷ Die fortschreitende Verfolgung von Urheberrechtsdelikten bewog den Berufsverband der Münchner Volkssänger dazu, seine Mitglieder immer wieder auf die Rechtslage aufmerksam zu machen:

¹⁰⁴ Der Volkssänger, 3 (1911) 10, S. 3

¹⁰⁵ Der Volkssänger, 3 (1911) 11, S.3

¹⁰⁶ Welsch, A. (Hrsg.): Münchener Volks-Leben in Lied und Wort. Sammlung komischer Ensemble-Solo-Szenen und Couplets. 11. Bändchen, München o.a.J., S. 55

¹⁰⁷ Rückert, Georg: Anekdoten, Witze etc. etc. Gesammelt und vorgetragen vom Münchner Komiker GR 27. Ausgabe o.a.O. o.a.J., StAM 563/1 Volkssänger 1

Wir verweisen nochmals darauf, dass doch endlich die Kollegen bei Aufführung neuer Sachen mit mehr Vorsicht zu Werke gehen und mit dem Verleger oder Autoren ins Benehmen setzen, betreff Aufführungsrecht, eine neuerliche Gerichtsverhandlung vor der 2. Strafkammer des kgl. Landgerichts hat bewiesen, dass viele in Unklarheit noch sind über das Urheberrecht.¹⁰⁸

Einige Künstler behalfen sich damit, sofern kein eigenes Originalmaterial vorlag, alte oder gemeinfreie Stücke zu spielen. So erinnerte sich Konrad Dreher, das Stück „Der arme Marquis“ nicht nur aus künstlerischen Gründen in sein Repertoire aufgenommen zu haben:

Das Stück interessierte mich ungemein und nachdem ich die Komödie, die mir schon deshalb doppelt imponierte, weil ihre Tantiemenfreiheit meinen finanziellen Verhältnissen entgegenkam.¹⁰⁹

Technischen Innovationen zur mechanischen Reproduzierbarkeit von Tonaufnahmen trug die Novelle zum Urheberrechtsgesetz vom 22. Mai 1910 unter anderem Rechnung. Die Verbandszeitschrift „Der Volkssänger“ informierte die Verbandsmitglieder mehrfach über die Bedeutung dieser Neuerung:

Wer mit Grammophon oder Phonograph, Pianola, Orchestrion, Drehorgel, u.s.w. zu tun hat, hat allen Anlaß sich damit zu beschäftigen. Grundsätzlich gilt, dass allein der Urheber, d.h. der Dichter bezw. Komponist das Recht hat, sein Werk auf Instrumente zu übertragen bezw. übertragen zu lassen, die es auf mechanischem Wege für das Gehör wiedergeben. [...] Das ist nun eine überaus wichtige Neuerung. Bisher durften Grammophone, Phonographen u. dergl. Werke der Tonkunst einfach annekieren, sie bezogen ihre Musik – was den Komponisten angeht – gratis. [...] An Stelle des Urhebers des Textes soll der Urheber des Werkes der Tonkunst, d.h. in gewöhnliches Deutsch übertragen, der Komponist soll, ohne dass ihm der Librettist dreinzureden hat, berechtigt und auf Verlangen des Dritten verpflichtet sein, die Lizenz zu erteilen. Der Textdichter kann gar nichts dagegen tun, das einzige Recht, das er hat, ist, einen „angemessenen“ Anteil an der Lizenzgebühr zu verlangen.

Das neue Gesetz, das wohl ohne größere Abänderung angenommen werden wird, wird zweifelsohne die technische und, wenn der Ausdruck erlaubt ist, die „Künstlerische Industrie“ erheblich beeinflussen. Zu freuen haben sich seiner hauptsächlich die auf irgend einem Gebiete geistig Tätigen.¹¹⁰

Schon zu dieser Zeit gab es auch eine Diskussion um „Raubkopierer“, die entweder „Bootlegs“, also unautorisierte Aufnahmen geschützter Werke anfertigten oder Original-Schellackplatten nachpressten.¹¹¹ Bemerkenswert ist zudem der Vorrang des Komponisten gegenüber dem Textdichter:¹¹²

Hinsichtlich der mechanischen Musikinstrumente hat der Urheber eines Werkes der Tonkunst keinerlei Rechte mit Ausnahme der sogenannten einwirkungsmöglichen Instrumente, wie z.B. Pianola, Phonol u. dgl., bei denen der das Instrument Bedienende den Vortrag individualisieren kann. Noch nicht entschieden ist, ob bei einem mit Text verbundenen

¹⁰⁸ Der Volkssänger, 4(1912) 4-5, S. 4

¹⁰⁹ Von Flüggem: Konrad Dreher, S. 6

¹¹⁰ Wilm, Werner: Die Rechte des Urhebers hinsichtlich der Vervielfältigungen. In: Der Volkssänger. Jg. 2, No. 9. 1. September 1910, S. 1

¹¹¹ ebd.

¹¹² ebd., S. 1f.

Tonstücke der Texter besondere Rechte hat, nachdem das Recht des Komponisten verneint ist.¹¹³

Ebenso regelte die Novelle den Schutz von choreographischen und pantomimischen Werken wie Ballets, Mimodramen und Pantomimen selbst, die zuvor nur einen Schutz genossen, wenn sie als Schriftwerke vorlagen. Der Vorgang auf der Bühne musste bis dahin schriftlich festgelegt sein, sonst konnte er sanktionsfrei nachgeahmt werden.¹¹⁴ Die beliebten Tanzparodien und Mimikerdarstellungen ohne Worte, die in Volkssängerproduktionen auf die Bühne kamen, unterlagen somit ab 1910 auch der Urheberrechtsgesetzgebung und konnten nur nach Erwerbung des Aufführungsrechts legal gespielt werden.

Das Gesetz betraf das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst vom 19. Juni 1901 mit seiner Novelle von 1910 hatte mit einer Unterbrechung durch das Dritte Reich, in dem der Urheber nurmehr als „Treuhandler des Werks für die Volksgemeinschaft“ betrachtet wurde, über Jahrzehnte Bestand und wurde erst am 9. September 1965 vom heute noch gültigen Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte abgelöst. Weltweit werden heute Urheberrechte durch das 1952 beschlossene Welturheberrechtsabkommen geschützt.

3.4 Kostümverbot

Der stenographische Bericht über die Reichstagsitzung vom 6. April 1883¹¹⁵ enthält eine hitzige Diskussion um die Vorschriften für Unerhaltungsetablissemments. Der Gegner einer weiteren Verschärfung des Konzessionswesens führt an:

Sie finden dort aufgeführt, dass jeder Vortrag in einem Tingeltangel polizeilich genehmigt werden muß, das diese Genehmigung nur für ein bestimmtes Lokal gilt, dass außerdem die Erlaubnis zurückgezogen werden kann, und dass die Betreffende Polizeiverordnung, die schon 1878, also vor der Veränderung der Gesetzgebung, erlassen worden ist, folgende Bestimmungen enthält:

1. Die Aufführungen von Dramen, Lustspielen, Possen, Opern, Operetten, Sing- und Liederspielen, Tänzen und Ballets ist unzulässig. Nur Gesangs- und Deklamationsstücke mit einer Besetzung von höchstens zwei Personen dürfen zum Vortrag gelangen.
2. Die vortragenden Personen dürfen nur in bürgerlicher Kleidung (Gesellschaftsanzug) auf der Bühne erscheinen. Alle Vorträge im Kostüm sind verboten. Eine Ausnahme hiervon wird nur gestattet, wenn die Vortragenden in ihrem wirklichen Nationalkostüm auftreten.

¹¹³ ebd.

¹¹⁴ O.a.A.: Neuerungen im Urheber- und Verlagsrecht. In: Der Volkssänger. Jg. 2, No. 5, 8. Mai 1910, S. 1f.

¹¹⁵ Ludwig Schneider datiert das Kostümverbot auf das Jahr 1874, führt dafür aber keine Quelle an. Vgl. Schneider, S. 106.

3. Koulissen, Vorhang und jede Art von Requisiten müssen von der Bühne fortbleiben.
4. Die vorzutragenden Gesangs- und Deklamationsstücke dürfen in Inhalt und Vortragsweise nicht gegen die Religion, die Sittlichkeit, die staatlichen Einrichtungen, den öffentlichen Anstand und die öffentliche Ordnung verstoßen.

Die Vorträge müssen spätestens um 11 Uhr abends beendet sein und dürfen nicht vor 6 Uhr abends beginnen.¹¹⁶

Der Münchner Volkssänger und Singspielhallendirektor Jakob Geis schildert die Einführung eben jener Bekleidungs Vorschrift als drastischen Eingriff in die Arbeitsweise seiner Gesellschaft:

Da kam z.B. plötzlich, wie aus heiteren Wolken geschneit – das Kostümverbot! Es durfte nämlich nur mehr im schwarzen Frack die Bühne betreten werden. – Nun hatten wir doch unsere kleinen Szenen, die bald einen Bauern, dann wieder einen Hausknecht, einen Drehorgelmann, oder gar (da Königshöfer unser Damendarsteller war) irgend ein altes Weib zur Darstellung beanspruchten. Nun denke Dir, lieber Leser, ein altes Weib im Frack!

Da wir nun alle diese Typen nicht in ausschließlich „fracktragende“ Personen z.B. in lauter Kellner, umwandeln konnte, selbst wenn wir sie in Ober-, Unter-, Zimmer- oder Saalkellner zerstückelt hätten. So war unser ganzes, mühsam erlerntes Programm einfach unmöglich gemacht und zum stygischen Sandhaufen¹¹⁷ verdammt!¹¹⁸

Wie sehr die Einhaltung auch dieser heutzutage lächerlich anmutenden Vorschrift sanktioniert wurde, zeigt schon der Fall Georg Schwarz. Schwarz hatte an zwei Auftrittsabenden, am 27. November 1878 im Fraunhofergarten und am 4. Dezember 1878 im Braunauerhof, Bärte, Perücken, Zylinder und andere Versatzstücke benutzt, um den Charakter seiner Rollenvorträge zu unterstreichen. Er wurde deswegen vom Stadtgericht München mit einem Strafmandat belegt, gegen das er Widerspruch einlegte und das am 22. Januar auch aufgehoben wurde. Der Staatsanwalt ging daraufhin in Berufung und das nun zuständige Bezirksgericht verurteilte Schwarz am 8. April zu sechs Mark Strafe oder wahlweise zwei Tagen Haft. Gegen diese wahrhaft drakonische Strafe wegen des Tragens von falschen Bärten und Haaren sowie Hüten wehrte sich Schwarz mit einer Richtigkeitsbeschwerde am Obersten Gerichtshof. Das Münchner Fremdenblatt zitiert aus der Einlassung des Staatsanwalts,

dass es sich hier nicht darum handelt, dem Schwarz Schranken zu setzen bezüglich seiner Zulassung zum Gewerbe eines Schauspielunternehmers, sondern dass hier Bedingungen in Frage stehen, unter welchen ihm die Ausübung des verliehenen Gewerbes an einem bestimmten Ort gestattet wird. Diese Beschränkung des Ausübungsrechts stellt aber derselbe Gesetzgeber in das freie Ermessen der Polizei-Behörden, der bei der Verleihung der Konzession Beschränkungen auf einzelne Darstellungen untersagt hat. Wenn nun Schwarz die ihm kompetenzmäßig auferlegten Bedingungen bei der Ausübung des Gewerbes nicht

¹¹⁶ Deutscher Reichstag: Stenographische Berichte über die Verhandlungen des Reichstags. V. Legislaturperiode. II. Session 1882/83. Dritter Band. Reprint Bad Feilnbach 1986, 59. Sitzung am 6. April 1883, S.1695

¹¹⁷ Hier spielt Geis auf die Ufer des Flusses Styx in der mythologischen Unterwelt der griechischen Sage an und erklärt das bis vor dem Kostümverbot aufgeführte Programm als nunmehr zu vergessen und hinter sich zu lassen.

¹¹⁸ Geis: Lebensbeschreibung, S. 24

eingehalten hat, so ist er ebenso zu bestrafen, wie derjenige, welcher ohne ortspolizeiliche Erlaubniß das Gewerbe ausübt, und daher ist das Urtheil des Bezirksgerichts gerechtfertigt.¹¹⁹

Der oberste Gerichtshof schloß sich der Auffassung der Staatsanwaltschaft an, verwarf Schwarz' Richtigkeitsbeschwerde und bestätigte die verhängte Strafe des Bezirksgerichts.¹²⁰

Einzelpersonen hatten somit keinerlei Möglichkeit, ohne Geldstrafen, Haft oder gar den Verlust der ortspolizeilichen Erlaubnis zum Ausüben des Volkssänger-Gewerbes und somit des Broterwerbs befürchten zu müssen, ihre Vorträge im Kostüm vorzuführen. Aus dem Dilemma, einzig als Salonkomiker im Frack auftreten zu können und somit bestimmte Genres der Kleinbühnenunterhaltung wie Mimikerdarbietungen¹²¹, Charakterbilder¹²² oder Rollenvorträge¹²³ völlig unter den Tisch fallen zu lassen, gab es nur zwei Auswege: Der Besitzer der Spielstätte musste ein sogenanntes „Singspielhallenpatent“ erwerben, also eine Konzession, die Darbietungen im Kostüm ausdrücklich erlaubte,¹²⁴ oder man machte sich die Ausnahme im Kostümverbot zunutze, dass „die Vortragenden in ihrem wirklichen Nationalkostüm auftreten“¹²⁵ durften.

Die Erlaubnis, in Tracht (wobei nicht anzunehmen ist, dass überprüft wurde, ob jeder Bühnen-Dachauer auch wirklich in Dachau geboren wurde) aufzutreten, ohne dass eine Kostümkonzession für die Auftrittslokalität erworben werden musste, trug mit zur Beliebtheit von Spielstücken mit ländlicher Thematik und Rollenvorträgen als „Gscheerter“ oder dummer Bauer vom Land bei.

Die Singspielhalle Kil's Colosseum erhielt am 5. Oktober 1878 einen polizeilichen Erlaubnisschein für Singspielhallen und Café chantants, der „im Hinblicke auf Art. 32 des bayer. Polizei-Strafgesetzbuches vom 26. Dezember 1871 unter nachstehenden Bedingungen ertheilt“¹²⁶ wurde:

6) Das sogenannte Chansonetten-Kostüm selbst in der abgeschwächten Form des kurzen ausgeschnittenen Kleides mit kurzen Aermeln und mit Trikot ist verboten. Die Chansonetten und Coupletsängerinnen dürfen nur in langem Gesellschaftskleide auftreten. Nur das National-

¹¹⁹ Münchner Fremdenblatt vom Mai 1879, im Bestand des Stadtarchivs München, ZA Personen 476 Schwarz, Georg Volkssänger

¹²⁰ vgl. ebd.

¹²¹ H.W. Otto definiert in seinem Glossar zum Artistenlexikon von 1891: „Mimiker, ein Künstler, der mit Hilfe von Bärten und Perücken fremde Gesichter darstellt“. Otto, H.W.: Artisten-Lexikon. Biographische Notizen über berühmte Kunststreiter, Dompteure, Gymnastiker, Acrobaten, Clowns etc. aller Länder und Zeiten. Düsseldorf 1891, S.97

¹²² Die Darstellung sogenannter „Volkstypen“ oder „Charaktere“ war ein gängiges Spezialfach und auch unter Münchner Volkssängern verbreitet.

¹²³ Hierzu gehören z.B. die in München beliebten Darstellungen von Steinträgern, Mörtlweibern, Kleinkriminellen etc.

¹²⁴ Geis: Lebensbeschreibung, S. 24

¹²⁵ Deutscher Reichstag: Stenographische Berichte, S.1695

¹²⁶ SM Pol. Dir. 3810 Kil's Colosseum

Costüm von ächten National-Sängern ist von den Bestimmungen von Abs. 1 und 2 ausgenommen.¹²⁷

Selbst die Ortspolizei lässt mit der Einschränkung, dass die Auftretenden auch Folklore darbieten müssen, ein Erscheinen auf der Bühne in Trachten zu, selbst wenn diese den sonstigen Bedingungen für Bühnenbekleidung nicht entsprechen.

Das bayerische Innenministerium stellte am 8. März 1887 einen Antrag an Prinzregent Luitpold, Kostümierungserlaubnisse alleinig auf Singspielhallen zu beschränken, da diese leichter zu überwachen seien als andere Etablissements, also eine rein pragmatische Lösung, da der Besitz einer Singspielhallenkonzessionen ja lediglich für ein einziges Haus galt und ambulante Gesellschaften auch nur dann kostümiert auftreten durften, wenn diejenige Spielstätte dafür eine Erlaubnis besaß.¹²⁸ Ebenso ergingen jedoch gegenteilige Gesuche an den Prinzregenten: Am 5. Februar 1887 suchte Johann Kögel in einer Bittschrift um die Aufhebung des Kostümverbots an, da nicht jeder Volkssänger in konzessionierten Singspielhallen auftreten könne und somit die weniger etablierten Künstler weiter ins berufliche Abseits gedrängt würden.¹²⁹

Das Kostümverbot existierte nicht nur in Deutschland, sondern bereits früher in anderen europäischen Ländern. In Paris wurde es 1847 eingeführt und ab 1864 zum Schutz der Theater polizeilich überwacht, ebenso wie das Verbot, in café-concerts Lieder und Szenen aus Opern, Operetten oder Theaterstücken vorzutragen. Die Romanistin Eva Kimminich schreibt hierzu:

Nicht Gesetzesverstöße oder Unruhen waren es also, die die Aufmerksamkeit der Obrigkeiten erweckten, sonder der zwischen Theater und Café-concert einsetzende Konkurrenzkampf.¹³⁰

In Wien umfasste das Kostümverbot sogar die ganze Berufssparte der Volkssänger, so dass die bekannte Fiaker-Milli¹³¹ ihr Reitkostüm für Auftritte von der Polizei bewilligen lassen musste.¹³²

Da die Hoftheater bereits durch die Konkurrenz der Privattheater um ihre Einnahmen fürchten mussten, wurde von Seiten der Regierung scharf darauf geachtet, dass aus den Kleinbühnen kein weiterer unmittelbarer Wettbewerb erwuchs. Eva Kimminichs Befund für Frankreich kann für München ebenso gelten.

¹²⁷ ebd.

¹²⁸ Antrag des Innenministeriums an an Prinzregent Luitpold vom 8. März 1887, HSTAM, M.H. 62 75

¹²⁹ Gesuch des Joh. Kögel an den Prinzregenten vom 5. Februar 1887, ebd.

¹³⁰ Kimminich, S. 64.

¹³¹ Fiakermilli, recte Emilie Tureczek, * 30.06.1848 - † 13.05.1889, wurde als Wiener Volkssängerin so bekannt, dass Hugo von Hofmannsthal sie in seinem Opernlibretto zu Richard Strauss' Arabella als Figur verewigte.

¹³² Kos, Wolfgang und Christian Rapp: Alt-Wien. Die Stadt die niemals war. 316. Sonderausstellung des Wien Museums. Wien 2004, S. 486

3.5 Feuerpolizei

Theaterbrände waren bei den Behörden schon vor der Einführung der Gewerbefreiheit und der damit verbundenen Theaterblüte bekannt und gefürchtet. In München war 1817 ein Teil des Neubaus des Königlichen Hof- und Nationaltheaters abgebrannt, das gesamte Nationaltheater brannte während der Vorstellung der komischen Oper „Die beyden Flüchtlinge“ am 14. Januar 1823 bis auf die Grundmauern ab, da die Dekoration Feuer gefangen hatte und das vorhandene Löschwasser eingefroren war.

Am 28. Februar 1847 wurde ein Feuer im Karlsruher Hoftheater von den Durlacher Pompiers binnen 28 Minuten gelöscht und forderte deshalb „nur“ 63 Menschenleben, dieser Erfolg ließ andere Theaterstädte auch eine gut organisierte Brandbekämpfung wünschen. Zu den großen Theaterbränden des 19. Jahrhunderts zählen außerdem der Brand des Dresdner Hoftheaters am 21. Sept. 1869, des Landstädtischen Theaters in Graz am 28. März 1871, des Augsburger Stadttheaters am 22. März 1874 und des Theaters in Barmen am 25. Nov. 1875. Die Zahl der bekannten Theaterbrände belief sich in den Jahren von 1800 bis 1885 auf mehr als 500.¹³³

Nach 1869 erforderten das rasante Wachstum der Anzahl von Vergnügungsstätten neue Vorschriften und Sicherheitsvorkehrungen. Der Berliner Polizeipräsident von Madai erließ bereits am 10. Dezember 1873 eine interne Note, dass erst nach einer Verschärfung der baulichen Auflagen und Hygienevorschriften Spielstätten weiterhin als Theater anerkannt werden konnten.

Erst das Großfeuer im Wiener Ringtheater vom 8. Dezember 1881 löste jedoch breites Entsetzen und in der Folge eine rigide Durchsetzung der bereits bestehenden feuerpolizeilichen Vorschriften aus. Der Wiener Ringtheaterbrand war eine der größten Brandkatastrophen des 19. Jahrhunderts, bei der mindestens 384 Menschen ums Leben kamen. Bei einer Vorstellung von Jacques Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen“ kam es zu einer Gasexplosion, die zunächst die Bühne und schließlich auch den Zuschauerraum in Flammen setzte. Eine Notbeleuchtung funktionierte nicht, die Notausgänge öffneten sich nicht nach außen, dadurch blieben viele Zuschauer im Gebäude gefangen. Die große Zahl der Brände und durch sie umgekommenen Menschen tat der Theaterbegeisterung der Besucher jedoch keinen Abbruch. Innenminister von Puttkamer forderte am 17. Dezember 1881 in einem Rundschreiben an die königlichen Regierungspräsidenten, Regierungen und Landesteile, den Erlaß vom 18. November 1881 nun mit Nachdruck umzusetzen, dazu

¹³³ Vgl.: Lemma „Theaterbrände“ in: Brockhaus' Konversationslexikon, Leipzig u.a. 14. Auflage, 1894-1896, S. 753

sollten auch Spezialkommissionen zur Kontrolle ihrer Einhaltung in den Theatern entsendet werden.¹³⁴

Auch in München erwachte das Bewusstsein für die Gefährdung von Menschenleben durch Brände in Unterhaltungsetablissemments. Der in der Feuerwache „jourhabende“¹³⁵ Bedienstete war dazu verpflichtet, gesonderte Meldung machen, wenn ein Feuer in einem Theater ausbrechen sollte. Für das Hof-, Residenz- und Gärtnerplatztheater gab es jeweils eigene detaillierte Verordnungen und Vorgehensanweisungen, sowie noch einmal gesonderte Vorschriften eigens für die Salvatorsaison.¹³⁶

Die Feuerdienstordnung der königlichen Polizei-Direktion München von 1898 sieht für Unterhaltungsbetriebe eine eigene Vorgehensweise vor:

E. Brände in anderen Vergnügungsetablissemments während der Vorstellungszeit.

§ 47. Die in dem Vergnügungsetablissemment dienstlich oder außerdienstlich anwesenden Schutzmänner haben sich sofort an die Ausgänge und eventuell in die Garderoben zu begeben, eine Stauung des Publikums an den Ausgängen zu verhindern und die Abgabe von Garderobestücken einzustellen.

Außerhalb des Etablissemments ist durch den zunächst eintreffenden Polizeibeamten in erster Linie für Freihaltung der Ausgänge und für Absperrung der Straßen Sorge zu tragen und auf rechtzeitige Beorderung der je nach der Ausdehnung des Brandes und der Größe der Gefahr nothwendigen Schutzmannschaft und eventuell der Sesselträger und freiwilligen Sanitätskolonne bzw. Rettungsgesellschaft Bedacht zu nehmen.¹³⁷

Nach dem Pariser Basarbrand vom 4. März 1897 wurden in München die feuerpolizeilichen Vorschriften für Häuser mit Publikumsverkehr verschärft. Im Oberpollinger mußten zur Freihaltung von Fluchtwegen zehn Tische, an denen vorher bis zu 80 Gäste Platz gefunden hatten, entfernt werden, was Umsatz und Einkommen sowohl der Gastronomie als auch der auftretenden Künstler erheblich schmälerte – davor konnte vor bis zu 300 Personen gespielt werden, nun lediglich vor 220.¹³⁸

Jakob Geis äußerte sich in seinen Lebenserinnerungen zur Verschärfung der feuerpolizeilichen Vorschriften als Einschränkung seiner Produktionsmöglichkeiten ebenso wie zum Kostümverbot, jedoch viel ausführlicher:

Leider hatte ich die Rechnung ohne den 4. März gemacht, denn dieser Tag brachte das größte Unglück, nämlich den Basarbrand in Paris. Das war ein Schlag, der dem Boden des Fasses seine Widerstandsfähigkeit entzog! Die Kuh war in Paris aus dem Stall, also suchte man bei uns allerorts die Türe zu schließen. Ich will mich nicht dagegen auf den Ellenbogen

¹³⁴ vgl. Puttkamer, Robert Viktor von: Cirkular an die kgl. Regierungspräsidenten, kgl. Regierungen und Landrosteien, die Maßregeln zur Verhütung von Feuersgefahr in Theatern betreffend, BLHA

¹³⁵ jourhabend = diensthabend

¹³⁶ SM Pol. Dir. 4572 Feuerschutz

¹³⁷ o.a.A. Feuerdienstordnung der k. Polizei-Direktion München. München 1898, S. 27. SM Pol. Dir. 4572 Feuerschutz

¹³⁸ Geis: Lebensbeschreibung, S. 26 f.

stützen, dass zum Wohl der Bevölkerung alles geschah, um einem derartigen Schreckensereignis vorzubeugen, indem man an allen Orte, welche periodisch auf eine Menschenansammlung schliessen liessen, die strengsten An- und Verordnungen in Bezug auf Feuersgefahr oder sonstige Panik zum Gesetz erhob, obgleich ich nach wie vor noch behaupte, dass es dennoch nicht zu vermeiden sein wird, allen derartigen Katastrophen mit absoluter Sicherheit in's Auge sehen zu können. Wer will mir denn glauben machen, dass z.B. im Schauspielhaus, wenn es, wo Gott dafür sei, einmal brennen sollte, an eine Rettung der Anwesenden zu denken wäre! Der grössere Feind ist, wie es im Ringtheater in Wien der Fall war, nicht das Feuer, wohl aber der Rauch. [...]

Die allesnivellierenden Feuergefahrshintanhaltungsvorschriften wurden nun mit einem Kräfteaufwand betrieben und angeordnet, der den Vertretern alle Ehre machte. Die Besitzer der verschiedenen Etablissements, Kaufhäuser, Läden und sonstiger Räumlichkeiten wurden auf ihre Feuersicherheit geprüft, wobei manchmal ein etwas strenges Schauen und Auftreten der verschiedenen Befehlshaber nicht ganz zu vermeiden war. In unserm Zufluchtsort (Oberpollinger) mussten freie Gänge mit vorschriftsmässiger Breite geschaffen werden, was die Entfernung von 10 Tischen nach sich zog. An diesen Tischen saßen vordem 80 Personen. Den Kellnerinnen war die Sache anfangs nicht unangenehm, da die Bedienung eine leichtere war, als abends die Trinkgeldtasche auch leichter wurde, gab es doch verdrießliche Gesichter! Ob nun diese Gänge bei einer allenfallsigen Panik, zum bequemeren Entrinnen etwas genützt hätten, ist fraglich, wie das, auf welche Weise bei uns eine Panik entstehen hätte können. Weil aber Ben Akiba¹³⁹ überall schon dagewesen ist, so will ich nicht streiten, allein wir hatten für den verhältnismässig kleinen Raum nicht weniger als 11 Ausgänge, und so verteilt, dass die Nächstsitzenden sofort ihr werthes Ich hätten in Sicherheit bringen können. Meine Sicherheit dagegen war gefährdet und zeigte es sich dabei in meinen Geschäftsbüchern, dass an den Einnahmezahlen ein gieriges Feuer leckte, das durch keinen Not- oder anderen freigehaltenen Gang gefahrlos und unschädlich gemacht hätte werden können.¹⁴⁰

In den detaillierten Überwachungsakten für das Apollotheater finden sich immer wieder Anweisungen der Feuerpolizei an den Besitzer des Etablissements, wie der Gastraum zu gestalten ist, und es werden Höchstbesucherzahlen festgelegt. Am 25. August 1900 ergeht ein anonymer Brief an die Feuerpolizei der königlichen Polizeidirektion mit dem „Betreff: Zustände in Bezug auf Feuersgefahr und Sicherheit im ‚Etablissement Apollotheater‘“. Der Absender beschwert sich, dass gerade zur Fremdensaison das Lokal oft überfüllt sei, jeder Platz ausgenutzt werde und die Notausgänge versperrt seien.¹⁴¹ Daraufhin ergeht am 15. September desselben Jahres die Verfügung an das Theater, dass ab sofort nur mehr 250 Besucher auf der Galerie, 350 in den Saalräumen und weitere 40 in der zusätzlich vorhandene künstliche Grotte anwesend sein dürfen. Die Entfernung von etlichen Tischreihen und Stühlen wird angeordnet, um Durchgänge zu schaffen. Der Notausgang darf nicht mehr mit einer Kette verschlossen werden. Bei „Nichterfüllung derselben [würde] die Abstellung einer Feuerwehr und eine weitere Verringerung der Besucherzahl in Erwägung gezogen“. ¹⁴² In den folgenden Jahren wird von den Überwachungsbeamten immer wieder geprüft und protokolliert, ob die feuerpolizeilichen Vorschriften eingehalten würden. Es findet sich des öfteren die Erwähnung „misslicher Garderobenverhältnisse“, die eine schnelle

¹³⁹ Geis spielt hier auf das Zitat „Alles schon dagewesen“ an, das dem jüdischen Gelehrten Ben Joseph Akiba in Karl Gutzkows Trauerspiel „Uriel Acosta“ (1847) in den Mund gelegt wird. Vgl. hierzu Gutzkow, Karl: Uriel Acosta im Projekt Gutenberg http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=1021&kapitel=1#gb_found

¹⁴⁰ Geis: Lebensbeschreibung, S. 26 ff.

¹⁴¹ SM Pol. Dir. 3813 Apollotheater

¹⁴² ebd.

Leerung des Lokals erschweren,¹⁴³ sowie Beanstandungen darüber, dass Besucher auch auf den Treppen stehen würden. 1917 werden gehäuft Beschwerden über Überfüllung laut, so dass am 19. November dieses Jahres eine Nachschau angeordnet wurde. Am 17. September 1916 war die Höchstbesucherzahl auf insgesamt 695 Personen angehoben worden.¹⁴⁴

Größere Unglücke in Singspielbetrieben Münchens durch ausbrechendes Feuer sind nicht aktenkundig, obwohl die baulichen Vorschriften weitaus weniger rigide waren als für Theater, die eine vom Zuschauerraum komplett getrennte Bühne mit Eisenvorhang sowie Treppen und Ausgänge aus ausschließlich unbrennbarem Material vorweisen mussten, um eine Konzession zu erhalten. Dies hängt vor allem damit zusammen, dass Theater zum einen mit aufwendiger Technik, Gaslichtbeleuchtung, bengalischem Feuer etc. arbeiten durften und deshalb die Brandgefahr deutlich höher war und besser eingedämmt werden musste, zum anderen wurden Volkssängerproduktionen vornehmlich nicht in eigens dafür erbauten Lokalitäten aufgeführt, sondern hauptsächlich in den Sälen von Wirtshäusern und Hotels.

Sonderfälle wie Kil's Colosseum wurden auch mit strengeren Auflagen belegt, da Direktor Kil hat noch eine Extrakonzession für theatralische Aufführungen besaß. In seinem Erlaubnisschein vom 7. Februar 1879 heißt es deshalb:

- 1) [...] Zwischen der Rampe der Schaubühne und der ersten Sitzreihe des Publikums parterre ist ein freier, durch eine stehende Schranke versperrter Raum von wenigstens 1,50 m Breite offen zu halten.
- 2) Ausgänge aus dem Zuschauerraum müssen in genügender Anzahl vorhanden und die betreffenden Thüren zweiflügelig sein; alle Thüren haben sich nach außen aufzuschlagen. Keine Thüre darf von der Kassenöffnung an bis zu vollständigen Entfernung aller Zuschauer versperrt oder verriegelt werden.
- 3) Alle für den Betrieb des Schauspielgewerbes verwendeten Treppen sind aus unverbrennlichem Material nach Vorschrift des §31 der Münchner Bauordnung vom 2. Oktober 1863 herzustellen.¹⁴⁵

Konzessionserweiterungen wurden allerdings auch aus feuerpolizeilichen Erwägungen abgelehnt, wenn die Räume oder Ausstattung der Etablissements unzureichend waren. So wurde 1927 ein Gesuch Hans Burks vom Apollotheater abgelehnt: Theateraufführungen wurden „aus feuerpol. Gründen nicht gestattet“. Die Räume wurden „lediglich für Volkssängerdarbietungen und dergleichen freigegeben“.¹⁴⁶

¹⁴³ z.B. am 21. Januar 1912, ebd.

¹⁴⁴ ebd.

¹⁴⁵ SM Pol. Dir. 3810

¹⁴⁶ SM Pol. Dir 3813

3.6 Vorzensur

In Bayern wurde die Theaterzensur (und dies meint bis 1918 immer eine Vorzensur) 1781 nach einer Aufführung des patriotischen Ritterstücks „Otto von Wittelsbach“ von Josef Marius von Babo eingeführt.¹⁴⁷ Das Stück kam nur zweimal auf die Bühne, in der Folge wurde die Aufführung zunächst aller patriotischen Theaterstücke in Bayern verboten.¹⁴⁸

Veranstalter von Volkssängerunterhaltung waren verpflichtet, das geplante Programm zur Vorzensur bei der königlichen Polizeidirektion München einzureichen. Sowohl der Direktor der Singspielgesellschaft als auch der Betreiber der Spielstätte konnten ihre Konzession verlieren, wenn sie dieser Pflicht nicht pünktlich nachkamen. Das Gesuch um Genehmigung jeder einzelnen Vorstellung musste in zwei gleichlautenden Exemplaren der Polizei zur Verfügung gestellt werden. Eines der zwei Exemplare verblieb dort, auch um eine spätere Rechtfertigung des verantwortlichen Beamten oder eine Nachprüfung zu ermöglichen, das andere ging unterschrieben und mit allfälligen Änderungen oder Streichungen dem Unternehmer zu. Die erteilte Aufführungsbewilligung konnte jederzeit widerrufen werden. Ebenso war der bearbeitende Bedienstete an keinerlei zeitliche Pflichten zur Prüfung und Genehmigung oder Ablehnung eines Programms gebunden, obwohl dadurch Autoren, Unternehmern und Unterhaltungskünstlern aufgrund des häufigen Programmwechsels und der ständigen großen Nachfrage nach neuen Texten große Bedrängnis und auch finanzielle Nachteile erwachsen konnten.¹⁴⁹ Etliche zur Zensur eingereichte Programme oder Einzeltexte, die heute im Staatsarchiv München in den Überwachungsakten zu Unterhaltungsetablissemments erhalten sind, tragen Vermerke zur Dringlichkeit des Anliegens.

Der Jurist und Kriminologe Robert Heindl merkt außerdem zur Zensurpraxis um 1900 an:

Die Beamten, in deren Hand die Theaterzensur ruht, sind meist juristisch gebildete Verwaltungsbeamte. Das ist für die Literatur manchmal sehr traurig.¹⁵⁰

Der in München eigens zur Beratung über die Zulassung literarischer Texte gebildete Zensurbeirat, zu dem zeitweilig neben Ärzten und Lehrern auch die Schriftsteller Max Halbe, Michael Georg Conrad und Thomas Mann gehörten, befasste sich zur gesamten Zeit seines

¹⁴⁷ Heindl, Robert: Geschichte, Zweckmäßigkeit und rechtliche Grundlage der Theaterzensur. München 1907, S. 15

¹⁴⁸ Paradox mutet an, das der Autor des „Otto von Wittelsbach“ ein in Staatsdiensten stehender bürgerlicher Aufklärer war und in seiner Theaterzeitschrift „Der dramatische Censor“ 1782 selbst „eine aufgeklärte, im Staatssysteme wohl unterrichtete Censur“ verteidigte. Vgl. hierzu: Höyng, Peter: Die Geburt der Theaterzensur aus dem Geiste bürgerlicher Moral. Unwillkommene Thesen zur Theaterzensur im 18. Jahrhundert. In: Haefs, Wilhelm und York-Gothart Mix (Hrsg.): Zensur im Jahrhundert der Aufklärung: Geschichte, Theorie, Praxis. Göttingen 2003 (Das achtzehnte Jahrhundert – Supplementa 12) S. 106f.

¹⁴⁹ Heindl, S. 36f.

¹⁵⁰ ebd.

Bestehens von 1908 bis 1918 niemals mit Aufführungen von Varietés und Singspielhallen sowie kinematographischen Vorstellungen.¹⁵¹

Dennoch verweist eine undatierte Aktennotiz von vor 1905 darauf, dass Kleinbühnen nicht minder genau überwacht wurden:

Auch das kleine Theaterwesen (§33a R.G.O.), die Varietes, Tingeltangel, Singspielhallen, Cabarets; ferner die Volkssänger, Komiker und Rezipitoren (Art. 32 P.Str. G.B.) sind vermittels der Präventivzensur nach Möglichkeit in ordnungsgemäßen Bahnen zu halten, zumal da erfahrungsgemäß gerade auf diesem Weg die Kenntnis von Unsittlichkeiten und Unanständigkeiten aller Art in die breitesten Schichten der Bevölkerung getragen wird.¹⁵²

In Deutschland wurde vornehmlich nach dem Gesichtspunkt über Genehmigung oder Verbot von Texten entschieden, wie selbige der Meinung des Zensors nach voraussichtlich auf das Publikum wirken würde.¹⁵³ Ebenso wie Kostümverbot und Konzessionierungspraxis war die Zensur jedoch auch ein Mittel des Bestandsschutzes für die Hoftheater, wie der Germanist Itoda Soichiro anmerkt:

Es nimmt nicht wunder, dass der Zensurapparat sich in weiteren Feinheiten übe. Zwar wurde den Geschäftstheatern zugestanden, bestimmte Genres und Titel frei auf die Bühnen zu bringen: allerdings nur zu solchen Zeiten, in denen sie in keiner direkten Konkurrenz zu den Hoftheatern standen. In dieser Hinsicht wurde die Allmächtigkeit der Hoftheater behördlich sanktioniert.¹⁵⁴

Im Februar 1900 entbrannte ein heftiger Disput um den „Kunst- und Theaterparagrafen der sogenannten „lex Heinze“. Dieser Entwurf einer Gesetzesnovelle zum § 184a vom 2. Februar 1892 ging auf eine Berliner Gerichtsverhandlung gegen den Zuhälter Heinze und seine Ehefrau zurück, der Mordprozeß wurde mit Kuppelei und Prostitution in Zusammenhang gesetzt. Ein erster Entwurf, der die Prostitution kasernieren sollte, also öffentliche Bordelle einrichten wollte, fand keine Mehrheit, 1894 wurde die Vorlage ad acta gelegt, dann herrschte lange Ruhe. Der Historiker Robin Lenman kolportiert, dass die Lex Heinze seit 1893 so wenig Aufmerksamkeit fand, dass um 1900 viele Leute glaubten, Heinze sei ein Zentrumsolitiker.¹⁵⁵ Nach der dritten Lesung der lex Heinze am 15. März 1900 erhob sich jedoch weithin Protest gegen den weiten Begriff von Obszönität in der Vorlage in den so genannten „Kunst- und Theaterparagrafen“, der aus der Überzeugung generiert war, dass Obszönität eine der Hauptursachen für kriminelles und abweichendes Verhalten sei. Die „bayerische Klausel“ definierte, dass die Zurschaustellung von Bildern strafbar sei, die „ohne

¹⁵¹ Meyer, Michael: Theaterzensur in München 1900-1918. Geschichte und Entwicklung der polizeilichen Zensur und des Theaterzensurbeirates unter besonderer Berücksichtigung Frank Wedekinds. München 1982 (Neue Schriftenreihe des Stadtarchivs München 111), S. 109f.

¹⁵² ebd. S. 55, vgl. auch SM Pol. Dir. 4342 Zensurbeirat 1911-1912 II

¹⁵³ Heindl, S. 39

¹⁵⁴ Itoda, S.53

¹⁵⁵ vgl. Lenman, Robin: Die Kunst, die Macht und das Geld. Zur Kulturgeschichte des kaiserlichen Deutschland 1871-1918. Frankfurt u.a. 1994 (Edition Pandora 23), S. 38

unzüchtig zu sein, durch gröbliche Verletzung des Scham- und Sittlichkeitsgefühles Ärgernis zu geben geeignet sind.“¹⁵⁶ Der Theaterparagraph sollte Gefängnisstrafen für Personen legitimieren, die „öffentlich theatralische Vorstellungen, Singspiele, Gesangs- oder deklamatorische Vorträge, Schaustellungen von Personen oder ähnliche Aufführungen veranstalte[n] oder leite[n], welche durch gröbliche Verletzung des Scham- und Sittlichkeitsgefühls Ärgernis zu erregen geeignet sind“.

Am Lesungstag selbst wurde der Goethebund in München gegründet, am 25. März folgte eine weitere Gründung in Berlin. Im November 1900 fand in Weimar die erste zentrale Tagung unter der Leitung von Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach statt, die eine Petition gegen die Theaterzensur an den Reichstag hervorbrachte. Danach erlosch die Goethebundbewegung schnell, als Protestbewegung hatte sie ihre Grundlage mit dem Erreichen ihrer Ziele verloren.¹⁵⁷ In München gehörte auch der Volkssänger Jakob „Papa“ Geis zu den Gründungsmitgliedern des Goethebundes, die sich gegen die unzumutbare Einschränkung ihrer Arbeit wandten.

Auch wenn sich Jakob Geis mit dem Goethebund gegen die „lex Heinze“ und die Zensur aussprach, rechtfertigt dies nicht die Annahme, er sei ein Rebell gegen die Obrigkeit gewesen, der bürgerliche Freiheiten verteidigen wollte, wie es in Publikationen nach 1970, zum Beispiel bei Schneider und in den Begleitheften zu den „Raren Schellacks“, heißt. Naheliegender ist es, daß sein Berufsstand durch die Gesetzgebung und Zensur in seiner Ausübung so stark eingeschränkt wurde, daß Geis Handlungsbedarf sah. Im übrigen ist der Goethebund wohl kaum als eine umstürzlerische Bewegung gedacht gewesen, in seiner Satzung ist der Vereinszweck und sein Vorgehen so angegeben:

§ 1. Unter dem Namen „Goethebund zum Schutze freier Kunst und Wissenschaft“ ist mit dem Sitze in München ein Verein begründet worden, welcher den Zweck verfolgt, die Freiheit der Kunst und Wissenschaft im Deutschen Reich gegen Angriffe jeder Art zu schützen.

§ 2. Die Erreichung des Vereinszwecks soll durch alle gesetzlich zulässigen Mittel angestrebt werden, insbesondere durch öffentliche Bekämpfung der vorkommenden Angriffe auf die Freiheit der Kunst und Wissenschaft (in Volksversammlungen u.s.w.), durch Publikationen, durch Organisation von Rechtsschutz, durch Petitionen, durch Maßnahmen gegen gesetzgeberische, richterliche oder verwaltungsrechtliche Angriffe auf die Freiheit der Kunst und Wissenschaft, durch Anregung zur Gründung ähnlicher Vereine in anderen Städten u.s.w.¹⁵⁸

Auch die in den Polizeiakten und Zeitungsberichten erwähnten Mitglieder der Vereinigung dürften weniger für Rebellentum bekannt gewesen sein:

Wie bereits bekannt, hat Paul Heyse den Ehrenvorsitz übernommen. Im übrigen setzt sich der Vorstand zusammen aus den HH. Max Halbe, Dr. Georg Hirth, F.A. v. Kaulbach (koord. Vorsitzende), K. Holm, O. Falckenberg (Schriftführer) und Döscher (Kassierer). Unter den bisher dem Bunde beigetretenen Mitgliedern seien genannt die HH. Prof. v. Lenbach, der außerdem dem

¹⁵⁶ ebd., S. 42

¹⁵⁷ ebd., S. 49

¹⁵⁸ MNN vom 04. April 1900

künstlerischen Beirath des Goethe-Bundes angehört, Fritz v. Uhde, Lipps, Herm. v. Lingg u. s. w.
¹⁵⁹

Hier zeigt sich auch ein weiterer möglicher Grund für das Engagement Geis' gegen die Zensur: die beste Münchner Gesellschaft war in diesem Verein versammelt, Künstler und Wissenschaftler mit allerbestem Ansehen, so daß viel eher von einem geordneten Protest gegen die Beschränkung künstlerischer Ausdrucksformen die Rede sein kann als von einer prärevolutionären Bewegung.

Die Reichstagsdebatte vom 17. Mai hatte eine verwässerte Fassung des Entwurfs zum Ergebnis. Die Reichstagsmajorität aus Zentrum und Konservativen verzichtete auf den Theaterparagrafen, § 184a verbot nur noch den Verkauf von unanständigem Material an Jugendliche und 16 Jahren. Diese Fassung wurde am 22. Mai in allen Instanzen verabschiedet und am 25. Juni zum Gesetz.¹⁶⁰

Die Vorlage der lex Heinze war insofern eine Gefahr für Volkssängerproduktionen, da durchaus im Auge des Betrachters lag, was unzüchtig war und was nicht. Schwerere Verstöße gegen Sittlichkeitsauflagen wurden unter Umständen nachgeprüft, der zweite Zensor konnte zu einem gänzlich anderen Schluß kommen als der erste, was die Darstellung betraf. Die Nachüberwachung des beanstandeten Stücks „Hurra, sie ist da“ aus dem Apollotheater ergab beispielsweise:

Der Bericht des Kriminal-Kommissars Feil entspricht den Tatsachen, wenn auch die in Bild 3 geschilderte Beobachtung, dass Erika beide Beine auf den Waschtisch legt und dabei die unbedeckten Oberschenkel sehen lässt, nicht gemacht werden konnte. Es hängt dies zweifellos jeweils vom Wurf des Ueberrocks ab.¹⁶¹

Den weiteren Verlauf des Stücks hielt der zweite Beamte jedoch auch für anstößig:

Die übrigen Teile des auf derbe Erotik eingestellten Programms sind strafrechtlich nicht zu fassen. [...] Aber die Gesamtwirkung dieses grob erotischen Programms verstösst derart gegen Anstand und gute Sitten, dass schon mit Rücksicht auf die Zahlreich anwesende halbwüchsige Jugend ein Verbot dieser Revue angezeigt erscheint. Der Massenbesuch am gestrigen Montag beweist die Reklamekraft dieses Machwerks.¹⁶²

In der Folge wird das Stück überarbeitet und in den nächsten drei Wochen noch viermal überwacht, Beanstandungen seitens der Polizei gab es dann nicht mehr, jedoch machte der Zensor die nun sich in den Grenzen des Anstandes bewegende geänderte Fassung für den

¹⁵⁹ Münchner Allgemeine Zeitung vom 20. Juni 1900

¹⁶⁰ ebd., S. 49

¹⁶¹ SM Pol.Dir. 3813 Apollotheater

¹⁶² ebd.

weitaus schlechteren Besuch verantwortlich.¹⁶³ Wäre die lex Heinze mit dem Theaterparagrafen in Kraft getreten, hätten dem verantwortlichen Konzessionär Fritz May nicht nur wie geschehen, ein Verbot des Stücks und bei Nichtbeachtung der Auflagen eine Konzessionsentziehung gedroht, sondern eine Geld- oder gar Gefängnisstrafe bis zu einem Jahr.

Und obwohl die lex Heinze nie wirklich in Kraft getreten war, war sie doch zuweilen wirkmächtig: So schrieb die Boulevardzeitung Münchner Ratschkathl am 21. März 1900 unter der Überschrift „die lex Heinze“ über die Zensur eines alten und bekannten Couplets am Gärtnerplatztheater, nicht ohne sich über die Lächerlichkeit dieses Vorgehens der Polizei zu empören.¹⁶⁴

Die bestehenden Sanktionsmöglichkeiten durch die Polizeidirektion, Verbot von Stücken, Auftrittsverbote, Schließung von Spielstätten und Konzessionsentziehung waren für Singspieldirektoren hart genug, um sich stark eingeschränkt zu fühlen, ohne dass sie als verantwortliche Leiter von Bühnendarbietungen fürchten mussten, mit Gefängnisstrafen belegt zu werden, darüber hinaus war es keineswegs für jeden einfach zu eruieren, welche Aufführung dazu geeignet war, „durch gröbliche Verletzung des Scham- und Sittlichkeitsgefühls Ärgernis zu erregen“. Selbst angemeldete und von der Vorzensur nicht beanstandete Programmpunkte konnten nach einer erfolgten Überwachung untersagt werden, so dass auch hier für die Direktoren und Künstler keine Rechtssicherheit herrschte.

Trotz der Ablehnung der lex Heinze waren Zweideutigkeiten auch nach 1900 nicht gerne gesehen. Die Polizeidirektion ließ über den Verband der Volkssänger warnen:

Von Seiten der kgl. Polizei-Direktion wurde unsern Verband eine Mitteilung gebracht (und zwar einstweilen in gütiger Form) dass es sämtliche Humoristen in ihrem eigenen Interesse künftig unterlassen sollen schlüpfrige zweideutige Anekdoten, Solovorträge etc. nicht mehr zum öffentlichen Vortrag zu bringen. Wir finden auch das ganz am Platz, denn nur dann gelingt es uns, auch mit der kgl. Polizeibehörde auf gutem Fuß stehen zu kommen, was uns dann in jeder Hinsicht ein großer Vorteil ist. D.V.¹⁶⁵

Besonders riskant war die Aufführung nicht vorgelegter und genehmigter Darbietungen. Die Zensoren überwachten auch die Ankündigungen in Zeitschriften, um eventuellen ungenehmigten Aufführungen auf die Spur zu kommen. Ein Zensor bemerkte in den Münchner Neuesten Nachrichten vom 27. Juni 1889 eine Reklame für das nicht von der Zensur geprüfte Stück „Die Enthauptung“, woraufhin selbiges eiligst verboten und nicht aufgeführt wurde.¹⁶⁶

¹⁶³ ebd.

¹⁶⁴ Münchner Ratsch-Kathl XII/23, 21.3.1900, S. 1

¹⁶⁵ Der Volkssänger, 2, (1910) 9, S. 2f.

¹⁶⁶ SM Pol. Dir. 3808/1

In der für das Etablissement Tonhalle ausgestellten Kabaretkonzession wird noch einmal ausdrücklich darauf hingewiesen, dass vom genehmigten Programm nicht abgewichen werden durfte:

5. Die Unternehmer sind gehalten, nicht zugelassene Improvisationen oder Vorträge seitens der Darsteller durch ausdrückliche Anweisung derselben zu verhindern und werden für genaue Erfüllung dieser Verpflichtung der Kgl. Polizeidirektion gegenüber persönlich verantwortlich gemacht.

[...]

7. Bei Programmwechsel ist ein Exemplar des zur Ausgabe bezw. zum Anschlag an den Plakatafeln bestimmten Programms spätestens am Tage vor der ersten Aufführung vorzulegen.¹⁶⁷

Die überwachenden Polizisten erwähnen in ihren Protokollen auch jegliche Abweichung vom vorgelegten und genehmigten Programm und auch von den bei der Aufführung verteilten bzw. verkauften Programmzetteln.¹⁶⁸

Die Existenz der Vorzensur im Deutschen Reich war dem Publikum der Kleinbühnen ebenso bekannt wie den Ausführenden, so ist zu erklären, weshalb Jakob Geis eine Coupletstrophe zum Thema im Druck veröffentlichen ließ. Andere Künstler und Bühnen hatten ebenso mit der Zensur zu kämpfen wie er, so dass diese Klage nicht nur auf einem Münchner Podium Erfolg haben konnte:

Würde gern noch etwas singen
Und auch neue Strophen bringen,
Aber ach, wo nimmt man's her? –
Man thut sich schwer.
Auch giebt es ein höheres Wesen
Das, nachdem es hat gelesen
Einen Rotstift nimmt und streicht. -
Die thun sich leicht!¹⁶⁹

3.7 Lustbarkeitssteuer

1910 traf die Einführung der Lustbarkeitssteuer in Deutschland das zu dieser Zeit schon nicht mehr florierende Volkssängergewerbe hart. Auf jede verkaufte Eintrittskarte sollte in München je nach Eintrittspreis gestaffelt eine Gebühr erhoben werden, die der Veranstalter selbst eintreiben und dann an das Finanzamt abführen musste. Die so genannte Kartenstempelabgabe sollte zunächst bei Eintrittspreisen unter einer Mark fünf Pfennige

¹⁶⁷ SM Pol. Dir. 3805

¹⁶⁸ vgl. hierzu beispielsweise die Überwachungsakten des Apollotheaters, SM Pol. Dir. 3813

¹⁶⁹ Geis, Jakob und Paul Damas: Der thut sich leicht! Dietrich Leipzig o.a.J. (Münchener Originalcouplets von Papa Geis 15), Strophe 8

kosten, bis zwei Mark zehn Pfennige, zwischen zwei und drei Mark 15, zwischen 3 und 4 Mark 20 Pfennige und schließlich bei höheren Beträgen für jede weitere begonnene Mark um jeweils 10 Pfennig steigen.¹⁷⁰ Carl August Riesel, einer der produktivsten Autoren für die Verbandszeitschrift „Der Volks-Sänger“, problematisiert in seinem Bericht über die wegen der drohenden Einführung der Lustbarkeitssteuer stattgefundenen Protestversammlung vor allem die fehlende Karenzsumme, die bei den niedrigen Eintrittspreisen für Volkssängerveranstaltungen zur Anwendung kommen müsse:

[...] denn würde schon bei dem von Volkssängergesellschaften üblichen Eintrittspreis von 10-20 Pfg. eine solche Steuer von 5 Pfg. erhoben, so stünde unser Beruf ja vor dem völligen Ruin [...] nachdem wir ja schon im Sommer durch Entziehung der Wirtsgärten schwer zu leiden haben.¹⁷¹

Der Verband zur Wahrung der Interessen der Münchner Volkssänger bemühte sich, diese Bedrohung des Berufs abzuwenden und reichte sowohl „eine schriftliche Petition in Form eines Bittgesuch dem Magistrat durch den 1. Vorsitzenden persönlich übergeben und zugleich ein(en) Aufruf an die M.N.N.“¹⁷² ein. Dieses Vorgehen war auch von Erfolg gekrönt, den Veranstaltern wurde genehmigt,

an Sonntagen und Feiertagen einen Eintrittspreis von über 20 Pfg. und an hohen Feiertagen von über 30 Pfg an verlangen zu können, soweit natürlich kein Großbetrieb (wie Bierkeller und Großbrauerei) in Betracht kommt. Ebenso wurde die Bauschabgabe [sic!] bei Durchschnittslokalen auf 2 Mark festgesetzt.¹⁷³

Riesel konnte daraufhin in seinem Verbandsorgan feststellen: „München ist für uns Volkssänger, was Lustbarkeitssteuer anbelangt die mindest besteuerte Stadt von ganz Deutschland der Schweiz und Oesterreich.“¹⁷⁴

Trotz der vergünstigten Bedingungen in München gab es weitere Konflikte um die unliebsame Steuer. Auf einer für den 15. April 1910 anberaumten Direktorenversammlung des Verbands der Münchner Volkssänger, zu der auch sämtliche Singspieldirektoren und Konzertleiter erschienen waren (sofern sie Mitglieder des Verbandes waren, was aber in der Eigenwahrnehmung der Vereinigung alle ernstzunehmenden Direktoren auch sind), wurde der Entschluß der Restauratoren Schwoyer, Misl, Götze und Trost diskutiert, die 1 Mark der zu erhebenden Lustbarkeitssteuer pro Abend auf die Volkssängergesellschaften umlegen wollten, ohne Rücksicht auf die Tageseinnahmen der Gesellschaft. Immerhin handelte es

¹⁷⁰ C.A.R.: Bekämpfung der Lustbarkeitssteuer im Volkssängergewerbe (Auszug aus dem Protokoll der am 28. Februar stattgefundenen Protest-Vers.). In: Der Volks-Sänger. Organ der Münchner Volkssänger und verwandter Berufsgruppen, Jg. 2, No. 3, 1. März 1910, S. 1

¹⁷¹ ebd.

¹⁷² C.A.R.: Ein Sieg! In: Der Volks-Sänger. Organ der Münchner Volkssänger und verwandter Berufsgruppen, Jg. 2, No. 4, 1. April 1910, S. 1f.

¹⁷³ ebd., „Bauschabgabe“ meint hier Pauschalgebühr.

¹⁷⁴ ebd.

sich hier um die Hälfte der für Durchschnittslokale erhobenen Pauschalabgabe. Die Direktorenversammlung beschloss, dass keine Gesellschaft des Verbandes mehr bei Schwoyer spielen durfte. Außerdem solle kein Kollege Verträge unter Verbandstarif abschließen, dies bedeutete eine Mindestvergütung von zehn Mark pro „Concert“.¹⁷⁵ Die Beteiligung an der Lustbarkeitssteuer hätte also Einbußen von zehn Prozent des Mindesteinkommens pro Auftritt bedeutet.

Die Volkssänger waren aufgrund der Stärke ihres Verbandes und vor allem auch der einleuchtenden Argumentation mit den niedrigen Eintrittspreisen bei der Ansetzung der Lustbarkeitssteuer begünstigt worden, für andere Darbietungen konnte die Höhe der Steuer bis zu 40% der gesamten Bruttoeinnahmen betragen. Andere Schaustellungen bemühten sich deshalb z.B. um einen wissenschaftlichen oder volkspädagogischen Anstrich, um Ermäßigungen zu erhalten.¹⁷⁶

Die Erfolge des Münchner Volkssängerverbandes waren sehr beschränkt, denn in den weiteren Jahren wurde die Lustbarkeitssteuer nicht etwa wieder abgeschafft oder eingeschränkt, sondern immer weiter ausgeweitet und erhöht, wie Peter Jelavich bemerkt:

Municipalities had the right to impose a surcharge on tickets to variety shows, cabarets, circusses, and other 'inartistic' and 'noneducational' shows, including cinemas. These fees were held to reasonable levels up to 1914, but with the economic difficulties of the war and the postwar inflation, municipalities continuously upped the charges. By the mid-1920s, some communities were collecting 50 percent off box-office receipts: in other words, the entertainment tax doubled the price of the tickets. The Reichstag capped the tax at 15 percent in the fall of 1926.¹⁷⁷

¹⁷⁵ O.a.A.: Auszug aus den Versammlungs-Protokollen. In: Der Volkssänger. Jg. 2, No. 5, 8. Mai 1910, S. 1

¹⁷⁶ Veranstalter von Völkerschauen kooperierten z.B. gerne mit anthropologischen Institutionen. Die „Münchner Anthropologische Gesellschaft“ bezeugte für Hagenbecks „Feuerländer“-Ausstellung, dass diese wissenschaftliches und öffentliches Interesse befriedige. So umging Hagenbeck die Lustbarkeitssteuer und den Erwerb eines Wandergewerbescheins für München. Vgl. hierzu Dreesbach, Anne: Gezähmte Wilde: Die Zurschaustellung „exotischer“ Menschen in Deutschland 1870-1940. Frankfurt u.a. 2005, S. 285f.

¹⁷⁷ Jelavich, Peter: Berlin Alexanderplatz. Radio, Film and the Death of Weimar Culture. Berkeley u.a. 2007 (Weimar and now: German Cultural Criticism 37)

4. Volkssängerbiographien

Die Zugangswege zur Laufbahn als Volkssänger waren nicht beliebig, die Voraussetzungen für eine große Anzahl Personen, den Beruf ergreifen zu können, wurden nicht nur durch die Gewerbefreiheit konstituiert.

Robin Lenman führt als Motivation, den erlernten Beruf zu verlassen, neben einer beträchtlichen Inflation zwischen 1870 und 1914 in München, einer zusätzlichen großen Preissteigerung um 1907 und 1908 und dem stagnierenden Jahresverdienst eines Facharbeiters zwischen 1200 und 2200 Mark¹⁷⁸ auch die Existenz eines „Literatenproletariats“ zur Mitte des 19. Jahrhunderts an. Die Universitäten verzeichneten hohe Einschreibungsziffern, „Musik und Theater wurden von Arbeitskräften überschwemmt“.

¹⁷⁹ Ebenso erfuhren die Kleinbühnen Zulauf aus anderen Gewerben.

4.1 Beruflicher und sozialer Hintergrund

Ein großer Teil der Münchner Volkssänger stammt aus kleinbürgerlichen Milieus, viele lernten als Jugendliche Handwerksberufe und übten ihre Bühnentätigkeit zunächst nebenberuflich aus.

So waren z.B. Karl Lindermeier¹⁸⁰ Simon Maierhofer¹⁸¹ und Karl Valentin Schreiner, die Brüder Adolf¹⁸² und Oskar Schubert¹⁸³ Schuster, Franz Holzapfel Schlosser,¹⁸⁴ Franz Haibl¹⁸⁵ und Adam Ampferl¹⁸⁶ Elektriker, Ludwig Manetstötter Maschinenbauer¹⁸⁷ und Andreas Maierhofer Bürstenmacher¹⁸⁸. Auffallend viele Münchner Komiker stammen aus dem Druckgewerbe, wie die Schriftsetzer Christian Seidenbusch¹⁸⁹, Alois Sailer¹⁹⁰, Max

¹⁷⁸ Lenman, Robin: Die Kunst, die Macht und das Geld. Zur Kulturgeschichte des kaiserlichen Deutschland 1871-1918. Frankfurt u.a. 1994 (Edition Pandora 23), S. 129

¹⁷⁹ ebd., S. 135

¹⁸⁰ undatiertes Zeitungsausschnitt aus der „Altbayerischen Heimatpost“, StAM ZA Personen 298/24 Lindermeier Karl

¹⁸¹ Ausfüllbogen „Münchner Volkssänger“, Simon Maierhofer, StAM NL Valentiniana 4

¹⁸² Ausfüllbogen „Münchner Volkssänger“, Adolf Schubert, StAM NL Valentiniana 4

¹⁸³ Ausfüllbogen „Münchner Volkssänger“, Oskar Schubert, StAM NL Valentiniana 4

¹⁸⁴ Höfler, Annemarie: Infanterist – Prokurist – Humorist. Der Lebensweg eines MVS / Heute 80. Geburtstag Franz Holzapfels in: SZ 75 vom 28.3.1958

¹⁸⁵ M.A.AZ 217 vom 19.9.1918, StAM ZA Personen 177/12 Haibl, Franz Volkssänger

¹⁸⁶ Ausfüllbogen „Münchner Volkssänger“, Adam Ampferl, StAM NL Valentiniana 4 Ausfüllbogen „Münchner Volkssänger“

¹⁸⁷ Ausfüllbogen „Münchner Volkssänger“, Ludwig Manetstötter, StAM NL Valentiniana 4

¹⁸⁸ Ausfüllbogen „Münchner Volkssänger“, Andreas Maierhofer, StAM NL Valentiniana 4

¹⁸⁹ Neues Münchener Tagblatt 76 vom 18.3.1898, StAM ZA Personen 483 Seidenbusch, Christian Komiker

¹⁹⁰ AZ 243 vom 21.20.52

Neumayer¹⁹¹ und Oskar Schnell¹⁹², die Buchdrucker Franklin Stuart (recte Michael Hofstetter)¹⁹³ und Weiß Ferdl¹⁹⁴, der Buchbinder Max Lampl¹⁹⁵, der Steindrucker Georg Neumüller (recte Lindmüller)¹⁹⁶ und der Chemigraph August Junker¹⁹⁷.

Kunstgewerbliche Ausbildungen besaßen Andreas Welsch als Rouleauxmaler,¹⁹⁸ Hans Appel (recte Johann Nepomuk Appel) als Ziseleur,¹⁹⁹ Max Hermann (recte Männer) als Photograph²⁰⁰ Constantin Stanzl (recte Konstantin Pfrang) als Vergolder²⁰¹ und Ludwig Antony (recte Ayrenschmalz) als Dekorationsmaler²⁰². Aus dem kaufmännischen Gewerbe kamen die Musikalienhändler Max Koch²⁰³, Alois Hönle,²⁰⁴ und die Verkäuferin Lisl Karlstadt (recte Elisabeth Wellano).

Diese Herkunft vor allem aus dem Handwerkermilieu und die hohe Zahl der nebenberuflichen Künstler waren auch dem Berufsverband der Münchner Volkssänger bekannt und wurden kontrovers diskutiert. Diese Debatte zeigt, dass der Terminus „Volkssänger“ keineswegs unbestritten als Qualitätssiegel für Sänger aus dem Volk gebraucht wurde, sondern in mancher Augen Sänger für das Volk meinte. Als der Berufsstand zunehmend unter Druck geriet, wurden Stimmen laut, dass gelernte Handwerker statt auf der Bühne mit Künstlern zu konkurrieren, doch besser ihren alten Beruf ausüben sollten. Dem wurde sogleich heftig widersprochen:

Ferner liest er Auftreten erstklassiger Kunstkräfte, so muss er meinen, wir haben wirklich lauter Künstler. Es ist aber nicht so, wir sind nur Volkssänger, das wird wohl jeder einsehen. [...] aber nur der letzte Zeitungsartikel, betreff: Berufs- und Nichtberufskollegen, das ist schon das höchste [...] Wer hat überhaupt das Recht dazu sich breitzumachen? [...] Viele haben ja trotzdem leider auch einen Neben-Beruf. Was heisst denn überhaupt Beruf. Ich getraue mir fast keinen zu finden der nur den Volkssänger-Beruf gelernt hat. Wir haben Schuster, Schneider, Maler, Bader, Schlosser, Tapezierer, Maurer u.s.w. und diese können heute die besten Kräfte sein.²⁰⁵

¹⁹¹ Ausfüllbogen „Münchner Volkssänger“, Max Neumayer, StAM NL Valentiniana 4

¹⁹² Ausfüllbogen „Münchner Volkssänger“, Oskar Schnell, StAM NL Valentiniana 4

¹⁹³ Ausfüllbogen „Münchner Volkssänger“, Franklin Stuart, StAM NL Valentiniana 4

¹⁹⁴ vgl. Sünwoldt, Sabine: Weiß Ferdl. Eine weiß-blaue Karriere. München 1983

¹⁹⁵ Ausfüllbogen „Münchner Volkssänger“, Max Lampl, StAM NL Valentiniana 4

¹⁹⁶ Ausfüllbogen „Münchner Volkssänger“, Georg Neumüller, StAM NL Valentiniana 4

¹⁹⁷ Ausfüllbogen „Münchner Volkssänger“, August Junker, StAM NL Valentiniana 4

¹⁹⁸ vgl. Festschrift zur Erinnerung an das 40jähr. Bühnenjubiläum und das 60. Geburts- und Namens-Fest des Herrn Andreas Welsch. Director des Apollo-Theaters. München 1902, StAM NL Valentiniana 4

¹⁹⁹ Ausfüllbogen „Münchner Volkssänger“, Hans Appel, StAM NL Valentiniana 4

²⁰⁰ H.R.: Des Humoristen Ende. In: MNN 331, 21.8.1919

²⁰¹ Ausfüllbogen „Münchner Volkssänger“, C. Stanzl, StAM 563/7 Volkssänger 7 Manuskripte

²⁰² Altbayerische Heimatpost 41 vom 9.10.1966, StAM ZA Personen 10/44 Antony (Ayrenschmalz), Ludwig

²⁰³ Ausfüllbogen „Münchner Volkssänger“, Max Koch, StAM NL Valentiniana 4

²⁰⁴ Ausfüllbogen „Münchner Volkssänger“, Alois Hönle, StAM NL Valentiniana 4

²⁰⁵ J. Sch.: Zur Opposition. In: Der Volkssänger 3 (1911) 10, S. 2f.

Ludwig Schneider deutet diese überwiegende Herkunft aus dem Handwerkermilieu als Anlage für einen begrenzten Horizont, sowohl künstlerisch als auch gesellschaftlich und intellektuell:

Verfolgt man den Werdegang der Volkssänger, so zeigt es sich, dass fast alle als Gelegenheitsunterhalter, also als Amateure begonnen hatten [...] In ihrem Hauptberuf sind sie meist Handwerker [... was den] amateurhaften Charakter dieser Unterhaltungstätigkeit deutlich macht.²⁰⁶

Die gesellschaftliche Herkunft aus den unteren Volksschichten, dem Kleinbürgertum, gibt dem Volkssänger auch ein entsprechendes Selbstverständnis. [Zitat Sailer Jugend 22:] „Er ist ein wahrhaft Erdgebundener, einer, der mit seiner Heimat, oft sogar mit seinem Stadtviertel naturgemäß so verwachsen ist, dass er nur dort zu echter Entfaltung gelangt“. [...] Dieser enge gesellschaftliche Kontakt mit dem Milieu der unteren Volksschichten prägt das Selbstverständnis der Volkssänger. Mit dem Überbrettelum Schwabinger Intellektueller und Künstler wollte man nichts zu tun haben.²⁰⁷

Auch gegen das etablierte Theater der Oberschicht grenzt man sich ab.²⁰⁸

Schneider verkennt die grundsätzliche Durchlässigkeit des Künstlergewerbes und die Mobilität der Protagonisten. Volkssänger konnten nicht nur in Singspielhallen auftreten, sondern waren auch als Solokünstler in Varietés gefragt, traten in Gastrollen in Operetten auf, waren zum Teil vor der Komikerkarriere Theaterschauspieler gewesen. Aber auch andersherum funktionierte die Durchlässigkeit: in Singspielhallen wurden Opernparodien gegeben, Zwischenmusiken kamen oft aus dem klassischen Repertoire und das Publikum bestand keineswegs nur aus Unter- und Mittelschichtsvertretern, so dass von einer generellen Abgrenzung gegenüber Oberschicht oder Kabarett oder gar „Erdgebundenheit“ nicht die Rede sein kann.

Der Schriftsteller Eberhard Buchner bestätigt in seiner Milieuschilderung von Variété und Tingeltangel in Berlin die Befunde auch für die deutsche Hauptstadt:

Wie ich weiter höre stammt bei weitem die größte Zahl der Komiker aus Handwerkerkreisen. ‚Studierte Leute‘ meint der Direktor etwas selbstbewusst im Hinblick auf die eigene Vergangenheit, ‚gehen lieber zum richtigen Theater:‘ Und ich wiederhole meine Frage nach den Gründen des Übertritts in den neuen Beruf. ‚Ja, wer das sagen könnte, das Theater blendet, lockt an, so ein romantischer Schimmer, in dem es für den Draußenstehenden ruht! Bei vielen mag es auch nur Abenteuerlust sein und die Sucht nach Abwechslung. Andere wieder glauben, dass sie am Variété mehr als bisher verdienen werden. Naja, Reutter bekommt monatlich seine 8000 Mark, und schließlich denkt sich jeder so ganz im geheimen, es könnte ihm doch auch mal glücken, er könnt‘ auch ein Reutter werden. Natürlich glückt’s ihnen nicht, nur die wenigsten kommen wirklich in bessere Verhältnisse.²⁰⁹

²⁰⁶ Schneider, S. 95

²⁰⁷ ebd., S. 96f. Schneider wendet in einer Fußnote jedoch ein, dass es Ausnahmen wie Josef Schäffer gab, der auch bei den 11 Scharfrichtern spielte.

²⁰⁸ ebd., S. 97

²⁰⁹ Buchner, Eberhard: Variété und Tingeltangel in Berlin. Berlin u.a. [1907]⁵ (Großstadt-Dokumente 22), S. 71 ff.

Ebenso wird hier die Aussicht auf einen hohen Verdienst als Motivation für den Wechsel zum Künstlerberuf angeführt.

Einige „studierte Leute“ waren aber auch in München auf dem Brettl zu finden. Jakob Geis und Joseph Schäffer brachen ein Theologiestudium ab, und auch Schauspieler wie Hans Bonno-Heigl²¹⁰, Carl Helmstädt²¹¹, Josef Bertoli²¹² und Karl Maxstadt wechselten von Volks- oder Tourneetheatern zur Volkssängerei. Außerdem gab es Grenzgänger zwischen Volkssängerei und (Volks-)Theater wie Konrad Dreher, Xaver Terofal und Weiß Ferdl.

Für Paris macht Eva Kimminich eine ähnliche Beobachtung, so dass behauptet werden kann, dass in München im Vergleich zu anderen europäischen Unterhaltungszentren sehr ähnliche Bedingungen herrschten:

Auffallend ist, dass viele der Autoren handwerkliche Berufe erlernt hatten oder ihren Lebensunterhalt kurzfristig in einem Angestelltenverhältnis oder als Beamte verdienten.

Zur sozialen Herkunft ist festzustellen, dass zwar alle Schichten vertreten waren [...] Dominierend jedoch sind die selbständigen, meist handwerklichen Berufe der mittleren Bourgeoisie, wie Händler, Müller, Schmied oder Tapezierer.²¹³

Und auch in der für München so wichtigen „Vergleichsmetropole“ Wien erscheint das Bild ähnlich, wie Eva-Maria Hois und Ernst Weber beschreiben:

Das Programm hatte verschiedene Nummern, die Interpreten – Frauen durften erst ab 1871 auftreten – waren oft verkleidet und brachten Lieder und Sketche zum Vortrag. Die Sänger waren häufig Handwerker und Gewerbetreibende, die durch Arbeitslosigkeit und Verarmung gezwungen wurden, sich ein neues Betätigungsfeld zu suchen. Das Publikum entstammte zum Großteil dem Klein- und Mittelbürgertum, teilweise aber ebenso dem Großbürgertum und dem Adel.²¹⁴

Insgesamt steht München hier also in einer Reihe mit anderen europäischen Städten, die für einen prosperierenden Unterhaltungsmarkt künstlerische Kräfte hervorbrachten und ausbildeten.

²¹⁰ Münchener Zeitung 25 vom 26.1.1932, StAM ZA Personen 47/39 Bonno-Heigl, Hans Humorist

²¹¹ Helmstädt, Carl: 70 Jahre aus meinem Leben. 1834-1904. München 1904, StAM NL Valentiniana 7

²¹² Josef Bertoli: Mein Lebenslauf (1924), StAM, NL Valentiniana 7, Varia VS

²¹³ Kimminich, S. 82

²¹⁴ Hois, Eva-Maria und Ernst Weber: „... doch die Zeiten sind dahin!“ Alt-Wien im Wienerlied. In: Kos, Wolfgang und Christian Rapp: Alt-Wien. Die Stadt die niemals war. 316. Sonderausstellung des Wien Museums. Wien 2004, S. 134

4.2 Ausbildungswege

Volkssänger wurde man nicht über Nacht, auch wenn einige Berichte die „Entdeckung“ durch einen etablierten Künstler oder den allerersten erfolgreichen Auftritt als Anfang einer Erfolgsgeschichte schildern. Die Zugänge waren vielfältig, jedoch in hohem Maße von den Möglichkeiten bestimmt, die die soziale Herkunft vorgab. Der Besuch einer Schule oder der Abschluß eines Lehrvertrags setzte zumindest das Einverständnis der Eltern, dies zu finanzieren, voraus. Selbst erklärte „Naturtalente“ brachten eine gewisse Laufbahn als Anfänger hinter sich, bis sie sich als Berufskomiker auf eigene Füße stellten. Im folgenden werden verschiedene Wege zum Volkssängerberuf beschrieben, die von Münchner Künstlern beschrritten werden konnten und auch beschrritten wurden.

4.2.1 Als Anfänger bei einer Singspielgesellschaft

Häufig wird in Lebenserinnerungen beschrieben, dass junge Nachwuchskünstler über Zeitungsinserate Anschluss an eine Gesellschaft fanden, wie es beispielsweise bei Weiß Ferdl der Fall war:

Da fiel mir eines Tages ein Inserat in die Augen: „Sänger, Anfänger, gesucht. E. Karl, Singspieldirektor.“ [...] Ich musste vorsingen, ich glaube, es war das Lied: „Woast du, Muatterl, was mir tramt hat?“ Ich habe mit solcher Hingabe gesungen, dass ich sofort vor den Augen der Frau Direktor [...] Gefallen fand.²¹⁵

Aber auch Direktoren reagierten ihrerseits auf Inserate:

Damals hab ich annonciert: Junger Bursch möchte als Anfänger zu Volkssängertruppe. Net ganz sechzehn war ich damals. Ich hab viel Zuschriften kriegt von die ambulanten Gesellschaften (das waren die, die alle Tag in einer andern Gaststätte g'spielt ham), und da hat mir auch der Georg Rückert g'schrieb'n. Der war damals Direktor vo ‚Die fidelen Münchner‘. „Krieg'n tust nix“ hat er g'sagt. Das war mir scho recht. Ich hab ja was lernen wollen.²¹⁶

Die ‚Anfänger‘ wurden sofort auf der Bühne und im Produktionsablauf eingesetzt, zwar waren Solonummern den regulären Kräften vorbehalten, doch in Szenen und Einaktern konnten sie in kleinen Rollen üben. Weiß Ferdl beklagt sich, dass er trotz seines guten Eindrucks bei den Direktoren zunächst als Mädchen für alles und auch als „Sündenbock“ herhalten musste.²¹⁷

²¹⁵ Weiß Ferdl: Weiß Ferdl erzählt sein Leben. Die nachgelassene Selbstbiographie des unvergessenen bayerischen Humoristen. München 1951, S. 26f.

²¹⁶ StAM ZA Personen 201/61 Herrmann Toni (Thomas) Volkssänger

²¹⁷ Weiß: Weiß Ferdl erzählt, S. 28

4.2.2 Artisten- und Varietéschulen, Lehrverhältnisse

Ein anderer Weg zur Bühne bestand durch die Möglichkeit einer Ausbildung an einer Artistenschule oder im Lehrverhältnis zu einem Singspieldirektor. Auskunft über die Rahmenbedingungen eines solchen Lehrverhältnisses gibt ein Ausbildungsvertrag zwischen dem Direktor Jean Priver und dem 16jährigen Lehrmädchen Antonie Eisenmann aus den Überwachungsakten des Etablissements Monachia:

§1. Herr Direktor Jean Priver nimmt Antonie Eisenmann als Lehrfräulein zur Ausbildung für die Bühne in Gesang und Tanz und verpflichtet sich, dieselbe zu einer tüchtigen Artistin heranzubilden zu guten Sitten anzuhalten und nach Kräften vor Lastern und Ausschweifungen zu bewahren. Die Ausbildung wird durch den Lehrherrn selbst oder durch dessen fachkundigen Stellvertreter erfolgen.

§2. Die Lehrzeit beträgt 2½ Jahre, sie beginnt im Hause des Lehrherrn am 16. Juni 1904 und endet am 30. Dezember 1906.

§3. Herr Direktor Jean Priver gewährt dem Lehrfräulein Antonie Eisenmann während der Lehrzeit vollständig freie Beköstigung und Wohnung, wie ein Monatliches Taschengeld [...] sowie vollständig freie Theaterkostüme, freie Reisen und 25 Kilo Freigepäck per Frachtgut. Weisse Schuhe, wie Trikots, Privatgarderobe und Wäsche hat sich das Lehrfräulein selbst zu stellen. Falls Herr Direktor Jean Priver sämtlichen Lehrdamen ein Paradekleid zur Representation zur Verfügung stellt, ist dasselbe zu benutzen, wie in sauberem Zustande zu erhalten.

§4. Alle Lehrfräulein haben in einer gemeinsamen Wohnung zu wohnen, Spaziergang sind nur gemeinsam zu machen, haben während der Lehrzeit in privater, wie geschäftlicher Beziehung Herrn Direktor Priver wie dessen Stellvertreter Folge zu leisten und übergeben die Eltern [...], da das Lehrfräulein minderjährig ist, Herrn Jean Priver, während der Lehrzeit Vormundschaftsrechte.

[...]

§6. Das Lehrfräulein verpflichtet sich, alle Obliegenheiten, welche ihr der Vertrag und das Lehrverhältnis überhaupt auferlegen, zu erfüllen, sowie alle berechtigten Anforderungen, die der Lehrherr oder dessen Stellvertretung an sie stellen, nachzukommen. Das Lehrfräulein unterwirft sich auch den Bestimmungen der Hausgesetze eines jeden Theaters in welchem das Ensemble engagiert, ist ferner zu Folgsamkeit und Treue, zu Fleiss und anständigem Betragen verpflichtet. Alle Mitglieder haben sich ebenfalls gegenseitig mit Achtung zu begegnen, es ist denselben untersagt, sich mit „Du“ anzureden, Bekanntschaften mit Artisten anzuknüpfen, wie mit denselben in den Coulissen zu plaudern und Zigaretten zu rauchen.

§7. Der Vater und Mutter – Vormund übernimmt die Verpflichtung, das Lehrfräulein während der Vertragsdauer zur Erfüllung der Obliegenheiten des Lehrherrn anzuhalten, dass sie während der Lehrzeit allen Fleiss anwendet, dabei dem Geschäftsinteresse des Herrn Direktors Jean Priver diene, diesem und seinem Stellvertreter mit Gehorsam und Achtung begegnen und sich ihm, sowie den Herren Direktors, Theaterangestellten und Artisten gegenüber stets eines anständigen, bescheidenen Verhaltens bedienen. [...]

§8. Sollte durch irgend einen Umstand das Ensemble ohne Engagement sein, so erhält das Lehrfräulein während dieser Zeit nur freie Wohnung und Beköstigung.

§9. Zur sofortigen Entlassung des Lehrfräuleins ist die Direktion berechtigt, wenn dasselbe ihre Pflicht in geschäftlicher und privater Beziehung verletzt, ungehorsam ist, Proben versäumt, dem Direktor Jean Priver nicht unbedingten Gehorsam leistet, über denselben nachteilig spricht, oder durch ungebührliches Betragen Anstoß erregt. Sollte das Lehrfräulein oder deren Eltern [...] diesen Lehrvertrag nicht einhalten, so muß dieselbe [...] eine Conventionalstrafe zahlen von 1000 M. [...]

§10. In allen Streitigkeiten zwischen den Kontrahenten, welche eine Entscheidung eines Gerichtes, Gewerbegericht ausdrücklich ausgeschlossen, erforderlich machen, unterwerfen

sich dieselben der Gerichtsbarkeit der Stadt, in welcher sich augenblicklich die Truppe befindet.

§11. Das Lehrfräulein muß im Besitz eines In- und Auslands-Reisepasses sein.

§12. Sollte das Lehrfräulein während der Kontraktdauer majoram werden, so übernimmt dasselbe alle kontraktlichen Verpflichtungen bis zur Absolvierung des Vertrags.

[...] ²¹⁸

Der Vertrag macht die Abhängigkeit der Auszubildenden von ihren Lehrherrn deutlich: Die Eltern geben die Vormundschaft ab, der Wohnsitz wird gewechselt, die Sicherung der Existenz hängt komplett vom Fortkommen der Truppe und den gewonnen Engagements ab. Von Beginn des Lehrverhältnisses an steht die Auszubildende als Arbeitskraft zur Verfügung, ebenso wie es andere Berichte von Künstlern beschreiben.

Auch bekannte Künstler wie Karl Valentin waren keine reinen Autodidakten oder Naturtalente, die nur „entdeckt“ werden mussten. Karl Valentin besuchte ab 1902 eine Münchner Variété-Schule, lange bevor er 1908 „Singen im Stadtbezirk“ als Gewerbe anmeldete. ²¹⁹

Über diese Münchner Varietéschule ist leider wenig bekannt, eine vergleichbare Schule in Berlin bot jedoch Ausbildungen innerhalb von 75 Unterrichtsstunden à 2 bis 2,50 M. an. ²²⁰

4.2.3 Künstlerfamilien

Manche Künstler wurden sozusagen in den Beruf hineingeboren, da ein oder beide Elternteile selbst auf der Bühne tätig waren.

Kinder konnten mit einer Sondererlaubnis in Unterhaltungsprogrammen auftreten, soweit die Polizeidirektion nichts gegen die Darstellungen einzuwenden hatte und das örtliche Schulamt bescheinigte, dass die Minderjährigen eine öffentliche Schule besuchten oder von ihren Eltern unterrichtet wurden. Dabei wurden selbst kleinere Kinder von ihren Eltern als Teile von Nummern oder als Mitglieder einer Truppe fest eingeplant.

Am 4. Dezember 1896 erreichte die Polizeidirektion die Eingabe des Akrobaten Willy Thierbach, ihn und seinen 6jährigen Sohn auftreten zu lassen, da er sonst den Contract brechen müsse und „brodlos“ würde. ²²¹

²¹⁸ SM Pol.Dir. 3808 Monachia

²¹⁹ Der Ausbildungsvertrag zwischen Valentin und der Varietéschule befindet sich im Besitz des Valentin-Karlstadt-Musäums. Weitere Auskunft über Valentins Werdegang bietet die aktuelle Biographie von Monika Dimpfl, weswegen hierauf nicht weiter detailliert eingegangen wird. Vgl. auch Dimpfl, Monika: Karl Valentin. Biografie. München 2007, S. 41 ff.

²²⁰ SM Pol.Dir. 3813 SPH Münchener Hof Dachauerstraße nun Apollo-Theater

²²¹ ebd.

Im Theater Münchner Hof traten immer wieder auch schulpflichtige Kinder auf, die während der Dauer des Engagements der Schulpflicht nachkommen mussten. Am 13. Mai 1897 zeigt die kgl. Lokal-Schul-Kommission bei der Polizeidirektion an, dass zwei Schulpflichtige aus dem Theater MH in die innere St.Bonifazschule aufgenommen wurden²²², am 1. Juni 1897 gibt der Privatlehrer Joseph Scheidt gegenüber der Überwachungsbehörde an, dass er 6 Kinder der Familie de Toma unterrichtet²²³ und am 22. Juni 1897 wird von der Lokal-Schul-Kommission bestätigt, dass der Artist Große-Derrington mit ihrer Erlaubnis seine Kinder selbst unterrichtet.²²⁴

Die Volkssänger-Familie Pacher, in der beide Elternteile gemeinsam auf der Bühne standen, zog ihre Kinder ebenfalls zu Bühnenkünstlern heran und trat mit ihnen gemeinsam auf. 1879 konnte sich die Gesellschaft sogar teilen und zwei Spielstätten gleichzeitig bedienen: Pacher selbst bespielte die Hermanns-Halle und Pacher junior trat in Gillitzer's Restaurant auf.²²⁵ Pacher junior vereinigte seine Gesellschaft 1884 mit der seiner Kollegen Kögl und Bruckbauer und trat wiederum gemeinsam mit seiner Frau auf, die sich zur besseren Unterscheidung „Frau Mirzl Pacher junior“ nannte.²²⁶ Währenddessen vereinigte sein Vater sich mit Ferdinand Klein und nannte diese Gesellschaft „altbekannte[n] und beliebte[n] Volkssänger-Gesellschaft A.Pacher & F. Klein“.²²⁷

Ein anderes Beispiel geben Hans Blädel und seine Frau, die er während eines Engagements kennengelernt hatte. Beide wurden von Anderl Welsch nach München engagiert und bildeten zusammen mit Robert Lang ein Familienunternehmen, zu dem später noch Blädels Söhne Hans und Georg (Schorsch) beitraten. Georg Blädel trat nach dem Zweiten Weltkrieg noch bis in die 1970er Jahre als Volkssänger und Volksschauspieler auf und ist heute bekannter als sein Vater, der zu seiner Zeit einer der bekanntesten Humoristen Deutschlands war und von 1902 bis 1931 über 800 Tonaufnahmen mit Instrumentalaufnahmen, Couplets und Duos bespielt hat.

4.2.4 Seiteneinstiege aus anderen Unterhaltungssparten

Der Übertritt aus anderen Unterhaltungsberufen erscheint in manchen Lebenserinnerungen als einfach und logisch, wie bei dem ausgebildeten Theaterschauspieler Carl Helmstädt (recte: Ebner). Der illegitime Sohn des Grafen Carl von Helmstädt stand 1851 zum ersten Mal

²²² ebd.

²²³ ebd.

²²⁴ ebd.

²²⁵ MNN vom 13.4.1879

²²⁶ MNN vom 19.3.1884

²²⁷ MNN vom 28.9.1885

auf der Kleinbühne eines Cafés in München, übernahm nach dem Tod des Gesangskomikers Ludwig Rohrs dessen Fach als bestalltes Mitglied des Volkstheaters, tingelte dann durch verschiedene (Sommer)Theater und trat nach der Schließung des Theaters in Landshut, an dem er engagiert war, am 29. Juni 1860 zum ersten Mal als Charakterkomiker auf.²²⁸ Dieses erste Engagement als Komiker brachte ihm 120 Frs. pro Monat ein.²²⁹

Die Lehr- und Wanderjahre werden von vielen Künstlern als schwierig und hart beschrieben, sofern sie nicht sofort eigene Bühnenerfolge oder zündende Originalnummern vorweisen konnten. Weiß Ferdl klagt über die Schwierigkeiten als Anfänger, der als Mädchen für alles und Sündenbock herhalten musste. Auch bei ihm zeigt sich eine schrittweise Entwicklung vom „Mädchen für Alles“ hin zum Gesangskomiker mit Spezialisierung auf das humoristische Repertoire:

Angefangen habe ich auch dort [im Platzl, Anmerkung C.P.] als Liedsänger. Zuerst sang ich ein ernstes Lied, dann ein heiteres und bald folgte dann ein Couplet. Mit den lustigen Sachen hatte ich viel mehr Erfolg als mit den Liedern. Da ging ich zum Hieber am Marienplatz, suchte alle im Druck erschienenen Couplets und Vorträge durch und sang, was mir in die Finger kam. Die Schlager vom Paul Lincke, sogar vom Majoll in Paris, die Couplets von Otto Reutter, Soldatenlieder von Höhle, die beim Bauderer im Rosental erschienen, Gedichte aus dem Simplizissimus von Ludwig Thoma, von A.D. Nora, von Ostini, von Rideamus, kurz nichts war sicher vor mir. Jede Woche lernte ich ein neues Lied oder Gedicht und der gute Straßmaier freute sich über meinen Fleiß, obwohl er die meiste Arbeit hatte, denn er musste alles orchestrieren. Allmählich ließ ich die ernstesten Lieder ganz weg und entwickelte mich so schrittweise zum Gesangshumoristen.²³⁰

4.2.5 Vom Dilettanten zum Berufskomiker

Zuguterletzt schafften auch einige Humoristen den Sprung aus der Amateurklasse in die Profiligena. Sie wurden bei Auftritten für Vereine entdeckt, wo sie zum Teil eigenes, meist jedoch fremdes Material aus dem großen Fundus gedruckter Szenen, Couplets und Stücke, die die Musikverlage massenhaft vertrieben, aufführten. Beispiele hierfür sind Max Hermann (recte Männer),²³¹ Ludwig Antony (recte Ayrenschmalz),²³²

Es gab also mehrere unterschiedliche Möglichkeiten für Neulinge, auf die Kleinbühne zu treten und für Direktoren, Nachwuchs zu finden. Diese sollen hier jedoch nicht als

²²⁸ vgl. Helmstätt, Carl: 70 Jahre aus meinem Leben. 1834-1904. München 1904, S. 9f.

²²⁹ ebd., S. 10

²³⁰ Weiß Ferdl: Weiß Ferdl erzählt, S. 56

²³¹ H.R.: Des Humoristen Ende in MNN vom 21.8.1919, StAM ZA Personen 201/37 Hermann (Männer) Max Volkssänger

²³² W.E.: Ein MVS erzählt von vergangenen Zeiten. In Altbayrische Heimatpost 41 vom 9.10.1966, StAM ZA Personen 10/44 Antony (Ayrenschmalz), Ludwig

voneinander streng getrennt und alternativ dargestellt werden. Ein Anfänger bei einer Gesellschaft konnte durchaus auch ohne Lehrvertrag in einem nicht formell festgelegten Ausbildungsverhältnis stehen, Auszubildende an einer Varietéschule schon als Amateure auftreten, Schauspieler und Varietékünstler zur Volkssängerei wechseln oder wieder zum Theater etc. zurückkehren.

Diese Durchlässigkeit ermöglichte auch, dass selbst etablierte Künstler in erfolgloseren Zeiten oder wenn sie ohne Engagement waren, einst erlernte Handwerksberufe wieder ausübten oder Volkssängerei und Handwerk ständig nebeneinander ausübten.

5. Volkssängerinnen, Soubretten, Direktorinnen – Frauen auf dem Volkssängerpodium

Weibliche Volkssänger stehen erst seit kurzer Zeit im Fokus der wissenschaftlichen Beschäftigung, dabei kommt die meiste Aufmerksamkeit allerdings Künstlerinnen zu, die nach 1950 bekannt und beliebt wurden, wie beispielsweise Bally Prell und Erni Singerl. Die einzige gut erforschte Volkssängerin aus der Zeit vor 1930 ist Liesl Karlstadt, die mittlerweile als „kongeniale Partnerin Karl Valentins“²³³ gilt. Ihr wurden mehrere Biographien gewidmet und seit 2001 heißt das ehemalige Valentin-Musäum offiziell „Valentin-Karlstadt-Musäum“.

Besonders problematisch ist die Quellenlage zu Volkssängerinnen vor 1950, da augenscheinlich mit dem einsetzenden Sammelinteresse hauptsächlich Männer bedacht wurden. In der Umfrage zur Erstellung des Buches „Münchner Volkssänger“ von 1933 werden Künstlerinnen im Anschreiben auch nicht ausdrücklich eingeschlossen. Es wird lediglich erwähnt, dass zu ihnen Material vorhanden sein:

Alle Volkssänger, welche in München längere Zeit (mindestens 3 Jahre hindurch) gespielt haben (wenn auch keine geborenen Münchner), werden in dem Buche verewigt. Die Bilder (Photographien) von ca. 1800 Volkssängern, Komikern, Humoristen, Sängern und Sängerinnen, Soubretten, Klavierspielern usw. sind bereits in unserem Besitz. Wir brauchen nur noch von jedem einzelnen Volkssänger eine Lebensbeschreibung.²³⁴

Im Rücklauf zur Umfrage finden sich dann auch nur zwei ausgefüllte Fragebögen zu Künstlerinnen: die zu erwartende Liesl Karlstadt und Ria Mühlbeck, deren Mann als der Autor ihres Repertoires ebenfalls einen Bogen ausgefüllt hatte.

Im von Josef Maria Lutz schließlich herausgegebenen Erinnerungsbüchlein erreicht nur eine Frau die Erwähnung in einer Überschrift: Minna Ebner als Teil des Ehepaares Ebner, die aber nicht eigens gewürdigt wird, sondern eben nur in Verbindung mit ihrem Ehemann Fritz Ebner Bedeutung erlangt.²³⁵ Selbst Liesl Karlstadt findet hier lediglich im Kapitel zu Karl Valentin als Marginalie Beachtung, es wird ihr wiederum nur die „weibliche Rolle“ als Beiwerk und Erweiterung des valentinschen Genius zugesprochen:

Wenn man von Valentin redet, spricht man auch von dieser unerhört wandlungsfähigen Künstlerin, die es ihm durch ihre Einfühlungsgabe ermöglichte, erst ganz der Valentin unserer Vorstellung zu werden.²³⁶

Grundsätzlich gelten für Frauen im Volkssängerberuf die gleichen Feststellungen wie für ihre männlichen Kollegen, was das Herkunftsmilieu und die Ausbildungswege angeht. Auch für

²³³ Diese häufige Titulierung Liesl Karlstadt ist augenscheinlich als Ehrenbezeichnung gemeint, nur selten gibt es Kritik daran. Daß „kongenial“ bedeutet, eben nicht alleine für sich genial zu sein, sondern nur im Verbund mit jemand anderem, schätzt Liesl Karlstadts künstlerisches Schaffen als uneigenständig und in jedem Fall geringer als das Karl Valentins ein.

²³⁴ StAM NL Valentiniana 4

²³⁵ Lutz, S. 41 f.

²³⁶ ebd., S. 53

Frauen galt die Gewerbefreiheit gleichermaßen, ebenso wie alle anderen rechtlichen und ortspolizeilichen Vorschriften. In dieser Hinsicht war Wien ausnahmsweise einmal kein Vorreiter gegenüber München, denn dort waren Frauen der Auftritt auf der Kleinbühne erst ab 1871 erlaubt.²³⁷ Die bekannten Volkssängerinnen Anna Ulke, Fanny Hornischer, Antonie Mansfeld etc. traten deshalb vorwiegend in privaten Hörerkreisen auf.

Trotz der Analogien zu männlichen Volkssängern möchte ich im Folgenden die Spezifika der „weiblichen“ Volkssängerei näher beleuchten, da dies gerade für die Zeit um 1900 eine große Forschungslücke darstellt.

Die schöpferische und künstlerische Leistung von Frauen im Münchner Volkssängermilieu vor 1930 hat bislang (bis auf die Ausnahme von Liesl Karlstadt) in der Nachbetrachtung kaum Beachtung gefunden. Diese Arbeit möchte einen Beitrag dazu leisten, die Münchner Künstlerinnen aus dem Schatten zu rücken, in dem sie zu ihrer Zeit nie gestanden haben und den erst nachgeborene Sammler und Forscher über sie legten. Dazu sollen auf Themen wie Bühnenfächer, weibliche Karrieren und Bedingungen weiblicher Künstlerlaufbahnen Schlaglichter geworfen werden.

5.1 Bühnenfächer

Die Fächer, in denen Frauen auf der Volkssängerbühne auftraten, waren nicht weniger vielfältig als die ihrer männlichen Kollegen. Dem Damenimitator stand die Herrenimitatorin gegenüber, den Sängern die Soubrette, Chansonette, Lieder- oder Walzersängerin, den männlichen Protagonisten in Spielstücken die Liebhaberin und die komische Alte, dem Humoristen die Humoristin.

Die meisten Singspielgesellschaften beschäftigten jedoch mehr Männer als Frauen, wenn sie nicht wie die Gesellschaft Geis sogar gänzlich auf weibliche Beteiligung verzichteten.²³⁸ Oft wurde in Zeitungsreklamen für Volkssängerunterhaltung nicht nur die Größe der Gesellschaft, sondern auch ihre Zusammensetzung nach Geschlechtern angegeben:

Bamberger Hof. Morgen Sonntag, Anfang 4 und 8 Uhr Eintritt 30 Pfg. Zwei Vorstellungen der Salon-Komiker-Gesellschaft A. Welsch. 6 Personen, 2 Damen, 4 Herren.²³⁹

²³⁷ Hois/Weber, S. 134

²³⁸ Bei nahezu jeder Erwähnung von Jakob Geis und seiner Singspielgesellschaft wird wiederholt, dass sein Programm „streng decent“ war und er deshalb keine Frauen auf seiner Bühne duldete. Diese Behauptung stimmt mit Sicherheit nicht für seine künstlerischen Anfänge, denn er spielte in von anderen Direktoren geleiteten Gesellschaften oft mit Frauen zusammen und selbst als er verantwortlicher Singspielleiter wurde, erwähnen Inserate weibliche Beteiligung an seinem Programm. Erst nach der Saison 1883/84, an der über die ganze Laufzeit eine Soubrette namens ‚Fr. Landahl‘ Mitglied seiner Gesellschaft war (vgl. bspw. MNN vom 30.3.1884) spielte er in ausschließlich männlicher Besetzung. 1882 war die „Liedersängerin Clara Hilpert“ Mitglied in seiner Truppe (vgl. bspw. MNN vom 11.12.1882)

²³⁹ MNN vom 19.9.1885

Colosseums-Bierhalle. Dienstag, Abends 8 Uhr. Humoristische Soirée der alltbekannten und beliebten Volkssänger-Gesellschaft A. Pacher & F. Klein, 2 Damen, 5 Herren.²⁴⁰

Hotel Grüner Hof, Bayerstraße. Heute und jeden Freitag, Anfang 8 Uhr, Eintritt 30 Pfg. Auftreten der Salon-Komiker-Gesellschaft Joh. Weil (7 Personen, 3 Damen, 4 Herren).²⁴¹

Dennoch fanden Frauen in Inseraten wie in Besprechungen von Volkssängerdarbietungen ebenso Beachtung wie Männer. Das Boulevardblatt „Münchner Ratschkathl“ lobt Künstlerinnen wie Künstler:

Ein vorzüglicher Humorist ist gewissermaßen der Grundpfeiler zu einem zugkräftigen Programm und die Direktion hat die finanziellen Opfer nicht gescheut, welche das Engagement eines erstklassigen Humoristen bedingt. Bernhard Marx ist es, der brillante Humorist, welcher Stürme von Beifall im Auditorium allabendlich entfesselt. [...] Vom vormonatlichen Programm verblieb Betty Kühn, genannt ‚Servus Schorschl‘, deren Leistungen als Herrenimitateuse in München hinlänglich als gut bekannt sind; die Dame wird allabendlich zu da capos veranlasst und ist ihre ‚Beifallsernte‘ enorm.²⁴²

Die Rückkehr bekannter Künstlerinnen nach München findet ebenso Erwähnung wie die männlicher Künstler:

Die hier so sehr beliebte Humoristin A. Maxfeld wird [...] mit einer neuen Salonnummer ‚Die lustige Schwiegermutter‘ vor das Münchner Concertpublikum treten. [Im] Hackerbräukeller [wird die] Gesellschaft Maxfeld verschiedene gute Bekannte wieder sehen. Den dicken „Kopfmüller“ vom Oberpollinger-Ensemble, Gesangshumorist Scheuerl. Kostümsoubrette Rosa Brandt [...]²⁴³

Die am 20. September 1896 geborene Münchner Volkssängerin Ria Mühlbeck gibt ein Beispiel für die Vielseitigkeit, die von Frauen wie Männern auf der Kleinbühne verlangt wurde. Sie arbeitete nach eigenen Angaben von 1914 bis 1917, also als junge Anfängerin zwischen 18 und 21, als Soubrette am Varieté und Kabarett. Ab 1917 begann sie eine Reihe von Engagements bei Münchner Singspielgesellschaften wie Heinrich Lipp, Hornberger-Schneide, Hornberger-Rauscher, August Junker im Peterhof, Rauscher-Lindermaier, Christian Kipper, Maria Geistl, Willi Hasslocher im Münchnerkindlkeller, Hans Kopfmüller in den Bamberger Hof – Bierhallen, Georg Ammerlander, Alois Sailer, Georg Rückert, Oskar Schnell und Fritz in Regensburg. Mühlbeck spielte noch 1933 Liebhaberinnen genauso wie „komische Alte“ und bezeichnete sich selbst als geschätzte „Prima-Solistin“, „Humoristin“ und „Komödienspielerin“, die ausschließlich mit „Original-Repertoire aus der Feder ihres Gatten Volkssänger-Schriftsteller Hans Mühlbeck“ arbeitete. Diese Vorträge seien allerdings nicht im Druck erschienen.²⁴⁴

²⁴⁰ MNN vom 28.9.1885

²⁴¹ MNN vom 1.10.1885

²⁴² MRK XII/40, 19.5.00, S. 3

²⁴³ MRK XII/80, 6.10.00, S. 4

²⁴⁴ StAM NL Valentiniana 4 Fragebogen Ria Mühlbeck

Wenige Frauen konnten sich jahrelang als Soubrette behaupten, da dieses Fach, wie in Oper und Sprechtheater des 18. Jahrhunderts vorweggenommen, eine jugendliche und freche Rolle darstellte, die für eine Anfängerin gut darstellbar war, für eine Berufskünstlerin auf der Kleinbühne allerdings viel zu eingeschränkte Möglichkeiten bot. Auch die junge Elisabeth Wellano (Liesl Karlstadt) hatte bis zu ihrer „Entdeckung“ durch Karl Valentin ihr Glück als nebenberufliche Soubrette versucht und erst als Komikerin Erfolg gehabt.

Weibliche Parts in Spielstücken und Szenen bezogen ihre Rollenklischees zum großen Teil aus dem Schwank-Genre. Die Rollen bewegen sich zwischen jugendlicher Liebhaberin, zänkischer Ehefrau, böser Schwiegermutter, alter Jungfer und heiratswilligen Damen jeglichen Alters. Sabine Schutte stellt zum Frauenbild der Volkssängerbühne fest:

Ihre Legitimität wird bestritten, indem Männer sich ihre Frauen nach ihren leiblichen Bedürfnissen aussuchen können, während die Frauen fröhlich als willfährige Objekte und Menschen zweiter Klasse deklariert werden dürfen. Diese Einstellung gipfelt in solchen Stücken, in denen der Mann zum Stock greift und seine störrische Frau unter dem Beifall des Publikums kräftig verhaut.²⁴⁵

Es mag mit daran liegen, dass in der Reihe Münchner Blut Abt. B Theaterstücke. Einakter und komische Szenen, humorist. Duoszenen etc. ausschließlich Stücke von männlichen Autoren enthalten sind, jedoch lässt sich diese Tendenz auch für süddeutsche und Münchner Spielstücke feststellen. In nicht wenigen Stücken kommen die männlichen Protagonisten mit einem Ehebruch ungestraft davon, allzu heiratswillige Damen werden als alte und unattraktive Jungfern gedemütigt und Frauenrechtlerinnen werden auf der Volkssängerbühne durch die Aussicht auf einen Heiratskandidaten und ein Paar neue Schuhe von ihren politischen Ansichten „kuriert“, wie in R. Manns Stück „Die Frauenrechtlerinnen oder Wehe den Männern. Eine lustige Szene aus der Gegenwart für 2 Herren und 3 Damen“ aus dem Jahr 1912.²⁴⁶

Es findet sich allerdings in keiner Quelle irgendeine zeitgenössische Kritik an diesen Darstellungen, die Stücke scheinen beliebt gewesen zu sein. Erfolg und Ansehen als Berufskünstlerin mussten also nicht zu einer frauenemanzipatorischen Haltung führen. Der Geschmack des Publikums bestimmte auch, was Frauen auf der Bühne darzustellen hatten.

Neben dem Einsatz als Soubrette oder Komödienspielerin gab es noch eine Vielzahl weiterer Spezialfächer. Eine Kostüm-Soubrette²⁴⁷ trat in Verkleidung auf, Wiener-Couplet- oder

²⁴⁵ Schutte, Sabine: Zum Frauenbild im norddeutschen Couplet. In: Schoenebeck, Mechthild von, Jürgen Brandhorst und H. Joachim Gerke (Hrsg.): Politik und gesellschaftlicher Wertewandel im Spiegel populärer Musik. Essen 1992 (Musikwissenschaft/Musikpädagogik in der Blauen Eule 10), S. 67

²⁴⁶ Mann, R.: Die Frauenrechtlerinnen oder Wehe den Männern. Eine lustige Szene aus der Gegenwart für 2 Herren und 3 Damen. Münchner Blut Abt. B 115. München 1912

²⁴⁷ Als „Costüm-Soubrette“ traten in München beispielsweise auf: Flora Wunderle (vgl. MNN vom 02.09.1891), Editha de Thonard (vgl. MNN vom 30.10.1893), Frä. Carola (vgl. MNN vom 3.3.1888)

Walzer- und Liedersängerinnen²⁴⁸ waren in ihren musikalischen Vorträgen auf ein bestimmtes Genre spezialisiert, wobei diese Einschränkung zum Teil darauf zurückzuführen ist, dass in den Ankündigungen zu Programmen den Vortragenden ein bestimmtes Image gegeben wurde, um die Diversität, Buntheit und Vielfältigkeit der gesamten Truppe zu betonen.

Frauen, die nicht ausschließlich als Schauspielerinnen und Sängerinnen auftraten, waren selten. Komikerinnen, die in ihren Solos komische Vorträge brachten oder eigene Texte schrieben, wurden durchgehend mit der männlichen Bezeichnung angekündigt, wie beispielsweise „Frl. Joma Waldowsky weiblicher (Hervorhebung im Original, C.P.)²⁴⁹ Salon-Humorist“,²⁵⁰ „Betty Kühn, weiblicher Salonhumorist“,²⁵¹ „Frl. Emmy de Dio, weiblicher Komiker“²⁵².

Die Hervorhebung und Betonung des „weiblich“ in Verbindung mit der männlichen Bühnenfachbezeichnung soll die Ungewöhnlichkeit dieses Fachs für eine Frau herausstellen. In Relation zu den vielen weiblichen Bühnenkräften im Volkssängermilieu waren Solonummern von Komikerinnen, die nicht aus reinen Liedvorträgen bestanden in der Tat selten, jedoch nicht unbedingt außergewöhnlich. Allein in den zwei Saisonen vom Herbst 1891 bis Frühjahr 1893 wurden die erwähnten drei Humoristinnen Waldowsky, Kühn und de Dio namentlich angekündigt. Andere Humoristinnen, die mit (eigenen) Vorträgen auftraten, waren beispielsweise Susi Beyrer und Rita Gebhart, die für die Singspielgesellschaft Frölich-Werner im „Türkisch-Arabischen Kafee [sic!]“ auftraten.²⁵³ Betty Lindermeier absolvierte Auftritte als „Bauerntype“,²⁵⁴ eine Vortragsgattung, die sonst vor allem Männer beherrschten und beispielsweise von Andreas Welsch als „gscheerter“ Dachauer Bauer populär gemacht wurde.

Ähnlich wie die zahlreichen reinen Damen-Orchester, die auf Tourneen durch Deutschland und ganz Europa reisten und dabei auch in München auftraten, warben Singspielleiter mit reinen Frauennummern. Der Kapellmeister Paul Damas hatte 1893 sieben Damen und sieben Herren in seiner Truppe: „Sängerinnen und Tänzerinnen“ sowie „Komiker und

²⁴⁸ Als (Wiener) Lieder- und Walzersängerinnen traten in München beispielsweise auf: Fräulein Mirzl (vgl. MNN vom 26.1.1888), Frl. Landahl (vgl. MNN vom 8.9.1888)

²⁴⁹ MNN vom 2.9.1891

²⁵⁰ MNN vom 2.9.1891

²⁵¹ MNN vom 3.3.1891 und 2.10.1892

²⁵² MNN vom 30.10.1893

²⁵³ Susi Beyrer und Rita Gebhart werden in Programmzetteln der Gesellschaft als Solonummern mit „Vorträgen“ angekündigt, andere Künstlerinnen mit „Liedern“ oder „Scherzliedern“, so dass davon ausgegangen werden kann, dass Beyrer und Gebhart mit Prosavorträgen auf der Bühne standen. Susi Beyrer war auch Verfasserin mindestens eines Spielstücks, so dass durchaus wahrscheinlich ist, dass sie auch ihre Soli selbst schrieb. (vgl. Programmzettel im StAM Volkssänger 563/6 Karl Lindermeier)

²⁵⁴ ebd.

Pantomimisten²⁵⁵. Männerquartette waren häufig, aber selten hatte eine Singspielgesellschaft genug weibliche Mitglieder, die zu viert singen konnten. Damas kündigte großformatig eine Neuheit an: „Neu: Unsere Devise. Humoristisches Damen-Quartett“²⁵⁶

In der Saison 1903/04 etablierte Josef Vallé (recte Josef Hunkele-Krug)²⁵⁷ gemeinsam mit Jean Priver das „ToM Theater ohne Männer“ in der Monachia. „Vallé’s Damen-Ensemble“ umfasste 20 weibliche Bühnenkräfte, die in unterschiedlichen Zusammenstellungen alle Programmnummern besorgten

Der Polizeifunktionär Theodor Koppenstätter berichtete am 1. Dezember 1903 an die königliche Polizei-Direktion:

Auftragsgemäß habe ich der am 30. Dezember e. im Variete Theater Monachia stattgefundenen Abendvorstellung angewohnt. Das Etablissement war schwach besetzt; der Applaus war durchweg gering. Die Vorträge erfolgten programmgemäß. Zwischen No. 7 und 8 wurde jedoch ein kurzer, komischer Vortrag, gehalten von einem Herrn, eingeschoben [...] Monna Vanna war sehr dezent gekleidet [...] Die Gesamtauführung bewegte sich innerhalb der Grenzen des nicht zu Beanstandenden.²⁵⁸

Offensichtlich bestanden bei der Überwachungsbehörde Bedenken, dass dieses Unterhaltungsunternehmen mit rein weiblicher Beteiligung anstößiger sein könnte als Singspielprogramm mit männlicher oder gemischter Besetzung, so dass das Gastspiel des ToM in München häufiger überwacht wurde als andere Vorstellungen.

Koppenstätter berichtete drei Wochen später, am 24. Dezember allerdings wieder nichts Beanstandenswertes:

Die Aufführungen geben zu einer Beanstandung in keiner Richtung Anlaß. Das Programm wickelte sich in den angegebenen Reihenfolge ab. Der Besuch war schwach.²⁵⁹

Selbstbewußt warb das Ensemble mit seiner Einzigartigkeit:

Theater ohne Männer Monachia München. Direktion Jean Priver.

Einzig in der Welt dastehendes Sensations-Programm. Regisseur E. Hermann, Musikleitung: Kapellmeister Strauss.

1 Musik

2 Musik

3 Musik

4 Duo Mutschika.

5 Das weltberühmte Harrison-Quartett.

²⁵⁵ MNN vom 11.6.1893

²⁵⁶ MNN vom 16.6.1893

²⁵⁷ Joseph Hunkele-Krug, geb. 1867 Hamburg, hatte seit 1.4.1902 die künstlerische Leitung im Zürcher CT inne und betrieb parallel sowohl die Produktionen in der Monachia in München als auch in seiner Zürcher Spielstätte. Häufig waren die Programme gleich, auch die Spielstätten waren ähnlich ausgestattet und die aktuellen Programmzettel konnten in beiden Häusern gleichermaßen verwendet werden.

²⁵⁸ SM Pol. Dir. 3808/1

²⁵⁹ ebd.

6 Lilly Gérome Costume-Soubrette.

7 Hermine Held, Opern-Diva prolongiert.

8 The 7 Phantom Guards Die Geistergarde.

Pause.

9 Musik.

10 Nur noch einige Zeit Gastspiel der Magnaten-Schönheit Barfuss-Tänzerin La Belle Marguerite.

11 Lilly Gérome.

12 Die Frauen-Garde als Intern. Gala-Militär-Damen-Parade.

13 Hermine Held.

14 Nur noch einige Tage The Royal Six

Am 31. Oktober 1904 beendete das ‚ToM‘ sein Gastspiel in München mit einem Programm, bei dem Minna Seifert Regie führte, so dass zumindest bei der Schlussvorstellung die Versprechung des Titels „ohne Männer“ ein wenig mehr eingehalten wurde. Auch die „Einzigartigkeit“ ist ein Lippenbekenntnis: Namen und Nummern bekannter Künstlerinnen wurden dreist kopiert, um sich mit Anklängen an deren Ruhm zu schmücken. In der Programmgestaltung wurden bei mehreren Tänzerinnen Anleihen genommen. Das „weltberühmte Harrison-Quartett“ erinnert an die „5 Sisters Barrison“²⁶⁰, als Barfußtänzerin war Isadora Duncan²⁶¹ bekannt.

Eine im ToM engagierte Künstlerin nannte sich „Cléo Otéro“ und führte auf der Bühne eine Maltechnik mit Sand, Rauch und Lampen auf – ihr aus den Namen zweier bekannter Varieté-Tänzerinnen, Cléo de Mérode²⁶² und La Belle Otéro²⁶³, zusammengesetztes Pseudonym

²⁶⁰ Die „5 Sisters Barrison“ waren eine Varieté-Tanztruppe aus fünf tatsächlichen Schwestern (viele andere Künstlergruppen behaupteten nur, „Familienunternehmen“ zu sein), die zwischen 1891 und 1900 in Europa und Nordamerika durch ihre an sexuellen Anspielungen reichen Darbietungen Furore machten. Sie traten beispielsweise in Babykleidung auf, enthüllten ihre Unterwäsche und spielten auf der Bühne mit Kätzchen und sangen zweideutige Lieder. 1898 erhielten sie in Preußen ein Auftrittsverbot, dennoch erregte allein die Erwähnung des Namens Barrison (oder eines sehr ähnlichen Namens) in Verbindung mit der Kleinbühne die Erwartung, eine pikant-erotische Darstellung zu sehen. Vgl. zu den Sisters Barrison auch: Kirschnick, Sylke: Kostbare Lumpen? Kulturgeschichte als Netzwerk. In: Kakanien Revisited 16.02.2005, <http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/SKirschnick1.pdf>

²⁶¹ Die Anspielungen auf Isadora Duncan (*27.5.1877 - †14.9.1927) sollte wohl weniger auf ihre Versuche, den antiken Tanz wiederzubeleben abzielen, sondern eher auf ihre „skandalösen“ Auftritte mit nackten Armen und Beinen.

²⁶² Cléo de Mérode (*27.9.1875 - †17.10.1966) wandte sich nach einer klassischen Ballettausbildung dem Variété zu, erfand 1900 den aufsehenerregenden exotischen Tanz „La Cambodgienne“ und war eine der ersten in einem Wettbewerb gekürten „Schönheitsköniginnen“ der Welt. Sie stand bei ihrem Aufenthalt in München 1903-1904 Friedrich August von Kaulbach und Franz von Lenbach Modell, so dass das Münchner Publikum die Anleihen an ihren Namen als Hinweis auf die Schönheit der auftretenden Künstlerin deuten konnte.

²⁶³ Augustine Caroline Otero Iglesias, (*25. 12.1868 - †10.4.1965) trat als La Belle Otéro in ganz Europa auf Varietébühnen auf und war vor allem wegen ihrer zahlreichen Affären mit Angehörigen von Königshäusern bekannt, die sie durch ihre Geschenke zu einer der reichsten Frauen Europas machten. Eine Gastspielreise führte sie auch nach München. Anklänge an ihren Namen weckten so wie die Namen anderer Varieté-Tänzerinnen vor allem Assoziationen mit Erotik und Skandalen. Weiterführende Analysen zu den nicht-klassischen Tänzerinnen der sogenannten Belle Époque bieten Balk, Claudia und Brygida Ochaim: Varieté-Tänzerinnen um 1900. Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne. Frankfurt a.M. u.a. 1998

hatte also mit ihren Nummern nichts zu tun. Es sollte lediglich Interesse wecken, bekannt, aber exotisch klingen und ein neugieriges Publikum anziehen. Auch erotische Anspielungen waren durchaus gewollt, das „parodistische Ausstattungssingspiel Im Harem“, an dem neben dem Damenimitator und Regisseur Josef Schäffer noch bis zu zwanzig Darstellerinnen beteiligt waren, war der größte Schlager der Saison 1892/93 und wurde trotz des üblichen 14tägigen Programmwechsels aufgrund der großen Nachfrage nicht abgesetzt, sondern am 16.11.1893 zum hundertsten Mal in Folge in der Monachia gespielt.²⁶⁴ Der vergleichsweise hohe Eintritt von 50 Pfennig tat dem Erfolg keinen Abbruch und Versuche anderer Gesellschaften, mit einer ähnlichen Nummer zu reüssieren, wie beispielsweise dem Singspiel „Serail-Fatalitäten“ im Bamberger Hof, reichten nicht an das „Original“ heran.²⁶⁵

5.2 Von der Direktorsgattin zur Direktorin, von der Soubrette zur Singspielleiterin – Karrierewege für Volkssängerinnen

Ehen und Partnerschaften unter Volkssängern und Volkssängerinnen waren keine Seltenheit. Die Lebenspartnerschaft und die Bühnenpartnerschaft gingen bei etlichen Paaren Hand in Hand. Besonders gut sichtbar ist dies am Beispiel des Repertoirenachlasses von Michl Huber, der lange Jahre mit seiner Frau Marie Huber auf der Bühne stand. Dieser Nachlass ist Entdeckung der Verfasserin, die das Konvolut Westermair für diese Arbeit als Quelle benutzte. Obwohl er sich schon lange im Münchner Stadtarchiv befindet – als Teil des Nachlasses des Musikalienhändlers und Verlegers Johann Baptist Westermair- war Hubers Anteil unkenntlich für Archivare und Benutzer. Die Archivnummer NL Westermair 11 umfasst 276 Texthandschriften und einige gedruckte Texthefte unterschiedlicher Verlage. Aufgrund der Provenienz aus dem Nachlaß Westermair kann nur für die Handschriften eine ursprüngliche Herkunft aus dem Nachlass Huber angenommen werden.

Bei einer Sichtung des Nachlasses Westermair, der zwar durch ein Findbuch grob erschlossen ist, dessen Konvolute aber nur grob nach Kategorien geordnet und nicht inventarisiert wurden, fielen der Autorin die zahlreichen Texthandschriften der Nummer 11 ins Auge. Westermair war nicht als Urheber so vieler Couplets und Texte oder als Bühnenkünstler bekannt. Er kaufte vor allem Originaltexte von Volkssängern oder kompilierte selbst alpenländische, vaterländische und humoristische Lieder in Reihen wie „Münchner Humor“, „Bayrische Volkslieder für Männerchor“, „Scherz und Ernst aus großer Zeit“ und etlichen mehr. Es stand zunächst außer Frage, dass die Handschriften in dieser Zahl von Westermair selbst stammen konnten. Nach Sichtung und Anlage eines Verzeichnisses der

²⁶⁴ vgl. z.B. MNN vom 3.6.1893, 4.11.1893, 16.11.1893

²⁶⁵ vgl. MNN vom 19.7.1893

Handschriftentitel konnte festgestellt werden, dass der Großteil aus einer Hand stammt, ein geringer Teil aber mit Sicherheit der Feder von Jakob Geis zugeordnet werden kann. Die Handschrift stimmt mit der aus den Coupletbüchern des Nachlasses Geis überein, die im Institut für Volkskunde der Bayerischen Akademie der Wissenschaften lagern.

Einen Hinweis auf die Identität des Nachlassers gaben Vermerke auf den einzelnen Handschriften, die beispielsweise „Von und für M. Huber“ oder „Für Frau Huber“ lauten. Da die Eheleute Huber und Jakob Geis jahrelang zusammen auftraten, stand nach Rücksprache mit dem Experten für die Münchner Volkssängerei Wolfgang A. Mayer, der sich intensiv mit Huber und dessen Werk beschäftigt hatte, aber auch vom Verbleib eines etwaigen Nachlasses nichts wusste, fest, dass es sich bei den Handschriften um eben diesen Nachlass handeln musste, den die Erben Hubers, womöglich die Witwe Marie Huber selbst, an den Verleger verkauft haben dürfte.

Abgesehen von der Bedeutung dieser Handschriften für die Volkssängerei in München sind sie aussagekräftig für das Verhältnis zwischen Künstlern und Künstlerinnen, die auf der Bühne und im Privatleben Partner waren. 50 der 276 Titel sind Duette, die explizit von Michel und Marie Huber zusammen ausgeführt wurden. Es existieren jeweils zwei Texthefte, zumeist ist eines davon mit dem Vermerk „Von und für M. Huber“, das andere mit „Für Frau Huber“ gekennzeichnet. Von weiteren Duetten ist nur ein Textheft erhalten, so dass nicht behauptet werden kann, die Hubers hätten sie zusammen ausgeführt, denn im Repertoire finden sich noch einige andere Duette, die als Partner für Herrn oder Frau Huber anderen Mitglieder der Gesellschaft nennen wie die Sänger Erlacher oder Etmayer. Andere Titel hat Huber als Solonummern für seine Frau geführt, beispielsweise ein „Chansonetten Potpourri“, das Lied „Mein Matrose“ und „Wiegenlieder“, ebenso existieren einige Solonummern für andere Künstler und für Michel Huber selbst.²⁶⁶

Die Gesellschaft Huber trat spätestens ab 1869 in München auf, führte aber neben Hubers Namen in den folgenden Jahren noch andere Kompagnons wie Berg, Etmayer, Nussbaum und Deininger im Titel.²⁶⁷ Ab 1878 nannte sich Huber Singspieldirektor und seine Gesellschaft „1. Münchner Theater chantant“, das mit 18 Mitgliedern, davon neun Sänger und neun Musiker warb.²⁶⁸ Die Gesellschaft hatte keinen festen Auftrittsort, was aber für München vor den 1890er Jahren üblich war; sie spielte unter anderem im Orpheum, Oberpollinger und Bamberger Hof, allesamt ‚bessere‘ Lokale, was den etablierten Status der Gesellschaft deutlich macht, obwohl sie zum Teil noch ambulant spielte. Huber konnte sich

²⁶⁶ vgl. StAM NL Westermair 11

²⁶⁷ vgl. z.B. MNN vom 10.5.1877, 8.12.1878, 1.1.1879,

²⁶⁸ vgl. MNN vom 1.1.1878

schon Ende der 1870er Jahre großformatige und detaillierte Anzeigen in den Münchner Neuesten Nachrichten leisten, die genaue Auskunft über das aktuelle Programm gaben:

Oberpollinger M. Huber [...] Heute kommt neu zum Vortrag:

Nr. 1. O Herr! Schick uns doch bald a bessere Zeit, Original-Duett von M. Huber.

Nr. 2. Wer macht uns denn das nach? Original-Duett von M. Huber.

Nr. 3. Hätt i nur dös nöt than, sixtas, da hostas, dös host jetzt davon. Original-Couplet von M. Huber.

Nr. 4. Michl Gradaus, i sag' mei Sach' all's rund raus, Original-Couplet von M. Huber.

Nr. 5. Angot-Quadrille, gesungen von Herrn und Frau Huber

Nr. 6. Ein Bier Consument, Komisches Intermezzo, vorg. v. J. Etmayer,

Nr. 7. Concert-Vortrag für Guitarre und Mundharmonika, zu gleicher Zeit ausgeführt von Michl Huber²⁶⁹

Auch in den nachfolgenden Wochen inserierte Huber ständig Neuerungen in seinen Programmen, obwohl er ohnehin auf den wöchentlichen Programmwechsel hinwies:

neu im Programm 3 Wiener Couplets o.a.A.²⁷⁰

2 Wiener Duette, 2 Wiener Couplets, 1 komisches Duett von Gené²⁷¹

Heute kommt neu zum Vortrag: [...] Nr. 9. ‚Das ist der Nockherberg, der wo dem Zacherl g'hört‘ zeitgemäßes Couplet für die kommende Salvator-Saison, verfasst von Michl Huber. Melodie: In der Birkenau ist der Himmel blau²⁷²

Dies ist insofern bemerkenswert als dass kleinere und größere Gesellschaften üblicherweise außer zu Festprogrammen wiederholt die gleiche Anzeige schalteten, da dies erheblich billiger war, als täglich bzw. wöchentlich oder 14-tägig die Reklame neu setzen zu lassen. Einzelne Couplets und sogar nicht-originale Interpretationen von Stücken aus Wien als Neuigkeit zu bewerben, spricht dafür, dass Huber über ein größeres Reklamebudget verfügen konnte als andere Gesellschaften. Selbstsicher bezeichnet er sich 1880 als „altbekanntem Volkssänger und Charakterkomiker“.²⁷³

Nach dem Tod von Michel Huber führte Marie Huber die Gesellschaft unter dem Namen ihres Mannes und dem Zusatz „Wittwe“ weiter, wie eine Reklame in den Münchner Neuesten Nachrichten vom 1. November 1882 zeigt:

Bamberger Hof. Heute Mittwoch Anfang 4 und 8 Uhr. Entree 30 Pfg. 2 große Concerte und Vorstellungen der Gesellschaft Michel Huber's Wwe. Unter Leitung des Gesangs-Komikers Chr. Erlacher. (5 Personen) Programm theilweise neu, urkomisch und decent²⁷⁴

²⁶⁹ MNN vom 19.1.1879

²⁷⁰ MNN vom 26.1.1879

²⁷¹ MNN vom 2.2.1879

²⁷² MNN vom 9.3.1879

²⁷³ MNN vom 2.5.1880

²⁷⁴ MNN vom 1.11.1882

In der vorherigen Saison hatte die Gesellschaft noch unter den beiden Namen Erlacher und Huber firmiert:

Oberpollinger [...] Zum Beschluß der Winter-Saison Letztes Concert der Salon-Komiker und Concert-Sänger-Gesellschaft Michel Huber's Wittve und Chr. Erlacher (5 Personen). Gediegenes, unübertreffliches Programm.

Der Zusatz „Wittve“ ist insofern bemerkenswert als es bei der Übernahme von Gesellschaften, deren ursprüngliche Direktoren sich zurückgezogen hatten, durchaus üblich war, den alten Namen ohne Änderung beizubehalten wie es z.B. nach dem Tod von Anderl Welsch und dem Bühnenabschied von Jakob Geis mit ihren Gesellschaften geschah. Die Singspieldirektorin führte zwar den Namen ihres verstorbenen Gatten weiter im Titel und änderte den Namen der Gesellschaft nicht in „Marie Huber“, dennoch zeigte sie damit an, dass eine Frau die Leitung der Gesellschaft übernommen hatte.

Die Gesellschaft „Michel Huber's Wittve“ wird von Marie Huber noch durch zwei Unterhaltungssaisonen geführt, danach sind keine Inserate in den Münchner Neuesten Nachrichten mehr auffindbar und die Spur der Singspieldirektorin verliert sich.

Jedoch war Marie Huber nicht die einzige Volkssängerwitwe, die zur Singspieldirektorin wurde, und auch nicht die erfolgreichste. Anton Pachers Witwe führte die Gesellschaft ihres Mannes nach dessen Tod jahrelang weiter²⁷⁵, und Rosamunda Weil ließ, um das Weiterbestehen von Johann Weils Singspielgesellschaft anzukündigen, groß inserieren:

Vor-Anzeige und Empfehlung.

Die Unterfertigten erlauben sich ihren verehrlichen Gönnern und Freunden, sowie dem gesammten P.T. Publikum ergebenst anzuzeigen, dass nach Ableben des Singspielhalle-Direktors Herrn Johann Weil, dessen Wittve Frau Rosamunda Weil, mit dem Charakter-Komiker Herrn Jul. Abt in Geschäftsverbindung getreten ist, und selbes Geschäft unter der Firma:

Weil's Wittve und Abt

Fortgeführt wird, Die Unterzeichneten geben die Versicherung, dass sie nach allen Kräften das alte Renommé der Gesellschaft Weil erhalten und ihre geehrten Besucher im vollsten Maße zufrieden stellen werden, und bitten daher, das bisherige Wohlwollen auch auf sie zu übertragen.

Die Eröffnungs-Vorstellung findet Sonntag, den 1. Septbr. in der Colosseums-Bierhalle, die zweite Montag 2. Sept. im Münchner Bräuhaus (Gebr. Thomas, Kapuzinerstr.) statt.

Alles Weitere ist aus den nachfolgenden Plakaten und Annoncen zu ersehen.

Hochachtungsvollst

Rosamunda Weil. Julius Abt.²⁷⁶

²⁷⁵ vgl. bspw. MNN vom 17.2.1879: „Großes Tanzkränzchen ausgeführt von der Sänger-Gesellschaft A. Pacher's Wwe. 6 Personen“ oder auch MNN vom 7.9.1889: „Vorstellung der neuorganisierten Singspiel-Gesellschaft Hackelsperger und A. Pacher's Wwe.“

²⁷⁶ MNN vom 29.8.1889

Die Zusammenarbeit mit Julius Abt war nicht von langer Dauer, schon in der nächsten Saison nannte sich die Gesellschaft nurmehr „J.N. Weil's Wwe.“. Sie eröffnete am 1. September 1890 in der Colosseums-Bierhalle und spielte fortan mit acht Personen jeden Dienstag im Restaurant Ungerer für 30 Pfennig Eintritt, mittwochs in der St. Anna-Brauerei und donnerstags in der Colosseums-Bierhalle bei freiem Eintritt.²⁷⁷ Sonntags teilte sich die Gesellschaft und spielte gleichzeitig jeweils zwei Vorstellungen um 16 und um 20 Uhr in der Colosseums-Bierhalle und dem Kleinen Rosengarten-Saal bei 25 Pfennigen Eintritt für Erwachsene und zehn für Kinder.

Die Kritik lobte Rosamunda Weils Unternehmen:

Jetzt kommen's wieder aus allen Ecken und Enden hervor die „Singspielg'sellschaften“ und die „Sänger und Sängerinnen“. Manchmal trifft man schon eine recht nette G'sellschaft, ich kann auch ein Lied davon singen. Erst am Sonntag bin ich reing'fall'n. Ich mag's net sag'n wo, aber umso angenehmer ist's nachher, wenn man g'rad ein' Stern hat und kommt wohin, wo man eine gemüthliche leistungsfähige Gesellschaft trifft. Am Montag war ich in der „Colosseums-Bierhalle“, um die Frau Weil mit ihre Leut' wieder einmal z' b'suchen. Alle Hochachtung. Die sind nobel beisamm', das kann man sagen. Die Frau Weil, der Herr Meierle und seine Frau, das sind schon Kräfte, die auch dramatisch etwas leisten können, denen ihre Scenen schaut man sich gern an. Auch der Herr Wirth ist eine ganz nette humoristische Kraft und d' Frln. Annamarie ist auch eine hübsche Erscheinung. In der Garderobe sind die Damen fein heraus, das muß man sagen, und die ganze G'schicht hat ein' Chic.

Es war aber auch so voll, dass um 8 Uhr schon kein Stuhl mehr z' kriegen war. Zudem ist auch ein neuer Wirth jetzt da, der in Bier und Küche sehr zu empfehlen ist. Also, wenn's Ihnen einmal Spaß macht, zu Weil in der Colosseums-Bierhalle – unterhalten thun S' sich gut!²⁷⁸

Allerdings war Rosamunda Weil nicht erst nach dem Tod ihres Mannes mehr als ein einfaches Mitglied der Weilschen Singspielgesellschaft, die spätestens ab 1878 in München etabliert war,²⁷⁹ sondern trat selbstbewusst als Verfasserin von Originalstücken auf. Die „Costüm-Soubrette“²⁸⁰ bot nicht nur Lieder und Couplets in Verkleidung dar, sondern spielte Titelrollen. Stolz warb die Gesellschaft über Jahre hinweg in Zeitungsreklamen mit ihren Einaktern und Szenen:

Zehn Minuten zu spät. Intermezzo von Frau Weil²⁸¹

Zum ersten Male zum Schluß der Vorstellung: Der Weixhofbauer und sein Weib. Ländliche Charakter-Szene mit Gesang von Frau Weil.²⁸²

Zum erstenmale: Das lustige Kleeblatt. Entree-Potpourri von Frau Weil [...] Das Findelkind oder: Die Klosterwirthstochter von Birkenstein. Ländliche Charakter-Szene mit Gesang aus dem bayerischen Hochgebirge von Frau Weil²⁸³

²⁷⁷ MNN vom 31.9.1890

²⁷⁸ Weil's Wittve (Singspielgesellschaft) (S.3), MRK Nummer II/36, 6.9.90

²⁷⁹ Ab 1878 schaltet Weil Anzeigen in den Münchner Neuesten Nachrichten und tritt bis 1881 vor allem mit Josef Eckher zusammen auf. 1882 spielt Andreas Welsch einige Gastauftritte bei ihm. (vgl bspw. MNN vom 1.1.1878 und vom 25.12.1881)

²⁸⁰ MNN vom 4.10.1884

²⁸¹ MNN vom 25.12.1881

²⁸² MNN vom 4.10.1884

Die moderne Schützenlied oder Das Zusammentreffen auf der Theresienwiese. Komische Scene mit Gesang von Frau Weil²⁸⁴

Besonders zu bemerken: Die Wanderer. Potpourri. Terzett von Frau Weil²⁸⁵

Neu. Familien-Blätter. Entree-Potpourri von Fr. Weil [...] Das Mutterherz. Ländliche Charakter-Scene mit Gesang von Frau Weil²⁸⁶

Neu! Zum Schluß jeder Vorstellung: Die arme Waise oder: Das alte Stoanklopfer-Weib. Ländliche Charakter-Scene mit Gesang von Frau Weil²⁸⁷

Rosamunda Weils Gesellschaft hält sich in München mindestens bis zur Saison 1893/94, in der wieder von ihr selbst verfasste Stücke angekündigt werden wie „Das Natterköpfer!“²⁸⁸ und „Das Findelkind“²⁸⁹ oder

Neu! Oana aus dem Zuchthaus oder Unschuldig verurtheilt. Ländliche Charakter-Scene von Frau Weil.²⁹⁰

Besonders erfolgreiche Schlusskomödien werden dem Publikum gesondert angepriesen:

Zum Schluß jeder Vorstellung: D' Gustel vom weißen Hahn oder Der alte Orgelmann. Dorfgeschichte mit Gesang von Frau Weil.²⁹¹

Zum Schluß jeder Vorstellung: Die Waldhexe vom Gamskogel oder Die Rache der Wildschützen. Ländliche Charakter-Szene von Frau Weil.²⁹²

Leider ist keines der Originalstücke Rosamunda Weils im Druck überliefert oder gar in der Reihe „Münchener Blut“ erschienen, wie es bei den zur gleichen Zeit in den Münchener Neuesten Nachrichten beworbenen Szenen und Einaktern ihrer Kollegen Jakob Geis und Anderl Welsch geschehen ist. Deshalb bleibt offen, ob sie beispielsweise auch Autorin der Musik zu ihren Stücken war und Couplettexte geschrieben hat. Ihre Präsenz als Bühnenkünstlerin, Verfasserin von Szenen, Intermezzi und Potpourris und als Singspieldirektorin zeigt jedoch, dass es für Frauen durchaus möglich war, mit Männern gleichrangig auf der Kleinbühne zu agieren und dass keine Position innerhalb einer Gesellschaft oder der Produktion von Volkssängerunterhaltung unerreichbar war.

Witwe eines Singspieldirektors zu sein, war nicht die einzige Möglichkeit für Frauen, die Leitung einer Singspielgesellschaft zu übernehmen. Auch unverheiratete Frauen wagten den

²⁸³ MNN vom 9.3.1884

²⁸⁴ MNN vom 3.4.1884

²⁸⁵ MNN vom 20.4.1884

²⁸⁶ MNN vom 21.2.1885

²⁸⁷ MNN vom 28.3.1885

²⁸⁸ MNN vom 3.12.1893

²⁸⁹ MNN vom 10.12.1893

²⁹⁰ MNN vom 1.11.1893

²⁹¹ MNN vom 18.11.1893

²⁹² MNN vom 6.1.1894

Sprung in die Selbständigkeit und die künstlerische und wirtschaftliche Verantwortlichkeit für ein ganzes Ensemble. Die Wiener Kostüm-Soubrette „Carola“ spielte bei Andreas Welsch, der 1888 im Bamberger Hof ein Benefice für sie veranstaltete.²⁹³ In der Gesellschaft Welsch und auch in anderen Gesellschaften war es durchaus üblich, dass unverheiratete Frauen nur beim Vornamen genannt wurden.

Besonders frappant begegnet dem Leser diese Sitte bei Aufstellungen in Inseraten, in denen die gesamte Gesellschaft benannt und jedem „Herrn“ ein „Fräulein“ gegenübergestellt wird:

Engagiertes Personal:

Herr Helmstädt	Fr. Carola
Herr Moser	Fr. Julie
Herr Wilhelm	Fr. Alexander
Herr Lang	Fr. Albertine
Herr Krebs	Fr. Emmy ²⁹⁴

Die männlichen Mitglieder der Gesellschaft werden ausschließlich mit Nachnamen, die weiblichen bis auf eine Ausnahme mit Vornamen benannt. Carola gründete 1892 eine eigene Singspielgesellschaft unter ihrem Namen und warb für deren ersten Auftritt in Hotel Drei Löwen mit ihrer Bühnenerfahrung bei Welsch:

Erstes Auftreten der Singspielgesellschaft „Carola“ [...] langjähriges Mitglied der Singspielhalle Welsch, 7 Personen. Immer neues Programm.²⁹⁵

Möglicherweise folgte sie bei ihrer Namenswahl und dem angesetzten Eintrittspreis von 20 Pfennigen anderen Singspieldirektoren: 1891 trat im Franziskaner-Keller die Gesellschaft „Fräulein Paula“ mit drei Damen und vier Herren auf,²⁹⁶ 1890 veranstaltete das Gasthaus Prinz Karl ebenfalls zum Entrée von 20 Pfennig ein „Concert der Sänger- und Komiker-Gesellschaft Fr. Sannie, 2 Herren, 3 Damen“²⁹⁷. Große und etablierte Gesellschaften wie Geis und Welsch spielten in den 1890er Jahren schon zu Eintrittspreisen von 40 bis 50 Pfennigen, neue Unterhaltungsunternehmen begannen zumeist mit einem niedrigeren Eintritt, um ein größeres Publikum anzulocken oder spielten bei frei(willig)em Eintritt und sammelten in der Pause oder am Schluß der Vorstellung bei den Zuhörern, was vielen Künstlern jedoch unangenehm war:

Jene Schundnickel, die keine Karte lösten, mussten später noch einmal belästigt werden. Dieses Sammeln, „Ducken“ genannt, war nicht jedem gegeben. Manche brachten herzlich wenig – so einer war ich -, andere wieder waren Virtuosen. Ein gewisser Bartolo war Meister,

²⁹³ MNN vom 1.3.1888

²⁹⁴ MNN vom 22.9.1890

²⁹⁵ MNN vom 5.9.1892

²⁹⁶ MNN vom 18.10.1891

²⁹⁷ MNN vom 8.6.1890

dem kam keiner aus. Traf er auf einen besonders Hartnäckigen, bei dem weder freundliches Zureden noch Spötteleien nützten, dann trank er ihm wenigstens sein Bier aus.²⁹⁸

Für erfolgreiche und bekannte Volkssängerinnen wurden wie für Volkssänger sogenannte „Ehrenabende“ gegeben, die Bühnenjubiläen oder runde Geburtstage zum Anlaß hatten. Die Singspielleiterin Käthe Ammerlander wurde zu ihrem 40jährigen Bühnenjubiläum in den Kolosseums-Bierhallen geehrt,²⁹⁹ Betty Messner konnte am 8. Mai 1910,³⁰⁰ Adele Weinschenk am 6. Juni desselben Jahres einen Ehrenabend genießen,³⁰¹ zu Elise Gums 20jährigem Bühnenjubiläum wurde eigens eingeladen und danach auch davon berichtet:

Am 17. Dez. begeht Frau Direkt. Gum, der Gesellschaft Gum-Kaufmann in der Singspielhalle Baderwirt ihr 20jähr. Jubiläum ihrer Thätigkeit unter dem Volkssängertum. [...] dass sie von jedermann beliebt und der Name des Ensembles Gum-Kaufmann in unserer Stadt Jedermann bekannt ist, wofür die gutbesetzten Vorstellungen den deutlichsten Beweis liefern.³⁰²

Das 20jährige Bühnenjubiläum feierte am 17. Dezember [...] die Singspiel-Direktorin Frau Elise Gum. Vor 20 Jahren wählte selbe die künstlerische Laufbahn, teilte 11 Jahre mit ihrem Manne Freud und Leid, welcher vor 4 ½ Jahre das Zeitliche segnete. Seit dieser Zeit führt Frau Gum die Direktion allein worin sie Herr Kaufmann unterstützt.³⁰³

Frauen hatten zwar über die gesamte Zeitspanne der Existenz des Berufsverbandes der Münchner Volkssänger keine Vorstandspositionen inne, jedoch wurden ihre Werke als Autorinnen, ihre Verdienste als Singspielleiterinnen und ihre Erfolge auf der Bühne im Verbandsorgan ohne Unterschied ebenso besprochen wie die männlicher Volkssänger.

Das Erstlingsstück „Die Fürstentochter“ von Susi Bairer war ein derart großer Erfolg, dass das Verbandsorgan sogar zweimal von dessen guter Aufnahme und den wohlwollenden Kritiken berichtete.³⁰⁴ Susi Bairer erreichte für das Ensemble ihres Vaters Stefan Bairer mehrfach die Überfüllung des großen Saals im Alten Hackerkeller an der Hackerbrücke. In derselben Wintersaison 1910 war neben Susi Bairer auch die Singspielleiterin Consee mit ihrem „Possen-Ensemble erfolgreich:

Wie alljährlich so hat auch heuer wieder Fr. K. Consee für die Herbst- und Wintersaison ein erstklassiges Ensemble zusammengestellt und ihre Vorstellungen bereits begonnen. Fr. K. Consee, welche in ihren Varietenummern rühmlichst bekannt ist, sowie die Namen der einzelnen Solisten, bürgen für genussreiche Stunden und erntet das Ensemble in ihrem Duett-

²⁹⁸ Weiß Ferdl, S. 52f.

²⁹⁹ vgl. Vorverkaufskarte No. 00130 zu dem am Freitag, den 15. Oktober stattfindenden 40jährigem Bühnenjubiläum der Singspielleiterin Käthe Ammerlander in den Kolosseums Bierhallen. STAM München 563/1 Volkssänger 1

³⁰⁰ Der Volkssänger, 2 (1910) 5

³⁰¹ Der Volkssänger, 2 (1910) 6

³⁰² Der Volkssänger, 1 (1909) 1, S. 2

³⁰³ Der Volkssänger, 2 (1910) 1

³⁰⁴ vgl. Der Volkssänger 4, S. 2 und Der Volkssänger 2 (1910) 3, S. 5

und Quartettgesang ungeteilten Beifall des Publikums, auch steht es in Possen- und Komödienspiel auf der Höhe der Zeit.³⁰⁵

Da die Themen und Inhalte von Volkssängerdarbietungen im Nahbereich der Alltagserfahrungen ihres Publikums angesiedelt waren, gab es in nahezu jedem Programm sowohl männliche als auch weibliche Rollen – dies bedeutete jedoch nicht, dass in jeder Singspielgesellschaft auch Frauen engagiert waren. Die Travestie war auch in München spätestens seit dem weltweiten Erfolg von Brandon Thomas' Farce „Charley's Tante“, die am 21. Dezember 1892 in London uraufgeführt wurde, präsent und beliebt. In der Gesellschaft Geis, die ab den 1890er Jahren ohne weibliche Beteiligung spielte, war zumeist eines der männlichen Mitglieder auch ein bekannter Damenimitator. Christian Seidenbusch und M. Königshöfer betätigten sich in Frauenrollen, jedoch war die Verkleidung als Frau, besonders wenn es sich um groteske Rollen handelte, auch für andere Darsteller durchaus üblich. Das (männliche) Duo Sigl und Stettmayer warben für ihre käuflichen Nummern auch mit der leichten Darstellbarkeit von Frauenrollen durch Männer:

Bemerkungen. Sämtliche Vorträge können auch in Solo gesungen werden, die Schwabinger Malerinen (sic) sowie die Trambahnweiber benötigen keine Fistelstimme zum Vortrag.³⁰⁶

Professionelle Damenimitatoren und Volkssänger in grotesken Frauenrollen waren weitaus häufiger als Herrenimitatorinnen und Frauen in Hosenrollen, jedoch gab es durchaus auch hier erfolgreiche Volkssängerinnen, wie beispielsweise das Boulevardblatt *Münchner Ratsch-Kathl* aus dem Variété-Theater Monachia berichtet:

Vom vormonatlichen Programm verblieb Betty Kühn, genannt „Servus Schorsch!“, deren Leistungen als Herrenimitateuse in München hinlänglich als gut bekannt sind; die Dame wird allabendlich zu da capos veranlasst und ist ihre „Beifallsernte“ enorm.³⁰⁷

Liesl Karlstadt wurde unter anderem mit Hosenrollen bekannt und spielte beispielsweise Knaben oder auch erwachsene Männer – diese allerdings sind dann wieder, wie der Dirigent aus der „Orchesterprobe“, eher dem grotesken Spektrum zuzuordnen.

Martin Baumeister diagnostiziert hier eine „Kategorienkrise“ im Sinne von Marjorie Garber, die den Transvestismus als Erschütterung der Grenzen und Widerstand gegen die Diktatur der Kleider auffasst.³⁰⁸ Baumeister bezeichnet jedoch auch Weiß Ferdls groteske

³⁰⁵ Der Volkssänger 2 (1910) 10, S. 5

³⁰⁶ Sigl-Stettmayer's Original-Vorträge München o.a.J., S.5, StAM München 563/1 Volkssänger 1

³⁰⁷ MRK XII/40 vom 19.5.1900, S. 3

³⁰⁸ vgl. hierzu: Garber, Marjorie: Verhüllte Interessen. Transvestismus und kulturelle Angst. Frankfurt 1993

Verkleidung als Bäuerin in einer Szene mit Beppo Brem als „glamour drag“³⁰⁹. Diese behauptete Kategorienkrise und die Erschütterung der Rollenverständnisse durch ein Aufbrechen der Kleiderordnung ist jedoch auf den Münchner Volkssängerbühnen nicht zu beobachten. Zwar wird zuweilen in der Rückschau behauptet, Damenimitatoren seien erst vom Publikum als Männer erkannt worden, nachdem sie sich selbst zu erkennen gegeben hatten. So heißt es beispielsweise bei Josef Maria Lutz:

Ein vortrefflicher Damendarsteller war auch Willy Schäffer, dessen schickes Auftreten und dessen klangvolle Sopranstimme, in Verbindung mit blendenden Toiletten, die Zuschauer so lange täuschten, bis er dann, etwa beim Schlussrefrain eines Liedes, in dröhnenden Bierbaß überging.³¹⁰

Jedoch war dem Publikum die geschlechtliche Identität der Darsteller genau bewusst. Es gibt keine Anhaltspunkte dafür, dass ebendieses Publikum, dem in Reklameinseraten in den Münchner Neuesten Nachrichten ein „erstes Auftreten des Damenimitators Karl Huber“³¹¹ oder ein „großer Lacherfolg des Damen-Komikers Josef Schäffer als alte Schachtel“³¹² angekündigt wurde, diese Disposition bei Auftritt des Darstellers wieder vergessen hatte und so getäuscht werden konnte. Darüber hinaus wurde auf Plakaten und gedruckten Programmen die Nummer noch einmal mit Namen angekündigt, so dass auch hier keine Verwirrung entstehen durfte. Die Gäste der Singspielhallen kamen, um eine Damen- oder Herrenimitation zu sehen und waren sich zu jeder Zeit im Klaren darüber, dass es sich um eine – wie kunstvoll und täuschend auch immer gelungene – Travestie handelte.³¹³

5.3 Der Vorwurf der Prostitution

Max Martersteig schreibt 1904 in seiner Kulturgeschichte des deutschen Theaters abfällig:

Mit der theatralischen Massenproduktion [...] wucherten auch bei uns solche Erscheinungen hervor. Schon durch die Pflege der Operette war an den Theatern der Verbrauch von wenig aber gut angezogenen Mädchen bedeutend gewachsen; nun kam der Zirkus dazu, das Varieté, die Possentheater mit dem Genre der dramatischen Revues: so viel Gelegenheit für jene zweifelhafte Gattung der Weiblichkeit, die ein Rest von Stolz zwar die gröbere Art der Prostitution verabscheuen lässt, die aber die unterstützende Freundschaft eines Jobbers oder besseren Commis – durch den Titel der ‚Künstlerin‘ in eine höhere Weihe gerückt –, für durchaus wünschenswert hält.³¹⁴

³⁰⁹ Baumeister, Martin: Kriegstheater. Großstadt, Front und Massenkultur 1914-1918. Essen 2005 (Schriften der Bibliothek für Zeitgeschichte NF 18), S. 246ff.

³¹⁰ Lutz, S. 22

³¹¹ vgl. MNN vom 31.12.1892

³¹² vgl. MNN vom 5.3.1889

³¹³ Weiterführend zum Thema Travestie im Theater vgl. auch Senelick, Laurence: The Changing Room. Sex, drag and theatre. London u.a. 2000 (Gender in Performance), zu Herrenimitatorinnen besonders S. 333

³¹⁴ Martersteig, Max: Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert. Eine kulturgeschichtliche Darstellung. Leipzig 1904. S. 634

Standen schon Theaterschauspielerinnen unter dem Generalverdacht, für ihre teuren Kostüme und modischen Schmuck nicht durch ihre verdienten Gagen, sondern alleinig durch die Hand von Gönnern, die ihrerseits Gegenleistungen für diese Spendabilität erwarten konnten, aufkommen zu können, so war die Lage für Künstlerinnen auf der Kleinbühne noch schwieriger. Nicht durch das Etikett „Hochkultur“ geadelt, sahen sie sich Vorwürfen ausgesetzt, einen unsoliden Lebenswandel zu führen, besonders wenn die Künstlerinnen unverheiratet waren und auf der anderen Seite gezwungen, durch ständig neue modische Kostüme, gekaufte Lieder und Couplets ihre Engagements zu sichern:

Es kommt zu dem Konto der beruflichen Ausgaben noch das Honorar für die Couplets hinzu. Allerdings rekrutiert sich das Repertoire der Sängerin der kleinen Variétés nur zum geringsten Teile aus Originalnummern. Das meiste, was man da zu hören bekommt, ist vogelfreies Gut. Aber ein paar Originalschlager leistet sich schließlich auch die kleinste Tingeltangeleuse. Das gehört so mit zur Sache und ist Gegenstand der Standesehre. 3 bis 5 Mark wird durchschnittlich für einen Text und ebensoviel oder etwas mehr für die Musik gezahlt. Man sieht, die Dichter und Komponisten, an die sich die Künstler wenden, leben auch nicht gerade in dulci jubilo. Oft allerdings gibt es auch höhere Preise. Eine Nummer, die für ein erstes Theater bestimmt ist, kann eventuell 50 bis 80 Mark bringen. [...] Sängerinnen, die ihre Couplets selbst dichten, gibt es wohl verhältnismäßig selten; dagegen pflegen die Humoristen, wenn sie auch nur einigermaßen zu solcher Leistung befähigt sind, Verfasser ihres Repertoires zu sein.³¹⁵

Die soziale Lage der Künstlerinnen hatte zur Folge, dass Soubretten oft gleichzeitig als Animierdamen eingesetzt wurden und dass trotz des Animierverbotes „Weiberkneipen“ existierten.³¹⁶ Im Verbandsorgan der Münchner Volkssänger beklagt sich der bekannte Komiker Oskar Huber über Soubretten, die eigentlich Prostituierte seien, nur dies nicht auf der Gewerbekarte eintragen lassen wollten.³¹⁷

Erfolgreichen Singspieldirektorinnen, die ihre eigene Gesellschaft vertraten, wurde in dem Boulevardblatt „Münchner Ratsch-Kathl“ vorgeworfen, gute Engagements in Spielstätten nur durch körperlichen Einsatz zu erreichen:

Zwei Sängerinnen

Sängerinnen gibt's jetzt grad so viel wie Schwammerling nach dem Regenwetter und sind auch eine darunter, die die nix taugen, wie bei die Schwammerl. Da ist z.B. die Direktrice einer solchen Gesellschaft ein Frl.; selbige ist aber eine verheirathete Frau, die von ihrem Mann weg ist. Sie besorgt selber die Spiellokale und da sie sich mit dem Absammeln net abgiebt, so sucht sie sich mit dem Wirth auf eine Honorarabfindung z'einigen. Oft will aber ein Wirth da net anbeißen. Jetzt kommt der Revolver! Aus dem Busen zieht sie eine schön gedruckte Adresskarte heraus und sagt lächelnd - „bitte, mich einmal zu besuchen!“ – Mancher Wirth hat vielleicht schon diesem Revolver nicht widerstehen können und – so machen sie ihr G'schäft.

Ein anderes Frl., welches noch vor ganz kurzer Zeit Kellnerin in einem ganz ordinären Wirthshaus war, hat sich neulich durch ihre Gemeinheit in einer Wirthschaft in der Schleißeheimerstraße sofort unmöglich g'macht. Was sie g'sungen hat, kann man halbwegs anständig gar net sagen, vielweniger schreiben. Die Wirthin hat ihr halt sogleich s'Bier

³¹⁵ Buchner, Eberhard: Variété und Tingeltangel in Berlin. Berlin u.a. [1907]⁵ (Großstadt-Dokumente 22), S. 90

³¹⁶ ebd., S. 87

³¹⁷ vgl. Der Volkssänger 2 (1910) 9, S. 2

wegtragen lassen und hat ihr g'sagt, „Sie kommen mir nimmer in mein Lokal.“ Solche Exemplare werfen doch auch auf die vielen soliden Gesellschaften ein böses Licht. Haben denn diese net soviel Corps-Geist, diese Auswüchse, die sich auch Sängern schimpfen lassen, zu beseitigen.³¹⁸

Immer wieder werden diese „Auswüchse“ den Frauen selbst zugeschrieben, die entschieden hätten, mit körperlichem Einsatz oder zweideutigen Texten ihr Auskommen zu finden. Jedoch wurde auch von manchen Spielstättenbetreibern das große Angebot an weiblichen Bühnenkräften und die steigende Nachfrage nach ‚pikanten‘ Programmen ausgenutzt: Der Pächter der Monachia, Jean Kobl hielt weibliche Mitglieder von Singspielgesellschaften in seinem Etablissement zur Prostitution und zum Animieren an. In der Hausordnung hatte er festgelegt, dass sich selbige nach der Vorstellung im Gastraum aufhalten mussten, während der Dauer des Engagements die Spielstätte nicht ohne Erlaubnis verlassen durften und zahlungskräftige Gäste in Séparées unterhalten mussten. Die Künstler Joh. Weil, Willy Meibryck und Ernesto Dierens, die bei Kobl engagiert waren, legten unabhängig voneinander bei der Internationalen Artisten-Loge Beschwerde über dieses Geschäftsgebaren ein. Daraufhin wurde die beanstandete Hausordnung von den Königlichen Polizeidirektion München abgemahnt.³¹⁹

Als den inkriminierten Umständen durch Kobl jedoch nicht abgeholfen wurde und wiederholt in Überwachungsprotokollen Übertritte gegen Zensurauflagen in Liedtexten vermerkt wurden, wurde Kobl am 9. Dezember 1907 die Konzession entzogen:

Die dem Pächter der Singspielhalle ‚Monachia‘ Jean Kobl dahier unterm 13. März 1905 erteilte Erlaubnis zur gewerbsmäßigen öffentlichen Vorführung von Singspielen, Gesangs- und deklamatorischen Vorträgen etc. im Etablissement ‚Monachia‘ wird zurückgenommen, in der Erwägung, dass die mehrfachen polizeilichen Beanstandungen und gerichtlichen Bestrafungen, welche der Konzessionsinhaber erlitten hat, die Annahme rechtfertigen, dass die von ihm gebotenen Veranstaltungen den Gesetzen und guten Sitten häufig zuwiderlaufen, wie auch, dass er selbst nicht in der Lage ist, und nicht gewillt ist, das von ihm bisher geleitete Unternehmen in geordneten Bahnen zu halten.³²⁰

Schon kurz nach der Erteilung der Konzession war Kobl mit den Zensoren der kgl. Polizeidirektion München in Konflikt geraten. Am 6. September 1905 wurde die erste Konzessionsentziehung angedroht, da er die Aufführung eines ungenehmigt abgeänderten Textes des Liedes „In der Centrale“, vorgetragen von Isabella Bella (recte Cörsy) mit einem angeblich unsittlichen Text nicht verhindert hatte.³²¹

Im „Salon-Variété Monachia“ wurden unter Kobls Leitung Soubretten-Wettbewerbe abgehalten. Auf die Rückseite der Programme waren Abreißzettel und dieser Text gedruckt:

³¹⁸ o.a.A.: Zwei Sängern. In: MRK II/29 vom 19.7.90, S. 2

³¹⁹ vgl. SM Pol. Dir. 3808/3 Monachia

³²⁰ ebd.

³²¹ ebd.

Salon-Variété Monachia Internationaler Soubretten-Wettstreit. Das verehrl. Publikum wird gebeten, ihr freies Urteil je nach Leistung und Schönheit durch Abreißen der perforierten Bons abzugeben. Die Bons werden von den Dienern gesammelt und den Preisrichtern übergeben. Das Resultat wird auf der Bühne verkündet. Siehe ‚Notiz‘ des Programmes.

Reichsburg	Leistung	Schönheit
Anny Bloch	Leistung	Schönheit
Ruthowsky	Leistung	Schönheit
Calyvera	Leistung	Schönheit
Frings	Leistung	Schönheit ³²²

Nach Beendigung des angekündigten Programmablaufs traten die fünf beteiligten Soubretten erneut auf die Bühne und versuchten, das Publikum durch Winken, Rufen und Zurschaustellung ihrer „Schönheit“ dazu zu bringen, für sie abzustimmen. Die nach Stimmabgabe ermittelte(n) Gewinnerin(nen) hatte(n) die Möglichkeit, noch ein kurzes Solo als Dank auf der Bühne zu zeigen.

Diese Art der Zurschaustellung von Volkssängerinnen hatte in München durchaus Erfolg und wurde über Jahre hinweg von Kobl weiter betrieben.³²³ Er ging zwar noch nicht so weit wie Celly de Rheidt, die ab 1919 in Berlin sogenannte „Schönheitsabende“ veranstaltete,³²⁴ die Monachia erscheint aber seit der Direktion durch Josef Vallée in den 1890er Jahren die am schärfsten überwachte Singspielhalle Münchens gewesen zu sein.

Nach einer gerichtlichen Eingabe Kobls erhielt dieser die Konzession nach der Entziehung zurück, das Urteil des Richters vom 7. April 1908 verfügte jedoch, dass das Haus in Zukunft vor allem in Hinsicht auf das Festhalten weiblicher Artisten im Hause und die Existenz von Séparées scharf überwacht werden solle.³²⁵

Volkssängerinnen in München waren Einschränkungen und Versuchen, sie auszubeuten, unterworfen, sahen sich mit Vorwürfen der Liederlichkeit konfrontiert und waren vielfach in ihren Aktionen weniger frei als männliche Künstler. Jedoch waren sie weder bemitleidenswerte und ausgenutzte Opfer noch waren sie Künstler zweiter Klasse.

Frauen konnten auf dem Unterhaltungsmarkt entscheiden, ob sie eine künstlerische Laufbahn einschlagen wollten, welches Bühnenfach sie ergreifen wollten und welchen Engagementvertrag sie unterschrieben. Ihnen standen nicht nur Soubretten- oder Tänzerinnenkarrieren zur Verfügung, sondern es waren Karrieren als Singspieldirektorin,

³²² ebd.

³²³ Kobl engagierte, damit das Interesse des Publikums erhalten blieb, immer wieder neue Soubretten. Ein anderes Programm mit Abreißzetteln aus der Überwachungsakte führt beispielsweise die den Damen Rose di Gionetty, Margit Wig, Fritzi Renné, Risa Bondi, Betty Raster, Ody Drassatty und Greti Wittmann auf.

³²⁴ Jelavich, Peter: Berlin Cabaret. Cambridge, Massachusetts u.a. 1993, S.155

³²⁵ ebd.

Spielstättenbetreiberin oder Textautorin und Vortragskünstlerin mit Originalrepertoire möglich.

Es gibt nach meinem Überblick über die Quellenlage für München zwischen 1870 und 1930 keine Anhaltspunkte dafür, dass Volkssängerinnen unter ihren Kollegen oder dem Publikum als weniger begabt oder künstlerisch inferior galten oder weniger beliebt waren als Männer. Zwar gab es weitaus mehr männliche als weibliche Künstler, die in München auf Singspielbühnen tätig waren, der geringe Stellenwert, der ihnen heute zugebilligt wird, liegt meines Erachtens jedoch nicht in einer zeitgenössisch irgendwie empfundenen Minderwertigkeit, sondern daran, dass in der Nachbetrachtung nicht nach weiblichen Erfolgsgeschichten gefragt wurde, die sich außerhalb von Bühnenpartnerschaften oder den klassischen Rollen als Soubrette und Schauspielerin bewegten.

6. Mobilität

Eines der herausragenden Merkmale der Volkssängerei als professionelle Unterhaltungsform ist Mobilität auf mehreren Ebenen. Protagonisten, Texte, Themen waren ständig in Bewegung.

Eine besonders interessante Konstellation ergibt sich dabei aus dem Spannungsverhältnis zwischen der postulierten Bodenständigkeit dieser Unterhaltungsform und ihrer angeblichen Gebundenheit an münchenerische/bayerische/süddeutsche Zusammenhänge und auf der anderen Seite der nie in Frage gestellte Zwang zur Mobilität über münchenerische, bayerische und süddeutsche Gebiete hinaus.

Die Produktionsweise der Münchner Volkssängerunterhaltung war an diese weit reichende Mobilität angepasst, profitierte aber auch durch die Möglichkeiten, durch Übernahme der Texte anderer ihr Programm aktuell und abwechslungsreich halten zu können und eigene Originale auf Tourneen länger verwerten und verkaufen zu können.

6.1 Mobile Personen

Volkssänger waren selten ganz an eine Stadt oder gar Wirkungsstätte gebunden. Selbst Künstler auf dem Zenit ihres Erfolgs, die über Jahre hinweg in der gleichen Spielstätte wirkten, reisten während der traditionellen Spielpause im Sommer durch den gesamten deutschsprachigen Raum oder sogar noch weiter.

Jakob Geis schilderte seine erste Tournee zwischen München und Passau als gewagte finanzielle Unternehmung:

Das Weihnachtsfest, Neujahr war überpaukelt, Carneval in Sicht. Da hiess es: Jetzt müssen wir reisen, in München ist jetzt nichts mehr zu holen. Und wir reisten! Da zeigte sich mir die Kehrseite der Medaille in höchster Blüte. Die Tournee war München-Passau.

Alle an der Bahn liegenden Orte wurden abgeklopft, wobei meine Mitschuldigen, denen ‚Kopfrechnen schwach‘ von der Schule her noch anhaftete, gänzlich übersahen, dass die kleinen Plätze immer das verschlangen, was in den grösseren erbeutet wurde. Obwohl ich nur ein Neuling, die anderen dagegen schon bedeutende Altlinge im Reisen waren fühlte ich mich demnach doch schon veranlasst, den Kurzsichtigen folgende Variante: ‚Der Mensch besuche die Nester nicht, und begehre nimmer die Bauern, wenn’s was kostet, zu locken aus ihren vier Mauern.‘ Zu übermitteln. Denn wenn der Bauer zahlen soll, dann werden Weiber zu Hyänen etc. Nur in Städten können wir den Fuß an der Stelle fassen, wo er fest wird, dort gilt der Spruch: Ist die Sache noch so dumm, findet sie ihr Publikum; und wir wollen doch vorläufig auf etwas Gescheidtes Verzicht leisten. Doch sie waren nicht zu belehren.³²⁶

³²⁶ Geis: Lebensbeschreibung, S. 10f.

Trotz dieser schlechten Erfahrung reiste Geis vor allem während der Sommerzeit weiter durch die Provinz und in die deutschen Großstädte, meist wurde er dabei lediglich von seinem Zitherspieler Max Hotz begleitet. Verbürgte Auftrittsorte sind Würzburg, Kaiserslautern, Ulm, Neustadt, Speyer, Regensburg, Zweibrücken, Heidelberg und Amberg.³²⁷ Straßburg und Salzburg werden in einem Zeitungsausschnitt, der Geis' Kollegen Haibl betrifft, erwähnt, darüber hinaus für Geis allein Königsberg 1889.³²⁸ Das „Münchener Papa Geis Ensemble“, das unter dem Direktorat Max Hermanns und der Geschäftsführung des Pianisten Georg Huber nach Geis' Abschied von der Bühne weiterwirkte, warb auf seinen gedruckten Briefbögen:

7 Herren Abendfüllendes Familienprogramm. Quartette. Komiker. Schauspieler. Sänger. Grosses Original-Komödien-Repertoire. Absolvirte Engagements:

Düsseldorf, Kaisergarten.

Köln, Scalatheater.

Aachen, Edentheater.

Elberfeld, Salamander.

Barmen, Olympia.

Magdeburg, Hofjäger.

Hamburg, Feensaal.

München, Lyrisch. Theater.

Leipzig, Albert-Theater.

Überall reengagiert. Diverse Kunstscheine. Abschlüsse entweder persönlich oder durch jede renommierte Agentur. Ständige Adresse: München, Sendlingerstrasse No. 29/I.³²⁹

Das Regensburger Variété-Theater Velodrom verzeichnete zwischen 1899 und 1914 mehrere Engagements von Münchner Humoristen, so trat Karl Berhard in der Saison 1899/1900 dort auf, waren Karl Edler und Fritz Schönbauer 1902/03, Fritz Schönbauer, Bachus Jakoby und Oskar Huber in der Saison 1903/04 engagiert, Max Hermann und Rudolf Schmid 1911, das Duo Sigl & Stettmeyer, Max Lampl und wiederum Oskar Huber in der Saison 1913/14.³³⁰

Die Abwesenheit bekannter lokaler Komiker von München wurde auch in den Zeitungen, die sich mit dem Thema Volkssängerei beschäftigten (vor allem Boulevardblätter) thematisiert.

³²⁷ Alle diese Orte sind durch eingeklebte Zeitungsausschnitte mit Kritiken im Adreßbuch Geis' nachzuweisen. Leider fehlen immer Jahreszahlen oder Namen der Zeitungen, bei anderen Kritiken fehlt sogar der Auftrittsort. Vgl. IfV N127/B6

³²⁸ Die Kollegen des Papa Geis. In: MNN 05.03.1908, S. 4 f.

³²⁹ NL Westermair 9/5

³³⁰ Hansch, Susanne: Variété-Tänzerinnen, Salon-Humoristen und Excentric-Radfahrer. Das Regensburger Variété-Theater Velodrom. Regensburg 2000 (Studien zur Regensburger Stadtkultur 1), S. 151ff.

War ein Münchner Komiker auswärts erfolgreich, wurde dafür des öfteren die genuin münchenerische Lebensart verantwortlich gemacht:

Wie wir hören, wird die Singspielhalle „Oberpollinger“, die langjährige Wirkungsstätte unseres Papa Geis, in Zukunft nicht mehr der heiteren Muse dienen. Herr Direktor Hönle mit seiner wackeren Schaar, der obige Lokalität zuletzt inne hatte, bereist gegenwärtig die größeren Städte Norddeutschlands. Die Gesellschaft mit ihren würdigen Vertretern des urwüchsigen, derbkomischen Münchner Humors findet überall bei unseren norddeutschen Brüdern den größten Beifall und die herzlichste Aufnahme. Wenn man sagt, der Prophet gelte nichts in seinem Lande, so trifft dies zwar hier nicht ganz zu, denn auch wir sind den muntern Sängern dankbar für manche vergnügte und aufheiternde Stunde. Aber solche Stürme von Heiterkeit, solch' herzliche Lachsalven, wie wir sie z.B. in den Hamburger Konzerten genannter Gesellschaft von dem sonst so nüchternen und kalten, norddeutschen Publikum zu hören bekamen, ist selbst unser empfängliches, warmherziges Münchner Volk nicht zu geben im Stande. Mit Recht kann man sagen, dass diese Vertreter eines merkwürdigen, nur dem Süddeutschen, speziell dem Bayern, eigenen Zuges, nämlich des „trockenen“ aber desto zündenderen Humors, wie er sich z.B. auch auf dem Papier in unseren unnachahmlichen „Fliegenden Blättern“ äußert und die Welt erobert hat, sich im Nu in die Herzen der Norddeutschen hineinsprechen und singen.³³¹

Künstlerbörsen und Agenturen vermittelten einzelne Künstler an Direktoren oder Spielstätten, 1891 warb die Münchner Agentur Münch in einem internationalen Artistenlexikon für sich,³³² Münchner Solo-Komiker hielten sich in Künstlercafés wie dem Berliner Café Bauer an der Ecke Unter den Linden und Friedrichstraße auf, in dem täglich nachmittags von 15 bis 19 Uhr eine „Artistenbörse“ stattfand, wie der Berliner Komiker Hermann Frey schildert:

Da begegneten und trafen sich Ringkämpfer mit Tingeltangelösen, Komiker und Akrobaten, und die Agenten gingen schmunzelnden Antlitzes durch ihre Garde und – sichten sich das aus, - was sie brauchten. [...] Otto Reutter unterhielt sich mit Robert Steidl und Bacchus Jacobi (besonderes Kennzeichen, ehemaliger Pastor); der bayerische Komiker Karl Maxstadt wiederum jovial mit seinem sächsischen Kollegen Bernhard Möbritz, und wenn Carl Napp, der Rheinländer, gerade anwesend was, hörte man auch Kölnsche Worte.³³³

Die Vermittlung durch unabhängige Agenturen und deren Recht, für ihre Klienten Verträge abzuschließen, hatte zu Beginn der 1930er Jahre ein Ende. Schon zum Ende der 1920er Jahre wurde dies in Artistenlexika diskutiert und problematisiert:

Im Jahre 1931 sollen in Deutschland den Privatagenturen die Konzessionsrechte entzogen werden. Die internationale Artistenloge hatte eine eigene Stellenvermittlung ins Leben gerufen, die jetzt vom Staat übernommen wurde. Der Staat will im Zusammenhang mit dem Arbeitslosengesetz eine starke Kontrolle ausüben und außerdem die Riesenumsätze der Agenturen in eigene Verwaltung bekommen. Vorläufig arbeiten die Artisten mit ihren alten Agenten zusammen, wie es nach 1930 wird, ist ungeklärt.³³⁴

³³¹ MRK XII/63 vom 8.8.1900, S. 3

³³² Otto, H.W.: Artisten-Lexikon. Biographische Notizen über berühmte Kunsttreiter, Dompteure, Gymnastiker, Acrobaten, Clowns etc. aller Länder und Zeiten. Düsseldorf 1891, S. 4

³³³ Frey, Hermann: Immer an der Wand lang. Allerlei um Hermann Frey. Berlin 1943, S. 33

³³⁴ Colman, Fred A. und Walter Trier: Artisten. Dresden 1928, S. 107

Neben der Vermittlung durch Agenturen und dem Angebot, das in München zur Verfügung stand, bemühten sich Singspieldirektoren auch in „den“ großen deutschen Unterhaltungszentren um neue Kräfte. Die Münchner Zeitung berichtete von einer dieser Unternehmungen für das Colosseum:

Kil befindet sich zur Zeit in Wien und Berlin, um neues Künstlerpersonal unter Vertrag zu nehmen³³⁵

Münchner Künstler bereisten andere Städte ebenso wie Komiker Gastspiele in München gaben und dort wiederum gemeinsam mit Münchner Künstlern auftraten. Dadurch entstand ein weitläufiges Netzwerk aus Unterhaltungs- und Kleinbühnenkünstlern, die dem Münchner Unterhaltungsmarkt zur Verfügung standen. Bis in die 1870er Jahre hinein kamen die meisten auswärtigen Solokünstler wie Singspielgesellschaften aus Wien. Besonders zu erwähnen ist hier der angebliche Erfinder des Terminus „Volkssänger“, Johann Baptist Moser, der 1849 in München Soiréen gab, der neben anderen Wienern Einfluss auf die Entwicklung dieser Unterhaltungsform in München hatte.³³⁶

„Fremde“ Vortragende wurden von der Kritik durchaus wohlwollend aufgenommen, insbesondere, wenn deren Namen bekannt waren und die Qualität der Vorträge auch in anderen Städten bereits gewürdigt worden war. Die „Münchner Ratsch-Kathl“ honorierte die Bemühungen von Singspieldirektoren, gute auswärtige Künstler zu engagieren:

Ein vorzüglicher Humorist ist gewissermaßen der Grundpfeiler zu einem zugkräftigen Programm und die Direktion hat die finanziellen Opfer nicht gescheut, welche das Engagement eines erstklassigen Humoristen bedingt. Bernhard Marx ist es, der brillante Humorist, welcher Stürme von Beifall im Auditorium allabendlich entfesselt.³³⁷

Ein so seltenes Exemplar eines Humoristen konnte sich natürlich die Direktion der „Blumensäle“ nicht entgehen lassen und sie hat daher Moritz Heyden kontraktlich verpflichtet, den Münchnern und Fremden [...] die Grillen zu vertreiben und Moritze besorgt das so gründlich, das Alles vor Lachen schier bersten möchte [...].³³⁸

Moritz Heyden, der populärste Humorist des Rheinlandes befindet sich auf dem besten Wege, auch hier ungewöhnlich populär zu werden, was bei seiner Originellität leicht begreiflich erscheint.³³⁹

Die zwei Universal-Komiker Gebrüder Schwarz, sie sollen zwar Norddeutsche sein, und die haben hier noch nie rechten Geschmack finden können, aber die Schwarz sind so vortreffliche Komiker, dass sie die Lacher immer alle auf ihrer Seite und den Beifall des ganzen Auditoriums haben. Wie ich jetzt gewiß weiß, sind 's echte Berlinerinder, die im Isar-Athen so fabelhaften Erfolg haben.³⁴⁰

³³⁵ Münchner Zeitung II/237-238, Mo/Di, 6./7.9.1880, S. 3

³³⁶ vgl. MNN vom 8.9.1849

³³⁷ MRK XII/40 vom 19.5.1900, S. 3

³³⁸ MRK XII/54 vom 7.7.1900, S. 1

³³⁹ ebd., S. 4

³⁴⁰ MRK II/26 vom 28.6.1890, S. 3

Selbst während der Saison, die meist von September bis Mai dauerte, kannten nur wenige Münchner Gesellschaften feste Engagements in einem Haus. Bis in die 1880er Jahre hinein spielten sämtliche Gesellschaften in München ambulant, wenngleich einige feste Spieltage in bestimmten Spielstätten hatten. Die Gesellschaft Weil's Wittwe spielte beispielsweise in der Saison 1890/91 dienstags im Restaurant Ungerer, mittwochs in der St.-Anna-Brauerei, donnerstags in der Colosseums-Bierhalle und an Sonn- und Feiertagen im Kleinen Rosengarten-Saal.³⁴¹ 1910 veröffentlichte das Possen-Ensemble Consée seinen Spielplan:

Possen-Ensemble Consée, Adresse Jahnstrasse 31/1 Rckgb.

Wochenspiel-Plan:

So Eberbräukeller

Mo Adelman

Mi Singlspieler

Do Blüte

Fr Colosseum

Sa Marsfeld³⁴²

Restauratoren und Brauereien wussten um die Wichtigkeit eines Unterhaltungsangebots, vor allem an arbeitsfreien Tagen. Die Kapuziner-Brauerei warb 1890 einfach mit „Jeden Samstag und Sonntag Auftreten einer Komiker- und Sängergesellschaft“³⁴³, da sie keine Gesellschaft fest an sich binden konnte oder wollte. 1891 konnte man folgende chiffrierte Anzeige in den Münchner Neuesten Nachrichten lesen:

Sänger-Gesellschaft (bessere) von einer hies. Brauerei gesucht. Briefe bezeichnet mit A.K.Nr. 203693 bef. die Expedition³⁴⁴

Erst zur Mitte der 1880er Jahre etablierte sich neben der ambulanten Spielweise auch die Verknüpfung einer Gesellschaft mit einem Haus, zunächst saisonweise, später auch jahrelang. Die Gesellschaft Geis spielte bis zum Abschied des Direktors im Hotel Oberpollinger, die Gesellschaft Welsch hatte jahrelang im Bamberger Hof eine feste Bühne, bis ihr die Gesellschaft „D'Münchner“ selbige streitig machte und Welsch Verträge wieder saisonweise abschließen musste. Für Sonn- und Feiertage musste jedes bessere Wirtshaus Unterhaltung anbieten, so dass die meisten Gesellschaften an diesen Tagen feste Vereinbarungen mit den Betreibern hatten. Ein Spielplan aus der Verbandszeitschrift „Der Volkssänger“ aus dem Jahr 1910 zeigt die Verteilung der etablierten Gesellschaften auf die Spielstätten:

Spiel-Plan der Münchner Possen-, Humoristen- & Singspiel-Ensembles für Sonn- und Feiertage

Name der Direktion

Benennung des Ensembles

Name des Lokales

³⁴¹ vgl. MNN vom 7.9.1890 und 31.9.1890

³⁴² Der Volkssänger 2 (1910) 1, S. 6

³⁴³ MNN vom 29.11.1891

³⁴⁴ MNN vom 20.10.1890

Alberti	Humoristen- u. Possen-Ensemble	Scharfes Eck
Albrecht	Komiker-Gesellschaft	Drei Löwen
Ammerlander	Possen-Ensemble	Stadt Orleans
Antony	Komiker-Gesellschaft	Ambulant
Atzberger Schneider	Humoristen- u. Possen-Ensemble	Unionsbrauerei
Bairer	Humoristen- u. Possen-Ensemble	Hackerkeller (alter
Bartolo	Humoristen- u. Possen-Ensemble	Stiglmeier-Bierhalle
Bertoli	Humoristen- u. Possen-Ensemble	Oberottl
Breit	Humoristen- u. Possen-Ensemble	Franziskanerhof
Oscar (Danzer)	Komiker-Gesellschaft	Auswärts
Dentl	Komiker-Gesellschaft	auswärts
Fehler-Quirin	Komiker-Gesellschaft	Heuwage
Fritz	Possen- u. Schauspiel-Ensemble	Thomasbrauerei
Führer	Humoristen- u. Possen-Ensemble	Sieben Schwaben
Gum-Kaufmann	Possen- u. Schauspiel-Ensemble	Max-Emanuelbrauerei
Hermann	Possen- u. Schauspiel-Ensemble	Atzberger-Keller
Hermandinger	Possen- u. Gebirgsszenen-Ens.	Kempten
Käsbauer-Huber	Humoristen- u. Possen-Ensemble	Kern's Sängervarte
Kipper-Schweitzer	Possen- u. Schauspiel-Ensemble	Baaderwirt
Kister	Komiker-Gesellschaft	Ambulant
Kragl	Komiker-Gesellschaft	Hirschbräukeller
Meier Adalbert	Quartettsänger-Gesellschaft	Ambulant
Mühlbauer	Komiker-Gesellschaft	Auswärts
Riese-Fickel	Moderne Volksänger	Heumarkt (Giesing)
Schaller (Fritz II)	Possen- u. Komödien-Ensemble	Centralsäle
Schulz	Possen-Ensemble	Kapuzinerbräu
Schwan	Possen-Ensemble	Ambulant
Stöckert-Kramer	Komiker-Gesellschaft	Ambulant
Trinkl & Gröbl	Tiroler Säng- & Jodler-Truppe	Ambulant
Wildmoser-Lochner	Possen-Ensemble	Augsburg ³⁴⁵

Diese örtliche Ungebundenheit bedeutete für die Gesellschaften und einzelnen Künstler eine Abhängigkeit von immer wieder neu auszuhandelnden Verträgen und der Zwang, mit den Restauratoren und Spielstättenbetreibern für beide Seiten akzeptable Bedingungen zu schaffen. Selbst etablierte und gut besuchte Gesellschaften konnten nicht darauf bauen, dass ihre Verträge verlängert werden würden, wenn eine andere Gesellschaft dem Restaurateur ein attraktiveres Angebot machen konnte.

Die Gesellschaft „D'Münchner“ unter der Leitung von Josef Vallé nutzte im Sommer 1890 die bis dato von allen Gesellschaften respektierte Sommerpause, um sich in Andreas Welsch Stammspielstätte Bamberger Hof einzurichten. Welsch spielte (wie z.B. auch Geis) bis zum traditionellen Saisonende vor dem 1. Mai.³⁴⁶ Ab dem 25. Mai warben „D'Münchner“ aggressiv und mit großen Anzeigen in den Münchner Neuesten Nachrichten für sich. Am 15. August wurde frühzeitig das Ende der Dauer ihres Engagements im Bamberger Hof angekündigt: „D'Münchner spielen noch bis 27. August“³⁴⁷, so dass Andreas Welsch am 31.8.1890 die

³⁴⁵ Der Volkssänger, Jg. 2 (1910) 9

³⁴⁶ vgl. MNN vom 30.4.1890

³⁴⁷ vgl. MNN vom 15.8.1890

Saison wiederum für seine Gesellschaft eröffnen konnte.³⁴⁸ „D'Münchner“ spielten unterdessen ambulant weiter, unter anderem in Großen Kollergarten,³⁴⁹ bis Welsch mit der Reklame für den Silvestertag ankündigte:

N.B. Zugleich mache ich [...] bekannte, dass vom 1. Januar ab meine Vorstellungen täglich im Kollergarten-Saal stattfinden. Hochachtungsvollst A. Welsch.³⁵⁰

Zum selben Termin wurden für den Bamberger Hof „D'Münchner unter der Leitung von Ludwig Neumüller und Jos. Vallé“ angekündigt.³⁵¹ Vallés Truppe spielte bis zur Saison 1892/93 im Bamberger Hof und eröffnete noch am 1. Oktober 1892 den „Neuerbaute[n] Concertsaal mit electr. Beleuchtung (1000 Personen fassend)“.³⁵² Ab Dezember wurde der Bamberger Hof jedoch als reines Variété betrieben, Vallé verblieb dort als Direktor bis 31. Mai,³⁵³ wurde am 1. Juni von Adolphe Morro als Direktor abgelöst³⁵⁴ und übernahm dann die Monachia als Spielstätte,³⁵⁵ in der vorher wiederum Andreas Welsch aufgetreten war.³⁵⁶

Es gab also keine Garantien, dass erfolgreiche und bekannte Direktoren auch in den Häusern bleiben konnten, an deren Aufstieg sie beteiligt waren. Spielstätten sahen viele Gesellschaften und vice versa – Welsch war in den 1880er und 90er Jahren neben Jakob Geis der Star der Volkssängerei, dennoch konnte er von einem aggressiven Newcomer wie Josef Vallé verdrängt werden. Vallé selbst fiel jedoch später laut der *Münchner Ratsch-Kathl* selbst einer Verdrängungsintrige zum Opfer:

In dieser Beziehung vollzieht sich zur Zeit eine große Umwälzung. Die Leiter des „Intimen Theaters“ sind einem „On dit“ zufolge von ihrem Mitgliede Herrn Wagner aus den Kaimsälen hinausintriguiert worden und hält das „Intime Theater“ unter Leitung von Richard Manz seinen Einzug Anfang August im neuen Münchner Lustspielhaus an der Augustenstraße. Direktor Vallé scheidet angeblich vom „Intimen“ und leitet das neue „Kabaret“ in den Souterrainlokalitäten des Restaurant „Wagnerbräu“ an der Sonnenstraße.³⁵⁷

Einzelne Künstler wechselten ebenso zwischen den Gesellschaften wie den Spielstätten und Orten. Vor der Existenz eines Berufsverbandes waren neben den persönlichen Netzwerken wiederum die Münchner Neuesten Nachrichten die wichtigste Stellenbörse der Stadt. Im Frühjahr 1889 folgten Stellengesuche und –angebote schnell aufeinander:

³⁴⁸ vgl. MNN vom 31.8.1890

³⁴⁹ vgl. MNN vom 6.11.1890

³⁵⁰ vgl. MNN vom 31.12.1890

³⁵¹ vgl. MNN vom 1.1.1891

³⁵² vgl. MNN vom 1.10.1892

³⁵³ vgl. MNN vom 31.5.1893

³⁵⁴ vgl. MNN vom 1.6.1893

³⁵⁵ vgl. MNN vom 28.8.1893

³⁵⁶ vgl. z.B. MNN vom 12.9.1891

³⁵⁷ MRK 29, 20.7.09, S. 1f.

Komiker sucht Engagement bei einer Sänger-Gesellschaft od. in einem Sommer-Theater. Briefe unter ‚Komiker‘ Nr. 66476 bef. d. Exp.³⁵⁸

Brauerei zum Münchner Kind! Es werden für die Sonn- und Feiertage Komiker und Sängerinnen [sic!] von guten Kräften engagirt. M. Hammerl, Die Direktion. Zu sprechen von 10-12 Uhr vormittags.³⁵⁹

Komiker und Sängerinnen werden sofort engagirt für München. Dauerndes Engagement auch für den Sommer. Die in Szenen zu verwenden sind, haben den Vorzug. Auskunft erteilt Joh. Weil, Direktor, Ickstattstrae Nr. 13, 3. Etage rechts³⁶⁰

Später bemuhnte sich der Berufsverband der „Münchner Volkssänger und verwandter Berufsgruppen“, in seinem Organ „Der Volkssänger“ assoziierten Mitgliedern eine Stellenbörse zu bieten. Die Anzeigen hier sind weitaus detaillierter und aussagekräftiger. Freie Stellen und Künstler ohne Engagement wurden nach Rollenfachern und Spezialkonnen kategorisiert. Im ersten Jahrgang 1909 inserierten beispielsweise:

Max Hoffmann, Mimiker & Schnellzeichner empfiehlt sich den verehrl. Vereinen, Direktoren und Gesellschaften. Auch für Auswärts.

Der berühmte Fesselkunstler und Ausbrecherkonig Mister Harry empfiehlt sich den geehrten Herren Restaurateuren u. Konzertsaalbesitzern. Z. z. auf Tournee.

Hans Weiss, Komiker und Szenen-Spieler sucht Engag. z. Tagesgesellsch.³⁶¹

Antony & Karola 1. Münchner Spezialitäten-Truppe. Original-Programm, Prima Solisten, Original-Duetten, Französ. Orchester. Frau Antony, die einzig in München existierende Original Herren-Imitatorin und Charakterdarstellerin! Obige empfehlen sich den Herren Restaurateuren für Hier und Auswärts.³⁶²

Vor allem in Spielstücken einsetzbare Schauspieler und Schauspielerinnen waren ab 1910 auf dem Markt und gesucht:

Luise Feist. Schauspielerin, komische Alte, mit chic. Costumen sucht sofort Engagement nur bei Tagesgesellschaft.³⁶³

Funk, Bauerndarsteller, z. Zt. Gesellschaft Fritz. Frei ab 1. Mai.³⁶⁴

Suche perfekten Bauerndarsteller der gleichfalls routinierter Sänger (Tenor) ist, gegen hohe Gage. Offerten unter J. W. befördert die Exp.[edition] d.[es] Bl.[attes]³⁶⁵

Willy Brand der moderne Salon-Schauspieler und Vortragskunstler. Wiedergabe ernster und heiterer Rezitationen. Frei ab 1. Januar. Eigene Solo-Dichtungen. Willy Brand ist Münch'ner! Direktoren sichert Euch Willy Brand. Prima in Komödien als Charakterliebhaber etc. [...]³⁶⁶

Junge Schauspielerin, gute Kraft, große stattliche Figur in sämtlichen Theaterstücken studiert für Ensemble sofort oder bis 15 Januar frei. Wenn erforderl. Auch Solisten. Näheres bei Eugen Roth (Bäckerei), Artilleriestr. 11/0³⁶⁷

³⁵⁸ MNN vom 16.4.1889

³⁵⁹ MNN vom 21.2.1889

³⁶⁰ MNN vom 6.3.1889, die Anzeige wurde am 10.3. wiederholt

³⁶¹ Der Volkssänger, 1, (1909)1

³⁶² Der Volkssänger, 1 (1909) 2, S. 6

³⁶³ Der Volkssänger, 2 (1910) 1, S. 6

³⁶⁴ Der Volkssänger, 2 (1910) 4, S. 3

³⁶⁵ ebd., S. 4

³⁶⁶ Der Volkssänger, 2 (1910) 12, S. 6

³⁶⁷ Der Volkssänger, 3 (1911) 1, S. 3

War die Verbindung zwischen Singspieldirektoren und Schauspielern oder Vortragskünstlern gelungen, wurden kurzfristige Engagementsverträge abgeschlossen. Diese Verträge regelten die Dauer und Modalitäten des Engagements, legten aber für die Beteiligten auch höchst wichtige Fristen für Zahlungen und vor allem Kündigungen fest. Konventionalstrafen, mit denen Nichteinhaltungen von Vertragsinhalten sowie Konkurrenzverzichte belegt wurden, waren oft in Höhe von Monatsgagen angesetzt, so dass Vertragsbruch und die Aufnahme eines neuen Engagementverhältnisses für die einzelnen Künstler erschwert wurden. Zwei Verträge für den Münchner Pianisten Georg Huber, die Engagements bei den Direktoren Georg Etzer aus Nürnberg und Karl Wilhelm aus München zum Inhalt haben, sind Bestandteil des Nachlasses des Verlegers Johann Baptist Westermair im Münchner Stadtarchiv:

Contract.

Zwischen Herrn Gg. Etzer, Direktor zu Nürnberg und Hr. Gg. Huber Pianist z.Zt. in München ist heute folgender Engagements-Vertrag abgeschlossen worden. 14. September bis Oktober 1890, 4wöchentliche Kündigungsfrist. Conventionalstrafe 100 Mark, Vorprobe am 13. September Mittag.

§3: Contrahent verpflichtet sich, bei Vermeidung einer sofort zu zahlenden Conventionalstrafe von 100 Mark vor und während, sowie 6 Monate nach Ablauf der gedachten im §1 vorgemerkten Dauer dieses Engagements in keinem anderen Locale, als in dem von Herrn Gg. Etzer oder dessen Vertreter bestimmten Locale aufzutreten, oder bei einer andern Gesellschaft mitzuwirken. Sittenattest letztern Aufenthalts, sowie Heimathschein sind vorher einzusenden.

§4 Contrahent hat alle zu seinen Aufführungen erforderlichen Musikalien, ~~Gestüme und~~ Requisiten selbst zu stellen und die Haus-Ordnung anzuerkennen und aufrecht zu erhalten. Sonntags finden 2 Vorstellungen statt. [...]

§6 Für die pünktliche und richtige Erfüllung der vom Contrahent übernommenen Verpflichtungen zahlt die Direction an Contrahenten eine monatliche Gage von Einhundertdreißig Mark in halbmonatlichen Raten am 1. und 16. eines jeden Monats postnumerando zahlbar. Die Verpflichtung kommt jedoch für diejenigen Tage, an welchen das Mitglied durch eigenes Verschulden nicht zum Auftreten gelangt, oder durch sonstige Umstände keine Vorstellung stattfinden kann, in Wegfall. Reisevergütung III. Classe von München n. Nürnberg erhält Contrahent loco Nürnberg ~~auf Wunsch vorher eingesandt.~~

§7 Sollte Contrahent diesen Contract brechen, oder früher als derselbe beendet ist, das Engagement verlassen, so verfällt derselbe in eine sofort zu zahlende Conventionalstrafe von 100.- Mark, jedoch hebt die Zahlung der Conventionalstrafe die Rechtsbeständigkeit dieses Vertrags nicht auf und behält sich die Direction alle diesfälligen Rechtsansprüche auf Erfüllung des Contractes oder auf Schadenersatz nach seinem Ermessen vor.

§8 Contrahent verpflichtet sich, an jedem Gagetag seinen auf ihn fallenden Theil der Gewerbesteuer in Abzug bringen zu lassen. 20 Pf.

Vorstehender Contract in duplo ausgefertigt, selbst gelesen und als richtig befunden, eigenhändig gefertigt und erklärt Contrahent weder durch Minderjährigkeit noch sonst von einem Rechtsgrund gebunden zu sein, diesen Vertrag abgeschlossen zu haben. Berchtesgaden den Juli 1889. ³⁶⁸

Contract.

Zwischen Herrn K.Wilhelm A. ~~Hammerl~~ einerseits, und Herrn Huber Pianist andererseits, ist heute folgender Engagements-Vertrag verabredet und abgeschlossen worden:

³⁶⁸ StAM, NL Westermair 9/5

§1. Herr K. Wilhelm A. ~~Hammerl~~ engagirt bei seinem Unternehmen Variété-Theater Hacker-Saal (~~Münchener Kindl~~) hier G. Huber auf die Zeit vom 20. Oktober 1889 bis zum 1. Mai 1890, jedoch steht beiden Contrahenten das Recht zu, diesen Vertrag im Laufe des Engagements, durch eine vorhergehende vierzehntägigewöchentliche Kündigung wieder aufzulösen.

§2. G. Huber verpflichtet sich, bei Vermeidung einer Conventional-Strafe von Mark 100 zur unentgeltlichen Ablegung, der nach Ermessen der Direction abzuhaltenden Vorproben am 16. Oktober, sich der Direction hier in München zur Verfügung zu stellen.

- a) Während der Dauer des Engagements bei keinem andern öffentlichen Unternehmen mitzuwirken
- b) Zur Uebernahme aller Rollen, wie sie zur Aufführung irgend einer Ensemblepiece nothwendig sind
- c) Den bestehenden und extra noch zu erlassenden Hausgesetzen, soweit sie nichts dem Vertrag zuwiderlaufendes enthalten, als integrierender Theil dieses Contractes anzusehen.
- d) Zu den eigenen Solo's alles Costüm, Musikalien und Requisiten aus eigenen Mitteln herzustellen.

§3. Für die pünktliche Erfüllung aller in diesem Contracte übernommenen Verpflichtungen, zahlt die Direction G. Huber vom Tage des Auftretens an gerechnet, eine monatliche Gage von Mark 120 in Worten Mark hundertzwanzig in halbmonatlichen Raten, am 1. und 16. jeden Monats.

§4. Die Gage fällt aus, wo durch polizeiliches Verbot nicht gespielt werden darf; sowie, wenn Contrahent durch eigenes Verschulden am Auftreten verhindert ist. [...]

§5. Sollte Contrahent diesen Vertrag brechen, nicht rechtzeitig das Engagement antreten, oder früher als der Vertrag zu Ende gegangen, das Engagement verlassen, so verfällt derselbe in eine sofort zu zahlende Conventionalstrafe von 100 Mark.

Vorstehender Contract ist in duplo ausgefertigt, selbst gelesen, in allen Theilen genehmigt und eigenhändig unterschrieben.

München, den 19. X. 89 K. Wilhelm

Gestempelt: Singspielhalle Direction K. Wilhelm³⁶⁹

Zwischen Restauratoren und Singspieldirektoren wurden Verträge geschlossen, die das gesamte Ensemble betrafen und die Verteilung der Einnahmen und den organisatorischen Rahmen des Engagements regelten. Fritz May und Josef Vallé schlossen am 25. September 1924 einen Engagementvertrag für die Monachia ab, der bis ins Détail festlegte, wie das Vertragsverhältnis zwischen Betreiber und Künstlern bestehen sollte:

1. Herr Fritz May engagiert das Vallé-Ensemble, bei welchem sich nachstehend genannte Mitglieder befinden müssen: die Herren Höher, Flemisch, Sailer, Wenninger und Frl. Lilly Irber und einem Pianisten, für die Zeit vom 1. Oktober 1924 unkündbar bis 1. April 1925, der Vertrag kann zum 1. April 1926 am 1. Januar 1926 gekündigt werden und so an jedem 1. Januar zum 1. April; erfolgt von keiner Partei eine Kündigung, so läuft der Vertrag automatisch um 1 Jahr weiter.
2. Herr Jos. Vallé erhält für das abendfüllende Programm (alle 4 Wochen eine neue Revue) 66 2/3 % der Brutto-Einnahmen, nach Abzug der Vergünstigungssteuer.
3. Kostüme, Aufführungsrechte und neue Dekorationen hat Herr Vallé auf eigene Kosten zu beschaffen.
4. Orchester mit Ausnahme des Pianisten, das technische Personal und die gesamte Reklame hat Herr May zu stellen, jedoch hat Herr Vallé die Auszahlung aller Gagen, Löhne, etc. zu

³⁶⁹ StAM NL Westermair 9/5

übernehmen und mit Herrn May zu verrechnen. Herr May erhält eine große Menge Freikarten zur Verteilung, diese berechtigen zum Eintritt nach Kauf eines Programmes und Abgabe der Garderobe, auf der Galerie.

5. Beleuchtungs-, Beheizungs- und Reinigungskosten gehen zu Lasten des Herrn May.
6. Der Restaurationsbetrieb geht in vollem Umfange auf Rechnung des Herrn May.
7. Die Reklame, die von Herrn Vallé ausgegeben wird, muß mindestens 20% der Einnahmen betragen.
8. Herr Vallé verpflichtet sich, die Gagen täglich zu zahlen. Es steht Herrn May jederzeit frei, sich von der ordentlichen Durchführung dieser Maßnahme zu überzeugen.
9. Die Abrechnung der Theaterkassen-Einnahmen hat täglich zu erfolgen. Jede Partei stellt auf eigene Rechnung einen Kassier oder Kassierin zur Kontrolle.
10. Herr Vallé verpflichtet sich, allen polizeilichen Anordnungen, die an den Konzessionär Herrn May gestellt werden, unverzüglich Folge zu leisten.
11. Die Vorstellungen finden werktäglich einmal, Sonn- und Feiertags zweimal statt (ausgenommen polizeilich verbotene Spieltage).
12. Herr Vallé verpflichtet sich, mit Ausnahme des Valentin-Ensembles, sich an keinem anderen Unternehmen ohne Einwilligung des Herrn May zu beteiligen.³⁷⁰

Wieder finden sich in diesem Vertrag Klauseln zur finanziellen Abwicklung von Gagen, ein Abkommen zum Konkurrenzverzicht und Kündigungsfristen. Jedoch war der Vertrag von vornherein nicht nur auf eine Saison geschlossen, sondern verlängerte sich, wenn keine Seite eine Kündigung aussprach, automatisch. Allerdings hatte Vallé zu dieser Zeit das Etablissement Monachia bereits seit über 30 Jahren immer wieder bespielt (siehe oben), während die Konzessionäre öfter wechselten (allein in den Jahren 1907 bis 1910 wurde die Konzession fünfmal neu an unterschiedliche Betreiber vergeben)³⁷¹, so dass angenommen werden kann, dass das Ensemble gegenüber dem Restaurateur einen stabileren und besseren Stand hatte als es in anderen Spielstätten der Fall war. Im Bamberger Hof hatte der Betreiber Roiger 1893 sogar zeitweilig selbst die künstlerische Direktion übernommen, nachdem er die Singspieldirektoren Welsch, Vallé und den Varietédirektor Morro verschlissen hatte.³⁷²

6.2 Mobile Texte

Volkssängertexte waren mindestens so mobil wie ihre Urheber und Interpreten: Die Zweitverwertung von Texten war den Urhebern bekannt und, sofern sie mit der Zahlung von Tantiemen oder dem Kauf gedruckter Texte verbunden war, nicht unerwünscht. Autoren

³⁷⁰ SM Pol. Dir. 3808 Monachia

³⁷¹ vgl. ebd.

³⁷² vgl. MNN vom 16.9.1893

übertragen ihre Urheberrechte gegen Honorar oder Freixemplare an Musikverlage, um die Distribution sicherstellen und in gewisser Weise auch kontrollieren zu können. Besonders der Bauderer Verlag mit seiner Reihe „Münchner Blut“ war für Volkssänger attraktiv, so dass auch Karl Valentin dort veröffentlichte:

Hierdurch übertrage ich zugleich für meine Erben und Rechtsnachfolger der Firma Heinrich Bauderer Verlag München das unbeschränkte und seitens der Firma weiter übertragbare Urheberrecht einschließlich des Aufführungsrechtes und des Rechtes der Wiedergabe durch mechanisch-musikalische Musikwerke an meinem Werke Versteigerungen (Was alles versteigert wird) [...] München, 27. August 1927, Karl Valentin Fey³⁷³

Valentins hier verkauftes Couplet „Die Versteigerung“ bildet mit der Numerierung 429 das letzte Werk der Reihe Münchner Blut Abteilung A.

Die Honorare bzw. Sachleistungen für Volkssängertexte bewegten sich in einem bescheidenen Rahmen, selbst wenn Exklusivverträge abgeschlossen wurden wie hier:

Herr August Junker gibt die 3 Sachen „Der schöne Kare“ Halt a's aus is a g'sund, Woana u Lacha via a kloana Bua, in den Verlag von Heinrich Bauderer München. Text u Musik sind ausschließlich geistiges Erzeugnis des Herrn Junker u gibt derselbe obige 3 Sachen in den alleinigen Verlag des Herrn H. Bauderer und allen Rechten.

Als Honorar erhält Herr Junker je 150 Stück frei von jeder der 3 obigen Nummern der 25 Pf. Ausgabe. Weitere Exemplare erhält Herr Junker um 10 Pf. Pro Stück. München 18. Dez. 1903 Heinrich Bauderer August Junker³⁷⁴

Für jedes verkaufte Couplet bekam Junker 150 gedruckte Freixemplare, die er selbst unter die Leute bringen konnte und musste, weitere konnte er zum Autorenpreis erwerben. Von Tantiemen spricht der Verlagsvertrag nicht, so dass angenommen werden kann, dass Junker damit auch die Tantiemenforderungen an Bauderer abgetreten hatte (der Vertrag spricht von „allen Rechten“). Er ersparte sich damit aber auch, allfällige Tantiemen selbst eintreiben zu müssen oder in Urheberrechtsstreitigkeiten einzutreten.

Freie Autoren und Humoristen verkauften ihre Werke im Eigenverlag und auf eigene Rechnung und inserierten in der Verbandszeitschrift „Der Volkssänger“ ihre Dienste, wie es beispielsweise Hans Mühlbeck und Carl August Riese taten:

Autoren-Firma Hans Mühlbeck Ridlerstrasse 42/III und Hans Schlagenhauser Blumenstrasse 22/III München liefert Couplets, Prologe, Festdichtungen und Dramatische Arbeiten alles Art. Ebenso Umarbeitungen. Billig. Honorar. Ausführungen bekannt vorzüglich.

Carl Aug. Riese der geniale Couplet-Autor, verfasst nur die zugkräftigsten und erfolgreichsten Herren- & Damencouplets, Duetten, Bauern- & Phantasievorträge in humoristischen, politischen, satyrischen oder aktuellen Genré. Garantie jede Nummer ein Schlager! Original-Possen & Burlesken in der Besetzung von 4-10 Personen, Prima Referenzen von nur

³⁷³ o.a.A.: 100 Jahre Dennerlein. Chronik des Ersten Bayerischen Musikverlages 1886-1986. Lochham 1986, S. 35

³⁷⁴ ebd., S. 36

erstklassigen Humoristen u. Singspiel-Direktoren. Billigstes Honorar. Verbandskollegen höchste Preismässigung.³⁷⁵

Mühlbeck und Riese standen auch selbst mit ihren Texten auf der Bühne, offerierten hier aber Originale und Umarbeitungen an ihre Kollegen. Sebastian Holzapfel versah seine Inserate sehr detailliert mit Preisen für die Aufführungsrechte und Texte seiner aktuellen Darbietungen:

Neueste Schlager! Aus dem Repertoire Seb. F. Holzapfel.	
Die Münchner Frau'n. Marsch-Coupl.	5 Mk.
Der Schnaps! Parodie a. d. Wein-Walzer	4 Mk.
Haben'S a Idee v.d. Schwanthalerhöh'. Coupl.	3 Mk.
Meine Elisabeth. Ges.-Cake-Walk	2 Mk.
Die Damen aus besserem Haus. Damen-Coupl.	3 Mk.
Usw. usw.	

Diese, sowie noch einige weitere teils hochaktuelle Nummern sind vom Verfasser mit Musik und Aufführungsrecht zu den bestehenden Preisen zu beziehen. Wer sich selbständiges Repertoire schaffen will, wende sich an mich.

Nichts Entlehntes. Nur Selbstverfasstes. Hübsche Musik.

S.F. Holzapfel, Humorist. Dachauerstr. 46/III Seit.-Bau 1³⁷⁶

Exklusive Originalnummern für Solokünstler wurden als Auftragsarbeiten erledigt, gingen diese in den Druck wurden sie unter dem Namen des Autoren und des auftraggebenden Volkssängers veröffentlicht wie beispielsweise die Nummern 77, 78 und 79 der Reihe Münchner Blut Abteilung A, die von J. Kögel für August Junker geschrieben wurden. Junkers Name wird jedoch als der bekanntere zuerst geführt, wenn auch mit dem Zusatz „vorgetragen von“ versehen.³⁷⁷

Wie sich Komiker außerhalb Münchens mit dem Repertoire Münchner Künstler eindeckten und beschäftigten, zeigt der Nachlass des Friseurs und „Vereinskomikers“ Jakob Pfrenger aus Füssen. Dieser enthält eine Mappe mit dem Schriftzug „Orig. Couplet“, die mit Text- und Programmheften, Typoskripten und Textzetteln angefüllt ist. Pfrenger arbeitete sowohl mit Texten, die er auf (Feld-)Postkarten fand, sowie mit Originaldrucken und maschinenschriftlichen Kopien von Originaltexten, die er zum Teil mit den Namen der

³⁷⁵ Der Volkssänger, 1 (1909) 7

³⁷⁶ Der Volkssänger 2 (1910) 2, S. 4

³⁷⁷ vgl. Junker, August (vorgetragen von): Spezialitäten. Original-Couplet von J. Kögel. Münchner Blut Abteilung A 77. München o.a.J.

Junker, August (vorgetragen von): Bim bam bum. Original-Couplet von J. Kögel. Münchner Blut Abteilung A 78. München o.a.J.

Junker, August (vorgetragen von): Dreh Dich um. Original-Couplet von J. Kögel. Münchner Blut Abteilung A 79. München o.a.J.

Autoren versah, fünf Typoskripte sind in zweifacher Ausfertigung vorhanden, um im Duett vorgetragen werden zu können. Unter den Autoren der Originaltexte finden sich die Münchner Volkssänger Alois Hönle, Andreas Welsch, Willi Gaudeamus, Hans Blädel, Josef Gebhart, Karl Wilhelm, Karl Maxstadt, August Junker, Jakob Geis, Georg Huber, Konrad Dreher und die Gebrüder Albrecht, andere Couplets haben spezifisch münchenerischen Inhalt, z.B. die „Münchnerkindl-Trommelverse“, die „Münchner Wochenrundschau“ und „Auf zum Donisl“.³⁷⁸

Dieser Nebenberufshumorist benutzte also als Grundlage seiner Auftritte zum großen Teil Texte Münchner Volkssänger, die er als Postkarten oder Drucke erwerben konnte und für den Vortrag vervielfältigte. Er schrieb Texte ab und brachte sie in kleine Formate, die als Erinnerungshilfe auf die Bühne mitgenommen werden konnten. Der Druck von Originalcouplets und ihre Verbreitung durch Verlage und Musikalienhändler ermöglichte einem Allgäuer Humoristen, sein Repertoire mit Hilfe von Münchner Originaltexten aktuell zu halten, diese wiederum wurden aus finanziellem Interesse von ihren Autoren verkauft und vertrieben.

Exemplarisch für die Mobilität von Volkssängertexten, ihre Verbreitung von München aus und ihre Aufnahme in München kann diese Charakterisierung des Werks von Andreas Welsch in seinem Nachruf in den Münchner Neuesten Nachrichten stehen:

Unzählige Couplets hat er verfasst oder für München lokalisiert, zahlreiche humoristische Szenen stammen von ihm und sind nicht bloß auf dem Brettl, sondern auch in Vereinen im In- und Auslande aufgeführt worden³⁷⁹

Welsch war also dafür bekannt, eigene Couplets zu verfassen und fremde aufzunehmen und an Münchner Bedürfnisse anzupassen, seine Originalstücke verließen die Grenzen der Kleinbühne im Volkssängerlokal und die Stadtgrenzen Münchens. Dieser Zu- und Abfluß von Inhalten und Ideen nach und von München stärkte die Produktivität und das Ansehen von Münchnern Künstlern wie Andreas Welsch.

Die Mobilität von Volkssängertexten ging weit über die berüchtigte „Wanderpointe“³⁸⁰, den immer gleichen alten Witz hinaus.

³⁷⁸ vgl. IfV N95 Jakob Pfrenger

³⁷⁹ vgl. StAM ZA Personen 582 Welsch Andreas Singspiel-Direktor oder MNN vom 3.6.1905

³⁸⁰ Greul, Heinz: Chansons der zwanziger Jahre. Zürich 1962 (Europäisches Cabaret), S. 19

6.3 Mobile Melodien

Das Melodien-Repertoire, aus dem sich Volkssänger bedienten, war groß und nicht durch Genres festgelegt, jedoch waren einige Sparten ganz besonders beliebt. Eine Melodie musste nicht neu oder unbekannt sein, um als Grundlage für ein neues Couplet zu dienen. Vielmehr war es günstig, wenn die Melodie schon bekannt und beliebt war. Textdrucke ohne Noten ließen sich billiger verkaufen und so finden sich einige heute bekannte Münchner Couplets, deren Melodien ursprünglich Volkslieder oder bereits bekannte Schlager waren.

Manche Lieder waren so beliebt und bekannt, dass sie immer wieder parodiert wurden, wie das von Thomas Koschat verfasste Kärntner Lied „Verlassen bin i“³⁸¹. Karl Wilhelm sang „Verheirat’ bin i“³⁸², Alois Höhle „A Rindvieh bin i“³⁸³. Wilhelm parodierte ebenfalls Heinrich Pfeils „Still ruht der See“, das ähnlich wie „Verlassen bin i“ Eingang in zahlreiche Volksliedsammlungen gefunden hat.³⁸⁴

Andreas Welschs bekanntestes Couplet „Aba net, dass d’Leut sagn, z’weng da Not is da Schimmel tod“³⁸⁵ basiert auf dem Volkslied vom Holledauer Schimmel. Gstanzl, Vierzeiler oder Schnaderhüpfel wurden als Bühnennummern auf traditionelle Melodien vorgetragen.³⁸⁶

Michl Hubers heute noch beliebtes Couplet vom Nockherberg wurde mitsamt Nennung der zugrunde liegenden Melodie als Erstaufführung angekündigt:

Heute kommt neu zum Vortrag: (...) Nr. 9. „Das ist der Nockherberg, der wo dem Zacherl g’hört“ zeitgemäßes Couplet für die kommende Salvator-Saison, verfasst von Michl Huber. Melodie: In der Birkenau ist der Himmel blau³⁸⁷

Die Verwendung einer bekannten Melodie war also nicht ehrenrührig oder minderte die Qualität des Stückes, sondern ermöglichte dem Publikum nach Erwerb eines Textzettels für ein paar Pfennige das sofortige Mitsingen und damit eine unmittelbare Teilnahme am Geschehen in der Singspielhalle. Dieses Mitsingen konnte die Popularität eines Couplets

³⁸¹ Thomas Koschat (*8.8.1845 - †19.5.1914) machte mit seinen Liedkompositionen im Volksliedstil und Singtourneen durch Europa und Amerika das Kärntner Lied bekannt und beliebt. „Verlassen bin i“ und der „Schneewalzer“ sind seine wichtigsten Werke. Vgl. zu Koschat auch: Klusen, Ernst: Funktionen, Strukturen und Traditionen der Populärmusik: Der Schneewalzer. In: Weiß, Günther (Hrsg.): Festschrift Erich Valentin zum 70. Geburtstag. Regensburg 1976, S. 109-120

³⁸² Wilhelm, K.: Verheirat’ bin i! München o.a.J. (Münchner Humoristika. Humoristische Vorträge, Lieder und Couplets mit Melodienangabe 1252)

³⁸³ Höhle, Alois: A Rindvieh bin i! Original-Couplet Münchner Blut Abteilung A. 299 München o.a.J.

³⁸⁴ Wilhelm, K.: Still ruht der See. München o.a.J. (Münchner Humoristika. Humoristische Vorträge, Lieder und Couplets mit Melodienangabe 1250)

³⁸⁵ Welsch, Andreas: Aba net, dass d’Leut sagn, z’weng da Not is da Schimmel tod. o.a.O. o.a.J.

³⁸⁶ vgl. z.B.: Stoll, J.: Oberbairische Originalschnadahüpfel. Münchner Blut Abteilung A 126. München o.a.J.

Stoll, J.: Saftige Zunftg’stanzeln. Schnadahüpfel Münchner Blut Abteilung A 127. München o.a.J.

Dreher, Konrad: SchnadahüpfelIn Münchner Blut Abteilung A 248. München o.a.J.

Welsch, Andreas: Münchner SchnadahüpfelIn Münchner Blut Abteilung A 251. München o.a.J.

³⁸⁷ MNN vom 9.3.1879

immens steigern, denn das Publikum lernte während der Vorstellung neue witzige Strophen und war in der Lage, diese durch Nachsingen auch unter Personen, die keine Singspielhallen besuchten, weiter zu verbreiten.

Und trotz der Verwendung einer bekannten Melodie konnte Huber sein Lied zum nächsten Programmwechsel als „Original-Couplet, verfasst von Michl Huber“ ankündigen.³⁸⁸ Darüber hinaus benutzte Huber die gleiche Melodie für mindestens ein weiteres Couplet, das auch in den Druck ging: „D'runt in der Hollerdau is a der Himmel blau!“ wurde dennoch mit dem Vermerk „Ganz neu!“ gedruckt.³⁸⁹

Bestehende Coupletmelodien wurden dann für die einzelnen Bühnen und die Bedürfnisse ihrer Interpreten musikalisch arrangiert, meist waren dafür die Kapellmeister der einzelnen Gesellschaften zuständig, Künstler ohne feste Gesellschaft behelfen sich mit der Vergabe von Auftragsarbeiten, so las man im Verbandsblatt der Münchner Volkssänger den Aufruf: „Wer orchestriert Couplets? 13stimmig. Offerten abzgl. Sekretariat“³⁹⁰.

Wie Jürgen Hein und Dagmar Zumbusch-Beisteiner anmerken, galt nicht nur auf der Kleinbühne der Primat des Textes über der Musik:

Die Ignoranz gegenüber der Theatermusik lässt sich aus der historisch begründeten Stellung der Possenmusik ableiten, die der Sprache und theatralischen Aktion nachgeordnet ist.³⁹¹

Diese Nachordnung der Musik lässt sich auf der Volkssängerbühne gut beobachten: Instrumentalmusik ist reine Gebrauchsmusik, Zwischenspiele, Eröffnungen und Schlussmusiken, die durch Pianisten oder Hauskapellen ausgeführt wurden, dienten zur Erholung für die Volkssänger, zur Markierung von Anfang, Pause und Ende der Vorstellung und waren in ihrer Zusammenstellung beliebig.

Melodien zu Couplets waren weitaus weniger wichtig als deren Texte, ein neuer Text zu einer alten Melodie war, was ein „Original-Couplet“ ausmachte. Es verwundert nicht, dass über die Komponisten und Kapellmeister, die nicht zugleich selbst eine Gesellschaft leiteten oder bekannte Sänger waren, so gut wie nichts bekannt ist. Die Pianisten und Komponisten Georg Huber und Paul Damas, sowie der Zitherspieler Max Hotz, erscheinen zwar auf zahlreichen Notendruckern als Urheber von Couplet-Melodien oder Singspielmusiken und werden in Kritiken oder auf Programmankündigungen erwähnt, traten jedoch als

³⁸⁸ MNN vom 16.3.1879

³⁸⁹ Huber, Michl: D'runt in der Hollerdau is a der Himmel blau! München o.a.J.

³⁹⁰ Der Volkssänger 1 (1909) 7

³⁹¹ Hein, Jürgen und Dagmar Zumbusch-Beisteiner: Probleme der Edition „musikalischer Texte“ im Wiener Dialekt, dargestellt am Beispiel Johann Nestroys. In: Dürr, Walter u.a. (Hrsg.): Der Text im musikalischen Werk. Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht. (Beihefte zur Zeitschrift für Deutsche Philologie 8), S.214

eigenständige Künstler nicht in Erscheinung, solange sie nicht selbst Gesellschaften gründeten oder als Sänger mit auf der Bühne standen statt hinter dem Klavier zu sitzen.

6. 4 „Originalität“

Unverwechselbar, nicht austauschbar, „originell“ zu sein, war für einen Kleinbühnenkünstler überlebenswichtig. Allerdings war der Rahmen, in dem er dies sein musste, bis zur Einführung von Rundfunk und Kino eng begrenzt. Eine Bühnenummer konnte, obwohl bekannt, durch die Interpretation eines anderen Künstlers durchaus wieder vom Publikum goutiert werden. Durch die grundsätzliche Mobilität von Texten und Melodien war es möglich, dass Couplets, Spielstücke und Szenen im ganzen deutschsprachigen Raum gleichzeitig oder über Jahre und Jahrzehnte hinweg immer wieder gespielt werden und in ihrem jeweiligen räumlichen und zeitlichen Kontext als unbekannt, neu und originell gelten konnten.

Viele bekannte Münchner Volkssänger traten zu allererst mit Wiener Couplets auf, wie es beispielsweise von Andreas Welsch bekannt ist:

Im Schleißheimergartl hab ich zum erstenmal gsungen und zwar das Wiener-Couplet (obst hergehst zu mir)[...] Und so hab ich noch verschiedene Wiener- und Münchner-Liedln gsungen, bis ich dann zur Selbstfabrikation von gereimten Wörtern, die weniger klassisch als lustig waren, übergegangen bin, und das erste Kind meiner Laune war ‚Die Münchner Rundschau!‘³⁹²

Es wurde auch offen damit geworben, wenn eine Gesellschaft ein „neues“ Wiener Lied zum Besten geben konnte, beispielsweise kündigte Michl Huber 1879 im 14tägigen Rhythmus „neu im Programm 3 Wiener Couplets“³⁹³ oder „2 Wiener Duette, 2 Wiener Couplets, 1 k. Duett von Gené“³⁹⁴ an.

Nicht die Schellackaufnahme band ein Couplet fest an einen Interpreten, sondern erst die Übertragung durch den Rundfunk, die ein massenhaftes Publikum mit dem Namen von Interpret, Text- und Tondichter bekannt machte. Couplets sind keine Opernarien oder Kunstlieder, bei denen der Gesangsinterpret neben Komponist und Librettist als mindestens gleichwertiger Künstler oder gar Virtuose bestehen kann. Sie leben aus dem Witz, teilweise auch der Schlagfertigkeit, die dem Ausführenden zugeschrieben wird. Kann dieser

³⁹² Festschrift zur Erinnerung an das 40jähr. Bühnenjubiläum und das 60. Geburts- und Namens-Fest des Herrn Andreas Welsch. Director des Apollo-Theaters. München 1902, StAM NL Valentiniana 7

³⁹³ MNN vom 26.1.1879

³⁹⁴ MNN vom 2.2.1879

Ausführende sich von anderen Interpreten nicht mehr durch zündende neue Strophen oder eine besonders kunstvolle gesangliche Darbietung (die bei der einfach Machart der meisten Couplets ohnehin nur sehr eingeschränkt einzubringen ist) unterscheiden, so bleibt ihm nach dem Wegfall der räumlichen Grenzen der direkten Kommunikation der Kleinbühnenunterhaltung und der weiten Verbreitung über den Rundfunk kein Betätigungsfeld mehr, in dem er als originell gelten kann.

Später kam über das Fernsehen noch die Verbindung von Erscheinung des Künstlers als festgeschriebenes Element zu Aufgeführtem und Aufführendem hinzu, wie beispielsweise bei Bally Prell und ihrem Lied von der Schönheitskönigin von Schneizlreuth idealtypisch zu beobachten ist. Hier war nicht nur das Lied der Künstlerin von ihrem Vater, Manager und Liedautor Ludwig Prell auf den Leib geschrieben, sondern auch das Kostüm und die Präsentation über Jahrzehnte niemals verändert worden. Eine Interpretation durch eine andere professionelle Künstlerin oder einen anderen Künstler auf einer öffentlichen Bühne, wäre undenkbar gewesen, so fest waren Text, Melodie und Erscheinung mit der Bühnenperson Bally Prell verschmolzen.

Vor der massenhaften Verbreitung von Radio und Fernsehen waren die Verbindungen zwischen Texten und Interpreten weitaus weniger fest geknüpft. Die Münchner Volkssängerei wurde mit durch diese nahezu freie und unbegrenzte Kombinierbarkeit und Anpassbarkeit von Künstlern mit Texten und Spielorten konstituiert.

7. Das Programm der Singspielhallen

Das in den Singspielhallen gebotene Programm war nicht nur vom Wortlaut der Konzession abhängig, sondern auch von den Möglichkeiten, die die Räumlichkeiten boten und von der jeweils engagierten Gesellschaft respektive engagierten Künstlern.

Singspielhallen waren zum großen Teil mit einer sehr bescheidenen Bühne ausgestattet, die keine Hinterbühne und keinen Vorhang besitzen durfte. Die oft zitierte „Pablatschen“, Bretter, die über zwei Holzfässer gelegt wurden, um dem Vortragenden zumindest eine gewisse Erhöhung gegenüber den Zuschauern zu verschaffen, spielt jedoch für die von mir untersuchten Protagonisten und Spielstätten bereits keine Rolle mehr. Spielstätten boten zwar oft nur eine primitive Bühnenausstattung, die gedruckten Vorträge und Spielstücke nehmen darauf jedoch Rücksicht und in den Regieanweisungen auch oft Bezug.

Nur wenige etablierte Gesellschaften hatten wie die Gesellschaft Geis feste spielfreie Tage. Die meisten spielten täglich, sofern sie ein Engagement hatten. An Sonn- und Feiertagen wurde zweimal gespielt, an hohen Festtage wie Silvester, Neujahr, der Josefitag oder auch den Faschingstagen konnte das Publikum längere und aufwendigere Festprogramme erwarten, die auch im Vorlauf in den Tageszeitungen angekündigt wurden.

Ein 14-tägiger Programmwechsel war üblich, so dass neben täglichen Auftritten auch noch das jeweils neue Programm eingeübt werden musste. Ambulante Gesellschaften standen dabei vor dem Problem, dass sie neben den wechselnden Spielstätten auch noch eine Probelokalität haben mussten, sowie Kostüme und Requisiten, so wenige das auch sein mochten, zu transportieren hatten.

Der übliche Vorstellungsbeginn lag seit Ende der 1860er Jahre werktags bei 16 Uhr nachmittags, sonn- und feiertags kam ein zweiter Termin abends um 20 Uhr dazu. In den 1840er Jahren bis zur Mitte der 1860er Jahre begannen Abendvorstellungen noch um 19.30 Uhr und konnten bis zu vier Stunden dauern. Die Konzessionierungspraxis in München ließ jedoch nach 1870 nur noch Vorstellungen bis 23 Uhr zu, so dass die Programme notgedrungen kürzer wurden. Nicht zuletzt kam es auch auf die Leistungsfähigkeit der einzelnen Gesellschaft an, wie lang und oft gespielt werden konnte. Sehr kleine Gesellschaften, bei denen alle Mitglieder in fast jeder Nummer auftreten mussten, forderten den Beteiligten sehr viel ab. Zwischen zwei Programmabläufen an Sonntagen war oft nur sehr wenig Zeit, so dass sich die Künstler nach der Schlußmusik nur kurz erholen konnten, bis sie zum Entrée-Potpourri wieder auf der Bühne stehen mussten.

Die Atmosphäre in den Spielstätten der Volkssänger war geprägt vom Charakter des Wirtshauses oder Restaurationsbetriebes. Neben der Vorstellung wurde gegessen, getrunken, geraucht und geredet, das Publikum saß an Einzeltischen oder Tischreihen, die Bedienungen bahnten sich mit Tellern und Gläsern ihren Weg zu den Gästen, fertige Essen wurden ausgerufen und späterkommende Besucher wurden an Tischen platziert.

Die Vortragenden mussten mit dieser Situation zurechtkommen, eine laute und tragende Stimme war ihr Kapital, jedoch bemühte man sich auch, beim Publikum begrenztes Verständnis und Rücksichtnahme zu erreichen. So mahnt ein Programmzettel der Rumford-Singspiele aus der Kuchelbauergaststätte:

Bedenken Sie, dass zu laute Unterhaltung während des Spiels die anderen Gäste stört!!!³⁹⁵

Ungeteilte Aufmerksamkeit und völlige Stille im Zuschauerraum wurde also von vornherein nicht erwartet. Ein Versagen der Stimme bedeutete jedoch auch für bekannte Volkssänger das Ende der Karriere, wie z.B. für Franz Haibl, der als „Urböhm“ bei Jakob Geis und Anderl Welsch spielte und auch jahrelang eine eigene Gesellschaft geleitet hatte. Er musste sich 1894 wegen chronischer Heiserkeit von der Bühne zurückziehen.³⁹⁶

Der Gastraum war hell erleuchtet, zwischen Künstlern auf der Bühne und Zuschauern auf dem Parkett herrschte wenig Abstand, wenn er nicht feuerpolizeilich festgelegt worden war. Die Possen- und Komödien-Gesellschaft Wildmoser fühlte sich augenscheinlich von ihrem Publikum so bedrängt, dass sie auf ihren Programmzetteln warnte:

Das Umherstehen der Kinder auf der Bühne polizeilich verboten!³⁹⁷

Insgesamt war die Atmosphäre in Singspielhallen weitaus unruhiger und weniger auf das Bühnengeschehen konzentriert als in Theatern, das Publikum hatte unmittelbaren Kontakt zu den Vortragenden und konnte (störend oder vom Programmablauf gewollt) am Programm durch Mitsingen, Zwischenrufe, Zwischenapplaus oder Getränke Spenden an das Ensemble partizipieren.

³⁹⁵ StAM Volkssänger 563/6 Karl Lindermeier

³⁹⁶ StAM ZA Personen 177/12 Haibl, Franz Volkssänger, M.A.AZ 217 vom 19.9.1918

³⁹⁷ StAM Volkssänger 563/6 Karl Lindermeier

7.1 Programmablauf

Schon allein für die Zulassung durch die örtliche Polizeidirektion musste das Programm jeder Singspielhalle von vornherein festgelegt werden. Das Publikum hatte die Möglichkeit, zusätzlich zum eventuell erhobenen Eintritt ein gedrucktes Programm zu erwerben, wenn solches nicht auslag.

Gedruckte Programme waren sehr unterschiedlich aufgemacht. Die Bandbreite reicht vom einfachen, einseitig schwarz auf buntes Papier gedruckten Programmzettel bis zu aufwendigen fadengebundenen und broschierten Heften, die Zusatzinformationen und Photographien zu einzelnen beteiligten Künstlern boten, außerdem zusätzlich Reklamefläche für örtliche Händler bereitstellten. Kaufprogramme wurden häufig versiegelt, um den Verdacht zu unterdrücken, der Veranstalter sammelte nach der Vorstellung liegengebliebene Hefte wieder ein, um sie bei der nächsten Vorstellung wieder zu verkaufen. Diese trugen deshalb oft den Hinweis „Unverschlossene Programme sind zurückzuweisen“.³⁹⁸

Ein Programm aus der etablierten Geis'schen Singspielhalle im Hotel Ober-Pollinger kann als repräsentativ für den Ablauf einer Volkssängerveranstaltung um 1900 gelten:

1. Pschütt Marsch ... Hauptmann
2. Ouverture zur Opette „Orpheus in der Unterwelt“ von ... Offenbach
3. Moment-Aufnahmen, Entree-Quodlibet von G. Huber. Gesungen von der Gesellschaft
4. Frauenlist-Gavotte ... Czibulka
5. Komischer Solo-Vortrag. F. Schönbauer.
6. Aus der Stadt der Lieder, Walzer ... Fahrbach
7. Komischer Solo-Vortrag. J. Geis.
8. Qui vive! Galop de concert ... W. Ganz
9. Ein sonderbares Veloziped. Kom. Scene von Chr. Seidenbusch
10. Serenata op.15 von ... Moszkowski
11. Komischer Solo-Vortrag. R. Schmid
12. Wiener Lieder-Quadrille ... Horny
13. Heimath, Original-Scene von Ch. Seidenbusch
14. Schluss-Musik

Sämmtliche Concertnummern, sowie das Accompagnement ausgeführt vom Pianisten G. Huber. Änderungen im Programm vorbehalten. Achtungsvollst! Die Direktion.³⁹⁹

³⁹⁸ vgl. z.B. Programmhefte im Nachlaß des Münchner Kunstpfeifers und Typendarstellers Pepi Ganzer StAM NL Pepi Ganzer 1-22

³⁹⁹ Programmzettel Ober-Pollinger, StAM NL Valentiniana 7

Dieser Programmablauf der Gesellschaft Geis enthält für Volkssängerunterhaltung typische Elemente: Die ersten ein bis drei Programmpunkte führt der Pianist oder Kapellmeister (mit oder ohne Kapelle) als Instrumentalstücke alleine aus und bedient sich dabei aus dem großen Repertoire der zeitgenössischen Unterhaltungsmusik. Diese musikalische Einstimmung dient dazu, das Publikum auf die kommenden Gesangs- und Sprechstücke vorzubereiten und bestenfalls auch die Lautstärke im Saal so zu regeln, dass die kommenden Nummern alle ohne künstliche Verstärkung auch bis auf den letzten Platz akustisch durchdringen konnten.

Entrée-Quodlibets oder –Potpourris waren seit den 1860er Jahren gebräuchlich. In ihnen stellte sich die gesamte Gesellschaft dem Publikum vor, jedes Mitglied hatte eine Strophe oder einige Zeilen solo vorzutragen, der Refrain oder Schlusschor wurde gemeinsam gesungen. Auf jede Komikernummer folgte wiederum ein Musikstück von Pianist(in) oder der Hauskapelle, damit zwischen den Nummer genug Zeit für die Künstler war, auf- und abzugehen bzw. Kostümierungen an- und abzulegen. Nicht zuletzt verlängerten die Zwischenmusiken aber auch die Gesamtdauer des Programms ohne die Mitglieder der Gesellschaft allzu sehr zu strapazieren.

Der erste Solovortrag nach dem Entrée gehörte oft dem jüngsten oder am wenigsten bekannten Mitglied der Gesellschaft, der letzte vor der Pause oder am Ende der Vorstellung entweder dem Direktor oder dem „Star“ der Gesellschaft. Die letzte Nummer im Programm vor der Schlußmusik war zumeist eine „Schlusskomödie“, ein einaktiges Spielstück, in dem wiederum alle Mitglieder der Gesellschaft auftraten.

7.2 Gattungen und Themen

Wie Christopher Balme zur Bühne des 19. Jahrhunderts festgestellt hat, herrschte auch in München die „Gattungsproliferation“. Das bedeutet, es waren mehr Gattungsbezeichnungen gebräuchlich als heute etwa Festspiel, Genrebild, Soloscene oder Liederspiel usw.⁴⁰⁰

Ebenso zahlreich wie die Gattungen auf der Bühne waren die unterschiedlichen Bezeichnungen für Künstler und Rollenfächer sowie für die Spielstätten selbst. Neben Varieté und Singspielhalle gab es Vaudeville, Tingeltangel, Sommertheater, Theater chantant, Café-concert,

⁴⁰⁰ Balme, Christopher: Die Bühne des 19. Jahrhunderts: Zur Entstehung eines Massenmediums, S. 16 ff.

Im folgenden soll beschrieben und analysiert werden, welche Darbietungen auf einer Volkssängerbühne Platz finden konnten und was sich aus dieser Anlage für das Phänomen Volkssängerunterhaltung heraus ergibt.

7.2.1 Gesangsstücke: Couplets und Lieder

Das „Münchner Couplet“ ist die prominenteste Gattung der Darbietungen auf der Münchner Volkssängerbühne. Parallel zum „Wiener Lied“ ist die Gattungsbezeichnung zunächst nicht zeitgenössisch, sondern bezeichnet zur Hoch-Zeit der Volkssängerei ein Couplet aus München (so wie analog ein Lied aus Wien). Jakob Geis und Alois Höhle ließen ihre Couplets zum Teil in Sammlungen mit Titeln wie „Münchener-Couplets“⁴⁰¹ oder „Neueste Münchener Original-Couplets und Solo-Scenen“⁴⁰² erscheinen, jedoch bildeten die Lemmata „München“ und „Couplet“ noch keine engere Eingrenzung oder Untergattung des Begriffs Couplet. In der Sammlung „Münchner Blut“ werden auch Titel mit eindeutigem München-Bezug nicht als „Münchner Couplets“ geführt, sondern als „Original-Couplet“⁴⁰³, „Couplet“⁴⁰⁴ oder „Original-Coupletlied“⁴⁰⁵. Erst die Beschäftigung mit der Volkssängerei in der Nachbetrachtung verschmolz die beiden Begriffe zu einer engeren Gattungsbezeichnung, wie in Volker Laturells Publikation „Alte und neue Münchner Couplets“.⁴⁰⁶

Wolfgang Ruttkowski definiert das Wesen des Couplet als Zusammenspiel aus Refrain und Strophe:

Es beruht auf der unerwarteten und daher witzigen Verknüpfung zweier Ebenen. Die eine Ebene stellt der Refrain – die andere die Vorstrophe dar. Beim Witz sind dem Hörer beide Ebenen unbekannt, beim Couplet aber nur in der ersten Strophe, die am wenigsten Wirkung hat. Von der zweiten Strophe ab ist der Refrain bekannt und nur noch jede Vorstrophe neu, bzw. die überraschende Koordinierung beider.⁴⁰⁷

Die langsame Aufnahme des akustischen Eindrucks gegenüber sichtbarer Aktion auf der Bühne erfordert, dass die Coupletstrophe nur einen Gedanken trägt, der vom Hörer leicht aufgenommen werden kann, damit die Verbindung zwischen Strophe und Refrain und somit

⁴⁰¹ vgl. z.B. Geis, Jakob und Paul Damas: Weint! Oh Weint! Werner München o.a.J. (Münchner Couplets 14)

⁴⁰² vgl. z.B. Neueste Münchener Original-Couplets und Solo-Scenen von A. Höhle. Verlag F: Miller München, StAM NL Westermair 6

⁴⁰³ Moser, H.: Die Frauentürme . Original-Couplet. Münchner Blut Abteilung A 25. München o.a.J.

⁴⁰⁴ Junker, August: Der Stolz von der Au. Couplet. Münchner Blut Abteilung A 41. München o.a.J.

⁴⁰⁵ Junker, August: Der Münchner's Traum. Original-Coupletlied. Münchner Blut Abteilung A 45. München o.a.J.

⁴⁰⁶ Laturell, Volker (Hrsg.): Alte und neue Münchner Couplets. München 1990 (Volksmusik in München Heft 13)

⁴⁰⁷ Ruttkowski, Wolfgang Victor: Das literarische Chanson in Deutschland. Bern u.a. 1966, S. 25

die intendierte Komik wirken kann. Der Hörer wartet auf den Aha-Effekt, wie die erzählte Geschichte aus der Strophe vom Interpreten mit dem Refrain verbunden wird. Die Pointe ergibt sich aus der Auflösung dieser Spannung. Couplets können, da sie kein durchgehendes, chronologisches Thema haben müssen und nicht mit einer letzten Endstrophe abschließen müssen, beliebig erweitert werden und theoretisch unendlich viele Strophen haben:

Das erklärt sich aus der Bauform des Couplets als Strophenlied. Das „Aha-Erlebnis“ ist jedes Mal mit einer Strophe abgeschlossen. Mit jeder neuen Strophe beginnt der Aufbau der Spannung von vorn. Diese poetisch-technische Machart kann man als „Anbauverfahren“ bezeichnen. [...]

Wo das Couplet mit kurzen, einzeiligen Refrains schließt, spricht man von „spitzen Pointen“. Bei anderen Autoren kennen wir wiederum sehr lange Refrains.⁴⁰⁸

War das Couplet sehr bekannt, musste zum Verständnis der Pointe nicht einmal mehr die Exposition in der ersten Vorstrophe stattfinden. Ein Beispiel hierfür sind die zahlreichen aktuellen Strophen Anderl Welschs zu „Aba net, dass d'Leut sagn, z'weng da Not is da Schimmel tod“. Die Exposition erzählt die Geschichte des „Hollédauer Schimmels“, der zu Lebzeiten nicht gefüttert wurde und verhungerte. Nach seinem Tod habe man ihm ein Fuder Heu vorgelegt, dass nicht vermutet werden konnte, das Pferd sei aus Mangel gestorben. Dieses Lied war als Spezialität Welschs in München so bekannt, dass er immer weitere Strophen veröffentlichen konnte, ohne die erste erklärende beizufügen, und dass darüber hinaus sich der Refrain mit der Zeit so verselbständigt hatte, dass er den ursprünglichen Sinn, eine sinnlose kosmetische Maßnahme anzuzeigen, verloren hatte und nur noch als quasi inhaltsloses Zwischenspiel zwischen einzelne Schnaderhüpfelstrophen trat.⁴⁰⁹

Die Gattung Couplet kann in zahlreiche weitere Untergattungen aufgeteilt werden, die zur Bezeichnung eines Liedes dann verwendet wurden. Ein begleitendes oder zwischenspielendes Instrument konnte namensgebend sein, wie Klarinettencouplets⁴¹⁰, Trommelverse⁴¹¹ und die bekannten „Klapphornverse“⁴¹² zeigen. Ein Prosa-Couplet bestand

⁴⁰⁸ Bemmann, Helga: Ick wundre mir über jarnischt mehr. Eine Otto-Reutter-Biographie. Berlin 1980, S. 30

⁴⁰⁹ vgl. beispielsweise die vielen gesammelten Strophen des Welsch'schen Couplets im Münchner Liederbuch. Welsch, Andreas: Aba net, dass d'Leut sagn, z'wenig da Not is da Schimmel tod. In: Becher, Eva und Wolfgang A. Mayer (Hrsg.): Münchner Liederbuch. So lang der Alte Peter am Petersbergl steht. München 2008, S. 18-21

⁴¹⁰ Blädel, Hans: Couplet: Klarinetten-Verse (Trommel-Verse) Serie I. M 1,- Westermair München JB 294 WM

Blädel, Hans: Couplet: Klarinetten-Verse (Trommel-Verse) Serie II. M 1,- Westermair München JB 295 WM

Hönle, Alois: Klarinetten-Verse. I. Serie. Münchner Blut Abteilung A 98. München o.a.J. (die Serie wurde fortgesetzt bis zu Nummer X)

⁴¹¹Hönle, Alois: Soldaten-Trommelverse Münchner Blut Abteilung A 336. München o.a.J.

Hönle, Alois: Kriegstrommelverse. Münchner Blut Abteilung A 338. München o.a.J.

⁴¹² Geis, Jakob: Klapphornverse. Original-Couplet ohne Musik. Münchner Blut Abteilung A 73. München o.a.J.

Bei den Klapphornversen ist umstritten, ob der Name von einem zwischenspielenden Instrument, dem Klapphorn (heute Waldhorn) herrührt oder von einer Initialstrophe folgenden Inhalts:

Zwei Knaben gingen durch das Korn,

Der andere blies das Klapphorn,

zum größten Teil aus gesprochenem Text, der nur durch kurze gesungene Einschübe unterbrochen wird, oder mit dem Couplet endet.⁴¹³

Typencouplets charakterisierten eine bestimmte Charge auf der Bühne, schon durch die Kostümierung oder Körperhaltung wurde dem Publikum deutlich, womit es im Vortrag zu rechnen hatte. Typencouplets konnten wiederum in Untergattungen zerfallen, wie das Bauerncouplet⁴¹⁴, in dem vor allem die „Gscheerten“, reiche Dachauer Bauern ohne Bildung, Weltläufigkeit und Manieren, zur Zielscheibe des Spotts wurden oder das Lukecouplet⁴¹⁵, in dem Kleinkriminelle aus der Münchner Vorstadt Protagonisten waren zerfallen. Kostümcouplets konnten ebenfalls Typencouplets sein, waren jedoch nicht eingeschränkt in der Wahl der Rolle, sondern konnten durchaus Personen über eine Charge hinaus charakterisieren – der Terminus gab zunächst nur an, dass zur Interpretation ein bestimmtes Kostüm benötigt wurde.⁴¹⁶ Des Weiteren konnte auch die zugrunde liegende oder begleitende Melodie ein Couplet näher bezeichnen, wie beim Walzercouplet⁴¹⁷.

Durch „Spezialeffekte“ gekennzeichnet wurden beispielsweise Lachcouplets, bei denen der Vortragende scheinbar zwischen den Strophen statt eines Refrains von Lachkrämpfen geschüttelt wurde, in Wirklichkeit jedoch dieses Lachen mit Hilfe der von Sängern beherrschten „Atemstütze“ hervorrief und komplett kontrollieren konnte. Georg Neumüller war beispielsweise ein Meister dieser Technik und nahm zahlreiche Schellackplatten mit Lachcouplets auf.⁴¹⁸

Ein anderer beliebter Spezialeffekt war der Einsatz von Knallerbsen oder Böllern bei bestimmten Stichwörtern im Refrain – geschäftstüchtige Sänger verkauften dem partizipationswilligen Publikum dazu noch die nötigen Utensilien, wie es die Humoristen Schmid und Proksch taten. Auf dem Textzettel zu ihrem Knallcouplet heißt es „bei der

Er konnt' es zwar nicht ordentlich blasen,

Doch blies er's wenigstens einigermaßen.

In jedem Fall bezeichnen Klapphornverse wie Vierzeiler, Schnaderhüpfel oder Gstanzl eine vierversige Form mit komischem Inhalt.

⁴¹³ vgl. z.B. Hönle, Alois: Täuschungen. Prosa-Couplet. Münchner Blut Abteilung A 176. München o.a.J.

⁴¹⁴ Hönle, Alois: Der deutsche Ökonom. Bauerncouplet. Münchner Blut Abteilung A 286. München o.a.J.

Ascher, H.: Ob'n und unten. Bauerncouplet oder Duett. Münchner Blut Abteilung A 287. München o.a.J.

⁴¹⁵ Schweiger, S.: Der Luke von der Gruab'n. Original-Couplet. Münchner Blut Abteilung A 238. München o.a.J.

Schweiger, S.: Der Mukee! Lukecouplet. Münchner Blut Abteilung A 239. München o.a.J.

⁴¹⁶ Hönle, Alois: Der Mörtelbua. Originalkostümcouplet. Bauderer [1900] Musik Gustav Krebs H. 989 B.

Hönle, Alois: Der rote Radler. Original-Kostümcouplet. H 990 B

⁴¹⁷ Hönle, Alois: Wanda, das Überweib. Humoristisches Walzercouplet. Münchner Blut Abteilung A 101. München o.a.J.

⁴¹⁸ vgl. z.B. Neumüller, Georg: Das goldene Lachen. Couplet. Electrocord 3326. 1929

Neumüller, Georg: Vor Lachen tut der Bauch mir weh. Couplet. Cordy 3325. [1927], dies ist eine Interpretation eines Couplets von Hans Blädel (Blädel, Hans: Couplet: Vor Lachen tut der Bauch mir weh. Lach-Couplet. M 1,- Westermair München JB 292 WM)

Markierung ** kommen die an der Kassa erhältlichen Böller zum Einsatz“.⁴¹⁹ Jakob Geis beschränkte sich in seinem Couplet „Dynamit! Bums! Weg damit!“ damit, selbst Knallerbsen auf den Boden zu werfen, empfahl dies jedoch im Notendruck des Couplets auch den nachahmenden Kollegen.⁴²⁰

Hellmuth Krüger beschreibt die serielle Machart des Couplets als Handwerk:

Ein Couplet wird gebaut, wozu man ruhig den Holzhammer nehmen darf, ein Lied wird gedichtet, ein Chanson wird geschrieben und ein Schlager wird fabriziert.⁴²¹

Diese einfache Bauform des Couplets ermöglichte eine rasche Erweiterung und Reaktion auf aktuelle Geschehnisse. Die Zensur verhinderte zwar größtenteils die Aufführung spontaner Dichtungen durch Strafandrohung, wenn vom genehmigten Programm abgewichen wurde, jedoch konnten sich etablierte Künstler zuweilen die eine oder andere „Aktualität“ erlauben. Kunstfertigkeit und Reaktionsschnelle wurden bei herausragenden Leistungen auch von der Presse beachtet:

(Dr. Koch im Couplet) In der vorgestrigen Aufführung der Offenbach'schen Operette „Orpheus in der Unterwelt“ sang Herr Dreher unter geradezu enthusiastischem Beifall des übervollen Hauses folgende rasch improvisierte Coupletstrophe:

„Wenn ich noch Prinz wär von Arkadien,
Dann würde ich fahren nach Berlin,
Und suchte auf in jener Stadtien
Dort einen Mann mit edlem Sinn.
Und dieser Mann so sehr gescheidtien,
Ja dieser Mann heißt Doktor Koch;
Der uns kurirt die Lungenleidien;
Der Doktor Koch, er lebe hoch!
Ja diesem Mann von Gottes Gnadien
Dem Schenkt ich gleich ganz Arkadien...“⁴²²

Künstler, die mit Originalrepertoire arbeiteten, rühmten sich auch der Fähigkeit, aus dem „Stegreif“ Coupletstrophen erfinden zu können, wie es Jakob Geis schildert:

Da ich nun neben der komischen Ader auch noch einen Schimmer von einer dichterischen hatte, so ward es mir meist nicht schwer, namentlich bei aussergewöhnlichen Tagesereignissen den Nagel da zu treffen, wo er den aktuellen Kopf hatte, welche Schläge (sprich: Schlager) von den verehrten Anwesenden dann immer am meisten begutachtet und oft sogar mit Enthusiasmus aufgenommen wurden. Ich trachtete daher immer interessante Stellen, die ich nachmittags im Vorabendblatt unseres Münchner Hauptorgans nämlich der ‚Neuesten‘ las, abends gleich humoristisch zu verwerthen. Wenn es die Zeit erlaubte, so schrieb ich schnell eine Strophe zu irgend einem passenden Couplet; am häufigsten verwendete ich jedoch ein bekanntes

⁴¹⁹ StAM 235/2 Lieder

⁴²⁰ Geis, Jakob und Paul Damas: Dynamit! Bums! Weg damit! Dietrich Leipzig o.a.J. (Münchener Originalcouplets von Papa Geis 10).

⁴²¹ Greul, S. 18

⁴²² Münchner Herold vom 20. November 1890, Nro. 45, S.3

Vierzeiliges, weil es mir da gelang, während des Singens den Gedanken schnell gereimt unterzubringen.⁴²³

Geis bestätigt hier die serielle Fabrikation von Coupletstrophen: Er bedient sich einer bereits existierenden Melodie und eines schon vorhandenen, bekannten Couplets, das er um eine tagesaktuelle Strophe erweitert. Die Pointe, die sich aus der Verbindung zwischen Vorstrophe und Refrain ergibt, war leicht zu antizipieren: Oft besteht der Refrain aus einem Ausruf, einem Halbsatz oder einer Redensart aus dem Alltag, der das in der Vorstrophe geschilderte „Setting“ konterkariert. Ironische Statements wie „Dös glaubst!“⁴²⁴, „Dumm bin i schon, aber so dumm bin i net“⁴²⁵, „Alles weiß er a net“⁴²⁶ subsumieren die Haltung des Interpreten gegenüber der von ihm gezeichneten grotesken Situation, die aber abgesehen von der Minimalanforderung, komisch oder absurd zu sein, absolut beliebig sein kann.

Das Couplet konnte als Signaturnummer eines Kleinbühnenkünstlers den Kern seines Images darstellen. Mit dieser Miniatur konnten Vortragende ihre Fähigkeit zur Schau stellen, innerhalb eines formal sehr festgelegten Genres kreativ und witzig zu sein und immer neue Strophen-Erweiterungen zu gegebenen Refrains zu finden.

Neben komischen Beiträgen hatten auch sentimentale oder patriotische Themen ihren Platz auf der Kleinbühne. Die Sammlung Münchner Blut Abteilung A verzeichnet auch mehrere Lieder und Duette komischen oder nicht komischen Inhalts, die nicht die engeren Gattungskriterien für das Couplet erfüllen.⁴²⁷ In Programmen wurden reine Liedvorträge eigens angekündigt,⁴²⁸ während Couplets zu den humoristischen Vorträgen gezählt wurden.

Entrée-Potpourris wurden ebenso von mehreren Mitgliedern der Gesellschaft gesungen wie Quartette (explizite Terzette oder Quintette etc. finden sich kaum im Druck und waren augenscheinlich wenig populär, was an den höheren Anforderungen an das sängerische Können der Vortragenden gelegen haben könnte), gehören zumeist aber auch zum Genre Couplet oder Lied.

Insgesamt war der Gesang auf der Singspielbühne außerordentlich wichtig – das musikalische und sängerische Element wird deshalb auch in dieser Unterhaltungssparte als

⁴²³ Geis: Lebensbeschreibung, S. 29f.

⁴²⁴ Geis, Jakob und Georg Huber: Dös glaubst! Läuterer München o.a.J. (Neueste Original-Couplets und Soloscenen von Papa Geis 38)

⁴²⁵ Geis, Jakob und Paul Damas: Dumm bin i schon, aber so dumm bin i net. Werner München o.a.J. (Münchner Couplets 33)

⁴²⁶ Welsch, A. (Hrsg.): Münchener Volks-Leben in Lied und Wort. Sammlung komischer Ensemble-Solo-Scenen und Couplets. Erstes Heft der zweiten Auflage von den beliebtesten Einaktern aus dem MVL Heft München o.a.J.

⁴²⁷ vgl. z.B. Junker, August: Der Münchner's Traum. Original-Coupletlied. Münchner Blut Abteilung A 45. München o.a.J. oder Stoll, J.: Der Kuckuck. Heiteres Lied. Münchner Blut Abteilung A 85. München o.a.J. sowie etliche weitere Nummern der Reihe.

⁴²⁸ Vgl. z.B. das Programm von Hans Hofmaiers Münchner Bunte Bühne, in dem ein Programmpunkt „Gisela Böckl Lieder“ heißt. StadtAM Volkssänger 563/6 Karl Lindermeier

Ordnungskategorie oft verwendet, in Begriffen wie Singspielhalle, Gesangskomiker, Coupletsängerin, Gesangshumorist und nicht zuletzt natürlich Volkssänger.

7.2.2 Spielstücke und Szenen

Spielstücke bilden neben den Couplets die zweite Reihe des „Münchner Bluts“, der wichtigsten Sammlung von Volkssängertexten aus München.

Diese Spielstücke und Szenen mussten sich ebenfalls im Rahmen der Singspielhallen-Konzession bewegen, so dass ihre einfache und redundante Bauart nicht nur der schnellen Produktionsweise und dem Publikumsgeschmack geschuldet war, sondern zum Teil auch den Rahmenbedingungen von Kostümverbot, Bühnenbetrieb ohne Konkurrenz zu den regulären Theatern und anderen rechtlichen Auflagen.

Die hohe Mobilität der Volkssängergesellschaften, sei es zwischen den unterschiedlichen Spielstätten innerhalb von München oder auf Tourneen durch den deutschsprachigen Raum, stellte zusätzliche Anforderungen an die leichte Realisierbarkeit von Spielstücken auch auf dafür nicht eigens geschaffenen Bühnen.

Die in der Reihe Münchner Blut Abteilung B gesammelten Stücke stellen zumeist sehr geringe Anforderungen an Bühnenbild, Kostümierung und Requisite. Der Großteil der Stücke kann vor einer (alpenländisch-) ländlichen Kulisse gespielt werden, erfordert keine (nach Singspielkonzession auch unzulässige) Hinterbühne oder einen Vorhang. Auch Requisiten sind in den meisten Stücken gar nicht gefordert oder bestehen aus leicht zu beschaffenden Dingen, die in Spielstätten ohnehin vorhanden waren. Das Stück „Die Streithansl“ erfordert an „Requisiten: Ein Tisch mit Tintenfaß und drei Stühle“, ⁴²⁹ die „humoristische Bauernscene“ „Die Autofreunde“ einen Tisch und drei Stühle, ⁴³⁰ „Die zwoa Kramer“ fragt nach „ein[em] Licht“ und „ein[em] seidenen Halstuch, in Papier eingewickelt“. ⁴³¹ Selbst detailliertere und aufwendigere Anweisungen halten sich im Rahmen der Möglichkeiten einer Kleinbühne:

Dekoration: Einfache Bauernstube mit 3 Türen, im Hintergrund ein Tisch, ein geputzter Christbaum. Wenn genügend Mittel vorhanden, kann die Regie nach Belieben und ohne besondere Vorschriften arbeiten. ⁴³²

⁴²⁹ Die Streithansl. Ländliche Gerichtsscene für 3 Herren von R. Braun. Münchner Blut Abteilung B 20. München o.a.J.

⁴³⁰ Die Autofreunde. Hum. Bauernscene von R. Braun. Münchner Blut Abteilung B 21. München o.a.J.

⁴³¹ Die zwoa Kramer von C. Helmstädt. Münchner Blut Abteilung B 24. München o.a.J.

⁴³² Des Wilderers Weihnacht von Jos. Deuschl. Münchner Blut Abteilung B 22. München o.a.J.

Bauernstube. Tisch mit 2 Stühlen. Zwei gleiche Steinflaschen, wie sie am Land als Bier- und Schnapsflaschen verwendet werden. Ein Brief. Ein Koffer, in dem sich eine Flasche befindet, steht in der Ecke.⁴³³

Bühne: Wirtshaus, resp. mittlerer Gasthof. Im Vordergrund links und rechts ein Tisch, eventuell genügt auch einer.⁴³⁴

Die Spielstücke waren darauf ausgelegt, in jedem Spielort ohne größeren Aufwand und Umbauten sofort dargeboten werden zu können, manche erforderten noch nicht einmal das Vorhandensein einer Bühne.⁴³⁵ Das Etablissement Blumensäle ließ 1918 seine Varietébühne in eine alpine Bühne umbauen und begegnete so den Kulissenanweisungen für viele Spielstücke.⁴³⁶

Die Merkmale der in Singspielhallen gespielten Szenen und Stücke treffen exakt die Definition Jürgen Heins für das Gebrauchsstück:

Das Unterhaltungsstück oder Gebrauchsstück ist zu definieren als ein Produkt, das nur zu dem Zweck hergestellt wird, den Zuschauer zu unterhalten, zu zerstreuen und zu amüsieren und — außer dem geschäftlichen Erfolg für Theaterunternehmen - keine weiteren Ziele verfolgt. Der Konsument wird nicht belehrt oder aufgeklärt; er bekommt das, was er gewohnt ist und erwartet. Dafür haben sich bewährte Muster herausgebildet, beispielsweise in der Schwankproduktion. Deren Motive sind nicht individuell oder bodenständig, sondern ohne weiteres über Ländergrenzen hinweg verpflanzbar, mit kleinen Änderungen und Aktualisierungen immer neu verwendbar.⁴³⁷

Die Machart der Spielstücke und ihre vielfache Anpassbarkeit an örtliche Gegebenheiten, ihre einfache Verpflanzbarkeit, ihre niedrighwelligen Themen und ihre Kürze als Einakter gereichten ihnen allerdings auch zur Kritik:

Um die Jahrhundertwende häufen sich die Klagen über den Niedergang des Theaters, der Literatur, der Schauspielerei, ausgelöst vor allem durch die Gewerbefreiheit, die dazu geführt hat, das Theater als Geschäfts- und Industrieunternehmen zu betrachten, dessen erster Zweck Gewinnerzielung ist. Dies führt zur hektischen Suche nach dem Erfolgsstück oder Zugstück, das man möglichst viele hundert Male hintereinander spielen kann.⁴³⁸

Ebenso wie die klassischen Theater waren Volkssängerbühnen darauf bedacht, die Relation von Aufwand und Kosten gegenüber dem Ertrag gering zu halten. Die Mitglieder von Singspielgesellschaften mussten, um vielseitig einsetzbar zu sein, zusätzlich zu ihren

⁴³³ D' Rosl von Kranzeck von R. Braun. Münchner Blut Abteilung B 23. München o.a.J.

⁴³⁴ Alt- und Jung- Heidelberg. Studentenschwank mit Gesang von Hönle. Münchner Blut Abteilung B 27. München o.a.J.

⁴³⁵ z.B. Fröhliche Weihnachten! Lebensbild aus den Bergen für 3 Herren und 1 Dame nebst 2 Kindern von A. Hönle. Münchner Blut Abteilung B 9. München o.a.J. Dieses Stück ist laut Regieanweisung ohne Bühne auch auf einem Podium aufführbar.

⁴³⁶ vgl. SM Pol. Dir. 3812/1-4

⁴³⁷ Hein Jürgen (Hrsg.): Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart. München , S. 250

⁴³⁸ ebd. , S. 251

Solonummern auch für den 14tägigen Programmwechsel ständig neue Rollen lernen. Der Singspieldirektor Manetstötter versuchte, seinem Kollegen Karl Lindermeier ein Engagement in seiner Gesellschaft dadurch schmackhaft zu machen, dass er ihm ein geringeres Lernpensum versprach:

Werter Kollege! Deinen Brief erhalten und daraus ersehen das du frei bist. Nun muss ich aber vor allem wissen in was für einem Militärverzeichnis du stehst, und deine Gagenansprüche. Mein Programm kennst du, Bauernkomödien, Aktionsstücke, sowie Singspiele. Bei Antritt des Engagements würde ich dich speziell von sog. Schlusskomödien schonen, sonst ist die Lernerei bei mir nicht gefährlich da mein Programm immer 8 Tage läuft. Frdl. Gruß L. Manetstötter z.Z. Diessen a/A bei H. Leierer⁴³⁹

Mit einem „Erfolgsstück“ einen Schlager zu landen, schonte zum einen die Schauspieler der Gesellschaft, aber auch die Kasse des Direktors, wenn kein neues Stück eingekauft werden musste. Darüber hinaus ließ sich ein selbstgeschriebenes erfolgreiches Stück umso besser an Verlage verkaufen, die ein Interesse daran hatten, die Bekanntheit des Stückes wiederum zeitnah für die Distribution auszunutzen.

In München ganz besonders erfolgreiche Stücke waren beispielsweise das in der Monachia hundertmal aufgeführte parodistische Singspiel „Im Harem“ oder Alois Hönles „Die Freimaurer“.⁴⁴⁰

7.2.3 Vorträge

Vorträge standen neben Couplets und Liedern als Solonummern zur Verfügung. In ihnen wurde wenig bis gar nicht gesungen, der Vortragende konnte sich kostümiert oder im Gesellschaftsanzug alleine auf der Bühne produzieren. Untergattungen dieser Vorträge waren die Soloscene, die auch oft synonym mit Solovortrag verwendet wird, der Prosavortrag (auch nur Prosa oder Originalvortrag genannt), der Kostümvortrag, der humoristische Vortrag und die Krüglrede, die zum Starkbieranstich zum Einsatz kam. Wie beim Couplet ist eine endlose Kombinierbarkeit und Erweiterbarkeit der Gattung „Vortrag“ gegeben, nur ist der Vortrag im Vergleich zum Couplet an keine formalen Regularien oder einen festen Aufbau gebunden. Er bietet daher aber auch keine unbegrenzte Wiederverwertbarkeit, sondern konnte einem Publikum nicht immer wieder präsentiert werden.

Ausnahmen dieser begrenzten Verwertbarkeit waren Solovorträge, die als „Spezialität“ des jeweiligen Künstlers galten und auf Wunsch des Publikums immer wieder auf die Bühne

⁴³⁹ StAM Volkssänger 563/6 Karl Lindermeier

⁴⁴⁰ Die Freimaurer. Posse für 3 Herren und 2 Damen von A. Hönle. Münchner Blut Abteilung B 11. München o.a.J.

gebracht werden mussten. Ein besonders wichtiges Beispiel für München ist Jakob Geis' Kostümvortrag „Das bemooste Haupt“⁴⁴¹, da er über Jahre hinweg immer wieder als Besonderheit in den Münchner Neuesten Nachrichten angekündigt wurde. Im Unterschied zu anderen Titeln wurde dieser Signaturvortrag dann auch nicht wie der Rest des Programms 14 Tage lang gespielt, sondern nur an dem angekündigten Termin.

Geis trat dabei, als Korpsstudent mit Schärpe, Schnauzbart und Schmissen im Gesicht verkleidet auf die Bühne. Josef Maria Lutz schildert das Geschehen bei diesem Vortrag folgendermaßen:

Einer von Geis' Originalvorträgen war sein *Bemoostes Haupt* [Hervorhebung im Original, C.P.]. Wenn dieser Vortrag in den Zeitungen angekündigt wurde, war schon um sechs Uhr⁴⁴² zur Abendvorstellung kein Platz mehr frei. Wenn er dann mit seinem Cantus loslegte, wurde die Szene zum Comers, und die zahlreich anwesenden Studenten stimmten begeistert mit ein. Dabei leerte Geis im Verlauf der Darbietung zwei Maß Bier, und mit ihm, auf sein Kommando, natürlich auch die Studiosen.⁴⁴³

Das Publikum erwartete, dass Geis diesen Signaturvortrag bei Beneficen für andere Künstler zum besten gab, deshalb musste er, um sich nicht zu verausgaben, 1888 bei einem Benefice für seinen Kapellmeister Paul Damas ankündigen lassen: „Kein bemoostes Haupt“.⁴⁴⁴ Zu seinem eigenen Ehrenabend zwei Tage später führte er die Solonummer jedoch auf.⁴⁴⁵ Zwei Monate später ließ er zum nahenden Saisonende verlauten „Heute Dienstag zum letzten Male in dieser Saison: Das bemooste Haupt“.⁴⁴⁶ Die nächsten Ankündigungen des Vortrags in der Saison 1889/90 fielen auf den 5. Dezember, den 17. Januar und den 21. Februar,⁴⁴⁷ die Saison 1890/91 sah die Soloscene am 20. November und 26. Februar, dann wurde sie wieder am 25. November 1891 und 30. April 1892 gespielt. Der 16. Mai und der 16. und 28. November waren die Spieltage im Jahr 1893.

⁴⁴¹ Dieser Vortrag liegt nicht im Druck vor, sein Inhalt ist nur aus zeitgenössischen Berichten vage zu erschließen. Dennoch wird er in der Literatur immer wieder erwähnt. Möglicherweise wollte Geis seinen „Signaturvortrag“ anderen Künstlern nicht zur Verfügung stellen und gab ihn deshalb nicht an einen Verlag weiter. Andere Vorträge aus Geis' Feder sind in der Reihe Münchner Blut erschienen.

⁴⁴² Da die Abendvorstellungen erst um acht Uhr abends begannen, wäre eine derart frühe Füllung des Saals in der Tat bemerkenswert gewesen.

⁴⁴³ Lutz, S. 21

⁴⁴⁴ vgl. MNN vom 23.2.1888

⁴⁴⁵ vgl. MNN vom 25.2.1888

⁴⁴⁶ vgl. MNN vom 24.4.1888

⁴⁴⁷ vgl. MNN vom 5.12.1889, 17.1.1890 und 21.2.1890

7.2.4 Parodien: Oper, Theater, Tanz und andere Unterhaltungsangebote

Parodien waren ein beliebtes und produktives Genre für die Kleinbühnen. Die Urheberrechtsgesetzgebung, die der Parodie Sonderrechte einräumte, ermöglichte es den Parodisten, nahezu jeden Text, jede Melodie und jede Gattung als Grundlage für neue Nummern zu verwenden, ohne Tantiemen zahlen zu müssen oder mit Plagiatsprozessen konfrontiert zu werden.

Die Parodie bot darüber hinaus gerade im musikalischen Bereich Möglichkeiten, die laut Sabine Schutte im Couplet genutzt werden konnten:

Zitate bekannter Musikstücke unterstützen das parodistische Element und geben dem Text sozusagen eine weitere Dimension. Denn wer die Zitate im Original kennt, und davon kann man bei derartigen ‚Schlagern‘ meist ausgehen, bezieht sie auf die im Couplet angeführte Situation, wodurch sich z.B. eine karikierende Überzeichnung einer Person, eines Charakters oder einer Handlung ergeben kann.⁴⁴⁸

Die vorhandene Melodie des zu parodierenden Titels lag bereits vor, so dass das bekannte Stück nur noch textlich kontrafiziert werden musste. Es war sogar möglich, die Parodie dann im Druck erscheinen zu lassen, wie es Alois Höhle,⁴⁴⁹ Karl Lindermeier,⁴⁵⁰ Fritz Druckseis,⁴⁵¹ Hugo Fiala⁴⁵² Karl Wilhelm⁴⁵³ und Jakob Geis⁴⁵⁴ praktizierten. Die Reihe Münchner Blut Abteilung A führte neben Couplets etc. auch die Parodie im Reihentitel.

Die ersten Modetänze aus Amerika waren für Parodisten aus der Volkssängerszene ein dankbares Thema. Um 1900 wurde in Europa der Cakewalk, eine Mischung aus Platz- und Bewegungstanz, der eigentlich mehr als Schautanz gebraucht wurde, eingeführt.⁴⁵⁵ Dieser Tanz, der ursprünglich von afroamerikanischen Sklaven als Karikatur der

⁴⁴⁸ Schutte: Frauenbild, S. 75

⁴⁴⁹ Originalvortrag von A. Höhle, Humorist. Mitglied der Gesellschaft „Papa Geis“ No. 1. Bienenhaus-Parodie. Wortlaut von A. Höhle. Tonweise von G. Huber. 1 M. Max Hieber München

⁴⁵⁰ Lindermeier, Karl: Das letzte Mörtelweib! / In Giesing steht mein Vaterhaus! (Parodie auf: Mei Muatterl war a Weanerin von Ludwig Gruber) München o.a.J. (Humoristische Original-Vorträge von Karl Lindermeier)

Lindermeier, Karl: Der Vorstadtobstler! Original-Couplet. Parodie auf den Stiefelputzermarsch München O.a.J.

⁴⁵¹ Druckseis, Fritz: Die Frau. Parodie zu Löwe's Ballade „Die Uhr“. Münchner Humoristika. Humoristische Vorträge, Lieder und Couplets mit Melodienangabe 1260. München o.a.J.

⁴⁵² Fiala, Hugo: Ich hatt' einen Kameraden (Parodie). Münchner Blut Abteilung A 144. München o.a.J.

⁴⁵³ Wilhelm, Karl: Othello. Ital.-dt. Parodie. Selbstverlag München o.a.J. (Karl Wilhelm's Humoristika. Eine Sammlung heiterer Vorträge 1)

⁴⁵⁴ Geis, Jakob: Parodie auf: „Früh Morgens wenn die Hähne kräh'n“ ohne Musik. Münchner Blut Abteilung A 74. München o.a.J.

Geis, Jakob: Parodie auf „Das Rattenfängerlied“ mit Musik. Münchner Blut Abteilung A 75. München o.a.J.

Geis, Jakob: Parodie auf „La Paloma“ (Die weiße Taube) mit Musik. Münchner Blut Abteilung A 76. München o.a.J.

⁴⁵⁵ Schär, Christian: Der Schlager und seine Tänze im Deutschland der 20er Jahre. Sozialgeschichtliche Aspekte zum Wandel in der Musik- und Tanzkultur während der Weimarer Republik. Zürich 1990, S. 77

Festtagspromenaden der wohlhabenden weißen Gutsbesitzer entwickelt wurde, kam als Varieténummer nach Europa. 1904 gab es in Wien erste Cakewalkparodien,⁴⁵⁶ in München trat Jakob Geis mit einer solchen auf⁴⁵⁷ und Sebastian Holzapfel verkaufte ein Couplet namens „Meine Elisabeth. Ges.-Cake-Walk“⁴⁵⁸ Hier wurde also ein Tanz, der selbst schon eigentlich Parodie war, noch einmal parodiert.

Nach 1920 war der Shimmy, der „mit seinen Fußstößen, Kniewippen, Schulterbewegungen und der Trennung der Partner allen traditionellen Tanzformen“⁴⁵⁹ widersprach und zum großen Teil improvisiert wurde, in Deutschland populär.⁴⁶⁰ Er hatte per se eine groteske Anmutung:

Die Gründe seiner kurzen Lebensdauer liegen zum großen Teil in der Art und Weise des Tanzes selber. Die verschiedenen voneinander isolierten Zentren der Schultern und des Beckens waren mit ihren charakteristischen Schüttelbewegungen für die Tänzer kaum nachvollziehbar, wollten sich diese nicht der Lächerlichkeit preisgeben.⁴⁶¹

August Junker war in München als Shimmysänger bekannt. Die ohnehin schon groteske Ausführung der Tänze, auch wenn sie ernsthaft und ohne komische Absicht getanzt wurden, erleichterte die Parodie in hohem Maße. Das Verspotten von Modetorheiten war auf der Kleinbühne ein höchst dankbarer Inhalt und die Parodie eines ohnehin wenig festgelegten Tanzes mit charakteristischen, für die Zeit ungewöhnlichen Körperbewegungen, konnte auch einem wenig versierten Tänzer gelingen. Der Rahmen der Parodie ermöglichte, den Tanz trotz der Einschränkungen der Singspielhallenkonzession, die tänzerische Darbietungen an sich verbot, als Karikatur aufzuführen.

Besonderes Aufsehen erregte in München 1893 der „Serpentintanz“. Die amerikanische Tänzerin Loïe Fuller⁴⁶² hatte diesen Tanz entwickelt und nach Auftritten in Boston und New York im August 1892 zum ersten Mal im Berliner Varieté Wintergarten vorgestellt. Dieser Serpentintanz war ein Schautanz, der durch die Projektion von farbigem, elektrischen Licht auf ein ausladendes Kostüm, in das bis zu vier Meter lange Bambusstäbe eingenäht waren, mit denen die Stoffbahnen bewegt werden konnten, Licht- und Illusionseffekte hervorrief. Fuller hatte sich 1893 ihr Kostüm und die Illusionstechnik patentieren lassen, dies schützte

⁴⁵⁶ Wacks: Orpheumgesellschaft, S. 157 ff.

⁴⁵⁷ vgl. Coupletbuch 6, IfV N127

⁴⁵⁸ Der Volkssänger, 2 (1910) 2, S. 4

⁴⁵⁹ Schär, S. 78

⁴⁶⁰ Schär, S. 92

⁴⁶¹ Schär, S. 93

⁴⁶² Loïe Fuller (* 22. 1. 1862 † 2. 1.1928) betätigte sich als Schauspielerin, Sängerin, Tänzerin und gilt durch ihre abstrakten Tanzdarbietungen als Wegbereiterin des Modern Dance. Eine ausführliche Biographie bieten Brandstetter, Gabriele und Brygida Maria Ochaim: Loïe Fuller: Tanz, Licht-Spiel, Art Nouveau. Freiburg i.Br.. 1989.

jedoch ihre Darbietung nicht vor Nachahmerinnen. Ihre Erfindung war geradezu für das Varieté prädestiniert:

Eine Varieté-Darbietung sollte kurz, unverwechselbar und leicht identifizierbar sein, mit starken Reizen arbeiten und sich scharf gegen andere Darbietungen abgrenzen. Nur die Kürze der einzelnen Varieténummer kann eine möglichst üppige Vielfalt des gesamten Programms garantieren.⁴⁶³

Gemäß den Gesetzmäßigkeiten der Varieté-Darbietungen mussten sich die Tänzerinnen deutlich voneinander absetzen, d.h. ihr Image musste möglichst scharf gezeichnet sein, damit es exakt identifizierbar nur auf diese eine Person zu beziehen war. Märchenhaft ausgeschmückte Legendenbildung war dabei ein bevorzugter Bestandteil des Images erfolgreicher Varieté-Stars.⁴⁶⁴

Im Sommer 1893 bemühten sich mehrere Varieté-Tänzerinnen, den furoremachenden Auftritt von Loïe Fuller für sich zu nutzen. Inwiefern in München ebenso aufwendige Bühnenapparaturen eingesetzt wurden wie in Berlin und New York, muss offen bleiben. Jedoch ist für kein Münchner Etablissement der Einbau eines gläsernen Bodens überliefert, aus dem Scheinwerfern die Tänzerin anstrahlen konnten, wie es bei Fullers Originalnummer der Fall war. Im Juli und August 1893 lieferten sich jedoch die Varietés im Bamberger Hof, in den Blumen-Sälen und in Kil's Colosseum eine Werbeschlacht auf der Anzeigenseite der Münchner Neuesten Nachrichten: „Ohne Concurrrenz! Miss Syrenne die beste Repräsentantin des Serpentine-Tanzes. Direct von London engagirt. Keine Rivalin!“⁴⁶⁵ warben die Blumen-Säle, das Colosseum inserierte „täglich Serpentin-Tanz“ der Tänzerin Miß Fay⁴⁶⁶ und der Bamberger Hof bemühte die Prima-Ballerina E. de Vasellari.⁴⁶⁷

Diese Tänzerinnenkonkurrenz war nachgerade dazu angelegt, auf der Volkssängerbühne verspottet zu werden. Die Monachia stieg am 29. Juli in die Konkurrenz um das Publikum ein:

Ohne Rivalin! Ohne Concurrrenz! Der Terpentintanz! (direkt von Giesing engagirt.) [...] Gelegenheitsschwank mit Tanz von J. Alexander⁴⁶⁸

Jedes Varieté war bestrebt, seine Serpentin-Tänzerin als das Original oder die beste Künstlerin anzupreisen, um die anderen auszustechen. Die Direktion des Bamberger Hofes setzte am 30. Juli ein Preisgeld für die Konkurrentinnen aus, die einen Ballettschritt nachahmen konnten (der für den Fullerschen Serpentin-Tanz allerdings völlig unnötig oder gar fehl am Platz gewesen wäre):

⁴⁶³ Balk, Claudia und Brygida Ochaim: Varieté-Tänzerinnen um 1900. Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne. Frankfurt a.M. u.a. 1998, S.11

⁴⁶⁴ ebd., S. 36

⁴⁶⁵ vgl. MNN vom 29.7.1893

⁴⁶⁶ vgl. MNN vom 29.8.93

⁴⁶⁷ vgl. MNN vom 28.7.93

⁴⁶⁸ vgl. MNN vom 29.7.1893

1000 Mark Prämie derjenigen Serpentintänzerin, welche nur einen Spitzen-Pas von E. de Vasellari nach Regeln der Tanzkunst nachahmt und ausführt.⁴⁶⁹

Sofort legte die Monachia nach und spottete am 1. August öffentlich:

10000 Mark Prämie demjenigen Terpentintanz-Damen-Imitator, welcher nur einen Tric, nach Regeln der Terpentintanz-Damen-Imitations-Tanzkunst, Herrn J. Schäffer genau nachahmt!⁴⁷⁰

Der Inseratewettbewerb zog sich noch bis Mitte August hin, um dann zu erlahmen, möglicherweise da mittlerweile das Münchner Publikum mit Serpentintanz und –tänzerinnen gesättigt war. Am 30. Oktober wurde schließlich das letzte Auftreten der Serpentintänzerin Miss Syrenne in den Blumen-Sälen angekündigt.⁴⁷¹

Eine andere Weltsensation, die in München von Volkssängern parodiert wurde, ist Buffalo Bill's Wild West, das im April 1890 auf der Theresienwiese stattfand und in den Münchner Blättern beworben wurde:

Buffalo Bill's Wild West.

Täglich um 2 ½ Uhr Nachmittags Vorstellung. Theresienwiese nächst der Schwanthalerstrasse. Preise 1,2,3,4 Mark. Beginn am 19. April. Dauer 9 Tage. Kassa-Eröffnung 1 ½ Uhr. Vorverkauf für Tribünenplätze zu 3 und 4 Mark nur allein bei J. Mayer, Cigarrenhandlung, Karlsthor 8. Karten werden nur von 8-12 Uhr Vormittags für den betreffenden Tag und von Nachmittags 3 Uhr ab für den nächstfolgenden Tag abgegeben. Die Vorstellungen finden bei jeder Witterung statt, da auch bei Regenwetter genügende Vorkehrungen getroffen sind.⁴⁷²

Diesmal war die Reaktion nicht ganz so schnell wie bei den Serpentintänzerinnen, Oberst Cody war mit seiner Truppe schon weitergezogen, als im Mai die Parodie auf die Bühne kam:

Concert der Komiker-Gesellschaft D'Münchner 3 Damen 4 Herren. Zum Schlusse jeder Vorstellung Biffalo Bull Der Indianer-Häuptling von Holzkirchen.⁴⁷³

Bei der Kritik wurde die Komödie mit Begeisterung aufgenommen und als neuer Schlager gesehen:

„Buffalo Bill“, dessen Vorstellungen auch in Wien gleich hier großen Erfolg haben, hat einem Münchener Humoristen Stoff zu einem wirklich komischen Singspiel „Biffalo Bull“ oder der Indianerhäuptling „Hau-Wau“ von Holzkirchen ergeben; das allabendlich zur Zeit im Bamberger Hof, woselbst die aus sehr tüchtigen und geschulten Kräften zusammengestellte Singspiel=Gesellschaft „D'Münchner“, unter Leitung des bekannten Impresario L. Neumüller,

⁴⁶⁹ vgl. MNN vom 30.7.93

⁴⁷⁰ vgl. MNN vom 1.8.93

⁴⁷¹ vgl. MNN vom 30.10.93

⁴⁷² MRK II/17, 26.04.90, S. 4

⁴⁷³ MNN vom 25.5.1890

Concerte gibt, einen durchschlagenden Lacherfolg erzielt und sich sicher ob seiner wirklich drastischen und hochkomischen Durchführung als gute Repertoire-Nummer halten wird.⁴⁷⁴

Zum 14-tägigen Programmwechsel kam eine neue Scene auf den Spielplan, jedoch kündigte die Direktion zwei Tage später wieder an: „Auf allgemeines Verlangen: Biffula Bull“⁴⁷⁵, später wechselte der Titel noch einmal, möglicherweise zur besseren Identifizierbarkeit mit der Vorlage: „Buffalo Bill in jeder Vorstellung“⁴⁷⁶. Das Stück wurde bis zum Saisonende am 28. Juli von der Gesellschaft gespielt.⁴⁷⁷

7.3 Themenvorträge

Inhalte von Volkssängerunterhaltung bewegten sich im Nahbereich der Alltagserfahrungen ihres Publikums. In der Tat thematisierten Volkssänger, was die Bevölkerung bewegte, jedoch setzten sie aus Rücksicht auf die Zensur, die Weiter- und Wiederverwertbarkeit der Texte und die angestrebte Akzeptanz einer breiten Schicht ihre Vorträge niedrigschwellig und wenig aggressiv an.

Einige für München wichtige Themen werden im Folgenden angesprochen und diskutiert, andere, die bereits Gegenstand von jüngeren Einzelstudien waren wie die „Gscheerten“ Dachauer Bauern⁴⁷⁸ oder das Frauenbild im Couplet⁴⁷⁹, möchte ich in diesem Rahmen nicht behandeln.

7.3.1 München

Die Stadt München selbst hatte ihren angestammten Platz in Volkssängerproduktionen. Nostalgische und lokalpatriotische Gefühle wurden in sentimental und komischen Liedern und Couplets angesprochen. Dabei wurden Bilder der Stadt und ihrer Wahrzeichen wie die

⁴⁷⁴ MRK II/23, 7.6.90, S. 2

⁴⁷⁵ MNN vom 15.6.1890

⁴⁷⁶ MNN vom 13.7.1890

⁴⁷⁷ MNN vom 26.8.1890

⁴⁷⁸ Laturell, Volker D.: Die „Gscheerten“ im Couplet. Das Bild des Dachauer Bauern bei den Münchner Volkssängern. In: Amperland 29 (1993). S. 204-217

⁴⁷⁹ Schutte, Sabine: Zum Frauenbild im norddeutschen Couplet. In: Schoenebeck, Mechthild von, Jürgen Brandhorst und H. Joachim Gerke (Hrsg.): Politik und gesellschaftlicher Wertewandel im Spiegel populärer Musik. Essen 1992 (Musikwissenschaft/Musikpädagogik in der Blauen Eule 10), S. 58-86. Das norddeutsche Couplet unterscheidet sich vom süddeutschen in meiner Sicht allein durch die räumliche Verortung: die Klischees und Frauenbilder, die Schutte feststellt, gelten für München ebenso.

Türme der Frauenkirche⁴⁸⁰ und der Alte Peter⁴⁸¹ sowie zum Teil klischeehafte Darstellungen über das Leben in München bemüht.

Andreas Welsch nannte seine Sammlung gedruckter Texte „Münchner Volks-Leben in Lied und Wort“, siedelte seine Couplets und Spielstücke also explizit in der Stadt an.

Der Münchner Humor wurde von Autoren immer wieder angesprochen, um ihre eigene Qualität und Besonderheit hervorzuheben, wie es Adam Müller, der Betreiber der Spielstätte „Münchner Künstlerring“ in einem Vorwort zu seiner Textsammlung „Servus drei Quartl!“, in der er unter anderem die Situation in der Münchner Trambahn oder am Mieteinigungsamt bespricht, tat:

„Servus drei Quartl!“

Diese alte Münchner Begrüßung leitet schon seit Jahren meine Vorträge ein und bildet schnell die Brücke zum goldenen Münchner Herz, zum angestaunten fröhlichen Gemüt des echten Münchner's der mit heiterem Schmunzeln seiner über alles geliebten Muttersprache lauscht und mit dröhnendem Beifall die Kern- und Kraftausdrücke begleitet, deren sich unser Dialekt in hohem Maße erfreut und deren Sammlung und Studium ich mich ganz im Besonderen gewidmet habe.

Unaufdringlich, behaglich, „grüabig“ muß der Münchner erheitert werden, mit „fade Gegerln, Spassetl'n und Sparifankerln schneid't's ab, weil wir die Mäus net mög'n“ und gerade ist es immer wieder der „Münchner Humor“ der mit beißender Satyre die größte Gemütlichkeit verbindet und deshalb wird auch ein grobes Wort nicht auf die Wagschale gelegt, weil es mit Herzlichkeit gebracht wird und immer aufrichtig gemeint ist.

Dem „Münchner Humor“, meinem heißgeliebten Münchner Dialekt, sei dieses Buch gewidmet und meinen vielen Freunden und Gönnern, die mich immer wieder zu neuem Schaffen aneifern, in Dankbarkeit dargebracht. Adam Müller⁴⁸²

Immer wieder wurde, wie im Lied vom „Alten Peter“ die Münchner Eigenart und Gemütlichkeit beschworen:

Die Münchner san immer die g'müthlichsten Leut
Mit der Hetz und der Gaudi, da haben's ihra Freud;
Sie zahl'n ihre Steuern mit fröhlichem Sinn,
und geb'n Gut und Blut für's Vaterland hin!
Und wenn aa der Zeitpunkt jetzt schon alle Jahr
Aa nimmer so is, wie er früher amal war,
da macht sich a g'müthlicher Münchner nix draus!
Denn so lang der alte Peter, der Petersturm no steht,
so lang die grüne Isar durch d'Münchnerstadt noch geht,
so lang noch steht am Platzl unser altes Hofbräuhaus,
so lang stirbt die alte G'müthlichkeit beim Münchner niemals aus.⁴⁸³

Neben sentimental Liedern begegnen in komischen Zusammenhängen ebenfalls immer wieder ähnliche Motive. München wird charakterisiert durch ständige Straßenbauarbeiten,

⁴⁸⁰ Moser, H.: Die Frauentürme. Original-Couplet. Münchner Blut Abteilung A 25. München o.a.J.

⁴⁸¹ Moser, H.: Da hat der alte Peter g'lacht. Münchner Blut Abteilung A 14. München o.a.J.

⁴⁸² Müller, Adam: Servus drei Quartl! O.a.O. o.a.J. [nach 1918]

⁴⁸³ Huber, Michl: So lang der alte Peter, der Petersturm no steht. München o.a.J.

Polizeiüberwachung, lose Sitten und Straßenprostitution, wie in August Junkers „Münchner Gstanzl“ oder Karl Wilhelms „München wird Weltstadt“, die Münchner selbst werden als gemütlich, aber rauf- und streitlustig, grantig und preußenfeindlich gezeichnet, wie in Josef Horns „Münchner Vorstadt-Dialekt“.⁴⁸⁴

Die Stadt München als Bezugsgröße und als Auftrittsort, vor allem während der Saison von September bis Mai, musste thematisiert werden. „Localisierte“ Couplets und Stücke wie „So lang der Alte Peter“, der dem Wiener Couplet „So lang der Alte Steffel“ nachgebildet war, kamen dabei ebenso zum Einsatz wie eigens neugeschriebene Lieder. Spielstücke beziehen sich weitaus seltener auf die Stadt selbst, sondern sind zumeist in einer nicht näher verorteten alpinen oder seltener urbanen Umgebung angesiedelt. Dies lag vermutlich an dem höheren Zeit- und Energieaufwand, den das Anfertigen einer Scene im Vergleich zu einem Couplet bedeutete, das außerdem mit verändertem Text auch leicht an andere örtliche Gegebenheiten angepasst werden konnte.

7.3.2 Milieuschilderungen

Ein beliebtes Genre in Münchner Couplets und Spielstücken waren Milieuschilderungen aus den Münchner Vorstädten. Die „Typen“, die auf der Bühne dargestellt wurden, waren wieder einmal keine genuine Münchner Spezialität, sondern den Wiener Pendanten sehr ähnlich:

Sie wurden dem kriminellen Milieu zugeordnet, das aber nicht von vornherein Gegenstand des Wienerliedes war. Allerdings entstanden nach dem Zweiten Weltkrieg etliche neue Lieder auf der Basis traditioneller Elemente, die sich mit dem Gauner-, Zuhälter- und Spielermilieu befassten, wie etwa die populären ‚Glasscherbn‘- und ‚Granatentanz‘, die bei einem an den Randtypen der Gesellschaft interessierten Publikum großen Anklang fanden.⁴⁸⁵

Die bei weitem bekanntesten Typen waren „Kare“ und „Luke“, deren Namen noch heute in bayerischen „Kare und Luke“-Witzen gängig sind. Typencouplets, deren Helden diese Tagelöhner, Steinträger und Kleinkriminellen in abgerissen-schäbigem Kostüm darstellten waren, trugen Titel wie „Der Fensterputzer Kare“,⁴⁸⁶ „Der schöne Kare“,⁴⁸⁷ „Der Giesinger Apache“⁴⁸⁸ und „Der Luke von der Gruab’n“⁴⁸⁹.

⁴⁸⁴ Schweiger, S.: Münchner Vorstadts-Dialekt. Couplet. Münchner Blut Abteilung A 241. München o.a.J.

⁴⁸⁵ Hois, Eva-Maria und Ernst Weber: „... doch die Zeiten sind dahin!“ Alt-Wien im Wienerlied. In: Kos, Wolfgang und Christian Rapp: Alt-Wien. Die Stadt die niemals war. 316. Sonderausstellung des Wien Museums. Wien 2004, S. 139

⁴⁸⁶ Hönle, Alois: Der Fensterputzer Kare. In: Münchner Liederbuch, S. 74-77

⁴⁸⁷ Junker, August: Der schöne Kare. Kom. Solo-Scene I. Teil. Münchner Blut Abteilung A 37. München o.a.J.

⁴⁸⁸ Hönle, Alois: Der Giesinger Apache. Original-Couplet. Münchner Blut Abteilung A 307. München o.a.J.

⁴⁸⁹ Schweiger, S.: Der Luke von der Gruab’n. Original-Couplet Münchner Blut Abteilung A 238. München o.a.J.

Das Milieu in der Vorstadt wurde als chaotisch und eng, ihre Bewohner als unehrlich, aber gewitzt und geschäftstüchtig, solange es nicht um ehrliche handelt, geschildert. In Alois Hönles Vorstadt-Operette „Die von der dretern Isar“ wird die Vorstadtszenerie durch „aufgehängte Wäsche. Die Musik spielt den Alten Peter“⁴⁹⁰ markiert.

Exemplarisch für viele Vorstadtcouplets und Typenszenen soll hier August Junkers Paradenummer „Der Stolz von der Au“ zitiert und diskutiert werden.

In der Fruah uma a zehne pressiert's m a net weni,
schlaf i aus'm Bett und in d' Hosen,
Gilet und's Jackettl, a Sportszigarettl,
Ins Knopfloch steck i noch a Ros'n.
Dann geh i ganz schleuni zum Donisl hin
Und frühstück darin ganz pomade
A Lüngal mit Knödl, a Weißwurst speis' i,
z'Mittag bin i bei der Parade!

Ja i bin der Stolz von der Au, am Mariahilfplatz gebor'n.
Die Madln die renna, weil's mi alle kenna, sehngs mi is a jede verlör'n!
I bin als Athlet guat bekannt, krieg alle fünf Jahr a neis G'wand!
Kumm i in a Wirtshaus da schreit alles gradnaus,
ja i bin der Stolz von der Au.

Die Zenzi, die Mari, die Kathi, die schwaare,
valiabt san die in mi net weni,
doch hab i koa Geld, is um mi net g'fehlt,
na suach i die Krautschneider-Leni!
I führ sie dann aus weil sie doch alles zahlt,
as Bier und an Kas und an Radi,
und Arm in Arm wandeln mir zwoa dann nach Haus,
„Derf i bei dir bleib'n“ frag ganz staad i.

Ja i bin der Stolz von der Au, am Mariahilfplatz gebor'n.
Die Madln die renna, weil's mi alle kenna, sehngs mi is a jede verlör'n!
I bin als Athlet guat bekannt, krieg alle fünf Jahr a neis G'wand!
Kumm i in a Wirtshaus da schreit alles gradnaus,
ja i bin der Stolz von der Au.

Am Sonntag mit'n Gspuse geh i zu der Musi,
denn tanz'n des tua i mit Freud'n;
da z'reißn's mi fast ganz, weil i gar so guat tanz,
nach links rum, rechts kann i's net leid'n!
Wann Damenwahl is, na hab i scho s'Griß,
a jede hat mi bei der Falt'n:
Schö g'gwachsn muaß sei und a ganz saubers G'friß,
die Andern, die laß i die Alt'n.

Ja i bin der Stolz von der Au, am Mariahilfplatz gebor'n.
Die Madln die renna, weil's mi alle kenna, sehngs mi is a jede verlör'n!
I bin als Athlet guat bekannt, krieg alle fünf Jahr a neis G'wand!
Kumm i in a Wirtshaus da schreit alles gradnaus,
ja i bin der Stolz von der Au.

Mei Vata geht fecht'n und d'Muatta tut specht'n,
damit'n d'Gendarm net dalins'n!
Mei Schwester is g'scheider, sie tragt schöne Kleider,

⁴⁹⁰ Hönle: Die von der dretern Isar. Vorstadt-Operette in 2 Akten für 6 Herren und 4 Damen. Musik von Gustav Krebs. Münchner Blut Abteilung B 190. München o.a.J.

ihr G'schäftl tragt halt guat Zins'n!
Mei Bruada, der arbeit' am Bau alle Tag,
am Sonntag, da geht er zum Wildern;
damit Sie's aa wissen, mit was i mi plag,
i handel mit heiligen Bildern!

Ja i bin der Stolz von der Au, am Mariahilfplatz gebor'n.
Die Madln die renna, weil's mi alle kenna, sehngs mi is a jede verlör'n!
I bin als Athlet guat bekannt, krieg alle fünf Jahr a neis G'wand!
Kumm i in a Wirtshaus da schreit alles gradnaus,
ja i bin der Stolz von der Au.⁴⁹¹

Der namenlose „Stolz von der Au“ schildert sein Alltagsleben als Herumtreiber ohne ehrliche Arbeit. Er lässt sich von Frauen aushalten, verbringt seine Zeit im Wirtshaus und beim Tanz und stammt aus einer kriminellen Familie. Der Vater ist Bettler, die Mutter steht Schmiere, der Bruder wildert, um seinen Lohn als Helfer auf dem Bau aufzubessern und die Schwester prostituiert sich. Er selbst verkauft gefälschte oder gestohlene Heiligenbilder aus Kirchen und sieht dies als ganz gewöhnliche Beschäftigung an, präsentiert sich sogar als Mann, auf den der ganze Stadtteil Au stolz ist.

Andere Typencouplets aus dem halbkriminellen oder dem Vorstadtmilieu sind ganz ähnlich aufgebaut, im „Schönen Kare“ Junkers heißt es über die Familie:

Mei Vater war a Maschkara, mei Muatta geht in d'Wasch,
mei Bruada der fahrt Ziegelstoa, mei Schwester Equipasch,
mei Onkel sitzt in Stadelheim, in Wasserburg mei Tant'
mei Vetta, der is hi'gricht worn, wie allgemein bekannt.⁴⁹²

Die ledige Mutter des schönen Kare wurde von einer anonymen Faschingsbekanntschaft geschwängert, arbeitet als Wäscherin, der Bruder ist Hilfsarbeiter auf dem Bau, die Schwester prostituiert sich und selbst die weitere Verwandtschaft ist kriminell oder geisteskrank.

Diese Typencouplets widersprechen erneut der Vorstellung, dass Volkssängerei das Leben der Münchner „in der Ordnung täglicher maßvoller Arbeit der Bürger, in der Anteilnahme an Stadtbelangen und schließlich in einer einfachen Erholung nach der Arbeit“⁴⁹³ auf der Bühne nachvollzieht und Münchner Humoristen deswegen „zuverlässige Berichterstatter aus vergangenen Tagen“⁴⁹⁴ sind. Das Publikum delectierte sich an den höchst populären Milieudarstellungen, gerade weil es kein Teil dieses Milieus war und gerade die etablierten Sänger wie Junker selbst, dessen Spezialität die Vorstadttypen waren, hatte keineswegs einen kleinkriminellen Hintergrund oder wollte auch nur in dessen Nähe gerückt werden. Diese Vorträge waren ebenso artifiziell wie Damenimitationen – es wurden eben Vorstadt-

⁴⁹¹ Junker, August: Der Stolz von der Au. Couplet. Münchner Blut Abteilung A 41. München o.a.J.

⁴⁹² Junker, August: Der schöne Kare. Kom. Solo-Szene I. Teil. Münchner Blut Abteilung A 37. München o.a.J.

⁴⁹³ Lutz: Münchner Volkssänger, S. 5

⁴⁹⁴ ebd.

Typen dargestellt, das schematische und klischeehafte fand sich schon im Titel der Couplets.

7.3.3 Militär und Krieg

Die Blütezeit der Münchner Volkssängerei setzte nach dem Deutsch-Französischen Krieg von 1870-1871 ein. Bekannte Künstler wie Andreas Welsch waren Veteranen dieses Krieges und thematisierten ihre Erfahrungen als Soldaten in Vorträgen, wenn auch oft in nostalgisch-verklärender Weise. Die Notwendigkeit von Militär und Krieg wurde nie angezweifelt, Kritik wurde nur gegen unbillige Umstände formuliert, wie i Welsch Couplet „Für dös gibt's kein Mittel“:

Es kann nix Schöners geben / Als's Soldatenleben,
Gibt es Krieg, zu sterb'n für's Vaterland
Ja manchem ist im Frieden / Auch dies Los beschieden,
Die Misshandlungen, es is a Schand.
Für dös gibt's kein Mittel, / Sagt der Doktor Gittel,
Was man lesen tut, es is a Graus
S'Sind nicht auszurotten / Diese Patrioten
Denn d'Soldatenschinder sterb'n net aus.⁴⁹⁵

Unterhaltungskünstler wurden in der Truppenbetreuung eingesetzt und so mancher Münchner Volkssänger entdeckte im Kriegstheaterinsatz seinen Zivilberuf:

Mein Talent als Unterhalter und Humorist hab' ich dann bei meiner Batterie Anno 1915 in Frankreich entdeckt. Mit meinen Solovorträgen hab ich einen Erfolg g'habt, der mich selber erstaunt hat. Und wie der Krieg aus war, hab'ns mi bereits in halb Bayern kennt. Neben meiner kaufmännischen Tätigkeit bin ich überall aufgetreten, wo's mi braucht ham. Und g'holt ham's mich in der Woche zwei-, dreimal. Bei Vereinen hab ich g'sungen, in Betrieben, bei Weihnachtsfeiern, im Fasching.⁴⁹⁶

Weiß Ferdl gründete während seines Dienstes im Ersten Weltkrieg das „Münchner Platzl im Felde“ und schildert seine Militärzeit als Schlüsselerlebnis für seine Karriere:

Schon nach drei Tagen, als wir den ersten Toten begruben, verstand ich ihn vollkommen. Wenn wir in Ruhe waren, wurde jedoch immer verlangt, ich solle irgendwas vortragen. Ich hatte aber kein Repertoire, das hierher passte, und so fing

⁴⁹⁵ Welsch, A. (Hrsg.): Münchener Volks-Leben in Lied und Wort. Sammlung komischer Ensemble-Solo-Scenen und Couplets. 21. Bändchen München o.a.J.

⁴⁹⁶ StAM ZA Personen 82/4 Denk Hans Volkssänger

ich an, mir meine Sachen selbst zu schreiben. Das war von großer Bedeutung für mich, denn nur so entwickelte sich meine Eigenart.⁴⁹⁷

Er veröffentlichte später auch Stücke in seinem Verlag Münchner Humor, die den Vermerk trugen „Aufführungsrecht ist vom Verlag zu erwerben. Für Soldaten frei!“⁴⁹⁸

Alois Hönle, Hans Mühlbeck und Johann Baptist Westermair veröffentlichten während des ersten Weltkrieges eine Sammlung „Bayrische Kriegs-Schnadahüpfel 1916“, in denen bayerische Klischees und Ressentiments gemischt werden:

Viel Feinde hat Deutschland, doch weil's no nit glangt, / Drum haben d' Maronibrater jetzt aa no ang'fangt.

Der Huber von Pasing, der Maier von Loam, / Die tun drunt in Frankreich Als wärns dort dahoam.

In Frankreich da hab'n sich die Bayern verschanzt / Und hab'n dann auf d' Kirchweih An Schuplattler tanzt.

Und die Bayern die stecha grad zua wie die Narr'n / Akkrat so, wia wanns bei an Kirtafest waar'n.

Drum is aa jetzt Vorschrift dass jeder Soldat / In seinem Tornister an Wetzstoa drin hat.

An Krupp seine Brummer, die mag kein Franzos' / Weil davon die Ohr'n summen und ,s Herz fällt in d' Hos.

Und gibt's nachm Krieg wied'r an Fremdenverkehr, / Nacha san mir die nämlichen Schaf wia vorher!⁴⁹⁹

Diese Schnaderhüpfel wandten sich wie einige explizite Soldatenlieder aus der Reihe Münchner Blut Abteilung A (die Nummer 86 bis 92)⁵⁰⁰ an ein Publikum von Militärangehörigen, die bisweilen auch in Singspielhallen ermäßigten Eintritt genossen oder in Inseraten persönlich angesprochen wurden:

⁴⁹⁷ Weiß Ferdl erzählt sein Leben, S. 62.

⁴⁹⁸ Weiß Ferdl: Für den Kompagnieabend. München 1943

⁴⁹⁹ Hönle, A., H. Mühlbeck und J.B. Westermair: Bayrische Kriegs-Schnadahüpfel 1916. 3. Serie. Für Zither mit Gesang gesetzt von P. Schell. (Herz und Hand dem Vaterland! Kriegs- und Heimatlieder für Gesang und Zither 1507). Westermair München 1917.

⁵⁰⁰ o.a.A.: Reservistenabschied. Duett (Wir stehn jetzt traurig hier). Münchner Blut Abteilung A 86. München o.a.J.
o.a.A.: Schatz mein Schatz. (Im Rosengarten kannst meiner warten) Münchner Blut Abteilung A 87. München o.a.J

o.a.A.: Der bairische Schwalanscher. (Nix Schön'res nicht auf Erden) Münchner Blut Abteilung A 88. München o.a.J

o.a.A.: Musketier seins lust'ge Brüder. (Unser Hauptmann steigt zu Pferde) Münchner Blut Abteilung A 89. München o.a.J

o.a.A.: Der Grenadier und sein Mädigen (Es war einmal ein Grenadier) Münchner Blut Abteilung A 90. München o.a.J

o.a.A.: Ist alles dunkel (!: Woran ich's meine :| Freude hab) Münchner Blut Abteilung A 91. München o.a.J

o.a.A.: Das „Schwere Reiter“-Lied. (Des Morgens um halber viere) Münchner Blut Abteilung A 92. München o.a.J

Soldaten und Reservisten! Das [...] ausgegebene Feldgeschrei der Singspielhalle Bamberger Hof lautet ‚München und Wien ein Sinn!⁵⁰¹

Wie Vereine waren auch Kasernen und Soldaten im Feld ein Absatzmarkt für gedruckte Spielstücke, um diese an bunten Abenden zur Unterhaltung aufführen zu können. Die Requisitionierung solcher Soldatenstücke orientierte sich eng an den Möglichkeiten der Beteiligten:

Die Handlung spielt in einem einfachen Hause, in dem alle vier einquartiert sind – Käsbohrer ist ohne Waffenrock und Hosenträger; Dem Kleehuber fehlt am Waffenrock ein Knopf; Zapfel ist ohne Waffenrock und hat die Mütze verkehrt auf.⁵⁰²

Die Szene spielt in einem Kasernenzimmer. Die Spielenden können in Gradl- oder sonstiger Montur auftreten.⁵⁰³

Handlungsort: Schreibstube des Feldwebels (Die Soldaten können auch in der Gradlmontur sein).⁵⁰⁴

Neben ausdrücklichen Soldatenstücken wurden auch Rekrutierungen und Einquartierungen auf dem Land und Veteranenthemen behandelt.⁵⁰⁵ Volkssängerunterhaltung bediente also auch einen Markt für ein Soldaten-, Reservisten- und Veteranenpublikum.

7.3.4 Judendarstellungen auf der Volkssängerbühne

Wie Peter Marx und Peter Jelavich betonen, war jüdisches Jargontheater, das sich eines an den Dialekt osteuropäischer Juden angelehntes „Bühnenjiddisch“ bediente,⁵⁰⁶ um 1900 üblich und weit verbreitet:

At issue was the fact that many cabarets and revues employed comedians who imitated the dialect of eastern European Jews, and told jokes about Jewish practices. Previously, such numbers rarely provoked protests by Jewish spectators. [...] The Central Association of German Citizens of Jewish Faith (Centralverein deutscher Staatsbürger jüdischen Glaubens), [...] regularly protested against Jewish comedians who told Jewish jokes on stage⁵⁰⁷

⁵⁰¹ Vgl. MNN vom 23.8.1891

⁵⁰² Hönle/Bauderer: Manöverfreuden. Komisch-militärische Szene für vier Herren. Münchner Blut Abteilung B 187. München o.a.J.

⁵⁰³ Hönle/Bauderer: Putz- und Flickstunde in der Kaserne. Komisch-militärische Szene für fünf Herren. Münchner Blut Abteilung B 182. München o.a.J.

⁵⁰⁴ Hönle: Die schlauesten von der Compagnie. Komisch-militärische Szene für 4 Herren Münchner Blut Abteilung B 113. München 1912

⁵⁰⁵ z.B. 35. Der „Eiserne Kreuz“-Bartl oder Die Instruktionsstunde im Wirtshaus. Komische Bauern=Rekrutenszene in 1 Akt für 5 Herren von S. Schweiger und R. Braun. Münchner Blut Abteilung B 35. München o.a.J.

⁵⁰⁶ Marx, S. 171

⁵⁰⁷ Jelavich: Berlin Cabaret, S. 201 f.

Der Centralverein organisierte am 22. April 1926 zwei Großproteste mit mehreren hundert Teilnehmern in Berlin. In München blieb diese Kritik jedoch aus, obwohl hier auf Kleinbühnen Jargonstücke wie „Die Schaarwache. Jüdisch-komisches Quartett“⁵⁰⁸ oder „Die polnische Judenhochzeit, kom. Singspiel“⁵⁰⁹, „Ein polnisches Judenquartett. Komisches Singspiel“⁵¹⁰ gespielt wurden und auch Volkssänger mit antisemitischen Witzen auftraten und diese im Druck veröffentlichten, wie es Alois Schwarz tat.⁵¹¹

Antisemitische Strophen waren in Couplets auch beliebter Künstler durchaus enthalten, wie beispielsweise in Jakob Geis' „Aber es schaut guat aus“:

Sitzt beim Ring der Nibelungen
In der Log' Herr Cohn,
Seine Frau sagt: Gibst es Geld aus
Und verstehst nix von!
Gott, sagt Cohn, in erster Reihe
Sitz mer, beug' dich raus
Wenn mer auch grad nix verstehen –
Aber es schaut gut aus!⁵¹²

Geis aufgrund dieser Texte als wirklichen, überzeugten Antisemiten zu bezeichnen, erscheint jedoch nicht als gerechtfertigt. Man kann davon ausgehen, dass sein Publikum durchaus national-konservativ eingestellt war und Geis diese Einstellung teilte. Trotzdem erscheint es als überbewertet, die oft in einen Zusammenhang mit Strophen gänzlich anderen Inhalts gestellten Witze, die zwar auf Kosten der jüdischen Münchner gehen, aber eben wegen des Witzes, der vielleicht als durchaus harmlos angesehen wurde und nicht wegen Aufrufs zum Judenhass zum Anlass zu nehmen, Geis Antisemitismus vorzuwerfen. Der Anteil dieser Strophen an seinem Gesamtwerk ist gering und wird durch den Anteil z.B. frauen- oder fortschrittsfeindlicher Texte bei weitem übertroffen.

Es scheint, als wäre das Empfinden einer Verletzung des Schamgefühls oder der Pietät gegenüber Gruppen wie Frauen, Juden, Franzosen etc. in dieser Zeit und beim Publikum der Gesellschaft Geis und anderer Volkssänger nicht in einem Maße gegeben gewesen wie heute. Es dürfte auch von ebendiesen verspotteten Gruppen angenommen werden, dass sie selbst zum Publikum der Singspielgesellschaften gehörten und diese Witze vielleicht sogar selbst ohne Empörung goutierten.

⁵⁰⁸ Münchner Herold vom 9.11.1890

⁵⁰⁹ Vgl. MNN vom 13.1.1878

⁵¹⁰ vgl. MNN vom 8.12.1889

⁵¹¹ Schwarz, Alois: Anekdoten III. Band. Selbstverlag München o.a.J.

⁵¹² Geis, Jakob und Paul Damas: Aber es schaut gut aus. Münchner Blut Abteilung A 188. München o.a.J.

Andreas Welsch hingegen thematisierte einmal auch die Gegenseite in seinem Couplet „Wenn ich der Herrgott wäre“:

Ich war der größte Judenfeind, so spricht ein schwarzer Herr
Ich hab auch über Preußen g'schimpft als Zeitungs-Redakteur
Hab wohl sehr vieles durchgesetzt, geschürt jahraus, jahrein
Nun bin ich da, du lieber Gott, laß mich in'n Himmel ,nein
Wenn ich da der Herrgott wär' / Ich sagte ungefähr:
Damit du weißt wie Judenhetz / Und Preußenschimpfen thut
Kehrst du jetzt nach Berlin zurück / Heißt „Moses“, bist ein Jud.⁵¹³

Der Schauspieler und Regisseur Joseph Schäffer war in München als Damen- und Judenimitator bekannt und trat beispielsweise im Gewand eines orthodoxen Juden mit Schläfenlocken auf. Er kombinierte auch beide „Spezialfächer“ und ließ einen Auftritt als Jüdin „Sarah Löwenstein“ im Bamberger Hof ankündigen.⁵¹⁴ Wie hier bei Schäffer bedienten sich die Vorträge „kultureller Marker, die im zeitgenössischen Kontext deutlich auf einen jüdisch Hintergrund hindeuten, wie den Namen, die Betonung des Geschäftlichen sowie die besondere Betonung der Nase“.⁵¹⁵

Die Existenz jüdischer Volkssänger in München außer dem Humoristen Julius Thannhauser⁵¹⁶ ist aus Quellen nicht ausdrücklich bekannt, jedoch thematisieren weder Kritiken noch Nachrufe jemals die religiöse Orientierung von Münchner Unterhaltungskünstlern, so dass es durchaus möglich und sogar höchstwahrscheinlich ist, dass jüdische Künstler auch auf Münchner Volkssängerbühnen standen.

7.3.5 Politik

Seit der Dissertation von Ludwig Schneider, die eine politisch-widerständige Ausrichtung der Münchner Volkssängerei postulierte, und der Schellack-Edition des traditionell linken Trikont-Verlages, der dies weiter bekräftigte, ist in München eine Deutung dieser Unterhaltungsform im Sinne einer Rebellion von „unten gegen oben“ gängig.

Und tatsächlich wurde in manchem Volkssängervortrag Kritik an Umständen geübt, wie es Adam Müller tat:

⁵¹³ Welsch, A. (Hrsg.): Münchener Volks-Leben in Lied und Wort. Sammlung komischer Ensemble-Solo-Scenen und Couplets. 17. Bändchen München o.a.J., S. 39

⁵¹⁴ MNN vom 23.10.1892

⁵¹⁵ Marx, S. 247

⁵¹⁶ Der Hutmacher und Nebenerwerbshumorist Julius Thannhauser (*1860 - †1921) veröffentlichte seinen Vortrag „Das Sendlinger Thor“ als Schellackpressung und war wegen seines urbairischen Dialekts bekannt.

Ma woäß ja, dass ma in der jetzigen Zeit vui awiwürg'n und's Mäu dazua halten muaß, aber wanns oan no dazua d'Lebensmittelzufuhr abschneidn, na wer i a a Bolschewiki!⁵¹⁷

Diese Aussage klingt zunächst drastisch. Wenn man sie aber in den Kontext einer versuchten, aber komisch verunglückten Hamsterfahrt nach Miesbach setzt, wirkt sie schon weit weniger politisch. Zumeist bewegte sich die Kritik an Politikern und Regierung auf der Bühne, soweit sie nicht von der Vorzensur ohnehin im Vorhinein getilgt worden war, in simpler Verunglimpfung, wie es ein Zensor bei einer Aufführung im Apollotheater am 17. Januar 1927 verzeichnete:

Beim Auftreten des Direktors Junker wird dieser stürmisch begrüßt und gibt darauf seine alten urkomischen Schlager zum Besten. Bei der Erzählung eines Erlebnisses, das ihn auch zum Oberhaupt der Stadt München führt, spricht er von Oberbürgermeister „Sargnagl“ und „Saunagl“ und verbessert sich schließlich in Scharnagl. Dieser Vorgang ruft beim Publikum anhaltenden Beifall hervor.⁵¹⁸

Ein anderer Vorfall im Apollotheater mit politischem Inhalt zeigt die Stoßrichtung „politischer Kritik“ auf der Volkssängerbühne noch deutlicher:

Ich möchte meiner vorgesetzten Stelle es zur Bearbeitung überlassen, wie folgende Stelle dieses Vortragenden [Josef Gebhart], bei der Ernennung Hertlings zum Kanzler zu verstehen sein soll: Wir Bayern hab'n einen gemeinen Sinn, drum schicken wir einen Ochsen nach Berlin, weil wir noch gnua hier hab'n.⁵¹⁹

Auch die aktive Beteiligung zweier Volkssänger an der Münchner Räterepublik stärkt nach Einsicht der Prozessakten nicht die angebliche linkspolitische Einstellung derselben.

Der Volkssänger Karl Wilhelm Haussmann gab bei seiner Verhandlung wegen Beihilfe zum Hochverrat, die ihm vorgeworfen wurde, da er am 29. April 1919 bei der Entwaffnung der Schutzmannschaft mitgewirkt habe, am 14. Juli 1919 zu Protokoll:

Ich war seit Januar 1919 erwerblos und bezog die Erwerbslosenunterstützung. Als ich am 28. April 1919 meine Erwerbslosenkarte im Arbeitsamt in der Kirchenstraße, Zweigstelle Haidhausen, vorzeigte, sagten verschiedene andere, die mit mir zum Abstempeln dort waren, es muss jetzt ein jeder dazu gehen, sonst werde hernach abgerechnet mit denen, die nicht dazu gegangen sind. Ich sagte, zur roten Armee kann ich nicht gehen, weil ich nicht ausgebildet bin, Dagegen erbot ich mich nach Berg am Laim zu gehen, wenn ich dort Verwendung als Sicherheitsposten finden könnte. [...] Gewalttätigkeiten wurden bei der Entwaffnung nicht angewendet. Am 30. April 1919 holte mich meine Frau in Berg am Laim und sagte ich solle doch um Gotteswillen heimgehen.⁵²⁰

Haussmann gab also an, nicht aus Revolutionswillen, sondern wegen des Drucks anderer gehandelt zu haben, deshalb wurde die Schuldfrage vom Gericht einstimmig verneint.

⁵¹⁷ StAM ZA Personen 347 Müller, Adam Humorist

⁵¹⁸ SM Pol.Dir. 3813

⁵¹⁹ ebd.

⁵²⁰ SM Staatsanwaltschaft I, 2038 Verfahren gegen Haußmann, Karl Wilhelm, 16.12.1881 in Ingolstadt, Volkssänger

Auch im zweiten Prozess gegen einen Münchner Humoristen, der „z. Zt. der Räte-Regierung eine Zeit lang stellvertretender Stadt-Kommandant v. München“ gewesen war, wurde die Schuldfrage einstimmig verneint und der ebenfalls der Beihilfe zum Hochverrat beschuldigte Johann Paul Kister aus der Untersuchungshaft entlassen.⁵²¹

Es scheint angesichts dieser Freisprüche und der Ausrichtung von Bemerkungen über Politiker schwierig, der Münchner Volkssängerei ein revolutionäres Potential zu unterstellen. Die Kritik an der Regierung und der „politischen Klasse“ war weder fundamental noch genuin „links“ oder widerständig. Volkssänger verkauften sich als unpolitische, kleine Leute mit gesundem Menschenverstand oder schimpften auf die „Großkopfer“, um die Gunst ihres Publikums zu gewinnen. Die „politischen“ Witze und Coupletstrophen waren nicht politischer oder widerständiger als Schwiegermutterwitze und operierten wie diese mit simpelsten Bösartigkeiten.

7.3.6 Selbstreferentialität

Die Beschäftigung mit dem eigenen Beruf fand auch Eingang in Volkssängertexte, wie es in dieser Arbeit schon besprochen wurde, beispielsweise in Reaktionen von Künstlern auf die Zensur (siehe Kapitel Vorzensur) oder auf Plagiate anderer Komiker (siehe Kapitel Urheberrecht).

Andreas Welsch formulierte mehrfach Definitionen und Beschreibungen seiner Profession in Coupletstrophen:

Ein Volkssänger ist:

Ein aufs Podium springender – um Applaus ringender
Immer probierender, zu Hause studierender,
Mit Gönnern schmollender, Künstler sein wollender,
Viel Spaß machender – wenn's gut geht lachender,
Wenns schlecht geht weinender - als Hanswurst erscheinender,
Dumme G'sichter schneidender – Langweil meidender,
Mit Aestetik handelnder, auf Diesteln wandernder, artistischer Handwerksbursch.⁵²²

Ein Komiker ist:

Ein Spaß machender, wenn's gut geht lachender,
Wenns schlecht geht weinender, ein Hanswurst scheinender,
Auf der Bühn' springender, um Applaus ringender,
Leidiger, schneidiger, allweil fidel.
Mit Gönnern schmollender, Künstler sein wollender,
Langeweile meidender und G'sichter schneidender

⁵²¹ SM Staatsanwaltschaft München I Nr. 2075 Strafverfahren gegen Kister Johann Paul, Humorist wegen Beihilfe z. Hochverrat

⁵²² Welsch, Andreas: Verschiedene Erklärungen. In: ders.: Süddeutsche Couplets III. Heft München o.a.J., S. 21f.

Drastisch elastischer Witzmachersg'sell⁵²³

Wenn einer Komiker wird, kriegt er ein Engagement, dann s'Bühnenfieber, dann a kleine Gage, dann kriegt er Applaus, hernach verschiedene Liebesbriefel von den Mäderln, dann Blumen-Bouquets, Lorbeerkränze und zum Schluß noch den Größenwahn! Ja man denkt oft gar net dran, was man alles kriegen kann.⁵²⁴

Auch die Lebenserinnerungen von Volkssängern wie Jakob Geis wurden für ein (Münchner) Publikum geschrieben, Geis veröffentlichte mehrfach Anekdoten und kurze biographische Texte in den Münchner Neuesten Nachrichten.⁵²⁵ Carl Helmstädt und Andreas Welsch ließen zu hohen Bühnenjubiläen kleine autobiographische Texte in Heftform drucken, die an ihren Ehrenabenden von den Besuchern erworben werden konnten.⁵²⁶ Diese Künstler inszenierten auch die Erinnerung an ihr Berufsleben für ihr Publikum als Unterhaltungsliteratur und schufen sich auch durch die Thematisierung ihrer als schwierig geschilderten Profession und ihres Erfolgsweges ihre Images als begabte und hingebungsvolle Entertainer.

In der Monachia stellten Ludwig Manetstötter und Josef Vallé 1921 eine komplett selbstreferentielle Volkssänger-Retrospektive mit dem Titel „50 Jahre Münchner Brettl von 1870-1920 in 5 Abt. Zeitgeschichtliche Rundschau“ auf die Bühne, die die Volkssängerei in München periodisierte:

1. Teil 1870-1880 Zeit der Münchner Volkssänger, Zwischenpause mit Kling-Kling-Lied
2. Teil 1880-1900 Zeit der Münchner Originale (Geis, Welsch, Kern), anschließend Weißwurstpause
3. Teil 1900-1910 Zeit der elf Scharfrichter und des Ueberbrettls (Jodok/Gumpenberg: Der Nachbar und Duette aus der Ueberbrettlzeit), in der Zwischenpause Gesellschaftsspiel
4. Teil 1910-1920 Die Zeit des Kabarets (Conferencier, 2 Solovorträge, Liederspiel), in der Zwischenpause Valentins humoristische Lichtbilder
5. Teil ab 1920 Blödsinn ist Trumpf. Karl Valentin und Liesl Karlstadt⁵²⁷

Besonders geeignet für selbstreferentielle Vorstellungen waren „Benefice“. Benefice waren jedoch nicht, wie man heute vermuten möchte, reine Wohltätigkeitsveranstaltungen. Vielmehr spielte bei einem Benefice die gesamte Gesellschaft oder einzelne Künstler zugunsten eines einzigen Volkssängers oder einer Volkssängerin. Der jeweilig Begünstigte lud dazu gesondert vor allem seine Freunde und Gönner ein und versprach ein besonders erlesenes Programm, das Stationen aus dem Leben des Benefizianten und Spezialnummern

⁵²³ Welsch, Andreas: Verschiedene Erklärungen. In: ders.: Süddeutsche Couplets III (spätere Auflage). München o.a.J. S. 8f.

⁵²⁴ Welsch, A. (Hrsg.): Münchener Volks-Leben in Lied und Wort. Sammlung komischer Ensemble-Solo-Scenen und Couplets. 19. Bändchen München o.a.J., S. 37

⁵²⁵ vgl. MNN vom 26.10.1901 und 18.11.1901

⁵²⁶ Helmstädt, Carl: 70 Jahre aus meinem Leben. 1834-1904. München 1904

Festschrift zur Erinnerung an das 40jähr. Bühnenjubiläum und das 60. Geburts- und Namens-Fest des Herrn Andreas Welsch. Director des Apollo-Theaters. München 1902

⁵²⁷ StAM 563/1 Volkssänger 1

oder Signaturvorträge enthalten konnte. Wirkliche Wohltätigkeitsbenefice fanden weitaus seltener statt. Konzerte für Bedürftige wurden ausschließlich von etablierten und wohlhabenden Singspieldirektoren ausgerichtet. Vor allem Andreas Welsch und Jakob Geis taten sich dabei hervor, was auch von der Presse beachtet wurde:

Das Armenbenefice

Der „Welsch’schen Singspielgesellschaft“ hat sich in erfreulicher Weise gut gestaltet. Der Reinertrag war 137 Mk. Der Restaurateur, Hr. Roiger, hat den Betrag auf 150 Mk. Ergänzt, so dass an die Armenkassa baare anderthalbhundert Mark'l hab'n abg'liefern werden können. Der Herr Welsch hat schön gemüthlich g'lacht, wie er das Batzerl Geld zum Besten der Armen abgeben hat, denn das Ausüben einer Wohlthätigkeit macht den Mann neben seinem Couplet- und Witzscenenvorführen den meisten Spaß und so ein' Spaß kann man sich schon g'fallen lassen.⁵²⁸

Volkssänger nutzten das Wissen um die eigene Popularität und gaben dem Publikum kontrolliert Einblicke in ihr Berufsleben – sie bedienten auf der Bühne den „human interest“ durch die Beschäftigung mit ihrem eigenen Beruf.

⁵²⁸ StAM ZA Welsch Andreas Singspiel-Direktor

8. Das Publikum der Volkssängerproduktionen

Trotz der niedrighschwelligem Anlage der Volkssängerunterhaltung, die erschwingliche Eintrittspreise mit einer bunten Abfolge kurzer Nummern verband und wenig Ansprüche an den intellektuellen Hintergrund, den Geldbeutel und die Geduld der Zuschauer stellte, war das Publikum nicht rein unterschichtlich oder kleinbürgerlich zusammengesetzt. Wie Kaspar Maase anmerkt, war Massenunterhaltung durchaus auch von anderen Schichten besucht:

Populäre Bühnen und Rummelplätze, große Zirkusse und Panoramen zogen Besucher durchaus unterschiedlicher Herkunft an, und der Absteher ins Reich der gewöhnlichen Vergnügungen hatte in den Oberschichten Tradition.⁵²⁹

Für Wiener Singspielhallen stellen Eva-Maria Hois und Ernst Weber eine ähnliche Diagnose: „Das Publikum entstammte zum Großteil dem Klein- und Mittelbürgertum, teilweise aber ebenso dem Großbürgertum und dem Adel“⁵³⁰, und Eva Kimminich sah Pariser café-chantants um 1880-1890 auch von Adel und Geldadel frequentiert.⁵³¹

Jakob Geis schrieb das Verdienst, die Volkssängerei gesellschaftlich aufgewertet zu haben, seiner eigenen Person und Kunst zu:

Eines habe ich noch gerettet, das ist der Triumph, diese eigenartige Salonunterhaltung so gefördert und emporgebracht zu haben, dass niemand, selbst aus den besten Kreisen sich scheute, die Vorstellungen zu besuchen und heute noch, wenn es meine Krankheit zulässt, sei's im Deutschen Theater oder bei irgend einem Gesellschaftsfeste, Proben meiner harmlosen Kunst abzulegen, beweist mir das dankbare Publikum durch jubelnden Hervorruf, dass ich noch nicht vergessen bin⁵³²

Das Publikum der Singspielhalle Apollo-Theater im Münchener Hof wurde zwischen 1897 und 1927 von überwachenden Polizeibeamten immer wieder eingeschätzt und in ihren Protokollen beschrieben. Die Einschätzungen der Zensoren lauten beispielsweise:

Der Besuch war ein guter jedoch ein besseres Publikum in der Minderheit, die billigen Plätze waren fast ausnahmslos von der Nachbarschaft, Familien mit Kind und Kegel, beschlagnahmt, wie man auch die Beobachtung machen konnte, dass nur verhältnismäßig wenig zerstreute Personen das Theater besuchen.⁵³³

Die gestern nachm. von mir überwachte Vorstellung im Apollotheater [...] war sehr gut besucht, zum größten Teile von jungen Leuten beiderlei Geschlechts [: Arbeitern und Dienstboten:] mehrere anscheinend noch an der Grenze der Sonntagsschulpflicht stehende Besucher... auch einige Kinder in Begleitung Erwachsener waren anwesend.⁵³⁴

Die Vorstellung war gut besucht, hauptsächlich die Gallerie von Soldaten.⁵³⁵

⁵²⁹ Maase, S. 63

⁵³⁰ Hois/Weber, S. 134

⁵³¹ Kimminich, S. 93

⁵³² Geis: Lebensbeschreibung, S. 28

⁵³³ Protokoll vom 21.7.1897, SM Pol.Dir. 3813 Singspielhalle Münchener Hof Dachauerstraße nun Apollo-Theater

⁵³⁴ Protokoll vom 15.7.1907, ebd.

⁵³⁵ Protokoll vom 20.3.1909, ebd.

Das zahlreich erschienene, kleinbürgerliche Publikum schien sich bei den harmlosen Darbietungen zu unterhalten.⁵³⁶

Trotz der gleich bleibenden Qualität hat der Besuch etwas nachgelassen und war noch mancher leere Stuhl zu sehen. Eine große Zahl der Zuhörer stellt, wie schon früher, das Militär.⁵³⁷

[...] das nicht gerade erlesene Publikum – einzelne Damen und Halbwelt waren nicht zu sehen.⁵³⁸

Bei der Revue „Liebe und Film“ im Apollotheater am 18. Februar 1926 verzeichnete der Überwachungsbeamte die Anwesenheit von Prinz Alfons von Bayern mit einem Adjutanten.⁵³⁹ Auch auswärtiges Publikum wurde protokolliert und die Singspielhalle verschickte im Dezember 1927 Einladungen zu Familien/Kinder- und Schülervorstellungen zu ermäßigten Eintrittspreisen an die Münchner Schulleitungen.⁵⁴⁰

Die Besucher der Singspielhalle Apollo-Theater waren also sehr bunt gemischt, selbst Personen des Hochadels konnten sich hier sehen lassen genau so wie „nicht sehr erlesenes“ Publikum, Militärangehörige und Familien. Eine Zuordnung nach Schichten vorzunehmen oder enger einzugrenzen fällt schwer, auch weil Volkssängerei prinzipiell darauf ausgerichtet war „Unterhaltung für alle“ anzubieten, wie Susanne von Goessel angemerkt hat.⁵⁴¹

⁵³⁶ Protokoll vom 10.12.1915, ebd.

⁵³⁷ Protokoll vom 10.3.1920, ebd.

⁵³⁸ Protokoll vom 21.1.1925, ebd.

⁵³⁹ ebd.

⁵⁴⁰ ebd.

⁵⁴¹ Goessel, Susanne von: Münchner Volkssänger – Unterhaltung für alle. In: Till, Wolfgang (Hg.). Karl Valentin – Volkssänger? Dadaist? Ausstellung zum 100. Geburtstag Karl Valentins. München 1982. S. 26-49

9. Niedergang der Volkssängerei

Schon bald nach der Wende zum 20. Jahrhundert sahen sich die Münchner Volkssänger einer Krise ihres Berufsstandes ausgesetzt, die in Zeitungstexten und Selbstaussagen immer wieder thematisiert wurde.

In München wurden unterschiedliche Strategien ergriffen, um der Krise der Volkssängerei zu begegnen. Am 10. Januar 1909 wurde dem Vereinsregister die Gründung des Verbandes zur Wahrung der Interessen der Münchner Volkssänger mit dem ersten Vorsitzenden Anton Kaufmann angezeigt.⁵⁴² Der Verband wurde mit 100 anwesenden Volkssänger als Gründungsmitglieder im Vereinslokal „Ober-Ottl“ in der Sendlingerstraße gegründet und betrachtete als seine Hauptaufgabe, entgegen der Willkür der Konzertagenten eine eigene Vermittlung und Künstlerbörse zu schaffen.⁵⁴³

Ebendieser Verband bemühte sich, mit Hilfe von monatlichen Mitgliederversammlungen und einem eigenen Fachorgan, der Zeitschrift „Der Volkssänger“, die Münchner Unterhaltungskünstler in einer Berufsgenossenschaft zu organisieren und beschwor deren Zusammenhalt:

[...] immer ist es der eigene Stand, die Volkssänger-Interessen, die die Gemüter aufeinander platzen lassen. -

Und warum? Weil ein großer Teil der Volkssängerschaft noch immer nicht begreift, was Organisation heißt! [...] Die Zeiten sind ernst – und die drohende Lustbarkeitssteuer, der stete Kampf gegen kleinliche Zensur erfordert das Zusammengehen aller Kräfte⁵⁴⁴

Das Verbot der Aufführung von Volkssängerunterhaltung in Wirtsgärten versetzte dem ohnehin angeschlagenen Volkssängergewerbe einen weiteren schweren Schlag:

In einer derartigen Zeit vermisst der Volkssänger so recht die Aufmachung der Wirtschaftsgärten, in denen wie bekannt schon nahezu 3 Jahre das Verbot zu Abhaltung von Volkssängerproduktionen verhängt wurde, ohne dass ein wirklicher, stichhaltiger, handsicherer Grund vorhanden wäre.⁵⁴⁵

Der Bitte an die kgl. Polizei-Direktion, das Verbot zumindest probenhalber aufzuheben, wurde jedoch nicht nachgekommen, so dass 1911 eine Krisenstimmung diagnostiziert wurde:

Allgemein hört man klagen: ‚Unser Beruf geht von Jahr zu Jahr zurück‘, leider müssen wir das bestätigen.⁵⁴⁶

⁵⁴² SM Pol. Dir. 2941 Verband zur Wahrung der Interessen der Münchner Volkssänger

⁵⁴³ o.a.A.: Der Verband zur Wahrung der Interessen der MVS, dessen Gründung und Zweck. In: Der Volkssänger 1 (1909) 7, S. 2-3

⁵⁴⁴ Schnell, Oscar: Friede den Menschen. Eine Weihnachtsbetrachtung. In: Der Volkssänger, 2 (1910) 1. S. 1

⁵⁴⁵ o.a.A.: Verbot der Wirtsgärten und dessen Folgen. In: Der Volkssänger, 3 (1911) 8, S. 1f.

⁵⁴⁶ o.a.A.: Rückblick. In: Der Volkssänger, 3 (1911) 12, S. o.a.A.: Rückblick, S.2

Vor allem in Nachrufen auf verstorbene Volkssänger war immer wieder das Bedauern um das Verschwinden dieser Unterhaltungskunst zu lesen:

Die Singspielabende hier mit Karl Flemisch, Otto Wenninger und anderen bekannten Komikern, die heute, indes das Apollotheater immer noch zwecklos still-liegt, gleich Hönle auswärts ihr Brot suchen müssen, erfreute sich großen Zulaufs, und namentlich der drastisch dicke Rückert war ein Liebling des Publikums. Zuletzt wirkte er bei KV im Kolosseum.⁵⁴⁷

Das Volkssängerlos blieb auch ihm nicht erspart. Hart und schwer sind die Tage geworden. Unsere raschlebige Zeit hat die Volkssänger vergessen; Film, Theater, Sport usw. sind in den Vordergrund gerückt.⁵⁴⁸

Da leider hier das Volkssängertum immer mehr zurückgedrängt wurde, ihm die Stätten seines Wirkens verloren gingen, hatte auch Gewalt schwer zu kämpfen und musste sich damit begnügen, in Vereinen Verdienst zu suchen.⁵⁴⁹

Die Zeitverhältnisse brachten es mit sich, dass Robert Lang sich nach einem zweiten Beruf umsehen musste. So wirkte er zwölf Jahre als Stadtreisender.⁵⁵⁰

Leider hat das Volkssängertum in München mehr und mehr an bodenständigen Stätten verloren und so fand auch Schmid keinen geeigneten Wirkungskreis mehr, ließ sich aber oft noch in Vereinen und bei geselligen Veranstaltungen hören.⁵⁵¹

Die Schuldzuschreibungen für die Krise sind höchst unterschiedlich: Oft wurde das Kino als schlimmste Bedrohung für die Volkssängerei vermutet. Seit die Brüder Skladanowsky 1895 im Berliner Varieté Wintergarten kombinierte Film-Varieté-Vorführungen mit dem Bioskop veranstalteten,⁵⁵² setzte eine zunehmende Kinobegeisterung in Deutschland ein. Der Münchner Humorist Hans Gerhardt sah darin eine „Gefahr für unsere Existenzen an allen Ecken und Enden. Rückgang der besten Lokale, Kino um Kino, in allen Sälen Tanzreunion und schwere Konkurrenz.“⁵⁵³

In den bayerischen Kinos herrschte, anders als in Norddeutschland, ein Varietéverbot, das der Münchner Volkssänger Alois Sailer noch 1930 in einem Brief an seinen Kollegen Karl Lindermeier beklagte:

Die Geschäfte sind zur Zeit ein glatter Existenzkampf – da die norddeutschen Ensemble's alle zu 7 Personen um 25 M pro Tag arbeiten & ich verlange noch & noch – aber man kann noch so gute Erfolge haben die Wirte sehen halt doch auf die Briefkassa. – Garantiere dir, wenn sich nicht bald die Konzessionsfrage der Einlage in Kino's, wie man sie in Norddeutschland schon lange hat, für München regelt, stirbt unser Volkssängertum vollständig aus.⁵⁵⁴

⁵⁴⁷ Münchener Zeitung vom 1.3.1932

⁵⁴⁸ StAM ZA Personen 258/35 Kister, Adam Konrad Völk.B. 287 vom 14.10.1931 25jähriges Bühnen-Jubiläum.

⁵⁴⁹ StAM ZA Personen 153/18 Gewalt, Josef Volkssänger MNN 327 vom 1.12.1932

⁵⁵⁰ StAM ZA Personen 284/29 Lang, Robert Singspiel-Direktor MNN 50 vom 19.2.1935

⁵⁵¹ StAM ZA Personen 458 Schmid, Rudolf Humorist MNN 237 vom 2.9.1931

⁵⁵² Itoda, S. 226f.

⁵⁵³ Gerhardt, Hans: An die Kollegenschaft. In: Der Volkssänger 5 (1913) 3, S. 1f.

⁵⁵⁴ StAM 563/7 Volkssänger 7 Manuskripte Alois Sailer's Konzert und Burlesken-Ensemble

9.1 Versuche von Kartellbildung und Protektionismus

Die in München aktiven Verbände von Volkssängern, Varieté-künstlern und Singspiel- und Varietédirektoren versuchten, der Krise in ihrer Unterhaltungsbranche durch die Formierung von Kartellen und die Einflussnahme auf Behörden hinsichtlich der Konzessionierung und Überwachung von Spielstätten zu begegnen.

Um auf den Einbruch der Einnahmen seines Hauses zu reagieren, beantragte der Restaurateur Fritz May am 28. Februar 1925 eine Erweiterung der Konzession für das Apollotheater von Singspielunterhaltung auf ein vollständiges Varieté. Er argumentierte damit, dass das Haus eben diese Varietékonzession schon einmal besessen hatte und dass der bisherige Spielbetrieb zur Zeit nicht mehr ausreiche, um sein Auskommen und das der auftretenden Künstler zu gewährleisten:

Durch das fortwährend steigende künstlerische Niveau der Darbietungen sind auch die Wünsche und der Geschmack der breiten Masse des Münchner Publikums andere und zwar anspruchsvollere geworden, so dass es heute nahezu unmöglich ist, in den großen Räumen des Apollo-Theaters den Betrieb im Rahmen der Singspiel-Konzession durch Darbietung von Komiker-Solos und einigen oberbayerischen Bauernstücken, wie solche bis vergangenes Jahr gegeben wurden, gewinnbringend aufrecht zu erhalten.

Wie recht meine Angaben sind, beweist, dass die zuletzt (1923) spielende Komiker-Gesellschaft infolge schlechten Geschäftsganges den Betrieb einstellen musste und die Komiker selbst fast ein ganzes Jahr weder Engagement noch Verdienst finden konnten. [...]

Ich beschäftige z.Zt. 60-70 Personen als Künstler- und Wirtschaftspersonal, die ich erhalten und weiter beschäftigen will, was mir jedoch nur möglich ist, wenn die nachgesuchte Varieté-Konzession erhalte.⁵⁵⁵

Die königliche Polizeidirektion versuchte mit Anfragen an Interessenverbände der Unterhaltungsbranche zu eruiieren, inwiefern die Erweiterung der Konzession für May eine Verbesserung des Unterhaltungsangebots in München darstellen würde. Der Schutzverband der Varieté, Kleinbühnen und Singspielgesellschaften der Landeshauptstadt München bat um ein Gutachten des Deutschen Theaters München. Jener Gutachter verneint in einem Schreiben vom 7. März 1925 die Bedürfnisfrage entschieden und untermauert seinen Standpunkt mit der schlechten Auslastung der bereits bestehenden Betriebe:

Es muß in der heutigen Zeit befremden, wenn angesichts der schlechten Erwerbslage im Varieté-gewerbe, von neuen Konzessionen gesprochen, oder darum nachgesucht wird.

Das Colosseum am hiesigen Platze, das wirklich bestrebt ist nach Kräften gute Programme zu bringen, ist an Wochentagen kaum zu 1/10 besetzt.

Das Deutsche Theater mit seinem Apparat von 300 Angestellten, muß zu Revuen und Konzertgastspielen greifen, um die bereits im Herbst 1924 zahlenmäßig nachgewiesenen Verluste auszugleichen.

⁵⁵⁵ SM Pol. Dir. 3813

Der Circus Krone macht alles Andere als gute Geschäfte, bei seinem tatsächlich grossen Aufwand an Tieren, Truppen und Personal.

Von einem Bedürfnis nach einer neuen Varieté-Konzession kann somit keine Rede sein.

Ich habe namens der erwähnten Betreiber die Ehre, das hohe Polizei-Präsidium zu bitten, angesichts der Notlage die bestehenden Betriebe zu schützen und Konzessionserweiterungen oder Neuerteilungen nicht vorzunehmen.⁵⁵⁶

Die Geschäftsstelle der Bezirksleitung Süddeutschland der Internationalen Artisten-Loge, vertreten von Alfred Fossil, argumentiert in seinem Brief an die Polizeidirektion vom 14. März 1925 ebenso protektionistisch, schlägt jedoch eine Erweiterung der Konzession für kleine Schaunummern vor, um einerseits das Apollotheater zu erhalten und andererseits Künstlern Engagements zu verschaffen:

Da aber nachweislich die jetzt tätigen Volkssänger im Apollo Theater ihr Engagement verlieren würden und anderweitig schwer unterzubringen sind, wenn der Betrieb im Apollo Theater nicht umgestellt wird, befürworten wir die Erweiterung der bist jetzt bestehenden Singspielkonzession in der Weise, dass die Polizeidirektion dem Restauranteur May gestattet, im Rahmen der jetzigen Darbietungen als Einlage kleiner (!) Schaunummern auftreten zu lassen. Diese Befürwortung hängt mit der katastrophalen Engagementslosigkeit von guten deutschen Schaunummern zusammen.⁵⁵⁷

Die Leitung des Theaters übertritt in der Folge zumindest in den Augen der Überwachungsbeamten des öfteren den Rahmen der bestehenden Konzession, am 3. Juni 1925 wird angemerkt:

Die Aufführungen der beiden Original-Spaßmacher haben mit Gesangs- oder deklamatorischen Vorträgen nichts mehr gemein, sondern hier handelt es sich um einen ausgesprochenen Akrobatenakt, der jedenfalls nicht mehr in der Konzession für das Theater inbegriffen ist.⁵⁵⁸

Die Überwachungsberichte für das Apollotheater geben für das Jahr 1925 auch sehr oft einen mäßigen bis schlechten Besuch an. Es fällt auf, dass vor allem Entkleidungsnummern in den Protokollen erwähnt und auch bemängelt werden.⁵⁵⁹ Der Zensor bemerkt ebenfalls, dass im Dezember drei der Stücke im Programm aus dem letzten Monat übernommen wurden, zwei Wochen später waren beim Programmwechsel lediglich die Nummern 4 und 7 neu, so dass sich ein Besucher sogar den Eintritt zurückerstatten ließ.⁵⁶⁰ Die Originalität des Programms ließ immer mehr zu wünschen übrig, wenn selbst über bekannte Künstler vermerkt wurde:

Der Münchner Humorist Oskar Huber gab alte längst bekannte Schlager zum besten.⁵⁶¹

⁵⁵⁶ ebd.

⁵⁵⁷ ebd.

⁵⁵⁸ ebd.

⁵⁵⁹ Protokoll vom 3.6.1925, ebd.

⁵⁶⁰ Protokoll vom 16.12.1925, ebd.

⁵⁶¹ Protokoll vom 2.9.1927, ebd.

Der Betrieb lief unterdessen so schlecht, dass der bisherige künstlerische Leiter August Junker aus dem Unternehmen Apollotheater ausstieg und bei der Polizeidirektion am 6. Februar 1927 den Antrag stellte, ihm seine bei der Dresdner Bank hinterlegte Kautions von M 5000,- freizugeben, da er ab 1. März keine Verträge mehr unterschreiben würde, die Direktion im Apollo niederlege und auch die Garantie für Gagen zurücknehme. Die Konzession für Junker und Spohrer erlosch daraufhin zum 1.3.1927, so dass Spohrer am 25.2.1927 um eine neue Erlaubnis ersuchen musste und als neuen Direktor Alois Schessl einstellte.⁵⁶²

Der Konzessionär Spohrer stellte am Heiligabend 1927 den Antrag auf Erlaubnis, im Fasching Tanzveranstaltungen mit Künstlertreffen im Publikumsraum und Musik auf der Bühne zu erlauben mit folgender Begründung:

Da im Fasching 1927 der Besuch der Vorstellungen im at katastrophal war und trotz des hohen Spesenaufwandes oft vor 30-40 Personen gespielt werden musste, und zwar deshalb, weil das Publikum den großen Tanzveranstaltungen zuströmt, hat meine Aktiengesellschaft beschlossen, für die Faschingszeit 1928 das Lokal zu schließen.⁵⁶³

Dieser Bitte wird für die Faschingszeit auch nachgekommen, danach waren aber weiterhin wieder nur Varietévorführungen und humoristische Vorträge erlaubt. Am 21. April erging die Erlaubnis an den Direktor Alois Schessl, Zauberkunststücke gewerbsmäßig veranstalten zu dürfen, diese bringen ihm jedoch auch kein neues Publikum ein:

Die Veranstaltung war trotz der erheblich zurückgesetzten Eintrittspreise sehr schlecht besucht. Insgesamt waren nur zirka 60 Personen anwesend.⁵⁶⁴

Als Zusatzverdienst ließen Spohrer und Schessl Filmreklamen zeigen und Heftchenromane verkaufen. Die Frau des engagierten Zauberkünstlers Uferini verkaufte vor allem an die anwesenden Damen Glücks- und Weissagebriefe. Diese immer dubioser werdenden Unterhaltungsangebote trugen jedoch die Singspielhalle nicht mehr, so dass das Gewerbeamt der kgl. Polizei-Direktion am 19. November 1929 mitteilte, dass Spohrer den Betrieb nicht aufgenommen habe und auf die erteilte Konzession verzichte.

Ein Gesuch um Neukonzessionierung des Apollotheaters für den Restaurateur Adolf Wild vom 12. November 1929 wurde nach Prüfung am 3. Dezember abgelehnt, da er weder Pachtverträge noch Wirtschaftskonzessionen beibringen konnte, trotz seiner Versicherung, diese vom Theaterreferat bereits erhalten zu haben. Das Apollotheater blieb daraufhin geschlossen.

⁵⁶² ebd., Schessl ist ansonsten aus keinen anderen Quellen zur Volkssängerei in München bekannt, zu seiner Qualifikation als Singspielleiter kann daher keine Aussage getroffen werden.

⁵⁶³ ebd.

⁵⁶⁴ Protokoll vom 28.4.1928, ebd.

Auch anderen Theaterbetrieben wie der Monachia wurde eine Wiederkonzessionierung nicht erteilt, wiederum wurden Verbände bemüht, um die Bedürfnisfrage zu klären, wiederum wurden protektionistische Erwägungen ins Feld geführt. So schrieb der Int. Variété-Theater-Direktoren-Verband an die königliche Polizeidirektion München am 23.9.1930:

Wir möchten jedoch nicht versäumen, darauf hinzuweisen, dass in der gegenwärtigen Wirtschaftskrise, in welcher die bestehenden Unternehmen ihren äußerst schweren Existenzkampf durchzumachen haben, Neueröffnungen und Konzessionserteilungen möglichst zu vermeiden sind, denn was nützt dem artistischen Arbeitsmarkt eine Neueröffnung, wenn dafür zwei andere Betriebe unter Umständen stillgelegt werden.⁵⁶⁵

Der Schutzverband der Variete-, Kleinbühnen- und Singspiel-Gesellschaften der Landeshauptstadt München und der Internationale Variété-Theater-Direktoren-Verband Süd richtete am 18. November 1925 eine Eingabe an das Münchner Polizeipräsidium, da sich die Verbände einer unbilligen Konkurrenz in Form von Wohltätigkeitsveranstaltungen ausgesetzt sahen:

Es mehren sich täglich die Wohltätigkeitsveranstaltungen in einer Weise, die die Aufmerksamkeit unserer Behörde in hohem Masse erfordert. Es vergeht fast keine Woche, in welcher nicht 4 oder 5 grosse und grösste Veranstaltungen, alle angeblich für die Wohltätigkeit von x-beliebigen Vereinen sich abspielen.

Ist es der Polizeidirektion bekannt, was bei diesen Wohltätigkeitsveranstaltungen alles an sog. Spesen aufgerechnet wird? Ist es der Polizeidirektion bekannt, wie zu m Schaden der ordentlichen Gewerbe die Sammlungen an Gegenständen und Spenden zu diesen Veranstaltungen durchgeführt werden?

Unsere Betriebe werden von Komitee-Mitgliedern solcher Vereine dauernd aufgefordert, nicht nur Wein, Spirituosen, kalte Platten, Nahrungsmittel zu spenden, sondern unsere Mitglieder werden zu täglicher Mitwirkung aufgefordert.

Es bedarf keines Hinweises, dass dieses Vorgehen zu den ernstesten Abwehrmassnahmen unsererseits führen muss. Der Schutzverband richtet aber auch an das Polizeipräsidium das ergebene Ersuchen, schärfste Kontrolle über die Etats der einzelnen Wohltätigkeitsveranstaltungen anzuwenden.

Es liegt uns ferne, den grossen Aktionen in irgendeiner Hinsicht nahe zu treten, aber gegen das wilde Arrangieren von Wohltätigkeitsveranstaltungen, das sich eher steigern wird, als dass es abflaut, erscheint ernsteste Aufmerksamkeit angezeigt. Die Not in unseren Betrieben ist gross; 20% unseres Personals ist auf Kurzarbeit eingestellt. Es ist nicht abzusehen, welche schwere Krisis für das Unterhaltungsgewerbe unausbleiblich eintreffen wird.⁵⁶⁶

Dem Schutzverband wurde in einem Schreiben vom 27.11.1925 mitgeteilt,

dass öffentliche Wohltätigkeitsveranstaltungen der polizeilichen Genehmigung bedürfen. Eine solche wird im allgemeinen nur dann erteilt, wenn mindestens die Hälfte der Gesamteinnahmen unabhängig von den aufgewendeten Ausgaben dem Wohlfahrtszweck zugelifert wird.[...]

Bemerkt wird, dass öffentliche Sammlungen von Geld u. Sachen der Genehmigung der Regierung von Oberbayern, K.d.L. unterliegen. Gegen Veranstalter unerlaubter Sammlungen und nicht genehmigter Wohlfahrtsveranstaltungen wird mit Nachanzeige vorgegangen.⁵⁶⁷

⁵⁶⁵ SM Pol. Dir. 3808

⁵⁶⁶ SM Pol. Dir. 5662 Schutzverband der Variete-, Kleinbühnen- u. Singspielgesellschaften der Landeshauptstadt München

⁵⁶⁷ ebd.

Diese erfolglose Eingabe blieb die einzige Intervention des Schutzverband der Variete-, Kleinbühnen- und Singspielgesellschaften der Landeshauptstadt München, der schon zwei Jahre später wieder aufgelöst wurde.⁵⁶⁸

Auch der Verband zur Wahrung der Interessen der Münchner Volkssänger bemühte sich, ein Kartell zu schaffen und sich selbst zu stärken, indem er aggressiv um Neumitglieder warb und Mitgliedern untersagen wollte, mit Nichtmitgliedern in Geschäftsverbindung zu treten:

Sämtliche Singspiel-Direktoren und Konzertleiter fordern wir auf nur Mitglieder zu beschäftigen die dem Verband angehören. Ebenso wollen auch alle Singspieldirektoren die Verbands-Mitglieder sind nur Verbands-Mitglieder engagieren, evtl. soweit dieselben noch nicht dem Verband angehören, letztere sofort dem Verband zuzuführen.⁵⁶⁹

1911 wurde die Satzung dahingehend geändert, dass einem Mitglied des Verbandes der Ausschluß drohte, wenn er bei einer externen Gesellschaft spielte oder eine Mitgliedsgesellschaft einen nichtassoziierten Künstler aufnahm:

Beitritt. § 10. Jedem Leiter einer Singspielgesellschaft der Mitglied des Volkssängerverbandes ist, wird es zwangsweise zur Pflicht gemacht keinen Volkssänger(in) aufzunehmen der nicht Mitglied des Verbandes ist, oder aus demselben ausgeschlossen wurde

§ 11. Umgekehrt wird es auch jedem einzelnen Volkssänger(in) zur Pflicht gemacht, sich bei keinem Leiter (Direktor) einer Singspielgesellschaft engagieren zu lassen, der nicht Mitglied des Verbandes ist oder aus demselben ausgeschlossen wurde.

Zuwiderhandelnde können für dauernd aus dem Verband ausgeschlossen werden.⁵⁷⁰

Diese Klauseln in der Satzung schienen die Macht des Verbandes immer noch nicht genügend auszuweiten, so dass auf einer Mitgliederversammlung 1912 der Singspieldirektor Stephan Bayrer senior zum Kontrolleur gewählt wurde. Seine Pflichten lauteten folgendermaßen:

1. Nachrecherchieren bei Singspielgesellschaften, ob der betreffende Leiter oder Direktor Mitglieder beschäftigt, die noch nicht dem Verband angehören.
2. Ob die Vorstellungen in einem dem Volksängerstand würdigen Rahmen ausgeführt werden
3. Kontrolle, resp. Recherchen pflegen bei intern. Verbandsangelegenheiten die zur Wahrung der Interessen und Förderung des Münch. Volkssänger dienen 2c. 2c.⁵⁷¹

Der Verband nahm also Recherchetätigkeiten auf, ob die Mitglieder satzungsgemäß handelten, führten Qualitätskontrollen durch und überwachten die assoziierten Gesellschaften. Die Notwendigkeit eines mächtigen Kartells gegenüber der Existenz als einzelner, dafür machtloser Künstler wurde immer wieder betont:

⁵⁶⁸ SM Pol. Dir. 5662

⁵⁶⁹ Der Volkssänger 3 (1911) 1, S. 3

⁵⁷⁰ Der Volkssänger 3 (1911) 11

⁵⁷¹ o.a.A.: Aufstellung eines Kontrolleurs. In: Der Volkssänger, 4 (1912) 2, S. 2

[...]dass sich der Volkssänger sein Eigentum wahren will, dass er sich seit Jahrzehnten gesichert hat, dass er sein Autorenrecht gesichert wissen will, nicht dass ein reiner Handel damit getrieben, die Vereine damit gefüttert werden und der Volkssänger dadurch von Jahr zu Jahr an seiner Existenz einbüßt, auch dass er von der Zensur milder behandelt wird und nicht unter der Willkür der Polizeibeamten zu leiden hat und weil ein einziger Mann seine Rechte nicht so vertreten kann, darum tritt er einer Korporation bei, die alle das gleiche Ziel verfolgen.
⁵⁷²

Immer wieder wurde in der Verbandszeitschrift angeprangert, dass bekannte Direktoren sich weigerten, beizutreten:

[...] denn entweder wollen sie nicht, oder sie schämen sich im Größenwahn sich zu den Volkssängern zu rechnen, denn sonst wären die M. und S., - St. Und Sch. , - K. und L., - H. und J. schon längst dem guten Beispiel ihrer Kollegen gefolgt und hätten schon bei der Gründung des Verbands mitgefochten [...]

Wenn ihr auch 1000mal sagt ihr seid keine Volkssänger so habt ihr euch trotzdem jedesmal den Stempel auf die Stirne gedrückt, dass ihr sogar „reinrassige“ Volkssänger seid, aber nur wilde und zügellose[...]⁵⁷³

Innerhalb des Verbandes und auch im Verbandsorgan wurde ausführlich diskutiert, was die Gründe für die Krise der Volkssängerei in München sein könnten. Ein anonymes Verbandsmitglied machte 1911 Nebenberufskünstler verantwortlich, die vor allem während der Sommersaison den Hauptberuflichen Konkurrenz machten.⁵⁷⁴ Ein anderer befürwortete in der gleichen Ausgabe die Einsetzung einer Prüfungskommission vor Konzessionsvergabe, um das Überangebot vor allem im Sommer einzuschränken:

Die Tagesgesellschaften mit ihren teuren Körpern hängen während der Sommersaison mehr noch als im Winter von einem guten Sonntagslokal ab [...] es gibt also nur einen Ausweg und zwar sich ein Sommerengagement Auswärts zu suchen, was auch die meisten mit mehr oder weniger finanziellem Nutzen vorziehen.⁵⁷⁵

Schon 1910 wurde ein Überangebot an Künstlern und Gesellschaften diagnostiziert:

Der Volkssängerstand leidet sehr unter der sogenannten Überproduktion, die seit Jahren die gesunde Entwicklung des Einzelnen hemmt [...]

Ein Jeder irgendeines Gewerbes, der in einem Vereine Coupletts gesungen hat, oder auf einer Gesellschaftsbühne bei einer Veranstaltung 6-10 Zeilen, bei einer komischen Scene vor versammeltem Publikum gesprochen hat, rechnet sich ab dieser Stunde zu den Volkssängern oder Schauspielern.⁵⁷⁶

Es erhoben sich aber auch intern Gegenstimmen, dass die Klage über zuviel Gesellschaften unberechtigt sei, denn es habe „vor 10-12 Jahren um die Hälfte mehr Gesellschaften“ gegeben, denen „heute rund 45 Gesellschaften“ gegenüberstünden, jedoch „gut ein Drittel

⁵⁷² Brückel: Offener Brief an die Redaktion. ebd., S. 2

⁵⁷³ o.a.A.: Antipathie gegen den Volkssänger-Verband Der Volkssänger 2 (1910) 6, S. 2

⁵⁷⁴ „Ein Verbandsmitglied“: Beruf und Nebenberuf. In: Der Volkssänger 3 (1911) 5/6, S. 1f.

⁵⁷⁵ o.a.A.: Gründung einer Prüfungs-Commission, In: Der Volkssänger 3 (1911) 4, S. 1f.

⁵⁷⁶ A.R.: Der Künstler zu viel! In: Der Volkssänger 2 (1910) 7, S. 1

der Gesellschaften [ist] gezwungen [sei,] sich den Verdienst in der Provinz zu suchen“.⁵⁷⁷ Dieses Verbandsmitglied stellte also 30 aktuell in München spielenden Gesellschaften mehr als 60 Gesellschaften vor 1900 gegenüber, die damals aber ihr Auskommen gehabt hätten. Auch die oft als Auslöser für die Krise der Volkssängerei genannte Konkurrenzsituation mit anderen Unterhaltungsangeboten war kein Phänomen des beginnenden 20. Jahrhunderts. Selbst in der vielbeschworenen „guten alten Zeit“ vor 1900 standen neben den Anzeigen der Volkssängerproduktionen in den Münchner Neuesten Nachrichten, wie beispielsweise am 14. Februar 1888, fünf Bälle, eine Redoute, eine Knödelpartie und ein Konzert – alles Angebote, die sich an ein zum größten Teil bürgerliches Publikum richteten wie die Spingspielhallenunterhaltung.

Multikausale Erklärungsansätze mischten sich mit einer zunehmenden Untergangsstimmung:

Wir stehen heute an einem Zeitpunkt, wo der Volkssängerberuf wirklich nicht mehr auf Rosen gebettet ist, unser Beruf musste eine große Einschränkung in seinem Wirkungskreis erleben, sei es nun behördlicherseits, sei es durch die starke Konkurrenz, die sich im Laufe der letzten Jahre fühlbar machte, sei es nun auch durch die gegenwärtige Krisis an und für sich selbst, kurz und gut mit allen Mitteln muß hier Einhalt getan werden. [...]

Viele verglichen den Verband nur mehr mit dem Strohalm an den man sich klammert⁵⁷⁸

Die Unterhaltungsmetropole Wien, die über Jahrzehnte den Münchner Künstlern als Vorbild gedient hatte und Innovationen wie Moden antizipiert hatte, stand ihnen als Menetekel vor Augen:

„Ist dem Münchner das gleiche Loos beschieden?“ Mit ruhigem Gewissen kann ich leider konstatieren „Ja“. Ebenfalls wie der „echte“ alte Wiener Volkssänger ausgestorben ist, steht auch der „echte“ Münchner Volkssänger auf dem Aussterbeetat. Wohl ist er stets am Laufenden geblieben, hat sich dem Fortschritt angepasst und hat demgemäß auch sein Repertoire modernisiert, mit diesen Modernisierungen jedoch ist der alte Volkssänger mit ihm ausgestorben, er war ja eigentlich dazu gezwungen um nicht unterzugehen.⁵⁷⁹

Und auch in Wien trauerte man der guten alten Zeit nach:

Die zur zunehmenden Entfremdung führende Modernisierung [...] wurde oft abgelehnt. Zugleich mit dem Verschwinden von Alt-Wien wurde auch der Verlust der so typischen und oft besungenen Gemütlichkeit und des „Hamur“ beklagt.⁵⁸⁰

Im März 1913 erschien das letzte in Archiven greifbare Heft der Verbandszeitschrift, die sich mittlerweile, um eine größere Leserschaft anzusprechen und die Grenzen der Stadt

⁵⁷⁷ o.a.A.: Gründung einer Prüfungs-Commission, In: Der Volkssänger 3 (1911) 4, S. 1f.

⁵⁷⁸ Ueberblick der letzten General-Versammlung. In: Der Volkssänger 3 (1911) 7, S. 1f.

⁵⁷⁹ o.a.A.: Der Münchner und Wiener Volkssänger. In: Der Volkssänger 3 (1911) 7, S. 2

⁵⁸⁰ Hois, S. 140

München zu verlassen in „Der Volkssänger und Süddeutsche Humorist. Organ für die MVS Und Humoristen Süddeutschlands“ umbenannt hatte. 1914 fanden beim Vereinsregister angezeigte Neuwahlen für den Vorstand statt, das Register verzeichnet aber ebenso, dass seit diesem Jahre keine Verhandlungen des Verbandes mehr stattgefunden hätten und selbiger laut einer Aktennotiz vom 15.7.1917 aufgelöst wurde.⁵⁸¹

Nach dem Ersten Weltkrieg gelang es nur noch den Ausnahmeerscheinungen Weiß Ferdl, Karl Valentin und Liesl Karlstadt, als Volkssänger einen derartigen Popularitätsstatus zu erreichen wie ihre Kollegen in der Blütezeit der Singspielhallenunterhaltung in den 1880er und 1890er Jahren. Die Inseratendichte für Volkssängerproduktionen in den Münchner Neuesten Nachrichten nahm immer weiter ab. 1920 sah man neben Kinowerbung und Anzeigen für elf Theater und vier Varietés noch Reklame für die Volkssängerbühnen Apollotheater, Stadt Wien, Wien-München und Münchner Künstlerring.⁵⁸² Von diesen vier verbliebenen Singspielhallen musste das Apollotheater 1927 schließen, der Betreiber des Münchner Künstlerrings Adam Müller schloss diesen wegen Bankrotts am 28. November 1926.⁵⁸³

Die Werbung für Volkssängerunterhaltung nahm im folgenden Jahrzehnt weiter ab, bis das Platzl 1930 die letzte Singspielhalle war, die dort noch für sich warb.⁵⁸⁴ Die Bemühungen der „traditionellen“ Brett- Volkssänger, durch die Bildung von Schutzverbänden und Kartellen ihre Unterhaltungsform nicht aussterben zu lassen, waren gescheitert.

⁵⁸¹ SM Pol. Dir. 2941 Verband zur Wahrung der Interessen der Münchner Volkssänger

⁵⁸² vgl. z.B. MNN vom 25.10.1920

⁵⁸³ vgl. Welt am Sonntag vom 21.11.1926

⁵⁸⁴ vgl. z.B. MNN vom 20.2.1931

10. Schlussmusik: Schlussbetrachtung

Die Münchner Volkssängerei war eine Unterhaltungskunst, die durch rechtliche, technologische und kulturelle Neuerungen nach der Mitte des 19. Jahrhunderts möglich wurde. Sie reagierte, wie die Kleinbühnenunterhaltung in anderen urbanen Unterhaltungszentren, auf die wachsende Nachfrage nach Zeitvertreiben für große Massen. Volkssängerei war ein Geschäft und eine Kunst – Volkssänger waren Künstler und Geschäftsleute, die sich und ihre Kunst auf den Münchner und den deutschsprachigen Unterhaltungsmarkt trugen.

Die rechtlichen und technologischen Rahmenbedingungen waren gleichzeitig Antrieb und Einschränkung für die Produktion dieser Unterhaltungsform. Das Urheberrecht verschaffte Autoren eine geldwerte Anerkennung für ihr Schaffen, behinderte im Gegenzug aber eine freie und kostenlose Weiternutzung und Umarbeitung der Texte. Die Gewerbefreiheit ließ jeden, der es wollte, sein Glück als Humorist versuchen, schuf damit aber auch eine Konkurrenzsituation für bereits bestehende Gesellschaften.

Volkssängerinnen und Volkssänger entstammten zum größten Teil dem Handwerkermilieu, konnten aber gänzlich unterschiedliche Zugänge zu ihrem Künstlerberuf finden. Eigenständige Karrieren waren für Männer und Frauen, gleich welcher Herkunft, in gleichem Maße möglich. Die grundsätzliche Durchlässigkeit und Mobilität der Kleinbühnenunterhaltung kam Künstlern in ihren Produktionen und Biographien zugute, setzte sie aber auch einem großen Druck und einer stetigen Unsicherheit aus.

Themen und Inhalte der Volkssängerproduktionen speisten sich aus alltäglichen Begebenheiten, aktuellen Geschehnissen und fast schon traditionell zu nennenden Klischees, wie sie auch der frühneuzeitlichen Schwankliteratur entnommen hätten sein können. Der Geschmack des Publikums, das sich von unter- und kleinbürgerlichen Schichten bis zum Großbürgertum und Adel bewegte, wurde bedient. Volkssängerunterhaltung war dem Zuschauer nah – räumlich in der Singspielhalle und durch die Lokalisierung seiner Inhalte, intellektuell durch die niedrigen Anforderungen an Vorwissen und Bildung oder Geschmackserziehung, und finanziell durch die niedrigen Eintrittspreise, die sich im Rahmen des Gegenwerts von einer bis zwei Maß Bier bewegten. Volkssängerei war hochgradig artifizuell und schematisch, leugnete dies jedoch durch die Behauptung von Bodenständigkeit, Natürlichkeit und Volksnähe.

Die Prozesse, die die Ausformung der Volkssängerei begünstigt hatten, nämlich massenhafter Einwohnerzuwachs in den Städten, die Einführung des Urheberrechts und technische Neuerungen zur Beschleunigung von Reisen und Verbreitung von Medien, führten schließlich aber auch ihr Ende herbei. Die Produktion immer neuer Programme im 14-tägigen Wechsel setzte voraus, dass Texte zur Verfügung standen, die lokal angepasst werden konnten, aber nicht schon weithin bekannt waren oder mit bestimmten Protagonisten verbunden waren. Radio und Kino schufen eine feste Verbindung zwischen Text und Künstler, die es so vorher nicht gegeben hatte, die Auffassung des Begriffes „Originalität“ musste sich durch die neuen Massenmedien ändern. Überleben konnten durch diese Innovationen nur diejenigen, die sich darauf verstanden, sie sich zunutze zu machen wie Weiß Ferdl, Karl Valentin und Liesl Karlstadt.

Nicht die scharfe Konkurrenz des Kinos machte der Volkssängerei den Garaus, denn auch die Kinoaerhäuser hatten in der Weltwirtschaftskrise Überlebensprobleme. Sondern die allgemeine Armut ließ die Massen nicht mehr zu den nun als epigonal und altmodisch angesehenen Kleinbühnenkomikern laufen, wenn sie für den gleichen Eintrittspreis das „Original“ sehen konnten – wenn auch nur zweidimensional und ohne die Maß Bier und den Schweinsbraten oder die Möglichkeit zum Mitsingen dazu.

Die Studie rekonstruierte die Münchner Volkssängerei zwischen 1870 und 1930 auf breiter Quellenbasis. Dabei konnte gezeigt werden, dass diese Form der Unterhaltungskultur nicht spezifisch für München ist, weder was die Biographie der Protagonisten noch die Themen ihrer Darbietungen anbelangt, sondern lediglich die lokale Variante einer Unterhaltungsform darstellt, die auch in anderen durch Industrialisierung und Technisierung geprägten europäischen Metropolen üblich war.

Die Arbeit beschränkte sich nicht auf wenige herausragende Künstler wie Weiß Ferdl oder Karl Valentin, sondern bemühte sich, auf der Basis der vorhandenen Quellen die ganze Spannweite der Münchner Volkssänger vom Ausnahmetalent bis zum epigonalen Nebenerwerbskomiker darzustellen.

Die europäische Unterhaltungskultur im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert war faszinierend, schillernd bunt und facettenreich, jedoch ist lang nicht jede ihrer Facetten zufrieden stellend erforscht. Diese Arbeit möchte ihren Beitrag damit leisten, eine Unterhaltungsform, die Volkssängerei, in einer europäischen Unterhaltungsmetropole, München anhand des zur Verfügung stehenden Quellenmaterials zu beschreiben, zu analysieren und zu rekonstruieren und damit einen bunten Baustein in das Mosaik der Forschung zur Unterhaltung in Europa um 1900 einsetzen.

11. Zugaben

11.1 Quellenverzeichnis

Bücher:

- Bayer, Hans: Neueste Lieder, Couplets und G'sangln gesungen von dem Volkssänger Hans Bayer. München 1896/97
- Bayer, Hans: Neueste Lieder, Couplets und G'sangln gesungen von dem Volkssänger Hans Bayer. München 1897/98
- Bayer, Hans: Neueste Lieder, Couplets und G'sangln gesungen von dem Volkssänger Hans Bayer. München 1898/99
- Bayer, Hans: Neueste Lieder, Couplets und G'sangln gesungen von dem Volkssänger Hans Bayer. München 1899/1900
- Bayer, Hans: Neueste Lieder, Couplets und G'sangln gesungen von dem Volkssänger Hans Bayer. München 1900/01
- Bayer, Hans: Neueste Lieder, Couplets und G'sangln gesungen von dem Volkssänger Hans Bayer. München 1901/02
- Bayer, Hans: Neueste Lieder, Couplets und G'sangln gesungen von dem Volkssänger Hans Bayer. München 1902/03
- Bayer, Hans: Neueste Lieder, Couplets und G'sangln gesungen von dem Volkssänger Hans Bayer. München 1903/04
- Bayer, Hans: Neueste Lieder, Couplets und G'sangln gesungen von dem Volkssänger Hans Bayer. München 1904/05
- Bayer, Hans: Neueste Lieder, Couplets und G'sangln gesungen von dem Volkssänger Hans Bayer. München 1905/06
- Bayer, Hans: Neueste Lieder, Couplets und G'sangln gesungen von dem Volkssänger Hans Bayer. München 1906/07
- Bayer, Hans: Neueste Lieder, Couplets und G'sangln gesungen von dem Volkssänger Hans Bayer. München 1907/08
- Bayer, Hans: Neueste Lieder, Couplets und G'sangln gesungen von dem Volkssänger Hans Bayer. München 1908/09
- Bayer, Hans: Neueste Lieder, Couplets und G'sangln gesungen von dem Volkssänger Hans Bayer. München 1910/11
- Bayer, Hans: Neueste Lieder, Couplets und G'sangln gesungen von dem Volkssänger Hans Bayer. München 1911/12
- Dreher, Konrad (Hrsg.): Waldhornlieder. Jagdlieder aus alter und neuer Zeit. Leipzig 1905
- Dreher, Konrad: Abreiß-Kalender meines Lebens. München 1929
- Dreher, Konrad: Der Juhschroa. Gedichte in oberbayerischer Mundart. München 1888
- Dreher, Konrad: Die Kirchweih. Gedichte in oberbayerischer Mundart. München 1889
- Dreher, Konrad: Die Schusszeit. Humoristisches Jagdbuch in oberbayerischer Mundart. München 1888
- Dreher, Konrad: Willy Moralt. Fröhliche Bilder aus sonnigem Leben. München 1925
- Graf, Kurt: Das fidele Kurt Graf-Buch. Ein köstliches Vortragsbuch. 133.-147. Tsd. Leipzig 1941
- Graf, Kurt: Das Lachende Gesicht. Regensburg 1949²²
- Hönle, Alois: Lustiges Münchener Kasperltheater. Emil Stahls Verlag München 2. Aufl. Preis 30 Pf. [1919]
- Kern, Josef (Pappa): Alte und neue Bocklieder. München [1889]
- Müller, Adam: Servus drei Quart!! O.a.O. o.a.J: [nach 1918]
- Rüthling, Paul (Hrsg.): Famos! Der neue Vereins-Humorist. Heft 11 o.a.O. o.a.J.

- Rüthling, Paul (Hrsg.): Famos! Der neue Vereins-Humorist. Heft 17 (II. Jg, 5. Heft) o.a.O. o.a.J.
- Rüthling, Paul: Famos: Der neue Familien- & Vereins-Humorist. Heft 26 (III. Jg, 2. Heft) o.a.O. o.a.J.
- Seidenbusch, Christian (Hrsg.): Ein Sträußchen komischer Damenvorträge (Mit Musikangabe). Dreizehntes Bändchen. München o.a.J.
- Seidenbusch, Christian (Hrsg.): Ein Sträußchen komischer Vorträge (Mit Musikangabe). Heft 8. München o.a.J.
- Seidenbusch, Christian (Hrsg.): Ein Sträußchen komischer Vorträge. Heft 11. München o.a.J.
- Seidenbusch, Christian (Hrsg.): Ein Sträußchen komischer Vorträge. Heft 14. München o.a.J.
- Seidenbusch, Christian (Hrsg.): Ein Sträußchen komischer Vorträge. Heft 19. München o.a.J.
- Thannhäuser-Parodie. Burleske Operette in 4 Bildern von Johann Nestroy und Karl Binder musikalisch und textlich neu eingerichtet und erweitert von Franz Josef Brakl und Konrad Dreher. Josef Weinberger Leipzig o.a.J. [ca. 1890]
- Weiß Ferdl: Die kreutzfidele Harfe. Lustige Geschichten und Gesänge. München o.a.J.⁵
- Weiß Ferdl: Weiß Ferdl erzählt sein Leben. Die nachgelassene Selbstbiographie des unvergessenen bayerischen Humoristen. Münchn 1951
- Welsch, A. (Hrsg.): Münchener Volks-Leben in Lied und Wort. Sammlung komischer Ensemble-Solo-Scenen und Couplets. 1. Bändchen München 1886
- Welsch, A. (Hrsg.): Münchener Volks-Leben in Lied und Wort. Sammlung komischer Ensemble-Solo-Scenen und Couplets. 2. Bändchen München 1887
- Welsch, A. (Hrsg.): Münchener Volks-Leben in Lied und Wort. Sammlung komischer Ensemble-Solo-Scenen und Couplets. 3. Bändchen München o.a.J. [1888]
- Welsch, A. (Hrsg.): Münchener Volks-Leben in Lied und Wort. Sammlung komischer Ensemble-Solo-Scenen und Couplets. 4. Bändchen München o.a.J.
- Welsch, A. (Hrsg.): Münchener Volks-Leben in Lied und Wort. Sammlung komischer Ensemble-Solo-Scenen und Couplets. 5. Bändchen München o.a.J.
- Welsch, A. (Hrsg.): Münchener Volks-Leben in Lied und Wort. Sammlung komischer Ensemble-Solo-Scenen und Couplets. 6. Bändchen München o.a.J.
- Welsch, A. (Hrsg.): Münchener Volks-Leben in Lied und Wort. Sammlung komischer Ensemble-Solo-Scenen und Couplets. 9. Bändchen München o.a.J.
- Welsch, A. (Hrsg.): Münchener Volks-Leben in Lied und Wort. Sammlung komischer Ensemble-Solo-Scenen und Couplets. 10. Bändchen München o.a.J.
- Welsch, A. (Hrsg.): Münchener Volks-Leben in Lied und Wort. Sammlung komischer Ensemble-Solo-Scenen und Couplets. 11. Bändchen München o.a.J.
- Welsch, A. (Hrsg.): Münchener Volks-Leben in Lied und Wort. Sammlung komischer Ensemble-Solo-Scenen und Couplets. 12. Bändchen München o.a.J.
- Welsch, A. (Hrsg.): Münchener Volks-Leben in Lied und Wort. Sammlung komischer Ensemble-Solo-Scenen und Couplets. 13. Bändchen München o.a.J.
- Welsch, A. (Hrsg.): Münchener Volks-Leben in Lied und Wort. Sammlung komischer Ensemble-Solo-Scenen und Couplets. 15. Bändchen München o.a.J.
- Welsch, A. (Hrsg.): Münchener Volks-Leben in Lied und Wort. Sammlung komischer Ensemble-Solo-Scenen und Couplets. 17. Bändchen München o.a.J.
- Welsch, A. (Hrsg.): Münchener Volks-Leben in Lied und Wort. Sammlung komischer Ensemble-Solo-Scenen und Couplets. 18. Bändchen München o.a.J.
- Welsch, A. (Hrsg.): Münchener Volks-Leben in Lied und Wort. Sammlung komischer Ensemble-Solo-Scenen und Couplets. 19. Bändchen München o.a.J.
- Welsch, A. (Hrsg.): Münchener Volks-Leben in Lied und Wort. Sammlung komischer Ensemble-Solo-Scenen und Couplets. 21. Bändchen München o.a.J.
- Welsch, A. (Hrsg.): Münchener Volks-Leben in Lied und Wort. Sammlung komischer Ensemble-Solo-Scenen und Couplets. 22. Bändchen München o.a.J.
- Welsch, A. (Hrsg.): Münchener Volks-Leben in Lied und Wort. Sammlung komischer Ensemble-Solo-Scenen und Couplets. 23. Bändchen München o.a.J.
- Welsch, A. (Hrsg.): Münchener Volks-Leben in Lied und Wort. Sammlung komischer Ensemble-Solo-Scenen und Couplets. 24. Bändchen München o.a.J.

Welsch, A. (Hrsg.): Münchener Volks-Leben in Lied und Wort. Sammlung komischer Ensemble-Solo-Scenen und Couplets. 25. Bändchen München o.a.J.

Welsch, A. (Hrsg.): Münchener Volks-Leben in Lied und Wort. Sammlung komischer Ensemble-Solo-Scenen und Couplets. Erstes Heft der zweiten Auflage von den beliebtesten Einaktern aus dem Münchner Volks-Leben. München o.a.J.

Welsch, A. (Hrsg.): Münchener Volks-Leben in Lied und Wort. Sammlung komischer Ensemble-Solo-Scenen und Couplets. Siebtes Heft der zweiten Auflage von den beliebtesten Einaktern aus dem Münchner Volks-Leben. München o.a.J.

Welsch, A. (Hrsg.): Münchener Volks-Leben in Lied und Wort. Sammlung komischer Ensemble-Solo-Scenen und Couplets. Achtes Heft der zweiten Auflage von den beliebtesten Einaktern aus dem Münchner Volks-Leben. München o.a.J.

Welsch, A. (Hrsg.): Münchener Volks-Leben in Lied und Wort. Sammlung komischer Ensemble-Solo-Scenen und Couplets. Zweites Heft der zweiten Auflage von den beliebtesten Einaktern aus dem Münchner Volks-Leben. München o.a.J.

Welsch, A. (Hrsg.): Münchener Volks-Leben in Lied und Wort. Sammlung komischer Ensemble-Solo-Scenen und Couplets. Drittes Heft der zweiten Auflage von den beliebtesten Einaktern aus dem Münchner Volks-Leben. München o.a.J.

Welsch, A. (Hrsg.): Münchener Volks-Leben in Lied und Wort. Sammlung komischer Ensemble-Solo-Scenen und Couplets. Viertes Heft der zweiten Auflage von den beliebtesten Einaktern aus dem Münchner Volks-Leben. München o.a.J.

Welsch, A. (Hrsg.): Münchener Volks-Leben in Lied und Wort. Sammlung komischer Ensemble-Solo-Scenen und Couplets. Fünftes Heft der zweiten Auflage von den beliebtesten Einaktern aus dem Münchner Volks-Leben. München o.a.J.

Welsch, A. (Hrsg.): Münchener Volks-Leben in Lied und Wort. Sammlung komischer Ensemble-Solo-Scenen und Couplets. Sechstes Heft der zweiten Auflage von den beliebtesten Einaktern aus dem Münchner Volks-Leben. München o.a.J.

Wilhelm, Karl: Karl Wilhelm's lustige Schattenbänkel. Heft 1. Selbstverlag München o.a.J.

Coupletdrucke:

Bauderer, Heinrich: Dös an die Rechten! Duett. München o.a.J. (Münchner Blut 423 A)

Blädel, Hans: Couplet: Klarinett-Verse (Trommel-Verse) Serie I. M 1,- Westermair München JB 294 WM

Blädel, Hans: Couplet: Klarinett-Verse (Trommel-Verse) Serie II. M 1,- Westermair München JB 295 WM

Blädel, Hans: Couplet: Mei Alte hat mi gern. M 1,- Westermair München JB 291 WM

Blädel, Hans: Couplet: Vor Lachen tut der Bauch mir weh. Lach-Couplet. M 1,- Westermair München JB 292 WM

Blädel, Hans und Gg. Mayer (arr.): So a Gauner hat a Leb'n. Couplet. Münchner Humor 50, München o.a.J.

Blädel, Hans: So a Gauner hat a Leb'n! OriginalCouplet für Pianofort und Gesang. Westermair München [1900] J.B. 204 W.M.

Blädel, Hans: Da sollst an schönen Gang hab'n. Münchener Humor 166. Westermair 1900

Blädel, Hans: Warum sollt ich nicht lustig sein. Münchener Humor 163. Westermair 1900

Deschermeier, Josef: Da Hennagockl. Humor. Lied. Münchner Humor 241, München o.a.J.

Dreher, Konrad: Neueste Theater Couplets u. Duette von Konrad Dreher. Mitglied des kgl. Theaters am Gärtnerplatz. (1886)

Dreher, Konrad: Nur allweil rad'In das stärkt die Wad'In. Tonweise von Franz Voith. Konrad Dreher's Originalcouplets No. 1. FD 204

Druckseis, Fritz: Die Frau. Parodie zu Löwe's Ballade „Die Uhr“. Münchner Humoristika. Humoristische Vorträge, Lieder und Couplets mit Melodienangabe 1260. München o.a.J.

Druckseis: Die Frau für Zither mit unterlegtem Text. Münchner Humor 136, München o.a.J.

Geis, Jakob und Georg Huber: A Narr! A Narr! Läuterer München o.a.J. (Neueste Original-Couplets und Soloscenen von Papa Geis 36)

Geis, Jakob und Georg Huber: Da werd'n sich die Fludern wundern. Läuterer München o.a.J. (Neueste Original-Couplets und Soloscenen von Papa Geis 42)

Geis, Jakob und Georg Huber: Das ist a Viecherei! Original-Prosavortrag. Bauderer München o.a.J. (Münchner Blut 61/62)

Geis, Jakob und Georg Huber: Das ist was Extrafeines. Läuterer München o.a.J. (Neueste Original-Couplets und Soloscenen von Papa Geis 35)

Geis, Jakob und Georg Huber: Dös glaubst! Läuterer München o.a.J. (Neueste Original-Couplets und Soloscenen von Papa Geis 38)

Geis, Jakob und Georg Huber: Möchten Sie das glauben? Läuterer München o.a.J. (Neueste Original-Couplets und Soloscenen von Papa Geis 39)

Geis, Jakob und Georg Huber: Nimm sie hin, sie sei Dein. Läuterer München o.a.J. (Neueste Original-Couplets und Soloscenen von Papa Geis 34)

Geis, Jakob und Georg Huber: Ratschen und Tratschen. Heitere Soloscene. Dietrich Leipzig (Münchener Soloscenen von Papa Geis 44)

Geis, Jakob und Georg Huber: Trau – schau – wem? Läuterer München o.a.J. (Neueste Original-Couplets und Soloscenen von Papa Geis 41)

Geis, Jakob und Georg Huber: Wehe, wenn sie losgelassen. Läuterer München o.a.J. (Neueste Original-Couplets und Soloscenen von Papa Geis 37)

Geis, Jakob und Georg Huber: Wie in alter Zeit, grad so noch heut'. Heitere Soloscene. Dietrich Leipzig (Münchener Soloscenen von Papa Geis 45) Geis, Jakob und Paul Damas: Aber es schaut gut aus. Dietrich Leipzig o.a.J. (Münchener Originalcouplets von Papa Geis 21)

Geis, Jakob und Paul Damas: Aber es schaut gut aus. Dietrich Leipzig o.a.J. (Münchener Originalcouplets von Papa Geis 21). Geis, Jakob und Paul Damas: Aber weiter g'schiecht nix. Dietrich Leipzig o.a.J. (Münchener Originalcouplets von Papa Geis 20).

Geis, Jakob und Paul Damas: Aber es schaut gut aus. Werner München o.a.J. (Münchner Couplets 21)

Geis, Jakob und Paul Damas: Aber schimpfen thut a Jeder. Dietrich Leipzig o.a.J. (Münchener Originalcouplets von Papa Geis 17)

Geis, Jakob und Paul Damas: Aber schimpfen thut a Jeder. Werner München o.a.J. (Münchner Couplets 17)

Geis, Jakob und Paul Damas: Aber weiter g'schiecht nix. Dietrich Leipzig o.a.J. (Münchener Originalcouplets von Papa Geis 20)

Geis, Jakob und Paul Damas: Aber weiter g'schiecht nix. Werner München o.a.J. (Münchner Couplets 20)

Geis, Jakob und Paul Damas: Ah! Ah! Oh! Oh! Dietrich Leipzig o.a.J. (Münchener Originalcouplets von Papa Geis 31).

Geis, Jakob und Paul Damas: Ah! Da legst di nieder. Dietrich Leipzig o.a.J. (Münchener Originalcouplets von Papa Geis 12)

Geis, Jakob und Paul Damas: Ah! Da legst di nieder. Werner München o.a.J. (Münchner Couplets 12)

Geis, Jakob und Paul Damas: Aquarium Couplet. Dietrich Leipzig o.a.J. (Münchener Originalcouplets von Papa Geis 19).

Geis, Jakob und Paul Damas: Aquarium Couplet. Werner München o.a.J. (Münchner Couplets 19)

Geis, Jakob und Paul Damas: B'hüt dich Gott, wennst schon gehst. Dietrich Leipzig o.a.J. (Münchener Originalcouplets von Papa Geis 9).

Geis, Jakob und Paul Damas: B'hüt dich Gott, wennst schon gehst. Werner München o.a.J. (Münchner Couplets 9)

Geis, Jakob und Paul Damas: Citaten-Couplet. Dietrich Leipzig o.a.J. (Münchener Originalcouplets von Papa Geis 4).

Geis, Jakob und Paul Damas: Citaten-Couplet. Werner München o.a.J. (Münchner Couplets 4)

Geis, Jakob und Paul Damas: Da hilft kein Bitten und kein Betteln. Dietrich Leipzig o.a.J. (Münchener Originalcouplets von Papa Geis 26)

Geis, Jakob und Paul Damas: Da kommt man nicht dahinter. Dietrich Leipzig o.a.J. (Münchener Originalcouplets von Papa Geis 18)

Geis, Jakob und Paul Damas: Da kommt man nicht dahinter. Werner München o.a.J. (Münchner Couplets 18)

Geis, Jakob und Paul Damas: Da muß doch ganz was Sonderbares vorgefallen sein. Dietrich Leipzig o.a.J. (Münchener Originalcouplets von Papa Geis 22).

Geis, Jakob und Paul Damas: Da muß doch ganz was Sonderbares vorgefallen sein. Werner München o.a.J. (Münchner Couplets 22)

Geis, Jakob und Paul Damas: Das Rindium-Couplet. Dietrich Leipzig o.a.J. (Münchener Originalcouplets von Papa Geis 30)

Geis, Jakob und Paul Damas: Der günst'ge Augenblick. Dietrich Leipzig o.a.J. (Münchener Originalcouplets von Papa Geis 29)

Geis, Jakob und Paul Damas: Der thut sich leicht! Dietrich Leipzig o.a.J. (Münchener Originalcouplets von Papa Geis 15).

Geis, Jakob und Paul Damas: Der thut sich leicht! Werner München o.a.J. (Münchner Couplets 15)

Geis, Jakob und Paul Damas: Die Stimme der Natur. Dietrich Leipzig o.a.J. (Münchener Originalcouplets von Papa Geis 7)

Geis, Jakob und Paul Damas: Die Stimme der Natur. Werner München o.a.J. (Münchner Couplets 7)

Geis, Jakob und Paul Damas: Dumm bin i schon, aber so dumm bin i net. Werner München o.a.J. (Münchner Couplets 33)

Geis, Jakob und Paul Damas: Dumm bin i schon, aber so dumm bin i net. Dietrich Leipzig o.a.J. (Münchener Originalcouplets von Papa Geis 33)

Geis, Jakob und Paul Damas: Dumm und g'scheidt. Bauderer München o.a.J. (Münchner Blut 190)

Geis, Jakob und Paul Damas: Dynamit! Bums! Weg damit! Dietrich Leipzig o.a.J. (Münchener Originalcouplets von Papa Geis 10).

Geis, Jakob und Paul Damas: Dynamit! Bums! Weg damit! Dietrich Leipzig o.a.J. (Münchener Originalcouplets von Papa Geis 10)

Geis, Jakob und Paul Damas: Dynamit! Bums! Weg damit! Werner München o.a.J. (Münchner Couplets 10)

Geis, Jakob und Paul Damas: Ein kurzes Couplet. Dietrich Leipzig o.a.J. (Münchener Originalcouplets von Papa Geis 2)

Geis, Jakob und Paul Damas: Ein kurzes Couplet. Werner München o.a.J. (Münchner Couplets 2)

Geis, Jakob und Paul Damas: Gustibus, non est disputandum. Dietrich Leipzig o.a.J. (Münchener Originalcouplets von Papa Geis 23)

Geis, Jakob und Paul Damas: Gustibus, non est disputandum. Werner München o.a.J. (Münchner Couplets 23)

Geis, Jakob und Paul Damas: Habe lang nicht so gelacht. Dietrich Leipzig o.a.J. (Münchener Originalcouplets von Papa Geis 16).

Geis, Jakob und Paul Damas: Habe lang nicht so gelacht. Werner München o.a.J. (Münchner Couplets 16)

Geis, Jakob und Paul Damas: Larifari! Dietrich Leipzig o.a.J. (Münchener Originalcouplets von Papa Geis 25)

Geis, Jakob und Paul Damas: Nur kalt. Dietrich Leipzig o.a.J. (Münchener Originalcouplets von Papa Geis 1)

Geis, Jakob und Paul Damas: Nur kalt. Werner München o.a.J. (Münchner Couplets 1)

Geis, Jakob und Paul Damas: Nur nix übertreib'n! Dietrich Leipzig o.a.J. (Münchener Originalcouplets von Papa Geis 32)

Geis, Jakob und Paul Damas: Reime auf eine. Dietrich Leipzig o.a.J. (Münchener Originalcouplets von Papa Geis 13)

Geis, Jakob und Paul Damas: Reime auf eine. Werner München o.a.J. (Münchner Couplets 13)

Geis, Jakob und Paul Damas: Seh'n's, so was verdirbt ein'm zum Schluß d' ganze Freud'. Dietrich Leipzig o.a.J. (Münchener Originalcouplets von Papa Geis 11)

Geis, Jakob und Paul Damas: So was verdirbt ein'm zum Schluß die ganz' Freud'. Dietrich Leipzig o.a.J. (Münchener Originalcouplets von Papa Geis 11).

Geis, Jakob und Paul Damas: So was verdirbt ein'm zum Schluß die ganz' Freud'. Werner München o.a.J. (Münchner Couplets 11)

Geis, Jakob und Paul Damas: Spannens was? (Merkens was?). Dietrich Leipzig o.a.J. (Münchener Originalcouplets von Papa Geis 28)

Geis, Jakob und Paul Damas: Spannens was? (Merkens was?). Werner München o.a.J. (Münchner Couplets 28)

Geis, Jakob und Paul Damas: Trau-schau-wem! Werner München o.a.J. (Münchner Couplets 41)

Geis, Jakob und Paul Damas: Und für so was muß man zahl'n. Dietrich Leipzig o.a.J. (Münchener Originalcouplets von Papa Geis 6)

Geis, Jakob und Paul Damas: Und für so was muß man zahl'n. Werner München o.a.J. (Münchner Couplets 6)

Geis, Jakob und Paul Damas: Unrettbar verloren. Dietrich Leipzig o.a.J. (Münchener Originalcouplets von Papa Geis 3).

Geis, Jakob und Paul Damas: Unrettbar verloren. Werner München o.a.J. (Münchner Couplets 3)

Geis, Jakob und Paul Damas: Vier Bilder. Dietrich Leipzig o.a.J. (Münchener Originalcouplets von Papa Geis 8).

Geis, Jakob und Paul Damas: Vier Bilder. Werner München o.a.J. (Münchner Couplets 8)

Geis, Jakob und Paul Damas: Wehe, wenn sie losgelassen. Werner München o.a.J. (Münchner Couplets 37)

Geis, Jakob und Paul Damas: Weil's gleich is. Dietrich Leipzig o.a.J. (Münchener Originalcouplets von Papa Geis 5)

Geis, Jakob und Paul Damas: Weil's gleich is. Werner München o.a.J. (Münchner Couplets 5)

Geis, Jakob und Paul Damas: Weint! Oh Weint! Dietrich Leipzig o.a.J. (Münchener Originalcouplets von Papa Geis 14).

Geis, Jakob und Paul Damas: Weint! Oh Weint! Werner München o.a.J. (Münchner Couplets 14)

Geis, Jakob und Paul Damas: Wenn Aner da net narrisch wird, no nachher bleibt er g'scheidt. Werner München o.a.J. (Münchner Couplets 27)

Geis, Jakob und Paul Damas: Wenn Aner da net narrisch wird, no nachher bleibt er g'scheidt. Dietrich Leipzig o.a.J. (Münchener Originalcouplets von Papa Geis 27)

Geis, Jakob und Paul Damas: Wenn die Schwalben heimwärts ziehen. Dietrich Leipzig o.a.J. (Münchener Originalcouplets von Papa Geis 24).

Geis, Jakob und Paul Damas: Wenn die Schwalben heimwärts ziehen. Werner München o.a.J. (Münchner Couplets 24)

Geis, Jakob: Der thut sich leicht! Münchner Original-Couplets von Papa Geis 15, FD 1365. Leipzig o.a.J.

Helmstädt, Carl: Der Charakterkomiker. Komische Szenen & Couplets von Carl Helmstädt. Nr. 1 „Wie man singt“. München o.a.J.

Helmstädt, Carl: Der Charakterkomiker. Komische Szenen & Couplets von Carl Helmstädt. Nr. 2 „Alte und neue Welt“. München o.a.J.

Helmstädt, Carl: Der Charakterkomiker. Komische Szenen & Couplets von Carl Helmstädt. Nr. 3 München wird Weltstadt/Der Dorfcomödiant. München o.a.J.

Hönle, A., H. Mühlbeck und J.B. Westermair: Bayrische Kriegs-Schnadahüpfel 1916. 3. Serie. Für Zither mit Gesang gesetzt von P. Schell. (Herz und Hand dem Vaterland! Kriegs- und Heimatlieder für Gesang und Zither 1507). Westermair München 1917

Hönle, A.: AM Königs-See. Quartett von M. Koch, arrang. Von G. Huber. (Bayrische Volkslieder für Männerchor 409), Westermair 1900

Hönle, A.: In der (dieser) Beziehung stehn wir einzig da. Prosa-Couplet. Münchner Humoristika. Humoristische Vorträge, Lieder und Couplets mit Melodienangabe 1400. München o.a.J.

Hönle, A.: München, wie es isst, trinkt, lacht und weint. Skizzen aus dem Münchner Leben. Emil Stahl's jun. Verlag München [1921].

Hönle, Alois: Butzi-Mutzi. Two-Step-Lied. Einlage aus dem Vaudeville "Der Sündenfall". Musik von George Houben. Hof-Musikverlag München Copyright 1921 by Ferdinand Zierfuß. F. 253, 254 Z.

Hönle, Alois: Der Mörtelbua. Originalkostümcouplet. Bauderer [1900] Musik Gustav Krebs H. 989 B.

Hönle, Alois: Der rote Radler. Original-Kostümcouplet. H 990 B

Hönle, Alois: Der tapf're bay'rische Soldat: Lustiges Soldatenlied. Nach einer alten Melodie für Zither gesetzt von Paul Schell. (Ernst und Scherz aus großer Zeit. Geboren im Weltkriege 1914-16 Für Gesang und Zither) Westermair München JBWM 916

Hönle, Alois: Der Xade von der Schiffschaukel (Schwungbursch). Herrn August Junker gewidmet. Originalkostümcouplet von A. Hönle [1900] HB 986

Hönle, Alois: Der Xade von der Schiffschaukel (Schwungbursch). Herrn August Junker gewidmet. Originalkostümcouplet von A. Hönle [1900] HB 986

Hönle, Alois: In der Beziehung steh'n wir einzig da. Prosa-Couplet. (Neueste Original-Couplets und Soloscenen von AH.) J.B. 214 W.M.

Hönle, Alois: Kleine Witze: Zum Seppl sagt der Pfarrer. Münchener Humor 170. Westermair 1900

Hönle, Alois: Münchner Sprüch' (Volapük). Münchener Humor 169. Westermair 1900

Hönle, Alois, Humorist. Mitglied der Gesellschaft „Papa Geis“ No. 1. Bienenhaus-Parodie. Wortlaut von A. Hönle. Tonweise von G. Huber. 1 M. Max Hieber München

Hornig, Josef und Gustav Wanthaler: Jessas, der fährt am Radel! Jux-Marsch. JB 1649

Huber, Michl: D'runt in der Hollerdau is a der Himmel blau! München o.a.J.

Jacoby, Bachus: Fritz und Hulda. FD 832. Leipzig o.a.J. (Bachus Jacobys Original-Couplets 35)

Jacoby, Bachus: Zehn Minuten. FD 825. Leipzig o.a.J. (Bachus Jacobys Original-Couplets 31)

Jakoby, Bachus und Georg Huber: Wenn so ein Viecherl reden könnt, Herrgott, wär da a Freud. Humoristische Solo-Scene. FD Leipzig o.a.J. [1905]

Jakoby, Bachus und Ludwig Matzenauer: Verrückt – verdreht. O.a.O. o.a.J.

Junghähnel, Oskar: Der Weltuntergang. FD 1454. Leipzig o.a.J. (Oskar Junghähnels OriginalCouplets 18)

Junghähnel, Oskar: Sonntagsruhe. FD 720. Leipzig o.a.J. (Oskar Junghähnels OriginalCouplets 7)

Junker, August: Der Pflasterer. Original-Couplet. Für Zither arr. Von A. Rieger. 80 Pf. Bauderer [1900] H114B

Kehl, Theodor: Papa-Geis-Marsch für 2 Zithern, op. 22. Lederer München 1888.

Lindermeier, Karl: „Prachtsteft'n!“ Original-Bauernduett. München 1913 (Original-Couplets und Prosa-Vorträge von Karl Lindermeier)

Lindermeier, Karl: Alt- und Neu-München. Couplets. O.a.O. O.a.J

Lindermeier, Karl: Das letzte Mörtelweib! / In Giesing steht mein Vaterhaus! (Parodie auf: Mei Muatterl war a Weanerin von Ludwig Gruber) München o.a.J. (Humoristische Original-Vorträge von Karl Lindermeier)

Lindermeier, Karl: Der Vorstadtobstler! Original-Couplet. Parodie auf den Stiefelputzermarsch München O.a.J.

Lindermeier, Karl: Eglfinger Brief! / Humoristische Bauern-Regeln! München o.a.J. (Humoristische Original-Vorträge von Karl Lindermeier)

Lindermeier, Karl: Ernstes und Heiteres aus schwerer Zeit. München O.a.J.

Lindermeier, Karl: Ich will erwachen! O.a.O. O.a.J.

Lindermeier, Karl: Münchner Leben Originalvorträge. München O.a.J.

Lorens, Carl: Nur a Bier will i hab'n! Humoristisches Lied mit Chor. Münchner Humor 907, München o.a.J.

Lorens, Carl: Wo alles hingehört. Wiener Couplets No. 7. Franz Dietrich Leipzig o.a.J.

Maxstadt, Karl. “Ah! Ah !Ah!” Original-Couplet. Karl Maxstadt's Original Couplets Neue Serie 36. FD Leipzig o.a.J. [1903/04]

Maxstadt, Karl. “Ich weiß nicht, hab ich recht gehört?” Original-Couplet für einen Herrn oder eine Dame. Karl Maxstadt's Original Couplets Neue Serie 127. FD Leipzig o.a.J. [nach 1901]

Maxstadt, Karl. “Ständchen Variationen” Original-Couplet. Karl Maxstadt's Original Couplets Neue Serie 112. FD Leipzig o.a.J.

Maxstadt, Karl. Der Pechvogel. Humoristische Soloscene. FD 90. Leipzig o.a.J.

Maxstadt, Karl. Ein Erleuchteter. Humoristische Soloscene. FD 85. Leipzig o.a.J.

Maxstadt, Karl. Gar ka Spur, gar ka Idee! Humoristische Soloscene. FD 958 Leipzig o.a.J.

Maxstadt, Karl. Nationalspeisen. Original-Couplet. Karl Maxstadt's Original Couplets 7. FD 37. Leipzig o.a.J.

Maxstadt, Karl. O das ist bö. FD 36. Leipzig o.a.J.

Maxstadt, Karl. Weiter hat es keinen Zweck. Da capo-Couplet. FD 73. Leipzig o.a.J.

Maxstadt, Karl: Der Raritätensammler. FD 1. Leipzig o.a.J. (Humoristische Soloscenen 1)

Maxstadt, Karl: Ein armer Teufel. Kostüm-Couplet für Herren. FD 1545. No. 16. Leipzig o.a.J.

Maxstadt, Karl: Fremdwörtercouplet. Originalcouplet. FD. Leipzig o.a.J. (Karl Maxstadts Original Couplets 40)

Maxstadt, Karl: In 25 Jahren. Originalcouplet. FD 1619. Leipzig o.a.J. [1903-1904] (Karl Maxstadts Original Couplets Neue Serie 123)

Maxstadt, Karl: Liebeserklärung. Originalcouplet. FD 72. Leipzig o.a.J. [1903-1904] (Karl Maxstadts Original Couplets Neue Serie 20)

Maxstadt, Karl: Nationalspeisen. Originalcouplet. FD 37. Leipzig o.a.J. (Karl Maxstadts Original Couplets 7

Maxstadt, Karl: Rheumatismuscouplet. Originalcouplet. FD 68. Leipzig o.a.J. (Karl Maxstadts Original Couplets 16)

Maxstadt, Karl: Seelenwanderung. Originalcouplet. FD 81. Leipzig o.a.J. (Karl Maxstadts Original Couplets 29)

Maxstadt, Karl: Sonderbar. FD 32. Karl Maxstadt's Original Couplets 2. Leipzig 1889

Maxstadt, Karl: Sonderbar. Originalcouplet. FD 32. Leipzig 1899 (Karl Maxstadts Original Couplets 2)

Maxstadt, Karl: Ständchen Variationen. Originalcouplet. FD 1605. Leipzig o.a.J. [1903-1904] (Karl Maxstadts Original Couplets Neue Serie 112)

Maxstadt, Karl: Wer nicht in den Himmel kommt. Originalcouplet. FD 234. Leipzig o.a.J. (Karl Maxstadts Original Couplets 30)

Moser, J.H.: Der Volkskomiker Heft II. Inhalt: Komische Intermezzo's, Soloscenen, Duetts und Couplets mit Musikbegleitung. II. Auflage. München o.a.J.

Moser, J.H.: Der Volkskomiker Heft IV. Inhalt: Komische Intermezzo's, Couplets, Soloscenen und Schnaderhüpferl'n. München o.a.J.

Moser, J.H.: Der Volkskomiker. I. Heft. Sechs komische Intermezzo's mit beigefügter Musik. Arrangirt und in Musik gesetzt von J.H. Moser. München o.a.J.

o.a.A.: Das wissen die Götter! Einlage. FD 1043. Leipzig o.a.J.

Peuppus, Jakob und Hans Steidle: Papa-Geis-Marsch für Zither arr. von Hans Steidle. Dennerlein München o.a.J.

Peuppus, Jakob: Papa-Geis-Marsch mit Benutzung verschiedener Couplets. Klavierausgabe. Dennerlein München 1901.

Schreiber, Jak.: Mir warn's gnu! Original-Couplet Münchner Humor 50, München o.a.J.

Sie ist der Stolz von Hernals! Gesungen von Edi und Biedermann. Parodie auf das Lied „Sie ist der Stolz von New-York“ von Alexander von Biczó Nr. 1009, Josef Blaha Wien

Trinkl, J.: Berliner Gensenjäger. Münchner Humoristika. Humoristische Vorträge, Lieder und Couplets mit Melodienangabe 1259. München o.a.J.

Wagner, Franz: Ich will nicht, aber ich muß! Neue Wiener Couplets für eine Singstimme mit Piano. Offenbach a/Main u.a. o.a.J.

Weiß Ferdl und Georg Huber: „Im englischen Garten – beim chinesischen Turm!“ Heiteres Lied. Verlag Münchner Humor München, Copyright 1927

Weiß Ferdl: A so a Wilder, a Afrikaner, der hat's viel schöner als Unseraner! Zeitgemäßes Couplet. . Verlag Münchner Humor München o.a.J.

Weiß Ferdl: Bayrische Neger. Kostüm-Quartett. Verlag Münchner Humor München o.a.J.

Weiß Ferdl: Der Isi und der Hansl. Originalcouplet. Verlag Münchner Humor München o.a.J.

Weiß Ferdl: Erinnerungen eines alten Soldaten. Im Selbstverlag München o.a.J.

Weiß Ferdl: I hab nix g'seg'n wia lauter Hax'n! Verlag Münchner Humor München o.a.J.

Weiß Ferdl: Michl, brauchst dich nicht zu schämen, Zeitgemäßes Original-Couplet. Musikverlag Max Hieber München o.a.J.

Weiß Ferdl: Moanst i fürcht di? Verlag Münchner Humor München o.a.J.

Welsch, A.: Die Nürnberger Landes-Ausstellung. Original-Couplet. In: Praktischer Führer durch die Bayerische Landes-Ausstellung in Nürnberg 1882, dass. Neue Auflage, Die Beteiligung der königl. Industrieschule an der Bayerischen Landes-Industrie-Gewerbe- und Kunst-Ausstellung in Nürnberg 1882. München 1882

Welsch, A.: Zwei Schwaben. Humoristisches Duett. Münchner Humor 107. München 1900

Welsch, Andreas: Süddeutsche Couplets I. Heft München o.a.J.

Welsch, Andreas: Süddt. Couplets und Solo-Vorträge (Teilweise in zweiter Auflage). 4. Heft München o.a.J

Welsch, Andreas: Süddt. Couplets und Solo-Vorträge (Teilweise in zweiter Auflage). 5. Heft München o.a.J

Welsch, Andreas: Süddt. Couplets und Solo-Vorträge (Teilweise in zweiter Auflage). 6. Heft München o.a.J

Wilhelm, K. und Gg. Mayer (arr.): Verkehrs-Couplet („Pflaster-Couplet“ oder „Die Erdaufgraber“). Münchner Humor 87, München o.a.J.

Wilhelm, K.: Ballade vom stehengebliebenen Regenschirm. München o.a.J. (Münchner Humoristika. Humoristische Vorträge, Lieder und Couplets mit Melodienangabe 1255)

Wilhelm, K.: Der innere Feind und Ein verdrehtes Soldatenlied. München o.a.J. (Münchner Humoristika. Humoristische Vorträge, Lieder und Couplets mit Melodienangabe 1241)

Wilhelm, K.: Ein philosophischer Schnupfer. München o.a.J. (Münchner Humoristika. Humoristische Vorträge, Lieder und Couplets mit Melodienangabe 1407)

Wilhelm, K.: Still ruht der See. München o.a.J. (Münchner Humoristika. Humoristische Vorträge, Lieder und Couplets mit Melodienangabe 1250)

Wilhelm, K.: Verheirat' bin i! München o.a.J. (Münchner Humoristika. Humoristische Vorträge, Lieder und Couplets mit Melodienangabe 1252)

Wilhelm, K.: Vogelhochzeit. Scherzlied. München o.a.J. (Münchner Humoristika. Humoristische Vorträge, Lieder und Couplets mit Melodienangabe 1253)

Wilhelm, Karl und Georg Huber; Das viele Grosse und das eine Kleine auf der Welt. Original-Couplet, FD 1242. Leipzig o.a.J.

Wilhelm, Karl: Annas Beichte. Scherzlied für hohe Stimme M 1,-. (Münchener Humor 232) Westermair München [1900] JB 232 WM

Wilhelm, Karl: Bierhuber in Paris. Komische Soloscene. Selbstverlag München o.a.J. (Karl Wilhelm's Humoristika. Eine Sammlung heiterer Vorträge 11)

Wilhelm, Karl: Bin ein alter Orgelmann. Komischer Solovortrag. Selbstverlag München o.a.J. (Karl Wilhelm's Humoristika. Eine Sammlung heiterer Vorträge 20)

Wilhelm, Karl: Der Neun-Uhr-Ladenschluß. Selbstverlag München o.a.J. (Karl Wilhelm's Humoristika. Eine Sammlung heiterer Vorträge 3)

Wilhelm, Karl: Der Verwahrloste. Heitere Soloscene. FD 1510. Leipzig o.a.J.

Wilhelm, Karl: Des Adlers Flug. Melodram. Selbstverlag München o.a.J. (Karl Wilhelm's Humoristika. Eine Sammlung heiterer Vorträge 7)

Wilhelm, Karl: Die drei Thränen. Transvaal England Deutschland. Selbstverlag München o.a.J. (Karl Wilhelm's Humoristika. Eine Sammlung heiterer Vorträge 2)

Wilhelm, Karl: Die Studenten-Anna. Couplet Selbstverlag München o.a.J. (Karl Wilhelm's Humoristika. Eine Sammlung heiterer Vorträge 9)

Wilhelm, Karl: König Pharao. Da Capo-Scherz. Selbstverlag München o.a.J. (Karl Wilhelm's Humoristika. Eine Sammlung heiterer Vorträge 6)

Wilhelm, Karl: Othello. Ital.-dt. Parodie. Selbstverlag München o.a.J. (Karl Wilhelm's Humoristika. Eine Sammlung heiterer Vorträge 1)

Wilhelm, Karl: Vogelhochzeit. Ein altes Großmamaliedchen. Selbstverlag München o.a.J. (Karl Wilhelm's Humoristika. Eine Sammlung heiterer Vorträge 23)

Wilhelm, Karl: Was der alte Orgelmann singt. Couplet. Selbstverlag München o.a.J. (Karl Wilhelm's Humoristika. Eine Sammlung heiterer Vorträge 21)

Wilhelm, Karl; Dumm oder g'scheidt! Man hat kei Freid. Original-Couplet. FD 1235. Leipzig 1893

Zitschke, M. (T) und M. Sendel (M): Dachauer-Bauernquartett. Humoristisches Männer-Costümquartett mit Klavierbegleitung. O.a.O. o.a.J.

Münchner Blut Abteilung A. Sammlung von Couplets, Liedern, Parodien, Duetten, Terzetten, Quartetten, Intermezzo's etc. hrsg. von Münchner Humoristen. Heinrich Bauderer Verlag München o.a.J.

- 001: Wilhelm, Karl: Das wär int'ressant. Original-Couplet
- 002: Wilhelm, Karl: Ach, das ist aber nett. Original-Couplet
- 003: Wilhelm, Karl: Ein Feind der Sprichwörter. Kom. Intermezzo
- 004: Wilhelm, Karl: I' komm ja morg'n do wieder. Original-Couplet
- 005: Wilhelm, Karl: Zukunftsbilder. Duett
- 006: Höhle, Alois: Wenn wir „die“ net hätt'n (II. Ausgabe)
- 007: Höhle, Alois: Der ist zu beneiden. Original-Couplet
- 008: Höhle, Alois: Aber net dass d' Leut sag'n, Wir könnn nix vertrag'n. Original-Couplet
- 009: Wiesner, J.B.: Alleweil fidel. Original-Gstanzln
- 010: Wiesner, J.B.: Er und Sie. Original-Couplet

011: Wiesner, J.B.: Weiß-Blau. Männer-Quartett
 012: Wiesner, J.B.: Lang, lang ist's her. Original-Couplet
 013: Moser, H.: Sei nicht bös. Parodie
 014: Moser, H.: Da hat der alte Peter g'lacht.
 015: Moser, H.: Centrum-Couplet
 016: Kohl, M.: Fein und frivol. Original-Couplet
 017: Reuss, P.: Und dann geht's halt so weiter. Original-Couplet
 018: Welsch, Andreas: Das eiserne Kreuz. Lied für Mittelstimme
 019: Schönbauer, F.: Sächsische Schnaderhüpfel mit Jodler
 020: Schönbauer, F.: Einige böhmische Schlappschuhverse
 021: Welsch, Andreas: Die traurigen Buam. Duett
 022: Kohl, M.: Nie. Ein schreckliches Couplet
 023: Moser, H.: Verschiedene Städte. Original-Couplet
 024: Moser, H.: Am Land. Original-Couplet
 025: Moser, H.: Die Frauentürme . Original-Couplet
 026: Moser, H.: Mein Freund is a Luada. Original-Couplet
 027: Moser, H.: Das ist nicht englisch, Und nicht französisch. Original-Couplet
 028: Poeschl, A.: Bäderreisen. Original-Couplet
 029: Poeschl, A.: Gnade, Gnade. Original-Couplet
 030: Poeschl, A.: Der Fortschritt des 20. Jahrhunderts. Original-Couplet
 031: Poeschl, A.: Ein moderner Bettler. Kom. Intermezzo
 032: Moser, H.: Das Lied vom Schwein. Original-Couplet
 033: Moser, H.: Peter und Pauli. Original-Couplet
 034: Moser, H.: All's is hin. Original-Couplet
 035: Moser, H.: Wie manches ausschaut. Original-Couplet
 036: Moser, H.: Im grünen Gras. Original-Couplet
 037: Junker, August: Der schöne Kare. Kom. Solo-Scene I. Teil
 038: Junker, August: Der schöne Kare. Kom. Solo-Scene II. Teil
 039: Junker, August: Halt er's aus, is er g'sund. Couplet
 040: Junker, August: Woana und lacha. Solovortrag
 041: Junker, August: Der Stolz von der Au. Couplet
 042: Junker, August: Der Schusterbub auf der Gallerie. Intermezzo
 043: Junker, August: A echter Münch'ner. Couplet verf. von M. Höher
 044: Junker, August: Münchner G'stanzln.
 045: Junker, August: Der Münchner's Traum. Original-Coupletlied
 046: Junker, August: Ein echter Münch'ner. Prosavortrag
 047: Junker, August: Das Schwalanscherlied. (Chevauxleger)
 048: Junker, August: Der Taxameter. Original-Soloscene
 049: Hönle, Alois: A G'scheerter. Original-Soloscene
 050: Hönle, Alois: Gereimte Witze. I. Serie
 051: Hönle, Alois: Neue Leiberg'stanzeln. Soldateng'stanzln
 052: Hönle, Alois: Die G'scheerten. Bauern-Duett
 053: Hönle, Alois: So schaut die Welt aus. Prosavortrag
 054: Hönle, Alois: Der Huber war's. Große Raubmördermoritat

055: Geis, Jakob: Ein Feind der Volkslieder. Kom. Soloscene
056/057: Geis, Jakob: Die reisenden Dorfmusikanten. Kom. Scene für 2 Herren
058/059: Geis, Jakob: Weiberlist. Kom. Scene für 2 Herren
060: Geis, Jakob: Jeremias Strudlhofinger oder die Hand des Verhängnisses. Kom. Soloscene
061/062: Geis, Jakob: Das ist a Viecherei. Orig.-Prosavortrag
063: Geis, Jakob: Trau, schau, wem! Orig.-Prosavortrag. I. Teil
064: Geis, Jakob: Trau, schau, wem! Orig.-Prosavortrag. II. Teil
065: Geis, Jakob: Trau, schau, wem! Orig.-Prosavortrag. III. Teil
066: Geis, Jakob: Nimm sie hin, sie sei dein! Original-Couplet
067: Geis, Jakob: Möchten Sie das glauben? Original-Couplet
068: Geis, Jakob: Da werden sich die Flundern wundern. Original-Couplet
069: Geis, Jakob: Dös glaubst! Original-Couplet
070: Geis, Jakob: „Ah Narr, Ah Narr.! Original-Couplet
071: Geis, Jakob: Das ist was Extrafeines. Original-Couplet
072: Geis, Jakob: Wehe, wenn sie losgelassen. Original-Couplet
073: Geis, Jakob: Klapphornverse. Original-Couplet ohne Musik
074: Geis, Jakob: Parodie auf: „Früh Morgens wenn die Hähne kräh'n“ ohne Musik
075: Geis, Jakob: Parodie auf „Das Rattenfängerlied“ mit Musik
076: Geis, Jakob: Parodie auf „La Paloma“ (Die weiße Taube) mit Musik
077: Junker, August (vorgetragen von): Spezialitäten. Original-Couplet von J. Kögel
078: Junker, August (vorgetragen von): Bim bam bum. Original-Couplet von J. Kögel
079: Junker, August (vorgetragen von): Drah Dich um. Original-Couplet von J. Kögel
080: Junker, August: Der Pflasterer. Original-Couplet
081: Welsch, Andreas: Der Himmel auf der Welt. Ernstes Lied (Duett)
082: Welsch, Andreas: Der Mond. Couplet mit mimischer Darstellung
083: Welsch, Andreas: Die vier Jahreszeiten der Liebe. Lied
084: Junker, August: Der schöne Kare als Hundsmetzger. Prosa
085: Stoll, J.: Der Kuckuck. Heiteres Lied
086: o.a.A.: Reservistenabschied. Duett (Wir stehn jetzt traurig hier)
087: o.a.A.: Schatz mein Schatz. (Im Rosengarten kannst meiner warten)
088: o.a.A.: Der bairische Schwalanscher. (Nix Schön'res nicht auf Erden)
089: o.a.A.: Musketier seins lust'ge Brüder. (Unser Hauptmann steigt zu Pferde)
090: o.a.A.: Der Grenadier und sein Mädigen (Es war einmal ein Grenadier)
091: o.a.A.: Ist alles dunkel (|: Woran ich's meine :| Freude hab)
092: o.a.A.: Das „Schwere Reiter“-Lied. (Des Morgens um halber viere)
093: o.a.A.: Mein Schatz wenn Du zum Tanz willst geh'n.
094: o.a.A.: Selbstfahrerlied (T. Pollak)
095: o.a.A.: Taxis-Chevauleger (es tönt uns'res Königs Gebot und Wort)
096/097: Moser, H.: Verschiedene Jodler. Sehr originell
098: Hönle, Alois: Klarinett-Verse. I. Serie
099: Hönle, Alois: Klarinett-Verse. II. Serie
100: Hönle, Alois: Die grausame Moritat vom Schusternazi und seiner Geliebten
101: Hönle, Alois: Wanda, das Überweib. Humoristisches Walzercouplet
102: Hönle, Alois: Der Luke und der Kare. Duett

- 103/104: Schweiger, S.: Ein Trambahnschaffner. Prosavortrag II. Ausgabe
- 105: Hönle, Alois: Der Rekrut. Prosavortrag
- 106: Hönle, Alois: Der Xade von der Schiffsschaukel. Original-Couplet
- 107: Hönle, Alois: Ein Koch. Prosavortrag
- 108/109: Hönle, Alois: Dö fad'n Luada. Bauernquartett
- 110: Hönle, Alois: Der Kanalramer. Prosavortrag für Herrenzirkel
- 111/112: Hönle, Alois: Zwei Reden. Prosavorträge
- 113: Moser, H.: Lachwalzer.
- 114: Moser, H.: Witwer und Bräutigam. Kom. Duett
- 115/116: Stoll, J.: D' Schmaizlerbrüada. Hum. Quartett
- 117/118: Hönle, Alois: Die fidelen Maurer. Hum. Quartett
- 119: Moser, H.: Hinten mager und vorn dürr. Original-Couplet
- 120: Moser, H.: Jedem Lappen g'fällt sei Kappen. Original-Couplet
- 121: Moser, H.: Jetzt wär i' nachher g'richt. Original-Couplet
- 122: Moser, H.: Die G'schicht wird immer netter. Original-Couplet
- 123/124: Hönle, Alois: Die g'scheert'n Rammel. Bauernduett
- 125: Hönle, Alois: Klarinett-Verse. III. Serie
- 126: Stoll, J.: Oberbairische Originalschnadahüpfel
- 127: Stoll, J.: Saftige Zunftg'stanzeln. Schnadahüpfel
- 128: Strauß, E.: Jüdische Witzreime, I. Serie
- 129: Geller, O.: Jüdische Witzreime, I. Serie
- 130: Hönle, Alois: Mein Herr Nachbar. Fremdwörter-Studie. Prosavortrag (Da Capo-Scherz)
- 131/132: Hönle, Alois: Die beiden Lügner. Duo-Scene
- 133/134: Hönle, Alois: Liebe und Ehe. Prosavortrag
- 135/136: Hönle, Alois: Der Münchner auf Reisen. Prosavortrag
- 137: Pollak, F.: Soldaten-Liebesleid. Soldatenlied
- 138: Pollak, F.: Trainlied. Soldatenlied
- 139/140: Dentl und Pollak, F.: Der arme Floh. Hum. Duett
- 141: Stoll, J.: Mei Pfeiferl. Humorist. Lied
- 142: Hönle, Alois: Die Wildsau-Moritat!
- 143: Fiala, Hugo: Der Sittlichkeitsapostel (Jammeriade) Original-Couplet
- 144: Fiala, Hugo: Ich hatt' einen Kameraden (Parodie)
- 145: Fiala, Hugo: Das Hemd. Original-Couplet
- 146: Fiala, Hugo: Auf der ander'n Seiten. Original-Couplet
- 147: Schweiger, S.: Der Schilehbuck'lsteff'n von Lauffa. Orig.-Bauerncouplet
- 148: Schweiger, S.: Der Viechmarkt (Öffentlicher Ball). Original-Couplet
- 149: Schweiger, S.: Der spinnt. Original-Couplet
- 150: Junker, August: Da is zünfti', da is grüawi'. Original-Couplet
- 151: Bauderer, Heinrich: Die Krachleder'n. Orig.-Bauernduett
- 152: Bauderer, Heinrich: A echter Luke! Original-Couplet, vorgetragen von August Junker. Musik von Franz Bacherle
- 153: Hönle, Alois: Drauß'n am Land. Orig.-Bauernduett
- 154: Hönle, Alois: Gereimte Witze. II. Serie
- 155: Hönle, Alois: Klarinett-Verse IV. Serie.

- 156: Strassersepp und Pollak, F.: Der schönste Soldat. Soldatenlied
- 157: Strassersepp und Pollak, F.: Leiberlied. Soldatenlied
- 158: Moser, H.: Die Nächstenliebe. Lied
- 159: Strauß, E.: Jüdische Witzreime. III. Serie
- 160: Höhle, Alois: Na hau i dir a Buß'l nauf. Duett
- 161: Höhle, Alois: Durcheinandergebrachte Inserate. Gespr. Reimscherz
- 162: Höhle, Alois: Die erste Rodelfahrt. Da Capo-Scherzgedicht
- 163: Höhle, Alois: A G'scheerter vom Landtag. Original-Soloscene
- 164: Braun, Richard: Der Pechvogel. Prosavortrag
- 165: Braun, Richard: Ein Münchner vom alten Schlag. Orig.-Prosavortrag
- 166: Schweiger, S.: Der Mörtltragerblase. (Blasius) Orig.-Prosavortrag
- 167: Schweiger, S.: Der Schorsche muaß ausziehgn. Orig.-Prosavortrag
- 168: Höhle, Alois: Bierrede (auch für Krügelrede, Bockfeste passend). Prosavortrag
- 169: Höhle, Alois: Das Lukequartett. (Auch als Duett ausführbar)
- 170: Höhle, Alois: Die g'scheert'n Rekruten. Bauernquartett (Auch als Duett ausführbar)
- 171: Gläser, H.: Goaßbuab'nlied.
- 172: Ravizza, Ludwig: Der Schorsche als Rekrut. Original-Couplet
- 173: Schweiger, S.: Der Hausmaurer. Soloscene
- 174: Schweiger, S.: Der Kare beim Obsthausierer. Soloscene
- 175: Schweiger, S.: Der gelehrte Girgl. Soloscene
- 176: Höhle, Alois: Täuschungen. Prosa-Couplet
- 177: Höhle, Alois: Die Hopfenzupfer. Gesangduett
- 178: Höhle, Alois: Der neue Reservemann. Satyr. Soldatenlied
- 179: Höhle, Alois: Und der Schutzmann schreibt. Couplet
- 180: Schweiger, S.: Der Rekrutengirgl. Soloscene
- 181: Bauderer, Heinrich: Die Protzenbauern. Gesangsduett
- 182: Höhle, Alois: Klarinettverse. V. Serie
- 183: Höhle, Alois: Gereimte Witze. III. Serie
- 184: Höhle, Alois: Durcheinandergebrachte Inserate. II. Serie. Gespr. Reimscherz
- 185: Seidenbusch, Christian: Der Strohwitwer. Solovortrag
- 186: Seidenbusch, Christian: Ein reisender Künstler. Solovortrag
- 187: Seidenbusch, Christian: Ein Mann der Zeit. Kom. Soloscene
- 188: Geis, Jakob: Aber es schaut gut aus. Couplet
- 189: Wiesner, J.B.: Der ist nimmermehr zu retten. Couplet
- 190: Geis, Jakob: Dumm und g'scheidt. Couplet
- 191: Krug, G.: Mir war's g'nua. Couplet
- 192: Seidenbusch, Christian: Der Muggendorfersepp in der der Stadt. Hum. Solovortrag
- 193: Seidenbusch, Christian: Stadt und Land. Couplet
- 194: Korbmann: Plaudereien. Couplet
- 195: Seidenbusch, Christian: Was sich reimt. Couplet
- 196: Korbmann: Das macht Effekt. Couplet
- 197: o.a.A.: Der stille Beobachter. Humorist. Vortrag als Betrunkener
- 198: Geis, Jakob: Aber g'fressen haben s'noch keinen. Couplet
- 199: Höhle, Alois: Die Zwillingbrüder. Kostümduett

- 200: Höhle, Alois: Die Moritat vom armen Rekruten
- 201: Seidenbusch, Christian: Die Gutmütigen. Duett
- 202: Höhle, Alois: Der Hüater-Lenz. Ländliche Soloscene
- 203: Junker, August: Verschiedene Geburtsanzeigen. Prosavortrag
- 204: Seidenbusch, Christian: Lügen muß man können. Prosavortrag
- 205: Höhle, Alois: Rede zum Begräbnis des Prinzen Carneval.
- 206: Höhle, Alois: Der Fensterputzer-Kare. Original-Couplet
- 207: Cubasch, E.: Der Luftschiffer. Original-Couplet
- 208: Höhle, Alois: Eine verwirte Erzählung. Solovortrag
- 209: Höhle, Alois: Der Mört'lbua. Original-Kostümcouplet
- 210: Höhle, Alois: Der rote Radler. Original-Kostümouplet
- 211: Höhle, Alois: Durcheinandergebrachte Inserate. III. Serie
- 212: Höhle, Alois: Klarinettverse (Trommelverse) VI. Serie
- 213: Höhle, Alois: Die Soldatenbraut. Soldatenlied
- 214: Höhle, Alois: Veichte reit! Bauernrekrutenlied
- 215: o.a.A.: Der Fensterstock-Hiasl
- 216: Junker, August: ,s Basei (,s Baserl). Bauernduett
- 217: Schweiger, S.: Zwoa Dachauer. Bauernduett
- 218: Schweiger, S.: Die traurigen Infant'risten. Bauernduett
- 219: Schweiger, S.: Die G'scheert'n in der Stadt. Bauernduett
- 220: Schweiger, S.: Die zwoa Hausdeppen. Hum. Duett
- 221: Wilhelm, Karl: Akademische Schnaderhüpferln
- 222: Schweiger, S.: Vor dem Standesamt. Prosa
- 223: Schweiger, S.: Der Lucke von Giesing. Soloscene
- 224: Schweiger, S.: A g'scheerter Lügenbeut'l. Soloscene
- 225: Schweiger, S.: Der Bauerntyrann. Prosa
- 226: Schweiger, S.: Der Parfum-Peter. Soloscene
- 227: Schweiger, S.: Der Schorsche wird g'steigert. Prosa
- 228: Geis, Jakob: Wie schön ist's von der Ferne. Prosacouplet
- 229: Geis, Jakob: Kurz und gut. Original-Couplet
- 230: Geis, Jakob: Das ist ordinär. Original-Couplet
- 231: Geis, Jakob: Unrettbar verloren. Original-Couplet
- 232: Seidenbusch, Christian: Ein Pantoffelritter. Kom. Intermezzo
- 233: Seidenbusch, Christian: Ein Straßenbummler. Kom. Intermezzo
- 234: o.a.A.: So lang der alte Peter. In versch. Dial. Als Couplet oder Prosa
- 235: Wiesner, J.B.: So was ist z'wider. Original-Couplet
- 236: Wiesner, J.B.: Hab ich Recht oder net? Original-Couplet
- 237: o.a.A. Sind denn noch nicht genug Taler da. Couplet
- 238: Schweiger, S.: Der Luke von der Gruab'n. Original-Couplet
- 239: Schweiger, S.: Der Mukee! Lukecouplet
- 240: Schweiger, S.: Cilliwitsch-ha-hu! Couplet
- 241: Schweiger, S.: Münchner Vorstadts-Dialekt. Couplet
- 242: Röder, St.: Unheimliche Geschichten. Original-Couplet
- 243: Rappold, K.: Der Bauer auf der Hochzeitsreise. Prosa

- 244: Welsch, Chr.: Der Kampf um den Hausschlüssel. Text und Melodie
- 245: Dreher, Konrad: Hototero. Original-Couplet
- 246: Dreher, Konrad: Aber am Land. Original-Couplet
- 247: Dreher, Konrad: Warum's so pressiert. Original-Couplet
- 248: Dreher, Konrad: Schnadahüpferln
- 249: Höhle, Alois: Mein Freund, der Nazi. Original-Couplet
- 250: Welsch, Andreas: Z'weg'n der Not is der Schimmel tot. G'stanz.
- 251: Welsch, Andreas: Münchner Schnadahüpferln
- 252: Welsch, Andreas: Verschiedene Luki. Original-Couplet
- 253: Welsch, Andreas: Ein alter Junggeselle. Original-Couplet
- 254: o.a.A.: Zwoa Gscheerte. (Mir könna schön singa). Bauernduett
- 255: Welsch, Andreas: Der Knopf im Sacktuch. Original-Couplet
- 256: Welsch, Andreas: Der letzte Haberfeldtreiber. Solovortrag
- 257: Welsch, Andreas: Mir schaudert die Haut. Original-Couplet
- 258: Welsch, Andreas: Da wird's was hab'n. Original-Couplet
- 259: Welsch, Andreas: Die zwei Schwaben. Duett
- 260: Welsch, Andreas: All's weiß er aa net. Original-Couplet
- 261: Welsch, Andreas: Der Mensch. Komisch wissenschaftlicher Vortrag
- 262: Welsch, Andreas: Die zwei Fliegenfänger. Duett
- 263: Welsch, Andreas: Was man alle kriegen kann. Prosacouplet
- 264: Welsch, Andreas: Ein Dachauer Radler. Bauern-Couplet
- 265: Welsch, Andreas: Der Luki in der Fremde. Soloscene
- 266: Welsch, Andreas: Ein Dienstmann. Intermezzo
- 267: o.a.A.: Ja, sagt er, hat er g'sagt. (Neuli beim Oktoberfest) Couplet
- 268: Fiala, Hugo: Der Feuerwehrhauptmann. Soloscene
- 269: Fiala, Hugo: Der Bauer in der Stadt. Soloscene
- 270: Welsch, Andreas: Fünf Minuten später. Original-Couplet
- 271: Schweiger, S.: I. Straf- und Bußpredigt. Krügelrede
- 272: Damas, Paul: Die A-B-C-Sänger oder Das verunglückte Quartett. Musikalischer Scherz für 4 Männerstimmen
- 273: Cubasch, F.: Der starke Alois. Couplet
- 274: Höhle, Alois: Gereimte Witze. IV. Serie
- 275: Höhle, Alois: Klarinett-(Trommel-)Verse. VII. Serie
- 276: Höhle, Alois: Der Filser vom Landtag. Bauern-Couplet
- 277: Höhle, Alois: Ist das nicht wahr? Prosa-Couplet
- 278: Höhle, Alois: Der traurige Rekrut. Soldatencouplet oder Lied
- 279: Höhle, Alois: Der Schwoleaner. Soldatencouplet oder Lied
- 280: Höhle, Alois: Holleri hollera. Soldatencouplet oder Lied
- 281: Höhle, Alois: Der schwere Reiter. Soldatencouplet oder Lied
- 282: Höhle, Alois: Der fesche Schwalangschär. Soldatencouplet oder Lied
- 283: Höhle, Alois: Kavalleristenlied. Soldatencouplet oder Lied
- 284: Höhle, Alois: Soldat sein. Soldatencouplet oder Lied
- 285: Höhle, Alois: Ein deutscher Soldat. Soldatencouplet oder Lied
- 286: Höhle, Alois: Der deutsche Ökonome. Bauerncouplet

- 287: Ascher, H.: Ob'n und unten. Bauerncouplet oder Duett
- 288: Ascher, H.: Beim Pappelbaum. Original-Couplet
- 289: Ascher, H.: Fei' nix'n sag'n. Original-Couplet oder Duett
- 290: Maurer, K.: Allerhand vom Land. Bauerncouplet oder Duett
- 291: Höhle, Alois: Aber es stimmt. Prosavortrag
- 292: Höhle, Alois: Klarinettverse. VIII. Serie
- 293: Höhle, Alois: Hochzeitsladerverse
- 294: Höhle, Alois: Gereimte Witze. V. Serie
- 295: Höhle, Alois: Zweite Begräbnisrede zur Beisetzung des Prinzen Carneval
- 296: Höhle, Alois: Die noble Erziehung. Original-Couplet
- 297: Welsch, Andreas: Wenn ma koa Geld hat und is net schön. Original-Couplet
- 298: Bayer, F.: Weshalb – Warum? Original-Couplet
- 299: Höhle, Alois: A Rindvieh bin i! Original-Couplet
- 300: Höhle, Alois: Da lob ich mir die Münchnerstadt. Original-Couplet
- 301: Höhle, Alois: Mein Bäucherl. Original-Couplet
- 302: Schweiger, S.: Der Kare bei die Preußen. Prosavortrag
- 303: Schweiger, S.: Die Stiagerkramerbuab'n. Bauernduett
- 304: Höhle, Alois: Zweite Bierrede. Krügelrede
- 305: Heymann, R.: Wachend an dem deutschen Rheine. Soldatenlied
- 306: Höhle, Alois: Der letzte Schusterbua. Original-Couplet
- 307: Höhle, Alois: Der Giesinger Apache. Original-Couplet
- 308: Blädel, Hans: Die Fingerhakler. Bauernduett
- 309: Blädel, Hans: Das Zittern. Original-Couplet
- 310: Blädel, Hans: Humor-Knödl (I. Serie)
- 311: Blädel, Hans: Ochs von der Holledau. Original-Couplet
- 312: Blädel, Hans: Weint mit mir, ihr lieben Leute! Original-Couplet
- 313: Blädel, Hans: Die g'scheiden Bauern! Bauernduett
- 314: Blädel, Hans: A ächter Bauer. Prosavortrag
- 315: Blädel, Hans: Ein fahrender Sänger. Solovortrag
- 316: Blädel, Hans: Der Goassbua. Soloscene
- 317: Höhle, Alois: Gereimte Witze (VI. Serie)
- 318: Höhle, Alois: Bilder aus der Gegenwart. Prosacouplet
- 319: Höhle, Alois: So a G'scheerter hat a Leb'n. Bauerncouplet
- 320: Höhle, Alois: Wenn ich einmal der Herrgott wär'. Original-Couplet mit Musik von Gusta Krebs
- 321: Höhle, Alois: Die zwei Scherenschleifer. Duett mit Musik von Gustav Krebs
- 322: Kalb, Anton: Die Lederhos'n. Bauernduett
- 323: Schweiger, S.: Der Kare als Scherenschleifer. Prosavortrag
- 324: Höhle, Alois: Klarinettverse (IX. Serie)
- 325: Höhle, Alois: Mei Köchin. Soldatenlied oder Duett
- 326: Höhle, Alois: III. Begräbnisrede zur Beerdigung des Prinzen Carneval
- 327: Höhle, Alois: Gereimte Witze (VII. Serie)
- 328: Höhle, Alois: Der Streit der Rammel. Couplet oder Duett mit Musik von Josef Horn
- 329: Schweiger, S.: 's Wilderer Blut. Duett mit Musik von Josef Horn
- 330: Schweiger, S.: Der Schorsche als Hochtourist. Prosavortrag

- 331: Schweiger, S.: Die zwoa Rammibauernbuam. Bauernduett mit Musik von Josef Horn
- 332: Schweiger, S.: II. Straf- und Bußpredigt. Krügelrede
- 333: Hönle, Alois: III. Bierrede. Krügelrede
- 334: Schweiger, S.: Jetzt denken'S all auf mi! Bauerncouplet
- 335: Welsch, Andreas: Schmarrnrede des Herrn Bierdimfpl (Bier- o. Krügelrede)
- 336: Hönle, Alois: Soldaten-Trommelverse
- 337: Hönle, Alois: Gereimte Kriegswitze
- 338: Hönle, Alois: Kriegstrommelverse
- 339: Hönle, Alois: Der Mein' war aa dabei. Costümvortrag mit Musik von Georg Huber
- 340: Hönle, Alois: Der bay'rische Löwe. Costümvortrag mit Musik von Georg Huber
- 341: Heymann, R.: Der Kanonier. Soldatenlied
- 342: Sigl-Stettmeier: Der Birnbaum. Duett oder Solo
- 343: Hönle, Alois: Der Schafhüter. Bauerncouplet
- 344: Gebhart, G. und Hönle, Alois: Josef Filser über die Dienstbotenfrage. Original-Soloscene mit Musik von Gustav Krebs
- 345: Gebhart, G. und Hönle, Alois: A Bauer als Modefeind. Original-Bauerncouplet mit Musik von Gustav Krebs
- 346: Schweiger, S.: Der Luggi als Kriegsfreiwilliger. Original-Prosavortrag
- 347: Welsch, Andreas: Verschiedene Tanz-Engagements. Komischer Solovortrag
- 348: Welsch, Andreas und Hönle, Alois: Gibt's denn dös aa? Vierzeiler
- 349: Gebhart, G. und Hönle, Alois: Filser-Betrachtungen. Bauerncouplet mit Musik von Gustav Krebs
- 350: Schweiger, S.: Der Vorstadt-Hausierer. Prosavortrag
- 351: Schweiger, S.: Dorfleben. Bauerncouplet
- 352: Schweiger, S.: Rekruten-Abschied. Bauerncouplet
- 353: Hönle, Alois: Höchstens drei Prozent. Couplet
- 354: Welsch, Andreas: Hat'n gar nimmer kennt. Couplet
- 355: Welsch, Andreas: Telegrafische Depeschen. Couplet mit Musik von J.B. Wiesner
- 356: Maierle, P.: Was tut ma' net alles aus Liab. Duett mit Musik von Georg Huber
- 357: ,s Gaufest. Bauern-Duett mit Musik von Georg Huber
- 358: Schweiger, S.: III. Straf- und Bußpredigt
- 359: Junker, August: I möcht' a Herz hab'n. Couplet
- 360: Gebhart, G.: A saftig's Bröckerl. Couplet mit Musik von Georg Huber
- 361: Schweiger, S.: Schimpfa! Couplet mit Musik von Georg Huber
- 362: Schweiger, S.: Die zwoa Dorfnachtwachtler. Bauernduett
- 363: Hönle, Alois: Bist aa da? Duett mit Musik von Georg Huber
- 364: Schweiger, S.: ,s unechte Busserl. Bauernduett mit Musik von Georg Huber
- 365: Hönle, Alois: Ein republikanischer Bauer. Bauern-Soloscene
- 366: Schweiger, S.: Der Handwerksbursch. Soloscene
- 367: Schweiger, S.: Zwei Bauernhochzeiten.
- 368: Hönle, Alois: Der Republikaner.
- 369: Welsch, Andreas: Weil i so harmlos bin. Prosa-Couplet
- 370: Kalb, A.: Jessas, jessas, wir hab'n g'lacht. Couplet oder Duett
- 371: Kalb, A.: Aber halt liab. Duett
- 372: Kalb, A.: Die Gloiffi. Bauernduett

- 373: Kalb, A.: Humorknödl. II. Serie
- 374: Höhle, Alois: Gereimte Witze. VIII. Serie
- 375: Kalb, A.: Unser Bauernhof. Couplet (ev. Duett)
- 376: Kalb, A.: Der Kickriki-Gock'lwirt. Couplet (ev. Duett)
- 377: Kalb, A.: G'moa Hotwolöh. Bauernduett
- 378: Kalb, A.: Steigt's uns doch am Buck'l auffi! Bauernduett
- 379: Kalb, A.: Den, wo man net gern nennt. Couplet
- 380: Schweiger, S.: Der Huber bei der Kartenschlagerin. Hum. Prosavortrag
- 381: Höhle, Alois: Eine Reisebeschreibung. Hum. Prosavortrag
- 382: Höhle, Alois: Der Nachtwachter. Hum. Prosavortrag
- 383: Höhle, Alois: Himmelherrschaftsapprament. Couplet
- 384: Höhle, Alois: Mitten drunter drinn. Couplet
- 385: Höhle, Alois: Nach der Fahnenweihe. Hum. Prosavortrag
- 386: Höhle, Alois: ,s Bauernleben. Couplet
- 387: Höhle, Alois: Grad mit Fleiß net. Couplet
- 388: Sailer, Alois: Jetzt tua fei' nacha brems'n. Couplet
- 389: Sailer, Alois: Der Alisi als Witwer. Hum. Prosavortrag
- 390: Höhle, Alois: Auf d'Wiesn naus (oder „Aufs Volksfest naus“). Couplet
- 391: Sailer, Alois: Professor Quasselmeiers Vortrag über das Tierreich. Hum. Prosavortrag
- 392: Höhle, Alois: Gereimte Witze. IX. Serie
- 393: Bauderer, Heinrich: Landleut und Stadtleut. Bauernduett
- 394: Höhle, Alois: Die g'scherten Rekruten. Bauernduett
- 395: Bauderer, Heinrich: Die Saufbrüader. Derbes Bauernduett
- 396: Höhle, Alois: Jesses, sind die Männer dumm. Couplet (ev. Duett)
- 397: Höhle, Alois: Hochdeutsch und Münchnerisch. Couplet (ev. Duett)
- 398: Höhle, Alois: Erste Krügelrede.
- 399: Hoft, N.: Des Lindenwirts Lieserl. Humor-Lied im Volkston für 4 Männerstimmen
- 400: Bauderer, Heinrich: Die Saufbrüader. Derbes Quartett für vier Herren
- 401: Höhle, Alois: Der Huber, der Meier und i. Couplet
- 402: Höhle, Alois: Wir zwoa schaug'n nia zum Fenster naus. Bauernduett
- 403: Schweiger, S.: Zwoa Lucke. Duett
- 404: Höhle, Alois: ,s Busserl geb'n. Duett
- 405: Höhle, Alois: Der Schwerverbrecher. Prosavortrag
- 406: Valentin, Karl: I. Narrenrede
- 407: Valentin, Karl: Die Frau Funktionär. Prosavortrag
- 408: Valentin, Karl: Unpolitische Käs'rede. – Der Liebesbrief. Prosa
- 409: Valentin, Karl: Der Feuerwehrtrompeter. Prosavortrag
- 410: Valentin, Karl: Rezept zum russischen Salat.
- 411: Höhle, Alois: Die lustigen Junggesellen. Duett
- 412: o.a.A.: Vivat hoch der Bauernbund! (Bayer. Bauernbundshymne)
- 413: Höhle, Alois: Klarinett- (Trommel-)Verse. X. Serie
- 414: Höhle, Alois: Beim Tag und bei der Nacht. Duett
- 415: Höhle, Alois und Welsch, Andreas: Jetzt geht's. Couplet
- 416: Höhle, Alois: Wenn! Schnellsprechcouplet

- 417: Valentin, Karl: Das Aquarium. Originalvortrag
 418: Valentin, Karl: Im Gärtnertheater in München. Kom. Vortrag
 419: Karlstadt, Liesl: Das Gretchen; Immer wieder Pech. Soubretten-Couplets
 421: Wiesner, J.B. und Höhle, Alois: Aber naa', aber naa', aber naa'! Couplet
 422: Höhle, Alois: Dann war er's g'wöhnt! Couplet
 423: Bauderer, Heinrich: Dös san die Rechten! Duett.
 425: Bauderer, Heinrich: „Der Bubikopf.“ Couplet od. Duett.
 426: Bauderer, Heinrich: ,s letzte Tröpferl. Couplet oder Duett
 427: Höhle, Alois: Hätt' i an andern Vater g'habt! Bauerncouplet
 428: Höhle, Alois: Das gibt's in Trudering. Duett oder Couplet
 429: Valentin, Karl: Versteigerung! Originalvortrag

Texthefte:

- Bayer, Hans: Neueste Lieder, Couplets und G'sangln. München 1896
 Bayer, Hans: Neueste Lieder, Couplets und G'stanzln gesungen von dem MVS HB. München 1896/97
 Kloifi, Seb.: Gut G'scheerte und andere humoristische Prosa-Vorträge etc. etc. Münch'ner Blut Abt. C Nr. 2
 Kouplets und Vorträge gesungen von Alois Schwarz o.a.O. o.a.J
 Lieder-Texte zu den allgemeinen Gesängen der Oberbayerischen Musik- und Gesangsspezialitäten-Truppe „Die urfidelen Münch'ner“ Leitung: Franz Loibl
 Münchner Sänger: Couplets & Vorträge der „Münchner Sänger“. Direktion: Stanzl-Schwarz. München o.a.J.
 o.a.A.: Münchener Volksbücher Nr. 9. Lustige Lieder und Couplets für heitere Kreise. Münchener Verlag-Institut o.a.J. München
 o.a.A.: Vaterlandslieder Gesungen im Restaurant Peterhof München, Marienplatz 26
 Perlen des Humors verfasst und herausgegeben von Edmund Birn Original=Humorist. Nürnberg. Düsseldorf o.a.J.
 Prasch, Heinrich: Bunte Witze. O.a.O. O.a.J. A. Reuter's Buchdruckerei
 Riedensamer, Hans Konrad: 2. Bänchen. 2. Auflage München o.a.J
 Riedensamer, Hans Konrad: 2. Bänchen. München 1909
 Rückert, Georg: Anekdoten, Witze etc. etc. Gesammelt und vorgetragen vom Münchner Komiker GR 27. Ausgabe o.a.O. o.a.J.
 Schwarz, Alois: Anekdoten III. Band. Selbstverlag München o.a.J.
 Sgl, und Stettmayer, : Sgl-Stettmayer's Original-Vorträge München o.a.J.

Spielstücke:

- Rauter, Jakob: Baderwaschl und Hexenschuß. Bauernposse in einem Aufzug. Höflings Volksthümliche Bühne 85. o.a.O. o.a.J.
 Schmid, Herm.: Almenrausch und Edelweiß. Oberbayr. Charaktergemälde mit Gesang und Tanz in 5 Akten. Rubinverlag München o.a.J.

Münchner Blut Abt. B Theaterstücke. Einakter und komische Szenen, humorist. Duoszenen etc. Alle Heinrich Bauderer Verlag München o.a.J.

- 1: Am Kashof. Bauernkomödie für 3 Herren und 3 Damen in einem Akt von Alois Höhle.
 2: Der Steckbrief. Posse mit Gesang für 5 Herren von Heinrich Moser.
 3: Die Schicksalsgenossen. Charakterbild mit Gesand in zwei Abteilungen für fünf Herren von Heinrich Moser.

- 4: Die Einquartierung. Ein Bild aus den bayer. Bergen mit Gesang und Tanz für fünf Herren und drei Damen von A. Hönle.
- 5: Gemeindefest in Flegeldorf. Bauernkomödie mit Gesang für fünf Herren von H. Moser.
- 6: Schweigen ist Gold. Ländliche Komödie mit Gesang von A. Hönle.
- 7: Die streikenden Maurer. Komische Szene für 4 Herren von A. Hönle.
- 8: Der Doppelgänger. Schwank von A. Hönle.
- 9: Fröhliche Weihnachten! Lebensbild aus den Bergen für 3 Herren und 1 Dame nebst 2 Kindern von A. Hönle.
- 10: Der brave Hiasl. Komische Szene mit Gesang für 4 Herren von Heinrich Moser.
- 11: Die Freimaurer. Posse für 3 Herren und 2 Damen von A. Hönle Der neue Hut. Schwank für 3 Herren und 2 Damen von Josef Deuschl.
- 12: Der Schatten im Glück oder Der Haberfeldmeister. Volksstück (Original=Dramatisierung) in 2 Akten für 4 Herren und 2 Damen von Josef Deuschl
- 13: Das Täuberl. Schwank für 4 Herren und 2 Damen von Josef Deuschl.
- 14: Der Oarwecklbauer von Flickdorf oder Die Ehescheidung. Bauernposse von Josef Deuschl.
- 17: Der Mordbrenner. Kom. Duoszene von Schweiger
- 18: Die beiden Kalendermacher. Kom. Duoszene, bearb. Von Papa Geis
- 19: Die Zuchtsau. Kom. Duoszene von R. Braun
- 20: Die Streithansl. Ländliche Gerichtsszene von R. Braun
- 21: Die Autofreunde. Hum. Bauernscene von R. Braun
- 22: Des Wilderers Weihnacht von Jos. Deuschl
- 23: D' Rosl von Kranzeck von R. Braun
- 24: Die zwoa Kramer von C. Helmstät
- 25: Überall Geister von C. Helmstät
- 26: Im Namen Seiner Majestät von Alois Hönle
- 27: Alt- und Jung- Heidelberg. Studentenschwank mit Gesang von Hönle
- 28: Abonnirt. Komische Szene von Chr. L. Seidenbusch.
- 29: Kaspar, Melchior und Balthasar. Komische Szene von Chr. Seidenbusch.
- 30: Zwei Annoncen. Komische Szene, arrangiert von Chr. Seidenbusch.
- 31: Die Vegetarianer. Komische Szene von Ch. L. Seidenbusch. K
- 32: Nach Amerika. Komische Szene von Chr. Seidenbusch.
- 33: Der Brautwerber. Komische Szene für 2 Herren und 1 Dame von Ch. L. Seidenbusch.
- 34: Bürgermeister und Gemeindediener. Komische Bauernduoszene für 2 Herren von R. Braun
- 35: Der „Eiserne Kreuz“-Bartl oder Die Instruktionstunde im Wirtshaus. Komische Bauern=Rekrutenszene in 1 Akt für 5 Herren von S. Schweiger und R. Braun.
- 36: Sein Bauernhof. Ländliche Originalszene von Ch. Seidenbusch. Neu bearbeitet für 4 Herren und 2 Damen von Alois Hönle.
- 37: Die Feldzugslateiner. Komische Veteranen=Scene für 3 Herren von R. Braun
- 38: Die Haberfeldtreiber. Bauernkomödie in 2 Abteilungen mit Gesang und Tanz für 7 Herren und 3 Damen von Alois Hönle.
- 39: Der Herr Fürscht. Satyrische Bauernkomödie mit Gesang und Tanz in einem Akt für 8 Herren und 3 Damen von Alois Hönle. Musik von Gust. Krebs.
- 40: Der Selbstmörder. Ländliche Komödie mit Gesang in 1 Akt für 4 Herren und 2 Damen von Alois Hönle. Musik von Gustav Krebs.
- 41: Eine Wahlbesprechung in Dummersdorf. Komische Szene für 4 Herren von Chr. Seidenbusch
- 42: Die Namenstag-Gratulation. Komische Szene für 3 Herren von Chr. Seidenbusch.
- 43: Der Zeppelin kommt. Humoristische, ländliche Szene für 5 Herren und 1 Dame von Alois Hönle.

44. Die Huberischen. Originalposse mit Gesang für 5 Herren und 4 Damen in 2 Episoden von Alois Höhle.
45. Der Weltuntergang. Ländlich-komische Szene für 4 Herren, 2 Damen von Alois Höhle.
46. Der närrische Nagelschmied. Bauernposse für 3 Herren und 2 Damen von Jakob Kirchner-Lang.
47. Eine unangenehme Nachricht. Komische Szene für 4 Herren von Chr. Seidenbusch.
48. Die hohle Gasse. Komische Szene mit Gesang für 4 Herren von Chr. Seidenbusch, bearbeitet von A. Höhle.
49. Nach Mitternacht. Komische Duoszene für 1 Herrn und 1 Dame oder für 2 Herren von Chr. Seidenbusch.
50. Die Gaulmusterung. Komische Szene für 3 Herren von Gg. Stöger.
51. Die Hochzeitsrede. Komische Duoszene für 2 Herren von Gg. Stöger
52. Auf zur Kontrollversammlung! Komische Duoszene für 2 Herren.
53. Im Wartesaale III. Klasse. Komische Duoszene für 2 Herren von Chr. Seidenbusch.
54. Der G'scheerte in der Stadt. Komische Szene für 3 Herren von Gg. Stöger.
55. Der Friedensschluß. Komische Bauern=Duo=Scene für 2 Herren von Gg. Stöger.
56. Hausherr san S' g'scheid. Kom. Szene von A. Welsch
57. Eingebildete Kranke. Kom. Duoszene mit (wenig) Gesang von A. Welsch
58. Die Rekruten von Krähwinkel. Komische Rekrutenszene mit (wenig) Gesang von A. Welsch
59. Eine Ehescheidungsklage. Kom. Szene von A. Welsch
60. Der Müller und sein Kind. Kom. Szene von A. Welsch
61. Die Hochzeitsreise mit Hindernissen. Kom. Szene von A. Welsch
62. Unsichtbar oder der blaue Esel. Kom. Szene von A. Welsch
63. Zwanzig Mark Alimenter. Kom. Szene von A. Welsch
64. Fiaker und Berliner. Kom. Duoszene mit (wenig) Gesang von A. Welsch
65. ‚s Lisei vom Hintersee. Ländlich-kom. Szene von A. Welsch
66. Die Kranzlscheiber. Ländlich-kom. Szene von A. Welsch
67. In der Privatschule. Kom. Duoszene mit Gesang von A. Welsch
68. Die Amerika-Auswanderer. Ländlich-kom. Szene von A. Welsch
69. Die neue Kellnerin. Ländlich-kom. Szene von A. Welsch
71. Ein missglücktes Kammerfensterln. Bauernduoszene mit Gesang von A. Welsch
72. Beim Wunderdoktor oder ‚s kranke Dirndl. Bauernposse in 1 Akt von A. Welsch
73. Das Christkindl. Ländl. Lebensbild von A. Welsch
74. Alte Bekannte. Kom. Duoszene mit (wenig) Gesang von A. Welsch
75. Im Ernte-Urlaub. Kom. Gebirgsszene von A. Welsch
77. Peter und Pauli. Ländlich-kom. Szene von A. Welsch
78. Geschwister. Ländl. Lebensbild von A. Welsch
80. Die lebendigen Haubenstöck'. Posse in 1 Akt von A. Welsch
81. Der Schuldschein. Ländliche Scene aus dem bayerischen Oberland von A. Welsch.
82. Der Lehrmeister der Liebe. Bauernposse von A. Welsch.
83. Der Universal=Erbe. Bauernposse in 1 Akt von A. Welsch. Musik von Gustav Krebs.
84. Der Geizige. Bursche in 1 Akt von A. Welsch. Musik von Gustav Krebs.
85. Das Kostkind. Bauern-Komödie von A. Welsch.
86. Anonyme Briefe. Posse von A. Welsch.
87. Die zwei Maxl. Posse in einem Akt von A. Welsch.
88. Das Muttermal: Komödie in 1 Akt. O.a.A.

89. Die Verlobung unter'm Christbaum. Eine heitere Weihnachtskomödie. O.a.A.
90. Der Rehbock. Lebensbild aus dem bayer. Oberland von A. Welsch.
91. Der Taufgöd. Bauernposse von A. Welsch.
92. Auf der Gant. Oberbayerisches Volksstück in 1 Akt.
93. Giftige Schwammerl. Bauernkomödie von A. Welsch
94. Dö Alti. Bauernkomödie von A. Welsch
95. Gleich nach Neune. Duett mit Prosa von A. Welsch
96. A groß's Unglück. Bauernkomödie von A. Welsch.
97. Vorgeladen. Komische Bauerngerichtsszene für 3 Herren von CH. Seidenbusch.
98. Eine Gemeindesitzung oder der Verschönerungsverein. Ländlich=komische Szene für 4 Herren von Ch. Seidenbusch. „
99. Weihnachtsfriede – Weihnachtsfreude. Original-Weihnachtskomödie für 3 Herren, 2 Damen von A. Hönle.
100. Die Talerprinzessin. Original-Bauernposse in einem Akt mit Gesang für 5 Herren und 3 Damen von Alois Hönle. Musik von Gustav Krebs.
- 101: Hönle, A.: Rekrut Stoffel und sein Unteroffizier. Militärisch-komische Duoszene für 2 Herren(1912)
- 102: Seidenbusch, Chr.: Sie schläft oder Der Eingegangene. Komische Duo-Szene für 1 Herrn und 1 Dame (1912)
- 103: Seidenbusch: Das Vorverhör. Ländlich-komische Szene für 3 Herren
- 104: Seidenbusch: Ein Kleeblatt. Komische Handwerksburschen-Szene für 3 Herren
- 105: SB: In einer Viertelstunde. Komische Szene für 5 Herren
- 106: Hönle: Im Männerquartier. Komisch-militärische Szene für 5 Herren (1912)
- 107: Hönle: Der Maibaum. Original-Bauernposse in 1 Akt für 5 Herren und 4 Damen mit Gesang. Musik von Gustav Krebs (1912)
- 108: Hönle: Die drei Eisheiligen oder „Die große Lug“. Original-Bauernkomödie mit Gesang für 5 Herrn und 4 Damen. Musik von Gustav Krebs. (1912)
- 109: Welsch: Der erste April. Komische Szene für 4 Herren. (1912)
- 110: J. Kircher-Lang: Hansl und Gretl. Oberbayerische Original-Bauernkomödie für 3 Herren und 2 Damen (1912)
- 111: Gg. Stöger: Des Bürgermeisters Stellvertreter. Komische Duo-Szene für 2 Herren. (1912)
- 112: Stöger: Die z'widerne Almtrud. Komödie aus dem Almenleben für 4 Herren und 1 Dame. (1912)
- 113: Hönle: Die schlauesten von der Compagnie. Komisch-militärische Szene für 4 Herren (1912)
- 114: Hönle: Reserve hat Ruh! Eine lustige Soldatenkomödie für 6 Herren. (1912)
- 115: R. Mann: Die Frauenrechtlerinnen oder Wehe den Männern. Eine lustige Szene aus der Gegenwart für 2 Herren und 3 Damen (1912)
- 134: Der tote Muckl. Bauernduoszene von Hönle
- 135: Der Reisebegleiter. Duoszene von Seidenbusch
- 136: Hans und Johann. Bauernduoszene von Seidenbusch
- 137: Der Onkel im Narrenhaus. Komische Szene für 5 Herren von R. Mann
- 138: Die zwoa Dickschädl. Bauernkmödie mit Gesang in 1 Akt von A. Hönle
- 139: ‚s Juckpulver. Schwank in 1 Akt von A. Hönle
- 140: Ritter Ulfo oder „Die verunglückte Theaterprobe“. Kom. Szene von Hönle und Geis
- 141: Wer hat den Hausschlüssel oder „Eine nächtliche Konversation“. Kom. Szene von Chr. Seidenbusch
- 142: Die zwei Paragraphenschuaster. Bauernduoszene o.a.A.
- 143: Hans und Hiasl beim Photographen. Komische Szene von Chr. Seidenbusch
- 144: Der gute Zeuge. Komische Szene von Chr. Seidenbusch

- 145: Der falsche Chineser. Komische Szene von R. Mann
- 146: Die verunglückte Tarokpartie. Komische Szene von Chr. Seidenbusch
- 147: Prinz Kachmir. Kom. Szene von Chr. Seidenbusch
- 148: Familie Brummler. Schwank in 1 Akt von A. Hönle
- 149: Blaues Blut oder „All's wird versetzt“. Lustspiel in 1 Akt von A. Hönle
- 150: Der Postillonhiasl. Original-Bauernposse in 1 Akt mit Gesang von A. Hönle
- 151: Im Heiratsbüro. Schwank in 1 Akt von A. Hönle
- 152: Franzosenhaß und deutsche Rache. Dramatische Szene aus dem Kriege für 5 Herren o.a.A.
- 153: Die boarischen Löwen. Bauernkomödie (aus der Zeit des Weltkrieges) in 2 Akten mit Gesang für 8 Herren und 4 Damen. Oberbayr. Dialekt. O.a.A.
- 154: Der verhexte Hof. Bauernkomödie in 1 Akt o.a.A.
- 155: Die Simulanten. Komische Soldatenszene von A. Hönle
- 156: Die Landstürmler. Komödie mit Gesang in 2 Akten aus der Zeit des Weltkrieges von A. Hönle
- 157: Der Urlauber und sein Schatz. Ländlich-komische Duoszene von A. Hönle
- 161: Der Girgl auf der Brautschau. Ländlich-komische Duoszene von A. Hönle und A. Welsch
- 163: Hönle: Polizeidiener und Handwerksbursch. O.a.A.
- 164: Hönle/Welsch: A Stund' auf der Alm. Ländlich Komische Szene für 4 Herren und 2 Damen.
- 165: Welsch: Der Wildschütz als Berggeist. Ländliche Szene für 4 Herren und 3 Damen
- 166: Seidenbusch, neu bearb. Hönle: Der lebendige Strohsack oder „Festivitäts-Fatalitäten“. Komische Scene für vier Herren
- 167: „s Dreibuaberlhaus“ Bauernkomödie in einem Akt mit Gesang und Tanz für fünf Herren und vier Damen von Alois Hönle. Musik von Gustav Krebs
- 168: Hönle: Die Schwindel-Hochzeit oder Der Hochzeitersatz. Bauernkomödie in einem Akt für drei Herren und drei Damen
- 169: Hönle: Der Kirchweihntanz: Bauernkomödie in einem Akt für vier Herren und drei Damen
- 170: Hönle: „Ausg'rutscht!“ oder Dumm, dümmer, am dümmsten. Lustige Bauernkomödie in einem Akt für zwei Herren und zwei Damen
- 171: Seidenbusch, neu bearb. Hönle: Eine ländliche Gesangsprobe. Komische Bauernszene mit Gesang für vier Herren
- 172: Schöllhorn, Otto: Er soll dein Herr sein! Lustige Bauernkomödie in einem Akt für vier Herren und zwei Damen
- 173: Hönle: Wer Andern eine Grube gräbt... Posse mit Gesang in 2 Akten für 3 Herren und 3 Damen. Musik von Georg Krebs
- 174: Hönle: Ein tauber Schwiegersohn für 3 Herren und 2 Damen. Als Bauernkomödie neu bearbeitet
- 175: Hönle: Die eifersüchtige Gretel. Ländlich-humoristische Duoszene für 1 Herrn und 1 Dame
- 176: Gail, Georg: Das Hochzeitsg'schenk. Bauernkomödie mit Gesang und Tanz in 1 Akt für 2 Herren und 2 Damen, 4 männlichen und 2 weiblichen Nebenrollen
- 177: Kalb, Alb.: Verbotene Wege. Weihnachtsstück aus den Bergen in 1 Akt für zwei Herren und zwei Damen
- 178: Hönle: Das verschacherte Deandl. Ländl. Singspiel in 1 Akt für 5 Herren und 3 Damen. Musik von Gustav Krebs.
- 179: Welsch: Zwei von der Cavallerie. Komische Scene
- 180: Hönle: Das Vagabundenverhör. Komische Duoszene für zwei Herren
- 181: Hönle: Die zwei Pantoffelritter. Komische Duoszene für zwei Herren.
- 182: Hönle/Bauderer: Putz- und Flickstunde in der Kaserne. Komisch-militärische Szene für fünf Herren
- 183: Hönle: Die Haselnussstauden. Komische Szene für zwei Herren
- 184: Hönle/Bauderer: Der Großvaterstuhl: Bauernkomödie in 1 Akt für 2 Herren und 2 Damen
- 185: Hönle: Der Bader als Hypnotiseur. Komische Bauern-Duoszene für zwei Herren

- 186: Höhle: Scherben bedeuten Glück. Komödie in 1 Akt für 2 Herren und 2 Damen
- 187: Höhle/Bauderer: Manöverfreuden. Komisch-militärische Szene für vier Herren
- 188: P. Meyerle: ‚s Schlaucherl. Ländlich-komische Szene in einem Akt für drei Herren und zwei Damen
- 189: Welsch: Der Dotschenbauer und sein Bua. Komische Szene mit Gesang für 4 Herren und 1 Dame
- 190: Höhle: Die von der dretern Isar. Vorstadt-Operette in 2 Akten für 6 Herren und 4 Damen. Musik von Gustav Krebs
- 191: Höhle: Weihnachtsträume oder Scherz und Ernst im Felde. Militärisches Weihnachtsstück in einem Akt für 5 Herren.
- 194: Welsch: Die eifersüchtige Stasi. Ländliche Komödie mit Gesang in einem Akt für 2 Herren und 2 Damen
- 195: Höhle: „Landluft“. Operette in einem Akt für 7 Herren u. 4 Damen. Musik von Gustav Krebs.

Liederbücher:

Kernbairisch. 200 urfidele Original-Schnadahüpferln mit Klavier-, Zither- und Klampfenbegleitung. 3. Tsd. Eigentum und Verlag Ernst Schödt München. 1-125 von Ernst Schödt, 126-175 von Hans Mühlbeck, 176-200 von Ernst Hainau

Langer, Jochen (Hrsg.): Leutl müaßts lusti sein. Lieder aus Ober- und Niederbayern. München 1989 (Max Hieber)

Schricker, Michael (Hrsg.): Der Klampf'n Toni. Eine Sammlung humoristischer echt bayrischer Lieder, urwüchsiger G#sang'ln und 92 Schnadahüpfn für Gesang mit leicht spielbarer Gitarrebegleitung. München 36.-40. Tsd. Copyright 1915

Schricker, Michael (und Alois Höhle): Der Gitarr'Franzl. Eine Sammlung humoristischer echt bayerischer Lieder und Couplets für Gesang mit gefälliger, leicht spielbarer Gitarrebegleitung. Max Hieber München Copyright 1920

Seibert, Ulrich: Münchner Lieder. Eine Sammlung der beliebtesten Volkssänger- und Stimmungslieder für Klavier oder Akkordeon mit Zither- und Gitarrebezeichnung. Musikverlag Max Hieber München 1972

Welcker, Max: Knödl-Lied, humor. Terzett (3. Stimme sd.lib.) Text von Jos. Steck, Musik von Max Welcker. Anton Böhm & Sohn Augsburg Wien

Well, Christoph und Wilhelm Neufeld: Klampf'n Toni. Eine Sammlung bairischer Lieder und Gstanzl, Moritaten, Couplets, Wirtshaus- und Wildschützenlieder. München 1996

Zeitungen:

Bayerischer Kurier und Münchner Fremdenblatt. 60. Jg 1916

Die große Glocke von München. Wochenschrift für Ernst und Satire. 4. Jg. 1912 – 6. Jg. 1914

Die Kritik. Organ für zeitgemäße, populäre Kritik auf allen Gebieten. (Nunmehrige Mittwochnummer der Münchner Ratsch-Kathl) 1894

Münchener Fremden-Blatt. Organ für Kunst und Gewerbe, sowie alles Sehenswerthen während der deutschen Industrie-Ausstellung.

Münchener Ratsch-Kathl XVIII (1906) [MRK]

Münchener Tages-Anzeiger und Fremden-Blatt Nr. 202 vom 5.9.1879, 16. Jg.

Münchener Tages-Anzeiger und Fremden-Blatt. Nr. 1 und 2, 1. und 2.1.1866, 15. Jg. 1866

Münchener Zeitung 1879/80

Münchner Herold. Hauptstädtische Abendzeitung und Neuer Lokal-Anzeiger. 1890,1 (28.Sept.)-76 (31.Dez.)

Münchner Lokal-Anzeiger u. Ratsch-Kathl XIX (1907) [MRK]

Münchner Neueste Nachrichten 1848-1930 [MNN]

Münchner Tagblatt. Allgemeine Bayerische Landeszeitung, 1876/77

Stadtarchiv München (StAM):

Nachlässe:

NL Michl Lang
NL Pepi Ganzer
NL Valentiniana
NL Westermaier
NL Weiß Ferdl

Polizeiliche Meldebögen:

PMB Jakob Geis (nur Steuerliste noch vorhanden)
PMB Maxstadt, Karl
PMB Seidenbusch, Christian

Verbände bis 1945 510/1 Lokal-Verband der „Münchner Volkssänger“
Vereine 521/5 Freundeskreis der Münchner Volkssänger & Volksschau-spieler
Volkssänger 563/1
Volkssänger 563/10 Karl Valentin 2
Volkssänger 563/2 Lieder
Volkssänger 563/3 Dachauer Bauernkapelle
Volkssänger 563/4 Michl Ehbauer
Volkssänger 563/5 Oskar Huber
Volkssänger 563/6 Karl Lindermeier
Volkssänger 563/7 Manuskripte
Volkssänger 563/8 Münchner Blut
Volkssänger 563/9 Karl Valentin 1
Volkssänger Valentin, Karl/3 561/1

Zeitungsausschnittsammlungen:

ZA Personen 10/44 Antony (Ayrenschmalz), Ludwig
ZA Personen 132/41 Flemisch, Karl Komiker
ZA Personen 149/20 Geis, Jakob (Papa Geis) Volkssänger
ZA Personen 153/18 Gewalt, Jose Volkssänger
ZA Personen 177/12 Haibl, Franz Volkssänger
ZA Personen 188/4 Hauser, Hans Humorist
ZA Personen 201/37 Hermann (Männer) Max Volkssänger
ZA Personen 201/61 Herrmann Toni (Thomas) Volkssänger
ZA Personen 223/6 Hönle Alois Volkssänger
ZA Personen 230/41 Holzapfel, Sebastian Franz
ZA Personen 233/21 Huber Oskar Volkssänger
ZA Personen 238/20 Jacoby, Bachus (Müller, Adolf Jakob)
ZA Personen 241/51 Junker, August
ZA Personen 247/55 Katzameyer, Konrad
ZA Personen 258/16 Kirchner-Lang Jakob Volkssänger

ZA Personen 258/35 Kister, Adam Konrad
ZA Personen 258/36 Kister, Paul Humorist
ZA Personen 270/42 Kopfmüller, Johann Volkssänger
ZA Personen 270/48 Kopp Karl, Komiker
ZA Personen 284/29 Lang, Robert Singspiel-Direktor
ZA Personen 298/24 Lindermeier Karl
ZA Personen 328 Mauermeier, Seppl Humorist
ZA Personen 332 Manetstötter Ludwig
ZA Personen 332 Maxstadt, Karl Komiker
ZA Personen 347 Müller, Adam Humorist
ZA Personen 363 Obstmeier, Theo Volkss
ZA Personen 413 Reisberger-Riederer, Otto
ZA Personen 415 Otto Reutter Humorist ZA Personen 6/20 Albrecht, Hans Volkssänger
ZA Personen 42/4 Blädel, Hans Volkssänger
ZA Personen 421 Rock, Hans
ZA Personen 436 Sagerer Anna Volkssängerin
ZA Personen 436 Sailer Alois, Volkssänger
ZA Personen 436 Sailer Maria, Volkssängerin
ZA Personen 45/36 Böckl, Adolf. Volkssänger
ZA Personen 458 Schmid, Rudolf Humorist
ZA Personen 47/39 Bonno-Heigl, Hans Humorist
ZA Personen 476 Schwarz, Georg Volkssänger
ZA Personen 483 Seidenbusch, Christian Komiker
ZA Personen 489 Sigl, Alfred Humorist
ZA Personen 54/9 Bregant Jean (Prinz Colibri)
ZA Personen 582 Welsch Andreas Singspiel-Direktor
ZA Personen 6/23 Albrecht Josef (Seppl) Volkssänger
ZA Personen 82/4 Denk Hans Volkssänger
ZA Personen Krug, Georg
ZA Personen Neumayer, Max
ZA Personen Rückert Georg Volkssänger

Zeitgeschichtliche Sammlung:

ZS Kabarette – Kleinkunsthöfen A-Z 188/1

Gewerbeamt 746 Artisten und Volkssänger 1922

Staatsarchiv München (SM):

Pol. Dir. 2941 Verband zur Wahrung der Interessen der Münchner Volkssänger

Pol. Dir. 3804 Kleines Theater

Pol. Dir. 3805 Kleines Theater

Pol. Dir. 3808 Monachia

Pol. Dir. 3809/1-3 Münchner Künstler-Cabaret

Pol. Dir. 3810 Kil's Colosseum

Pol. Dir. 3812 Neue Welt

Pol. Dir. 3819 Intimes Theater

Pol. Dir. 5662 Schutzverband der Variete-, Kleinbühnen- u. Singspielgesellschaften der Landeshauptstadt München

Pol.Dir. 3813 Münchner Hof – Apollo-Theater

Pol.Dir. 4571 Feuerschutz

Pol.Dir. 4572 Feuerschutz

Staatsanwaltschaft I, 2038 Verfahren gegen Haußmann, Karl Wilhelm

Staatsanwaltschaft München I Nr. 2075 Strafverfahren gegen Kister Johann Paul, Humorist

Institut für Volkskunde der Kommission für Bayerische Landesgeschichte bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (IfV):

IfV N 127 Nachlaß Jakob Geis

IfV N 95 Nachlaß Jakob Pfrenger

Material- und Zeitungsausschnittsammlung zu Papa Geis

Mayer, Wolfgang A.: Materialsammlung zum Vortrag Das Münchner Vorstadt-Couplet. Monacensia, 22. Januar 2003

Ordner WAM Coupletkopien, Städt. Mus. Bib 770/55-832/55

Ordner WAM Couplets (klein), Liedertextbücher der Volkssänger, Liedblätter

Ordner WAM: Bock-Lieder, populäre Lieder, Kapellenlieder, Bücher, Prospekte u.a. Materialien

Ordner WAM: Couplet & Szenen Neustadt a. Kulm (Opf.) Besitzer Männerchor

Ordner WAM: Wiener Couplets (Großformat)

Landesarchiv Berlin (LHAB):

Acta d. kgl. Polizei-Präsidii zu Berlin, betreffend die im deutschen Volks" Theater" zur Aufführung kommenden Theaterstücke, A Pr.Br. Rep 030-05 Nr. 012

Acta d. kgl. Polizei-Präsidii zu Berlin, betreffend Feuersicherheit in den Theatern 1846-1882, Tit. 74 / Th. 241

Sonstiges:

Schellackplattensammlung Grünwald, Volksmusikarchiv des Bezirks Oberbayern Bruckmühl

Private Schellackplattensammlung von Josef Kaiser, München

Schellackplattensammlung des Deutschen Musik Archiv Berlin

Volkssänger-Sammlungen der Monacensia

11.2 Literaturverzeichnis

Backer, Herbert: Otto Reutter. Geboren in Gardelegen. Hannover 1995. (Schriftenreihe des Stadtmuseums Gardelegen 2)

Balk, Claudia und Brygida Ochaim: Varieté-Tänzerinnen um 1900. Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne. Frankfurt a.M. u.a. 1998

Balme, Christopher: Die Bühne des 19. Jahrhunderts: Zur Entstehung eines Massenmediums, S. 11-27

Bauer, Josef (Hrsg.): Das musikalische Urheberrecht. Nebst der internationalen Berner Litterarkonvention vom 9. September 1886 und den zwischen Deutschland und den ausländischen Staaten zum Schutz von Litteratur und

- Kunst geschlossenen Verträgen unter Anziehung der sämtlichen einschlägigen Entscheidungen des Reichsgerichts und des Reichshandelsgerichts. Für den praktischen Gebrauch. Leipzig 1890
- Bauer, Reinhard, Günther Gerstenberg und Wolfgang Peschel: Im Dunst aus Bier, Rauch und Volk. Arbeit und Leben in München von 1840 bis 1945. Ein Lesebuch. München u.a. 1989
- Bauer, Richard (Hg.): Zu Gast im alten München. Erinnerungen an Hotels, Wirtschaften und Cafés. München 1996. (Stadt im Bild. Dokumentationen zur neueren Stadtgeschichte) S.118
- Baumeister, Martin: Kriegstheater. Großstadt, Front und Massenkultur 1914-1918. Essen 2005 (Schriften der Bibliothek für Zeitgeschichte NF 18)
- Bauschinger, Sigrid (Hrsg.): Die freche Muse / The impudent Muse. Literarisches und politisches Kabarett von 1901 bis 1999. Tübingen u.a. 2000 (Zwanzigstes Amherster Kolloquium der Deutschen Literatur)
- Bayerdörfer, Hans-Peter: Nichts als Possen? Lachtheater in Zeiten der Turbulenz. Vom Wiener Kongreß bis zum Nachmärz
- Bayerische Staatsbibliothek (Hg.): Volksmusik in Bayern. Ausgewählte Quellen und Dokumente aus sechs Jahrhunderten. Ausstellung München 08.05.-31.07.1985. München 1985 (Bayerische Staatsbibliothek Ausstellungskataloge 32)
- Bayerische Staatsbibliothek (Hrsg.): Jugendstil-Musik? Münchner Musikleben 1890-1918. Ausstellung 19. Mai – 31. Juli 1987. München 1987 (BSB Ausstellungskataloge 40)
- Becker, Friederike: Frank Wedekind Lautenlieder. München 1989
- Bemmann, Helga: Ick wundre mir über jarnischt mehr. Eine Otto-Reutter-Biographie. Berlin 1980
- Bemmann, Helga: Otto Reutter. Frankfurt a.M. u.a.1996
- Berg, Rainer: Variété. Gutgelaunt durchs Wirtschaftswunder. Hannover 1988
- Berger, Arndt: Die wandernde Melodie im Urheberrecht. Diss. Köln 2000
- Bern, Maximilian: Die zehnte Muse. Dichtungen vom Brett'l und fürs Brett'l. Aus vergangenen Jahrhunderten und aus unsern Tagen gesammelt. Neue verbesserte Ausgabe 109. Tsd. Berlin 1914.
- Blessing, Werner K.: Fest und Vergnügen der „kleinen Leute“. Wandlungen vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. In: Dülmen, Richard van und Norbert Schindler (Hg.): Volkskultur. Zur Wiederentdeckung des vergessenen Alltags (16.-20. Jahrhundert). Frankfurt am Main 1984. S.352-379
- Brandlmaier, Michael und Volker D. Laturell: Die Geschichte der Zither in München nach 1918. In: Laturell, Volker D.: „Die Zither is a Zauberin“. Zwei Jahrhunderte Zither in München. München 1995 (Volksmusik in München 18). S. 36-68
- Brandstetter, Gabriele und Brygida Maria Ochaim: Loie Fuller: Tanz, Licht-Spiel, Art Nouveau. Freiburg i.Br. 1989
- Bratton, J.S.: Music Hall. Performance and Style. Milton Keynes u.a.1986 (Popular Music in Britain)
- Brün, Paul: Das Urheberrecht am musikalischen Motiv nach dem deutschen Reichsgesetze, betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst vom 19. Juni 1901. Berlin 1913
- Buchner, Eberhard: Variété und Tingeltangel in Berlin. Berlin u.a. [1907]⁵ (Großstadt-Dokumente 22)
- Busse, Anja: Saltos, Stars und Sekt auf Marken. Krystallpalast Variété Geschichten. Leipzig 1998
- Carlson, Marvin: The German Stage in the Nineteenth Century. Metuchen, N.J. 1972
- Casanova, Christian: Nacht-Leben. Orte, Akteure und obrigkeitliche Disziplinierung in Zürich, 1523-1833. Zürich 2007
- Colman, Fred A. und Walter Trier: Artisten. Dresden 1928
- Der Volkssänger. Organ der Münchner Volkssänger und verwandten Berufsgenossen. 1.-3. Jg. 1909-1911
- Deutscher Reichstag: Stenographische Berichte über die Verhandlungen des Reichstags. V. Legislaturperiode. II. Session 1882/83. Dritter Band. Reprint Bad Feilnbach 1986
- Dieth, Mathias: Musikwerk und Musikplagiat im deutschen Urheberrecht. Baden-Baden 2000 (Schriftenreihe des UFITA 181)
- Dimpfl, Monika: Karl Valentin. Biografie. München 2007
- Dittrich, Robert (Hrsg.): Woher kommt das Urheberrecht und wohin geht es? Wurzeln, geschichtlicher Ursprung, geistesgeschichtlicher Hintergrund und die Zukunft des Urheberrechts. Wien 1988. (Österreichische Schriftenreihe zum gewerblichen Rechtsschutz, Urheber- und Medienrecht 7)
- Dreesbach, Anne und Helmut Zedelmaier: „Gleich hinterm Hofbräuhaus waschechte Amazonen“. Exotik in München um 1900. München / Hamburg 2003

- Dreher, Conrad (Konrad): Münchner Or'ginale. Stuttgart u.a. o.a.J., S. 48-49
- Dreher, Konrad: Abreißkalender meines Lebens. München ²1930. S. 20-21
- Dupuis-Sabron, Geneviève: Café-concert et music-hall de Paris à Bordeaux. Paris u.a. 2004
- Epstein, Max: Das Theater als Geschäft. Reprint Berlin 1996 der Originalausgabe von 1911 (Berliner Texte NF 13)
- Falter, Josef: Chronik des Polizeipräsidiums München. München 1986²
- Finson, Jon W.: The Voices That Are Gone. Themes in Nineteenth-Century American Popular Song. New York u.a. 1994
- Förg, Alfred: Heut geh'n ma zu de Komiker. Vom Papa Geis bis Karl Valentin Lieder, Szenen und Couplets Münchner und Wiener Volkssänger. Rosenheim 1976
- Frey, Hermann: Immer an der Wand lang. Allerlei um Hermann Frey. Berlin 1943
- Frizzoni, Brigitte und Ingrid Tomkowiak (Hrsg.): Unterhaltung. Konzepte – Formen – Wirkungen. Zürich 2006
- GEMA (Hrsg.): Magnetongeräte und Urheberrecht. Eine Sammlung von Rechtsgutachten. München u.a. 1952
- Gieseke, Ludwig: Die geschichtliche Entwicklung des deutschen Urheberrechts. Göttingen 1957 (Göttinger Rechtswissenschaftliche Studien 22)
- Goessel, Susanne von: Das Kolosseum in München. Ein volkscundlicher Beitrag über Betriebsgeschichte und Unterhaltungsangebot eines Variététheaters von 1873 bis 1944. Unpublizierte Magisterarbeit München 1985, im Bestand der Bibliothek des Instituts für Volkskunde/Europäische Ethnologie der LMU München.
- Goessel, Susanne von: Münchner Volkssänger – Unterhaltung für alle. In: Till, Wolfgang (Hg.). Karl Valentin – Volkssänger? Dadaist? Ausstellung zum 100. Geburtstag Karl Valentins. München 1982. S. 26-49
- Greul, Heinz: Bretter, die die Zeit bedeuten. Die Kulturgeschichte des Kabarets. Köln 1971²
- Greul, Heinz: Chansons der zwanziger Jahre. Zürich 1962 (Europäisches Cabaret)
- Gröner, Margarete (Hrsg.): Hannes König – Der Sohn Karl Valentins? München 1994
- Grun, Bernard: Aller Spaß dieser Welt. München u.a. 1965
- Haas, Walter und Ulrich Klever: Die Stimme seines Herrn. Eine Geschichte der Schallplatte. Frankfurt a.M. 1959
- Ham, Jennifer: Galgenlieder und Tantenmörder: Criminal Acts as Entertainment in Early Munich Cabaret 39-58
- Hansch, Susanne: Variété-Tänzerinnen, Salon-Humoristen und Excentric-Radfahrer. Das Regensburger Variété-Theater Velodrom. Regensburg 2000 (Studien zur Regensburger Stadtkultur 1)
- Hausenstein, Wilhelm: Die Masken des Komikers Karl Valentin. München 1948
- Hefti, Ernst: Die Parodie im Urheberrecht. Berlin 1977 (Schriftenreihe der UFITA Heft 54)
- Hein, Jürgen und Dagmar Zumbusch-Beisteiner: Probleme der Edition „musikalischer Texte“ im Wiener Dialekt, dargestellt am Beispiel Johann Nestroys. In: Dürr, Walter u.a. (Hrsg.): Der Text im musikalischen Werk. Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht. (Beihefte zur Zeitschrift für Deutsche Philologie 8), S.212-232
- Heindl, Robert: Geschichte, Zweckmäßigkeit und rechtliche Grundlage der Theaterzensur. München 1907
- Heißerer, Dirk: Wo die Geister wandern. Eine Topographie der Schwabinger Bohème um 1900. München 2001³
- Hois, Eva-Maria und Ernst Weber: „... doch die Zeiten sind dahin!“ Alt-Wien im Wienerlied. In: Kos, Wolfgang und Christian Rapp: Alt-Wien. Die Stadt die niemals war. 316. Sonderausstellung des Wien Museums. Wien 2004, S. 134-141
- Horn, Effi: Ahnengalerie der Volkssänger. In: Flügel, Rolf (Hg.): Lebendiges München 1158-1958. München 1958. S. 371-384.
- Höyng, Peter: Die Geburt der Theaterzensur aus dem Geiste bürgerlicher Moral. Unwillkommene Thesen zur Theaterzensur im 18. Jahrhundert. In: Haefs, Wilhelm und York-Gothart Mix (Hrsg.): Zensur im Jahrhundert der Aufklärung: Geschichte, Theorie, Praxis. Göttingen 2003 (Das achtzehnte Jahrhundert – Supplementa 12)
- Inselkammer, Peter: 75 Jahre Platzl München. München 1959
- Itoda, Soichiro: Berlin & Tokyo – Theater und Hauptstadt. München 2008
- Jelavich, Peter: Berlin Alexanderplatz. Radio, Film and the Death of Weimar Culture. Berkeley u.a. 2007 (Weimar and now: German Cultural Criticism 37)
- Jelavich, Peter: Berlin Cabaret. Cambridge, Massachusetts u.a. 1993

- Jelavich, Peter: German Culture in the Great War. In: Roshwald, Aviel und Richard Stites: European culture in the Great War. The arts, entertainment, and propagande, 1914-1918. (Studies in the Social and Cultural History of Modern Warfare), 32-57
- Jelavich, Peter: Theater in Munich 1890-1914: A Study in the Social Origins of Modernist Culture. Ann Arbor 1982
- Jenny, Hans A.: Die verrückteste Nostalgie. Basel 1995
- Jugend (1935) 22, Sondernummer über die Münchner Volkssänger
- Kaizl, Josef: Der Kampf um Gewerbereform und Gewerbefreiheit in Bayern von 1799-1868. Nebst einem einleitenden Überblick über die Entwicklung des Zunftwesens und der Gewerbefreiheit in Deutschland. Leipzig 1879. (Staats- und sozialwissenschaftliche Forschungen II/1)
- Karrer, Wolfgang: Parodie, Travestie, Pastiche. München 1977 (Information und Synthese 6)
- Kaschuba, Wolfgang: Volkskultur zwischen feudaler und bürgerlicher Gesellschaft. Zur Geschichte eines Begriffs und seiner gesellschaftlichen Wirklichkeit. Frankfurt u.a. 1988
- Keldany-Mohr, Irmgard: „U-Musik“ als sozio-kulturelles Phänomen des 19. Jahrhunderts. Regensburg 1977
- Kimminich, Eva: Erstickte Lieder. Zensierte Chansons aus Pariser Café-concerts des 19. Jahrhunderts. Versuch einer kollektiven Reformulierung gesellschaftlicher Wirklichkeiten. Tübingen 1998 (Romanica et Comparatistica. Sprach- und literaturwissenschaftliche Studien 31)
- Kink, Barbara: 1868. Die Durchsetzung der Gewerbefreiheit. (Bayerische Geschichte in Dokumenten 25)
- Kirschnick, Sylke: Kostbare Lumpen? Kulturgeschichte als Netzwerk. In: Kakanien Revisited 16.02.2005, <http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/SKirschnick1.pdf>
- Klotz, Volker: Bürgerliches Lachtheater. Komödie, Posse, Schwank, Operette. Vierte aktualisierte und erweiterte Auflage Heidelberg 2007
- Klusen, Ernst: Funktionen, Strukturen und Traditionen der Populärmusik: Der Schneewalzer. In: Weiß, Günther (Hrsg.): Festschrift Erich Valentin zum 70. Geburtstag. Regensburg 1976, S. 109-120
- Klusen, Ernst: Volkslied. Fund und Erfindung. Köln 1969
- Köhl, Gudrun und Hannes König: Volkstheater in München. München 1981
- Köhl, Gudrun, Hannes König und Erich Ortenau: Karl Valentin in der Geschichte der Komiker. München 1984
- Köhl, Gudrun: Glanz und Elend der Münchner Volkssänger. In: König, Hannes: 20 Jahre Valentin-Musäum. München 1979
- Köhl, Gudrun: Vom Papa Geis bis Karl Valentin. Eine Betrachtung über die Münchner Volkssänger und deren Programme. München 1971. (Schriftenreihe des Valentin-Volkssänger-Museums München 1)
- Koller, Josef: Das Wiener Volkssängertum in alter und neuer Zeit. Nacherzähltes und Selbsterlebtes. Mit Biographien, Episoden, Liedern, zahlreichen Abbildungen und Porträts nach zeitgenössischen Bildern aus dem Volkssängerleben. Wien 1931
- Kölz, Claudius: Der Nestroy des Brettls. In: Bockkeller 10 (2004) 4, S. 4-5
- König, Hannes (Hg.): G'spassige Leut. Münchner Sonderlinge und Originale vom letzten Hofnarren bis zum Taubenmutterl. Gesammelt von Elisabeth und Erwin Münz. München 1977
- König, Hannes (Hrsg.): Ausstellung Karl Valentin und die Münchner Volkssänger. Zur 800-Jahr-Feier. München o.a.J.
- Königstein, Horst: Die Schiller-Oper in Altona. Eine Archäologie der Unterhaltung. Frankfurt a.M. 1983
- Kort, Pamela(Hrsg.): Grotesk! 130 Jahre Kunst der Frechheit. München u.a. 2003
- Koslowski, Stefan: Stadttheater contra Schaubuden. Zur Basler Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts. Zürich 1998 (Theatrum Helveticum 3)
- Krauß, Maximilian: Unter den Frauentürmen. Ein Roman aus dem Münchner Leben. Stuttgart und Leipzig 1901. S. 290-293
- Kreis, Julius: Echt Bayerisches. Von Käuzen, Originalen und Lebenskünstlern. München o.a.J.
- Laturell, Volker D.: Alte und neue Münchner Couplets. München 1990 (Volksmusik in München Heft 13)
- Laturell, Volker D.: Die „Gscheerten“ im Couplet. Das Bild des Dachauer Bauern bei den Münchner Volkssängern. In: Amperland 29 (1993). S. 204-217
- Laturell, Volker D.: Volkskultur in München. München 1997
- Laturell, Volker: Was ist und woher kommt eigentlich das Couplet? In: Alte und neue Münchner Couplets. München 1990 (Volksmusik in München Heft 13)

- Leitich, Ann Tizia: Verklungenes Wien. Vom Biedermeier bis zur Jahrhundertwende. Wien 1942
- Lenman, Robin: Artists an society in Germany 1850-1914. Manchester u.a. 1997
- Lenman, Robin: Die Kunst, die Macht und das Geld. Zur Kulturgeschichte des kaiserlichen Deutschland 1871-1918. Frankfurt u.a. 1994 (Edition Pandora 23)
- Lorenz, Ferdinand: Zur Geschichte der Zensur und des Schriftwesens in Bayern. Berlin 1904
- Lotz, Rainer E. und Andreas Masel: Discographie der deutschen Kleinkunst. Band 4. Bonn 1996
- Lotz, Rainer E. und Axel Weggen: Deutsche National-Discographie Serie 6: Discographie der Judaica-Aufnahmen, Band 1. Bonn 2006
- Lotz, Rainer E. und Klaus Krüger: Discographie der deutschen Kleinkunst. Band 5. Bonn 1998
- Lotz, Rainer E., Heinz Büttner, Christian Zwarg und Klaus Krüger: Discographie der deutschen Kleinkunst. Band 6. Bonn 2002
- Lotz, Rainer E.: Deutsche Hot-Discographie. Cake Walk, Ragtime, Hot Dance & Jazz – ein Handbuch. Bonn 2006
- Lutz, Günther (Hrsg.): Bayerisches Lesebuch von 1871 bis heute. München 1985.
- Lutz, Joseph Maria: Die Münchner Volkssänger. Ein Erinnerungsbuch an die gute alte Zeit. Nach einer Sammlung von Erwin Münz. München 1956
- Maase, Kaspar und Wolfgang Kaschuba (Hrsg.). Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900. Köln u.a. 2001 (alltag & kultur 8)
- Marwitz, Bruno und Philipp Möhring (RA): Das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst in Deutschland. Kommentar zum Reichsgesetz von 19. Juni 1901 / 22. Mai 1910 und den internationalen Verträgen Deutschlands. Berlin 1929
- Marx, Peter W.: Theater und Kulturelle Erinnerung. Kultursemiotische Untersuchungen zu George Tabori, Tadeusz Kantor und Rina Yerushalmi. Tübingen u.a. 2003 (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater 27)
- Mast, Peter: Künstlerische und wissenschaftliche Freiheit im Deutschen Reich 1890-1901: Umsturzvorlage und Lex Heinze sowie die Fälle Arons und SPahn im Schnittpunkt der Interessen von Besitzbürgertum, Katholizismus und Staat. Rheinfelden 1986² (Historische Forschungen 17)
- Mayer, Wolfgang A.: Die Begegnung von Stadt und Land bei den Münchner „Volkssängern“. In: Steirisches Volksliedwerk (Hg.): „Ländliche Kulturformen – ein Phänomen in der Stadt“. Graz 1994. (Sätze und Gegensätze. Beiträge zur Volkskultur 2) S. 40-51.
- Mennemeier, Franz Norbert und Bernhard Reitz (Hrsg.): Amüsement und Schrecken. Studien zum Drama und Theater des 19. Jahrhunderts. Tübingen 2006 (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater 34)
- Metzger, Rainer: München. Die große Zeit um 1900. Kunst, Leben und Kultur 1890 – 1920. Wien 2008
- Meyer, Michael: Theaterzensur in München 1900-1918. Geschichte und Entwicklung der polizeilichen Zensur und des Theaterzensurbeirates unter besonderer Berücksichtigung Frank Wedekinds. München 1982 (Neue Schriftenreihe des Stadtarchivs München 111)
- Michel-Andino, Andreas: Unterhaltung und Image. Artistische Unterhaltungskunst in sozialwissenschaftlicher Perspektive. Frankfurt am Main 1993 (Abhandlungen zur Circus- und Schausteller-Kultur 2)
- Moeller van den Bruck, Arthur: Das Varieté. Berlin 1902
- Moser, Johannes: Der „Volksliedermacher“ Wolfgang Ambros. Eine Untersuchung über die Möglichkeiten zur Erweiterung des Volksliedbegriffes. Bonn 1988 (Mundus Reihe Volkskunde 2)
- Mühe, Hans Georg: Unterhaltungsmusik. Ein geschichtlicher Überblick. Hamburg 1996
- o.a.A.: 100 Jahre Dennerlein. Chronik des Ersten Bayerischen Musikverlages 1886-1986. Lochham 1986
- o.a.A.: Leitfaden für Berathungen über die Einführung der Gewerbefreiheit in Bayern. München 1864
- o.a.A.: München und die Münchner. Leute, Dinge, Sitten, Winke. Nürnberg 1905
- Öchsner, Thomas: „Wenn gleich nicht ganz gelungen, Der Streik mit vollem Rechte...“ Geschichte der Arbeitskämpfe in München von der Gewerbefreiheit (1868) bis zum Ende des Sozialistengesetzes (1890). Ingolstadt 1992 (Schriftenreihe des Archivs der Münchner Arbeiterbewegung 2)
- Oelwein, Cornelia: Das Münchner Platzl: Lebensfreude im Quadrat. München 200
- Otto, H.W.: Artisten-Lexikon. Biographische Notizen über berühmte Kunstreiter, Dompteure, Gymnastiker, Acrobaten, Clowns etc. aller Länder und Zeiten. Düsseldorf 1891
- Pany, Peter (Hrsg.): „Aus der Wienerstadt“. Lieder, Couplets und Duette aus dem 19. Jahrhundert für Gesang und Klavier. Wien u.a. 1992. Zusammenstellung von Wiener Couplets, z.T. mit biographischen Angaben über deren Autoren

- Patzer, Franz (Hrsg.): Das gab's nur einmal... Die Schlager der 20er Jahre. Viennensia-Notentitel (1814-1918). 211. Wechsellasstellung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek. Wien 1987
- Pemsel, Klaus: Karl Valentin im Umfeld der Münchner Volkssänger Bühnen und Varietés. Diss. München 1981 (Schriftenreihe des Valentin-Volkssänger-Musäums)
- Platzl München 1906-1976. Jubiläumsfestschrift. München 1976
- Popp, August: Die Entstehung der Gewerbefreiheit in Bayern. Leipzig 1928 (Abhandlungen aus dem staatswissenschaftlichen Seminar an der Universität Erlangen 4)
- Postman, Neil: Die Verweigerung der Hörigkeit. Lauter Einsprüche. Frankfurt a.M. 1988
- Postman, Neil: Wir amüsieren uns zu Tode. Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie. Frankfurt a.M. 1989
- Prévo, René: Kleiner Schwarm für Schwabylon. München 2008
- Prévo, René: Seliger Zweiklang Schwabing – Montmartre. München [1946]
- Ranke, Leopold von. Geschichten der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1514. Leipzig 1885
- Rapp, Christian: Wiener Typen. Zur Erfindung und Karriere eines Soziotops. In: Kos, Wolfgang und Christian Rapp: Alt-Wien. Die Stadt die niemals war. 316. Sonderausstellung des Wien Museums. Wien 2004, S. 142-150
- Rauchenecker, Benno: Wie man sich in München amüsiert. In: Gruß aus München. München 1900
- Reutter, Otto: Wenn das Wörtchen wenn nicht wär. Mühlhausen 1913 (Otto Reutter's Vorträge 260) Danner 561
- Richter, Lukas: Der Berliner Gassenhauer. Darstellung – Dokumente – Sammlung. Mit einem Register neu herausgegeben vom DVA. Münster u.a. 2004 (Volksliedstudien 4)
- Riesel, C.A.: Der Volkssänger. Skizze. Typoskript 1909. NL Valentiniana 4 Mappe Münchner Volkssängertum 2 lit. Beiträge
- Riss, Heide: Ansätze zu einer Geschichte des jüdischen Theaters in Berlin 1889-1936. Frankfurt a.M. u.a. 2000 (Europäische Hochschulschriften Reihe XXX Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften 81)
- Roth, Hermann: Papa Geis, der lachende Philosoph. Zu seinem 100. Geburtstag. In: Bayerische Heimat (1940), S. 55
- Rutkowski, Wolfgang Victor: Das literarische Chanson in Deutschland. Bern u.a. 1966
- Sackett, Robert Eben: Popular Entertainment, Class, and Politics in Munich, 1900-1923. Cambridge, Massachusetts / London, England 1982
- Sailer, Benno: Münchner Humor (Typoskript) 1895
- Sallée, Andrée und Philippe Chauveau: Music-hall et café-concert. Paris 1985
- Schär, Christian: Der Schlager und seine Tänze im Deutschland der 20er Jahre. Sozialgeschichtliche Aspekte zum Wandel in der Musik- und Tanzkultur während der Weimarer Republik. Zürich 1990
- Schaumberger, Julius: „Eu-Eu-Eulaliah...!“ In: Modernes Leben. Ein Sammelbuch der Münchner Modernen. München 1891, S. 135-141
- Schaumberger, Julius: Konrad Dreher's Schliersee'r Bauern-Theater. Ein Zeit- und Zukunftsbild. Mit 7 Ansichten der Gegend und des Theaters und 13 Bildnissen Konrad Dreher's und der Hauptdarsteller. München 1893
- Schedtler, Susanne und Herbert Zotti: Zur Geschichte und Entwicklung des Wienerliedes. In: Schedtler, Susanne (Hrsg.) i.A. des Wiener Volksliedwerkes: Wienerlied und Weana Tanz. Wien 2004 (Beiträge zur Wiener Musik 1), S. 9-40
- Schlittgen, J.: Das Urheberrecht an Werken der Literatur und Tonkunst, das Verlagsrecht, und das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie. Leipzig 1908 (Sammlung Göschen)
- Schmeller, Johann Andreas: Bayerisches Wörterbuch. 2., mit des Verfassers Nachträgen vermehrte Ausgabe, bearb. von G. Karl Frohmann. 2. Neudruck der Ausgabe München 1872 mit Vorwort von O. Basler. 1. Band. Aalen 1966
- Schneider, Ludwig M.: Die populäre Kritik an Staat und Gesellschaft in München (1886-1914). Ein Beitrag zur Vorgeschichte der Münchner Revolution von 1918/19. München 1975. (Miscellanea Bavarica Monacensia 61 / Neue Schriftenreihe des Stadtarchivs München 81)
- Schneider, Ulrich: Die Londoner Music Hall und ihre Songs 1850-1920. Tübingen 1984 (Buchreihe der Anglia 24)
- Schönitz, Beatrice: Volkssänger-Tradition bei Karl Valentin. Unpubl. Mag.-Arbeit Düsseldorf 1989. Im Bestand der Münchner Stadtbibliothek Sign.: Dsd 5 VAL, * 7504567000
- Schulze, Erich: Das deutsche Urheberrecht an Werken der Tonkunst und die Entwicklung der mechanischen Musik. Berlin 1950

- Schutte, Sabine: Zum Frauenbild im norddeutschen Couplet. In: Schoenebeck, Mechthild von, Jürgen Brandhorst und H. Joachim Gerke (Hrsg.): Politik und gesellschaftlicher Wertewandel im Spiegel populärer Musik. Essen 1992 (Musikwissenschaft/Musikpädagogik in der Blauen Eule 10), S. 58-86
- Schweizerische Vereinigung für Urheberrecht (Hrsg.): Urheberrecht und kulturelle Entwicklung. FS zum 60. Geburtstag von Ulrich Uchtenhagen (Schriftenreihe des UFITA 1987)
- Seefeldler, Maximilian: Die Münchner Volkssänger um die Jahrhundertwende. In: Sänger- und Musikantenzeitung (1985) 4, S. 239 ff.
- Senelick, Laurence: The CHanging Room. Sex, drag and theatre. London u.a. 2000 (Gender in Performance)
- Sepp: Die Handwerker-Frage Zünfte oder Gewerbefreiheit vom bayerischen und deutschen Standpunkt. München o.a.J.
- Seyferth, Alexander: Die Heimatfront 1870/71. Wirtschaft und Gesellschaft im deutsch-französischen Krieg. Paderborn u.a.2007 (Krieg in der Geschichte 35)
- Stadler, Gabriele: „...ein trauriger Notbehelf“ Frank Wedekind zwischen München und Berlin. BR – Land und Leute. Sendung vom 8.7.1984
- Stein, Roger: Das deutsche Dirnenlied. Literarisches Kabarett von Bruant bis Brecht. Köln u.a. 2006 (Literatur und Leben 67)
- Steinert, Heinz: Kulturindustrie. Münster 2008³ (Einstiege 5)
- Stemplinger, Eduard: Papa Geis. In: Ernte aus Altbayern. München 1936, S. 52-61
- Sünwoldt, Sabine: Weiß Ferdl und sein Repertoire mit Überlegungen zur Funktion populärer Unterhaltung im München der 1920er und 1930er Jahre. Unpublizierte Magisterarbeit München 1984, im Bestand der Bibliothek des Instituts für Volkskunde/Europäische Ethnologie der LMU München.
- Sünwoldt, Sabine: Weiß Ferdl. Eine weiß-blaue Karriere. München 1983
- Thoma Ludwig: Ein Münchner im Himmel. Eine Geschichte. Nach der Conférence von Adolf Gondrell. München 1965.
- Uhde-Bernays, Hermann: Im Lichte der Freiheit. Erinnerungen aus den Jahren 1880 bis 1914. Wiesbaden 1948, s. 120-123
- Uhde-Bernays, Hermann: Papa Geis. In: Propyläen 24 (1908)
- Vogel, Hanns: Den Münchner Volkssängern ins Stammbuch. In: Bayerland 70 (1968) 3, S. 28-29
- Vogel, Hanns: Geis, Jakob. In: Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (Hrsg.): Neue Deutsche Biographie. 6. Band Gaál – Grasmann. Berlin 1964. S. 153
- Vogel, Martin: Urheberpersönlichkeitsrecht und Verlagsrecht im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts. In: Wadle, Elmar (Hrsg.): Historische Studien zum Urheberrecht in Europa. Entwicklungslinien und Grundfragen. Berlin 1993 (Schriften zur Europäischen Rechts- und Verfassungsgeschichte 10), S. 191-206
- Voigtländer, Robert (Verlagsbuchhändler): Die Gesetze betreffend das Urheberrecht und das Verlagsrecht an Werken der Litteratur und der Tonkunst vom 19. Juni 1901. Leipzig 1901
- Wacks, Georg: Die Budapester Orpheumgesellschaft. Ein Varieté in Wien 1889-1919. Wien 2002
- Wadle, Elmar (Hrsg.): Historische Studien zum Urheberrecht in Europa. Entwicklungslinien und Grundfragen. Berlin 1993. (Schriften zur Europäischen Rechts- und Verfassungsgeschichte 10)
- Wagner, Hans: 200 Jahre Münchner Theaterchronik 1750-1950. Theatergründungen, Ur- und Erstaufführungen, berühmte Gastspiele und andere Ereignisse und Kuriosa aus dem Bühnenleben. München 1958
- Wedekind, Frank: Die Zensur. Theodizee in einem Akt. München 1912
- Weigl, Eugen: Die Münchner Volkstheater im 19. Jahrhundert 1817-1900. Diss. München 1959
- Weihermüller, Manfred: Discographie der deutschen Kleinkunst. Band 1. Bonn 1991
- Weihermüller, Manfred: Discographie der deutschen Kleinkunst. Band 2. Bonn 1991
- Weihermüller, Manfred: Discographie der deutschen Kleinkunst. Band 3. Bonn 1992
- Wenz, Edgar Michael: Die Entwicklung der Gewerbefreiheit in Bayern. Eine rechtsdogmatische Untersuchung der Begriffe Gewerbe, Gewerbefreiheit und Lizenzierungsverbot. Masch. Diss. Erlangen 1951
- Werner, Carl H.: Die Lex Heinze und ihre Geschichte. Dortmund 1935
- Wiegelmann, Günther: Theoretische Konzepte der Europäischen Ethnologie. Diskussionen um Regeln und Modelle. Münster 1991 (Grundlagen der Europäischen Ethnologie 1)

Wiesner, Bruno: Otto Reutter Hinter den Kulissen! Berlin 1995 Patzer, Franz (Hrsg.): Wiener Musik-Panorama. Viennensia-Notentitel (1814-1918). 208. Wechseiausstellung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek. Wien 1986

Will, Frido: „Ein bayrischer Löwe“. Konrad Dreher und das Schlierseer Bauerntheater. Land und Leute Rundfunkmanuskript BR, Sendung vom 21.04.1985

Wilmot, Roger: Kindly Leave the Stage! The Story of Variety 1919-1960. London 1985

Wolff, Lutz-W. (Hrsg.): Puppchen, du bist mein Augensterne. Deutsche Schlager aus vier Jahrzehnten. München 1983²

Zotti, Herbert: Das hat ka Goethe g'schrieben, das hat ka' Schiller dicht', s'is von kein' Klassiker, von kein' Genie.... Die Texte der Wienerlieder. In: Schedtler, Susanne (Hrsg.) i.A. des Wiener Volksliedwerkes: Wienerlied und Weana Tanz. Wien 2004 (Beiträge zur Wiener Musik 1), S. 41-68

Tonträger:

Couplet-AG: Münch'ner Blut. Blankomusik München 2004.

Koll, Andreas und Achim Bergmann (Hrsg.): München – Bayern: Lieder & Couplets. Trikont München 1999 (Rare Schellacks 1901-1939).

Koll, Andreas und Achim Bergmann (Hrsg.): München – Bayern: Szenen & Vorträge. Trikont München 1999 (Rare Schellacks 1902-1939).

Koll, Andreas und Achim Bergmann (Hrsg.): München – Bayern: Volkssänger. Trikont München 1994 (Rare Schellacks 1902-1948).

Well, Christoph (Auswahl): Klampfn Toni. Alte und neue bairische Lieder. Max Hieber 1996