
**Hansers Sozialgeschichte
der deutschen Literatur
vom 16. Jahrhundert
bis zur Gegenwart**

*Begründet von Rolf Grimminger
Band 7*

**Naturalismus
Fin de siècle
Expressionismus
1890–1918**

Herausgegeben von York-Gothart Mix

Carl Hanser Verlag

Inhalt

Vorbemerkung 11

Erster Teil
Vom Naturalismus zum Stilpluralismus der Jahrhundertwende

Horst Thomé
Modernität und Bewußtseinswandel in der Zeit
des Naturalismus und des Fin de siècle 15

Theo Meyer
Naturalistische Literaturtheorien 28

Manuela Günter
Sozialistische Literaturtheorie im Wilhelminismus:
Franz Mehring 44

Günter Häntzschel
Geschlechterdifferenz und Dichtung.
Lyrikvermittlung im ausgehenden 19. Jahrhundert 53

Theo Meyer
Das naturalistische Drama 64

Helmut Scheuer
Generationskonflikte im naturalistischen Familiendrama . . . 77

Ken Moulden
Naturalistische Novellistik 92

Günter Helmes
Der »soziale Roman« des Naturalismus –
Conrad Alberti und John Henry Mackay 104

ISBN 3-446-12782-8

© 2000 Carl Hanser Verlag München Wien

Alle Rechte vorbehalten

Ausstattung: Klaus Detjen

Satz: Satz für Satz, Barbara Reischmann, Leutkirch

Druck und Bindung: Appl, Wemding

Printed in Germany

| | |
|--|-----|
| <i>Günter Butzer/Manuela Günter</i> Literaturzeitschriften der Jahrhundertwende | 116 |
| <i>Stephan Füssel</i> Das Autor-Verleger-Verhältnis in der Kaiserzeit | 137 |
| Zweiter Teil Fin de siècle | |
| <i>Wolf Wucherpfeinig</i> Antworten auf die naturwissenschaftlichen Herausforderungen in der Literatur der Jahrhundertwende | 155 |
| <i>Marianne Wiinsch</i> Phantastik in der Literatur der frühen Moderne | 175 |
| <i>John A. McCarthy</i> Die Nietzsche-Rezeption in der Literatur 1890–1918 | 192 |
| <i>Dieter Borchmeyer</i> Richard Wagner und die Literatur der frühen Moderne | 207 |
| <i>Monika Fick</i> Literatur der Dekadenz in Deutschland | 219 |
| <i>Michael Winkler</i> Der George-Kreis | 231 |
| <i>Gisela Brinker-Gabler</i> Weiblichkeit und Moderne | 243 |
| <i>Hiltrud Gnüg</i> Erotische Rebellion, Bohememythos und die Literatur des Fin de siècle | 257 |

| | |
|--|-----|
| <i>Gertrud M. Rösch</i> Satirische Publizistik, Cabaret und Ueberbrettel zur Zeit der Jahrhundertwende | 272 |
| <i>Wolfgang Bunzel</i> Kaffeehaus und Literatur im Wien der Jahrhundertwende | 287 |
| <i>Karlheinz Rossbacher</i> Heimatkunst der frühen Moderne | 300 |
| <i>York-Gothart Mix</i> Generations- und Schulkonflikte in der Literatur des Fin de siècle und des Expressionismus | 314 |
| <i>Helmut Koopmann</i> Gesellschafts- und Familienromane der frühen Moderne | 323 |
| <i>Simone Winko</i> Novellistik und Kurzprosa des Fin de siècle | 339 |
| <i>Elke Austermühl</i> Lyrik der Jahrhundertwende | 350 |
| <i>Hartmut Vinçon</i> Einakter und kleine Dramen | 367 |
| <i>Rolf Kieser</i> Autobiographik und schriftstellerische Identität | 381 |
| <i>Uwe Schneider</i> Literarische Zensur und Öffentlichkeit im Wilhelminischen Kaiserreich | 394 |
| <i>Walter Fähnders</i> Anarchismus und Literatur | 410 |

| | |
|--|-----|
| <i>Harro Segeberg</i> Technische Konkurrenzen. Film und Tele-Medien im Blick der Literatur | 422 |
| Dritter Teil | |
| Das expressionistische Jahrzehnt | |
| <i>Wilhelm Haefs</i> Zentren und Zeitschriften des Expressionismus | 437 |
| <i>Karl Riha</i> Die Dichtung des deutschen Frühexpressionismus | 454 |
| <i>Hansgeorg Schmidt-Bergmann</i> Futurismus und Expressionismus | 470 |
| <i>Joseph Vogl</i> Kafka und die Mächte der Moderne | 478 |
| <i>Thomas Anz</i> Die Seele als Kriegsschauplatz – Psychoanalyse und literarische Moderne | 492 |
| <i>Hermann Korte</i> Literarische Autobiographik im Expressionismus | 509 |
| <i>Armin A. Wallas</i> Expressionistische Novellistik und Kurzprosa | 522 |
| <i>Hans-Peter Bayerdörfer</i> Dramatik des Expressionismus | 537 |
| <i>Joseph Vogl</i> Krieg und expressionistische Literatur | 555 |

| | |
|--|-----|
| <i>Michael Stark</i> Literarischer Aktivismus und Sozialismus | 566 |
| Anhang | |
| Anmerkungen | 579 |
| Auswahlbibliographie | 677 |
| Register | 730 |
| Inhaltsverzeichnis | 751 |

Gertrud Maria Rösch
**Satirische Publizistik, Cabaret und Ueberbrettl
 zur Zeit der Jahrhundertwende**

**I. Satirische Publizistik um die Jahrhundertwende im
 Überblick: »ohne Prüderie, flott, frisch und originell,
 aber den Anstand nicht verletzen«**

Blickt man auf alle Publikumszeitschriften, war die Medienlandschaft nahezu unüberschaubar vielfältig. München und Berlin galten als die Zentren der illustrierten satirischen Publizistik, die zu den künstlerisch-literarischen Medien gehört; dort erschienen Periodika, die um 1900 ihren Namen und ihr Renommee schon etabliert hatten.¹

Zu ihnen gehörten allen voran in Berlin der *Kladderadatsch* und in München *Die Fliegenden Blätter*. Unter den parteipolitisch festgelegten Blättern waren *Der Süddeutsche Postillon* und *Der Wahre Jakob* längere Zeit erfolgreich. *Der Wahre Jakob* war 1879 in Hamburg von Johann Heinrich Wilhelm Dietz (1843–1922) als Monatsblatt gegründet worden. Unter dem Sozialistengesetz [→ 394 f.] konnte er 1881 verboten werden, aber Dietz gab ihn dann am 1. Januar 1884 in Stuttgart wieder heraus. Für 1912 ist eine Auflage von 380 500 Exemplaren überliefert, 1933 hörte er auf zu erscheinen.² *Der Süddeutsche Postillon* erschien von 1882 bis 1910 als Beilage der *Süddeutschen Post* und erreichte in den neunziger Jahren eine Auflage von 40 000 Exemplaren. Sein Redakteur war ab 1892 Eduard Fuchs (1870–1914), der sich ab 1901 der Kulturgeschichte der Karikatur zuwandte.³ Die Zeitschrift markierte ihren Standpunkt mit den regelmäßigen Festnummern zum 1. Mai und Gedenknummern, so zu Ferdinand Lassalles 30. Todestag 1894, aber auch die politikfernen Witze um den flotten Ehemann und den ewigen Gegensatz zwischen bayerischem und preußischem Naturell gehörten zum Bestand jedes Jahrgangs.⁴

In München erschienen seit 1892 auch die *Meggendorfer Blätter*,

herausgegeben von Lothar Meggendorfer (1847–1925). Zu den beliebtesten Mitarbeitern gehörte Oscar Bluhm (1867–1912) mit seinen Szenen aus dem Großbürgertum, in denen er Frauen in freizügigen Toiletten und erotisch verlockenden Situationen zeichnete, wie dies auch Ferdinand von Reznicek im *Simplicissimus* tat. Josef Mukarovsky (1851–1921) bot Szenen aus dem bäuerlichen Leben, wie auch Fritz Reiss (1857–1916), der häufig Mundartgedichte illustrierte und deren harmonisierendes Bild graphisch fortschrieb. Zwei der wenigen Frauen, die sich überhaupt als Zeichnerinnen einen Namen machen konnten, da Frauen weder Akademie noch Universität offenstanden, waren Mila von Lutich (geb. 1872, Todesjahr nicht ermittelbar), deren Illustrationen sich stark dem dekorativen Wiener Secessionsstil näherten, und Mathilde Ade (1877–1954) mit Bildern, in denen der japanische Holzschnitt als Vorbild erkennbar ist. Die *Meggendorfer*, die eine Auflage bis zu 55 000 Exemplaren erreichten, wurden am 1. Januar 1929 mit den *Fliegenden Blättern* vereinigt.

1. Zeitungslandschaft Berlin:

Kladderadatsch – *Ulk* – *Lustige Blätter*

Ein Monument seiner selbst war in Berlin um 1900 schon der *Kladderadatsch*. Die Generation, die das Blatt 1848 gegründet hatte, war bis in die neunziger Jahren abgelöst worden: David Kalisch starb 1872, Ernst Dohm 1883, Rudolf Löwenstein 1891 und Wilhelm Scholz 1893.⁵ Ihnen folgten Wilhelm Polstorff (1843–1906) und Johannes Trojan (1837–1915), deren Verehrung Bismarcks sich in Anthologien, Karikaturen und Anekdoten äußerte.⁶ In dieser nationalen Orientierung wie in seinem Bestreben, die »Vornehmen und Gebildeten« als Leser zu gewinnen,⁷ traf sich der äußerlich so verschiedene *Kladderadatsch*, dessen Auflage vor dem Ersten Weltkrieg bei 38 000 lag, durchaus mit dem *Simplicissimus*. Markantes Merkmal der Zeitschrift war die Titelseite, die einen rundgesichtigen Spötter zeigte; bei den Texten überwogen die kleinformatischen Wortbeiträge, Witze und Glossen.⁸ Erst 1912 bot die Zeitschrift eine ganzseitige Karikatur auf der Titelseite, so daß die traditions-

reiche Spötterfigur auf die zweite Seite geschoben wurde, und näherte sich, dank der Zeichnungen von Gustav Brandt (1861–1919) und des gelegentlich mitarbeitenden Hermann Schlittgen (1859–1930), dem festen Strich und den starken Farbflächen des *Simplicissimus* an.

Zu den markanten Erscheinungen in Berlin gehörte auch *Ulz. Illustriertes Wochenblatt für Humor und Satire*, der von 1872 bis 1933 als Gratisbeilage des *Berliner Tageblatts* bei Rudolf Mosse (1843–1920) erschien und von Fritz Engel (1867–1935) bzw. Sigmar Mehring (1856–1915) redigiert wurde. Durch die Anbindung an die Tageszeitung erreichte er im Jahr 1911/12 eine Auflage von 286 000 Exemplaren. In der Hauptsache erschienen Gedichte und kürzere Prosastücke, die aus der Perspektive einer Typen-Figur gesprochen wurden. Das »Redaktionstelephon« brachte Stilblüten und kuriose Meldungen aus den Zeitungen; die Herkunft der Informationen ließ an das spätere Verfahren Karl Kraus' in der *Fackel* denken oder an den *Kleinen Briefkasten* in Franz Pfemferts *Aktion* [→ 441 f.], aber im *Ulz* fehlte die entlarvende und kritische Absicht in der Zusammenstellung der Zitate. Zu den Hauptzeichnern gehörte schon um 1900 Lyonel Feininger (1871–1957), der sowohl *Blätter* zu allgemein gesellschaftlichen Erscheinungen lieferte⁹ wie auch politische Karikaturen.

Die *Lustigen Blätter* bestanden seit 1887 in Berlin. Die Auflage betrug 1912 etwa 65 000 Exemplare, Extra-Nummern wurden sogar in 100 000 Exemplaren gedruckt.¹⁰ Redigiert wurden sie um die Jahrhundertwende von Alexander Moszkowski (1851–1934), Gustav Hochstetter (1873–1944) und Max Brinkmann. Hauptzeichner waren Ernst Stern (1876–1954) und Franz Jüttner (1865–1926) mit mehrfarbigen, aktuellen Titelblättern, dann Walter Caspari (1869–1913), der die kleinformatigen romantischen Sujets pflegte. Zwischen 1895 und 1908 zeichnete Lyonel Feininger neben dem *Ulz* auch für die *Lustigen Blätter*; seine in der Farbgebung verfremdeten Bilder erschienen häufig auf der letzten Seite.¹¹ Ein längerer erzählender Beitrag fand sich fast in jeder Nummer, meist eine Skizze oder ein Dialog. Zu den Autoren des Blattes gehörten Roda Roda (1872–1945) und der Kritiker Oskar Blumenthal (1852–1917), Rudolf Presber (1868–1935) und die Redakteure Alexander

Moszkowski und Gustav Hochstetter, ebenso Richard Dehmel (1863–1920) und Peter Altenberg (1859–1919). Insgesamt blieb aber ein Berliner Tenor erhalten, vor allem durch die Zeichnungen Heinrich Zilles (1858–1929) aus dem Unterschichts-»Miljöh«.

Der *Ulz* und die *Lustigen Blätter* legten auf die Feststellung Wert, daß sie in den »besten Familienkreisen« abonniert würden,¹² eine Ambition, die auch der *Simplicissimus* und die *Jugend* [→ 127 f.] pflegten, auch wenn diese Journale zunächst unter dem Zeichen des Affronts auftraten.

2. Zeitungslandschaft München:

Die Fliegenden Blätter – Jugend – Simplicissimus

Unter den Münchner satirischen Zeitschriften waren es die *Fliegenden Blätter* und der *Süddeutsche Postillon* sowie die *Meggendorfer Blätter*, die alle schon vor 1890 einen Stamm von Mitarbeitern und ein Repertoire von Themen boten, aus dem die beiden späteren Blätter schöpfen konnten. Die längste Tradition hatten die sogenannten *Fliegenden*, die am 7. November 1844 gegründet worden waren und von Wilhelm Busch (1832–1908; bei den *Fliegenden* von 1858 bis 1870) und Adolf Oberländer (1845–1923) als den Hauptzeichnern getragen wurden.¹³ Oberländer wie auch Edmund Harburger (1846–1906) lagen die Münchner Typen wie die Dreiviertelprivatiers und Hausknechte, während Max Flashar (1855–1915) und Paul René Reinicke (1860–1926) Szenen aus der eleganten Welt pflegten. Ferdinand von Reznicek (1868–1909), der beim *Simplicissimus* bevorzugt die frivolen Szenen lieferte, zeichnete zuvor für die *Fliegenden*, wie auch Thomas Theodor Heine, der zunächst Tierbilder beisteuerte, weil seine Schlaglichter auf die dunkle Seite bürgerlichen und kleinbürgerlichen Lebens sich in das als Familienblatt geltende Medium nicht einfügten. Die Auflage von 81 000 für 1889 läßt auf die anhaltende Akzeptanz der *Fliegenden Blätter* schließen, die alles pointiert Aktuelle und Verletzende vermieden.

»Programmatische Programmlosigkeit«¹⁴ wollte der Herausgeber der *Jugend*, Georg Hirth (1841–1916), in seinem Blatt gewahrt wissen. Der Anspruch des Neuen verwirklichte sich fast ausschließ-

lich in den Graphiken, denn sie zeigten immer wieder junge Mädchen, entweder in bauschigen Kleidern oder als hermaphroditisch schlanke, nackte Körper.¹⁵ Die Mehrzahl dieser Darstellungen stammte von Hugo Höppener (1868–1948), der unter dem Künstlernamen Fidus zeichnete, oder von Josef Rudolf Witzel (1867–1925), der in seiner stark ornamentalen, fließenden und an Aubrey Beardsley erinnernden Linie zahlreiche Titelblätter des ersten Jahrgangs gestaltete. Als Allegorie oder als Somnambule, als Nymphe oder Nixe in den Elementen aufgehend wird die nackte Frau gezeigt und durch sie das bacchantische, rauschhafte Lebensgefühl beschworen, das in der Phantasie, nicht aber in der von der »kompakten Majorität« bestimmten Realität möglich war. Diese Gegenwelt, in der Imagination und Realität, Ich und Welt ineinander fließen, auch in der Sprache zu evozieren, gelang Dehmel in seinen Gedichten, aber auch Jakob Wassermann (1873–1934) in einer Erzählung wie *Finsternis* (1896). Es ist das nächtliche Bekenntnis eines Mannes, der das Dunkel eines Waldes, nach dem ekstatischen Farbenspiel des Sonnenuntergangs, als Bedrohung wie durch ein wildes Tier erfährt, dadurch wahnsinnig wird und nun seine irren Vorstellungen darüber, daß die Erdoberfläche eine gläserne Schale sei, mitteilt.¹⁶ Wassermann gestaltete den Wahnsinn, ohne dem Milieu viel Beachtung zu schenken, während er sich in seinen Erzählungen im *Simplicissimus*, dessen Redakteur er war, öfter den krassen gesellschaftlichen Ungerechtigkeiten zuwandte. Ein Gegengewicht zu der latenten Erotik zahlreicher Aktstudien, etwa von Franz von Stuck (1863–1928) und Lovis Corinth (1858–1925) wie in der Nummer vom 16. Mai 1896, lag in der Tendenz zum naturalistischen Erzählen, wie es Clara Viebig (1860–1925), Peter Rosegger (1843–1918), Johannes Schlaf (1862–1941) oder auch Anton von Perfall (1851–1924) in der Zeitschrift pflegten. Vorbild und Anstoß für die *Jugend* waren ausländische Zeitschriften; die Mitwirkung französischer Zeichner wurde stets hervorgehoben. Unter ihnen sind Georges Jeannot (1848–?) Théophile Steinlen (1859–1923), Albert Guillaume (1873–?) und Felix Vallotton (1865–1925). Prägend für den literarischen Teil waren Realisten wie Anatole France (1844–1924) und Anton Čechov (1860–1904), aber auch Symbolisten wie Paul Verlaine (1844–1896). Für ein Preisausschreiben

wurden am 29. Februar 1896 auch »kurze Prosabeiträge (...) nicht über 300 Druckzeilen lang« eingefordert, »Novelletten, Märchen, Plaudereien über allgemein interessante Themen, Satiren und Aehnliches. Die Arbeiten sollen ohne Prüderie, flott, frisch und originell geschrieben sein, aber den Anstand nicht verletzen, sich in ihrer Tendenz in dem durch die bisher erschienenen Nummern der »Jugend« festgesetzten Rahmen halten (...).«¹⁷ Diese Vielfalt zeigt sich in jeder Nummer: Witze auf Serenissimus, Aphorismen von Hirth oder Modeglossen mit Zeichnungen von Maximilien René Radiguet (1816–1899) wechselten sich hier ab. Unter den Gastautoren waren Maxim Gorki (1868–1936), Stefan Zweig (1881–1942), Helene Stöcker (1869–1943), Christian Morgenstern (1871–1914) mit Horaz-Übersetzungen und Roda Roda, aber das Gros der Texte lieferten die Redakteure Franz Langheinrich und A. Matthäi.

Schon vor dem Ersten Weltkrieg war die *Jugend* kunstpolitisch konservativ geworden; die meisten Stammzeichner waren auch Mitglieder der *Scholle* (Reinhold Max Eichler, Fritz Erler, Max Feldbauer, Walther Georgi, Adolf Münzer, Walther Püttner, Leo Putz und Angelo Jank) und beteiligten sich an der Protestbroschüre *Im Kampf um die Kunst*, mit der Carl Vinnen aus Worpsswede 1911 den Erfolg der französischen Impressionisten als künstlerisch haltlose Geschäftstaktik zu entlarven gedachte.¹⁸ Als dauerhaftes Verdienst bleibt die Tendenz zum Gesamtkunstwerk und das Engagement für alle Bereiche der Kunst, deren Propagierung sie mit der politischen Satire und der Karikatur zu verbinden suchte.

Der *Simplicissimus* hingegen pflegte ausschließlich die Satire, wiewohl sich zunächst Ähnlichkeiten mit der *Jugend* zeigten. Das Titelblatt der ersten Nummer, die Erzählung *Die Fürstin Russalka* von Frank Wedekind (1864–1918) illustrierend, stammte von Angelo Jank (1868–1940), einem Zeichner der *Jugend*, ebenso arbeiteten Bruno Paul (1874–1966), Josef Benedikt Engl (1867–1907) und Rudolf Wilke (1873–1908) anfangs bei beiden Blättern. Im Zentrum stand ein längerer Erzähltext; prominent vertreten waren hier Wassermann, Heinrich Mann (1871–1950), Wedekind, Thomas Mann (1875–1955) neben Knut Hamsun (1859–1952), Čechov und Guy de Maupassant (1850–1893). Diese bestimmten, wie auch die

programmatischen Gedichte von Wedekind in den ersten Nummern, die Linie der Zeitschrift; die als Offenheit für alle literarischen Richtungen und Formen und als kontrollierte Provokation in den Themen zu beschreiben wäre.¹⁹ In der biographisch und editorisch gut dokumentierten Geschichte im ersten Jahrzehnt²⁰ zeigt sich ein Abrücken von der Typenkarikatur und dem Gesellschaftshumor, der dank des Mitbegründers und Zeichners Thomas Theodor Heine (1867–1948) häufig auch ins »dunkle Deutschland« führte, zugunsten einer politisch hochaktuellen Persönlichkeitskarikatur. Hatte die Zeitschrift am Anfang auch die floral-ornamentalen Seiten sowie stimmungsvolle Randleisten und Vignetten von Heine und Marcus Behmer (1879–1958) sowie Blätter französischer Künstler (Theophile Steinlen, Jules Chéret) gebracht, so bestimmten doch ab dem dritten und vierten Jahrgang die Zeichner Bruno Paul, Eduard Thöny (1866–1950), Eduard von Reznicek (1868–1909), Wilke, Wilhelm Schulz (1865–1952) und Heine den Gesamteindruck jeder Nummer; nach der Jahrhundertwende kamen Karl Arnold (1883–1953) und Olaf Gulbransson (1873–1958) hinzu. Mehr oder minder häufig waren auch Blätter von Max Slevogt (1868–1932), Käthe Kollwitz (1867–1945) oder Alfred Kubin (1877–1959), die frei mitarbeiteten, zu finden. Im *Simplicissimus* wurde die ausschließliche Verpflichtung auf die Satire gewissermaßen ein Filter, der über die Gegenstände, die Perspektive ihrer Darstellung und die Textsorten entschied. Bevorzugt konnten sich Genres durchsetzen, die für politische Inhalte offen waren (wie Aphorismus, Glosse, Kommentar), deren alltagspragmatischer Ursprung ironisch verfremdet werden konnte (wie in Brief, Tagebuch, Biographie, Interview, Chronik, Predigt oder Rede), in denen sich Bild und Text verbanden oder die einen besonders hohen Anteil an Realismus in der Milieu- und Personenschilderung und damit die Decouvrierung gesellschaftlicher Mißstände erlaubten.²¹

Der Ruf des Blattes als extrem kritisch und liberal verdankte sich einer wachen Zensur [→ 394 ff.], die mehrfach spektakuläre Prozesse herbeiführte (zu Haftstrafen kam es nur in zwei Fällen: im Zusammenhang mit Wilhelms Palästina-Reise 1898 gegen Heine und Wedekind und 1906 gegen Ludwig Thoma wegen seines Gedichts über die Sittlichkeitsvereine), die vom *Simplicissimus* publizistisch

geschickt genutzt wurden.²² Die von Heine entworfene Bulldogge erweckte den Eindruck kompromißlosen Angriffs, wie ihn die Redaktion gar nicht führen konnte.²³ Vielmehr hatte die Satire präzise Vorlieben und Grenzen: die Verehrung Bismarcks war (wie in den *Lustigen Blättern* und der *Jugend* auch) offensichtlich, sie motivierte die Kritik am Klerikalismus, damit die Fronten des Kulturkampfes in die Gegenwart verlängernd, und am Regime Wilhelms II., der durch seine diplomatischen Fehlgriffe genügend Anlaß gab. Die Gesellschaftskritik folgte den Anliegen der Sozialdemokratie, wenngleich die Zeitschrift bewußt jede Identifizierung mit dieser Partei vermied und stattdessen an das Mitleid mit den Armen und die Antipathie gegen ostentativen Reichtum appellierte. Die Botschaft der Karikaturen kollidierte mit den an Zahl zunehmenden Werbeseiten in jedem Heft, die aber, wie der Briefwechsel zwischen Thoma und Langen belegt, als Einnahmen zunehmend wichtiger wurden, so daß die Rücksicht auf die Inserenten und Käufer den Kurs der Redaktion mitbestimmte.²⁴ Die Ambivalenzen der Zeitschrift, ihre Zugeständnisse an den einmal gewählten Erfolgskurs, sahen unter den Zeitgenossen vor 1914 nur wenige wie etwa Josef Ruederer, der 1906 in einem Brief über »jenes Saublatt, das unter dem Titel »Simplicissimus« nächstens offiziöses Regierungsorgan werden wird« schimpfte.²⁵ Viel öfter wurde die Kritik des Blattes als »zersetzend« empfunden, wie dies schlaglichtartig die heftigen Anfeindungen zeigten, die Langen von Rudolf Borchardt und Maximilian Harden gewärtigen mußte, als er eine singulär bleibende deutsch-französische Sondernummer *Friede mit Frankreich* herausbrachte. Die erbarmungslosen Bilder, die die Zeitschrift von Deutschland entwarf, wurden zwar im Innern akzeptiert, sollten aber nicht nach außen, schon gar nicht gegenüber dem Erbfeind Frankreich, popularisiert werden, so der Tenor der Angriffe.²⁶

Im vergleichenden Überblick zeigt sich, daß die zwei heute so exzeptionell wirkenden Blätter *Jugend* und *Simplicissimus* von der langen Tradition illustrierter Satire in Deutschland zehrten und in ein Umfeld ähnlich ausgerichteter, auflagenstarker Medien eingebettet waren. Einzelne sehr erfolgreiche Genres, wie sie dann etwa Thoma im *Simplicissimus* weiterführte, waren schon vorhanden: die Entlarvung durch die begrenzte Perspektive einer Figur diente

Thoma in den »Lausbubengeschichten« als satirische Strategie, jedoch vorgebildet fand er sie in den Quartanerbriefen des *Kladde-radatsch*, wo auch schon Serienfiguren auftraten, die dem Ökonom Filser vergleichbar sind.

II. Cabaret und Ueberbrettl um die Jahrhundertwende: »von Männern und Frauen der besten Gesellschaft bis auf den letzten Platz besetzt«

1. Berliner Cabarets:

Buntes Theater (Ueberbrettl) – Schall und Rauch

Vorbild war das Pariser *Chat noir*, das Rodolphe Salis 1881 gegründet hatte. Er hatte es »cabaret artistique« genannt, um die Verbindung von Gaststätte und Kleinkunst hervorzuheben. In diese Welt tauchte Wedekind ein, während er in Paris lebte, und verbrachte mit dem Schauspieler und Variété-Künstler Willy Morgenstern »einige glückliche Abende zusammen, meistens in Circusgesellschaft, unter Baletusen (sic), Kunstreitern, Schlangemenschen, Katzenbändigern, Athleten, dummen Augusten und anderem Gelichter«. ²⁷ Diese alle Sinne ansprechende Vielfalt aus Pantomime, Akrobatik, Wortkunst und Musik wollte Ernst von Wolzogen (1855–1934), der, unterstützt von Otto Julius Bierbaum (1865–1910), künstlerischer Direktor des Unternehmens war, aufnehmen und mit dem dichterischen Wort verbinden. Das Gründungsdatum des *Bunten Theaters* am 18. Januar 1901 bezog sich auf ungewöhnliche Anlässe: die Proklamation Wilhelms I. zum Deutschen Kaiser hatte am 18. Januar 1871 stattgefunden, und 200 Jahre vorher hatte sich Friedrich I. selbst zum preußischen König gekrönt. Gespielt wurde mit großem Erfolg in den Räumen der *Secessionsbühne* nahe dem Alexanderplatz, ehe Wolzogen sich in der Köpenicker Straße ein eigenes Theater bauen ließ. ²⁸ *Ueberbrettl* war ein programmatischer Neologismus, der sich an Nietzsches »Übermenschen« anlehnte und rasch zweifache Bedeutung gewann: zum einen als Name für eine Form der Kleinkunst, die sich über das Variété qua-

litativ zu erheben trachtete, und zum anderen als Genrebegriff für Texte überwiegend parodierenden Charakters.

Das Ende für Wolzogens Unternehmen kam unter dem Druck der Konkurrenzgründungen: Im Laufe des Sommers 1901 entstanden in Berlin über vierzig weitere Cabarets. ²⁹ Wolzogen erklärte in seinen Erinnerungen, er habe sich mit dem Neubau eines eigenen Theaters überschuldet, sei gezwungen gewesen, im Programm Kompromisse einzugehen, die seinen Ruf schädigten, und Tourneen anzunehmen, um die Schulden zu tilgen. ³⁰ 1902 legte er die Leitung des *Bunten Theaters* nieder.

Eine Konkurrenzgründung zu Wolzogens Cabaret war *Schall und Rauch*, zunächst gedacht als Ort für Improvisationen, mit denen Max Reinhardt, damals Schauspieler bei Otto Brahm am Deutschen Theater, seinen Freund Christian Morgenstern unterstützen wollte. ³¹ Zum ersten Mal trat das Ensemble 1901 im Kleinen Theater unter den Linden auf. Die Stücke bezogen sich parodierend auf die Bühnenproduktion der großen Theater, so die *Diarrhoeestia des Persiflegeles*, eine Persiflage der *Orestie*, in deren Titel der theatrale »Durchfall« und das antike Stück amalgamiert waren, oder die Diebskomödie *Karle*, die auf Hauptmanns Stücke *Michael Kramer* und *Biberpelz* zielte. Mit der Parodie *Carleas und Elisande* von »Ysidore Mysterlinck« war dagegen wiederum das Theater des Symbolismus mit seinem Hauptvertreter Maurice Maeterlinck gemeint. Einen wesentlichen Schritt hin zum politischen Cabaret tat Reinhardt mit seiner Parodie auf Hauptmanns *Die Weber*, die von zwei Zuschauern, Serenissimus und seinem Hofmarschall Kindermann, von der Loge kommentiert wurde. Ein derartige Aufführungssituation, die einen engen Rapport zwischen der Bühne und den Zuschauern voraussetzte, beruhte auf einem intimen Spielraum. Dieser verschwand mit dem Umbau des Theaters durch den Architekten Peter Behrens; der neue Saal faßte 400 Personen, es war anonymes Publikum, bei dem die Wirkung der bisher erfolgreich gespielten Parodien zu versagen drohte. So war es durchaus folgerichtig, daß sich Reinhardt vom Cabaret abwandte und ab 1902 eine intime Kunstbühne führte, das *Kleine Theater*, das er mit Thomas Lustspiel *Die Lokalbahn* eröffnete. ³²

2. *Münchener Cabarets*: Die Elf Scharfrichter

In München warben 1901 rund zehn Vaudevilles um Publikum, ehe *Die Elf Scharfrichter* auftraten. Die für die Bohème typische Spontaneität, die Einfachheit und Volksnähe³³ bestimmten mindestens das Selbstbild der *Scharfrichter*, wenn sie von ihrem Cabaret behaupteten: »die Zuhörer sitzen gemütlich bei ihrem Glase Bier.«³⁴ Gegen das Zerrbild der bürgerlichen Solidität richteten sich sowohl die Erotik, die vielfach die Darbietungen prägte, wie auch die Formen der Polemik und der Parodie, die das Cabaret besonders pflegte. Provokation war das Signum des Unternehmens, das zum Überleben der verspotteten Bürger bedurfte; sie hatten durch ihre Einlagen das Gründungskapital bereitgestellt und waren das umworbene Publikum.³⁵ Auch war die hohe »Garderobegebühr« von 2.99 Mark (ein Tagesmenü im Restaurant wurde etwa um die Hälfte dieser Summe angeboten) ein Faktor, der den Kreis der Besucher enger zog.

Das Ziel war theatralische Unterhaltung auf hohem Niveau in bewußter Anlehnung an die Pariser Cabarets, ein Gesamtkunstwerk, das offen war für alle Darbietungsformen.³⁶ Von der Entstehungsgeschichte her ist das Cabaret sowohl dem Drama wie auch der Publizistik zuzuordnen, denn es teilt mit dem einen Bereich die Dramaturgie, mit dem anderen den ständigen Bezug auf die Tagesaktualität. Im Gegensatz zum Drama lebt das Cabaret von der für die satirische Publizistik zentralen Aktualität und Halbfiktionalität, die einen Wissenszusammenhang beim Publikum voraussetzt und diesen durch Anspielungen provoziert. In dieser »permanenten Fiktionsdurchbrechung« durch die Conference, die einzelne Nummern verbindet, verwirklicht das Cabaret ein Element des epischen Theaters.³⁷ Indem das Cabaret die für das naturalistische Illusionstheater wichtige vierte Wand beseitigte, den Kontakt mit dem Publikum suchte und sich neuen Formen – etwa Einakter, Pantomime und Schattenspiel – zuwandte, arbeitete es auch der Bühnenreform und der theatralischen Avantgarde vor.³⁸ Im Programm unterschieden sich die *Elf Scharfrichter* wenig vom *Ueberbrettel*. Auch wenn Wolzogen für sein Unternehmen eine Tendenz zur Volkserziehung beanspruchte³⁹ und die Zeitgenossen dem Münchner Cabaret

stets mehr Biß zugestanden,⁴⁰ so ergibt ein Vergleich der Programme, daß sie Nummern voneinander übernahmen (etwa den Einakter *Der Nachbar* (1901) von Hanns von Gumppenberg (1866–1928)) und daß die gleichen Autoren an beiden Cabarets mitarbeiteten, so Bierbaum und Thoma. Fast alle Mitwirkenden hatten auch ein finanzielles Interesse, um sich ein regelmäßiges Einkommen und die Möglichkeit künstlerischer Fortentwicklung zu sichern. Als einziger von ihnen reflektiert Wedekind in seinen Dramen *Der Kammer Sänger* (1899) und *Der Marquis von Keith* (1901) diese Konstellation, daß eine Kunstform dem ständigen wirtschaftlichen Erfolg unterworfen wird. Ähnlich wie Detlev von Liliencron (1844–1909) profitierte er davon, indem er durch seine Cabaret-Auftritte populär wurde, litt aber auch unter der ständigen, angespannten Textproduktion.⁴¹

Von den Darbietungen der *Elf Scharfrichter* existiert ein unmittelbar danach entstandener Bericht des anwesenden Polizeifunktionsärs (Ludwig Simerl mit Namen), der einen lebhaften Eindruck von der Atmosphäre und dem Verlauf des Abends zu geben vermag, umso wertvoller heute, weil er im Auftrag seiner Behörde die Begleitumstände skrupulös vermerkte.⁴² Die Beobachtung durch die Polizei richtete sich von Anfang an auf den Status als geschlossene Vorstellung und auf die Nicht-Öffentlichkeit der Aufführungen.⁴³ Am 11. Mai 1901 fand Simerl das etwa hundert Personen fassende Lokal »von Männern und Frauen der besten Gesellschaft bis auf den letzten Platz besetzt«. Nach dem Eröffnungslied folgten der Einakter *Der Veterinärarzt*⁴⁴ und Lieder zeitgenössischer Komponisten (*Im Schlosse Mirabel*,⁴⁵ *Die Dirne*⁴⁶) oder aus *Des Knaben Wunderhorn*, ehe die Szene *Die feine Familie* gespielt wurde, eine »satirische Geißelung der Vorkommnisse in Südafrika und China«. ⁴⁷ Für die nächsten drei Nummern – *Die 7 Rappen*, *Galathea*, *Franziskas Abendlied*⁴⁸ – vermerkte Simerl: »Sänger unbekannt. Text im Programm nicht enthalten«. Der »unbekannte Sänger« war Frank Wedekind, für den zu dieser Zeit die Cabaret-Auftritte die reichste Einkommensquelle bildeten.⁴⁹ Nach Wedekinds Nummern war die Star-Interpretin Marya Delvard (1875–1965, mit bürgerlichem Namen Marie Biller) mit den Liedern *Die Judentochter*, *Ilse* und *Spinnerlied* aufgetreten; bis auf *Ilse* von Wedekind waren dies Gedichte

aus *Des Knaben Wunderhorn*.⁵⁰ Wohlwollend faßte Simerl zusammen: »Die einzelnen Texte entbehren ja wohl in den meisten Fällen nicht eines sinnlichen Hintergrundes, doch glaube ich kaum, daß hierin – und zwar auch nicht von Nörglern – tatsächlich eine auffällige Verletzung der guten Sitten und des Anstandes erblickt werden kann.«

Das Spiel mit der Zensur wurde ein weiterer Kitzel der *Scharfrichter*-Aufführungen; mit dem Verbot von Gorkis Einakter *Nachtasyl* 1903 erlebte es einen Höhepunkt. Um das Verbot zu umgehen, wurde eine Ehrenexekution angesetzt, die ausschließlich geladenen Gästen zugänglich sein sollte; darunter waren Literaten und Zeichner, der Historiker Richard Graf de Moulin-Eckart und der Mathematiker und königliche Professor Alfred Pringsheim, Juristen wie Max Bernstein oder Wilhelm Rosenthal, Verleger und Geschäftsleute wie die Besitzer der Brauereien Spaten und Pschorr.⁵¹ Geladen wurden auch zwei Frauen, aber es fehlten die Hofgesellschaft und der Adel sowie das Militär. Die Namen geben einen repräsentativen Schnitt durch das Münchner Patriziat, innerhalb dessen die Brauer wiederholt als Mäzene für das Theater einsprangen,⁵² ferner durch die Gruppe der Münchner Künstler sowie der interessierten Akademiker, die, wie Bernstein und Rosenthal, auch in Gremien wie dem Zensurbeirat und dem *Akademisch-dramatischen Verein* mitwirkten. Diese Liste der Förderer und Ehrengäste läßt aber auch fragen, wie ernst die *Elf Scharfrichter* ihre Identität in Aggression und Gegenbürgerlichkeit suchten oder ob sich nicht vielmehr Boheme und Bourgeoisie die Aufgabe des Provozierens und Provoziert-Werdens zum gegenseitigen Vergnügen und Vorteil geteilt hatten.

Ein Blick auf die Texte der Chansons scheint diesen Schluß nahe-zulegen. Viele Texte waren in der Sammlung *Deutsche Chansons (Brettli-Lieder)* abgedruckt, die Bierbaum schon 1900 herausgebracht hatte. Die Aufführungsbedingungen verlangten gut sangbare Texte, eingängige Reime, auch Refrains und lautmalende Elemente, die ihrerseits den Text der Musik annäherten. Rollengedichte, zumal wenn sie Dialoge oder wörtliche Reden enthielten, ließen sich besonders wirkungsvoll rezitieren und paßten daher in die halbdramatischen Vorführungen der Cabarets.

In den Liedern dominierte der faszinierte, voyeuristische Blick auf die Frauenfiguren der Dekadenz: die Dirne, die Hexe, die Kindfrau [→ 243 ff., 230], wie sie auch in der *Jugend* häufig erschienen. Was bei Bierbaum in seinem *Mädchenlied* (»Auf einem jungen Rosenblatt/Mein Liebster mir geblasen hat/Wohl eine Melodei«) noch in Metaphern formuliert ist, die seit Goethes *Heidenröslein* von jedem Zuhörer zu durchschauen waren, das war in Wedekinds *Ilse* eine verstohlen angedeutete Deflorationsphantasie, deren Details der Phantasie der Zuhörenden überantwortet blieben.⁵³

Neben den erotischen Liedern gab es eine weitere Gruppe von Texten, die eher auf die provozierende Deformation der Sprache setzten. Hier überwog kein bestimmtes Thema, sondern sie zogen Reiz aus der Lautmalerei und Parodie, wie Christian Morgenstern, oder aus dem unterkühlt-sarkastischen Ton wie Joachim Ringelnatz (1883–1934) und Erich Mühsam (1878–1934) [→ 417 ff.]. Zu dieser Richtung gehörte auch ein Lied wie Gumpenbergs *Sommermädchenküsetauschelächelbeichte* (*In der geschwellenen neuen Wortkoppelweis*) oder Gustav Falkes (1853–1916) *Aus allen Zweigen* (*Allen sangesfrohen Goldschnittlyrikern gewidmet*), das als eine Selbstparodie gelten muß, wenn man an Falkes eigene Gedichte vor 1900 denkt.⁵⁴ Wenn Kritik an der Gesellschaft laut wurde, dann blieb sie zahm wie in Dehmels *Der Arbeitsmann*.⁵⁵ Nicht Armut als solche wurde thematisiert, sondern die unbekümmerte Geste, mit der, wie in Falkes Lied *Wir zwei*, die bürgerliche Solidität abgetan wird.⁵⁶

Kam das Ende der Ueberbrettelbewegung durch die Zensur? Verlor sich das Publikum, weil es seine Erwartungen an das pikant-skandalöse nicht mehr erfüllt sah? Wurde der Druck auf die Mitwirkenden, stets ein aktuelles und abwechslungsreiches Programm zu bieten, zu mächtig?⁵⁷ Wie die Lebenswelt der Boheme, als deren repräsentativer Ausdruck das Cabaret sich verstand, war es von Anfang an Widersprüchen ausgesetzt. Zu schwierig wurde der Spagat zwischen den Erwartungen des Publikums, das auch die Drohungen der Polizeizensur genießerisch mitverfolgte, und dem eigenem Wunsch, hindernde Eingriffe durch die Zensur zu vermeiden und den Erfolg des Unternehmens nicht zu schmälern; die entgegenkommenden Briefe von Heinrich Lautensack und Blei können dafür

als Indiz dienen. Letztlich scheint es aber auch, als habe das *Ueberbrettl* seinen Zweck erfüllt, die Darbietungen in den Variétés soweit zu heben und zu verfeinern, daß sie plötzlich eine ernstzunehmende Konkurrenz der intimen Cabarets wurden.

III. Ausblick: Revuen, Variétés, Neopathetisches Cabaret

Kleinere Cabarets bestanden nach dem Ende des *Ueberbrettls* wie der *Elf Scharfrichter* in beiden Städten weiter.⁵⁸ Das Cabaret wurde beerbt vom Variété und den großen Revue-Theatern, die keine Erscheinung nur der zwanziger Jahre sind; dort fanden die an den Cabarets mitwirkenden Künstler wieder Engagements. Keine Rede war nach 1903 mehr von Volksaufklärung, Kulturkritik durch Kunst oder Hebung der Unterhaltungsbühne. In Berlin war es vor allem das Metropoltheater, das durch Revuen wie *Ein tolles Jahr*⁵⁹ und *Die Herren von Maxim*, eine »Ausstattungsposse« von Julius Freund zu der Musik von Victor Hollaender, bekannt wurde.⁶⁰ Sowohl Cabaret wie Variété mußten die Zensur passieren, aber wo das Cabaret durch seine Themen provozierte und Verbote riskierte, setzten die Revuen auf das entblößte Bein, auf das kesse Knie, das offenbar niemand beanstandete.

Einen Versuch, an die Tradition der Jahrhundertwende anzuknüpfen, stellte das *Neopathetische Cabaret* [→ 441 f.] dar; dies signalisierte schon der Name. In verschiedenen Lokalen traf sich, angeregt von Kurt Hiller, ein Literaturzirkel um Jacob van Hoddis, Ernst Blass, Alfred Lichtenstein, Heinrich Eduard Jacob, Rudolf Kurtz, Ferdinand Hardekopf und Georg Heym. Signatur war die Verbindung des Zerebralem mit dem Ulk, die Durchsetzung einer neuen Avantgarde, die sich zur gleichen Zeit um die Zeitschriften *Der Sturm* oder *Die Aktion* [→ 442 f.] sammelte. Diese Renaissance des literarischen Cabarets beendete 1912 der Tod von Georg Heym [→ 319 f.].

29 Ebd., 150.

30 Vgl. *Fischer, Fin de siècle* und *Rasch, Décadence*.

Hiltrud Gnüg: Erotische Rebellion, Bohememythos und die Literatur des Fin de siècle

- 1 *Kreuzer, Bohème*, 1.
- 2 Heine, Heinrich: Romantische Schule. In: *Sämtliche Schriften*. Hrsg. v. Klaus Briegleb, Bd. 5. München 1968, 460.
- 3 Baudelaire, Charles: *Bohémien en Voyage*. In: *Oeuvres complètes*, 2 vol. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris 1975 ff., I, 18.
- 4 Rimbaud, Arthur: *Ma Bohème*. In: *Oeuvres complètes*. Édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam. Paris 1972, 35.
- 5 Mann, Thomas: *Tonio Kröger*. In: *Sämtliche Erzählungen*. Frankfurt/M. 1963, 96.
- 6 *Kreuzer, Bohème*, 2
- 7 Murger, Henry: *Scènes de la Vie du Bohème*. Vienne o. J., 422.
- 8 *Reventlow, Autobiographisches*, 85.
- 9 *Reventlow, Briefe*, 28.
- 10 *Reventlow, Autobiographisches*, 172.
- 11 *Reventlow, Tagebücher*, 360.
- 12 *Reventlow, Romane*, 101 f.
- 13 *Reventlow, Autobiographisches*, 478.
- 14 Ebd.
- 15 Ebd., 479.
- 16 Ebd.
- 17 Ebd., 477.
- 18 *Bauschinger, Lasker-Schüler*, 26 f.
- 19 Lasker-Schüler, Else: *Werke*. Lyrik, Prosa, Dramatisches. Hrsg. v. Sigrid Bauschinger. München 1991, 190 f.
- 20 Lasker-Schüler, Else: *Briefe an Karl Kraus*. Hrsg. v. Astrid Gehlhoff-Claes. Köln, Berlin 1959, 39.
- 21 Lasker-Schüler, *Werke* (s. Anm. 19), 195.

Gertrud M. Rösch: Satirische Publizistik, Cabaret und Ueberbrettl zur Zeit der Jahrhundertwende

- 1 Zu den folgenden Periodika, besonders zu kleineren, bibliographisch schwer verifizierbaren Blättern vgl. die Darstellung von *Koch, Teufel in Berlin*, 335-352, 726-732; eine sehr umfassende Dokumentation der Satire-Journale in München neben *Simplicissimus* und *Jugend* bieten *Koch/Behmer, Grobe Wahrheiten*; eine Liste der Witzblätter zwischen 1838 bis 1931 bei *Herbst, Megendorfer Blätter*, 206-208.

- 2 Schütz, Hans (Hrsg.): Der Wahre Jakob. Ein halbes Jahrhundert in Faksimiles. Bonn/Bad Godesberg 1977; *Dietzel/Hügel, Zeitschriften* Bd. 4, Nr. 3101.
- 3 Walter Benjamin skizziert und würdigt 1937 Fuchs und sein Projekt einer Kulturgeschichte in einer Studie, die für die *Zeitschrift für Sozialforschung* bestimmt war. Vgl. Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker. In: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*. Unter Mitw. v. Theodor W. Adorno und Gershom Sholem hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. II: Aufsätze, Essays, Vorträge. Frankfurt 1977, 465–505, 1316–1363.
- 4 Zum *Süddeutschen Postillon* vgl. *Hollweck, Karikaturen*, 77–86; ebenso Götz, Monika: *Süddeutscher Postillon. Die Geschichte des Münchner sozialistischen Blattes und sein Kampf gegen die Feinde der Arbeiter (1882–1910)*. Diplomarbeit am Institut für Kommunikationswissenschaft (Zeitungswissenschaft) 1987.
- 5 *Dietzel/Hügel, Zeitschriften*, Bd. 2, Nr. 1592. Biographien bei *Heinrich-Jost, Kladderadatsch*, 317–332.
- 6 Die Anzeigen und Karikaturen bei *Heinrich-Jost, Kladderadatsch*, 33, 55; die Anekdote bei *Koch, Teufel in Berlin*, 704.
- 7 *Koch, Teufel in Berlin*, 338.
- 8 *Heinrich-Jost, Kladderadatsch*, Nr. 107, 108, 112 und Erläuterung 176; gegen das Frauenstudium E. R., Semester-Rede an der Frauen-Universität im Jahre 1920, *Kladderadatsch* 63, Nr. 6, 7. Beiblatt, 6. Februar 1901.
- 9 Zu den ständigen Rubriken gehörten Rückblicke, die alle Vierteljahr erschienen und ein Element des satirischen Kalenders darstellten, wie ihn viele Zeitschriften zusätzlich einmal im Jahr herausgaben. Das von Wilhelm Busch übernommene ABC, wiederum eine Hülle für aktuelle Anspielungen, wurde gepflegt, vgl. Satirische ABC-Verse, *Kladderadatsch* 52, Nr. 28, 9. Juli 1899; *Kladderadatsch* 52, Nr. 53, 31. Dezember 1899, ebenso die »Moralischen Erzählungen« und eine Sparte »Romanphrasen«, in denen eine blumige, bilderreiche Sprache des Herzens mit politischen Anspielungen amalgamiert wurde; der unsinnige, entgleisende Vergleich formte die Pointe. Während der »Kleine Briefkasten für Jedermann«, in dem die Figuren der Zeitschrift sich in Leserzuschriften äußerten, eine nur im *Kladderadatsch* vorkommende Sparte blieb, fehlte ihm der längere erzählende Beitrag, der den literarischen Anspruch des *Simplicissimus* begründen und erhalten half.
- 10 Feininger, Lyonel: Der Sieg des Automobils. In: *Ulz* 31, Nr. 16 (18. April 1902), 3.
- 11 *Koch, Teufel in Berlin*, 339 f.
- 12 Feininger, Lyonel: Der neue Noah. In: *Lustige Blätter* 21, Nr. 10 (ohne Datum, 1906). Der Zar steht auf einem Schiff im blutroten Meer, die Subscriptio lautet: »Nikolaus: Jedesmal, wenn das Vieh zurückkommt, bringt's statt des Oelblattes einen neuen »Aufwurf« der Revolutionäre.« Die Karikatur spielt auf die Revolution und den »Blutsonntag« am 9. Januar 1905 an. Zu der kaum dokumentierten Mitarbeit Feiningers an mehreren Witzblättern vgl. Eberhard Ruhmer, Lyonel Feininger. Zeichnungen. Aquarelle. Graphik. München 1961, 11–14.
- 13 *Koch, Teufel in Berlin*, 727.
- 14 Zu den *Fliegenden* vgl. *Dietzel/Hügel, Zeitschriften*, Bd. 2, Nr. 973; ebenso *Hollweck, Karikaturen*, 96–112.

- 15 Wende, Waltraud: Der Jugendstil der »Jugend«. Eine literarisch-künstlerische Zeitschrift der Jahrhundertwende. In: *Philobilon* 1993, 258–272, hier 262. Grundsätzlich zur *Jugend*: *Jugend. Facsimile-Querschnitt durch die »Jugend«*. Hrsg. v. Eva Zahn. Bern/München o. J.; Gourdon, Suzanne: *La »Jugend« de Georg Hirth. La Belle Epoque munichoise entre Paris et Saint Pétersbourg 1896/1914*. Strasbourg 1996.
- 16 Fidus: Frühlingslust. *Jugend* 1, Nr. 13 (28 März 1896), dessen Titelblatt aber das romantisierende Bild eines Flußstals zeigt. Zu den Zeichnern und deren Behandlung der Sexualität vgl. *Koreska-Hartmann, Jugendstil*, 49–76.
- 17 Wassermann, Jakob: Finsterniss. *Jugend* 1, Nr. 8 (23. Februar 1896), 118, 119, 121.
- 18 Neue Preisausschreiben der *Jugend*: *Jugend* 1, Nr. 9 (29. Februar 1896), 148.
- 19 Vgl. Rösch, Gertrud M.: Ästhetien. Intellektuelle. Schlawiner. Drückeberger. Die Auseinandersetzung um die moderne Malerei im »Simplicissimus« 1910–1921. In: *Zwischen der Wissenschaften. Beiträge zur deutschen Literaturgeschichte*. Bernhard Gajek zum 65. Geburtstag. Hrsg. v. Gerhard Hahn und Ernst Weber. Regensburg 1994, 334–345.
- 20 Die Programme beider Blätter sind erörtert bei *Pöllinger, Briefwechsel*, 31–39; *Rösch, Thoma*, 45–50.
- 21 Das Kopierbuch Korfiz Holms (1899–1903). Ein Beitrag zur Geschichte des Albert Langen Verlags und des »Simplicissimus«. Hrsg. v. Helga Abret und Aldo Kcel. Bern/Frankfurt/M./New York, Paris 1989. Ebenso Abret, Helga: *Albert Langen. Ein europäischer Verleger*. München 1993.
- 22 Zu den Genres im *Simplicissimus* vgl. Horn, Beate: Die Prosa-Gattungen im »Simplicissimus«. Bestandsaufnahme und Faktoren der Evolution. In: *Rösch, Simplicissimus*, 86–96.
- 23 Rösch, Gertrud M.: »Wer Vieles bringt, wird manchem etwas bringen.« Zum literarischen Profil des »Simplicissimus«. In: *Simplicissimus. Begleitheft zur Ausstellung »Simplicissimus 1896–1944«*. Hrsg. v. Gisela Vetter-Liebenow. Wilhelm-Busch-Museum Hannover 1996, 12–15.
- 24 Grundsätzlich zu der Zensurverfolgung Wedekinds und Thomas: Breuer, Dieter: *Geschichte der literarischen Zensur in Deutschland*. Heidelberg 1982, 194–206. Zu den einzelnen Prozessen und Pressefehden vgl. *Rösch, Thoma*, 95–146.
- 25 Joachimsthaler, Jürgen: Das Ende der Satire in der Anekdote. Warum werden Verfasser von Anekdoten zu Objekten von Anekdoten? In: *Rösch, Simplicissimus*, 97–109.
- 26 *Pöllinger, Briefwechsel* 144–146, 248 f. Ebenso Rösch, Gertrud M.: *Werbeseiten im Simplicissimus*. Ein weites Forschungsfeld, in: *Rösch, Simplicissimus*, 110–125.
- 27 Müller-Stratmann, Claudia: *Josef Ruederer (1861–1915). Leben und Werk eines Münchner Dichters der Jahrhundertwende*. Frankfurt/M. u. a. 1994, 292 (Regensburger Beiträge B/56).
- 28 Abret, Helga: Satire als Exportartikel? Die Kontroverse um die »édition française« des *Simplicissimus* 1908. In: *Rösch, Simplicissimus*, 34–48. Zur großen Vorsicht der Zensur, wenn nationale Stereotypen auf der Bühne präsentiert wurden, vgl. auch Stark, Gary D.: *Diplomacy by Other Means: Entertainment, Censorship, and German Foreign Policy, 1871–1918*. In: *Zensur und Kultur. Zwi-*

- schen Weimarer Klassik und Weimarer Republik mit einem Ausblick bis heute (Censorship and Culture). Hrsg. v. John A. McCarthy u. Werner von der Ohde. Tübingen 1995, 123–133.
- 29 Wedekind an Karl Henckell, 9. Januar 1893, Wedekind, Frank: *Gesammelte Briefe*. 2 Bde. München 1924, I, 245–248, hier 247.
- 30 Zum frühen Cabaret vgl. Heydrich, Peter Thomas: Ein Popo kostet 15 Mark. Von der Geburt des deutschen Kabarets. In: *Die Horen* 40/1, 1995, 13–22.
- 31 Die Fakten, Gründungsdaten und Mitarbeiter der einzelnen Cabarets wurden, wenn nicht anders angegeben, genommen aus *Budzinski, Kabarett*, ebenso Budzinski, Klaus: *Pfeffer ins Getriebe. Ein Streifzug durch 100 Jahre Kabarett*. München 1984; vgl. v. a. *Budzinski/Hippen, Kabarett*.
- 32 *Wolzogen, Ansichten*, 235. Eine Glosse über eine Vorstellung des »Ueberbrettl« in Bremen veröffentlichte Rainer Maria Rilke, der die Vorstellung, in der auch Yvette Guilbert gastierte, am 26. Februar 1902 besuchte. Vgl. dazu Rilke, Rainer Maria: *Sämtliche Werke*. Hrsg. v. Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn. 6 Bde. Frankfurt/M. 1987, 5, 523–526 und 6, 1394–1396.
- 33 Die Geschichte von *Schall und Rauch* ist gut dokumentiert in: *Sprengel, Schall und Rauch*, Einleitung, 7–44.
- 34 Über Thomas *Lokalbahn* in Reinhardts Kleinem Theater vgl. *Bühne und Brett* 3, Nr. 6 (29. März 1903), 3.
- 35 So legt es die Legende nahe, aber dagegen *Schmitz, Elf Scharfrichter*, 283.
- 36 Dieser Gründungsmythos ist gut zu verfolgen in der »Elf-Scharfrichter-Nummer«, *Bühne und Brett* 3, Nr. 4 (2. März 1903), 3–7.
- 37 Kreuzer, Helmut: Exkurs über die Böhème. In: *Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert*. Hrsg. v. Otto Mann und Wolfgang Rothe. Bd. 1: Strukturen. 5. veränd. u. erw. Aufl. Bern/München 1967, 222–234; Kreuzer, Helmut: *Die Böhème. Beiträge zu ihrer Beschreibung*. Stuttgart 1968. Ebenso *Jelavich, Theatrical Modernism*, 167 f.
- 38 Zeichnungserklärung der »Elf Scharfrichter«, in: *Schmitz, Münchner Moderne*, 523.
- 39 *Vogel, Fiktionskulisse*, 76.
- 40 Auf diesen Aspekt weisen bes. hin *Schmitz, Elf Scharfrichter*, 280–282, *Sprengel, Schall und Rauch*, hier 11.
- 41 *Wolzogen, Ernst* von: Das Überbrettel. In: *Das litterarische Echo* 3 (1900/01), H. 8, Sp. 542–548, hier 543, ebenso in: *Wolzogen, Ansichten*, 222.
- 42 Vgl. Eysler, Robert: *Wolzogen, Bühne und Brett* 1, Nr. 4 (10. Oktober 1901), 5; ebenso *Münchner Brief, Bühne und Brett* 2, Nr. 3 (10. Februar 1902).
- 43 *Jelavich, Theatrical Modernism*, 165–167; über Wedekinds Verhältnis zum Cabaret vgl. *Schmitz, Elf Scharfrichter*, 289 f.
- 44 Bericht v. Ludwig Simerl vom 12. Mai 1901, Staatsarchiv München, Pol. Dir. 2057/1. Er faßt die einzelnen Titel zu acht Gruppen zusammen, wohl ein Hinweis, wo die Conference, für die er keine Stichpunkte überlieferte, sich jeweils dazwischen schaltete. Als Vergleich halte man dagegen den Bericht v. Carossa, Hans: *Reise zu den Elf Scharfrichtern*. In: *Schmitz, Münchner Moderne* 529–535; auch abgedruckt in: *Sämtliche Werke*, Frankfurt 1962, 2, 558–578.

- 45 Die ungewöhnlich hohen Preise (für die Galaexekution am 13. April 1901 waren 9,99 Mark Garderobegebühr zu zahlen, für die weiteren Vorstellungen ab dem 15. April 2,99 Mark. Studenten und künstlerisch Tätige konnten ermäßigten Eintritt für 99 Pfennig erhalten) wurden veröffentlicht in den *Münchner Neuesten Nachrichten*, 16. April 1901, vgl. Pol. Dir. 2057/1. Auf dem gleichen Bogen ist vermerkt, daß der Verein der Polizeidirektion ordnungsgemäß als »geschlossen« gemeldet sei.
- 46 Simerl nannte ihn eine »Parodie auf »Unsere Kraft: 1. Teil« und meinte hier *Über unsere Kraft* von Björnsterne Björnson, ein Schauspiel über religiöse Hysterie und den Verlust des Glaubens, das 1899 in Stockholm uraufgeführt wurde. Die insgesamt fünfzehn Programme der Scharfrichter sind kommentiert bei *Jelavich, Theatrical Modernism*, 171–179.
- 47 *Das Straßburger Mädchen* war vertont v. Frigidius Strang, der Text stammte aus: *Brentano, Wunderhorn*, I, 178. *Im Schlosse Mirabel* stammt von O. J. Bierbaum, abgedruckt bei *Kühn, Donnerwetter*, 49.
- 48 Henckell, Karl: *Gesammelte Werke* 2: *Buch des Kampfes*. München 1921, 44 f.
- 49 Willy Raths *Die feine Familie* brachte Anspielungen auf den Burenkrieg und die deutsche Intervention durch den Feldmarschall Waldersee nach dem Aufstand in Peking, zwei Ereignisse, die auch die satirische Presse beherrschten und zu einer meist englandfeindlichen Haltung veranlaßten.
- 50 Das Scharfrichter-Lied ist abgedruckt in *Schmitz, Münchner Moderne*, 537, ebenso bei *Kühn, Donnerwetter*, 44; *Der Nachbar* in: *Schmitz, Münchner Moderne*, 542–549, ebenso bei *Kühn, Donnerwetter*, 29–33. Zu den Texten Wedekinds vgl. Wedekind, Frank: *Werke* in 2 Bänden. München 1990, I, 41, 44, 52, 94.
- 51 Wedekind schrieb am 6. August 1901 an Martin Zickel, daß er »den Cultus des Überbrettl gerne und vielleicht immer als wohlthuenden Nebenberuf pflegen und hegen werde«, solange die sich wiederholenden Aufführungsverbote verhindern, daß seine Dramen sich durchsetzen, vgl. Wedekind, *Briefe* (s. Anm. 29), Bd. 2, 77.
- 52 *Die Judentochter*, vgl. *Brentano, Wunderhorn* I, 237; für *Spinnerlied* ist nicht zu entscheiden, welcher Text aus dem *Wunderhorn* zugrunde lag (vgl. *Brentano, Wunderhorn* III, 39 f., 43).
- 53 Liste der Gäste zur Ehrenexekution, Staatsarchiv München, Pol. Dir. 2057/3.
- 54 *Jelavich, Theatrical Modernism*, 154.
- 55 Von diesem Lied existiert eine frühere Fassung von 1894, vgl. Wedekind, *Werke* (s. Anm. 50), Bd. 1, 26 f.: »Er nahm mich um den Leib und lachte/Und flüsterte: Es tut nicht weh – //Und dabei schob er sachte, sachte//Mein Unterröckchen in die Höh.« In den Programmen der *Elf Scharfrichter* vom Oktober 1901 und vom Februar 1902 waren zwar stets Chansons von Wedekind angekündigt, aber nicht die Texte abgedruckt wie bei den anderen Nummern des Abends. Es muß daher offen bleiben, ob Wedekind oder Delvard jemals eine andere als die bei Bierbaum abgedruckte Version des Chansons *Ilse* vortrugen. Zu Wedekinds Verhältnis zum Cabaret vgl. auch *Schmitz, Elf Scharfrichter*, 281–282.
- 56 Beide Chansons hatten die *Elf Scharfrichter* im Oktober 1901 in ihrem Programm.
- 57 Vgl. die Interpretation v. Viering, Jürgen: *Ein Arbeiterlied? Über Richard Deh-*

- mels ›Der Arbeitsmann‹. In: Gedichte und Interpretationen Bd. 6: Vom Naturalismus bis zur Jahrhundertmitte. Hrsg. v. Harald Hartung, Stuttgart 1983, 53–66.
- 58 Diese Beispiele und Textzitate stammen alle aus: Deutsche Chansons (Brettli-Lieder). Mit den Porträts der Dichter und einer Einleitung v. O. J. Bierbaum. Berlin/Leipzig 1901. Eine Untersuchung zu Sprache und Sujets der Cabaret-Lyrik steht noch aus; auf alle Fälle wären die Aufführungssituationen mit zu interpretieren, die gerade in Anthologien wie der von Volker Kühn ausgeblendet bleiben. Eine die Polizeiberichte und die Pressereaktionen einbeziehende Darstellung bei Jelavich, *Theatrical Modernism*, 167–185.
- 59 Schmitz, *Elf Scharfrichter*, 283; Jelavich, *Theatrical Modernism*, 182–185.
- 60 Vgl. Bühne und Brettli 5, Nr. 23, 1905: Sondernummer über Münchener Cabarets. Über das Cabaret *Zum Siebten Himmel* vgl. Bühne und Brettli 3, Nr. 10 (25. Mai 1903), 6. Der Gründer Georg David Schulz trat seine Frau Marietta an Thoma ab, der sie am 26.3.1907 heiratete. Daher Details zu diesem Cabaret auch in der Thoma-Biographik, vgl. Schad, Martha: Ludwig Thoma und die Frauen. Regensburg 1995. Zu den Berliner Kleinkunsthöfen *Budzinski/Hippen, Kabarett*, 26–27, ferner Frich Mühsam über *Zum Peter Hille*, vgl. Bühne und Brettli 3, Nr. 10 (25. Mai 1903), 12–13; zum Cabaret *Unter den Linden* vgl. Bühne und Brettli 5, Nr. 7, 1905, dort Bilder der Mitwirkenden; zum Cabaret *Roland von Berlin* vgl. Bühne und Brettli 5, Nr. 2, 1905, dort Impressionen von den Darbietungen und Bilder der Mitwirkenden.
- 61 Bilder der Revue *Ein tolles Jahr* in Bühne und Brettli 4, Nr. 8, 1904 (›Briefe, die ihn nie erreichten‹), in Bühne und Brettli 4, Nr. 9, 1904 (›Ein Ordensfest‹).
- 62 Vgl. dazu das Sonderheft Bühne und Brettli 4, Nr. 24, 1904.

Wolfgang Bunzel: Kaffeehaus und Literatur im Wien der Jahrhundertwende

- 1 Schivelbusch, *Paradies*, 68.
- 2 In Steeles *Tatler* war jedem Themenbereich ein bestimmtes Kaffeehaus zugeordnet, das gleichsam als Quellenangabe für die darin mitgeteilten Nachrichten fungierte. So heißt es in der programmatischen Ankündigung in der ersten Nummer vom 12. April 1709: ›All accounts of gallantry, pleasure, and entertainment, shall be under the article of White's Chocolate-house; poetry, under that of Will's Coffee-house; Learning, under the title of Grecian; foreign and domestic news, you will have from Saint James's Coffee-house.‹ Zit. n. Westerfrölke, Hermann: Englische Kaffeehäuser als Sammelpunkte der literarischen Welt im Zeitalter von Dryden und Addison. Jena 1924, 63.
- 3 Heinrich Laube erinnert sich: ›Erst allmählich haben sich die Konditoreien in Norddeutschland zu Kaffeehäusern entwickelt.‹ Laube, Heinrich: Nachträge zu den Erinnerungen. In: Gesammelte Werke in fünfzig Bänden. Unter Mitwirkung v. Albert Hänel hrsg. v. Heinrich Hubert Houben. Bd. 41. Leipzig 1909, 304.
- 4 Vgl. die Berichte über die *Konditorei Stehely* bei: Dronke, Ernst: Berlin/Frankfurt/M. 1846, 46 ff. und bei: Sass, Friedrich: Berlin in seiner neuesten Zeit und Entwicklung. Leipzig 1846, 70 ff.

- 5 Kraus, Karl: Die demolierte Literatur. Zit. n. *Wunberg, Wien*, 1, 647. Es ist daher eine Entwicklung zu konstatieren ›von der Zeitungsauflage im 17./18. Jh. über das Lesezimmer um 1800 bis zum Lesecafé des späten 19. Jh.‹ (*Heise, Kaffeehaus*, 137).
- 6 Vgl. *Johnston, Kultur*, 64.
- 7 Zit. n. *Grevel/Volke, Jugend*, 24.
- 8 Zit. n. *Heering, Kaffeehaus*, 39.
- 9 So berichtet der in Prag lebende Schriftsteller und Publizist Josef Rybák: ›Wenn wir nicht in der Redaktion sein mußten und einen längeren Artikel für die Sonntagsausgabe zu schreiben hatten, gingen wir ins Café. In der Redaktion konnte man kaum arbeiten. Die Tür stand nie still, und das Telefon klingelte unablässig.‹ (zit. n. *Jähn, Kaffeehaus*, 225).
- 10 *Binder, Polak*, 385. Einige Kaffeehäuser kamen dem entgegen, indem sie Konversationslexika und enzyklopädische Nachlagewerke anschafften und für die Journalisten bereithielten.
- 11 Die Aussage von Žmegač, daß die Stadt Wien ›den ›literarischen Salon‹ kaum zu ihren Traditionen zählen konnte‹, trifft nicht zu (*Žmegač, Geschichte*, 265). Es führt deshalb auch in die Irre, wenn Bachmaier das Kaffeehaus als ›ein Surrogat für den Salon‹ bezeichnet (*Bachmaier, Kaffeehausliteraten*, 239). Schließlich verkehrten mehrere Autoren des Jungen Wien nach wie vor in Salons (Bahr, Hofmannsthal, Schnitzler). Salon und Kaffeehaus sind vielmehr als konkurrierende soziale Institutionen mit spezifischen Kommunikationsformen anzusehen.
- 12 Zu den Merkmalen und historischen Erscheinungsformen des Salons vgl. *Seibert, Salon*.
- 13 Mehrfach wurde das Literaturcafé deshalb auch mit einem Club verglichen. So betont Otto Friedländer die Zwanglosigkeit dieses sozialen Orts: ›Das Kaffeehaus ist der Klub des Wieners – ein idealer Klub ohne Statuten, ohne Affären, ohne Ehrengericht.‹ (zit. n. *Heering, Kaffeehaus*, 251). Demgegenüber weist Großmann stärker auf den Aspekt der Exklusivität hin: ›Das Wiener Caféhaus war eine Art von Klub, scheinbar ein Klub mit offener Tür, in Wirklichkeit meistens eine geschlossene Gesellschaft‹; vgl. Großmann, Stefan: Ich war begeistert. Eine Lebensgeschichte. Berlin 1931, 54.
- 14 *Lorenz, Moderne*, 23.
- 15 Die Buchlektüre war im Kaffeehaus nicht so üblich.
- 16 Privatvorlesungen im kleinen Kreis kommen zwar gelegentlich vor, sind aber die Ausnahme.
- 17 Zur zwanglosen Geselligkeit trug auch die Möglichkeit bei, Schach, Domino oder Karten zu spielen; selbst Billardtische waren in einigen Cafés aufgestellt.
- 18 *Kreuzer, Bohème*, 206.
- 19 *Ebd.*, 203.
- 20 ›Die Bindung ans Café erscheint als ›Wesenszug‹, als fixierte Eigenschaft des typischen Bohemiens‹, bemerkt Kreuzer; vgl. *Kreuzer, Bohème*, 202.
- 21 Bei der Annäherung an das Phänomen der Kaffeehauskultur fällt denn auch die Unmenge der Anekdoten auf, die es zuweilen schwer macht, die Bedeutung der Institution Kaffeehaus jenseits der Selbststilisierung seiner Besucher zu bestimmen.