

Leseprobe

Nikola Roßbach

Theater über Theater

Parodie und Moderne 1870-1914

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2006

Abbildung auf dem Umschlag aus:

Faschingszeitung zum Faschingsfest der „Elf Scharfrichter“ 1902 im *Café Größenwahn (Café Stefanie)*: Karikaturen der Mitglieder der Elf Scharfrichter und anderer Künstler von Ernst Stern.

Druck H. Johnscher, München, S. 15.

Münchener Stadtmuseum, Abteilung Graphik, Inventarnr. 29/444.

Bibliographische Information Der Deutschen Bibliothek

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

2. Auflage

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2006

Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld

Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de

Druck: docupoint GmbH, Magdeburg

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 3-89528-543-9

www.aisthesis.de

Inhalt

Vorbemerkung	9
I Einführung: Parodie und Moderne	11
1 Funktionsort der theatralen Parodie	12
2 Parodie als Katalysator?	15
II Terminologien, Theorien, Modelle	19
1 Moderne und Avantgarde	19
2 Parodie	27
2.1 Was ist Parodie?	27
2.1.1 Begriff und Geschichte	28
2.1.2 Forschung: ein Systematisierungsversuch	32
2.1.2.1 Set von Parodieaspekten	33
2.1.2.2 Parodieforschung und Literaturtheorie	37
2.1.2.3 Kontraktion und Detraktion: enger und weiter Parodiebegriff	39
2.1.2.4 Postmoderne, dekonstruktivistische, kultur- anthropologische Thesen zur Parodie	43
2.2 Wie funktioniert Parodie?	51
3 Ein Modell für die Analyse theatraler Parodien	53
3.1 Abstufungsmodell mit konstitutiven Elementen	53
3.2 Theatralität	56
3.2.1 Zeichen – Text – Performanz	56
3.2.2 Theatrale Parodie und ihre Referenten	61
3.2.3 Parodie zwischen Text und Theater	64
3.3 Metatheatralität	70

III	Parodie und Theater vom 19. Jahrhundert bis zum Beginn der Moderne	75
1	Aspekte der Theaterkultur	75
2	Theatrale Parodie im 19. Jahrhundert	84
2.1	Klassik kontra Parodie	85
2.2	Das Wiener Volkstheater	86
3	Aufschwung der theatralen Parodie zu Beginn der Moderne	92
4	Voraussetzungen des Parodienaufschwungs	94
4.1	Kleinkunst, Kabarett, Brettl	95
4.2	Buch- und Pressemarkt	104
4.2.1	Berufsschriftsteller, -kritiker und -humoristen	108
4.2.2	Bücher und Zeitschriften	110
4.2.3	<i>Kladderadatsch</i> und Konsorten: Witzblätter im Profil ...	112
IV	Analyse: Theatrale Parodie 1870-1914	117
1	Korpus theatraler Parodien	117
1.1	Recherche- und Fundorte	117
1.2	Ein- und Ausschließungen	118
1.3	Publikations- und Aufführungsmedien	118
1.4	Dokumentations- und Quellenlage	119
1.5	Strukturierung	123
2	Parodie und altes Theater	125
2.1	Tendenz	130
2.2	Zeit	136
2.3	Referenz	138
2.4	Exemplarische Analyse	141
2.4.1	Martin Böhm: <i>Es lebe das Leben</i>	141
2.4.2	Arthur Schnitzler: <i>Der tapfere Cassian</i>	152
2.4.3	Galli Matthias: <i>Roderich und Kunigunde</i>	161
2.4.4	Martin Böhm: <i>Die Quitzow's</i>	167
2.4.5	Paul Scheerbart: <i>Der Schornsteinfeger</i>	179
2.5	Parodie als Verabschiedung des alten Theaters?	185

3	Parodie und modernes Theater I: Naturalismusparodien	187
3.1	Tendenz	189
3.2	Zeit	193
3.3	Referenz	197
3.4	Exemplarische Analyse	205
3.4.1	Fritz Mauthner (?): <i>Der höhere Zustand</i>	206
3.4.2	Julius Stinde: <i>Das Torfmoor</i>	216
3.4.3	Leopold Wulff: <i>Die Weber oder Die eigentlichen Morituri von Rautendelein Hauptmann</i>	226
3.4.4	Hugo Busse: <i>Fuhrmann Henschel (Rollfuhrmann Henschel)</i>	233
3.4.5	Friedrich Kayßler: <i>Die Weber</i>	237
3.5	Parodie als Verabschiedung des Naturalismus?	244
3.6	Parodie und Retheatralisierung	246
4	Parodie und modernes Theater II: Symbolismusparodien	255
4.1	Tendenz	260
4.2	Zeit	264
4.3	Referenz	267
4.4	Exemplarische Analyse	269
4.4.1	Christian Morgenstern: <i>Die Krankenstube</i>	270
4.4.2	Max Reinhardt: <i>L'Interieur oder Das intime Theater</i>	276
4.4.3	Hanns von Gumpenberg: <i>Der Veterinärarzt</i>	285
4.4.4	Rudolf Presber: <i>Das Eichhorn</i>	293
4.4.5	Kory Towska: <i>Meschugge ist Trumpf!</i>	299
4.5	Parodie als Verabschiedung des Symbolismus?	304
5	Parodie zwischen Moderne und Avantgarde	306
5.1	Alfred Döblin: <i>Lydia und Mäxchen</i>	307
5.2	Oskar Kokoschka: <i>Sphinx und Strohmann</i>	309
V	Ausblick: Parodie und Theater im 20. Jahrhundert	315
VI	Anhang	322
1	Parodien: Korpus	322
2	Parodisten: Kurzbiographien	439

VII	Literatur	455
1	Quellen	455
1.1	Parodien	455
1.2	Romane, Dramen, Werkausgaben	455
1.3	Autobiographien, Memoiren, Briefe	456
1.4	Essays, Kritiken, Reden, Programmschriften	456
1.5	Humoristische, satirische und parodistische Anthologien, Almanache und Sammlungen	459
1.6	Literarisch-kulturelle, humoristische, satirische Zeitschriften	468
2	Bio- und Bibliographien, Nachschlagewerke, Lexika, Wörterbücher, Almanache, Repertorien	472
3	Forschungsliteratur	473
3.1	Parodie und verwandte Phänomene, Intertextualität, Metatheatralität	473
3.2	Moderne und Avantgarde	482
3.3	Literatur, Kultur, Theater, Kabarett- und Publizistikgeschichte	483

Vorbemerkung

Dieses Buch ist eine geringfügig überarbeitete Fassung meiner Habilitationsschrift, die im Sommersemester 2005 vom Fachbereich 2 Gesellschafts- und Geschichtswissenschaften der Technischen Universität Darmstadt angenommen wurde.

Einigen Menschen und Institutionen möchte ich an dieser Stelle danken.

Matthias Luserke-Jaqui unterstützte mein Projekt vorbehaltlos und schuf mit einer konstruktiven Arbeitsatmosphäre die Bedingungen für sein Gelingen.

Beim Gang durch die Institutionen begegneten mir immer wieder unbürokratisch denkende Helferinnen und Helfer, die Magazinaufenthalte ermöglichten, Sonderwege für exorbitante Bestell- und Kopierwünsche fanden oder gar eigenhändig wertvolle Informationen beschafften. Solche Menschen fand ich in der *Akademie der Künste* in Berlin, der *Staatsbibliothek zu Berlin*, im *Landesarchiv Berlin*, in der *Bibliothek des Deutschen Literaturarchivs* in Marbach a.N. und im *Literaturarchiv der Monacensia (Münchner Stadtbibliothek)*. Besonders danke ich Elisabeth Loinig vom *Landesarchiv Niederösterreich*, die mir brieflich wertvolle Informationen nachreichte, Christoph von Wolzogen, der Zeit und Mühe beim Durchsuchen der Archivbestände Ernst von Wolzogens investierte, und Matthias Thiel vom *Deutschen Kabarettarchiv*, dem Herrscher über die Nixen, für seine große Hilfsbereitschaft.

Manche anderen Menschen haben sich auf mein Thema eingelassen. Georg-Michael Schulz begleitete meine Arbeit mit Gedanken und Worten und war nicht nur, was die Schnittstellen und Grenzerfahrungen zwischen Literatur- und Theaterwissenschaft anging, ein unersetzlicher Gesprächspartner. Ulrike Leuschner kommentierte kritisch und hilfreich die Präsentationsform der Parodien im Anhang. Das geübte Auge meiner Oma Elisabeth Klein half über manche unleserliche Stelle in handschriftlichen Parodien hinweg.

Nicht nur ein Buch entstand, auch ein Kind wurde geboren. In der Zeit, als mir Bücher außer den eigenen unerreichbar waren, gingen Freunde, Verwandte und Kollegen für mich an Regale oder in Bibliotheken: Grit Dommes, Anja Eckard, Catherine Janssen, Ariane Martin, Dietmar Osthus, Tanja Roßbach, Georg-Michael Schulz. Ganz besonders danke ich zweien von ihnen – Grit Dommes, Tanja Roßbach –

und Johanna May für die sorgfältige Durchsicht und Korrektur des Manuskripts.

Immer bereit, sich in mein Thema hineinzudenken, war Dietmar Lundszen, unverzichtbarer Gesprächs- und Lebenspartner. Ihm verdanke ich nicht zuletzt die Erkenntnis, dass Eva nur eine Parodie auf Adam sein kann (Parodie Nr. 248).

München, 5. September 2005
Nikola Roßbach

I Einführung: Parodie und Moderne

In den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts wird die deutsche Literatur modern. Zumindest nennt sie sich so. Die jungen Berliner Naturalisten schreiben die ‚Moderne‘ auf ihre Fahne, jenen Begriff, den der Literaturhistoriker Eugen Wolff bei einem Vortrag im literarischen Verein *Durch!* im September 1886 prägt. Dass die „moderne Kunst, wo sie ihre lebensvollsten Triebe ansetzt, [...] auf dem Boden des Naturalismus Wurzel geschlagen hat“, proklamiert Otto Brahm noch 1890.¹ Der beschwörende Unterton des Artikels, mit dem er die Zeitschrift *Freie Bühne für modernes Leben* eröffnet, zeugt allerdings schon von der erzwungenen Defensive des Naturalisten, der sich mit Gegentendenzen wie Symbolismus, Neuromantik, Impressionismus und Jugendstil konfrontiert sieht. Die Moderne verändert immer wieder ihr Gesicht. Sie fächert sich auf in heterogene Tendenzen und Stile: Pluralität wird ihr markantestes Merkmal.

Beschleunigte Veränderungsprozesse sind nicht nur symptomatisch für die Kunst, für Literatur und Theater des ausgehenden 19. Jahrhunderts; sie sind allgegenwärtig in Gesellschaft, Politik und Kultur, in Wissenschaft, Technik, Wirtschaft und Industrie. Wissenschaftliche Theoreme und weltanschauliche Ideologeme lösen sich in rascher Folge ab. Folgt man Peter Gays Überlegungen im Rahmen seiner psychoanalytischen Kulturgeschichte des Viktorianismus, dann ist es genau jener rasante Wandel, der bei den Menschen Ängste und Neurosen auslöst.² Die Kunst reflektiert die gesellschaftlichen Brüche und Aufbrüche, ohne sie abzubilden. Sie ist selbst geprägt von unauflösbaren Widersprüchen und

¹ Otto Brahm: Zum Beginn, in: Jürgen Schutte, Peter Sprengel (Hg.): Die Berliner Moderne 1885-1914. Stuttgart 1987, S. 191-194, hier S. 194; erstmals in: Freie Bühne für modernes Leben 1 (29.1.1890), H. 1, S. 1f. – Auch der Hinweis auf Eugen Wolffs Neuschöpfung findet sich bei Schutte, Sprengel: Die Berliner Moderne, S. 13.

² Vgl. v.a. seine von 1984 bis 1998 publizierte fünfbändige Studie *The Bourgeois Experience: Victoria to Freud*, 1986-1999 in deutscher Übersetzung erschienen; außerdem Peter Gay: Das Zeitalter des Doktor Arthur Schnitzler. Innenansichten des 19. Jahrhunderts. Aus dem Amerikanischen von Ulrich Enderwitz, Monika Noll und Rolf Schubert. Frankfurt a.M. 2002 [Originalausgabe: Schnitzler's Century. The Making of Middel-Class Culture 1815-1914. New York 2002]. Mit Viktorianismus bezeichnet Gay das Bürgertum des 19. Jahrhunderts allgemein.

macht die beginnende Moderne erkennbar als eine unruhige und beunruhigende, spannungsvolle und spannende Zeit.

Zugleich ist sie eine Zeit für Parodien und Parodisten. Um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert nimmt die parodistische Produktion rasant zu – es kommt zu einem regelrechten Boom, insbesondere im Bereich Drama und Theater. Parodien verabschieden das Alte und weisen den Weg zum Neuen, Modernen, das seinerseits parodistische Reaktionen auslöst.

Parodie und Moderne koinzidieren. Ist die Parodie modern oder gar die Moderne parodistisch? Ist die Parodie Phänomen der Moderne, Katalysator der Moderne, das andere Gesicht der Moderne? Jenseits formelhafter Zuspitzungen ist der kultur-, literatur- und theatergeschichtliche Funktionszusammenhang von Moderne und Parodie auszuloten, der immer neu und anders modelliert erscheint.

1 Funktionsort der theatralen Parodie

Wo und wie beginnt das moderne Drama und Theater? Wenn man nach Otto Julius Bierbaums „Roman aus der Froschperspektive“ *Stilpe* (ED 1897) geht, dann lautet die Antwort: In der Kleinkunst, im Kabarett, im Variété: „Die Renaissance aller Künste und des ganzen Lebens vom Tingeltangel her!“³ Die Kleinkunst erlebt, von Frankreich ausgehend, im wilhelminischen Deutschland der Jahrhundertwende und mit einiger Verzögerung auch in Österreich einen unglaublichen Boom. Varietébühnen, Kabaretts und Brettel sprießen in den Großstädten – insbesondere in Berlin, München und Wien – vielfach aus dem Boden. Schriftsteller wie Frank Wedekind (*Zirkusgedanken*, 1887, *Im Zirkus*, 1888), Oskar Panizza (*Der Klassizismus und das Eindringen des Variété*, 1896) und eben Otto Julius Bierbaum fordern die Veredelung und Literarisierung des Variétés; auch der Gründer des ersten deutschen Kabaretts, Ernst von Wolzogen, setzt seinem *Bunten Theater* (*Überbrettel*) dieses Ziel.⁴

³ Otto Julius Bierbaum: *Stilpe*. Ein Roman aus der Froschperspektive. Berlin 1900, S. 357.

⁴ Von Levetzow rühmt in der Vorbemerkung zu *Wolzogen's offiziellem Repertoire* die „Geburt der modernen Varietékunst“ als „Kulturgeburt unserer Zeit“ (Karl Freiherr von Levetzow [Hg.]: *Ernst von Wolzogen's offizielles Repertoire*. 2 Bde. Berlin 1902. Erster Band: *Buntes Theater*, S. 6).

Lautstark und enthusiastisch wird die Kleinkunst als Retterin der hohen Literatur, speziell des Dramas und Theaters, beschworen – voller Überdruß am wortzentrierten Literaturtheater des 19. Jahrhunderts, zu dem auch der Naturalismus gezählt wird. Dass die Brettmode im Gefolge von Wolzogens *Überbrettel* das Theater wahrhaftig verändern konnte, ist zu bezweifeln; literarische Kabarets wie *Schall und Rauch*, das nicht nur David Chisholm als „Ausgangspunkt für die Wiederbelebung des deutschen Theaters“⁵ bewertet, können eine solch bedeutende Funktion schon eher in Anspruch nehmen. Der Zeitgenosse Max Halbe will rückblickend tatsächlich die Kleinkunst als Initiatorin des modernen Dramas und Theaters erkennen: Erst „von unten, von der Kleinkunst, vom Brettel, vom Kabarett“ sei der eigentliche Umschwung gekommen und habe damit „die Atmosphäre für den Umschwung auch in der hohen Literatur“ geschaffen.⁶

Max Halbes Diagnose kann nur als Arbeitsthese, keinesfalls Beschreibung von Realität akzeptiert werden. Denn längst nicht immer wirkt Kleinkunst progressiv, oft genug werden etwaige hohe künstlerische Ansprüche wie etwa die Ernst von Wolzogens gar nicht umgesetzt oder flachen sehr schnell ab. Und doch gibt es eine Fülle von Faktoren, die in einem kultur-, literatur- und theatergeschichtlichen Zusammenhang Kleinkunst und modernes Drama und Theater vernetzen:

- Personen wie Friedrich Kayßler, Alfred Kerr, Oskar Kokoschka, Karl Kraus, Christian Morgenstern, Max Reinhardt, Paul Scheerbarth, Arthur Schnitzler, Frank Wedekind und viele mehr, die sich als Autoren, Schauspieler, Kritiker oder Bühnenleiter einerseits im oder für das Kabarett engagieren und deren Namen andererseits für die Etablierung der Theatermoderne stehen.
- Bühnen wie *Schall und Rauch*, das sich von einem literarischen Kabarett in die moderne Experimentierbühne *Kleines Theater* verwandelt, außerdem Kleinkunsthörsäle wie *Die elf Scharfrichter* in München, *Cabaret Fledermaus* und *Cabaret Nachtlicht* in Wien, auf denen neben genuin kabarettistischen Vorträgen auch moderne Einakter von Frank Wede-

⁵ David Chisholm: Die Anfänge des literarischen Kabarets in Berlin, in: Sigrig Bauschinger (Hg.): Literarisches und politisches Kabarett von 1901 bis 1999. Tübingen, Basel 2000, S. 21-38, hier S. 33.

⁶ Max Halbe: Jahrhundertwende. Erinnerungen an eine Epoche. München u.a. 1976 [Erstdruck u.d.T.: Jahrhundertwende. Geschichte meines Lebens 1893-1914. Danzig 1935], S. 339.

- kind, Eduard Keyserling, Arthur Schnitzler und Oskar Kokoschka zur Aufführung kommen.
- Bühnenästhetische und theatertheoretische Programme: Die ‚Retheatisierung‘ als zentrale Forderung der theaterreformerischen Bewegungen um die Jahrhundertwende hat ihr Analogon in der kabarettistischen Praxis, zu der Gesang, Tanz, Pantomime, Masken- und Schattenspiele, Puppen- und Marionettentheater gehören. Ein weiteres theatertheoretisches Programm, nämlich die durch Richard Wagner populär gewordene, dann auch von Max Reinhardt, Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Wsewolod E. Meyerhold und anderen erhobene Forderung nach dem theatralen ‚Gesamtkunstwerk‘, setzt beispielsweise das Wiener Jugendstilkabarett *Fledermaus* auf einmalige Weise um.⁷
 - Genres: Eine literarische Hauptgattung des Kabarett der Jahrhundertwende ist die theatrale Parodie. Max Reinhardts berühmte *Don Carlos*-Tetralogie ist nur ein Beispiel für hunderte anderer Parodien, die auf Kleinkunsthöfen, in Kabarett, Spezialitäten-Theatern⁸ und eigens dafür eingerichteten Parodietheatern zur Aufführung kommen. Dass theatrale Parodien über die Kleinkunst in die Moderne führen können, ist eine Leitthese der vorliegenden Studie.

Ogleich also kein eindimensionaler Kausalzusammenhang besteht und das Kabarett sicher nicht als alleiniger Initiator, Wiederbeleber, Retter des Theaters fungiert, gibt es vielfältige Vernetzungen und Bezüge zwischen kleiner und großer Kunst. Max Reinhardts Karriere kann exemplarisch dafür stehen. Sein Weg führt von *Schall und Rauch*, für das er die *Don-Carlos*-Parodien schrieb, über das *Kleine Theater*, eine einflussreiche Bühne für das moderne europäische Theater, bis hin zum *Deutschen Theater* und weiteren Aufsehen erregenden intimen und monumentalen Theaterprojekten. Peter Sprengel erklärt, die

⁷ Zu ‚Retheatisierung‘ und ‚Gesamtkunstwerk‘ siehe näher Abschnitt IV.3.6, zur *Fledermaus* siehe Abschnitt III.4.1 dieser Arbeit.

⁸ Gemeint sind kleine Theater, die sich mit Akrobatik-, Tanz- und Musiknummern nahe beim Variété ansiedeln. Der Berliner *Eduard Bloch Verlag* führt in seiner Reihe *Spezialitäten-Theater* unter anderem Bände zum *American-Theater* (Nr. 3), *Concordia-Theater* (Nr. 4), *Apollo-Theater* (Nr. 5), zum *Ueberbrettl-Theater* (Nr. 6) und auch zum *Parodie-Theater* (Nr. 6); allerdings enthält der letztgenannte Band vorwiegend Liedparodien, keine theatralen.

Affinität zum Modell des intimen Theaters deutet auf tiefgreifende Parallelen zwischen den Fronten und Strukturen des Kabarett der Jahrhundertwende [...] und den Reformbestrebungen der dramatischen und theatralischen Avantgarde jener Jahre hin. Manches spricht dafür, daß das Kabarett damals wie eine Experimentierbühne gewirkt hat, in der wichtige Neuerungen des Theaters vorweggenommen wurden.⁹

Zu Recht verweist er auf Hans-Peter Bayerdörfer, der als erster die innovative Funktion des Kabarett für das moderne Theater differenziert nachgewiesen hat. Avantgardistische Experimentierbühne und Kabarett begreift er als komplementäre Phänomene in einem Prozess, der das Theater revolutionär umgestaltet und in die Moderne führt.¹⁰

In diesem Prozess situiert sich auch die theatrale Parodie – sowohl im kabarettistischen Aufführungskontext als auch im Druckmedium: in Zeitschriften, Anthologien, Buch- und Hefreihen. Eigentlich ist dies jedoch keine Feststellung, sondern eine gewagte These. Der Parodie wird ein Funktionsort im Entstehungsprozess des modernen Dramas und Theaters zuerkannt: ein Funktionsort, an dem Theater über Theater stattfindet, Theater verhandelt, verabschiedet, vernichtet wird, an dem die Entwicklung des Theaters vorangetrieben wird.

2 Parodie als Katalysator?

Lautet die Antwort auf die Frage, wo und wie das moderne Drama und Theater beginnen, nun also nicht „vom Tingeltangel her“, sondern gar: mit der theatralen Parodie? Man muss sich auch hier vor simplifizierenden Kausalfolgerungen hüten. Die Parodie als Motor der Entstehung des modernen Theaters ist ein reizvolles, aber zu einfaches und ein-

⁹ Peter Sprengel: Einleitung: „Genehmigt für Schall und Rauch mit Ausnahme des Gestrichenen“ – Ein Kabarett auf dem Weg zum Theater und die preußische Zensur, in: Ders. (Hg.): Schall und Rauch – Erlaubtes und Verbotenes. Spieltex-te des ersten Max-Reinhardt-Kabarett (Berlin 1901/02). Berlin 1991, S. 7-45, hier S. 11.

¹⁰ Vgl. vor allem Hans-Peter Bayerdörfer: Überbrettel und Überdrama, in: Ders. (Hg.): Literatur und Theater im Wilhelminischen Zeitalter. Tübingen 1978, S. 292-325; vgl. auch ders.: Eindringlinge, Marionetten, Automaten. Symbolistische Dramatik und die Anfänge des modernen Theaters, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 20 (1976), S. 504-538.

mensionales Bild; es ist außerdem weder neu noch blieb es unkritisiert. Vor allem die russischen Formalisten interessierten sich für die Idee einer parodistisch vorangetriebenen Evolution der Literatur. Durch Verfremdung, Mechanisierung und Neuorganisation alten literarischen Materials ereignen sich nach den Modellen Viktor Šklovskijs und Jurij Tynjanovs Innovationsschübe in der Kunst – und zwar insbesondere in parodistischen Texten. Mit den formalistischen Positionen, die in Jurij Striedters Sammelband *Russischer Formalismus* kompakt nachzulesen sind und die in jeder wissenschaftlichen Studie zur Parodie immer wieder (und darum hier nicht erneut) dargestellt werden, setzt sich die Parodieforschung bis heute auseinander. Man kritisiert das Ausklammern nicht sprachlich-formaler Aspekte von Literatur¹¹ und literaturexterner Faktoren: Formen entstünden, merken etwa Theodor Verweyen und Gunther Witting kritisch an, eben nicht nur als Reaktion auf die Automatisierung vorausgehender Formen. Außerdem schließe das Verständnis von Parodie als Refunktionalisierung alter Formen durch bestimmte Techniken viele üblicherweise als Parodie bezeichnete Texte aus.¹²

Die wichtigste Kritik ist jedoch die an der Überbewertung der Funktion, die die Parodie in der literarischen Entwicklung besitze. Erwin Rotermund ist skeptisch, was die Anwendung der ‚Evolutionsthese‘ auf die theatrale Parodie um 1900 angeht:

Im Rahmen der Revolutionierung des Dramas und der Re-Theatralisierung des Theaters um die Jahrhundertwende hat – wie ich meine – auch die Dramenparodie der Kabarets ihren Platz. Es wäre sicherlich viel zu hoch gegriffen, sie – im Sinne der Parodie-Auffassung der russischen Formalisten – als Motor der dramatisch-theatralischen Entwicklung zu bezeichnen.¹³

¹¹ Striedter widerspricht dieser eingeschränkten Festlegung des Formalismus in seiner kenntnisreichen Einführung, vgl. Jurij Striedter: Zur formalistischen Theorie der Prosa und der literarischen Evolution, in: Ders. (Hg.): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. 5., unveränd. Aufl. München 1994, S. IX-LXXXIII, hier S. XIXf.

¹² Vgl. Theodor Verweyen, Gunther Witting: *Die Parodie in der neueren deutschen Literatur. Eine systematische Einführung*. Darmstadt 1979, S. 64.

¹³ Erwin Rotermund: *Deutsche Dramenparodien der Jahrhundertwende*, in: Winfried Herget, Brigitte Schultze (Hg.): *Kurzformen des Dramas. Gattungspoetische, epochenspezifische und funktionale Horizonte*. Tübingen, Basel 1996, S. 145-158, hier S. 156.

Zu Recht relativiert Rotermund die eindimensionale Evolutionsthese. Die theatrale Parodie ist keinesfalls grundsätzlich Motor der literarischen Entwicklung; zudem ist eine solche Wirkkraft kaum nachweisbar und bleibt daher immer spekulativ. Denn welches literarische Ereignis, etwa die Publikation einer Parodie, könnte man einwandfrei identifizieren als Ursache des Verlöschens einer alten Form? Textimmanente Methoden versagen hier ohnehin, doch auch beispielsweise die Rezeptionsforschung muss, zumal bei historischer Rückschau, endgültige Beweise schuldig bleiben.

Wenn also die Parodie auch nicht in einem nachweisbaren Ursache-Wirkungs-Zusammenhang literarischer Evolution steht, so lassen sich dennoch zahlreiche plausible Argumente dafür finden, dass sie durchaus eine nicht nur indikatorische, sondern auch katalysatorische, das heißt verändernde und möglicherweise beschleunigende Funktion in der Entstehung der Theatermoderne einnimmt. Rotermund übersieht in seiner berechtigten Skepsis gegenüber der Evolutionsthese die Produktivität, die jene These durchaus besitzt – wenn man sie als offene, herausfordernde Frage am Beginn einer Beschäftigung mit der theatralen Parodieproduktion der Jahrhundertwende versteht.

In der Forschung ist verschiedentlich die Ansicht zu lesen, Parodien als Gattung, das heißt ‚Ganztext-Parodien‘, könnten gar nicht progressiv und innovationsfähig sein. „Dominant parodistische Texte sind stets rückwärtsgerichtet, nie selbst avantgardistisch, was ihnen den Vorwurf eingebracht hat, destruktiv und unproduktiv zu sein und nicht über sich selbst hinaus nach vorn zu weisen.“¹⁴ Nach vorn auf künstlerisches Neuland richte sich eher die parodistische Schreibweise,¹⁵ also Texte mit parodistischen Elementen (etwa die Romane von James Joyce), die sich als Ganze nicht in der Parodie ‚erschöpfen‘, wie Beate Müller urteilt. Ein genauer Blick auf die innovativen theatralen Ganztext-Parodien der Jahr-

¹⁴ Beate Müller: *Komische Intertextualität: Die literarische Parodie*. Trier 1994 (Diss. Bochum 1993), S. 81.

¹⁵ Der Begriff ‚Schreibweise‘ geht zurück auf die Gattungstheorie Hempfers, der damit ahistorische Konstanten von historisch konkreten Realisationen, Gattungen, unterscheidet, vgl. Klaus W. Hempfer: *Gattungstheorie. Information und Synthese*. München 1973. Die Parodieforschung verwendet den Begriff in der Praxis allerdings meist dazu, Ganztext-Parodien (Parodie als Gattung) von Texten mit parodistischen Elementen (Parodie als Schreibweise) abzugrenzen.

hundertwende erweist jedoch das Gegenteil; nicht zuletzt dafür tritt die vorliegende Studie den Nachweis an.

Häufig lassen sich diejenigen, die den Ganztext-Parodien oder dominant parodistischen Texten die Progressivität absprechen, von der Autorintention irreführen. Literaturkritische Parodien können literarische Normen brechen und progressiv sein, ebenso aber auch Normen konservativ, rückwärtsgewandt und modernekritisch bewahren wollen. In beiden Fällen kann jedoch, anders als bei rein ulkigen oder instrumentellen Parodien, die Entwicklung des Theaters katalysatorisch beeinflusst werden – ganz unabhängig von der Intention des Verfassers: Literaturkonservativ eingestellte Parodisten wie Hans von Gumpenberg, Rudolf Bernauer und Rudolf Presber verfassen, möglicherweise unbeabsichtigt, Texte von durchaus progressiver, in Richtung Moderne weisender Wirkung. Parodistische Intention und Wirkung sind hier gegenläufig – und nur auf die zweite kommt es an, wenn der Stellenwert der Parodie im Entstehungsprozess der Theatermoderne ausgelotet werden soll.

II Terminologien, Theorien, Modelle

Gibt es in den Kultur- und Gesellschaftswissenschaften ein Konzept, das annähernd so vielfältig, unpräzise, tendenziös und widersprüchlich eingesetzt wird wie die Moderne? Ja: die Parodie – terminologisch-definitorisch auf ähnlich schwankendem Boden stehend, immer wieder neu gedreht und gewendet. Ein drittes Konzept, welches das Vorhaben dieser Studie bestimmt und begrenzt, ist die Theatralität. Alle drei machen eine Verständigung über ihre Verwendungsweise notwendig.

Daher ist, bevor es um die theatralen Parodien der beginnenden Moderne gehen kann, theoretische Vorarbeit zu leisten. ‚Moderne‘ und ‚Avantgarde‘, ‚Parodie‘ und ‚theatrale Parodie‘, ‚Theatralität‘ und ‚Meta-theatralität‘ stehen im Zentrum einer theoretisch-terminologischen Diskussion. Mit ihnen wird ein Parodiemodell erarbeitet, auf dem die praktische Analyse basiert.

1 Moderne und Avantgarde

Eine alte und immer wieder aktuelle Frage ist erneut zu stellen: Was ist Moderne, was ist im Gegensatz dazu Avantgarde? Oder auch: Was heißt Moderne, welche der unterschiedlichen und widersprüchlichen Begriffsverwendungen ist plausibel und dem eigenen Thema angemessen?

‚Modern‘ bedeutet zunächst nur ‚neu‘, ‚gegenwärtig‘, das Gegenteil von ‚alt‘, ‚veraltet‘; dementsprechend gehört ein vager Begriffsgebrauch von Anfang an zur ‚Moderne‘ – und auch zur ‚Avantgarde‘: Beide hängen, vor allem über das Scharnier ‚neu‘, sehr eng zusammen: „Übereinstimmung scheint nur in der Behauptung zu bestehen, daß avantgardistische Künstler mit dem Anspruch des Neuen auftreten, wobei beim Begriff des Neuen, der sich oft mit dem des ‚Modernen‘ deckt, dessen mangelnde Präzision auffällt.“¹ Manfred Hardt urteilt ähnlich wie Edgar Lohner:

Literaturgeschichte als [...] Aufeinanderfolge von Tradition und Innovation, von Alt und Neu macht den Begriff „Avantgarde“

¹ Edgar Lohner: Die Problematik des Begriffs Avantgarde [1976], in: Manfred Hardt (Hg.): Literarische Avantgarden. Darmstadt 1989, S. 113-127, hier S. 122.

überflüssig, allenfalls noch als unscharfes Synonym der Begriffe „Moderne“, „Modernität“, „Innovation“, „Erneuerung“ etc. verwendbar – oder läßt ihn letztlich als bloßes Schlagwort verkommen, das Fortschrittlichkeit und den Glanz des (merkantil verwertbaren) Neuen konnotieren soll.²

Wie er den Begriff ‚Avantgarde‘ durch geschichtliche Befunde und Erscheinungen konkretisieren will, so versucht Gerhard Plumpe analog über vier Kennzeichen der Avantgarde eine systemtheoretische Abgrenzung des Avantgarde-Begriffs von dem der Moderne.³

Die Konkretisierung und Historisierung der Begriffe ist entscheidend, um zu einer plausiblen Unterscheidung zu kommen. Gängig ist es, den Beginn der literarischen Moderne etwa um 1880/1885 anzusetzen. Dies tut nicht nur Walter Fähnders im ‚Lehrbuch Germanistik‘ zur Avantgarde und Moderne, der die Datierung der von ihm so bezeichneten ‚historischen Moderne‘, 1885-1910, damit begründet, dass in den achtziger Jahren das Wort ‚Moderne‘ in der deutschen Sprache neu geprägt wurde: als Programm und als Selbstbezeichnung.⁴

So argumentiert, zählt der Naturalismus, der den Neologismus ‚Moderne‘ 1886 einführte und bis in die neunziger Jahre mit ‚modern‘ gleichgesetzt wurde, selbstredend zur Moderne. Gotthart Wunberg und Stephan Dietrich, Herausgeber eines Bandes programmatischer Texte zur Moderne, lassen sie denn auch – unter anderem mit dem Argument programmatischer Selbstbezeichnung – mit dem Naturalismus beginnen,⁵

² Manfred Hardt: Zu Begriff, Geschichte und Theorie der literarischen Avantgarde [1983], in: Ders. (Hg.): Literarische Avantgarden. Darmstadt 1989, S. 145-171, hier S. 149.

³ Vgl. ebd., S. 157; Gerhard Plumpe: Avantgarde. Notizen zum historischen Ort ihrer Programme, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Text + Kritik. Sonderband IX/01: Aufbruch ins 20. Jahrhundert. Über Avantgarden. München 2001, S. 7-14, hier S. 9f. Plumpe nennt 1. kairologische Zeitschematisierung, 2. neue Gesellschaftstheorie, die die moderne Differenzierung der Kommunikationssysteme aufhebe, 3. Entdifferenzierung von Kunst und Leben, 4. Verlust der Differenz von Medium und Form.

⁴ Vgl. Walter Fähnders: Avantgarde und Moderne 1890-1933. Stuttgart 1998, S. 5.

⁵ Vgl. Gotthart Wunberg: Vorwort, in: Ders., Stephan Dietrich (Hg.): Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende. 2. verbesserte und kommentierte Aufl. Freiburg i.B. 1998, S. 11-22, hier S. 11.

ebenfalls tun dies die dreibändige Darstellung der *Literarischen Moderne in Europa*, herausgegeben von Hans-Joachim Piechotta u.a.,⁶ Fährnders und viele mehr. Fährnders scheint allerdings die antinaturalistischen Strömungen stärker ins Auge zu fassen, wenn er schreibt: „Die ästhetische Moderne ist Autonomie der Kunst, Zweckfreiheit, Part pour Part; Reflexivität und Selbstreflexivität des Kunstwerkes; Traditionskritik und Innovationsbewußtsein [...]“.⁷

Fährnders verwendet jedoch nicht nur einen Modernebegriff. Er löst das Moderne-Avantgarde-Problem so, dass er die ‚literarische Moderne‘ in die ‚historische Moderne‘/‚Moderne der Jahrhundertwende‘ von 1885 bis 1910 (nämlich den Naturalismus und seine mit ihm und untereinander konkurrierenden Gegenströmungen Symbolismus, Impressionismus, Jugendstil) einerseits und die in Konfrontation zur historischen Moderne ausgebildete ‚historische Avantgarde‘ ab 1909 (Futurismus, Expressionismus, Dada) andererseits unterteilt.⁸ Ähnlich periodisiert Helmut Kiesel die Geschichte der literarischen Moderne. Er differenziert eine ‚programmatische‘ naturalistische und eine ‚avantgardistische‘, mit der Proklamierung des Futurismus 1909 inaugurierte Moderne – ohne allerdings den Moderne-Begriff zu problematisieren. Er verleibt ihm sogar kurzerhand und allzu bedenkenlos die Postmoderne ein, die ihm wie manch anderem Modernetheoretiker lediglich als aufmüpfige, aber zu vernachlässigende Gegenstimme innerhalb der Moderne vorzukommen scheint.⁹ Auch Piechotta u.a. verstehen die Moderne als weit ins 19. Jahrhundert zurückgehende Epoche, die bis in die Gegenwart reicht und die historische Avantgarde umfasst; Rolf Grimminger u.a. sprechen analog von der literarischen Moderne als Großepoche „mit unscharfen Grenzen zurück ins späte 19. und voraus zum späten 20. Jahrhundert“.¹⁰ Ihren Beginn setzen sie mit den drei ‚Sezessionstypen‘ Naturalismus, Wiener Moderne und Futurismus – letzterer sonst meist zur Avantgarde gerechnet – an, die sich alle mit der „Pathetik des großen Bruchs“, dieser typisch „mo-

⁶ Vgl. Hans-Joachim Piechotta, Ralph-Rainer Wuthenow, Sabine Rothemann (Hg.): *Die literarische Moderne in Europa*. 3 Bde. Opladen 1994.

⁷ Fährnders: *Avantgarde und Moderne*, S. 3.

⁸ Vgl. ebd., S. 6.

⁹ Vgl. Helmut Kiesel: *Geschichte der literarischen Moderne*. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert. München 2004, S. 32, 12.

¹⁰ Rolf Grimminger, Jurij Murašov, Jörn Stückrath: Vorwort, in: Dies. (Hg.): *Literarische Moderne*. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert. Reinbek bei Hamburg 1995, S. 9-11, hier S. 10.

dernern Geste¹¹ der Sezession, von den Institutionen der offiziellen Kultur abgespalteten.

Bei der Definition von ‚Moderne‘ sind zwei große Entscheidungen notwendig. Erstens: Wenn man, wie es auch in dieser Arbeit geschieht, die Moderne etwa 1885 ansetzt, zählt man dann den Naturalismus dazu oder nicht?

Oder datiert man – zweitens – gar den Beginn der Moderne schon viel früher als den Naturalismus, und zwar auf die Frühromantik? Zunächst zur zweiten Möglichkeit, für die an exponierter Stelle Silvio Vietta steht, aktuell mit seinem Buch *Ästhetik der Moderne* (2001). Für Jörg Schönert scheitern solche Vorschläge „am geltenden Begriffsgebrauch in der Literaturgeschichte“.¹² Den ‚großen Bruch‘ um 1900, der die Zäsur Noch-nicht-Moderne/Moderne zu setzen berechtigt, sieht natürlich auch Vietta. Er unterscheidet ästhetische Theorie und Praxis und gesteht zu, dass es, wolle man sich auf die praktische *Realisierung* der modernen Programme konzentrieren, sinnvoll sei, „von ästhetischer Modernisierung erst im Zeitrahmen um 1900 zu sprechen, da viele der ästhetischen Programme, die die Romantik vorgedacht hat, erst in diesem Zeitrahmen ästhetisch realisiert worden sind“.¹³ Die vorliegende Untersuchung zu Theater und theatraler Parodie von 1870 bis 1914 fokussiert eben diese ‚Realisierung‘ der Moderne in Drama und Theater, weshalb es – sogar im Sinne eines Vertreters der ‚Romantik ist Moderne‘-These – sinnvoll und angemessen ist, die Moderne um 1885 anzusetzen.

Vietta geht es hingegen vorwiegend um die theoretische Grundlegung der ästhetischen Moderne im späten 18. Jahrhundert; hier will er einen radikalen Bruch in der ästhetischen Leitmetaphorik durch den Außen- druck anderer (wissenschaftlicher, philosophischer, politischer) Diskurse erkennen. Trotz dieser frühen Datierung bewertet er übrigens den Naturalismus nicht als eigentlich modern: Er verfehle mit seiner Konzentration auf inhaltlich-thematische Erneuerung die Modernisierung der Ästhe-

¹¹ Gérard Raulet, zit. nach Rolf Grimminger: Aufstand der Dinge und der Schreibweisen. Über Literatur und Kultur der Moderne, in: Ders., Jurij Murašov, Jörn Stückerath (Hg.): Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert. Reinbek bei Hamburg 1995, S. 12-40, hier S. 21.

¹² Jörg Schönert: Gesellschaftliche Modernisierung und Literatur der Moderne, in: Christian Wagenknecht (Hg.): Zur Terminologie der Literaturwissenschaft. Akten des IX. Germanistischen Symposiums der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Stuttgart 1989, S. 393-413, hier S. 397.

¹³ Silvio Vietta: *Ästhetik der Moderne. Literatur und Bild*. München 2001, S. 36.