

IV Analyse: Theatrale Parodie 1870-1914

Parodie und Moderne koinzidieren. Der spektakuläre Boom theatraler Parodien im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts steht im Mittelpunkt einer praktischen Analyse, die zugleich exemplarisch und repräsentativ zu sein beansprucht. Es gilt nicht nur, einen umfassenden Überblick über die theater- und dramenbezogene parodistische Produktion von 1870 bis 1914 zu leisten. Vor allem werden auf diesem Weg Funktion und Bedeutung der theatralen Parodie im literatur-, theater- und kulturgeschichtlichen Entstehungsprozess des modernen Dramas und Theaters ausgelotet.

1 Korpus theatraler Parodien

Der Analyse liegt ein umfangreiches Korpus theatraler Parodien zugrunde – 600 Parodien genügen der in Teil II.3 erarbeiteten Begriffsdefinition. Die folgenden vier Abschnitte informieren näher über das Parodienkorpus sowie über Bedingungen und Wege seiner Zusammenstellung.

1.1 Recherche und Fundorte

Um die theatralen Parodien aus dem Zeitraum 1870-1914, die dem Parodiemodell entsprechen, möglichst vollständig zu erfassen, war eine Recherche an vielen Orten notwendig: in Bibliotheken, vor allem der *Staatsbibliothek zu Berlin*, der *Bayrischen Staatsbibliothek* in München und der *Bibliothek des Deutschen Literaturarchivs* in Marbach a.N.; in Theaterzensurarchiven (*Landesarchiv Berlin*, *Landesarchiv Niederösterreich* in St. Pölten, *Staatsarchiv München*); in Kabarettarchiven (*Deutsches Kabarettarchiv* in Mainz, *Österreichisches Kabarett-Archiv* in Graz); in Nachlassarchiven (*Akademie der Künste* in Berlin, *Münchener Stadtbibliothek: Literaturarchiv der Monacensia*), im *Deutschen Theatermuseum* in München und in der *Theaterhistorischen Sammlung Walter Unruh* der *Freien Universität Berlin*. Zusätzlich wurden die zeitgenössischen Bühnenalmanache *Deutscher Bühnen-Almanach* und *Neuer Theater-Almanach* systematisch auf die Theaterprogramme der Metropolen – Berlin, München und Wien – durchgesehen.

1.2 Ein- und Ausschlüßungen

Grundsätzlich gibt das in Teil II erarbeitete Modell für die Analyse theatraler Parodien die Kriterien für die Zugehörigkeit bestimmter Texte und Aufführungen zum Korpus vor. Einige zusätzliche Hinweise sind zu ergänzen.

Die massenhaft in Anthologien und Zeitschriften erschienenen Monologparodien, fast ausnahmslos auf klassische Monologe von Faust, Hamlet und Wallenstein, finden keine Berücksichtigung, da ihnen entscheidende dramatisch-theatrale Aspekte wie Dialog und Handlung fehlen. Parodien einzelner Szenen und Akte werden hingegen aufgenommen.

Opern- und Operettenparodien finden keine Aufnahme. Ihrer großen Zahl Gerechtigkeit widerfahren zu lassen erforderte eine eigenständige Untersuchung. Diese müsste nicht nur dramen- und theatergeschichtlich, sondern auch musikgeschichtlich argumentieren.

Grundsätzlich gehören dem Korpus vorwiegend Zeichenkomplexe an, die nicht nur parodistische Spuren aufweisen, sondern in denen die parodistische Schreibweise dominiert und die man daher als Ganze ‚Parodie‘ nennen kann; ein Blick auf die ‚Ränder‘ ist damit nicht ausgeschlossen. Allerdings ist nicht immer klar abgrenzbar, sondern der Deutung des Rezipienten überlassen, was noch oder nicht mehr Parodie ist. Parodie ist ein Rezeptionsphänomen. Eindeutig parodistisch ist etwa *Die Frau von Mehren. Psychiatrisch-atavistisch-bigamisch-metaphysisch-mariniertes Ur-Schauspiel in fünf Abteilungen für Gutartig-Unheilbare. Von H. I. Deutsch von R. S.-C.* (535) – nicht aber Alfred Döblins *Lydia und Mäxchen* (262), das als Parodie, aber auch als groteskes autonomes Kurzdrama gelesen werden kann.

1.3 Publikations- und Ausführungsmedien

Das so zusammengestellte Korpus umfasst Parodien aus verschiedenen Publikations- bzw. Ausführungsmedien. Rotermund unterscheidet die ‚dramatische Parodie‘ um 1900 nach drei Medien: Kabarett-Parodien, Parodien des *Berliner Parodie-Theaters* und Parodien in humoristisch-satirischen Zeitschriften. Man muss ergänzen: Parodien in Buchpublikationen (in Anthologien, humoristischen Buch- und Hefreihen bestimmter Verlage, Sammelbänden und in Einzel- und Werkausgaben von Autoren), in ‚großen‘ Theatern aufgeführte Parodien und schließlich unveröffentlichte bzw. nicht aufgeführte Parodien, die sich in Nachlässen befinden.¹ Die

¹ Die in Nachlässen aufgefundenen Parodien des hier zugrunde gelegten Korpus sind zahlenmäßig so gering, dass sie bei den für die konkrete Analyse he-

Medien, durch die Parodien an die Öffentlichkeit gelangen, sind also einerseits die Bühnenaufführung, andererseits der Druck – Buch und Zeitschrift. Die konkrete Analyse kann zeigen, dass pauschale Bewertungen wie eine Geringschätzung der Zeitschriftenparodien gegenüber den Kabarett-Parodien nicht angemessen sind.

Beide Parodiengruppen lassen sich nicht immer trennen: Gedruckte Parodien werden aufgeführt, aufgeführte Parodien gedruckt. Speziell zu den boomenden Kabaretts und Kleinkunsth Bühnen erscheinen sogar eigene Bücher (etwa *Schall und Rauch* und *Die elf Scharfrichter*, beide Berlin, Leipzig 1901; Stücke des *Berliner Parodie-Theaters* im *Theater-Verlag Martin Böhm*) und Buchreihen (*Spezialitäten-Theater-Reihe* des Berliner *Eduard Bloch Verlags*, z.B. Nr. 3: *American-Theater*, Nr. 6: *Parodie-Theater*, Nr. 7: *Jüdisches Possen-Theater*, Nr. 8: *Ueberbrettl-Theater*).

Der Aspekt der Medialität ist von großer Bedeutung bei der Bestimmung des Funktionsortes, den die Parodie in der Entstehung des modernen Dramas und Theaters besetzt. Für den Rezeptionsprozess ist entscheidend, ob, wie, wo und in welcher Reihenfolge eine Parodie aufgeführt und gedruckt wurde, ob die Zensur sie verbot oder zuließ, ob sie nur im Nachlass vorliegt und daher zur Zeit ihrer Entstehung gar keine Rezeption erfuhr. Diesen Aspekt hat bereits die Parodieforschung der siebziger Jahre herausgestellt: Theodor Verweyen schlägt 1973 ein hermeneutisch-rezeptionsästhetisches Modell der Parodieinterpretation vor, in dem der Publikationsort der Parodie neben Ermittlung des Sujets, empirischer und rezeptionsgeschichtlicher Erforschung, Ermittlung der gesellschaftlichen Gruppe, Analyse der Mittel bzw. Abweichungsverfahren und Analyse von Autor- bzw. Textintention ein wichtiges Kriterium bildet.²

1.4 Dokumentations- und Quellenlage

Wenn Parodie als Rezeptionsphänomen aufgefasst wird, existiert schon *prinzipiell* keine Vollständigkeit des Korpus. Und auch wegen der oft undurchsichtigen und mangelhaften Dokumentations- und Quellenlage erweist sich Vollständigkeit als unerreichbar. Gerade der Bereich Kabarett ist schlecht dokumentiert, häufig erachtete man die dort gespielten thea-

rangezogenen Statistiken zur medialen Verteilung neben Zeitschrift, Buch und Theateraufführung nicht gesondert berücksichtigt werden.

² Vgl. Verweyen: Eine Theorie der Parodie, S. 69f.

tralen Parodien als rein für die Aufführung berechnete Späße nicht des Drucks und der Konservierung wert. Zwei Beispiele können das illustrieren: *Die bösen Buben* und *Die sieben Tantenmörder*.

Rudolf Bernauer schreibt: „Das meiste von unseren Sachen ließen wir nicht drucken. Ihre Wirkung bestand ja in der Aktualität, die rasch verhaucht. Sie lag weniger im geschriebenen Wort als darin, wie es gesprochen wurde.“³ Mündlichkeit ist Programm, daher sind kaum Parodien der *Bösen Buben* erhalten. Zwei von ihnen erschienen in der Reihe *Fastnachts-Bühne* des Berliner *Eduard Bloch Verlags*, Bernauers berühmte *Nora* (212) und die Hauptmann-Parodie *Die einsamen Menschen vom Schliersee* (207) von Bernauer/Meinhard. Da Wolzogens *Überbrettel* sie nachspielte, liegt sie in der Theaterzensursammlung des *Landesarchivs Berlin* vor. Gewöhnlich kamen die Parodien der *Bösen Buben* nur in nicht-öffentlichem Rahmen vor geladenen Gästen zur Aufführung und unterlagen nicht der Zensur – der hohe konservatorische Wert zensurbedingter Archivierung lässt das heute paradoxerweise bedauerlich erscheinen. Die Forschung führt zwei weitere, nur namentlich überlieferte Parodien der *Bösen Buben* auf. Erstens *Lebende Minuten* (138) – außer einem losen Programmzettel im Bernauer-Nachlass dokumentiert nur eine Rezension jene offenbar publikumswirksame, nicht als Text erhaltene Parodie auf verschiedene Theaterhausstile. Und zweitens *Nachtasyl* (211), eine Parodie auf Maksim Gor’kij’s Drama, das Richard Vallentin am *Kleinen Theater* Berlin unter Reinhardts Direktion sehr erfolgreich aufführte. Eine ausführliche Beschreibung der Parodie, die als umfangreiches handschriftliches Fragment im Rudolf-Bernauer-Nachlass in der Berliner *Akademie der Künste* vorliegt, liefert der Verfasser selbst in seiner Autobiographie *Das Theater meines Lebens*, in der er sie als den größten Erfolg der *Bösen Buben* im Jahr 1903 beschreibt; auch der Darstellung Höschs liegt nur Bernauers Bericht zugrunde.⁴ Der Bernauer-Nachlass birgt jedoch weitere Schätze: handschriftliche, teils nur fragmentarisch vorhandene Parodien auf Hauptmanns *Armen Heinrich* (209), Maeterlincks *Monna Vanna* (210), Oscar Wildes *Salome* (213) und eventuell Anton und Donat Herrnfelds *Der Fall Blumentopf* (208). Drei verschollene Parodien – auf Goethe, Wedekind und Sudermann – die lediglich als Titel ohne Verfasserangaben auf Programmzetteln auftauchen, liegen weder in der *Akademie der*

³ Bernauer: *Das Theater meines Lebens*, S. 137.

⁴ Vgl. ebd., S. 144f.; Rudolf Hösch: *Kabarett von gestern – Nach zeitgenössischen Berichten, Kritiken und Erinnerungen* (1900-1933). Berlin 1967, S. 87f.

Künste noch im *Deutschen Kabarettarchiv* vor: *Faust* (94), *Hidalla (oder) Männerstolz vor Schweinebraten* (117) und *Stein unter Steinen oder Dichter unter den Dichtern* (174).

Die *sieben Tantenmörder* (später: *Münchener Künstler-Cabaret – Intimes Theater*) gelten in der Forschung als eines der wenigen parodistischen Kabaretts, ohne dass dort auch nur eine einzige Parodie mit Titel belegt würde. Im *Deutschen Kabarettarchiv* gibt es bislang kein Material zu ihnen, wohl aber im *Staatsarchiv München, Polizeidirektion*: Nicht zuletzt wegen der sexuellen Freizügigkeit, die in diesem Amüsierkabarett mit Sängerinnen und Tänzerinnen herrscht, beschäftigt es die Zensur. Allerdings besteht die Materialsammlung, die auf mehreren Mikrofilmen und in einigen Mappen archiviert ist, vorwiegend aus undatierten Plakaten, Programmzetteln und -heften, die *auch* Parodien ankündigen. Hier lassen sich vierzehn Titel notieren,⁵ davon acht in dem undatierten Programmheft „Simplicissimus. Münchener Künstler-Cabaret“, das den später erfolgenden Umzug der *Tantenmörder* (Vallé nahm den größten Teil seiner Truppe mit) nach Wien dokumentiert.⁶ Eine weitere Parodie verzeichnet der *Neue Theater-Almanach* (151). Als Texte erhalten sind in München vorwiegend Gedichte und nicht-parodistische Einakter, lediglich eine einzige theatrale Parodie (414). Eine zusätzliche Verbindung zu dem Münchener Kabarett schaffen die Theaterzensurakten des *Landesarchivs Niederösterreich* in St. Pölten: Das *Heft III. Münchener Künstler Cabaret eingereicht von Franz Thurner I. Am Peter*, versehen mit Datumstempel 11.9.1906 und dem handschriftlich ergänzten Datum 20.9.1906, enthält drei Parodien (101, 169, 212). Zumindest eine von ihnen ist von einem anderen Kaba-

⁵ Anonym: *Don Carlos oder Der unnatürliche Sohn* (86); Dr. Heilbrunn: *Salome*. Parodie (367); Robert Heymann: *Sherlock Holmes* (373), *Traumulus-Parodie* (374); Richard Manz: *Sherlok Holmes* (437); Schröder: *Der Stromer* (546); Karl Wilhelmi: *Monna Vanna* (590); zu weiteren siehe folgende Anmerkung.

⁶ Es wird ebenfalls in den Regierungsakten des *Staatsarchivs München* aufbewahrt, und zwar in der Mappe „Akten der Königlichen Regierung von Oberbayern. Kammer des Innern. Intimes Theater in München. 1905-1918. (Direktion Vallé, = Josef Hunkele)“. Die Parodietitel befinden sich in dem zitierten Programmheft unter der Überschrift „Originalrepertoire des Münchener Künstler-Cabarets ‚Simplicissimus‘; Abteilung: ‚Parodien, Schwänke, Satiren‘: anonym: *Flemming als Erzieher* (101); Ernst Hallenstein: *Klein Eierwolf* (359), *Der saure Milchhof* (358); Heilbrunn: *Salome*; Robert Heymann: *Frauenlaune* (372); Martin: *Die zerrissene Hose* (438); Carl bzw. Karl Wilhelm: *Das schöne Lenerl* (588), *Der gelbe Schandfleck* (587).

rett ‚geborgt‘: Rudolf Bernauers *Nora*. Und während die Privatvorführungen der *Bösen Buben* den preußischen Zensor umgingen und ihre Spielvorlagen daher nicht in den Theaterzensurakten des *Landesarchivs Berlin* konserviert sind, prüfte der österreichische Zensor den ohne Verfasserangabe eingereichten Text und archivierte ihn sorgfältig. Daher gibt es eine weitere, wenn auch fehlerhafte Abschrift jener berühmten theatralen Parodie.

Eine weitere wichtige Quelle bei der Parodienrecherche, die zeitgenössischen Bühnenalmanache, bietet ebenfalls keine Vollständigkeit. Die Almanache führen längst nicht alle deutschen Bühnen jährlich auf, manche fehlen ganz oder jahrgängeweise oder es mangelt, was noch häufiger vorkommt, an Angaben zum Repertoire, die gewöhnlich auf die bühnen-spezifischen Angaben zu Direktion und Personal folgen. Auf diese Weise bleiben auch eventuell aufgeführte Parodien unsichtbar. Ein anderes Problem wirft die Tatsache auf, dass viele Inszenierungen dort nur mit Titeln, ohne Autorangabe und natürlich ohne Textvorlage verzeichnet sind. So ist eine parodistische Tendenz nicht gesichert, wenn sie auch aufgrund von Titel, zeitlicher Nähe der Originaluraufführungen oder humoristischer Ausrichtung der Bühne nahe liegt. Das gilt beispielsweise für *Die Weisheit Salomonsky* (83), das in der gleichen Saison (1887/1888) im *American-Theater* aufgeführt wurde wie Paul Heyses *Die Weisheit Salomos* im *Königlichen Schauspielhaus*. Anders sieht es bei den Programmangaben aus, die der *Neue Theater-Almanach 1904* für das *Berliner Residenz-Ensemble* macht: *Rosa Bernd* und *Sokrates, der Sturmeselle*.⁷ Was sich nach Parodien auf Hauptmanns *Rose Bernd* und Sudermanns *Sturmeselle Sokrates* anhört, sind dennoch wahrscheinlich keine, da dem *Residenztheater* parodistische Vorführungen fern lagen – vermutlich handelt es sich um fehlerhafte Titelbezeichnungen.

Wie viele Parodietitel nicht als solche zu erkennen sind oder einfach aus Unkenntnis der Textvorlage nicht erkannt worden sind, muss also offen bleiben: Vollständigkeit bleibt ein unerfüllbares Postulat. Und dies wäre sogar der Fall, wenn optimalerweise die Bibliotheken und Archive sämtliche Druckwerke der Zeit konserviert hätten oder wenn die Bühnenalmanache eine lückenlose und zuverlässige Programminformation bereitstellten. Nicht verschriftlichte, in Kabarett, Vereinen oder geselligen Privatrunden aufgeführte Parodien, Parodien auf nicht erhaltenen Flugblättern, in kurzlebigen Witzblättern oder regionalen Zeitungsbeila-

⁷ Vgl. Neuer Theater-Almanach 1904, S. 259.

gen: es lassen sich viele mögliche Orte der theatrale Parodie denken, die nicht mehr auffindbar sind. Man erahnt sie, wenn sich zufällig eine Spur auftut: Handelt es sich um die Aufführung eines Dramas oder etwa einer Parodie, bei der auf einem Fest des *Vereins Berliner Künstler*, so verzeichnet es die Festschrift zum 50. Jubiläum, der *Kladderadatsch*-Redakteur Rudolf Löwenstein große Heiterkeit erregt, als er in *Oedipus und die Sphinx* nackt, mit Tornister, Tabakbeutel und Hut auftritt:⁸

1.5 Strukturierung

Die Theatermoderne nimmt einen mehr als spektakulären Anfang. In rasantem Tempo lösen sich seit den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts Neuheiten ab, bekämpfen sich Strömungen, jagen sich Revolutionen. Die Parodie reflektiert diese Bewegungen. Wie ein verzerrtes Spiegelbild erlaubt sie Einblicke in das, was im Zeitraum von 1870 bis 1914 gedruckt und inszeniert, gelesen und gesehen wurde – und zeigt, welche literarisch-theatrale Tendenzen dominierten.⁹ Das hier zugrunde gelegte Korpus ist unterteilt in

- Parodien auf das alte Theater, das heißt hier: das konventionelle, altergebrachte Theater ohne innovativen Impuls (über 40 %),
- Parodien auf das neue, moderne Theater (über 25 %): Naturalismusparodien (rund 10 %), Symbolismusparodien (rund 12 %) und Parodien auf weitere moderne Theaterstücke (rund 5 %¹⁰) und
- Klassikerparodien (über 25 %). Klassische Dramen sind alterslos und zählen daher nicht zum alten Theater.
- Eine vierte Kategorie machen die restlichen Parodien aus, die nicht einzuordnen sind, beispielsweise weil sie nicht als Text vorliegen.

⁸ Vgl. Verein Berliner Künstler gegr. 19. Mai 1841. Festschrift zur Feier seines fünfzigjährigen Bestehens 19. Mai 1891. Berlin o.J., S. 35, zit. nach Koch: *Der Teufel in Berlin*, S. 278. Laut Koch wurden auf den Vereinsfesten, um die sich vor allem die Witzblatt-Illustratoren Gustav Heil, Hermann Scherenberg und Wilhelm Scholz bemühten, satirische Possenspiele, Pantomimen und Dramen aufgeführt.

⁹ Mit ‚Tendenz‘ wird ein unspezifischerer Begriff gewählt als ‚Epoche‘ und ‚Strömung‘. Große, heterogene Zusammenhänge wie altes und neues, modernes Theater lassen sich mit ihm angemessener erfassen.

¹⁰ Die Zählung ist nur eine Näherung, da einige Dopplungen vorkommen (beispielsweise referiert manche Ibsen-Parodie auf Naturalismus und Symbolismus zugleich).

Die folgende Analyse konzentriert sich anhand repräsentativer Einzelanalysen erstens auf das alte Theater, zweitens hinsichtlich des modernen Theaters auf Naturalismus und Symbolismus. Klassikerparodien berücksichtigt sie nur am Rande, da diese keine Funktion im Entstehungsprozess des modernen Dramas und Theaters übernehmen.

Interessanterweise gibt Max Reinhardt mit seiner parodistischen *Don-Carlos-Trilogie*¹¹ eine vergleichbare Dreiteilung vor: Altes Theater, Naturalismus und Symbolismus. Diese vielleicht bekannteste theatrale Parodie überhaupt ist ein Programmpunkt der Eröffnungsvorstellung von *Schall und Rauch*. Sie zeigt Schillers Drama zunächst in einer ebenso reduzierten wie verhunzten Form und entlarvt damit das Zerrbild, als das Schiller auf der Provinzbühne des 19. Jahrhunderts erscheint:¹² *Don Carlos oder Der Infant von Spanien oder Der unnatürliche Sohn*, auf einem Programm überschrieben mit „I. Teil: Alte Schule 1800-1890“.¹³ Linkische Schauspieler präsentieren den Klassiker in einer zwischen Pathos und Rührseligkeit changierenden, von Patzern und Peinlichkeiten durchzogenen Inszenierung. *Karle*, die zweite *Don-Carlos*-Version, angezeigt als „Naturalist [sic] Schule 1890-1900“,¹⁴ parodiert alkoholranke, schwäch-

¹¹ Sie wird bei einem Wiener Gastspiel des *Deutschen Theaters* im Juli 1901 zur Tetralogie: Einige Mitglieder des Brahm-Ensembles verlängerten ihren Aufenthalt für ein paar *Schall-und-Rauch*-Abende. Angestachelt durch Ernst von Wolzogens *Überbrettl*-Gastspiel in Wien ergänzten sie den *Don Carlos* um eine nicht als Text erhaltene parodistische Pantomime im Stil des *Überbrettl* (523), vgl. dazu Werba: *Das Wiener Kabarett*, S. 28f.; Leonard M. Fiedler: *Die Überwindung des Naturalismus auf der Bühne: Das Theater Max Reinhardts*, in: Dieter Kafitz (Hg.): *Drama und Theater der Jahrhundertwende*. Tübingen 1991, S. 69-86, hier S. 70.

¹² Vgl. auch Peter Loeffler: *Vorwort*, in: Max Reinhardt: *Drei Don-Carlos-Parodien*. Hg. von Peter Loeffler. Basel 1992, S. 5-18, hier S. 9.

¹³ Der erstgenannte Titel (*Don Carlos [...]*) steht auf einem separaten Theaterzettel, der ausschließlich diese Parodie mit Personen- und Schauspielerverzeichnis anpreist (überschrieben mit: „Theater Berlinowrazlaw bei Schmachtenhagen i.d.M. [...]“). Der zweite (*I. Teil [...]*) ist verzeichnet auf einem späteren Programm eines *Schall-und-Rauch*-Abends (überschrieben mit: „Schall u. Rauch Erster Abend Künstlerhaus W. Bellevuestrasse“), das bereits eine „Tetralogie der Stilarten“ ankündigt. Vgl. Heinrich Huesmann: *Welttheater Reinhardt*. Bauten Spielstätten Inszenierungen. Mit einem Beitrag ‚Max Reinhardts amerikanische Spielpläne‘ von Leonhard M. Fiedler. München 1983, S. XI, I-X.

¹⁴ Ebd., S. I-X.

liche Figuren, Dialekt, übergenaue Szenenanweisungen, Handlungsarmut und die ‚natürliche‘ Gestik des Bühnennaturalismus. *Carleas und Elisande* schließlich („Symbolist. Schule Sept. 1900 – Januar 1901“)¹⁵ zielt auf den Maeterlinck’schen Symbolismus: auf metaphysische Symbolschwere, redundante Struktur der Figurenrede, symbolträchtige Farbgebung und Beleuchtung, Dramaturgie der Pause, der Handlungslosigkeit und der Statik.

Reinhardts *Don Carlos* ist eine urkomische, gelungene Parodientrilogie, was nicht nur Thomas Mann fand.¹⁶ Sie soll dennoch, abgesehen von wiederholten Verweisen, nicht exemplarisch besprochen werden, denn zugleich ist sie eine der wenigen theatralen Parodien der Jahrhundertwende, die die Aufmerksamkeit der Forschung, zumindest der Kabarettforschung, bereits gefunden hat.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Nach eigener Aussage lachte er eine ganze Nacht lang über die *Don Carlos*-Parodien, vgl. Paul Scherer, Hans Wysling: Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns. Bern, München 1968, S. 178.