

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 fünfbandige 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 Middle-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 Varieté: „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. Varieté Bühnen, Kabarett 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 Kabarett, 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 Kabaretts 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 Scheerbart, 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 Kleinkunsth Bühnen wie *Die elf Scharfrichter* in München, *Cabaret Fledermans* und *Cabaret Nachtlicht* in Wien, auf denen neben genuin kabarettistischen Vorträgen auch moderne Einakter von Frank Wede-

⁵ David Chisholm: Die Anfänge des literarischen Kabarett in Berlin, in: Sigrid 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 ‚Rethetralisierung‘ 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 *Fledermans* auf einmalige Weise um.⁷
- Genres: Eine literarische Hauptgattung des Kabarets der Jahrhundertwende ist die theatrale Parodie. Max Reinhardts berühmte *Don Carlos*-Tetralogie ist nur ein Beispiel für hunderte anderer Parodien, die auf Kleinkunsthöfen, in Kabarets, 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.

Obgleich 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 ‚Rethetralisierung‘ und ‚Gesamtkunstwerk‘ siehe näher Abschnitt IV.3.6, zur *Fledermans* siehe Abschnitt III.4.1 dieser Arbeit.

⁸ Gemeint sind kleine Theater, die sich mit Akrobatik-, Tanz- und Musiknummern nahe beim Varieté 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 *Ueberbrettel-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 Heftreihen. 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. Spieltexte 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 theatrale Parodienproduktion 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 rückwärtsgewandt, 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 ‚erschöpften‘, wie Beate Müller urteilt. Ein genauer Blick auf die innovativen theatrale 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.