

Judith Kemp

»Ein winzig Bild vom großen Leben«

Zur Kulturgeschichte von Münchens erstem Kabarett *Die Elf Scharfrichter* (1901–1904)

Bavaria

Münchner Schriften zur Buch- und Literaturgeschichte

Herausgegeben von Waldemar Fromm und Christine Haug

Band 4

Bislang erschienen:

Kristina Kargl: Die *Weißer Rose* – Defizite einer Erinnerungskultur. Einfluss und Wirkung des Exils auf die Publizität der Münchner Widerstandsgruppe (Band 1)

Sophie Strelczyk: Friedrich Mann und Christian Buddenbrook. Eine literaturanthropologische Analyse der Fiktionalisierungsmechanismen bei Thomas Mann (Band 2)

Katharina Osterauer: Der *März* – Geschichte und Profil einer Rundschauzeitschrift. Ein Beitrag zur Kulturpublizistik des Deutschen Kaiserreichs (Band 3)

Kleine Reihe:

Waldemar Fromm (Hg.), Statt einer Literaturgeschichte. Wege der Forschung. Literatur in Bayern (Band 1)

Judith Kemp

»Ein winzig Bild vom großen Leben«

Zur Kulturgeschichte von Münchens erstem Kabarett *Die Elf Scharfrichter* (1901–1904)

Allitera Verlag

Weitere Informationen über den Verlag und sein Programm unter:
www.allitera.de

Gedruckt mit Unterstützung
des Förder- und Beihilfefonds Wissenschaft der VG WORT
sowie der Gerda Henkel Stiftung, Düsseldorf.

Trotz intensiver Bemühungen ist es in vereinzelten Fällen nicht gelungen, Inhaber von Bildrechten ausfindig zu machen. Sollte sich jemand in seinen Rechten verletzt sehen, bitten wir, sich mit dem Verlag in Verbindung zu setzen.

September 2017
Allitera Verlag
Ein Verlag der Buch&media GmbH, München
© 2017 Buch&media GmbH, München
Herstellung Johanna Conrad
Printed in Europe · ISBN 978-3-86906-921-0

Dem Andenken an Stefan Füssl

Inhalt

Vorwort	9	IV Die Elf Scharfrichter	59
I Einleitung	11	1 Die Gründung	59
Zur Wortgeschichte und Definition des Begriffs »Kabarett«	12	2 Der Spielbetrieb 1901–1904	64
Aufbau der Arbeit	14	2.1 Die 1. Saison: April–Juli 1901	65
Forschungsstand	15	2.2 Die 2. Saison: Oktober 1901–Juli 1902	70
Quellen	18	2.3 Die 3. Saison: September 1902–Juni 1903	78
Weitere Materialien	19	2.4 Die 4. Saison: Oktober 1903–Mai 1904	88
II Vorgeschichte	21	3 Struktur, Organisation und Betrieb	95
1 München um 1900	21	3.1 Geschäftliches: Organisation, Finanzen, Werbung	95
2 Private Theatervereine, Künstlerzirkel und die Volkssängerszene in München	25	3.2 Druckgraphik und Programmhefte	103
3 Das Varieté als strukturelles Vorbild	35	3.3 Ablauf der Vorstellungen	106
4 Das Cabaret und andere Pariser Einflüsse	37	3.4 Die Qualität der Darbietungen	109
III Der ideengeschichtliche Hintergrund des frühen deutschen Kabarett	43	4 Das Theater	111
1 Die Veredelung des Varietés: Zwischen Unterhaltungsbühne und ernstem Theater – eine Theaterreform?	43	4.1 Vor, auf und hinter der Bühne	111
2 »Volkserziehung« durch das Kabarett	50	4.2 Unter der Bühne: Das Orchester der <i>Elf Scharfrichter</i>	116
3 Synthese von Kunst und Leben: Kunsthandwerk und Gesamtkunstwerk	52	4.3 Technische Ausstattung	119
4 Friedrich Nietzsche und das Überbrettl	56	4.4 Inszenierungen und Kostüme	120
		5 Mitwirkende	124
		5.1 <i>Scharfrichter</i> und <i>Henkersknechte</i>	124
		5.2 Vortragskünstler	134
		5.2.1 Marc Henry	134
		5.2.2 Marya Delvard	143

5.2.3	Frank Wedekind	154	9.2.1	Gegen Obrigkeit und Gesellschaft	304
5.2.4	Robert Kothe	159		Politik	304
5.2.5	Weitere Vortragskünstler	163		Kirche	311
5.3	Komponisten, Dirigenten, Instrumentalisten	166		Die (bürgerliche) Gesellschaft	312
5.3.1	Hans Richard Weinhöppel	169	9.2.2	Parodie verschiedener Literatur- und Musikströmungen	316
	Biographie	169		Lyrik- und Theaterparodie	316
	Hans Richard Weinhöppels <i>Scharfrichter</i> -Lieder	190		Musikparodie	321
5.3.2	Sandro Blumenthal	245	9.2.3	Flucht in heile Welten: historischer und exotischer Eskapismus	326
5.4	Weitere Mitwirkende	248	9.3	Boheme zwischen Vitalismus und <i>Décadence</i> : Das Gegenmodell der <i>Elf Scharfrichter</i>	329
6	Das Publikum der <i>Elf Scharfrichter</i>	249	9.3.1	Figuren der <i>Scharfrichter</i> -Bühne	330
7	»Durch's dunkelste Deutschland« – Die Zensur	253		Der Scharfrichter	330
8	Das Repertoire	263		Reale gesellschaftliche Außenseiter: Lumpen, Vagabunden, Verbrecher und Dirnen	332
8.1	Dramatische Szenen und Puppenspiele	264		Fiktive gesellschaftliche Außenseiter: Schelme, Narren und Pierrots	337
8.1.1	Stücke der <i>Scharfrichter</i> -Autoren	265	9.3.2	Motive	341
8.1.2	Werke zeitgenössischer Autoren	271		Eros	342
8.1.3	Werke der Klassiker	274		Thanatos	344
8.2	Gesprochene Solovorträge	276	V	Die Elf Scharfrichter und die Folgen	349
8.3	Musiknummern	278	VI	Anhang	358
8.3.1	Instrumentalmusik	278		Verzeichnis der Siglen	358
8.3.2	Musikalische Ensembleszenen, dramatische Nummern mit Musik	278		Quellen- und Literaturverzeichnis	359
8.3.3	Lieder und Chansons	290		Abbildungsverzeichnis	370
9	Themen	299		Geplantes und aufgeführtes Repertoire der <i>Elf Scharfrichter</i>	371
9.1	Bürgerlicher Konformismus	299		Personen- und Werkeregister	376
9.1.1	Kunstpflge	300			
9.1.2	(Lokal-)Patriotismus	300			
9.1.3	Harmlosigkeiten?	302			
9.2	Formen der Kritik	303			

Vorwort

Die vorliegende Arbeit ist die Publikation meiner im März 2015 von der Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität München angenommenen Dissertation.

Sehr herzlich möchte ich mich bei allen bedanken, die mir bei der Umsetzung meiner Arbeit zur Seite standen, ganz besonders aber bei meinem Doktorvater Prof. Dr. Wolfgang Rathert. Seine wertvollen wissenschaftlichen Anregungen und Ratschläge sowie seine große Hilfsbereitschaft in allen organisatorischen Belangen haben entschieden zum Gelingen dieses Buches beigetragen. Auch Prof. Dr. Jens Malte Fischer, dem Zweitgutachter meiner Arbeit, danke ich für viele anregende Gespräche und sein starkes Interesse an dem Thema sowie Prof. Dr. Waldemar Fromm für seine große Unterstützung und die Aufnahme meiner Dissertation in die von ihm mitherausgegebene Reihe *Bavaria*. Sehr zu danken habe ich außerdem der Gerda Henkel Stiftung für das großzügige Promotionsstipendium, das mir ein konzentriertes und unabhängiges wissenschaftliches Arbeiten ermöglichte.

Eine große Bereicherung war der intensive Austausch mit Dr. Heinrich Otto, dem Autor der ersten bedeutenden Studie zu den *Elf Scharfrichtern* aus dem Jahr 2004, der für alle Fragen stets ein offenes Ohr und einen klugen Rat hatte und dem ich darum zu größtem Dank verpflichtet bin. Ein herzlicher Dank gebührt außerdem Prof. Dr. Hartmut Vinçon, dem Leiter der Editions- und Forschungsstelle Frank Wedekind, der wichtige Hinweise zum »Star« der *Scharfrichter* beisteuerte, Dr. Monika Dimpfl für die großzügige Überlassung ihrer Materialsammlung zu Richard Weinhöppel sowie Dr. Bernd Wuttke für seine Auskünfte zum *Überbrettl*.

Zu meiner großen Freude konnte ich im Zusammenhang dieser Arbeit auch einige Nachfahren der *Elf Scharfrichter*

kennenlernen. Claudia Augustin, Ingrid Großhauser und Jo-Alessandro Amann, die mir zum Teil wertvolle Originaldokumente liehen, danke ich für ihr Interesse und ihr Vertrauen sehr. Auch den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der verschiedenen Archive schulde ich großen Dank, ganz besonders dem Team der Monacensia, aber auch Matthias Thiel vom Kabarettarchiv Mainz als einem ganz entscheidenden Weichensteller.

Stefan Huber und Dr. Bernd Edelmann danke ich herzlich für ihre wichtigen Anmerkungen zu musikalischen Fragen, ebenso wie Frank Hermann für seine große, geduldige Hilfe bei der Bildbearbeitung, meinem immer hilfsbereiten IT-Fachmann Robert Jacobs, Jutta Fank, der treuen »Promotionsbüro«-Kollegin, Dr. Cornelia Kemp, Prof. Dr. Thomas Raff, Dr. Tanja Pröbstl und Michael Fritsch für ihre vielen redaktionellen Hinweise. Meiner Familie und allen Freundinnen und Freunden, die die Entstehung dieser Arbeit mit viel Interesse und Unterstützung begleitet, sowie allen Personen, die mir mit Auskünften und Materialien weitergeholfen haben, gilt mein innigster Dank. Ein besonders erfreuliches »Nebenprodukt« dieser Arbeit war das Theaterprojekt »Die Elf Scharfrichter. Münchner Kabarett um 1900 – Ein Überabend«, das 2013 im Münchner *theater ... und so fort* auf die Bühne gebracht wurde und für dessen Umsetzung ich allen Mitgliedern des Kulturvereins kombinaTON e.V. sehr verpflichtet bin.

Die Publikation dieser Arbeit wurde ermöglicht durch den Förder- und Beihilfefonds Wissenschaft der VG WORT sowie die Gerda Henkel Stiftung, Düsseldorf. Auch an diese Institutionen ist ein großer Dank gerichtet.

München, im März 2017

Judith Kemp

I Einleitung

»Die beste Bühne, die wir zur Zeit in München haben, ist die der Elf Scharfrichter«,¹ so berichtet die *Münchener Zeitung* im Dezember 1901. Ein Dreivierteljahr zuvor hatten *Die Elf Scharfrichter* die erste Kabarettbühne der Stadt eröffnet. Seitdem strömte die Münchner Bohème allabendlich in das kleine Theater in der Türkenstraße 28, um den »Exekutionen« der bunten Künstlerschar beizuwohnen, und bald waren *Die Elf Scharfrichter* zu einem festen Bestandteil der legendären Schwabinger Kunstszene geworden.²

Ogleich das Theater bereits nach drei Jahren wieder geschlossen wurde, ist das Interesse an dem Ensemble bis heute ungebrochen. Dies hängt zu einem großen Teil mit Frank Wedekind zusammen, dem »Primus inter pares« und prominentesten Mitglied der Theatergruppe, vor allem aber mit der Sonderstellung der *Elf Scharfrichter* als dem ersten wirklichen Kabarett Deutschlands, mit dem die Geschichte der deutschen kabarettistischen Kleinkunst beginnt.³ Umso

erstaunlicher ist es, dass das Ensemble bisher keine wirklich umfassende Darstellung erfahren hat.

Die vorliegende Arbeit möchte diesen Missstand erstmalig durch eine systematische und umfassende Untersuchung der *Elf Scharfrichter* beheben. Ziel ist es, Münchens erstes Kabarett in seiner Gänze zu dokumentieren und zugleich auch zu analysieren, um dem spezifischen Wesen dieser Bühne auf den Grund zu gehen und es in seiner kulturhistorischen Bedeutung zu bestimmen. Von zentralem Interesse ist dabei auch die Frage, welche Absichten die *Scharfrichter* verfolgten und inwiefern es ihnen gelang, diese zu realisieren. Sie selbst beschrieben es wiederholt als ihr Ziel, »die Kunst in den Dienst der leichten, gefälligen Unterhaltung zu stellen«⁴ und auf diese Weise zugleich auch verbessernd auf die Unterhaltungskultur ihrer Zeit zu wirken. Tatsächlich wird man den *Scharfrichtern* jedoch nicht gerecht, wenn man sie ausschließlich auf eine gehobene Unterhaltungsbühne reduzieren wollte. Den eigentlichen Kern ihres Wesens hat Willy Rath in seinem programmatischen *Vor-*

¹ E.[duard] E.[ngels], *Die Elf Scharfrichter*, in: *MZ*, Nr. 299, 15.12.1901, S. 2.

² Die Türkenstraße liegt im Münchner Stadtteil Maxvorstadt, der an Schwabing angrenzt. Bereits um 1900 waren, wenn man von der Schwabinger Kunstszene sprach, beide Stadtteile gemeint. Wenn daher die *Elf Scharfrichter* im Folgenden immer wieder als Schwabinger Kabarett bezeichnet werden, so entspricht dies zwar nicht dem realen Ort des Theaters, wohl aber ihrer Zugehörigkeit zum Phänomen Schwabing um 1900.

³ Ernst von Wolzogen eröffnete sein Berliner *Buntes Theater (Überbrettel)* im Januar 1901 tatsächlich etwas früher, doch hat er später selbst die *Scharfrichter* als das »erste deutsche Künstlerkabarett« bezeichnet, Ernst von Wolzogen, *Wie ich mich ums Leben brachte. Erinnerungen und Erfahrungen*, Braunschweig und Hamburg 1922, S. 188. Tatsächlich wies seine Bühne mehrere Charakteristika auf, die für das Kabarett eher untypisch sind, nämlich einen sehr großen Theatersaal und professionelle Vortragskünstler, die fremde Texte und Lieder vortrugen, sowie einen inhaltlichen Schwerpunkt auf

konformen Themen und harmloser Unterhaltung. Das *Überbrettel* ist daher in der bisherigen Kabarettforschung häufig eher als ein Vorläufer der eigentlichen deutschen Kleinkunst dargestellt worden. Dass diese Einschätzung allerdings nur begrenzt zutreffend ist, hat Ernst König in seiner Dissertation über das *Bunte Theater* dargelegt, vgl. Ernst König, *Das Überbrettel Ernst von Wolzogens und die Berliner Überbrettel-Bewegung*, Diss. Christian-Albrechts-Universität Kiel 1956. Aktuell arbeitet Bernd Wuttke an einer größeren Untersuchung über das *Überbrettel*, von der zu erhoffen ist, dass sie genauere Erkenntnisse über dieses noch immer unzureichend erforschte Ensemble liefern wird.

⁴ *Wie die Elf Scharfrichter wurden und was sie sind*, in: Balthasar Starr, Dionysius Tod und Peter Luft (Hg.), *Die Elf Scharfrichter-Nummer, Bühne und Brettel* 4 (1903), S. 3. Vgl. auch den Zeichnungsschein, MSB Mon., L 2924.

spruch wohl sehr viel besser getroffen, wenn er schreibt: »So seht Ihr unser Bühnlein geben/Ein winzig Bild vom großen Leben«. ⁵ Wie sehr die *Elf Scharfrichter* diesem Diktum tatsächlich entsprachen, ja angesichts der Vielfalt der auf und im Umfeld ihrer Bühne behandelten Themen geradezu als ein Spiegel der wilhelminischen Gesellschaft und Kultur um 1900 zu betrachten sind – dies anschaulich zu machen, ist das Anliegen dieser Arbeit.

Zur Wortgeschichte und Definition des Begriffs »Kabarett«

Eine erste Schwierigkeit bei dem Versuch, das Phänomen *Elf Scharfrichter* zu beschreiben, ergibt sich aus dem Umstand, dass ihre charakteristische Erscheinung nur bedingt durch ihre Zugehörigkeit zur Gattung Kabarett zu erklären ist, zumal eine eindeutige Definition dessen, was Kabarett eigentlich ist, bis heute aussteht.

Der Begriff »Cabaret« bezeichnete im französischen Sprachraum zunächst »eine runde, mit fächerartig angeordneten Schüsselchen bestückte Speiseplatte und danach jene Schenken, in denen [...] solche bunten Platten serviert wurden.« ⁶ Im Paris der 1880er Jahre etablierte sich die Praxis, jene Lokale, in denen die Künstler ihre Darbietungen vor zahlendem Publikum präsentierten, als »Cabarets artistiques« zu titulieren und sie so von den gewöhnlichen Kneipen zu unterscheiden. Später wurde der Zusatz »artistique« wieder fallengelassen und der Begriff »Cabaret« oder »Kabarett« avancierte zur Bezeichnung einer bestimmten Form von Kleinkunst.

Darüber, wie diese Form genau zu definieren sei, herrscht jedoch bis heute Uneinigkeit. Von den zahlreichen, mal humoristischeren, mal ernstern Versuchen einer Definition seien hier nur einige der jüngeren skizziert, wobei zu prüfen ist, inwieweit sie sich auf die *Scharfrichter* anwenden lassen.

Michael Fleischer nennt in seiner 1989 erschienenen *Theorie des Kabarets* als einige der wichtigsten Parameter des Kabarets die Personalunion zwischen Textautor und Vortragendem, den häufigen Nummerncharakter der Darbietungen, die aus verschiedenen Gattungen bestehen, den improvisatorischen Charakter der Vorstellungen, die Vermeidung einer Bühnenillusion durch begrenzte Ausstattung sowie die stumme Übereinkunft über die Absicht der Darbietung zwischen Vortragenden und Publikum, das direkt angesprochen wird und sich auch aktiv beteiligt. ⁷ Obgleich viele dieser Merkmale auf die *Scharfrichter* zutreffen, ist gerade das zuletzt genannte stillschweigende Einverständnis zwischen Akteuren und Zuhörern über die Aussage der Präsentationen bei dem Schwabinger Ensemble nicht immer gegeben. Da das Kabarett noch in den Anfängen steckte und sich seine Ziele und Absichten erst mit der Zeit herauskristallisierten, bestand, wie zu zeigen sein wird, auch unter den Zuschauern nicht immer Klarheit darüber, was die *Scharfrichter* mit ihren Darbietungen eigentlich bezweckten.

Einen weiteren Versuch einer Kabarettdefinition liefert Benedikt Vogel in seiner *Poetik und Geschichte des Kabarets* aus dem Jahr 1993:

Kabarett ist (1) eine simultan rezipierte Gattung der darstellenden Kunst, organisiert als (2) Abfolge von Nummern (von durchschnittlich weniger als fünfzehn Minuten Dauer), die in ihrer Gesamtheit (3a) zeitkritisch oder auch (3b) komisch sind und (4) aus Conferenzen und mindestens zwei der folgenden szenischen Modi bestehen: a) Einzelvortrag, b) Chanson, c) Zwiegespräch, d) Duett, e) Mehrgespräch, f) Gruppenlied, g) textloses Spiel. ⁸

Wenngleich auch diese Beschreibung in weiten Teilen richtig erscheint, so ergibt sich doch eine gewisse Schwierigkeit aus der hier getroffenen Beschränkung des Kabarets auf die darstellende Kunst, da somit die bildende Kunst aus

⁵ Willy Rath, *Vorspruch*, in: *Die Elf Scharfrichter. Münchner Künstlerbrettl*. Bd. 1: *Dramatisches*, Berlin und Leipzig 1901, S. 8.

⁶ *Kabarett*, in: Klaus Budzinski, Reinhard Hippen (Hg.), *Metzler Kabarett Lexikon*, Stuttgart und Weimar 1996, S. 164.

⁷ Vgl. Michael Fleischer, *Eine Theorie des Kabarets. Versuch einer Gattungsbeschreibung (an deutschem und polnischem Material)*, Bochum 1989 (Bochumer Beiträge zur Semiotik, 19), S. 136.

⁸ Benedikt Vogel, *Fiktionskulisse. Poetik und Geschichte des Kabarets*, Paderborn 1993, S. 46.

dieser Definition ausgeschlossen ist, die jedoch im Kontext der *Scharfrichter*, etwa in ihrer Graphik oder der Ausstattung ihres Theaters, eine nicht unwesentliche Rolle spielte. Wenn außerdem das Wesen der Nummern als »zeitkritisch oder auch komisch« charakterisiert wird, so entsteht der Eindruck, als ob ernste Stücke ohne zeitkritische Absichten – ein fester Bestandteil der *Scharfrichter*-Bühne – der Gattung Kabarett fremd seien.

Das gleiche Problem ergibt sich aus der Definition im *Metzler Kabarett Lexikon* von 1996, in der es heißt, das Kabarett sei ein »zeitlich und örtlich begrenztes Miteinander verschiedener Kunstformen wie Drama, Dichtung, Tanz, schöne Literatur und bildende Kunst zum Zwecke leichter und teilweise oder durchgehend zeitkritischer Unterhaltung.«⁹ Sehr problematisch ist hier auch der Versuch, verschiedene Typen des Kabarett wie das »artistische«, das »literarische«, das »politisch-literarische« und das »politisch-satirische Kabarett«¹⁰ zu benennen, da eine eigentliche Definition dieser Kategorien ausbleibt und sich das Wesen dieser unterschiedlichen Gruppen dem Leser offensichtlich durch die schiere Auflistung diverser Ensembles von selbst erschließen soll. Wie unzulänglich diese Unterteilung ist, ergibt sich auch aus dem eigenartigen Umstand, dass die *Elf Scharfrichter* hier in der Sektion »literarisches Kabarett« erscheinen, in ihrem eigenen Artikel dann aber als »politisch-literarisches Kabarett«¹¹ bezeichnet werden, wodurch ihre satirische Komponente, die ja de facto sehr viel bedeutsamer war als ihre sehr begrenzten politischen Absichten, völlig unterschlagen wird.

Einen gelungenen Versuch, das literarische Kabarett zu definieren, liefert Roger Stein in seiner 2006 erschienenen Betrachtung über *Das deutsche Dirnenlied*, der für diese Arbeit insofern von Interesse ist, als er zum Verständnis der *Scharfrichter* als einem typischen literarischen Kabarett beiträgt:

1. *Das »Literarische Kabarett« und seine Programme wurden durch Autoren und Literaten geschaffen, die auch durch andere Publikationen ihren Platz in der Literaturgeschichte [...] einnehmen – oder zumindest im zeitgenössischen literarischen Leben von Bedeutung waren. In den Programmen des »Literarischen Kabarett« dominieren Wort und Sprache (auch in Liedern). [...]*
2. *Das »Literarische Kabarett« wurde von der zeitgenössischen Literatur- und Theaterkritik als Teil des Literatur- und Theaterlebens wahrgenommen.¹²*

Steins Definition des Kabarett als »ein kulturhistorisches Phänomen, das durch gesellschaftliche, kollektive Übereinkunft als solches vom Produzenten wie Rezipienten benannt, wahrgenommen und erkannt wird«,¹³ erscheint dagegen in ihrer allgemein gehaltenen Formulierung wenig hilfreich.

Wie aus diesen Darstellungen hervorgeht, steht eine wirklich umfassende und auf alle Ensembles und Erscheinungen der inzwischen über hundertjährigen deutschen Kabarettgeschichte zutreffende Definition noch aus und es ist fraglich, ob sie überhaupt möglich ist. Zu einer Beschreibung der *Scharfrichter* liefern die genannten Kategorien nur einen ersten, oberflächlichen Ansatz, da einige Parameter auf sie zutreffen, andere dagegen nicht, und über diese Feststellung hinaus kein weiterer Erkenntnisgewinn zu erzielen ist. Wie für alle Kabarett so gilt auch für die *Scharfrichter*, dass ihr eigentlicher Wesenskern durch keine pauschalisierende Klassifizierung zu erfassen ist, sondern erst durch die genauere Betrachtung ihres kulturhistorischen Umfelds erklärlich wird.

⁹ *Kabarett*, in: Budzinski, Hippen (Hg.), *Metzler Kabarett Lexikon*, S. 164.

¹⁰ Ebd., S. 165–167.

¹¹ Vgl. *Die Elf Scharfrichter*, in: ebd., S. 83.

¹² Roger Stein, *Das deutsche Dirnenlied. Literarisches Kabarett von Brulant bis Brecht*, Köln [u. a.] 2006 (Literatur und Leben, 67), S. 29.

¹³ Ebd., S. 27.

Aufbau der Arbeit

Die vorliegende Untersuchung beginnt daher mit einem kurzen Streifzug durch die Kunst- und Unterhaltungsszene der Stadt München um 1900, aus der die *Scharfrichter* wichtige formale, stilistische und inhaltliche Anregungen empfangen. Als weitere Inspirationsquellen des Schwabinger Kabarets werden außerdem das Varieté und die Pariser Cabarets cursorisch beleuchtet.

Wirklich begreiflich wird das Wesen der frühen deutschen Kabarets aber erst vor dem ideengeschichtlichen Hintergrund um 1900, denn anders als das eher zufällig entstandene Pariser Cabaret war das deutsche Kabarett das Ergebnis langjähriger kulturphilosophischer und -soziologischer Entwicklungen und Tendenzen. Obgleich dieser Zusammenhang in der Forschungsliteratur bereits verschiedentlich angeschnitten wurde, fehlt dazu bislang eine ausführlichere Darstellung, wie sie hier erstmals versucht wird.

Der Hauptteil beginnt mit der Gründungsgeschichte der *Elf Scharfrichter*, die bereits wiederholt behandelt wurde, am ausführlichsten in Heinrich Ottos Monographie über das Ensemble aus dem Jahr 2004.¹⁴ Otto hat auch erstmals den Spielbetrieb von 1901 bis 1904 skizziert und die wichtigsten Ereignisse der verschiedenen Spielzeiten beschrieben. Aufbauend auf seiner Darstellung sowie unter Verwendung zahlreicher zusätzlicher Quellen wie der Zensurakten, der Unterlagen der Lokalbaukommission, zahlreicher Briefe, biographischer Aufzeichnungen und Zeitungsartikel erfolgt hier eine sehr viel detailliertere chronologische Rekonstruktion des Spielbetriebs.

Das dritte Kapitel beschäftigt sich mit der Struktur und Organisation des Theaters und untersucht Fragestellungen der geschäftlichen Organisation sowie des Marketings der *Scharfrichter*. Auch der Ablauf und die Qualität der Darbietungen werden hier behandelt.

Es folgt eine genaue Darstellung des Theaters und seiner Ausstattung, wobei hier die erstmalige Auswertung des Be-

standsakts Türkenstraße 28 der Münchner Lokalbaukommission wertvolle neue Ergebnisse zutage brachte.

Ein besonderes Augenmerk gilt den Mitwirkenden des Theaters, die im fünften Kapitel dargestellt sind. Auch Heinrich Otto hat in seiner Monographie bereits viele biographische Fakten der Ensemblemitglieder zusammengetragen, doch beschränkt er sich auf sehr knappe Ausführungen und bringt vor allem zahlreiche Zitate und Aussagen von Zeitgenossen. Hier wurde versucht, den Einzelbiographien noch einmal genauer nachzugehen und weitere Informationen über die Mitwirkenden aufzuspüren, was in vielen Fällen auch gelungen ist. Ein besonderer Schwerpunkt gilt dabei den wichtigsten musikalischen Protagonisten des Ensembles, Sandro Blumenthal, Marya Delvard, Marc Henry, Robert Kothe, Frank Wedekind und Richard Weinhöppel. In einer Darstellung über die *Elf Scharfrichter* darf ein Kapitel über Frank Wedekind als ihrem prominentesten Mitglied selbstverständlich nicht fehlen, doch können aufgrund der sehr guten Forschungslage kaum noch neue Erkenntnisse über seine Zeit und Bedeutung als Brettlsänger erlangt werden. Blumenthal, Delvard, Henry und Kothe dagegen erfahren hier erstmalig eine genauere Betrachtung, bei der es galt, einen möglichst umfassenden Überblick über ihre Biographien zu liefern, ohne jedoch allzu sehr vom eigentlichen Thema dieser Arbeit abzuschweifen. Gerade über Kothes Laufbahn als berühmter Liedersänger und Henry als deutsch-französischen Übersetzer wäre jedoch mit Sicherheit noch vieles zu sagen.

Die ausführlichste Darstellung aber erhält Richard Weinhöppel, der Hauskomponist des Brettls, der zuerst mein Interesse weckte und somit die eigentliche Keimzelle dieser Arbeit war. Obwohl Weinhöppel in den Memoiren seiner Zeitgenossen zahlreiche Spuren hinterlassen hat, die ihn als überaus faszinierende Künstlerpersönlichkeit ausweisen, und mit nachweislich 140 Kompositionen das Erscheinungsbild der *Scharfrichter* maßgeblich geprägt hat, hat ihn die Forschung bisher fast vollständig übergangen und auch seinen Kompositionen kaum Beachtung geschenkt.¹⁵

¹⁴ Vgl. Heinrich Otto, *Die Elf Scharfrichter. Das Münchner Künstlerbrettel 1901–1904. Geschichte, Repertoire, Who's Who*, München 2004, S. 17–22.

¹⁵ Ausnahmen bilden die Darstellungen von Monika Dimpfl und Walter Rösler, vgl. Monika Dimpfl, »Mähneumwallter Musiker«. *Hans Richard Weinhöppel alias Hannes Ruch (1867–1928)*. Eine Sendung des BR vom 13.11.2001; Walter Rösler, *Der musikalische »Scharfrichter*

Erstmals wird daher neben seiner Biographie hier auch das Korpus seiner 58 erhaltenen *Scharfrichter*-Kompositionen, die auch in den zeitgenössischen Rezensionen kaum jemals genauer beschrieben wurden, unter verschiedenen Gesichtspunkten untersucht.

Dem Kapitel über die Personen *auf* der Bühne folgen eine kurze Darstellung der Personen *vor* der Bühne – des Publikums, ebenfalls basierend auf Heinrich Ottos Untersuchungen, sowie ein Kapitel über die Theaterzensur, die einen nicht unwesentlichen Einfluss auf die Erscheinungsform der Schwabinger Brettlbühne hatte, wie aus den Unterlagen des Staatsarchivs München ersichtlich wird.

Auskunft über das Repertoire der *Scharfrichter* geben die verschiedenen Varianten der erhaltenen Programmhefte, die Zensurakten sowie die Meldungen in der Tagespresse. Wie diesen Quellen zu entnehmen ist, gelangten in der Türkenstraße gut 400 Einzelnummern zur Aufführung. Erneut ist es Heinrich Otto zu verdanken, dass ein Teil des verloren geglaubten Repertoires doch noch ausfindig gemacht werden konnte. Seine Textfunde wurden hier durch die Zusammenstellung sämtlicher überlieferter Noten ergänzt. Gut 200 Nummern und damit etwa die Hälfte des Repertoires sind demnach erhalten. Rechnet man außerdem die französischen Szenen hinzu, die nur in der Originalversion, nicht aber in der Fassung der *Scharfrichter* überliefert sind, und die vielen Liedtexte, die in den Programmheften abgedruckt sind, zu denen jedoch die Noten fehlen, kommt man sogar auf einen Gesamtbestand von knapp 350 erhaltenen Titeln. Im achten Kapitel dieser Arbeit wird dieses Repertoire ausführlich dargestellt. Während hier die verschiedenen Gattungen der *Scharfrichter* aufgezeigt werden, widmet sich das letzte Kapitel des Hauptteils ihren Themen, durch die sich die eingangs aufgestellte Charakterisierung der *Scharfrichter* als ein Abbild des wilhelminischen Deutschland eindeutig bestätigen lässt.

Das Schlusskapitel zeigt, wie die *Elf Scharfrichter* die Münchner Kabarett-Tradition begründeten und im Laufe

ter«. Hans Richard Weinhöppel zum 100. Geburtstag, in: *Melodie und Rhythmus* 22 (1967), S. 26–28; Walter Rösler, *Das Chanson im deutschen Kabarett 1901–1933*, Berlin 1980, S. 99–102. Das Kapitel über Weinhöppel enthält zwei kurze Analysen der Lieder *Sommermädchenküssetauschelhelbeichte* und *Des Pfarrers Tochter zu Taubenheim*.

der Zeit zu einem Mythos wurden, der allerdings nur sehr bedingt den Tatsachen entspricht, da wirkliche Nachwirkungen des Schwabinger Brettls kaum zu belegen sind. Abschließend erfolgt der Versuch ihrer Wesensbestimmung.

Es wurde versucht, die einzelnen Themenbereiche möglichst klar zu umreißen und vollständig darzustellen, sodass auch ein Leser, der gezielt nach Informationen zu bestimmten Fragestellungen sucht, schnell fündig wird. Gelegentliche Wiederholungen bereits geschilderter Fakten waren dabei unvermeidlich.

Forschungsstand

Der Grund für die bislang ausstehende detaillierte Gesamtdarstellung der *Elf Scharfrichter* liegt wohl vor allem in der sehr unübersichtlichen Quellenlage, denn die Spuren der *Scharfrichter* sind weit verstreut und oftmals schwer oder nur durch Zufall zu finden. In den meisten der bisherigen Schilderungen des Ensembles wurde daher auf die immer gleichen, weil leicht zugänglichen Quellen zurückgegriffen: die gedruckten Memoiren ehemaliger Mitglieder, darunter besonders die von Otto Falckenberg und Hanns von Gumpenberg, aber auch von Marya Delvard, Robert Kothe, Willy Rath, Paul Schlesinger und Marc Henry,¹⁶ die gedruckten Erinnerungen von Zeitzeugen,¹⁷ die Programmhefte der *Scharfrichter* aus den Beständen der Monacensia und des Staatsarchivs München, die Publikationen der *Scharfrichter*, so ihr Repertoireband (1901), ihr *Musenalmanach*

¹⁶ Wolfgang Petzet, Otto Falckenberg, *Otto Falckenberg. Mein Leben, mein Theater; nach Gesprächen und Dokumenten aufgezeichnet*, München [u. a.] 1944; Hanns von Gumpenberg, *Lebenserinnerungen*, Berlin 1929; Bayerisch-Französische Gesellschaft (Hg.), *Marya Delvard*, München 1964 (Große Münchner); Robert Kothe, *Saitenspiel des Lebens*, München 1944; Willy Rath, *Vom Schreibtisch und aus dem Atelier. Münchener Künstlerbrettel. Erinnerungen an die Zeit von 1901*, in: *Velhagen & Klasings Monatshefte* 2 (1912), S. [364]–372; Sling, *Die 11 Scharfrichter. Zu ihrem 25. Geburts- und ihrem 22. Todestage*, in: *Uhu* 8 (1926), S. 116–123; Marc Henry, *Au Pays des Maitres-Chanteurs*, Paris 1916; Marc Henry, *Trois Villes. Viennes – Munich – Berlin*, Paris 1917.

¹⁷ Besonders häufig wird die Beschreibung aus Hans Carossa, *Der Tag des jungen Arztes*, Wiesbaden 1955, wiedergegeben.

(1902) und die Sonderausgabe der Theaterzeitschrift *Bühne und Brettl* (1903),¹⁸ ausgewählte Zeitungsartikel, meist über den Eröffnungsabend des Kabarets, sowie seltener die Unterlagen der Zensurbehörde im Staatsarchiv München. Die beiden ersten Historiographen des deutschen Kabarets Klaus Budzinski und Heinz Greul hatten zudem in den frühen 1960er Jahren noch Gelegenheit, Wilhelm Hüsgen und Marya Delvard, die letzten noch lebenden Mitwirkenden, persönlich zur Geschichte der *Scharfrichter* zu befragen, was allerdings vielfach eher der Legendenbildung als der Wahrheitsfindung diene.

Den Auftakt der deutschen Kabarettforschung bildet Klaus Budzinskis 1961 erschienene erste Gesamtdarstellung der deutschen Kabarettgeschichte *Die Muse mit der scharfen Zunge*, die, wenngleich auch ohne Quellenangaben, erstmalig eine ausführliche Schilderung der *Elf Scharfrichter* bringt.¹⁹ Seiner Einschätzung nach gebührt den Münchner Kleinkünstlern das »Erstgeburtsrecht in der deutschen Kabarett-Familie«.²⁰ Budzinskis Behauptung, das spezifische Wesen der *Scharfrichter* sei besonders durch ihre »politische Schärfe«²¹ zu beschreiben, ist jedoch falsch, wie auch Heinz Greul in seiner 1962 erschienenen ersten Kurzmonographie über die *Elf Scharfrichter* bemerkt.²² Neben zahlreichen Bildern, Liedtexten, Ausschnitten aus den Programmheften sowie Aussagen von Zeitzeugen bringt Greul hier einige neue Fakten zu diversen Mitwirkenden und verweist erstmals knapp, aber explizit auf die geistige Affinität der *Scharfrichter* zu Friedrich Nietzsche und zur Décadence-

Mode des Fin de siècle. Die weiteren Kabarettmonographien der Folgejahre von Heinz Greul, Rudolf Hösch, Lisa Appignanesi, Volker Kühn und Hermann Wilhelm liefern nur wenig neue Informationen.²³

Eine sehr gelungene Schilderung, deren Wert vor allem in dem Verzicht auf sämtliche Anekdoten und der Konzentration auf die eigentlichen Fakten besteht, liefert Walter Rösler in seiner gemeinsam mit Rainer Otto verfassten *Kabarettgeschichte* aus dem Jahr 1977.²⁴ Nicht nur benennt er einige der bis zu diesem Zeitpunkt noch nirgendwo erwähnten Mitwirkenden des Ensembles, sondern er beschreibt auch das Repertoire erstmals sehr viel genauer. Eine treffende Charakterisierung des Münchner Kabarets findet sich dann in seiner drei Jahre später erschienenen Monographie über *Das Chanson im deutschen Kabarett 1901–1933*:

Gegensätze kennzeichnen ihr kabarettistisches Wirken: auf der einen Seite ihr Hang zum romantisch Stimmungshaften, zur Melancholie des Volksliedes – auf der anderen Seite ihre Bürgerverachtung, ihr Drang zum gesellschaftlichen Affront. Bei genauerer Betrachtung enthüllen diese scheinbaren Gegensätze ihre Gemeinsamkeiten: In den neoromantischen Neigungen der »Scharfrichter« war ein guter Teil Opposition gegen die gesellschaftliche Realität enthalten, eine Flucht in verlorene Paradiese als Protest gegen die Zeit; in ihrem Auftreten als Bürgerschreck, in ihrer Antibürgerlichkeit, genauer: ihrer Antiphilistrosität, steckte eine gehörige Portion anarchistischer Romantik.²⁵

¹⁸ *Die Elf Scharfrichter. Dramatisches; Die Elf Scharfrichter. Ein Musenalmanach*, München [1902]; Balthasar Starr, Dionysius Tod und Peter Luft (Hg.), *Elf Scharfrichter-Nummer, Bühne und Brettl* 4 (1903).

¹⁹ Vgl. Klaus Budzinski, *Die Muse mit der scharfen Zunge. Vom Cabaret zum Kabarett*, München 1961, S. 47–[65]. In ihrem fünf Jahre zuvor erschienenen essayistischen Büchlein *Narren, Henker, Komödianten* widmen C. Wolfgang Müller und Konrad Hammer den *Elf Scharfrichtern* ein Kapitel, das bereits einige recht gelungene Deutungsversuche beinhaltet, vgl. C. Wolfgang Müller, Konrad Hammer (Hg.), *Narren, Henker, Komödianten. Geschichte und Funktion des politischen Kabarets*, Bonn 1956, S. [40]–55.

²⁰ Budzinski, *Muse*, S. 47.

²¹ Ebd., S. 63.

²² Vgl. Heinz Greul, *Die Elf Scharfrichter. Mit Texten von Frank Wedekind* [...], Zürich 1962 (Europäisches Cabaret), S. 78–80.

²³ Vgl. Heinz Greul, *Bretter, die die Zeit bedeuten. Die Kulturgeschichte des Kabarets*, Köln und Berlin 1967, S. 141–156; Rudolf Hösch, *Kabarett von gestern nach zeitgenössischen Berichten, Kritiken und Erinnerungen*. Bd. 1: 1900–1933, Berlin 1967, S. 101–118; Lisa Appignanesi, *The Cabaret*, New York 1976, S. 39–47; Volker Kühn, *Das Kabarett der frühen Jahre. Ein freches Musenkind macht erste Schritte*, Berlin 1988, S. 88–109; Ders., *Die zehnte Muse. 111 Jahre Kabarett*, Köln 1993, S. 36–[39]; Hermann Wilhelm, *Die Münchner Bohème. Von der Jahrhundertwende bis zum Ersten Weltkrieg*, München 1993, S. 37–56.

²⁴ Vgl. Rainer Otto, Walter Rösler, *Kabarettgeschichte. Abriß des deutschsprachigen Kabarets*, Berlin 1977, S. 40–[51].

²⁵ Rösler, *Chanson*, S. 86.

Erstmals sind hier auch die Lieder der *Scharfrichter* in Bezug auf ihre Inhalte, ihre musikalische Gestalt und die Art, wie sie in der Türkenstraße präsentiert wurden, sowie ihre Komponisten, Interpretinnen und Interpreten genauer beleuchtet.²⁶

Eine weitere, sehr lesenswerte Darstellung findet sich in Peter Jelavichs Monographie *Munich and Theatrical Modernism* aus dem Jahr 1985.²⁷ Anhand verschiedener Nummern aus dem Repertoire benennt und interpretiert Jelavich die wichtigsten Aspekte des Schwabinger Kabarets: die kritische Haltung gegenüber Kirche, Staat, Gesellschaft und Kunst, die vitalistische und erotische Ausrichtung und die neoromantischen Tendenzen als einen Ausdruck sozialer Isolation.

Ausführliche, zum Teil interessante, zum Teil jedoch auch fragwürdige Darstellungen liefern des weiteren Harold B. Segel in seiner 1987 erschienenen Monographie über das *Turn-of-the-Century Cabaret* sowie Barbara Schuster in ihrer Magisterarbeit über die *Elf Scharfrichter* aus dem Jahr 2002.²⁸

Die bisher bedeutendste Darstellung der *Scharfrichter* ist zweifellos die über 400 Seiten starke Monographie von Heinrich Otto aus dem Jahr 2004, die allerdings nie im Druck erschienen und daher nur in einigen vom Autor hergestellten Exemplaren in ausgesuchten Bibliotheken und Archiven zugänglich ist. Erstmals sind hier neben den bereits bekannten Quellen auch zahlreiche unveröffentlichte Dokumente aus den Beständen der Monacensia mit eingeflossen. Durch das genaue Studium der *Münchner Neuesten Nachrichten* sowie der *Freistatt* der Jahre 1900 bis 1904 ist es Otto ge-

lungen, die Aufführungen der *Scharfrichter* chronologisch zu rekonstruieren. Sein genauer Vergleich der verschiedenen Varianten der Programmhefte aus unterschiedlichen Archiven resultiert in einer erstmaligen genauen Auflistung fast aller Repertoire-Nummern. Auch ein Großteil der aus dem Kontext der *Scharfrichter* erhaltenen Fotos und Graphiken ist hier wiedergegeben. Nach einer kurzen Einleitung, in der vor allem die Gründung des Brettl ausführlich geschildert ist, folgen im Hauptteil der Arbeit: 1. Die Chronologie der *Scharfrichter*-Programme, bestehend jeweils aus einer kurzen Beschreibung und Ausschnitten der von ihm ausgewerteten Zeitungsrezensionen; 2. Der Repertoireteil, in dem sämtliche in Programmheften, Zeitungsrezensionen und Zensurakten genannten Titel aufgelistet sind, häufig, besonders bei den Liedern, auch mit dem Abdruck der Texte; 3. Die Darstellung der Mitwirkenden sowie der prominentesten Besucher, denen neben einer kurzen biographischen Angabe zahlreiche zeitgenössische Beschreibungen beigegeben sind. Ganz bewusst verzichtet der Autor auf jegliche Analyse, Interpretation und Einordnung, doch liefert er erstmals eine systematische, kritisch durchdachte und lückenlose Dokumentation des Schwabinger Brettl, auf die auch im Folgenden immer wieder dankbar zurückgegriffen wurde.

Neben den bisher geschilderten Arbeiten zu den *Scharfrichtern*, die sich in erster Linie auf die Darstellung der Faktenlage konzentrieren, existieren auch einige wenige Texte, die sich intensiver einer Einordnung und Analyse des Schwabinger Brettl widmen. Zu nennen wären hier Rita Frischkopfs 1976 veröffentlichte Dissertation über *Die Anfänge des Cabarets in der Kulturszene um 1900*, Peter Jelavichs Aufsätze »Die Elf Scharfrichter«. *The Political and Sociocultural Dimensions of Cabaret in Wilhelmine Germany* (1981) und *Die »Elf Scharfrichter«. Ein Münchener Vorbild für das Kabarett Fledermaus* (2007) sowie Walter Schmitz' Essay »Die Elf Scharfrichter«, *Ein Kabarett in der Kunststadt München* (1988).²⁹ Die in diesen Texten geäußerten

²⁶ Vgl. ebd., S. 85–102. Auch Wedekinds Liedern widmet Rösler ein umfangreiches Kapitel, vgl. ebd., S. 103–123.

²⁷ Vgl. Peter Jelavich, *Munich and Theatrical Modernism. Politics, Playwriting, and Performance 1890–1914*, Cambridge, MA, und London 1985, S. 167–185.

²⁸ Vgl. Harold B. Segel, *Turn-of-the-Century Cabaret. Paris, Barcelona, Berlin, Munich, Vienna, Cracow, Moscow, St. Petersburg, Zurich*, New York 1987, 143–182. Vgl. auch die ähnliche Darstellung bei Harold B. Segel, *Fin de siècle Cabaret*, in: *Performing Arts Journal* 1 (1977), S. 41–57; Barbara Schuster, »Wir wollen lachen und weinen, wie wir müssen – lieben und hassen, wie es kommt!« (Heinrich Lautensack, *Die Elf Scharfrichter*). *Das Aufkeimen einer sozialkritischen Kleinkunstszene in Schwabing um die Jahrhundertwende*, Magisterarbeit Institut für Theaterwissenschaft LMU München 2002.

²⁹ Rita Frischkopf, *Die Anfänge des Cabarets in der Kulturszene um 1900. Eine Studie über den »Chat Noir« und seine Vorformen in Paris, Wolzogens »Überbrett« in Berlin und die »Elf Scharfrichter« in München*, Diss. McGill Universität Montreal 1976, hier besonders S. 292–330; Peter Jelavich, »Die Elf Scharfrichter«. *The Political and*

interpretatorischen Ansätze werden im Schlussteil dieser Arbeit noch einmal genauer ausgeleuchtet und hinterfragt.

Weitere Aufsätze, die die *Elf Scharfrichter* streifen, sind Hans-Peter Bayerdörfers *Überbrettl und Überdrama* (1978), Jennifer Hams *Galgenlieder und Tantenmörder* (2000), Siegfried Bushuven *Ernst Neumann und die Anfänge des literarischen Kabarets in Deutschland* (2004), Martin Laus Aufsatz über *Hanns von Gumpenberg* (2013) sowie die zahlreichen Aufsätze und Publikationen zu Frank Wedekind als Brettlsänger.³⁰

Wie aus Obigem hervorgeht, ist bereits einiges, darunter viel Richtiges wie auch beinahe ebenso viel Falsches über das Schwabinger Brettl geschrieben worden. Eine umfassende Darstellung, die das Phänomen sowohl deskriptiv als auch analytisch umfassend beleuchten würde, steht jedoch bislang aus.

Sociocultural Dimensions of Cabaret in Wilhelmine Germany, in: Gerald Chapple, Hans H. Schulte (Hg.), *The Turn of the Century. German Literature and Art, 1890–1915*, Bonn 1981, S. [507]–525; Ders., *Die »Elf Scharfrichter«. Ein Münchener Vorbild für das Kabarett Fledermaus*, in: Michael Buhrs, Barbara Lesák und Thomas Trabitsch (Hg.), *Kabarett Fledermaus. 1907 bis 1913. Ein Gesamtkunstwerk der Wiener Werkstätte. Literatur. Musik. Tanz*, Wien 2007, S. 17–29; Walter Schmitz, *»Die Elf Scharfrichter«, Ein Kabarett in der Kunststadt München*, in: Friedrich Prinz, Marita Krauss (Hg.), *München – Musenstadt mit Hinterhöfen. Die Prinzregentenzeit 1886–1912*, München 1988, S. 277–283.

³⁰ Hans-Peter Bayerdörfer, *Überbrettl und Überdrama. Zum Verhältnis von literarischem Kabarett und Experimentierbühne*, in: Ders., Karl Otto Conrady und Helmut Schanze (Hg.), *Literatur und Theater im Wilhelminischen Zeitalter*, Tübingen 1978, S. [292]–325; Jennifer Ham, *Galgenlieder und Tantenmörder: Criminal Acts as Entertainment in Early Munich Cabaret*, in: Sigrid Bauschinger (Hg.), *Die freche Muse. The imprudent Muse. Literarisches und politisches Kabarett von 1901 bis 1999*, Tübingen 2000, S. [39]–58; Siegfried Bushuven, *Ernst Neumann und die Anfänge des literarischen Kabarets in Deutschland*, in: Reinhold Kraft, Thomas Müller und Georg Solms (Hg.), *Ernst Neumann-Neander 1871–1954*, Düren 2004, S. 19–33. Martin Lau, *Hanns von Gumpenberg (1866–1928). Bohemien, Schriftsteller, Okkultist und Mitglied bei den Elf Scharfrichtern*, in: Waldemar Fromm, Wolfgang Göbel und Kristina Kargl (Hg.), *Freunde der Monacensia e. V., Jahrbuch*, München 2013, S. 206–225. Martin Lau hat auch eine Doktorarbeit zu Hanns von Gumpenberg verfasst, die allerdings zum Zeitpunkt der Drucklegung dieser Arbeit noch nicht vorlag. Zu den Wedekind-Publikationen siehe S. 154 dieser Arbeit.

Quellen

Für die vorliegende Untersuchung wurde neben der im Forschungsbericht skizzierten Sekundärliteratur und besonders der Darstellung von Heinrich Otto eine Vielzahl an Quellen herangezogen. Hierzu zählen die bereits genannten – stets kritisch zu bewertenden – Memoiren von Mitwirkenden und Zeitzeugen sowie zahlreiche Dokumente, darunter Baupläne, Briefe, Fotos, die Jahreschroniken der Stadt München, Meldebögen der Mitwirkenden, Noten, Programmhefte, Tagebücher, spätere Ton- und Filmaufnahmen, Werbematerialien, Zeitschriften- und Zeitungsartikel und Zensurakten aus den Beständen des Bayerischen Rundfunks München, der Bayerischen Staatsbibliothek München, des Deutschen Theatermuseums München, der Lokalbaukommission München, der Monacensia. Literaturarchiv und Bibliothek München, des Münchner Stadtmuseums, des Stadtarchivs München, des Staatsarchivs München, der Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin, der Staatsbibliothek zu Berlin, der Forschungsstelle Frank Wedekind Darmstadt, des Heinrich-Heine-Instituts, Rheinisches Literaturarchiv Düsseldorf, der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln, Schloß Wahn, des Friedrich Hofmeister Musikverlags Leipzig, der Stiftung Deutsches Kabarettarchiv e. V. Mainz sowie des Deutschen Literaturarchivs Marbach. Weitere Anfragen bezüglich der verschiedenen Künstlerbiographien gingen u. a. an das Institut für Zeitforschung Dortmund, das Archiv der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, die Hochschule für Musik und Tanz Köln, das Liechtensteinische Landesarchiv Vaduz, die New Orleans Collection sowie die New Orleans Opera Association, das Standesamt in Saint-Raphaël, das Stadtarchiv Straubing sowie das Archiv der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Es sei nicht verschwiegen, dass sich die Kommunikation mit den Archiven wie auch die Recherche aufgrund der zahlreichen Internetdatenbanken und der Masse an Bibliotheksdigitalisaten heute sehr viel einfacher gestaltet als in einer Zeit, da das Internet den Forschern noch nicht zur Verfügung stand und die folgende Arbeit in dieser Form daher kaum durchführbar gewesen wäre.

Ein besonderes Augenmerk galt der zeitgenössischen Berichterstattung der Münchner Tagespresse. Die Jahrgänge 1901 bis 1904 der *Münchner Neuesten Nachrichten* als der wichtigsten Tageszeitung der Stadt wurden vollständig nach Hinweisen auf die *Scharfrichter* durchgesehen. Weiterhin sind hier auch erstmals sämtliche Premierenberichte dreier weiterer wichtiger Münchner Zeitungen, der *Allgemeinen Zeitung*, der *Münchener Post* sowie der *Münchener Zeitung*, mit eingeflossen. Zusätzliche Berichte stammen vor allem aus der Berliner Theaterzeitschrift *Das moderne Brett* und der Münchner Zeitschrift *Freistatt*. Als besonderer Glücksfall erwies sich der Fund einer in Privatbesitz befindlichen Mappe mit Zeitungskritiken, die der Sänger Robert Kothe auf der zweiten Tournee der *Scharfrichter* durch ganz Deutschland zusammengestellt hat. Weiterhin sind einige neue Bilder hinzugekommen, die hier erstmals reproduziert sind.

Ton- und Filmaufnahmen der *Scharfrichter* sind leider nicht überliefert. Die wenigen erhaltenen Aufnahmen von Robert Kothe und Marya Delvard stammen aus späteren Jahren und können daher nur begrenzt einen Eindruck des Schwabinger Brettl vermitteln.

Weitere Materialien

Unter dem Link www.allitera.de/files/Elf-Scharfrichter.html sind folgende weitere Materialien einsehbar:

1. Eine Liste des *Scharfrichter*-Repertoires mit sämtlichen Angaben zu den Urhebern, Interpreten, Aufführungsdaten, Quellen und Zeitungskomentaren. Da die Nennung dieser Fakten im Text den Lesefluss eher behindert, sind diese Informationen sämtlich hier zu finden.
2. Eine Liste der Ensemblemitglieder, Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen mit biographischen Daten, der Art ihrer Mitwirkung bei den *Scharfrichtern* und Zeitungskomentaren.

Sperrungen in Zitaten wurden übernommen, Ergänzungen in Zitaten in eckige Klammern gesetzt. Eine Liste der im Folgenden verwendeten Siglen befindet sich vor der Bibliographie auf Seite 358.

DIESES BUCH BESTELLEN:

per Telefon: 089-13 92 90 46

per Fax: 089-13 92 9065

per Mail: info@allitera.de

Weitere Informationen über den Verlag und sein Programm
unter:

www.allitera.de

www.facebook.com/AlliteraVerlag

Allitera Verlag

Allitera Verlag • Merianstraße 24 • 80637 München
info@allitera.de • fon 089-13 92 90 46 • fax 089-13 92 90 65 •
www.allitera.de • www.facebook.de/AlliteraVerlag