

## Die Anfänge des literarischen Kabarett in Berlin

Die Kleinkunstform, die wir als "Kabarett" bezeichnen, hatte ihren Ursprung in Frankreich. Dort bezeichnete zunächst das französische Wort "Cabaret" eine runde Speiseplatte mit fächerartig angeordneten Schüsseln, und danach die Weinkeller, Wirtschaftshäuser oder Tavernen, wo solche Platten neben Getränken serviert wurden. Schon seit dem Mittelalter hielten sich reisende Baladensänger, Spieler, Jongleure und Taschenspieler dort auf, um den Gästen vorzusingen oder vorzuspielen, in der Hoffnung, freie Bewirtung oder etwas Geld zu bekommen. Dies führte allmählich dazu, daß in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts *Chansons* oder *Lieder* in französischen Cafés und Bistros gesungen wurden, die häufig nicht nur zur Unterhaltung, sondern auch zur Verbreitung der neuesten Nachrichten dienten – vor allem Nachrichten und Kommentaren zu Ereignissen, die in den bürgerlichen Zeitungen *nicht* erwähnt wurden. Die Chansons waren also nicht nur Liebeslieder und Stimmungslieder, sondern auch Protestlieder, die die Obrigkeit parodierten oder verhöhnten. Am 18. November 1881 wurde das erste französische Künstlerkabarett auf dem Montmartre bei Paris gegründet: Rudolphe Salis eröffnete das Cabaret "Chat Noir", wo sich Dichter, Komponisten, Sänger und Maler versammelten, und wo die ersten politisch-satirischen Chansons vorgetragen wurden. Dort hat ab 1884 der berühmte Chansondichter und -sänger *Aristide Bruant* zeitkritische Texte dargeboten, die später, zum großen Teil durch die Gastspielreisen der Chansonnière *Yvette Guilbert*, auch auf das deutsche Chanson einen prägenden Einfluß ausgeübt haben.

Ungefähr zur selben Zeit entstanden in Deutschland sogenannte *Variétés* und Singspielhallen, die häufig auch Tingeltangel genannt wurden. Im Gegensatz zum Pariser Cabaret kam hier das Publikum vorwiegend aus dem Kleinbürgertum und Proletariat. Diesen Handwerkern, Angestellten und Arbeitern wurden Zauberer, Tiernummern, Bauchredner, Chansons und *Couplets* (witzige Strophenlieder aktuell-politischen und/oder erotischen Inhalts mit meist gleichlautenden Endzeilen oder Kehrreimen) vorgeführt. Wie das damalige Chanson griff auch das *Couplet* die Zeitgenossen weniger auf eine satirisch-aggressive als vielmehr auf eine humoristisch-spielerische Art an.

Im letzten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts ist die Idee eines *deutschen* Kabarett unter Künstlern in München und Berlin häufig erörtert



worden. Die schon erwähnten Tourneen Yvette Guilberts in Deutschland ab 1898 und die Weltausstellungen in Paris 1899 und 1900 haben dazu beigetragen, das Interesse an einem deutschen Kabarett zu erwecken. Nach seiner Rückkehr aus Paris nach München im Jahre 1895 hatten Frank Wedekind und Carl Heine, der Leiter des deutschen Ibsen-Theaters, Ideen für ein deutsches Kabarett ausgetauscht. Otto Julius Bierbaum und Ernst von Wolzogen, die ein Kabarett gründen wollten, sahen schnell ein, daß man den offen provozierenden Stil des französischen Cabarets nicht einfach nach Deutschland übertragen konnte, vor allem nicht in die preußische Hauptstadt mit ihrer strengen Zensur.<sup>1</sup> Stattdessen wollte man die deutsche *Tingeltangel-* oder *Variété-*Tradition auf ein höheres Niveau bringen, indem man Variété und Tingeltangel reformierte und künstlerisch *veredelte*. Denn das Variété war am Ende des 19. Jahrhunderts in Deutschland zu einem Genre geworden, das ein breites Publikum anzog, und es gab ein allgemeines Bedürfnis nach neuen, stärkeren Reizen und Eindrücken. 1896 erschien in der Zeitschrift *Die Gesellschaft* ein Aufsatz von Oskar Panizza mit dem Titel *„Der Klassizismus und das Eindringen des Variété, in dem er sich wie folgt äußerte:*

„Für sich betrachtet ist [das Variété] die absolute Naivität in der Anwendung der Kunstmittel; es ist die unverblümmteste, weil gar nicht überdachte, Verwendung von Schminke und Puder, von Lippenrot und Wimpernschwarz, von Bauschrockchen und Trikots in der Kunst, und die hellste Freude, der kindliche Enthusiasmus und das reinste Entzücken über den Erfolg – komme er, woher er wolle. Das ist Variété [...] Wir wollen neue Lebensflüsse, neue Nahrung für unsere Nerven, [...] neue Blüten und Formen, Gerüche und Umräucherungen. Ist nichts anderes da als Haschisch, dann Haschisch. Ist nichts anderes da als Variété, dann Variété [...]“<sup>2</sup>

Tingeltangel und Variété erscheinen nicht selten in der Literatur der Jahrhundertwende, beispielsweise in Heinrich Manns 1905 erschienenem Roman *Professor Unrat*, dessen Protagonist sich in eine tragikomische Verbindung mit einer Tingeltangelsängerin verstrickt. (Die Tingeltangelszenen des Sternberg-Films *Der blaue Engel* [1930, mit Emil Jannings als Immanuel Rat und Marlene Dietrich als Lola Lola] beruhen auf diesem Roman.) Schon 1897 in seinem Buch *Stilpe: Ein Roman aus der Froschperspektive* ließ Otto Julius Bierbaum seinen Helden Willibald Stilpe einen künstlerischen Tingeltangel in Berlin gründen. Typisch für die Moderne sind die überschäumende Begeisterung und die hohen Ansprüche, die Bierbaum durch seine Hauptfigur verkünden läßt. Stilpe läßt sich zu folgender ekstatischen Äußerung hinreißen:

„Die Renaissance aller Künste und des ganzen Lebens vom Tingeltangel her! Was ist die Kunst jetzt? Eine bunte, ein bißchen glitzernde Spinnweben im Winkel des Lebens. Wir wollen sie wie ein goldenes Netz über das ganze Volk, das ganze Leben werfen. Denn zu uns, ins Tingeltangel, werden Alle kommen, die Theater und Museen ebenso ängstlich fliehen, wie die Kirche. Und bei uns werden die, die bloß ein bißchen bunte Unterhaltung suchen, das

finden, was ihnen Allen fehlt: den heiteren Geist, das Leben zu erklären, die Kunst des Tanzes in Worten, Tönen, Farben, Linien, Bewegungen. Die nackte Lust am Schönen, der Humor, der die Welt am Ohr nimmt, die Phantasie, die mit den Sternen jongliert und auf des Weltgeistes Schnurbartenden Seil tanzt, die Philosophie des harmonischen Lachens, das Jauchzen schmerzlicher Seelenbrunst [...] Wir werden ins Leben wirken wie die Troubadours! Wir werden eine neue Kultur herbeitanzen! Wir werden den Übermenschlichen auf dem Brett! gebären! Wir werden diese alberne Welt umschmeißen!“<sup>3</sup>

Der Hinweis auf das symbolische Bild des Seilzänzers bei Nietzsche ist bezeichnend für das Ausmaß, in dem sein Einfluß das intellektuelle Leben um die Jahrhundertwende durchdrang. Im Herbst 1901 wurde im Foyer des neuen Überbrettl-Theaters in der Köpenicker Straße ein Abguß der bekannten Nietzsche-Büste Max Kruses aufgestellt. Um die Begeisterung und die ursprünglichen Vorstellungen des deutschen Überbrettls nachzuvollziehen, muß man sich die prägende Wirkung Nietzsches auf das intellektuelle Leben um die Jahrhundertwende vergegenwärtigen. Im Jahre 1922 schrieb Wolzogen rückblickend: „Nietzsches Trauma vom Übermenschlichen [hatte] auf mein Schlagwort vom Überbrettl abgefärbt.“<sup>4</sup>

Otto Julius Bierbaum gab im September 1900 seine Sammlung *Deutsche Chansons (Brettli-Lieder)* heraus, und schon im ersten Jahr wurden 20 000 Exemplare verkauft. Es war Bierbaums Absicht, verbessernd auf den Geschmack des Publikums zu wirken. Im Gegensatz zu Friedrich Schillers klassischem Begriff der Schaubühne als einer *moralischen* Anstalt, sieht Bierbaum im „Variété der Zukunft“ keine moralische, sondern eine rein *ästhetische* Anstalt. Seine Auffassung eines solchen Varietés hat vieles mit den Bestrebungen der Moderne und des damaligen Jugendstils gemeinsam; die Vorrede zu seinen *Deutschen Chansons*, die er einen „Brief an eine Dame“ nennt, läßt seine ernsthafte Absicht trotz der charmannten Redeweise leicht erkennen:

„*Angenehme Lyrik*, – da haben Sie unser Schlagwort. An diesem Worte kann man die ästhetischen Gesetze des Chansons, wie wir es meinen, ziehen. Es müssen Lieder sein, die gesungen werden können; das ist das erste. Das zweite und nicht minder Wesentliche aber ist, daß sie *für eine Menge gesungen werden können*, die nicht etwa, wie das Publikum eines Konzertsaales, darauf aus ist, 'Große Kunst' kritisch zu genießen, sondern die ganz einfach unterhalten sein will. Unsere Meinung ist nun, daß auch dazu die Kunst nicht zu gut ist. Wie die *Freien Bühnen* es dahin gebracht haben, daß der Geschmack des Theaterpublikums ein höheres Niveau erhalten hat, so wird es, denken wir, möglich sein, durch künstlerische Variétébühnen verbessernd auch auf den Geschmack der größeren Menge zu wirken [...] Der heutige Stadtmensch hat, wenn Sie Güte mir das gewagte Wort erlauben, Variétéerven; er hat nur noch selten die Fähigkeit, großen grammatikalischen Zusammenhängen zu folgen, sein Empfindungsleben für drei Theaterstunden auf einen Ton zu stimmen; er will Abwechslung, Variété [...]“<sup>5</sup>

Am 18. Januar 1901 eröffnete Baron Ernst von Wolzogen in der Berliner *Secessionsbühne* am Alexanderplatz sein *Buntes Theater* genannt *Überbrettl*.





Das Wort *Überbrettel* (eine Bezeichnung, die Bierbaum sehr mißfallen hat) prägte Wolzogen, um ein Genre zu bezeichnen, das über dem Brettel stehen sollte. Für Wolzogen kamen die Anregungen nicht von den Pariser Vorbildern, sondern vielmehr von Bierbaums Roman *Stilpe*, von dem skandinavischen Dichter Holger Drachmann, und von den philosophisch-literarischen Schriften Nietzsches. Im Sinne Nietzsches forderte er ein "fröhliches Niederreißen morscher alter Zäune", die "Umwertung alter, verbrauchter Werte", sowie die Verachtung "einer im preußischen Staat absurd gewordenen Autorität".<sup>6</sup> Die Premiere fand am Abend des zweihundertsten Jahrestages der Gründung des Königsreichs Preußen statt, den der Hof am selben Tag mit großer Pracht begangen hatte. Der Leitartikel der 1. Beilage des Berliner Börsen-Couriers vom 18. Januar 1901 gibt einen Eindruck von der stolzen feierlichen Selbstgefälligkeit des Hofes:

#### ZUR FEIER DES KRÖNUNGSTAGS

Der festliche Tag, den die preußischen Lande heute begehen, hat die Bedeutung des hohenzollernschen Staates für und in Deutschland und darüber hinaus in vollem Maße hervortreten lassen in der warmen und freudigen Antheilnahme, die sich innerhalb und außerhalb der Grenzen des Reiches unverkennbar kundgiebt. Bürgerthum und Heer, Körperschaften und Vereine, Kirchen und Schulen feiern die Erinnerung an das Ereigniß, das eine der mitbestimmenden Ursachen für das Aufsteigen Preußens zur Großmacht und zur Übernahme der Führerschaft in Deutschland war, und die höfischen Veranstaltungen, die der Weihe des Tages dienen, erhalten einen besonderen Glanz durch die Anwesenheit zahlreicher Vertreter fremder Fürstenhäuser und Staaten. Wie es sich von selbst verstand, hat *Kaiser* und *König Wilhelm II.*, dem das Glück beschieden in voller Manneskraft, als Oberhaupt einer machtvollen, geeinten Nation, in Frieden und Freundschaft mit allen Culturvölkern dieses Fest zu erleben, es an Kundgebungen und Auszeichnungen bei diesem Anlasse nicht fehlen lassen [...].<sup>7</sup>

Wegen des Jubiläums sah Berlin der Premiere des Buntens Theaters mit um so größeren Erwartungen entgegen, und in der ersten Saison wurde das *Überbrettel* ein Riesenerfolg. Das Eröffnungsprogramm des Buntens Theaters enthielt 14 Nummern:

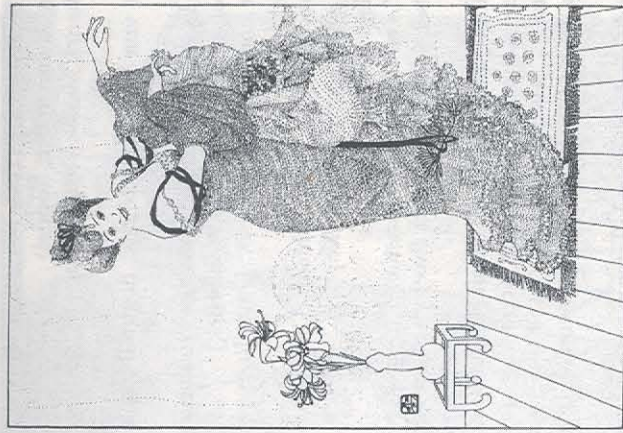
1. "Das Lied von den lieben, süßen Mädeln" (Text: Ernst von Wolzogen; Musik: James Rothstein; gesungen von Robert Koppel)
2. "Rosen" (Text: Otto Julius Bierbaum; Musik: Victor Hollaender; gesungen von Robert Koppel)
3. "Das Laufmädle" (Text: Ernst von Wolzogen; Musik: Bogumil Zepler; gesungen von Olga d'Estrée)
4. "Das Gänschen" (Text: Robert Eysler; vorgetragen von Olga Wohlbrück)
5. "Mütter" (Text: Hugo Salus; vorgetragen von Olga Wohlbrück)
6. "Madame Adele" (Text: Ernst von Wolzogen; Musik: James Rothstein; gesungen von Bozena Bradsky)
7. "Zur Dichtkunst abkommandiert" (Text: Peter Schlemihl [= Ludwig Thoma]; Musik: Oscar Straus; gesungen von Robert Koppel)
8. "Episode" aus Arthur Schnitzlers *Annales*
9. "Das Mittagmahl (Il pranzo)" – eine Szene von Christian Morgenstern
10. "Im Karpfenteiche" – eine Fabel von Hanns Heinz Ewers (vorgetragen von Ernst von Wolzogen)
11. "Der lustige Ehemann" (Text: Otto Julius Bierbaum; Musik: Oscar Straus; gesungen und getanzt von Bozena Bradsky und Robert Koppel)
12. Kritik von Christian Morgensterns "Das Mittagmahl" (im Stile des größten zeitgenössischen Kritikers Alfred Kerr, in Wirklichkeit von Morgenstern selber)
13. "König Ragnar Lodbrok" (Ballade von Detlev von Liliencron mit Schattenspiel von Ludwig Stutz)
14. "Pierrots Tücke, Traum und Tod" (Pantomime von Rudolf Schanzer; Musik von Oscar Straus)

Die sechste Nummer, nach einem Text von Wolzogen (1899) und mit Musik von James Rothstein, hieß "Madame Adèle". Dieses Chanson, das den Aufstieg eines Vorstadtmädels beschreibt (und dabei den Gebrauch der französischen Sprache auf deutschen Varieté-Bühnen satirisiert), wird allgemein als *das erste deutsche Kabarett-Chanson* betrachtet. Das zur Halbweltlame aufgestiegene "süße Mädle", das sich für eine "grande Cocotte" hält, singt natürlich zunächst auf französisch:

Je suis Adèle, la reine blonde –  
 On me connaît, messieurs, parbleu!  
 Je suis la reine, la reine de Demimonde.  
 Adèle est là, faites votre jeu!  
 O mei, o mei, habts nur ka Angst –  
 Ich sing auch deutsch, wenns des verlangst ...  
 Denn mein Französ'sch g'langt nur – oh jeh!  
 Zum Hausgebrauch fürs Varieté!  
 [...]

Jetzt jede Nacht im Separé  
 Mit feschen Herren ein Souper!  
 Da schleck' ich, bis das Mieder kracht –  
 Trulala, Trulala –  
 Was glaub'n Sie, wie das glücklich macht!





MADAME ADELE  
MUSIK v. J. ROTHSTEIN  
GEDICHT v. ERNST WOLZOGEN. 9 9 9 9 9 9

Titelblatt zu "Madame Adèle" ("Haus am Lützowplatz. Förderkreis Kulturzentrum Berlin e.V.")

von Božena Bradsky und Robert Koppel gesungen und getanzt wurde. Trotz der vermutlich satirischen Absicht dieser Nummer entsprach sie scheinbar einem nostalgischen Geschmack des Publikums, und ihre häufige Wiederholung sowie die Darbietung ähnlicher seichter Nummern läßt eine konservative, bürgerliche, auf kommerziellen Erfolg gerichtete Grundeinstellung des vermeintlich "fortschrittlichen" Überbrettlis erkennen:

(3. und 4. Strophe)

Die Welt, die ist da draußen wo,  
Mag auf dem Kopf sie stehn!  
Sie interessiert uns gar nicht sehr,  
Und wenn sie nicht vorhanden wär'  
Würd's auch noch weiter geh'n.  
Ringelringelrosenkranz  
Ich tanz mit meiner Frau,  
Wir tanzen um den Rosenbusch,  
Klingklanggloribusch,  
Ich dreh mich wie ein Pfau.

In bezug auf dieses Couplet unterstreicht Peter Jelavich das nostalgische Bedürfnis der Zuschauer: "Far from being an expression of modern times,

the number represented a nostalgic looking back to a supposedly idyllic, cozy, premetropolitan age. It did so in a distinctly anti-political manner",<sup>9</sup> und Alan Lareau betont den Widerspruch zwischen den Idealen, die zur Gründung des *Bunten Theaters* geführt hatten, und der Qualität der Darbietungen:

[*Der lustige Ehemann*] became the model for the Überbrettel chanson, and for many the symbol of all that was wrong with Wolzogen's theater. Although the lyrics satirize the complacency of the bourgeoisie [...], the audience took the parody to its heart, ignoring the irony. Capitalizing on the success, Wolzogen filled his programs with similar ornamental dancing songs in the Biedermeier style [...] This theater had justified its art in opposition to the music hall's cynical commercialism but turned out to be just as commercial itself, endlessly repeating the few hit songs, tailoring its repertoire to popular demand, and paying more attention to the cash box than the literary quality."<sup>10</sup>

Im November 1901 bezog Wolzogen in der Köpenicker Straße sein eigenes Haus mit circa 800 Plätzen, das in damals fortschrittlichstem Jugendstil von dem Architekten August Endell entworfen worden war. Endell (1871–1925) äußerte sich später zur Wand- und Deckenbemalung des *Bunten Theaters*: "Die Decke des großen Salons [besteht] aus lauter kreisförmigen Flecken, die sich von einem grau melierten Untergrund abheben. Die Flecken aber setzen sich wieder zusammen aus einem hellroten Kern, einem violetten, einem hellgrünen, einem dunkelgrünen Ring. Außerdem sind in den Untergrund kleine blaue Flecken, die mit Silber übertupft sind, gelegt. Die Decke wirkt ganz hell und doch schimmernd und reich. Auch die Decken und Wände des Restaurants, die Decken der Ränge, die Brüsseler und Smyrnateppiche, die Stickereien im Foyer des 1. Ranges sind durchweg in dieser Art gearbeitet. Überall wirken diese Flächen leuchtend und doch weich, trotzdem nur kräftige reine Farben verwendet sind."<sup>11</sup> Am Vorabend der Eröffnung erschien im Berliner Tageblatt Hans Brennerts Wolzogen gewidmetes "Überlied", das die Atmosphäre des neuen Hauses und Wolzogens Ambitionen treffend parodierte:

Das Überlied

Ich liebe Botticellileiber,  
Die wie Tiffanyglas so schlank;  
Ich sterbe für die Überweiber  
In Keller-Reiners Kunstauschank.  
Ich buhle gleich verliebten Pagen  
Um stilisierte Bel-Etagen,  
Um stilisierten Berlin W-:  
Da wohnt sie, meine Überfee!  
O Überweib, so reizerblüht,  
Dir steigt mein Lied, mein Überlied!

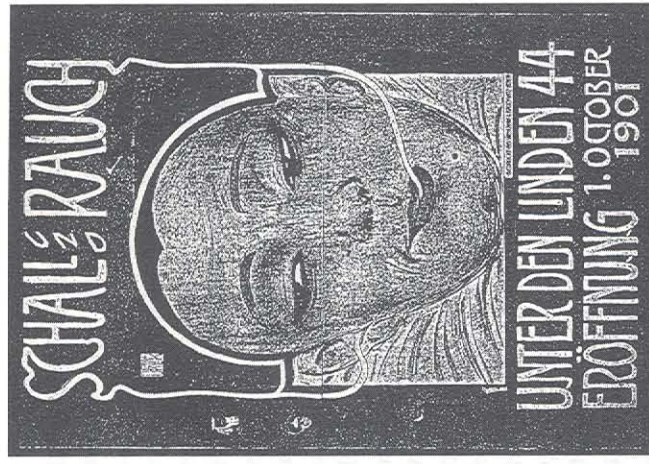


Die stilisierte Überehe,  
 Die ist mein künstlerisches Ziel!  
 Mein Überweibchen schon ich sehe  
 Im Überheim – im Eckmannstil!  
 Von Leistikow die Wandtapeten,  
 Auf Pankokläufer soll man treten;  
 Um Mitternacht umfängt uns nett  
 Herrn van de Veldes Überbett. –  
 O Überbett, auch dir steigt müd  
 Mein Abendlied, mein Überlied!

Und muß ich stillos einst verlassen  
 die stilisierte Überwelt,  
 Sollt ihr als Grabschrift mir verfassen:  
 Hier ruht ein stilvergügter Held!  
 Laßt, Freunde, noch um eins mich betteln:  
 Baut aus sechs kleinen Überbrettln  
 Dem Leib, der meine Seele barg,  
 Den stilisierten Übersarg.  
 Am Übersarge, wenn ich schied,  
 Singt mir mein Lied, mein Überlied.<sup>12</sup>

Im Rückblick erscheint dieses *Überlied* das Schicksal Wolzogens und seines *Bunten Theaters* vorwegzunehmen: geschäftstüchtige Unternehmer hatten Wolzogen geraten, das Theater in eine Aktiengesellschaft umzuwandeln. Als der Aufsichtsrat dieser Gesellschaft bald danach eine Anpassung an den breiten Publikums geschmack verlangte und Wolzogen die literarische und künstlerische Qualität nicht beeinträchtigen wollte, wurde er "beurlaubt" und schied Anfang 1902 völlig aus. Aber trotz der Kurzlebigkeit des *Bunten Theaters*, war das Überbrettln-Phänomen inzwischen zur Mode geworden, und viele neue "Überbrettln"-Theater wurden gegründet. Zwischen 1901 und 1905 wurden in Berlin allein 42 Anträge auf Cabaret-Konzessionen gestellt.<sup>13</sup>

Die junge Kabarettbewegung um die Jahrhundertwende läßt sich zum großen Teil im Zusammenhang mit der Berliner Moderne verstehen. In dieser Zeit des technischen Fortschritts wurde der Zwiespalt zwischen Mensch und Technik, Großstadt und Land, Traditionsbewußtsein und Fortschrittsglauben immer größer. Die traditionellen Moralvorstellungen und Denkweisen des Bürgertums im wilhelminischen Zeitalter standen in starkem Gegensatz zur ökonomischen Situation der Arbeiterklasse, und zu den Versuchen mancher Intellektueller, dem technischen Fortschritt auch gesellschaftlich und kulturell gerecht zu werden. Künstler und Schriftsteller machten diese Gegensätze zum Thema, um den materiellen Fortschritt auch auf geistiger Ebene zu erreichen. Kunst sollte praktische Anwendungen haben und im Dienste der Gesellschaft stehen, und der Begriff "l'art pour l'art" wurde dementsprechend als Überbleibsel der klassizistischen Denkweise angesehen. Arbeitertheater wurden gegründet, und die Naturalisten versuchten, auf soziale Mißstände aufmerksam zu machen. Die



Plakat zu Max Reinhardts "Schall und Rauch"

Plakat zu Max Reinhardts "Schall und Rauch"

land als eine Art Gegenbewegung zum Wilhelminismus in Zusammenhang mit der Berliner Moderne verstehen:

"Die Idee einer modernen Kleinkunst [...] stellte eine prinzipielle Alternative zum repräsentativen Wesen der wilhelminischen Kunst dar: die Muse kam gleichsam vom Sockel herunter, im Zeichen der Unterhaltung wurde eine neue Einheit von Akteuren und Rezipienten angestrebt – grundsätzlich durfte jeder auf die Bühne, und das Bühnengeschehen war nicht ohne die lebendige Kommunikation mit dem Publikum denkbar. Zwar ist festzuhalten, daß die preußische Theatervorzensur, der auch das Kabarett unterworfen war, eine offene politische Kritik von vornherein [...] ausschloß. Aber [...] gerade durch seine Ausrichtung auf verschiedene Formen der Literatur- und Theaterparodie leistete das Kabarett der Jahrhundertwende einen entscheidenden Beitrag zu jener Emanzipation der Moderne, die sich damals auf dem Wege der Wilhelminismus-Kritik vollzog."<sup>14</sup>

Eine Gruppe unter der Leitung von Max Reinhardt, die sich *Schall und Rauch* nannte, trat zum ersten Mal am 23. Januar 1901 öffentlich auf. Vergleichlich mit Wolzogens *Buntem Theater* war dieses Kabarett viel erfolgreicher in der Bekämpfung der traditionellen Denkweise und der antiquierten Moralvorstellungen des Kaiserreichs. Hier wurde das königliche Hoftheater Wilhelms II. so genial parodiert, daß der aufmerksame Zuschauer das Kabarett *Schall und Rauch* mit der parodistischen Kritik am Kaiserreich leicht verknüpfen konnte. Das Kabarett übernahm zwei bekannte Figuren



aus der satirischen Wochenzeitschrift *Simplicissimus* – „*Serenissimus und Kindermann*“ – und ließ sie die Rolle des *Conférenciers* übernehmen – mit dem Unterschied, daß sie sich mit ihrem Kommentar nicht direkt an die Zuschauer wandten, sondern das Geschehen auf der Bühne miteinander besprachen. Genauso wie im Hoftheater Wilhelms II., wo die Theaterstücke in erster Linie für den Kaiser gespielt wurden, wurde das ganze Programm so gestaltet, als sei die Aufführung hauptsächlich für *Serenissimus* bestimmt, der von seiner Theaterloge aus die Vorführung häufig mit naiven Fragen und Bemerkungen an Kindermann unterbrach.

Schon die erste Aufführung, in der *Serenissimus* auf der *Schall und Rauch*-Bühne erschien, machte deutlich, daß diese Figur den Kaiser karikierte, und daß das Programm scharfe Kritik am Kaiserstaat übte. *Schall und Rauch* hatte schon eine (wahrscheinlich von Friedrich Kayßler geschriebene) Parodie auf Gerhart Hauptmanns *Weber* aufgeführt, aus der Sozialkritik und revolutionäre Züge entfernt worden waren: die Weber werden als gut gekleidete, wohlgenährte Bürger geschildert, die Hühnerfleisch (statt Hundebrot) essen und guten Wein genießen. Das *Weberlied* bezieht sich hier nicht wie bei Hauptmann auf deutsche Unternehmer, sondern auf afrikanische Kannibalen, und anstatt des *Weberlieds* wird das *Deutschlandlied* gesungen! Ehe der Vorhang aufgeht, hält Kindermann, der fingierte Autor der revidierten Fassung, folgende Ansprache an *Serenissimus*:

Ew. Durchlaucht haben geruht mit Bezugnahme auf Hochdero gnädigsten Geburtstag, welchen Hochderselbe heute zu feiern die Gewogenheit haben, den Wunsch auszusprechen, ein soziales Drama kennen zu lernen. Ich habe mir unterthänigst erlaubt, zu diesem Behufe ein Machwerk neuester Litteratur in Vorschlag zu bringen, welches in dem Rufe steht, das allergährlichste der modernen sozialen Dramen zu sein, nämlich "die Weber" von einem gewissen Gebhart [sic] Hauptmann, welcher noch heute im schlesischen Hochgebirge als Einstiedler sein Leben fristen soll. Es ist mir zu meiner großen Freude gelungen, die Schärpen des Stückes abzuschleifen, alles Grobe und Häßliche auszuscheiden, und die wenigen poetischen und moralischen Stellen zu verstärken und herauszuarbeiten, das Ganze gewissermaßen hoffähig zu gestalten, so daß *Serenissimus* gewissermaßen nun den Extract, das Beste daran zu sehen bekommt. Die Damen und Herren unseres herzoglichen Hoftheaters werden meinen Versuch durch ihre edle und würdevolle Darstellung auf das Angenehmste unterstützen. Geruhen Ew. Durchlaucht meine bescheidene Arbeit huldvollst in Hochdero Augenschein nehmen zu wollen."<sup>15</sup>

Im Mai 1909 ergab sich für Reinhardts Theatergruppe die Gelegenheit, das *Deutsche Theater* zu benutzen, in dem die Uraufführung der *Weber* im Jahre 1894 stattgefunden hatte. Kaiser Wilhelm hatte damals seine eigene Loge in diesem Theater, sein Abonnement aber dann aus Protest gegen Hauptmanns revolutionäres Drama gekündigt. Jetzt hatte Reinhardts Theatergruppe den Einfall, *Serenissimus* in derselben königlichen Loge erscheinen

zu lassen, um *Serenissimus* mit Wilhelm zu verknüpfen. Am Ende der Aufführung kommt *Serenissimus* auf die Bühne herunter, streichelt den Schauspielerinnen die Wangen, verleiht allen männlichen Darstellern Orden, und stellt Kindermann einige Fragen, die sich indirekt aber deutlich auf Gerhart Hauptmann und den Hofdramatiker Josef Lauff beziehen:

- S*(erenissimus): Aber sagen Sie Kindermann, wo liegt eigentlich dieses – äh – Schlesien?  
*K*(indermann): Nördlich vom böhmischen Gebirge, Durchlaucht.  
*S*: Ach so, böhmische Berge, äh – weiß schon, weiß schon – äh – danke, danke. Ja, was ich noch sagen wollte, wer war doch der Dichter des – äh – Stückes, habe vergessen – äh.  
*K*: Der Dichter ist Hauptmann, Durchlaucht.  
*S*: Ach was Sie sagen. Sagen Sie ist der Mann noch aktiv?  
*K*: Er ist noch sehr rüstig, soviel ich weiß.  
*S*: Könnte doch längst Major sein, so'n Mann, was? Dieser – äh – andere – äh – väterländische Dichter, habe den Namen vergessen, der ist doch auch Major, was, Kindermann?  
*K*: Jawohl Durchlaucht.  
*S*: Na können mich gelegentlich mal dran erinnern, werde die Sache mal gelegentlich anregen. Wer was Ordentliches kann, – äh – der soll auch – äh – was Ordentliches sein! äh! Hab ich nicht recht, – äh?<sup>16</sup>

Die Verwechslung des Namens von Gerhart Hauptmann, dem zweimal der Schillerpreis verweigert wurde, mit dem militärischen Rang, satirisiert darüber hinaus den militärischen Geist des Kaiserreichs.

Man mag fragen, wie es angesichts der preußischen Zensur überhaupt möglich war, *Serenissimus* immer wieder mit Wilhelm II. in Verbindung zu bringen, ohne die Zensur fürchten zu müssen. Als eine Antwort auf diese Frage weist Sprengel auf die heikle Lage hin, in der sich auch die Zensur befand, denn: "sie hätte sich ja selbst der Majestätsbeleidigung schuldig gemacht, wenn sie eine Porträthähnlichkeit mit dem regierenden Monarchen behauptet hätte!"<sup>17</sup>

In den ersten Monaten des Jahres 1901 hatte *Schall und Rauch* im Durchschnitt nur alle drei Wochen vor einem kleinen eingeladenen Publikum gespielt, das überwiegend aus Literaten und Künstlern bestand. Ab Oktober aber spielte das Kabarett täglich im Hotel Armin vor einem breiten Publikum, das wenig Interesse an Literatur- und Theaterparodien zeigte. Die Qualität der Aufführungen litt unter diesen neuen Bedingungen, zum Teil auch weil die besten Schauspieler, einschließlich Reinhardt selber, an Verträge mit Otto Brahm, dem Direktor des *Deutschen Theaters*, gebunden waren. Manche Rezensenten klagten dazu, daß die Schauspieler eigentlich nur für einander, und nicht für das Publikum spielten.

Im folgenden Monat wurde eine andere Gruppe, die sich *Die bösen Buben* nannte, von Rudolf Bernauer und Carl Meinhard gegründet. Bernauer hatte an der Premiere von *Schall und Rauch* teilgenommen, und beide waren Schauspieler an Otto Brahms *Deutschem Theater*. Ab dem 16. Novem-



ber spielten *Die bösen Buben* gelegentlich literarische, theatralische und politische Parodien vor einem geladenen Publikum. Das erste Programm enthielt eine Parodie auf Ibsens *Nora*, die starken Beifall fand. Auf Verlangen der Theaterdirektion hatte Ibsen für die Münchner Aufführung im Jahre 1880 sein Drama mit einem Happy-End versehen müssen, und Bernauer führte das nun ad absurdum, indem er verschiedene neue Schlüsse schrieb. Zunächst wurde ein Schluß im Stil Frank Wedekinds gespielt: als Nora ihren Gatten Helmer verlassen will, erklärt er sie für wahnsinnig. Gerade weil sie sich für *nicht* wahnsinnig hält, und weil es für die vernünftig Gewordene wahnsinnig wäre, bei Helmer zu bleiben, will sie ins Irrenhaus gehen. Helmer fleht sie dann an, ihn mitzunehmen. Der nächste parodistische Schluß beruhte auf Maeterlincks *Pelleas und Melisande*: Nora sucht das große Tor zur mystischen Dunklen Halle, aber ihr Gatte Helmer hat den Schlüssel, den er ihr verweigert. Der Höhepunkt im Programm der *Bösen Buben* aber war eine Parodie auf Josef Lauff, den Hofdramatiker Wilhelms II. Man tat, als hätte man Lauff um einen neuen Schluß für *Nora* gebeten, ein patriotisches Versdrama, in dem Nora und Helmer den skandinavischen König ekstatisch bejubeln und beglückwünschen: Bernauer schrieb später darüber: "Im Hintergrund teilte sich die Portiere. Man erblickte eine auf einem Sockel ruhende, dem Auditorium abgewandte Büste, die mit grünem Laubwerk umrankt und von allen Seiten bengalisch beleuchtet war. Viele glaubten, in ihr Wilhelm II. zu erkennen."

HELMER: Nora, kann dich wirklich nichts bewegen, bei mir zu bleiben!

NORA (blieb kalt und starr)

HELMER (sank mit verzweifelter Aufschrei in die Knie): Nora!

(Man hörte in der Ferne den majestätischen Donner der Geschütze.)

NORA: Nichts. Es sei denn, das Wunderbarste geschähe.

(Der Geschützdonner wurde immer stärker.)

HELMER (in höchster Ekstase): Und das wäre? – Sprich!

NORA: Das unsere Prophezeiungen vom skandinavischen König eintreffen!

(Nun erhob Helmer den Regenschirm, ergriff Noras dargebotene Rechte.)

BEIDE: (richteten den mannesmutigen Blick prophetisch in die Ferne)  
Das walte Gott!<sup>18</sup>

*Die Bösen Buben* fuhren mit großem Erfolge bis 1905 fort, sporadisch ein- oder zweimal im Jahr vor geladenen Gästen zu spielen.

Im Jahre 1902 änderte sich das Programm von *Schall und Rauch* wesentlich in Richtung Einakter, welche sowohl aus humorvollen Sketchen als auch aus ernsthaften modernen Stücken bestanden, insbesondere denen von August Strindberg. Gegen Ende des Jahres 1902 vollzog sich die Transformation von *Schall und Rauch* vom Cabaret zum Kammertheater (1903 zu *Kleines Theater* umbenannt), dessen Repertoire aus ernstesten Stücken bestand. Von 1902 bis 1903 führte Reinhardts Theatertruppe Oscar Wildes *Salome*, Hugo von Hofmannsthal's *Elektra*, und Maxim Gorkis *Nachtsyl* auf. Am 18. Februar 1903 übernahm Reinhardt die Theaterleitung des *Neuen Theaters* (am Schiffbauerdamm), und 1905, nach einer höchst erfolgreichen Produk-

tion von Shakespeares *Sommernachtstraum*, gab er das *Kleine Theater* auf. 1906 übernahm er die Leitung am *Deutschen Theater*, wo er 1894 seine Karriere als Schauspieler begonnen hatte.

Die Genese vieler von Reinhardts späteren experimentellen Theaterstücken läßt sich auf das Kabarett *Schall und Rauch* zurückführen, das als Ausgangspunkt für die Wiederbelebung des deutschen Theaters diente. Der Autor Max Halbe betonte 1935 die Bedeutung des frühen Kabarets für die Entwicklung der deutschen Literatur und des deutschen Theaters:

"Aber wer diese Zeit miterlebt hat, für den kann kein Zweifel sein, daß der eigentliche Umschwung zuerst weniger von oben, von der hohen Literatur, als von unten, von der Kleinkunst, vom Brett!, vom Kabarett herkam. Die auf diesem Boden erfolgende Auflockerung, ja Auflösung aller bisher gültigen literarischen und ethischen Normen war es, die dann erst die Atmosphäre für den Umschwung auch in der hohen Literatur schuf.<sup>19</sup>

Wolzogens *Buntes Theater* (*Überbrett!*) und Reinhardts *Schall und Rauch* dienten als Vorbild für viele andere Kabarets und sogenannte "Kneipenbrett!". Die Qualität dieser Unternehmen war sehr unterschiedlich, und viele überdauerten nicht länger als ein paar Monate, doch die besten behielten einiges von der Spontanität und dem Improvisationscharakter der Pariser Cabarets bei – Aspekte, die in Wolzogens Theater gefehlt hatten. Zwei dieser Kneipenbrett! hießen *Zum hungrigen Pegasus* (1901–1902) und die *Silberne Punscherrine* (1901–1904). *Zum hungrigen Pegasus* wurde am 10. Oktober 1901 von dem Maler Max Tilke gegründet, und bot Lesungen und Vorstellungen von Georg David Schulz, Hans Hyan, Maria Eichhorn (deren Bühnenname "Dolorosa" war), Erich Mühsam, Peter Hille und anderen dar. Die Vorstellungen fanden in einem kleinen Hinterzimmer von Carlo Dalbellis italienischem Restaurant am Kaiserin-Augusta-Ufer nahe der Potsdamer Brücke statt. Dieses kurzlebige Kabarett bestand nur bis zum Frühjahr 1902. Am 26. November eröffnete Hans Hyan sein eigenes Kabarett, die *Silberne Punscherrine*, in Schröders Restaurant an der Steglitzer Straße, wo er, der Tradition von Aristide Bruant folgend, Lieder über die Armen und die Berliner Unterwelt vortrug. Da er selbst ein ehemaliger Krimineller war, sang er seine Lieder in Berliner Mundart über diverse Arten von Kriminellen. Eines davon basierte auf Bruants berühmtem Chanson "A la Rocquette", und wie Bruant beleidigte er oft Mitglieder seines Publikums.

Obwohl Kabarets in Berlin nach 1905 weiterexistierten, waren sie qualitativ denen der Jahre 1901 und 1902 im allgemeinen weit unterlegen. Im Jahre 1907 gründete Rudolf Nelson ein Kabarett, das er in Anlehnung an das erste französische Kabarett "Chat Noir" nannte. Dieses Kabarett, wo die berühmte, später von Kurt Tucholsky hochgeschätzte Chansonsängerin Gussy Holl 1911 zum erstenmal auftrat, bestand bis 1914, verdeutschte dann unter dem Einfluß der allgemeinen patriotischen Stimmung sei-



nen Namen (nun nannte es sich *Schwarzer Kater*), ging aber im selben Jahr ein.

1910 entstand unter der Leitung von Kurt Hiller das sogenannte *Neopathetische Cabaret*, welches öffentliche Lesungen früherer expressionistischer Autoren des "Neuen Clubs" (Jakob van Hoddis, Ernst Blass und Erwin Loewenson, um nur einige zu nennen) bot. Bald traten neue Schriftsteller dieser Gruppe bei, unter ihnen Georg Heym und Ferdinand Hardekopf. Das *Neopathetische Cabaret* sah sich selbst als Gegenbewegung zum Konzept *l'art pour l'art*, und war mit den avantgardistischen künstlerisch-literarischen Zeitschriften *Der Sturm* (herausgegeben von Herwarth Walden) und *Die Aktion* (herausgegeben von Franz Pfemfert) eng verbunden.

Der den Ausbruch des Ersten Weltkriegs begleitende extreme Nationalismus konsolidierte die Zensur in Deutschland, die jetzt den militärischen Behörden unterstand. Das machte Satire und Parodie fast unmöglich, und da die Unterhaltungsveranstaltungen einen zunehmend patriotischen Charakter annahmen, sank die Qualität des Kabarets auf den Nullpunkt. Im Dezember 1921 hat sich Max Herrmann-Neisse, ein prominenter Kabarett-Kritiker in der Weimarer Republik, zur Lage des deutschen Kabarets während der Kriegsjahre geäußert:

"Da sank, vom Kontakt mit der europäischen Umwelt abgeschlossen, deutsches Überbrett auf die tiefste Möglichkeit der Gattung. Nichtskönnertum legitimierte sich durch patriotische Hetzorgien, und der Ansager holte sich billigen Beifall mit dem deutschnationalen Leitartikel. So minderwertig war das künstlerische Element, daß die Tanznummern schließlich das einzige bildeten, um dessentwillen es verlohnte, hinzugehen."<sup>20</sup>

Beim Ausbruch des Ersten Weltkriegs war Hugo Ball (1886–1927), der mit Max Reinhardt in Berlin studiert hatte, an den Münchner Kammerspielen angestellt. Er war seit 1912 im Münchner Theater aktiv, und hatte enge Beziehungen zu den Künstlern der *Blauen Reiter*-Bewegung (u.a. zu Franz Marc, Paul Klee und Wassily Kandinsky) und zu Frank Wedekind. Im Frühling 1914 hatte Ball Pläne für ein expressionistisches Theater der internationalen Avantgarde innerhalb des Münchner Künstlertheaters, doch wurden diese Pläne im August 1914 zerstört; Ball meldete sich freiwillig, aber seine Erlebnisse an der Westfront machten ihn innerhalb der ersten Kriegsmomente zu einem überzeugten Pazifisten. Sechs Monate später wurde er wegen schwacher Gesundheit entlassen und ging nach Berlin. Im Mai 1915 emigrierte er mit der Schauspielerinnen und Sängerinnen Emmy Hennings in die Schweiz, und am 5. Februar 1916 gründeten beide das Cabaret Voltaire in dem Hotel Meierei in Zürich. Ball schrieb in seinem Tagebuch:

"Das Lokal war überfüllt; viele konnten keinen Platz mehr finden. Gegen sechs Uhr abends, als man noch fleißig hämmerte [...] erschien eine orientalisches aussehende Deputation von vier Männlein, Mappen und Bilder unterm Arm; vielmals diskret sich verbeugend. Es stellten sich vor: Marcel Janco, der

Maler, Tristan Tzara, Georges Janco und ein vierter Herr, dessen Name mir entging. Arp war zufällig auch da und man verständigte sich ohne viel Worte. Bald hingen Jancos generöse 'Erzengel' bei den übrigen schönen Sachen, und Tzara las Verse älteren Stiles, die er in einer nicht unsympathischen Weise aus den Rocktaschen zusammensuchte."<sup>21</sup>

Das *Cabaret Voltaire*, das sich als Vorreiter für "Kunst gegen Krieg" und als "Arche Noah im Sturm der entfesselten Vaterländer" betrachtete, wurde zu einem internationalen Zentrum für Künstler aus allen Ländern und zur literarischen Bühne der Dada-Bewegung. Lesungen aus Werken von Kandinsky, Else Lasker-Schüler, Jakob van Hoddis, Christian Morgenstern, Alfred Lichtenstein, Erich Mühsam, Aristide Bruant, Max Jakob und Franz Werfel wurden durch Liedervorträge und Klavierstücke von Claude Debussy, Alexander Skriabin, Arnold Schönberg und anderen ergänzt. Richard Huelsenbeck kam aus Berlin und fügte ein ausgesprochen polemisches Element hinzu.

In bezug auf den Ursprung des Wortes "Dada" gab es verschiedene Meinungen: in seinem Tagebucheintrag vom 18. April 1916 schrieb Ball, daß er das Wort erfunden habe. Huelsenbeck bemerkte, daß das Wort "Dada" zufällig von ihm und Ball in einem deutsch-französischen Wörterbuch gefunden worden sei, und Tristan Tzara bemerkte scherzhaft: "Ich fand das Wort am 8.2.1916, 6 Uhr nachmittags im Café de la Terrasse".<sup>22</sup>

Im Januar 1917 brachte Richard Huelsenbeck Dada nach Berlin. Hinter verschlossenen Türen verteilten Mitglieder der *Sturm*-Gruppe beißende politische Karikaturen von George Grosz. Im November 1918, als der Krieg zu Ende ging, gab es überall im Reich revolutionäre Umtriebe. Auf den Untergang der bayrischen Monarchie und der Ausrufung der Republik durch Kurt Eisner folgte zwei Tage später, am 9. November, die Ausrufung der Republik in Preußen durch Philipp Scheidemann, und nur zwei Stunden danach folgte Karl Liebknecht mit der Ausrufung der Freien Sozialistischen Republik. Kaiser Wilhelm II. dankte ab und ging ins Exil nach Holland, und Liebknecht, Rosa Luxemburg und Eisner wurden zu Beginn des Jahres 1919 ermordet.

Gleichzeitig, im November 1918, trat die Dadabewegung in den Vordergrund. Für die Dadaisten war die Abdankung des Kaisers ein großer Triumph: am 16. November unterbrach Berlins "Oberdada" Johannes Baader einen Gottesdienst im Berliner Dom mit einer "Predigt" über das Thema "Jesus Christus ist uns Wurst", und in der Nationalversammlung verteilten Dadaisten vom Balkon Baaders Flugblatt, welches verlangte, daß die Dadaisten die Regierung übernehmen sollten. Walter Mehring trat den Berliner Dadaisten bei, und sein "Wettrennen zwischen einer Näh- und Schreibmaschine" führte in einer Dada-Matinée zu einem *succès de scandale*; Bader verkündete: Dada ist das Cabaret der Welt, so gut sie, die Welt, das Cabaret Dada ist".<sup>23</sup>

Der erste Weltkrieg und die Ausrufung der Weimarer Republik im Jahre 1919 markieren eine deutliche Zäsur in der Entwicklung der Kabarett-



Bewegung in Deutschland. Ein grundlegender Unterschied zur vorherigen Entwicklung ist der abrupte Wandel des politischen, intellektuellen und moralischen Klimas, den der Krieg und dessen Folgen hervorgerufen haben. Mit der Abschaffung der polizeilichen Zensur und einer Lockerung der im Wilhelminischen Zeitalter herrschenden Sitten wurden traditionelle Werte, die bereits seit dem Jahrhundertwechsel abbröckelten, zunehmend in Frage gestellt. Die weitere Entwicklung des Kabarett in der Weimarer Republik stellt aber ein anderes Kapitel in der Geschichte der deutschen Kleinkunst dar.

#### Anmerkungen

Dieser Aufsatz ist die überarbeitete Fassung meines englischsprachigen Aufsatzes "Early German Literary Cabaret and Modernism in Berlin", erschienen in dem Sammelband *Politics in German Literature*, herausgegeben von Beth Bjorklund und Mark E. Cory (Columbia, S.C.: Camden House 1998). Ich danke dem *Camden House*-Verlag für die freundliche Genehmigung, eine deutschsprachige Fassung zu veröffentlichen. Dank gebührt auch der Alexander-von-Humboldt-Stiftung, dem Deutschen Literaturarchiv in Marbach, der Akademie der Künste in Berlin und der University of Arizona in Tucson für finanzielle und archivarische Unterstützung dieses Projekts.

- 1 Heinz Greul, *Bretter, die die Zeit bedeuten: Die Kulturgeschichte des Kabarett*. Köln 1967, 93.
- 2 Oskar Panizza, "Der Klassizismus und das Eindringen des Variété", *Die Gesellschaft* 12 (1896), 1253 und 1268.
- 3 Otto Julius Bierbaum, *Stilpe: Ein Roman aus der Froschperspektive*. Berlin 1900, 357ff.
- 4 Ernst von Wolzogen, *Wie ich mich ums Leben brachte: Erinnerungen und Erfahrungen*. Braunschweig/Hamburg 1922, S. 197. Zit. nach: Walter Rösler, *Das Chanson im deutschen Kabarett 1901-1933*. Berlin 1980, 62.
- 5 Otto Julius Bierbaum, *Deutsche Chansons (Brettli-Lieder)*. Berlin 1900, X ff.
- 6 Ernst von Wolzogen, *Links um kehrt schwenkt - Trab*. Berlin 1895, S. 35f. Zit. nach: Rösler, wie Anm. 4, S. 61f.
- 7 Zur Feier des Krönungsjubiläums" [unsigniert]. *Berliner Börsen-Courier* Nr. 30 (18. Januar 1901), 1. Beilage (Abend-Ausgabe): 1, Sp. 1.  
8 wie Anm. 4, S. 67.
- 9 Peter Jelavich, *Berlin Cabaret*. Cambridge, Mass. and London 1993, 41f.
- 10 Alan Lareau, *The Wild Stage: Literary Cabarets of the Weimar Republic*. Columbia, S. C. 1995, 8.
- 11 August Endell. *Die Schönheit der großen Stadt*. Stuttgart 1908. Zit. nach: Ingrid Heinrich-Jost, *Hungry Pegasus: Anfänge des deutschen Kabarett in Berlin*. Berlin, o.J. [1987]: 27f.
- 12 Jürgen Schutte und Peter Sprengel, Hrsg. *Die Berliner Moderne 1885-1914*. Stuttgart 1987, 499f.
- 13 Ingrid Heinrich-Jost, *Hungry Pegasus: Anfänge des deutschen Kabarett in Berlin*. Berlin, o. J. [1987], 32.
- 14 Peter Sprengel, *Literatur im Kaiserreich: Studien zur Moderne*. Berlin 1993, 31.

- 15 Peter Sprengel, Hrsg. *Schall und Rauch: Erlaubtes und Verbotenes*, Berlin 1991, 54.  
16 wie Anm. 15, 62.
- 17 wie Anm. 15, 33.
- 18 Rudolf Bernauer, *Das Theater meines Lebens: Erinnerungen*. Berlin 1955, 134f. "Das walte Gott!" war eine Lieblingsphrase Kaiser Wilhelms II.
- 19 Max Halbe, *Sämtliche Werke*. Salzburg 1945, Bd. 2, 334.
- 20 Max Hermann-Neißer, *Kabarett: Schriften zum Kabarett und zur bildenden Kunst*. Hrsg. Klaus Völker, Frankfurt 1988, 110.  
21 wie Anm. 1, 204.
- 22 wie Anm. 1, 205.
- 23 wie Anm. 1, 216.