

Freunde der Monacensia e.V.  
**Jahrbuch 2013**

Herausgegeben von Waldemar Fromm, Wolfram Göbel  
und Kristina Kargl

**Allitera Verlag**

Weitere Informationen über den Förderverein *Freunde der Monacensia e. V.*  
unter [www.monacensia.net](http://www.monacensia.net)

BILDQUELLEN:

Postkarten und Briefe Ludwig Thomas: Privatbesitz;

alle anderen Bilder: Monacensia – Bibliothek und Literaturarchiv, München.

Oktober 2013

Allitera Verlag

Ein Verlag der Buch&media GmbH, München

© 2013 Freunde der Monacensia e. V., München

Umschlaggestaltung: Kay Fretwurst, Freienbrink

ISSN 1868-4955

Printed in Europe · ISBN 978-3-86906-587-8

Martin Lau

## Hanns von Gumpenberg (1866 – 1928)

Bohemia, Schriftsteller, Okkultist und Mitglied  
bei den Elf Scharfrichtern



Hanns von Gumpenberg

*psychologischer Roman* untertitelt und trägt erkennbar autobiographische Züge.<sup>1</sup>

In der Vorbemerkung bemüht sich Hanns von Gumpenberg, die Wirklichkeitsnähe des Textes zu relativieren:

»[...] der Held ist keine Photographie, und soll nichts weniger bedeuten, als das nacheifernswerthe Ideal eines modernen Deutschen: freilich aber auch etwas mehr als ein warnendes Exempel. Denn er ist das folgerichtige Produkt aus den modernen Kulturverhältnissen und dem innersten deutschen Nationalcharakter, mit welchem wir unser bestes Theil verleugnen würden.«<sup>2</sup>

Schon auf der ersten Seite wird Heinrich Steinbach, die Hauptfigur des Romans eingeführt, in der man deutlich die Züge des Autors erkennen kann:

<sup>1</sup> Hanns von Gumpenberg: *Der fünfte Prophet. Psychologischer Roman*. Berlin 1895.

<sup>2</sup> Ebd. S. VI.

»Eine hochgewachsene jugendliche Männergestalt kämpfte sich gegen den Wind quer über die Straße. Das ehrliche, von einem starken blonden Vollbart umrahmte Gesicht war blaß und zeigte eine merkwürdige Mischung von sinnender Weichheit und grübelnder Denkschärfe: frühgealtert in Schwermuth und Verbitterung, schien es einem reiferen Manne mindestens Ende der Dreißiger anzugehören, während Einzelheiten dem Kenner doch deutlich den jungen Mann von sechsundzwanzig Jahren verriethen. Unter dem tief in die mächtige Stirn gedrückten verwetterten Künstlerschlapphut quollen natürliche Locken in Ueberfülle hervor, ungepflegt und wohl schon seit einem halben Jahre unbeschnitten bis auf die verknüllte Pelerine des schwarzen Havelocks herniederhängend. Bei alledem hatte Gang und Haltung des jungen Mannes, die Art, wie er den Knotenstock abwechselnd schwang und auf's Pflaster niederstieß, etwas selbstgefällig Pathetisches, wie man es bei in sich abgeschlossenen, im innersten Gemüth allein stehenden Naturen ohne eigentliche Eitelkeit anzutreffen pflegt.«<sup>3</sup>

Bis auf die letzte Einschätzung – Hanns von Gumpfenberg war sicher kein uneitler Mensch – nimmt der Autor gleich zu Beginn seines *psychologischen Romans* eine neutrale Außenperspektive ein. Der sehr auf Anerkennung bedachte Gumpfenberg versucht hier scheinbar, seine zwiespältige Aufnahme durch die Zeitgenossen als voreilig und ungerecht zu relativieren. So wird die anfängliche Fehleinschätzung der Figur Heinrich Steinbach als durch seine äußere Erscheinung motiviert entlarvt und auf den folgenden Seiten aufgehoben: Der bewusst rein oberflächlich charakterisierte Protagonist steuert das Treffen eines idealistischen Dichtervereins an.

Auf dem Weg ins Dichterheim trifft Heinrich Steinbach zufällig auf den Freund Franz Kuttner, einen adretten Schauspieler mit dem er sogleich ein hitziges Gespräch beginnt:

»– Herrschender Geschmack! Die Stümper, ja, die brauchen ihn. Wer aber selbst etwas kann, der macht ihn eben selber, den herrschenden Geschmack!

– Gewiß, Heinz! Aber nicht gleich, heutzutage. Früher vielleicht. Heutzutage aber muss einer zäh' sein und aushalten, bis er durch ist durch die träge Masse, bis die Leute wissen, wen sie vor sich haben. Wenn Du in zehn Jahren durch bist, kannst du von Glück sagen – das wäre noch eine Ausnahme. Darauf aber kannst Du Gift nehmen, dass Du in zehn Jahren noch nicht weiter bist wie jetzt, wenn Du so eigensinnig bleibst und immer nur Dich selbst geben willst –

---

<sup>3</sup> Ebd. S. 7f.

– Mich selbst? Eiferte der junge Dichter. Gebe ich denn mich selbst? Geh' ich nicht immer auf's Allgemeingültige? Vermeid' ich nicht ängstlich alle kleinlich persönlichen Anschauungen? Bin ich nicht immer darauf ausgegangen, die große Welt zu schildern, ihre unerbittlichen, ewigen Gesetze –

– Das ist's eben, lachte Franz Kuttner der Schauspieler. Gegen Deine unerbittlichen, ewigen Gesetze werden die Philister in alle Ewigkeit unerbittlich sein. Die wollen sie gar nicht sehen, beileibe nicht! Sie wollen weiter nichts, als ein recht kleines, aber nettes, und, notabene! Ein bischen verblümt-frivoles Stückchen Oberfläche. Wenn Du Dich doch endlich einmal entschließen könntest, vorläufig so etwas minder ›Großes‹ und ›Ewiges‹ zu schreiben, etwas für die Leute, für den Augenblick, das Dich bekannt und beliebt macht, und das sie Dir aufführen – nur vorläufig, meine ich! Wiederholte er nachdrücklich, da der Freund die Stirne runzelte. Wenn du dann einmal bekannt und beliebt bist: dann kannst Du sie ja ganz allmählich hinüberführen –

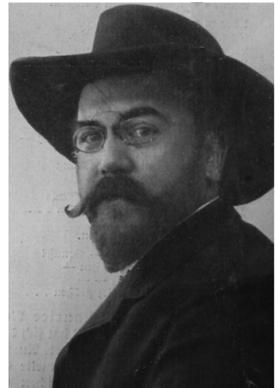
– Das ist für eine Krämerseele! Unterbrach ihn Steinbach in hellem Ingrim: Selbst wenn ich das wollte, könnt' ich's nicht. Ich taue zu keiner Maske! Wo ich nicht aufrichtig sein kann, da hab' ich auch keine Kraft – nicht die geringste!

– Nun, dann wirst Du vorläufig wohl auf die Bühne verzichten müssen.

Steinbach sah eine Weile stumm vor ich hin: er arbeitete augenscheinlich daran, ruhig zu werden. – Es ist gar nicht so schlimm, sagte er endlich gemessen. Ich und Alle, die in ähnlicher Lage sind, brauchen weiter nichts, als eine neue Weltanschauung.«<sup>4</sup>

Die Figur Heinrich Steinbach hat, wie sie hier eingeführt wird, tatsächlich viel mit dem Autor gemeinsam: Die Kompromisslosigkeit, die Unbeirrbarkeit im Umgang mit der öffentlichen Meinung, die Selbstüberschätzung des Autors als einem, der als einziger den richtigen Weg kennt, ja der das Gefühl hat, die Menschheit, oder zumindest die Kunstwelt bekehren und eines Besseren belehren zu müssen. Schon seit seiner Jugend war Hanns von Gumpenberg überzeugt, die Kunst retten zu müssen.

Der offensichtliche Gegensatz zwischen der Selbsteinschätzung des Autors und der öffentlichen Wahrnehmung der Zeitgenossen wirft die Frage auf, was Hanns von Gump-



*Hanns von Gumpenberg*

<sup>4</sup> Ebd. S. 12ff.

penberg aus heutiger Sicht interessant macht. Sich selbst überschätzende Schriftsteller gab es um die Jahrhundertwendezeit in Schwabing schließlich genug.

Die Antwort ist einfach: Gumpfenberg liefert ein ideales Beispiel, um die Widersprüchlichkeit dieser Zeit besser zu verstehen. Gerade seine Widersprüche, seine Zerrissenheit machen ihn interessant und typisch für seine Zeit – und für München.

Das München des ausgehenden 19. Jahrhunderts war eine Stadt im Umbruch. Die Einwohnerzahl explodierte regelrecht und stieg im Jahr 1885 auf 262.000 Einwohner. Um 1900 hatte die Bevölkerung Münchens schon fast eine halbe Million erreicht. Die im Jahr 1886 beginnende Regentschaft des Prinzregenten Luitpold führte zur letzten Blüte Münchens, die erst 1912 enden sollte.

Hanns von Gumpfenberg wurde 1866 in Landshut als Sohn eines adeligen, aber verarmten Postbeamten geboren. 1869 zog die Familie nach München. Es folgten häufige Umzüge innerhalb der Stadt. Auch wenn sich die Wohnverhältnisse mit jedem Umzug besserten, lebte die Familie – Großmutter, Eltern und zwei Kinder – in engen, bescheidenen Stadtwohnungen. Die Spannung zwischen karger Lebenssituation und Adelsstolz wirkte sich auf das Selbstverständnis des heranwachsenden Dichters aus. »Mein Vater war bei aller Wertschätzung des Bürgerlichen, ja des urwüchsig Bäuerischen mit einem Teil seines Wesens Aristokrat geblieben.«<sup>5</sup> Mit seinen adeligen Wurzeln – er besuchte oft die noch besser gestellte Verwandtschaft auf deren Schlössern –, mit dem Vater, der sich als bayerischer Mundartdichter versuchte, sich also durchaus der Bürger- und Bauernwelt zuwendet, sich aber dennoch nicht ganz vom Adel lossagt, hatte Hanns von Gumpfenberg Berührung mit verschiedenen gesellschaftlichen Schichten. Doch keiner gehörte er vollständig an. Als er die Aufnahmeprüfung zum königlichen Pagenkorps bestand, war die ganze Familie stolz. Obwohl er sich dort als Außenseiter fühlte, hielt er bis zum Abitur an der Eliteschule im Maximilaneum durch.

Dennoch ist es kaum verwunderlich, dass es Gumpfenberg, der sich schon früh dichterisch berufen gefühlt hatte, nur kurz an der Universität hielt, wo er sogleich ein Studium begonnen hatte. Schon bald zog es ihn zum künstlerischen Leben nach Schwabing. Dieser alternative

---

5 Hanns von Gumpfenberg: *Lebenserinnerungen*. Aus dem Nachlass des Dichters. Zürich 1929, S. 50.

Weg passte zum radikalen Anspruch des jungen Gumpenberg und bot gleichzeitig eine Möglichkeit, aus der schwierigen Situation des verarmten Adligen auszubrechen.

Das München der Jahrhundertwendezeit war bekanntlich ein künstlerisch und geistig energiegeladener Ort. Es ist nicht übertrieben zu behaupten, dass München eine Zeit lang neben Paris, Berlin und Wien eines der künstlerischen Zentren in Europa war. Es war die Zeit der großen künstlerischen Umbrüche in der Kunst, die Zeit der Avantgarde – und der Beginn der Moderne in der Kunst. Auf engem Raum verkehrten Schriftsteller wie Thomas Mann, Rainer Maria Rilke, Stefan George und Frank Wedekind – um nur einige zu nennen. Neben den Schriftstellern, die ihre Kunst revolutionieren wollten, gab es aber auch noch die Alten, Autoren wie etwa Paul Heyse oder Hermann Lingg, die ihren Platz verteidigten, und im Kampf gegen die Münchner Moderne schließlich den Kürzeren zogen. In diesem Spannungsfeld sah sich Gumpenberg als Vermittler zwischen Altem und Neuem: Er sah zwar ein, dass die Zeit für eine umfassende Revolutionierung der Kunst gekommen war, wollte aber auch dem Ungeist der Moderne das Feld nicht ohne Weiteres überlassen. So begegnete er den Bestrebungen der Moderne zugleich mit Neugierde und Skepsis.

### *Die Gesellschaft für modernes Leben*

Im ausklingenden 19. Jahrhundert waren es die Naturalisten um Michael Georg Conrad, die am stärksten gegen die epigonalen Dichterrfürsten opponierten. In diesem Kreis machte Hanns von Gumpenberg seine ersten schriftstellerischen Erfahrungen.

Am ersten öffentlichen Abend der *Gesellschaft für modernes Leben* hielt Hanns von Gumpenberg den Vortrag »Deutsche Lyrik von gestern«<sup>6</sup>. Er parodierte verschiedene angesehene Dichter – unter ihnen Heinrich Heine und Theodor Storm – indem er ihren Stil gekonnt nachahmte und übertrieb. Michael Georg Conrad äußert sich im Vorwort zur Veröffentlichung des Vortrags:

»Ein gebildetes Publikum ist immer zugleich auch ein parodiereifes und parodiefrohes Publikum. Daher auch der große Erfolg, den Hanns von Gump-

---

<sup>6</sup> Am 29. Januar 1891 im Rokokosaal der Gaststätte *Isarlust* auf der Praterinsel in München.



Die Gesellschaft für modernes Leben: Bierbaum, Schaumberg, Panizza, Conrad, Gumpfenberg, Schaumberger ca. 1893 in Max Halbes Garten

penberg mit seinen Parodien »Deutsche Lyrik von Gestern« am ersten öffentlichen Vortragsabend unserer »Gesellschaft für modernes Leben« in der Isarlust erzielte.«<sup>7</sup>

Gumpfenbergs erfolgreiche Zeit als Mitglied der *Gesellschaft für modernes Leben* und als Mitherausgeber ihrer Zeitschrift *Die Gesellschaft* währte jedoch nicht lange.

Der Vortrag eines Gedichts von Karl Henckell trug ihm schließlich sogar eine zweimonatige Festungshaft wegen Majestätsbeleidigung ein. An seine Zeit als »Ehrenhäftling«<sup>8</sup> erinnert er sich später jedoch eher wie an ein originelles Abenteuer.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Michael Georg Conrad: *Vorwort*. In: Hanns von Gumpfenberg: *Deutsche Lyrik von Gestern*. Vortrag, gehalten am ersten öffentlichen Abend der Gesellschaft für modernes Leben. München 1891 (= Münchener Flugschriften III, hg. v. Michael Georg Conrad), S. 3.

<sup>8</sup> Hanns von Gumpfenberg: *Lebenserinnerungen*. S. 191.

<sup>9</sup> Ebd. S. 186ff.

Lyrikparodien waren eine besondere Stärke Gumpenbergs. Noch Jahre später veröffentlichte er sein *Teutsches Dichterroß*<sup>10</sup>. Dieses Buch wurde mit Abstand seine erfolgreichste Veröffentlichung und erfuhr zahlreiche Neuauflagen.

So kämpferisch die Naturalisten auftraten, so schnell wandten sich die Münchner Modernen bald jedoch selbst gegen ihre schriftstellerischen Ideale, sahen im Naturalismus nichts als bloßen »Wirklichkeitsabklatsch«<sup>11</sup>, wie sie es nannten, und zerstreuten sich in verschiedene Richtungen. Gumpenberg war vielleicht nie ein wirklich überzeugter Freund des Naturalismus gewesen. Doch schlug er sich nun umso leidenschaftlicher ins gegnerische Lager.

### *Okkultismus*

Heinrich Steinbach, die Hauptfigur aus Gumpenbergs Roman, hat mehr mit dem Autor gemeinsam, als die zu Beginn zitierte Passage erahnen lässt: Wenn man die Geschichte mit Gumpenbergs Lebenserinnerungen vergleicht, merkt man, dass der Verlauf der Geschehnisse annähernd identisch ist.

Der Romantitel *Der fünfte Prophet* erinnert nicht zufällig an Gumpenbergs religiöse Schrift *Das Dritte Testament*, in der er sich, leichtgläubig wie sein Protagonist Steinbach, von scheinbar okkulten Phänomenen überzeugen lässt:

»Ein Kind unserer Zeit, war ich – wengleich niemals ohne metaphysisches Bedürfnis – als freier Kopf Materialist und Skeptiker wie irgendeiner. Da überzeugte mich im Dezember vergangenen Jahres Fräulein D., eine medial veranlagte langjährige Freundin meiner Schwester, praktisch (in mit ihr ganz allein veranstalteten Sitzungen) von der vollständigsten Wahrheit der einfacheren spiritistischen Phänomene: von der Existenz übersinnlicher Intelligenzen. Ich wehrte mich aus Leibeskräften, mit allen Mitteln der äußeren Skepsis, um weder mir selbst noch anderen als der Betrogene lächerlich erscheinen zu müssen: es half aber nichts. Vor der Gewalt der Tatsachen musste ich mich, gerade weil ich sehr scharf beobachtete, beugen.«<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Hanns von Gumpenberg: *Das teutsche Dichterroß, in allen Gangarten vorgeritten*. München 1901.

<sup>11</sup> Hanns von Gumpenberg: *Lebenserinnerungen*. S. 280.

<sup>12</sup> Hanns von Gumpenberg: *Das dritte Testament. Eine Offenbarung Gottes*. München 1891, S. 3.

Diese Art der Argumentation ist wiederum typisch für die Zeit, in der auch die seriösen Naturwissenschaften ihre größten Triumphe feierten. In dieser materialistisch empfundenen Welt empfanden die Menschen eine große Sehnsucht nach Spiritualität, nach Gesetzen unter der materiellen Oberfläche der Dinge. Dieser Drang zur Metaphysik wurde – nur scheinbar paradox – oft pseudowissenschaftlich untermauert.

Gumpfenberg versicherte sich also – auf äußerst naive Art und Weise – der Wahrhaftigkeit seiner Erlebnisse, ließ alle Skepsis zunächst beiseite, und wandte sich seinem persönlichen Schutzgeist namens *Geben* zu, einer orientalischen Jungfrau, wie sich beim Tischrücken herausstellte. Der in Liebesdingen wenig erfahrene junge Mann verliebte sich sofort in die imaginierte Schönheit, was seine Leichtgläubigkeit dem Okkulten gegenüber noch verschärfte:

»Sobald ich mich von der Wahrhaftigkeit der spiritistischen Phänomene überzeugt hatte, war mein erster Gedanke und Antrieb, mir womöglich wieder eine klare Weltanschauung auf den Trümmern meines Materialismus zu verschaffen: denn ein Zwielfichtleben in dieser Hinsicht wäre mir unerträglich gewesen. Ich wandte mich an *Geben*, und begann zu fragen. [...] Aber nie erhielt ich von *Geben* Aufschluss in einer anderen Weise, als dass sie meine Fragen beantwortete. Die Antworten erfolgten stets in – manchmal altertümlicher – deutscher Sprache, welche nicht der Orthographie, sondern dem Laute nach buchstabiert wurde. Jetzt erst, nachdem ich hinreichend über die Natur der Schutzgeister aufgeklärt war, erfuhr ich auch, dass mehr als das Pflichtbewußtsein der Geniusschaft sie zu solchem Verkehre mit mir geführt: dass es freiwillende Liebe war. Endlich, unmittelbar vor meinen letzten abschließenden Fragen, als die Weltordnung schon in überwältigender Logik und Großartigkeit vor mir lag, sagte mir *Geben* auf meine Frage, ob ich all das nicht meinen Mitmenschen mitteilen dürfe und solle: dass ich dazu bestimmt sei, unsere Erdenmenschheit eine neue Stufe der Erkenntnis emporzuführen. Gott selbst berufe mich dazu, wie er Moses, Christus und Buddha berufen habe. Und als ich meine physischen und moralischen Muskeln reckte, im Gefühl, eine solche Aufgabe ertragen und durchführen zu können, und frug, ob ich meine Veröffentlichung *Das dritte Testament Gottes* nennen dürfe, bestätigte mir *Geben*, es sei der rechte Name.

Was dieses dritte Testament in seinen zwei Teilen enthält, ist eine streng gewissenhafte Zusammenstellung dessen, was ich von *Geben* erfuhr. Sie hat mir nichts diktiert: in Frage oder unmittelbarer Schlussfolgerung musste ich selbst um die Erkenntnis ringen – selbsttätig musste ich, der Erdenmensch, *erwerben*, was sie mir zu *schenken* hatte. Nur manch-

mal half sie andeutend nach: und endlich bestätigte sie die Wahrheit des Ganzen.

Noch regte sich, so überwältigend dies alles für mich sein musste, in mir ein letzter Zweifel: ob ich wirklich von Gott selbst berufen sei, diese Eröffnungen mitzuteilen.«<sup>13</sup>

Wie ferngesteuert durch die Geister hat Hanns von Gumpfenberg dieses Buch tatsächlich veröffentlicht – gegen den Rat seiner Eltern, die ihn noch vor der öffentlichen Schande bewahren wollten.

Als Vergleich dient hier eine weitere Passage aus Gumpfenbergs Roman, die sich jedoch ohne weiteres auch mit der tatsächlichen Geistesverfassung des Autors zur Zeit seiner okkultistischen Verblendung in Verbindung bringen lässt:

»Sein Widerstand war gebrochen. Jetzt fühlte er, dass es keine unwürdige oder schädliche Aeußerlichkeit bedeuten konnte: dass es sein Recht, dass es seine Pflicht war, sich selbst mit dem Werke Gottes zu identifizieren! Und nun kam zum ersten Mal über ihn mit wilder elementarer Lust die trotzig zwingende Kraft der Persönlichkeit, weltenzertrümmernd, weltenbauend, so entfesselt, so schrankenlos, dass er beinahe vor sich selber erschrak [...]«<sup>14</sup>

Hier wird deutlich, wie ernst der Untertitel »psychologischer Roman« offensichtlich gemeint war. Gumpfenberg versucht sich selbst zu verstehen, sich zu rechtfertigen – vor sich selbst und vor seinen Freunden. Der Romanheld endet dann auch tatsächlich tragisch: Nach der gescheiterten Bekehrung der Welt stürzt er sich von einer Isarbrücke in den Tod. Hier schlug der Autor trotz mehrerer späterer Rückfälle zum Okkultismus glücklicherweise einen anderen Weg ein: Im weiteren Verlauf des Romans nimmt der Autor Abstand von seinen Verirrungen und warnt vor den Gefahren der Leichtgläubigkeit. Nach der gescheiterten prophetischen Eskapade, will er sich schnell reinwaschen und bei seinen Freunden rehabilitieren.

Obwohl das Exzentrische im Schwabing dieser Zeit in Mode war, ja fast schon zum guten Ton gehörte, hatte er es wohl etwas zu weit getrieben. Manche Freunde, wie Oskar Panizza, die ihn ernst nahmen, distanzieren sich von seiner Schrift.

Die meisten jedoch, wie etwa Frank Wedekind vermuteten hinter der Aktion eine gekonnte Parodie und trieben wiederum selbst ihren

---

<sup>13</sup> Ebd. S. 3ff.

<sup>14</sup> Hanns von Gumpfenberg: *Der fünfte Prophet*. S. 298.

Spaß mit Gumpenberg: Sie schrieben Parodien auf seine Veröffentlichung. So veröffentlichte Wedekind kurz darauf in Anspielung auf Gumpenbergs Schrift die Persiflage *Das neue Vater Unser. Eine Offenbarung Gottes*.<sup>15</sup>

### *Die Elf Scharfrichter*

Als mittlerweile alleinerziehender Vater – seine erste Frau Lotte war bei der Entbindung der Tochter gestorben – geläutert vom Naturalismus wie vom Okkultismus, kam es für Gumpenberg gerade recht, dass nun eine neue Idee in der Luft lag bzw. aus Frankreich importiert wurde: Das künstlerisch oder politisch ambitionierte Kabarett versprach einen humorvollen Ausweg aus der Krise der Künste.

Die Geburtsstunde des Kabarett lag noch nicht lange zurück: Am 18. November 1881 hatte im Pariser Montmartre das *Chat Noir* eröffnet.

Über den Export dieser Erfindung nach Deutschland war schon einige Zeit diskutiert worden. Otto Julius Bierbaum, ein Freund Gumpenbergs, hatte schon 1897 mit seinem Roman *Stilpe* die Gründung eines deutschen Kabarett maßgeblich angeregt. Die gleichnamige Hauptfigur gibt das Programm vor:

»Die Renaissance aller Künste und des ganzen Lebens kommt vom Tingeltangel her! [...] Zu uns, ins Tingeltangel, werden alle kommen, die Theater und Museen ebenso fliehen wie die Kirche. Und bei uns werden sie [...] das finden, was ihnen allen fehlt: den heiteren Geist, das Leben zu verklären, 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 Schnurrbartenden Seil tanzt! [...] Wir werden eine neue Kultur herbeitanzen! Wir werden den Übermenschen auf dem Brettl gebären! Wir werden diese alberne Welt umschmeißen!«<sup>16</sup>

Das Rennen um das erste deutsche Kabarett machte Ernst Freiherr von Wolzogen, der am 18. Januar 1901 in Berlin sein *Überbrettl* gründete. Kurz darauf folgten Max Reinhardt mit dem *Schall und Rauch* – und

---

<sup>15</sup> Frank Wedekind: *Das neue Vater Unser. Eine Offenbarung Gottes. Seiner Zeit mitgeteilt von Hugo Frh. von Trenck*. (Als Manuskript gedruckt), München 1892.

<sup>16</sup> Otto Julius Bierbaum: *Stilpe. Ein Roman aus der Froschperspektive*. Berlin 1909, S. 357ff.



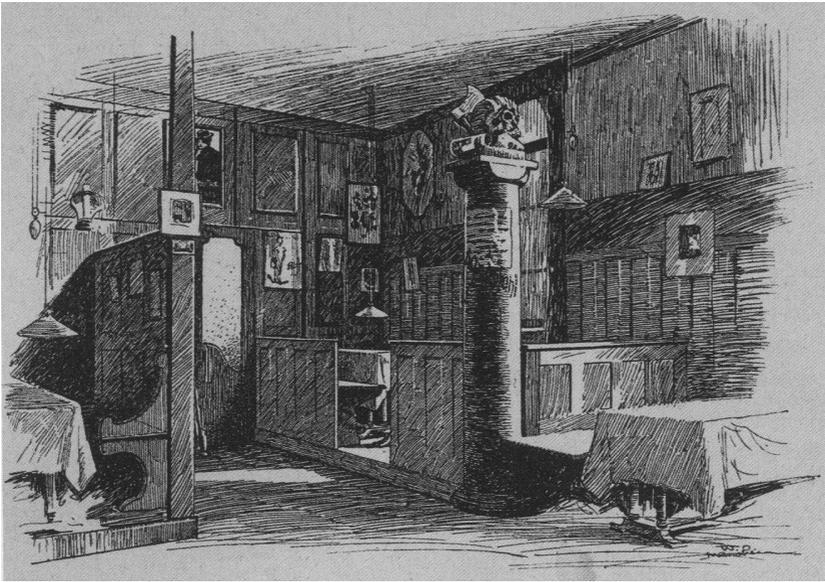
*Gasthof zum Goldenen Hirschen, Türkenstr. 28*

in München, am 13. April 1901 die *Elf Scharfrichter* unter der Federführung von Otto Falckenberg und dem gebürtigen Pariser Marc Henry. Bald stieß Frank Wedekind hinzu, und – wie zu erwarten – Hanns von Gumpenberg. Die Zahl der anfänglich elf Gründungsmitglieder ließ sich nicht lange halten, und so wurden die neu hinzugekommenen kurzerhand zu Henkersknechten ernannt.

Als Spielort diente ihnen eine eigens errichtete Bühne im Rückgebäude des heute nicht mehr existierenden Gasthofs *Zum goldenen Hirschen* in der Türkenstraße. Der längliche Raum fasste kaum mehr als 100 Besucher. Aber auch diese Zahl musste bald aus feuerpolizeilichen Gründen reduziert werden. Die geringe Größe, das Improvisierte, Intime kam dem Unternehmen aber durchaus entgegen, entsprach der Raum doch viel eher einem Brettel als Wolzogens Projekt in Berlin, das in einem richtigen Theater mit richtigen Schauspielern stattfand. Bei den Scharfrichtern gehörte die enge Fühlung zum Publikum von Anfang an zum Programm. An den Wänden hing Kunst, Plakate namhafter Jugendstilkünstler, französische Plakate. In einer Ecke stand das Wahrzeichen der Elf Scharfrichter: ein sogenannter Schandpfahl, auf dem ein Totenkopf mit Perücke lag, in dem ein Henkerbeil steckte. An diesem Schandpfahl wurden Äußerungen der politischen Gegner ausgestellt.

Die Bühne der Scharfrichter war klein, nur wenig erhöht und kaum vom Zuschauerraum abgetrennt. Gerade dieser experimentelle Charakter kam aber nicht nur dem Anspruch der Avantgarde, Kunst und Lebenspraxis einander wieder anzunähern,<sup>17</sup> entgegen: Als Gegen-

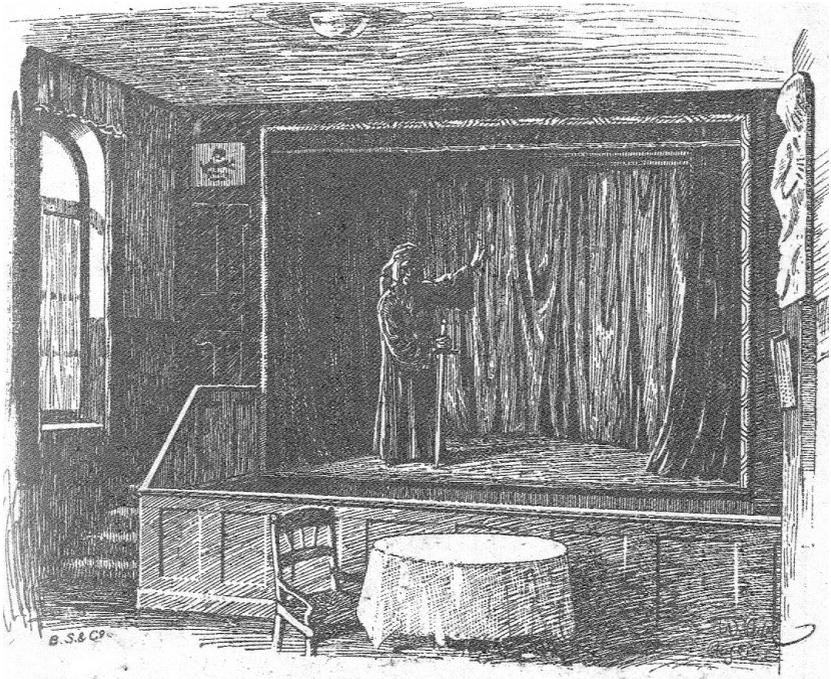
<sup>17</sup> Vgl. Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a. M. 1974, S. 72f.



»Die gemütliche Ecke mit dem Schandpfahl«

modell zur Institution des Theaters war das Kabarett, im intimen Rahmen und entschärft durch das Vorzeichen der humorvollen Unterhaltung ideal geeignet, als Experimentierbühne für durchaus ernst gemeinte künstlerisch innovative Versuche zu dienen. So kam hier etwa Frank Wedekinds *Erdegeist* zur Aufführung. Aber auch einige für die Elf Scharfrichter geschriebene Kurzdramen Hanns von Gumpenbergs haben erkennbar einen Anspruch, der über den der bloßen Unterhaltung hinausgeht. Zugleich wurde im Kabarett die Abwendung vom Theater des Naturalismus besonders deutlich betont. Hier konnte kaum noch eine Theaterillusion existieren. Gerade aus dem Fehlen der *vierten Wand*, aus der engen Anbindung ans Publikum bezog das Kabarett seinen Reiz. Der dekorierte Zuschauerraum vermittelte das Gefühl, in gewisser Weise Teil der Vorstellung zu sein. Das Leben sollte zur Kunst werden und die Kunst wiederum wurde als alternative Lebensform vorgeführt.

Es lässt sich vermuten, dass scheinbar paradoxerweise die geringe Größe auch ein Geheimnis des Erfolgs der Elf Scharfrichter war. Die Bohème saß hier gemischt mit den Bürgern an runden Tischen, Standesunterschiede waren weniger sichtbar als im Theater. Man trank Bier während der Vorstellung und aß Leberknödelsuppe, wie Hans



Die Bühne der Elf Scharfrichter, Ansichtskarte

Carossa berichtet.<sup>18</sup> Das Gefühl des Dazugehörens, der Teilnahme im Milieu der Boheme lockte viele Touristen und Bürger mit dem Versprechen an, aus ihrem Leben ausbrechen zu können und einen Abend lang Anteil am wilden Schwabinger Leben zu haben. Und tatsächlich kann man an den detaillierten Polizeiberichten jener Zeit erkennen, dass das Publikum sich zu einem großen Teil aus wohlhabenden Bürgern, Anwälten, Ärzten etc. zusammensetzte. Die *Elf Scharfrichter* waren bald in aller Munde und wurden so selbst bald zu einer kulturellen Institution Münchens. Die überregionale Berühmtheit des Kabarettss erkennt man auch daran, dass die *Elf Scharfrichter* ein beliebtes Motiv auf Postkarten waren.

Es fällt schwer, das Programm der Abende zusammenzufassen. Die Uneinheitlichkeit gehörte zum Konzept und ist schon in der amtlich eingetragenen Vereinssatzung erkennbar:

<sup>18</sup> Vgl. Hans Carossa: *Reise zu den elf Scharfrichtern*. Frankfurt a. M. 1953, S. 16.

## Statuten des Vereins ›Die elf Scharfrichter.‹

### §1. Name, Sitz und Zweck des Vereins.

Der Verein ›Die elf Scharfrichter‹ hat seinen Sitz in München und bezweckt, ähnlich wie das Kunstgewerbe die bildenden Künste dem praktischen Leben dienstbar gemacht hat, alle Kunstgattungen zugleich in den Dienst der leichten Unterhaltung zu stellen. Es gilt für diese Art theatralischer Unterhaltung einen eigenen, der Gegenwart organisch entwachsenden Stil zu schaffen, ähnlich dem der Pariser ›cabarets‹ und dennoch unabhängig in deutschem Boden wurzelnd. Diese Aufgabe gedenkt der Verein durch Gründung einer diesen Zwecken angepaßten *intimen* Bühne zu lösen, aus welcher u.a. das künstlerische Schattenspiel, die litterarische Parodie, die moderne Pantomime, das psychologische Couplet (chanson rosse), die Revue, die plastische Karikatur, der Farbentanz, der Volksgesang gepflegt werden soll.<sup>19</sup>

Auch wenn nicht alle der hier aufgezählten Künste Eingang ins Programm der *Elf Scharfrichter* fanden, war das Programm doch äußerst gemischt. Eine einheitliche Form des Kabarettts war noch nicht gefunden, so dass der Vergleich mit heutigem Kabarett oder gar Comedy nicht weit führt. Zu den am häufigsten aufgeführten Texten gehörten erstaunlicherweise sogar Volkslieder aus *Des Knaben Wunderhorn*. Der Gesamteindruck war frech und blutig. Nachdem die Elf zur Eröffnung des Abends mit dem eigens komponierten Scharfrichtermarsch auf die Bühne gezogen waren, übernahm der gebürtige Franzose Marc Henry die Führung durch den Abend.

Ein bedeutendes Mitspracherecht bei der Programmgestaltung beanspruchte jedoch bald der Münchener Zensurrat für sich. Vieles wurde schon vor der ersten Aufführung gestrichen und musste kurzfristig durch harmlosere Texte ersetzt werden. Zwar versuchten die *Elf Scharfrichter* raffiniert durch ein Mitgliedschaftssystem die künstlerische Freiheit im geschlossenen Rahmen zu wahren, doch erkannten die Gesetzeshüter bald, dass die Privatheit des Unternehmens nur vorgetäuscht und die Mitgliedschaft leicht etwa an der Garderobe zu erwerben war. Das Spiel mit der Zensur prägte die Geschichte des Kabarettunternehmens, und Otto Julius Bierbaum notierte im November 1902:

Soll ich auch jeder großen Stadt die ›Elf Scharfrichter‹ wünschen? Es kostet nichts, wenn ich es tue, aber es hilft auch nichts. Denn sie sind bloß in München möglich. In Berlin ist das Ueberbrettel als ein Witz entstanden und

<sup>19</sup> Aus: Pol/Dir. 2057, Hauptstaatsarchiv München.

zugrunde gegangen, wie der Witz abgestanden war. Jeder Versuch, die ihm zugrundeliegende gute Idee eines lyrischen Theaters mit Variétécharakter ernsthaft auszuführen, musste dort fehlschlagen, weil der Begriff des höheren literarischen Ulkes allzu eng mit ihr verknüpft war. In München fand sie ihre Verwirklichung durch Künstler, die von vornherein den gröberen sowohl wie den feineren Ulk, das Zugmittel für die Massen und Uebersatten, ablehnten und aufs Eigentliche des Gedankens eines Künstlerbrettls gingen. So war ihrem Unternehmen Dauer und reeller Erfolg beschieden in dem Augenblick, wo zu den guten künstlerischen Qualitäten eine ordentliche geschäftliche Leitung hinzukam. Freilich erfreuen sie sich dabei eines Vorteils, den in Deutschland nur München bietet: einer gar nicht engherzigen, vielmehr recht freien und gescheiten Zensur. Was hier Frank Wedekind singen darf, wäre in keiner anderen deutschen Stadt möglich.<sup>20</sup>

Bierbaum hat mit dieser Einschätzung nur zum Teil recht. Grund für den Boom der Kabarettszene in Deutschland und für den Erfolg der Elf Scharfrichter im Besonderen war sicher nicht nur das französische Vorbild, sondern auch das Erstarken der Zensur. Die mächtige Gegnerschaft machte erst den Reiz einer Darstellung im halb Verborgenen an der Grenze oder jenseits der Legalität aus. Trotzdem hat die strenge Zensur auch den späteren Untergang der Elf Scharfrichter zu verantworten. 1900, ein Jahr vor der Gründung, war die sogenannte »Lex Heinze« verabschiedet worden. Das Gesetz verbot in einem sogenannten »Kunst- und Schaufensterparagraphen« pauschal alle Bilder und Texte, die, »ohne unzüchtig zu sein«<sup>21</sup>, das Schamgefühl verletzen. Ein spezieller »Theaterparagraph« drohte jedem mit Gefängnis, »der öffentlich theatralische Vorstellungen, Singspiele, Gesangs- oder deklamatorische Vorträge, Schaustellungen von Personen oder ähnliche Aufführungen veranstaltet oder leitet, welche durch gröbliche Verletzung des Scham- und Sittlichkeitsgefühls Ärgernis zu erregen geeignet sind«<sup>22</sup>.

In diesem Kontext ist der Begriff »Scharfrichter« zu sehen, der gleich zu Beginn eine aggressive Haltung sowohl gegen das saturierte

<sup>20</sup> Otto Julius Bierbaum: *Eine kleine Herbstreise im Automobil*. In: Ders.: *Die Yankeedoodle-Fahrt und andere Reisegeschichten. Neue Beiträge zur Kunst des Reisens*. München <sup>7</sup>1910, S. 449–482, hier: S. 456f.

<sup>21</sup> § 184a StGB, zit. nach: Michael Meyer: *Theaterzensur in München, 1900–1918. Geschichte und Entwicklung der polizeilichen Zensur und des Theaterzensurbeirates unter besonderer Berücksichtigung Frank Wedekinds*. München 1982, S. 16.

<sup>22</sup> § 184b StGB, zit. nach: Peter Mast: *Um Freiheit für Kunst und Wissenschaft: Der Streit im Deutschen Reich 1890–1901*. Rheinfelden <sup>3</sup>1994, S. 142.

Bürgertum, als auch gegen all jene verrät, die sich einer freien Entfaltung der Künste entgegenstellten. Hanns von Gumpfenberg war, wie auch seine Kollegen, ein erklärter Gegner der Zensur:

»Was die Frage der Theaterzensur anlangt, so hat die Erfahrung gezeigt, dass sie zu gleichmässiger Gerechtigkeit nicht imstande ist, und dass ihre Verbote das gerade Gegenteil ihres Zwecks erreichen; schon aus diesen beiden Gründen halte ich sie für eine durchaus verfehlt Einrichtung. Ihre Abschaffung ist aber auch deshalb wünschenswert, weil sie eine unberechtigte geistige Bevormundung zurechnungsfähiger Erwachsener darstellt.«<sup>23</sup>

Zivilbeamte der Zensurbehörde saßen im Publikum und notierten den Ablauf des Abends genau. Diese Polizeiberichte die heute oft als einzige Dokumente genauen Aufschluss über Programm und Ablauf der Abende geben, sind meist sachlich, doch nicht unbedingt immer ohne Wohlwollen, wie zum Beispiel der Bericht zum 12. Mai 1901 beweist:

»Unsittliches, oder auch nur direkt Anstoß erregendes wurde weder dargestellt, noch gesungen, vorgetragen oder sonst zur Schau geboten. Die einzelnen Texte entbehren ja wohl in den meisten Fällen nicht eines sinnlichen Hintergrundes, doch glaube ich kaum, dass hierin – und zwar auch nicht von Nörglern – thatsächlich eine auffällige Verletzung der guten Sitten und des Anstandes erblickt werden kann.«<sup>24</sup>

Nachdem die *Elf Scharfrichter* ab 1902 von der Polizei für öffentlich erklärt worden waren, wurden sie einer strengen Vorzensur unterstellt. Jeder Text musste vorab dem Zensor vorgelegt werden, was zum Verbot vieler Stücke führte. Die Künstler reagierten mit Verbitterung wie auch mit Humor – wie etwa bei einem Faschingsfest am 19. Februar 1903, über das die Münchner Stadtchronik folgendes berichtet:

»»Durchs dunkelste Deutschland«, diesen Titel, den der »Simplizissimus« aufgebracht hat, haben die »Elf Scharfrichter« dem satirischen *Karnevals-fest* als Schlagwort gegeben, welches dieselben heute in den Saalokalitäten der Schwabingerbrauerei veranstalteten. [...] Gleich beim Eintritt in den Saal präsenzierte sich den Besuchern ein Plakat mit der Aufschrift »Hier ist überhaupt alles verboten« und auf Maueranschlägen stand zu lesen »Maul halten! Der Magistrat«. 2 Gendarmen kommandierten unablässig: »Rechts gehen!«<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> Hanns von Gumpfenberg: Stellungnahme zur Umfrage *Die Zukunft der deutschen Bühne*. In: *Die Zukunft der deutschen Bühne. Fünf Vorträge und eine Umfrage*. Hg. v. Schutzverband deutscher Schriftsteller, Berlin 1917, S. 94–95, hier: S. 95.

<sup>24</sup> Aus: Pol/Dir. 2057, Hauptstaatsarchiv München.

<sup>25</sup> Eintrag der Münchener Stadtchronik zum 19.2.1903, Ch 1903 I 419f.

## Die Überdramen

Bei allem Übermut im ironisch-karnevalesken Rahmen des Überbrettlts kann kein Zweifel aufkommen am reformatorischen Anspruch der Mitwirkenden. Gleichzeitig war es aber anscheinend gerade die komische Gegenwelt des Kabaretts, die es erlaubte, der Welt lachend einen Spiegel vorzuhalten. Der Humor zähmte jeden noch so scharfen Angriff, jede noch so frivole Anspielung und rückte sie in ein heiteres Licht. Dieser Effekt erlaubte den *Scharfrichter*-Künstlern zwar ein relativ freizügiges Ausleben ihrer künstlerischen Vorstellungen, schränkte ihre Wirkung jedoch möglicherweise auch ein. Was im komischen Experimentierfeld an Innovativem, Avantgardistischem gezeigt wurde, wurde belacht, aber unter künstlerischen Aspekten meist nur wenig ernst genommen.

Hanns von Gumpfenberg schrieb für die *Elf Scharfrichter* etliche sogenannte »Überdramen«. In diesen Kurzdramen bediente er sich verschiedener Stoffe und Techniken aus naturalistischen oder symbolistischen Stücken und führte diese virtuos parodistisch ad absurdum. Was in satirischer Anlehnung an die einst von ihm bewunderten Meister wie Ibsen, Strindberg oder Maeterlinck entstand, besitzt jedoch eine erstaunliche Eigenständigkeit. Diese besondere Autonomie gegenüber den Vorlagen erreichen Gumpfenbergs Parodien durch ihren Mangel an eindeutiger Referenzialität:<sup>26</sup> Durch die Überfülle an oft diffusen Anspielungen auf verschiedene Autoren.

Liest man also Gumpfenbergs Überdramen, ohne auf intertextuelle Bezüge zu achten – was aus den genannten Gründen meist leicht fällt, so erscheinen sie wie ernsthafte avantgardistische Versuche – manchmal sogar wie vorweggenommenes absurdes Theater.

Zum Beispiel fällt die Nähe seines »Mystodrama« genannten Stücks *Der Veterinärarzt* etwa zu Samuel Beckett oder Eugene Ionesco sofort ins Auge. Hier ist es das parodistische Prinzip Gumpfenbergs, das symbolistische Verfahren des suggestiven Andeutens und des Aussparens wesentlicher Informationen auf die Spitze zu treiben. Seine Intention, mit dem Veterinärarzt düstere Bedeutungsschwere und deren oft leere Symbolik zu karikieren, führt geradewegs zur absurden Groteske.

---

<sup>26</sup> Vgl. hierzu auch: Nikola Roßbach: *Theater über Theater, Parodie und Moderne 1870–1914*. Bielefeld 2006, S. 290ff.

Die Figuren sind nur vage umrissen und stehen in kaum nachvollziehbaren Beziehungen zueinander. Sie scheitern an Missverständnissen. Rätselhafte, aufgeregte Dialoge deuten auf dramatische Ereignisse und Spannungen hin, decken diese aber nicht auf, sondern verstärken nur die Ratlosigkeit. Auch die Namensgebung gibt wenig Aufschluss über ihre Konstellation. Lediglich Adele wird im Figurenverzeichnis als die Frau des Blumenhändlers Benedikt Rummel ausgewiesen, doch auch diese scheinbar präzise Kennzeichnung führt in die Irre und bietet keine weitere Orientierungshilfe. Die Konturlosigkeit der weiteren auftretenden Figuren – Adeles Töchter Tilli, Cilli und Lilli, der Pastor Zwielight, die Kuchenliese, der schwarze Sepp, der Freund und ein Herr in Grau – werden schon anhand ihrer Namen oder nichtssagenden Bezeichnungen erkennbar. Alle warten auf einen Veterinärarzt, von dem man sich die Lösung aller Rätsel und Probleme verspricht. Als dieser ausbleibt, tritt als letzte Hoffnung »Der Freund« auf. Als dieser jedoch sein Unvermögen, etwas zu klären oder zu helfen, eingestehen muss, fungiert auch er als reflexiver Bezug auf die undurchsichtige Atmosphäre des Stücks: Seine Brille ist angelaufen. Nach mehrmaligen Versuchen, sie zu säubern, gibt auch er auf und konstatiert: »Nein: ich kann nichts erkennen! Ich sehe gar nichts.«<sup>27</sup> Am Ende des Stücks fallen hinter der Bühne drei Schüsse. Es wird berichtet, der Veterinärarzt sei tot. Anstatt nachzusehen, sinniert der Graue Herr: »Aber vielleicht unter dem Tische dort? Ob sich da nicht vielleicht noch --- Nein – ich will doch lieber nicht nachsehen. Es ist besser, nur davon zu träumen.«<sup>28</sup>

### *Abkehr vom Kabarett*

Dass das Publikum Gumpenbergs Überdramen jedoch kaum als avantgardistische Bestrebung wahrnahm, nicht als Versuch die Kunst zu erneuern, sondern als scherzhafte Abrechnung mit dem Alten, wird in der Selbstwahrnehmung des Autors reflektiert: Der beschriebene Konflikt der Wahrnehmungsmodi, der unvereinbare Gegensatz von leichter Unterhaltung und ernsthaftem Anspruch führte dazu, dass der

<sup>27</sup> Hanns von Gumpenberg [hier unter dem Pseudonym *Jodok*]: *Der Veterinärarzt. Mystodrama in einem Aufzug*. In: *Die Elf Scharfrichter. Münchner Künstlerbrettel*. Erster Band: *Dramatisches*. Berlin 1901, S. 107f.

<sup>28</sup> Ebd. S. 112.

Autor sich ganz vom Kabarett lossagte. In seiner Autobiografie erinnert er sich:

»Am schmerzlichsten war mir dabei, dass ich diesen melancholischen Vergänglichkeitsdruck auch für die satirische Grotteskdramatik gewann, der ich mich als Mitwirkender vor allem gewidmet hatte, und für deren allmähliche Steigerung ins künstlerisch Wertvolle ich im ersten Optimismus des Gelingens schon feste praktische Grundlagen gewonnen glaubte. Seit das geistig und seelisch Befreiende der phantastischen Satire mir klar geworden war, schien mir das Erstehen von Heimstätten für eine derartige Bühnenkunst geradezu ein Kulturbedürfnis.«<sup>29</sup>

Ironischerweise war es gerade der Erfolg der *Elf Scharfrichter*, der sein Misstrauen weckte:

»So dankbar das Publikum und auch die Tageskritik alle diese bald derberen, bald feineren Ausgeburten meiner Spottlust begrüßte, für mich selber bedeuteten sie nur Gelegenheitsscherze, die ich künstlerisch wenig ernst nahm, wenn ich sie auch in mehr als einem Betracht nützlich empfand: vor allem als Mittel zur eigenen Aufheiterung, deren ich so sehr bedurfte.«<sup>30</sup>

Gumpfenberg wollte als ernster Dramatiker wahrgenommen werden. Unablässig schrieb er Theaterliteratur des »grossen Stils«<sup>31</sup>, historische Ideen- und Königsdramen, die er immer wieder und meist vergeblich den großen Theatern anbot. Trotz etlicher Misserfolge zweifelte er selten an seiner Berufung als Retter und seriöser Erneuerer der Dichtkunst.

Das Angebot, als Theaterkritiker bei den *Münchener Neuesten Nachrichten* zu arbeiten, nahm er gerne an. Seiner kompromisslosen Natur entsprechend distanzierte sich Gumpfenberg bald von den meisten seiner Freunde. Er wollte auf keinen Fall in Verdacht geraten, in seinem kritischen Urteilen durch freundschaftliche Verpflichtungen kompromittiert zu werden. Er mied die Gesellschaft und einige Freundschaften gingen zu Bruch. Etwas mehr Kompromissbereitschaft hätte ihm wahrscheinlich genützt. So aber lag die Vermutung nahe, dass sich die Verbitterung über den eigenen Misserfolg als Dichter in sein Urteil mischte, wenn er die neuesten Veröffentlichungen seiner Zeitgenossen teilweise erbarmungslos hart kritisierte.

Trotz einiger Versuche, seinen Einfluss auf die Entwicklung der

---

<sup>29</sup> Hanns von Gumpfenberg: *Lebenserinnerungen*. S. 292f.

<sup>30</sup> a.a.O., S. 289.

<sup>31</sup> a.a.O., S. 350.

Kunst zu mindern<sup>32</sup>, hatte Gumpfenberg als Kritiker erheblichen Einfluss auf die Entwicklung des Münchner Theater- und Kunstwesens. So sorgte etwa sein viel diskutierter Artikel »Aufraffung oder Niedergang«<sup>33</sup> für eine lang anhaltende öffentliche Debatte, die schließlich zum Rücktritt des Generalintendanten der Münchener Hofbühnen Ernst von Possart führte.<sup>34</sup>

Neben einigen zwischenzeitlichen Erfolgen – Max Halbe etwa sieht ihn in seiner Bedeutung als komischer Autor neben Wedekind<sup>35</sup> – erfuhr Gumpfenberg nie wirkliche Anerkennung – zumindest nicht die, die er selbst für sich beanspruchte. Im Nachlass verrät ein detailliert ausgearbeiteter Plan zu einer vielbändigen Gesamtausgabe seiner Werke das bis zuletzt nicht nachlassende Streben des Autors nach Ruhm und Anerkennung.

Sein Leben war bis zuletzt durch schwere Schicksalsschläge gekennzeichnet. Hanns von Gumpfenbergs widerspenstige und bedingungslose Natur erlaubte es ihm aber offenbar nur selten, das großartige Talent für Komik und Humor außerhalb der abgesteckten Felder der Parodie und des Kabarettis auszuleben. Es wäre ihm vielleicht einiges leichter gefallen, hätte er die eigenen Späße doch selbst etwas ernster genommen.

---

<sup>32</sup> Vgl. etwa Hans Brandenburg: *Hanns von Gumpfenberg muss entfernt werden*. München 1907.

<sup>33</sup> Hanns von Gumpfenberg: *Aufraffung oder Niedergang?* In: *Münchener Neueste Nachrichten*, 25.1.1904, 57. Jg., Nr. 39, S. 1.

<sup>34</sup> Vgl. hierzu auch Helmut Hess: *Richard Stury. Erster Held und Liebhaber*. Leipzig 2006, 109ff.

<sup>35</sup> Vgl. Max Halbe: *Jahrhundertwende. Erinnerungen an eine Epoche*. München 1976, S. 343ff.

## Literatur

- Bierbaum, Otto Julius, »Eine kleine Herbstreise im Automobil«, in: Ders., *Die Yankeedoodle-Fahrt und andere Reisegeschichten. Neue Beiträge zur Kunst des Reisens*, München <sup>7</sup>1910, S. 449–482.
- Bierbaum, Otto Julius, *Stilpe, Ein Roman aus der Froschperspektive*, Berlin <sup>7</sup>1909.
- Brandenburg, Hans, *Hanns von Gumppenberg muss entfernt werden*, München 1907.
- Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M. <sup>2</sup>1974.
- Carossa, Hans, *Reise zu den elf Scharfrichtern*, Frankfurt a. M. 1953.
- Conrad, Michael Georg, *Vorwort*, in: Hanns von Gumppenberg, *Deutsche Lyrik von Gestern*, Vortrag, gehalten am ersten öffentlichen Abend der Gesellschaft für modernes Leben, München 1891 (= Münchener Flugschriften III, hg. v. Michael Georg Conrad).
- Gumppenberg, Hanns von, *Das dritte Testament, Eine Offenbarung Gottes*, München 1891.
- Gumppenberg, Hanns von, *Der fünfte Prophet, Psychologischer Roman*, Berlin 1895.
- Gumppenberg, Hanns von, *Das teutsche Dichterroß, in allen Gangarten vorgeritten*, München 1901.
- Gumppenberg, Hanns von [hier unter dem Pseudonym *Jodok*], *Der Veterinärarzt, Mystodrama in einem Aufzug*, in: *Die Elf Scharfrichter, Münchner Künstlerbrettl*, Erster Band: Dramatisches, Berlin 1901.
- Gumppenberg, Hanns von, »Aufraffung oder Niedergang?«, in: *Münchner Neueste Nachrichten*, 25. I. 1904, 57. Jg., Nr. 39, S. 1.
- Gumppenberg, Hanns von, Stellungnahme zur Umfrage »Die Zukunft der deutschen Bühne«, in: *Die Zukunft der deutschen Bühne. Fünf Vorträge und eine Umfrage*, hg. v. Schutzverband deutscher Schriftsteller, Berlin 1917, S. 94–95.
- Gumppenberg, Hanns von, *Lebenserinnerungen*, aus dem Nachlass des Dichters, Zürich 1929.
- Halbe, Max, *Jahrhundertwende. Erinnerungen an eine Epoche*, München 1976.
- Hess, Helmut, *Richard Stury. Erster Held und Liebhaber*, Zwischen Bühnenspracht und Börsencrash, Leipzig 2006.
- Mast, Peter, *Um Freiheit für Kunst und Wissenschaft: Der Streit im Deutschen Reich 1890–1901*, Rheinfelden <sup>3</sup>1994.
- Meyer, Michael, *Theaterzensur in München, 1900–1918, Geschichte und Ent-*

*wicklung der polizeilichen Zensur und des Theaterzensurbeirates unter besonderer Berücksichtigung Frank Wedekinds*, München 1982.

Roßbach, Nikola, *Theater über Theater, Parodie und Moderne 1870–1914*, Bielefeld 2006.

Wedekind, Frank, *Das neue Vater Unser. Eine Offenbarung Gottes. Seiner Zeit mitgeteilt von Hugo Frh. von Trenck* (Als Manuskript gedruckt), München 1892.