

Freunde der Monacensia e.V.
Jahrbuch 2016

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

BILDQUELLEN:

S. 28, 29, 34, 35, 50, 51, 58, 59, 61, 199 Monacensia; S. 40, 41 Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Barbara Siegmann; S. 66 Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Christa Geitner; S. 117, 119 Stadtarchiv München; S. 124, 125 Archiv Oswald Malura, Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Andrew Malura; S. 132 Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Peter Hauber; 134 Münchner Stadtmuseum; S. 144 Stadtarchiv München; S. 154 Privatbesitz Ingvild Richardsen.

Dezember 2016

Allitera Verlag

Ein Verlag der Buch&media GmbH, München

© 2016 Freunde der Monacensia e. V., München

Umschlaggestaltung: Kay Fretwurst, Freienbrink

ISSN 1868-4955

Printed in Europe · ISBN: 978-3-86906-955-5

Judith Kemp

Reaktionäre Avantgarde

Münchens Kabarettpioniere *Die Elf Scharfrichter*
in der Türkenstraße 28

Lediglich drei kurze Jahre, von April 1901 bis Mai 1904, bestand das Kabarett der *Elf Scharfrichter*, und dennoch gelang es dem Ensemble, sich in dieser Zeit als feste Institution innerhalb der Münchner Kulturszene zu etablieren und den Grundstein für die Münchner Kabaretttradition zu legen. Das kleine Theater in der Türkenstraße 28 wurde zum Treffpunkt der Boheme und galt zwischenzeitlich gar als die interessanteste Bühne der Stadt.

Im Folgenden soll es zum einen um den Ort und das Erscheinungsbild des Theaters, zum anderen aber auch um die Verortung und Positionierung der *Elf Scharfrichter* im kultur- und ideengeschichtlichen Kontext der Zeit um 1900 gehen.

1. Verortung: *Die Elf Scharfrichter* als Schwabinger Phänomen

»Schwabing ist kein Ort, sondern ein Zustand« – so lautet das berühmte Diktum der sogenannten »wilden Gräfin« Franziska zu Reventlow. Gemeint war damit aber nicht allein der 1890 eingemeindete Stadtteil Schwabing, sondern natürlich auch und besonders die Maxvorstadt, die um 1900 gemeinsam das künstlerische Zentrum Münchens bildeten. Dennoch wurde und wird – wenn es um die goldene Zeit der Kunststadt München geht – die Maxvorstadt bereits zu dieser Zeit und bis heute meist stillschweigend unter der wohl griffigeren Bezeichnung Schwabing subsummiert. Und das, obwohl hier, in der Maxvorstadt, um die Jahrhundertwende zahllose Künstler lebten, so z. B. Joachim Ringelnatz und Wassilij Kandinsky in der Schellingstraße, Heinrich Mann und Alfred Walter Heymel in der Türkenstraße oder Henrik Ibsen und Frank Wedekind in der Aмалиenstraße.

Die Gründe für die unglaubliche Flut an Kunstschaffenden, die um 1900 über München hereinbrach, sind vielfältig und nicht ganz leicht zu fassen. Begünstigt wurde das spezifische kulturelle Klima der Stadt zweifellos durch die traditionelle Kunstförderung der Wittelsbacher und ihre relativ liberale Haltung, aber auch durch den Wandel Münchens von der geruhsamen Residenz- zur urbanen Großstadt: Die Bevölkerungszahl hatte sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verfünffacht und war auf 500.000 Einwohner am Ende des Jahrhunderts angewachsen, überall wurde gebaut und expandiert, gleichzeitig waren weite Teile jedoch noch geradezu ländlich. So blieben viele Straßen nachts unbeleuchtet und waren, wie etwa die Leopoldstraße, nicht gepflastert.

In diesem München der Jahrhundertwende trafen visionärer Fortschrittsglaube und kleinstädtischer Traditionalismus aufeinander und führten zu einer »Synthese von Genialität und Muff«¹, die über Deutschlands Grenzen hinaus wie ein Magnet auf die Künstler wirkte. Zu den arrivierten Persönlichkeiten der Kunstszene zählten etwa der Münchner Malerfürst Franz von Lenbach oder Paul Heyse, der als erster deutscher Schriftsteller 1910 den Literaturnobelpreis erhielt. Daneben tummelte sich eine Vielzahl junger Schriftsteller, Musiker und Maler der unterschiedlichsten Richtungen, die sich als Wegbereiter einer neuen, modernen und freien Kunst verstanden, darunter die Anhänger der Secession Stuck, Corinth und Liebermann, Richard Riemerschmid und Hermann Obrist von den Vereinigten Werkstätten für Kunst und Handwerk, Georg Hirth und Albert Langen, die Herausgeber der beiden berühmten Zeitschriften *Jugend* und *Simplicissimus* oder der exzentrische Stefan George mit seinen Jüngern.

Wichtige Treffpunkte der Künstler befanden sich in direkter Nachbarschaft zueinander: an der Ecke Amalien-/Theresienstraße das berühmte *Café Stefanie*, auch *Café Größenwahn* genannt, in der Türkenstraße der noch heute existierende *Alte Simpl* der Wirtin Kathi Kobus und etwas weiter die Straße hinunter, bei der Hausnummer 28, das Theater der *Elf Scharfrichter*. Das spezifische bodenständige, bunte Klima der Schwabinger und Maxvorstädter Boheme fand seinen

¹ Peter Scher, Hermann Sinsheimer (Hg.): *Das Buch von München*. München 1928, zitiert nach Wolfgang Till: »Zum Mythos«. *Schwabing, Cliché und große Illusionen*. In: Helmut Bauer und Elisabeth Tworek (Hg.): *Schwabing – Kunst und Leben um 1900*. Bd. 1: *Essays*. Münchner Stadtmuseum, München 1998, S. 11.

Niederschlag in ihrem Ensemble: Die groteske, neo-romantische und immer wieder auch volkstümliche Ausrichtung der *Elf Scharfrichter* wäre an einem anderen Ort, etwa in der eleganten und glamourösen Unterhaltungskultur Berlins, zu dieser Zeit und in dieser Form kaum denkbar gewesen.

2. Raum: Das Theater der *Elf Scharfrichter*

Das Haus Nr. 28 in der Türkenstraße (gegenüber dem 2009 eröffneten Museum *Brandhorst*) verrät heute nichts mehr über das kurzlebige, aber legendäre Theater, das es einst beherbergte. Das Gebäude wurde im Krieg zerstört und durch einen Neubau ersetzt. Der Theatersaal der *Elf Scharfrichter* existiert nicht mehr und keine Gedenktafel markiert diesen stadtgeschichtlich bedeutsamen Ort. Wer aber waren *Die Elf Scharfrichter*?

Die Antwort auf diese Frage führt zurück in das Jahr 1881, als die Gattung Cabaret in Paris entstand. Die erste Bühne dieser Art war das von Rodolphe Salis gegründete *Chat Noir* am Montmartre, deren immenser Erfolg in kürzester Zeit unzählige Nachahmer auf den Plan rief. Auch in Deutschland verfolgte man – gerade in Künstlerkreisen – diese Entwicklung, doch vergingen noch zwanzig Jahre, ehe 1901 die beiden ersten deutschen Kabarets, das *Bunte Theater (Überbrettel)* in Berlin und *Die Elf Scharfrichter* in München, eröffneten. Die Initiative zur *Scharfrichter*-Gründung stammte ebenfalls von einem Franzosen, dem Journalisten und Autor Marc Henry, der zehn junge Männer um sich versammelte: den Architekten Max Langheinrich, die Schriftsteller Otto Falckenberg, Leo Greiner und Willy Rath, die Bildhauer Wilhelm Hüsgen und Viktor Frisch, die Graphiker Willy Oertel und Ernst Neumann, den Komponisten Hans Richard Weinhöppel und den Rechtsanwalt Robert Kothe. Namentlich dürften die wenigsten dieser Ur-Elf heute noch bekannt sein – mit Ausnahme von Otto Falckenberg, der später die Münchner Kammerspiele maßgeblich geprägt hat.

Diese ursprüngliche personelle Besetzung und Anzahl blieb jedoch nicht lange gleich, manche gingen, andere kamen und zu Bestzeiten bestand das Ensemble aus nicht mehr nur elf, sondern 47 Mitgliedern, darunter auch vielen Frauen. Die bekannteste Sängerin der Bühne war Marya Delvard, deren dämonische Erscheinung der Graphiker Tho-

mas Theodor Heine auf seinem berühmten *Scharfrichter*-Plakat, einer Ikone der Münchner Moderne, verewigt hat.

Weitere Mitwirkende waren der Dichter Heinrich Lautensack, der bei den *Scharfrichtern* als Sekretär und »Mädchen für Alles« fungierte, der Schriftsteller Hanns von Gumpenberg, der mit seinen Gedichtparodien und den sogenannten »Überdramen« große Erfolge auf der Kabarettbühne feierte, oder der ebenfalls als Brettlator und Darsteller sehr erfolgreiche Paul Schlesinger, der später unter dem Pseudonym Sling zu einem der bekanntesten Gerichtsreporter der Weimarer Republik avancierte. Das bis heute namhafteste Mitglied der *Elf Scharfrichter* aber war Frank Wedekind, damals als Dramatiker noch so gut wie unbekannt, dafür aber berühmt-berüchtigter Lyriker des *Simplicissimus*. In der Türkenstraße trat er mit seinen Gitarrenliedern auf, die ihm »unter Stampfen und Schreien abgenöthigt wurden«², wie die *Münchener Post* berichtete.

Nachdem das ursprüngliche Vorhaben, das *Scharfrichter*-Theater im Hof des Künstlercafés *Stefanie* zu errichten, gescheitert war, stellte Gabriel Sedlmayr, der Eigentümer der Türkenstraße 28 und Besitzer des *Franziskaner-Leistbräu*, dem Ensemble Räumlichkeiten im Hinterhof der Anlage zur Verfügung.³ Im vorderen Teil des Hauses, gegenüber der *Türkenkaserne*, war die Wirtschaft *Zum Goldenen Hirschen* untergebracht und dieses schlichte und bodenständige Milieu erwies sich als ideales Umfeld für Münchens erstes Kabarett, denn es verlieh der Bühne einen urtümlichen Charme und unterstrich ihre Nähe zu den Pariser Cabarets, die im kleinbürgerlichen und proletarischen Ambiente des Montmartre entstanden waren. An der Häuserfront der Türkenstraße 28 war im ersten Stock ein großes Plakat angebracht, das auf das Theater der *Scharfrichter* hinwies. An der südlichen Seite des Hauses ging es durch eine Einfahrt in einen unwirtlichen Hof, wo »man sich zunächst hinter die Kulissen eines Schankbetriebes versetzt [sah] – leere Fässer, Stapel von Bierkisten, Handwagen und Abfälle«⁴.

Die Toreinfahrt führte direkt auf den Eingang des *Scharfrichter*-Theaters zu, linker Hand befanden sich die Toiletten für das Gast-

² [v.]: [*Die elf Scharfrichter*]. In: *Münchener Post*, Nr. 61, 14. 3. 1902, S. 3.

³ Vgl. Mietvertrag zwischen Josef Sedlmayr und den *Elf Scharfrichtern*, 28. 2. 1901, Münchner Staatsarchiv (im Folgenden StAM), Pol. Dir. 2057/1.

⁴ René Prévot: *Kleiner Schwarm für Schwabylon*. München 2008 (edition monacensia), S. 36.

haus und das Theater sowie ein weiterer länglicher Raum, der an den *Münchener Orchester-Verein* vermietet war.

Die notwendigen Umbaumaßnahmen der gemieteten Räumlichkeiten übernahm der Architekt Max Langheinrich, ein Schüler von Friedrich von Thiersch und Martin Dülfer. Der neu entstandene schlauchartige Raum war der Länge nach unterteilt in eine Garderobe, den Zuschauerraum – »so lang wie zwei Stadtbahnwagen und etwa sechs Meter breit«⁵ –, den Orchestergraben, die Bühne und »die rückwärtigen Räumlichkeiten, wo die Künstlergarderoben, das Requisitenmagazin und das Maleratelier eingerichtet sind«.⁶

Ein Hauptmerkmal der ganzen Anlage waren die beengten Verhältnisse, die in der zeitgenössischen Presse immer wieder angesprochen wurden. Diese begannen bereits in dem ca. 12 m² großen Vorraum mit der Zuschauergarderobe, die von den meisten Gästen als vollkommen ungenügend empfunden wurde. Ähnlich stand es um den Zuschauerraum mit seiner Größe von gerade einmal 65 m². Im Januar 1902, also ein knappes Jahr nach der Eröffnung des Kabarets, begrenzte die Stadtverwaltung die zugelassene Anzahl der Gäste auf maximal 70 und später 84 Personen.⁷ In der Anfangszeit waren manchmal jedoch bis zu 150 Personen anwesend, und die permanente Überfüllung des Theaters wirkte sich häufig negativ auf die Stimmung der Gäste aus. So bemängelte die Tagespresse wiederholt eine »Plazierung à la Hering«.⁸ Auch der Polizeispitzel der Zensurbehörde schilderte in einem Vorstellungsbericht: »Alle Vorführungen wurden mit nicht zu großem Beifall aufgenommen, was wohl darin seine Gründe haben mußte, weil das Lokal zugig u. für eine größere Anzahl von Gästen zu klein ist u. sich alle stark gedrängt fühlten.«⁹ Und selbst die *Scharfrichter* waren alles andere als zufrieden mit den Räumlichkeiten, doch ließen sich die wiederholten Vergrößerungs- und Veränderungspläne nicht realisieren.

Trotz der beschriebenen Nachteile beförderte der kleine Raum aber auch die gemütliche Stimmung und den intimen Charakter der Dar-

⁵ Hans Brenner: *Zu den Elf Scharfrichtern ...* In: *Berliner Tageblatt*, Nr. 364, Abendblatt, 20. 7. 1901.

⁶ *Das Heim der Elf Scharfrichter*. In: *Bühne und Brett* 4 (1903), S. 9.

⁷ Vgl. Magistrat an *Elf Scharfrichter*, 25. 1. und 25. 9. 1902, StAM, Pol. Dir. 2057/2.

⁸ [lt.]: *Die elf Scharfrichter*. In: *Allgemeine Zeitung*, Nr. 102, Abendblatt, 13. 4. 1901, S. 1.

⁹ Vorstellungsbericht vom 2. 2. 1902, StAM, Pol. Dir. 2057/2.

bietungen und erleichterte den Kontakt zwischen Schauspielern und Publikum. Denn wie bei den Pariser Vorbildern, wo die Conférenciers ihre Besucher häufig direkt ansprachen, bemühten sich auch die *Scharfrichter*, eine klare Trennung von Bühne und Zuschauerraum zu vermeiden. Ihr Theater sollte den Flair des Zwanglosen, Improvisierten ausstrahlen und seinen Gästen einen rundherum angenehmen Aufenthalt beschern. Umgesetzt wurde dieses Konzept auch durch die lockere Kneipenatmosphäre im Saal und die Bewirtung. Der Schriftsteller und *Scharfrichter*-Gast Hans Carossa berichtet über die gut bürgerliche Münchner Küche: »Mir gegenüber saßen zwei gutgekleidete Paare, denen eben eine junge Kellnerin Salzbrezen und eine Leberknödelsuppe auftrug, ein echtes Münchener Gericht, das ich mir gleichfalls bestellte, obwohl es der dämonischen Umwelt, die mich als Gast erwartete, wenig entsprach.«¹⁰

Vor und nach den Vorstellungen sowie während der Pausen bot sich den Gästen die Gelegenheit, die Ausstattung des Theaters zu bewundern. Das besondere Kuriosum war der »Schandpfahl«, eine im Zuschauerraum aufgestellte Säule, die auf ihrer Spitze einen »zopfperückengekrönten Todtenschädel«¹¹ trug, in dem ein Henkersbeil steckte. An diesem Schandpfahl befestigten die *Scharfrichter* die neuesten Zensurbescheide, kuriose Zeitungsartikel oder missglückte Texte, die man ihnen zur Aufführung angetragen hatte, kurz, alles, was es in ihren Augen verdiente, angeprangert zu werden. An den Wänden des Theaters hingen, wie Heinrich Mann berichtet, zahlreiche »seltsame oder wilde Kunstwerke«¹² sowie die *Scharfrichter*-Reliefmasken von Wilhelm Hüsgen.

Wie der Zuschauerraum war auch die Bühne mit ca. 20 m² sehr klein und einfach gehalten. Die Seiten hatte man mit schwarzen Vorhängen verkleidet, den Hintergrund bildete ein grauer Rundvorhang. Allerdings verfügte das Theater über eine raffinierte Lichtanlage, mit der sich überraschende Farbeffekte erzeugen ließen. Das bunte Repertoire, das hier gezeigt wurde, bestand aus Sololiedern, Gesangsensembles, Instrumentalstücken, Puppen- und Schattenspielen, Gedichtvorträgen

¹⁰ Hans Carossa: *Der Tag des jungen Arztes*. Wiesbaden 1955, S. 126.

¹¹ *Heim der Elf Scharfrichter*, S. 8. Die Zopfperücke symbolisiert das überkommene, »verzopfte« Spießbürgertum.

¹² Heinrich Mann: *Münchner Theater*. In: Ders.: *Essays und Publizistik. Kritische Gesamtausgabe*. Bd. 1: *Mai 1889–August 1904*. Hg. v. Wolfgang Klein und Peter Stein, Bielefeld 2013, S. 437.

und kleinen Theaterstücken. Aufgrund des geringen Platzes und der ebenso geringen finanziellen Mittel waren aufwendige Inszenierungen nicht möglich und wenige Requisiten mussten genügen, um ein bestimmtes Ambiente zu erzeugen. Trotzdem kamen immer wieder auch Stücke mit größerer Besetzung, wie z. B. Wedekinds Pantomime *Die Kaiserin von Neufundland* mit 18 Mitwirkenden, zur Aufführung.

Durch die völlige Ausschöpfung der räumlichen Kapazitäten gelang es Max Langheinrich, auch noch Platz für einen ca. 25 m² Orchestergraben zu schaffen. Hierbei kam ihm zugute, dass sich unter dem Theatergebäude ein Kellergewölbe befand, sodass das Bodenniveau unter der Bühne bis zur Kellerdecke abgesenkt werden konnte. Durch einen etwa ein Meter breiten Spalt drang die Musik in den Zuschauerraum. Die *Elf Scharfrichter* verglichen diese Konstruktion daher gerne scherzhaft mit dem versenkten Orchestergraben des Wagnerschen Opernhauses in Bayreuth.¹³ Eine Vielzahl an Instrumenten, Holzbläser, Blechbläser, Streichinstrumente, Schlagwerk und ein Klavier kamen hier zum Einsatz.

3. Positionierung: Reaktionäre Avantgarde – Die *Elf Scharfrichter* im ideengeschichtlichen Kontext der Zeit um 1900

Sehr viel komplexer als die Einordnung des Münchner Kabarettensembles in die Schwabinger oder Maxvorstädter Kunstszene und die Beschreibung ihres Theaters erweist sich die Darstellung ihrer geistigen Heimat oder ideellen Positionierung.

Um diese zu verstehen, bedarf es einer weiteren kurzen Rückschau zu den Anfängen der Gattung in Paris. Hier war das Cabaret eher zufällig entstanden, als eine Gruppe von Künstlern beschloss, die Treffen in ihrer Stammkneipe einem zahlenden Publikum zugänglich zu machen. Die Lieder, Gedichte und Szenen, die sie sich bis dahin im geschlossenen Kreis vorgetragen hatten, wurden zur Grundlage der öffentlichen Vorstellungen, die sich bald – und gerade in großbürgerlichen Kreisen – einer immensen Beliebtheit erfreuten.

Obwohl der Erfolg des neuen Genres den Deutschen nicht verborgen blieb, tat man sich hierzulande schwer, dem französischen Vorbild nachzueifern. Für das hiesige Verständnis fehlte der Gattung ganz

¹³ Vgl. *Heim der Elf Scharfrichter*, S. 8f.

offensichtlich ein solides theoretisches Fundament, das ihre Existenz legitimierte und ihren Nutzen klar benannte. Der Gründung der ersten deutschen Kabarettbühnen im Jahr 1901 ging darum in Künstler- und Intellektuellenkreisen ein mehrjähriger theoretischer Diskurs voraus, der sich um eine Bestimmung einer solchen Basis bemühte. Das Ergebnis dieses Definitionsversuchs war eine beachtliche, ja im Grunde abschreckende Liste an Forderungen, die das neue Genre zu erfüllen hatte:

Das Kabarett sollte das Variété als die populärste Theaterform um 1900 »veredeln«, also dessen Nummernstruktur und kurzweiligen Charakter übernehmen, seine Inhalte aber auf ein anspruchsvolles und künstlerisches Niveau anheben. Diese Absicht zählte auch zu den erklärten Zielen der *Elf Scharfrichter*:

»Variété und ernste Kunst, diese beiden scheinbar äussersten Extreme unseres kulturellen Lebens zu vereinigen, war die Losung. Das heisst mit anderen Worten: die Kunst in den Dienst der leichten, gefälligen Unterhaltung zu stellen, die literarischen Elemente des Variété zu verfeinern. Alles was dort einer künstlerischen Entwicklung fähig war [...] in eine andere, künstlerische Sphäre emporzurücken und so eine Unterhaltungsstätte zu schaffen, die alle äusseren Annehmlichkeiten des Spezialitäten-Theaters mit echtem Kunstgenuss vereinigen sollte.«¹⁴

Indem man auf die populäre Form des Variété aufsattelte und diese umgestaltete, erhoffte man sich auch, positiv Einfluss auf den künstlerischen Geschmack der Massen nehmen zu können. So schreibt Otto Julius Bierbaum, einer der zentralen Kabaretttheoretiker dieser Zeit:

»Alles Gesunde, Lebendige, alles, was heiter und gut aus unseren Sinnen kommt, soll hier seine Stätte und seinen geraden, schönen Ausdruck finden. Wir denken uns das Variété der Zukunft als eine Schaubühne, die keine moralische, sondern eine ästhetische Anstalt sein will.«¹⁵

Ein weiterer Kerngedanke der frühen deutschen Kabarett-Theorie ist die Verbindung von Kunst und Leben. Nach dem Vorbild der Jugendstilkünstler, die Gebrauchsgegenstände wie Geschirr oder Möbel

¹⁴ *Wie die Elf Scharfrichter wurden und was sie sind*. In: *Bühne und Brettl* 4 (1903), S. 3.

¹⁵ Otto Julius Bierbaum: *Ein Brief an eine Dame anstatt einer Vorrede*. In: *Deutsche Chansons (Brettl-Lieder)*. 41.–52. Tausend, Leipzig 1902, S. XV.

in dekorativ-modernem Design gestalteten, sollte das Kabarett als Podium künstlerisch anspruchsvoller Gebrauchsliteratur und -musik zum »Theater für den Alltag«¹⁶ werden. So verweist Ernst von Wolzogen, der Gründer der ersten Berliner Brettlbühne, in seinem Kabarettmanifest auf das englische *Arts and Crafts Movement* und dessen sezessionistische Nachahmer in Deutschland und fordert: »Es ist wirklich höchste Zeit, daß nun auch die Dichter und die Musiker anfangen, sich in so schönem Sinne *gemein* zu machen wie die bildenden Künstler«.¹⁷

Die vierte Säule für den theoretischen Unterbau des deutschen Kabarett bildeten die Lehren Friedrich Nietzsches. In dem von ihm geforderten Bruch mit den Konventionen und Traditionen durch eine »Umwertung aller Werte«, seiner Erhöhung des Eros, der Befreiung von Leben und Kunst durch den schöpferischen Übermenschen und vielen weiteren Leitgedanken erblickten die Kabaretttheoretiker eine ideelle Basis, die es nun, wenn auch in verkürzter und den eigenen Zwecken angepasster Form, auf der Bühne umzusetzen galt.

Angesichts dieser geradezu erdrückenden Menge an Forderungen an die in Deutschland noch ungeborene Gattung, stellt sich die Frage, ob und inwiefern *Die Elf Scharfrichter* diesem Anspruch gerecht wurden.

Wie stand es also um die »Varietéveredelung« und den Kunstan-spruch des Brettl?

Obwohl die *Elf Scharfrichter* in erster Linie als Unterhaltungsbühne rezipiert wurden, zählte auch die Vermittlung und Pflege großer und ernster Kunst zu ihren erklärten Zielen. Hiervon zeugen die zahlreichen Werke kanonisierter Autoren und Komponisten, die in ihrem Repertoire erscheinen, etwa von Walther von der Vogelweide, Miguel de Cervantes, Hans Sachs, Christoph Martin Wieland, Johann Wolfgang von Goethe, Gottfried August Bürger, Annette von Droste-Hülshoff, Novalis, Friedrich Hölderlin, Heinrich Heine und Joseph von Eichendorff, Carl Loewe und Franz Schubert. Die Hinwendung zu diesen Geistesgrößen des klassischen bildungsbürgerlichen Kanons erfüllte dreierlei Funktionen: Sie betonte den künstlerischen Anspruch

¹⁶ Walter Schmitz: »*Die Elf Scharfrichter*«. *Ein Kabarett in der »Kunststadt« München*. In: Friedrich Prinz und Marita Krauss (Hg.): *München – Musenstadt mit Hinterhöfen. Die Prinzregentenzeit 1886–1912*. München 1988, S. 279.

¹⁷ Ernst von Wolzogen: *Das Ueberbrettl*. In: *Das litterarische Echo* 3 (1900/01), S. 544.

des Brettls und diente zugleich als Legitimation für die inhaltliche Ausrichtung der *Scharfrichter*, denn ihre morbiden, kritischen, pikanten und übermütigen Themen waren ja bereits in den Werken eben dieser namhaften Autoren behandelt worden. Zugleich macht der Rekurs auf den klassischen Kanon deutlich, dass die *Scharfrichter* sich ganz bewusst in dieser Tradition bewegten, da sie sich nicht ausschließlich als Satiriker, sondern auch und vor allem als Künstler verstanden wissen wollten. Viele von ihnen gingen ja hauptberuflich künstlerischen Tätigkeiten nach, wie etwa der Komponist Richard Weinhöppel, der ein Gesangsstudio besaß, oder der Graphiker Ernst Neumann, der eine Schule für Lithographie und Holzschnitt leitete. Sie selbst bezeichneten sich als »Künstlerbrettel«, und Willy Rath führt in seinem programmatischen *Vorspruch* aus: »Der Henkersdienst erschöpft uns nicht, / Dieweil wir Künstler sind und bleiben.«¹⁸

Aus dieser Einstellung erklärt sich auch, warum bei vielen der Mitwirkenden die Lust am Kabarett nachließ, als immer deutlicher wurde, dass sich die hohen künstlerischen Ansprüche, die man an die neue Gattung gestellt hatte, nicht realisieren ließen. Falckenberg, Wedekind oder Weinhöppel, die sich als ernste Künstler verstanden, hatten kein Interesse daran, ihre schöpferischen Kräfte auf Dauer ausschließlich in den Dienst der leichten Unterhaltung zu stellen. Das Publikum aber bevorzugte gefällige Themen und quittierte die gelegentlich allzu ernsten Töne mit Ablehnung: »Im Ganzen wurde vielleicht in der langen Reihe von Vorträgen [...] zu viel des Ernsthafte geboten. Man sehnte sich wirklich manchmal recht nach mehr Uebermut und Keckheit.«¹⁹ Als die *Scharfrichter* im Laufe der Zeit immer mehr auf diese Linie einschwenkten, führte dies zum Verlust der eigentlichen und ursprünglichen Ausrichtung des Brettls und damit letztlich auch zu dessen Ende. Die Veredelung des Varietés misslang, weil ernste Kunst und Unterhaltung hier ganz offensichtlich nicht zu einer neuen, überzeugenden Form zusammengefügt werden konnten.

Auch die erhoffte ästhetische Erziehung der Massen durch das Kabarett wurde von den *Scharfrichtern* aus verschiedenen Gründen nicht erreicht. Zum einen war das Theater mit seinen etwa 80 Plätzen viel zu klein, um auf eine größere Menschenmenge einwirken zu können,

¹⁸ Willy Rath: *Vorspruch*. In: *Die Elf Scharfrichter. Münchner Künstlerbrettel*. Bd. 1: *Dramatisches*. Berlin und Leipzig 1901, [S. 7].

¹⁹ [fo.]: *Bei den Elf Scharfrichtern*. In: *Münchner Neueste Nachrichten*, Nr. 461, 3. 10. 1903, S. 3.

zudem waren die relativ hohen Eintrittspreise für schlecht Verdienende unerschwinglich. Und nicht zuletzt richteten sich die Vorstellungen mit ihren vielen literarischen, historischen oder tagespolitischen Anspielungen an einen exklusiven gebildeten Personenkreis, der die Hinweise erkennen und verstehen konnte. Das Theater der *Scharfrichter* trug klare Züge eines Kunstsalons für Eingeweihte, die weder erweckt noch erzogen werden mussten, da ihr künstlerischer Geschmack ohnehin im Einklang mit dem Gezeigten stand. So schreibt der Kritiker Wilhelm Mauke:

»Es verkehrten als Gäste der Scharfrichter durchaus nur Leute von litterarischem Geschmack und aparten Neigungen, Musensäuglinge, jüngere Litteraten, Mäcene, Schauspieler, Künstler, Gelehrte und andere hommes d'esprit. Das eigentliche ›grosse Publikum‹, dessen Variété-Instinkte eben veredelt werden sollten, blieb fern.«²⁰

Erfolgreicher waren die *Scharfrichter* bei der Umsetzung des drittgenannten Ideals, der Verbindung von Kunst und Leben. Tatsächlich erlangten einige ihre Nummern, darunter gerade die Lieder von Wedekind und Weinhöppel, Kultstatus und fanden so ihren Weg in die breite Öffentlichkeit. Hier drang also wirklich die Brettlkunst in das Alltagsleben ein. Gleichzeitig ergab sich die Verschmelzung von Kunst und Leben aber auch durch die Vielzahl an Themen, die die *Scharfrichter* auf ihrer Bühne präsentierten. Willy Rath bringt diesen Umstand in seinem bereits zitierten programmatischen Gedicht auf den Punkt: »So seht Ihr unser Bühnlein geben / Ein winzig Bild vom großen Leben«.²¹

In ihrem Repertoire erscheinen alle nur erdenklichen Gesellschaftsklassen, das Lumpenproletariat, Bauern, das Klein- und Großbürgertum, Soldaten, Beamte, Künstler und Intellektuelle, der Klerus und der Adel. Daneben finden sich in vielen Nummern auch historische Figuren, wie Landsknechte, Ritterfräulein, Pagen oder Rokoko- und Biedermeierdamen, sowie allerlei phantastische und fiktive Figuren und Typen, wie z. B. der Pierrot. Es ist darum nicht übertrieben, die *Elf Scharfrichter* als ein regelrechtes Spiegelbild des wilhelminischen Deutschlands mit all seinen Widersprüchen und Brechungen zu be-

²⁰ Wilhelm Mauke: *Münchener Brettll-Briefe I*. In: *Das moderne Brettll* 3 (1901), S. 42.

²¹ Rath: *Vorspruch*, S. 8.

schreiben. Auch insofern, als sie gar nicht immer so kritisch waren, wie es ihr Name vermuten lässt und wie man es vom heutigen Kabarett erwartet. Vielmehr existierten in ihrem Repertoire auch verschiedene Stücke, die mit dem bürgerlichen Wertekanon konform gingen, wie die Werke der bereits zitierten Autoren oder die ungemein populären patriotischen Soldatenlieder von Ludwig Thoma und Richard Weinhöppel.

Einen weitaus größeren Anteil aber hatten die kritischen Nummern, in denen sich die *Scharfrichter* in erster Linie als antibürgerliche Bohemiens und Kulturkritiker im Geiste Friedrich Nietzsches präsentierten. Ihr Hauptangriffsziel bildete dabei das Stereotyp des Bürgers, also der prude Moralist, der kleingeistige, bürokratische Spießler und der lebensferne, unkreative Bildungsphilister. Ein politisches Kabarett im modernen Sinne waren sie dagegen nicht, und Personen und Ereignisse aus der Politik spielten auf ihrer Bühne nur eine verhältnismäßig kleine Rolle. Zum einen war dieser Umstand den Vorgaben der Zensurbehörde geschuldet, die noch bis 1918 alle Theater in Deutschland überwachte. Andererseits scheinen die *Scharfrichter* selbst nur ein mäßiges Interesse an Themen dieser Art gehabt zu haben, denn andere Sujets waren ihnen mindestens ebenso wichtig, wenn nicht sogar noch wichtiger, so z.B. die Satire auf verschiedene ältere und neuere Kunstströmungen und literarische Konventionen: Zu den beliebtesten und erfolgreichsten Nummern ihrer Bühne zählten die sogenannten »Überdramen« von Hanns von Gumppenberg, in denen der Autor die Kunst der Literaturparodie auf die Spitze trieb.

Neben harmlos-konformer Unterhaltung und oppositioneller Kritik gibt es bei den *Scharfrichtern* noch einen dritten, ja, vielleicht den interessantesten Themenkomplex, nämlich die Darstellung alternativer Gegenentwürfe und damit die Vermittlung ihrer eigenen Visionen, Ideale und Werte. Dass sie auch diese Position in ihr Repertoire aufnahmen und damit konstruktive, wenn auch völlig utopische Lösungen für die von ihnen beklagten Missstände vorstellten, festigt ihre Ausnahmestellung in der Landschaft der frühen deutschen Kabarets, in der ein solcher Ansatz sonst wohl nirgendwo anders zu finden ist. Das Gegenmodell der *Scharfrichter* – also die visionären Nummern – stehen ganz im Zeichen von zwei künstlerischen, aber auch gesellschaftlichen Hauptströmungen der Zeit um 1900: der *Décadence* und dem Lebenskult.

Während sich die Anhänger der *Décadence* ganz der »Darstellung des Verfalls und Untergangs« verschrieben hatten, huldigten die Vi-

talisten in Reformbewegungen wie der Freikörperkultur oder der Jugendbewegung der Urkraft des Lebens. Obwohl auf den ersten Blick also vollkommen konträr, weisen beide Bewegungen bei genauerer Betrachtung doch zahlreiche Parallelen auf. Beide lassen sich als Reaktion auf die extremen technischen und soziologischen Entwicklungen zur Zeit der Jahrhundertwende interpretieren und in beiden manifestiert sich der Wunsch nach einer Abgrenzung von der bürgerlichen Welt. Für beide ist Friedrich Nietzsche eine zentrale Bezugsfigur, denn er predigt das »Primat des Lebens«²², bejaht aber gleichzeitig auch den Verfall, »weil er unabdingbar zur Totalität des Lebens gehört.«²³ Viele Figuren und Themen der *Scharfrichter* sind deutlich geprägt von diesen beiden Positionen, der vitalistischen Hinwendung zum Leben und der dekadenten Abkehr davon. Zwei Programmheft-Titelbilder mögen diese Behauptung stützen: Das von Ernst Neumann gefertigte Blatt für das 7. Programmheft im März 1902 zeigt eine nackte Frau vor einer Bergkulisse, die als letztes Kleidungsstück ihre Handschuhe von sich wirft, ja, gewissermaßen dem Betrachter ins Gesicht schleudert. Die Freizügigkeit der weiblichen Figur, die Dynamik und Kessheit ihrer Bewegung und das Naturambiente des Hintergrunds sind leicht zu dechiffrieren als Parameter eines Sinnbilds für Natürlichkeit und Freiheit, die sich keinen gesellschaftlichen Zwängen unterwerfen will.

Das Titelbild für das 13. Programmheft im Februar 1903, das Josef Benedikt Engl für die *Scharfrichter* anfertigte, hingegen vereint in sich verschiedene Aspekte einer morbiden und grotesken Décadence-Ästhetik: Im oberen Teil des Bildes sehen wir einen Richtblock, in dem ein blutiges Beil steckt, und daneben eine Mundharmonika spielende Figur mit Narrenkappe und Schellenstrümpfen, deren Identität nicht eindeutig zu bestimmen ist. Handelt es sich um einen als Henker verkleideten Schelm? Oder doch um einen als Schelm verkleideten Henker? Vernichtend ist das Wort des Satirikers ebenso wie das Handwerk des Scharfrichters. Sein Opfer ist der Bürger, dessen feistes Haupt er, einem Schweinekopf gleich, an das blutüberströmte Schafott in der unteren Bildhälfte genagelt hat.

Das Kabarett der *Elf Scharfrichter* vereinigte gleichermaßen reaktionäre wie auch avantgardistische Tendenzen. Neben ihrer konser-

²² Gunter Martens: *Vitalismus und Expressionismus. Ein Beitrag zur Genese und Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motive*. Stuttgart [u. a.] 1971, S. 35.

²³ Wolfdietrich Rasch: *Die literarische Décadence um 1900*. München 1986, S. 26.

vativen, bildungsbürgerlichen Ausrichtung, die nicht zuletzt aus der bürgerlichen Herkunft der meisten Mitglieder resultierte, stand der Wunsch einer idealistischen Jugend nach Aufbruch und Erneuerung. Letzterer manifestiert sich u. a. in ihrem Ringen um Alternativen zu den naturalistischen, realistischen und symbolistischen Strömungen der Theaterlandschaft um 1900 und ihrer Sehnsucht nach einer größeren Freiheit der schauspielerischen Darstellungen, der Inszenierungen und der visuellen Ausdrucksformen. Diese theaterreformerischen Absichten klassifizieren *Die Elf Scharfrichter* eindeutig als eine der zahlreichen Reformbewegungen der Jahrhundertwende.

Ihr dezidiert erhobener Modernitätsanspruch spiegelt sich darüber hinaus auch in ihrer Nähe zu den Lehren von Friedrich Nietzsche, ihrer Ausrichtung auf die Ästhetik der *Décadence*, ihrer Orientierung an den Leitgedanken der Lebensreform sowie in ihrer sezessionistischen »Sehnsucht nach einem Neuwerden in Kunst und Leben«²⁴ durch die Verbindung von hoher Kunst und Unterhaltungskultur. Gerade dieser letzte Punkt, also die Überschreitung der Gattungsgrenzen von Hoch- und Unterhaltungskultur, zählt zu den charakteristischen Kennzeichen der Avantgarde.

Weitere typisch avantgardistische Merkmale, die auf ihrer Bühne erscheinen, sind die personelle Vereinigung von Künstlern aller Fachrichtungen oder auch die Neubewertung des Verhältnisses zwischen Darsteller und Zuschauer, also die Einbeziehung des Publikums in das Bühnengeschehen: Gerade in der Anfangszeit waren die *Scharfrichter* sehr darum bemüht, ihre Gäste aus der passiven Zuschauerrolle herauszulocken und sie zu aktiven Mitgestaltern des Bühnengeschehens zu machen, die die Lieder mitsangen, als Teil der Inszenierung mitwirkten oder nach dem Ende der offiziellen Vorstellung selbst auf das Podium traten.

Das wohl entscheidendste Kriterium der Avantgarde, die »radikale Neuerung künstlerischer Formen und der einzelnen Künste« sowie »eine gänzlich neue Auffassung von Kunst und eine neuartige Positionierung der Kunst in der Gesellschaft«²⁵ erfüllten die *Scharfrichter* jedoch nicht. Anstelle eines wirklichen Bruchs mit den bisherigen Formen schlossen sie an Traditionen an, die sie auf ihrem Brett in der

²⁴ Schmitz: *Scharfrichter*, S. 281.

²⁵ Hubert van den Berg und Walter Fähnders: *Die künstlerische Avantgarde des 20. Jahrhunderts – Einleitung*. In: Dies. (Hg.): *Metzler Lexikon Avantgarde*. Stuttgart und Weimar 2009, S. 1.

Türkenstraße in einen neuen Kontext stellten und behutsam an die aktuellen Umstände anpassten. Wenngleich sie somit nicht als wirkliche Umstürzler gelten können, waren sie doch zweifellos eine schillernde Erscheinung innerhalb der deutschen Moderne um 1900, die der Avantgarde den Weg bereitete.

Bei dem Beitrag von Judith Kemp handelt es sich um einen Vorabdruck aus dem von Klaus Bäumler und Waldemar Fromm herausgegebenen Buch *Topographie und Erinnerung. Historische Betrachtungen zur Maxvorstadt*, das 2017 erscheinen wird.