

# **Das Interaktionssystem des Kabarettts**

## **Versuch einer Soziologie des Kabarettts**

Inaugural-Dissertation  
zur Erlangung der Doktorwürde  
der Philosophischen Fakultät III  
(Geschichte, Gesellschaft und Geographie)  
der  
Universität Regensburg

vorgelegt von  
**Kerstin Pschibl**  
aus Vohenstrauß

April 1999

**Erstgutachter:**  
Prof. Dr. Dieter Goetze

**Zweitgutachter:**  
Prof. Dr. Dr. Robert Hettlage

## Inhalt

<b>0. Vorwort.....</b>	<b>8</b>
<b>I. Annäherung an einen ersten Versuch einer Soziologie des Kabarett.....</b>	<b>10</b>
1. Die "exklusive" Interaktionssituation des Kabarett.....	10
2. Das Konstrukt einer "idealtypischen" Kabarett-Interaktionssituation .....	11
3. Das kulturell bedingte Kabarett-Interaktionssystem .....	12
4. Abgrenzung des Kabarett gegenüber der alltäglichen face-to-face- Interaktionssituation und der Theater-Interaktion.....	16
5. Die Kabarett-Interaktion der "Gleichen unter Gleichen" in einer "karnevalisierten Ausnahmesituation" .....	17
5.1. Vom "gesellschaftsverändernden" Kabarett zum kulturell bedingten Interaktionssystem der Kabarettaufführung.....	17
5.2. Das "Unikat" Kabarettaufführung im diskursiven Prozess.....	18
<b>II. Überblick über die Veröffentlichungen zum Thema Kabarett .....</b>	<b>20</b>
1. Die Kabarett-"Historiker" .....	22
2. Die Kritiker des Kabarett und die Kritik am Kabarett .....	25
2.1. Die Kritiker des Kabarett.....	25
2.2. Die Kritik am Kabarett.....	30
3. Die Kabarett-"Theoretiker" .....	33
4. Historische Sonderformen des Genres Kabarett .....	37
4.1. Kabarett als Mittel der Propaganda.....	38
4.2. Kabarett zur Zeit des Nationalsozialismus.....	42
4.2.1. Kabarett im Exil .....	43
4.2.2. Kabarett in Deutschland von 1933 bis 1935.....	45
4.2.3. Kabarett im Konzentrationslager .....	45
5. Die "Kritik" als Element des Kabarett-Interaktionssystems.....	47
<b>III. Beschreibung des Genres Kabarett.....</b>	<b>50</b>
1. Rezeptionsvoraussetzungen.....	51
1.1. Das Kabarett als "kultureller Text" .....	51
1.2. Das Konstrukt der "idealtypischen" Kabarettveranstaltung .....	53
1.3. Das Rahmenkonzept Erving Goffmans .....	54
2. Allgemeine Merkmale des Genres Kabarett .....	56
2.1. Der "Kleinkunstcharakter" des Genres Kabarett.....	57
2.2. Der "Publikumscharakter" des Genres Kabarett.....	59
2.3. Fehlende Ausprägung genretypischer Stilmittel .....	60
2.4. Abgrenzung des Genres Kabarett gegenüber dem Theater.....	62

2.4.1. Wegfall des "Mitfühlers" .....	64
2.4.2. "Alltagsmenschen in paradoxen Alltagssituationen" .....	65
3. Die "Zeitbindung" im Kabarett.....	69
3.1. Die "Eintagsfliege" Kabarett.....	69
3.2. Die "nicht-wiederholbare" Kabarettveranstaltung.....	72
4. Kabarett als sinnvermittelnder Text der Interaktion.....	76
4.1. Die Kabarett-Interaktion als "Spezialfall der Kommunikation" .....	76
4.2. Die "zentrierte" Kabarett-Interaktion.....	77
4.3. Die Sinndeutung in der Kabarett-Interaktion.....	78
4.4. Die Werkzeuge des Kabarettisten in der Interaktionssituation .....	80
4.4.1. Chiffren und Typisierungen als Interaktionsmuster.....	81
4.4.2. Brüche im Sinndeutungsprozess.....	85
4.4.3. Interaktionselemente des Kabarettis .....	87
4.5. Voraussetzungen für einen von "unbeabsichtigten" Störungen freien Interaktionsverlauf .....	90
4.5.1. Der Begriff der Störung im Zusammenhang mit der Beschreibung des kabarett-typischen Interaktionssystems .....	91
4.5.2. Das aktive und konzentrierte Publikum .....	93
4.5.3. Sonderwissens- und Einstellungsübereinstimmung.....	95
4.6. "Unbeabsichtigte" Störungen im Interaktionsprozess.....	99
5. Die zentrierte Interaktion der "idealtypischen" Kabarettaufführung .....	102
5.1. Die Interaktionspartner in der "umweltlichen Ihr-Beziehung" .....	103
5.2. Die zentrale Figur des Kabarettisten.....	105
5.3. Kabarett-Interaktion und Alltags-face-to-face-Interaktion.....	106
6. Die Interaktionspartner im Kabarett-Rahmen .....	109
6.1. Das "Grundeinverständnis" zwischen Kabarettist und Publikum .....	110
6.2. Der Kabarett-Rahmen.....	112
6.2.1. Der "scherzhafte" Primär-Rahmen einer Kabarettaufführung.....	112
6.2.2. Rahmen-Mehrdeutigkeiten und Rahmen-Eulenspiegeleien .....	114
6.2.3. Kabarett-Rahmen, Referats-Rahmen und Theater-Rahmen .....	114
6.3. Die Formelemente des Genres Kabarett .....	115
<b>IV. Der Interaktionspartner Publikum .....</b>	<b>121</b>
1. Das "Konsenspublikum" im sinnvermittelnden, diskursiven Prozess.....	122
2. Die "Themen" und die "Adressaten" des Kabarettis.....	125
3. Der Interaktionspartner Publikum in der Kabarettgeschichte.....	126
3.1. Das Kabarettpublikum vor dem Ersten Weltkrieg .....	129
3.1.1. Das Pariser Kabarettpublikum .....	130
3.1.1.1. Das Pariser Bohemepublikum der Jahrhundertwende.....	131
3.1.1.2. Die "Entdeckung" der Boheme durch das Bürgertum .....	133

3.1.2. Das Kabarettpublikum in Deutschland vor dem Ersten Weltkrieg.....	134
3.2. Das Kabarettpublikum der Weimarer Republik.....	145
3.2.1. Das bürgerliche Luxuspublikum .....	148
3.2.2. Das bürgerliche Unterhaltungspublikum .....	148
3.2.3. Das bürgerlichen Kritik- und Kunstpublikum .....	149
3.2.4. Das kleinbürgerliche Publikum.....	151
3.2.5. Das Ideologienpublikum .....	152
3.2.6. Das Exilpublikum .....	154
3.3. Das Kabarettpublikum nach dem Zweiten Weltkrieg.....	155
3.3.1. Das Nachkriegspublikum 1945 bis 1949 .....	155
3.3.2. Das Publikum der Adenauer-Zeit.....	158
3.3.2.1. Das bildungsbürgerliche Unterhaltungspublikum.....	161
3.3.2.2. Vom "links-kritischen" zum Unterhaltungspublikum .....	164
3.3.2.3. Das "links-kritische" und das "rechts-nationale" Publikum.....	165
3.3.3. Das Kabarettpublikum zur Zeit der Studentenbewegung .....	168
3.3.4. Das Kabarettpublikum der "Nach-APO-Generation" in den 70er, 80er und 90er Jahren .....	173
4. Das Kabarettpublikum im Interaktionsprozess.....	176
4.1. Das Kabarettpublikum im historischen Differenzierungsprozess .....	176
4.2. Der kulturell geprägte Kabarett-Rahmen in der Kabarettgeschichte.....	179
<b>V. Der Interaktionspartner Kabarettist .....</b>	<b>180</b>
1. Der Kabarettist in der zentrierten Interaktion einer Kabarettaufführung .....	181
1.1. Der Kabarettist als "Steuermann" des Interaktionsverlaufs .....	181
1.2. Kabarett-Darsteller und Theater-Schauspieler .....	182
2. Die Funktionszuweisung des Kabarettisten im Interaktionssystem.....	185
2.1. Der Kabarettist als "aufklärerischer Gesellschaftskritiker" .....	185
2.2. Der Kabarettist als "stellvertretender Kritiker" .....	189
2.2.1. Das Interaktionselement "Publikumsbeschimpfung" .....	191
2.2.2. Die Funktion von Kritik und Selbstkritik.....	193
3. Die Kabarett-Texte im Interaktionssystem .....	194
3.1. Dramaturgischer Aufbau des Interaktionssystems Kabarett .....	194
3.2. Inhalte des Interaktionssystems Kabarett.....	196
3.3. Werkzeuge des Kabarettisten im Interaktionssystem.....	197
4. Modulationen und Täuschungsmanöver im Kabarett-Rahmen.....	201
4.1. Kabarett-"Klammern" .....	201
4.2. Kabarett-"Modulationen" .....	203
4.3. Kabarettistische Täuschungsmanöver.....	204
4.4. Kabarett-typische "Falschrahmungen" .....	205
5. Diskussion des Interaktionssystems am Beispiel ausgewählter Texte.....	206

5.1. Die "Materialvermittlung" im Interaktionssystem.....	206
5.1.1. Der Kabarett-Text .....	206
5.1.2. Die Kabarett-Themen .....	208
5.2. Textbeispiele.....	209
5.2.1. Ich-Erzählungen und Reflexionen über das Leben eines bestimmten Typs .....	210
5.2.2. Selbstreflexionen.....	214
5.2.3. Tages- und gesellschaftspolitische Kommentare .....	217
5.2.4. Mischformen und Sonderfälle.....	220
6. Die "Restgröße" im Interaktionssystem des Kabaretts.....	221
7. Der Interaktionspartner Kabarettist: Betrachtung ausgewählter Sozialtypen unter besonderer Berücksichtigung der Position der Kabarettistinnen .....	223
7.1. Die Sozialtypen der Kabarettgeschichte.....	224
7.2. Die spezifische Position der Kabarettistinnen .....	225
7.2.1. Die "unsichtbare" Frau in der Kabarettgeschichte.....	226
7.2.2. Die Darstellung der Frauen in der Kabarett-Literatur .....	228
7.2.3. Die geschlechtsspezifische Arbeitsteilung im Kabarett.....	229
7.2.4. "Interpretinnen und Musen" .....	230
7.2.5. Die Kabarettistinnen im Interaktionssystem Kabarett .....	232
8. Der Interaktionspartner Kabarettist in der Kabarettgeschichte.....	233
8.1. Kabarettisten und Kabarettistinnen vor dem Ersten Weltkrieg .....	234
8.1.1. Die Kabarettisten vor dem Ersten Weltkrieg: Von der Boheme zum Unterhaltungskabarett und zurück zur Avantgarde .....	234
8.1.2. Die französischen Kabarettisten.....	236
8.1.3. Die deutschen Kabarettisten.....	237
8.1.4. Die Kabarettistinnen vor dem Ersten Weltkrieg.....	241
8.1.4.1. Die Position der Schauspielerinnen bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts.....	242
8.1.4.2. Die Kabarettistinnen vor dem Ersten Weltkrieg: Star- Diseusen, Vamps, Künstlermütter, Ehefrauen und Avantgardistinnen.....	244
8.2. Sozialtypus der Kabarettisten und Kabarettistinnen der Weimarer Zeit.....	256
8.2.1. Die Kabarettisten der Weimarer Zeit: Conférenciers, "linke" Autoren, Ideologie-Kabarettisten und Unterhaltungskünstler.....	257
8.2.2. Die Kabarettistinnen der Weimarer Zeit: Parodistinnen, Diseusen, Grotesk-Tänzerinnen, Partnerinnen, Kabarett-Leiterinnen und Exil- Kabarettistinnen.....	264
8.3. Sozialtypus der Kabarettisten und Kabarettistinnen nach dem Zweiten Weltkrieg .....	281

8.3.1. Die Kabarettisten und Kabarettistinnen der Nachkriegszeit.....	282
8.3.1.1. Kabarettisten der Nachkriegszeit .....	283
8.3.1.2. Weibliche Ensemblemitglieder der Nachkriegszeit.....	284
8.3.1.3. Die "Massenkabarets" .....	286
8.3.1.4. Kabarett-Leiterinnen .....	288
8.3.2. Die "Gesinnungs"- und APO-Kabarettisten.....	290
8.3.3. Kabarettisten der "Nach-APO"-Generation in den 70er, 80er und 90er Jahren.....	295
8.3.4. Kabarettistinnen in den 70er, 80er und 90er Jahren.....	298
8.3.4.1. Aktuelle Entwicklungen der Kabarettvereinigungen und Kabarettfestivals in den 90er Jahren.....	301
8.3.4.2. Die bundesweite Vereinigung Frau & Kabarett.....	302
9. Kabarettisten und Kabarettistinnen als "Gleiche unter Gleichen" .....	305
9.1. Kabarettisten im historischen Differenzierungsprozess .....	306
9.2. Das Interaktionssystem in der Kabarettgeschichte.....	310
<b>VI. Wirkungsmöglichkeiten des Genres Kabarett .....</b>	<b>312</b>
1. Die Diskussion um die Wirkungsmöglichkeiten des Genres Kabarett .....	313
1.1. Theorien zur Wirkungsweise des Kabarets.....	314
1.2. Wirkungslose Hofnarren oder Kritiker im Narrengewand? .....	316
1.3. Möglichkeiten der Informationsvermittlung im Kabarett.....	320
1.4. Abhängigkeit des Kabarets vom Wissen und der Einstellung seines potentiellen Publikums .....	321
1.4.1. Exkurs: Indikatoren für die Elemente einer "störungsfreien" Interaktion .....	322
1.4.2. Die "Beteiligten" und die "Unbeteiligten" im Interaktionsverlauf .....	323
1.5. Kabarett bestätigt die (Selbst-)Kritikfähigkeit .....	324
1.6. Kabarett zeigt neue Perspektiven auf .....	325
1.6.1. Die Diskussion um die "Wirkung neuer Perspektiven" .....	326
1.6.2. Die Vermittlung neuer Perspektiven im Interaktionsprozess .....	329
2. Diskussion der Wirkungsmöglichkeiten von Kunst.....	330
2.1. "Spiegel der Gesellschaft" oder "Mittel der sozialen Kontrolle"? .....	331
2.2. Vermittlung neuer Perspektiven? .....	333
2.3.1. Die Dechiffrierung und Sinndeutung von Kunst.....	333
2.3.2. Die Verstärkung der "Sicht der Dinge" im Kabarett .....	334
2.3.3. Das strukturbildende Element der Kritik im Kabarett .....	335
2.3.4. Die "Nachvollziehbarkeit" einer Kabarettaufführung.....	336
3. Die "Karnevalisierung" im Kabarett.....	337
3.1. Geschichte des Karnevals .....	338
3.1.1. Die Narrenfeste des Mittelalters .....	338
3.1.2. Die "Karnevalisierung des Bewusstseins" .....	339

3.1.3. Kabarett und Karneval.....	340
3.2. Karnevalistische Elemente im 20. Jahrhundert.....	342
3.2.1. Die Wiedergeburt der "Groteske" .....	342
3.2.2. Der "Zivilisationsprozess der Kritik" .....	343
4. Die "Verkehrte Welt" des Kabaretts .....	343
5. Die "Gleichgesinnten" in einer "karnevalisierten" Ausnahmesituation.....	345
<b>VII. Darstellung der Arbeitsergebnisse .....</b>	<b>348</b>
1. Die "Kritik" als Formelement des Genres Kabarett .....	350
2. Der diskursive Prozess im "idealtypischen" Kabarett-Interaktionssystem.....	351
3. Offene Forschungsfragen .....	356
<b>Bibliographie .....</b>	<b>359</b>

## **0. Vorwort**

Das Kabarett ist für die sozialwissenschaftliche Forschung ein eher ungewöhnliches Thema. Im Gegensatz etwa zur Kunstgattung Theater beschäftigten sich mit der "zehnten Muse" oder dem "Brettel" bisher nur wenige Sozialwissenschaftler und Sozialwissenschaftlerinnen, darunter lediglich zwei Soziologen (Meerstein, 1933 und Uthoff, 1962). Auffällig ist außerdem, dass die meisten Autoren, die sich mit diesem Genre befassten, dies aufgrund von persönlichen Erfahrungen mit beziehungsweise "auf" der "Brettel"-Bühne taten. Auch mein Zugang zur Thematik "Kabarett" ergab sich aus einer "individuellen Betroffenheit". Ich war selbst während meines Studiums fünf Jahre semiprofessionell als Kabarettistin tätig und wollte mein persönliches Interesse mit meiner sozialwissenschaftlichen Arbeit kombinieren.

Dieser individuelle Zugang macht ein Dissertations-Thema zwar interessanter und die Beschäftigung damit "angenehmer", es besteht jedoch gleichzeitig auch immer wieder die Gefahr, dass man "zu engagiert" argumentiert. Ich hatte zu Beginn meiner Arbeit ganz spezifische Vorstellungen davon, was gutes Kabarett ausmacht. Meine Auffassung unterschied sich dabei nur wenig von den in meiner Arbeit zitierten "Kabarett-Geschichtsschreibern", für die eine Kabarettgruppe nur dann eine Existenzberechtigung hat, wenn sie sich den Zielen der politischen Aufklärung verschreibt. Eine Einstellung, die sich im übrigen im Zusammenhang mit meinen eigenen Kabarettprogrammen aus unterschiedlichen Gründen nur in den allerseltensten Fällen befriedigend in die Praxis umsetzen ließ. Dazu kam meine tiefe innere Überzeugung, dass ich als Frau im Kabarett - wie meine Kolleginnen auch - einen besonderen "Auftrag" habe. Meine Ausgangsüberlegung war also, dass Kabarett fortschrittlich und "links-kritisch", sowie selbstverständlich auch emanzipatorisch sein muss. Eine stark wertende und einseitige Prämisse, die mich schon bald in eine Art "wissenschaftliche Sackgasse" führte.

Bei der Beschäftigung mit der Geschichte des Genres wurde für mich deutlich, dass auch Kabarett nicht in ein "Schwarz-Weiß-Schema" gepresst werden kann. Weder genügt eine Klassifizierung von "gutem" Kabarett als "links-kritischem" Motor der Gesellschaftsveränderung und "schlechtem" Kabarett als unterhaltsame Komödiantik, die in mehr oder weniger witzigen Comedy-Fernseh-Sendungen gipfelt, noch eine Darstellung der spezifischen Rolle der Kabarettistinnen als unterdrückte und diskriminierte Künstlerinnen auf der "Brettel"-Bühne.

Mittels der soziologischen Beschreibung einer "idealtypischen" Kabarett-Aufführungssituation eröffneten sich mir jedoch neue Möglichkeiten der Annäherung an das Genre. An diesem Punkt im Verlauf der Beschäftigung mit dem Thema wurde für mich deutlich, dass viele der bisher veröffentlichten Arbeiten zum Genre Kabarett zu stark von den spezifischen Vorstellungen der Autoren darüber geprägt sind, wie "richtiges" Kabarett auszusehen hat. Unter anderem mit Hilfe der Interaktionstheorien von GOFFMAN und SCHÜTZ versuchte ich dagegen das "idealtypische" Kabarett-

Interaktionssystem zu beschreiben. Deutlich wurde für mich in dieser Analyse sowie während der Auseinandersetzung mit den Funktionszuweisungen gegenüber dem Genre und seinen Vertretern auch, dass dieses - wie eingangs bemerkt - eher "ungewöhnliche" sozialwissenschaftliche Thema viele grundsätzliche soziologische Fragestellungen berührt.

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Thema hatte auch Konsequenzen für meinen persönlichen Bezug zum Genre Kabarett. Über einen längeren Zeitraum hinweg "genoss" ich nicht mehr als sozusagen "unbedarfte" Zuschauerin eine Kabarettaufführung, sondern setzte mich immer mit der aktuellen Interaktionssituation auseinander und versuchte meine Thesen zu überprüfen. Eine aktive Arbeit als Kabarettistin auf der "Brett"-Bühne war aufgrund dieser doch sehr "verkrampften" Einstellung schon gar nicht mehr möglich. Gegen Ende meiner wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Thema relativierte ich diese Haltung jedoch wieder. Ich habe zwar immer noch einen "anderen" Blick auf eine Kabarettaufführung, doch für mich wurde ein (fast) "analysefreier" Kabarett-Abend sehr schnell wieder möglich. Kabarett ist und bleibt für mich eine faszinierende künstlerische Ausdrucksform. Der Alltagsbezug und der Publikumsbezug des Genres sowie die witzig-ironische Darstellung des Kabarettisten macht das "Brett" für mich zu einer der unterhaltsamsten Kunstrichtungen.

Mein besonderer Dank im Zusammenhang mit der Fertigstellung meiner Arbeit gilt Herrn Professor Dr. Dieter Goetze und Herrn Professor Dr. Robert Hettlage am Soziologie-Lehrstuhl der Universität Regensburg, die sich beide - und dabei besonders Professor Goetze - weit über das übliche Maß der Betreuung einer wissenschaftlichen Arbeit engagierten. Für die finanzielle Unterstützung während meiner Promotion bedanke ich mich außerdem bei der Friedrich-Ebert-Stiftung, dem Kinder- und Jugendverband SJD-Die Falken sowie bei Gerd Nißl, Heiko Merchel und Doris Merchel-Hofmann. Für zahlreiche nette Worte und eine angenehme Atmosphäre bedanke ich mich bei den vielen freundlichen Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen an der Universität Regensburg, insbesondere bei Frau Schubert und Frau Fetzner sowie bei Frau Siegel und ihrem Cafeteria-Team. Für zahlreiche Anregungen und Hilfestellungen bei der Korrektur und Überarbeitung meines Textes bedanke ich mich außerdem bei Micha Schumann, Jürgen Völkel, Gerd Nißl und ganz besonders bei Katharina Hagn.

## **I. Annäherung an einen ersten Versuch einer Soziologie des Kabarett**

Das Kleinkunst-Genre Kabarett, das sich ähnlich wie die Filmwirtschaft vor zirka 120 Jahren am Ausgang des 19. Jahrhunderts etablierte, ist schon viele Jahrzehnte im deutschsprachigen Raum eine sehr populäre Kunstform. Es gibt zahlreiche verhältnismäßig stark frequentierte Kabarett-Bühnen (und das nicht mehr nur in Großstädten, wie in der Weimarer Zeit, sondern auch in verhältnismäßig dünn besiedelten Regionen), Kino-Filme von Kabarettisten und zahlreiche Kabarett-TV-Shows. Es war für mich deshalb zu Beginn meiner Forschungsarbeiten überraschend, dass dieses populäre Genre, das (beinahe) jeder kennt bisher kaum Eingang in die Sozialwissenschaft gefunden hat. Es gibt nur wenige Veröffentlichungen, die als Grundlage für eine intensive sozialwissenschaftliche Forschung dienen könnten. Meine Arbeit versteht sich deshalb als erster Versuch einer Soziologie des Kabarett mittels der Beschreibung des "idealtypischen" Interaktionssystems einer Kabarettaufführung unter Zuhilfenahme der Interaktionstheorien von Alfred SCHÜTZ und Erving GOFFMAN.

Ich versuche einige Elemente einer Soziologie des Kabarett darzustellen und gehe dabei insbesondere auf die Beschreibung des diskursiven Prozesses zwischen Kabarettist und Publikum ein; auf die Abgrenzung des Genres gegenüber anderen Interaktionssystemen (und insbesondere dem Theater); auf die historische Struktur des Kabarettpublikums unter der Prämisse, dass ein Publikum der "Gleichgesinnten" ein Kabarett besucht, in dem es auf "gleichgesinnte" Kabarettisten eines ähnlichen kulturellen Kontextes trifft; auf die kabarett-spezifischen Werkzeuge des Kabarettisten, mit Hilfe derer er im Wechselspiel mit den Zuschauern eine nicht-wiederholbare Kabarettaufführung gestaltet, auf das Schlüsselement "Kritik" sowie auf die Frage nach den potentiellen Wirkungsmöglichkeiten einer Kabarettaufführung, die sich in einer "karnevalisierten Ausnahmesituation" der kurzfristigen Verkehrung der gesellschaftlichen Autoritätsverhältnisse abspielt. Diese Elemente bilden für mich die "Bausteine" eines ersten Versuchs einer Annäherung an eine Soziologie des Kabarett.

### **1. Die "exklusive" Interaktionssituation des Kabarett**

Bei der Beschäftigung mit dem Genre Kabarett fällt auf, dass die historischen und theoretischen Arbeiten zu diesem Thema häufig sehr stark vom jeweils subjektiven "Anspruch" der Autoren gegenüber dieser Kleinkunstform geprägt sind. In den meisten Veröffentlichungen wird unterschieden zwischen "gutem" Kabarett, das gesellschafts- und systemkritisch ist und versucht, das Bewusstsein seiner Besucher in Richtung einer Gesellschaftsveränderung zu beeinflussen, und "schlechtem", d. h. ausschließlich unterhaltsamen Kabarett. Dieser stark wertenden Betrachtungsweise versuche ich mit meiner Arbeit eine "idealtypische" Beschreibung des Kabarett-Interaktionssystems gegenüberzustellen in der die Positionen der Interaktionspartner

"Kabarettist" und "Publikum" in einer historischen Analyse betrachtet werden und mittels der auf einer theoretischen Ebene versucht wird, die potentiellen Wirkungsmöglichkeiten des Genres zu klären. Ich versuche das Kabarett, das bisher soziologisch noch nicht definiert ist, als Interaktionssituation im Zwischenbereich von Alltag und Kunst und als Interaktionssystem, das **nicht mehr** alltägliche face-to-face-Interaktion und **noch nicht** Theater-Interaktion ist, zu beschreiben. Eine wesentliche Rolle spielt dabei die Auseinandersetzung mit der kabarett-typischen "Zeitbindung", die laut meiner Definition die Basis dafür ist, dass eine Kabarettaufführung sich zum einen immer im aktuellen "Hier und Jetzt" der anwesenden Personen abspielt und zum anderen in einem diskursiven Prozess zwischen Vortragenden und Rezipienten gemeinsam gestaltet wird, was sie einmalig, nicht wiederholbar und damit zu einem "Unikat" macht.

Neben dem "Zeitfaktor" steht im Zusammenhang mit den Überlegungen zum Genre Kabarett auch der starke Publikums- und Alltagsbezug dieser Kunstform im Vordergrund. Daher spielen in der Analyse auch vor allem die Betrachtungen der "Alltagssoziologen" und weniger die Theorien der Kunstsoziologie eine Rolle. Ich versuche die Interaktionssituation des Kabarett unter dem vom Niklas LUHMANN formulierten Aspekt zu problematisieren, dass Kommunikation "unwahrscheinlich" ist, "obwohl wir sie jeden Tag erleben", und wir sie deshalb nicht als Phänomen, sondern als Problem auffassen müssen, woraus sich die Frage ergibt, "wie Kommunikation überhaupt möglich ist" (Luhmann 1999[7], S. 162f). Das Interaktionssystem des Kabarett ist in diesem Zusammenhang als "exklusive Interaktion" definiert, die sich in der relativen Nähe zahlreicher einander unbekannter Menschen, wie beispielsweise in einem dichten Gedränge an einer Bushaltestelle, abspielt (vgl. Hausendorf 1992, S. 81).

Eine Kabarettaufführung ist eine zentrierte Form der (Massen-)Interaktion, mit genau geklärtem Raum, Anfang, Dauer und Ende, einer größeren Anzahl von Menschen, die sich nicht kennen (Hausendorf 1992, S. 52). Die Kabarett-Interaktion ist eine "soziale Veranstaltung", bei der es eine "Hauptaktivität" gibt (vgl. Goffman 1971, S. 29f). Es geht dabei nicht um die Analyse des Verhaltens einer bestimmten Gruppe, sondern um die Untersuchung einer sozialen "Zusammenkunft" (vgl. Goffman 1971, S. 21). Die Beschreibung solcher Situationen war "bislang eher außerhalb der Reichweite von Interaktionsanalysen" (Hausendorf 1992, S. 81).

## **2. Das Konstrukt einer "idealtypischen" Kabarett-Interaktionssituation**

Ich versuche in meiner Dissertation den Idealtypus eines kabarettistischen Interaktionssystems herauszuarbeiten und im historischen Teil der Arbeit zu prüfen, wie nahe oder wie fern die Wirklichkeit diesem "Gedankenbild" steht (vgl. Weber 1968, S. 43). Ich stütze mich dabei auf die veröffentlichten Werke zur Kabarett-Geschichte

und übernehme die vorhandenen Definitionen welche Gruppen und Solisten dem Genre Kabarett zugerechnet werden und welche nicht. Intention meiner Arbeit ist es nicht, eine neue Kabarettgeschichte zu schreiben.

Aufgrund der Fülle des Materials konzentriere ich mich im Zuge einer notwendigen Themenbeschränkung außerdem auf das Kabarett in der Bundesrepublik Deutschland. Im Hinblick auf die marginalisierende Darstellung von Kabarettistinnen in der Kabarett-Geschichte erweitere ich jedoch meine historische Auseinandersetzung um einige ausgewählte Analysen von Autobiographien der "Brettl-Künstlerinnen" und versuche so auch die Funktion der Kabarettistin im Interaktionssystem des Kabarett ausführlich darzustellen.

Im Zusammenhang mit der theoretisch-analytischen Reflexion stütze ich mich zum einen auf die (wenigen) Veröffentlichungen von Autoren, die sich nicht nur historisch mit dem Thema Kabarett auseinander setzten, (hier vor allem auf den Pädagogen Jürgen HENNINGSEN und den Literaturwissenschaftler Michael FLEISCHER) und erweitere sie aufgrund meiner Beschreibung des "idealtypischen" Kabarett-Interaktionssystems um die Ansätze von Alfred SCHÜTZ (1899-1959), dem Begründer der "Phänomenologischen Soziologie", der sich vor allem mit "Alltagswissen" und Sinndeutungsprozessen beschäftigte, sowie um das "Rahmenkonzept" von Erving GOFFMAN (1922-1982), neben SCHÜTZ einer der bedeutendsten Vertreter der "Soziologie des Alltags, die den Erfahrungsstil, das Wissen und Handeln, das kommunikative Verhalten im alltäglichen Umgang untersucht". Des weiteren werden im Kapitel "Wirkungsmöglichkeiten des Genres Kabarett" die Aussagen einiger Kunst-Soziologen in die Analyse aufgenommen.

Der vorliegende Text zielt darauf ab, die Elemente für einen ersten Versuch einer Soziologie des Kabarett mittels einer "idealtypischen" Darstellung der Kabarett-Interaktion zu diskutieren. Eine umfangreiche Analyse von Einzelaspekten der Thematik und beispielsweise auch eine Abgrenzung von spezifischen Kabarettvarianten zu anderen darstellenden Formen, wie z. B. dem Varieté oder dem Improvisationstheater, hätte den Rahmen dieses Textes "gesprengt". Außerdem konnte im Rahmen dieser Arbeit - aufgrund des damit verbundenen, zusätzlichen Arbeitsaufwands - keine empirische Untersuchung, wie beispielsweise eine umfangreiche Publikumsstudie oder eine aktuelle Befragung von Kabarettisten, erstellt werden .

### **3. Das kulturell bedingte Kabarett-Interaktionssystem**

Das Interaktionssystem des Kabarett ist hochgradig kulturbedingt. Es ist unter anderem von einer "Kultur der Auseinandersetzung" abhängig, die sich im Laufe des "Zivilisationsprozesses" der Kritik entwickelte und benötigt ein (intellektuell) distanzierungs- und reflexionsfähiges Publikum.

Der Kabarettbesucher betritt eine - v. a. über den "Kleinkunstcharakter" - kulturell definierte "Rahmensituation" (vgl. Goffman, 1996[4]). Es existieren kabarett-typische Spielregeln (wie etwa das Agieren des Kabarettisten als "Privatperson" außerhalb seiner Bühnenrolle, seine kulturell bedingte Funktionszuweisung als "aufklärerischer Gesellschaftskritiker", das Kabarett-Element "Publikumsbeschimpfung" oder das "erlaubte" Interaktionselement "Zwischenruf"), die dem Interaktionspartner Publikum bekannt sein müssen, um gemeinsam mit dem Kabarettisten das "Kunstprodukt Kabarett-Veranstaltung" zu "komplettieren". Für einen "störungsfreien" Interaktionsverlauf ist dabei zum einen Voraussetzung, dass alle Interaktionspartner über das zur Dechiffrierung der kulturellen Codes notwendige Sonderwissen verfügen. Zum anderen muss in der Kabarett-Interaktionssituation, in welcher der Kabarettist mit Ironie, Paradoxie, Anspielungen, Verdrehungen, Übertreibungen und (Rahmen-)Brüchen arbeitet, auch von einer weitgehenden Einstellungsübereinstimmung der Interaktionspartner ausgegangen werden, da sonst die Chiffren nicht im vom Kabarettisten gemeinten Sinn übersetzt werden können. Nur so kann meiner Definition nach, das Konstrukt der "idealtypischen" Kabarett-Interaktion "störungsfrei" verlaufen.

Ich versuche außerdem zu zeigen, dass innerhalb des Konstrukts des "idealtypischen" Kabarett-Interaktionssystems nicht immer alle Anwesenden in den Interaktionsverlauf integriert sind. "Beteiligt" sind nur diejenigen, die "einander wechselseitig (also nicht nur einseitig) wahrnehmen können" (vgl. Luhmann 1999[7], S. 563f). Dabei kann jedoch nicht genau quantifiziert werden, wie viele Personen in der Interaktionssituation der Kabarettaufführung "unbeteiligt" sein "dürfen", bevor dieses von einer "störungsfreien" zu einer "gestörten" Interaktionssituation wird. In der "idealtypischen" Darstellung des Kabarett-Interaktionssystems wird davon ausgegangen, dass "eine große Mehrheit des Publikums" in den Interaktionsverlauf integriert sein muss.

Der in dieser Arbeit verwendete Begriff "störungsfrei" bedeutet dabei nicht, dass die jeweilige Interaktionssituation völlig frei von Störungen ist, sondern geht zum einen davon aus, dass innerhalb des diskursiven Prozesses der Kabarettaufführung einige wenige Störungen bis zu einem - nicht genau quantifizierbaren Grad - vorkommen können. Zum anderen baut der Kabarettist auch bewusst Störungen in sein Programm ein. Er spricht "als Privatperson" außerhalb seiner Bühnenrolle, verfremdet eine Szene und arbeitet mit Publikumsbeschimpfungen, (Rahmen-) Brüchen, Paradoxien oder Irreführungen.

Die Verwendung des Begriffes "störungsfrei" setzt nicht voraus, dass die Interaktionssituation "harmonisch" verläuft. Der Kabarettist verwendet absichtlich gesetzte "Stolpersteine". Es soll im "scherzhaften" Kabarett-Rahmen (vgl. Goffman 1996[4], S. 119) keine hundertprozentige Übereinstimmung, keine "absolute Entsprechung"

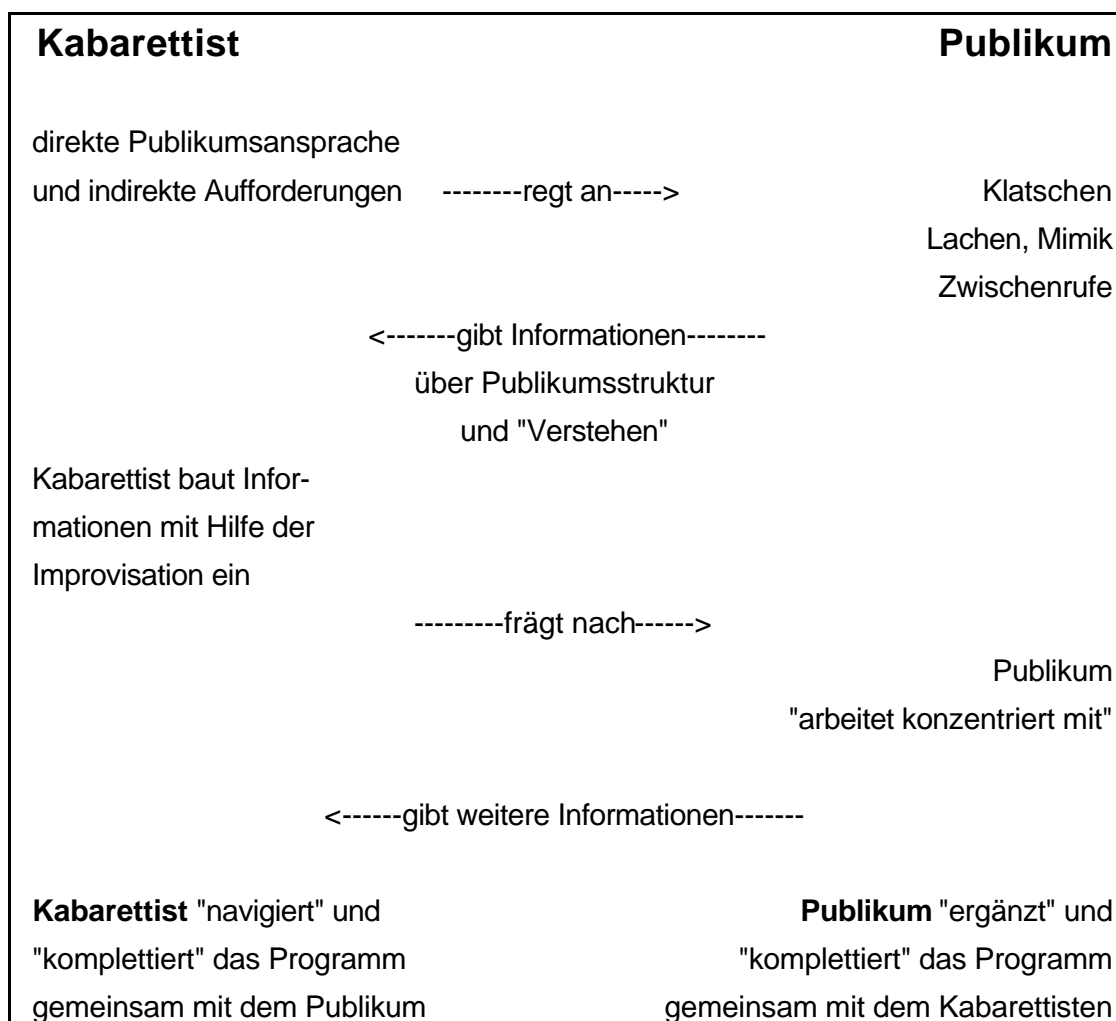
mit dem Publikum geben, sondern lediglich ein relativ weitgehendes "Grundeinverständnis" zwischen den Interaktionspartnern.

"Gestört" ist eine Kabarett-Interaktionssituation dann, wenn im sinnvermittelnden Prozess der Kabarett-Interaktion von einem "falschen Rahmen" (vgl. Goffman, 1977) ausgegangen wird, wenn dem Publikum weder die kabarett-typische Art und Weise der Präsentation noch die kabarett-typischen Spielregeln bekannt sind, oder wenn aufgrund einer fehlenden Wissens- und Einstellungsübereinstimmung die verwendeten kulturellen Chiffren nicht im vom Kabarettisten gemeinten Sinne gedeutet werden können. Die Kabarettisten selbst beschreiben dies als "Spielen vor totem Publikum" (vgl. Beltz in: Der Spiegel 12/1994, S. 224).

Der Kabarettist spielt im Interaktionsverlauf eine zentrale Rolle. Die Kabarett-Interaktionssituation ist "zentriert". Die Aufmerksamkeit der anwesenden Personen ist aufeinander und auf ein gemeinsames Zentrum bezogen (vgl. Goffman 1971, S. 35). Der im Mittelpunkt des Interesses stehende Kabarettist gibt die Tagesordnung beziehungsweise den "Kurs" vor und "navigiert" das Publikum nach einer vorgegebenen "Kommunikations-Verkehrsordnung" durch den Interaktionsverlauf. Die Position des "Navigators" impliziert dabei, dass der Verlauf der "Fahrt" im Interaktionsverlauf einer Kabarettaufführung und auch ihr Ziel zwar weitgehend feststehen, dass der genaue Kurs aber in einem diskursiven Prozess mit dem Publikum noch erarbeitet werden muss; Klippen müssen "umschifft", "windstille" oder auch zu "stürmische" Gewässer vermieden und auf unvorhergesehene Ereignisse reagiert werden. Das Publikum ist auf dieser "Reise" Rezipient, Ansprechpartner des Kabarettisten und Regisseur zugleich; es "komplettiert" mit Hilfe der Interaktionswerkzeuge das Kabarettprogramm.

Das Kabarett-Interaktionssystem hat vorgegebene Anfangs- und Schlusspunkte und ist ein diskursiver Prozess, in dem sich die Interaktionspartner wechselseitig Informationen geben, sich immer besser "kennenlernen" und in einem Prozess des gegenseitigen "Hochschaukelns" gemeinsam ein "Kunstprodukt" gestalten. Im Interaktionsverlauf der Kabarettaufführung gibt es dabei einen ständigen Stimulus. Der Kabarettist "proviziert" durch Publikumsbeschimpfungen, direkte Publikumsansprache und indirekte Aufforderungen sein Publikum, das mit Lachen, Schweigen, Applaus, Blickkontakt, Mimik, Gestik sowie Zwischenrufen antwortet. Der Kabarettist nutzt daraufhin wieder die kabarett-typischen Elemente der Improvisation, um sein Programm auf das spezifische Publikum "zuzuschneiden". Die Interaktionspartner befinden sich während der Kabarett-Aufführung in einem kommunikativen Austausch, in dem sie gemeinsam das Kabarettprogramm gestalten. "Jeder ist zugleich auch Empfänger und jeder Empfänger ist zugleich auch Sender" (Goffman 1971, S. 26).

## ***Schematische Darstellung des diskursiven Prozesses einer "idealtypischen" Kabarettveranstaltung***



Ist der Interaktionsverlauf frei von unbeabsichtigten Störungen agiert innerhalb dieses sinnvermittelnden, diskursiven Prozesses der Kabarettist als "Gleicher unter Gleichen". Er tritt vor einem Publikum mit vergleichbarem Wissen und einer ähnlichen gesellschaftspolitischen Überzeugung auf. Historisch gesehen spielten Bohème-Künstler überwiegend für ein kunstkritisches Bohème- bzw. "Avantgardepublikum", "Ideologie-Kabarett" für ein "Ideologiepublikum" und "Unterhaltungs-Kabarettisten" für ein "Unterhaltungspublikum". Den zahlenmäßig größten Anteil bildeten dabei die Zuschauer aus dem "bildungsbürgerlichen" Milieu.

Angesprochen werden in der Arbeit auch Interaktionssituationen, die vom "Kleinkunstcharakter" des Genres abweichen, sogenannte "Kabarett-Massenveranstaltungen". Ich gehe in diesem Zusammenhang davon aus, dass ähnlich wie bei einem Referat oder Redevortrag vor einem sehr großen Auditorium, der zentrierte Interaktionspartner vor allem mit einem relativ kleinen Kreis der in seinem Gesichtsfeld be-

findlichen Personen interagiert. Die Interaktionspartner in den hinteren Reihen geben ihm keine direkten Informationen, tragen jedoch mit Lachen, Schweigen und Applaus ebenfalls zur Gestaltung der Interaktionssituation bei. Die Frage danach, ab welcher Anzahl von Personen und ab welcher Sitzreihe die Beteiligung der Interaktionspartner von einer direkten in eine indirekte Mitgestaltung "kippt"<sup>1</sup>, kann jedoch nur in der spezifischen Interaktionssituation beantwortet werden.

Nicht abschließend beschrieben werden kann außerdem das als "Restgröße" definierte Interaktionselement des "Einfühlungsvermögens" des jeweiligen Kabarettisten oder der "individuellen Befindlichkeit" der jeweiligen Interaktionspartner. Der Interaktionsverlauf einer Kabarettaufführung ist über die von mir dargestellten Elemente hinaus auch von vielen weiteren Faktoren abhängig, wie beispielsweise der "Tagesform" des Kabarettisten oder der "Stimmung" des einzelnen Zuschauers. Auch andere Elemente, wie beispielsweise der Geschmack der eventuell konsumierten Getränke, können die Interaktionssituation beeinflussen. Im Text können jedoch diese "untergeordneten Kanäle" (vgl. Goffman 1996[4], S. 444f) nicht ausführlich diskutiert werden, da dies eine detaillierte Beschreibung von jeweils einzelnen Interaktionssituationen voraussetzen würde.

#### **4. Abgrenzung des Kabarets gegenüber der alltäglichen face-to-face-Interaktionssituation und der Theater-Interaktion**

In der Beschreibung des "idealtypischen" Interaktionssystems einer Kabarettaufführung gehe ich neben den kabarett-typischen Interaktionselementen auch auf die Abgrenzung des Kabarets gegenüber zwei anderen, vergleichbaren Interaktionssystemen ein; auf die Abgrenzung gegenüber der alltäglichen face-to-face-Interaktion sowie der Theater-Interaktion. Ich versuche unter anderem zu zeigen, dass sich Kabarett vor allem aufgrund seiner "Zeitbindung" von der Interaktionssituation im Theater unterscheidet. Kabarett existiert meiner Meinung nach nur in der "Jetztform". Kabarettprogramme müssen sich in einem "störungsfreien" Interaktionsverlauf immer auf die aktuelle Realität der potentiellen Zuschauer beziehen, Wiederaufführungen oder Fernsehaufzeichnungen von Kabarettprogrammen haben lediglich "dokumentarischen Museums-Charakter". Eine Kabarettaufführung ist ein "Unikat" und wird nur einmal auf der Bühne "geboren".

Kabarett ist eine künstlerische "Eintagsfliege", die nur für die kurze Zeit der Interaktionssituation "lebt". Nach Verlassen einer Kabarettveranstaltung bleibt den Zuschauern meist nur eine vage Erinnerung an das Programm. Die Interaktionssituation ist zwar reflektierbar, jedoch nur schwer nachvollziehbar, da die jeweilige Aussage sehr

---

<sup>1</sup> GOFFMAN bemerkt in diesem Zusammenhang, dass Reaktionen nur bis zu einer gewissen Grenze möglich sind: "Es gibt Höchstwerte auf Grund der physikalischen Verhältnisse bei der Sichtbarkeit und der Schallübertragung" (Goffman 1996[4], S. 144).

stark in die spezifische Aufführungssituation eingebunden ist. Für den einzelnen Besucher ist seine gesamte Konzentration notwendig, um sich in der Kabarett-Interaktion, in welcher der Kabarettist mit "verwirrenden" (Rahmen-)Brüchen und Verkehrungen arbeitet, zu orientieren. Seine Aussagen, Pointen und Anspielungen bleiben nur selten "hängen" und es ist schwierig einem unbeteiligten Dritten nach einer Kabarettveranstaltung zu erklären, warum und worüber man eigentlich gelacht hat.

Ich will außerdem versuchen zu zeigen, dass sich Kabarett aufgrund seiner Inhalte und der kabarett-typischen Darstellung von anderen Interaktionssystemen wie beispielsweise Reden, Referaten oder Vorträgen unterscheidet. Im Kabarett geht es meiner Definition nach nicht um eine Vermittlung neuer Informationen oder eine "Belehrung" der Zuhörer, sondern es werden bereits im Wissensvorrat des Publikums vorhandene Informationen verarbeitet und die Alltagsthemen der anwesenden Menschen mittels einer "grotesk-paradoxen" Darstellung von Alltagssituationen behandelt. Der Kabarettist arbeitet dabei hauptsächlich mit (Rahmen-) Brüchen und (Rahmen-)Verschiebungen; er konstruiert mit Hilfe der Kabarett-Werkzeuge (wie beispielsweise der Parodie und der Ironie) absurde Situationen und baut "Stolpersteine" in den Gedankengang seiner Zuschauer ein, mittels derer er neue Perspektiven von Alltagsbegebenheiten vermitteln kann. In einer "karnevalisierten Ausnahmesituation" der kurzfristigen Umkehrung der Autoritätsverhältnisse wird das "Hier und Jetzt" des Alltags der anwesenden Personen "verzerrt" beziehungsweise in ironischer und paradoxer Weise dargestellt.

## **5. Die Kabarett-Interaktion der "Gleichen unter Gleichen" in einer "karnevalisierten Ausnahmesituation"**

### ***5.1. Vom "gesellschaftsverändernden" Kabarett zum kulturell bedingten Interaktionssystem der Kabarettaufführung***

Ausgehend von den Interaktionstheorien von SCHÜTZ und GOFFMAN versuche ich Kabarett als "idealtypisches" Interaktionssystem im Zusammenspiel zwischen den Interaktionspartnern Kabarettist und Publikum zu beschreiben. Ich versuche mich mittels dieser Definition von dem Nachweis, was "gutes" und was "schlechtes" Kabarett ist, zu befreien und eine Kabarettaufführung als eine künstlerische Interaktionssituation zu definieren, die im Zwischenbereich der alltäglichen face-to-face-Interaktion und der Theater-Interaktion anzusiedeln ist. In dieser Interaktionssituation agiert der Kabarettist als "Gleicher unter Gleichen" und stellt auf paradoxe Weise die Alltagssituationen seiner Interaktionspartner dar. Diesen Ansatz versuche ich mit einer umfangreichen historischen Betrachtung der Kabarettisten (unter besonderer Berücksichtigung der Funktion der Kabarettistinnen), des Kabarettpublikums und der Kabarett-Texte zu belegen.

Im Verlauf der Arbeit möchte ich herausarbeiten, dass während einer Kabarettaufführung die Interaktionspartner Kabarettist und Publikum gemeinsam den Interaktionsverlauf gestalten und jede Aufführung nur einmal auf der Bühne "geboren" und damit zu einem nicht wiederherstellbaren "Unikat" wird. Mit Hilfe der Analyse dieser Grundvoraussetzungen versuche ich dann zu der häufig in der Kabarett-Literatur aufgeworfenen Frage nach den potentiellen Wirkungsmöglichkeiten des Genres auf das Bewusstsein der Zuschauer Stellung zu beziehen.

In diesem Zusammenhang versuche ich herauszuarbeiten, dass eine Kabarett-Interaktion nur "störungsfrei", d. h. frei von "unbeabsichtigten" Störungen verlaufen kann, wenn sich "Gleichgesinnte", die über die zur Übersetzung der verwendeten Codes notwendigen Dechiffrierungsmechanismen verfügen, treffen. Die vom Kabarettisten dargestellten Typen und Symbolmuster werden als kulturell bestimmte Faktoren definiert, die vom (Sonder-)Wissen aber auch der politischen Grundhaltung des potentiellen Publikums abhängig sind. Eines der Schlüsselemente im Konstrukt einer "idealtypischen" Kabarett-Interaktionssituation ist dabei die Rolle, welche die kabarettspezifische "Kritik" und die kulturell bedingte Funktionszuweisung gegenüber dem Kabarettisten als "aufklärerischem Gesellschaftskritiker" spielt. Ich versuche nachzuweisen, dass für die "Gleichen" beziehungsweise "Gleichgesinnten" im Zuschauerraum, die den Kern des kabarett-typischen Interaktionssystems bilden, eine Kabarettaufführung nicht mehr als die Bestätigung bereits vorhandener Grundeinstellungen und eine "Zur-Schau-Stellung" der (Eigen-) Kritikfähigkeit sein kann.

Diese Auffassung unterscheidet sich wesentlich von vielen der bisherigen Veröffentlichungen zum Kabarett und seinen Wirkungsmöglichkeiten, die meist von einem "erzieherischen" und damit auch gesellschaftsverändernden Einfluss des Genres ausgingen. Ich versuche zu zeigen, dass der Kabarettist nur bereits vorhandene Meinungen bestätigen kann, wenn man die Kabarettaufführung als Interaktionssituation betrachtet, die zum einen eine "karnevalisierte Ausnahmesituation" ist, in der es für kurze Zeit zu einer Verkehrung der Herrschaftsverhältnisse kommt, und die zum anderen nur unter bestimmten Voraussetzungen "störungsfrei" verläuft und damit auch beim Publikum "ankommt".

## **5.2. Das "Unikat" Kabarettaufführung im diskursiven Prozess**

Wie bereits oben erwähnt, ist der Ausgangspunkt meiner Überlegungen die für eine wissenschaftliche Betrachtungsweise des Genres eher unzulängliche Literatur zum Themenkomplex Kabarett, in der entweder lediglich einige isolierte Detailfragen behandelt werden oder sehr einseitig formulierte "Ansprüche" an die gesellschaftsverändernde Wirkung des Genres formuliert werden. Der Großteil der Veröffentlichungen befasst sich sowieso lediglich mit Kabarett-Geschichte beziehungsweise mit "launigen" Geschichten über das Kabarett. Ich versuche mich dagegen dem (stark

publikumsbezogenen) Genre mittels einer Beschreibung der Elemente des Kabarett-Interaktionssystems zu nähern. Wesentliche Faktoren im Zusammenhang mit der Formulierung meiner Hypothesen sind dabei:

- \* Die besondere Rolle des "Zeitfaktors" im Kabarett-Rahmen, die sich auf die Themenauswahl sowie die spezifische Themenbearbeitung in einem Kabarettprogramm bezieht
- \* und damit verbunden die "Einmaligkeit" einer Kabarettaufführung, die in einem diskursiven Prozess nur "einmal geboren" wird und in der das (vorangedachte) Publikum eine so entscheidende Bedeutung für den Kabarettisten hat, dass man davon ausgehen kann, dass es bereits an der Entstehung des Werkes beteiligt ist.
- \* Die kabarett-spezifischen Inhalte des Kabarett-Interaktionssystems, in dem nur bestimmte Themen auf bestimmte Art und Weise angesprochen werden können. Der Kabarettist ist in einem Kabarettprogramm nicht "belehrend", sondern er präsentiert mit Hilfe von (Rahmen-)Brüchen eine paradoxe Verkehrung des Alltags seiner (potentiellen) Zuschauer. Er arbeitet dabei unter anderem mit seiner kulturell-bedingten Zuweisung als "aufklärerischer Gesellschaftskritiker".
- \* Der Versuch der Beschreibung des von unbeabsichtigten Störungen freien Interaktionsverlaufs als diskursiver Prozess von "Gleichen unter Gleichen" beziehungsweise von "Gleichgesinnten unter Gleichgesinnten" und die Überprüfung dieser Hypothese im historischen Teil meiner Arbeit.

Ausgehend von diesen Annahmen versuche ich gegen Ende der Arbeit zu zeigen, dass die Wirkungsmöglichkeiten des Genres - im Gegensatz zu den "Hoffnungen" die häufig in den Veröffentlichungen zum Thema Kabarett formuliert werden - sehr stark eingeschränkt sind. Ich möchte zeigen, dass

- \* obwohl vom Kabarettisten neue Perspektiven von Alltagsgegebenheiten aufgezeigt werden können, Kabarett als Interaktionssystem der "Gleichgesinnten" in einer "karnevalisierten Ausnahmesituation" nur eine Bestätigung bereits vorhandener Meinungen sein kann;
- \* Zuschauer mit einer anderen gesellschaftspolitischen Grundhaltung nicht in den Interaktionsprozess integriert werden und daher keine Veränderung ihrer Positionen erzielt werden kann.

## **II. Überblick über die Veröffentlichungen zum Thema Kabarett**

Das Kleinkunst-Genre Kabarett ist vor allem im deutschsprachigen Raum eine sehr bekannte und weitverbreitete Kunstgattung. Es gibt zahlreiche Kabarett-Bühnen und -Ensembles, Kabarettisten und Kabarettistinnen gestalten eigene Fernsehbeiträge, treten im Rundfunk und bei öffentlichen Veranstaltungen auf. Trotzdem gibt es in der inzwischen zirka 120jährigen Geschichte des Kabarett, beispielsweise im Vergleich zur ungefähr genauso lange existierenden Kunstform Film, kaum analytische Auseinandersetzungen mit diesem Genre. Kabarett wurde bisher kaum wissenschaftlich untersucht; Versuche, die Gattung theoretisch zu beschreiben, fehlen fast gänzlich. (Fleischer, 1989, S. 9f)

Der Schwerpunkt der Veröffentlichungen zum Thema Kabarett liegt in der beschreibenden Darstellung von Kabarettgruppen. Diese historischen Aufzeichnungen haben vor allem dokumentarischen Charakter. Sie sind meist unterhaltend geschrieben, mit Textbeispielen und Fotos beziehungsweise Zeichnungen illustriert. Darüber hinaus gibt es zahlreiche Textanthologien sowie Programm-Mitschnitte. Wissenschaftliche Veröffentlichungen zum Thema Kabarett gab es - beginnend mit einer Dissertation im Jahr 1938 - lediglich punktuell mit einem deutlichen Schwerpunkt in den 50er und 60er Jahren. Ab Ende der 80er Jahre erschienen einige wissenschaftliche Betrachtungen von Einzelaspekten des Genres beziehungsweise spezifischen Subgenres. Die Verfasser der kabarettgeschichtlichen Werke sind überwiegend Journalisten oder Publizisten. Theoretisch setzten sich mit dem Thema vor allem Pädagogen wie Jürgen Henningsen oder Literatur- und Theaterwissenschaftlern auseinander; Rainer Uthoff ist bisher der einzige Soziologe. Im folgenden Kapitel wird versucht, einen Überblick über die wissenschaftlichen Publikationen zu geben und ihn mit einer qualitativen Analyse der jeweiligen Ansätze zu verbinden.

Die Autoren der "Kabarett-Historien" aber auch der wissenschaftlichen Publikationen sind überwiegend sehr eng mit der Kabarett-Praxis verbunden. Sie traten selbst als Kabarett-Darsteller auf, waren Kabarett-Texter, Kabarett-Regisseure oder sogar Kabarett-Leiter wie beispielsweise der Gründer des *Rationaltheaters*, Rainer Uthoff. Die Autoren sind häufig mit Kabarettisten befreundet und arbeiten teilweise eng mit ihnen zusammen. Heinz Greul, der Herausgeber der *Kulturgeschichte des Kabarett*s arbeitete als Kabarett-Darsteller, Kabarett-Komponist sowie Kabarett-Regisseur und ging 1963 mit den Kabarettistinnen Helen Vita und Ursula Herking auf eine europaweite Vortragstournee. Klaus Budzinski conférierte bei Chansonabenden von Hanne Wieder, Volker Kühn textete für Dieter Hildebrandt, Wolfgang Müller und Konrad Hammer wirkten in einem Studentenkabarett mit.

Die enge Verbundenheit der "Kabarett-Geschichtsschreiber" und "Kabarett-Theoretiker" mit der Praxis des Genres beeinflusst auch die spezifische Art und Weise der Auseinandersetzung mit diesem Thema. Kabarett ist für die meisten Autoren nicht eine beliebige Kunstform oder ein weitgehend objektiv zu betrachtender,

wissenschaftlicher Untersuchungsgegenstand. Kabarettisten und Kabarettgruppen müssen sich in der überwiegenden Mehrzahl der Publikationen am (politischen) "Anspruch" der Verfasser messen lassen. Sie werden in "gute", also "aufklärerische" und "systemkritische", von Zensur und Klagen überhäufte Kabarettgruppen, und "schlechte", sprich finanziell erfolgreiche und am Unterhaltungsaspekt orientierte Bühnen, Solisten und Ensembles eingeteilt. Im Mittelpunkt steht dabei die Auseinandersetzung mit den Wirkungsmöglichkeiten des Genres. Ausgangsfrage ist, ob Kabarett die Gesellschaft verändern kann oder nicht. Es geht darum, ob das Genre ein "Spiegel des politischen Geschehens" ist (Schäffner), ob Kabarettisten "Öffentliche Spaßmacher" sind (Budzinski) oder "Nihilisten, Pazifisten und Nestbeschmutzer" (Hörburger), die "Pfeffer ins Getriebe" bringen (Budzinski). Untersucht werden die "Geschichte und Funktion des politischen Kabaretts" (Müller und Hammer), die "Satirische Praxis und Wirkungsprobleme im westdeutschen Kabarett" (Pelzer), "Theorie und satirische Praxis im westdeutschen Kabarett" (Rothlauf), das "politische Kabarett als geschichtliche Quelle" (Gerhard Hofmann) sowie das "Kabarett im Dienste der Politik" (Meerstein).

Kabarett wird in diesen Publikationen vor allem als Mittel der "politischen Aufklärung" betrachtet. Diskutiert werden deshalb die Voraussetzungen des Genres für eine wie auch immer geartete Publikumsbeeinflussung und deren Umsetzungsmöglichkeiten in die Praxis. Auch in meinem Text ist die "Kritik im Kabarett" ein Schlüsselement. Ich versuche jedoch zu zeigen, dass in einer wissenschaftlichen Betrachtung eine Unterteilung in "gute-kritische" und "schlechte-unterhaltende" Kabarettgruppen keine hilfreiche Kategorisierung sein kann. Die Funktionszuweisung gegenüber dem Kabarettisten als "aufklärerischen Gesellschaftskritiker" ist vielmehr ein Unterscheidungskriterium zu anderen Interaktionssystemen und ein wesentliches Mittel mit dem der Kabarettist "Kabarett macht".

Für die soziologische Analyse ergeben sich außerdem wesentliche Anknüpfungspunkte in der Betrachtung des Genres als "Spiel mit dem erworbenen Wissenszusammenhang" (Henningssen und Fleischer) und als "Fiktionskulisse" (Vogel) sowie in der Auseinandersetzung mit seinen propagandistischen Möglichkeiten (van Sweringen). Anhand einer Diskussion des Kabaretts im Exil (Appignanesi) sowie während des Nazi-Regimes (Appignanesi und Schäffner) möchte ich außerdem versuchen, Vorbedingungen für die Analyse des Kabaretts als Interaktionssystem von "Gleichen unter Gleichen" zu klären, die für die Untersuchung der Wirkungsmöglichkeiten des Genres relevant sind. Außerdem wird eine Beschreibung des Sonderfalls "Kabarett im Konzentrationslager" aus kulturhistorischen Gründen in meine Betrachtung mit aufgenommen. Sie hat jedoch aufgrund ihres außergewöhnlichen Ausnahmestatus keine Relevanz für meine Analyse der Kabarett-Interaktion.

## 1. Die Kabarett-"Historiker"

Zum Themenkomplex Kabarett gibt es vor allem sehr viele historisch-beschreibende Werke. Ergänzt wird diese Literatur durch umfangreiche Text-Sammlungen und Biographien beziehungsweise Autobiographien von Kabarettisten. Diese Veröffentlichungen bilden die Grundlage für die historischen Teile meiner Arbeit in den Kapiteln "Der Interaktionspartner Publikum" sowie "Der Interaktionspartner Kabarettist", in denen Typologisierungen der jeweiligen Interaktionspartner aufgestellt und - im Bezug auf die Überprüfung der Hypothese der "Gleichen unter Gleichen" - in Relation zueinander gesetzt werden.

Eine der "Kabarett-Geschichtsschreiberinnen" ist die Schriftstellerin Lisa APPIGNANESI, deren Buch *Das Kabarett* 1975 in England und 1976 in Deutschland erschien. Appignanesi schildert die kulturhistorische Entwicklungsgeschichte des Kabarett in einer bildhaften Sprache. Ihre Veröffentlichung, die einen zusammenfassenden Überblick über die ersten Jahrzehnte der Kabarettgeschichte gibt, versteht sich nicht als wissenschaftlicher Forschungsbeitrag, sondern als ein sorgfältig illustrierter und mit Textbeispielen aufgelockerter "Kleinkunst-Band". Ähnlich konzipiert, jedoch mehr wie ein Lexikon aufgebaut, ist Klaus BUDZINSKIS *Pfeffer ins Getriebe - Ein Streifzug durch 100 Jahre Kabarett* (München, 1982). Der Journalist und Autor beschreibt darin in lockerer, im Plauderton gehaltener Sprache den Werdegang verschiedener Kabarett sowie die Lebensgeschichten einiger Kabarettisten und Kabarettistinnen. BUDZINSKI veröffentlichte außerdem 1996 gemeinsam mit Reinhard HIPPE, dem Leiter des Deutschen Kabarettarchivs Mainz, die Überarbeitung des *Metzler Kabarett Lexikons*, in dem Daten zu fast allen Kabarettisten, Kabarett, Auftrittsbühnen sowie Informationen zu einigen anderen Aspekten des Genres aufgelistet sind.

In seiner 1989 erschienenen Veröffentlichung *Wer lacht denn da? - Kabarett von 1945 bis heute* sowie in *Die öffentlichen Spaßmacher. Das Kabarett in der Ära Adenauer* (München, 1966) stellt BUDZINSKI Kabarettensembles und Solisten in bestimmten Zeitabschnitten vor. Ähnlich ging auch der Fotograf Siegfried KÜHL vor, der in *Deutsches Kabarett. Kom(m)ödchen - Die Stachelschweine - Münchner Lach- und Schießgesellschaft - Die Schmiere* (Düsseldorf, 1962) Auftritte der vier im Titel genannten Kabarettgruppen fotografisch dokumentierte und mit Texten aus ihren Programmen sowie Zitaten der jeweiligen Kabarett-Leiter ergänzte. Auch Georg ZIVIER und Hellmut KOTSCHENREUTHER konzentrierten sich in *Kabarett mit K - 50 Jahre Kleinkunst* (Berlin, 1974) auf einem bestimmten Zeitabschnitt der Kabarettgeschichte. Ingeborg REISNER beschäftigte sich 1961 mit Wiener Kabarettgruppen vor dem Zweiten Weltkrieg und der 1920 geborene Literaturwissenschaftler und Lehrer Ernst KÖNIG, der als Kabarettist bei den *Amnestierten* mitwirkte, setzte sich 1956 mit dem ersten Deutschen Kabarett, dem *Überbrettl*, auseinander.

Neben Appignanesi und Budzinski erzählt vor allem auch Volker KÜHN Kabarett-Geschichte und "Kabarett-Geschichten". Der 1933 geborene Journalist legt in Veröffentlichungen wie *Das Kabarett der frühen Jahre. Ein freches Musekind macht erste Schritte* (Ludwigsburg, 1984) und *Die zehnte Muse. 111 Jahre Kabarett* (Köln, 1993) vor allem Wert auf die Illustration seiner witzig-ironisch geschilderten Kabarett-Episoden. KÜHN, der auch als "Herodot des deutschen Kabarets" bezeichnet wird (Der Spiegel 6/1994, S. 157), ist ein "intimer Kenner" der Kabarett-Praxis. Der Kabarett-Autor und Regisseur gestaltete von 1965 bis 1977 die Kabarett-Sendereihe *Bis zur letzten Frequenz*, startete als Texter mit Dieter Hildebrandt die kabarettistische Fernsehreihe *Notizen aus der Provinz* und inszenierte einige Programme für das Berliner *Reichskabarett*. KÜHN veröffentlichte außerdem zahlreiche Schallplatten und Bücher rund ums Kabarett, wirkte an einigen TV-Filmen mit - unter anderem über und mit Wolfgang Neuss - und war Autor der Fernsehserie *Die zehnte Muse*.

Neben kabarettgeschichtlichen Werken existieren auch sehr viele Kabarett-Anthologien. Eine der ersten wurde von Maximilian BERN Anfang des Jahrhunderts mit einer Erstauflage von fast 700 000 Exemplaren veröffentlicht. BERN prägt mit seinem Buchtitel *Die zehnte Muse* außerdem ein Synonym für das Wort Kabarett (Bern 1964, S. 6). Eine umfassende Sammlung von Kabarett-Texten vereinte Volker KÜHN 1987 in den fünfbandigen *Kleinkunststücken*; einige Texte von Kabarettistinnen der 90er Jahre veröffentlichte Marianne ROGLER 1995 in *Front Frauen. 28 Kabarettistinnen legen los*. Auch Helga BEMMANN dokumentierte in Büchern wie *Berliner Musenkinder-Memoiren. Eine heitere Chronik von 1900 - 1930* (Berlin (Ost), 1981) und *Mitgelacht - dabeigewesen. Erinnerungen aus 6 Jahrzehnten Kabarett* (Berlin (Ost), 1967) vor allem Kabarett-Texte. Außerdem wurden zahlreiche Textsammlungen einzelner Autoren veröffentlicht, darunter die Texte von Marcellus Schiffer und Emmy Ball-Hennings, sowie Nachdrucke von Kabarettprogrammen wie etwa *Neuss' Testament*, Günter Neumanns *Schwarzer Jahrmarkt*, Trude Kolmans *Münchner Kleine Freiheit* oder die *Pfeffermüllereien* des langjährigen Dramaturgen des DDR-Kabarets *Pfeffermühle*, Rainer Otto.

Die Literatur zum Thema Kabarett umfasst auch zahlreiche Biographien und Autobiographien. Helga BEMMANN veröffentlichte beispielsweise mit *Wer schmeißt denn da mit Lehm?* (Berlin (Ost), 1989) eine Claire Waldoff Biographie, die Münchner Literaturwissenschaftlerin Monika DIMPFL stellte in *Immer veränderlich* (München, 1996) eine umfassende Sammlung von Informationen zum Leben von Liesl Karlstadt zusammen, Helga KEISER-HAYNE dokumentierte in *Beteiligt euch, es geht um eure Erde* (München, 1990) das Leben und das Werk von Erika Mann und Frank HELLBERG beschäftigte sich in *Schriftsteller zwischen Kabarett und Avantgarde* (Bonn, 1983) mit Walter Mehring.

Einen Einblick in die Auftrittsbbedingungen sowie die politischen und künstlerischen Einstellungen der Kabarettisten vermitteln zahlreiche Autobiographien. Hans BÖTTCHER alias Joachim RINGELNATZ schilderte in *Mein Leben bis zum Kriege* (Berlin, 1931) und *Simplicissimus. Künstlerkneipe und Kathi Kobus* (München, 1932) seine Erfahrungen als Kabarett-Künstler in München. Ihre Lebenserinnerungen, häufig erweitert durch allgemeine Reflexionen über das Genre, veröffentlichten außerdem Therese ANGELOFF (München, 1982), Marya DELVARD (München, 1964), Tilla DURIEUX (München/Berlin, 1979), Werner FINCK (Hamburg, 1966), Valeska GERT (Berlin, 1950 und München, 1968), Ursula HERKING (Gütersloh, 1973), Trude HESTERBERG (Berlin, 1971), Blandine EBINGER (Zürich, 1985) Claire WALDOFF (Düsseldorf, 1953), Yvette GUILBERT (Berlin, 1927), Else Laura von WOLZOGEN (Graz, 1917), Johannes COTTA (Leipzig, 1925) sowie als einer der ersten Hanns Heinz EWERS (Berlin und Leipzig, 1904). Lebenserinnerungen von Kabarettisten und Kabarettistinnen vereinte Frauke DEßNER-JENSSEN in dem Sammelband *Die zehnte Muse - Kabarettisten erzählen* (Berlin, 1986).

In den Autobiographien sowie in den zahlreichen "Kabarett-Historien" ist der Übergang zwischen allgemeiner Beschreibung und wertendem Kommentar fließend. Die Autoren haben ein klares und eindeutiges Bild davon, wie gutes Kabarett aussehen muss und formulieren dies sehr deutlich. Reinhard HIPPEN<sup>2</sup> macht beispielsweise schon im Titel seiner Kabarettgeschichte *Sich fügen heißt lügen - 80 Jahre deutsches Kabarett* (Mainz, 1981) deutlich, dass Kabarett für ihn unangepasst und kritisch sein muss. Auf die "gesellschaftspolitische Relevanz" der jeweiligen Kabarett-Gruppen legte auch Heinz GREUL 1971 in *Bretter, die die Zeit bedeuten. Die Kulturgeschichte des Kabaretts* Wert. Christian Hörburger (*Nihilisten - Pazifisten - Nestbeschmutzer*, Tübingen, 1993) und Friedrich SCHEU (*Humor als Waffe. Politisches Kabarett in der Ersten Republik*, Wien, 1977) sehen den Kabarettisten vor allem als "gesellschaftskritischen Aufklärer", der im Laufe der Zeit immer wieder staatlichen Repressionen ausgesetzt ist.

Einen Höhepunkt in der gleichzeitig sozialhistorischen und kommentierenden Literatur zum Thema Kabarett markiert Klaus BUDZINSKIS *Die öffentlichen Spaßmacher. Das Kabarett in der Ära Adenauer*. In dem 1966 erschienenen Buch kommentiert der Autor die Programme der "Massenkabaretts"<sup>3</sup>, die seiner Meinung nach im Laufe der Zeit ihre Ideale "verkauft" hätten und nicht mehr die Idee des aufklärerisch wirkenden

<sup>2</sup> Der gelernte Grafik-Designer Reinhard Hippen (geb. 1942 in Leer/Ostfriesland) ist Herausgeber zahlreicher Publikationen zum Thema Kabarett und Gründer des Deutschen Kabarett-Archivs in Mainz.

<sup>3</sup> Eingeführt wurde der Begriff "Massenkabarett" von Lothar SCHÄFFNER. Er bezeichnete damit Kabarettgruppen, die einerseits über ihre Verbreitung in den Medien, andererseits aber auch aufgrund großen Publikumszuspruchs, langer Aufführungszeiten der Programme sowie vieler Tournéen ein relativ zahlreiches Publikum erreichen (vgl. Vogel 1993, S. 12f). In den 50er und 60er Jahren gelten vor allem die *Münchner Lach- und Schießgesellschaft*, die *Stachel-schweine* sowie das *Kom(m)ödchen* als "Massenkabaretts".

Satirikers in den Vordergrund stellten, sondern vor allem den breiten Publikumsgeschmack und die damit verbundenen Einnahmen (Budzinski 1966, S. 53ff). Auch KÜHN kritisiert diese "Massenkabarets":

"Subtile Kritik, die nicht das Große und Ganze in Frage stellt, die amüsiert und entspannt, bestätigt das gute Gewissen und verschafft ein sanftes Ruhekissen. Man macht sich ein paar schöne Stunden und geht ins Kabarett" (Kühn 1993, S. 139).

In den 80er und 90er Jahren flaute die Diskussion um die gesellschaftspolitischen Einflussmöglichkeiten des Kabarets zunehmend ab. In universitären Arbeiten setzten sich überwiegend Kunst- und Theaterwissenschaftler mit spezifischen Aspekten der Kabarettgeschichte auseinander. Sabine BUSCH veröffentlichte beispielsweise 1982 *Diseusen - Sozialgeschichte eines Frauenbildes in der Weimarer Republik in Fallbeispielen*, Marielle SILHOUETTE 1985 *Die Frau und das Cabaret in Berlin 1901-1933*, Michael PIATER 1988 *Die Frau im Tingel-Tangel. Unterhaltungskünstlerin zwischen Prostitution und Emanzipation* und Rotraud SENZ 1997 *Karl Valentin und Liesl Karlstadt: Originale Münchner Unterhaltungskunst*. Mit der Kabarettberichterstattung in deutschen Tageszeitungen befasste sich außerdem 1995 am Dortmunder Institut für Journalistik Ralf JÜNGERMANN.

## **2. Die Kritiker des Kabarets und die Kritik am Kabarett**

### **2.1. Die Kritiker des Kabarets**

In kabarett-historischen, aber auch in wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit dem Genre Kabarett spielt die "gesellschaftspolitische Relevanz" dieser Kunstgattung eine sehr große Rolle. In den 50er und 60er Jahren standen in der Kabarettforschung vor allem literaturwissenschaftliche Ansätze mit "politischen und generell wirkungsästhetischen Fragestellungen" im Vordergrund (Vogel 1993, S. 11f). Neben dem Journalisten BUDZINSKI formulierten auch der Soziologe UTHOFF sowie der Germanist PELZER ihre Kritik gegenüber den "etablierten Kabarets". Diese Kabarettgruppen wirkten nach Meinung der Autoren nicht - oder nicht mehr - "aufklärerisch". Die Ensembles würden nur Wert auf den unterhaltenden Aspekt legen, nicht die Hintergründe der gesellschaftlichen Probleme beleuchten und nicht mit "Systemkritik", sondern nur mit "Symptomkritik" befassen (Pelzer 1985, S. 8). Sie wollten es laut PELZER "allen recht machen" (Pelzer 1985, S. 136f).

Den Einschätzungen von PELZER und BUDZINSKI folgt - teilweise in sehr ähnlichen Formulierungen - die Theaterwissenschaftlerin Eva ROTHLAUF, die in ihrer 1994 vorgelegten Dissertation *Theorie und satirische Praxis im westdeutschen Kabarett* vor allem die Frage nach den aufklärerischen Möglichkeiten der Kabarettisten stellt. Für ROTHLAUF ist Kabarett wie für PELZER und BUDZINSKI ein "Instrument der Aufklärung". Im Zusammenhang mit dem deutschen Nachkriegskabarett formuliert

sie beispielsweise die Fragestellung: "Hat es dazu beitragen können, die Überreste faschistischer Ideologie beiseitezuräumen und die angestrebte Demokratisierung der politischen Verhältnisse voranzutreiben?" (Rothlauf 1994, S. 40). Auch Wolfgang MÜLLER und Konrad HAMMER setzen sich mit den Wirkungsmöglichkeiten des Genres auseinander. Ihrer Meinung nach kann Kabarett nur dann anspruchsvoll sein und "aufklärerisch wirken", wenn ein kritisches und aufnahmebereites Publikum die Aufführung besucht (Müller/Hammer 1956, S. 59).

Klaus BUDZINSKI, der - wie bereits erwähnt - weniger ein "Theoretiker" des Kabarett als vielmehr ein Sammler von Ereignissen der Kabarettgeschichte und ihr Kommentator ist, wurde 1921 in Berlin geboren und arbeitete nach dem Studium der Geschichte und Germanistik als Lehrer und Redakteur in München. Er ist seit 1957 freier Journalist und Autor und veröffentlichte zahlreiche Bücher zur Kabarettgeschichte. Außerdem gab er mehrere Anthologien mit Kabarett-Texten heraus. Budzinski verfasste 1961 mit dem Buch *Die Muse mit der scharfen Zunge* die erste Kulturgeschichte des Kabarett, erweiterte diese 1982 und publizierte sie unter dem Titel *Pfeffer ins Getriebe*. Er arbeitete außerdem als Theaterautor und Kabarett-Darsteller, produzierte und inszenierte zahlreiche Kabarettrevuen und schrieb 1965 das Antikriegsmusical *Hurra - wir sterben!* (Budzinski/Hippen 1996, S. 46f).

BUDZINSKI gestaltete in den 50er und 60er Jahren aktiv die Diskussion um das Genre Kabarett mit. In Feuilletonspalten, bei Tagungen und Podiumsdiskussion war immer häufiger die Rede von der "Krise des Kabarett". Es gab eine öffentliche Auseinandersetzung über die "Kabarettisten als Hofnarren des Wirtschaftswunders" und den "Wohlstand der Wohlstandskritiker" (Uthoff 1962, S. 70). Im März 1966 formulierte Rudolf Rolfs, der Leiter des bewusst als "Anti-Kabarett" gegründeten Ensembles *Die Schmiere* erstmals seine Kritik am "Massenkabarett". Er wurde von BUDZINSKI unterstützt, der die Kabarettisten als "öffentliche Spaßmacher" bezeichnete (Budzinski 1982, S. 401). Die technisch angewachsenen Unterhaltungsmöglichkeiten hatten seiner Meinung nach die Gesellschaftskritik im Kabarett "ins Unverbindliche" gelenkt und die "Lust an Witzigkeit" quantitativ verbreitert. BUDZINSKI beschrieb die "Gefahr der Integration des Satirikers in ein System, (...) das zu sprengen er ausgezogen war" (Budzinski 1969, S. 5ff) und kritisierte das gewinnorientierte Verhalten der "Massenkabarett":

"die Springers und die Brandts, Mendes, Stücklens [waren] gerngesehene Gäste bei den Fernsehübertragungen unserer offiziell anerkannten Kabarett. (...) Man kann nun mal nicht mit dem Strom gegen den Strom schwimmen. Der wahre Satiriker lässt sich weder auf Diskussionen mit Politikern ein, noch leistet er den Einladungen von Bundeskanzlern Folge, noch lässt er sich das Bundesverdienstkreuz umhängen. (...) Unsere öffentlichen Spaßmacher sind die modernen Hofnarren, sie werden dafür bezahlt, und zwar sehr gut" (Budzinski 1966, S. 11f).

Der Kabarett-Historiker vertritt die Auffassung, dass Kabarettisten die Gesellschaft verändern könnten - wenn sie nur wollten. BUDZINSKI fordert ein Kabarett, das bewusst und vehement Einfluss auf das politische Geschehen nimmt. Seine klar definierten Vorstellungen von einem "guten" Kabarett machen seine kabarettgeschichtlichen Werke zwar sehr anregend und unterhaltsam, eine Basis für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Genre bilden sie allerdings nicht.

BUDZINSKIS "Kabarett-Ideal" versuchte Rainer UTHOFF mit dem Münchner *Rationaltheater* in die Praxis umzusetzen. Er arbeitete beispielsweise im Programm *Knast* überwiegend mit informierenden Filmdokumenten sowie Interviews und verzichtete fast völlig auf witzig-ironisch präsentierte Kabarett-Szenen. Im Vorfeld hatte sich der 1937 geborene Soziologe theoretisch mit den Wirkungsmöglichkeiten des Genres und dem möglichen Einfluss des Kabarett auf die öffentliche Meinungsbildung beschäftigt. Er erstellte anhand schriftlicher Kartenvorbestellungen bei der *Lach- und Schießgesellschaft* eine Publikumsstudie und untersuchte 1962 in seiner Diplomarbeit *Wie politisch ist das politische Kabarett?* den Einfluss des Kabarett auf die öffentliche Meinungsbildung. Er kommt darin zu dem Ergebnis, dass Kabarett von den Besuchern "vorwiegend auf seine Wirkung als Kunstmittel und auf die Wirkung eines Unterhaltungsmediums reduziert" wird (Uthoff 1962, S. 83). Das Kabarettpublikum gebe zwar "hinsichtlich des Standes seiner politischen Bildung, seiner Informiertheit und Meinungsfestigkeit (...) ein besseres Bild" ab, als der Durchschnitt der Bevölkerung. Hier auf eine Wirkung auf die Meinungsbildung zu schließen, hieße aber laut UTHOFF Ursache und Wirkung zu vertauschen. Kabarettzuschauer sind "im weitesten Sinne ein Elitepublikum". Sie werden schon im vornherein durch die hohen Eintritts- und Gastronomiepreise "an der Tür gefiltert" (Uthoff 1962, S. 41).

Wie Budzinski wirft auch UTHOFF dem Nachkriegskabarett vor, dass es seine potentiellen Einflussmöglichkeiten nicht wahrnimmt. Das Kabarett "hat es verstanden, durch die 'große Geistesfreiheit' der Selbstironie seinen Oppositionscharakter zu entpolitisieren, ihm den Status einer informellen Opposition zu verleihen (...). Die vom Kabarett erreichten Meinungsträger haben eine spezielle Vorstellung von kabarettistischer Opposition entwickelt", sie fühlen sich nicht beleidigt (Uthoff 1962, S. 62). UTHOFF bezeichnet den Kabarettisten als "Hofnarr", der nur "scheinbar oppositioneller Meinungsmacher" ist (Uthoff 1962, S. 101f). "Moralisch gesehen - und das ist sehr wichtig für die Aufnahmebereitschaft gegenüber Meinungen - hat der Kabarettist etwas von der Sterilität oder Neutralität des Rundfunk- oder Fernsehkommentators" (Uthoff 1962, S. 32).

UTHOFF wollte, dass sein *Rationaltheater* als "Gewissen der öffentlichen Meinung" wirkt (Uthoff 1962, S. 58ff). 1993 schrieb er jedoch:

"In Bezug auf die Gesellschaft ist Kabarett eine Absurdität und im Hinblick auf die gesellschaftliche Entwicklung ist es mehr oder weniger ohne Wirkung geblieben" (Uthoff in: Rothlauf 1994, S. 96).

Ähnlich wie Uthoff und Budzinski kritisiert auch Jürgen PELZER vor allem die "Massenkabarets". In seinem 1985 veröffentlichten Buch *Kritik durch Spott. Satirische Praxis und Wirkungsprobleme im westdeutschen Kabarett* betont der Sozialwissenschaftler, dass die "Unterhaltungskabarets", zu denen er die *Münchener Lach- und Schießgesellschaft*, die *Stachelschweine* und das *Kom(m)ödchen* zählt, zu oberflächlich, zu wenig systemkritisch, zu stark am Vergnügen der Zuschauer orientiert und deshalb nicht in der Lage sind, Gesellschaftsveränderung anzuregen. "Satirische Zeitkritik (...) kann nur dann wirklich effektiv sein, wenn es zu einem dialektischen Vermittlungsprozess kommt". Das Publikum soll nicht nur das durch Spott negativ gezeichnete Objekt wiedererkennen. Es muss auch zur "Aktivierung eines utopischen Potentials kommen". PELZER gelangt zu einer ähnlichen Einschätzung wie BUDZINSKI und schreibt, dass durch die Orientierung auf Breitenwirkung harmlose "Gags" in den Vordergrund treten. Wenn Texte durch Berufsschauspieler und -komiker vorgetragen und einige Kabarettisten sogar richtige Publikumsliebhaber werden, garantiert dies zwar den Fernseherfolg, neutralisiert jedoch die satirische Wirkung. Kabarett sinkt so auf ein mehr oder minder gehobenes Unterhaltungsniveau ab. Das Kabarett wurde in den 60er Jahren zunehmend zur "Scheinopposition" und "diente kaum noch der politischen Aufklärung, sondern nahm allenfalls nur noch eine Ventilfunktion wahr, welche letztlich im Sinne des Bestehenden war" (Pelzer 1985, S. 135ff).

Erst Ende der 60er Jahre sieht PELZER einen "Lichtstreif am Horizont". Einige Kabarets bewegten sich seiner Ansicht nach weg von der "leidigen Personalisierung politischer Fragen (...) oft auf dem Niveau von einfachen Stimmenimitationen" und hin zur "Darstellung politischer Prozesse". Kabarettgruppen wie *Floh de Cologne*, das *Rationaltheater* oder *Die Schmiere* wandten sich von der "desorientierend wirkenden Rundumkritik" ab, "von der sich niemand getroffen fühlt". Sie rückten "Systemkritik statt Symptomkritik" in den Vordergrund. Ein Ergebnis davon war, dass diesen Kabarets der Zugang zum Fernsehen meist verwehrt blieb (Pelzer 1985, S. 8). PELZER betrachtet Zensur und relative (finanzielle) Erfolglosigkeit sozusagen als "Gütesiegel". Fernsehpräsenz und wirtschaftlicher Erfolg werten Kabarettgruppen dagegen von vornherein ab.

Die Einteilung in "gute" und "schlechte" Kabarettgruppen verhindert auch bei dem 1943 geborenen Germanisten und Politikwissenschaftler Lothar SCHÄFFNER eine fundierte wissenschaftliche Einschätzung des Genres. Er beschränkt sich 1969 in seiner Dissertation *Das Kabarett, der Spiegel des politischen Geschehens* lediglich

auf einige wenige, in seinen Augen "politische" Kabarettgruppen. Für SCHÄFFNER ist Kabarett keine ästhetische Kunstgattung, sondern eine "zeitbedingte Sonderform der Satire" und der Kabarettist "gleichzeitig Kommentator und Kritiker seiner Zeit" (Schäffner 1969, S. 7). Schäffner benutzt seine Ausführungen zum Kabarett für eine "indirekte politische Geschichtsschreibung" (Vogel 1993, S. 12f).

Wie Schäffner zieht auch der Germanist, Publizist und Theaterwissenschaftler Carl Wolfgang MÜLLER, ein Schüler von Emil Dovifat, dem Begründer der deutschen Publizistikwissenschaft, eine Grenze zwischen "unverbindlich-ästhetischem Humor" und "zielgerichteter Satire". Er will eine "Parallelität von publizistischem und komischem Prozess" herausarbeiten (Vogel 1993, S. 12). MÜLLER siedelt das Kabarett bei der Publizistik an, die seiner Ansicht nach im Gegensatz zur Kunst keinen Selbstzweck hat, sondern "alle ihre Mittel einem festen Zweck" unterwirft (Müller 1957, S. 9). In seiner Dissertation *Das Subjektiv-Komische in der Publizistik. Dargestellt an den Anfängen des politischen Kabarets in Deutschland* (Berlin, 1957) vergleicht MÜLLER die Kabarettbewegungen der Jahrhundertwende in Berlin und München und definiert die *Elf Scharfrichter* als "erstes politisches Kabarett".

Hauptwirkung des Kabarets ist für MÜLLER die "Anwendung subjektiv-komischer Anspielungen auf aktuelle Bewusstseinsinhalte des Publikums" (Müller 1957, S. 215). Subjektiv bedeutet in diesem Zusammenhang, dass die Anspielungen nur von einem bestimmten Klientel verstanden werden können. Sie sind nicht "objektiv-komisch", es kann also nicht jeder darüber lachen. Die Komik wird vom Kabarettisten, "von einem selbst nicht komischen Dritten bewusst vollzogen" und das Publikum versteht die "Art der diesem Gegenstand innewohnenden Komik" (Müller 1957, S. 22f). Neben dem Kabarett sieht MÜLLER auch andere "Kristallisationspunkte des Subjektiv-Komischen": Den Mimus um 300 v. Chr., die Aristophanische Komödie, die Reformationssatire und die Romantische Literatursatire (Müller 1957, S. 41). Diese Vorläufer sind wie das Kabarett immer eng mit Gesellschaftskritik verbunden. Das "Subjektiv-Komische" arbeitet nicht mit Entwicklungssträngen, sondern mit Typen und typische Situationshöhepunkten. Es bietet kein Ganzes an, sondern Teile und hat daher "keinen Erlebnis-, sondern einen Erkenntnis-Charakter" (Müller 1957, S. 221).

Nicht nur mit dem "idealen Kabarettisten", sondern auch mit dem "idealen Publikum" setzen sich Wolfgang MÜLLER und Konrad HAMMER in ihrer Veröffentlichung *Narren, Henker, Komödianten. Geschichte und Funktion des politischen Kabarets* (Bonn, 1956) auseinander. Die beiden Autoren, die während ihres Studiums in einer Kabarettgruppe der gewerkschaftlichen Studentengemeinschaft mitwirkten, unterteilen ihre Arbeit in einen geschichtlichen Teil sowie in konkrete Handlungsanleitungen

für Kabarett-Gründer. In ihren Anmerkungen machen sie deutlich, dass ihrer Ansicht nach Kabarett ein politisch interessiertes Publikum voraussetzt. Sie gehen davon aus, dass beim Kabarettpublikum - wobei sie sich explizit auf ein "geistig bewegliches Großstadtpublikum" beziehen - ein Konsens über die beabsichtigte kritische Wirkung des Kabaretts herrschen muss (Müller/Hammer 1956, S. 59). Die beiden Autoren sehen sich als Teil dieses "handverlesenen" Publikums, das in der Lage ist, die Aussagen des Kabarettisten zu verstehen:

"Zum Kabarett braucht es eines *neuen* Auges, Ohres und Sinnes, und in der Tat kann man feststellen, dass in abgelegenen, geographisch isolierten Provinzen, in bestimmten Landgemeinden, wo tatsächlich trotz Radio und Spielautomat noch Lebensformen herrschen, die zwar nicht mittelalterlich, aber auf alle Fälle noch immer nicht ganz von heute sind, Kabarett einfach nicht ankommt" (Müller/Hammer 1956, S. 87).

"Kabarett ist zeitgebunden und gesinnungsgebunden. Wer seine Zeit nicht kennt, der wird im Kabarett gähnen, wem das Lachen vergangen ist, der wird im Kabarett böse. (...) Das Kabarett fordert ein Publikum, das sich leidenschaftlich über das Tagesgeschehen informiert und für das Tagesgeschehen engagiert - und das dennoch nicht die Fähigkeit verloren hat, die Ernsthaftigkeit dieses Tagesgeschehens nicht ernst (...) zu nehmen. Denn das Kabarett ist kein Leitartikel, sondern die Parodie und Travestie des Leitartikels (...). Darum steht das Kabarett immer in der Opposition. Sein Spaß besteht darin, anderen den Spaß zu verderben. Es gehört eine gewisse Geistesfreiheit dazu, Spaß daran zu haben, wenn einem der Spaß verdorben wird" (Müller/Hammer 1956, S. 60f).

Die beiden Autoren gehen wie PELZER, BUDZINSKI, ROTHLAUF, UTHOFF, SCHÄFFNER und MÜLLER davon aus, dass ihre eigenen Ansprüche an das Kabarett von den Kabarettbesuchern sowie von den Kabarettisten selbst geteilt werden. Für sie sind Kabarettisten Künstler mit "politisch-aufklärerischem Auftrag". Andere Motive, die von den Kabarettisten selbst in ihren Autobiographien angegeben werden (vgl. die entsprechenden Aussagen im Kapitel "Der Interaktionspartner Kabarettist"), werden nicht in ihre Betrachtungen einbezogen. Ich versuche dagegen zu zeigen, dass neben politischen Gründen häufig auch das Bedürfnis des Kabarettisten nach künstlerischer Selbstdarstellung, der Wunsch "unterhaltend" zu sein oder die Suche nach guten Verdienstmöglichkeiten im Vordergrund stand. Die von MÜLLER und HAMMER geforderte "politische Motivation" lässt sich außerdem auch im Bezug auf das Kabarett-Publikum nicht feststellen. Zuschauerbefragungen machen deutlich, dass im Zusammenhang mit dem Kabarett vor allem das Unterhaltungsbedürfnis im Vordergrund steht (vgl. Uthoff 1962, S. 109ff).

## **2.2. Die Kritik am Kabarett**

Von den "Kritikern" des Kabaretts wird gefordert, dass ein "guter" Kabarettist "gesellschaftsverändernd" und im weitesten Sinne auch "pädagogisch" wirken muss (vgl. u. a. Müller/Hammer 1956, S. 55 sowie Henningsen 1967, S. 10). Als "richtige" beziehungsweise "gute" Kabarettisten werden nur diejenigen definiert, die aufklärerisch

arbeiten und die Gesellschaft verändern wollen. Meist unterschwellig, teilweise aber auch direkt, werden diejenigen Kabarettgruppen kritisiert, die mit ihren Programmen eine große Anzahl von Zuschauern ansprechen und einen über das Existenzminimum hinausgehenden Gewinn erzielen. Im Mittelpunkt der oben erwähnten Publikationen steht der fast durchgängig formulierte "hohe, politisch-kritische Anspruch" an das Genre. Die "Kritik des Kabarettisten" wird dahingehend beurteilt, ob sie "gut" oder "schlecht" ist. In meiner Arbeit wird dagegen versucht zu zeigen, dass - egal "wie effektiv" die jeweilige Form der Kritik von einem außenstehenden Beobachter beurteilt wird - die kritische Reflexion von Alltagssituationen ein wesentliches Interaktionselement in einer Kabarettaufführung ist.

Vor allem in den Veröffentlichungen der 50er und 60er Jahre wird häufig auf die "belehrende Funktion" des Kabarett hingewiesen. Für MÜLLER und HAMMER sind beispielsweise Kabarettisten "Moralisten und (...) im besten Sinne des Wortes Pädagogen des Volkes. Die Revolution ihres Lachens ist die Restauration des gesunden Menschenverstandes" (Müller/Hammer 1956, S. 55). KÖNIG sieht es als Aufgabe des Kabarett "die Kritik des Publikums an äußeren und inneren Bedrohungen, an Scheinwerten und Modeerscheinungen zu wecken und wachzuhalten, (...) um damit den Weg für echte, beständige Werte freizuhalten" (König 1956, S. 192). Laut Gerhard HOFMANN, dem Autor von *Das politische Kabarett als geschichtliche Quelle*, übernimmt der Kabarettist "die Rolle eines Lehrmeisters in Staat und Gesellschaft, der aber in seinen Themen von der Aktualität abhängig ist" (Hofmann 1976, S. 249f). Auch ROTHLAUF folgt dieser Argumentation: "Kabarett ist in erster Linie ein Instrument der Aufklärung im klassischen Sinn: Durch Mündigkeit soll Freiheit realisiert werden, wobei geistige und politische Freiheit als Einheit verstanden werden" (Rothlauf 1994, S. 27). Die ihrer Meinung nach "aggressivste und unterhaltsamste, somit auch die wirkungsvollste Form des Kabarett" ist die von den Kabarettisten Gerhard Polt und Sigggi Zimmerschied verwendete Methode, "aus den alltäglichen Verhaltensweisen durchaus politisch zu wertende Deformationen bei den kleinen Leuten aufzuspüren" (Rothlauf 1994, S. 145).

Zahlreich sind auch die Hinweise auf die "Widerstands-Funktion" des Genres. Der Theaterkritiker Hans WEIGEL schreibt: "Kabarett ist Notwehr, Kabarett ist Mini-Widerstand. Kabarett gedeiht in schlechten Zeiten, die aber nicht ganz schlecht sein dürfen. Wohlstand gibt für das Kabarett nichts her, denn er bezieht die Kabarettisten ein. Der Protestsänger im Mercedes ist ein linker Peter Alexander" (Weigel in: Budzinski/Hippen 1996, S. 8). Auch SCHEU geht davon aus, dass "die politische Satire (...) gewöhnlich in Zeiten der Unterdrückung" besonders erfolgreich ist. "Da wird in humoristischer Form gesagt, was man geradeheraus nicht sagen kann oder nicht sagen darf" (Scheu 1977, S. 11). Und MÜLLER schreibt: "Politisches Kabarett muss, um sinnvoll zu sein, außerhalb des Systems agieren, in dem es stattfindet; es

muss das System als Ganzes und in seinen Teilen in Frage stellen können; es muss permanenter Revolutionsfunke sein dürfen" (Müller 1957, S. 43).

Autoren wie KÜHN, BUDZINSKI oder PELZER weisen dem Kabarett darüber hinaus eine Art Ventilfunktion zu. Sie gehen davon aus, dass manche Kabarettgruppen eine mögliche Gesellschaftsveränderung eher unterdrückt als gefördert haben. Der "Unmut der Bevölkerung" konnte sich ihrer Meinung nach in Kleinkunstabühnen "Luft machen" und ging dabei für gesellschaftliche Veränderungen verloren. Für KÜHN ist "die weitgeöffnete Tatze, die sich lachend auf die Schenkel schlägt, (...) weit harmloser als die in der Tasche geballte Faust" (Kühn 1984, S. 33). Von einer Ventilfunktion spricht auch der Kabaretthistoriker ZIVIER: "Das politische Kabarett hat stets die Funktion gehabt, einer Gleichgesinnten Minorität als befreiendes geistiges Ventil zu dienen" (Zivier 1974, S. 137). Und BUDZINSKI schreibt:

"Wenn man auf dieses Dreivierteljahrhundert deutschsprachiger Satire zurückblickt, blättert sich einem ein eher trauriges Kapitel auf. Alles Alarmschlagen, alle Warnschüsse haben nichts verhindern können: zwei Weltkriege nicht und nicht die ewige Wiederholung lebensgefährlicher Dummheiten und Schlauheiten. Weil man über die mit Witz vorgetragenen Angstträume lachen konnte, glaubte man, sie nicht ernst nehmen zu müssen" (Budzinski 1982, S. 21).

Folglich spielt deshalb auch die Kritik an der Unterhaltungsfunktion der "Massenkabarets" immer wieder eine zentrale Rolle. PELZER verurteilt die "satirische Oberflächlichkeit" der "Massenkabarets" (Pelzer 1985, S. 136f) und der Journalist Manfred JÄGER schreibt 1968: "Der Schutz durch die Demokratie, der selbstverständlich verteidigt und behauptet werden muss, lässt auch das engagierte Kabarett unverbindlich werden. Die Unterhaltungsfunktion saugt die auf Veränderung gerichtete kritische Tendenz auf. Politik im weitesten Sinn wird zum Gegenstand des Amusements" (Jäger in: Budzinski/Hippen 1996, S. 7). Eine ähnliche Einschätzung formuliert auch der Theaterkritiker Friedrich LUFT:

"Wenn die großen, namhaften, die erfolgreichsten, fast hätte ich geschrieben: die 'Staats-Kabarets', ihr Programm übers Fernsehen feilbieten, drängen sich ihre 'Opfer', die Objekte ihrer Kritik und Anpflaumerei, eifertig im Parkett. Sie lassen sich von der Kamera beobachten, wie unerhört gutgelaunt, liberal und schenkelschlagend humorvoll sie auf die Narrenhiebe von der Bühne reagieren" (Luft 1964, S. 22).

Als Ursache der kritisierten Punkte sehen die zitierten Autoren vor allem die wirtschaftliche Abhängigkeit des Kabarets vom Publikumsgeschmack. Für SCHÄFFNER verliert jedes Kabarett mit der Zeit an "Schärfe". Dem Wunsch beim Publikum "anzukommen" folgt zwangsläufig die Kompromissbereitschaft. "Erfolg bedeutet Einnahmen und damit die Sicherung des Lebensunterhalts" (Schäffner 1969, S. 6).

Von den zitierten Autoren werden häufig im Zusammenhang mit den Wirkungsmöglichkeiten des Genres nur "gute, kritische" Kabarets betrachtet. "Schlechte, unterhaltende" Kabarettgruppen werden dagegen nur als Negativ-Beispiele aufgeführt, die eigentlich mit dem Kabarett-Betrieb nichts zu tun haben dürften. Kabarettgruppen, die ein breites Publikum erreichen, werden von vornherein der "Gesinnungslosigkeit"

verdächtig. Dabei ist vordefiniert, welches die "richtige Gesinnung" ist. Kabarettisten müssen beispielsweise nach Ansicht von KÜHN, UTHOFF, PELZER und BUDZINSKI "links" und systemkritisch sein.

Im historischen Teil der Arbeit wird jedoch versucht zu zeigen, dass zwar die "Gesinnung" bzw. die politische Einstellung eine entscheidende Rolle im Interaktionsverlauf einer Kabarettaufführung spielt, die jeweiligen gesellschaftspolitischen Überzeugungen dabei allerdings differieren. Sie reichen von der "links-sozialistischen" Auffassung des kommunistischen Kabarett-Autors Erwin Piscator und des klassenkämpferischen Kabarettisten Dietrich Kittner, bis zur "rechts-nationalen" Einstellung des Kabarett-Leiters Gerd Knabe und bewegen sich überwiegend in einem "liberal-demokratischen Mittelfeld". In diesem Zusammenhang wird auch versucht zu zeigen, dass ein Kabarettist nicht "schlecht" ist, wenn er sich nach dem jeweiligen "Publikumsgeschmack" richtet, sondern, dass er im von unbeabsichtigten Störungen freien Interaktionsverlauf des kulturell definierten Interaktionssystems einer Kabarettaufführung auf das Wissen und die politische Einstellung seines Publikums eingehen muss.

### **3. Die Kabarett-"Theoretiker"**

Vor allem in den 60er und ab den 80er Jahren erschienen Arbeiten, die sich wissenschaftlich mit dem Thema Kabarett auseinander setzten. 1967 legte Jürgen HENNINGSEN mit der Veröffentlichung *Theorie des Kabarets* einen grundlegenden Text für eine wissenschaftliche Betrachtung des Genres vor. Zwar hatten sich MEERSTEIN, SCHÄFFNER, MÜLLER, KÖNIG sowie MÜLLER und HAMMER schon vorher mit bestimmten Einzelaspekten des Genres auseinandergesetzt, doch ihre Einschätzungen waren zu stark von wertenden Kriterien bestimmt und nicht umfassend genug, um die Basis für eine wissenschaftliche Diskussion bilden zu können. Auf die Theorie des Pädagogen HENNINGSEN baute etwa zwanzig Jahre später der Literaturwissenschaftler Michael FLEISCHER auf. Er setzte sich in *Eine Theorie des Kabarets. Versuch einer Gattungsbeschreibung an deutschem und polnischem Material* vor allem mit der These HENNINGSENS vom "kabarettistischen Spiel mit dem erworbenen Wissenszusammenhang der Zuschauer" auseinander. Beide Autoren beschäftigten sich in ihren Veröffentlichungen vor allem mit Kabarettisten, die nach dem Zweiten Weltkrieg auftraten und bezogen nicht die gesamte Kabarettgeschichte in ihre Überlegungen mit ein. Sie verfolgten die Linie der Diskussion um die Kritik an den "Unterhaltungs- und Massenkabarets" weiter, auch wenn sie bei weitem nicht so polarisierten wie beispielsweise BUDZINSKI, und untersuchten v. a. die Einflussmöglichkeiten des Kabarets auf das Bewusstsein der Zuschauer. Ein weiterer Aspekt kam 1993 mit der Dissertation *Fiktionskulisse. Poetik und Geschichte des Kabarets* des Literaturwissenschaftlers Benedikt VOGEL hinzu. Er beschränkte sich

nicht nur auf die potentiellen Wirkungsmöglichkeiten des Kabaretts, sondern analysierte die "fiktionsaufbauenden" und "fiktionsabbauenden" Instrumentarien, die dem Kabarettisten zur Verfügung stehen.

Die Abhängigkeit des Kabarettisten von den aktuellen Bewusstseinsinhalten des Publikums steht im Mittelpunkt der Arbeit von Jürgen HENNINGSEN (1933-1983). Der Pädagoge und Kommunikationswissenschaftler, der mit dem Lehrerkabarett *Niveau-HILISTEN* 1964 bis 1971 und in den 70er Jahren mit dem Kabarett *Fortschrott* selbst als "Praktiker" auf der Bühne stand, hebt nicht nur die potentiellen Möglichkeiten, sondern auch die Grenzen einer möglichen Publikumsbeeinflussung hervor (Kühn 1993, S. 174 sowie Budzinski/Hippen 1996, S. 139). Für ihn ist die Vermittlung "systemkritischer" Inhalte nicht nur vom Willen und Wollen des Kabarettisten abhängig (vgl. u. a. die Ausführungen BUDZINSKIS) oder von einem "politisch informierten" Publikum (vgl. hierzu die Aussagen von MÜLLER und HAMMER), sondern auch von den genreimmanenten Grenzen der Informationsvermittlung. Ein Kabarettist kann seiner Ansicht nach nur bei einem "aufgeklärten" Publikum "aufklärend" wirken und ist folglich von den gesellschaftlichen Rahmenbedingungen abhängig. HENNINGSEN definiert das Kabarett, das für ihn das "Kind von Kunst und Intellekt" ist, als "Spiel mit dem erworbenen Wissenszusammenhang des Publikums" (Henningesen 1967, S. 57).

HENNINGSEN zeigt so die Grenzen der Einflussmöglichkeiten auf das Bewusstsein der Zuschauer auf. Neue Informationen können nicht oder nur bedingt vermittelt werden, da sich die Themenstellung am vorhandenen Wissen des Kabarettpublikums orientiert. Kabarett kann daher seiner Meinung nach nicht mit den Massenmedien in Konkurrenz treten (Henningesen 1967, S. 76). Dem Kabarettisten stehen nur begrenzte Mittel zur Verfügung. Kabarett unterscheidet sich wesentlich vom Theater oder der Oper, es ist episodisch. Dieses technische Organisationsprinzip hat wesentliche Konsequenzen für Inhalte und Art der Darbietung. Es ist keine Zeit für eine dramaturgische Entwicklung, weder der Bühnen-Handlung noch der Bühnen-Figuren, vorhanden. Kabarett muss sich der Informationen bedienen, die das Publikum bereits mitgebracht hat. Wird zuviel erklärt, ist das Publikum "angeödet". Themen, die mit neuen Informationen vorbereitet werden müssten, können nicht verwendet werden. Deshalb ist nicht das "behagliche Ausmalen im Stil der Wochenzeitschriften", sondern der "Schlagzeilen-Stil" die Erzählform des Kabaretts (Henningesen 1967, S. 16f).

Für HENNINGSEN sind einerseits aufgrund dieser kulturell-bedingten, genreimmanenten Voraussetzungen, andererseits auch aufgrund der durch den Wissenszusammenhang der Zuschauer vorgegebenen Themenbeschränkung, die Möglichkeiten der Bewusstseinsbeeinflussung relativ gering. Trotzdem ist er der Meinung, dass

ein "guter" Kabarettist den ihm verbleibenden Spielraum effektiv nutzen kann. Er stellt wie die "Kritiker des Kabarets" die politische Funktion des Genres heraus und definiert das Kabarett als "pädagogische Institution unserer demokratisch-pluralistischen Gesellschaft, ja für diese hochgradig charakteristisch" (Henningsen 1967, S. 10). HENNINGSEN geht in der Tradition von BUDZINSKI, KÜHN, PELZER von einer Belehrung und Aufklärung des Publikums aus. Der Einfluss des Kabarettisten darf seiner Ansicht nach zwar nicht überschätzt werden, doch er hat die Möglichkeit, neue Perspektiven aufzuzeigen und das Publikum zu einer kritischen Reflexion gesellschaftlicher Strukturen anzuregen:

"Dass das Kabarett unterhält, liegt auf der Hand - sonst bliebe das Publikum fern. Und es belehrt auch - jedenfalls hinterlässt es irgendwelche Spuren im Wissenszusammenhang des Zuhörers. (...) Beide Funktionen, die der Unterhaltung und die der Belehrung, stehen jedoch weder einfach nebeneinander noch lassen sie sich einfach dialektisch verschränken" (Henningsen 1967, S. 9). "Ist Kabarett Spiel mit dem erworbenen Wissenszusammenhang des Publikums, dann sind seine möglichen Gegenstände die Bruchstellen dieses Wissenszusammenhangs" (Henningsen 1967, S. 29).

HENNINGSEN beeinflusste die literaturwissenschaftliche Kabarett-Theorie von Michael FLEISCHER, der kabarettistische Verfahren beschreibt und Kabarett als eine "Art und Weise Nachrichten herzustellen" definiert<sup>4</sup>. FLEISCHER wendet sich gegen den von HENNINGSEN herausgestellten spielerischen Charakter des Kabarets. Seiner Meinung nach ist Kabarett geeignet Wissenszusammenhänge in Frage zu stellen und zu zerstören. Die rhetorische Ausgangsfrage lautet: "Kabarett ist das Spiel mit dem erworbenen Wissenszusammenhang des Publikums. Nur ein Spiel?" (Fleischer 1989, S. 51). Für FLEISCHER zielt Kabarett vielmehr auf die Veränderung der Spielregeln, die man bei einem Spiel eigentlich gar nicht ändern darf. Es versucht mit ganz spezifischen Methoden "den Wissenszusammenhang des Publikums in Frage zu stellen und möglichst zu zerstören. Ohne die bessere oder gar die beste oder überhaupt eine Lösung vorzuschlagen und zu wissen. Der Kabarettist sagt immer nur eines: 'So wie Ihr denkt, ist es nicht' (auch wenn es schon einmal vorkommt, dass es genauso ist)" (Fleischer 1989, S. 142).

FLEISCHER geht davon aus, dass Kabarett eine neue Sichtweise der Dinge vermitteln kann. Dadurch, dass der Kabarettist bestimmte Situationen in einem neuen Licht zeigt, ermöglicht er dem Publikum die Dinge anders zu sehen und kritisch zu hinterfragen. Der Kabarettist löst sich aus dem herkömmlichen Denkschema und regt das Publikum an, das Gleiche zu tun. Sprach HENNINGSEN noch von Spuren, die das Kabarett im Wissenszusammenhang hinterlässt, so geht FLEISCHER einen Schritt weiter und formuliert, dass Kabarett bestehende Denkmodelle zerstört und zusätz-

---

<sup>4</sup> FLEISCHER verwendet den Begriff Nachricht anstatt Text. Texte - definiert als literarische Texte - müssen seiner Ansicht nach keine kabarettistischen Generierungsregeln aufweisen und können dennoch Bestandteil eines Kabarett-Programms sein (Fleischer 1989, S. 53f).

lich Instrumentarien bietet, wiederum neue Denkmodelle aufzubauen. Kabarett wirkt für ihn "nie bestätigend", sondern es ist "destruktiv" und kritisch.

"Es ist einerseits auf die Zerstörung bestehender Denkmodelle und Denkgeohnheiten ausgerichtet und liefert andererseits das nötige Instrumentarium, mit dessen Hilfe man lernen kann, ein adäquateres Denkmodell aufzubauen, ohne dass einem ein bestimmtes aufgezwungen oder auch nur vorgeschlagen wird (...). Das Kabarett entwirft kein Weltmodell, schlägt keine Lösungen vor, (...) sondern es zerstört bestehende Modelle (...) weil seine Verfahren ausschließlich darauf angelegt und so konstruiert sind, dass andere, denkbare Zielsetzungen es selber als Kunstgattung zerstören würden" (Fleischer 1989, S. 74f).

Die Ansätze von Henningsen und Fleischer werden im Kapitel "Wirkungsmöglichkeiten des Genres" nochmals aufgegriffen. Im Vorfeld muss jedoch im Sinne einer soziologischen Betrachtungsweise versucht werden, den Kabarett-Rahmen, in dem die Interaktionssituation einer Kabarettaufführung stattfindet, theoretisch-analytisch und sozialhistorisch zu beschreiben. Dies versuche ich in den Kapiteln "Der Interaktionspartner Publikum" sowie "Der Interaktionspartner Kabarettist".

Vor allem die Instrumentarien des Kabarets und weniger seine potentiellen Wirkungsmöglichkeiten untersucht der Freiburger Literaturwissenschaftler Benedikt VOGEL in seiner 1993 erschienen Dissertation *Fiktionskulisse - Poetik und Geschichte des Kabarets*. VOGEL setzt sich zwar mit den Thesen von HENNINGSEN und FLEISCHER auseinander, geht aber vor allem auf die von beiden Autoren analysierten Kabarettverfahren, -methoden oder -mittel des Genres ein. Die Wirkungsmöglichkeiten spielen bei VOGEL nur im Zusammenhang mit dem von ihm neu in die Diskussion um das Genre Kabarett eingeführten Begriff der "Fiktionskulisse" eine Rolle. Je weniger "Fiktionskulisse" in einer Kabarettaufführung benötigt wird, also je weniger der Kabarettist "so tut als ob", desto günstiger sind laut VOGEL die Voraussetzungen, neue Informationen zu vermitteln. In einer Kabarettaufführung geht es seiner Meinung nach um ein Wechselspiel "fiktionsaufbauender" und "fiktionsabbauender" Methoden. Der Kabarettist versetzt das Publikum in ein ständiges "Wechselbad zwischen Fiktion und Desillusionierung" (Vogel 1993, S. 76). Dies ist eine "*Kommunikationsstrategie*, ohne welche Kabarett nicht funktionieren würde" (Vogel 1993, S. 79).

Beim Rezipienten wird in der "Fiktionskulisse" des Kabarets Sachwissen vorausgesetzt. "Textliche Voraussetzung einer Referenzialisierung", also des Verstehens der Aussage, ist dabei "das Vorkommen von referenzierbaren Ausdrücken" (Vogel 1993, S. 112). Diese referenzierbaren Ausdrücke werden in meiner Arbeit im soziologischen Terminus als kulturelle Chiffren bezeichnet, für die der Zuschauer den Dechiffrierungscode besitzen muss. Kabarettisten bauen bestimmte "Bilder" oder Fiktionen auf und stellen zum Beispiel eine bestimmte Situation als unumstößliche Wahrheit dar. Gleichzeitig oder zu einem späteren Zeitpunkt wird mit Verdrehungen,

Irreführungen o. ä. dieser Fiktion entgegenwirkt und sie letztlich zerstört. In vielen Kabarettprogrammen wird als "fiktionsabbauendes" Element beispielsweise auf das Privatleben des Kabarettisten deutlich Bezug genommen<sup>5</sup>. Im Kabarett wird auch häufig der "fiktionsaufbauende Bühnendialog" durch den "fiktionsabbauenden Publikumsdialog" unterbrochen (Vogel 1993, S. 215). Fiktionsabbauend wirken etwa auch Kabarett-Texte, die ursprünglich für eine Darstellerin geschrieben wurden, aber vom männlichen Autor selbst vorgetragen werden<sup>6</sup>.

Ausnahme von dem kabarettistischen Wechselspiel zwischen "Fiktionsaufbau" und "Fiktionszerstörung" ist für VOGEL das von Rainer Uthoff gegründete *Rationaltheater*. Das Ensemble kam seiner Ansicht nach im Programm *Knast* Ende der 60er Jahre mit einer kleinstmöglichen Fiktionskulisse aus. Es verwendete eine dem Enthüllungsjournalismus verwandte Methode der Information über brisante Sachverhalte und menschenunwürdige Zustände. Gerade die eingespielten Filmsequenzen - Interviews mit Strafgefangenen - waren fast völlig frei von Fiktion. Beim *Rationaltheater* geht es laut VOGEL nicht mehr nur um HENNINGSENS Spiel mit dem erworbenen Wissenszusammenhang, sondern hier wird vorwiegend neues Wissen vermittelt (Vogel 1993, S. 214ff).

Die Ansätze des Literaturwissenschaftlers VOGEL tauchen zum Teil auch im Argumentationsfortgang meiner Arbeit auf. Die fiktionsauf- und abbauenden Elemente sind für mich jedoch lediglich ein Teil der Werkzeuge des Kabarettisten im Interaktionssystem. Das als Beispiel genannte Agieren der Kabarettisten außerhalb seiner Bühnenrolle hat dabei nicht nur die Funktion aufgebaute Fiktionen wieder zu zerstören, sondern ist neben der direkten Publikumsansprache und der Improvisation ein wesentliches Element im Interaktionsverlauf. Diese Elemente sowie die kabaretttypische "Zeitbindung" sind wesentlich bei der Beschreibung der Unterschiede zwischen Theater- und Kabarett-Interaktion (siehe die Ausführungen im Kapitel "Beschreibung des Genres Kabarett").

#### **4. Historische Sonderformen des Genres Kabarett**

Neben einer allgemeinen Diskussion über die Wirkungsmöglichkeiten des Genres gibt es bei den Veröffentlichungen zum Thema Kabarett auch einige Arbeiten, die sich mit Einzelercheinungen bzw. Sonderformen des Genres, wie beispielsweise dem Kabarett als Propagandamittel sowie als Element des Widerstandes in einer Diktatur beschäftigen. MEERSTEIN (1938) und VAN SWERINGEN (1995) setzten sich - allerdings unter völlig verschiedenen Voraussetzungen - mit dem Einsatz des

---

<sup>5</sup> Im Programm *Dasein im Design* sagen die Basler Kabarettisten Sibylle und Michael Birkenmeier: "Über uns zum Beispiel als Geschwister. Was glauben Sie, was das für ein Design ist! Geschwister sein. Wie die Leute darauf reagieren!" (Vogel 1993, S. 88).

<sup>6</sup> Wie beispielsweise *Der mondäne Vamp* von Fred Endrikat oder Texte, die Frank Wedekind, Alfred Rasser und Georg Kreisler selbst vortrugen (Vogel 1993, S. 93).

Kabaretts als politisches Propagandamittel auseinander. APPIGNANESI, KEISER-HAYNE und KÜHN diskutierten das Thema "Kabarett im Exil" und HÖRBURGER beschäftigte sich mit dem Sonderfall des Kabaretts im Konzentrationslager.

#### **4.1. Kabarett als Mittel der Propaganda**

Die Diskussion um die Wirkungsmöglichkeiten des Kabaretts bewegt sich vor allem um die Frage, ob der Kabarettist das Publikum während einer Aufführung von seiner vorgetragenen Auffassung überzeugen und beim Zuschauer einen Prozess des "Umdenkens" in Gang setzen kann. Wie "gut" oder wie "schlecht" der jeweilige Kabarettist diese (vom Autor zugewiesene) Aufgabe löst und welchen Eindruck er beim Publikum hinterlässt bzw. hinterlassen kann wird unterschiedlich eingeschätzt. Einig sind sich jedoch die meisten Autoren darin, dass Kabarett (egal ob "gutes" oder "schlechtes" Kabarett) immer - mehr oder weniger - oppositionell ist. Sie gehen davon aus, dass sich Kabarett grundsätzlich gegen vorhandene Gesellschaftsstrukturen oder staatliche Macht beziehungsweise deren Vertreter wendet und nicht geeignet ist, das Publikum für eine bestimmte Überzeugung zu gewinnen, beziehungsweise propagandistisch zu wirken.

MÜLLER führt beispielsweise aus: "Alle Versuche, (...) das Subjektiv-Komische zur Popularisierung bestehender Staatsformen, also zur Werbung f ü r eine Sache zu benutzen, sind gescheitert. Sie werden immer scheitern müssen" (Müller 1957, S. 43). Und auch BUDZINSKI schreibt: "Versuche der reinen Agitation sind immer fehlgeschlagen" (Budzinski 1982, S. 12). Diese Thesen werden nach Ansicht der Autoren durch die Misserfolge des nur kurze Zeit existierenden "NS-Polit-Brettels" *Die Acht Entfesselten* sowie des SPD-Wahlkampfkabaretts *Die Zeitzündler*<sup>7</sup> in der Praxis des Kabaretts bestätigt.

Entgegen dieser Auffassung versuche ich aufgrund der im folgenden diskutierten Ausführungen von SWERINGEN und HÖRBURGER zu zeigen, dass Kabarett unter bestimmten Bedingungen auch als Element der politischen Propaganda eingesetzt werden kann. Sie gehen davon aus, dass sich Kabarettisten auch für eine bestimmte politische Zielrichtung oder Ideologie einsetzen können und dies im Verlauf der Kabarettgeschichte auch immer wieder getan haben. Als Beispiel dafür ziehen die Autoren das Berliner "Frontstadt-Kabarett" *Die Insulaner* heran.

Doch gerade bei den Produktionen der *Insulaner*, die über eine längere Zeit hinweg erfolgreich waren und verhältnismäßig viele Zuschauer erreichten, fällt auf, wie stark die Möglichkeit des propagandistischen Einsatzes der Kunstform Kabarett von den gesellschaftlichen Rahmenbedingungen und der bereits vorhandenen Grundüberzeugung des Publikums abhängig ist. Darüber hinaus wird im folgenden versucht zu

---

<sup>7</sup> UTHOFF schreibt, dass sich die Erwartungen, die in den 60er Jahren an das SPD-Wahlkampfkabarett gestellt wurden, "leider nicht erfüllten" (Uthoff 1962, S. 81).

zeigen, dass Kabarett, auch wenn es sich für eine bestimmte politische Überzeugung einsetzt, trotzdem immer gleichzeitig gegen eine vorhandene Struktur gerichtet sein muss. Der Kabarettist muss, um erfolgreich zu sein, in seinem Programm ein negatives Pendant verwenden. Bei den *Insulanern* sprachen sich die Akteure zwar für die Politik der amerikanischen Besatzungsmacht, aber gegen den Kommunismus und die Staatsform der DDR aus.

Ich versuche u.a. mittels der historischen Beispiele zu zeigen, dass Kabarett - wie andere Kunstformen auch - eine bestimmte politische Einstellung beziehungsweise Überzeugung bei seinem Publikum unterstützen kann. Das Besondere an der hochgradig kulturell bedingten Kunstform Kabarett ist jedoch, dass sie sich, auch wenn sie für eine politische Überzeugung eintritt, gleichzeitig gegen eine andere Auffassung stellen muss. Positive Aussagen müssen im sinnvermittelnden, diskursiven Prozess der Kabarettaufführung eine negative Entsprechung finden. Beim propagandistischen Einsatz des Kabaretts ist sozusagen ein "Feindbild" nötig. SWERINGEN spricht in diesem Zusammenhang von der "negativ-kritischen Tendenz" des Genres (Sweringen 1995, S. 35ff), die im kulturell geprägten Kabarett-Rahmen vorgegeben ist. Sie wird einerseits vom Publikum erwartet und andererseits vom Kabarettisten als Interaktionselement eingesetzt (siehe hierzu auch die Erläuterungen zum Kabarettisten als "Oppositionellen per se"). Die Kunstform Kabarett wird immer eng mit Kritik verknüpft, einer "Kunst der Beurteilung", die sich aus dem Treffen von Unterscheidungen ergibt (vgl. Hermann 1983, S. 279).

Unter den Bedingungen einer konsensualen Haltung des potentiellen Publikums und einer Programmgestaltung, bei der die negativ-kritischen Tendenzen des Genres berücksichtigt werden, kann Kabarett als propagandistisches Mittel eingesetzt werden. Interessant ist allerdings, dass dies in der Kabarettgeschichte nur sehr selten praktiziert wurde bzw. die meisten dieser ohnehin punktuellen Versuche nicht erfolgreich waren. Dies weist darauf hin, dass sich die Funktionszuweisung gegenüber dem Kabarettisten im historisch geprägten Kabarett-Rahmen meist auf eine "fortschrittlich-kritische" und im gewissen Sinne auch "linke" Haltung bezieht, auch wenn diese Funktionszuweisung in der Realität der Kabarettgeschichte keineswegs eine hundertprozentige Entsprechung hat<sup>8</sup>.

Doch obwohl Kabarett nicht immer "links-fortschrittlich" sein muss, ist es jedoch immer im gewissen Sinne "gegen etwas" und der Kabarettist tritt überwiegend als "aufklärerischer Gesellschaftskritiker" beziehungsweise als "Oppositioneller per se" auf (vgl. die Ausführungen im Kapitel "Der Interaktionspartner Kabarettist"). Diese Funktionszuweisung ist ein wesentliches Interaktionselement und bedingt - wie versucht wird im weiteren Verlauf der Arbeit aufzuzeigen - wesentlich die kabarett-

---

<sup>8</sup> Es gab beispielsweise auch die 1952 von Gert Knabe gegründeten Kabarettgruppe *Zeitbe-richter*, bei der nationalistisches Gedankengut dominierte (vgl. Vogel 1993, S. 42).

typische Themenbearbeitung, das kabarett-typische Agieren des Kabarettisten außerhalb seiner Bühnenrolle sowie die kabarett-typische Publikumsbeschimpfung.

Der amerikanische Kommunikationswissenschaftler Bryan T. van SWERINGEN, der in Berlin studierte, legte 1995 mit *Kabarettist an der Front des Kalten Krieges. Günter Neumann und das politische Kabarett in der Programmgestaltung des Rundfunks im amerikanischen Sektor Berlins* eine Dissertation vor, die anhand des Nachkriegs-Kabarett *Die Insulaner* die propagandistischen Möglichkeiten des Kabarett diskutierte. Laut SWERINGEN hatten Neumanns Produktionen, die vor allem über den Hörfunksender RIAS verbreitet wurden, einen hohen propagandistischen Wert für die Besatzungsmächte. Sie "zählten zu den populärsten Unterhaltungsprogrammen der Station (...). In diesen Texten und ihrer Interpretation steckte das Berlindurchhalteprogramm (...) deutlich und spürbar sogar über Deutschlands Grenze hinweg" (Sweringen 1995, S. 200). Diese Ansicht unterstützt auch Christian HÖRBURGER, der schreibt: "Günter Neumanns Kabarett ist eindeutig und unmißverständlich parteilich und etabliert den ideologischen Konsens im Kampf gegen alles, was nur den Anschein von Sozialismus und Kommunismus im Panier mit sich führt. (...) Das Überleben in der Frontstadt können (...) nur die Alliierten sichern" (Hörburger 1993, S. 111f).

SWERINGEN geht davon aus, dass das Medium Kabarett "bedingt durch seine Abhängigkeit vom sozio-politischen Umfeld und seiner Betonung der Aktualität eine der am weitgehendsten politischen Kunstformen ist" (Sweringen 1995, S. 13). Kabarett ist für ihn die "Reflexion der jeweiligen Gesellschaftsordnung". Er stützt sich dabei auf die Theorie HENNINGSENS, der das Kabarett als "seiner Natur nach reflektiv" beschreibt. Der Kabarettist reflektiert das Wissen des Publikums und das Publikum umgekehrt die Aussagen des Kabarettisten. Kabarett-Darsteller befinden sich dabei "häufig im Gegensatz zum status quo". Sie tendieren grundsätzlich dazu, "sich negativ mit ihrem sozio-politischen Umfeld zu identifizieren". Günter Neumanns *Insulaner*, die sich positiv gegenüber der Politik der Besatzungsmächte aussprachen, bildeten lediglich eine Ausnahme (Sweringen 1995, S. 33f). Der Sonderfall eines populären propagandistischen Kabarett-Ensembles konnte nur zu einem bestimmten Zeitpunkt - in diesem Fall während der Berlin-Blockade nach dem Zweiten Weltkrieg - eintreten: "Der Kalte Krieg verlangte vom Kabarett, Front zu beziehen" (Sweringen 1995, S. 13). Im Laufe der Zeit verloren die *Insulaner* jedoch zunehmend an Bedeutung. "Sie wurden mit Abbau der Spannungen zu einem Anachronismus" (Sweringen 1995, S. 199).

Die propagandistischen Elemente von Günter Neumanns Nachkriegskabarett bauten auf bereits vorhandene Bewusstseinsstrukturen der Zuschauer beziehungsweise der Zuhörer auf. Die Berliner fühlten sich von "bösen Kommunisten" eingekesselt,

vor denen sie nur die westlichen Besatzungsmächte beschützen konnten. Eine eigenständige "Propagandamaschine *Insulaner*" ist dagegen nicht vorstellbar. Die Kabarettgruppe diente lediglich zur Unterstützung einer in breiten Teilen der Bevölkerung vorherrschenden Meinung. Die Kabarettisten verstärkten eine bereits vorhandene gesellschaftspolitische Überzeugung; sie etablierten keine neue. Kabarett war lediglich ein "zusätzliches Transportvehikel" für bereits im Vorfeld geprägte politische Überzeugungen. Diese weitgehend konsensuale Auffassung vom "Inseldasein" Berlins bestand nur einige wenige Jahre. Sie war außerdem überwiegend auf die ehemalige Hauptstadt beschränkt, bundesweit setzten sich die *Insulaner* nicht durch.

Wie Neumann setzte auch der Kommunist Erwin Piscator das Kabarett als Mittel der politischen Propaganda ein. Der Theaterregisseur gestaltete im Auftrag der KPD ein Kabarettprogramm zu den Reichstagswahlen 1924. Er wollte "mit einer politischen Revue propagandistische Wirkungen erzielen" (Budzinski 1982, S. 161). Die Kabarettform war für Piscator das "Vehikel für die Vermittlung politischer Ideen sowie literarischer und sozialer Kritik" (Sweringen 1995, S. 39). Hauptthema seines *Roten Rummels* war die "Unterdrückung der Proletarier" (Schäffner 1969, S. 52). Piscator verknüpfte wie Neumann die Propaganda für eine gesellschaftspolitische Überzeugung mit der Verurteilung einer anderen. Er wandte sich zwar nicht gegen ein benachbartes Staatssystem, doch er kritisierte die kapitalistische Gesellschaftsordnung des Staates, in dem seine kommunistische Kabarett-Revue aufgeführt wurde. Sein *Roter Rummel* war allerdings nicht so populär wie Günter Neumanns Texte, Piscators Kabarettgruppe spielte vor allem vor einem Publikum "gleichgesinnter" Kommunisten.

Ein weiteres historisches Beispiel für den Einsatz des Kabarets als Mittel der politischen Propaganda, sind die Versuche der Nationalsozialisten, ein "NS-Polit-Brett" zu etablieren. Die theoretische Grundlage dafür hatte Günther MEERSTEIN gelegt, der sich 1938 in seiner Dissertation an der Philosophischen Fakultät in Leipzig *Das Kabarett im Dienste der Politik* erstmals mit einer möglichen politisch-propagandistischen Verwendung des Kabarets beschäftigte. Er setzte sich als einer der ersten Sozialwissenschaftler mit diesem Thema auseinander<sup>9</sup> und legte Ansätze einer Besuchersociologie für die Jahre 1901-1933 vor. Von der nationalsozialisti-

---

<sup>9</sup> Obwohl sich mit dem Kabarett Anfang des Jahrhunderts eine neue Kunstform in Deutschland etablierte, spielte die theoretische Auseinandersetzung mit ihr so gut wie keine Rolle. Bis in die 30er Jahre gab es nur einige vereinzelte Textsammlungen von Kabarett-Texten oder Bücher, in denen das Kabarett am Rande erwähnt wurde (beispielsweise in *Die Berliner Bohème* von Julius Bab). Dazu kamen Memoiren von Kabarettisten, wie etwa von Hanns Heinz Ewers und Johannes Cotta, die sich überwiegend auf eine Beschreibung der Kabarets dieser Zeit beschränkten.

schen Ideologie geleitet<sup>10</sup>, definiert er Kabarett "als politisches Führungs- und Beeinflussungsmittel". Für MEERSTEIN ist die Hauptaufgabe des Kabarets, "witzige, gute Unterhaltung des Publikums durch den aktuellsten Stoff zu bringen, vermischt mit Erziehung, Propaganda und Aufklärung in politischer Hinsicht" (Meerstein 1938, S. 23). Kabarett muss, wie andere künstlerische Ausdrucksformen auch, "vom nationalsozialistischen Gedankengut getragen sein". Es kann der politischen Meinungsbildung mit "Witz und Humor" dienen (Meerstein 1938, S. 55f).

In die Praxis umgesetzt wurden die Überlegungen MEERSTEINS nicht. Es etablierte sich kein nationalsozialistisches Propaganda-Kabarett. Das unter der Nazi-Herrschaft einige Jahre durch Deutschland tourende Kabarettensemble der *Acht Entfesselten* beschäftigte sich vor allem mit leichter Unterhaltung und existierte nur kurze Zeit<sup>11</sup>. 1941 verbot Goebbels "jegliche sogenannte Conférence oder Ansage" und "Glossierungen von Persönlichkeiten (...) auch angeblich positiv gemeinte". Im September 1944 wurden alle Bühnen geschlossen (Hippen 1981, S. 119).

Es kann in meiner Arbeit nicht abschließend geklärt werden, warum es kein populäres und erfolgreiches NS-Propaganda-Kabarett gab. Als im kulturellen Kontext des Kabarets notwendiges "negativ-kritisches" Element hätte sich beispielsweise die Diskriminierung des Judentums oder verschiedener fremder Kulturen angeboten. Die Etablierung eines nationalsozialistischen Kabarets scheiterte jedoch vermutlich weniger an genreimmanenten Faktoren als vielmehr an der Vertreibungs- und Vernichtungspolitik der Nationalsozialisten. Die meisten der in den 20er Jahren aktiven Kabarettisten wurden wegen ihrer gesellschaftspolitischen Überzeugung oder ihrer Religion vertrieben, verfolgt oder getötet. Von den wenigen Darstellern, die in Deutschland blieben, hatten die meisten Auftrittsverbot.

#### **4.2. Kabarett zur Zeit des Nationalsozialismus**

Zahlreiche "Sonderformen" des Genres Kabarett existierten auch während der Zeit des Nazi-Regimes. Das Kabarett im Exil, das Kabarett von 1933-1935 und das Kabarett im Konzentrationslager sind Einzelercheinungen des Genres, die nicht für die Beschreibung einer "idealtypischen" Interaktionssituation einer Kabarettaufführung herangezogen werden können. Dieser Aspekt der Kabarett-Geschichte darf jedoch in meiner Arbeit, in der auch ein umfassender historischer Überblick über das Genre gegeben werden soll, nicht fehlen.

---

<sup>10</sup> Deutlich wird MEERSTEINS nationalsozialistischer Hintergrund beispielsweise, wenn er hinter Max Reinhardts Namen, der im *Schall und Rauch* seine "politische Zersetzungsarbeit" fortsetzen wollte, extra "(Jude!)" vermerkt (Meerstein 1938, S. 18ff).

<sup>11</sup> Die 1935 von Ernst Brenn und Rudi Godden gegründete Gruppe *Die Acht Entfesselten* wurden nach dem Verbot des letzten noch spielenden politisch-literarischen Kabarets *Katakombe* von den Nationalsozialisten als Versuch eines im "neuen Geist" wirkenden Unterhaltungskabarets begrüßt. Die Gruppe arbeitete vor allem mit "harmlosen" Film- und Operettenparodien und ging 1939 "an schlechten Texten" ein (Budzinski/Hippen 1996, S. 3f).

#### 4.2.1. Kabarett im Exil

Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten im Jahr 1933 traten deutsche Kabarettisten nur noch vereinzelt in Deutschland auf. Der Star des *Kabarets der Komiker*, Werner Finck, wurde beispielsweise am 31.1.1939 aus der Reichskulturkammer ausgeschlossen (Schäffner 1969, S. 68). Andere in Deutschland verbliebene Kabarettisten, darunter Karl Valentin und Liesl Karlstadt, spielten nur noch punktuell und hatten in den Kriegsjahren faktisch Auftrittsverbot (Schulte 1990, S. 468). Die meisten Kabarettisten und Kabarettistinnen verließen das Land. Einige von ihnen wollten in der Emigration über die Gefahren des Nationalsozialismus informieren. Sie erreichten jedoch kein breites Publikum und führten ihre Programme vor allem als "Exilanten unter Exilanten" und als "Gleichgesinnte unter Gleichgesinnten" auf (vgl. hierzu die Ausführungen in den Kapiteln "Der Interaktionspartner Publikum" sowie der "Interaktionspartner Kabarettist").

Nach Machtantritt der Nazis am 30. Januar, spätestens jedoch nach dem Reichstagsbrand am 27. Februar 1933, suchten viele Kabarettisten im Exil neue Betätigungsmöglichkeiten. In den Niederlanden gründete sich beispielsweise am 6. Mai 1933 das erste deutsche Exilkabarett *Ping Pong*, das bis 1938 seine Programme in Amsterdam präsentierte. In der Tschechoslowakei und in der Sowjetunion schlossen sich in den 30er Jahren die Vertreter kommunistischer Agitprop-Gruppen zu Kabarett-Ensembles zusammen. 1936 eröffnete der Schauspieler Hans Fürth in Prag eine Gastspielbühne, an der viele deutschsprachige Ensembles und Solokabarettisten, darunter das Wiener Kabarett *Literatur am Naschmarkt*, das Berliner *Kabarett der Komiker* sowie die Schweizer *Pfeffermühle*, gastierten. In Frankreich gründeten deutsche Emigranten 1934 die *Laterne* und traten bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkrieges in Paris auf. In England kam es erst 1939 zur Gründung eines deutschsprachigen Kabarets. Österreichische Emigranten eröffneten in London das *Latendl*. Nach Ausbruch des Zweiten Weltkrieges stießen zu den britischen Kabarettgruppen Flüchtlinge aus der Tschechoslowakei und aus Frankreich hinzu. Einige kabarettistische Texte wurden in diesen Jahren regelmäßig von der BBC für die deutschsprachigen "Feindsender"-Hörer ausgestrahlt. In Palästina ließen sich Ende der 30er Jahre einige jüdische Kabarettisten aus Deutschland und Österreich nieder. Die ehemalige Leiterin des *Lieben Augustin* in Wien, Stelle Kadmon, gründete 1938 das *Papillon*, und das jüdische Kabarett *Kaftan* aus Berlin veranstaltete zahlreiche Rezitationsabende mit deutschsprachigen Kabarettisten. Das, an der Anzahl der Tournéen und Auftritte gemessen, erfolgreichste Exil-Kabarett war die 1933 in Zürich von Erika Mann gegründete *Pfeffermühle*. Bis zur Auflösung des Ensembles im Februar 1937 gab die Kabarettgruppe in sieben verschiedenen Ländern über tausend Vorstellungen (Budzinski/Hippen 1996, S. 89ff).

In der Kabarettliteratur wird die *Pfeffermühle* häufig für die Betrachtungen zur Wirkungsweise des Genres im Exil herangezogen. APPIGNANESI führt im Zusammenhang mit Erika Manns Ensemble beispielsweise aus, dass ihrer Meinung nach Kabarett im Exil ein Mittel der Aufklärung war: "Es konnte engagierte Künstler direkt mit dem Publikum in Kontakt bringen und alle Schwierigkeiten der Finanzierung und der Rücksichtnahme auf den breiten Publikumsgeschmack umgehen, die oft die gedruckte Veröffentlichung verzögern und behindern". Kleinheit bringt hier den Vorteil von "Unabhängigkeit und Wendigkeit" (Appignanesi 1976, S. 156).

Von einer umfassenden Informationsvermittlung in breite Bevölkerungsschichten hinein kann meiner Meinung nach jedoch bei den künstlerischen Aktivitäten in der Emigration nicht gesprochen werden. Aufgrund von berichtenden Texten aus dieser Zeit kann davon ausgegangen werden, dass vor allem andere deutschsprachige Emigranten das Publikum bildeten. Nur in sehr kleinem Umfang konnten zu einer Phase, in der kaum etwas aus Deutschland nach außen drang, Information über das Nazi-Regime weitergegeben werden. Nach Angaben von KEISER-HAYNE meldeten sich zwar einige holländische und tschechische Emigranten nach dem Zweiten Weltkrieg bei Erika Mann und sagten, dass die *Pfeffermühle* sie bewogen habe, ihr Land rechtzeitig zu verlassen. Sie hätten durch das Kabarett-Programm erfahren, was Nazismus ist (Keiser-Hayne 1990, S. 141). Bei dieser Gruppe dürfte es sich allerdings nur um einige wenige deutschsprachige Juden gehandelt haben, ein kleiner Personenkreis, der aufgrund ausreichender Vorinformationen in der Lage war, die Anspielungen der Exil-Kabarettisten zu verstehen.

Außerhalb der kleinen Gruppe "Gleichgesinnter" etablierte sich das Exilkabarett nicht. In den USA scheiterten die Kabarettgründungen Erika Manns (*Peppermill*) und Friedrich Hollaenders (*Tingel-Tangel*) nach Aussage von Zeitgenossen unter anderem am Unverständnis des Publikums gegenüber den kabarett-typischen Regeln. Die Kunstform Kabarett war in den USA unbekannt (vgl. u. a. Keiser-Hayne 1990, S. 133). Wie im Kapitel "Genrebeschreibung" noch versucht wird zu zeigen, stützt sich das Interaktionssystem des Kabarettis darauf, dass den Zuschauern die Spielregeln des Kabarettis, wie etwa die direkte Publikumsansprache bzw. die Publikumsbeschimpfung, die Improvisation, das Agieren des Kabarettisten als "Privatperson" außerhalb seiner Bühnenrolle u.v.a.m., bekannt sind. Das Publikum im Exilland kannte häufig weder diese Spielregeln, noch verfügte es über ausreichende Informationen, um die häufig auf die aktuelle Situation in Nazi-Deutschland bezogenen Anspielungen zu verstehen. Es fehlte der "Decodierungsschlüssel" (vgl. Kapner 1987, S. 51). Das Kabarettprogramm konnte nur von anderen Emigranten verstanden werden. Es diente als "Integrationsmittel für Gleichgesinnte" (Schäffner 1969, S. 79). Von einer umfassenden Informationsvermittlung über das Regime im der Nationalsozialisten kann nicht ausgegangen werden.

#### 4.2.2. Kabarett in Deutschland von 1933 bis 1935

Eine ähnliche Funktion wie die Exilkabaretts hatten von 1933 bis 1935 auch die wenigen, nach der Machtergreifung nicht sofort geschlossenen Kabarettbühnen. Bei den *Die Nachrichten* sowie in Werner Fincks *Katakombe* trafen sich zu Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft einige Monate lang "Gleichgesinnte mit Gleichgesinnten" beziehungsweise "Oppositionelle mit Oppositionellen". Es handelte sich um eine kleine Gruppe von Personen, welche die vorübergehend noch vorhandenen Freiheiten für sich nutzten. Bei den immer seltener werdenden Kabarettaufführungen führten regimekritische Kabarettisten vor einem regimekritischen Publikum Programme vor, in denen versteckt Kritik an der Politik der Nationalsozialisten geübt wurde. Werner Finck kultivierte beispielsweise eine Form der Satire, deren Doppeldeutigkeit zuerst nicht von der Gestapo verstanden wurde (Budzinski 1982, S. 175). Er entzog sich der Zensur durch Wortspiele, beziehungsvolle Halbsätze, Andeutungen und andere Mittel der indirekten Komik<sup>12</sup>.

Kabarett konnte unter diesen Gleichgesinnten bereits vorhandene Grundeinstellungen beziehungsweise Überzeugungen bestätigen und verstärken. Der Einfluss dieser bis 1935 auftretenden Kabarettensembles wird in der Kabarettliteratur allerdings häufig überschätzt oder "idealisiert". APPIGNANESI schreibt beispielsweise:

"Das Kabarett hat (...) Charakterzüge, die es zu einem vortrefflichen Medium gerade für harte Zeiten machen. Es ermöglicht den lebendigen Kontakt Gleichgesinnter, die wissen, dass sie im Gegensatz zur herrschenden Massenmeinung stehen. Die Darsteller können durch ihren Vortrag, durch Betonung und Gesten zeigen, was sie 'eigentlich' meinen (...). Da es sich in jeder Hinsicht anpassen kann, ohne seinen Charakter aufzugeben, ist es in seltener Weise zum Überleben geeignet" (Appignanesi 1976, S. 156).

Und BUDZINSKI schreibt, dass Werner Finck für die Nazis gefährlich war, nicht so sehr durch das, was er sagte, sondern durch das, was er verschwieg (Budzinski 1982, S. 176). Laut SCHÄFFNER hatte das Publikum "den Schlüssel zur Auflösung der Chiffren" (Schäffner 1969, S. 61f). Es vergisst dabei, dass jedoch lediglich ein sehr begrenzter Personenkreis in der Lage war, die Anspielungen Fincks zu verstehen. Die "Zensoren schrieben einfach bei den größten Lachern mit" (Finck 1966, S. 54). Kabarett wurde in Deutschland von 1933 bis 1935, genauso wie im Exil, nur vor einer kleinen Gruppe "gleichgesinnter Oppositioneller" aufgeführt.

#### 4.2.3. Kabarett im Konzentrationslager

Kabarettaufführungen fanden während der Zeit der nationalsozialistischen Diktatur nicht nur im Exil sowie bis 1935 kurze Zeit als "Drahtseilakt" zwischen Bespitzelung und drohendem Verbot statt. Auf Druck der SS wurden Kabarettisten auch gezwun-

---

<sup>12</sup> Im 1938er *KadeKo*-Programm, das später verboten wurde, sagte er beispielsweise als er durch eine Bühnentür ging: "Jetzt habe ich mich schon so geduckt und wäre doch beinahe wieder angestoßen" (Finck 1966, S. 64).

gen, Kabarettvorstellungen in Konzentrationslagern zu geben. Ähnlich wie das Häftlings-Orchester in Auschwitz gehörten diese Inszenierungen vor allem in Theresienstadt zum faschistischen Konzept der "Vorzeige-Konzentrationslager" (Hörburger 1993, S. 66f). Ab 1942, als die Häftlinge in Dachau und Buchenwald für ihren beginnenden Einsatz in der Rüstungsindustrie "bei Laune" gehalten werden sollten, wurden Kabarettaufführungen auch zur "Freizeitgestaltung" herangezogen (Budzinski/Hippen 1996, S. 214f). Kulturelle Aktivitäten waren ab 1942 in Theresienstadt und später auch in anderen Konzentrationslagern legal und offiziell erwünscht (Kuna 1998[2], S. 215). Sie spielten im Kalkül der Nazis eine wichtige Rolle. Zum einen erhoffte sich die SS eine positive Wirkung auf die Psyche der Häftlinge, zum anderen sollte nach außen "der Schein der normalen Lebensbedingungen" aufrecht erhalten werden (Kuna 1998[2], S. 160ff)

Diese Sonderform des Kabarets, die vor allem der Pädagoge Christian HÖRBURGER in seinem Buch *Nihilisten - Pazifisten - Nestbeschmutzer* darstellt, hat nichts mit der "idealtypischen" Situation einer Kabarettaufführung zu tun und kann deshalb im Argumentationsverlauf meiner Arbeit keine Rolle spielen. Die Beschreibung der "Lagerkabarets" darf jedoch in einer Arbeit, die sich teilweise auch mit kabarettgeschichtlichen Aspekten auseinandersetzt, nicht fehlen.

Kabarets im Konzentrationslager waren keine freiwillig gestalteten Kleinkunstabende, sondern kamen unter Kontrolle und auf Druck der SS-Lagerleitung zustande. Die Künstler spielten während der Aufführungen nicht für das Publikum, sondern für sich selbst. Sie waren Absender und Adressat zugleich. Die Kabarettaufführungen waren "Therapie im Dienste der Überlebensstrategie". Die Darsteller hatten als Todeskandidaten eine beschränkte "Narrenfreiheit" und die Kabarettaufführungen waren eine "genehmigte Verschwörung", die nach Belieben beendet werden konnte (Hörburger 1993, S. 71ff). Das erste Lagerkabarett wurde im Sommer 1933 im KZ Börgermoor aufgeführt. Der Schauspieler Wolfgang Langhoff inszenierte es im Rahmen einer "Zirkusvorstellung", in deren Anschluss das später bekannt gewordene Lied *Moor-soldaten* gesungen wurde. Mitte Mai 1935 gab der kurz zuvor eingelieferte Werner Finck im KZ Esterwegen eine Sondervorstellung. Aus dem KZ Buchenwald ist das *Klagelied eines Häftlings* des Berliner Kabarettisten Karl Schnog (1897-1964) überliefert. Ab 1938 inszenierten die prominenten Wiener Kabarettisten Fritz Grünbaum (gestorben 1941 im KZ Dachau) und Hermann Leopoldi (1888-1959) Solo-Kabarettabende im Konzentrationslager Dachau. Der Wiener Kabarett-Autor Jura Soyfer (gestorben 1939 im KZ Buchenwald) komponierte ein eigenes Lagerlied, wie es der österreichische Satiriker Fritz Löhner-Beda (gestorben 1942 im KZ Auschwitz) für das KZ Buchenwald getan hatte. Ab 1942 inszenierten Schauspieler und Kabarettisten unter den Dachauer Häftlingen vor allem Theater- und Opernparodien (Budzinski/Hippen 1996, S. 214).

Repräsentative Zwecke für die Nazis erfüllten die Kabarettaufführungen vor allem im Konzentrationslager Theresienstadt. Nach der Ankündigung eines Besuches des Internationalen Roten Kreuzes beschlossen die deutschen Faschisten eine Art "Vorzeige-Konzentrationslager" zu gestalten. Es wurden Restaurierungen und Verschönerungen durchgeführt, wie etwa Bepflanzungen oder die Einrichtung eines Kinderspielplatzes. Zum "liberalen" Konzept gehörten neben den Kabarettaufführungen auch die *Ghetto Swingers*, die mit ansonsten verpönte amerikanische Musik auftraten<sup>13</sup>, sowie Klavierabende mit jüdischen Komponisten wie Offenbach und Mendelssohn. Der in den 20er Jahren in Berlin sehr populäre Kabarettist und Chansonnier Kurt Gerron (gestorben 1944 in Auschwitz) gründete das Lagerkabarett *Karussell* und trug Songs von Brecht und Weill vor. 1944 leitete er die Produktion des im Konzentrationslager gedrehten Propagandafilms *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt*, an deren Entstehen auch viele andere Kabarettisten beteiligten waren. Nach Abschluss der Dreharbeiten wurden fast alle Beteiligten getötet. "Zwischen Fertigstellung der 'Auftragsarbeit' und Deportation liegen nach Augenzeugenberichten nur 24 Stunden" (Hörburger 1993, S. 62).

Kabarettgruppen entstanden ab 1940 auch in anderen Internierungslagern. Es wurden satirische Sketche aufgeführt, Revuen inszeniert und Lesungen mit Texten von Tucholsky, Kästner und Ringelnatz durchgeführt. In den Niederlanden gründete der Pianist Willy Rosen (gestorben 1944 im KZ Auschwitz) die *Bühne Lager Westerbork* und auch im französischen Lager Gurs fanden 1940 bis 1942 regelmäßig Kabarettvorstellungen statt (Budzinski/Hippen 1996, S. 214ff).

Eine dezidierte Darstellung der verschiedenen kabarettistischen Aktivitäten in Konzentrationslagern wäre sicher im Hinblick auf eine Auseinandersetzung mit dem Nazi-Regime sehr interessant, ist aber nicht Gegenstand dieser Arbeit.

## 5. Die "Kritik" als Element des Kabarett-Interaktionssystems

Die Kabarett-Literatur ist geprägt von einer engen Verknüpfung der Kleinkunstform Kabarett mit der (erwünschten) politischen Relevanz des Genres. Viele Autoren stellen vor allem die gesellschaftspolitische Aussagekraft der Kabarettprogramme und deren potentielle Beeinflussungsmöglichkeiten in den Vordergrund ihrer Betrachtungen. Diskutiert wird, ob Kabarett "Zeitkommentierung", "Ersatzopposition", "Scheinopposition", ein "Instrument der politischen Propaganda" oder der "Auslöser eines Revolutionsfunktens" ist, beziehungsweise sein kann. Bei der überwiegenden Mehrzahl der Autoren wird dabei deutlich, dass ihre Analysen von einem stark subjektiven Anspruch an das Genre geprägt sind. In ihren Augen muss "gutes" Kabarett "systemkritisch" sein und "aufklärerisch" wirken. "Schlechtes" Kabarett legt dagegen

---

<sup>13</sup> Vor allem der Jazz stand auf der untersten Stufe der "entarteten Kunst", wurde jedoch häufig bei "Saufgelagen" der SS von Häftlingen gespielt (Kuna 1998[2], S. 266ff).

nach Ansicht von BUDZINSKI, PELZER, KÜHN, UTHOFF, ROTHLAUF, MÜLLER sowie MÜLLER und HAMMER vor allem Wert auf das Element der Unterhaltung, bleibt in seiner Kritik an der Oberfläche und setzt sich nicht mit einer Infragestellung des gesellschaftlichen Systems, sondern nur mit oberflächlicher Symptomkritik auseinander. Der von den genannten Autoren formulierte "Anspruch" an den Kabarettisten als "Aufklärer und Belehrer" wurde in den 60er Jahren zwar von den aktiven Kabarettgruppen enttäuscht, aber nicht zurückgenommen. Die Kritik richtete sich dabei vor allem gegen die populären "Massenkabarets" dieser Zeit, deren Darsteller nach Ansicht der Kabarettforscher ihre "Ideale verkauft" hatten.

Eine Einteilung in "politisch-gutes" und "unterhaltsam-schlechtes" Kabarett genügt jedoch meines Erachtens nicht. Es handelt sich hier lediglich um eine überflüssige Kategorisierung, die weder die Kunstform Kabarett, noch seine gesellschaftspolitische Relevanz beschreiben kann. Im Fortgang meiner Arbeit wird dagegen versucht zu zeigen, dass zwar die "Kritik" ein wesentliches Element des Kabarett-Interaktionssystems ist sowie eines der Mittel, mit denen Kabarett "gemacht" wird, dass dabei aber keine Rolle spielt, wie "gut" oder wie "schlecht" diese Kritik von einem Dritten bewertet wird. Eine kritische Reflexion ist der Inhalt der kulturell bedingten Interaktionssituation des Kabarets und die kabarett-spezifische "ironische" beziehungsweise "paradoxe" oder "groteske" Kritik ist ein wichtiges Abgrenzungskriterium des Genres gegenüber anderen Interaktionssystemen, diese Kritik muss dabei aber keinesfalls immer "links" oder "systemkritisch" sein.

Der Kabarettist arbeitet vielmehr mit (Rahmen-)Brüchen und der Darstellung von Alltagsparadoxien. Eigentlich Unvereinbares wird miteinander kombiniert, Disparates "zusammengezwungen" und Alltagssituationen grotesk übersteigert, verdreht, verzerrt oder überzeichnet. Er verwendet eine kabarett-typische ironische und paradoxe Kabarett-Sprache, die eine Kunst- und keine Alltagssprache ist. Thema des Kabarets ist dabei der Alltag der Zuschauer und der Alltag des als "Gleicher unter Gleichen" agierenden Kabarettisten.

Es wird versucht, in den folgenden Kapiteln das Genre Kabarett als sinnvermittelnden, diskursiven Prozess der beiden Interaktionspartner Kabarettist und Publikum zu beschreiben und diesen in verschiedenen Zeitabschnitten der Kabarettgeschichte darzustellen und zu diskutieren. Ich möchte zeigen, dass es kein "gutes" oder "schlechtes" Kabarett gibt, sondern nur von "unbeabsichtigten" Störungen freie oder "gestörte" Interaktionssituationen. Das Interaktionssystem stützt sich dabei auf die den Zuschauern und Kabarettisten bekannten Spielregeln im Kabarett-Rahmen, wie beispielsweise dem Erlaubtsein von Zwischenrufen, der Improvisation sowie der direkten Publikumsansprache. Aufgrund dieser kabaretteigenen Methoden nimmt das Interaktionssystem der Kabarettaufführung eine Zwischenstellung zwischen einer face-to-face-Alltagsinteraktion sowie einer Theater-Interaktion ein.

Wesentliches Element des dargestellten Interaktionssystems ist der Aspekt des "Gleichgesinnten unter Gleichgesinnten". Kabarettisten mit einer bestimmten gesellschaftspolitischen Überzeugung, die von ihrem Umfeld und ihrer sozialen Herkunft geprägt ist, treten vor "gleichgesinnten" Zuschauern auf, die aus einem ähnlichen sozialen Milieu stammen. Zugespitzt auf die Situation einer kleinen oppositionellen Minderheit wurde bereits oben versucht, diesen Ansatz im Zusammenhang mit dem Kabarett während des Nazi-Regimes zu verdeutlichen.

In der Auseinandersetzung mit dem Kabarett als politisches Propagandamittel wurde außerdem versucht zu zeigen, dass das Genre unter bestimmten Voraussetzungen auch eine propagandistische Wirkung haben kann. Dafür müssen jedoch zum einen vom Kabarettisten die genreimmanenten negativ-kritischen Tendenzen des Kabarettis berücksichtigt werden. Zum anderen kann die Wirkung nur vor einer Gruppe "Gleichgesinnter" erzielt werden.

Im Kapitel "Beschreibung des Genres Kabarett" wird im folgenden jedoch zusätzlich versucht zu klären, weshalb der Aspekt des "Gleichen unter Gleichen" eine unbedingt erforderliche Voraussetzung für den "störungsfreien" Verlauf einer Kabarettaufführung ist. Daran schließt sich eine Betrachtung der jeweils "gleichgesinnten" Interaktionspartner Kabarettist und Publikum an, die sich im sinnvermittelnden diskursiven Prozess der Kabarettaufführung in einem Interaktionssystem treffen, das im Zwischenbereich von Alltag und Kunst anzusiedeln ist.

### **III. Beschreibung des Genres<sup>14</sup> Kabarett**

Wie im Kapitel "Überblick über die Veröffentlichungen zum Thema Kabarett" versucht wurde zu zeigen, ist die Literatur zum Genre Kabarett überwiegend von einseitig wertenden Kriterien geprägt. Die vorliegenden Ansätze sind für den Bereich der sozialwissenschaftlichen Forschung nur beschränkt verwendbar. Kabarett in "gute politische" und "schlechte unpolitische" Gruppen einzuteilen, kann jedoch in einer soziologischen Arbeit nicht genügen. Auf der Basis von Teilen der Interaktionstheorien von SCHÜTZ und GOFFMAN wird deshalb im folgenden versucht, eine Kabarettaufführung als Interaktionssystem zu beschreiben, dass von einem "navigierenden" Kabarettisten und einem "komplettierenden" Publikum gestaltet wird. Im diskursiven Prozess des kulturell geprägten Kabarett-Rahmens "steuert" der Kabarettist den Interaktionsverlauf und "navigiert" mit den ihm zur Verfügung stehenden Möglichkeiten, den "Werkzeugen" des Kabarett, das Publikum durch die Kabarettaufführung. Der genaue "Kurs" steht bei dieser "Fahrt" nicht von vornherein fest; das Kabarettprogramm ist noch nicht "fertig", es muss erst gemeinsam mit den Zuschauern "erarbeitet" werden.

Im Interaktionsverlauf einer Kabarettaufführung fungiert der Kabarettist als "Navigator"; er "umschiff" gemeinsam mit dem Publikum gefährliche Klippen, vermeidet "windstille" oder auch zu "stürmische" Gewässer und reagiert auf unvorhergesehene Ereignisse. Das Publikum ist auf dieser "Reise" Rezipient, Ansprechpartner des Kabarettisten und Regisseur zugleich und "komplettiert" mit Hilfe der Interaktionswerkzeuge die Kabarettaufführung. Die Zuschauer reagieren in einem von "unbeabsichtigten" Störungen freien Interaktionsverlauf auf den Kabarettisten, sie "gehen mit" und geben ihm durch Mimik, Lachen, Schweigen oder Applaus Rückmeldungen mit Hilfe derer er das Programm vervollständigt. Das wesentliche Abgrenzungskriterium der künstlerischen Interaktion im Kabarett zu vergleichbaren Interaktionssystemen, wie beispielsweise dem Theater, ist, dass die Zuschauer nicht nur reaktiv, sondern direkt und unmittelbar in den Programmablauf eingreifen können. Diese Eingriffsmöglichkeiten zentrieren sich um die publikumsbezogene Improvisation, die allgemeine und individuelle Publikumsansprache sowie die kabaretttypischen Zwischenrufe. Der Kabarettist nimmt die Aktionen und Reaktionen des Publikums auf und variiert seine Darstellung dementsprechend. Jede Kabarettaufführung ist daher anders. Sie wird vom Kabarettisten im Vorfeld entworfen und gemeinsam mit dem Publikum auf der Bühne "komplettiert".

Ausgangspunkt der Analyse ist die Darstellung des Kabarett als "kultureller Text" in einem primären, durch die kulturell geprägte "Kleinkunstform" vorgegebenen Rahmen. Anschließend werden die Elemente und Voraussetzungen der Interaktionssitu-

---

<sup>14</sup> Der Begriff Genre wird in meiner Arbeit im Sinne einer Kunstgattung verwendet. Das Kabarett ist dabei definiert als Metagenre, das aus mehreren Subgenres (z. B. Musikkabarett, Agit-Prop-Kabarett, Kabarettrevue) besteht.

ation diskutiert. Dem Kabarettisten stehen in der Kabarett-Interaktion verschiedene Instrumente bzw. "Werkzeuge" zur Erzielung eines "kabarettistischen Effekts", dem Aufzeigen von Alltagsparadoxien, zur Verfügung. Diese Werkzeuge sind "Kabarettinstrumente", die in der Literatur häufig als Kabarettverfahren, -methoden oder -mittel bezeichnet werden. Der Kabarettist arbeitet mit Typisierungen beziehungsweise Klischees und benutzt dazu verschiedene Elemente wie beispielsweise die Mischung der Stilmittel, Sprach- und Wortspielereien, Parodien, Irreführungen, Entlarvungen u. a.. Entscheidend für die Gestaltung der Interaktionssituation ist darüber hinaus das Werkzeug der publikumsbezogenen Improvisation, das jede Aufführung zu einem "Unikat" macht.

Dem Publikum stehen umgekehrt zuschauerbezogene Kabarett-Werkzeuge zur Verfügung, um gemeinsam mit dem Kabarettisten die Aufführung, die auf der Darstellung von Alltagsparadoxien beruht, zu vervollständigen. Die Kabarettaufführung wird dabei vor allem vom "Zeitfaktor" - der Aktualität, dem Tempo, der Dauer der Programmteile und der Nicht-Wiederholbarkeit einer Aufführungssituation - sowie vom jeweiligen Publikum, d. h. von den spezifischen regionalen, sozialen und einstellungsbedingten Voraussetzungen der Zuschauer bestimmt. Agiert der Kabarettist als "Gleicher unter Gleichen" - passen also er und sein Publikum zusammen - ist eine der wesentlichsten Vorbedingungen für einen von "unbeabsichtigten" Störungen freien Interaktionsverlauf erfüllt. Differieren Zuschauer und Kabarettist im Bezug auf Sonderwissen, gesellschaftspolitischer Grundhaltung und Kenntnis beziehungsweise Verwendung der Kabarett-Spielregeln jedoch zu stark, ist die Interaktionssituation gestört; der Darsteller tritt vor einem "totem" Publikum auf.

Nach den Vorklärungen zu den Rahmenbedingungen und Werkzeugen der Interaktionssituation kann der Versuch unternommen werden, in den Kapiteln "Interaktionspartner Publikum" und "Interaktionspartner Kabarettist" das kabarettistische Interaktionssystem im Bezug auf die Kabarettgeschichte zu beschreiben. Diese Betrachtung bildet die Voraussetzung für eine analytische Auseinandersetzung mit den Wirkungsmöglichkeiten des Genres im Schlusskapitel meiner Arbeit.

## **1. Rezeptionsvoraussetzungen**

### **1.1. Das Kabarett als "kultureller Text"**

Eines der wesentlichsten Merkmale des Kabaretts ist seine beschränkte Haltbarkeit, also die begrenzte Aufführbarkeit der Kabarett-Programme. Kabarett-Texte "veralten" teilweise schon nach wenigen Tagen, ihre Chiffren und Anspielungen sind oftmals nur für bestimmte Kulturkreise oder Bevölkerungsgruppen verständlich. Eine Kabarettaufführung, die losgelöst von der Interaktionssituation zwischen Publikum und Kabarettist und ohne zeitlichen oder auch lokalen Bezug beispielsweise in einer

Fernsehaufzeichnung betrachtet wird, hat lediglich dokumentarischen Charakter<sup>15</sup>. Kabarett ist eine "Eintagsfliege". Ein Kabarett-Programm "lebt" eigentlich nur in der jeweils spezifischen Interaktionssituation und ist stark vom kulturellen Kontext abhängig, in dem es präsentiert wird.

Voraussetzung der Beschäftigung mit Kabarett-Programmen ist deshalb ihre Betrachtung als kultureller Text, als "Markierungspunkt des kulturellen Gedächtnisses" bzw. als "Träger kultureller Darstellung und Kodierung". Ich folge hier den Ausführungen der Göttinger Literaturwissenschaftlerin Doris BACHMANN-MEDICK, die unter anderem in der Auseinandersetzung mit den Theorien des nordamerikanischen Anthropologen James CLIFFORD eine "anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft" propagiert. Literarische Texte werden mittels dieser Interpretationsvorgehensweise aus ihrer selbstverständlichen Einbindung in ein Verstehensparadigma herausgelöst. Mit einer möglichst erfahrungsnahen Analyse wird die Aufmerksamkeit auf die jeweilige kulturspezifische Verortung der Texte gelenkt. In der Darstellung des Kabarett als kultureller Text rückt die Anbindung des Genres an die Lebenswelt und seine soziale Funktion in den Vordergrund (Bachmann-Medick, 1996, S. 7f). Ich versuche diese Anbindung mittels der Heranziehung von relevanten Zeitungsberichten, Interviews und (Auto-)Biographien zu gewährleisten.

Die Betrachtung des Kabarett als "kultureller Text" macht unter anderem den Vergleich eines französischen Cabarets Ende des 19. Jahrhunderts mit einem APO-Kabarett der 60er Jahre möglich. Die Kabarettaufführungen werden interpretierbar durch die Betrachtung der Interaktionssituation, deren Voraussetzungen und Wirkungsweisen als "objektivierter Sinnhorizont des Textes" definiert werden. Als "Metakommentare" einer Gesellschaft gesehen, können Parallelen zwischen der Publikumsbeschimpfung Rodolphe Salis' um 1890 in Paris und der des Kabarettisten Dieter Hildebrandt im Deutschland der 60er Jahre gezogen werden. "Kultursignifikante Handlungen" aus verschiedenen Gesellschaften - darunter auch das Kabarett - können durch den "gemeinsamen Nenner" ihrer jeweiligen Inszenierungsstruktur beschrieben und interpretiert werden (vgl. Bachmann-Medick 1996, S. 23ff). Kultur umfasst dabei im sozialwissenschaftlichen Kontext nicht nur die Bildungssphäre oder die "hohe Kultur", sondern den ganzen, vielschichtigen, aber keineswegs einheitlichen sozialen Prozess, die alltäglichen Lebensweisen und die unterschiedlichen Vorstellungen, durch die Menschen ihr Leben wahrnehmen und gestalten (Endrueit 1989, S. 373ff).

Bei dem Versuch einer Annäherung an eine Soziologie des Kabarett wird es im folgenden nicht vor allem darum gehen, was der Kabarettist sagt, sondern wie er im Interaktionsverlauf agiert. Im französischen und im deutschen, im exklusiven Groß-

---

<sup>15</sup> Der "Zeitaspekt" im Kabarett wird im Verlauf dieses Kapitels noch ausführlicher besprochen, nachdem versucht wurde, die formalen und genreimmanenten Rahmenbedingungen der Aufführungssituation darzustellen.

stadt-Kabarett Rudolf Nelsons und im "schlechtesten Theater der Welt" *Der Schmie-re* wurden andere Themen in unterschiedlicher Weise präsentiert. Das Interaktions-system blieb jedoch gleich. Eine Kabarettaufführung entsteht im Wechselspiel zwischen Kabarettist und Publikum. Der Kabarettist verwendet spezifische Werkzeuge zur Steuerung des Interaktionsverlaufs und das Publikum hat diverse Eingriffsmög-lichkeiten um das Programm in der Interaktionssituation der Kabarettaufführung erstmals und einmalig entstehen zu lassen. Kabarett definiert sich durch eine Kom-bination dieser genreimmanenten Werkzeuge mit den kulturell geprägten Rahmen-bedingungen der Kleinkunstform sowie den spezifischen Voraussetzungen, die Pub-likum und Kabarettist in einem von unbeabsichtigten Störungen freien Interaktionsverlauf erfüllen müssen.

### **1.2. Das Konstrukt der "idealtypischen" Kabarettveranstaltung**

Im Argumentationsverlauf des Textes und vor allem in der Beschreibung des Kaba-rett-Interaktionssystems spreche ich von dem Genre Kabarett, obwohl in der zirka 120jährigen Kabarettgeschichte zahlreiche unterschiedliche Kabarettformen auftra-ten. Ich betrachte ausschließlich die "reine" Kabarett- oder auch die "reine" Theater-form und gehe nicht auf die zahlreichen Mischformen, "Grauzonen" und Sonderfälle ein. Es wird versucht, das Interaktionssystem des Kabarett "idealtypisch" zu bestimmen und bewusst auf eine ausführliche Abgrenzung des Genres gegenüber vergleichbaren Formen wie beispielsweise dem Varieté, dem Vaudeville oder dem Improvisationstheater verzichtet. Ich gehe von einem "idealtypischen" Kabarett-Interaktionssystem aus und vergleiche dieses mit "idealtypischen" Interaktionssys-temen des Theaters und der "idealtypischen" Alltags-face-to-face-Interaktion.

Der Begriff des Idealtypus wurde von Max WEBER geprägt. Idealtypen sind seiner Definition nach "widerspruchslose Konstrukte". Sie werden durch die "einseitige Steigerung eines oder einiger Gesichtspunkte und durch [den] Zusammenschluß einer Fülle von (...) Einzelercheinungen" gewonnen. Die Eigenart des Zusammen-hangs einer Hypothese mit der Wirklichkeit wird an einem Idealtypus programma-tisch veranschaulicht. Diese Idealtypen sind dabei weder in irgendeinem normativen oder werthaften Sinn als "ideal" beziehungsweise "vorbildlich" zu betrachten (Weber 1968, S. 190f). Sie sind "idealtypische Konstrukte der Wirklichkeit", die nicht den An-spruch erheben, die "historische (...) oder gar die 'eigentliche' Wirklichkeit" darzustel-len (Weber 1968, S. 194). Sie sind vielmehr Hypothesen, die einer Hypothese "die Richtung zeigen" wollen (Weber 1968, S. 190). Der Idealtypus ist ein heuristisches Instrument, ein Hilfsmittel für die beschreibende Darstellung einer kulturelevanten Konstellation (Weber 1968, S. 50).

Der in meiner Arbeit verwendete Begriff der "idealtypischen" Kabarettaufführung so-wie das Konstrukt des "idealtypischen" Kabarettpublikums und des "idealtypischen"

Kabarettisten (insbesondere in der Darstellung der Sozialtypen im Kapitel "Der Interaktionspartner Kabarettist") ist ein Gedankenbild und in seiner "begrifflichen Reinheit (...) nirgends in der Wirklichkeit empirisch vorfindbar". Dieser Idealtypus ist gleichzeitig eine "Meßlatte" und es muss im historischen Teil der Arbeit im Einzelfall geprüft werden, "wie nahe oder wie fern die Wirklichkeit jenem Idealbilde ist". In ihrer Darstellung als Idealtypen werden die Kabarett-Aufführungssituationen als "reines Gedankenspiel" beziehungsweise als "rein ideale Grenzbegriffe" gesehen (vgl. Weber 1968, S. 190ff).

Trotzdem wird in den Kapiteln "Der Interaktionspartner Publikum" sowie "Der Interaktionspartner Kabarettist" versucht, die Idealtypen im historischen Überblick in Bezug zur - allerdings nur ausschnittsweise erfassbaren "Wirklichkeit" - zu setzen und zu prüfen, inwieweit das "Gedankenbild" des "idealtypischen" Kabarettisten der historischen Wirklichkeit entspricht, beziehungsweise von ihr abweicht (vgl. Weber 1968, S. 190f). Es wird versucht, das Konstrukt der "idealtypischen" Kabarettaufführung durch einen historischen Abriss zu ergänzen. Dies kann zwar nicht als empirische Untersuchung gesehen werden, soll jedoch ein Versuch sein, die Struktur des Publikums sowie die konkreten Erfahrungen der Kabarettisten während der Aufführungssituationen zu verdeutlichen. Diese Beschreibungen werden als Vergleiche gesehen, "die ein bestandsfähiges Urteil darüber erlauben, in welchem Grad die (historische) Wirklichkeit von einem vorliegenden Idealtypus abweicht" (vgl. Wagner 1994, S. 423).

### **1.3. Das Rahmenkonzept Erving Goffmans**

Der im Text verwendete Begriff des Kabarett-Rahmens basiert auf der Interaktionstheorie Erving GOFFMANS und vor allem auf seinem Werk *Rahmenanalyse*<sup>16</sup>. GOFFMAN unterscheidet dabei nicht zwischen "Alltagswelt" und "anderen Welten", z. B. der Bühnenwelt, sondern betrachtet die unterschiedlichen Rahmen der jeweiligen Situation. Er geht davon aus, dass die Menschen in allen sozialen Situation vor der Frage stehen: "Was geht hier eigentlich vor?". Zunächst einmal geht es nicht um Interaktion, sondern um einen Rahmen (Goffman 1996[4], S. 16).

In meinem Text versuche ich zu zeigen, dass sich die kulturell geprägte Interaktionssituation einer Kabarettaufführung in einem "scherzhaften Rahmen" (Goffman 1996[4], S. 119) abspielt. Die Darstellungsweise des Kabarettisten ist "paradox-ironisch" und er arbeitet mit Irreführungen und "überraschenden Kehrtwendungen". Außerdem bestehen - vor allem im Zusammenhang mit den Eingriffsmöglichkeiten

---

<sup>16</sup> In der *Rahmenanalyse* steht die Organisation von Alltagserfahrungen im Mittelpunkt. GOFFMAN bezieht sich darin auf einen ähnlichen Untersuchungsbereich wie SCHÜTZ' in der phänomenologischen *Analyse der Lebenswelten* (Hettlage/Lenz 1991, S. 157). Er benutzt die Metapher vom Leben als Welttheater und zeichnet in seinen Arbeiten ein "grotesk schillerndes Gemälde alltäglicher Darstellungskünste und -mechanismen". Selbstdarstellung ist für ihn eine Bedingung erfolgreicher sozialer Tätigkeit (Harenberg Lexikon 1994, S. 349).

des Publikums - wesentliche Unterschiede beispielsweise zum Theater-Rahmen und im Zusammenhang mit den inneren Rahmungen bzw. der kabarett-typischen Verwendung der Sprache auch zum "Referats-Rahmen" oder zum "Alltagsgesprächs-Rahmen".

Für GOFFMAN ist die Interaktion abhängig vom Kontext, also dem sozialen Ereignis bzw. Rahmen, in dem es stattfindet (Hettlage/Lenz 1991, S. 36). Jeder Anlass bei dem Menschen aufeinandertreffen - sei es eine Alltags-, eine Theater-Interaktion oder eine Kabarettaufführung - bewegt sich in einem bestimmten, teilweise stark ritualisierten Rahmen. Diese Interaktion hat eine implizite oder teilweise sogar eine offen vorausgeplante Tagesordnung, die alles enthält, was zu tun oder zu lassen ist; eine "Kommunikations-Verkehrsordnung" (Goffman 1971, S. 35). Das dargestellte Selbst, der "performer" und seine "figure", wird stark durch das institutionelle Arrangement bestimmt, in das es eingebettet ist (Hettlage/Lenz 1991, S. 42 und 118). Die in einem spezifischen Kontext ablaufende Interaktion ist ein rituelles Spiel der Handelnden; das Selbst darin Spieler, über den ein Urteil gefällt wird (Goffman 1986[4], S. 38). Die Personen zerren jedoch, z. B. durch Rollendistanz, immer wieder an den Grenzen, die ihnen durch das offizielle Selbst beziehungsweise durch ihre Rollen gesetzt werden (Hettlage/Lenz 1991, S. 44).

Der Einzelne bestimmt laut GOFFMAN seine Reaktion "von einem oder mehreren Rahmen oder Interpretationsschemata" aus; konkrete Vorkommnisse sind im Sinne dieser Rahmen definiert. Jeder Rahmen hat dabei einen unterschiedlichen Organisationsgrad. (Goffman 1996[4], S. 31) Handeln wird "im Sinne der Regeln und Voraussetzungen eines primären Rahmens" wahrgenommen (Goffman 1996[4], S. 274), die primären Rahmen einer sozialen Gruppe zusammengekommen bilden einen Hauptbestandteil einer Kultur (Goffman 1996[4], S. 37). Ein beobachtetes Ereignis gewinnt, je nach dem Rahmen in den es gestellt ist, eine andere Bedeutung. Dieser Ansatz ist vergleichbar mit der Auffassung von SCHÜTZ, dass sich der Sinn einer Erfahrung aus dem übergreifenden Sinnzusammenhang bestimmt (vgl. Hettlage/Lenz 1991, S. 169).<sup>17</sup>

Goffman beschreibt verschiedene Rahmungsvorgänge und vor allem die Störungen die im Zusammenhang mit diesen Situationsdefinitionen auftreten können. Er bespricht u. a. den Theater-, Literatur-, Rundfunk- oder Gesprächs-Rahmen und was innerhalb eines bestimmten Rahmen möglich ist und was nicht. Dabei geht es ihm aber nicht um die genaue Beschreibung der einzelnen Interaktionssituationen, sondern um die Aufdeckung der Parallelen zwischen ihnen. GOFFMAN geht davon aus, dass sich die dramatischen Selbstinszenierungen in jedem dieser "frames" gleichen: Je dramatischer man sich selbst inszeniert, desto engagierter ist das Publikum

---

<sup>17</sup> Auf diesen Ansatz von SCHÜTZ wird im Kapitel "Die Sinndeutung in der Kabarett-Interaktion" näher eingegangen.

(Goffman 1996[4], S. 413). Er will zeigen, dass unter anderem die Rahmenstruktur des Theaters und die des Gesprächs "tieflegende Ähnlichkeiten" aufweisen (Goffman 1996[4], S. 591). Auch in Alltagsgesprächen wird laut GOFFMAN oft ein "Drama" vor Publikum aufgeführt, der Einzelne verbringt die meiste Zeit mit "Darbietungen" (Goffman 1996[4], S. 544). Es muss beispielsweise häufig eine "Geschichtenerzähl-Spannung" und eine Dramaturgie für die Organisation der Unterhaltung geschaffen werden (Goffman 1996[4], S. 547). Für GOFFMAN ist die ganze Welt "wie eine Bühne" und die Sprache des Theaters nicht nur zufällig tief in die Soziologie eingedrungen (Goffman 1996[4], S. 143).

Wenn GOFFMAN von einem Theater-Rahmen spricht, bezieht er sich nicht immer nur auf das Theater; es ist für ihn lediglich eine Metapher. Der Theater-Rahmen ist ein Ausgangsmodell, das zwar auch Theateraufführungen aber darüber hinaus weitere Interaktionen in einem spezifischen Rahmen beschreibt. Im Theater-Rahmen wie auch in der Alltags-face-to-face-Interaktion gibt es ein Publikum, das

"ein ganz spezieller Empfänger mit sehr begrenzten Pflichten [ist]: es soll Eintritt bezahlen, mehr oder weniger ruhig dasitzen, während der Aufführung Interesse und Wertschätzung zeigen und am Ende klatschen. Was auf der Bühne gesagt wird, wird nicht *zum* Publikum gesagt, sondern *für* das Publikum; und es soll mit Wertschätzungen und nicht mit Handlungen reagieren". Der inszenierende Sprecher will lediglich "all die vielen kleinen expressiven Laute, die bezeugen, dass der Zuhörer angerührt worden ist, von dem, was für ihn nachgespielt wird" (Goffman 1996[4], S. 579f).

GOFFMAN versucht Parallelen zwischen den unterschiedlichen Interaktionssituationen zu ziehen, in denen sich die Menschen dramatisch selbstinszenieren. Gleichzeitig macht er aber deutlich, dass es auch zahlreiche Unterschiede innerhalb verschiedenen Rahmungssituationen gibt. Im Verlauf der Arbeit möchte ich die spezifischen Merkmale des kulturell bedingten "Kabarett-Rahmens" herausarbeiten.

## **2. Allgemeine Merkmale des Genres Kabarett**

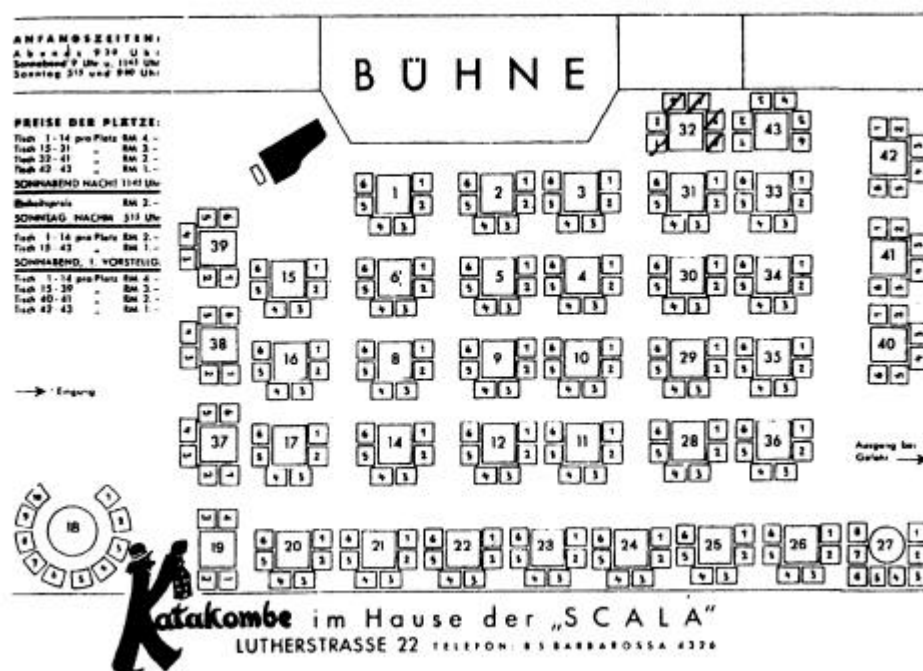
Die äußere Form des Kabarett veränderte sich in seiner über hundertjährigen Geschichte immer wieder. Es gab und gibt Revue- und Nummernkabaretts, Musikprogramme, Tanzkabaretts, conférenceähnliche Monologe von Solisten und Dialoge von der Länge eines Einakters. Bestimmte allgemeine Merkmale, wie etwa der "Kleinkunstcharakter", der "Publikumscharakter", die Mischform der Kabarettwerkzeuge, die Abgrenzung gegenüber dem Theater und das Aktualitätspostulat blieben jedoch im Verlauf der Kabarettgeschichte immer gleich. Sie bilden die Klammer um die kabarett-typische Interaktionssituation in welcher den Interaktionspartnern in einem diskursiven Prozess spezifische Werkzeuge zur Steuerung und Gestaltung des Programmverlaufs zur Verfügung stehen.

### **2.1. Der " Kleinkunstcharakter" des Genres Kabarett**

Im Zusammenhang mit der Diskussion um das Kabarett wird in der Fachliteratur, aber auch in Alltags-Beschreibungen häufig der "Kleinkunstcharakter" des Genres herausgestellt. Kabarett ist üblicherweise keine Massenveranstaltung. Eine Aufführung spielt sich in einem kleinen Raum auf einer nur wenigen Quadratmeter großen Bühne sowie vor einer begrenzten Zuschauerzahl, meist nicht mehr als ca. 200 Personen, ab. Auch die Gestaltung des Kabarettprogramms unterstreicht die "kleine Form". Es besteht aus relativ kurzen Nummern, die manchmal nur wenige Sekunden dauern und höchstens die Länge eines (kurzen) Einakters haben (Henningsen 1967, S. 16). Dazu kommt, dass dem Kabarettisten im Normalfall weder aufwendige Bühnenbilder, Möglichkeiten für Bild- und Toneffekte noch eine Vielzahl an Kostümen oder Requisiten zur Verfügung stehen. Da viele Kabarettgruppen auch Gastspielauftritte auf anderen Bühnen, bzw. teilweise nur in Nebenzimmern von Gaststätten absolvieren, müssen die Programme von vornherein auf eine wenig aufwendige Ausstattung abgestimmt sein. MÜLLER und HAMMER machen deutlich, dass Kabarett für sie an eine bestimmte äußere Form gebunden ist, "an den kleinen Raum, den improvisierten Darstellungsanlaß", in der sich erst die "nur dem Kabarett eigene schwerelose Stimmung" entwickeln kann. Während der Aufführung wird eine Zufälligkeit der Darbietungen vermittelt, die durch die Möglichkeit des Konsums noch unterstrichen wird (Müller/Hammer 1956, S. 59).

Diese "Kabarett-Stimmung" ist eine wesentliche Voraussetzung für das Interaktionssystem des Kabaretts. Die Gestaltung eines Programms im Wechselspiel zwischen Kabarettist und Publikum ist bei einem sehr umfangreichen Publikum nicht vorstellbar. Die Interaktionspartner können ab einer gewissen Entfernung von der Bühne nicht auf Mimik, Gestik und Zurufe des jeweiligen Gegenüber reagieren. Im Zusammenhang mit Kabarett-Massen-Veranstaltungen wird in meiner Arbeit davon ausgegangen, dass nur die im Gesichtsfeld des Kabarettisten befindlichen Interaktionspartner im Publikum direkt an der Gestaltung der Interaktionssituation beteiligt sind, während die Zuschauer in den "hinteren" Reihen nur indirekte Hinweise wie Klatzen, Lachen oder Schweigen geben können.

**Die Kabarettbühne:** Kabarett kann im Prinzip überall gespielt werden. Die typische Kabarett-Bühne war von Anfang an sehr klein, selten größer als vier mal vier Meter. Auch das Ensemble, das auf dieser Kabarettbühne agiert, ist meist nicht sehr umfangreich, es umfasst selten mehr als vier Personen. Ein Bühnenbild oder eine bestimmte Beleuchtung ist für Kabaretts nicht obligatorisch, wird aber von einigen Kabaretts als verstärkendes Mittel eingesetzt. Ausnahmen bilden in den 20er Jahren die Revue-Kabaretts, bei denen die Bühnenausstattung aufwendig gestaltet wurde (Fleischer 1989, S. 64f).



Einen Eindruck von einer "typischen" Kabarettbühne vermittelt der Sitzplan der 1929 eröffneten *Katakombe* (Bild in: Hörburger 1993, S. 38).

**Die Kabarett-Requisiten:** Da Kabarettbühnen keinen Vorhang haben, liegen die Requisiten - ähnlich wie bei der Commedia dell'arte - meist frei sichtbar auf der Bühne und lassen Rückschlüsse auf das Programm zu. Der Kabarettist kann damit die Rezeption vorbereiten und das Publikum auf das Programm "einstimmen". Wenn Requisiten eingesetzt werden, haben sie eine ähnliche Funktion wie im Theater; sie dienen zur Verkleidung, zur Kennzeichnung der Rolle sowie zur Charakterisierung der dargestellten Personen (Fleischer 1989, S. 132).

**Kostüme und Maske:** Die Charakterisierung einer Person wird im Kabarett weder in der Dramaturgie noch in der äußerlichen Darstellungsform komplett entwickelt. Die Rolle wird meist nur durch ein Kostüm- oder Requisitenteilelement angedeutet. Bei dem kabarett-typischen häufigen Rollenwechsel (auch den Wechsel von einer Rolle zurück zur "Privatperson") würden komplette Kostümausstattung und Maske auch eher störend wirken (Fleischer 1989, S. 124ff).

Der "Kleinkunstcharakter" des Kabarets verdeutlicht das "Private, Unrepräsentative und Unpräntentöse" einer Kabarettaufführung:

"Der enge Kreis, in dem man dicht gedrängt sitzt, meist vor einem Glas um Tischchen gruppiert und nicht in Sitzreihen nebeneinander, so dass sich von selbst der Eindruck einstellt, die Künstler hätten zu Gast geladen" (Schlocker 1964, S. 31).

## 2.2. Der "Publikumscharakter" des Genres Kabarett

Der Kleinkunstcharakter ist eine der Voraussetzungen für die starke Publikumsbezogenheit des Genres. Aufführungsatmosphäre, direkte Ansprache der Zuschauer oder auch die kabarettüblichen Zwischenrufe sind Voraussetzung für das kabaretttypische Interaktionssystem. Von Kabarettisten inszenierte Programme, die ohne aktuell anwesendes Publikum aufgeführt werden, sind ausgesprochen selten. Auch für das Fernsehen produzierte Kabarett-Sendungen wie beispielsweise Dieter Hildebrandts *Scheibenwischer* werden mit einem während der Aufführung anwesenden Publikum gestaltet und von den Fernsehkameras lediglich für die Zuschauer vor den Bildschirmen dokumentiert. Ähnlich ging die Berliner Kabarettgruppe *Die Insulaner* vor, deren Nachkriegs-Programme zwar hauptsächlich als Radio-Kabarett konzipiert waren, die aber üblicherweise in Kleinkunsthöhlen vor einem Live-Publikum gespielt und vom Rundfunksender RIAS für eine spätere Sendung aufgezeichnet wurden (Sweringen 1995, S. 30).

Ausschließlich im Studio produzierte, satirisch-komische Sendungen definieren üblicherweise weder Autoren, Darsteller noch Rezensenten als Kabarett, sondern nennen diese eher Comedy beziehungsweise Satire-Shows. Auch einen Film, der von Kabarettisten gestaltet wird, wie etwa *Man spricht deutsch* von und mit Gerhard Polt, bezeichnet niemand als "Kabarett-Film". Kabarett ohne anwesendes Publikum ist nach meiner Definition kein Kabarett. Das Programm wird nicht im Wechselspiel zwischen Kabarettisten und Zuschauern entwickelt. Die Studioaufnahme einer Kabarettaufführung ist lediglich die unscharfe und unvollständige Schwarz-Weiß-Fotografie eines farbigen Gemäldes. Sie kann nicht den Gesamteindruck einer mit dem Publikum vervollständigten Inszenierung wiedergeben.

Die starke Publikumsnähe des Genres wird unter anderem auch durch die Verwendung des Synonymes *Brettl*<sup>18</sup> ausgedrückt, das vor allem in den Anfangsjahren des Kabarett allgemein gebräuchlich war. Ausgehend von der Umschreibung des Theaters als "Bretter, die die Welt bedeuten" (Scheu 1977, S. 15f) setzte sich diese freundschaftlich klingende, umgangssprachliche Bezeichnung durch; anstatt Kabarett einfach nur "kleines Brett" zu nennen. Kabarett wurde und wird nicht nur als kleinere Ausgabe des Theaters gesehen, es ist dem Publikum so nahe, dass man ihm sogar einen "Spitznamen" gibt. Die Brettl-Bühne ist fast immer vorhanglos, relativ niedrig und nicht weit vom Publikum entfernt. Einige Kabarettisten steigen von der Bühne und spielen direkt im Zuschauerraum. Die Grenzen zwischen Bühnen- und Publikumsraum sind fließend. "Es ist sogar eigentlich nur ein Raum vorhanden" (Fleischer 1989, S. 124).

---

<sup>18</sup> "Brettl" war ursprünglich die Bezeichnung für ein kleines Podium. Heute definiert der Begriff eine Kabarettveranstaltung im kleinen Rahmen, bei der Autoren allein oder mit anderen Personen, meist Amateuren, auftreten (Budzinski/Hippen 1996, S. 41).

Der direkte Bezug zum Publikum muss in einem von unbeabsichtigten Störungen freien Interaktionsverlauf formal in der Kabarettausstattung und künstlerisch im spezifischen Agieren des Kabarettisten sowie im Zusammenhang mit der Auswahl und Darstellung der Themen gegeben sein. Innerhalb dieses kabarett-typischen Interaktionssystems stehen dem Kabarettisten - aber auch dem Publikum - spezifische Interaktionswerkzeuge zur Verfügung die sich von einer Massen-Interaktion, beispielsweise während eines Wettkampfes in einem Sportstadion, unterscheiden. Bei einer größeren Ansammlung von Menschen ist im Gegensatz zu einer Kleinkunstveranstaltung weder ein gegenseitiger Blickkontakt noch ein direkter Dialog möglich. Bei einer Massenveranstaltung interagieren die Interaktionspartner mittels anderer Interaktionselemente wie beispielsweise bei den erwähnten Sportveranstaltungen mittels synchronisierten Klatschen, Rufen, Pfeifen oder Singen (vgl. Hausendorf 1992, S. 81).

Wie andere Interaktionssysteme auch, hat das Kabarett spezifische Interaktionselemente, die von der äußeren Form ("Kleinkunstcharakter"), dem kulturellen Kontext ("Publikumscharakter") und davon abhängig sind, inwieweit die jeweiligen Spielregeln (kabarett-typischer Publikumsdialog, Improvisation und Zwischenrufe) den Interaktionspartnern bekannt sind.

### ***2.3. Fehlende Ausprägung genretypischer Stilmittel***

Eine weitere, auf die allgemeinen Merkmale des Genres bezogene Definition bezieht sich auf die Mischform des Kabarets aus künstlerischen Elementen anderer Kunstformen. Eines der Kennzeichen des Genres ist, dass es kein eigenes, nur im Kabarett verwendetes Stilmittel entwickelte. Kabarett-Nummern bestehen aus einem Sammelsurium verschiedenster bei benachbarten Disziplinen entliehenen Instrumentarien. Es gibt kein im Kabarett verwendetes Werkzeug, das nur in diesem Genre vorkommt. Der Kabarettist bedient sich der Parodie, der Entlarvung, der Irreführung und weiterer Mittel, die ihren Ursprung in der Literatur, dem Theater und anderen Kunstrichtungen haben. Im Kabarett gibt es Einflüsse aus so unterschiedlichen Kunstformen wie der Oper oder dem Varieté; bei Kabarettaufführungen werden Tanzelemente, Zaubertricks, pantomimische Effekte und vieles andere mehr eingesetzt. Einige Elemente verschwanden dabei im Laufe der Jahre wie etwa Revue-Nummern, andere, darunter beispielsweise Filmsequenzen, kamen hinzu. Das Kabarett ist "eine Mixtur aus allen möglichen kleinen Formen der literarischen und theatralischen Künste" (Hörburger 1993, S. 11).

Diese Vielfalt der Einflüsse, Methoden und Stilrichtungen machen die Mischung fremder Elemente zu einem Kabarettmerkmal. Schon im Ursprung des Wortes Kabarett bzw. seiner Ausdeutung findet sich ein Hinweis auf diesen "Mischungscharakter", die heterogene Vortragsart und das kabarett-typische Nummernprogramm. Ne-

ben dem Synonym für Gaststube oder Schenke ist eine weitere Übersetzungsmöglichkeit des Begriffes *Cabaret*: Eine in Fächer eingeteilte, drehbare Speiseplatte, auf der den Gästen verschiedene "Häppchen" serviert werden<sup>19</sup>. HIPPEN beschreibt Kabarett als "Mosaikstruktur" mit verschiedenen Elementen, gesungenen und gesprochenen, ernsten und nicht ernsten (Hippen in: Bullivant 1978, S. 93).

Mischung kommt im Kabarett in vielen Variationen vor. Definitionen, Abkürzungen, Beschreibungen u. a. werden aus ihrem Zusammenhang gerissen und in einen neuen Kontext gestellt. In Parodie und Travestie werden Sprachstile vermischt; in Liedern wie dem Quodlibet Passagen aus unterschiedlichen Musikstücken kombiniert. Es treffen Personen aufeinander, die sich im "wirklichen Leben" niemals begegnen würden. Der Kabarettist mischt seine Darstellung durch die Diskrepanz zwischen Text und Vortragsart, zwischen Text und Mimik beziehungsweise Gestik, zwischen Text und Musik, zwischen Text und "semantisierter Bewegung"<sup>20</sup>. Die Stilmittel des Kabarett sind meist nicht in ihrer "reinen Form" vorhanden, sondern werden zwischendurch eingebaut und mit anderen Elementen vermischt (Henningsson 1967, S. 49). Verschiedene Gattungen wie Prosa, Lyrik und Drama sowie Stile wie Rede, journalistischer Text u. a. werden abwechselnd verwendet und fordern beim Publikum hohe Konzentration sowie einen ständigen Rezeptionswechsel. FLEISCHER spricht in diesem Zusammenhang von einem ständig präsenten "charakteristischen Mischungsverhältnis", das die Heterogenität des Kabarett-Programms und des Genres allgemein versinnbildlicht (Fleischer 1989, S. 132).

Ein Kabarettprogramm ist eine lose Aneinanderreihung verschiedener Nummern, Anspielungen, Bonmots und Textelementen. Die vorhandenen Fragmente werden jedoch meist durch eine Art Klammer wiederum lose miteinander verbunden. Dazu gehören der Programmtitel, der auch das "Thema" des Programms illustrieren kann; eine gleichbleibende Kulisse oder ein gleichbleibender Spielort; ein "Running Gag"<sup>21</sup>; ein thematischer Zusammenhang über mehrere Programme hinweg; stets gleichbleibende Openings oder Schluss-Nummern wie z. B. das *Scharfrichter-Lied* oder ein "roter Faden", bei dem verschiedene Signale in den Nummern wie einzelne Wörter, Passagen, Namen u. ä. dem Publikum Hinweise auf den Zusammenhang des Programms liefern. Eine Klammerfunktion haben auch der Conférencier oder andere Personen, die eine Nummernansage übernehmen. Ein Kabarettist kann außerdem im Verlauf eines Programms zwischen den einzelnen Nummern immer wieder als gleiche Person erscheinen. In ihrem 1996er Programm trat beispielsweise die Kaba-

---

<sup>19</sup> Diese Übersetzung ist allerdings eher eine "spielerische Namensdeutung" als eine konkrete Namensgebung (Vogel 1993, S. 22).

<sup>20</sup> Semantisierte Bewegungen "passen" nicht zu dem jeweils vorgetragenen Text, sie geben ihm eine andere oder auch gegenteilige Bedeutung (Fleischer 1989, S. 125).

<sup>21</sup> Im 1996er Programm der Regensburger Kabarett-Bühne *Statt-Theater* wird beispielsweise ca. sechsmal eine Kurzszene in das Programm eingestreut, in der einer der Darsteller (vergeblich) versucht einen "Super-Sonder-Spartarif" der Telekom zu nutzen.

rettistin Helga Siebert als Garderobenfrau auf, die immer wieder das Auftreten der ebenfalls von ihr dargestellten Gäste einer Kulturveranstaltung kommentiert. Oder es tauchen in einem aus mehreren Personen bestehenden Ensemble mehrmals Darsteller in den gleichen Rollen auf, wie beispielsweise der "senile Serenissimus" und sein "Hofschranz Kindermann", die im 20er Jahre Kabarett *Schall und Rauch* von einer Loge aus jedes Programm kommentierten (vgl. Fleischer 1989, S. 100 und Kühn 1993, S. 28).

Kabarett nutzt Elemente anderer Kunstrichtungen und verbindet sie in kabarett-typischer Weise. Sie werden im Kabarett umfunktioniert, auch wenn sie unverändert, wie etwa aus der Literatur oder dem Theater, übernommen werden. In der *Katakomba* (1929-1935) wurden beispielsweise auch Szenen eingebaut, die eigentlich ins Varieté oder die Music-Hall gehörten, wie etwa Auftritte des Geräuschimitators Sohn-Rethel (Fleischer 1989, S. 54). Der Kabarettist kombiniert die Stilelemente und setzt sie so ein, dass sie den Verlauf des Interaktionssystems stützen. Im folgenden wird versucht darzustellen, welche Werkzeuge im sinnvermittelnden diskursiven Prozess zwischen Kabarettist und Publikum eingesetzt werden.

#### **2.4. Abgrenzung des Genres Kabarett gegenüber dem Theater**

Die "Theoretiker" und die "Praktiker" des Kabaretts sind sich darüber einig, dass Kabarett nicht Theater ist. Weder eine kleine Form des "großen Bruders", noch eine Variation oder eine Unterform der Schauspielkunst. "Kabarett ist eine eigenständige Gattung und keine - wie auch immer verstandene - Zwischenform; kein kurzes Theaterstück, kein Einakter aber auch keine mündlich vorgetragene Literatur" (Fleischer 1989, S. 9). In den Beschreibungen des Kabaretts spielt jedoch die Abgrenzung gegenüber dem Theater eine große Rolle. Sie verdeutlicht zahlreiche Merkmale des Genres. Für den "Altmeister" des Kabaretts, Werner FINCK, gehört z. B. in ein Kabarettprogramm "was nicht ins Theater passt und auch nicht auf die Operettenbühne" (Finck in: Budzinski 1961, S. 12).

Die Unterschiede zwischen Kabarett und Theater werden häufig an formalen Kriterien, wie beispielsweise an der Begrenztheit der Mittel einer Kleinkunstabühne oder an der Identifikation des Kabarettisten mit seiner Bühnenfigur festgemacht<sup>22</sup>. Wie im Kapitel "Überblick über die Veröffentlichungen zum Thema Kabarett" bereits auszuführen versucht wurde, ist die von den Autoren geknüpfte enge Verbindung des Genres Kabarett mit seiner Funktion als "Aufklärer und Belehrer der Gesellschaft" ebenfalls ein häufig angeführtes Abgrenzungskriterium. Darüber hinaus gibt es aber auch zahlreiche andere Unterschiede zwischen (typischem Nummern-)Kabarett und (ty-

---

<sup>22</sup> Ein weiteres formales Abgrenzungskriterium ist beispielsweise, dass im Unterschied zu den meisten Theatern Kabarett selten mit öffentlichen Mitteln unterstützt, beziehungsweise subventioniert wird (Uthoff 1962, S. 47).

pisch-klassischem) Theater. Im Kabarett entfällt beispielsweise das theater-typische Mitfühlen, die Position der Darsteller ist anders definiert und die Themenpalette des Kabarettis ist wesentlich eingeschränkter.

Das für den Argumentationsverlauf dieser Arbeit entscheidende Abgrenzungskriterium ist jedoch, dass der "Zeitfaktor" sowie die Publikumsbeteiligung im Kabarett eine wesentlich andere Bedeutung haben als im Theater. Im Zusammenhang mit Kabarettaufführungen spielen Aktualität und zeitnahe Rezension eine große Rolle. Darüber hinaus ist eine Kabarettaufführung nicht wiederholbar. Sie ist ein "Unikat" und wird jedes Mal neu und jedes Mal anders in einem diskursiven Prozess auf der Bühne "geboren". Kabarett ist daher meiner Definition nach eine "Eintagsfliege" und "lebt" nur für kurze Zeit während einer spezifischen Interaktionssituation. Im Theater spielen dagegen der "Zeitfaktor" und das Wechselspiel zwischen Darsteller und Zuschauer eine wesentlich andere Rolle. Die Theater-Interaktion ist auf eine "beiläufige Unterrichtung" abgestellt (Goffman 1996[4], S. 162f). Außerdem gibt es eine Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum. Anders als im Kabarett ist eine "unmittelbare Ansprache" der Zuschauer, die GOFFMAN "wirkliche Interaktion" nennt, während einer Theateraufführung nicht möglich (vgl. Goffman 1996[4], S. 399).

Ich gehe in meiner Arbeit nur auf das "typische" beziehungsweise "klassische" Theater ein. Die Vielzahl von weiteren Abgrenzungskriterien zu unterschiedlichen Theaterformen, etwa dem epischen Theater, dem Boulevard-Theater, dem Aktions-Theater oder der Burleske, aber auch zu benachbarten Kunstgattungen, wie beispielsweise dem Varieté, würde den Rahmen meiner Arbeit "sprengen". Neben den hier diskutierten "reinen" Typen des Kabarettis und des Theaters, existieren zahlreiche Grauzonen, Mischformen und wenig trennscharfe Übergänge. Die Realität des Theaters und des Kabarettis ist wesentlich komplexer, es existieren viele Zwischenformen. Die Abgrenzungen sind nicht so klar, wie von mir geschildert. So wie es Theaterformen gibt, in denen Elemente des Kabarettis auftauchen, existieren auch Kabarett-Sub-Genres, die im Aufbau einen Einakter, in Präsentation und Einsatz der Werkzeuge einer (typischen) Theatervorstellung oder auch einer bestimmten Theaterform gleichen. Es existieren Theaterstücke, wie u. a. in der Commedia dell'arte, bei der Improvisationen eine entscheidende Rolle spielen, sowie Kabarettprogramme, die sehr stark einem Einakter ähneln und bei denen Zwischenrufe ausgesprochen selten sind.

Da meine Arbeit der Versuch einer Annäherung an eine Soziologie des Kabarettis sein soll, betrachte ich nur die Strukturmodelle der jeweiligen Kunstformen, die "reinen" Formen und Typen wie etwa das "klassische Theater". Es wäre zwar sicher sehr interessant bestimmte Subgenres beider Kunstformen miteinander zu vergleichen, die grundsätzlichen Unterscheidungsmerkmale würden sich dabei jedoch nicht verändern. Kabarett ist immer die Darstellung von Alltag, es ist aktuell auf das

direkte Erfahrungsumfeld, das Wissen und die politische Grundhaltung der Zuschauer abgestimmt. In dieser "künstlerischen Interaktion" gestaltet der Kabarettist gemeinsam mit den Interaktionspartnern im Zuschauerraum das Kabarettprogramm. Kabarett ist dabei ein ausschließlich vom "störungsfreien" beziehungsweise vom "gestörten" Interaktionsverlauf abhängiger, sinnvermittelnder, diskursiver Prozess.

#### 2.4.1. Wegfall des "Mitfühlens"

Ein Unterscheidungskriterium zum Theater ist, dass sich die Kabarett-Form gegen ein theater-typisches "Mitfühlen" mit den dargestellten Personen und ihren Handlungen sperrt. Das Geschehen auf der Brettl-Bühne ist ein (paradox aufbereiteter) Ausschnitt des Alltags und keine Fiktion oder Illusion. Der Kabarettist arbeitet mit im Alltagswissen vorgeprägten klischierten Typen, mit Brüchen im Handlungsablauf, desillusionierenden Werkzeugen und Äußerungen außerhalb seiner Bühnenrolle. Er setzt unter anderem "fiktionsaufbauende" und "fiktionsabbauende" Elemente ein (Vogel 1993, S. 76).

Im Theater steht dagegen üblicherweise - abgesehen vom epischen Theater und anderen experimentellen Formen - die Erzeugung einer Bühnenillusion, in die sich der Zuschauer hineinversetzen und mit den Darstellern mitfühlen kann, im Vordergrund. Das Publikum "macht bei dem Unwirklichen auf der Bühne mit" (Goffman 1996[4], S. 149). Es ist sich dabei jedoch des "unwirklichen Vorgangs auf der Bühne stets bewusst" (Nühlen 1953, S. 460). Theater ist etwas "dramatisch Unwirkliches" und keine Nachahmung des Alltags. So eine Nachahmung "könnte gewiss als Experiment oder als Effekt gelten und auf dieser Basis einen kurzlebigen Erfolg erzielen, doch gerade deshalb, weil es *kein* Theater wäre" (Goffman 1996[4], S. 593). Eine Theateraufführung ist eine Art "freiwillig unterstützte Täuschung", ein "Ersatzerlebnis" für die Zuschauer. Das Publikum glaubt keinen Moment, dass sich wirkliches Leben auf der Bühne abspielt (Goffman 1996[4], S. 152ff). Das Theaterpublikum vollzieht den "Sinnsetzungs- und Sinndeutungsakt" nach und identifiziert sich mit den handelnden Personen. "Der Sinn des Dramas ist eben der, dass dem Zuseher die tragische Handlung so vor Augen geführt werden soll, als ob er sie vom Anfang bis zum Ende real miterleben würden" (Schütz 1981, S. 257f). Es existiert die Voraussetzung des "Sich-Hineinversetzens" in Bühnenfigur und Handlung (Poerschke 1951, S. 18).

Der Kabarett-Text überspringt dagegen "bewusst fast ausnahmslos alle Vermittlungsschritte bei der Darstellung eines Problems". Erst mit dem Erkennen des gesamten Problems am Schluss eines Textes entsteht ein Großteil seiner Komik (Gebhardt 1987, S. 96). Dieses "Nicht-Mitfühlen" kennzeichnet eine Kabarettaufführung. Es wird verstärkt durch das Agieren des Kabarettisten außerhalb seiner Bühnenrolle sowie durch die Alltags-Themen des Kabarets. Das Publikum soll nicht in

eine fremde Welt hineinversetzt werden. Kabarett spielt immer im "Hier und Jetzt", in der aktuellen Realität der anwesenden Interaktionspartner.

#### 2.4.2. "Alltagsmenschen in paradoxen Alltagssituationen"

Nicht nur in der Darstellung, sondern auch in der Auswahl der Themen unterscheidet sich das Kabarett vom Theater. Der Kabarettist ist stark eingeschränkt bei der inhaltlichen Gestaltung seines Programms. Voraussetzung für den von unbeabsichtigten Störungen freien Interaktionsverlauf einer Kabarettaufführung ist, dass sich der Kabarettist am Alltag seines potentiellen Publikums orientiert. Er kann auf der Bühne nicht "Beliebiges" darstellen, sondern nur Thematiken, die bereits im aktuellen Wissenszusammenhang der Zuschauer vorhanden sind. Der Kabarettist beschäftigt sich mit einem "spezifischen Alltag" - dem des potentiellen Publikums - und er verarbeitet ihn in kabarett-typischer Art und Weise. Der kabarettistische Effekt ist darauf ausgelegt den aktuellen Alltag des jeweiligen Publikums übersteigert, grotesk und paradox darzustellen. Die Kabarettscenen sind dabei kein originalgetreues Abbild des Alltags, niemand geht davon aus, dass sie sich auch in der Wirklichkeit so abspielen können, aber ein "Wahrheits- bzw. Wirklichkeitskern" ist immer vorhanden.

Die Werkzeuge des Kabarett zielen darauf ab paradoxe Situationen und Zusammenhänge entstehen zu lassen. Der dramaturgische Aufbau des Kabarett ist "pointiert, grotesk, das Plausible überspringend" (Schlocker 1964, S. 32). Nichtzusammenpassendes wird miteinander kombiniert, Einzelzüge übertrieben, Geschichten eine unerwartete Wendung gegeben, Alltagssituationen "verdreht". Kabarett erzeugt keine "Theaterillusion" und erzählt keine fiktive Geschichte. Der Kabarettist baut in der Interaktionssituation absichtlich "künstliche Störungen" ein, er sagt "Unerwartetes", verlässt seine Darstellerrolle und beleidigt während der kabarettüblichen Publikumsbeschimpfung<sup>23</sup> das Publikum, das seinen Lebensunterhalt sichert.

Ausgehend von der Leseweise des Kabarett als kultureller Text und der Interpretation der Kabarettaufführung als Interaktionssituation, in der mit Chiffren, Brüchen und Paradoxien gearbeitet wird, kann auch auf die Texte, die "Wörter" des Kabarett rückgeschlossen werden. Für den Aufbau und "störungsfreien" Verlauf des Interaktionsprozesses müssen Themen angesprochen werden, die bei Kabarettist und Publikum gleichermaßen präsent sind. Die Form ihrer Behandlung, beziehungsweise der Einsatz der Werkzeuge oder "Satzzeichen", muss akzeptiert, verstanden und richtig interpretiert werden. Dabei muss die Herstellung des Zusammenhanges zwischen einer Kabarettnummer und ihrer inhaltlichen Aussage gewährleistet sein. Die Auswahl und spezifische Präsentation der Themen muss einen direkten Bezug zum

---

<sup>23</sup> Eine ausführliche Darstellung der verschiedenen Aspekte der Publikumsbeschimpfung wird im Anschluß an die Analyse des Kabarettpublikums im Kapitel "Der Interaktionspartner Kabarettist" versucht.

Alltag der Interaktionspartner haben. Es kann dabei der Alltag einer begrenzten und spezifischen Gruppe behandelt werden (z. B. eine Kabarettaufführung während einer Betriebsfeier) oder der Alltag eines potentiell sehr umfangreichen Zuschauerkreises. Von der Größe der Gruppe kann dabei nicht automatisch auf die Anzahl der grundsätzlich zur Verfügung stehenden Themen und die Menge der anwendbaren Chiffren geschlossen werden. Sie müssen nur am Alltag der jeweils anwesenden Zuschauer orientiert sein. Wenn ein Kabarettprogramm z. B. ausschließlich für eine potentiell große Besuchergruppe engagierter Feministinnen geschrieben ist, steht dem Kabarettisten bzw. der Kabarettistin ein sehr umfangreiches Repertoire an unterschiedlichen Themen und Werkzeugen zur Verfügung. Grundsätzlich muss aber davon ausgegangen werden, dass ein Kabarett, das sich an relativ viele Zuschauer und an eine von vornherein nicht zu bestimmende Gruppe wendet, nur eine begrenzte Auswahl an Themen hat. Es muss eine leichte Übersetzbarkeit garantiert sein.

In der Interaktionssituation des Kabarets ist die Verbindung zur Lebenswirklichkeit des Publikums entscheidend. Das Kabarett bewegt sich in der aktuellen Realität, im "Hier und Jetzt". Es ist kein Ort der Illusion, in dem das Publikum in "fremde Welten", vergangene Zeitperioden oder andere Gesellschaftsformen versetzt wird. Illusionen können kaum entstehen. Es werden immer wieder "fiktionsabbauende" Elemente (Vogel 1993, S. 248), deutliche Hinweise auf die im Moment existierende Situation von Zeit und Raum eingebaut. Die Handlung des Kabarets spielt sich in der aktuell existierenden Gesellschaft ab, deren Mitglieder Teile des Publikums sind. Während andere Kunstformen realitäts- bzw. alltagsfern bleiben können<sup>24</sup> - ist Kabarett alltagsgebunden. Es hat einen "besonderen Wirklichkeitsanspruch" (vgl. Fügen 1968[3], S. 110). Der Kabarettist agiert als "Gleicher unter Gleichen" vor einem Publikum, das aus einem ähnlichen kulturellen Umfeld kommt, ein vergleichbares Sonderwissen sowie eine vergleichbare gesellschaftspolitische Grundeinstellung wie er selbst hat. Wie in einem Alltagsgespräch zwischen Freunden "spielen sich die Beteiligten (...) selbst, als Reaktion auf andere, die ihnen sehr ähnlich sind" (Goffman 1996[4], S. 562).

Die kabarett-typische paradox übersteigerte Darstellung von Alltagssituationen wird unter anderem unterstützt durch das Agieren des Kabarettisten außerhalb seiner Bühnenrolle. Der Kabarettist tritt nicht als Schauspieler, sondern als Privatmensch in Erscheinung. Er taucht nicht in seine Rolle ein, sondern stellt einen satirisch übersteigerten Alltags-Typ dar. Er bleibt immer als er selbst auf der Bühne und imitiert lediglich bestimmte Typen. Der Theaterkritiker BLEI schreibt beispielsweise:

"Dieser Karl Valentin auf dem Podium ist kein anderer als dieser Karl Valentin in seinem ganzen anderen Leben (...) er macht keine Maske, er macht keine Witze, er zieht sich nicht zur Vorstellung auf, er schraubt sich nicht

---

<sup>24</sup> DUVIGNAUD merkt in diesem Zusammenhang an: "Wer würde es heute wagen zu sagen, dass Zola die Arbeiterklasse seiner Zeit dargestellt hat?" (Duvignaud 1969, S. 386).

nach der Vorstellung herunter. Er geht nur in den vierundzwanzig Stunden des Tages zwei- oder dreimal durch das Licht einer Bühne (...). Er lässt im Bühnenlicht für eine Weile sich sehen, wie er auch sonst ist" (Blei in: Senz 1997, S. 44).

Der Text, den der Kabarettist auf der Bühne spricht ist sein Text, seine Auffassung und seine Interpretation, auch wenn die Szene ursprünglich von einem fremden Autor verfasst wurde. "Der Schauspieler interpretiert den Text eines Autors, der Kabarettist - zumeist Autor und Darsteller in Personalunion - interpretiert seinen eigenen" (Deißner-Jenssen 1986, S. 9).

Im Gegensatz etwa zum Theater wird im Kabarett davon ausgegangen, dass der Darsteller auf der Bühne seine persönliche "Sicht der Dinge" wiedergibt und nicht nur einfach den Text eines Dritten rezitiert. Falls der Kabarettist Fremd-Texte verwendet, wird der jeweilige Verfasser - vergleichbar mit einem Ghostwriter - verschwiegen (Fleischer 1989, S. 55). Das Programm wird unter dem Namen des auftretenden Kabarettisten präsentiert. Im Theater dagegen erfasst das Publikum das Wort "als Ausdruck des Autors" (Schütz 1981, S. 257f) und ein Theaterschauspieler wird im Gegensatz zum Kabarettisten nicht mit seiner Rolle identifiziert.

Diese enge Verbindung zwischen Bühnen-Text und persönlicher Auffassung stellt häufig auch der Kabarettist selbst her, indem er die "Alltagssituation" des Kabarets immer wieder durch sein Agieren außerhalb der Bühnenrolle deutlich hervorhebt. Vor allem durch das illusionszerstörende Werkzeug des *Aus-dem-Text-Hinausgehens* mit Nebenbemerkungen wie "Ich war ja früher auch Lehrer" oder "als Rheinländer hat man da ja eine ganz spezifische Sichtweise" weist er auf seine Rolle als "Privatperson" hin und verhindert die Identifizierung mit seiner Darstellerrolle und damit den Aufbau einer alltagsfernen, illusionären Bühnenhandlung. "Es wird nie eine Identität zwischen dem Kabarettisten und seiner Rolle vorgespiegelt" (Appignanesi 1976, S. 12).

Während des "Aus-dem-Text-Hinausgehens" wechselt der Kabarettist innerhalb einer Szene kurz und abrupt die Perspektive. Eine neue Information wird gegeben, die mit der laufenden Kabarett-Nummer nichts zu tun hat und meist eine persönliche Anspielung des Kabarettisten ist. Dieter HÜSCH baute beispielsweise etwa in der Hälfte seines 1984er Programms *Und sie bewegt sich doch* den Satz ein: "Ich habe ja völlig vergessen zu sagen, ich bin nur das Vorprogramm, der Kleinkünstler kommt noch". Falls auf eine bewusst gesetzte Pointe oder einen Witz kein Lacher vom Publikum kommt, reagiert der Kabarettist teilweise mit "diesmal dauert es", "ich kann warten" oder ähnlichem. Der Kabarettist Mathias RICHLING unterbrach eine Nummer mit einer längeren Pause und fügte die Worte: "Bei mir muss Spontanität gut überlegt sein" an (Fleischer 1989, S. 90ff).

VOGEL definiert dieses Agieren außerhalb der Bühnenrolle als "defiktionalisierend". Wenn beispielsweise ein Kabarettist über das Kabarett, das allgemeine oder das

spezielle auf der Bühne spricht, wirkt dies "fiktionsabbauend" (Vogel 1993, S. 248). Dies ist möglich, da im Kabarett die "Darstellerfigur", also die "Privatperson" des Kabarettisten, stark in den Vordergrund rücken und die "fiktive Figur" beziehungsweise die dargestellte Bühnenrolle in den Hintergrund drängen kann. Manchmal steht der Kabarettist auch ausschließlich als "Privatperson" auf der Bühne, wie z. B. in einer Conférence der *Kom(m)ödchen*-Leiterin Lore Lorentz:

"Guten Abend, meine Damen und Herren. Stört Sie was an der Feststellung 'Man trägt wieder Nationalismus'?

Mich schon.

Das 'man'. (...)

Tragen Sie vielleicht Nationalismus? Oder Sie? Oder Sie?

Trage ich Nationalismus? (...)"

(Vogel 1993, S. 89).

Während die Glaubwürdigkeit des Darstellers im Theater keine Rolle spielt, wird im Kabarett von einer relativen Konsistenz zwischen der vermuteten Haltung des Kabarettisten und seinen Texten ausgegangen. So tauchen beispielsweise in der Literatur zum Thema Kabarett häufig kritische Hinweise auf die Unterschiede zwischen "Bühnenüberzeugung" und privaten Verhaltensweisen der Kabarettisten auf. BUDZINSKI wirft beispielsweise Kay und Lore Lorentz vom *Kom(m)ödchen* vor, dass ihr Privatleben nicht zur gesellschaftskritischen Aussage ihrer Texte gepasst hätte: "Lorentzens legten Wert auf die Integration in die High Society und waren z. B. häufig Gast bei der Persil Millionärin Gabriele Henkel" (Budzinski 1982, S. 242).

Im Kabarett ist im Gegensatz zum (typischen) Theater der Alltagsbezug wesentlich stärker.<sup>25</sup> Die Kabarettisten stellen als "Alltagsmenschen" klisierte Typen in paradoxen Alltagssituationen dar. Sie sind keine Interpreten eines Fremd-Textes bzw. einer Fremd-Regie, sondern werden mit ihren Texten identifiziert. Im Kabarett-Rahmen geht das Publikum davon aus, dass der Darsteller das, was er sagt, auch wirklich so meint. Es gelten andere Interaktionsregeln als im Theater. Der Kabarettist ist "Gleicher unter Gleichen", er ist üblicherweise weder ein hervorragender Schauspieler noch ein ausgezeichnete Sänger und er trägt sogar häufig eine ähnliche Kleidung wie sein Publikum,<sup>26</sup> mit dem er im Verlauf seines Programms mittels der Publikumsansprache immer wieder "direkt" in Kontakt tritt. Das Publikum sitzt meist locker und nicht "theatermäßig" im Raum verteilt, es raucht, trinkt und isst manchmal sogar während der Aufführung (Vogel 1993, S. 253). Auch die häufig im Kabarett vorkommende Verwendung des gleichen Dialekts oder der gleichen Sprachstile verringert die soziale Distanz (vgl. Kotthoff 1988, S. 180).

---

<sup>25</sup> Dies wird auch in der allgemeinen Diskussion um das Kabarett häufig betont. Ende der 70er Jahre monierte beispielsweise ein Journalist nach einem Auftritt der Kabarettisten Gerhard Polt und Giesela Schneeberger auf einer renommierten Theaterbühne, dass dies kein Ort für "kabarettistische Alltäglichkeiten" sei (Rothlauf 1994, S. 138).

<sup>26</sup> Die andere Seinsebene des Theaterpublikums drückt sich unter anderem meist schon in einem speziellen "feingemachten" Kleidungsstil aus (Fleischer 1989, S. 124).

### 3. Die "Zeitbindung" im Kabarett

Ein wesentliches Element des Genres Kabarett - unter anderem in seiner Abgrenzung gegenüber dem Theater - ist seine "Zeitbindung". Kabarettprogramme veralten schnell. Zuschauer, die z. B. einige Wochen ohne heimatliche Zeitung oder Fernsehen im Ausland waren, können meist die Anspielungen einer aktuellen Kabarettinszenierung nicht mehr nachvollziehen. Die Kabarett-Themen müssen sich im von unbeabsichtigten Störungen freien Interaktionsverlauf immer auf die aktuelle Realität der Zuschauer beziehen. "Kabarettpointen sind nicht unbegrenzt übertragbar, eben wegen ihrer Abhängigkeit von einem je historischen Informationsbestand und von je historischen Denkgewohnheiten" (Henningssen 1967, S. 15).

Über diesen "Aktualitätsbezug" hinaus, spielt auch die "Nicht-Wiederholbarkeit" einer Kabarettaufführung eine wesentliche Rolle bei der "Zeitbindung" des Genres. Ein Kabarettprogramm wird im diskursiven Prozess einer Kabarettaufführung nur einmal "geboren". Der Kabarettist variiert seine Darstellung im Hinblick auf das aktuell anwesende Publikum. Kabarett ist ein Unikat, eine "Eintagsfliege" die nur kurze Zeit während der aktuellen Interaktionssituation "lebt".

#### 3.1. Die "Eintagsfliege" Kabarett

Wiederaufführungen älterer Kabarettprogramme haben lediglich dokumentarischen beziehungsweise "Museums-Charakter". Das Publikum der 90er Jahre kann bei einer Aufführung von Kabarett-Szenen aus den 20er Jahren keinen aktuellen Realitätsbezug herstellen. Es fehlt das nötige assoziative und schnell abrufbare Wissen sowie die persönliche Betroffenheit. Das Publikum sieht das Programm aus den 20er Jahren vor einem völlig anderen historischen Hintergrund. Bestimmte Zeitgeschehnisse sind in einem geschichtlichen Überblick eingeordnet, man weiß, was aus den Personen geworden ist und wie sich der Geschichtsverlauf weiterentwickelte; sie können also nicht "unbedarft" mit dem notwendigen Wissen in der aktuellen Aufführungssituation beurteilt werden.

Kabarett muss in Inhalt und Präsentation immer "zeitgemäß" sein und sich am Alltag der Zuschauer orientieren. Wiederaufführungen von Hollaender-Chansons aus den 20er oder Kabarett-Rock-Liedern aus den 60er Jahren haben lediglich nostalgischen Erinnerungs- oder historischen Dokumentationscharakter. Sie sind jedoch nicht dazu geeignet, in einer Interaktionssituation Alltagsparadoxien aufzuzeigen. Blandine Ebingers *Lieder eines armen Mädchens* vermitteln einen Eindruck vom Elend bestimmter Bevölkerungsschichten im Berlin der 20er Jahre und Rosa Valettis *Rote Melodie* vom revolutionären Kampfgeist einiger Gruppen dieser Zeit. Ein direkter Bezug zu den Alltagserfahrungen der Zuschauer kann jedoch nicht mehr hergestellt werden. Für das Kabarett ist Zeit tödlich, es existiert nur in der "Jetztform". Der Kabarett-Musiker Friedrich Hollaender bezeichnet Kabarett als das "schnell abgebrann-

te Drama unsrer Tage, das Zweiminutenlied der Zeit" (Hippen 1981, S. 10). Und KÜHN schreibt: "Kabarett ist für den Tag geschrieben, eine leichte Muse, der schwer beizukommen ist" (Kühn 1993, S. 7).

Theaterstücke können dagegen auch "zeitlos" sein. Bestimmte Aussagen sind überzeitlich gültig (wenn auch nicht überkulturell). Ein Drama, wie etwa Goethes *Faust* oder Shakespeares *Hamlet*, deren Hauptfiguren als Sinnbild für einen bestimmten Charakter und seine Handlungen gelten, wird zum sogenannten "Klassiker". Andere Theaterstücke veralten dagegen ähnlich schnell wie Kabarettprogramme; ihre Inhalte sind nicht mehr aktuell und deshalb unverständlich. Gerade das Boulevardtheater ist häufig stark an einen bestimmten Lokal- und Zeitkolorit gebunden und kann nur in einer begrenzten Zeitspanne verstanden werden. Auch Schauspielkunst kann Augenblickskunst beziehungsweise Gegenwartskunst sein (Weidenfeld 1959, S. 16f). Beim Kabarett ist es jedoch immer und ausschließlich so. Kabarettprogramme werden nicht neu inszeniert, sie werden lediglich als historischer Rückblick wiederaufgeführt. "Kabarett-Klassiker", wie beispielsweise der von Wolfgang Neuss vorgetragene *Mann mit der Pauke*, sind Texte, die bei der Aufführung den "Nerv der Zeit" getroffen haben und können einen Eindruck von den Zeitumständen vermitteln, jedoch nicht mehr im diskursiven Prozess zwischen Kabarettist und Publikum "geboren" werden.

Der Sinn der Kabarett-Texte kann nach einer gewissen Zeit - wenn überhaupt - lediglich aus literaturwissenschaftlicher oder historischer Sicht als Teil einer Auseinandersetzung mit tagesaktuellen Inhalten oder bestimmten Alltagerscheinungen verstanden werden. Der Betrachter ist nicht mehr Teilnehmer der Interaktionssituation, sondern lediglich ein externer Betrachter. Er erinnert sich nur noch an bestimmte Ereignisse, kann die Anspielungen aber nicht mehr zeitnah und damit auch nicht "korrekt", das heißt im vom Kabarettisten gemeinten Sinn interpretieren. Die Bezeichnung des baden-württembergischen Politikers Hans Filbinger als "der furchtbare - äh nein - der fruchtbare Jurist" durch den Kabarettisten Dieter Hildebrandt (Fleischer 1989, S. 115f), löst beim Leser bzw. beim Zuhörer nach einigen Jahren kein aktuelles Verstehen mehr aus. Er ist zwar eventuell in der Lage, die Anspielung auf den 1978 erfolgten Rücktritt Filbingers als Ministerpräsident aufgrund seiner umstrittenen Tätigkeit als Marinerichter während des Nazi-Regimes zu verstehen. Aber die tagesaktuelle Situation, der Skandal des Rücktritts, die daraufhin ausgelöste Diskussion um nationalsozialistische Beamte in bundesdeutsche Regierungsämtern stellt sich nicht automatisch beziehungsweise nicht schnell genug und in ausreichendem Umfang ein.

Um sich in ein veraltetes Kabarettprogramm vollständig hineinversetzen zu können, müsste man die Medien zu diesem Ereignis nachträglich lesen und gemeinsam mit Bekannten, die sich ebenfalls mit diesem Thema beschäftigten, das Ereignis disku-

tieren. Das Geschehen und sein aktueller Kontext müsste vollständig im Wissensvorrat vorhanden und vor allem schnell abrufbar sein, so dass sich die vom Kabarettisten gewünschten Assoziationen automatisch einstellen können.

Der für einen von "unbeabsichtigten" Störungen freien Interaktionsverlauf notwendige detaillierte und direkt präsente Wissensvorrat im Zusammenhang mit den vom Kabarettisten angesprochenen Themenkomplexen bezieht sich bei veralteten Kabarettprogrammen außerdem nicht nur auf tagespolitische Geschehnisse, sondern auch auf Alltagserfahrungen und das Lebensgefühl der Zuschauer. Texte über die "Hippie-Bewegung" haben in den 90er Jahren beispielsweise nur noch "nostalgischen", aber keinen auf das Alltagsleben bezogenen Charakter.<sup>27</sup>

Die "Zeitbindung" beeinflusst die Darstellung des Kabarettisten. Der notwendige Aktualitätsbezug engt den Kabarettisten in seiner Themenauswahl und seinen Ausdrucksmöglichkeiten<sup>28</sup> stark ein. Kabarettprogramme orientieren sich an Ereignissen, die gerade im Mittelpunkt der Diskussion des potentiellen Publikums stehen, an aktuellen Trends oder gesellschaftlichen Strömungen. Erleichtert durch die Form der im Plauderton gehaltenen, meist nicht völlig in sich geschlossenen *Conférence* können auch Tagesaktualitäten ins Programm mit aufgenommen werden. Die lockere Nummernfolge ermöglicht eine aktualitätsbezogene Umstellung sowie die Aufnahme neuer Szenen ins Programm. Improvisationen und Zwischenrufe unterstreichen die orts- und zeitbezogene Aktualität des Kabarettprogramms. Ein veraltetes Kabarettprogramm "kommt nicht an"; die Anspielungen des Kabarettisten werden entweder nicht verstanden oder gelten als "Schnee von gestern".

Themen und Ausdrucksmöglichkeiten des Kabarets sind "historisch und damit dem Wandel unterworfen". Kabarett ist abhängig von den Erwartungen des Publikums und: "Diese Erwartungen ändern sich schnell" (Henningssen 1967, S. 11). Der Kabarettist bzw. der Texter orientiert sich vor der Aufführung an aktuellen Thematiken, die verstärkt in der öffentlichen Diskussion sind. Im Februar 1997 wurde beispielsweise die Problematik "BSE" in sehr vielen Medien diskutiert; dementsprechend häufig waren auch die Szenen in neuen Kabarettprogrammen, bzw. *Conférences* und aktualisierten Programmteilen mit dem Stichwort "Rinderwahnsinn". In den 20er Jahren, als sich das Zuschauerkiel noch überwiegend aus dem großstädtischen Bildungsbürgertum zusammensetzte, orientierten sich Kabarett-Autoren an lokalen "Großer-

---

<sup>27</sup> Ähnlich wirken Programme, die zwar zeitlich aktuell, jedoch regional weit entfernt sind. Eine Szene über den Widerstand der Oberpfälzer Bürger gegenüber der geplanten atomaren Wiederaufbereitungsanlage in Wackersdorf löst bei Zuschauern in Kiel vermutlich nur die Assoziation aus: "Ach ja, die Leute fühlen da so!". Sie befinden sich jedoch nicht selbst in der dargestellten Situation und können sie nur als Außenstehende verfolgen.

<sup>28</sup> Auch die Darstellungsformen des Kabarets veränderten sich im Laufe der Zeit. Die ersten Nummern und Lieder der Kabarets um die Jahrhundertwende waren Gedichte und Lieder, später standen Parodien im Vordergrund. Es folgten Quodlibets, Chansons und Couplets. Nach ca. 75 Jahren entwickelte sich die "Stenomontage" mit Opening, Leitmotiv, Chanson und Sketch (Uthoff 1962, S. 51f).

eignissen", die dem (potentiellen) Publikum bekannt waren. Die großen Berliner und Münchner Kabaretts hatten beispielsweise häufig Parodien von aktuellen Theaterpremierern in ihrem Programm.

Bei der Präsentation der aktuellen Themen verlangt das Publikum dabei nicht unbedingt jedes Mal einen Kommentar des Kabarettisten. "Allein die Tatsache, dass Kabarettisten und Zuschauer von denselben Begebenheiten wissen, wird von diesem schon honoriert. In dem Lachen, das der Kabarettist erzeugt, drückt sich somit der Genuss des bloßen Wiedererkennens aus". SCHÄFFNER führt dazu folgendes Beispiel an: Am 26.10.1967 war die Schwinkowski Affäre<sup>29</sup> auf ihren Höhepunkt. Den stärksten Applaus des Abends bekam Dieter Hildebrandt als er mitten in seinem Vortrag kurz innehielt und fragt: "Herr Schwinkowski ist doch nicht im Saal?" (Schäffner 1969, S. 100). Es "scheint jede Zeit über einen beschränkten Katalog von kabarettistischen *Reizwörtern* zu verfügen, die kaum des Zutuns bedürfen, um als Pointe rezipiert zu werden" (Vogel 1993, S. 116f).

### **3.2. Die "nicht-wiederholbare" Kabarettveranstaltung**

In gewisser Weise ist jede darstellende Form einmalig, jede Theaterraufführung, jede Filmeinstellung und jeder Gesangsauftritt. Im Kabarett sind jedoch die Abweichungen im Interaktionssystem "vorprogrammiert" und ein wesentliches Definitionsmerkmal des Genres. Die Variationen entstehen nicht nur aufgrund der "Tagesform" des Darstellers, der Textschwächen von Mitspielern oder anderer räumlicher und technischer Voraussetzungen, sondern entwickeln sich im diskursiven Prozess mit dem Publikum. Eine Kabarettaufführung kann mit Hilfe der publikumsbezogenen Improvisation jedes Mal "neu" gestaltet beziehungsweise relativ stark verändert werden. Die Improvisation ist das Element des kabarettistischen Interaktionssystems. Neben Gestik, Mimik, Lachen und Applaus ist sie die unmittelbarste und eindeutigste Form der Kontaktaufnahme zwischen Kabarettist und Publikum und ausschlaggebend für die genretypische Einmaligkeit der Aufführung.

Mit Hilfe der publikumsbezogenen Improvisationen kann der Kabarettist direkt auf den Auftrittsort Bezug nehmen: "Hier in München essen ja alle gerne Weißwürste", tagessaktuelle Hinweise in den Text einbauen: "Ja ich weiß, heute ist das Fußballendspiel" oder sich direkt auf verbale und nonverbale Aktionen von Personen im Publikum beziehen. "Im Kabarett sind Äußerungen gang und gäbe, die nur in bezug auf die Aufführungssituation (zeitlich und räumlich) Sinn machen" (Vogel 1993, S. 34). Zahlreich sind Improvisationen mit Personen, die zu spät kommen, etwas fallen lassen, während des Programms dazwischenrufen oder anders auffallen. Improvisiert

---

<sup>29</sup> Dr. Arthur Schwinkowski, Vizepräsident des schleswig-holsteinischen Landtages, war in Verdacht geraten, Berater- und Gutachter-Honorare im Umfang von 2.000 DM monatlich vom Axel-Springer-Verlagshaus erhalten zu haben (*Der Spiegel* 10/67, S. 3).

sind außerdem Nummern, in denen direkt eine Person aus dem Publikum angesprochen und ins Programm eingebunden wird - der Kabarettist kann ja nie genau voraussagen, wie die entsprechende Person reagiert. Die Improvisation ist im Kabarett ein unverzichtbares Element. Sie unterscheidet das Kabarett von vielen anderen Kunstgattungen. Es gibt sie sonst nur in der Commedia dell'arte, bei Performances, Happenings oder in der Aktionskunst (Fleischer 1989, S. 113). Sie manifestiert die Vergänglichkeit eines "Kunstprodukts". Improvisationen "leben" nur im "Augenblick ihrer Entstehung" (Weidenfeld 1959, S. 16f). Auch die Kabarettisten selbst, wie etwa der Österreicher Egon Friedell (1878-1938), betonten immer wieder die herausragende Bedeutung der Improvisation:

"Ich glaube, dass die Institution des Kabaretts nur so lange existenzberechtigt ist, als sie den Charakter des Dilettantismus und der Improvisation trägt. Ich sage: den Charakter. Damit ist also nicht gemeint, dass in einem Kabarett nur Menschen auftreten dürfen, die künstlerisch nichts gelernt haben, oder dass dort nur aus dem Stegreif gespielt werden darf. Aber es muss immer so aussehen, als ob es dort nur Dilettanten gäbe, und es muss alles so herauskommen, als ob es im Augenblick entstanden wäre" (Friedell in: Rösler 1993, S. 66).

Ein Kabarettprogramm wird nur einmal und dabei immer wieder neu "geboren". Eine Kabarettszene kommt "unvollständig" auf die Bühne und wird erst in der Interaktion mit dem Publikum fertiggestellt. Die Darstellung des Kabarettisten ist "provisorisch". Erst die "Eigenleistung des Publikums verbindet die Objekte mit der Darstellung" (Müller 1957, S. 221). Das Publikum übernimmt in gewisser Weise die Rolle eines Regisseurs. Es signalisiert durch Lachen und Szenenapplaus, dass es bestimmte Anspielungen verstanden hat und gibt mit Zwischenrufen konkrete und auf die jeweilige Szene bezogene Kommentare ab. Der Kabarettist provoziert diese Reaktionen und geht auf sie ein, indem er tagespolitische oder lokalspezifische Anspielungen einbaut, improvisiert oder einen direkten Publikumsdialog mit einzelnen Zuschauern führt. Ist der Interaktionsprozess frei von "unbeabsichtigten" Störungen, wird die Gruppe, bestehend aus navigierendem Kabarettisten und "komplettierendem" Publikum immer "dichter". Die Interaktionspartner wissen im Verlauf der Aufführung immer mehr, was sie vom anderen zu erwarten haben. Das Publikum merkt, was der Kabarettist zulässt, ob beispielsweise viele Zwischenrufe erwünscht sind oder wenige. Es lernt ihn in gewisser Weise kennen. Umgekehrt bekommt auch der Kabarettist Informationen über das Publikum. Er registriert über welche Pointen sie lachen, welche Anspielungen sie verstehen und ob sie sich aktiv mit vielen Zwischenrufen oder eher passiv mit Mimik, Lachen und Applaus an der Gestaltung des "Kunstprodukts" beteiligen.

Im Verlauf des Programms gibt es einen ständigen Stimulus, Publikum und Kabarettist "schaukeln sich gegenseitig hoch". In dieser Atmosphäre kann beispielsweise ein Kabarettist einen Zuschauer, der vorher durch einen Zwischenruf auffiel, anschauen und sagen: "Na, was meinen Sie denn dazu?" und die anderen Zuschauer finden

diesen an und für sich nicht sehr komischen Satz witzig. Er kann Anspielungen verwenden, die für Personen außerhalb der Gruppe völlig unverständlich oder zumindest "nicht komisch" wären. Dieser Prozess wird in der Soziologie als "zirkuläre Interaktion" beschrieben; als Interaktionsverlauf, in dem zwei oder mehrere Individuen wechselseitig bestimmte Reaktionen verstärken (Fuchs 1978[2], S. 353). Die Erfahrung innerhalb eines bestimmten Rahmens ruft einen "sich aufschaukelnden Reaktionskreis" bei den Betroffenen hervor (vgl. Goffman 1996[4], S. 390) und die Menschen, die bei der sozialen Veranstaltung Kabarettaufführung "anwesend" sind, werden allmählich "aus einer reinen Ansammlung zu einer kleinen Gesellschaft, einer kleinen Gruppe, einer kleinen Niederlassung sozialer Organisation" (vgl. Goffman 1971, S. 222).

In einer "gestörten" Interaktionssituation entfernen sich dagegen Vortragender und Zuschauer immer weiter voneinander. Chiffren und Anspielungen werden nicht mehr verstanden, der Kontakt im Wechselspiel zwischen Publikum und Kabarettist reißt ab. Viele Kabarettisten bezeichnen dies als Spielen vor einem "totem Publikum". Als Beispiele für derartig "gestörte" Interaktionssituationen schildern sie häufig Auftritte vor einem quasi "offiziellen" Publikum, das aus Repräsentationszwecken oder ähnlichen Gründen anwesend ist, und bei der das Kabarett nur eine Art "künstlerische Umrahmung" darstellt. Der Kabarettist Matthias Beltz beschreibt beispielsweise eine solche Auftrittssituation, die bei der Kleinkunstpreisverleihung in Mainz stattfand und bei der er vor dem damaligen Ministerpräsident Rudolf Scharping sowie den offiziellen Vertretern der Staatskanzlei auftrat:

"Wir sind einander nicht näher gekommen. Es war ruhig, absolut still, und dann auf der Bühne stehen und ins Nichts spielen: So schön kann Horror sein" (Beltz in: Der Spiegel 12/1994, S. 224).

FLEISCHER führt in diesem Zusammenhang aus: "Es gibt nichts Schlimmeres für einen Kabarettisten, als das Spielen vor einem 'toten' Publikum, wer dies einmal erlebt hat, merkt sofort, worauf es im Kabarett ankommt" (Fleischer 1989, S. 72). Während einer "gestörten" Interaktionssituation rezitiert der Darsteller nur noch einen Text, der vom Publikum nicht vervollständigt wird und deshalb fragmentarisch und teilweise unverständlich bleibt. Ohne die notwendigen Reaktionen und Ergänzungen des Publikums muss ein Kabarettprogramm "unfertig" bleiben.

Auch während einer Theateraufführung nimmt der Schauspieler Reaktionen der Zuschauer wahr und spürt, ob das Publikum "mitgeht" (Fleischer 1989, S. 71f). Er bemerkt Unruhe und Unverständnis; er registriert Rückmeldungen wie Lachen und ab und zu auch Szenenapplaus. Je nach Reaktionen kann er sich in seiner Darstellung zurücknehmen oder übertreiben, er kann "komödiantischer" oder "tragischer" spielen und die Intention eines Textes verstärken oder abschwächen. Auch der Theaterdarsteller ist in seiner Darstellung vom Publikum abhängig, das "aktiv die schauspieleri-

sche Leistung mit *hervorbringt*". Der Schauspieler wird "beim Schaffen des alten Massenrausches" vom Publikum getragen (Bab 1931, S. 113f).

Die Zuschauer sind nicht nur der passive Teil einer Theateraufführung (vgl. Poerschke 1951, S. 3), aber sie können im Theater-Interaktionssystem nur auf einem "rückwärtigen Kanal reagieren, auf ignorierbare Weise in passender Form kundgeben, dass sie von dem angerührt worden sind, was vor ihnen entfaltet wurde" (Goffman 1996[4], S. 580). Im Gegensatz zu den kabarett-typischen Interaktionselementen "Zwischenruf" und "direkter Publikumsdialog" ist für das Theaterpublikum Beifall "das wichtigste, wenn nicht gar das einzige Vehikel" um mit dem Künstler unmittelbar zu kommunizieren (Jenniches 1969, S. 581). Der Austausch zwischen Darsteller und Zuschauer ist im Theater nicht direkt sondern "indirekt", Schauspieler und Publikum befinden sich auf "verschiedenen Seinsebenen".

"In einem Gespräch kann eine Aussage eine unmittelbare Erwiderung eines anderen Gesprächsteilnehmers auslösen, und beide gehören zur gleichen Seinsebene. Bei einer Aufführung reagieren nur die Schauspieler untereinander in der unmittelbaren Weise als Angehörige des gleichen Reiches; das Publikum reagiert mittelbar, es schaut, geht gewissermaßen nebenher, spendet Beifall, aber unterbricht nicht. (...) Müssten die Darsteller ihr Gespräch auf das Publikum als Partner ausrichten - durch Ergänzungen, Weglassungen usw. -, so würde die dramatische Illusion völlig verloren gehen" (Goffman 1996[4], S. 146ff).

Auch im Theater kommt es zwischen Schauspieler und Publikum zu einer Kontaktaufnahme. Aber der Theaterschauspieler ist nicht in der Lage, die Aussage des Autors beziehungsweise des Regisseurs zu verändern. Er hat - solange er keine Parodie aus der Aufführung machen will - nicht die Möglichkeit den Text umzustellen oder anders zu interpretieren. Im Kabarett können jedoch während des Interaktionsverlaufs Aufbau, Präsentation und teilweise thematischer Schwerpunkt des Programms verändert werden. Der Kabarettist kann im Gegensatz zum Schauspieler aktuelle Szenen hinzunehmen und veraltete weglassen. Er kann mittels der publikumsbezogenen Improvisation jede Szene neu gestalten. Und er kann, wenn er merkt, dass eine bestimmte Thematik besonders ankommt, diese ausführlich darstellen, zusätzliche Gags und Nebenbemerkungen einbauen. Umgekehrt kann er bei anderen Szenen Textpassagen weglassen und während der Aufführung Kürzungen vornehmen. Der Kabarettist stellt sich im "störungsfreien" Interaktionsverlauf auf das aktuell anwesende Publikum ein.

"Der Unterschied besteht bei der Live-Veranstaltung darin, dass das Kabarett auf der Bühne **entsteht**; in Abweichung vom Theater-Stück (vom Drama), das auf der Bühne realisiert, d. h. aufgeführt wird und in Abweichung von der Literatur, die vom Leser rezipiert wird. Es ist ein geringer, aber ein wichtiger - weil folgenreicher - Unterschied. Das Kabarett ist nichts Fertiges, nichts Abgeschlossenes. (...) Kabarett entsteht auf der Bühne während einer Aufführung **aus der Interaktion** des Kabarettisten und des Publikums" (Fleischer 1989, S. 71f).

Während ein Theaterschauspieler Texte vorträgt, die von anderen Personen geschrieben wurden und eine Bühnenillusion aufbaut, wird der Kabarettist mit den Inhalten seiner Texte identifiziert. Er setzt sich mit den aktuellen Alltagsthemen seiner Zuschauer auseinander und verhindert den Aufbau einer Bühnenillusion. Er gestaltet in einem diskursiven Prozess gemeinsam mit seinem Publikum ein "Kunstprodukt", das nur "begrenzt haltbar" ist; eine "Eintagsfliege", die erst während der Kabarettaufführung "geboren" wird und nur für die Dauer dieses Interaktionsprozesses "lebt". Für die Gestaltung des kabarett-spezifischen Interaktionsverlaufs stehen dabei dem Kabarettisten im Kabarett-Rahmen spezifische, kulturell bedingte Interaktionselemente und Interaktions-"Werkzeuge" zur Verfügung.

#### **4. Kabarett als sinnvermittelnder Text der Interaktion**

Das Kleinkunstgenre Kabarett, das sich vor allem über seine spezifische "Zeitbindung" sowie die im Wechselspiel mit dem Publikum gestaltete Einmaligkeit der Aufführung definiert, ist ein kultureller Text der Interaktion, der auf gemeinsam geteilten Bedeutungen der Interaktionspartner basiert. Eine Kabarettaufführung ist ein "symbolisch interpretativer Austausch" bei der jeder Einzelne über ein gewisses Maß an "Interaktionskompetenz" verfügen muss (vgl. Kerber 1984, S. 268). Im Kabarett geht es um "Sinnvermittlung". Es muss dabei vom Publikum in einem ersten Schritt der vom Kabarettisten gemeinte Sinn und in einem zweiten Schritt der "Hinter-Sinn" der jeweiligen Aussage verstanden werden. Der Zuschauer muss in einem von unbeabsichtigten Störungen freien Interaktionsverlauf auch die "Sinnfransen" (vgl. Schütz 1960[2], S. 117) der jeweiligen Szene deuten können.

##### ***4.1. Die Kabarett-Interaktion als "Spezialfall der Kommunikation"***

In meiner Arbeit wurde bewusst der Begriff der "Interaktion" und nicht der Kommunikation gewählt, da ausschließlich das direkte Aufeinandertreffen von Kabarettist und Publikum und keine andere Form der Kommunikation (wie beispielsweise eine schriftliche Kommunikation) betrachtet wird. Die Interaktion ist ein "Spezialfall der Kommunikation" sowie ein "seine Elemente, seine Struktur und seine Einheit fortlaufend selbst referentiell erzeugender Prozess" (Hausendorf 1992, S. 69), der unter der "Bedingung der Gegenwart beziehungsweise Anwesenheit von Personen" verläuft (Hausendorf 1992, S. 49). Die soziale Interaktion ist eine durch Sprache, Symbole und Gesten vermittelte wechselseitige Beziehung zwischen Personen und Gruppen, aus der eine wechselseitige Beeinflussung ihrer Einstellungen, Erwartungen und Handlungen resultiert (Fuchs 1978[2], S. 325).

Interaktionssysteme lassen sich anhand des Kriteriums "sozial wiederhergestellter Anwesenheit" zeitlich klar abgrenzen - im Kabarett bezieht sich dies auf die Dauer

der Kabarettaufführung, die mit dem Bezahlen an der Kasse beginnt und mit Beendigung der Veranstaltung endet - und sie besitzen "Anfang, Dauer und Ende" sowie ein "Vorher und ein Nachher" (Hausendorf 1992, S. 73). Außerdem orientieren in einer Interaktionssituation die Interaktionspartner ihr Verhalten nicht nur aneinander, sondern es geht auch um die Platzierung des Inhalts in einer bestimmten Ordnung beziehungsweise einem bestimmten Rahmen.

"Interaktion meint immer auch, anschlussfähiges Verhalten, bestätigende Reaktionen auf angebotene Symbole, Bedeutungsordnungen, Frageprofile. Und sie impliziert, dass man sich auf bereits 'vorgedachte', 'vorgemachte' Beziehungsmuster und Schemata verlässt" (Faßler 1997, S. 175).

In meiner Analyse der Kabarett-Interaktion gehe ich ausschließlich auf "Live-Aufführungen" vor Publikum ein. Fernsehaufzeichnungen oder ähnliches sind nur "dokumentiertes Kabarett" (Vogel 1993, S. 35), der Zuschauer vor dem Bildschirm ist nicht in die Interaktionssituation eingebunden. Kabarettistische Programme, die ausschließlich für Rundfunk- oder Fernsehübertragungen konzipiert sind, wie beispielsweise *Nachschlag* oder *Jetzt schlägt's Richling*, werden deshalb nicht in den Argumentationsverlauf einbezogen. Auch Kabarettanthologien, in denen sowieso meist nur Lieder und Gedichte, kaum aber Conférences, Zwischenbemerkungen, Publikumsansprachen u. ä. dokumentiert sind, können nur zur Beschreibung der Programminhalte und einiger Kabarettwerkzeuge herangezogen werden. Einen Eindruck von der Aufführungssituation vermitteln sie nicht.

#### **4.2. Die "zentrierte" Kabarett-Interaktion**

Der kulturell definierte "Kleinkunstcharakter", die Inhalte der Texte oder Lieder und die "Werkzeuge" des Kabaretts beziehen sich auf die Herstellung und Steuerung der Interaktionssituation zwischen Kabarettist und Publikum. Eine Kabarettaufführung entsteht jedes Mal neu im Zusammenspiel zwischen Vortragendem und Zuhörendem; beide Interaktionspartner wirken dabei aufeinander ein. Der Kabarettist, der im Mittelpunkt des "gemeinsamen Aufmerksamkeitsfokuses" steht (vgl. Hausendorf 1992, S. 49) "provoziert" Reaktionen der Zuhörer. Diese geben dem Kabarettisten Rückmeldungen, die er wiederum mit Hilfe der publikumsbezogenen Improvisation in sein Programm einbaut. Eine Kabarettaufführung ist auf den ständigen Kontakt der beiden Interaktionspartner ausgerichtet. Reißt der Kontakt ab bzw. wird er nicht hergestellt, ist die Aufführungssituation "gestört".

Eine "idealtypische" Kabarett-Interaktion ist eine "exklusive Interaktion", die sich in der relativen Nähe zahlreicher einander unbekannter Menschen abspielt (vgl. Hausendorf 1992, S. 81). Sie ist eine zentrierte Form der "(Massen-)Interaktion", mit genau geklärtem Raum, Anfang, Dauer und Ende, einer größeren Anzahl von Menschen, die sich nicht kennen (Hausendorf 1992, S. 52); eine Zusammenkunft mit fester "Tagesordnung", bei welcher der Kabarettist eine "Leitungsfunktion" übernimmt. "Jede Ka-

tegorie solcher Anlässe hat ein eigenes Ethos, ihren Geist, ihre emotionale Struktur, die in angemessener Weise geschaffen, erhalten und aufgehoben werden müssen" (Goffman 1971, S. 30).

Die Kabarett-Interaktion befindet sich im Zwischenbereich von alltäglicher face-to-face-Interaktion und Theater-Interaktion. Das Kabarett-Interaktionssystem hat wie die "Vortrags-Kunst" eine festgefügte "Tagesordnung" und einen "Moderator" (vgl. Goffman 1971, S. 30). Die Interaktionspartner Kabarettist und Publikum befinden sich während der Kabarettaufführung in einer Interaktionssituation, bei der das auf der Bühne dargestellte Programm den "gemeinsamen Aufmerksamkeitsfokus" (Hauendorf 1992, S. 49) bildet und gestalten in einem diskursiven Prozess mit Hilfe der im kulturellen Kontext des Kabarets zur Verfügung stehenden Interaktions-Werkzeuge das "Kunstprodukt Kabarettaufführung". Den Zuschauern sowie dem im Mittelpunkt des "Aufmerksamkeitsfokus" angesiedelten Kabarettisten stehen dabei unterschiedliche Interaktionselemente zur Verfügung. Das Publikum gibt dem Kabarettisten mit Hilfe von Lachen, Klatschen, Applaus und darüber hinaus mit den kabarett-typischen (und häufig vom Kabarettisten angeregten) Zwischenrufen sowie den Antworten auf die direkte Publikumsansprache wesentliche Informationen über "Gefallen oder Nicht-Gefallen" bzw. "Verstehen oder Nicht-Verstehen", die dieser mit Hilfe der publikumsbezogenen Improvisation zur "Komplettierung" seines Programms heranzieht. Im Verlauf des sinnvermittelnden Prozesses der Kabarett-Interaktion geben einerseits Kabarettist und Publikum immer mehr und detailliertere Informationen weiter und erhalten dabei gleichzeitig immer mehr und detailliertere Informationen vom jeweilig anderen Interaktionspartner. Sie gestalten in einem auf die Dauer der Aufführung beschränkten, diskursiven Prozess der "wechselseitigen Sinnvermittlung" (vgl. die schematische Darstellung im einführenden Kapitel) gemeinsam das "Kunstwerk Kabarettaufführung".

#### ***4.3. Die Sinndeutung in der Kabarett-Interaktion***

In Kabarett-Interaktionssystem geht es wie in anderen Interaktionssituationen auch um das wechselseitige "Verstehen", um das Einfügen des Mitgeteilten in den Sinnrahmen der Interaktionspartner. Zwei Akteure beziehen sich über ein Vermittlungssystem aufeinander. Mit Hilfe "symbolischer Generalisierungen" und Codierungen, also Vorstellungen von Orientierungen und Werten, die von mehreren Personen mit dem gleichen Sinn belegt werden, wird Interaktion grundsätzlich auch zwischen Menschen möglich, die sich vorher nicht begegnet sind (Faßler 1997, S. 37f). Dabei kann es in der Alltags-face-to-face-Interaktion genauso wie in der Kabarett-Interaktion zu Missverständnissen, unbeabsichtigten Störungen und Irrtümern kommen. Der Interaktionsverlauf einer Kabarettaufführung ist jedoch besonders "störungsanfällig";

es muss nicht nur der Sinn einer Aussage, sondern auch ihr "Hinter-Sinn" gedeutet werden.

Der Kabarettist arbeitet mit kulturellen Chiffren des Alltagswissens seines (potentiellen) Publikums, die er in der kabarett-typischen Verwendung von Sprache "verkehrt", "verdreh" und "paradoxiert". Im "Prozess der Übermittlung von Bedeutungsinhalten" während der Kabarettaufführung ist dabei entscheidend, ob beide Interaktionspartner "unter dem gleichen Zeichen dasselbe verstehen" (vgl. Jenniches 1969, S. 580). Dieses Verstehen beruht im Kabarett auf einer relativ weitgehenden Wissens- und Einstellungsübereinstimmung der beiden Interaktionspartner. Auf der Basis dieses Grundeinverständnisses baut sich der Interaktionsverlauf einer Kabarettaufführung auf, in dem vor allem mit publikumsbezogener Improvisation, Zwischenrufen, persönlichen Bemerkungen des Kabarettisten und direkter Publikumsansprache gearbeitet wird.

Im diskursiven Prozess der Kabarettaufführung geht es in einem ersten Schritt darum, dass beide Interaktionspartner wissen wovon geredet wird. Chiffren müssen richtig interpretiert, Anspielungen verstanden, Irreführungen durchschaut und Auslassungen korrekt ergänzt werden. SCHÜTZ beschreibt dies als "Sinnsetzungs- und Sinndeutungsakt". Ausgehend von einem objektiven Sinnzusammenhang, der über Symbolreihen im Gedächtnis subjektiviert wird<sup>30</sup>, wählt der Redende, in diesem Fall meistens der Kabarettist, Elemente der Sprache aus, "die er den auszudrückenden Sinnvorstellungen für adäquat hält" und von denen er annimmt, dass sie zur "Reproduktion dieses Sinngehaltes" führen. Er setzt einen neuen Sinnzusammenhang, die Worte werden "subjektiviert" und bekommen "einen besonderen, erstmaligen und neuen Sinn". Der Hörende geht dagegen umgekehrt vor. Er "bringt das ihm Mitgeteilte zunächst in Beziehung zum objektiven Sprachmaterial, d. h. er vollzieht zunächst einen Sinndeutungsprozeß". Während der Redende auswählt, ordnet der Hörende ein (Schütz 1981, S. 252ff). In der zentrierten Interaktion einer "idealtypischen" Kabarettaufführung ist der Kabarettist in den meisten Fällen der "Sinnsetzende" und das Publikum der "Sinndeutende". Da aber im Kabarett - im Gegensatz zum Theater - auch das Publikum mit Zwischenrufen eingreift, kehrt sich dieses Verhältnis punktuell immer wieder um.

Bedingung der Interaktionssituation im Kabarett ist die Herstellung von Zusammenhängen durch das Publikum. Der Kabarettist sagt selten genau was er meint. Der Zuschauer muss "richtig", also im vom Kabarettisten gemeinten Sinn, interpretieren und übersetzen. Wird eine Kabarettnummer beispielsweise als Fragment geliefert, muss der Zuschauer die Textelemente zusammenbauen und konkretisieren. Typisch dafür sind die "gefürchteten Assoziationsketten" des Kabarettisten Dieter

---

<sup>30</sup> Der subjektive Sinn ist dabei der gemeinte des Redenden, der objektive Sinn, der zu deutende des Hörenden (Schütz 1981, S. 254).

Hüsch, die oft aus kaum zusammenhängenden Aussagen bestehen. Auch bei den Kabarettelementen Karikatur, Parodie und Travestie muss eine Verbindung zwischen Original und Kabarett-Text hergestellt werden (Fleischer 1989, S. 98ff). Bei kabarett-typischen Abstraktionen muss der Zusammenhang zwischen anfänglich sinnlos erscheinenden Textteilen und der Kernaussage des Kabarettisten gefunden werden. Voraussetzung dafür ist eine relativ weitgehende Wissens- und Einstellungsübereinstimmung sowie ein aktiv mitarbeitendes und konzentriertes Publikum, das die Interaktionssituation mitgestaltet und den Kabarettisten nicht "ins Leere" laufen beziehungsweise vor "totem Publikum" spielen lässt.

Im weiteren Argumentationsverlauf wird versucht darzustellen, welche Voraussetzungen für eine "erfolgreiche Sinn-Weitergabe" bestehen müssen und zu welchen Störungen es kommen kann.

#### ***4.4. Die Werkzeuge des Kabarettisten in der Interaktionssituation***

Der in einer alltäglichen face-to-face-Interaktion ablaufende Sinnsetzungs- und Sinndeutungsprozess ist auch die Grundlage für die Dechiffrierungsabläufe in der Kabarett-Interaktion. Während einer Kabarettaufführung wird jedoch vom Zuschauer eine sehr viel höhere "Sinn-Deutungs-Anstrengung" verlangt als in einem "idealtypischen Alltagsgespräch". Er muss nicht nur den Sinn einer kabarettistischen Aussage deuten, sondern auch ihren "Hinter-Sinn". Das Publikum muss die verwendeten kulturellen Codes, Chiffren sowie gesellschaftliche Typisierungen verstehen und gleichzeitig im Sinne des Kabarettisten einordnen können. Es muss nicht nur erkennen, was der Kabarettist mit seiner kabarett-typisch verklausulierten und paradox überzeichneten Aussage vordergründig sagt, sondern auch was er damit eigentlich sagen will.

Bezeichnungen oder Bühnenfiguren wird im Kabarett oft eine völlig andere Bedeutung gegeben als im Alltagsleben; ihre Bedeutung kann auch blitzschnell während einer Szene wechseln. Requisiten können immer wieder eine andere Funktion bekommen. Ein Tuch wird zum Schal, zum Taschentuch oder zum Staublappen. Sie können auch gelegentlich ein eigenständiges Zeichen bilden und ein schwarzer Koffer wird so zu einem Symbol für Bestechung (Fleischer 1989, S. 127). Die Bedeutung geht aus der jeweiligen sozialen Definitionen hervor, die der Kabarettist verändern, aber nicht völlig neu schaffen kann. "Die Bedeutung eines Gegenstandes entsteht ohne Zweifel aus seiner Verwendung" (Goffman 1996[4], S. 51).

Die Übersetzung der im Kabarett verwendeten Chiffren ist oft nicht einfach, ihre Deutung vom jeweiligen Gebrauchskontext, bestimmten Hintergrundinformationen und der gesellschaftspolitischen Grundhaltung der Interaktionspartner abhängig. Es wird erst das Zeichen selbst verstanden, dann was der andere damit sagen will, dass er das Zeichen so und in keinem anderen Zusammenhang gesetzt hat. Wenn

der Zuhörende das Zeichen so deutet, als sei es ein von ihm gesetztes Zeichen, wurde auch der "Hinter-Sinn" verstanden (Schütz 1960[2], S. 117 und 141).

Ich versuche im folgenden zu zeigen, dass im "störungsfreien" Interaktionsverlauf einer Kabarettaufführung der Zuschauer den Sinn einer Aussage aufgrund einer weitgehenden (Sonder-)Wissensübereinstimmung mit dem Kabarettisten verstehen muss und den "Hinter-Sinn" aufgrund einer vergleichbaren gesellschaftspolitischen Grundhaltung; dass die Sinnvermittlung im Kabarett also nur in einem diskursiven Prozess von "Gleichen unter Gleichen" frei von unbeabsichtigten Störungen verlaufen kann.

#### 4.4.1. Chiffren und Typisierungen als Interaktionsmuster

Am Anfang einer "Sinndeutung" steht im Kabarett das Verstehen der verwendeten Chiffren, Codes und Typisierungen. Der Kabarettist arbeitet mit klisierten Typen, mit Wortverdrehungen, mit Umdeutungen, mit Abstraktionen und Stilisierungen aus dem "lebensweltlichen Wissensvorrat" (vgl. Schütz/Luckmann 1975, S. 229f) des (potentiellen) Kabarettpublikums. Nichtmitglieder des Kollektives können zwar die Wörter der Chiffren verstehen, jedoch nicht ihre soziale Bedeutung, die auf indexikalischen Merkmalen basiert. Dies ist vergleichbar mit der wörtlichen Übersetzung eines Idioms aus einer Fremdsprache, die den Sinn der Redeweise nicht wiedergeben kann. Die Bedeutung ergibt sich erst aufgrund des vom kulturellen Kontext abhängigen Alltagswissens (Kotthoff 1988, S. 80). Ist ein aufeinander abgestimmter Decodierungsschlüssel vorhanden, bilden Publikum und Kabarettist während eines "störungsfreien" Interaktionsverlaufs einer "idealtypischen" Kabarettaufführung eine geschlossene Gruppe. Ein "Außenstehender" der beispielsweise aus einem völlig anderen kulturellen Umfeld kommt, kann die Zeichen nicht entziffern, bei ihm tritt kein kabarettistischer Effekt ein.

Im Kabarett spielen vor allem mehrschichtige Sprach- und Wortbedeutungen eine Rolle. So werden z. B. bekannte Persönlichkeiten als "kulturelle Codes" eingesetzt:

"Brandt hat so etwas an sich, er könnte glatt als Bruder von Kennedy durchgehen" (*Kom(m)ödchen*-Programm 1965 in: Vogel 1993, S. 115).

Oder: "Also der Herbert Wehner kommt mir immer vor, als ob er es bis heute noch nicht verwinden kann, dass er bei der Beerdigung von Rosa Luxemburg den Sarg nicht tragen durfte!"

(Programm der *Stachelschweine* 1967 in: Vogel 1993, S. 115).

Ein Sachverhalt wird durch eine witzige, überraschende oder entlarvende Formulierung umschrieben bzw. neu definiert. Dies passiert z.B. durch die Herstellung eines neuen Zusammenhangs oder durch den Vergleich zweier Dinge, die vordergründig nichts miteinander zu tun haben: "Oskar Lafontaine - eine Mischung aus Radio Luxemburg und Rosa Luxemburg". Teilweise werden auch prägnante Zeichen mit einer neuen Definition umschrieben:

"Die größte Bürgerinitiative der Bundesrepublik - der ADAC"

(Beide Beispiele aus dem Programm des *Vorläufigen Frankfurter Fronttheaters* anlässlich der Grimmepreisverleihung 1988 in: Fleischer 1989, S. 107).

Diese kulturellen Chiffren müssen im sinnvermittelnden Prozess der Kabarett-Interaktion "decodiert" werden. Wer z. B. nicht weiß, was die Chiffre ADAC bedeutet (da er aus einem anderen Staat ist, da er im Jahre 2789 den ADAC nicht mehr kennt u. ä.) wird ein Wortspiel mit dieser Abkürzung nicht nachvollziehen können. Eine Gesellschaft verfügt über bestimmte "kanonisch geltende Floskeln. (...) Die Menschen einer Gemeinschaft verstehen, was damit gemeint ist. Es ist eine Art Geheimsprache, wie bei den Taubstummen" und es gibt einen "Decodierungsschlüssel" (Kapner 1987, S. 51 und 115). Das kulturelle Zeichen ADAC hat nicht nur den gleichen objektiven, sondern auch den gleichen subjektiven, den "gemeinten Sinn" im Sinnzusammenhang der Zuschauer (vgl. Schütz 1960[2], S. 35).

In einigen kurzen Worten lässt sich - wenn die Bedeutung der Anspielung vollständig verstanden wird - ein ganzes "Kritik-Paket" zusammenfassen. Ein Beispiel hierfür ist die von dem Kabarettisten Hildebrandt verwendete Bezeichnung "Bonsai-Bebel" für den ehemaligen bundesdeutschen Arbeitsminister Norbert Blüm. Um diese Chiffre korrekt übersetzen zu können, muss zum einen bekannt sein, wer Bebel war, welche sozialen Ziele er verfolgte und natürlich auch, was ein Bonsai ist. Zum anderen muss verstanden werden, dass der Kabarettist die vorgeschlagenen sozialstaatlichen Regularien des Christdemokraten Blüm im Gegensatz zu den Theorien des Sozialisten Bebel als zu schwach und zu "klein" einschätzt.

Im Verlauf eines Kabarettprogramms spielen auch gesellschaftliche Typisierungen eine große Rolle. Das "un-typische" Verhalten der im Alltagswissen vorgeprägten Figuren, Gruppen oder Institutionen ruft die kabarett-typischen paradoxen Situationen hervor. Auf der Basis allgemeiner und spezieller Typisierungen genügen wenige Kostümteile, Requisiten und Wörter um einen bestimmten "Typ" bzw. eine typisierte Situation auf der Bühne entstehen zu lassen. Dabei wird auf "gesellschaftliche Vortypisierungen" zurückgegriffen, die unter anderem deshalb notwendig sind, da nicht alle Erfahrungen vom Einzelnen gemacht, bzw. von ihm "erlebt" werden können. Vortypisierungen sind vermitteltes Wissen, das auf eine ursprüngliche Erfahrung von anderen verweist. Die Alltagswelt ist vor allem mittels der Sprache "vor-typisiert" (Schütz/Luckmann 1975, S. 234-236) und von Typisierungen durchsetzt, die "Konstrukte ersten Grades" sind (Rapp 1973, S. 92). Das Wissen um die Sozialwelt ist typisches Wissen über typische Vorgänge. Dabei ist grundsätzlich offen, in wessen Bewusstsein diese typischen Vorgänge stattfinden. Eine Person erfasst ihre Mitmenschen in Typisierungen, die anschließend modifiziert werden (Schütz/Luckmann 1975, S. 87f).

Der Kabarettist stellt auf der Bühne "alltägliche Typen" und keine vielschichtigen Persönlichkeiten dar. Die Figuren haben häufig nicht einmal Eigennamen. Es gibt im Kabarett keine "ausgearbeiteten fiktiven Bühnengestalten, wie sie die Minimaldefiniti-

on der Theater-Situation postuliert". Es fehlen weitgehend die in Schauspieltexten üblichen "dramatis personae" (Vogel 1993, S. 82). Der Kabarettist verkörpert keine "reale" Figur, sondern ein gesellschaftliches Klischee. Er ist d e r Beamte, d e r Macho, d e r Fußball-Fan oder d e r bigotte Kleinbürger schlechthin.

Die Kabarettisten und Kabarettistinnen stellen oft selbst bestimmte Klischees dar: Ringelnatz galt als der saufende Kabarettpoet, Claire Waldoff - die aus Gelsenkirchen kam - als Berliner Göre und die Chansonniere Käthe Erholz verkörperte den Typ der weltstädtischen Dame. Der bayerische Komödiant Karl Valentin war der Typ des an den gesellschaftlichen Institutionen verzweifelnden Kleinbürgers, die 20er Jahre Chansonniere Margo Lion die mondän-gelangweilte Großstadt-Dame und Marya Delvard gilt seit ihrem Auftritt bei den *Elf Scharfrichtern* Anfang des Jahrhunderts als erster Vamp des Kabarets.

Die im Kabarett auftretenden Figuren oder Typen sind "klischiert" (vgl. u. a. Henningsen 1967, S. 19f), sie bilden ein vom Publikum leicht interpretierbares Chiffre bzw. ein "significant symbol"<sup>31</sup>. Einige Kabarettisten und Kabarettistinnen schaffen sich eine Art "Bühnen-alter-ego" und treten über mehrere Programme hinweg ständig oder in einzelnen Szenen als diese Person auf. Manchmal wird der Name dieser Figur auch als Künstlernamen verwendet. Das Alter ego der Kabarettistin Astrid Irmel ist z. B. die Zauberer-Witwe "Hertha Schwätzig" unter deren Namen sie auftritt. Diese Kunstfigur bildet häufig einen Gegenpol zur Figur des Kabarettisten. Sie wird in vielen Fällen als "unsympathisch" dargestellt, als "Spießer" und Prinzipienreiter oder sie ist eine Person, die "Volksnähe" symbolisiert, eine Putzfrau, ein kleiner Angestellter o. ä.. Typisierungen können sich auf verschiedene Bereiche beziehen; nicht nur auf typische Personen, sondern auch auf typische Situationen wie etwa das Verhalten während einer Führerscheinprüfung oder im Dialog mit einer Behörde (wobei unwichtig ist, um welches Amt es sich handelt) und so weiter. Typ und typisierte Person ist beispielsweise ein nervös auf die Geburt seines ersten Kindes wartender Vater. Eine kabarett-typische Paradoxie dieses Typs wäre, dass er in Wirklichkeit auf den ersten Wurf seines Hundes wartet.

Die Typisierungen in der künstlerischen Interaktion des Kabarets sind jedoch nur ein Teilbereich der Typisierungen, die in alltäglichen face-to-face-Interaktionen verwendet werden. Es werden nur Typisierungen ausgewählt, die beim Publikum die vom Kabarettisten gewünschten Assoziationen auslösen. Es darf nur eine Möglichkeit der Deutung geben und diese Deutung muss möglichst umfassend sein. Der Typ "Politiker" lässt zum Beispiel mehrere Assoziationen zu. Im Kabarett verwendet kann er

---

<sup>31</sup> "Significant symbols" sind Gesten, Wörter und Typen, die für mehrere Personen die gleiche Bedeutung haben (Helle 1992[2], S. 71). Der Ausdruck des signifikanten Symbols wurde von MEAD geprägt, der davon ausgeht, dass durch die Vermittlung signifikanter Symbole die Interagierenden jeweils die Perspektive eines signifikanten Anderen oder einer zum generalisierten Anderen gewordenen Bezugsgruppe übernehmen (Endruweit 1989, S. 714f).

das Symbol für Bestechlichkeit, Viel-Rederei aber beispielsweise auch berechnendes Kalkül sein. Der Typ CSU-Dorfbürgermeister, als Typ und nicht als reale Figur, wird dagegen vermutlich im Publikum die gewünschten Assoziationen "konservativ, intolerant und Vereinsmeier" hervorrufen.

Diese Kabarett-Typisierungen werden darüber hinaus vom Kabarettisten durchbrochen, ins Gegenteil verkehrt und müssen vom Publikum neu zugeordnet werden. Die Alltagstypisierungen werden grotesk übersteigert oder bewusst untertrieben; Alltags-typen verhalten sich untypisch und agieren in paradoxen Situationen.

Die im Kabarett dargestellten Typen werden nicht als "ein Selbst" erfasst, sondern wie in Erzählungen über unbekannte Dritte, mittelbar als "Nebenmenschen". Es gibt mit diesen keine bereits vorhandenen Erfahrungen, sie sind nur in der "typisierenden Erfassung" zugänglich. Der Kabarettist präsentiert dem Zuschauer eine Person, die er noch nicht kennt. Dieser Typus ist dabei nie identisch mit einer konkreten Person, der Zuschauer hat die "Nebenmenschen" nicht als Individuen im Blick. Der Zuschauer vollzieht ein "Deutungsschemata der Umwelt". Er ordnet das vorgestellte Zeichen in ein spezifisches Zeichensystem ein. Bei den vom Kabarettisten dargestellten Typen rechnet der Zuschauer mit "einem bestimmten chancenmäßig gegebenen Verhalten" und schreibt ihnen ein spezifisches Verhalten beziehungsweise eine bestimmte Funktion zu. Diesem typisch Handelnden werden außerdem typische Bewusstseinsinhalte zugeordnet. Ihre Motivationen sind für das Publikum eindeutig. Der Typus impliziert Rückschlüsse auf bestimmte Handlungen der Personen: Man geht davon aus, dass beispielsweise ein Geizhals die Unterstützung einer Wohltätigkeitsorganisation ablehnen wird. Wichtig für das Auftreten der Typen in paradoxen und "untypischen" Situationen im Kabarett ist auch, dass diese Eigenschaften "typen-transzendent" sind. Das heißt, dass beispielsweise das monetäre Verhalten eines Geizhalses auch auf andere Bereiche, wie z. B. auf Liebesbeziehungen übertragen werden kann (vgl. Schütz 1960[2], S. 203ff).

In jeder Situation muss der Typus bestimmte Assoziationen hervorrufen. Dem Publikum wird eine Figur präsentiert, von der es ein bestimmtes Verhalten, unabhängig davon in welcher Situation sie sich befindet, erwartet. Die kabarett-typischen Paradoxien arbeitet der Kabarettist dadurch heraus, dass er das typische Verhalten über-treibt oder sich als Typ anders als vom Publikum erwartet verhält.

Paradoxierte Typen und Situationen erzeugt der Kabarettist unter anderem mit Überzeichnungen und Verzerrungen wie beispielsweise der Karikatur, der "übersteigerten Verzerrung eines (wesentlichen) Einzelzugs" (Henningssen 1967, S. 44). Namen, Berufsbezeichnungen oder Typisierungen müssen vor allem auch bei der Karikatur zuerst vom Publikum im Sinne des Kabarettisten übersetzt werden. So soll beispielsweise der Begriff "der deutsche Beamte" das klischeehafte Bild eines verklemmten, überbezahlten Bürokraten hervorrufen und nicht das eines dynamischen,

linksalternativen Junglehrers. Von diesem Grundverständnis ausgehend, kann dann ein bestimmtes klischeehaftes Merkmal überzeichnet bzw. karikiert oder auch eine überraschende Wendung vollzogen werden.

Im Gegensatz zur Parodie, die an eine ganz bestimmte Vorlage gebunden ist, kann das Objekt der Karikatur auch "Lieschen Müller" oder "der deutsche Michel" sein, also eine Person, die ein allgemein anerkanntes Bild bzw. ein signifikantes Symbol transportiert (Henningsen 1967, S. 44). Die Karikatur setzt lediglich die Bekanntheit bestimmter Verhaltensmuster voraus, die nicht an prominente Einzelpersönlichkeiten oder bestimmte Ereignisse gebunden sein muss.

#### 4.4.2. Brüche im Sinndeutungsprozess

Alltagsparadoxien werden im Kabarett vor allem mit den verschiedensten Formen von Brüchen herbeigeführt. Es gibt Brüche in der Verwendung eines bestimmten Stilmittels (Parodie, Travestie, Quodlibet), überraschende Wendungen (Entlarvung, Irreführung), Brüche im Handlungsmuster der agierenden Typen oder die Brüche zwischen dargestellter Rolle und privaten Bemerkungen des Kabarettisten. Häufig ist auch der Bruch zwischen vorgetragenem Text und Mimik oder Gestik des Kabarettisten. Der Vortragende setzt eine "innere Klammer" (Goffman 1996[4], S. 449) und macht z. B. deutlich, dass er das "kitschige" Liebeslied, das er gerade singt, nicht "ernst meint". Der menschliche Körper kann "wie jeder andere Bestandteil eines laufenden Vorgangs, aus dem Rahmen, in dem er sich befindet, ausbrechen" (Goffman 1996[4], S. 380). Das Publikum wird ständig mit einer unerwarteten Interpretation bekannter Tatsachen oder Typen konfrontiert. Es geht im Kabarett immer wieder darum, Paradoxien aufzuzeigen und bereits vorhandene oder erst neu konstruierte Vorstellungsgebäude ins Wanken oder zum Einsturz zu bringen.

Auf einen "Bruch mit den Vorstellungen der Alltagswelt" ist beispielsweise die Entlarvung gerichtet. Durch das Hinzufügen eines neuen Aspektes wird auf Institutionen, Personen oder bestimmte Tatsachen ein neues Licht geworfen bzw. eine Paradoxie aufgedeckt. Das Kabarett-Werkzeug *Entlarvung* ist eine unvermutete Wendung in einem Textstück oder einer Handlung, mittels der die (vermeintliche) Wahrheit über eine Person oder einen bestimmten Sachverhalt pointiert herausgearbeitet wird. Eine Entlarvung kann mit Hilfe eines bewusst gesetzten Versprechers herausgearbeitet werden (wie im oben zitierten Beispiel "der furchtbare - äh nein - der fruchtbare Jurist"), unter Verwendung eines entlarvenden Wortspiels oder in einer entlarvenden Tatsachenverknüpfung (vgl. Fleischer 1989, S. 115f). HENNINGSSEN bezeichnet das Verfahren *Entlarvung* in Anlehnung an Sigmund FREUD als den "Zentralbegriff der Theorie des Witzes". Wenn jemand durch Täuschung Würde und Autorität an sich gerissen hat und ihm diese wieder abgenommen werden, tritt ein komischer Effekt auf (Henningsen 1967, S. 46). Nachdem anfänglich das Publikum mit einer falschen

Situations-Definition bzw. einem falschen "inneren Rahmen" innerhalb einer Szene in die Irre geführt wurde, wird ein Täuschungsmanöver durch "Aufdeckung, Geständnis oder Verrat" bloßgestellt (Goffman 1996[4], S. 508). Beispiel für ein entlarvendes Wortspiel ist folgender Zweizeiler:

"Sein Vater ist auch im KZ umgekommen,  
er ist besoffen vom Wachturm gefallen"

(Beltz/Pachl: *Das Geheimnis der Aktentasche*, in: Fleischer 1989, S. 85).

Hier kommt die überraschende Wendung im zweiten Satzteil. Die Kabarettisten kehren die Aussage der ersten Satzhälfte damit ins Gegenteil um. Sie geben sozusagen den Blick auf die "ganze Wahrheit" frei.

Ein Beispiel für mehrere aneinandergereihte Entlarvungen ist der Sketch *Liste 33* der Münchner *Lach- und Schießgesellschaft*. Die Gruppe griff in ihrem 1957er Programm die Parole des ehemaligen Bundeskanzlers Konrad Adenauer auf, dass eine Wahl der SPD den "Untergang Deutschlands" bedeuten würde.

Franzose: Oh, mon Dieu, dann haben sie gewählt Untergang Deutschlands. Warum haben sie nicht gewählt CDU?

Deutscher: Ja, hm. Der Kandidat der CSU im Wahlkreis Pfarrkirchen, ein Herr Dr. Fritz Kempler - Rechtsanwalt übrigens - war nämlich seit 1932 politischer Leiter in der NSDAP, außerdem SS-Standartenführer und von 1938-1945 Nazi-Oberbürgermeister von Bayreuth.

Franzose: Oh degoutant! Aber wenn sie leben in Bayern - warum haben Sie dann nicht gewählt bayerische Partei?

Deutscher: Ja, hm. Der Kandidat der Bayernpartei im Wahlkreis Pfarrkirchen, ein Herr Josef Huber, war nämlich früher Kompaniechef Adolf Hitlers und Träger des Goldenen Parteiabzeichens. Und außerdem ist mir die Bayernpartei nicht sympathisch - ich bin nämlich Flüchtling (...)

Franzose: Oh - aber warum haben Sie dann nicht gewählt ihre Flüchtlingspartei.

Deutscher: Ja, das ist so: Der Landeswahlleiter des BHE, ein Herr Kiepenbrück, hat noch vor kurzem gesagt, er sei stolz darauf, seine SA-Uniform noch zuhause im Schrank zu haben.

Franzose: Mon Dieu - und dann haben sie gewählt sozialdemokratisch?

Deutscher: Ja!

Franzose: Das verstehe ich nicht ganz.

Deutscher: Wieso?

Franzose: Wenn sie schon wählen Untergang Deutschlands - warum wählen sie nicht Leute mit praktischer Erfahrung?" (Pelzer 1985, S. 107f).

Kabarettistische Verfahrensweisen können auch alltägliche Nachrichten zu einer "Realsatire" machen. Dies geschah beispielsweise als die ARD vor einigen Jahren eine Neujahrsansprache des Bundeskanzlers ausstrahlte, die bereits im Vorjahr gesendet worden war. Dieser ungewollte kabarettistische Effekt "entlarvte" die Inhaltslosigkeit der Rede - die Wiederholung wäre nicht aufgefallen, wenn am Schluss nicht die falsche Jahreszahl gestanden hätte (Fleischer 1989, S. 53).

Brüche und Paradoxien kann der Kabarettist auch mit dem Kabarettwerkzeug Irreführung herausarbeiten. Bei diesem Stilmittel wird dem Publikum zuerst die (Auf-)Lösung eines Problems vorgegaukelt. Wenn diese akzeptiert ist, wird sozusagen "der Spieß umgedreht" und klargemacht, dass etwas ganz anderes gemeint ist (Fleischer 1989, S. 86). Das Publikum wird quasi "eingelullt" und in eine bestimmte

Stimmung versetzt, die dann plötzlich ins Gegenteil verkehrt wird (Henningsen 1967, S. 54). Bei der positiven Irreführung soll das Publikum zu Beginn meinen, dass ein Tabu verletzt oder eine gefährliche Kritik geübt wird; die Auflösung ist dann jedoch mehr oder weniger harmlos. Trotzdem weiß das Publikum was der Kabarettist eigentlich meint, nämlich das, was er nicht sagt. Das Publikum hat den "Witz" bereits verstanden. Die positive Irreführung wurde auch verwendet, um der Zensur zu entgehen (Fleischer 1989, S. 86), wie beispielsweise in einer Szene aus dem Repertoire der *Katakombe*:

Werner Finck erzählt, wie korrupt und bestechlich es in der Weimarer Republik zugeht. Nach einer kurzen Pause sagt er mit erhobener Stimme: "Und was ist heute ...?" - erneute Pause - dann ganz trocken und wie nebenbei: "Heute ist Dienstag" (Textbeispiel in: Schumann 1948, S. 99).

Bei der negativen Irreführung wird eine Person oder Tatsache zu Beginn positiv bewertet und vorgeführt. Am Ende der Szene stellt sich heraus, dass von Anfang an tatsächlich etwas negativ bewertetes dargestellt wurde (Fleischer 1989, S. 87) :

A: Sie scheinen wohl keine Tiere zu mögen, was?

B: Deutsche fordert die Vermenschlichung des deutschen Dackels!

A: Die Liebe geht durch den Zoo!

B: Im Jahre 1965 erschienen in deutschen Verlagen 264 Tierbücher und - Kalender.

A: Der deutsche Mensch mit dem deutschen Tier Hand in Pfote!

C: KEINE NAPALMBOMBEN AUF DIE VIETNAMESISCHE BEVÖLKERUNG  
HELFEN SIE DEM MISSHANDELTEN VIETNAMESISCHEN VOLK  
SAGEN SIE 'NEIN' ZUM KRIEG IN VIETNAM!

A: Was gehen uns denn die Vietnamesen an?

B: Sie helfen mit ihrer Humanitätsduselei ja doch nur den Kommunisten!

A: Sorgen Sie lieber dafür, dass die Mauer verschwindet!

B: Wer bezahlt denn Ihr Pappschild?

C: AMERIKANISCHE BOMBEN AUF SCHAFHERDE!

A: Wenn man sich das überlegt (...)

B: Ja, ja, die armen, armen Tiere!"

(Vogel 1993, S. 94).

Zu Beginn steht bei diesem Text aus dem 1966er Programm der *Schmiere* die Darstellung der Tierliebe der Deutschen, dann kommt der direkte Bezug zum Krieg in Vietnam. Die negative Irreführung kommt am Schluss, es geht im Text nicht um "Tierliebe", sondern um das Engagement für "Menschlichkeit".

#### 4.4.3. Interaktionselemente des Kabarets

Neben den Kabarett-Werkzeugen, welche die kabarett-typischen Alltagsparadoxien erzeugen, stehen dem Kabarettisten sowie dem Publikum außerdem verschiedene Möglichkeiten zur Steuerung des Interaktionsverlaufs zur Verfügung. Die Zuschauer haben im Kabarett-Rahmen die Möglichkeit durch Zwischenrufe einzugreifen und in der direkten Publikumsansprache auf die Bemerkungen des Kabarettisten zu reagieren. Der Kabarettist verwertet diese Informationen, verwendet sie in seinen publikumsbezogenen Improvisationen und baut sie in das Programm ein. Publikum und

Kabarettist gestalten und "komplettieren" gemeinsam in einem sinnvermittelnden, diskursiven Prozess das jeweilige Kabarettprogramm.

- \* Das Interaktionssystem einer Kabarettaufführung ist v. a. auch durch die kabarett-typischen Dialoge mit dem Publikum geprägt. Der Kabarettist spricht üblicherweise immer wieder Leute direkt an, häufig werden kurze Antworten des Angesprochenen herausgefordert.
- \* Üblich sind im Kabarett auch Zwischenrufe - FLEISCHER spricht von einem "Erlaubtsein von Zwischenrufen" (Fleischer 1989, S. 124) - die andererseits auch wieder häufig eine Reaktion des Kabarettisten zur Folge haben. Während im Theater der Zwischenruf "das Standard- und Minimalbeispiel eines Rahmenbruchs vom Publikum her" ist, erfolgen im Kabarett direkte Reaktionen des Auftretenden auf diese "erlaubte Entgleisung" (Goffman 1996[4], S. 456f).
- \* Im Verlauf einer Aufführung stellt der Kabarettist eine Hypothese auf, was zum aktuellen Zeitpunkt von Interesse ist und was bei dem spezifischen Publikum "ankommen" könnte. Diese Hypothese wird in der Interaktionssituation mittels Rückmeldungen vom Publikum, Applaus, Lachen u. ä. überprüft. Der Kabarettist zieht z. B. auch aus der Art der Zwischenrufe immer wieder Rückschlüsse auf die Zusammensetzung seines Publikums und reagiert darauf. Mit Hilfe der Möglichkeiten der Improvisation baut er Szenen und Programmteile um und macht je nach Publikum andere Anspielungen oder Zwischenbemerkungen.
- \* Die Interaktionselemente können dabei im diskursiven Prozess der Kabarettaufführung am "erfolgreichsten" eingesetzt werden, wenn eine zeitliche und regionale Wissensübereinstimmung besteht, sich die gesellschaftspolitischen Einstellungen von Kabarettist und Publikum weitgehend decken und der Kabarettist als "Gleicher und Gleichen" agieren kann.

Die Darsteller im Kabarett sind sich der "besonderen Kommunikationssituation" bewusst (Vogel 1993, S. 66). "Jeder Kabarettist weiß sofort, vor wem er spielt und reagiert entsprechend darauf. Die gesamte Kabarettveranstaltung basiert auf dem feedback des Publikums" (Fleischer 1989, S. 78). Die Leiterin des Kabarets *Wilde Bühne*, Trude Hesterberg, schreibt beispielsweise:

"Kleinkunst ist subtile Miniaturarbeit. Da wirkt entweder alles oder nichts. Und dennoch ist sie die unberechenbarste und schwerste aller Künste. Die genaue Wirkung eines Chansons ist nicht und unter keinen Umständen vorauszusagen, sie hängt ganz und gar vom Publikum ab. Und dann muss man also in dem kleinen Zeitraum von wenigen Minuten zeigen, was man kann" (Hesterberg 1971, S. 113).

Und die nach dem Zweiten Weltkrieg bei Erich Kästners *Schaubude* sowie der *Münchner Lach- und Schießgesellschaft* engagierte Kabarettistin Ursula Herking

beschreibt, dass es während einer Aufführung zu einem quasi persönlichen Verhältnis zwischen Kabarettistin und Publikum kommt:

"Beim Kabarett gibt es keine Schranke zwischen Bühne und Publikum. Man spricht es an, man umwirbt es, man wendet sich ausschließlich ans Publikum. Wenn das Publikum mitmacht, mitlacht, mitweint, ist der Abend gerettet. Um es so weit zu bringen bedarf es natürlich auch einer - ja, wie soll ich es nennen -, einer gewissen Schamlosigkeit? Entblößung? Lust? Es muss einem gelingen, gleichsam auf du und du mit dem Publikum zu stehen. Kein 'Hören Sie mal!', sondern 'Du, hör mal!'" (Herking, 1973, S. 49).

Zur Kommunikation gehören Zwischenrufe, die auch vom Kabarettisten gesteuert werden können, sowie Lacher und Applaus. Der Kabarettist reagiert auf das Publikum und verursacht die Reaktionen teilweise selbst, er übermittelt den Text, realisiert die pantomimischen Mittel und stellt den Kontakt zum Publikum her. Er baut die Interaktion auf, treibt sie voran und steuert sie (Fleischer 1989, S. 122), wie ein "Navigator" bei einer Schiffsreise, nimmt aber gleichzeitig im diskursiven Prozess mit dem Publikum "Kurskorrekturen" vor, er "umschifft gefährliche Klippen" und vermeidet "windstille oder zu stürmische Gewässer".

Kabarettisten setzen zur Kontaktaufnahme mit dem Publikum verschiedene Interaktionselemente ein. Vor allem mittels der allgemeinen und direkten Publikumsansprache "provozieren" sie Reaktionen der Zuschauer. Der Kabarettist Dietrich Kittner arbeitet beispielsweise in seinen Programmen sehr häufig mit Fragen an das Publikum. Er fordert Reaktionen heraus, indem er (z. B. bei einem Auftritt im September 1998 in Regensburg) mittels der allgemeinen Publikumsansprache wie "Wildbad Kreuth, das kennt Ihr doch?" zustimmende Äußerungen wie "Ja, das kennen wir!" beziehungsweise wertende Aussagen zum Tagungsort der CSU-Fraktion provoziert. Er spricht außerdem bestimmte Gruppen von Zuschauern an und fragt etwa "Sind heute Zivildienstleistende im Raum?" oder er wendet sich direkt an einzelne Besucher, schaut sie an, deutet auf sie und sagt: "Weißt Du eigentlich, dass Du mit Deinen Steuergeldern auch Nazi-Organisationen unterstützt!?".

Die Reaktionen auf die allgemeine, die gruppenspezifische und die Einzel-Publikumsansprache nimmt der Kabarettist in sein Programm auf. In der publikumsbezogenen Improvisation reagiert er auf die Äußerungen und tritt mit den Zuschauern in einen Dialog. In einem "störungsfreien" Interaktionsverlauf stellt sich der Kabarettist auf sein Publikum ein und spricht es mit Äußerungen wie "Ihr in Bayern kennt das ja!" oder "Das ist wohl bis Regensburg noch nicht durchgedrungen" direkt an. Er sammelt mittels der entsprechenden Antworten sowie aufgrund der Zwischenrufe von Zuschauern Informationen über sein Publikum und variiert sein Programm dementsprechend.

Der Kabarettist kann auch auf unvorhergesehene Zwischenfälle reagieren, ein umgeworfenes Glas oder eine Person, die zu spät kommt, in sein Programm "einbauen". Die betreffende Person, die im Theater "ignoriert" würde, wird im Kabarett "fak-

tisch (...) in die Rolle eines Auftretenden gezwungen" (vgl. Goffman 1996[4], S. 426). Der Kabarettist macht "untergeordnete Kanäle", die im allgemeinen als selbstverständlich gelten oder aber der Aufmerksamkeit sorgfältig entzogen sind, ausdrücklich zum Gegenstand der Betrachtung (vgl. Goffman 1996[4], S. 444f) und spricht beispielsweise wie der Kabarettist Günther Grünwald bei seinem Auftritt im Februar 1999 im Regensburger *Kolpinghaus* über die schlechte technische Ausstattung und die mangelnde Beleuchtung auf der Bühne.

Ermöglicht wird diese Vorgehensweise vor allem durch das Interaktionselement Improvisation, mittels der vom Kabarettisten spontan "Varianten des Originaltextes" gebildet werden (Fleischer 1989, S. 56) und die SCHÄFFNER als "das verbindende Element zwischen Kabarettist und Zuschauer" bezeichnet.

"Sie allein ermöglicht es dem Zuschauer selbst mitzuspielen. Wird sie aus dem Kabarett hinausorganisiert, wird die Beziehung zwischen Kabarettist und Publikum zerstört. Der Zuschauer wird zum bloßen Konsumenten und das Kabarett zum Konsumtheater" (Schäffner, 1969, S. 30).

#### **4.5. Voraussetzungen für einen von "unbeabsichtigten" Störungen freien Interaktionsverlauf**

Die oben vorgestellten Kabarettwerkzeuge und Interaktionselemente, die ein Mittel sind, um im sinnvermittelnden, diskursiven Prozess einer Kabarettaufführung die kabarettistischen Alltagsparadoxien zu erzeugen, benötigen im Kabarett bestimmte Voraussetzungen, um einen "störungsfreien", d. h. einen von unbeabsichtigten Störungen freien Interaktionsverlauf während einer Aufführung zu gewährleisten. Zum einen ist ein aktives und konzentriertes Publikum nötig. Die Zuschauer müssen gemeinsam mit dem Kabarettisten das Kabarettprogramm "kompletieren". Zum anderen ist im "störungsfreien" Interaktionsverlauf einer Kabarettaufführung eine relativ weitgehende Wissens- und Einstellungsübereinstimmung von Kabarettist und Publikum Voraussetzung. Die Interaktionspartner müssen sich in einem "klaren Rahmen" befinden, d. h. in einem Zustand, in dem alle Beteiligten die gleiche Meinung darüber haben, "was vor sich geht". Sie müssen also eine klare Beziehung zum Rahmen haben (Goffman 1996[4], S. 369).

Kabarettistische Werkzeuge und Interaktionselemente können nur unter diesen Prämissen die vom Kabarettisten gewollten Effekte herbeiführen. Ein störungsfreier Interaktionsverlauf ist dabei dadurch gekennzeichnet, dass keine vom Kabarettisten "unbeabsichtigten" Störungen auftreten. "Störungsfrei" bedeutet nicht, dass die Interaktionssituation "glatt und harmonisch" verläuft, sondern dass die "störenden Stolpersteine", die der Kabarettist in der kabarett-typischen Darstellung von Alltagsparadoxien und beispielsweise auch in der Publikumsbeschimpfung verwendet (siehe die Erläuterungen in den Kapiteln "Der Interaktionspartner Kabarettist" sowie "Wirkungsmöglichkeiten des Genres Kabarett"), von den Interaktionspartnern im Zu-

schauerraum als Teil des Interaktionsprozesses wahrgenommen und in den kulturellen Kontext der Kabarettaufführung eingeordnet werden.

"Unbeabsichtigte" Störungen sind dagegen Irritationen des Publikums im Zusammenhang mit der Anwendung von "Kabarett-Spielregeln" (wenn eine Publikumsbeschimpfung beispielsweise als persönliche Beleidigung und ein Zwischenruf als "peinliche Entgleisung" eines Zuschauers aufgefasst wird) oder Unstimmigkeiten, die sich aus einem nicht übereinstimmenden Vorrat an kulturellen Chiffren zwischen Kabarettisten und Publikum sowie aus einer heterogenen gesellschaftspolitischen Grundauffassung der beiden Interaktionspartner ergeben. "Störungsfrei" sind Interaktionssituationen, in denen der Sinn und auch der Hinter-Sinn des Kabarettprogramms verstanden werden, "gestört" sind sie, wenn weder der Rahmen der Kabarettaufführung dem Charakter des Genres entspricht, die Spielregeln der Interaktionssituation oder die zur Dechiffrierung notwendigen Codes den Zuschauern nicht bekannt sind, noch die beiden Interaktionspartner über eine vergleichbare gesellschaftspolitische Grundeinstellung verfügen.

Im folgenden Kapitel sollen die Voraussetzungen für diesen von unbeabsichtigten Störungen freien Interaktionsverlauf dargestellt werden. Im darauffolgenden Kapitel versuche ich zu klären, was passiert, wenn eine oder mehrere dieser Voraussetzungen nicht erfüllt werden und die Kabarett-Interaktion demzufolge als "gestört" definiert werden kann.

#### 4.5.1. Der Begriff der Störung im Zusammenhang mit der Beschreibung des kabarett-typischen Interaktionssystems

Im Zusammenhang mit der Beschreibung des kabarett-typischen Interaktionssystems steht im Text die Unterscheidung zwischen einem von "unbeabsichtigten Störungen freien" Interaktionsverlauf und einem "gestörten" Interaktionsverlauf während einer Kabarettaufführung im Mittelpunkt der Analyse. Es ist daher im Vorfeld notwendig zu versuchen, den Begriff der "Störung" im Zusammenhang mit dem Interaktionssystem des Kabarets klar zu definieren.

Die Verwendung des Begriffes "störungsfrei" impliziert nicht, dass die Interaktionssituation einer Kabarettaufführung völlig frei von Störungen ist. Es kann im Kabarett - wie in anderen Interaktionssystemen auch - immer wieder zu Störungen kommen. Eine Anspielung des Kabarettisten wird vom Publikum überhaupt nicht oder nicht im vom Kabarettisten gemeinten Sinne verstanden. Umgekehrt kann der Kabarettist auch Reaktionen des Publikums, wie Klatschen, Lachen oder Mimik, fehlinterpretieren. Applaus kann nicht nur aufgrund einer positiven Zustimmung sondern auch aus Gründen der Höflichkeit gespendet werden; das Lachen der Zuschauer muss nicht unbedingt bedeuten, dass ein "Gag" des Kabarettisten auch genau so aufgefasst wurde, wie es der Kabarettist beabsichtigte. Auch im "störungsfreien" Interaktionsverlauf einer Kabarettaufführung kann der vom Beobachter gedeutete

verlauf einer Kabarettaufführung kann der vom Beobachter gedeutete Sinn letztendlich immer nur ein "Näherungswert" zu dem vom Handelnden gemeinten Sinn sein (vgl. Hettlage/Lenz 1991, S. 173).

Außerdem kann es in einer Kabarettaufführung einen gewissen Anteil von Personen geben, denen die Spielregeln des Kabarett (Zwischenrufe, Publikumsbeschimpfung u. ä.) kaum oder gar nicht bekannt sind. Im sinnvermittelnden, diskursiven Prozess einer Kabarettaufführung erhalten und liefern die Interaktionspartner jedoch im Verlauf des Programms immer mehr Informationen, sie lernen sich zunehmend besser kennen. Positionen und Einstellungen können so besser bestimmt und Missverständnisse ausgeräumt werden. "Störungsfrei" ist der Interaktionsverlauf demnach dann, wenn ein erheblicher Anteil der Anspielungen des Kabarettisten im von ihm gemeinten Sinn vom Publikum verstanden werden und wenn gleichzeitig einem großen Teil der Zuschauer die Spielregeln des Kabarett bekannt sind. Umgekehrt ist die Situation "gestört", wenn sich das Verhältnis entscheidend verschiebt.

Wie viele Anspielungen (anfänglich) missverstanden werden können und welchem Anteil an Personen im Zuschauerraum die Spielregeln bekannt sein müssen, lässt sich in der Beschreibung des Konstrukts einer "idealtypischen" Kabarett-Interaktion nicht genau quantifizieren. Der Moment des "Umkippens" von einer "störungsfreien" in eine "gestörte" Interaktionssituation ist nicht genau bestimmbar und nur in einer ausgewählten Interaktionssituation und da auch nur annäherungsweise mit Hilfe einer umfangreichen Publikumsbefragung zu beschreiben. In der "idealtypischen" Darstellung des Kabarett-Interaktionssystems wird davon ausgegangen, dass das Grobaster 'ein Großteil versteht die Anspielungen' und 'eine große Mehrheit des Publikums kennt die Spielregeln' genügt.

Im Zusammenhang mit der Definition eines "störungsfreien" Interaktionsverlaufs ist außerdem wesentlich, dass der Kabarettist häufig bewusst und absichtlich Störungen in sein Programm einbaut. Er spricht außerhalb seiner Bühnenrolle, verfremdet eine Szene, arbeitet mit (Rahmen-)Brüchen, Modulationen und Täuschungen beziehungsweise mit Paradoxien oder Irreführungen und spricht sein Publikum direkt an oder beschimpft es sogar. Der als "störungsfrei" definierte Interaktionsverlauf einer Kabarettaufführung ist nicht gleichzusetzen mit einer "harmonischen" Interaktionssituation. Der Kabarettist stört seine Zuschauer bewusst, er baut "Stolpersteine" in seinen Argumentationsverlauf ein, zwingt Disparates zueinander und vermittelt dem Publikum neue Perspektiven alltagsbezogener Thematiken. "Störungsfrei" bedeutet jedoch, dass das Publikum diese Störungen als bewusste Störungen erkennt und beispielsweise eine Publikumsbeschimpfung nicht als Beleidigung, eine private Bemerkung des Kabarettisten nicht als "Ausrutscher" oder einen Bruch in der Szene nicht als Textabweichung interpretiert. Voraussetzung für einen von unbeabsichtigten Störungen freien Interaktionsverlauf ist also, dass dem Publikum die kulturell gepräg-

ten spezifischen Eigenheiten der kabarett-typischen Verwendung von Sprache, Dramaturgie und Szenenaufbau bekannt sind.

"Gestört" ist die Interaktionssituation dagegen, wenn die Zuschauer im GOFFMAN-schen Sinne "falsch rahmen" (vgl. Goffman, 1977), wenn sie beispielsweise eine Kabarettaufführung genauso wie eine Theateraufführung oder ein belehrendes Referat definieren, wenn sie weder die kabarett-typische Art und Weise der Präsentation noch die kabarett-typischen Spielregeln kennen oder wenn sie aufgrund einer fehlenden Wissens- und Einstellungsübereinstimmung die verwendeten kulturellen Chiffren nicht im vom Kabarettisten gemeinten Sinne deuten können.

Diese Definition von einem von unbeabsichtigten Störungen freien beziehungsweise einem "gestörten" Diskussionsverlauf führt zu der Frage, wer bewertet, ob die Interaktionssituation "störungsfrei" oder "gestört" ist; der Kabarettist, die Zuschauer oder ein unbeteiligter Beobachter. Da in meinem Versuch einer Definition des Kabarett-Interaktionssystems davon ausgegangen wird, dass es sich bei einer Kabarettaufführung um einen diskursiven Prozess handelt, in dem sich die Interaktionspartner wechselseitig Informationen geben, sich gegenseitig "hochschaukeln" und gemeinsam das "Kunstprodukt" Kabarettprogramm gestalten, kann nur davon ausgegangen werden, dass ausschließlich die Interaktionspartner bewerten können, ob die Interaktionssituation "gestört" ist oder nicht. Beide müssten - würden sie nach einer Kabarettaufführung befragt - die gleiche Einschätzung darüber abgeben, ob eine Kontaktaufnahme zwischen Kabarettist und Publikum stattfand oder nicht.

Diese Aussage bedeutet dabei nicht, dass alle Beteiligten die Aufführung gleichermaßen als "gelungen" bzw. als "gut" interpretieren. Wie bei einem Fußballspiel, bei dem die Anhänger zweier verschiedener Mannschaften nicht "dasselbe" Spiel erleben (Goffman 1996[4], S. 18), können sich auch die Auffassungen der Zuschauer über die "Qualität" eines Programms oder eines bestimmten Witzes wesentlich unterscheiden. Übereinstimmend müsste allerdings die Tatsache interpretiert werden, ob die Interaktionssituation frei von unbeabsichtigten Störungen war oder ob eklatante Missverständnisse auftraten. Der Zuschauer, der einen Interaktionsverlauf als "störungsfrei" bewertet, obwohl ihm die Präsentation des Kabarettisten nicht besonders gefiel, müsste also dann beispielsweise sagen: "Der Darsteller war zwar nicht besonders gut, aber ich habe mich trotzdem hervorragend amüsiert!".

#### 4.5.2. Das aktive und konzentrierte Publikum

Der wirkungsvolle Einsatz der Kabarettwerkzeuge setzt im "störungsfreien" Interaktionsverlauf einer Kabarettaufführung unter anderem ein aktives und konzentriertes Publikum voraus. Ob bei kabarett-typischen Brüchen, Irreführungen oder Auslassungen ist es zur allgemeinen Konstruktion der Zusammenhänge notwendig, dass das Publikum konzentriert die Schritte des Darstellers im gleichen Tempo mitverfolgt.

Ansonsten geht der Anschluss beziehungsweise der Bezugspunkt für einen "Gag", eine Pointe oder eine andere Aussage verloren. Der Kabarettist muss davon ausgehen, dass das Publikum bei einer Nummer "mitgeht"; also dass es Schritt für Schritt die Konstruktion der Szene nachvollzieht, die jeweilig gezeichneten Bilder versteht und akzeptiert sowie die beabsichtigten Zusatzinformationen im Kopf ergänzt. Das "aktiv mitdenkende" Publikum muss während eines Kabarettprogramms oder während einer Nummer immer "am Ball bleiben". Wenn wichtige Textteile versäumt werden, kann die Kernaussage nicht mehr rekonstruiert werden.

Eine hohe Konzentration ist unter anderem nötig, um die verschiedenen Mischungen, Wendungen bzw. Perspektivwechsel eines Kabarettprogramms nachvollziehen zu können. Bei kabarettistischen Definitionen, beim "Zu-Ende-Denken" der logischen Ketten, in Anspielungen und scheinbar unwichtigen Nebenbemerkungen muss das Publikum konzentriert zuhören um alles "mitzukriegen". Der Kabarettist arbeitet mit Rahmen-Brüchen und Rahmen-Verdrehungen. Er deutet eine Thematik an, führt sie jedoch nicht mit Worten zu Ende, sondern setzt beispielsweise nur Mimik oder Gestik ein, so dass das Publikum die Pointe selbst erraten muss (Fleischer 1989, S. 105). Wird eine Wendung oder ein Perspektivwechsel übersehen, kann der Sinnzusammenhang der weiteren Szene verloren gehen.

Kabarettisten versuchen immer wieder die Konzentration des Publikums zu halten oder zu erhöhen. Dies gelingt beispielsweise durch das direkte Ansprechen einzelner Zuschauer oder durch ihre Einbeziehung in das Programm. Der einzelne Zuschauer ist ständig der "Gefahr" ausgesetzt, ins Blickfeld des Kabarettisten zu rücken und Gegenstand einer direkten Ansprache zu werden. Kabarettisten bauen außerdem diverse Mittel der Konzentrationssteigerung wie z. B. Auflockerungen durch Tanz- oder Musiknummern ein. "Zwangsläufigen Ermüdungserscheinungen" wird immer wieder entgegengewirkt, eine Szene z. B. mit einem Witz aufgelockert. Kompliziertere Passagen werden mit "leichten" oder kalauerhaften vermischt, Textpassagen wechseln mit Musikstücken ab (Fleischer 1989, S. 111).

Eine aktive Mitarbeit des Publikums setzt beispielsweise das Kabarettwerkzeug Auslassung voraus. Sie "erzwingt" vom Zuhörer eine Eigenaktivität, er muss Nichtgesagtes ergänzen und "Denkarbeit" leisten (Henningsen 1967, S. 57; Fleischer 1989, S. 87). Die Auslassung ist ein typisches Requisit des Witzes. Die Pointe liegt in der Tatsache, dass nicht alles erzählt wird, der Zuschauer aber das Nichtgesagte ohne größere Schwierigkeiten ergänzen kann. Ein Beispiel dafür ist folgender Witz:

"Ein Mädchen sagt: Mit dem gehe ich nicht mehr, er kennt zu viele unanständige Lieder. Der Gesprächspartner fragt: Und singt er sie dir vor? Nein, er flötet sie". (Henningsen 1967, S. 55).

Auch der Chiffrentext bei Abstraktionen und Stilisierungen setzt eine hohe Übersetzungsleistung beim Publikum voraus. Er beruht auf der Rekonstruktion von Zusammenhängen bzw. Kontexten. Dem Publikum wird ein "unverständlicher" Text vorge-

führt und es muss versuchen ihn verständlich zu machen, d. h. den Text zu rekonstruieren und ihn in einen passenden Kontext einfügen. Die Kunst des Kabarettisten besteht darin, den Text so schwierig wie möglich zu machen, damit der Zuschauer den Trick nicht zu schnell begreift. Er darf ihn aber auch nicht zu kompliziert gestalten, damit er noch entzifferbar bleibt (Fleischer 1989, S. 87). Ein Beispiel dafür ist eine Szene der *Lach- und Schießgesellschaft*: Die Kabarettisten Busse und Hildebrandt führen einen Dialog, der fast nur aus der Aufzählung von Zahlen besteht. Also Busse sagt 2, Hildebrandt 7, Busse 9 und so weiter. Gegen Ende der Szene wird deutlich, dass von ihnen "politische Minuten" gezählt werden, sprich die Minuten die ein Politiker bei einer Fernsehsendung im Bild zu sehen ist:

"Also fünf Minuten Richard von Weizsäcker können dem Regierungslager mehr schaden als acht Minuten Jochen Vogel. Und ein längerer Kohl enthält allemal mehr Mist als ein kürzerer. Zwei Mal drei Minuten Norbert Blüm können sich selbst aufheben und Rupert Scholz redet sich ohnehin pausenlos ins Minus (...)" (Fleischer 1989, S. 88).

#### 4.5.3. Sonderwissens- und Einstellungsübereinstimmung

Über das Verstehen der Codes und Chiffren hinaus, muss die jeweilige Aussage des Kabarettisten vom Publikum im sinnvermittelnden Prozess einer Kabarettaufführung auch "richtig eingeordnet" werden. Zum einen muss der Kontext der Aussage bestimmt werden können, beispielsweise bei Parodie und Travestie, zum anderen ist ein gesellschaftspolitisches Grundeinverständnis Voraussetzung, dass die Tatsache bzw. die Person, die kritisiert oder karikiert wird, auch die Voraussetzungen erfüllt, ein Objekt der Kritik oder Karikatur zu sein. Kabarettist und Zuhörer müssen sich im Hinblick auf ihre gesellschaftspolitische Einstellung auf einer gemeinsamen Basis befinden und eine ähnliche "Sicht der Dinge" haben. Eine Person, für die beispielsweise der ADAC lediglich ein praktischer Pannenservice ist - ohne dessen verkehrspolitische Relevanz oder seine privatwirtschaftliche Unternehmensstruktur zu problematisieren - wird eine Umschreibung des ADAC als "größte Bürgerinitiative Deutschlands" (siehe oben) nicht nachvollziehen können oder "lustig" finden.

Bei den Kabarettbesuchern eines bestimmten Kabarets ist ein Spezial- bzw. Sonderwissen einer spezifischen gesellschaftlichen Gruppe vorausgesetzt. Die Codes und Typisierungen können nur "richtig" übersetzt werden, wenn die Teilnehmer der Interaktionssituation aus einem ähnlichen kulturellen Kontext stammen. Es geht dabei nicht nur um Wissen im Sinne von ähnlichen Informationen über politische Zusammenhänge, sondern auch um eine annähernd gleiche Einstellung gegenüber den dargestellten Typen, sowie den entsprechend positiv oder negativ bewerteten kulturellen Chiffren. Kabarett erfordert ein spezifisches Sonderwissen sowie eine relativ weitgehende Einstellungsübereinstimmung bei den Interaktionsteilnehmern.

Es gibt einen "grundsätzlichen Konsens" zwischen Kabarettist und Publikum (Hofmann 1976, S. 132f).

Das Sonderwissen des jeweiligen Publikums ist ein Teilbereich des kulturspezifischen Alltagswissens eines Kulturkreises. Dieses allgemeine Alltagswissen ist "was jedermann weiß", also was "als selbstverständlich, fraglos und wechselseitig verfügbar" aufgefasst wird. Das Wissen ist dabei in Form von Typisierungen gegliedert. Das Alltagswissen ist jedoch von Individuum zu Individuum unterschiedlich. Neben dem "Jedermanns-Wissen" gibt es auch das "Sonderwissen" bestimmter Sozialtypen bzw. Berufssparten. Es ist kein geschlossenes, logisch gegliedertes System, sondern vielmehr ein unsystematischer Vorrat an heterogenen, zum Teil sogar widersprüchlichen Wissenselementen. (Endruweit 1989, S. 9f). Die Wissenselemente des Alltagswissens werden entweder aus dem gesellschaftlichen Wissensvorrat, "den sozial objektivierten Resultaten der Erfahrungen und Auslegungen anderer", übernommen oder durch eigene Deutungsakte gewonnen. Alltagswissen wird teilweise in Interaktionssituationen angeeignet, ist aber zum größten Teil erlernt (Schütz/Luckmann 1975, S. 245).

Das Alltagswissen bezieht sich auf das Wissen der Bevölkerung in einem speziellen Kulturkreis. Innerhalb der Gesamtbevölkerung verfügen bestimmte gesellschaftliche Gruppen und Individuen darüber hinaus über ein spezifisches Sonderwissen. Dieses spezielle Wissen ist auch im "störungsfreien" Interaktionsverlauf einer Kabarettaufführung notwendig. Zur Dechiffrierung der im Kabarettprogramm verwendeten kulturellen Codes muss der Zuschauer bestimmte Vorinformationen haben. Er muss die politischen oder kulturellen Anspielungen des Kabarettisten verstehen und im von ihm gemeinten Sinne interpretieren können. Dabei greift das Publikum während einer Kabarettaufführung auf bereits vorgeprägte Wissenselemente und gesellschaftspolitische Grundhaltungen zurück. Der Einzelne betritt eine Situation - z. B. eine Kabarettaufführung - nie völlig "unvoreingenommen". Er bringt einen Vorrat an Auslegungen und Typisierungen sowie eine bestimmte gesellschaftspolitische Grundhaltung mit. Während der Kabarettaufführung stellt er einen gleichzeitigen und wechselseitigen Bezug mit den neuen Gegebenheiten und den für die Situation relevanten, "im Wissensvorrat in früheren Erfahrungen abgelagerten Bestimmungsmöglichkeiten" her (vgl. Schütz/Luckmann 1975, S. 229ff). Stimmen diese Erfahrungen mit denen des Kabarettisten überein, können die dargestellten Typen, egal ob typische Personen oder Situationen, beim Publikum die vom Kabarettisten erwünschten Assoziationen hervorrufen.

Sonderwissen des Kabarettpublikums ist beispielsweise bei den häufig im Kabarett verwendeten Werkzeugen Parodie und Travestie nötig. Das Original-Theaterstück oder -Gedicht, der Original-Text oder -Sprachstil muss - zumindest oberflächlich - bekannt sein, um die Ironie beziehungsweise den "Witz" der vorgestellten Szene

nachvollziehen zu können. Diese Stilmittel setzen das Sonderwissen über den parodierten Gegenstand, ein literarisches Werk oder eine Person, voraus.

Die **Parodie** ist ein literarisches Werk, das in satirischer, kritischer oder auch polemischer Weise ein anderes, als bekannt vorausgesetztes Werk unter Beibehaltung seiner Form, aber meist mit gegenteiliger Intention nachahmt. Strukturen, Redensarten, Mimik, Gestik und andere Eigenschaften des parodierten Textes oder der parodierten Person werden beibehalten, ins Lächerliche gezogen und mit neuem Text unterlegt, den beispielsweise der parodierte Politiker nie verwenden würde (Fleischer 1989, S. 82). Bis zu den 30er Jahren spielten Parodien im Kabarett eine große Rolle. Theaterstücke wurden uraufgeführt und nur einige Tage später - teilweise sogar in den gleichen Räumen - parodiert<sup>32</sup>. Hier war das Sonderwissen eines ganz spezifischen Publikums notwendig, dass gleichzeitig auch die jeweiligen Theaterstücke gesehen hatte. Nach dem Zweiten Weltkrieg rückten Parodien von Personen in den Vordergrund, die einem größeren Zuschauerkreis bekannt waren, wie z. B. Politiker-Parodien von Bundespräsident Heinrich Lübke bis Bundeskanzler Helmut Kohl. Mit der zunehmenden Verbreitung des Fernsehens wurden Parodien von bekannten Persönlichkeiten wie beispielsweise auch Fernsehmoderatoren, Musikern usw. erleichtert, da deren sprachlichen und mimischen Eigenschaften bei sehr vielen Menschen präsent waren.

Auch die mit der Parodie verwandte **Travestie** setzt ein spezifisches Sonderwissen voraus. Travestie bedeutet im Wortursprung Umkleidung oder Verkleidung. Sie ist eine kommentierend-satirische literarische Gattung, die einen bekannten literarischen Stoff zum Inhalt hat, dessen Stil jedoch stark verändert. Der Effekt der Travestie beruht auf der Diskrepanz zwischen altem Inhalt und neuem Gattungsniveau. Bei der Travestie kommt es nicht immer auf eine "Verspottung" der Vorlage an, sondern häufig auch auf eine traditions- und gesellschaftskritische Auseinandersetzung mit ihr. Sie steht im Gegensatz zur Parodie, welche die Form beibehält, aber den Inhalt wechselt. In der Travestie werden zwei Bereiche miteinander verknüpft, für die jeweils eine unterschiedliche Sprache typisch ist. Beispielhaft ist das Umtexten bekannter Melodien, die im Bewusstsein des Publikums fest mit einem bestimmten Vorstellungszusammenhang verknüpft sind (Henningssen 1967, S. 37ff). Die Paradoxie des Vortrags ergibt sich aus der Gegensätzlichkeit der beiden verknüpften Sprachstile. In der Travestie verknüpft der Kabarettist was nicht zusammengehört und spricht beispielsweise einen Sport-Kommentar in der Sprache eines Faust-Monologes oder einen Liebesbrief im Bürostil:

---

<sup>32</sup> Berthold Brecht inszenierte beispielsweise mit zahlreichen Kabarettisten am 30.9.1922, einen Tag nach der Premiere von *Trommeln in der Nacht*, die mitternächtliche Premierenparodie *Die rote Zibebe* (Greul 1971, S. 234). Im Kabarett *Schall und Rauch* lag der Schwerpunkt auf parodistischen Kurzscenes, die voller Anspielungen auf den Theaterbetrieb Berlins waren, (Müller/Hammer 1956, S. 31) aufgeführt wurde "Theaterklamauk auf Insider-Art" (Kühn 1984, S. 48).

- "1. Meine Neigung zu Dir ist unverändert
2. Du stehst heute abend 7 1/2 Uhr, am zweiten Ausgang des Zoologischen Gartens, wie gehabt.
3. Anzug: Grünes Kleid, grüner Hut, braune Schuhe. Die Mitnahme eines Regenschirms empfiehlt sich.
4. Abendessen im Gambrinus, 8.10 Uhr.
5. Es wird nachher in meiner Wohnung voraussichtlich zu Zärtlichkeiten kommen."

(gez.) Bosch, Oberbuchhalter

(Tucholsky 1952, S. 27).

In einer anderen Variante der Travestie wird der Sprachstil des Originaltextes lächerlich gemacht bzw. kritisiert. Ein Beispiel hierfür ist die Travestie auf den Redestil des ehemaligen Bundeskanzlers Helmut Kohl von Dieter Hildebrandt nach einem Gedicht von Matthias Claudius:

"Der Mond,  
meine Damen und Herren, und das möchte ich hier in aller Offenheit sagen,  
ist aufgegangen!  
Und niemand von Ihnen, liebe Freunde, meine Damen und Herren, wird mich  
daran hindern, hier in aller Entschlossenheit festzustellen:  
Die goldnen Sternlein prangen  
und wenn Sie mich fragen, meine Freunde, wo, dann sage ich es Ihnen:  
am Himmel!  
Und zwar, und das sei hier in aller Eindeutigkeit gesagt, so, wie meine Freunde  
und ich uns immer zu allen Problemen geäußert haben:  
hell und klar"

(Erste Aufführung der Szene 1968, zitiert in: Fleischer 1989, S. 81).

Neben dem Sonderwissen ist eine relativ weitgehende Einstellungsübereinstimmung Voraussetzung für einen von unbeabsichtigten Störungen freien Interaktionsverlauf. Ob eine hohe oder niedrige Einstellungsübereinstimmung nötig ist, hängt dabei vom Inhalt des jeweiligen Kabarettprogramms ab. Bei dem kommunistischen Agitprop-Kabarett von Erwin Piscator oder den klassenkämpferischen Kabarettsongs von Dietrich Kittner muss die Übereinstimmung weitgehend sein und sich auf eine gemeinsame politische Grundhaltung beziehen. Bei den meisten anderen Kabaretts kann sich der Konsens entweder auf ausgewählte gesellschaftspolitische Bereiche erstrecken (beispielsweise auf eine ablehnende Haltung gegenüber Umweltverschmutzung) oder auf ähnliche Alltagserfahrungen mit bestimmten Gruppen, Institutionen und Typen. In einem "störungsfreien" Interaktionsverlauf greifen Kabarettist und Publikum im weitesten Sinne auf gemeinsame Erfahrungen zurück. Die Kabarettisten spielen sozusagen vor Personen ihrer sozialen und regionalen Herkunft (vor Studenten, Bayern, Arbeitern u. ä.) und Personen ihres Alters. Der Kabarettist ist "Gleicher unter Gleichen". Die gesellschaftspolitische Überzeugung einer bestimmten sozialen Gruppe bildet dabei einen "Bezugsrahmen höherer Ordnung" (Goffman zitiert in: Helle 1992[2], S. 153).

Kittner macht beispielsweise deutlich, dass er sich als Teil seines "links-kritischen" Publikum fühlt. Bei einem Auftritt im September 1998 in Regensburg sagte er:

"Falls sich unter uns CSU-Wähler und -Wählerinnen befinden ... Die schleichen sich bei mir auch manchmal ein".

Er macht klar, dass sein Publikum seiner Ansicht nach überwiegend aus Anhängern linker Parteien besteht und bezieht sich selbst in diese Gruppe mit ein:

"Hinterher kommt es immer zu Diskussionen. Bei uns Linken nennt man das nicht saufen, sondern diskutieren".

Um die gemeinsamen Codes zu verstehen und richtig einzuordnen muss, wie HENNINGSSEN es formuliert, von einer "gewissen Homogenität" des jeweiligen Publikums ausgegangen werden. Der Kabarettist muss "wissen, was das Publikum weiß". Und dieses Wissen ist historisch, regional sowie von der Bildungsschicht abhängig (Henningsen 1967, S. 24ff).

Im Kapitel "Der Interaktionspartner Kabarettist" wird versucht zu zeigen, dass diese "Gleichen unter Gleichen" den "Kern" des sinnvermittelnden, diskursiven Prozesses einer Kabarettaufführung bilden. Personen im Publikum, die ein anderes Wissen und eine andere Einstellung haben sind nicht Teil, sondern nur "Beobachter" - bzw. im originären Wortsinn ZUSCHAUER - im Interaktionssystem. Im folgenden wird versucht zu zeigen, dass es zwischen "ungleichen" Interaktionspartnern zu keinem "störungsfreien" Interaktionsverlauf kommen kann.

#### **4.6. "Unbeabsichtigte" Störungen im Interaktionsprozess**

Im Verlauf des Textes wurde bisher vor allem der von unbeabsichtigten Störungen freie Interaktionsverlauf einer Kabarettaufführung betrachtet. Es wurde davon ausgegangen, dass unter bestimmten Bedingungen - der relativ umfassenden Sonderwissens- und Einstellungsübereinstimmung; einem aktiven und konzentrierten Publikum sowie einem Kabarettisten, der als "Gleicher unter Gleichen" agiert - das jeweilige Kabarettprogramm in einem diskursiven Prozess als "Unikat" während der Aufführung erstmals "geboren" wird. Ein störungsfreier Interaktionsverlauf ist dabei definiert als der Aufbau und das Aufrechterhalten der auf gegenseitigen Verständnis beruhenden Interaktion im Kabarett-Rahmen. Eine Kabarettgruppe kann zwar textlich und schauspielerisch hervorragend sein; wenn es jedoch zu keinem Kontakt mit dem Publikum kommt, kann von keiner "gelungenen Aufführung" bzw. von einem "störungsfreien" Interaktionsverlauf gesprochen werden. Es wird im folgenden versucht, eine umfassendere Definition des Genres zu erstellen, indem auch "gestörte" Interaktionssituationen beschrieben werden.

"Gestört" ist der Interaktionsverlauf beispielsweise dann, wenn dem Publikum die Spielregeln im Kabarett-Rahmen nicht bekannt sind. Die betreffenden Zuschauer wissen nicht, dass Zwischenrufe oder Szenenapplaus möglich und häufig sind; sie "erschrecken" bei einer direkten Publikumsansprache und reagieren insgesamt nicht so, wie es der Kabarettist im kulturell geprägten Kabarett-Rahmen erwartet. Dieses "kabarettunerfahrene" Publikum könnte sich beispielsweise von "publikumsbeschimpfenden" Äußerungen des Darstellers beleidigt fühlen. Der sinnvermittelnde,

diskursive Interaktionsprozess einer Kabarettaufführung kann mit so einem Publikum nicht "in Gang" kommen, die Interaktionselemente werden von einem der beiden Interaktionspartner nicht genutzt.

Umgekehrt ist auch möglich, dass dem Kabarettisten die Spielregeln nicht bekannt sind. Denkbar wäre der Auftritt eines Theaterschauspielers, der noch nie mit der Kunstform Kabarett in Berührung kam und der Kabarett-Texte wie in einem Theaterstück interpretiert. Ein Darsteller, der also beispielsweise auf die Entwicklung der Bühnenrolle Wert legt, das Publikum zum "mitfühlen" anregen will und nicht durch Publikumsansprachen oder Bemerkungen als "Privatperson" während des Kabarettprogramms "aus der Rolle fällt". Beispiele aus der Praxis, in der so eine Situation als Kabarettaufführung angekündigt beziehungsweise definiert wurde, tauchen in der Kabarett-Literatur allerdings nicht auf.

Häufig werden jedoch Situationen beschrieben, bei denen das Publikum während einer Kabarettaufführung mit einem neuen Genre konfrontiert wurde und es deshalb zu einem "gestörten" Interaktionsverlauf kam. Ein Beispiel für so eine misslungene Kontaktaufnahme ist die Premiere von Erika Manns *Pfeffermühle* bzw. *Peppermill* am 29.12.1936 in New York. Kabarett war zu dieser Zeit in den USA ein unbekanntes Kunstgenre (Keiser-Hayne 1990, S. 133), das Publikum kannte weder die Spielregeln, noch verfügte es über das notwendige Sonderwissen. "Irgendwie fehlte es (...) an Kontakt zwischen Parkett und Bühne; das Programm zündete nicht, schlug nicht ein" (Deißner-Jenssen 1986, S. 294). Auch Friedrich Hollaenders *Tingel-Tangel* scheiterte 1934 in Hollywood (Kühn 1993, S. 119). Erfahrungen mit der Präsentation von Kabarettelementen in einem kulturellen Umfeld, in dem Kabarett bisher noch nicht bekannt war, machte außerdem bereits 1894 die französische Chansonnière Yvette Guilbert. Sie kritisierte bei einem Gastspiel in Nordamerika, dass das Publikum ihre Kabarett-Chansons nicht richtig verstand: "Vom Geiste des Chat-Noir begriff man nichts" (Guilbert, 1928, S. 185).

Störungen aufgrund der Unkenntnis kabarett-typischer Spielregeln ergeben sich wie Störungen aufgrund des Fehlens der erforderlichen Dechiffrierungscodes und des notwendigen Sonderwissens aus einem unterschiedlichen kulturellen Kontext von Kabarettist und Publikum. Dass Publikum "versteht" den Darsteller nicht, es reagiert nicht "richtig" auf die vom Kabarettisten eingesetzten Interaktionselemente. Der Kabarettist spielt, wie Matthias Beltz es beschreibt (siehe oben) vor "totem" Publikum. Es gibt unter den Interaktionspartnern keine beziehungsweise wenig Gemeinsamkeiten; es werden weder bestimmte Interessenschwerpunkte noch ähnliche gesellschaftspolitische Einstellungen geteilt. Der Kabarettist agiert nicht als "Gleicher unter Gleichen", sondern bestenfalls als "Lachnummer". Eine Verständigung kann nur stattfinden, wenn die Interaktionspartner in gleicher Weise dieselbe Rahmung bzw. die gleichen Interpretationsschemata anwenden (vgl. Hettlage/Lenz 1991, S. 178).

Eine Kabarett-Interaktionssituation, in der nicht nur der Sinn einer Szene, sondern auch ihr "Hinter-Sinn" beziehungsweise die "Sinnfransen" (vgl. Schütz 1960[2], S. 117) einer Aussage gedeutet werden müssen, ist besonders anfällig für Störungen. Im sinnvermittelnden, diskursiven Prozess der "Gleichen unter Gleichen" können teilweise die Anspielungen des Kabarettisten nur in einem ganz spezifischen sozialen Umfeld oder in einer relativ kleinen Region verstanden werden. Je spezieller ein Programm auf ein bestimmtes Publikum "zugeschnitten" ist, desto höher ist die Wahrscheinlichkeit, dass unbeabsichtigte Störungen auftreten können. Ein Beispiel dafür ist der Auftritt der Kabarettgruppe *Restposten*, bei der ich während meines Studiums mitwirkte, am 7.11.1992 in Leipzig. Bei den meisten Szenen wurde deutlich, dass die Themen, mit denen sich die bayerischen Kabarettistinnen befassten, im Lebenszusammenhang der Anwesenden fast keine Rolle spielten. Eine Szene mit vielen Anspielungen auf konservative Katholiken und vor allem auf den Fuldaer Erzbischof Dyba, die im bayerischen Raum meistens auf eine sehr positive Resonanz stieß, traf beispielsweise beim Leipziger Publikum auf Unverständnis. Weder hatte die Beschäftigung mit dem Thema Katholizismus für die Leipziger eine besonders große Relevanz, noch konnten sie den Code "Dyba" dechiffrieren.

Zu "unbeabsichtigten" Störungen im Interaktionsverlauf kommt es auch, wenn die grundsätzliche gesellschaftspolitische Einstellung der Interaktionspartner zu stark differiert und der Kabarettist nicht als "Gleicher unter Gleichen" spielt. Zu Missverständnissen in einer Aufführungssituation und zu Fehlinterpretationen kam es beispielsweise während einer Aufführung der bereits erwähnten Kabarettgruppe *Restposten* vor einem Publikum streikender Arbeiter im Streiklokal der Gewerkschaft ÖTV am 7. Mai 1992 in Regensburg. In einer "Volkszorn-Moritat" wurde bei der Kabarettaufführung die Ausländerfeindlichkeit der Deutschen kritisiert:

"Der Schönhuber hetzt noch schöner als Streibl  
Drum wählen wir ihn jetzt"

Als Reaktion auf diese Zeilen erfolgten etliche Zurufe wie "Jawohl" und "Bravo". Einige Zuschauer hatten die Aussage fehlinterpretiert und gingen offensichtlich davon aus, dass die Moritat eine Art Wahlauf Ruf für die Partei "Die Republikaner" darstellte. Sie übersetzten den verwendeten Code nicht im von den Kabarettistinnen gemeinten Sinn.

Diese Störung der Interaktionssituation ist mehrschichtig. Sie zeigt außerdem, dass häufig mehrere miteinander verschränkte Voraussetzungen zu Störungen führen.

- \* Zum einen war offensichtlich die **gesellschaftspolitische Grundhaltung** der zwischenrufenden Zuschauer eine andere als die der auftretenden Kabarettistinnen. Es war kein gemeinsamer "Background" vorhanden, die Darstellerinnen agierten nicht als "Gleiche unter Gleichen".
- \* Zum anderen kann davon ausgegangen werden, dass die kabarett-spezifischen **Spielregeln** einigen Personen aus dem Publikum nicht be-

kannt waren und sie nicht wussten, dass der Kabarettist häufig etwas sagt, was er in Wirklichkeit nicht genau so meint.

- \* Außerdem hatte sich das anwesende Publikum nicht bewusst dazu entschieden in eine Kabarettveranstaltung zu gehen. Die Aufführung war ein **ergänzendes Unterhaltungselement** im Streiklokal, sie fand nicht in einem Kabarett-Rahmen statt.

Bei einer Nicht-Kennntnis von Spielregeln, einem unterschiedlichen kulturellen Kontext oder einer differierenden gesellschaftspolitischen Grundhaltung wird es immer zu Störungen in der Interaktionssituation einer Kabarettaufführung kommen. Umgekehrt ergibt sich jedoch aus dem Fehlen dieser Auslöser nicht, dass die Interaktionssituation "störungsfrei" verlaufen muss. Es bleibt immer noch eine nicht zu beschreibende "Restgröße" für einen "guten" Interaktionsverlauf, der zum einen von unbeabsichtigten Störungen frei sein muss und in dem sich zum anderen Kabarettist und Publikum "wohl fühlen", sich der Kabarettist "verstanden" fühlt und das Publikum das vorgeführte Programm als qualitativ gut empfindet.

Diese "Restgröße" wird einerseits von der Begabung des Kabarettisten bestimmt, aktuelle und den "Nerv" seines Publikums treffende Texte auszuwählen und - u. a. auch abhängig von seiner persönlichen Konstitution während des Auftritts - in der Interaktionssituation den Kontakt zu den anwesenden Zuschauern herzustellen. Andererseits ist auch entscheidend, in welcher "Stimmung" das Publikum ist. Ob die Zuschauer entspannt die Kabarettaufführung genießen, oder ob sie sich aufgrund von Alltagssorgen nicht konzentrieren können; ob die Zuschauer sich im Vorführraum wohl fühlen, ob sie gut zur Bühne sehen können, ob sie ihre Nachbarn am Nebentisch sympathisch finden und so weiter.

Der Versuch einer Definition des Genres Kabarett und die Analyse der "idealtypischen" Interaktionssituation während einer Aufführung sowie der häufig auftretenden Störungen kann kein "Rezept" für das "gute Gelingen" eines Kabarettprogramms sein. Im Kabarett findet eine künstlerische Interaktion statt, die neben den beschriebenen Elementen noch von vielen weiteren individuellen und situationsbedingten Faktoren abhängig ist, die bei jeder einzelnen Aufführung neu bestimmt beziehungsweise neu beschrieben und diskutiert werden müssen.

## **5. Die zentrierte Interaktion der "idealtypischen" Kabarettaufführung**

Neben den Arbeiten von FLEISCHER und HENNINGSEN bilden in meiner Arbeit die Ausführungen von SCHÜTZ und GOFFMAN zu spezifischen Interaktionssystemen und deren jeweiligen Rahmungen eine der Grundlagen für die Analyse des Verhaltens der Interaktionspartner im Interaktionssystem Kabarett. Die Diskussion des kabarettistischen Interaktionssystems eröffnet die Möglichkeit, eine auf mehrere Personen erweiterte face-to-face-Interaktion zu beschreiben, in deren Mittelpunkt die Person des Kabarettisten steht. Im Verlauf der Auseinandersetzung mit den alltags-

und theaterspezifischen Interaktionssystemen wird versucht zu zeigen, dass das Kabarett ein Mischsystem aus Alltags-face-to-face-Interaktion sowie der Interaktionsordnung zwischen einem Vortragenden und einem zuhörenden Publikum ist (z. B. im Theater oder bei referatartigen Reden).<sup>33</sup>

Die Interaktionssituation einer Kabarettaufführung ist ein klar abgrenzbares soziales und kulturelles System. Der Zuschauer entscheidet sich bewusst "ins Kabarett" und darüber hinaus auch in ein bestimmtes Kabarett zu gehen. Er bezahlt an der Kasse und betritt ein System, dessen Spielregeln ihm, solange er nicht Erstbesucher ist, bekannt sind. Der Kabarettist kennt umgekehrt ebenfalls diese systemimmanenten Regeln und übernimmt im "störungsfreien" Interaktionsprozess die Rolle des "Steuermanns" in der "zentrierten" Interaktion der Kabarettaufführung.

Das kulturell bedingte System liefert den beiden Interaktionspartnern das Programm des Interaktionsverlaufs. Kabarett muss demnach aktuell und kritisch sein; ein Kleinkunstgenre, in dem Alltagsthemen kabarett-typisch paradox behandelt werden. Das soziale System steuert die Interaktion. In ihm ist von einer relativ weitgehenden Wissens- und Einstellungsübereinstimmung sowie einer klar festgelegten Rollenverteilung zwischen den Interaktionspartnern auszugehen. Der Kabarettist gibt die Themen vor, reagiert auf die Rückmeldungen des Publikums und "komplettiert" mit Hilfe der Interaktionswerkzeuge das Kabarettprogramm.

Eine Kabarettaufführung ist ein Interaktionssystem mit formal nachweisbaren, u. a. physisch-räumlich bestimmten Grenzen. Das im Verlauf der Kabarett-Geschichte unverändert gebliebene Ordnungsprinzip macht alle Kabarettprogramme miteinander vergleichbar, egal ob sie 1890 in Frankreich oder 1990 in Deutschland aufgeführt wurden. Die Darstellung des Interaktionsverlaufs einer Kabarettaufführung soll ein Modell für eine Annäherung an eine Soziologie des Kabarett sein, das weder von "einseitig wertenden" Kriterien noch von der in der Kabarett-Literatur immer wieder aufgeworfenen Frage nach Relevanz und Wirkungsmöglichkeiten des Genres beschränkt wird.

### ***5.1. Die Interaktionspartner in der "umweltlichen Ihr-Beziehung"***

SCHÜTZ schildert Interaktionssysteme von der Perspektive des Individuums aus, das in der direkten Begegnung mit anderen Individuen in einer spezifischen sozialen Umwelt in Ihr- und Wir-Beziehungen tritt. Der Einzelne bedient sich zur Orientierung im jeweiligen Interaktionssystem verschiedener Typisierungen. In einer Kabarettaufführung steht das "Du" des Kabarettisten dem Publikum gegenüber, während das "Ihr" des Publikums dem Kabarettisten entgegentritt. Darüber hinaus wird jeder Zu-

---

<sup>33</sup> Diese Interaktionssysteme sind von der Anzahl der Interaktionspartner abhängig. Je größer die Zuhörerschaft bei einer Veranstaltung mit Redevortrag ist und je mehr Teilnehmer anwesend sind, die den Interaktionsverlauf stützen, desto weniger kommt es auf den Einzelnen an (Goffman 1986[4], S. 144).

schauer mit dem "Ihr" der anderen Personen des Publikums konfrontiert. Jeder einzelne Interaktionsteilnehmer tritt während einer Kabarettaufführung mit den anderen Interaktionsteilnehmern in eine Art umweltliche Ihr-Beziehung (vgl. u. a. Schütz 1960[2], S. 182). Das mitweltliche, reale "Du" wird in den Typus "einer von Euch" verwandelt (Schütz 1960[2], S. 210f).

Die Interaktionspartner treffen sich unter bestimmten Voraussetzungen und mit spezifischen Vorstellungen von den anderen Personen, also dem "Du" und dem "Ihr" der jeweiligen Interaktionspartner. Das Publikum hat bestimmte Vorstellungen vom Kabarettisten, der Kabarettist vom Publikum und der einzelne Zuschauer von den anderen Zuschauern. Die Grundrelation des "Wir" ist dem Einzelnen dabei durch das "Hineingeborensein in die soziale Umwelt" vorgegeben (Schütz 1960[2], S. 184). Dies geht über die reine "Du"-Einstellung hinaus, die das "Dasein" des Gegenüber erfasst und beim Aufeinandertreffen mit ihm beispielsweise als "kleinsten gemeinsamen Nenner" die Erfahrung des Verstreichens der Zeit und des gemeinsamen Alterns während dieser Begegnung teilt. In der sozialen "Wir"-Beziehung einer Kabarettaufführung kommt das besondere Wissen vom 'Sosein' des anderen hinzu (Schütz 1960[2], S. 186). Die "Welt des Wir" ist dabei nicht die je individuelle Privatwelt, sondern eine "gemeinsame intersubjektive Welt" (Schütz 1960[2], S. 190).

Im "idealtypischen" Interaktionsverlauf einer von unbeabsichtigten Störungen freien Kabarettaufführung gibt es ein "Grundeinverständnis" zwischen den Interaktionspartnern. Der Kabarettist und jeder einzelne Zuschauer kann bei den anderen Interaktionsteilnehmern folgendes voraussetzen:

- \* Kenntnis der Spielregeln im Interaktionsverlauf,
- \* ein weitgehend übereinstimmendes Sonder-Wissen
- \* und eine vergleichbare gesellschaftspolitische Grundeinstellung
- \* sowie ein gewisses gemeinsames Interesse an der Gestaltung der Interaktionssituation.

Dieses Bild vom "Ihr" der anderen Interaktionspartner wird während der Aufführung bestätigt oder widerlegt und mit zusätzlichen Informationen untermauert beziehungsweise korrigiert. Die Zuschauer signalisieren ihre Zustimmung bzw. ob sie die Anspielung verstanden haben durch Lachen oder Klatschen, sie teilen sich mittels Zwischenrufen oder über Antworten bei der direkten Publikumsansprache mit. Der Kabarettist baut diese Informationen in sein Programm ein, gibt aber gleichzeitig über die Art und Weise seines Vorgehens Informationen über sich selbst weiter. Je nachdem, wie er sich in der publikumsbezogenen Improvisation verhält, ob er beispielsweise sein Publikum beschimpft oder bestimmte Zwischenrufe ignoriert, bekommt der Zuschauer weitere Informationen über das "Du" des Kabarettisten.

## **5.2. Die zentrale Figur des Kabarettisten**

Das Konstrukt des "idealtypischen" Interaktionssystems einer Kabarettaufführung gleicht dem Interaktionssystem eines "zentrierten" Referats, während dem die Zuhörer eingreifen und der Vortragende auf die gestellten Fragen beziehungsweise Anmerkungen eingeht. Die Kabarett-Interaktion unterscheidet sich jedoch in ihren Inhalten und in ihrer Präsentation von "belehrenden oder informierenden" Referaten bzw. Rede-Vorträgen. Die zentrale Figur des Kabarettisten bestimmt - wie der Vortragende bei Reden oder Referaten - das "Drehbuch" und den Inhalt der Interaktion, er lenkt die Zuschauer durch den Interaktionsverlauf und baut ihre Reaktionen im diskursiven Prozess der Kabarettaufführung ein. Die Spielregeln der Interaktion sind jedoch vorgegeben und können nicht beliebig von Aufführung zu Aufführung verändert werden. Das Interaktionssystem des Kabarettisten findet in einem spezifischen Rahmen statt.

Eine Kabarettaufführung ist eine besonders hervorgehobene Episode mit Anfangs- und Schlussklammern, ein Innenraum gegenüber der äußeren Wirklichkeit. Diese Start- und Schlusspunkte gehören wie Bilderrahmen weder zum eigentlichen Inhalt der Tätigkeit noch zur äußeren Welt, sondern zu beiden Bereichen (vgl. Hettlage/Lenz 1991, S. 130f). Im Kabarett-Rahmen findet eine "zentrierte" Interaktion statt; eine Begegnung, bei der die Aufmerksamkeit der anwesenden Personen aufeinander bzw. auf ein gemeinsames Zentrum bezogen ist. Nicht-zentriert ist dagegen z. B. eine Gruppe in einem Wartesaal (Hettlage/Lenz 1991, S. 34f). Eine Interaktion ist zentriert, "wenn Personen eng zusammenrücken und offensichtlich kooperieren, die Aufmerksamkeit also ganz bewusst auf einen einzigen Brennpunkt gelenkt ist" (Goffman 1971, S. 35). Zentrierte Interaktionen sind beispielsweise Vorlesungen eines Professors vor Studenten oder Referate mit anschließender Diskussion.

Das Publikum kann im Zusammenhang mit dieser Betrachtung nur bis zu einem gewissen Grad untersucht werden. Eine fundierte Analyse - beispielsweise auch im Bezug auf die Wirkungsmöglichkeiten des Genres - wäre nur mit einer im Rahmen dieser Arbeit nicht leistbaren Publikumsstudie vorzunehmen. Andererseits sind die Zuschauer jedoch aufgrund der kabarett-spezifischen Einfluss- und Gestaltungsmöglichkeiten, auch keine völlige "Leerstelle". Im Zusammenhang mit der Programm- und Textgestaltung kann untersucht werden, was der Kabarettist bei der Ausführung seines Programms antizipiert beziehungsweise vorwegnimmt. In einer Interaktionssituation muss jeder - also auch der Kabarettist - eine dramatische Darstellung seiner selbst machen (vgl. Goffman 1996[4], S. 579f). Der Kabarettist tut dies mit einem bestimmten Inhalt und er benötigt dafür eine Bezugsgruppe, die ihm folgt bzw. folgen kann. Ausgehend vom im Kabarett notwendigen Aktualitätsbezug gestaltet der Kabarettist einen bestimmten dramatischen Aufbau, der sich an dem von ihm erwarteten Zuschauerkreis, an dessen Wissensvorrat und spezifischen Interessen, orientiert.

### **5.3. Kabarett-Interaktion und Alltags-face-to-face-Interaktion**

Bei einer Kabarettaufführung gestalten Kabarettist und Publikum in einem sinnvermittelnden Prozess gemeinsam ein Kunstwerk. Die Kabarett-Interaktion ist dabei, anders als beispielsweise bei einer sich ständig verändernden Menge auf einen öffentlichen Platz, eine auf einen bestimmten Raum und einen bestimmten Zeitabschnitt bezogene "klar abgegrenzte (und inszenierte) Form der (Massen)Interaktion" (Hausendorf 1992, S. 52), die sich neben den oben aufgezeigten Unterschieden zu Theateraufführungen unter anderem auch in der Abgrenzung zur alltäglichen face-to-face Interaktion definiert.

Schon die grundlegenden Voraussetzungen sind im Kabarett anders als im Konstrukt einer "idealtypischen" Alltags-face-to-face-Interaktion. Während bei letzterer zwei (oder mehrere) im Interaktionsgeschehen gleichberechtigte Partner aufeinandertreffen, herrscht bei der Kabarett-Interaktion ein zahlenmäßiges, aber auch ein an der Interaktionsrolle orientiertes Ungleichgewicht. Ein Kabarettist agiert mit zahlreichen Zuschauern, einer diffusen und inhomogenen Menge. Er steht im Zentrum der Aufmerksamkeit und bestimmt - mit seinen Texten und dem darstellerischen Ausdruck - den allergrößten Teil des Interaktionsgeschehens und gibt entsprechend der kulturell definierten "Kommunikations-Verkehrsordnung" (vgl. Goffman 1971, S. 35) der Kabarettaufführung "den Kurs vor", verändert ihn aber immer wieder wenn "Klippen" oder "windstille Gewässer" auftauchen. Die Interaktionspartner im Publikum bestimmen diese Abänderungen des "Kurses", sie tragen mit Zwischenrufen, Antworten auf direkte Ansprachen, Mimik und Gestik zur Gestaltung des Interaktionssystems bei. Das Publikum bestimmt mit Klatschen, Lachen sowie einem allgemeinen negativen oder positiven "Stimmungsbild" - wie etwa Unruhe oder auch erwartungsvollem Schweigen - wesentlich den Interaktionsverlauf.

Auch wenn der Kabarettist im Zentrum des Geschehens steht und fast ausschließlich die inhaltlichen Themen der Interaktion vorgibt, kann nicht davon ausgegangen werden, dass er der "einzig ausschlaggebende" Interaktionsteilnehmer ist. Die Interaktionssituation ist nur im diskursiven Prozess beschreibbar. Das Verhältnis der Interaktionspartner variiert dabei von Aufführung zu Aufführung. Mit einem eher passiven Publikum und einem wenig improvisationsfreudigen Kabarettisten bestimmt der Kabarettist stärker den Fahrplan des Interaktionssystems. Umgekehrt verlagert sich das Kräftegleichgewicht bei aktiven Zuschauern und einem Programm mit vielen Improvisationselementen in Richtung Publikum.

Im Unterschied zur Alltags-Interaktion besteht während einer Kabarettaufführung außerdem keine Möglichkeit "nachzufragen". Zum einen können sich die Interaktionspartner im Publikum die Aussagen des Kabarettisten nicht nachträglich erklären lassen, zum anderen kann es während der Interaktionssituation auch von Seiten des

Kabarettisten zu Missverständnissen, Fehldeutungen oder auch Unsicherheiten darüber kommen, wie seine Ausführungen verstanden wurden bzw. "ankamen". Das Lachen des Publikums bedeutet beispielsweise nicht notwendigerweise, dass eine Aussage auch so aufgefasst wurde, wie der Kabarettist sie gemeint hat. Applaus muss nicht unbedingt Zustimmung oder eine positive Beurteilung ausdrücken, sondern kann z. B. auch aus Gründen der Höflichkeit, oder als Signal, dass die Anspielung verstanden wurde (auch wenn dem vielleicht gar nicht so ist!) erfolgen. Auch im "störungsfreien" Interaktionsverlauf einer Kabarettaufführung kann der vom Beobachter gedeutete Sinn letztendlich immer nur ein "Näherungswert" zu dem vom Handelnden gemeinten Sinn sein (vgl. Hettlage/Lenz 1991, S. 173).

Neben den mangelnden Möglichkeiten der Interaktionspartner ihre Interpretation der jeweiligen Aussagen und Reaktionen zu überprüfen, wird eine Verständigung u. a. dadurch erschwert, dass von Seiten des Kabarettisten mit Verdrehungen, Paradoxien und "Hinter-Sinn" gearbeitet wird. Er trifft kaum eindeutige und klare Aussagen, sondern verwendet Andeutungen und Assoziationen. Er spricht einmal als "Privatperson", dann wieder in der Darstellung eines Typus, durchbricht diese Darstellung jedoch wieder durch unerwartetes Verhalten des jeweiligen Typs oder auch durch private Zwischenbemerkungen und direkte Publikumsansprachen. Selten ist auf den ersten Blick eindeutig erkennbar, was gemeint ist. Das Komische lebt von "Anspielung, Verrätselung, Andeutung" (Hörburger 1993, S. 9). Der Kabarettist greift bestimmte Alltagsthemen auf eine paradox-groteske Art und Weise auf. Kabarettistische Verfahrensweisen sind darauf ausgerichtet, den Zuschauer eine neue Sichtweise der Dinge zu vermitteln. Die dargestellten Nachrichten werden in neue Zusammenhänge gestellt, mit zusätzlichen Hintergrundinformationen versehen, völlig neu präsentiert, hin- und hergewendet usw..

Ein weiteres Abgrenzungskriterium zur Alltagsinteraktion ist auch der unterschiedliche Einsatz der Sprache. Charakteristisch ist z. B. die Pointe, die erst dann zu einer wird, wenn ein im Text ausgespartes Verbindungsglied vom Zuschauer dazugedacht wurde. Der Kabarettist vermischt Teile, die erst mit den im Bewusstsein der Zuschauer vorausgesetzten Zusatzstücken eine Reaktion ergeben. Dazu nutzt er bestimmte Zwänge der Angesprochenen, den Reimzwang, den Ergänzungszwang und die "klischeehafte Reaktion". Pointen werden "witzlos", wenn sich die erwünschte Assoziationen nicht zwanghaft einstellen (vgl. Henningsen 1967, S. 15). Es geht also nicht, wie in der Alltagssituation, um die Verwendung einer klaren, möglichst eindeutig verständlichen Sprache, sondern um den Einsatz einer paradoxen Kunstsprache<sup>34</sup>, die im Kabarett nur von einem Publikum mit spezifischem Wissen und einer

---

<sup>34</sup> Unter anderem BACHTIN zeigt auf, womit der Parodist und damit u. a. auch der Kabarettist arbeitet und wie es in der parodistischen Verwendung der Sprache gelingt, das Wort "von draußen, mit fremden Augen, vom Standpunkt einer anderen möglichen Sprache und eines anderen möglichen Stils her zu sehen" (Bachtin 1976, S. 318).

bestimmten gesellschaftspolitischen Überzeugung dechiffriert werden kann. Diese Sprache soll Vorgegebenes hinterfragen und neue Perspektiven aufzeigen.

Es wurde bereits versucht zu zeigen, dass aufgrund der paradox-ironischen Themenaufbereitung die Kabarett-Interaktionen sehr "störanfällig" ist und Irrtümer häufig vorkommen, die Missverständnisse aber in einem von unbeabsichtigten Störungen freien Interaktionsverlauf aufgrund des zunehmend besseren "Kennenlernens" der beiden Interaktionspartner allmählich aufgeklärt werden können. Häufen sich diese Fehlinterpretationen jedoch, muss ab einem gewissen, nicht genau quantifizierbaren Grad des gegenseitigen Missverstehens von einer "gestörten" Interaktion gesprochen werden.

Im Unterschied zu den idealtypischen Alltags-Interaktionen sind die Voraussetzungen für eine Verständigung unter den Interaktionspartnern im Kabarett wesentlich diffiziler. Nicht nur die gleiche Landessprache und ein ähnlicher kultureller Hintergrund sind nötig, sondern auch ähnliches Wissen und eine vergleichbare gesellschaftspolitische Einstellung. Unterstrichen wird dies beispielsweise dadurch, dass eine Kabarettaufführung im Anschluss an eine Veranstaltung von den Zuschauern nur in Teilen nachvollzogen bzw. gegenüber Dritten, die nicht an der Aufführung teilnahmen, nacherzählt werden kann. Es kann zwar der Gegenstand, also beispielsweise das Thema einer Szene, wiedergeben werden, selten jedoch der "Witz" einer bestimmten Situation oder ein Gag. Die Interaktionssituation ist zwar reflektierbar, jedoch nur schwer nachvollziehbar, da Text und Witz stark in die spezifische Aufführungssituation eingebunden sind. Sie sind abhängig davon, wie ein bestimmter Sachverhalt präsentiert wird und wie im Zusammenhang mit der symbolischen Interaktion<sup>35</sup> Gestik, Mimik aber beispielsweise auch ein bestimmter Unterton der Stimme eingesetzt werden. Im Kabarett werden keine langen Geschichten erzählt, die Aufführung ist temporeich, eine Aneinanderreihung bzw. ein Stakkato von Witzen und Situationen. Durch die notwendige Konzentration auf die jeweilige Pointe fehlt die Möglichkeit, sich während einer Vorstellung vom Gesagten zu distanzieren. In den Bewusstseinsinhalt geht nur etwas Neues ein, für das noch keine Entsprechung vorhanden ist (vgl. Schütz/Luckmann 1975, S. 234). Im Gedächtnis bleiben also v. a. Widerstände und Widersprüche, die jedoch im Kabarett als einer Interaktionssituation des "Gleichen unter Gleichen" selten vorkommen.

Außerdem wird, da der Kabarettist selten eine deutlich erkennbare Aussage trifft, er seine Aussagen verschleiert, relativiert und in Frage stellt, vom Zuschauer ein so hohes Maß an Konzentration und "Mitarbeit" während einer Aufführung verlangt, dass der Inhalt einer Szene nur marginal im Gedächtnis bleibt. Für den einzelnen Besu-

---

<sup>35</sup> Die symbolische Interaktion ist das Handeln auf der Grundlage allgemein anerkannter Symbole, die für die jeweiligen Partner den gleichen Bedeutungsgehalt haben. Dieser Bedeutungsgehalt ist wiederum durch die Erwartung des auf das eigene Verhalten bezogene Antwortverhalten des Interaktionspartners definiert (Fuchs 1978[2], S. 353).

cher ist seine gesamte Konzentration und Aufmerksamkeit nötig, um sich innerhalb einer von unbeabsichtigten Störungen freien Interaktionssituation zu orientieren. Aussagen, Pointen und Anspielungen bleiben nur selten "hängen" und es ist schwierig einen an der Interaktionssituation nicht Beteiligten nach einer Kabarettveranstaltung zu erklären, warum und worüber man eigentlich gelacht hat.

## **6. Die Interaktionspartner im Kabarett-Rahmen**

Ich habe versucht zu zeigen, dass das Interaktionssystem einer Kabarettaufführung spezifische, kulturell bedingte Spielregeln und Interaktionselemente hat, die den Interaktionspartnern Publikum und Kabarettist in einem von unbeabsichtigten Störungen freien Interaktionsverlauf bekannt sein müssen. Dieser "störungsfreie" Interaktionsverlauf setzt ein aktives und konzentriertes Publikum voraus, das nicht nur in der Lage, sondern auch bereit ist, die (Rahmen-)Brüche, Kehrtwendungen und Paradoxien des Kabarettisten nachzuvollziehen. "Gestört" ist der sinnvermittelnde, diskursive Prozess unter anderem, wenn in der Aufführungssituation nicht der "aktuelle Alltag" der anwesenden Interaktionspartner im Zuschauerraum dargestellt wird, sondern Themen aus einem differierenden kulturellen Kontext (also "veraltete" Themen; lokalspezifische Themen aus einer anderen Region; Themen, die ein anderes Sonderwissen voraussetzen; Themen, die den Alltag einer völlig anderen Alters- oder Berufsklasse behandeln, usw.).

Die "störungsfreie" Kabarett-Interaktion setzt Zuschauer voraus, die sich bewusst entschieden haben, "ins Kabarett" und darüber hinaus im Hinblick auf die relativ weitgehende Wissens- und Einstellungsübereinstimmung auch in ein bestimmtes Kabarett zu gehen. Eine Vorführung kann zwar "nebenbei" vor dem Fernseher oder als Unterhaltungsprogramm während einer offiziellen Veranstaltung konsumiert werden, diese Form hat jedoch nichts mit einer in einem diskursiven Prozess einmalig gestalteten Kabarettaufführung zu tun. Sie ist nur Dokumentation; es kann nichts Neues entstehen.

Das kulturell bedingte Interaktionssystem einer Kabarettaufführung findet in einem spezifischen "scherzhaften" Rahmen statt (vgl. Goffman 1996[4], S. 119), in dem der Kabarettist mit "Rahmen-Eulenspiegeleien" (vgl. Goffman 1996[4], S. 476) arbeitet. Die Interaktionspartner auf der Bühne und im Zuschauerraum stellen "gemäß gewisser Ordnungsprinzipien" für das (soziale) Ereignis der Kabarettaufführung und für ihre persönliche Anteilnahme an ihnen "Definitionen einer Situation" auf (Goffman 1996[4], S. 19). Diese Elemente, die den "Verständnishintergrund" für die jeweiligen Ereignisse liefern, sind die sozialen Rahmen bzw. "frames" (Goffman 1996[4], S. 32). In einem "störungsfreien" Interaktionsverlauf kennt das Publikum die Antwort auf die Frage, "was denn hier vor sich geht" (vgl. Goffman 1996[4], S. 16).

### **6.1. Das "Grundeinverständnis" zwischen Kabarettist und Publikum**

Im Zusammenhang mit der Diskussion der unbeabsichtigten Störungen im Verlauf einer Kabarett-Interaktion wurde versucht zu zeigen, dass die Aufführungssituation abhängig ist vom kulturellen Kontext sowie vom Sonderwissen des Kabarettpublikums und der übereinstimmenden gesellschaftspolitischen Grundhaltung der jeweiligen Interaktionspartner. Kabarettist und Publikum sind wechselseitig miteinander verschränkt. Sie beziehen sich innerhalb eines diskursiven Prozesses aufeinander. Der Zuschauer entscheidet sich für ein bestimmtes Kabarett und der Kabarettist wählt seine Themen in Hinblick auf das erwartete Publikum. Wenn die Interaktionspartner im Bezug auf Sonderwissen sowie gesellschaftlicher Grundhaltung weitgehend "zusammenpassen" (vgl. Goffman 1971, S. 22f), sind die Voraussetzungen für einen "störungsfreien" Interaktionsverlauf gegeben. Kommt es zu Abweichungen, treten "unbeabsichtigte" Störungen auf.

Eine Kabarettaufführung spielt sich in einem kulturell bedingten Rahmen ab, in dem den Interaktionspartnern die Spielregeln bekannt sind und in dem ein Grundeinverständnis darüber existiert, welche Themen wie behandelt werden sollen. Darsteller und Zuschauer müssen, bevor sie in die Interaktionssituation eintreten, spezifische Vorbedingungen erfüllen. Sie müssen die kabarett-typischen Elemente wie Desillusionierungen, überraschende Wendungen, Brüche und paradoxierte Darstellungen "akzeptieren". Innerhalb des sinnvermittelnden, diskursiven Prozesses der Kabarettaufführung gibt es bestimmte Regularien sowie eine spezifische "Rollenverteilung" zwischen Kabarettisten und Publikum (Rapp 1973, S. 202).

Der diskursive Prozess der Kabarettaufführung ist dabei sehr "störungsanfällig". Im Wechselspiel zwischen Sinnsetzungs- und Sinndeutungsprozess kann es häufig zu Missverständnissen kommen. Zur Vermeidung dieser Störungen existieren jedoch im Kabarett, wie in anderen Interaktionssystemen auch, Mechanismen "der Koordination, Abstimmung und Regulierung *zwischen* den Beteiligten" (vgl. Hausendorf 1992, S. 53). Im kulturell geprägten Rahmen einer Kabarettaufführung trägt beispielsweise die vorausgesetzte weitgehende Einstellungsübereinstimmung zwischen Publikum und Kabarettisten dazu bei, den Sinndeutungsprozess zu erleichtern. Außerdem wird "die Annäherung zwischen subjektivem und objektivem Sinn (..) gefördert durch Elemente, die mit der Sprachsphäre an sich nichts zu tun haben: z. B. durch den logischen Zusammenhang, in dem die Worte stehen, durch den Tonfall, in dem sie gesprochen werden," durch Mimik und Gestik (Schütz 1981, S. 252ff). Voraussetzung für einen "störungsfreien" Interaktionsverlauf ist, dass sich das Publikum bewusst für einen Kabarettbesuch entscheidet. Die Spielregeln des Kabarett sind diesem Publikum bekannt und es herrscht ein Einverständnis über die Rollenzuweisungen der beiden Interaktionspartner. Der Zuschauer weiß in den allermeisten Fällen, worauf er sich "einlässt" (Vogel 1993, S. 66). Im Theater muss der Zuschauer

nicht wissen, wie Theater gemacht wird, im Kabarett muss er aber wissen, wie Kabarett gemacht wird (Fleischer 1989, S. 139f).

Darüber hinaus entscheidet sich der Zuschauer wie im Kapitel "Der Interaktionspartner Publikum" versucht wird zu zeigen, auch für ein bestimmtes Kabarett. Vorankündigungen in Zeitungen, der "Ruf" eines Kabarettisten oder die Möglichkeit, dass man selbst oder eine Person aus dem Freundeskreis den Kabarettisten schon in einem anderen Programm gesehen hat, ermöglichen die Auswahl einer spezifischen Aufführung. Der Zuschauer besucht üblicherweise ein Programm, das ihm "entspricht", das sein Interesse weckt und das seinem Sonderwissen bzw. seiner gesellschaftlichen Grundhaltung entgegenkommt. "Jedes Kabarett hat sein eigenes Publikum" (Schäffner 1969, S. I).

Umgekehrt orientiert sich auch der Kabarettist an dem von ihm erwarteten Publikum. Er macht sich ein Bild von den potentiellen Zuschauern, meist aufgrund seinen Erfahrungen bei früheren Auftritten, und wählt vor allem die Themen seines Programms danach aus. Während der Aufführung geht er auf das aktuell anwesende Publikum ein und benutzt die Interaktionselemente wie etwa publikumsbezogene Improvisationen oder Zwischenrufe<sup>36</sup> dazu, die Kabarettaufführung gemeinsam mit den Zuschauern zu "komplettieren". Die Themenauswahl des Kabarettisten **und** seine situationsspezifische Ausgestaltung des jeweiligen Kabarettprogramms orientiert sich an der Hypothese über das allgemeine aktuelle Interesse sowie über das spezifische Interesse des potentiellen Publikums.

Der Kabarettist orientiert sich im Vorfeld und vor allem während des Programmverlaufs auch am jeweiligen Regional- bzw. Spezialpublikum, die Interaktion ist weitgehend davon abhängig. Zwischenrufe, persönliche Zwischenbemerkungen und andere interaktive Elemente werden bei einer SPD-Jubiläumsfeier anders sein, als bei einer Aufführung, die vom studentischen Sprecherrat an der Universität organisiert wird. Der Kabarettist berücksichtigt bei der Konzeptionierung des Programms "potentiell" das Publikum und versucht die möglichen Reaktionen und Rückmeldungen zu steuern bzw. auf vorgesehene "feedbacks" zu reagieren (Fleischer 1989, S. 73). Die "Abhängigkeit" des Kabarettisten vom jeweiligen Publikum ist sehr stark. Nicht nur die Themen und ihre Präsentation entscheiden, ob ein Programm als "gut" oder als "schlecht" bezeichnet wird, sondern vor allem, ob der Kabarettist es schafft, "gut" auf seine Interaktionspartner im Zuschauerraum einzugehen und alle Zuschauer in den diskursiven Prozess zu integrieren.

Die Unsicherheit über die jeweilige "Wirkung" der Szenen in der Interaktionssituation der Aufführung ist dabei aber auch relativ groß. Dies zeigt sich z. B. daran, dass die Münchner *Lach- und Schießgesellschaft* in den 50er und 60er Jahren Premierenpro-

---

<sup>36</sup> Auch die Anzahl der Zwischenrufe geben dem Kabarettisten Informationen über das Publikum. Ein Publikum, das sonst eher ins Theater geht, macht z. B. wesentlich seltener Zwischenrufe als ein "kabarettistisches" (Fleischer 1989, S. 120).

gramme von bis zu dreieinhalb Stunden Dauer präsentierte und erst später die "schwachen" Nummern aus dem Programm nahm (vgl. Uthoff 1962, S. 97). Der Kabarettist kann nicht genau bestimmen beziehungsweise "voraussehen", was bei der Aufführung "ankommt". Er kann sich jedoch in Bezug auf Themenauswahl und Präsentation auf sein potentielles Publikum "einstellen". Tut er dies nicht, wird die Interaktionssituation der Kabarettaufführung vermutlich "gestört" verlaufen.

## **6.2. Der Kabarett-Rahmen**

Im Verlauf einer Kabarettaufführung spielen verschiedene Rahmungsvorgänge bzw. Situationsdefinitionen eine Rolle. Mit dem Bezahlen an der Kasse betritt das Publikum den "primären" Rahmen (Goffman 1996[4], S. 31) der kulturell definierten Kabarettaufführung. Innerhalb dieser Situationsdefinition arbeitet der Kabarettist mit "Rahmen-Eulenspiegeleien" (Goffman 1996[4], S. 476). Er "verwirrt" das Publikum, "durchbricht" Rahmen, täuscht Rahmen vor und setzt im schnellen Wechsel immer wieder neue Rahmen ein. Er arbeitet mit Rahmen-Brüchen, Täuschungsmanövern und Modulationen (siehe weitere Ausführungen im Kapitel "Der Interaktionspartner Kabarettist"). Der Zuschauer muss sich immer wieder neu orientieren, in welchem Rahmen die Szene auf der Bühne gerade präsentiert wird, ob der Kabarettist gerade sagt was er meint oder ob er bewusst die Zuschauer "in die Irre führt", ob er als auf der Bühne dargestellter Typ oder als "Privatperson" spricht, ob die Situation, die zu Beginn der Szene angekündigt wurde, wirklich die Situation ist, in der die Bühnenfigur auftritt oder ob eine bewusste Irreführung vorliegt. Das Kabarett-Publikum muss die plötzlichen Kehrtwendungen des Kabarettisten nachvollziehen. Dafür ist, wie bereits versucht wurde zu zeigen, eine hohe Konzentration und ein hohes Maß an "Mitdenken" der einzelnen Zuschauer nötig.

### **6.2.1. Der "scherzhafte" Primär-Rahmen einer Kabarettaufführung**

Mit dem Besuch einer Kabarett-Veranstaltung betritt der Zuschauer einen spezifischen primären Rahmen, in dem das soziale Ereignis als Kabarett-Situation definiert wird und in dem bestimmte Spielregeln herrschen. In diesem "scherzhafte Rahmen" (Goffman 1996[4], S. 119) stehen den Interaktionspartnern spezifische Interaktionselemente zur Verfügung, ist die kabarett-spezifische "Kritik" ein wesentliches Gestaltungselement und arbeitet der Kabarettist mit Täuschungsmanövern, wobei nicht nur der Sinn einer Aussage gedeutet werden muss, sondern auch ihr "Hinter-Sinn", da der Kabarettist oft nicht das sagt, "was er eigentlich meint". Dieser äußere Rahmen muss gezogen werden und stabil sein um das Spiel mit den inneren Rahmungen des Kabarettisten zu ermöglichen, in dem einzelne Situationen beziehungsweise Szenen paradox gerahmt werden.

Der Kabarettbesucher befindet sich in einem kulturell geprägten Kabarett-Rahmen, in dem es eine klare Situationsbestimmung gibt und der sich meist schon durch äußerliche Merkmale von anderen Interaktionssituationen unterscheidet. Der Zuschauer "erwartet" die Präsentation einer "kabarettistischen" Darbietung. Er "erkennt" wesentliche Elemente des Kleinkunstcharakters, den kleinen Raum, die meist übliche Alltagskleidung von Zuschauern und Auftretenden, die häufig vorhandene "Bewirtung der Gäste" im Vorführraum, die vorhanglose kleine Bühne u. v. a. m.. Bereits diese äußeren Elemente stimmen den Zuschauer auf die spezifische Interaktionssituation ein.

Im Kabarett-Rahmen spielt sich eine "Zeremonie" bzw. ein sozialer Ritus ab, bei der ähnlich wie beispielsweise bei einer Hochzeitszeremonie eine Art von Drehbuch existiert, in dem ein ganzes System von Handlungen und "was sich abspielen soll" vorher festgelegt ist (Goffman 1996[4], S. 70). Der soziale Ritus wird in Verbindung mit diesem Drehbuch genauso wie ein Theaterstück geprobt. Allerdings kann vieles, von dem was man sagt und tut nur "im Geiste" geprobt werden, da vieles von dem, was stattfindet, sich vorher nicht genau festlegen lässt (Goffman 1996[4], S. 73). Ähnlich wie bei einer Ansprache während eines gesellschaftlichen Ereignisses, eines Festes oder einer Ehrung, hält sich der Kabarettist an einen vorformulierten Text, stellt sich aber von Fall zu Fall auf das spezifische Publikum, seinen jeweiligen Wissensstand und mittels der publikumsbezogenen Improvisation auch auf ganz individuelle Bemerkungen der Zuschauer ein.

Im Verlauf des Programms werden im primären Kabarett-Rahmen kabarett-typische Interaktionselemente, die beispielsweise im Theater-Rahmen als "unpassend" definiert sind, wie Zwischenrufe, "Aus-der-Rolle-fallen" des Darstellers, Publikumsbeschimpfungen und ähnliches nicht nur akzeptiert, sondern sie sind Teil des Interaktionsprozesses. Wird "falsch gerahmt", also die soziale Situation von einem oder mehreren Interaktionspartnern nicht richtig definiert, kann es zu unbeabsichtigten Störungen kommen. Diese Falschrahmungen können sich auf verschiedene Aspekte der Kabarettaufführung beziehen; auf den vom "Kleinkunstcharakter" abweichenden Ort der Aufführung (z. B. auf der Bühne eines Open Air Konzertes), auf den vom "Publikumscharakter" abweichenden Stil der Aufführung (z. B. als "Rahmen-Programm" während einer offiziellen Veranstaltung) oder aufgrund von Situationsfehleinschätzungen einer größeren Anzahl von Interaktionspartnern, die "falsch rahmen", wodurch es zu "Irrtümern und Mehrdeutigkeiten" kommen kann (Goffman 1996[4], S. 333ff). Ein Beispiel hierfür ist ein "unvorbereiteter" Zuschauer, der die im Kabarett-Rahmen übliche, direkte Publikumsanrede nicht kennt. "Das Publikum ist und wird angesprochen (...) Erstbesucher erschrecken meist, weil sie meinen, etwas sagen zu müssen" (Fleischer 1989, S. 139f).

### 6.2.2. Rahmen-Mehrdeutigkeiten und Rahmen-Eulenspiegeleien

Im "scherzhaften Rahmen" (Goffman 1996[4], S. 119) des Kabarett sind Modulationen, Täuschungen sowie (Selbst-)Reflexion und Publikumsbeschimpfungen die Regel. Der Kabarettist arbeitet innerhalb des primären Rahmens der Kabarettaufführung mit (Rahmen-)Brüchen, Rahmen-Mehrdeutigkeiten und "Rahmen-Eulenspiegeleien" (vgl. Goffman 1996[4], S. 476). Der primäre Rahmen kann transformiert und umgeprägt werden; Modulationen können selbst wieder moduliert und somit zu einer "Transformation von Transformationen" werden (Goffman 1996[4], S. 176). Der Kabarettist setzt innerhalb des Primär-Rahmens eine Szene sozusagen in "Anführungszeichen", vergleichbar einem Autor, der klarstellen will, dass er dieses Wort gewöhnlich nicht gebrauchen würde (vgl. Goffman 1996[4], S. 347).

Der Kabarettist verwendet eine spezifische Kabarett-Sprache, die keine Alltagssprache, sondern eine Kunstsprache, eine Kombination aus Bühnensprache und Ironie ist. Auf der Bühne herrscht eine andere Gesprächssituation wie im Alltag. Die agierenden Personen lassen sich gegenseitig aussprechen, meist steht ein Redner im Vordergrund, man wartet häufig auf Reaktionen des Publikums usw. (Goffman 1996[4], S. 159f). Die Kabarettssprache ist auch keine Referatssprache, sie ist nicht belehrend, sondern übertrieben und absurd. Die Komik des Kabarettisten besteht darin, nichts direkt zu sagen, sondern indirekt zu sprechen (vgl. Goffman 1996[4], S. 594). Der primäre Kabarett-Rahmen wird jedoch immer wieder hergestellt. Der Kabarettist durchbricht den inneren Rahmen einer Kabarett-Szene und spricht beispielsweise als "Privatperson". Anschließend kehrt er in seine Bühnenrolle zurück. Er lässt nur beschränkt einen Blick hinter die Kulissen zu und arbeitet ähnlich wie der Filmregisseur Godard in dem von GOFFMAN angeführten Beispiel. Godard zeigte in einem seiner Filme zwar den Schneidetisch und den Kameramann, jedoch nicht den Schneidetisch und den Kameramann "dahinter", von dem die Szene aufgezeichnet wurde (Goffman 1996[4], S. 452).

### 6.2.3. Kabarett-Rahmen, Referats-Rahmen und Theater-Rahmen

Kabarett unterscheidet sich aufgrund des kabarett-typischen Einsatzes einer paradox-grotesken Sprache von ebenfalls zentrierten Interaktionssystemen im Referats-<sup>37</sup> beziehungsweise im Rede-Rahmen. Kabarett ist nicht belehrend, sondern es sollen im sinnvermittelnden diskursiven Prozess der Kabarettaufführung vor allem "Alltagsparadoxien" aufgezeigt werden.

---

<sup>37</sup> GOFFMAN rechnet das Genre Kabarett, das er in der *Rahmenanalyse* ein einziges Mal erwähnt, dem Vortragsbereich zu: "Am einen Ende stehen die Einsatzbesprechungen, die von den Staboffizieren vor einem Angriff für Piloten abgehalten werden, oder die Demonstrationen von Gastchirurgen auf der Bühne des Operationssaals; am anderen Ende stehen die politischen Analysen von Kabarettisten mit Format" (Goffman 1996[4], S. 145). Ich folge dieser Definition nicht, da - wie ich bereits versucht habe zu zeigen - Kabarett üblicherweise keinen belehrenden Charakter hat und in der Kabarett-Interaktion andere spezifische Interaktionselemente eine Rolle spielen, als beispielsweise während eines Vortrags.

Kabarett unterscheidet sich außerdem vom Theater. Im Theater-Rahmen hat das Publikum weder das Recht noch die Pflicht sich unmittelbar an dem dramatischen Geschehen auf der Bühne zu beteiligen. Es kann jedoch seine Einschätzung beispielsweise durch Applaus äußern, für den es gegebenenfalls eine Verbeugung als Reaktion erhält. Der Schauspieler kann diese Rückmeldungen aufnehmen, er kann sie jedoch auch ignorieren (Goffman 1996[4], S. 143), was im von unbeabsichtigten Störungen freien Interaktionsverlauf einer Kabarettaufführung nicht möglich ist. Die Theater-Interaktion ist systematisch darauf zugeschnitten, einem großen Publikum vorgeführt zu werden, bei dem man nur wenig allgemeines Wissen voraussetzen kann, das der Zuschauer mit der Bühnenfigur gemeinsam hat. Müssten die Darsteller ihr Gespräch auf das Publikum als Partner ausrichten, so würde die dramatische Illusion verloren gehen. Gleichzeitig muss das Publikum irgendwie berücksichtigt werden, da es sonst die Orientierung verliert. Im Theater stehen deshalb Mittel zur Verfügung, Informationen quasi "unter der Hand" zu vermitteln, so dass die Fiktion aufrechterhalten wird, der Zuschauer sei in eine fremde Welt eingedrungen (Goffman 1996[4], S. 162f). Im Kabarett arbeitet der Kabarettist dagegen - wie bereits versucht wurde zu zeigen - mit bereits vorhandenen Informationen und bezieht sich auf das aktuelle "Hier und Jetzt" des Publikums.

Ein weiteres Unterscheidungsmerkmal zwischen Theater- und Kabarett-Rahmen ist die Unabhängigkeit zwischen der Person des Schauspielers und seiner Rolle im Theater, auch wenn häufig ein bestimmtes Bild von ihm als "Privatperson" erzeugt wird (Goffman 1996[4], S. 306). Das gleiche gilt für den Musik-Rahmen, bei dem beispielsweise das Geplauder eines Sängers zwischen Liedern "außerhalb des Gesangs-Rahmens" ist (Goffman 1996[4], S. 152). Im Kabarett wird dagegen der Kabarettist mit dem, was er auf der Bühne sagt, identifiziert, beziehungsweise es wird davon ausgegangen, dass er privat und auf der Bühne ein "Gesellschaftskritiker" ist (vgl. die entsprechenden Ausführungen in "Der Interaktionspartner Kabarettist"). Aufgrund dessen sind auch seine Bemerkungen als "Privatperson" nicht außerhalb des Kabarett-Rahmens, sondern ein wesentliches Interaktionselement im sinnvermittelnden, diskursiven Prozess der Kabarettaufführung.

### **6.3. Die Formelemente des Genres Kabarett**

Im vorliegenden Kapitel "Beschreibung des Genres Kabarett" wurde versucht, die Grundlagen für das kulturell geprägte Kabarett-Interaktionssystem zu klären, bevor in den darauffolgenden Kapiteln näher auf die beiden Interaktionspartner Kabarettist und Publikum eingegangen wird. Im WEBERschen Sinne versuchte ich einen "idealtypischen" Kabarett-Interaktionsverlauf zu beschreiben, der unter bestimmten Bedingungen "störungsfrei" und unter anderen Voraussetzungen "gestört" verläuft. Der

sinnvermittelnde diskursive Prozess einer Kabarettaufführung definiert sich dabei u. a. in der Abgrenzung gegenüber der "idealtypischen" Theater-Interaktion.

Das Kabarett-Interaktionssituation ist "zentriert", das Publikum ist auf ein gemeinsames Zentrum bezogen. Der Kabarettist steht im Mittelpunkt des "gemeinsamen Aufmerksamkeitsfokuses" (vgl. Hausendorf 1992, S. 49) und "steuert" mit Hilfe der im Kabarett-Rahmen kulturell vorgegebenen "Kommunikations-Verkehrsordnung" (vgl. Goffman 1971, S. 35) die Zuschauer durch den Interaktionsverlauf der Kabarettaufführung. Diese Kabarettaufführung findet in einem kulturell definierten Kabarett-Rahmen statt und wird durch folgende Formelemente bestimmt:

- \* Im Kabarett findet ein sinnvermittelnder, diskursiver Prozess statt, in dem Kabarettist und Publikum gemeinsam das "Kunstprodukt" Kabarettaufführung gestalten.
- \* Beide Interaktionspartner verfügen über kabarettspezifische Interaktions-Werkzeuge. Nutzen sie diese nicht (da ihnen beispielsweise die Kabarett-Spielregeln nicht bekannt sind), ist die Interaktionssituation "gestört".
- \* Der starke Publikumsbezug des Genres wird einerseits durch die publikumsbezogene Improvisation sowie die direkte Publikumsansprache des Kabarettisten und andererseits durch die kabarett-typischen direkten und indirekten Eingriffsmöglichkeiten des Publikums (Lachen, Mimik, Applaus, Zwischenrufe u. ä.) unterstrichen.
- \* Der Kabarettist stellt im Vorfeld der Aufführung eine Hypothese auf, welche Themen "aktuell" sind und dem Interesse des potentiellen Publikum entgegenkommen könnten. Diese Hypothese wird in der Interaktionssituation mittels Rückmeldungen der Zuschauer überprüft.
- \* Mit Hilfe der Improvisation baut der Kabarettist aufgrund des "feedbacks" der Zuschauer Szenen und Programmteile um und macht je nach Publikum andere Anspielungen oder Zwischenbemerkungen.
- \* Der Kabarettist agiert in einem "störungsfreien" Interaktionsverlauf als "Gleicher unter Gleichen", d. h. er und sein Publikum kommen aus einem ähnlichem kulturellen Kontext. Die Interaktionspartner verfügen über ein weitgehend übereinstimmendes (Sonder-)Wissen und teilen eine vergleichbare Interpretation der verwendeten kulturellen Codes.
- \* In einem von unbeabsichtigten Störungen freien Interaktionsverlauf einer Kabarettaufführung muss sich der Großteil der Zuschauer für ein Kabarett entschieden haben, in dem eine relativ weitgehende Übereinstimmung mit dem Kabarettisten vorhanden ist. Der Einzelne muss, um in den diskursiven Prozess integriert zu sein, "dazupassen" (vgl. Goffman 1971, S. 22f).
- \* Das Kabarett-Interaktionssystem ist aufgrund der paradox-ironischen Themenbearbeitung sehr "störanfällig". Die Störungen sind dabei mehrschichtig

und treten häufig kombiniert auf. Sie beziehen sich auf die Kenntnis der kulturell geprägten, kabarett-spezifischen "Spielregeln", auf eine stark differierende gesellschaftspolitische Grundhaltung sowie auf die "publikumsabhängigen" Themen, die in einem "gestörten" Interaktionsverlauf "veraltet", regional "falsch" angesiedelt oder weit entfernt vom Interessensschwerpunkt der anwesenden Zuschauer sein können.

- \* Im diskursiven Prozess der Kabarettaufführung bewerten dabei beide Interaktionspartner, ob der Interaktionsprozess "gestört" oder "störungsfrei" verlief. Diese Definition bedeutet dabei nicht, dass alle Interaktionsteilnehmer die "Qualität" der vorgetragenen Texte übereinstimmend als "gut" oder als "schlecht" bewerten.
- \* In der Analyse des "störungsfreien" beziehungsweise des "gestörten" Interaktionsverlaufs verbleibt dabei allerdings eine nicht genau zu definierende "Restgröße" des "Einfühlungsvermögens" des jeweiligen Kabarettisten beziehungsweise der "Stimmung" des Publikums, die nur in der jeweils spezifischen Aufführungssituation beschreibbar ist.

Dieses Konstrukt des "idealtypischen" Kabarett-Interaktionssystems als diskursiver Prozess von Personen mit einem ähnlichen Sonderwissen in dem alle Interaktionspartner über vom jeweiligen Interaktionssystem abhängige Eingriffs- und Veränderungsmöglichkeiten verfügen, könnte auch für andere Interaktionssysteme gültig sein und beispielsweise den Vortrag eines Professors vor seinen Studenten oder den "improvisierten" Auftritt von Jazzmusikern charakterisieren. Das Kabarett verfügt aber darüber hinaus über weitere kulturell bedingte Formelemente, die es von anderen Interaktionssystemen unterscheiden:

- \* Im Kabarett spielt der "Zeitfaktor" eine wesentliche Rolle. Kabarett-Themen müssen immer "aktuell" auf das potentiell zu erwartende Publikum bezogen sein. Kabarett spielt immer im "Hier und Jetzt" seiner Zuschauer. So kann in der künstlerischen Interaktionssituation gemeinsam von den Interaktionspartnern ein "Unikat" geschaffen werden: die "Eintagsfliege" Kabarettveranstaltung. Dies unterscheidet die "idealtypische" Kabarett-Interaktion von der "idealtypischen" Theater-Interaktion.
- \* Der Kabarettist hat die Möglichkeit mittels der Improvisation sein Programm umzugestalten. Dies unterscheidet das Kabarett-Interaktionssystem beispielsweise vom Theater-Interaktionssystem.
- \* Der Inhalt des Kabarett ist die Darstellung von Alltagsparadoxien, die mit der Vermittlung einer neuen Perspektive verbunden sind. Dies unterscheidet das Genre von Referaten oder Reden, in denen es um Informationsvermittlung beziehungsweise "Belehrung" geht.

- \* Der Kabarettist präsentiert auf der Bühne "Alltags-Typen in paradoxen Alltags-Situationen" und entwickelt keine "theater-typischen" Bühnenfiguren. In der "idealtypischen" Kabarett-Interaktion soll das Publikum nicht - wie beispielsweise in einer "idealtypischen" Theater-Interaktion zum "Mitfühlen" animiert werden.
- \* Der Kabarett-Darsteller tritt auch als "Privatperson" außerhalb seiner Bühnenrolle auf. Seine Aussagen werden vom Publikum mit seiner persönlichen gesellschaftspolitischen Auffassung gleichgesetzt. Dies unterscheidet ihn beispielsweise vom Theaterschauspieler oder auch von einem Darsteller im Improvisationstheater.
- \* Eine Kabarett-Interaktion, in der nicht nur der Aussage einer Szene gedeutet werden muss, sondern auch ihr "Hinter-Sinn" ist dabei anfälliger für (unbeabsichtigte) Störungen als andere Interaktionssysteme, in denen nicht mit Alltags-Paradoxien oder "Rahmen-Eulenspiegeleien" (vgl. Goffman 1996[4], S. 476) gearbeitet wird.
- \* Darüber hinaus verwendet der Kabarettist in seiner Darstellung eine ganz spezifische "Sprache". Er arbeitet mit (Rahmen-)Brüchen, Modulationen, Täuschungen, Paradoxien, Absurdität, Verdrehungen, Verzerrungen, Unter- bzw. Übertreibungen und Ironie. Die Kabarett-Sprache ist weder eine Alltags- noch eine Theatersprache.
- \* Im Kabarett muss nicht nur der Sinn, sondern auch der "Hinter-Sinn" einer Aussage gedeutet werden. Eine spezifische "Kabarett-Spielregel" ist, dass der Kabarettist nicht immer das sagt, was er meint.
- \* In diesem Zusammenhang spielt vor allem auch die "Kritik" eine wesentliche Rolle. In der kabarett-spezifischen Themenbearbeitung, die von einem "negativen Pendant" abhängig ist, ist der genreimmanente Einsatz der "Kritik" eines der wesentlichen Elemente mit denen der Kabarettist den Inhalt einer Kabarettaufführung gestaltet (siehe u. a. die Ausführungen im Kapitel "Überblick über die Veröffentlichungen zum Thema Kabarett").

In den folgenden Kapiteln und vor allem im Kapitel "Der Interaktionspartner Kabarettist" wird versucht weitere spezifische Elemente des "idealtypischen" Kabarett-Interaktionssystems herauszuarbeiten. Dazu gehören:

- \* Die unterschiedliche Funktion des Genres Kabarett in unterschiedlichen Zeitabschnitten.
- \* Die Überprüfung der Hypothese "Gleicher unter Gleichen" in der Kabarettgeschichte.
- \* Die Beschreibung des kabarett-spezifischen, (intellektuell) distanzierungs- und reflexionsfähigen Publikums.

- \* Die Beschreibung einiger ausgewählten Sozialtypen von Kabarettisten in der Kabarettgeschichte
- \* vor allem im Zusammenhang mit der vom Publikum vorgenommenen Funktionszuweisung gegenüber dem Kabarettisten als "aufklärerischem Gesellschaftskritiker"
- \* Die Betrachtung der kabarettspezifischen Themenbearbeitung vor allem im Hinblick auf den spezifischen Einsatz des Elements "Kritik" in einem Kabarettprogramm.
- \* Die dynamische Fortführung der Diskussion des primären Kabarett-Rahmens sowie der kabarett-spezifischen inneren Rahmungen
- \* vor allem verbunden mit einer Diskussion der spezifischen Art und Weise des Kabarettisten mit Rahmen-Irrtümern, Rahmen-Verschiebungen und Rahmen-Auflösungen zu arbeiten.

Der von unbeabsichtigten Störungen freie beziehungsweise der "gestörte" Interaktionsverlauf ist das einzige Qualitätskriterium, das in einer wissenschaftlichen Analyse von Bedeutung sein kann. Der Kabarettist muss seine Texte so wählen, dass sie dem aktuellen, dem regionalen und dem sozialen Umfeld der (potentiellen) Zuschauer relativ weitgehend entsprechen. In der Aufführung muss er die Interaktionselemente so verwenden, dass das anwesende Publikum möglichst intensiv in den Interaktionsverlauf eingebunden ist. Kabarett-Texte können nach literarischen Gesichtspunkten qualitativ gut sein, wenn jedoch im Interaktionsverlauf kein Kontakt zwischen Publikum und Kabarettist hergestellt wird und Störungen auftreten, kann nicht von einem "guten" Programm gesprochen werden. Umgekehrt können die Aussagen des Kabarettisten für einen außenstehenden Betrachter - beispielsweise beim nachträglichen Lesen der Texte - "platt", oberflächlich oder einfach nur schlecht wirken. Über den Interaktionsverlauf sagt dies jedoch überhaupt nichts aus; die Teilnehmer der jeweiligen Interaktionssituation können durchaus der Ansicht sein, dass das Programm "gut" war.

Entscheidend im Zusammenhang mit der Beschreibung des Genres Kabarett ist nicht, wie dies häufig in den Veröffentlichungen zum Thema Kabarett vertreten wird, die wie auch immer definierte Qualität eines Programms. Entscheidend ist vielmehr, dass im sinnvermittelnden, diskursiven Prozess zwischen Kabarettist und Publikum etwas völlig Neues, Einmaliges und nur in dokumentarischer Weise rekapitulierbares entsteht.

In den folgenden beiden Kapiteln "Der Interaktionspartner Publikum" und "Der Interaktionspartner Kabarettist" wird deshalb auf die theoretischen und historischen Voraussetzungen der beiden Interaktionspartner Kabarettist und Publikum eingegangen. Es wird versucht zu zeigen, dass sich im Laufe der über hundertjährigen Geschichte

des Kabarets die Kabarettisten in "störungsfreien", d. h. auch in vom Publikum vermutlich als "gut" definierten und somit (wirtschaftlich) erfolgreichen Kabarettaufführungen immer als "Gleiche unter Gleichen" bewegten, also Darsteller und Zuschauer "zusammenpassten", und somit ein von unbeabsichtigten Störungen freier Interaktionsverlauf gewährleistet war.

Diese Annahme hat weitreichende Folgen für die Diskussion der sich anschließenden Wirkungsmöglichkeiten des Genres Kabarett und den Versuch der Darstellung der Kabarettaufführung in einer kulturell definierten "karnevalisierten" Ausnahmesituation der kurzfristigen Verkehrung von Autoritätsverhältnissen.

#### **IV. Der Interaktionspartner Publikum**

Der Interaktionspartner Publikum spielt im sinnvermittelnden, diskursiven Prozess einer "idealtypischen" Kabarettaufführung eine wesentliche Rolle. Im von unbeabsichtigten Störungen freien Interaktionsverlauf ist das Publikum Ansprechpartner des Kabarettisten, Regisseur und Rezipient zugleich. Mimik, Gestik, Zwischenrufe und Antworten einzelner Zuschauer werden bei der allgemeinen oder direkten Publikumsansprache vom Kabarettisten registriert und verwendet. Er "komplettiert" mit Hilfe dieser Interaktionswerkzeuge sein Programm. Der Kabarettbesucher ist mit einer hohen "schöpferischen Eigenbeteiligung" (vgl. Kapner 1987, S. 117) an der Entstehung des Werkes beteiligt, das nur einmal auf der Bühne als "Unikat geboren" wird. Er konsumiert nicht nur einseitig, sondern gestaltet reflektiv mit. Er ist aktiver Teilnehmer in einer künstlerischen Interaktion, die im Zwischenbereich von alltäglicher face-to-face-Interaktion und Theater-Interaktion angesiedelt ist. Außerdem spielt das Publikum bereits in den Vorüberlegungen des Kabarettisten, der seine Themen in Hinblick auf die aktuelle Interessenslage der erwarteten Zuschauer auswählt, eine entscheidende Rolle. HIPPEN spricht in diesem Zusammenhang von "den beiden Symbionten Publikum und Kabarett". Er geht davon aus, dass Kabarett "ein Geschöpf des Publikums" und "immer so gut oder so schlecht" wie seine Zuschauer ist (Hippen 1981, S. 45).

Im Kapitel "Der Interaktionspartner Publikum" wird versucht, die Grundlage für die sich im Kapitel "Der Interaktionspartner Kabarettist" anschließende Diskussion der Hypothese der "gleichgesinnten Interaktionspartner" zu legen. Im historischen Überblick soll die im vorangegangenen Kapitel dargestellte Beschreibung einer "idealtypischen" Kabarettaufführungssituation in Bezug zur - allerdings nur ausschnittsweise erfassbaren "Wirklichkeit" - gesetzt werden (vgl. Weber 1968, S. 190f). Dabei wird davon ausgegangen, dass sich im Laufe der über hundertjährigen Geschichte des Kabarett die Kabarettisten in "störungsfreien", d. h. auch in vom Publikum vermutlich als "gut" definierten und somit (wirtschaftlich) erfolgreichen Kabarettaufführungen immer als "Gleiche unter Gleichen" bewegten, also Darsteller und Zuschauer "zusammenpassten", und somit ein von unbeabsichtigten Störungen freier Interaktionsverlauf gewährleistet war.

Auf dieser historischen Beschreibung des Kabarett-Publikums baut außerdem eine Diskussion der Funktion des Kabarett in spezifischen Zeitabschnitten auf, die vor allem im Hinblick auf die Rolle, die die kabarett-spezifische "Kritik" in diesem Zusammenhang spielte, betrachtet wird.

Obwohl ich mich im folgenden nicht auf exakte beziehungsweise empirisch belegte Aussagen über die Sozialstruktur der Besucher von bestimmten Kabarettprogrammen stützen kann, bleibt der Interaktionspartner Publikum in meinen Überlegungen trotzdem keine völlige "Unbekannte" oder "Leerstelle". Für einen "störungsfreien" Interaktionsverlauf wird für ein bestimmtes Kabarettprogramm ein spezifisches Pub-

likum vorausgesetzt. Es kann zwar nicht genau gesagt werden, wie viele Beamte, Angestellte oder Handwerker unter den Zuschauern sind, doch es gibt im idealtypischen "störungsfreien" Interaktionsverlauf spezifische Vorbedingungen, die das Publikum in Bezug auf Sonderwissen und gesellschaftspolitische Grundhaltung erfüllen muss. Über die von Journalisten und Kabarettisten fixierten, zeitgenössischen Aussagen zur Publikumsstruktur hinaus lassen auch die gesellschaftspolitische "Ausrichtung", die eingesetzten Texte, die Ausgestaltung der Programme sowie die verwendeten Werkzeuge wie beispielsweise Parodie oder Conférence zahlreiche Rückschlüsse auf den Interaktionspartner Publikum zu.

### **1. Das "Konsenspublikum" im sinnvermittelnden, diskursiven Prozess**

Das vorangedachte, potentielle Publikum nimmt einen großen Raum bei den Vorüberlegungen des Kabarettisten im Hinblick auf die Gestaltung seines Programms und seiner Texte ein. Während der Aufführung werden seine Hypothesen im Bezug auf das lokalspezifische Interesse sowie das aktuelle Wissen der Zuschauer bestätigt oder widerlegt. Er kann die Präsentation seines Programms bis zu einem gewissen Grad auf das aktuell anwesende Publikum ausrichten. Sind jedoch grundsätzliche Voraussetzungen, wie das Agieren als "Gleicher unter Gleichen", sowie ein aktives und konzentriertes Publikum mit dem zur Dechiffrierung der vorhandenen Codes notwendigen Wissensvorrat, nicht vorhanden, ist die Interaktionssituation "gestört". Im "störungsfreien" Interaktionsverlauf hat dagegen jedes Kabarett ein spezifisches Publikum und der Kabarettist kann sich auf "sein" Publikum verlassen. Umgekehrt können sich auch die Interaktionspartner im Zuschauerraum sicher sein, dass sie "unter sich" sind.

Dieses Publikum zeichnet sich durch folgende Merkmale aus:

- \* Kenntnis der genreimmanenten Spielregeln im kulturell geprägten Kabarett-Rahmen
- \* Kenntnis der zur Reflexion nötigen Grundinformationen
- \* Kenntnis des erforderlichen Decodierungsschlüssels
- \* Relativ weitgehende Interessensübereinstimmung im Hinblick auf die Themenauswahl bei einer Kabarettveranstaltung, bei der das aktuelle "Hier und Jetzt" der Anwesenden behandelt wird
- \* Relativ weitgehende Übereinstimmung mit der jeweiligen gesellschaftspolitischen Grundeinstellung des Kabarettisten.

Dieses Publikum ist im störungsfreien Interaktionsverlauf einer Kabarettaufführung:

- \* aktiv an der Gestaltung des Interaktionsverlaufs beteiligt.
- \* es setzt die zur Verfügung stehenden Interaktionselemente "richtig" ein
- \* Es ist konzentriert genug, um die verschiedenen "Kehrtwendungen" des Kabarettisten nachvollziehen zu können.

- \* Es ist grundsätzlich reflexionsfähig und (intellektuell) distanzierungsfähig und damit in der Lage, die kabarett-spezifische Verwendung der "Kritik" zu "verstehen". Es "weiß" beispielsweise, dass der Kabarettist häufig etwas anderes meint, als er vordergründig sagt.

Die Kenntnis der **Spielregeln** ist eine wesentliche Voraussetzung für die aktive Beteiligung des Publikums am kabarett-typischen Interaktionsprozess. Der Kabarettbesucher muss die Interaktionselemente, wie beispielsweise die "erlaubten" Zwischenrufe oder die "übliche" direkte Publikumsansprache kennen und er muss die ihm zur Verfügung stehenden Interaktionswerkzeuge "richtig" einsetzen. Im Theater muss der Zuschauer nicht wissen, wie Theater gemacht wird, im Kabarett muss er aber wissen, wie Kabarett gemacht wird (Fleischer 1989, S. 139f).

Erstmalige Kabarettbesucher "**lernen**" diese Spielregeln von Zuschauern, die bereits häufiger im Kabarett waren und werden so zu aktiven Interaktionsteilnehmern. Sie orientieren sich an den Verhaltensweisen der "Erfahrenen"<sup>38</sup> und treffen auf ein spezifisches Interaktionsmuster, d. h. auf die in einer Gruppe gültigen Maßstäbe des Verhaltens, die angeben, was Handelnde in bestimmten Situationen voneinander als normales Verhalten erwarten können (Fuchs 1978[2], S. 355). "Wenn jemand einen Zweifel hat, was eigentlich vor sich geht (...), so kommt er gewöhnlich rasch zu einer richtigen Sichtweise" (Goffman 1996[4], S. 368).

Beim Kabarett-Publikum ist für den von unbeabsichtigten Störungen freien Interaktionsverlauf ein relativ weitgehendes **Grundeinverständnis** mit dem Kabarettisten Voraussetzung. Beide Interaktionspartner müssen aus einem ähnlichem kulturellen Kontext kommen, relativ übereinstimmende Interessenschwerpunkte haben und es muss der "aktuelle Alltag" der jeweils anwesenden Zuschauer behandelt werden. Im Kabarett wie im Theater ist den Zuschauern trotz unterschiedlicher Motive eine Veranstaltung zu besuchen, das Bewusstsein gemeinsam, mit anderen eine Gemeinschaft zu bilden. Das Publikum ist über das "Erlebniszentrum" auf der Bühne sowie aufgrund einer relativen Gleichheit der Interessen miteinander verbunden (Poerschke 1951, S. 35ff). In der "störungsfreien" Kabarett-Interaktion sind diese Interessen relativ homogen. Mit dem Besuch eines bestimmten Kabarettprogramms drückt der Zuschauer ein spezifisches Sonderwissen sowie eine bestimmte gesellschaftspolitische Grundhaltung aus.

Nicht nur der Kabarettist, sondern auch jeder einzelne Zuschauer agiert als "**Gleicher unter Gleichen**". Er muss in der kulturell definierten Interaktionssituation einer Kabarettaufführung "dazupassen" (vgl. Goffman 1971, S. 22f). Er kennt die Spielregeln des Kabarett und weiß, dass sie die anderen auch kennen und beispielsweise seine Zwischenrufe nicht als "unpassende" Störung im kulturellen Kontext der Kaba-

---

<sup>38</sup> Auch neue Theaterbesucher orientieren sich z. B. im Zusammenhang mit dem Zeitpunkt des Klatschens an den Zuschauern, die häufig eine Theaterveranstaltung besuchen, den "Routiniers" (Jenniches 1969, S. 583).

rettaufführung empfunden werden. Er versteht und wird verstanden. Er weiß beispielsweise, dass der Kabarettist nicht immer genau das sagt, was er meint. Er teilt seine politische Grundhaltung mit den Interaktionspartnern auf der Bühne und am Nebentisch. Jeder einzelne Besucher hat sich bewusst entschieden "ins Kabarett" und darüber hinaus in dieses spezielle Kabarett zu gehen.

Der Kabarettist muss sich in der Interaktionssituation "darauf verlassen" können, dass sich ein Publikum bei seiner Aufführung befindet, das über die zur Reflexion nötigen Grundinformationen verfügt, die Kabarett-Chiffren decodieren kann, die Spielregeln des Kabaretts kennt und seine gesellschaftspolitische Grundhaltung teilt. Er muss seine Positionen nicht erklären oder Erläuterungen in eine Szene einbauen. Wenn Lore Lorentz im Kabarett *Kom(m)ödchen* in den 50er Jahren beispielsweise folgenden Text zum Thema Wiederbewaffnung vorträgt:

"Ja, aber meine Herren, wir können doch vor der drohenden Gefahr nicht die Augen verschließen. Seien wir uns doch darüber klar, was sollen denn die Amerikaner ohne uns anfangen. Wird ja geradezu prekär die Situation" (Lorentz in: Pelzer 1985, S. 72).

kann sie davon ausgehen, dass ihre Worte als ironische Bemerkung verstanden werden. Der gleiche Text könnte jedoch in einem anderen als den kulturellen Kontext der Kabarettaufführung durchaus als ernstgemeinte Meinungsäußerung interpretiert werden.

In einem von unbeabsichtigten Störungen freien Interaktionsverlauf verlässt sich das Publikum andererseits auch darauf, dass bestimmte Aussagen des Kabarettisten nicht gegen sie selbst, sondern "gegen die Anderen" gerichtet sind. Dies wird in vielen Kabarettsszenen deutlich, z. B. auch bei dem folgenden Nachkriegs-Text der Berliner *Stachelschweine*:

"Nun danket alle Gott, dass wir den bösen Osten haben  
Nun danket alle Gott!  
Das lenkt so wunderschön ab von unseren  
Knoten und unserem Schafott (...)  
Wenn der Osten nicht wär' mit Hunger und Kerker  
Dann würde er schnell an die Wand gemalt"  
(Pelzer 1985, S. 52).

Bei diesem Text gehen die Zuschauer davon aus, dass im Saal kein Vertreter des kritisierten "primitiven Antikommunismus" sitzt; ansonsten müsste er als Publikumsbeschimpfung verstanden werden und nicht als allgemeine Kritik an der bundesrepublikanischen Nachkriegsgesellschaft. Die Chiffren würden falsch übersetzt und die Interaktionssituation wäre "gestört".

Im "scherzhaften Rahmen" (Goffman 1996[4], S. 119) einer Kabarettaufführung muss von den Zuschauern der **Sinn und der "Hinter-Sinn"** der Aussagen des Kabarettisten gedeutet werden können. In der künstlerischen Interaktion der Kabarettaufführung muss das Publikum "mitdenken" und in der Lage sein, die "Kehrtwendungen" des Kabarettisten und seine Rahmen-(Brüche) oder Rahmen-Eulenspiegeleien nachvollziehen können.

Voraussetzung für den von unbeabsichtigten Störungen freien Interaktionsverlauf ist ein Publikum, das sich "bewusst" entschieden hat ins Kabarett und darüber hinaus auch in ein bestimmtes Kabarett zu gehen, in dem der Kabarettist seine Themen im Hinblick auf das erwartete Publikum wählt. Deshalb spielen in meinem Text Rundfunk- und Fernsehkabarett keine Rolle. Die grundlegenden Voraussetzungen des ständigen wechselseitigen Bezuges der Interaktionspartner fallen bei einer Fernseh- oder Rundfunkübertragung völlig weg. Das "idealtypische" Kabarettpublikum entscheidet sich bewusst in einem spezifischen kulturell geprägten Kabarett-Rahmen zu treten und will nicht zufällig, "mal eben" eine lustige Sendung sehen. Wichtig ist im Zusammenhang mit den Rundfunk- und Fernsehausstrahlungen nach dem Zweiten Weltkrieg lediglich der Werbeeffect im Hinblick auf den Bekanntheitsgrad der jeweiligen Solisten und Gruppen. Die ausverkauften Programmabende der *Münchener Lach- und Schießgesellschaft* stiegen beispielsweise nach einer Fernsehausstrahlung um das dreifache an (Uthoff 1962, S. 48).

## **2. Die "Themen" und die "Adressaten" des Kabarett**

Ausgehend von einem Konsenspublikum, das mit einem formell (bezogen auf die Spielregeln und das Sonderwissen) sowie ideell (bezogen auf die gesellschaftspolitische Grundhaltung) weitgehend übereinstimmenden Decodierungsschlüssel ausgestattet ist, muss die Themenauswahl eines Kabarett unter dem Blickwinkel der Interaktionssituation betrachtet werden. Ort, Zeit und das anwesende Publikum beeinflussen zum einen die Auswahl der interaktionsfähigen Themen, zum anderen auch die Rezensionssituation der jeweiligen Texte. Der Kabarettist ist in seiner Themenauswahl beschränkt. Allgemein Bekanntes wirkt beispielsweise langweilig und uninteressant: "Bestätigungen bieten keine Möglichkeiten für kabarettistische Effekte". Andere Themen sind wiederum in bestimmten Zeitabschnitten zu wenig präsent, um Interesse zu erzeugen. Der Kommunismus war beispielsweise im "Adenauer-Deutschland" keine bewußtseinsmäßige Realität. Er ließ sich deshalb nicht angreifen, Anti-Kommunismus dagegen schon (Henningsen 1967, S. 34f).

Kabarettthemen sind darüber hinaus abhängig von der jeweiligen Rezensionssituation. Der gleiche Satz, vom gleichen Darsteller im gleichen Zusammenhang gesprochen, kann einmal oberflächlich-charmant wirken, einmal zynisch oder auch nur derb-komisch. Dies ist zum einen eine Sache des "Zungenschlages", also der Formulierung durch den Kabarettisten in einem bestimmten Kontext, zum anderen aber eine Sichtweise, die sich aus der spezifischen Interaktionssituation ergibt.

- \* Ein Satz bzw. eine Szene kann bei jeder Aufführung eine neue Bedeutung erhalten. Sie ist abhängig vom aktuellen gesellschaftlichen Kontext. Eine Szene über ausländerfeindliche Übergriffe, in der beim Zeitpunkt der Erstellung visionär von "verbrennen" gesprochen wird, kann zu diesem Zeitpunkt

kritisch-satirisch wirken, aber am Tag eines Brandanschlages in womöglich noch der gleichen Stadt als Zynismus verstanden werden.

- \* Je nach Struktur des Publikums, kann ein als harmloser Witzeerzähler geltender Kabarettist zu einem parteilichen Satiriker werden. Ein mehr oder weniger unverfänglicher Witz über den SPD-Parteivorsitzenden beispielsweise wird im Rahmen einer CSU-Veranstaltung völlig andere Reaktionen hervorrufen, als bei einem parteipolitisch heterogenen Kabarettpublikum.
- \* Nicht zuletzt ist die Interpretation einer Szene durch das Publikum und damit auch die Präsentation des Kabarettisten abhängig vom Ort der Aufführung. Während beispielsweise eine Szene über Atommülllager in vielen Städten nur als allgemein-kritisch interpretiert wird, kann sie in betroffenen Orten eine wesentlich andere Bedeutung erlangen.

Die Adressaten eines bestimmten Kabarets sind nicht überall verfügbar, das (potentielle) Publikum ist hochgradig selektiert. In einer ausdifferenzierten Gesellschaft kann die Interaktionssituation des Kabarets nur in gewissen Nischen mit einem speziell auf das Kabarett "abgestimmten" Publikum "störungsfrei" verlaufen.

In den folgenden Kapiteln wird versucht, die Publikumsstruktur der verschiedenen Kabarets beispielhaft zu beschreiben. Ich beschäftige mich dabei ausschließlich mit Kabarettbühnen und Kabarettgruppen, die in der kabarettgeschichtlichen Literatur erwähnt werden. Es ist nicht Ziel meiner Arbeit eine neue Kabarettgeschichte zu schreiben. Vielmehr wird versucht, die Publikumsstruktur der jeweiligen Kabarets zu erläutern und in einem zweiten Schritt im Kapitel "Der Interaktionspartner Kabarettist" die Hypothese des "Gleichen unter Gleichen" - sprich die relativ weitgehende Übereinstimmung zwischen Kabarettist und Publikum - überprüft.

### **3. Der Interaktionspartner Publikum in der Kabarettgeschichte**

In vielen sozialwissenschaftlichen Veröffentlichungen wird davon ausgegangen, dass es ein modernes, also ein zahlendes und rezensierendes Publikum erst seit zirka 200 Jahren gibt. Ein Publikum im heutigen Sinne existiert ab dem 18. Jahrhundert. Vorher gab es zwar Gläubige in der Messe und Gäste bei einem Diner, bei dem auch Musik angeboten wurde, doch sie zahlten keinen Eintritt und kamen meist nicht wegen der Kunst, sondern vor allem als Besucher eines gesellschaftlichen Ereignisses. Erst ab einem "gewissen Grad der bürgerlichen Emanzipation"<sup>39</sup> kann man von einem modernen Publikum sprechen. Es erhält die Kunst durch einen finanziellen Beitrag mit und bildet damit die "Schaffensbasis" des Künstlers (Kapner 1991, S. 60 und 99f). Dieses Kunstpublikum ist eine "Teilöffentlichkeit" beziehungsweise eine

---

<sup>39</sup> "Bürgerlich" bezieht sich in diesem Zusammenhang auf bestimmte Bildungsvoraussetzungen, Urbanität per se mit der darin implizierten Reflexionsfähigkeit, Staatsbürgerschaft, Klassenzugehörigkeit und Mentalität (vgl. Rapp 1993, S. 21).

"Kulturöffentlichkeit" (vgl. Thun 1973, S. 28). Die Art der Aufführung wird bestimmt durch die jeweilige "Formgebung des Publikums (...) in seiner Erscheinung, Ausdehnung und Zusammensetzung" (Nühlen 1953, S. 454).

Das Kabarettpublikum ist eine spezielle Untergruppe der Kulturöffentlichkeit, die über ein auf das jeweilige Kabarettprogramm bezogenes spezifisches Sonderwissen und eine vorausgesetzte Ähnlichkeit im Hinblick auf die gesellschaftspolitische Grundauffassung verfügt. Die Teilnehmer einer von unbeabsichtigten Störungen freien Kabarett-Interaktionssituation sind - und fühlen sich - "unter sich". Es kann davon ausgegangen werden, dass in einem "störungsfreien" Interaktionsverlauf nur Personen eine bestimmte Kabarettaufführung besuchen, die mit den (bekannten oder erwarteten) Ansichten des jeweiligen Kabarettisten "sympathisieren".

Die Publikumsstruktur des Genres Kabarets ist nicht einheitlich, sie differiert zu verschiedenen Zeiten, an verschiedenen Orten und je nach Kabarett-Typ bzw. Kabarett-Subgenre. Ausgehend von der Hypothese des Kabarettisten als "Gleicher unter Gleichen" hat in einem "störungsfreien" Interaktionsverlauf jedes Kabarett "sein" spezifisches Publikum. Um zu einer aussagekräftigen Gesamteinschätzung zu kommen, soll im folgenden ein - auf die jeweiligen Kabarets bezogener - Überblick über die Zusammensetzung des spezifischen Kabarettpublikums gegeben werden. Aufgrund der Themen, die in den jeweiligen Kabarets auf eine bestimmte Art und Weise behandelt werden, können Rückschlüsse auf die Struktur des potentiellen Publikums gezogen werden. Verstärkt werden diese theoretischen Annahmen durch vereinzelte Hinweise über die Besucherstruktur von Kabarets in der kabarethistorischen Literatur sowie zeitgenössische Aussagen.

Das Kabarettpublikum teilt sich je nach programmatischer und inhaltlicher Ausrichtung des jeweiligen Kabarets in verschiedene Untergruppen auf, es ist nicht homogen. Dabei hat jedes Kabarett oder zumindest jeder Kabarett-Typ in einer bestimmten Zeit ein spezifisches Publikum. Wenn beispielsweise Erwin Piscator eine "proletarische Revue" aufführte, in der Themen wie die praktizierte Verlängerung des gesetzlichen Acht-Stunden-Tages oder auch die Verurteilungen kommunistischer Reichstagsabgeordneter behandelt wurde (Schäffner 1969, S. 52), kann geschlossen werden, dass sich im Publikum vor allem Sozialisten und Kommunisten befanden<sup>40</sup>. Revuekabarets mit "nobler" Ausstattung, Tanz-Girls und Texten mit "viel Witz und Pikanterie" (Budzinski 1982, S. 142) verlangten dagegen andere Decodierungsschlüssel und Interessenslagen.

Aufgrund der thematischen und inhaltlichen Ausrichtung der jeweiligen Kabarett-Bühnen sowie aufgrund der Beschreibungen von Zeitzeugen lässt sich das Kabarettpublikum in verschiedene Kategorien einteilen. Dazu gehören:

---

<sup>40</sup> Dies beschreibt auch die Ehefrau Erwin Piscators, Maria Ley Piscator, nach einem Besuch des "Proletarischen Theaters" (Piscator 1989, S. 81ff).

- \* ein bürgerliches und großbürgerliches "Amüsierpublikum", das Kabarett als Teil des Nachtlebens sieht und vor allem "pikante" Lieder und humoristische Szenen bevorzugt
- \* ein künstlerisch interessiertes "Kulturpublikum", dem es vor allem auf "feine Ironie" und "geschliffene Wortspiele" ankommt
- \* ein politisch interessiertes "bildungsbürgerliches Publikum", das einerseits die gesellschaftspolitische Kritik, andererseits aber auch die literarisch-künstlerische Präsentation in den Vordergrund stellt
- \* ein "Avantgarde- bzw. Bohemepublikum", das im Kabarett eine künstlerische Nische sucht
- \* ein "Ideologie- bzw. Gesinnungspublikum", für das vor allem eine zentrale politische Aussage, wie beispielsweise die Kritik der Exilanten gegenüber dem deutschen Faschismus, im Vordergrund steht.

Quantitativ gesehen bilden die ersten drei Typologien den Schwerpunkt. Kabarettisten und ihr Publikum stammten überwiegend aus einem bildungsbürgerlichen Milieu. Alle Veröffentlichungen weisen auf einen hohen Anteil des Bürgertums am Kabarettpublikum hin (Müller 1957, S. 223ff). Es wird außerdem davon ausgegangen, dass das kulturell bestimmte Interaktionssystem des Kabarets beim Publikum eine gewisse (intellektuelle) Distanzierungsfähigkeit und damit eine Reflexionsfähigkeit voraussetzt, die häufig mit den Kategorien "Modernität" und "Urbanität" verbunden wird (vgl. Endruweit 1989, S. 454f).

In meiner Arbeit kann aufgrund fehlender Publikumsstudien nicht detailliert auf die Zusammensetzung dieses Publikums - beispielsweise im Hinblick auf Bildungsniveau oder soziale Herkunft - eingegangen werden. Darüber hinaus kann Reflexionsfähigkeit weder bei einer bestimmten sozialen Schicht automatisch vorausgesetzt noch bei einer anderen Schicht von vornherein ausgeschlossen werden. Auffällig ist jedoch, dass in der gesamten Kabarettgeschichte meistens von Kabarettbühnen mit einem überwiegend bildungsbürgerlichen Publikum ausgegangen werden kann. Ensembles mit einer anderen Besucherstruktur, beispielsweise einem kleinbürgerlichen oder einem Arbeiterpublikum kamen in verschiedenen Zeitabschnitten der Kabarettgeschichte vor, blieben aber immer eine Ausnahme.

- \* Vor dem Ersten Weltkrieg rekrutierte sich das Kabarettpublikum zum einen überwiegend aus großbürgerlichen, zum anderen aber auch aus avantgardistisch-künstlerischen Kreisen.
- \* In der Weimarer Republik waren Kabarett-Subgenres und spezifische Publikumssegmente stark ausdifferenziert. Es gab Programme für kleinbürgerliche Kreise, für Linksintellektuelle, für Kommunisten und Sozialisten, für wohlhabende Bürger und für bohemistische Künstler.

- \* Während des Nazi-Regimes traten Kabarettisten überwiegend vor einem kleinen Kreis Oppositioneller beziehungsweise vor Emigranten auf.
- \* Nach dem Zweiten Weltkrieg trafen sich in den Nachkriegskabarets v. a. bildungsbürgerliche Schichten, der Kreis erweiterte sich in den 50er Jahren bei den "Massenkabarets" um ein allgemein künstlerisch interessiertes Kulturpublikum.
- \* Eine spezielle Untergruppe von Kabarettbesuchern kam Ende der 60er Jahre hinzu. Bei den "APO-Kabarets" trafen sich vor allem Linksintellektuelle und kritische Studenten.
- \* Ab den 70er und 80er Jahren tauchen im Bezug auf die soziale Herkunft keine spezifischen Untergruppen mehr auf, die bestimmte Kabarett-Sub-Genres besuchten. Im Zusammenhang mit der Bildungsreform, die sich in den 70er Jahren auswirkte, kann davon ausgegangen werden, dass in breite Bevölkerungsschichten hinein die Voraussetzungen für die im Kabarett notwendige (intellektuelle) Distanzierungsfähigkeit und Reflexionsfähigkeit geschaffen wurden. Die Publikumsstruktur differenzierte sich jedoch zunehmend in interessensgruppenspezifische Sub-Genres aus und gliederte sich lokalspezifisch (das Kabarett "vor Ort"), gesinnungsspezifisch (linksintellektuelle Kabarettisten) sowie einstellungsspezifisch ("Frauenkabarets", "Umweltkabarets" usw.) auf.

In der folgenden historischen Betrachtung des Kabarettpublikums konzentrierte ich mich aufgrund einer notwendigen Begrenzung des umfangreichen historischen Materials auf einige relevante Kabarets in Westdeutschland<sup>41</sup> und nehme nur einige französische Kabarets in die Betrachtung mit auf, die den Beginn der Kabarettgeschichte markieren. Ich gehe außerdem nicht auf Kabarettgruppen der ehemaligen DDR ein, da die Rahmensituation in der die Kabarett-Interaktion stattfand, kaum bis überhaupt nicht von mir nachzuvollziehen gewesen wäre.

### **3.1. Das Kabarettpublikum vor dem Ersten Weltkrieg**

Das Kabarett entstand vor über hundert Jahren, etwa zur gleichen Zeit wie die "neuen Formen der Literatur, des Films, des Theaters und nicht zuletzt der Malerei" (Fleischer 1989, S. 141). Mit der Entstehung einer umfangreichen bürgerlichen Bildungsschicht wurde in den Großstädten um die Jahrhundertwende erstmals die "Publikums-Grundlage" für das Genre geschaffen. Außerdem standen den Kabarettisten dort genügend Themen und Stereotype zur Verfügung. Kabarett war demzufolge anfänglich eine "typische Großstadterscheinung" (Meerstein 1938, S. 45).

---

<sup>41</sup> Das Genre Kabarett gibt es nur in wenigen Regionen. In der in dieser Arbeit diskutierten Form existierte und existiert es nur im deutschsprachigen Raum, in Frankreich, in Polen und der Tschechoslowakei sowie - in bestimmten Zeitabschnitten - in Russland und Ungarn.

Ein Kabarettist der Gründerjahre, Johannes Cotta, der vor allem in Berliner Kabaretts wie dem *Hungrigen Pegasus* auftrat, erwähnt jedoch auch etliche Gastspielreisen in andere Städte wie beispielsweise Dresden, Nürnberg, Frankfurt a. M., Kattowitz, Kiel sowie Mannheim<sup>42</sup>. Auch die französischen Cabarets, wie etwa das *Chat Noir* unternahmen Gastspielreisen "in die Provinz" (Ewers 1904, S. 11f).

Schwerpunkt der Kabarett-Szene blieben jedoch die Haupt- und Großstädte. In Berlin, München, Wien und Paris entstanden Kabaretts, in die, je nach Ausrichtung des jeweiligen Ensembles, zum einen die avantgardistische Boheme und zum anderen das bürgerliche "Amüsierpublikum" gingen. Die Kabaretts galten als Treffpunkt für die "Intelligenz und vermögende Kreise" (Meerstein 1938, S. 45). Es gab Kabaretts mit ausschließlich avantgardistischem Publikum wie das *Lapin Agile* in Paris und ab der Jahrhundertwende auch Kabaretts für "großbürgerliche" Kreise. Zahlreich waren außerdem Kabarettgruppen, bei deren Gründung Bohemiens für Bohemiens spielten, die sich jedoch im Laufe der Zeit zunehmend an zahlungskräftigeren Publikumskreisen orientierten.

### 3.1.1. Das Pariser Kabarettpublikum

Die ersten Kabaretts bzw. Cabarets entstanden Ende des 19. Jahrhunderts in Paris. In der Umbruchszeit der Jahrhundertwende war die Kunstwelt der 3. Republik geprägt von Frieden und wirtschaftlicher Prosperität, die Hauptstadt war "selbstbewusst und strahlend" (Appignanesi 1976, S. 15). Ende des 19. Jahrhunderts entwickelte sich ein "Massenbedürfnis nach Zerstreuung". Die wirtschaftliche Entwicklung zog eine "Industrialisierung der kulturellen Produktion" nach sich (Lionel 1993, S. 12). "Die Unterhaltungsindustrie expandiert und macht die Stadt (...) zu einem Eldorado für Vergnügungssüchtige aus aller Welt" (Kühn 1993, S. 11). Doch es existierte auch viel Armut. Das französische Kabarett entstand 1881 im Spannungsfeld eines neuen Friedens, wirtschaftlicher Prosperität und gleichzeitiger großer Armut, die sich in Paris vor allem in den Außenbezirken wie etwa Montmartre deutlich zeigte. Eine avantgardistische Boheme schuf in dieser Zeit ein neues Genre: "Die Einführung der Satire in den Kult des Naturalismus" und wurde mit seinen Themen im Laufe der Zeit von "wohlsituierten Kreisen entdeckt". Das "neue, reiche Bürgertum" war fasziniert von diesen "düsteren Seiten des Daseins". Es konsumierte die zahlreichen literarischen Texte sowie Zeitungsberichte über arme Bevölkerungsschichten und ließ sich auch gerne von den Kabarettisten der Zeit mit diesen Themen konfrontieren. "Damit wurde der Durchschnittsbetrachter geschockt und darauf gestoßen, dass seine Wertvorstellungen nur eine dünne Deckschicht über dem Sumpf bildeten, zu dessen Entstehung er selbst bereitwillig beigetragen hatte" (Appignanesi 1976, S. 15f). Das

---

<sup>42</sup> In diesen Städten existierten auch Kabarettbühnen wie z. B. das *Hofbräukabarett* in Dresden (1906-1910) und das Kabarett *Rumpelmeyer* in Mannheim (Cotta 1925, S. 36, 38, 63).

bürgerliche Publikum ließ sich im Paris der 80er Jahre "nur zu gerne - und zu überhöhten Preisen" - von den exotischen Gestalten auf der Bühne beleidigen. Publikumsbeschimpfung war in Frankreich "lange vor Dada und Handke (...) ein Sonntagsvergnügen" (Hellberg 1983, S. 5).

Die Publikumszusammensetzung, aber auch Sozialtypus der auftretenden Kabarettisten veränderte sich im Laufe der Zeit. Waren anfangs "Bohemiens vor Bohemiens" aufgetreten, spielten jetzt zunehmend "Großbürgerliche vor Großbürgerlichen". Die Vertreter der avantgardistischen Bewegung zogen sich in "Nischen-Kabarettis" zurück.

### 3.1.1.1. Das Pariser Bohemepublikum der Jahrhundertwende

Die Künstlerkneipen der Jahrhundertwende bestanden in Paris aus zwei Sälen. Zuerst kam die Wirtsstube, in der die Stammgäste und Bohemiens saßen, dahinter entstand ein mit Tischen und Bänken eingerichteter Vorstellungsraum. Eintrittsgeld wurde anfangs nicht erhoben. Die Künstler waren Teil des Publikums, sie traten in Straßenkleidung auf und präsentierten eine bunte Mischung improvisierter Nummern (Meerstein 1938, S. 13). Das Pariser Cabaret war "unlöslich an die ideologische Wärme gleichgesinnter Bohémiens gebunden" (Müller 1957, S. 93). Es wurde zu einem "Aufenthaltort der Avantgarde" (Appignanesi 1976, S. 58).

Die Boheme-Bewegung war in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts entstanden und wurde von Malern, Bildhauern und Literaten geprägt (Weidenfeld 1959, S. 62). Ihren Namen erhielt sie von Henri Murgers Roman *Scènes de la vie de Bohème*<sup>43</sup> der Mitte des 19. Jahrhunderts populär geworden war. Boheme war ab diesem Zeitpunkt die Bezeichnung für "das unregelmäßige Leben junger Künstler" in den Pariser Stadtteilen Montmartre und Montparnasse aber auch in anderen Großstädten wie z. B. Wien oder Berlin. Boheme war vor allem "Ausdruck des Individualismus". Die Bohemiens kauften sich "riesengroße Schlapphüte, schwarze Samtjacken und Halstücher in der Art der Lavallière, sie mieteten ein Atelier und sonderten sich vom Bürger ab. Sie waren unter sich, auch in ihren Kaffeehäusern und Lokalen". (Stein 1982, S. 69; 166). Der Kabarett-Autor Mühsam schreibt 1906:

"Was in Wahrheit den Bohemien ausmacht, ist die radikale Skepsis in der Weltbetrachtung, die gründliche Negation aller konventionellen Werte". Sie lebt in der "Verzweiflung über die Unüberbrückbarkeit der Kluft zwischen sich und der Masse" und in der "Wut gegen den vertrottelten Konventionsdrill der Gesellschaft" (Mühsam in: Stein 1982, S. 137f).

Am 18.11.1881 eröffnete der "mäßig begabte Künstler aber sehr talentierte Bohemien" (Greul 1971, S. 26) Rodolphe Salis im Pariser Armenviertel Montmartre das Chat Noir, das als erstes Kabarett gilt. Es hob sich deutlich von den luxuriös ausges-

---

<sup>43</sup> Murgers Roman wurde 1882 ins Deutsche übersetzt und Otto Julius Bierbaum wurde vermutlich durch diesen Roman 1897 zu seinem Buch *Stilpe* inspiriert, das bei der Gründung des ersten deutschen Kabarettis eine große Rolle spielte (Lionel 1993, S. 71).

tatteten, bis zu 3.000 Besuchern fassenden Café-Concerts dieser Zeit ab, in denen in langgestreckten Sälen mit hoher Bühne komische Gesangsnummern präsentiert wurden. Im *Chat Noir*, das Salis als *Cabaret artistique* bzw. als Künstlerkneipe bezeichnete, sollte dagegen die künstlerische Qualität der Darbietungen im Vordergrund stehen. Der Vorführraum war vergleichsweise karg eingerichtet und bot lediglich Platz für etwa dreißig Besucher (Budzinski/Hippen 1996, S. 52ff). Ausgehend von der 1878 gegründeten Studentengesellschaft die *Hydropathen*, deren satirisches Ziel "der Spießer" war, sollte ein Lokal geschaffen werden, in dem Bohemiens unter sich sein konnten. Das *Chat Noir*, über dessen Eingangstür der Spruch: "Homme! sois moderne!" stand, war zuerst als Gemäldegalerie eingerichtet worden, doch bald traten Dichter und Sänger auf, die jeden Freitag ihre "ungeheuer scharfen, antibürgerlichen sozialkritischen Lieder sangen" (Müller/Hammer 1956, S. 11). Bei den ersten Auftritten kamen Publikum und Interpreten aus den selben Kreisen: "Singernde, malende und vagabundierende Bohemiens aus Europa" (Hellberg 1983, S. 49).

Salis sagte bei der Eröffnung:

"Wir werden politische Ereignisse persiflieren, die Menschheit belehren, ihr ihre Dummheit vorhalten, dem Philister die Sonnenseite des Lebens zeigen, dem Hypochonder die heuchlerische Maske abnehmen; und, um Material für diese literarischen Unternehmungen zu finden, werden wir am Tage lauschen und herumschleichen, wie es nachts die Katzen auf den Dächern tun" (Kühn 1993, S. 14).

Das *Chat Noir* war "ein von Künstlern (..) für Künstler gegründetes Kabarett, in dem von Anfang an auch ein kunstinteressiertes Publikum vorhanden war" (Fleischer 1989, S. 16). Auftretende und Publikum zugleich waren unter anderem die Maler Manet, Degas, Cézanne und Toulouse Lautrec. Die Chansonnière Yvette Guilbert, die häufig Gast im *Chat Noir* war, beschreibt auch einen Auftritt des Komponisten Claude Debussy (Lionel 1993, S. 92). Die auftretenden Bohemiens wollten zuerst keine Außenstehende bei ihren Vorführungen zulassen und es kam deshalb sogar zu Schlägereien vor dem Lokal. Salis wurde von der Präfektur vor die Alternative gestellt, das Lokal zu schließen, oder das Publikum einzulassen. Mit dieser Auflage war die künstlerische Boheme "zur Besichtigung frei gegeben" (Schäffner 1969, S. 5). Der zeitgenössische Kabarettist Ewers schreibt: "Rasch sprach es sich in Paris rund, dass man im 'Schwarzen Kater' ein Stück jener tollen Künstlerboheme fände, die man aus Murgers Roman kannte" (Ewers 1904, S. 6).

Neben dem *Chat Noir* versammelten sich die Pariser Bohemiens um die Jahrhundertwende auch in anderen "Cabarets artistique" wie beispielsweise dem "*Flinken Hasen*" *Lapin agile*. Die Gründung des Künstlers Frédéric Gerard war eine "Brutstätte für avantgardistische Künstlerscherze". Gäste und Darsteller des *Lapin agile* waren vor allem Vertreter des Kubismus sowie viele andere Künstler und Bohemiens aus aller Welt. Es kamen "echte und eingebildete Genies", die den Montmartre und das Quartier Latin bevölkerten (Schumann 1948, S. 10).

### 3.1.1.2. Die "Entdeckung" der Boheme durch das Bürgertum

Schon nach wenigen Jahren änderte sich die Struktur des Pariser Kabarettpublikums. Die "mit dem Geruch von Kaschemme und Verbrechertum behafteten Etablissements" lockten auch die "vornehme Pariser Gesellschaft" an (Schumann 1948, S. 15). Das gut situierte bürgerliche Publikum entdeckte den "exotischen Reiz" des Kabarett (Hellberg 1983, S. 5).

Im *Chat Noir* wurden die Getränkepreise immer höher. Anstatt politischer Couplets und improvisierter Boheme-Darbietungen standen zunehmend "Dirnenlieder und erotische Sentimentalitäten" auf dem Programm (Meerstein 1938, S. 14). Die Künstler spielten vor einem "betuchten Publikum (...) den wilden Mann". Es wurde ein Bombengeschäft "den biedereren Bürger an den Pranger" zu stellen" (Kühn 1993, S. 11). In diesem veränderten *Chat Noir* traten die Sänger und Dichter der Boheme nur noch an einem einzigen Tag und in einem vom Ausschank- und sonstigen Aufführungsraum abgetrennten Zimmer in der zweiten Etage auf. Die neuen Gäste waren "Snobs und Müßiggänger aus den höheren Schichten, das Tout-Paris der Presse, der Finanzen, der Politik und dazu viele reiche Ausländer"<sup>44</sup>. Zu ihnen zählten bald so prominente Personen wie Victor Hugo, Emile Zola, Garibaldi oder Prinz Jerome Bonaparte, der Neffe von Napoleons (Budzinski 1982, S. 24).



Der obere Saal des "Chat Noir" um 1881 (Bild in: Budzinski/Hippen 1996, S. 62)

Einer der vom Bürgertum bestaunten "Exoten" war Aristide Bruant. Er schilderte die Hoffnungslosigkeit der Welt und klagte das Bürgertum scharf an. Während seiner Auftritte behandelte er sein Publikum grob:

"Na ihr blöden Fresser? Dreckhaufen! Hierher meine Damen, hierher! Neben den kleinen Dicken da. Das geht doch sehr gut, sitzen ja nur fünfzehn Mann

<sup>44</sup> Seit 1889 fand jedes Jahr im *Chat Noir* eine Premiere vor der versammelten Presse statt - wie in jedem anderen Theater auch (Lionel 1993, S. 102ff).

auf der Bank! Mein Gott! Kneift halt die Arschbacken ein bißchen zusammen!" (Schäffner 1969, S. 6ff).

Für das reiche Publikum wurde es ein "pikantes Vergnügen" den "Bürgerschreck von Montmartre" in Salons für sich singen zu lassen (Budzinski 1982, S. 39). 1900 steht in einem Zeitungsartikel: "Die elegante Welt kommt zu ihm, ein Prunk an Equipagen, Lebemännern und zurechtgemachten Damen" (Lionel 1993, S. 113). Und die Chansonnière Guilbert schreibt über Bruant: "Für die Fremden repräsentierte er mit Salis zusammen den Montmartre" (Guilbert, 1928, S. 139).

In der Übergangszeit zwischen Boheme- und großbürgerlichem Amüsierpublikum wurde Kabarett vorübergehend zu einer Modeerscheinung in den mondänen Pariser Salons. Von einer Interaktionssituation, die frei von unbeabsichtigten Störungen ist, kann in diesem Zeitabschnitt nicht gesprochen werden. Die Künstler traten nicht mehr als "Bohemiens unter Bohemiens", sondern als "Bürgerschreck" vor einem "konsumierenden" Publikum auf. Im Lauf der Zeit veränderten sich die Themen und die auftretenden Künstler, Kabarett wurde zunehmend zu einem "Etikettenschwindel". Die neuen Formen erfüllten weder die Voraussetzung des als "Gleicher unter Gleichen" auftretenden Kabarettisten, noch andere Prämissen wie beispielsweise den "Kleinkunstcharakter"<sup>45</sup> oder die relativ weitgehende Sonderwissens-Übereinstimmung. "Das literarische Kabarett war an seinen kommerziellen Folgererscheinungen erstickt". Es galt, "den billigen Blödsinn auf die Höhe des Fünf-Francis-Entrées zu schrauben" (Budzinski 1982, S. 25ff).

### 3.1.2. Das Kabarettpublikum in Deutschland vor dem Ersten Weltkrieg

Die ersten deutschen Kabaretts entstanden zirka zwanzig Jahre nach der Gründung des Pariser *Chat Noir*. Auch in Deutschland bildete die neuentstandene bürgerliche Schicht der Jahrhundertwende, die sich u. a. durch ein starkes Interesse an "Bildungsgütern" (wie z. B. Zeitschriften oder neuen Theaterformen) auszeichnete sowie die Boheme bzw. die Künstleravantgarde der Großstädte das Publikum der ersten Kabaretts. Das urbane Milieu und sein reflexionsfähiges Publikum schuf die Voraussetzungen für das Kabarett; außerhalb der Großstädte gab es für dieses Genre kaum Interessenten. Die Zuschauerkreise teilten sich dabei in eine bildungsbürgerliche, kunstinteressierte Schicht, die sich vor allem durch Theaterparodien, Kritik an der Sexualmoral und "Seitenhiebe" gegen die als "überholt" empfundenen Erscheinungen der Wilhelminischen Zeit angesprochen fühlte sowie eine (quantitativ wesentlich geringere) avantgardistische Boheme, die das Genre für experimentelle Darstellungsformen nutzte.

Um die Jahrhundertwende geriet die evolutionistische Zuversicht in den Prozess der Weiterentwicklung der bürgerlichen autonomen Individualität ins Wanken. "Eine neue

---

<sup>45</sup> Das *Chat Noir* war beispielsweise in "noch bombastischere Räume" mit Platz für 140 Personen umgezogen (Budzinski 1982, S. 25ff).

ethnographische Konzeption von Kultur wurde möglich". Der Philosoph Friedrich Nietzsche, das Vorbild der ersten deutschen Kabarettisten, galt als Begründer einer "relativistischen Vorstellung von Kultur" (Clifford in: Bachmann-Medick 1996, S. 195). Er forderte für die neue Kunst den neuen Menschen. Avantgardistische Künstler, darunter zahlreiche Darsteller und Autoren der ersten deutschen Kabaretts, kritisierten in Büchern, Zeitungen und Zeitschriften die Wilhelminische "Hochkunst". Vor allem das Theater galt als ungeeignet das neue Unterhaltungsbedürfnis zu befriedigen. Es war nach Ansicht der meisten Kritiker entweder zu problemüberladen oder als Unterhaltungstheater in zu starren Strukturen gefangen, um mit den turbulenten Varietés konkurrieren zu können. Besonders in Berlin kam es durch die wachsende Bevölkerungsdichte zu einer Nachfrage, die von den "punktuellen Jahrmarktsunterhaltungen" nicht mehr befriedigt werden konnte (König 1956, S. 27f). Eine neue Darstellungsform sollte gefunden werden. Parallel zum naturalistischen Theater entstand das Kabarett als "Produkt der Zersetzung des bürgerlichen Illusionstheaters" (Vogel 1993, S. 265).

Die Nachfrage nach Kunst allgemein und neuen Formen im speziellen war groß. Das zunehmende Interesse an Bildung, Kultur und gesellschaftskritischen Positionen zeigte sich u. a. in der wachsenden Verbreitung von Druckerzeugnissen aller Art. Neue Zeitungen und Zeitschriften erschienen und erreichten oft sehr hohe Auflagen. Es entstanden neue Volksbibliotheken. Das beste buchhändlerische Geschäft waren die sogenannten "Klassiker"<sup>46</sup> (König 1956, S. 19). Auch kritische Literaturerzeugnisse verkauften sich gut, wie z. B. Ludwig Thomas *Moral*, in dem er sich gegen die bürgerliche Heuchelei wendet und Frank Wedekinds *Frühlingserwachen*, in dem die gesellschaftliche Unterdrückung der Sexualität kritisiert wird (König 1956, S. 14). Scharfe Kritik übte auch die Zeitschrift *Simplicissimus*, die bürgerliche Variante des sozialdemokratischen *Wahren Jakob* (Pelzer 1985, S. 15). Hatte sie bei der Gründung 1896 noch 15.000 Exemplare Auflage, stieg sie 1898 auf 50.000 und 1904 auf 85.000 an (Schäffner 1969, S. 35). Sondernummern wie etwa die Ausgabe zur Partei "Zentrum" im Januar 1904 kamen sogar auf weit über 100.000 (Müller 1957, S. 166).

Die Vordenker und Akteure der ersten deutschen Kabaretts kamen ähnlich wie in Paris aus dem Umfeld der Bohème. Als Ideengeber des deutschen Kabaretts gelten die "Jüngstdeutschen" oder "Gründedeutschen", die sich 1885 in Berlin und München gegründet hatten. Von sozialistischen Ideen beeinflusst waren sie sich einig in der Ablehnung der "bestehenden großbürgerlichen Moral- und Gesellschaftsform". Sie warnten vor dem trügerischen Wirtschaftswunder der Gründerzeit, das ihrer Meinung nach lediglich auf den fünf Milliarden Reparationszahlungen des 1870/71 ge-

---

<sup>46</sup> Aufgrund der zunehmenden Verbreitung dieser "Klassiker" lässt sich auch die relativ hohe Anzahl der Parodien in den ersten Kabaretts erklären.

schlagenen Frankreichs beruhte. Zu dieser "kultur-oppositionellen Boheme" gehörten u. a. die Mitglieder der Berliner Künstlervereinigung *DURCH* wie zum Beispiel Frank und Donald Wedekind, Gerhart Hauptmann, Richard Dehmel, Detlef von Liliencron, Arthur Schnitzler, Arno Holz, Hanns von Gumpenberg, Felix Hollaender, Gabriele Reuter, Otto Julius Bierbaum, Alberta von Puttkammer und Margarethe Beutler, die teilweise in den Anfangsjahren des Kabarett eine tragende Rolle spielten. Auch der Gründer des ersten deutschen Kabarett, Ernst von Wolzogen, war unter ihnen (Müller/Hammer 1956, S. 21ff).

Der Schriftsteller Otto Julius Bierbaum beschrieb vier Jahre bevor das *Überbrettl*, das erste deutsche Kabarett, gegründet wird in *Stilpe* den geistigen Hintergrund der neuen Kulturbewegung (Kühn 1984, S. 15). Er knüpfte in seinem mit autobiographischen Zügen ausgestatteten Roman an die Ideen Nietzsches an<sup>47</sup> und stattete den Helden Stilpe mit den Eigenschaften des typischen Bohemiens aus.

Anders als in Paris manifestierten sich die Ideen eines "Boheme-Kabarett" jedoch kaum auf der Brett-Bühne. Sie spielten nur in kleinen "Nischen" und Ausnahmekabarett vor allem im Umfeld des Dadaismus und Expressionismus eine größere Rolle, in denen sich kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs das Boheme- und Avantgardepublikum traf. Bei den ersten deutschen Kabarett, dem *Überbrettl* in Berlin und den *Elf Scharfrichtern* in München, fand man kaum avantgardistische Aussagen, es ging überwiegend um die "Liebes-Thematik (...) bisweilen gepaart mit einem erotischen Aspekt". Kernaussage war, dass restriktive gesellschaftliche Konventionen freie Liebesbeziehungen einschränken und die Ehe als Institution einem befriedigenden Liebes- und Sexualleben "abträglich ist"<sup>48</sup>. Bei den *Elf Scharfrichtern* kamen lediglich einige gesellschaftskritischere und "grausamere" Aspekte hinzu. In beiden Kabarett überwog die "Referenzialisierung auf literarische Texte" und es wurden v. a. Parodien aufgeführt. Sozialkritik übten die ersten deutschen Kabarettisten meist in "moderaten Tönen" (Vogel 1993, S. 1158ff).

Anders als in Paris wurde nicht eine avantgardistische Bewegung, die überwiegend für sich selbst spielte, von bürgerlichen Kreisen "entdeckt", sondern die Verbindung mit einem kulturinteressierten großbürgerlichen Milieu war von Anfang an sehr eng. Die Bohemiens waren zwar die Ideengeber, doch die Ausführenden, darunter auch der *Überbrettl*-Gründer Ernst von Wolzogen, wandten sich an die finanziell gut gestellten Kreise. Die ersten deutschen Kabarettisten, darunter beispielsweise auch Johannes Cotta oder Detlev Freiherr von Liliencron stammten selbst häufig aus ade-

---

<sup>47</sup> Die Bezeichnung *Überbrettl* wurde in bewußter Anlehnung an Friedrich Nietzsche gewählt. Der Philosoph definiert den moralisch ungebundenen "Übermenschen" der Zukunft als einen sich selbst und seine Sinnsetzungen überwindenden Menschen (Meyers Lexikon 1990, Bd 15, S. 285). Bierbaum schreibt in seinem Roman: "Wir werden den Übermenschen auf dem Brett gebären". Der Hinweis auf Nietzsche findet sich auch bei den *Elf Scharfrichtern*. Dort schrieb der Autor Gumpenberg "Überdramen" (Deißner-Jenssen 1986, S. 48).

<sup>48</sup> Siehe z. B. das Lied *Der lustige Ehemann* im ersten Programm des *Überbrettls*.

ligem oder großbürgerlichem Milieu. Der Theaterkritiker Max HERRMANN-NEISSE (1886-1941) geht sogar davon aus, dass das deutsche Kabarett eine "Pseudo-Boheme" hervorrief, die wie beispielsweise der Kabarett-Sänger Danny Gürtler das "Idealbild eines Poeten" verkörperte, "so wie es sich Friseure, Kleinstadtfotographen, Dienstmädchen und andere Abonnenten von Kolportagelieferungen" vorstellten (Herrmann-Neiße 1988, S. 22).

Das Publikum der ersten deutschen Kabaretts kam vermutlich mit wenigen Ausnahmen aus dem gehobenen Mittelstand bzw. dem Adel<sup>49</sup>. Ein deutlicher Hinweis darauf sind unter anderem die relativ hohen Eintritts- und Getränkepreise. Auch die Berichte von zeitgenössischen Kabarettisten und Journalisten machen deutlich, dass vor allem das bildungsbürgerliche Publikum der Großstädte ins Kabarett ging. 1938 beschreibt MEERSTEIN die Besucher als ein "verwöhntes und meist kritisches Publikum, das von Theater und Konzert übersättigt war und im Kabarett eine neue Anregung suchte" (Meerstein 1938, S. 45). Und der zeitgenössische Kabarettist Ewers führt aus, dass es den bildungsbürgerlichen Schichten um den neuen Reiz ging, Künstler selbst zu sehen, deren Werke man sonst nur auf Bühnen, in Konzerten, in Kunstaussstellungen und in den Buchläden sah:

"Richtige lebendige Dichter, Maler, Tonkünstler und Bildhauer, nicht einen oder den andern nur, wie in irgendeiner Abendgesellschaft, sondern gleich eine ganze Reihe, und alle in Freiheit dressiert, in ihrem eigenen Heim, in ihrem ureigensten Element" (Ewers 1904, S. 13).

Zu einer ähnlichen Einschätzung kommt auch Mühsam: "Ich habe in den vielen Jahren, in denen ich längere oder kürzere Zeit als Kabarettist aufgetreten bin, niemals etwas anderes vorgetragen als Wortspiele und andere Gleichgültigkeiten. Die Rezitation ernsthafter Produktionen vor einem zahlenden Amüsierpublikum habe ich stets, auch wenn es ausdrücklich von mir verlangt wurde, verweigert" (Mühsam in: Deißner-Jenssen 1986, S. 102).

Einige Jahre später kamen neue Besucherschichten hinzu. Sogenannte "Luxus-Kabaretts" wandten sich vor allem an zahlungskräftigere Besucherkreise (Meerstein 1938, S. 45). "An den sogenannten Eliteabenden (...) konnte man dieselbe Menge von Prachtequipagen sich auf der Straße stauen sehen wie an der Großen Oper" (Hippen in: Bullivant 1978, S. 95).

Das kritische Kunstpublikum des großbürgerlichen und adeligen Milieus traf sich um die Jahrhundertwende im *Überbrettl*, bei den *Elf Scharfrichtern*, im *Schall und Rauch*, im *Simplicissimus* sowie in *Rudolf Nelsons Revue-Kabaretts*. Soweit die Boheme-Maler und -Literaten sich überhaupt für Kabarett interessierten, zogen sie sich in kleine Künstler-Kneipen mit kleinen Preisen zurück (Müller 1957, S. 133).

Das *Überbrettl*, das Reichsfreiherr Ernst von Wolzogen am 18.1.1901 in Berlin eröffnete, ist das erste deutsche Kabarett. Der Gründer selbst bezeichnete es - auch in Abgrenzung zum französischen Cabaret - jedoch nie als Kabarett, sondern gab

<sup>49</sup> Diese These unterstützt u. a. auch die Regensburger Germanistin Hösch, die Fotos des Kabarettpublikums vor dem Ersten Weltkrieg analysierte (Mittelbayerische Zeitung 11.3.97).

ihm den Beinamen *Bunte Bühne*. Das Geld für die Eröffnung - 10.000 Mark - stammte von den Mitgliedern einer Berliner Kunst-Vereinigung, die Wolzogen zu der Hoffnung veranlasste "ihre eigenen dilettantischen Erzeugnisse in meinem Theater aufgeführt zu sehen" (Wolzogen in: König 1956, S. 25).

Das erste Programm der Bunten Bühne bestand u. a. aus Gedichten von Ernst von Wolzogen und Otto Julius Bierbaum, Chansons in der Vertonung von Victor Hollaender, einer Parodie von Christian Morgenstern, dem Einakter *Anatol* von Arthur Schnitzler, einer Ballade von Detlev von Liliencron mit begleitendem Schattenspiel sowie der Pantomime *Pierrot* mit Musik von Oscar Straus (Müller 1957, S. 110ff). Die Conférence übernahm Wolzogen selbst, er begrüßte sein Publikum mit "Meine edlen Herren" (Ewers 1904, S. 54). Publikumsbeschimpfungen nach Pariser Vorbild gab es nicht. Die Programme des *Überbrettls* bestimmten Lieder wie das als Tanzcouplet vertonte Bierbaum-Lied vom *Lustigen Ehemann*, zu dem Bozena Bradsky und Robert Koppel ein "Biedermeier-Menuett" tanzten.



### Der lustige Ehemann

von Otto Julius Bierbaum  
Musik von Oscar Straus

**R**ingelringelrosenkranz  
Ich tanz mit meiner Frau,  
Wir tanzen um den Rosenbusch,  
Klingklanggloribusch,  
Ich dreh mich wie ein Pfau.

Zwar hab ich kein so schönes Rad,  
Doch bin ich sehr verliebt  
Und springe wie in Firlefink,  
Dieweil es gar kein lieber Ding  
Als wie die Meine gibt.

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,  
Würds auch noch weitergehn:

Ringelringelrosenkranz  
Ich tanz mit meiner Frau,  
Wir tanzen um den Rosenbusch,  
Klingklanggloribusch,  
Ich dreh mich wie ein Pfau.

<sup>50</sup> (Bild und Text in: Müller/Hammer 1956, S. 26)

Vom *Lustigen Ehemann* lagen bald in allen Musikläden Berlins die Noten aus, "die Ladenmädchen trällerten die Melodie". Er wurde genauso wie *O Haselnuß, o Haselnuß* über Nacht zu einem der beliebtesten Schlager (Schumann 1948, S. 50). Von Bierbaums Sammlung deutscher Chansons verkauften sich im Erscheinungsjahr 1900 20.000 Exemplare (Appignanesi 1976, S. 32).

Auf dem Programm standen vor allem "harmlos-unverbindliche Gesänge, meist erotischen Inhalts, (...) und sozial-kaschierte Sentimentalität" (Kühn 1984, S. 22).<sup>50</sup> Texte, Interpreten und Eintrittspreise - zehn Goldmark pro Loge (Müller/Hammer 1956, S. 35), ein Hilfsarbeiter hatte 1906 ca. 0,50 Mark Stundenlohn (Senz 1997, S. 83) - der *Bunten Bühne* sind Hinweise auf ein großbürgerliches Publikum.

"Der neue, alle Schärfe vermeidende, spritzige und gefällige Ton, der hier hörbar und im geschmackvollen Rahmen geboten wurde, hatte es bald den gebildeten Berlinern angetan. (...) Man war erotisch und sentimental, versuchte sich in gewagt-kecker Lyrik und kapriziösen Geistessprüngen - in der Überzeugung, dass das Theater in seiner bisherigen Struktur reif zum Untergang (...) sei. Der Großstadtmensch, gehetzt und abends ermüdet, müsse statt stundenlangen Theatervorstellungen mit pikanten Kosthappchen unterhalten werden" (Schumann 1948, S. 46).

Zeitgenössische Berichte machen deutlich, dass finanziell gut gestellte Schichten des Bürgertums und Adels mehrheitlich das Publikum des *Überbrettls* bildeten. Der Kabarett-Autor und Schriftsteller Ludwig Thoma beschreibt den Premierenabend:

"Equipagen fuhren vor, die wohl nie mehr durch die Straßen des Armenviertels kamen, geschmückte Damen stiegen aus und schritten als Vertreterinnen des gehassten Kapitalismus an finster blickenden Gaffern vorbei" (Hippen in: Bullivant 1978, S. 95).

"Vor allem die Verehrer der schönen Künste unter den Offizieren und Kommerzienräten der Preußenhauptstadt begrüßten das *Überbrettl* als willkommene Abwechslung" (Bemmann 1981, S. 9). Die Vorstellungen waren auf Monate hinaus ausverkauft, "die belesenen Bildungsbürger und ihre höheren Töchter amüsieren sich köstlich" (KÜHN 1984, S. 24). Die Publikumsstruktur blieb auch in allen Vorstellungen und bei den Tourneen ähnlich. Ernst von Wolzogen erinnert sich: "Überall strömte ein neugieriges und überwiegend den gebildeten Klassen angehörendes Publikum in Scharen herbei und füllte gutwillig meine Taschen mit goldenen Zechinen" (Deißner-Jenssen 1986, S. 35). Nach einigen Jahren kauften sich Brauereibesitzer im *Überbrettl* ein und gründeten eine "Bunte Theater GmbH", bei der ein Aufsichtsrat das Programm bestimmte. Die Besetzung wechselte, auch Thoma verließ das *Überbrettl*, und es wurden nur noch "harmlose Possen" aufgeführt (Budzinski 1982, S. 32).

<sup>50</sup> MÜLLER nennt als Beispiel *Die Alte* von Thekla Lingen: "Ich schritt vorüber, sorglos, fein, / Und meine Schleppe hintendrein / Fegte über raschelndes Laub / Und wühlte im Staub. / Und die Alte, eifrig und ohne Neid, / sprach 'Oh das schöne, das reiche Kleid!' / Da stieg in die Wangen mir jähe Glut, / Und plötzlich war mir so eigen zumut', / Und war mir mein reiches Leben leid, / Und war mir, als müßt ich zerreißen mein Kleid, / Als müßt ich auf immer dem Glanz entsagen / Und Elend und Not mit der Alten tragen" (Müller 1957, S. 145f).

Die Gründer des Münchner Kabaretts *Die Elf Scharfrichter* kamen ähnlich wie die Initiatoren des Berliner *Überbrettls* aus kunstkritischen Kreisen. Der Dramatiker Frank Wedekind, der Lyriker Leo Greiner, der Schriftsteller Ludwig Scharf, der spätere Theaterregisseur Otto Falckenberg und der Kunststudent Marc Henry hatten sich im Umfeld der satirischen Zeitschrift *Simplicissimus* kennengelernt. Als Initialzündung für die Gründung einer Kabarettgruppe gilt der 1900 unternommene Versuch mit der "Lex Heinze", ein im Reichstag eingebrachter Gesetzentwurf, das Scham- und Sittlichkeitsgefühl als neues Rechtsgut einzuführen, woraufhin in der Münchner Glyptothek schon damit begonnen wurde "an bestimmten Stellen Feigenblätter anzubringen". Die sich anschließenden Protestveranstaltungen - zuerst während des Münchner Faschings als spontan gegründete Gruppe *Die Verbrecher* - führten zur Eröffnung des Kabaretts *Die Elf Scharfrichter* (Schäffner 1969, S. 35f). Am Freitag, den 13.4.1901 - drei Monate nach Gründung des *Überbrettls* - fand die Premiere in Schwabing in einem Saal mit knapp 100 Plätzen statt, in dem als Dekoration Zensurbescheide und Gerichtsurteile "an den Schandpfahl genagelt" wurden (Greul 1971, S. 123; Kühn 1993, S. 36).

Die *Scharfrichter* verstanden sich als "Richter" der Gesellschaft, ihr Motto war: "Épatez le bourgeois", doch die vorgetragenen Szenen unterschieden sich kaum vom Programm des *Überbrettls*. Der Ton war zwar allgemein etwas schärfer, aber neben einigen kritischen Nummern von Frank Wedekind stand überwiegend Unterhaltendes im Mittelpunkt. Die Schriftsteller, Maler und Künstler befassten sich vor allem mit Kulturkritik und weniger mit sozialpolitischen Fragen (Budzinski 1982, S. 72ff). Ihre Revolution blieb "Kulturrevolution" (Schäffner 1969, S. 39). Ihre Texte befassten sich mit den Themen ihres Publikums, der Schwabinger Künstlerszene sowie den kunstinteressierten Kreisen des gebildeten Bürgertums (Müller 1957, S. 186). Neben Schriftstellern, Malern und Karikaturisten versammelten sich bei den *Scharfrichtern* Professoren, Verleger und vermögende Geschäftsleute, "kurz, alles, was Rang und Namen hatte" (Hösch 1997). Und bei einem Gastspiel in Darmstadt ergriff Ferdinand, der König der Bulgaren, die Gelegenheit, "sich bei den elf Spießgesellen im roten Ornat einmal herzhaft auszulachen" (Schumann 1948, S. 58).



Auch die Idee für das Kabarett *Schall und Rauch* entstand im Kreis einiger Künstler. Die im Herbst 1901 eröffnete Kabarettbühne mit 400 Sitzplätzen an der damals zentralsten Stelle Berlins, an der Ecke

Linden- und Friedrichsstraße, wurde von den drei Schauspielern Max Reinhardt<sup>51</sup>, Martin Zickel und Friedrich Kayßler gegründet (Bild in: Ebinger 1985, S. 71).

Das Programm war für ein kunstinteressiertes Publikum gestaltet, das die Originale der vorgetragenen Theaterparodien kannte. Im *Schall und Rauch* lag der Schwerpunkt auf parodistischen Kurzscenes, die voller Anspielungen auf den Theaterbetrieb Berlins waren (Müller/Hammer 1956, S. 31) und auf "Theaterklamauk auf Insider-Art", wie beispielsweise Parodien auf die Dramen Gerhart Hauptmanns (Kühn 1984, S. 48). Neben der "Verulung zeitgenössischer Dramatik" führte das Ensemble aber vor allem auch Einakter im angegliederten "Kleinen Theater" auf (Budzinski 1982, S. 84).

Künstler, kunstinteressierte Bürger und Intellektuelle trafen sich auch im Münchner Kabarett *Simplicissimus*<sup>52</sup> bzw. *Simpl*, das die ehemalige Kellnerin Kathi Kobus 1903 eröffnet hatte. Die Akteure - darunter auch Joachim Ringelnatz, Erich Mühsam und Frank Wedekind - führten zu Beginn in lockerer Runde in ihrem Stammlokal Texte und Lieder auf. Die Wirtin Kobus übernahm die Conférence und trug eigene Dialektgedichte vor. Die Darsteller bekamen gratis Essen und Trinken oder wie der Lyriker Ludwig Scharf die eher symbolische Gage von fünf Mark pro Abend (Budzinski 1982, S. 100f; Appignanesi 1976, S. 55f).

"Die jungen Künstler sangen zur Laute oder zum Klavier. Andere tanzten, führten Theaterszenen, Zauberkünste vor, jede Art künstlerischer Unterhaltung war geboten. Anfangs geschah das improvisiert, später, als die Kathi dadurch viel Geld gewann, nach Vereinbarung und gegen Bezahlung, allerdings sehr spärliche Bezahlung" (Bemmann 1967, S. 99).

Die Aufführungen wurden immer populärer. Erich Mühsam beschreibt, dass man sich im Gedränge des kleinen und engen Lokals an manchen Abenden kaum mehr bewegen konnte: "Die Anziehung, die der *Simpl* auf die geschmacksverwöhnte Schwabinger Künstlerschaft ausübte, war nicht zu erklären" (Mühsam in: Deißner-Jenssen 1986, S. 116). "Schauspieler vom Theater kamen. Durchreisende Künstler gastierten. Auch Damen oder Herren aus dem Publikum betraten auf Kathis süßes Flehen hin oder aus eigenem Antrieb die Bühne und ernteten Applaus, Dakaporufe oder Gelächter. Immer waren illustere und elegant gekleidete Gäste anwesend. Dazwischen verstreut hockten Literaten und Malweiber, die alles Echte und Unechte skizzierten" (Bemmann 1967, S. 102f). Zu den Gästen gehörten die Schriftsteller Ludwig Thoma und Heinrich Mann aber beispielsweise auch der deutsche Kronprinz Wilhelm, König Ferdinand von Bulgarien, der Prince of Wales sowie Graf Zeppelin (Budzinski 1982, S. 101; Greul 1971, S. 145; Ringelnatz 1932, S. 18).

Der Kabarettist Ringelnatz sah im Publikum:

---

<sup>51</sup> Max Reinhardt (1873-1943) war 1901 ein noch kaum bekannter junger Schauspieler und noch lange kein berühmter Regisseur (Appignanesi 1976, S. 35).

<sup>52</sup> Der Name *Simplicissimus* wurde nur widerstrebend vom Verleger der gleichnamigen Zeitschrift, Albert Langen, zugelassen (Appignanesi 1976, S. 55)

"Künstler, Studenten, Mädchen, elegante Herrschaften", Schriftsteller wie Roda Roda, Ludwig Thoma, Max Halbe, Ludwig Ganghofer und ein Mitglied der Milliardärsfamilie Astor. "Wer in München lebte oder studierte, ging dort hin. Wer durch München reiste, kehrte bei Kathi ein" (Ringelnatz 1931, S. 253ff).

Ab 1907 entstand mit Rudolf Nelsons Revue-Kabaretts ein neues Subgenre. Im Gegensatz zu dem thematisch oft breit gefächerten Nummernkabarett wählte die Kabarettrevue ein einziges durchgängiges Thema oder einen bestimmten Schauplatz als Hintergrund und Bündelungsfaktor für verschiedene, damit zu assoziierende Themen (Budzinski/Hippen 1996, S. 173). Der Schwerpunkt lag auf den musikalischen Darbietungen. Bei Nelson traten Gesangs- und Tanzstars wie Trude Voigt, Lucie Berber und Willy Prager mit unterhaltsamen Schlagern in glamouröser Ausstattung und luxuriösem Ambiente auf, eingerahmt von zwanzig *Nelson-Girls*, die "nichts zu tun hatten als schön auszusehen" (Budzinski 1982, S. 142). Nelson etablierte im deutschen *Chat Noir* 1907 erstmals ein "geschliffenes Weltstadt-Kabarett" bzw. ein "lukullisches Großstadt-Kabarett". Die vorgetragenen Texte zielten auf "verständiges Schmunzeln". Das Programm sollte pikant aber nicht zotig, literarisch aber nicht langweilig und vor allem nonchalant vorgetragen sein. Die Conférenciers Fritz Grünbaum und Dr. Arthur Pserhofen prägten bei Nelson einen neuen "leichten" Plauderton: "Man kann Abgeordneter sein und sich doch nicht gewählt ausdrücken" (Budzinski 1982, S. 89f)



Blick auf die Bühne des Berliner *Chat Noir* (Bild in: Bemann 1981, S. 63).

Das Kabarett war "hoffähig" geworden. Das Ensemble des *Roland von Berlin* gab Privatvorführungen vor Wilhelm II. und bei Fürst Max Egon von Fürstenberg (Greul 1971, S. 110). Im deutschen *Chat Noir*, dem *Roland von Berlin* und dem 1910 gegründeten *Metropol-Kabarett* verkehrte ein "großbürgerliches bis neureiches" Publikum (Sweringen 1995, S. 40). Der Kabarettist Willi Schaeffers erinnert sich:

"Jede Nacht halb zwölf sah man hier ein interessantes Publikum, meist in Frack und großer Toilette. Es waren die Menschen der großen Berliner Gesellschaft, die Diplomaten, die Herren aus den Ministerien, die von ihren offiziellen Dinern kamen und sich hier noch zwei Stunden geistvoll unterhalten wollten (...) Zur Premiere ist die exklusive Lebewelt der Reichshauptstadt eingeladen. Geldadel und Aristokratie, all die Auserwählten der oberen Zehntausend" (Schaeffers in: Kühn 1993, S. 42f).

Weniger kunstkritische als vielmehr überwiegend an Unterhaltung und Vergnügung interessierte Kreise des großstädtischen Bürgertums versammelten sich in den zahlreichen Kabarettgründungen von Weinstuben und Restaurantbesitzern, die vor allem Wert auf Umsatzsteigerung und weniger auf die literarische Qualität der vorgebrachten Texte legten. Das Kabarett geriet in eine "Neppniederung" (Herrmann-Neiße 1988, S. 28). Nach der Jahrhundertwende brach eine "Kabarettseuche" aus. In Berlin gab es bald mehr Theater als Kirchen<sup>53</sup>. Das Kabarett kam "in Mode": "Begüterte Bürger erließen Abendbroteinladungen nicht mehr bloß an die berühmten Helldentenöre der Oper, sondern auch an junge Künstler und Literaten, deren Darbietungen die Hörer nicht zwangen, ihre Ansprüche aus Schicklichkeitsgründen gewaltsam in die Höhe zu schrauben" (Mühsam in: Bemann 1967, S. 55). Es existierten zahlreiche Kabaretts, bei denen das Programm überwiegend aus "harmloser 'Maderl'-Lyrik" oder Literaturparodien bestand (Pelzer 1985, S. 19f) und der erwartete Umsatz im Vordergrund stand. Der Conférencier Johannes Cotta bezeichnet diese Bühnen als "getarnte Nepp-Lokale":

"Da nahm man erst schüchtern ein kleines Garderobengeld, dann ließ man sich ein ganz überflüssiges Programmheft bezahlen, dann erhöhte man die Preise für Speisen und Getränke und verschlechterte die letzteren bis zur Ungenießbarkeit, dann nahm man kühn ein großes Garderobengeld und zuletzt Eintrittsgeld, Garderobengeld, Programmgeld, Aufschlag auf Speisen und Getränke, und ich kann, ohne mich einer Übertreibung schuldig zu machen, hier ein 'und so weiter' hersetzen" (Cotta 1925, S. 6).

Viele der populären Kabarettisten und Kabarettistinnen kritisierten die zunehmende Veränderung des Kabarett. Anfang des Jahrhunderts fragte die Zeitschrift *Artist* "Welche Reformen schlagen Sie für das Kabarett vor?". Paul Schneider-Duncker vom *Roland von Berlin* antwortete:

---

<sup>53</sup> Im "Überbrettjahr" 1901 wurden beim Berliner Magistrat 32 Anträge auf Konzessionierung eines Kabarett eingereicht. Von der *Buckligen Anna* bis zum *Grauen Zylinder* versprachen sich vor allem "clevere Restaurant- und Weinstubenbesitzer eine neue Attraktion und Absatzsteigerung" (Kühn 1984, S. 67). Ernst von Wolzogen gab eine Erklärung in der Presse ab, dass es sich bei vielen dieser Ensembles um Plagiate seines "Original-Überbrett" handelte (Müller/Hammer 1956, S. 29).

"Während das Cabaret ehemals auf einem künstlerisch-literarischen Niveau stand, dient es heute, besonders in der Provinz, mit sehr wenigen Ausnahmen, nur zur Hebung des Weinkonsums".

Ähnlich argumentierten auch die Kabarettisten Käthe Erlholz:

"Wenn man statt des üblichen Weinzwanges das Publikum mehr zum Lachen zwingen würde" und Robert Weil: "Bürgerliche Eintrittspreise! Kein Weinzwang! Gerade die unblasierten Menschen haben's nicht zu dick!" (Müller/Hammer 1956, S. 34).

Das Boheme-, Avantgarde- und Künstlerpublikum zog sich vor dem Ersten Weltkrieg in Kabarett-Nischen zurück. In einem der wenigen deutschen Boheme-Kabaretts nach Pariser Vorbild, dem am 2.10.1901 von dem in seinem Beruf eher erfolglosen Maler Max Tilke sowie den Boheme-Dichtern Peter Hille und Hans Hyan in Berlin eröffneten Cabaret zum hungrigen Pegasus, waren die Grenzen zwischen Darstellern und Zuschauern fließend. Das Programm bestand aus Parodien und Travestien, es ging um die "gemeinschaftliche Improvisation eines gleichgesinnten Künstlerkreises". Künstler und Publikum waren "bei aller sozialen Verschiedenheit verbunden durch ihr vitales Interesse an den Fragen des modernen Theaters" (Müller 1957, S. 149). Im *Pegasus* war der Eintritt frei, die Einnahmegrundlage bildeten die erhöhten Preise für Getränke, Garderobe und Programmhefte (Greul 1971, S. 108). Die Künstler "wollten kein kommerzielles Kabarett, wie es Wolzogen mit seinem 'Überbrett!' praktizierte, kein Theater mit Bühne, Vorhang und Sesseln, sondern ein kleines, intimes Künstlerpodium" (Bemmann 1981, S. 21). Jeder konnte auf das Podium treten, nach seiner Einlage wurde ein Geldsammelteller herumgereicht.

Tilke sagte in der Conférence:

"Wir können eigentlich gar nichts. Wir machen Ihnen bloß was vor, damit Sie ihren Wein nicht so stumpfsinnig heruntertrinken müssen" und schrieb im Programmzettel: "Herrschaften, es ist ja schön, dass Sie gekommen, aber zu zahlreich. Denken Sie doch an die Hitze und den Qualm. Und dann: Was erwarten Sie eigentlich von uns? Wir können ja gar nichts. Na, Sie werden ja sehen. Also, wenn Sie wollen, fängt's jetzt an. Aber zunächst mal Prosit!" (Kühn 1993, S. 32f).

Unter den Vortragenden waren unter anderem die Diseuse Maria Eichhorn und die Tänzerin Marietta di Rigardo (Lionel 1993, S. 152). Außerdem traten als "literarische Stammgäste" Georg David Schulz, Roda Roda sowie Hans und Käthe Hyan auf (Budzinski/Hippen 1996, S. 26). In einem zeitgenössischen Zeitungsbericht werden Darsteller und Zuschauer als Teil der Boheme-Kultur beschrieben:

"Kopf an Kopf, Hand an Hand, Bein an Bein sind die Besucher gedrängt. (...) Eine graue Wolkenschicht, aus dem Rauch von Havannas, Zigaretten und Virginia gebildet, lagert über den Häuptionen - und durch das ganze Milieu weht der Hauch der echten, heiligen, göttlichen Boheme! Schriftsteller, Maler, Journalisten, Musiker, Dichter sind dort versammelt zu künstlerischem Tun" (Kühn 1993, S. 33).

Um 1910 wurden im Zuge des Dadaismus und Expressionismus literarische Kabaretts gegründet, die gesellschaftliche Tabus aufgriffen und der bürgerlichen Kultur

"panisches Lachen" und "universelle Heiterkeit" entgegensetzen wollten. Im Neopathischen Cabaret und dem Cabaret Voltaire rückten experimentelle Kunst - in Abgrenzung zur bürgerlichen Kunst - in den Vordergrund. Es ging vor allem um den Ausdruck einer avantgardistischen Kunstauffassung. Themen waren der Protest gegen Krieg, Nationalismus und die bürgerliche Gesellschaft sowie düstere Untergangsszenarien wie etwa von Georg Heym und Jakob von Hoddes. Die frühexpressionistischen Experimente waren kabarettgeschichtlich nur eine Episode, die vom Dadaismus inspirierten Unternehmungen wie z. B. das *Cabaret Voltaire* hatten jedoch noch Auswirkungen bis in die frühen 20er Jahre (Pelzer 1985, S. 25f).

Das bekannteste expressionistische Kabarett ist das *Neopathische Cabaret*. Es ging aus dem im März 1909 in Berlin gegründeten *Neuen Club* hervor, zu der einige später sehr erfolgreiche Dichter gehörten. Der Leiter Dr. jur. Kurt Hiller sagte in seiner Eröffnungsrede unter Bezug auf Nietzsche:

"Pathos nicht als gemessener Gebärdengang leidender Prophetensöhne, sondern als universale Heiterkeit, als panisches Lachen. So versteht es sich auch, dass wir keineswegs für unwürdig und unvornehm halten, seriöseste Philosophem zwischen Chansons und zerebrale Ulkigkeiten zu streuen" (Greul 1971, S. 16).

Bei der Mobilmachung Deutschlands im Herbst 1914 flohen viele Künstler nach Zürich, der "Arche Noah des Ersten Weltkriegs", wo ein Zentrum des internationalen künstlerischen Emigrantentums entstand. Einige von ihnen, darunter der Lyriker Hugo Ball und seine Frau, die Chansonniere Emmy Hennings, gründeten im Februar 1916 das *Cabaret Voltaire*, den "Geburtsort von Dada" (Hermand/Trommler 1988, S. 135). In den Versen und Lautgedichten, unter anderem von Else Lasker-Schüler und Hans Arp, wurde die Sprache zerschlagen und verfremdet. Die Dada-Kabarettprogramme waren eine unsystematische Collage, die jederzeit verändert werden konnte (Appignanesi 1976, S. 78; Budzinski 1982, S. 108). Hugo Ball und seine Freunde propagierten die Travestierung, die Darstellung der "Bildungs- und Kunstideale als Varietéprogramm" (Hermand/Trommler 1988, S. 135).

### **3.2. Das Kabarettpublikum der Weimarer Republik**

Zwischen den beiden Weltkriegen gab in Deutschland im Hinblick auf die quantitative Verbreitung und die starke Ausdifferenzierung in verschiedene Subgenres eine "Hochzeit" des Kabaretts. Kabarettbühnen und -gruppen waren in der Weimarer Republik sehr zahlreich - schon drei Jahre nach Kriegsende existierten in Deutschland knapp 200 Kabaretts (Kühn 1993, S. 51). Neben Schlagern, Revuen und Filmen gehörte das Kabarett, das einen ausgesprochenen Boom erlebte, zum großstädtischen Unterhaltungsangebot (Pelzer, 1985, S. 30). In den 20er und Anfang der 30er Jahre war die Kulturszene nach der Wilhelminischen Zeit und bis zur Machtübernahme der Nazis vorübergehend von den Eingriffen der Zensur befreit. Vor allem in

Berlin<sup>54</sup> versammelte sich eine große Anzahl bedeutender Kabarett-Künstler. "Die Konkurrenz von Film, Funk oder gar Fernsehen fehlte noch, die besten satirischen Talente waren auf das Medium Kabarett angewiesen" (Appignanesi 1976, S. 902). Die Hauptstadt wurde das "erste wirklich kosmopolitische Zentrum Deutschlands". Auf die Spannungen des Ersten Weltkrieges folgte ein hysterisches "Kinder, laßt uns fröhlich sein!", eine allgemeine Gier nach Abwechslung und Vergnügen. Täglich erschienen mehr als 120 Zeitungen. Theater und Kabaretts, "die Atmosphäre voll Tabaksqualm und Redelust", schossen wie Pilze aus dem Boden. Es gab zum einen zahlreiche "leichtgeschürzte Unterhaltungslokale und Amüsierkabaretts" mit mehr oder weniger geistreicher *Conférence*, zum anderen aber auch künstlerische und satirische Kabaretts, die in der "permanenten Berliner Walpurgisnacht" auf gesellschaftliche Probleme aufmerksam machen wollten (Appignanesi 1976, S. 90ff).

In der Weimarer Zeit trat erstmalig eine Situation ein, in der Opposition eine legitime Funktion hatte und nicht wie im Kaiserreich grundsätzlich als Ungehorsam diffamiert wurde. Die anspielungsreichen Satiren in exklusiven Zirkeln waren nicht mehr nötig, man konnte offener auftreten (Pelzer 1985, S. 30). Nach dem Ende des autoritären Wilhelanismus wurde ein Rahmen geschaffen, innerhalb dessen sich alle politischen Überzeugungen in einem bisher ungewohnt großen Spielraum frei bewegen konnten. Gleichzeitig gab es aufgrund der konfliktreichen politischen Konstellationen "eine Fülle von Material" für die Kabarettprogramme. Kabarett stand im Spannungsfeld von Konservativen, die die geistige und kulturelle Erneuerung außerhalb der politischen Arena anstrebten, von Sozialisten und Kommunisten, die kritische und agitatorische Arbeit im literarischen Bereich als einen wichtigen Bestandteil ansahen, und der "freischwebenden Intelligenz" (Hippen in: Bullivant 1978, S. 1ff).

Es kam zu einer Diversifikation des Metagenres Kabarett in zahlreiche Subgenres. Es wurden Musik-Programme aufgeführt, Kabarett-Pantomimen, Grotesk-Tänze und vieles andere mehr. Weiterentwickelt wurde auch die Form der Kabarett-Revue. Sie übernahm den Schwung und den ironischen Ton des Kabarets, glättete jedoch meist die Kanten und politischen Anspielungen. Die Improvisation verlor an Bedeutung, dafür kam eine neue thematische Kontinuität ins Spiel. Der Wortwitz trat zugunsten von Musik, Tanz und Unterhaltung zurück (Appignanesi 1976, S. 139). Eine neue Variante des Genres kam ab 1925 mit den "roten Kabarets" hinzu, die auf Spielgruppen der Arbeiterbewegung aufbauten und in der Tradition des Agitprop

---

<sup>54</sup> Die Tänzerin Maria Ley Piscator erinnert sich: "Berlin war der Ort, an dem man gewesen sein musste. 'Tanze, so lange du kannst!' war dort das Motto nach dem Krieg. Kein Schauspieler, Tänzer, Film- oder Theaterregisseur Deutschlands oder Österreichs konnte zufrieden sein, wenn er keinen Erfolg in Berlin gehabt hatte" (Piscator 1989, S. 76). "Es gab sonst keine Großstadt der Welt, die so viele Humoristen aufzuweisen hatte". Viele von ihnen wurden später die "Opfer der zwölfjährigen Barbarei" (Bemmann 1967, S. 278).

standen<sup>55</sup>. Außerdem existierten neben den zahlreichen Unterhaltungs- und Amüsierkabaretts auch etliche Ensembles, bei denen vor allem gesellschaftspolitische Themen im Vordergrund standen. Diese Bühnen wurden vor allem von ihren Autoren getragen, von Walter Mehring, Kurt Tucholsky, Klabund, Erich Weinert und Erich Kästner (Pelzer 1985, S. 32), für die es erklärtes Ziel war, ein neues und engagiertes Kabarett zu machen (Bemmann 1989, S. 78).

Die Kabaretts erreichten ein zahlreiches Publikum. Das Interesse an Kunst allgemein und am Theater sowie der Kleinkunst im speziellen war groß. Im Deutschland der Nachkriegsära mit seiner Kulturmetropole Berlin nahm der "Vergnügungshunger" der Menschen noch nie dagewesene Ausmaße an. (Hermand/Trommler 1988, S. 69). Doch auch wenn sich das Kunstpublikum vervielfachte, ist davon auszugehen, dass Personen aus dem kleinbürgerliche Milieu weiterhin nur wenig und auch nur bestimmte Kabarettbühnen besuchten. Der Großteil des Kabarettpublikums stammte weiterhin aus dem bildungsbürgerlichen Milieu; aus dem "alten Besitzenden" und dem neuem im Angestelltenverhältnis stehenden Mittelstand, der im Jahr 1925 ca. ein Drittel der Bevölkerung ausmachte (Schäfers 1981[3], S. 55). "Alle Äußerungen (...) weisen auf den großen Prozentsatz des Bürgertums im Kabarett-Publikum hin" (Hippen in: Bullivant 1978, S. 95).

Innerhalb der finanziell gutgestellten, häufig umfassend gebildeten bürgerlichen Besucherstruktur gab es jedoch starke Ausdifferenzierungen. Einige Kabaretts wurden überwiegend von einem großbürgerlichen Klientel besucht, in anderen Häusern traf sich der neue Mittelstand und bei den Vorstellungen von Erich Carow kamen die Zuschauer aus dem kleinbürgerlichen Milieu. Künstler und Intellektuelle sammelten sich in Kabaretts mit überwiegend gesellschaftskritischem Anspruch. Im Gegensatz zur Zeit vor dem Ersten Weltkrieg existierten keine Bohème- oder Avantgarde-Kabaretts mehr. Dafür kam die neue Besuchergruppe der sozialistischen Arbeiter in den Agit-Prop-Revuen mit dem Genre in Berührung.

Diese Blütezeit des Kabarets war relativ kurz. In der Inflationszeit Ende der 20er Jahre mussten zahlreiche Kabaretts aufgrund mangelnder Besucherzahlen schließen. Mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933 wurde ein Großteil der verbliebenen Kabaretts verboten. Es gab nur noch einige wenige vorsichtige und hintsinnige Anspielungen in der *Katakombe* (bis 1935) oder Witzeleien über populäre Filme und kleine Dinge des Alltags bei den *Entfesselten* (Pelzer 1985, S. 40). Im Exil gründeten sich zeitgleich Kabarettgruppen wie etwa die *Pfeffermühle*, deren Anspruch vor allem die politische Aufklärung über das Unrechtsregime in Deutschland war und von denen vor allem gleichgesinnte Emigranten angesprochen wurden.

---

<sup>55</sup> Der Kabarett-Sänger Erich Weinert verwirklichte mit seiner "Tribünenlyrik" unter anderem die Idee von einer gesprochenen Zeitung (Pelzer 1985, S. 39f).

### 3.2.1. Das bürgerliche Luxuspublikum

In der Weimarer Republik entstanden Luxus-Kabarets mit exklusivem Ambiente, aufwendigen Kostümen und Dekorationen, in denen bekannte Schauspieler und Sänger vor einem "Luxus-Publikum" auftraten, welches sich die hohen Eintrittspreise leisten konnte. Durch "Kapitalverschiebungen" entstanden nach dem Ersten Weltkrieg neue begüterte Schichten - darunter auch "Schieber und Kriegsgewinnler" - die sich bei Kabarettvorführungen trafen, die dem Großteil des Mittelstands zu teuer waren (Meerstein 1938, S. 26; 46). Selbst billige Kabarettveranstaltungen kosteten bereits 60 Pfennig oder eine Mark Eintritt (Bemmann 1981, S. 117f). "Luxus-Kabarets" kosteten dagegen wesentlich mehr. Bei einem durchschnittlichen Facharbeitereinkommen von zirka 200 Mark monatlich zu Beginn der Weimarer Zeit und 300 Mark Anfang der 30er Jahre war der Besuch dieser Kabarets nur wenigen Personen möglich (Weyrather 1985, S. 20; 184). Der Schriftsteller Alfred KERR schreibt über das Publikum des *Le Tréteau de Tabarin* in Paris:

"Abends halb neun. Mancherlei Kutschen warten vor diesem Häuschen (...). Abgeordnete nach dem Essen im Frack, (...) Ihre Gemahlinnen daneben, Töchter nicht (...). Bürgersleute, Millionäre, Künstler, Fremde" (Hippen in: Bullivant 1978, S. 95).

### 3.2.2. Das bürgerliche Unterhaltungspublikum

Das bürgerliche Unterhaltungspublikum traf sich in Kabarets, deren Ausstattung und Besetzung nicht aufwendig genug waren, um extrem hohe Preise zu rechtfertigen. Die Programmstruktur war jedoch wie in den Luxus-Kabarets auch auf eher "unpolitische" Themen wie erotische Couplets und Kunstparodien ausgerichtet. Die musikalische, gesangliche und schauspielerische Präsentation stand im Vordergrund, die Inhalte waren nachrangig. Diese Kabarets entwickelten sich "in einer eigenartigen Atmosphäre aus perlendem Sekt, beißendem Tabaksqualm, stampfendem Jazz und kesser Pornographie, zwischen Song und Sport, scharfer Satire und beschwingter Unterhaltung", so wie es im *Blauen Engel*, Sternbergs Filmklassiker von 1929, wiedergegeben ist. Auch wenn dieser Film eher eine "Parodie des Tingeltangelbetriebes" war, vermittelte er doch eine Ahnung vom Witz der Interpreten und der "erotisch-literarischen" Eingängigkeit der Lieder<sup>56</sup>. Lola-Lola ist im Roman wie im Film eine typische Tingeltangel-Sängerin mit einem Repertoire, wie es für Chansonnetten und Soubretten der Wilhelminischen Zeit charakteristisch war: "Gefühlvoll und pikant" (Bemmann 1987, S. 53).

Eine dieser, überwiegend von einem bürgerlichen Unterhaltungspublikum frequentierten Bühnen war das *Kabarett der Komiker* bzw. *Kadeko*, das 1924 von Kurt Ro-bitschek gegründet wurde und unter der Leitung von Willi Schaeffers (ab 1938) als

---

<sup>56</sup> Im *Blauen Engel* wirkten außerdem einige der größten Kabarett-Talente dieser Zeit mit: der Schauspieler und Sänger Kurt Gerron sowie die Diseuse Rosa Valetti. Der Kabarett-Komponist Hollaender verfaßte die Filmmusik (Appignanesi 1976, S. 120ff).

einziges bis 1944 überdauerte. Das *Kadeco* war der Versuch, das nach dem Ende der Inflation von Publikumsschwund bedrohte literarisch-politische Kabarett durch eine Verbindung mit Variété- und Kleinkunstelementen am Leben zu erhalten (Budzinski/Hippen 1996, S. 167). Berlins größtes und langlebigstes Kabarett war v. a. eine Bühne für große Stars. Im Vordergrund der Programme standen bekannte Namen wie beispielsweise Claire Waldoff, Yvette Guilbert, Nina Mae Mc Kinney und Ilse Bois. Mit Maria Ney trat außerdem eine der wenigen weiblichen Conférenciers auf. Es ging um "Komik mit hohem schauspielerischen Anspruch", was z. B. auch aufgrund der Auftritte von "Nicht-Kabarettisten" wie dem französischen Pantomimen Jacques Tati oder den Schauspielern Hans Moser und Adele Sandrock deutlich wird (Budzinski 1982, S. 154ff). Der Leiter der "Bühne mit viel Flitter", Kurt Robitschek, beschreibt Programm und Zuschauer<sup>57</sup>:

"Mein Traum wäre ja ein Kabarett voll Aggressivität, ein Kabarett der Satire des Tages gewesen. Aber wieviel Menschen gibt es, die diesem Idealkabarett Verständnis entgegenbringen? 20 Journalisten und 300 Freikartenschnorrer. Das 'Kabarett der Komiker' hat jetzt 950 Sitzplätze, Menschen aller politischen Richtungen, aller Gesellschaftsklassen, aller Weltanschauungen sind unter diesen 950. Schaffe da einer eine Sause, die allen schmeckt! Ich kann es nicht. (...) Die Lösung war die Formel: Kabarett plus Variété plus Theater. Also: Vortragsnummern, Schaunummern, kurze Einakter" (Kühn 1993, S. 75).

### 3.2.3. Das bürgerlichen Kritik- und Kunstpublikum

Die Übergänge von Kabaretts mit bürgerlichem Unterhaltungspublikum zu Bühnen mit einem überwiegend bürgerlichen Kritik- und Kunstpublikum sind fließend. Es gab weder "reine" Unterhaltungskabaretts noch "reine" politische Kabaretts. Auch wenn in der Kabarett-Literatur zwischen kritischen Kabaretts "mit politischem Aufklärungswunsch" und "Amüsierschuppen" unterschieden wird, wird bei Durchsicht der Beschreibungen von Zeitgenossen deutlich, dass eine strikte Trennung nicht möglich ist. Bei den im folgenden aufgeführten Kabaretts handelt es sich jedoch um Bühnen, die aufgrund ihres Namens, ihrer äußeren Aufmachung und einiger Texte von gesellschaftskritischen Autoren tendenziell ein eher politisch interessiertes sowie mit Auftritten wie beispielsweise der avantgardistischen Kabarett-Grotesk-Tänzerin Valeska Gert auch ein kunstkritisches Publikum ansprachen. Von einer homogenen Publikumsstruktur kann aber auch bei diesen Kabaretts nicht ausgegangen werden. Im *Vorwärts* wird z. B. das Premierenpublikum einer Aufführung der "linken" Autoren Toller und Mehring am 6.9.1927 geschildert:

"Auf der einen Seite die feinen Leute, die Frack und Smoking zur Feier des Abends gewählt haben und ihre Damen mit den schon frühzeitig ausgemotteten Winterpelzen, mit vielleicht schon bezahlten Perlenkolliers geschmückt" (Hippen in: Bullivant 1978, S. 95f).

---

<sup>57</sup> Im Publikum saßen u. a. so bekannte Persönlichkeiten wie Albert Einstein, Friedrich Hollaender, Heinrich Mann und Heinrich Zille (Bemmann 1981, S. 136).

Das bildungsbürgerliche politik- und kunstinteressierte Publikum traf sich unter anderem im zweiten Schall und Rauch. Am 18.11.1919 gründete Max Reinhardt, inzwischen Direktor des Deutschen Theaters, die Kabarettbühne mit über 200 Zuschauerplätzen in den unter dem Parkett liegenden alten Stallungen des großen Schauspielhauses, in denen er vorher mit gewaltigen Massenszenen die *Orestie* inszeniert hatte. Das *Schall und Rauch* hatte einen künstlerischen Beirat, dem Tucholsky, Hollaender sowie Klabund angehörten (Bemmann 1981, S. 80). Mittelpunkt der Premiere war die vom Dadaisten George Grosz als parodistisches Puppenspiel gestaltete *Orestie*, in der John Heartfield die Gipspuppen kreierte und Walter Mehring die Texte schrieb (Budzinski 1982, S. 113). Neben Mehring, der "gewetzte Rasiermesser" dichtete (Bemmann 1981, S. 75), schrieben u. a. auch Klabund sowie Kurt Tucholsky für das *Schall und Rauch*, das für sie "ein kritisches Podium der Zeit" war (Greul 1971, S. 193).

"Im Schall und Rauch sammelten sich (...) Tendenzen und Talente der Zeit. 'Kabarett' hieß für sie der Nenner, auf den sie ihre Künste brachten, im Kleinformat, gewiß, und zugeschnitten auf ein Amüsierpublikum, doch nie sich anbietend, nie sich selbst verleugnend, nie verflachend, stets im kurzweiligen Sinne literarisch". Die Kabarettisten, darunter auch Joachim Ringelnatz, verband ein "vages 'Links'-Sein" (Budzinski 1982, S. 113ff).

Eine ähnliche Struktur hatte das am 23.12.1920 von Rosa Valetti in Berlin eröffnete, 250 bis 300 Leute fassende Cabaret Größenwahn. Die Kabarettistin, die vorher im *Schall und Rauch* aufgetreten war, präsentierte ein Programm, das vor allem aus politischen Chansons und Szenen - von Bruant bis Tucholsky - bestand. Neben vielen ehemaligen Kollegen vom *Schall und Rauch* gastierte auch der Musiker Friedrich Hollaender. Seine Frau Blandine Ebinger sang die *Lieder eines armen Mädchens*. Die Chansonniere Kate Kühl präsentierte Texte von Tucholsky. Auch Gustaf Gründgens trat als junger Schauspieler mit einer selbstverfassten Wandervogel-Parodie auf. Er suchte wie viele Bühnenschauspieler dieser Zeit ein "Zubrot" im Kabarett (Budzinski 1982, S. 121ff; Appignanesi 1976, S. 131). Trotz revolutionärer Lieder wie der *Roten Melodie* und Texten von Erich Weinert unterschieden sich Programme und Zuschauer nicht wesentlich von anderen Kabarettbühnen mit einem bürgerlichen Kritik- und Kunstpublikum. Hollaender erinnert sich:

"Ehebruchs-Einakterchen und schwüle Schnulzen mit rotem Scheinwerfer, dazu ein Conférencier, der dreimal Muh machte und achtmal Witze erzählte, damit die geistig Minderbemittelten ebenfalls auf ihre Kosten kämen. 'Auf ihre Kosten' allerdings, denn auf den atmosphärisch noch stimmenden Kellertischen konnte man schon bürgerlichen Champagner perlen sehen. Was machte das aus - es gab doch auch die Valetti, die Rosa, mit ihren vorschießenden Backenknochen, der Trompetenstimme und dem grellroten Haarschopf. Für sie schrieben Tucholsky und ich 'Die rote Melodie'. (...) Die schlüpfenden Kriegsgewinnler im Parkett verschluckten sich an ihrem Knallkümme, und das war eben noch Cabaret. (Hollaender in: Bemmann 1967, S. 156).

1921 gründete die Chansonniere Trude Hesterberg die Wilde Bühne, ein Kabarett mit 175 Plätzen und monatlichem Programmwechsel. Die Einrichtung übernahm

eine Brauerei, Hesterberg verpflichtete sich dafür eine bestimmte Menge an Alkohol auszuschenken (Budzinski 1982, S. 127). Auch wenn Kabarett-Sänger Curt Bois schreibt, dass man in der *Wilden Bühne* "zeitkritisch und satirisch (...) am Lack der 'Goldenen Zwanziger Jahre'" kratzte (Deißner-Jenssen 1986, S. 225), war politische Polemik eher die Ausnahme (Budzinski 1982, S. 129). Im Publikum saßen Berühmtheiten der Literatur wie Kurt Tucholsky, Siegfried Jacobsohn, Klabund, Max Herrmann-Neiße und Heinrich Mann (Bemmann 1981, S. 99). Zur Premierenvorstellung kam "alles was gut und teuer war", beispielsweise auch Gussy Holl, Emil Jannings und Alfred Polgar (Hesterberg 1971, S. 92).

Am 19.2.26 kreierte Friedrich Hollaender mit der *Laterna magica* eine neue Gattung, die er selbst Revue nannte und die weniger eine Kabarett-Revue als vielmehr eine Revue-Parodie war. Hollaender verzichtete auf eine üppige Ausstattung. Er präsentierte als "aufgeklärter Liberaler (...) Spitzen in leicht abgefeilter Form" und hatte damit sehr großen Erfolg (Budzinski 1982, S. 146). Hollaender überholte die "feine elegante Nelson-Show scharf links". Er wollte "dem Publikum unter dem Deckmantel der entspannten Abendunterhaltung plötzlich eine Giftoblate verabreichen". In seiner letzten Revue *Höchste Eisenbahn* forderte er

"eine Kursänderung der Republik, in der die Züge bereits nach 'Nazedonien' führen. Er saß am Flügel. Nazis trampelten auf die Bühne, spuckten ihm auf die Hände. Er erreichte eine der letzten Eisenbahnen in die zwölfjährige Emigration" (Bemmann 1981, S. 154ff).

Zentrale Figur der 1929 gegründeten Katakombe - einem schmalen Kellergelass, in dem die Darsteller in improvisierten Kostümen auftraten - war Werner Finck. Zum Ensemble gehörten auch die "Linken" Ernst Busch, Hanns Eisler und Kate Kühl. Ursula Herking erinnert sich: "Die 'Katakombe' galt als das frechste und witzigste Kabarett; unablässig schoß es ganze Breitseiten gegen die Nazis ab. Jeder wunderte sich. Na, da könnt ihr mal sehen, wenn die noch dürfen, ist es doch halb so schlimm, sagten die einen. Wartet es ab, sagten die anderen" (Deißner-Jenssen 1986, S. 371). Werner Finck beschreibt sein Publikum:

"Wir wurden Mode. In wenigen Monaten parkten die Packards und Horchs der 'Großkopfeten' auf dem Vorplatz der Katakombe. Als schließlich eines Tages Max Reinhardt vier Plätze bestellte - Verzeihung, bestellen ließ -, putzten wir uns zum ersten Mal vor Schreck die Stiefel" (Schumann 1948, S. 100).

#### 3.2.4. Das kleinbürgerliche Publikum

Unter den zahlreichen, in der Literatur beschriebenen Kabaretts der Weimarer Zeit, ist die 1927 in Berlin gegründete Carows Lachbühne eine der wenigen, die von einem kleinbürgerlichen Publikum besucht wurde: Erich Carow, der Sohn einer Berliner Waschfrau, schloss sich 1912 als Clown einem Wanderzirkus an, arbeitete später als Tanzkomiker und trug mit seiner Frau und Partnerin Lucie Blattner Stegreifburlesken vor. Mit dem verdienten Geld mietete er sich im *Walhalla-Theater* ein.

"Der Proletarierjunge spielte (...) dem Sechzigpfennigparkett in seinem 'Lachtheater', den tausend Proletariern und Kleinbürgern, die jeden Abend in dem riesigen Tunnel unter dem Theater am Weinbergsweg sitzen, die Figur vor, die sie am besten kennen und am meisten schätzen, sie selber nämlich spielt er, nicht wie sie im Sonntagsrock vor ihm sitzen, sondern wie sie über und unter Tag sind, in der Frühstückspause und nach Feierabend, wie sie beim Kommis waren und wie sie jetzt sind" (Budzinski/Hippen 1996, S. 60).

Auch in einem zeitgenössischen Zeitungsbericht heißt es, dass Carow immer "kleine Leute" darstellte, wie Hausdiener, Rekruten, Chauffeure, Arbeitslose. Neben den Intellektuellen und Künstlern, den Schriftstellern und Schauspielern<sup>58</sup>, die auch die anderen Berliner Kabaretts besuchten, kamen zu Carow der als "Pallenberg der kleinen Leute" bezeichnet wurde, auch Ladenmädchen, Fabrikarbeiter, Gemüsehändlerinnen und Kneipenwirte. Auch der Eintrittspreis war auf dieses Besucherklientel abgestimmt, man zahlte zwischen 60 Pfennig und einer Mark (Bemmann 1981, S. 117f, zitierter Zeitungsartikel: Weltspiegel, 1930).

### 3.2.5. Das Ideologiepublikum

Ende der 20er Jahre entstanden im Umfeld der Kommunistischen Partei einige Kabarettgruppen, denen es überwiegend um die Verbreitung kommunistischer Ideen ging. Ihr Programm richtete sich vor allem an Mitglieder und Sympathisanten der KPD sowie an sozialistische Arbeiter, für die sie in Fabriken und Vereinslokalen spielten. Das Genre Kabarett wurde dabei als politisches Agitationsmittel verwendet. 1922 gründeten sich Sprechchorgruppen und ab 1925 eigene Spielgruppen. 1929 rückte die KPD wieder von der Kabarettform ab und kehrte zu anderen Aktionsformen zurück (Schäffner 1969, S. 55).

Es kann davon ausgegangen werden, dass die KPD-Kabaretts nicht - wie MEERSTEIN schreibt - ausschließlich von Arbeitern besucht wurden (Meerstein 1938, S. 48). Die Zusammensetzung des Publikums variierte je nach Aufführungsort und Aufführungsrahmen - Fabrikhalle, KPD-Veranstaltung oder Kleinkunsthalle. Erich Weinert, einer der wenigen Kabarettisten dieser Zeit, die eng an eine Partei gebunden waren (Appignanesi 1976, S. 136), der jedoch in unterschiedlichen Kabaretts auftrat, beschreibt seine Zuschauer beispielsweise folgendermaßen: "Weniger Kommunisten als vielmehr Indifferente, Mittelständler, Intellektuelle, Sozialdemokraten und Bauern". Er spielte auch häufig vor "bürgerlich-geistigen" Kreisen, bei denen er die Agitation erst zum Schluss brachte (Bemmann 1967, S. 290f). Bei Aufführungen im Rahmen von KPD-Parteitagen und Auftritten der kommunistischen Spielgruppen ist jedoch davon auszugehen, dass das Publikum überwiegend aus Kommunisten und sozialistischen Arbeitern bestand.

---

<sup>58</sup> Unter Carows Publikum der Proletarier und Kleinbürger des Berliner Nordens mischten sich in den 20er Jahren zunehmend Künstler und Intellektuelle wie Kurt Tucholsky, Heinrich Mann und Trude Hesterberg (Budzinski/Hippen 1996, S. 60).

Ausschließlich parteinahes Publikum traf sich bei Erwin Piscators und Felix Gasbaras Revue Roter Rummel. Die beiden Regisseure gestalteten das Programm im Auftrag der KPD zu den Reichstagswahlen 1924. Piscator, der 1920 das *Proletarische Theater* gegründet hatte, wollte mit einer politischen Revue propagandistische Wirkungen erzielen. Er montierte Szenen, Kampflieder, Couplets, Darbietungen von Arbeitersportlern und Schnellzeichnern zu einer "wirkungsvoll aufgezogenen Agitation", deren äußere Form kaum von vergleichsweise unpolitischen Revuen abwich (Budzinski 1982, S. 161). Hauptthema des am 22.11.1924 uraufgeführten *Roten Rummels* war die Unterdrückung der Proletarier. Es ging um die praktizierten Verlängerungen des gesetzlichen Acht-Stunden-Tages sowie um die Verurteilung kommunistischer Reichstagsabgeordneter. Die Stärke des Kommunismus wurde in einem *Wahlkampfboxkampf* präsentiert (Schäffner 1969, S. 52). Die Kabarettform war dabei das "Vehikel für die Vermittlung politischer Ideen sowie literarischer und sozialer Kritik" (Sweringen 1995, S. 39). 1927 initiierte Piscator die Gruppe *Rote Rakete*, die in Arbeiterlokalen und Betrieben auftrat. Am 3.9.1927 eröffnet er ein eigenes Haus mit Ernst Tollers politischem Revuestück *Hoppla wir leben* (Schäffner 1969, S. 54). Eine KPD-nahe Kabarettgruppe waren auch die 1926 von Leon Hirsch und Erich Weinert gegründeten Wespen. Neben den festen Mitgliedern Li Weinert, Resi Langner und Annemarie Hase traten als Gäste unter anderem Erich Mühsam, Erich Kästner, Else Lasker-Schüler, Paul Nikolaus und Helmut Krüger auf (Budzinski 1982, S. 162f). *Die Wespen* verfügten über kein eigenes Haus, sondern spielten in Vereinslokalen, Fabrikhallen und Bierkneipen (Kühn 1993, S. 79). Sie traten bei KPD-Veranstaltungen auf und gestalteten das Beiprogramm, wenn Thälmann und Pieck vor Berliner Arbeitern sprachen. Der Schriftsteller Karl SCHNOG beschreibt die Zielrichtung der Gruppe:

"Wir wollen 'ins Volk gehen', (...) weil es sich lohnt, vor Menschen zu sprechen, die zwar keinen Kragen, aber eine Idee mit sich tragen (...). Wir wollen den Stärksten unter den tingelnden Schauspielern, dem Graetz, der Kühl, dem Valentin, der Valetti in den von uns okkupierten Budiken Gelegenheit geben, einmal vor dem Publikum zu mimen, das sonst nicht zu ihnen kommen kann" (Schnog in: Bemann 1981, S. 130).

In der Mehrzahl linksintellektuelles und KPD-nahes Publikum traf sich auch im Küka, das kein eigentliches Kabarett mit festem Programm, sondern eher eine "künstlerische Kneipe" war. Für drei Mark Gage und eine Tasse Kaffee traten Ernst Toller, Erich Kästner und Yvette Hyan auf. Außerdem trug eine der wenigen Kabarett-Texterinnen dieser Zeit, Mascha Kaléko, ihre Verse vor<sup>59</sup>. Als immer mehr linksengagierte Gäste den Kundenstamm verdrängten, wurde Weinert vom Lokalbesitzer hinausgeworfen (Budzinski 1982, S. 163).

---

<sup>59</sup> Die jüdische Dichterin Mascha Kaléko (1912-1975) verfasste u. a. Texte für Claire Waldoff, Annemarie Hase und Rosa Valetti (Budzinski/Hippen 1996, S. 177).

### 3.2.6. Das Exilpublikum

Von einem relativ homogenen "Publikum der Gleichgesinnten" kann auch im Bezug auf die ab 1933 entstehenden Exilkabaretts ausgegangen werden. In Prag, Moskau, Paris, London, Zürich und in den USA setzten sich Emigranten-Gruppen mit der politischen Situation in Deutschland und ihrer Situation als Flüchtlinge auseinander. Sprachschwierigkeiten sowie der oft fehlende Bezug der Zuschauer zu den präsentierten Themen machten "einheimische" Besucher zu einer Seltenheit. Die Exilkabaretts spielten überwiegend vor anderen Exilanten, ihre Auftritte waren "eine Art familiäres Mutzusprechen" (Kühn 1993, S. 117).

Am 1.10.1933 eröffnete Erika Mann in Zürich die Pfeffermühle, das erste und gleichzeitig das bekannteste deutsche Emigrantenkabarett. Im Februar 1934 unternahm das Ensemble eine Tournee durch die Schweizer Provinz, die teilweise mit national gefärbten und fremdenfeindlichen Pressestimmen kommentiert wurde. Im *Aarauer Tagblatt* vom 20.2.1934 stand, dass die Schweizer im Stande seien, ihre "politischen Urteile ohne Erika" zu bilden. Ihr Kabarett wäre nicht "wertvoll und notwendig für die Schweizer Kultur"<sup>60</sup>. Am 1.5.1934 wurde das Kabarett *Cornichon* gegründet und als einheimisches Produkt bejubelt. Es gab jedoch teilweise frappante, bis in Formulierungen hineinreichende Übereinstimmungen zwischen den Programmen von *Pfeffermühle* und *Cornichon* (Vogel 1993, S. 194). Erika Mann ärgerte sich über "ein so freches wie schwaches Plagiat" (Mann in: Keiser-Hayne 1990, S. 112). 1934 kam es zu Krawallen bei der Tournee durch die Schweiz und die Niederlande. Klaus Mann schreibt:

"Die Schweizer Faschisten, von ihren deutschen Meistern abgerichtet und ausgerüstet, begnügten sich nicht mit den üblichen Stinkbomben und Trillerpfeifen; es wurde mit scharfer Munition geschossen (...). Bis zum Ende des Gastspiels gab es jeden Abend ein Polizeiaufgebot zur Protektion der Pfeffermühle" (Mann 1981, S. 277f).

Weitere Gründungen von Exilkabaretts gab es 1938 in Paris sowie 1939 in Österreich und London. KPD-Mitglieder gründeten "Spieltrupps", z. B. unter der Leitung der Dramatikerin Hedda Zinner das *Stadion* 1934 in Prag sowie Agitpropgruppen, die von Arthur Pieck in Moskau initiiert wurden. Die Exilkabaretts und -Spielgruppen existierten meist nur wenige Monate (Budzinski 1982, S. 188ff). Eine Ausnahme im Bezug auf die Breitenwirkung war Martin Miller, der in London mit dem Kabarett 24 Schwarze Schafe, das zweisprachig aufgeführt wurde, auch erst vor allem ein Emigranten-Publikum anzog, jedoch später von der BBC für die "Feindsender"-Hörer in Deutschland übertragen wurde. Von der populären Rundfunk-Serie *Briefe des Gefreiten Hirnschal* wurden außerdem Texte als Flugblätter über Deutschland abgeworfen (Kühn 1993, S. 120ff).

---

<sup>60</sup> Viel Kritik gab es auch in St. Moritz, das 1933/34 überwiegend vom Fremdenverkehr und damit auch von deutschen Touristen lebte (Keiser-Hayne 1990, S. 84f).

### **3.3. Das Kabarettpublikum nach dem Zweiten Weltkrieg**

#### 3.3.1. Das Nachkriegspublikum 1945 bis 1949

Nach dem Zweiten Weltkrieg konzentrierte sich das Kabarett nicht mehr nur vor allem auf Berlin. In Hamburg, Düsseldorf, Frankfurt a. M. und auch in kleineren und mittleren Städten der nicht-sowjetisch besetzten Regionen Bayerns und Schleswig-Holsteins entstanden Kabarettbühnen (Budzinski/Hippen 1996, S. 309). In der Nachkriegszeit wurde Berlin jedoch noch einmal kurzfristig zu einem Mittelpunkt des Kabarettbetriebes. In kurzer Zeit wurden im allgemeinen Chaos Vereinsbühnen, Caféhausparodien und halbzerstörte Theater erstaunlich schnell wieder hergerichtet (Pelzer 1985, S. 42). Nach 1945 entstanden in der ehemaligen Hauptstadt über 100, meist sehr kurzlebige Kabarettgruppen, die in leeren Kinos spielten, in Gemeindesälen, Kellern, Schuppen oder noch nicht völlig zerstörten Theaterräumen (Luft 1964, S. 23).

Die Kulturpolitik war im Zusammenhang mit dem Reeducation- beziehungsweise Umerziehungsprogramm der Besatzungsmächte ein wichtiges Instrument.<sup>61</sup> Theater- und Kabarettgründungen wurden von den Alliierten gefördert und unterstützt (Glaser 1991, S. 57f). Es entstanden dutzende von Kabaretts, die Lieder und Szenen der Weimarer Zeit aufführten und vor allem Texte von Tucholsky, Kästner und Ringelnatz im Programm hatten (Budzinski 1982, S. 251). Gleichzeitig etablierte sich nach 1945 ein neuer Typ von Kabarett, bei dem weder bohemisch-anarchistische Tendenzen noch linksintellektuelles Engagement eine große Rolle spielten (Pelzer 1985, S. 62). Wichtigstes Element dieses Subgenres war die Orientierung auf Breitenwirkung, die sich beispielsweise in den immer zahlreicher werdenden Rundfunkübertragungen ausdrückte. Die *Insulaner* produzierten ihre Programme sogar ausschließlich für den Rundfunk und werden deshalb als "erster Typ des Massenkabaretts" definiert (Schäffner 1969, S. 79ff).

Das Kabarett schien gleichsam spontan als Institution der Gesellschaft wiedergeboren zu werden. Unzählige Witze auf Goebbels, Göring u. a. Nazis, die bisher hinter vorgehaltener Hand erzählt worden waren, konnten jetzt genauso offen aufgeführt werden, wie etwa die jahrelang verbotenen Texte von Brecht, Kästner und Tucholsky. Der Nachholbedarf war jedoch bald erschöpft und die Nachfrage nach im Nachhinein gemachten "Witzeleien über faschistische Größen" ließ nach<sup>62</sup>. Die vorübergehende Ventilfunktion des Kabaretts, mit deren Hilfe sich die jahrelang unterdrückte Kritik nach dem Zweiten Weltkrieg Luft gemacht hatte, trat in den Hintergrund. "Die

---

<sup>61</sup> LUFT beschreibt, dass v. a. die sowjetischen Alliierten auf Theateraufführungen drängten. Sie versprachen sich davon einen "Segen für die Psyche der Besiegten". Er selbst und seine Kollegen wollten dagegen "das reinigende Zeitstück" (Luft in: Neumann 1975, S. 5).

<sup>62</sup> Einige Kabaretts gingen deshalb dazu über, (zumindest verdeckt) die Besatzungsmächte zu attackieren, wobei zahlreiche Mißstände den "neuen Herren" in die Schuhe geschoben wurden (Pelzer 1985, S. 43f).

erste Sensation einer neuen Meinungsfreiheit" verschwand bald wieder (Luft 1957, S. 33f).

Die neugegründeten Kabarettgruppen befanden sich in einer schwierigen Lage. Die Vergangenheit war noch nicht bewältigt und die neue Lage konnte noch nicht genau eingeschätzt werden (Schäffner 1969, S. 77). Die traditionellen Reibungs- und Angriffsflächen aus der Zeit der Weimarer Republik existierten nicht mehr. Viele Kabarettbühnen, wie etwa die Münchner *Schaubude* gingen fast völlig auf Distanz zu politischen Aussagen (Pelzer 1985, S. 44). Vorherrschende Themen waren das allgemeine Chaos und die wirtschaftliche Notsituation. Kabarettisten und Zuschauer sahen sich als Opfer des Faschismus, der aktuellen ökonomischen Krise, als Spielball der Besatzungsmächte und als Opfer eines befürchteten neuen Krieges (Rothlauf 1994, S. 52).

Das Publikum dieser Kabaretts ist im Gegensatz zu den Jahrzehnten vorher wesentlich weniger trennscharf nach sozialer Herkunft oder Bildung eingrenzbar. In der Literatur zur Kabarettgeschichte werden keine Kabaretts erwähnt, die eine bestimmte geschlossene Besuchergruppe hatten, wie beispielsweise ein Boheme- oder Ideologiekabarett. Die Themen bezogen sich meist auf ein eher "allgemeines Interesse" und nur wenige Kabaretts hatten die inhaltlichen Voraussetzungen für eine homogene Besucherstruktur. Unter anderem ist auch der starke Rückgang von Theaterparodien ein deutlicher Hinweis darauf, dass kein genau eingrenzbarer Zuschauerkreis, wie beispielsweise das Theaterpremierendenpublikum in Berlin, vorhanden war, welcher die notwendigen Decodierungsschlüssel im Vorfeld erworben hatte. Weder das rebellische Künstlertum, noch das großbürgerliche Bildungsbürgertum oder die klassenbewussten Arbeiter und Intellektuellen trafen sich in spezifischen Kabaretts (vgl. Budzinski/Hippen 1996, S. 309).

Das Publikum war weder in Bezug auf seine Klasse noch sozial oder politisch homogen. Die gemeinsame Basis der Themen beschränkte sich deshalb fast ausschließlich auf die Verständigung über das politische und ökonomische Elend der Nachkriegsjahre (Pelzer 1985, S. 56f). Eine Ausnahme bildeten die *Hinterbliebenen*<sup>63</sup>, die mit ihren scharfen antinazistischen Texten vor allem ein kommunistisch bzw. sozialistisch orientiertes Publikum anzogen. Die Kabarettgruppe war jedoch nicht erfolgreich und löste sich nach wenigen Monaten wieder auf. Einen weiteren Sonderfall stellten die *Insulaner* dar, deren Publikum lokal begrenzt war. Mit ihren

---

<sup>63</sup> 1946 gründeten sich in Bad Reichenhall die *Hinterbliebenen*, die sich als "links engagierter Stoßtrupp gegen Restauration und Renazifizierung" verstanden (Budzinski 1982, S. 225). Das Ensemble trat als Reise-Kabarett ausschließlich bei Tourneen auf und verzichtete als erstes Nachkriegskabarett auf einen frei plaudernden Conférencier. Die Kabarettgruppe war wirtschaftlich nicht erfolgreich und löste sich im selben Jahr wieder auf. Zum einen piff das Publikum sie aus, zum anderen wurden sie von den Militärbehörden, v. a. wegen ihrer Kritik an der Entnazifizierung und den laxen Urteilen an Kriegsverbrecherprozessen, teilweise mit Auftrittsverboten belegt (Fleischer 1989, S. 21; Budzinski 1982, S. 226f).

Szenen zur "Frontstadt-Berlin" erreichten sie vor allem die Bewohner der Stadt, aber dort wiederum keine fest umrissene Gruppe. Genauere Aussagen lassen sich bedauerlicherweise über das Kabarettpublikum der Nachkriegszeit nicht treffen.

Bereits einige Wochen nach Kriegsende wurde das neue Kabarett der Komiker von Willi Schaeffers in Berlin wiedergegründet. Es bot ein Nummernpotpourri, "das keinem wehtat und jedem wohl klang". Der Kabarett- und Theaterautor Curt Flatow spricht von "gut gemachten, aber nicht gerade zubeißenden Texten". Mitwirkende waren "Stars von gestern" wie Maria Ney, Edith Schollwer, Willy Prager und Blandine Ebinger sowie "Stars von morgen", darunter Georg Thomalla und Brigitte Mira (Budzinski 1982, S. 252f). Willi Schaeffers wurde im Mai 1946 die Kabarett-Lizenz von den Besatzungsmächten wieder entzogen (Kühn 1993, S. 128).

Überwiegend mit den Wirren der Nachkriegszeit setzte sich auch der 1946 gegründete Berliner Ulenspiegel auseinander. Das Kabarett, in dem unter anderem auch Günter Neumann mitwirkte, brachte "das Zirkusartige und Chaotische dieser Zeit zum Ausdruck" (Pelzer 1985, S. 52). Typisch für das Repertoire dieser Gruppe ist die Szene *Die Dame von heute*. Darin beschreibt eine Kabarettistin, dass in jeder der vier Besatzungszonen ein anderer Teil der Utensilien liegt, die sie zum Selbstmord durch Erhängen benötigt. Der Haken liege dabei in der sowjetischen Zone. Die sowjetische Besatzungsmacht protestierte aufgrund dieser Textpassage und nach einigen Auseinandersetzungen hieß der neue Text: "Der Haken - wurde von der Zensur gestrichen" (Schäffner 1969, S. 73).

Anfang 1949 leitete die Kleine Freiheit in München eine neue Kabarettära ein. Unter der Leitung von Trude Kolman folgte nach den bisher in Kabaretts üblichen Themen der Vergangenheitsbewältigung die Auseinandersetzung mit den restaurativen Tendenzen der Gegenwart (Budzinski/Hippen 1996, S. 191). Die *Kleine Freiheit*, "eines der brilliantesten westdeutschen Nachkriegskabarets" (Budzinski 1982, S. 166), wollte "mehr sein als ein terminbeflossener Lieferant des unverbindlichsten Vergnügens" (Kolman 1960, S. 10). Erich Kästner, der wichtigste Kabarett-Autor der Nachkriegszeit (Glaser 1991, S. 116), dichtete zur Eröffnung:

"Die große Freiheit  
Ist es nicht geworden  
Es hat beim besten Willen  
Nicht gereicht.  
Aus Traum und Sehnsucht  
Ist Verzicht geworden  
Aus Angst ist Bürgerpflicht geworden  
Die große Freiheit  
Ist es nicht geworden  
Die kleine Freiheit - vielleicht"  
(Kühn 1993, S. 142).

Die Insulaner beschäftigten sich in ihren ersten drei Revuen ebenfalls mit den "typischen Nachkriegsthemen Schwarzer Markt, Korruption, Besatzungskinder und alte Nazis" (Budzinski 1982, S. 254ff). 1948 schlug jedoch eine vom Rundfunksender

RIAS übertragene Inszenierung "ein wie ein Blitz". Neumann wurde unversehens zum "Propagandisten im Kalten Krieg" (Budzinski 1982, S. 257ff). Im Vordergrund seiner neuen Programme standen die Probleme der "Frontstadt" Berlin:

"Ham wir auch noch Grenzen heute,  
einmal kommt der Tag, ihr Leute,  
wo die Grenze fällt  
und uns dann nischt mehr hält!"  
(Sweringen 1995, S. 212).

Mit "Schmähungen gegen Kommunisten" und verhaltener Kritik an westlichen Entwicklungen<sup>64</sup> wurden sie zu "reisenden Berlin-Propagandisten" in Westdeutschland als die Unterstützung nach der Aufhebung der Berlin-Blockade am 12.5.1949 nachließ (Sweringen 1995, S. 15ff). Mit dem Verschwinden der Problematik des "Inselstatus" der ehemaligen Hauptstadt verloren die *Insulaner* jedoch zunehmend an Bedeutung und wurden mit dem Abbau der Spannungen zwischen Ost und West zu einem "Anachronismus" (Sweringen 1995, S. 199). Das Thema "Frontstadt", an dem breite Bevölkerungskreise ein vehementes Interesse gehabt hatten, war nicht mehr aktuell und interessierte nur noch wenige.

Die Publikumsstruktur der *Insulaner* glich wieder der anderer Nachkriegskabarets. Es ist allerdings davon auszugehen, dass sich, während die *Hinterbliebenen* überwiegend von einem "links-kritischen" Klientel besucht wurden, bei den *Insulanern* überwiegend konservative und anti-kommunistische Kreise trafen. Eine trennscharfe Abgrenzung im Sinne eines rechts- oder "links-ideologischen" Publikums kann jedoch in der Nachkriegszeit nicht vorgenommen werden.

### 3.3.2. Das Publikum der Adenauer-Zeit

In den ersten Jahren der neugegründeten Republik war die bundesdeutsche Gesellschaft vor allem durch das Streben nach Stabilität und Sicherheit geprägt. Die meisten Deutschen wollten die Schrecken des Nazi-Regimes und das Chaos der Nachkriegszeit möglichst schnell vergessen. Die Devise hieß "Keine Experimente". Extreme Positionen, die beispielsweise in der Themenvielfalt der Kabarets der 20er Jahre eine entscheidende Rolle gespielt hatten, waren verpönt und mit Beginn der 50er Jahre setzte sich ein starker Antikommunismus durch. Eine "kritische Kunstgattung" wie das Kabarett war grundsätzlich verdächtigt. Die Mehrheit der Bevölkerung wollte Ruhe, Wohlstand und Sicherheit. Verkörpert wurde dieses Stabilitätsstreben u. a. auch in der Person des Bundeskanzlers Konrad Adenauer. Im Mittelpunkt seiner Politik stand die Förderung von Kapitalbildung, die Westintegration bei gleichzeitiger Abgrenzung gegenüber kommunistischen Staaten sowie der Nicht-Anerkennung der Oder-Neiße-Linie als Grenze. Mit seinen konservativ-katholischen,

---

<sup>64</sup> Die *Insulaner* sprachen sich als eine der wenigen Kabarettgruppen dieser Zeit für eine Wiederaufrüstung aus: "Die Bundeswehr will man vom Osten hintertreiben, die sind bewaffnet, darum soll'n wir schutzlos bleiben" (Hörburger 1993, S. 126).

patriarchalisch bzw. paternalistisch geprägten Sozial- und Gesellschaftsvorstellungen wurde er zur "Leitfigur einer Mehrheit der Bevölkerung, die mehr an wirtschaftlichem Aufstieg denn an kultureller Vielfalt interessiert war" (Glaser 1991, S. 149).

Im Verlauf der Jahre kam es zunehmend zu einer "Erstarrung der politischen Landschaft". Im Parlament fanden immer weniger grundlegende Debatten und Auseinandersetzungen statt, die Kritik der Opposition ging auf ein Minimum zurück<sup>65</sup> und die SPD verharnte nach Kurt Schumachers Tod 1952 in "politischer Beschaulichkeit". Die Abgeordneten vertraten v. a. die Interessensgruppierungen, mit deren Hilfe sie in den Bundestag gekommen waren; es entstand eine neue Masse an Funktionären, Lobbyisten und Bürokraten. Vor allem der Antikommunismus bestimmte das politische Klima in Deutschland. Es gab kaum mehr gesellschaftskritische Gegensetzungen. 1957 zeigte eine Untersuchung des Gesellschaftsbildes von Arbeitern in einem großen Industriewerk Westdeutschlands, dass nur ein Prozent klassenkämpferische Theorien vertrat, ein Achtel sozialdemokratisch orientiert war und sich die Mehrheit mit der "vermeintlichen Ohnmacht des Arbeiters im Wirtschaftsgefüge" abgefunden hatte (Glaser 1991, S. 175). Obersten Vorrang hatte die Stabilität des Systems, in dem es ein gewisses Maß von Wohlstand für alle gab. Die Arbeitslosigkeit sank 1950 bis 1964 von 10,4 auf 0,08 Prozent. Das Bruttosozialprodukt stieg im gleichen Zeitraum von 98 auf 413 Milliarden DM. Höher war es zu dieser Zeit nur in den USA und Kanada (Glaser 1991, S. 147ff).

In der Adenauer-Zeit der Restauration, Westintegration, Remilitarisierung und des "Wirtschaftswunders" veränderte sich die Situation des Kabaretts grundlegend. Im Vordergrund stand die Enttäuschung derjenigen, die sich einen Neuanfang erhofft hatten und damit konfrontiert wurden, dass ehemalige Nationalsozialisten schnell wieder an Einfluss gewannen. Fortschrittliche Kräfte verloren zunehmend an Bedeutung, SPD und Gewerkschaften verharrten in einer Art "Abwartehaltung", die KPD verlor ihre Massenbasis und wurde 1956 verboten. Es gab "keine wirkliche demokratisch-politische Kultur" mehr. Opposition war im Prinzip unerwünscht und wurde oft mit rüdesten Mitteln diffamiert und ausmanövriert. Es genügte, Gesellschaftskritiker in die Nähe der Kommunisten zu rücken. Dennoch erlangte das Kabarett eine quantitative Verbreitung wie nie zuvor. Es war lange Jahre das einzige literarische Medium, das politische Fragen offen diskutierte. Die etablierten Kabaretts formulierten jedoch vor allem sanfte Kritik. Ihre ironischen Spitzen gegenüber der Tagespolitik kamen dabei auch bei den betroffenen Politikern meist sehr gut an. Diese eigentlich überraschend positive Haltung vieler Politiker macht deutlich, dass sie Kabarett als eine Art "ungefährlichen Oppositionersatz" und "pseudodemokratisches Alibi" betrachteten (vgl. Pelzer 1985, S. 58-61). "Wenn heute das Kom(m)ödchen Premiere

---

<sup>65</sup> Die Anzahl der Großen Anfragen im Bundestag ging beispielsweise in den Wahlperioden von 1949-1953 bis 1961-1965 von 160 auf 35 zurück (Glaser 1991, S. 155f).

hat sitzt der Bundestagspräsident Dr. Gerstemaier vornan und schlägt sich vor Lachen die Schenkel" (Luft 1957, S. 35).

Kabarett-Gruppen wie die *Münchner Lach- und Schießgesellschaft*, das *Kom(m)ödchen* und die *Stachelschweine* erreichten - vor allem durch Rundfunk- und Fernsehübertragungen - ein so zahlreiches Publikum wie nie zuvor. Von einer Vielzahl von Kabaretts setzten sich einige wenige durch, die es zu einer nie gekannten Breitenwirkung brachten. Das Programm der *Stachelschweine ... und vor 20 Jahren war alles vorbei* hatte z. B. eine Einschaltquote von 54 Prozent (Schäffner 1969, S. 79). Doch es wurden auch zunehmend negativ-kritische Stimmen laut:

"Bei uns fällt es den Kabarettisten sehr schwer, Tabu-Themen ausfindig zu machen, die noch nicht vom 'Spiegel', von den Illustrierten, den Wochenzeitingen oder minderen Radaublätttern längst aufgegriffen und ausgenutzt wären" (...) Also: die Zielscheibe wird groß gewählt. Wirtschaftswunderdenken, Reiseauswüchse, Landsmannschafts-Gesinnung, Presseunwesen, Rest-Nazismus, Ost-West-Konflikt, Halbstarkenradau, Beatle-Parodie, Parochialismus in Bonn, Hauptstadt-Humorlosigkeit in Berlin (...) Die Themen kehren wieder, brauchen sich auf und werden andernorts, in Presse, Funk und Fernsehen, gleichzeitig strapaziert und aufgebracht. Kabaretts (...) sind Nutznießer einer fast totalen Freiheit der Zeitkritik. Und ihr Ärger, dass andere Medien soviel schneller und oft so viel effektvoller zuzuschlagen verstehen (...) Folge: wir haben großartige Kabaretts. Aber Kabarett gibt es kaum mehr" (Luft 1964, S. 22f).

Mit dem neuen Verbreitungsgrad veränderte sich auch die Präsentation des Genres, es kam zu einer zunehmenden Professionalisierung. Erfolgreich waren fast nur noch ausgebildete Schauspieler und Sänger, die mit Regieanweisungen und festen Texten arbeitete und somit dem "Fernsehniveau" entsprachen. Werner Finck geht davon aus, dass diese Kabaretts rein künstlerisch wesentlich besser als frühere Produktionen waren. Andererseits entsprachen sie aber nicht mehr seiner Definition von "richtigen" Kabaretts. Seit langem war die "maßgebliche Funktion des Conférenciers" weggefallen; wie beim Theater gab es einen Regisseur, Mitwirkende waren nicht mehr selbst produktiv, sondern hatten festgeschriebene Rollen, die sie auswendig lernten (Appignanesi 1976, S. 7f). Kritik an dieser Entwicklung übt auch PELZER. Das Kabarett verlor seiner Ansicht nach durch die neue Orientierung auf Breitenwirkung weitgehend "jene Exklusivität, die man lange Zeit für seinen wesentlichen Charakterzug gehalten hatte, und erwies sich statt dessen als Medium, das ein Millionenpublikum anzuziehen vermochte" (Pelzer 1985, S. 63).

Auch LUFT bemängelt die in seinen Augen viel zu "zahme Kritik" der Kabaretts der 50er Jahre. Seiner Ansicht nach gründet diese jedoch auf den gesellschaftspolitischen Rahmenbedingungen. Die politischen Gegensätze der Weimarer Zeit waren nicht mehr vorhanden. Themen gab es zwar eigentlich genug, sie blieben jedoch lange Zeit gleich: Neonazismus, Satttheit des Wirtschaftswunders, Steuern, Illustrierte, Kleinstadt Bonn, die Halbstarken - "viel mehr ist es nicht". Gleichzeitig herrschte über diese Themen Konsens:

"Für die Spaltung ist ja keiner. Die Atombombe findet jeder scheußlich. Die Illustrierten, obgleich sie jeder liest, auch. Neue Nazis will keiner im Saal (die paar, die es geben sollte, werden den Teufel tun, sich in diesen Saal zu begeben)". Es herrschte eine Stimmung "wie in der Kirche. Auch dort spricht der Pfarrer zu den Gleichgesinnten" (Luft 1957, S. 33ff). "Eine Gesellschaftsschicht, wie zu Kaiser Wilhelms Zeiten oder noch in der Weimarer Republik - eine fest konsolidierte Gesellschaftsschicht, die anzubohren, anzuprangern, öffentlich zu demaskieren sich lohnte, gibt es nicht mehr" (Luft 1964, S. 22)

Deutlich wird im Zusammenhang mit den Anmerkungen von Finck, Pelzer und Luft zum wiederholten Male der im Kapitel "Überblick über die Veröffentlichungen zum Thema Kabarett" dargestellte Anspruch an das Kabarett als Mittel aufklärerischer Gesellschaftskritik und regimiekritischer Opposition. Kabarett, in dem die Systemkritik nicht deutlich gemacht wird, ist in den Augen vieler Autoren, die sich historisch und theoretisch mit dem Thema Kabarett auseinander setzten, kein gutes Kabarett. Gleichzeitig belegen jedoch die Ausführungen von LUFT, dass den Kabarettgruppen der Adenauer-Zeit kaum bis keine anderen Möglichkeiten zur Verfügung standen. Über die entscheidenden Themen herrschte ein breiter Konsens beim bürgerlichen Kabarettpublikum. Die (wenigen) Linksintellektuellen trafen sich in einigen wenigen Kabaretts wie der *Schmiere* oder bei den *Kleinen Fischen*. Ein quantitativ umfangreiches Publikum für "links-kritische" und oppositionelle Kabarettgruppen existierte nicht. Feinsinnige und schauspielerisch bzw. gesanglich gut präsentierte Kritik war erwünscht und wurde verstanden.

"Aus den Zwangsdemokraten der Stunde Null sind über Nacht Musterschüler und Wunderkinder geworden, die nicht müde werden, sich selbst anerkennend auf die Schulter zu klopfen. Im Kabarett verfolgt man diese Entwicklung mit leichtem Unbehagen, zumal aus dem Chor der Satten und Selbstgerechten neuerdings schon wieder die ersten nationalen Mißtöne herauszuhören sind. Also spuckt man sich und seinesgleichen zwar nicht gleich in die Wohlstandssuppe, aber man beklagt, literarisch elegant verpackt, das mangelnde Raffinement der Köche - man ist positiv dagegen, ein wenig wenigstens. Dem Publikum gefällt das. (...) Man macht sich ein paar schöne Stunden und geht ins Kabarett" (Kühn 1993, S. 139).

### 3.3.2.1. Das bildungsbürgerliche Unterhaltungspublikum

Wie bereits erwähnt, erreichte das Kabarett der Adenauer-Zeit - nicht zuletzt aufgrund des Werbeeffekts bei der Ausstrahlung ihrer Programme über Rundfunk und Fernsehen - zunehmend breitere Bevölkerungsschichten. Die Zuschauer bei den Live-Aufführungen stammten jedoch nach wie vor fast ausschließlich aus den Kreisen des mittleren und gehobenen Bildungsbürgertums. Boheme- aber auch Luxuskabaretts existierten nach dem Zweiten Weltkrieg nicht mehr; kämpferische, sozialistische Studentenkabaretts gab es noch nicht. Auch die Zeit der parteinahen, propagandistischen Ideologiekabaretts war vorbei. Es traten jedoch einige wenige ideologisch ausgerichtete Kabarettgruppen auf, wie etwa die "linke" *Schmiere* oder die "rechten" *Zeitberichter*.

Zuschauerbefragungen zu Rundfunkausstrahlungen machen deutlich, dass für das Publikum dieser Zeit der Unterhaltungseffekt im Vordergrund stand. Bei dem 61er Programm der *Lach- und Schießgesellschaft*, das von 68 Prozent der Zuschauer als ausgezeichnet und von 27 Prozent als gut beurteilt wurde, gaben die Befragten an, dass die Sendung im hohen Maße zur Entspannung beigetragen sowie "gute Stimmung" verbreitet habe und sie sich "köstlich amüsiert" hätten. Im Zusammenhang mit den tagespolitischen Anspielungen hoben die Zuschauer hervor, dass es ihnen besondere Freude bereitete, so aktuelle und treffende Bemerkungen zu hören, bei denen Politiker so "nett durch den Kakao gezogen" oder "auf die Schippe genommen" wurden. Trotz mancher "scharfer Schüsse" habe doch ein feiner Ton die Texte ausgezeichnet (Uthoff 1962, S. 109f). Nur einigen wenigen Zuschauern war das Programm zu unverständlich oder zu parteiisch. Sie gaben an, dass die Dialoge zu schnell gesprochen wurden und sie einige Pointen wegen des lachenden Publikums verpasst hätten (Uthoff 1962, S. 11).

Auch UTHOFFS Auswertung der Zuschauerbriefe an die *Münchner Lach- und Schießgesellschaft* im Frühjahr und Sommer 1962 weisen darauf hin, dass beim Besuch eines Kabarettprogramms für die große Mehrheit der Wunsch nach Amüsement im Vordergrund stand. Unter 200 getroffenen Aussagen waren nur acht, die eine politische Begründung gaben. Diese waren außerdem eher ablehnend<sup>66</sup>. In der Mehrheit ging es darum die schönen Pointen zu hören oder Geburtstagsstimmung zu tanken. Einige der Zuschauer gaben auch an, dass sie einmal wieder richtig lachen, Einblicke in das kabarettistische Leben gewinnen möchten oder nach der herzerfrischenden Fernsehsendung einmal den persönlichen Kontakt empfinden wollen (Uthoff 1962, S. 38f).

Das mittlere bis gehobene Bildungsbürgertum, das vor allem an feinsinniger Unterhaltung interessiert war, traf sich im Düsseldorfer *Kom(m)ödchen*. Kay und Lore Lorentz hatten das Kabarettensemble, das sich im Umfeld einer "kleinen Literaten-, Maler- und Schauspielerbühne" entwickelte, am 29.3.47 in Düsseldorf gegründet (Pelzer 1985, S. 64). "Statt der kulinarischen Fächerplatte, dem 'Cabaret', wollte man dem Publikum eine kleine kostbare Kommode mit vielen Fächern offerieren". Das Bildungsbürgertum wurde mit literarischen Parodien, unterhaltsamen Chansons und "feinzelierter Keckheit" angesprochen. Die Düsseldorfer Kabarettisten richteten nicht scharf, sondern sangen "ein freches Liedlein" (Budzinski 1982, S. 234f). Das *Kom(m)ödchen* war zu Beginn mehr als andere Kabarets auf literarisches Niveau bedacht, griff aber auch Militarismus und Opportunismus scharf an. Die Auto-

---

<sup>66</sup> In einem der Briefe mit politischer Begründung schrieb die Verfasserin beispielsweise: "In einer Zeit, wo uns wieder die ganze Welt mißgönlich ist und der Russe an unsere Türe klopft, müßten wir zu unserer Regierung stehn, die uns so viele Jahre gut geführt hat. Ich schäme mich, eine Deutsche zu sein, wenn deutsche Menschen sich über sich selbst lustig machen" (Uthoff 1962, S. 112f).

ren des Ensembles arbeiteten dabei vor allem mit der Form des pointierten Sketches, der sich bald in der Kabarettpraxis Deutschlands durchsetzte (Pelzer 1985, S. 64). Sie betonten die Ideale Bildung und Humanismus:

"Ich habe als Kant das Gewissen gerufen, als Goethe die Humanität gelehrt, - und habe die Worte, die sie mir schufen, in einer Kristallnacht zerstört" (Textbeispiel in: Budzinski 1982, S. 237).

kritisierten die "alte Burschenherrlichkeit":

"Ganz egal ob dummes Luder /  
auf dem Schmiß am Kinn kommt's an /  
Hilft dir dein Verbindungsbruder /  
morgen als Verbindungsmann"

und warnten vor national-chauvinistischen Phantasien sowie dem neuen, allgemeinen Konservatismus und den "Ewig Gestrigen". Andererseits kamen aber auch vor allem im Hinblick auf die außenpolitischen Konstellationen zunehmend resignative Töne und literarische Verklausulierungen hinzu. Das Ensemble des *Kom(m)ödchens* machte deutlich, dass ihrer Meinung nach kaum noch jemand Einfluss auf den tatsächlichen Gang der Dinge hat. Die vermeintliche Großmacht Deutschland galt für sie nur noch als sekundäre Figur im Spiel der Weltpolitik. In der zweiten Hälfte der 50er Jahre verstärkte sich die "Tendenz zur indirekten Verklausulierung" und zur literarischen Einkleidung. Die Bonner Politik und ihre führenden Repräsentanten wurden v. a. mit Fabeln, Parabeln und klassischen Travestien beschrieben, wie etwa 1957 Konrad Adenauer als schlauer Reinecke Fuchs. Die Kabarettgruppe nahm eine gewisse Distanzhaltung an und machte diese zu ihren Markenzeichen. Außerdem vertrat das *Kom(m)ödchen* eine kulturkritische Oppositionshaltung: "Man kämpfte gegen alles, was irgendwie nach Konformismus, Mitläufertum oder auch Snobismus aussah" (Pelzer 1985, S. 71ff). Das Ensemble kritisierte die neue "High Snobiety" und die Geschmacklosigkeiten der Nouveau riches:

"Der Reichtum verpflichtet / nicht nur zum Fressen! / Reichtum verpflichtet zu Geist und Geschmack" (Textbeispiel von 1953 in: Pelzer 1985, S. 81).

Ein überwiegend bildungsbürgerliches Publikum sprach auch die Münchner Lach- und Schießgesellschaft an. Die Gruppe schloss sich erstmals 1955 als Ensemble *Die Namenlosen* für einen Auftritt bei einer Karnevalsveranstaltung zusammen. Die vier Theaterwissenschaftsstudenten Gert Potyka, Guido Weber, Dieter Hildebrandt und Klaus Peter Schreiner sowie die Buchhändlerin Susanne Weber erhielten von der Wirtin des Gasthauses das Angebot für einige Folgeauftritte sowie ein Engagement bei den *Kleinen Fischen*. Schon mit dem zweiten Programm war die Gruppe fast genauso erfolgreich wie die *Kleine Freiheit* (Budzinski 1982, S. 289f). Regisseur Sammy Drechsel, für den das Kabarett zu Beginn noch ein Hobby neben seinem Sportreporterberuf war (Kühl 1962, S. 70), vermittelte sie ins *Stachelschwein* und trommelte "viel Prominenz" zur Premiere von *Die Nullen sind unter uns* im November 1955 zusammen. Er ging aufs Ganze und baute innerhalb kürzester Zeit ein Profikabarett mit den Darstellern Klaus Havenstein von der *Kleinen Freiheit*, Hans Jürgen Dietrich von den *Amnestierten* und dem "Trumpf" Ursula Herking von der

*Schaubude* auf. 1957 setzte sich die *Lach- und Schießgesellschaft* durch, jedes Programm wurde live im Fernsehen übertragen. Im Publikum saßen dabei viele Politiker und Prominente "die laut lachten, wenn sie angegriffen wurden" und 1966 wurde die *Lach- und Schießgesellschaft* von einer neuen, kritisch gewordenen Generation links überholt (Budzinski 1982, S. 292ff).

In den Programmen des Münchner Ensembles standen Themen wie Remilitarisierung und alte Nazis nicht mehr so stark im Mittelpunkt wie bei anderen Kabaretts, da zur Zeit ihrer Gründung schon vollendete Tatsachen geschaffen waren. Die politischen Strukturen hatten sich konsolidiert, die Bundeswehr gab es beispielsweise schon. Stattdessen griff die Gruppe andere aktuelle Themen auf, "die geradezu leitartikelhaft kommentiert wurden", wobei man laut Sammy Drechsel nicht auf den "kabarettistischen Blickwinkel" verzichten wollte (Pelzer 1985, S. 105).

Ende der 60er Jahren sympathisierte die *Lach- und Schießgesellschaft*, ähnlich wie das *Kom(m)ödchen*, offen mit der SPD. Der Regierungswechsel 1969 und die darauf folgende SPD/FDP-Koalition führte bei ihnen zu einer "Sinnkrise" und 1972 zu einer vorübergehenden Auflösung (Pelzer 1985, S. 122ff). 1976 trat im Schwabinger Stammhaus ein neues Ensemble auf. Geblieben waren die Autoren Klaus Peter Schreiner und Dieter Hildebrandt sowie der Regisseur Sammy Drechsel. Die Darsteller wechselten im Verlauf der folgenden Jahre, das Münchner Kabarett wurde zum Sprungbrett für bekannte Solisten wie Jochen Busse, Bruno Jonas, Rainer Basedow und Gabi Lodermeier (Budzinski/Hippen 1996, S. 270). Nach dem Tod von Sammy Drechsel im Jahr 1986 übernahm seine langjährige Assistentin und Regisseurin des *Scheibenwischers*, Cathérine Miville, die Leitung (Budzinski/Hippen 1996, S. 77).

### 3.3.2.2. Vom "links-kritischen" zum Unterhaltungspublikum

Die Programminhalte der Berliner *Stachelschweine* lassen darauf schließen, dass sich die Publikumsstruktur dieser Kabarettgruppe in den ersten Jahren nach ihrer Gründung noch in Bezug auf die politische Grundhaltung von den anderen "Massen-kabaretts" unterschied, sich das Besucherklientel Ende der 50er Jahre jedoch von einem linkskritischen zu einem bürgerlich-liberalen Unterhaltungspublikum hin veränderte. Mit ihren ersten Programmen wollte die Gruppe ein politisch engagiertes und linkes Publikum ansprechen. Rolf Ulrich, der das Ensemble 1949 gründete, erklärte, dass er die "kämpferische Aussage gesinnungsfundierter Inhalte" in den Vordergrund stellen will. Auch wenn die Texte keine Rückschlüsse auf ein ideologisches beziehungsweise KPD-nahes Programm zulassen, war der Ton wesentlich schärfer als beispielsweise beim *Kom(m)ödchen*. Premierengast Erich Kästner schrieb der Truppe ins Stammbuch: "Überflüssiger Rat: Liebe Stachelschweine laßt Euch nie rasieren" (Budzinski 1982, S. 260f). Wie in anderen Kabaretts auch standen wäh-

rend der 50er Jahre bei den *Stachelschweinen*, bei denen u. a. 1952 Wolfgang Neuss Regie führte, vor allem Themen wie Militarismus und Restauration sowie die Verfehlungen führender Politiker und Industrieller im Vordergrund.

1. Frau: Übrigens, können sie sich an Georg erinnern?

2. Frau: Welchen Georg meinen Sie?

1. Frau: Na, der jeden Vormittag in kleinstem Kreise auf der Ministerkonferenz bei Dr. Goebbels war - der Verbindungsmann zwischen Goebbels und Ribbentrop - der wichtigste Mann, der mehr sah, hörte und wußte als ...

2. Frau: Ach sie meinen Dr. Kurt Georg Kiesinger!

1. Frau: Ja, ja, was mag der jetzt so machen?

2. Frau: Schade, dass man so gar nicht weiß, was aus denen allen geworden ist" (Pelzer 1985, S. 86-88).

Im Laufe der Jahre wurde die *Stachelschweine* zu einer "Berliner Institution", zu einem "typischen Berliner Kabarett", dessen Besuch zum Stadtbesichtungsprogramm von nach Berlin gereisten Schulklassen gehörte (Luft 1964, S. 22). Das Erscheinungsbild der Gruppe veränderte sich. Rolf Ulrich schrieb 1957 ins Programmheft, dass er den Besuchern "einen frohen Abend und zwei vergnügte aber auch besinnliche Stunden" bieten möchte (zitiert in: Pelzer 1985, S. 102). 1965 erreichten die Programme der Kabarettgruppe "Groß-Revue-Dimensionen" mit ca. 80.000,- DM Kosten pro Inszenierung und zehn Mitspielern. Die Programme, die überwiegend aus "Slapstick-Szenen" sowie "Plattitüden und Kalauern" bestanden, wurden vor fast immer ausverkauften Häusern gespielt und häufig im Fernsehen übertragen (Budzinski 1982, S. 269ff).<sup>67</sup>

### 3.3.2.3. Das "links-kritische" und das "rechts-nationale" Publikum

Neben den "Massenkabaretts" mit einer liberal-bildungsbürgerlichen Publikumsstruktur existierten in der Adenauer-Zeit jedoch auch Kabarettgruppen, die ein wesentlich homogeneres Zuschauer Klientel ansprachen. Bei der *Schmiere* und den *Kleinen Fischen* trafen sich "links-kritische" und bei den *Zeitberichtern* "rechts-nationale" Kreise. Von einem Ideologieklientel kann jedoch in dieser Zeit - etwa im Vergleich zur Zuschauerstruktur der KPD-Revuen von Piscator - nicht mehr gesprochen werden. Eine eindeutige Grenzziehung, etwa in KPD- und NPD-Wähler, ist angesichts ihrer Texte und im Hinblick auf die unterschiedlichen Kabarettbühnen, auf denen die Ensembles auftraten, nicht möglich. Als "Gleiche unter Gleichen" sprachen die Kabarettisten, die meist parteilos waren, ein Publikum an, dass in der Tendenz zwar "links-kritisch" beziehungsweise "rechts-national" aber meist nicht parteigebunden war.

Linksbürgerliche und studentische Kreise sowie ein im Vergleich zur *Lach- und Schießgesellschaft* oder dem *Kom(m)ödchen* eher jüngeres Publikum traf sich in

<sup>67</sup> Das 1957er Programm *Der Fetta aus Dingsda* lief 14 Monate vor rund hunderttausend Besuchern. Ein großer Teil davon waren Berlin-Besucher aus Westdeutschland, die sich "einmal richtig amüsieren" wollten (Budzinski 1966, S. 53).

der Frankfurter Schmiere. Rudolf Rolfs gründete 1950 das Kellerkabarett, das er selbst häufig als "das schlechteste Theater der Welt" bezeichnete. Er präsentierte seinem Publikum "Salzsäure mit Sekt" und wollte beweisen, "dass man entschieden links sein kann, wenn man nur das Grundgesetz beim Wort nimmt". Die häufig wechselnden Mitglieder, darunter nur Rolfs und Reginald Nonsens als feste Größen, präsentierten ihre Nummern von Anfang an anders als andere Kabaretts. Ihre Programme waren weder eine bunte Nummernfolgen, noch standen sie unter einem bestimmten Thema. Es gab blitzschnelle Szenenwechsel, Kurzszenen wurden durch Kurzdialoge unterbrochen und dann eventuell später weitergespielt, auf Publikums-lacher reagierte Rolfs mit der direkten Ansprache "Warum haben sie gelacht?" (Budzinski 1982, S. 243ff). "Sein Stil ist die Zwiesprache mit dem Publikum. Er neckt es, fragt es, tadelt es, beschimpft es". Er führt "Familiengespräche" (Budzinski 1966, S. 82). Der "radikaldemokratische Allround-Satiriker", (Appignanesi 1976, S. 184) der sich in der Friedensbewegung engagierte, verstand sich "als Erzieher seines Publikums zum Denken, zum Mitfühlen, zum Handeln", als links ohne marxistisch zu sein, als Agitator ohne zu agitieren. Seinen Gegenpol bildete Reginald Nonsens, "der gemütlich quasselnde Dicke" (Budzinski 1982, S. 245). Die Schmiere hatte die "höchsten Aufführungsziffern aller Repertoire-Theater im deutschen Sprachraum" und sprach im Vergleich zu anderen Kabaretts ein eher jugendliches Publikum an (Rolfs 1989, S. 192ff). Kabarett-Leiter Rolfs verlangte sehr niedrige Eintrittspreise, ersparte an den Gagen für die Ensemblemitglieder und setzte v. a. junge Anfänger ein (Budzinski 1982, S. 245ff).

Linksintellektuelle und Studenten bildeten auch das Publikum der 1953 gegründeten Kleinen Fische. Kabarettkollege Hildebrandt schreibt, dass sie "munter, hemmungslos und ungeschminkt die Linksaußenposition für sich beanspruchten" (Deißner-Jenssen 1986, S. 417). Die Leiterin Therese Angeloff propagierte die "Rebellion gegen den Ungeist der Zeit und seiner konkreten Auswüchse". Ihre Themen waren u. a. die Kritik an der zunehmenden Konfessionalisierung der bayerischen Schulen und ab 1956 der Wiederaufrüstung. Obwohl die Kleinen Fische alle drei Wochen ein aktuelles, von Angeloff geschriebenes Programm herausbrachten hatten sie im Schatten der perfektionistischen Kleinen Freiheit die meiste Zeit Schwierigkeiten genügend Zuschauer zu bekommen (Budzinski 1982, S. 283). Ähnlich wie in der Schmiere zogen die "links-kritischen" Texte kein Ideologiekublikum an. Angeloff schildert ihre Zuschauer folgendermaßen:

"Bürgerlich, fortschrittlich bis links. Viele Studenten. Manchmal verliefen sich auch Leute, die bei antifaschistischen, antimilitaristischen Texten laut schimpfend den Saal verließen (...) In unsere Programme kamen manchmal sogar richtige Millionäre. Solche aus der High Society, die unsereins nur aus den Klatschspalten der Boulevardpresse kannte. An denen prallte jede Kritik ab. Deren Gewissen war zu gut gepolstert" (Angeloff 1982, S. 247).

Ein "rechtsnationales" Publikum zogen dagegen die Zeitberichter an. Kabarettleiter Gerd Knabe war während des Naziregimes SS-Kulturstellenleiter und organisierte Frontunterhaltungen. Nach dem Zweiten Weltkrieg inszenierte er in der Gefangenschaft für seine Mitgefangenen, ebenfalls ehemalige SS'ler, im Internierungslager Regensburg zahlreiche Kabarettprogramme zur "moralischen Aufrüstung" und dichtete unter anderem Walter Kollos Lied *Die Männer sind alles Verbrecher* um:

"Die SS-Männer sind alle Verbrecher,  
ihr Herz ist ein finsternes Loch  
- aaaber lieb, aaaber lieb sind sie doch!"

Er beschäftigte sich mit Gefangenenlager-Internas, ging aber in seinen Programmen, in denen er mit Erlaubnis der Lagerleitung von einer Darstellerin am Regensburger Stadttheater unterstützt wurde, zunehmend auch auf die deutsche Nachkriegspolitik ein: "Vor allem auf den bayerischen Ministerpräsidenten Högner hatte ich es abgesehen; jene miese Gestalt, die auf Einladung der Amerikaner an der Hinrichtung der Nürnberger 'Hauptkriegsverbrecher' teilgenommen hatte". Ein - laut Knabe - "kommunistischer Redakteur" der *Mittelbayerischen Zeitung* nahm an einer dieser Kabarettaufführungen teil und schrieb am 7.1.1947: "Schluss mit den Nazireservationen - Die unhaltbaren Zustände in den Internierungslagern". Der Lagerleiter von Wurmb, der bei der Aufführung noch sehr begeistert vom Programm gewesen war, wurde daraufhin seines Postens enthoben (Knabe 1987, S. 164ff).

Nach seinem Aufenthalt im Internierungslager arbeitete der als Minderbelasteter eingestufte ehemalige SS-Führer, der nach der Entlassung mit seinen ehemaligen Jungvolkführern die Basis für den rechtsnationalen "Marburger Kreis" legte (Knabe 1987, S. 179), als Texter für die Kleinkunsthöhne *Bei Popp* in München. Mit "Freunden von früher" gründete er das Kabarett *Canast*. "Und am Abend saß halb Marburg drin: Akademiker, Geschäftsleute, Unternehmer und vorweg mein alter Volksschullehrer (Knabe 1987, S. 187f). Er ging als Texter des Kabarets *Struwwelpeter* nach Frankfurt am Main, in dem Rudolf Nelson ein Comeback hatte, und verfasste dort vor allem Musik- und Revuenummern (Knabe 1987, S. 194). Seine Werke kamen gut an, Anstoß erregte lediglich eine Textzeile über den ehemaligen Reichsbankpräsidenten, der als internationaler Finanzberater arbeitete:

"Berat' Israel auch mit allen Kräften,  
dort versteht man ja was von Geldgeschäften"  
(Knabe 1987, S. 227).

Knabe wurde zu Beginn des Koreakrieges vom "Office of Public Affairs" gebeten, ein "Gegenstück zu den Links-Kabarets in der Bundesrepublik (...) Pro Wiederbewaffnung" ins Leben zu rufen (Knabe 1987, S. 226). Am 19.4.1952 gründete er das Reisekabarett *Die Zeitberichter*, das häufig beim Verband der Heimkehrer und anderen Vertriebenenverbänden gastierte sowie bis 1969 - als die SPD den ersten Verteidigungsminister stellte - in den neu entstandenen Kasernen und Fliegerhorsten (Knabe 1987, S. 245f). Die Gruppe trat jedoch wie andere Kabarets dieser Zeit auch auf

verschiedenen Kleinkunsthöfen und in Kurhäusern auf. Einer der Stammgäste war der Industrielle Friedrich Flick. Er saß immer auf dem gleichen Platz und sagte nach einer der Aufführungen: "Das ist das einzige Kabarett, das ich mir ansehe, (...) die beschmutzen nicht unser Land" (Knabe 1987, S. 239).

Obwohl Gerhard Freys *Nationalzeitung* 1963 "Vertragspartner" der *Zeitberichter* wurde, und die Gruppe 1964 die Langspielplatte "Deutschland ist größer als die Bundesrepublik" herausbrachte, wehrt sich Knabe gegen eine Bezeichnung als NPD-Kabarett. In seiner Autobiographie schreibt er, dass er nie einer Partei angehört hat und bezeichnet sein Ensemble als "nationales Kabarett (...) der Kriegsgeneration" (Knabe 1987, S. 269 und 282). Die *Zeitberichter* absolvierten mit ihren insgesamt 28 Programmen bis 1979 8000 Gastspiele, darunter auch zahlreiche Auftritte bei rechtsextremen Veranstaltungen wie NPD-Kundgebungen, SS-Treffen, "Heimattreffen" von Vertriebenengruppen und rechtsnationalen kulturpolitischen Tagungen. Ihre Programme erschienen auf zehn Langspielplatten, die in hoher Auflage verbreitet sind sowie in mehreren selbstverlegten Büchern. Nach Auflösung der Gruppe trat Gerd Knabe von 1979 bis 1990 mit vier verschiedenen Soloprogrammen auf (Budzinski/Hippen 1996, S. 441).

Trotz der in seinen Lebenserinnerungen *Jeder Tag zählt* eindeutig dokumentierten nationalsozialistischen Einstellung<sup>68</sup> kann jedoch auch bei Knabe nicht von einem Partei- oder Ideologiekabarett ausgegangen werden. Die *Zeitberichter* sprachen zwar bei Auftritten vor Heimatvertriebenen-Verbänden und ähnlichen Veranstaltungen überwiegend ein "rechts-nationales" Publikum an, traten jedoch vor allem in Kurorten vor dem für die Kabaretts dieser Zeit üblichen Publikum aus dem mittleren Bürgertum auf.

### 3.3.3. Das Kabarettpublikum zur Zeit der Studentenbewegung

Die Zeitphase Mitte und Ende der 60er Jahre kennzeichnet einen Umbruch in der bundesrepublikanischen Gesellschaft. Gesellschaftliche Veränderungen, u. a. ausgelöst durch eine wirtschaftliche Rezession und die damit verbundene hohe Arbeitslosigkeit sowie die seit 1966 regierende Große Koalition, brachten eine Protest-Kultur hervor, die das gesellschaftliche Klima entscheidend veränderte. Die "Wohltemperiertheit" und "routinierte Glätte" der Politiker forderte die Abneigung einer zunehmend auf Konfrontation drängenden Protestkultur heraus und auf die Notstandsgesetzgebung und die Große Koalition reagierten einige oppositionelle Kräfte mit zunehmender Radikalisierung. In der Umbruchsstimmung der 60er Jahre wurde auch das her-

---

<sup>68</sup> Knabe schreibt beispielsweise: "Verehrte Leser, lassen Sie es mich an dieser Stelle sagen: Wir sind damals nicht in den Krieg gezogen, damit an dessen Ende die BR Deutschland, die DDR und die Republik Österreich stehen, von den gestohlenen Ostgebieten ganz zu schweigen. Wir sind in den Krieg gezogen, um ihn für ein Großdeutschland zu gewinnen und damit für Adolf Hitler" (Knabe 1987, S. 70).

kömmliche kulturelle Angebot zunehmend in Frage gestellt. Das Unbehagen gegen die Kultur der Adenauer- und Erhard-Ära äußerte sich in der Entstehung einer oppositionellen Subkulturbewegung (Glaser 1991, S. 299ff).

Auch die Kabarettsituation veränderte sich. Die Kritik an den aktuellen Entwicklungen des Genres verschärfte sich. Bei den Essener Kabaretttagen 1968 wurde den "Massenkairets" als Teil des "Establishments" und als "Hofnarren einer satten Republik" jegliche oppositionelle Haltung abgesprochen. Es entstanden Zweifel an der "politischen Brauchbarkeit" des Kabarets (vgl. Pelzer 1985, S. 122ff). Die Kabarettisten wurden dazu aufgefordert, Stellung zu beziehen.

"Sie werden befragt nach ihrer Einstellung zu den Ereignissen, nach den Grundsätzen ihrer Parteilichkeit. Unentschieden ist nicht möglich, 'bürgerliches' Lavieren unpopulär. Auch eher literarisch orientierte Kabarettisten wie Hanns Dieter Hüsch bekennen sich jetzt zur Veränderbarkeit der Gesellschaft" (Hörburger 1993, S. 175).

Ab 1965 entstanden "links-kritische" Kabarets, die thematisch radikaler auftraten und mit neuen Präsentationsformen experimentierten (Pelzer 1985, S. 144). "Gesinnungs-" oder "APO-Kabarets" wie das *Rationaltheater*, das *Reichskabarett*, *Floh de Cologne*, die *Machtwächter* und der Solist Dietrich Kittner hatten in Abgrenzung zu den etablierten Kabarets den Anspruch, "systemkritisch" und nicht nur "symptomkritisch" zu arbeiten (Fleischer 1989, S. 25f). Kabarett wurde für einige Linksintellektuelle "ein durchaus geeignetes Medium" zur Gesellschaftsveränderung und ein gesellschaftsbeeinflussendes "Mittel im Kontext einer politisch aktiven Protestbewegung". Schriftsteller wie Walser, Hochhuth oder Wallraff schrieben z. B. Texte für das *Rationaltheater* (Vogel 1993, S. 226; Budzinski 1982, S. 306).

Das Kabarettpublikum dieser Zeit lässt sich in die Kategorien bildungsbürgerliches und "links-kritisches" Zuschauer Klientel einteilen. Bei den "etablierten" Kabarets wie den *Stachelschweinen*, der *Lach- und Schießgesellschaft* und dem *Kom(m)ödchen* veränderte sich die Sozialstruktur des Publikums kaum. Die Zuschauer kamen weiterhin meist aus den mittleren und oberen Schichten des Bildungsbürgertums, die regelmäßig Kabarettveranstaltungen besuchten und vor allem "ihrem" lokalen Kabarett die Treue hielten. Die Durchsicht der Programm-Texte verdeutlicht, dass jedoch die Auseinandersetzung mit tagespolitischen Themen zunehmend in den Vordergrund rückte. Das Publikum war vor allem an intelligenter Unterhaltung, gelegentlichen ironischen Spitzen gegenüber der Regierung, Programmen in der Tradition des literarischen Kabarets aber auch an kritischen Auseinandersetzungen mit der Tagespolitik interessiert. Ein vergleichbares Publikum ging auch zu den 1960 gegründeten *Wühlmäusen*, einem "sanft-liberalen" Kabarett, das mit "engagierter Neutralität nach allen Richtungen wühlte" (Budzinski 1982, S. 317) oder zu dem "Romantiker in Brecht-Manier" Hanns Dieter Hüsch, der nicht die Gesellschaft formen, sondern den Menschen wieder "zu sich selber bringen" wollte (Budzinski 1966, S. 93ff).

Den zeittypischen Übergang vom bildungsbürgerlichen zum "links-kritischen", studentischen Publikum symbolisieren die Kölner *Machtwächter*. Zu den ersten Vorstellungen der Kabarettgruppe, die 1966 von dem Schauspieler Heinz Herrtrampf und seiner Frau, der Schauspielerin Wiltrud Fischer, gegründet wurde, kamen "Kölner Bürger (...) im dunklen Anzug und Abendkleid, und genossen die schauspielerisch perfekt servierten Appetithäppchen". Die *Machtwächter* präsentierten jedoch mit der Zeit immer kritischere und linkere Programme mit Szenen über deutsche Chemiewaffen in Vietnam und die Nazi-Vergangenheit von Bundeskanzler Kurt Kiesinger. Ende der 60er Jahre brachen sie mit ihrer Papst-Szene über den "Pillen-Paul", Nacktauftritten und anderen Aktionen gesellschaftliche Tabus. Mit dem neuen Texter Joachim Hackethal wurden die *Machtwächter* "linker als die Linken" und lobten "die erfolgreiche Politik der DDR" (Budzinski 1982, S. 346ff).

Das junge, "engagierte" Gesinnungs- bzw. Oppositionspublikum versammelte sich bei den APO- und Studentenkabaretts, von denen es vor allem linke Gesellschaftskritik erwartete. Dieses Publikum setzte sich überwiegend aus kritischen Studentenkreisen, linksintellektuellen Gruppen und oppositionellen Gesellschaftskritikern zusammen. Sie trafen auf "gleichgesinnte" Kabarettisten - häufig selbst Studenten aus dem Umfeld der APO-Bewegung - denen es vor allem um die Vermittlung ihrer, auf der marxistischen Analyse basierenden, politischen Inhalte ging. "Die neue Kabarettisten-Generation verurteilt die Selbstanpassung des herkömmlichen Kabarets an den Massenmarkt Fernsehen und seine konsumierbare Unterhaltung. Sie sucht in diesem Sinne nach einer Art 'Anti-Kabarett' und untergräbt mit voller Absicht das dem traditionellen Kabarett immanente Unterhaltungselement. Das Lachen wird als Instrument der Anpassung an den Status quo betrachtet und als Ersatz für aktives Handeln aufgefaßt: Kabarett soll jetzt vor allem aufklärerisch tätig werden und die Bildung eines sozialistischen Bewußtseins befördern. Die Kabarettbühne gilt als nur eine unter anderen Möglichkeiten für die Erreichung eines Ziels: die gesellschaftliche Veränderung" (Rothlauf 1994, S. 81f).

Zu den APO-Kabarets gehörte das Münchner *Rationaltheater*. Die "politisch äußerst links orientierte" Gruppe wurde 1965 von Reiner Uthoff und Eckehard Kühn als "Gegenpol zu den etablierten Kabarettensembles" gegründet (Fleischer 1989, S. 26). Das *Rationaltheater* hatte einen ausgeprägten Dokumentar- bzw. Informationsanspruch, den es in der Präsentation eines Ein-Themen-Programms und als eines der ersten Kabarets unter anderem mit Filmaufführungen verwirklichte. Im Programm *Knast - Erstes deutsches Sing-Sing-Spiel*, zu dem der Schriftsteller Günter Wallraff Texte beisteuerte, benutzte die Gruppe eine neue, dem Enthüllungsjournalismus verwandte Methode der Information über brisante Sachverhalte und menschenunwürdige Zustände (Vogel 1993, S. 212ff). Als bekannt wurde, dass Bundespräsident Lübke Architekt von Konzentrationslagern gewesen war, stellte das *Rationaltheater* die einschlägigen Dokumente in einem Schaukasten am Eingang aus. Sie lösten damit eine bundesweite Resonanz aus. Die Dokumente wurden mehrmals von der

Polizei entfernt, durften aber schließlich doch gezeigt werden, da Lübke auf eine strafrechtliche Verfolgung verzichtete (Pelzer 1985, S. 175). Nach zehn Jahren hatte die Gruppe wegen ihrer "inhaltlichen Kompromißlosigkeit" 62 Strafverfahren hinter sich, von denen aber nur eines wegen Versäumnis der Einspruchsfrist zur Verurteilung führte (Budzinski 1982, S. 305).

Linksintellektuelle und kritische Studenten trafen sich auch im **Bügelbrett**. Der stellvertretende VDS-Vorsitzende Erich Kaub hatte das Kabarett bereits 1960 gemeinsam mit seiner Frau Hannelore Kunz, die später die Leitung übernahm, in einer Studentenkneipe eröffnet. Das *Bügelbrett* wurde bei den Berliner-Kabarett-Tagen 1961/62 von Pressevertretern und Akademikern zum besten westdeutschen Studenten-Kabarett gekürt. Lob gab es auch von Wolfgang Neuss. Der Besuch ließ jedoch zu wünschen übrig, das Kabarett finanzierte sich überwiegend durch die von Kaub geleitete Kneipe *Tangente*. Das *Bügelbrett* sprach bereits 1963 Themen an, die erst später "modern" werden sollten: Ehebruch, Gotteslästerung, Abtreibung, Strafrechtsreform und die sexuelle Befreiung. Es propagierte den "humanen, demokratischen Sozialismus" von Ernst Bloch, was jedoch den meisten Studenten ihres Publikums nicht "links genug" war. Seinen Höhepunkt erreichte das *Bügelbrett* mit seinem 1965er Programm *Black & White*, das sich vor allem mit den Problemen der "Dritten Welt" beschäftigte (Budzinski 1982, S. 321ff).

Eine eindeutige politische Position bezog in den 60er Jahren und bezieht auch noch in den 90ern der 1935 geborene **Dietrich Kittner**, der 1959 das Göttinger Studentenkabarett *Die Leid-Artikler* gründete und ab 1965 solo auftrat (Kühn 1986, S. 180). Der "proletarische Agitator" ist das "krasse Gegenteil zu Hüsch" und beschränkt die literarische Verarbeitung seiner Themen auf das ihm gerade noch notwendig erscheinende Maß und präsentiert "Leitartikel in kabarettistischer Aufmachung" (Budzinski 1982, S. 356). Kittner trat bei seinen Tourneen häufig im Rahmen von politischen Protestveranstaltungen vor einem linkskritischen Publikum auf. Er kritisierte die Programme der etablierten Kabaretts als "politisch verbrämte Millowitsch-Bühne" oder "Intellektuellen-Variété": "Hier wurde der Kabarettist zum Hofnarren, ob er es nun selbst merkte oder nicht". Diese Kabaretts müssten einsehen, dass die Front in der Bundesrepublik Deutschland nicht zwischen CDU und SPD-Wählern verläuft, sondern zwischen Kapital und Arbeit. Kittner kritisiert jedoch auch die Form des Kabarets der "Neuen Linken", bei denen es nur um politische Selbstbefriedigung geht, Witz und Pointen dagegen verpönt sind. Der Klassenkampf wurde verklärt, der Beifall war lediglich ein "moralisch motivierter Applaus von Studenten, Schülern, Intellektuellen: (...) und wenn wirklich einmal einer laut lachte, musste er sich die indignierten Blicke der Progressiven im Saal und auf der Bühne gefallen lassen". Kabarett kann für Kittner eine Waffe der Aufklärung sein und die Menschen kritischer machen. Dazu ist jedoch ein "Volkskabarett" nötig, dessen Sprache und Bilder verständlich

sind und das Themen und Sachverhalte aufgreift, die die Menschen angehen. Auch Lacher sind dabei unentbehrlich (Hippen 1981, S. 12f).

Radikal und kritisch präsentierte sich auch das **Reichskabarett**. Das "Kampfkabarett" wurde von einigen Mitgliedern der *Wühlmäuse*, die sich von Hallervorden aus politischen Gründen getrennt hatten, ins Leben gerufen. Sie bezogen bei Themen wie dem Vietnamkrieg sowie ihrer Kritik an der Großen Koalition eine "extrem linke Stellung" (Budzinski 1982, S. 329f). Die Notstandsgesetzgebung wurde beispielsweise nicht nur als drohende Einschränkung der parlamentarischen Demokratie gesehen, sondern als Versuch der antikommunistischen Mobilisierung und Kriegsvorbereitung. Das Ensemble vertrat eine "eindeutig antikapitalistische und antiimperialistische Haltung" und arbeitete wie das *Rationaltheater* mit Dokumentationen und historischen Daten, da es sich nicht auf die Vorinformation des Publikums verlassen wollte (Pelzer 1985, S. 180 und 183). Die Presse reagierte zunächst negativ. Im Mai 1968 spielte das *Reichskabarett* jedoch ihr "brillantes und schonungsloses" Programm *Die Guerilla lässt grüßen* vor ausverkauftem Haus. Die West-Berliner Öffentlichkeit und die Presse sang im Zuge der Notstandsgesetze, des Vietnam-Krieges und des Prager Frühlings "Lobeshymnen auf ihre Guerilla". Die *Reichskabarettisten* fragten daraufhin verunsichert "Was haben wir falsch gemacht, dass uns unsere Feinde loben?" und konzentrierten sich nur wenig später auf das von Volker Ludwig 1966 ins Leben gerufene, progressive Kinder-Theater *Grips* (Budzinski 1982, S. 332ff).

Ähnlich wie die *Machtwächter* startete auch das Kölner Kabarett **Floh de Cologne** mit zwei traditionellen Nummernkabarett-Programmen, warf jedoch mit dem dritten Programm 1967 "alle Mittel des konventionellen Kabarett abrup über Bord (...) und arbeitete mit schneidendem Hohn und ätzendem Spott". Lacher der Zuschauer würgten sie ab. Die Methode der Kabarettgruppe, die ebenfalls häufig angezeigt wurde, war der Schock, sie parodierte die "geheiligten Güter des christlichen Abendlandes" wie klassische Bildung, katholische Liturgie sowie gute Manieren und traten auch häufig nackt auf (Budzinski 1982, S. 338ff). Die Gruppe, die ab 1967/1968 vor allem auf Einladung der allgemeinen Studentenausschüsse in zahlreichen Hochschulen auftrat (Rothlauf 1994, S. 102), ging Ende der 60er Jahre "zur satirischen Agitation mit kabarettistischen Elementen" über. Mit ihren Musik-Programmen wollten sie das "gewohnte, großbürgerlich-liberale Klientel halblinks liegen" lassen und sich an ein kleinbürgerliches bis proletarisches Publikum wenden (Budzinski 1982, S. 338ff).

*Floh des Cologne* stellte am deutlichsten von allen Kabarettgruppen die Frage des Publikumsbezuges und konzentrierte sich konsequent mit Beat und Rock auf ein Publikum von Jugendlichen und Arbeitern (Pelzer 1985, S. 191). Ob die Gruppe, die sich 1983 in der Kölner Sporthalle von der Bühne verabschiedete (Budzinski 1982,

S. 345), wirklich das kleinbürgerliche und proletarische Publikum, das sie ansprechen wollten, erreichte, ist angesichts der Analyse des historischen Kabarettpublikums ausgesprochen unwahrscheinlich. Anzunehmen ist vielmehr, dass *Floh de Cologne* ähnlich wie andere APO-Kabarettgruppen auch, ein überwiegend studentisches und linksintellektuelle Publikum ansprach. Vermutlich erweiterte das Ensemble diesen Personenkreis jedoch bei Kultur-Tagen der Gewerkschaftsjugend und ähnlichen Veranstaltungen noch um den Personenkreis der "links-orientierten" Auszubildenden und jungen Arbeiter. Entscheidend für meinen Argumentationsverlauf im Zusammenhang mit dem Agieren des Kabarettisten als "Gleichen unter Gleichen" ist jedoch, dass die Kölner Kabarettgruppe ähnlich wie die anderen Kabaretts der Studentenbewegung vor sowieso bereits im Vorfeld engagierten und "links-kritischen" Zuschauern auftrat und mit ihrem Programmen vermutlich keine Jugendlichen und Arbeiter mit einer differierenden politischen Weltauffassung bzw. "Gesinnung" erreichten.

#### 3.3.4. Das Kabarettpublikum der "Nach-APO-Generation" in den 70er, 80er und 90er Jahren

In den 70er Jahren war die Reformeuphorie verfliegen und die Analyse der ökonomischen Krisenhaftigkeit nicht mehr "in Mode". Es kam zu einem verstärkten Rückzug ins Privatleben. Die neue Protestkultur war anarchistisch und bezog sich - wie beispielsweise bei der Hausbesetzerbewegung - auf Bereiche mit unmittelbaren Einflussmöglichkeiten. Was (von der Popmusik bis zur sexuellen Emanzipation) für die Studentenrevolte noch ein Mittel der Emanzipation gewesen war, wurde zunehmend in den Medien vermarktet. Gleichzeitig entstand ein "neues starres System von Gegenidentifikationen". In der neuen "Entmutigten Republik" trat an die Stelle des "Prinzips Hoffnung" das "Prinzip Angst". Die gesellschaftliche Diskussion drehte sich um Themen wie Aufrüstung, Nord-Süd-Konflikt, Atomkraft, Verbrauch von Ressourcen und die Zerstörung der Umwelt (Glaser 1991, S. 340ff).

Zu Beginn der 70er Jahre waren auch viele Kabaretts an einem toten Punkt angelangt, sie lösten sich auf, gingen zu anderen Formen über wie z. B. *Floh de Cologne* oder wechselten in ein anderes Genre wie etwa das *Reichskabarett* (Budzinski 1982, S. 350). Neugründungen gab es vor allem im Umfeld der Subkulturen, der Aussteiger und "Freaks", sowie der linkskritischen Studierenden. 1976 schlossen sich beispielsweise einige Frankfurter Studenten, die Mitglieder des Sozialistischen Deutschen Studentenbundes waren, zum *Karl Napps Chaostheater* zusammen. Ende der 70er Jahre entstand die bayerische *Biermö's'l-Blos'n* und 1977 gründeten drei Berliner Theaterwissenschaftsstudenten *Die 3 Tornados*, die vor allem in Jugendclubs und "linken Kneipen" spielten und sich mit dem Protest-Milieu, der Friedensbewegung, den Freaks und Punks beschäftigten (Rothlauf 1994, S. 122ff). Als

Solisten bzw. im Duo traten unter anderem Rüdiger Hofmann, Matthias Beltz, Richard Rogler, Werner Schneyder, Gerhard Polt, Sigggi Zimmerschied, Emil Steinberger, Otfried Fischer, Thomas Freitag und Bruno Jonas auf<sup>69</sup>.

Die Kabarettgruppen und Solisten spielten vor einem Publikum, dass zunehmend von der Auflösung der sozialen Milieus, der Individualisierung und der Pluralisierung der Lebenslagen geprägt wurde. Kabarett-Gruppen und Solisten sprachen, nicht zuletzt aufgrund der Bildungsreform der sozial-liberalen Koalition, die sich in den 70er Jahren auswirkte, immer breitere, kaum mehr auf Herkunft oder soziale Milieus eingrenzbare Publikumsschichten an. Das Genre war durch die starke Medienpräsenz der "Massenkabarets" sehr bekannt geworden. Ins Kabarett gingen Studenten, gesellschaftspolitisch interessierte beziehungsweise engagierte Menschen unterschiedlicher sozialer Herkunft und weiterhin die gebildeten Vertreter des mittleren bis gehobenen Bürgertums. Vor letzteren spielten die bereits seit längerer Zeit etablierten Kabarettensembles oder Solisten, die das Subgenre literarisch-politisches Kabarett vertraten. Das eher jüngere Publikum im Umfeld der Friedens- oder Umwelt-Bewegungen beziehungsweise aus der "Freak"-Subkultur sprachen überwiegend neugegründete Gruppen an.

In den 80er und 90er Jahren verstärkte sich der Trend zur Individualisierung. Die sozialen Entschichtungsprozesse griffen zunehmend weiter um sich, soziale Klassen lösten sich auf. Familienstrukturen veränderten sich, der Einzelne hatte mehr Freiheit, aber auch mehr Zwang über sein eigenes Leben zu entscheiden. Nicht nur auf dem Arbeitsmarkt wurde jeder "seines Glückes Schmied". Politische Gegensätze egalisierten sich zunehmend und der allgemeine Liberalismus wurde Bestandteil aller Parteiprogramme (Glaser 1991, S. 433-436).

Die Kabarettszene differenzierte sich zunehmend aus. Auseinandersetzungen mit der von vielen sowieso meist als uninteressant empfundenen Tagespolitik traten in den Hintergrund, gesellschaftspolitisch angelegte Programme, die sich mit den Themen bestimmter Interessensgruppen wie etwa der Frauenbewegung, der Eine-Welt-Bewegung, der Umweltbewegung oder der Arbeiterbewegung auseinandersetzen, wurden häufiger. Es kam - ähnlich wie in der Weimarer Zeit - zu einer starken Diversifikation des Metagenres. Es entstanden viele Sparten- und Experimentierkabarets. Unter den Neugründungen waren Tanz-, Zauber-, Pantomime-, Musik-, Clown- und auch Comedy-Kabarets, die meist auf keiner ensembleeigenen Bühne, sondern ausschließlich auf Tourneen auftraten. In einigen Klein- und Mittelstädten etablierten sich lokale Kleinkunstabühnen mit hauseigenem Ensemble, die überwiegend in ihrem regionalen Umfeld auftraten. Zahlreiche Ensembles der 80er und 90er tourten durch Gaststätten und Jugendzentren. Es kam zu einer "Flut von Umwid-

---

<sup>69</sup> Der Lebenslauf und die Themen dieser Kabarettisten werden im Kapitel "Der Interaktionspartner Kabarettist" beschrieben.

mung abgesackter Wirtshäuser zu Kleinkunsthöfen". Allein in Bayern existierten Anfang der 90er Jahre ca. 200 solche Auftrittsmöglichkeiten (Rothlauf 1994, S. 118ff).

In den Kleinkunststätten spielten Solisten und Duos wie Lisa Fitz, die *Missfits*, Rosa K. Wirtz, Bruno Jonas, Thomas Freitag, Pachtl und Rating, Urban Priol, Helga Siebert, Gabi Lodermeier und Jörg Maurer. Es gab Lesben-Kabaretts, Umwelt-Kabaretts, Anti-Atomkraft-Kabaretts oder auch Gruppen wie das Münchner *Crüppel Cabaret*, das deutsch-türkische *Knobi-Bonbon* oder das aus einem Gewerkschaftskabarett hervorgegangene Revuekabarett *Blackout*, die sich mit spezifischen gesellschaftlichen Thematiken auseinandersetzten. Außerdem existierten weiterhin "links-kritische", meist semi-professionelle Kabarettgruppen, die ein Gesinnungs- bzw. Oppositionspublikum anzogen. Die Kabarettisten bezogen sich als "Gleiche unter Gleichen" auf die Interessenslagen ihrer Zuschauer. Die Mitglieder des *Vorläufigen Frankfurter Fronttheaters* schrieben beispielsweise 1985:

"Wir haben die Szene beobachtet und gesehen, wo sie ihren eigenen Maßstäben nicht entsprochen hat". Ihre Themen waren folglich: "Müsli-Esser und Beziehungsgruppen-Fetischisten, häkelnde Väter und alleinerziehende Mütter, Berufs-Betroffene und Irgendwie-alles-echt-Scheiße-findende Anti-Analysierer" (Rothlauf 1994, S. 122ff).

Die Sozialstruktur des Kabarettpublikums blieb ähnlich wie in den 70er Jahren. Das Kabarett besuchten Studenten und kulturell interessierte, liberale, mittlere bis gehobene Schichten des Bildungsbürgertums sowie Vertreter des neuen "quartären Sektors" der sich ausweitenden Intellektuellen- und Betreuungsberufe (vgl. Schäfers 1981[3], S. 48). Der Gag "Heute sind ja wieder nur Sozialpädagogen und Lehrer da!" war und ist ein "garantierter Lacher" bei fast jeder Kabarettveranstaltung.

Die Kabarettisten arbeiteten zunehmend nicht mehr mit allgemeinen sondern mit spezifischen Wissensvorräten ihres Publikums. Aufgrund der sich verstärkenden Informations- und Wissensflut konnten tagespolitische Auseinandersetzungen und Kommentare der Kabarettisten nur noch an der Oberfläche bleiben und sich auf die allgemein bekannten Schlagzeilen oder auch auf lokale Ereignisse oder Personen beziehen. Spezielle Thematiken, wie beispielsweise frauen- oder umweltspezifische Fragen, beschränkten sich auf die "Themen-Kabaretts", die ein bestimmtes, einschlägig interessiertes Publikum ansprachen.

Kabarettisten, die beispielsweise über ihre Auftritte im Fernsehen sehr populär wurden und vor einem potentiell sehr zahlreichen Publikum auftraten, beschäftigten sich vor allem mit weitverbreiteten und interessensgruppenübergreifenden Themen wie allgemeingültigen Typisierungen (beispielsweise *das* Urlaubsverhalten *der* Deutschen) oder "Jedermanns"-Wissen beziehungsweise "Jedermanns"-Themen (vgl. Endruweit 1989, S. 9f).

#### **4. Das Kabarettpublikum im Interaktionsprozess**

In diesem deskriptiven Abriss über das Kabarettgeschichte unter besonderer Berücksichtigung der Entwicklung der Publikumsstruktur versuchte ich zum einen den im Kapitel "Beschreibung des Genres Kabarett" bereits angesprochenen starken Aktualitäts- und Publikumsbezug des Genres Kabarett zu illustrieren. Zum anderen wollte ich die Grundlage für die Diskussion der Hypothese der "gleichgesinnten" Interaktionspartner im "störungsfreien" Interaktionsverlauf gelegt werden.

Obwohl viele Autoren, die sich historisch und theoretisch mit dem Thema Kabarett auseinander setzten, davon ausgehen, dass das Kabarettpublikum ein elitäres Publikum mit fundiertem historischen und tagesaktuellen Wissensvorrat sowie einer mehr oder weniger ausgeprägten revolutionären oder auch stark gesellschaftskritischen Grundhaltung ist (siehe die Ausführungen im Kapitel "Überblick über die Veröffentlichungen zum Thema Kabarett"), versuchte ich zu zeigen, dass Kabarettaufführungen zu einem überwiegenden Teil von liberal eingestellten Gruppen der kulturell interessierten bürgerlichen Schichten besucht wurden und werden. Nur in vereinzelten Kabaretts - und da auch häufig nur in bestimmten Zeitabschnitten - traf sich ein Bohème-, Ideologie-, "Gesinnungs"- oder Oppositionspublikum.

Der aktuelle Wissenszusammenhang und die gesellschaftspolitischen Grundeinstellung des jeweiligen Publikums sind wesentlich für den "störungsfreien" Interaktionsverlauf einer Kabarettveranstaltung. Diese von Einflüssen außerhalb des Kabarett vorgeprägten Faktoren bestimmen und beschränken die Möglichkeiten des Kabarettisten. Der Kabarettist zieht in seine Vorüberlegungen zur Programmgestaltung die potentielle Erwartungshaltung, das vermutlich vorhandene Wissen sowie die zu erwartende gesellschaftspolitischen Überzeugung seines Publikums mit ein und gestaltet Thematik, inhaltliche Ausrichtung und Präsentation seiner Szenen dementsprechend. Er tritt im sinnvermittelnden, diskursiven Prozess einer Kabarettaufführung als "Gleicher unter Gleichen" auf und "arbeitet" mit den beim Publikum bereits vorhandenen Wissensselementen.

##### **4.1. Das Kabarettpublikum im historischen Differenzierungsprozess**

Kabarett hatte in den verschiedenen Zeitepochen eine unterschiedliche Funktion. Vor dem Ersten Weltkrieg war es zum einen eine Kunstgattung, die dem Bedürfnis des neuentstandenen, gut ausgebildeten und finanziell gutgestellten Besitz- und Bildungsbürgertums in den Großstädten nach moderner und ungewöhnlicher Unterhaltung entgegenkam. Kritik, auch zurückhaltende beziehungsweise nur angedeutete, hatte den Reiz des Neuen, Ungewöhnlichen und Verbotenen. Daraus erklärt sich auch das Interesse des französischen Bürgertums um die Jahrhundertwende an den "schillernden Bohémiens" Aristide Bruant und Rodolphe Salis. Die Probleme der Prostituierten und Verbrecher von Paris in revolutionärer Pose von Publikumsbe-

schimpfenden Protest-Künstlern vorgetragen waren neu und faszinierend. In Deutschland mit einer anderen Geschichte des Protestliedes und des politischen Chansons war der revolutionäre Gestus dagegen nicht so ausgeprägt. Die *Elf Scharfrichter* mit ihrem Auftritt in Henkerskostümen und das Image ihrer Sängerin Marya Delvard als verruchter Vamp befriedigten jedoch ähnlich das Bedürfnis nach kultureller Darbietung am Rande des Verbotenen. Ab 1910 wurde das Genre außerdem von der avantgardistischen Bewegung im Umfeld der Boheme, des Expressionismus und Dada als künstlerisches Experimentierfeld entdeckt. Es war jedoch neben Malerei, Musik oder Schriftstellerei lediglich eine von vielen kunstkritischen Ausdrucksformen. Avantgardistische Kabarettbühnen spielten dabei eine ähnliche Rolle wie die Bohemecafés dieser Zeit. Sie waren Treffpunkt, Foren zur Selbstdarstellung und Selbstbestätigung im Kreise "Gleichgesinnter".

In der Weimarer Zeit war Kabarett dagegen eine weit verbreitete, stark ausdifferenzierte und populäre Kunstgattung. Die kabarettistische Darstellung von Alltagsparadoxien mit dem implizierten gesellschaftskritischen Anspruch bot sich in einer Zeit des gesellschaftlichen Umbruchs, der extremen politischen Gegensätze und des "Everything goes" als künstlerisches Ausdrucksmittel an. Themen und Möglichkeiten sie in kabarettistischer Form umzusetzen gab es genug. In einer sich ausdifferenzierenden Gesellschaft fand fast jede Kabarettform ihr Publikum, der "verruchte" Grotesktanz, das glamouröse Revue-Kabarett, das kleinbürgerliche Volks-Kabarett, das literarische Kultur-Kabarett oder das propagandistische Polit-Kabarett. Diese in Anzahl und Präsentationsform starke Verbreitung des Genres war eng gekoppelt an die Situation der Hauptstadt Berlin, in der es ein an den unterschiedlichsten Bereichen von Kunst und Politik interessiertes Publikum gab.

In der Nachkriegszeit war Kabarett vorübergehend ein Forum der "Vergangenheitsbewältigung", auf dem höhnische Witze über Nazi-Größen erzählt wurden. Das Interesse daran ließ jedoch, da Kabarett sehr eng mit der Präsentation aktueller Themen verbunden ist, schon bald nach. Ansonsten fand in einer Zeit, in der die potentiellen Zuschauer alle ähnliche Ansichten über wirtschaftlichen Aufbau und Wiederherstellung der Demokratie hatten, eine satirisch-ironische Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Situation kaum ein Forum. Eine Ausnahme bildete die antikomunistische Propaganda der *Insulaner* in der "Frontstadt Berlin".

Auch in der Adenauerzeit übernahm das Kabarett keine linkskritische, (regierungs-) oppositionelle Funktion. Auf den Kleinkunstabühnen gab es keinen Protest, sondern lediglich sanfte Kritik. Der demokratische Staat hatte sich etabliert, die Westintegration war Tatsache und der Sozialismus galt als "Bedrohung". Im Wirtschaftswunderdeutschland fehlten die Visionen; Thema auf der Kabarettbühne war nicht die Auseinandersetzung mit konträren politischen Positionen, sondern eine ironische Darstellung kleiner Verfehlungen und das "Durch den Kakao ziehen" von Schwächen be-

stimmter Politiker. Auf der Kabarettbühne, die vom Wissensvorrat und dem politischen Bewusstsein ihrer Zuschauer abhängig ist, entwickelte sich keine Ersatzopposition oder Gegenkultur. Es ging vielmehr um ein eher partnerschaftliches "Lustigmachen über Politik", in einem System, in dem Veränderung weder erwünscht war noch wahrscheinlich erschien. Es ist daher auch kein Zufall, dass eine der wenigen Kabarettgruppen mit einer eindeutigen politischen Ausrichtung, rechtsnational war. Der Veränderungswille war rückwärtsgewandt und bezog sich auf die "gute alte Zeit" und kaum auf fortschrittliche Zukunftsentwürfe.

Die Studentenbewegung machte dagegen das Kabarett wieder zu einem Teil der Protestkultur. Von den Kabarettgruppen wurde erwartet, dass sie sich der "Gretchenfrage: 'Wie hältst Du es mit dem politischen System?!'" stellten. Auch das "bürgerliche Kabarett" setzte sich häufiger und intensiver mit politischen Fragestellungen auseinander. Das studentische wie auch das bürgerliche Publikum war politisch interessiert, sensibilisiert und informiert. Ideologische Kabarettgruppen fanden genauso ihren Platz wie experimentell angelegte Produktionen. Kabarett wurde jedoch nicht zum zentralen Ausdrucksmittel der Protestbewegung, sondern war lediglich eine Ausdrucksform unter vielen.

Ab den 70er Jahren schlug sich die gesamtgesellschaftliche Individualisierung, die Pluralisierung der Lebenslagen und die Bildungsreform der sozial-liberalen Koalition auch in der Kabarett-Landschaft nieder. Es entstanden zahlreiche Kabarets, die auf spezifische Interessenslagen "zugeschnitten" waren. Die Kabarettisten spielten für ein studentisches Publikum, für ein umweltbewusstes Publikum, für ein der Frauenbewegung verbundenes Publikum und so weiter. Kabarett wurde eine lokal- und interessensspezifische, künstlerische Ausdrucksform unter vielen. Das Genre etablierte sich, eine lokale Kabarettbühne gehörte in den meisten Groß-, Mittel- und teilweise auch Kleinstädten zur kulturellen Szene. Jede Geschmacksrichtung, ob sie musikalisches Kabarett, Tanzkabarett, komödiantisches Kabarett, politisch-literarisches Kabarett oder Gesinnungskabarett bevorzugte, fand "ihre" Kabarettgruppe beziehungsweise "ihren" Kabarettisten. Kabarett ging an Anzahl und regionaler Verbreitung einerseits in die Breite, verengte sich aber gleichzeitig im Hinblick auf das Wissen und die Interessenslage bestimmter (lokal- oder einstellungsspezifischer) Gruppierungen. Der nicht mehr automatisch von vornherein bestimmbare Wissensvorrat der potentiellen Zuschauer wurde sozusagen im Vorfeld gefiltert. Ein Kabarettist konnte nicht mehr damit rechnen, dass - wie beispielsweise in den 20er Jahren in Berlin - zumindest ein Großteil seines Publikums die von ihm parodierte Theaterpremiere gesehen hatte. Er konnte jedoch mit Programmtitel, Text der Vorankündigung und seinem "Ruf" im Vorfeld deutlich machen, dass er ein bestimmtes Publikum ansprechen will, das sich für Umweltkabarett, Männerkabarett, Frauenkabarett, Ausländerkabarett o. ä. interessiert.

Sehr populäre Kabarettisten mit einem potentiell sehr umfangreichen und stark ausdifferenzierten Publikum beschäftigten sich dagegen vor allem mit allgemeingültigen Typisierungen und "Jedermanns"-Themen. Der enge Kontakt mit dem Publikum kann bei diesen "Kabarett-Großveranstaltungen" nicht mehr gewährleistet werden, der kabarett-typische "Kleinkunstcharakter" geht verloren. Bei solchen Aufführungen können häufig die kabarett-typischen Interaktionselemente (fast) nicht mehr eingesetzt werden und sie müssen meist einem anderem Genre als dem "idealtypischen" Kabarett und beispielsweise eher dem Bereich der "Comedy" zugerechnet werden.

#### ***4.2. Der kulturell geprägte Kabarett-Rahmen in der Kabarettgeschichte***

In der historischen Gesamtschau wurde versucht die eingangs formulierten Thesen zum "gleichgesinnten" Interaktionspartner Publikum zu verdeutlichen. Es kann vorausgesetzt werden, dass in einem "störungsfreien" Interaktionsverlauf im kulturell geprägten Kabarett-Rahmen der Zuschauer die Kabarett-Regeln kennt und dass er über die notwendigen Dechiffrierungscodes zur Übersetzung der im Kabarett zur Herbeiführung von paradoxen Alltagssituationen verwendeten kulturellen Muster verfügt. Das Interaktionssystem wird neben den Elementen, die sich auf die Gestaltung des Interaktionsverlaufs beziehen, außerdem sehr stark von "ideell-politischen" Faktoren bestimmt. Kabarettist und Zuschauer haben neben dem vorausgesetzten übereinstimmenden Wissensvorrat auch eine ähnliche gesellschaftspolitische Grundeinstellung. Der Interaktionspartner Publikum wählt aufgrund seiner politischen Grundauffassung ein bestimmtes Kabarett aus und drückt diese Auffassung gleichzeitig durch den Besuch des jeweiligen Kabaretts aus. Während der Aufführung kann er sich "darauf verlassen", dass er unter "Gleichgesinnten" sitzt und dass ein "Gleicher unter Gleichen", auf der Bühne agiert.

Unter diesen Voraussetzungen, die, unabhängig davon, welche Funktion das Kabarett in einem bestimmten Zeitabschnitt übernahm, immer gleich blieben, kann in einem "störungsfreien" Interaktionsverlauf das Kabarettprogramm gemeinsam von Kabarettist und Zuschauer auf der Bühne zu einer nicht wiederholbaren Aufführung "komplettiert" werden. Mit der Kenntnis der Spielregeln, dem erforderlichen Sonderwissen und der spezifischen Grundeinstellung ist das Publikum wesentlich an der Gestaltung und Vervollständigung eines Kabarettprogramms im Interaktionssystem einer Kabarettaufführung beteiligt.

Im folgenden wird versucht darzustellen, welche Position der Interaktionspartner Kabarettist innerhalb dieses Interaktionssystems hat und wie sich ausgehend von der These des Agierens als "Gleicher unter Gleichen" der Sozialtypus des Kabarettisten parallel zu den Veränderungen in der Publikumsstruktur sowie den differierenden Funktionen des Genres in bestimmten Zeitabschnitten entwickelte.

## **V. Der Interaktionspartner Kabarettist**

Aufbauend auf die Ausführungen zum Interaktionspartner Publikum wird im folgenden Kapitel "Der Interaktionspartner Kabarettist" versucht, die Diskussion um die aufgezeigten Teile des Interaktionssystems Kabarett dynamisch fortzuführen und mittels einer historischen Betrachtung ausgewählter Sozialtypen der Kabarettgeschichte in Bezug zur - allerdings nur ausschnittsweise erfassbaren "Wirklichkeit" - zu setzen (vgl. Weber 1968, S. 190f). Zentraler Untersuchungsgegenstand ist dabei die kabarett-spezifische "Kritik" beziehungsweise die Funktionszuweisung gegenüber dem Kabarettisten als "aufklärerischen Gesellschaftskritiker".

Auf der Grundlage von GOFFMANS Interaktions-Analyse wird versucht, die Kabarett-situation als Rahmensetzung zu beschreiben, in der sich der Interaktionspartner Kabarettist bewegt und in der er vorgefertigte Texte, aktuelle und lokalspezifische Ergänzungen, spontane Zwischenrufe der Zuschauer und andere situativ bedingte Interaktionsmomente dazu benutzt, um paradoxierte Alltagssituationen in karnevalisierter Form umzusetzen (eine Diskussion des Bereichs "Karnevalisierung" nach BACHTIN findet im Kapitel "Wirkungsmöglichkeiten des Genres Kabarett" statt). In diesem Kabarett-Rahmen, der sich unter anderem eindeutig vom Theater-Rahmen unterscheidet, geht es um eine kurzfristige "Verkehrung der Autoritätsverhältnisse".

"Im Rahmen" sind dabei u. a. Zwischenrufe, direkte Publikumsansprachen sowie die Übereinkunft über die Funktion des Kabarettisten als "aufklärerischen Gesellschaftskritiker" und damit die Prämisse einer grundsätzlich kritischen Behandlung der angesprochenen Themen. Wie der Kabarettist diese historisch vorgeprägte Funktionszuweisung des Gesellschaftskritikers - auf der Bühne und auch im Privatleben - als wesentliches Element der Programmgestaltung nutzt, wird in der darauffolgenden Auseinandersetzung mit den Kabarett-Texten diskutiert.

Zur Illustration und Verdeutlichung der theoretisch-analytischen Vorüberlegungen schließt sich eine ausführliche Beschreibung des Sozialtypus' des Interaktionspartners Kabarettist mit einem Schwerpunkt auf der Darstellung der Kabarettistinnen an, in der vor allem auch die Selbsteinschätzung der jeweiligen Künstler eine große Rolle spielt. In diesem überwiegend deskriptiven Teil wird versucht die historischen Differenzierungsprozesse des hochgradig kulturbedingten Genres Kabarett darzustellen und mit dem im Kapitel "Der Interaktionspartner Publikum" besprochenen gesellschaftlichen Wandel in Bezug zu setzen. Mittels der historischen Ausführungen versuche ich zu zeigen, dass die Kabarettisten und ihr Publikum sich im Verlauf der Kabarettgeschichte gleichermaßen veränderten, der "Kern" des Kabaretts, sprich die Elemente des kabarett-typischen Interaktionssystems, jedoch immer gleich blieben.

## **1. Der Kabarettist in der zentrierten Interaktion einer Kabarettaufführung**

Im Interaktionssystem einer Kabarettaufführung, die im Zwischenbereich zwischen alltäglicher face-to-face-Interaktion und der - u. a. von GOFFMAN als Modell beschriebenen - Theater-Interaktion liegt, agiert der Interaktionspartner Kabarettist als "Gleicher unter Gleichen" und "navigiert" die Interaktionspartner im Zuschauerraum durch den Interaktionsverlauf indem er in einem diskursiven Prozess den genauen "Kurs" bestimmt, gefährliche "Klippen" umschifft und "windstille" oder allzu "stürmische" Gewässer vermeidet. Er steht im Mittelpunkt des "gemeinsamen Aufmerksamkeitsfokuses" (vgl. Hausendorf 1992, S. 49).

### **1.1. Der Kabarettist als "Steuermann" des Interaktionsverlaufs**

Im sinnvermittelnden, diskursiven Prozess einer Kabarettaufführung liefert das kulturell bedingte Interaktionssystem den beiden Interaktionspartnern das Programm des Interaktionsverlaufs. Das soziale System steuert die Interaktion. Kabarett ist ein hochgradig kulturbedingtes Kleinkunstgenre, in dem aktuelle Alltagsthemen kabarett-typisch paradox behandelt werden. In ihm ist von einer relativ weitgehenden Wissens- und Einstellungsübereinstimmung sowie einer klar festgelegten Rollenverteilung zwischen den Interaktionspartnern auszugehen.

Der Kabarettist ist der "Steuermann" des Interaktionsprozesses. Er gibt die Themen vor, "navigiert" durch den Interaktionsverlauf, reagiert auf unvorhergesehene Ereignisse dieser "Reise" und "komplettiert" aufgrund der Rückmeldungen des Publikums mit Hilfe der Interaktionswerkzeuge, wie etwa der publikumsbezogenen Improvisation, das Kabarettprogramm. Das "idealtypische" Interaktionssystem einer Kabarettaufführung gleicht dabei einem "zentrierten" Referat, bei dem die Zuhörer eingreifen können und der Vortragende auf die gestellten Fragen beziehungsweise Anmerkungen eingeht. Die zentrale Figur des Kabarettisten bestimmt - wie der Vortragende bei Reden oder Referaten - die "Tagesordnung" und den Inhalt der Interaktion, er lenkt die Zuschauer durch den Interaktionsverlauf und baut ihre Reaktionen im diskursiven Prozess der Aufführung ein. Die Kabarett-Interaktion unterscheidet sich jedoch in ihren Inhalten und in ihrer Präsentation von "belehrenden oder informierenden" Referaten beziehungsweise Rede-Vorträgen; sie findet in einem anderem kulturell geprägten Rahmen statt.

Über die Orientierung am potentiell gleichen Wissen bzw. an der ähnlichen gesellschaftspolitischen Überzeugung hinaus, kommen in der konkreten Ausgestaltung eines Kabarettprogramms weitere, nicht formell und objektiv beschreibbare Aspekte hinzu. Der dramatische Aufbau eines Kabarettprogramms ist auch von der Erzeugung des "kabarett-typischen Witzes" oder dem im Alltag ungewohnten Einsatz der Sprache abhängig. "Was" und "Wie" der Kabarettist dabei montiert, wird versucht im Kapitel "Der Kabarett-Text" beispielhaft anhand von ausgewählten Texten zu illustrieren.

ren. Die Frage nach dem "Überspringen des Funkens", der "gut gelungenen" und "gut vermittelten" Szene, die bei den Zuschauern das gewünschte Ergebnis - wie etwa Lachen oder das Erkennen von Alltagsparadoxien sowie die Vermittlung einer neuen Perspektive - hervorruft, kann jedoch nicht vollständig beantwortet werden. Es kann nur versucht werden, bestimmte Voraussetzungen für einen von unbeabsichtigten Störungen freien und damit auch "gut-gelungenen" Interaktionsverlauf aufzuzeigen. Es verbleibt eine von den spezifischen Interaktionspartnern abhängige "Restgröße", die nicht allgemein, sondern nur in den jeweiligen Interaktionssituationen beschreibbar ist.

Der gleiche Text kann je nach Präsentation - durch unterschiedliche Kabarettisten oder in unterschiedlicher Darstellung von dem gleichen Kabarettisten - völlig andere Assoziationen auslösen. Oder eine ähnliche Präsentation kann bei prinzipiell jedem neuen Publikum zu anderen Interaktionssituationen führen und "sehr gut" oder auch "gar nicht" ankommen. Eine Aufführung, die von allen Interaktionspartnern als gelungen bezeichnet wird, in der die Kontaktherstellung zwischen den Interaktionspartnern gelingt, wird von mehreren, nur auf die spezifische Situation bezogenen Faktoren bestimmt. Sie ist abhängig von der Zusammensetzung des Publikums, der "Tagesform" im Prinzip jedes einzelnen anwesenden Interaktionsteilnehmers und letztendlich vor allem auch von einem zwar in der jeweiligen Situation beobachtbaren aber nicht allgemeingültig zu schildernden "Einfühlungsvermögen" des Kabarettisten.

Sicher mit "Nein" zu beantworten ist meiner Ansicht nach allerdings die Frage, ob es objektiv gute Texte beziehungsweise Kabarettprogramme gibt. Im Interaktionsverlauf einer Kabarettaufführung sind wesentlich mehr Faktoren entscheidend, als "nur" ein "gut gemachter" Text. Subjektiv als "gut" empfundene Kabarettscenen können sehr schlecht ankommen und umgekehrt. Der Kabarett-Text ist immer abhängig von der jeweiligen Interaktionssituation, in der er präsentiert wird.

### ***1.2. Kabarett-Darsteller und Theater-Schauspieler***

Weiterben versuchte ich bereits zu zeigen, dass sich Kabarett in sehr vielen Punkten vom Theater unterscheidet. Es entfällt das theatertypische Mitfühlen, die Funktion des Darstellers ist eine andere und die Themenpalette ist wesentlich eingeschränkter als im Theater. Ein entscheidendes Abgrenzungskriterium ist außerdem, dass der "Zeitfaktor" im Kabarett eine wesentlich andere Bedeutung hat. Eine Kabarettaufführung ist an Aktualität und zeitnahe Rezension gebunden, sie ist nicht wiederholbar, ein "Unikat", das jedes Mal neu und jedes Mal anders unter Beteiligung von Publikum und Kabarettisten auf der Bühne "geboren" wird. Trotz einiger Ähnlichkeiten ist das Interaktionssystem im Kabarett-Rahmen anders als im Theater-Rahmen.

Auch die Funktionszuweisung gegenüber dem Kabarettisten ist eine andere als gegenüber dem Schauspieler. Ähnlich ist lediglich, dass sich die Rollenzuschreibung

gen im Theater- und Kabarett-Rahmen von der Alltags-face-to-face-Interaktion unterscheiden. Soziale Rollen haben ein anderes Gewicht als theatralische. Schauspielrollen können im Vergleich zu sozialen Rollen immer ausgetauscht werden (Rapp 1993, S. 58 und 169). Es kann allerdings auch zu Rollenüberschneidungen bzw. zu Identifikationen der dargestellten Rolle mit der Persönlichkeit des Schauspielers kommen. Einige Schauspieler spielen Rollen, die ihnen "auf den Leib geschnitten" sind und werden häufig vom Publikum mit diesen Parts identifiziert. Von diesen Ausnahmen abgesehen liefert das System im Theater-Rahmen jedoch "so etwas wie ein Modell für die Unabhängigkeit zwischen der Bühnenfigur und ihrem Darsteller" (Goffman 1996[4], S. 307ff).

Beim Kabarettisten kommt es dagegen immer zu "Rollenüberschneidungen". Er ist nicht nur der Darsteller eines bestimmten Typs, sondern gleichzeitig auch "Privatperson" und "aufklärerischer Gesellschaftskritiker". Er baut nicht die Illusion einer dramaturgisch vollständig entwickelten Bühnenfigur auf. Häufig spricht er auf der Bühne außerhalb seiner Bühnenrolle und unterbricht eine Szene mit persönlichen Kommentaren. Er gilt auch privat als "nonchalanter Oppositioneller" (Henningsen 1967, S. 21).

Dies sind Faktoren, die bei einem Theaterschauspieler nicht zum tragen kommen. Wie bereits im Kapitel "Genrebeschreibung" versucht wurde auszuführen, sind die Reaktionsspielräume des Theaterschauspielers beschränkt: Im Gegensatz zum Kabarettisten kann er üblicherweise weder den Text verändern, noch Anmerkungen als "Privatperson" machen.

Im Theater-Rahmen kann man außerdem von einer Zuschauerrolle sprechen. Dabei ist jedoch das Zuschauen außerhalb des Theaters "kein Vorbild des Zuschauens im Theater (...)". Das Zuschauen gehört von Anfang an zum Theater-Rahmen". Es existiert eine Übereinkunft darüber, dass die Zuschauer nicht unmittelbar eingreifen. Sie können allerdings u. a. während der Aufführung klatschen und erhalten beispielsweise eine Verbeugung als Reaktion (Goffman 1996[4], S. 143). Die Zuschauerrolle lässt im Kabarett-Rahmen wesentlich mehr Eingriffsmöglichkeiten zu, als im Theater. Der Kabarett-Besucher "informiert" den Kabarettisten mittels der Interaktions-Werkzeuge darüber, ob er das Programm verstanden hat, ob er die gesellschaftspolitische Grundhaltung des Kabarettisten teilt und ob die Vorführung bei ihm "ankommt".

Dies alles sind wesentliche Voraussetzungen für die Gestaltung und "Komplettierung" der Kabarettaufführung im Interaktionsverlauf. Im Interaktionssystem des Kabarett sind Zuschauern und Darstellern diese Spielregeln bekannt; es herrscht Einverständnis darüber, was Kabarett ist. Im Kabarett-Rahmen treffen Individuen aufeinander, die nicht nur das Bewusstsein des gemeinsamen Erlebens einer bestimmten Veranstaltung (vgl. Schütz 1960[2], S. 186), sondern beispielsweise auch die

beim Besuch eines Kabarettis vorausgesetzte kritische Grundeinstellung verbindet. Der Zuschauer erwartet bei einem Kabarettbesuch eine bestimmte Gruppe von Menschen und zwar auf der Bühne und im Zuschauerraum. Die Bestätigung dieser Erwartung ist eine der wesentlichsten Voraussetzungen für einen "störungsfreien" Interaktionsverlauf.

Ähnlich verhält es sich beim Kabarettisten. Treffen seine Erwartungen über das vorangedachte Publikum ein, wird die Interaktion mit hoher Wahrscheinlichkeit frei von unbeabsichtigten Störungen verlaufen. Der Kabarettist ist dabei teilweise ein gleichberechtigter Partner im Interaktionssystem, hat jedoch andererseits als "Navigator" in der Interaktionsbeziehung eine zentrale Rolle.

"Der Kabarettist ist das, was das Publikum aus ihm macht: der amüsante Unterhalter, der witzige Kommentator, der bittere Satiriker, der tollkühne Aggressor, er kann auch alles zusammen sein in einer Person"

(Finck in: Wallner 1986, S. 17)

Auch im Theater ist es bis zu einem gewissen Grad notwendig, dass das Publikum verhältnismäßig homogen ist. Auch der Theaterzuschauer muss die kulturellen Codes des Schauspiels übersetzen und die gesellschaftspolitische Grundhaltung des Autors zumindest einordnen können. Im Theater muss man jedoch "nur" den Sinn des Gesagten verstehen, im Kabarett darüber hinaus auch eindeutige Rückmeldungen geben. Zwar hat das Publikum im Theater ebenfalls eine aktive Rolle, es lacht, klatscht oder langweilt sich offensichtlich. Im Kabarett ist das Eingreifen allerdings direkter, eindeutiger und für den Interaktionsverlauf von entscheidender Bedeutung. Das Publikum kennt die Regeln.

Der Kabarett- oder der Theater-Rahmen ist eine Wissensordnung, er gibt Hinweise, die kulturell geprägt und sozial wirksam sind. Genauso wenig wie vor einem Theatereingang ein Schild "Bitte keine Zwischenrufe!" hängt, gibt es im Kabarett eindeutige Hinweise darauf, dass Zwischenrufe erlaubt sind. Die Regeln und die grundsätzlichen Inhalte sind jedoch genauso wie die spezifische Erwartungshaltung der Zuschauer im Kabarett-Rahmen vorgegeben. Das Kabarettpublikum erwartet eine ironische Darstellung von Alltagseignissen sowie eine grundsätzlich kritische Haltung des Kabarettisten, der nicht als Darsteller, sondern als "Privatperson" auf der Bühne steht. Darüber hinaus geht das Publikum auch davon aus, dass es während der Interaktionssituation eine entscheidende Rolle spielt. Der Zuschauer weiß, dass seine Reaktionen notwendig sind. Natürlich überlegt sich kein Kabarettbesucher vor der Aufführung "Heute gehe ich ins Kabarett, da muss ich zwischenrufen und auf die Improvisationen des Kabarettisten reagieren!". Aber er ist sich vor der Aufführung bewusst, dass er einen bestimmten Rahmen betritt, der sich beispielsweise vom Theater-Rahmen unterscheidet. Er erwartet beispielsweise, dass der Kabarettist in seinem Programm kritisch und ironisch neue Perspektiven aufzeigt und dass er dies auch aufgrund seiner privaten Überzeugung tut. Im Theater werden die Worte des Schauspielers dagegen nicht mit seiner privaten gesellschaftspolitischen Überzeugung

gung gleichgesetzt. Es sind die Worte, die jemand anderes für ihn geschrieben hat. Über die "Privatperson" des Schauspielers weiß man wenig, beziehungsweise das eventuell vorhandene Wissen ist im Verlauf der Theateraufführung nicht von Belang.

## **2. Die Funktionszuweisung des Kabarettisten im Interaktionssystem**

Innerhalb des Kabarett-Rahmens ist die Tagesordnung des Interaktionsverlaufs, aber auch die Rolle der jeweiligen Interaktionspartner festgelegt, Abweichungen werden nur bis zu einem gewissen Grad akzeptiert. Der Kabarettist ist im kulturell geprägten Interaktionssystem derjenige, der durch den Veranstaltungsverlauf "navigiert", die Themen vorgibt, die Texte vorträgt, Impulse gibt, auf unvorhergesehene Ereignisse reagiert, Klippen "umschiff", und den passenden "Kurs" für den spezifischen Interaktionsverlauf findet. Der Kabarettist bewegt sich in einem "störungsfreien" Interaktionsverlauf als "Gleicher unter Gleichen", es gibt ein Grundeinverständnis zwischen ihm und den Zuschauern.

In den Aussagen "über" das Kabarett steht allerdings vor allem die Funktionszuweisung gegenüber dem Kabarettisten als "Gesellschaftskritiker" im Vordergrund. Es wird häufig davon ausgegangen, dass der Kabarettist - auf der Bühne und im Privatleben - eine politisch engagierte Persönlichkeit ist, die gesellschaftliche Regeln kritisch in Frage stellt, mit Tabus bricht und eine auf Veränderung gerichtete, häufig fortschrittliche beziehungsweise "linke" politische Grundhaltung hat.

Diese historisch geprägte Funktionszuweisung ist eines der Elemente, mit denen der Kabarettist "Kabarett macht". Er muss seine Kritik nicht aussprechen, sondern kann sie nur andeuten; er kann seine Kritik ironisch verdrehen oder verstecken; er kann das Gegenteil von dem sagen, was er eigentlich meint und er kann mittels der Publikumsbeschimpfung sich und seine Zuschauer selbstkritisch reflektieren.

### **2.1. Der Kabarettist als "aufklärerischer Gesellschaftskritiker"**

Die "Kritik" spielt im Zusammenhang mit der Diskussion um das Genre Kabarett eine zentrale Rolle. Wie im Kapitel "Überblick über die Veröffentlichungen zum Genre Kabarett" versucht wurde zu zeigen, wird der Aspekt der "guten systemkritischen" und der "schlechten unterhaltenden" Bearbeitung der Kabarett-Themen in vielen Publikationen häufig als Qualitätskriterium für die Beschreibung von Kabarettgruppen und Bühnen herangezogen. Ich versuche dagegen aufzuzeigen, dass die kabaretttypische Verwendung der "Kritik" zwar im Zusammenhang mit der Funktionszuweisung gegenüber dem Kabarettisten als "aufklärerischen Gesellschaftskritiker" ein wesentliches Interaktionselement ist, dass aber, wie versucht wird im historischen Teil der Arbeit zu verdeutlichen, diese "Kritik" zum einen kein Qualitätskriterium sein kann und zum anderen auch die Kabarettisten selbst häufig ganz andere Motive für

ihre Arbeit angeben, als ihnen in den Veröffentlichungen zum Thema Kabarett "unterstellt" wird.

Autoren wie PELZER, BUDZINSKI, MÜLLER, ROTHLAUF, UTHOFF, SCHÄFFNER, MÜLLER und HAMMER sehen die Kabarettisten als Künstler mit "politisch-aufklärerischem Auftrag" und gehen davon aus, dass ihre eigenen "Ansprüche" an das Kabarett von den Kabarettbesuchern sowie von den Kabarettisten geteilt werden. Andere Motive, die beispielsweise von den Kabarettisten selbst genannt werden, werden nicht in ihre Betrachtungen mit einbezogen. Ich versuche dagegen zu zeigen, dass neben politischen Gründen häufig auch das Bedürfnis des Kabarettisten nach künstlerischer Selbstdarstellung, der Wunsch "unterhaltend" zu sein oder die Suche nach guten Verdienstmöglichkeiten ausschlaggebend sind. Stellen sie die gesellschaftspolitische "Kritik" als Motiv ihrer Berufswahl in den Vordergrund, geben sie meist an, dass sie "einige wenige Menschen aufrütteln", jedoch nicht, dass sie die "Gesellschaft verändern" wollen. Der 1922 geborene Kabarettist Gerhard BRONNER, der u. a. mit Helmut Qualtinger auftrat und in den 50er Jahren Musikalischer Leiter der Unterhaltungsabteilung des NDR wurde, sagt z. B.:

"Kabarett ist eine Methode, einem Menschen einen neuen Gedanken näherzubringen, den er von sich aus nie gedacht hätte. Als Unterhaltung. Und Unterhaltung braucht der Mensch, das ist ein Lebensbedürfnis, nur auf unterschiedlichem Niveau. Für den einen ist es Stierkampf, für den anderen das Oktoberfest, und dann gibt es gottseidank noch Leute, die über die Gehirnzellen konsumieren. Das ist dann Minderheitenpublikum. Diese sprechen wir im Kabarett an" (Bronner in: *Süddeutsche Zeitung* 4.10.1995).

Der Kabarettist hat im Kabarett-Rahmen die Funktionszuweisung des "aufklärerischen Gesellschaftskritikers" beziehungsweise wie HENNINGSEN es ausdrückt, des "Oppositionellen per se" (Henningesen 1967, S. 21) und wird dadurch, wie UTHOFF (Uthoff 1962, S. 15) und FLEISCHER (Fleischer 1989, S. 60) es bezeichnen zu einer Art moralischer Instanz. Meist wird in den Veröffentlichungen zum Thema Kabarett auch davon ausgegangen, dass Kabarettisten grundsätzlich "links-kritisch" sind. Vergessen wird dabei aber häufig, dass es auch einige Kabarettgruppen mit "rechts-nationaler" Grundeinstellung gab. HENNINGSEN schreibt: "Das Kabarett ist ein Instrument der Aufklärung im klassischen Sinn: durch Mündigkeit soll Freiheit realisiert werden, wobei geistige und politische Freiheit als Einheit verstanden werden" (Henningesen, 1967, S. 77).

Die Kritik im Kabarett ist eine Kritik im Sinne der Auseinandersetzung mit Handlungen, Handlungsnormen und -zielen. Der Kabarettist setzt sich mit vorgegebenen Werten in Form der Distanzierung, Beurteilung, Infragestellung und Negierung auseinander. Kritik in der Tradition von Vernunft, Aufklärung und Demokratie bezieht sich immer auf Normen und Normsetzungen und kontrolliert ihre Prämissen, Bezugssysteme, Verfahren und Methoden zur größtmöglichen Ausschaltung irrationaler Elemente. Der Kabarettist gilt als Vertreter der "aufklärerischen Kritik", der die Freiheit zur Infragestellung religiöser, rechtlicher, politischer oder allgemein gesellschaftlicher

Vorurteile für sich in Anspruch nimmt und gleichzeitig bestrebt ist, diese Freiheit zu erweitern. Er distanziert sich von der vorgegebenen Wirklichkeit und zeigt neue Perspektiven auf (vgl. u. a. Meyers Lexikon 1990, Bd 12, S. 231ff).

Der Kabarettist nimmt eine kritisch-differenzierte Position gegenüber dominierenden Meinungen ein, stellt Selbstverständlichkeiten in Frage und macht damit auf Zusammenhänge aufmerksam, die sonst eventuell nicht auffallen würden. Er übernimmt dabei allerdings nicht die selbe Funktion wie beispielsweise eine demokratische Oppositionspartei, sondern er kritisiert die religiösen, politischen oder allgemeinen gesellschaftlichen Normen, mit denen sein Publikum täglich konfrontiert ist und nicht nur, wovon häufig in Alltagsdiskussionen zum Thema "politisches Kabarett" ausgegangen wird, staatliche Herrschaftsstrukturen und/oder tagespolitische Ereignisse (siehe die Erläuterungen im Kapitel "Die Kabarett-Texte").

Kabarett muss aufgrund seiner kulturell geprägten Funktionszuweisung immer "gegen etwas" sein. Wo es nichts zu kritisieren beziehungsweise nichts zu hinterfragen gibt, findet kein Kabarett statt. Kabarett ist kein originalgetreues - oder auch "witzig aufbereitetes" - Abbild von Alltag, sondern die Infragestellung von Alltagsregeln und die Paradoxierung von Alltagssituationen.

"Kabarett hat nichts Positives (im üblichen Sinne) an sich. Im Kabarett wird kritisiert. Das ist seine Rolle, und es wäre ein Mißverständnis von ihm anderes zu erwarten. Nicht weil es dies nicht leisten 'will', sondern weil seine Verfahren ausschließlich darauf angelegt und so konstruiert sind, das andere, denkbare Zielsetzungen es selber als Kunstgattung zerstören würden. (...) Dies erklärt auch das Unbehagen, das ein nichtvorbereitetes Publikum im Kabarett erlebt. Es kommt mit der in der Kunst üblichen Erwartung, etwas gesagt zu bekommen" (Fleischer 1989, S. 75).

Eine Kabarettgruppe, die gesellschaftliche Werte nicht hinterfragt, sondern sie als akzeptabel und unveränderlich darstellt, wurde und würde nicht akzeptiert. Punktuelle Versuche, wie beispielsweise Kabaretts als politik- und systemunterstützende Veranstaltungen für die herrschenden Nationalsozialisten, waren nicht erfolgreich und existierten nur kurze Zeit. Auch bei der oft als Ausnahme genannten Gruppe der *Insulaner*, die die Auffassung der US-Alliierten nach dem Zweiten Weltkrieg vertraten und als "Propagandisten des Kalten Krieges" bezeichnet werden (Sweringen 1995, S. 26), wurde Kritik an bestehenden Verhältnissen geübt. Sie thematisierten die Probleme der "Frontstadt" Berlin und wandten sich gegen das als "Unrechtsregime" gesehene System der DDR. Die Kritik am "Inselstatus" Berlins überschneidet sich mit der antikomunistischen Grundhaltung der amerikanischen Besatzer (Sweringen 1995, S. 35ff).

Die kritisch-hinterfragende und oppositionelle Haltung des Kabarettisten ist historisch vorgeprägt. Es ist die Funktion eines "in oppositioneller Mission auf der Bühne Stehenden, der darauf gefasst ist, mit Tomaten beworfen zu werden". Dies galt auch für die 60er Jahre, wo laut Werner Finck, "mehr Mut dazugehörte, eine politische Nummer zu verbieten, als sie zu starten". Diese Funktion fordert "gegen irgendetwas" zu

sein. Doch was der Kabarettist "verflucht, muss er lächelnd verfluchen". Er darf nicht schulmeisterlich wirken, sonst "fühlt man Absicht, und (...) ist verstimmt". Es gibt einen "stillschweigenden Pakt" mit dem Publikum, das von Bevormundung, Belehrung und Ermahnung frei sein will. Der Kabarettist kommt dem entgegen und spielt jemand, der sich scheinbar zufällig auf die Bühne verirrt hat und nur beiläufig Bemerkungen fallen lässt. Er "distanziert sich von seiner Sache, gibt sie scheinbar auf - und suggeriert dem Publikum, sich als Anwalt für diese Sache zu fühlen. Er spricht und spielt 'uneigentlich'" und befindet sich immer im "Spannungsfeld zwischen aus-sageloser Kunst und Agitprop". Der Widerspruch zwischen erwartetem oppositionellen Gestus und zwingender nonchalanter Präsentation kann nur von Könnern gelöst werden (Henningssen 1967, S. 19ff). Kabarett ist oppositionell, aber nicht parteipolitisch. Es ist auch noch in der Opposition, wenn die bisherige Opposition an die Regierung kommt (Henningssen 1967, S. 75). Der Anspruch einer kritischen Grundhaltung ist beim Kabarett immer vorhanden. Wenn nichts zu kritisieren ist, keine Widersprüche aufzudecken und Paradoxien darzustellen sind, entsteht kein Kabarett.

Nicht relevant ist dabei, ob die Kritik als "zahn" oder als "böse" interpretiert wird, auch wenn in Rezension und Kabarettgeschichtsschreibung meist nur Kabaretts mit zynisch-kritischen Texten als "gute" Kabaretts akzeptiert werden und verhaltene Kritik mehr oder weniger als Verrat am Genre interpretiert wird. Entscheidend ist vielmehr, dass grundsätzlich im Kabarett-Rahmen Alltags-Ereignisse nicht in Form einer Nacherzählung geschildert, sondern in ihnen ein lächerlicher oder negativer Aspekt entdeckt und parodiert werden. Es geht dabei - mit wenigen Ausnahmen - nicht um die Vermittlung einer bestimmten politischen Zielrichtung. Im Kabarett werden Alltagsregeln diskursiv gemacht, aus ihrer Normalsituation genommen und umgedreht. Sie werden so zum Gegenstand der Reflexion. Dies ruft den Eindruck hervor, dass sich Kabarett ständig in der Opposition befindet.

Kabarettisten gelten auf der Bühne, aber darüber hinaus auch in ihrem Privatleben als "Oppositionelle per se". Zwei Beispiele aus der Zeit des Nazi-Regimes verdeutlichen dies: Werner Finck, der sich der Zensur durch indirekte Anspielungen, Wortspiele und beziehungsvolle Halbsätze entzog, wurden darüber hinaus sogenannte "Flüsterwitze" in den Mund gelegt, die er so nie gesagt hatte (Schäffner 1969, S. 68).<sup>70</sup> In eine ähnliche Situation geriet auch die Kabarettistin Claire Waldoff. Sie fiel wegen ihres Liedes *Herrmann heest a...*, das sie 1913 das erste Mal gesungen hatte und das 25 Jahre später von einem anonymen Autor auf Hermann Göring umgedichtet wurde, bei den Nazis in Ungnade. Das Original wurde gleich mitverboten (Kühn 1984, S. 153). Die Erwartungshaltung gegenüber dem Kabarettisten ist, dass er

---

<sup>70</sup> FINCK schreibt selbst: "Es trifft auch nicht zu, dass ich ein aktiver Gegner des dutzendjährigen Reiches war (...). Der passive Widerstand hat mir schon Unannehmlichkeiten genug gebracht. Auch sind viele der tollkühnen Witze, die über mich verbreitet wurden, nicht wahr oder mindestens stark übertrieben" (Finck 1972, S. 157).

auch privat hinter seiner auf der Bühne getroffenen Aussagen steht (Fleischer 1989, S. 59). Ein Kabarettist wird auf der Bühne anders gesehen als beispielsweise ein Theaterschauspieler, er ist auch "Privatperson", während Schauspieler ebenso wenig die künstlerische Bühnenfigur sind, wie die Farbe das Gemälde. Des Schauspielers Wirklichkeit soll für irgendetwas gehalten werden, was sie nicht ist (Simmel 1923, S. 232f).

Wie bereits im Kapitel "Genrebeschreibung" erwähnt, werden Kabarettisten auch kritisiert, wenn ihr Privatleben angeblich nicht zur gesellschaftskritischen Aussage ihrer Texte passt. Das Verhalten des Kabarettisten im Privatleben ist häufig auch ausschlaggebend für seine Glaubwürdigkeit auf der Bühne. In der Untersuchung ihrer Autobiographien und Stellungnahmen wird versucht zu zeigen, dass sich die meisten Kabarettisten dieser besonderen Position auch bewusst sind.

## **2.2. Der Kabarettist als "stellvertretender Kritiker"**

Als "Oppositioneller per se" stellt der Kabarettist allgemein anerkannte Normen infrage und übernimmt so die Position einer Art moralischen Instanz. Als "gleichgesinnter Navigator" im Interaktionssystem ist er, während er sich von vorgegebenen Regeln distanziert und diese häufig negiert, sozusagen stellvertretend für das Publikum kritisch. Die Zuschauer sind im "störungsfreien" Interaktionsverlauf mit dem Kabarettisten einer Meinung. Sie demonstrieren ihre grundsätzliche gesellschaftskritische Haltung beim Besuch eines Kabarets beziehungsweise eines bestimmten Kabarets. Und die vermutete Haltung des Kabarettisten ist innerhalb des Interaktionssystems eines der Mittel, mit dem er "Kabarett macht".

"Ist die Etikettierung des Theaters als moralische Anstalt zu allen Zeiten Grundlage von Diskussionen gewesen, so scheint die allgemeine Übereinkunft über das Wesen des Kabarets als moralische Anstalt so vollkommen zu sein, dass diese Selbstverständlichkeit noch niemals in Frage gestellt worden ist" (Uthoff 1962, S. 15).

Der Kabarettist agiert während eines Interaktionsverlaufs, der frei von unbeabsichtigten Störungen ist, als "Gleicher unter Gleichen". Er "weiß", dass er als "aufklärerischer Gesellschaftskritiker" gesehen wird und kann sich darauf verlassen, dass im Publikum ein grundsätzlich distanzierungs- und reflexionsfähiges Publikum sitzt, das von ihm die Infragestellung gesellschaftlicher Normen erwartet. Innerhalb einer Interaktionssituation deutet der Zuhörer das Zeichen so, als sei es ein von ihm gesetztes Zeichen. Die Zuschauer entwerfen ein fremdes Handlungsziel als Ziel ihres eigenen Handelns und machen es zu ihrem eigenen Entwurf (vgl. Schütz 1960[2], S. 125 und 141). Sie übertragen ihre eigene kritische Grundhaltung, die sie mit einer Teilnahme an einer Kabarettveranstaltung signalisieren, auf die potentielle Einstellung des Kabarettisten. Er formuliert stellvertretend für sie eine konsensuale kritische Po-

sition. Ausgehend von dieser Prämisse kann der Kabarettist seine Themen kabarett-typisch aufbereiten:

- \* Er kann die Kritik nur andeuten,
- \* er kann seine Kritik "ironisch" verstecken,
- \* er kann das Gegenteil sagen, von dem, was er meint und wird trotzdem verstanden
- \* und er kann selbstkritisch sich und sein Publikum infrage stellen bzw. "beschimpfen".

Kabarettisten treten als "gesellschaftskritische Alltagsmenschen" auf. Sie entwickeln keine ausgearbeitete Bühnenpersönlichkeit mit welcher der Zuschauer "mitleidet", sondern benutzen den dargestellten Typus lediglich als Vehikel zum Transport einer bestimmten Aussage. Die vorgestellte Figur hat dabei keine "ausdifferenzierte Persönlichkeitsstruktur", sondern ist nur ein Symbol oder ein Code für einen bestimmten Typ.

Der Kabarettist muss die Kritik nicht aussprechen, sondern kann sie nur andeuten. Tritt er beispielsweise als "Beamter" auf, weiß das Publikum im "störungsfreien" Aktionsverlauf, dass es um den Typ eines langsamen, pedantischen und wenig eifrigen Menschen geht, der im Verlauf der Szene kritisiert wird und nicht um einen progressiven Junglehrer, der im Zweifelsfall im Publikum sitzen könnte. Bestimmte Codes und Chiffren muss der Kabarettist seinem Publikum nicht mehr erklären, egal ob die Zuschauer dabei "links-kritisch" sind wie bei Dietrich Kittner oder "rechts-kritisch" wie bei Gerd Knabe.

Der Kabarettist kann seine Kritik ironisch verdrehen oder verstecken. Er kann so tun, als würde er die Institution oder die Person über die er spricht gar nicht in Frage stellen. Er kann sozusagen "naiv" eine Situation als positiv und nicht zu hinterfragend darstellen, das Publikum weiß jedoch, dass er während dieser Darstellung gleichzeitig darauf aufmerksam macht, dass genau diese Situation hinterfragt werden muss. Dietrich Kittner zitiert beispielsweise in seinen Programmen den ehemaligen Bundeskanzler Helmut Kohl, ohne einen Kommentar dazu abzugeben. Dem Publikum ist bewusst, dass gerade diese wortwörtliche Wiedergabe ein Hinweis darauf ist, die Person des Politikers in Frage zu stellen.

Und der Kabarettist kann das Gegenteil von dem sagen, was er eigentlich meint. Er kann in Form von "billigen Witzen" oder "Stammtischsprüchen" Vorurteile und Allgemeinplätze ohne Erläuterungen in sein Programm einbauen: "Der Kabarettist kann es sich erlauben, solche Texte ohne Kommentar zu spielen, und niemand hält es für seine Meinung". Er hat einen "Vertrauens-Kredit" (Fleischer 1989, S. 103). Er vertritt "die Autorität einer Moralinstanz". Ausgehend von dieser Position wird ihm - auch wenn er in seiner Bühnenrolle einen anderen Typ verkörpert - eine bestimmte gesell-

schaftspolitische Grundhaltung zugeschrieben<sup>71</sup>. Gewöhnlich schließt der Kontext, in dem jemand etwas sagt - also in diesem Fall der primäre Rahmen der Kabarettauf-führung - falsche Deutungen aus und bringt die richtige zur Geltung (Goffman 1996[4], S. 472).

### 2.2.1. Das Interaktionselement "Publikumsbeschimpfung"

Die Publikumsbeschimpfung ist im Zusammenhang mit dem spezifischen Einsatz der "Kritik" im Kabarett-Rahmen ein wesentliches Interaktionselement. Sie würde in einem anderen Rahmen - z. B. einem "klassischen" Theater-Rahmen - nicht akzep-tiert und zum "Auseinanderbrechen" der Situation führen (vgl. Goffman 1996[4], S. 401). Die Publikumsbeschimpfung ist ein Zustand des absichtlich hergestellten "Ne-ckens und Verspottens" und gehört in die Rubrik der "Beleidigungsspiele" (vgl. Goff-man 1996[4], S. 415). Der Kabarettist kann bei der Publikumsbeschimpfung sich und seine Zuschauer selbstkritisch reflektieren. Er spricht als "Gleicher unter Gleichen" und macht deutlich, dass er sich selbst und gleichzeitig sein Publikum in Frage stellt. Der Kabarettist gibt den Zuschauern die Möglichkeit, neben ihrer Kritikfähigkeit auch ihre Selbstkritikfähigkeit unter Beweis zu stellen.

Die Publikumsbeschimpfung ge-  
hört zu den Spielregeln im Kaba-  
rett-Rahmen, deren Kenntnis vor-  
ausgesetzt wird. Sie kam und  
kommt in sehr vielen Kabaretts  
und zu allen Zeiten vor. Sie war  
schon im ersten französischen  
Cabaret *Chat Noir* von Bedeutung,  
in dem der Leiter das Publikum  
mit den Worten "geschätzte Ba-  
nausen trinkt gefälligst das Bier"  
ansprach (Budzinski 1982, S. 23).  
Aristide Bruant begann seine Auf-  
tritte mit den Worten "Halt's Maul  
Rindvieh, wenn ich singe" (König  
1956, S. 45).



Aristide Bruant beschimpfte Ende des 19. Jahr-  
hunderts sein "entzücktes" Publikum (Bild in:  
Kühn 1993, S. 17)

Der deutsch-französische Kabarettist Hans Hyan begrüßte sein Publikum mit "Ce Mufle là" (Mufle = Flegel) oder auch mit "Olle Eule" und "Sie Dussel" (Ewers 1904, S. 54) und einer Eröffnungsnummer des *Kom(m)ödchens* sagt Lore Lorentz: "Ihr wer-

<sup>71</sup> FLEISCHER führt aus, dass der Kabarettist auch kommentarlos als faschistoider Typ auftre-ten kann. Das Publikum weiß, dass das Gegenteil gemeint ist (Fleischer 1989, S. 60).

det zu geistreich, Herr. Ihr dürft nicht nur an das Premierenpublikum denken" (Textbeispiel in: Uthoff 1962, S. 50). Das Publikum reagiert auf diese Beschimpfungen üblicherweise sehr positiv - und keinesfalls beleidigt,<sup>72</sup> sie werden innerhalb des kulturell geprägten Kabarett-Rahmens akzeptiert.

Von mehreren Autoren, die sich historisch und theoretisch mit dem Thema Kabarett auseinandersetzen, sowie auch von Kabarettisten selbst wird beschrieben, dass ihrer Ansicht nach der Zuschauer davon ausgeht, dass er selbst bei der Publikumsbeschimpfung nicht gemeint ist (vgl. Fleischer 1989, S. 61). Diese Annahme kann jedoch nicht bestätigt werden. Es kann vielmehr davon ausgegangen werden, dass ein Publikum, das seine grundsätzlich kritische Haltung schon mit dem Besuch des Kabarett ausgedrückt hat, zusätzlich seine Eigen-Kritikfähigkeit unter Beweis stellen will. Der einzelne Zuschauer signalisiert, dass er kein "Spielverderber" ist. Er lacht im Kreise "Gleichgesinnter" und macht deutlich, dass seine kritische Grundhaltung so umfassend ist, dass sie ihn selbst mit einbezieht. Auch bei direkten Angriffen kommt es häufig zu keiner Reaktion. "Die Grundstruktur bildet die Suggestion dabei zu sein und zugleich witzig darüber zu stehen" (Hermann/Trommler 1988, S. 141). Im Kabarett gibt es auch "Beschimpfungen", die sich eindeutig auf eine Gruppe beziehen, welche nicht im Zuschauerraum anwesend ist. In den meisten Fällen macht der Kabarettist jedoch deutlich, dass die anwesenden Personen angesprochen werden sollen:

"H: Aber gekommen sind sie ja immerhin.

S: Ja weil sie den Eintritt ins Kabarett immer noch für einen gesellschaftlichen Ablaßzettel halten. (...)

H: Man ist dem Publikum mehr schuldig, als es nur zu verachten. (...)

S: Diese Wohlstandsinvaliden (...) die haben eine Gesellschaft geschaffen, die die teuersten Farben produziert, damit die Jugendlichen 'No Future' an die Wand pinseln können. Und jetzt wollen die Leute bei uns lachen, weil sie es über sich selbst zurecht nicht mehr können. Nein."

(*Lach- und Schießgesellschaft* Programm 1981 in: Fleischer 1989, S. 62ff).

Ähnlich verhält es sich auch in der Publikumsbeschimpfung des *Kom(m)ödchens*:

"(...) dass wir Euch pausenlos 'zur Sau machen': Eure korrupte Gesinnung, Euren nackten Interessensegoismus, Eure Protzgier, Eure herausfordernde Satttheit, Euren einfallslosen Konformismus und dass Ihr nicht im geringsten sauer reagiert, wie es normal wäre, sondern - im Gegenteil - mit stürmischen Beifall und ausgelassenstem Lachen (...) Bravo und Dacapo rufen sie. Statt nach der Polizei. Das ist das Dilemma des heutigen Kabadings"

(Programm *Womit haben wir das verdient* in: Rothlauf 1994, S. 55).

Es ist davon auszugehen, dass sich ein Publikum, das bei diesen Szenen lacht, im gewissen Sinne kritisch-elitär fühlt. Da der Kabarettist als "Oppositioneller per se" gesehen wird, ist bereits der Besuch einer Kabarettveranstaltung Ausdruck dafür, dass der Besucher ebenfalls gesellschaftskritisch ist. Der Verspottete befindet sich in einer abgesicherten Position: "Über sich selbst lachen können, setzt eine geachte-

<sup>72</sup> BUDZINSKI führt beispielsweise im Zusammenhang mit der Publikumsbeschimpfung von Rodolphe Salis aus: "Das erste Kabarettpublikum reagierte darauf mit dem gleichen jauchzenden Masochismus wie alle folgenden" (Budzinski 1982, S. 24).

te Persönlichkeit voraus, die 'von sich absehen' und einen überlegenen Standpunkt einnehmen kann" (Kotthoff 1988, S. 159). "Es entsteht ein elitäres Publikum, das sich aus irgendeinem Grund, weil es die Regeln versteht oder weil es überhaupt ins Kabarett geht, für etwas Besseres hält. Das liegt aber nicht am Kabarett, es ist ein gesellschaftliches Problem" (Fleischer 1989, S. 25f). Der Zuschauer zeigt seine (Eigen-)Kritikfähigkeit und signalisiert, dass er kein Spielverderber ist. Der Interaktionspartner hat sich bewusst auf eine Situation eingelassen, in der er beschimpft werden kann.

### 2.2.2. Die Funktion von Kritik und Selbstkritik

Kritik und Selbstkritik ist ein entscheidender Faktor im Zusammenhang mit der Funktionszuweisung gegenüber dem Kabarettisten. Im Verlauf der historischen Betrachtung wird versucht zu zeigen, dass sich einige Kabarettisten zu bestimmten Zeiten (etwa die Boheme und die Dadaisten zu Beginn des Jahrhunderts sowie gesellschaftskritische Kabarettisten in der Weimarer Republik und während der Zeit der Studentenproteste in den 60er Jahren) häufig als Teil einer intellektuellen Elite bzw. Avantgarde sahen, die gesellschaftliche Veränderungen anregen wollte. Gleichzeitig kann aber immer wieder beobachtet werden, dass einige Kabaretts (wie beispielsweise im *Chat Noir*) mit elitären oder avantgardistischen Ideen begannen und dann - nicht zuletzt auch aufgrund der Veränderungen der jeweiligen Publikumsstruktur - allmählich ihre Ansprüche "zurückschraubten". Parallel zu dieser Entwicklung existierten jedoch auch immer wieder Kabaretts, die sich zu keiner Zeit ein avantgardistisches Image zulegte und sozusagen als "Nachhut in der Vorhut" beziehungsweise als "Scherbensammler" fungierten. Beispiel hierfür sind die Programme der Ausstattungs- und Revuekabaretts, die vor allem auf den Unterhaltungsaspekt und eine populäre Präsentation der Themen Wert legten.

Abgesehen von den oben bereits angesprochenen Gruppen der Avantgarde fällt auf, dass die Kabarettisten selten so hohe Erwartungen an das Genre formulierten wie viele Kabarethistoriker und weniger häufiger von einer gesellschaftsverändernden bzw. -beeinflussenden Wirkung ausgingen. Bei Durchsicht der Autobiographien wird allerdings auch deutlich, dass sich die Kabarettisten meist ihrer Funktion als "aufklärerische Gesellschaftskritiker" durchaus bewusst waren. In sehr vielen Äußerungen setzen sie sich damit auseinander, "warum" und "für wen" sie Kabarett spielen.

Gleichzeitig spielten aber bei der Entscheidung, eine Kabarettbühne zu betreten, durchaus auch profane Gründe, wie etwa die Sicherung des Lebensunterhaltes, der Wunsch, sich auf der Bühne künstlerisch auszudrücken, oder auch Spaß an der Selbstdarstellung auf der Bühne und der Unterhaltung der Zuschauer, eine Rolle. Bei einigen Kabarettistinnen fällt darüber hinaus auf, dass sie im Unterschied zu ihren

männlichen Kollegen vor allem ihre Position als darstellende Künstlerin (meist als Chansonnière) in den Vordergrund stellten.

Auf die Frage, wie die Kabarettisten und Kabarettistinnen ihre vom Publikum zugewiesene Funktion als "Oppositionelle per se" annahmen wird im Kapitel "Sozialtypus der Kabarettisten" eingegangen. Im Vorfeld wird jedoch im folgenden noch versucht zu klären, welche Inhalte und welche Präsentationsformen der Kabarettist in seinen Texten montiert.

### **3. Die Kabarett-Texte im Interaktionssystem**

Neben einer Diskussion der typischen Elemente des Kabaretts sowie einer Untersuchung der beiden Interaktionspartner ist für eine Beschreibung des Interaktionssystems auch eine Beschäftigung mit den Kabarett-Texten notwendig. Sie sind die Wörter im kulturellen Text einer Kabarettaufführung. Interaktionselemente wie die publikumsbezogene Improvisationen erfüllen dagegen die Funktion von Satzzeichen und Grammatik, welche die Wörter zu einem sinnvollen und verständlichen Text verbinden. Anhand von Szenenbeispielen soll im folgenden gezeigt werden, "was" Kabarettisten montieren. Im Mittelpunkt stehen dabei die Fragen nach den Interaktionselementen einer Kabarettaufführung und den Brückenprinzipien.

Wie oben versucht wurde zu zeigen, arbeitet der Kabarettist im Interaktionssystem des Kabaretts mit seiner Funktionszuweisung als aufklärerischer Gesellschaftskritiker. Er kritisiert im Kabarett die religiösen, politischen oder allgemeingesellschaftlichen Normen, mit denen sein (potentielles) Publikum in einem bestimmten kulturellen Kontext konfrontiert ist. Im folgenden Kapitel wird versucht die Themen des Kabarettisten genauer einzugrenzen bevor einige ausgewählte Sozialtypen der Kabarettgeschichte betrachtet werden.

#### **3.1. Dramaturgischer Aufbau des Interaktionssystems Kabarett**

Der Kabarettist orientiert sich beim dramaturgischen Aufbau seines Programms an aktuellen und lokalspezifischen Themen, die kritisch-hinterfragend aufbereitet werden. In der Dramaturgie eines Kabarettprogramms wird außerdem üblicherweise auf Freiräume für aktuelle oder auch lokalspezifische Anmerkungen sowie auf die Möglichkeit für Improvisationen, persönliche Anmerkungen, Zwischenrufe oder direkte Publikumsdialoge geachtet. Der Kabarettist setzt konzentrationssteigernde und spannende Elemente (wie beispielsweise Lieder) ein und baut einen Spannungsbogen auf. Die Kabarettistin Ursula Herking schreibt:

"Ein Theaterstück hat einen Anfang, eine Mitte und einen Schluß. Es hat eine durchgehende Handlung, in der der Schauspieler seine Rolle entwickeln kann. Ist es eine gute Leistung, wird man den Schauspieler mit seiner Rolle identifizieren. Im Kabarett reiht sich eine Nummer an die andere, da springt man von einem Thema zum nächsten. In Blitzesschnelle müssen die Kaba-

rettisten - und natürlich auch das Publikum - sich umstellen (...). Eine Nummer soll nicht länger als vier oder fünf, in wenigen Ausnahmefällen bis zu zehn Minuten dauern. (...) Wird ein Thema ausgewälzt, dann hängt das erst so straff gespannte Seil durch, und die Aufmerksamkeit des Publikums läuft davon. Und keine andere Art der Mitteilung braucht so dringend und notwendig das aufmerksame Zuhören wie das Kabarett" (Herking 1973, S. 50f).

In der Umsetzung seines Programms arbeitet der Kabarettist mit systematischen Verführungstricks, mit einer Kaskade von Umrahmungen, Rahmenbrüchen sowie dem Erzeugen und Aufheben von Irrtümern. Seine Vorüberlegungen unterscheiden sich dabei nicht erheblich von alltäglichen face-to-face-Gesprächen, die teilweise als "Interaktionsereignisse" inszeniert werden. Der Sprecher erzählt Geschichten und muss dafür eine Spannung herstellen, die der dramaturgischen Planung bedarf. Er bedient sich dabei häufig ritualisierter Absicherungen beziehungsweise "tickets", wie etwa: "Wissen Sie, was dann geschah? Haben sie schon gehört?" um ein "komplizenhaftes Zusammenwirken" zu erreichen. Überdies muss bei diesem "Vorspielen" mittels einer Reihe von "Einklammerungen" beziehungsweise "Anführungszeichen" gezeigt werden, dass der Spieler in gewisser Weise nicht er selbst ist. Ohne systematische Einschachtelungen oder Rahmungen könnten Ironie, Doppeldeutigkeiten, Scherz usw. nicht die vom Darsteller gewünschte Wirkung zeigen. Es müssen daher "gestalterische Erkennungszeichen" in die Interaktion eingebaut werden, die die Trennungslinie zwischen Gesagten und Gemeinten, der eigenen und der dargestellten Meinung kennzeichnen. Solche Zeichen sind z. B. Tonfall, Anheben/Absenken der Stimme, Affektgesten, Kunstpausen, Lächeln und andere "Gesichtsrahmungen" wie Zwinkern. Während der Interaktion können dann Reaktionen des Gegenübers, wie etwa schon ein einfaches Stirnrunzeln, zu Korrekturen des Sprechers führen (Goffman 1996[4], S. 544 und Hettlage/Lenz 1991, S. 132f). Das Erzählen der Geschichte, bzw. die Darstellung einer paradoxen Alltagssituation wird im Unterschied zur alltäglichen face-to-face-Interaktion einerseits durch vorgegebene Spielregeln erleichtert, andererseits aber aufgrund meist nicht so direkt möglicher Rückmeldungen des Interaktionspartners und nicht zuletzt auch aufgrund der größeren Mengen an beteiligten Interaktionspartnern erschwert. Im Kabarett muss zwar nicht eigens ein spezifischer Interaktionsrahmen geschaffen werden, um beispielsweise deutlich zu machen, dass eine ironische Geschichte erzählt wird. Der kulturelle Interaktionsrahmen des Genres setzt dies voraus. Erschwert wird das Vermitteln der Aussage jedoch durch eine inhomogene Masse meist unbekannter Zuhörer, während im alltäglichen Gespräch das Gegenüber häufig bekannt ist.

Innerhalb der Kabarett-Interaktion kann außerdem nicht ständig die Reaktion jedes einzelnen Interaktionspartners im Publikum wahrgenommen werden. Registriert werden nur Äußerungen mehrerer Interaktionspartner wie etwa Applaus und Lachen aber auch Schweigen und Nicht-Lachen sowie punktuelle Rückmeldungen einzelner Interaktionspartner wie Zwischenrufe oder Antworten auf direkte Publikumsanspra-

chen. Hier muss der Kabarettist aufgrund von Erfahrungswerten und auch aufgrund der Geschichte des Kabarets ein spezifisches Publikum mit dem zur Dechiffrierung der Anspielungen notwendigen Wissen und einer ähnlichen gesellschaftspolitischen Grundhaltung voraussetzen.

### **3.2. Inhalte des Interaktionssystems Kabarett**

Am Anfang der Strukturierung einer Kabarettaufführung stehen einige grundsätzliche Überlegungen des Kabarettisten. Zum einen muss das Programm aktuell sein, zum anderen darf während der Aufführung nicht zu viel erklärt werden. Die jeweilige Aktualität ergibt sich aus der Struktur des spezifischen Kabarets. Parodiekabarets orientierten sich im Berlin der 20er Jahre beispielsweise an aktuellen Theaterpremierer; tagesaktuell arbeitende Kabarettisten an den Meldungen einschlägiger Medien (meist großer Zeitungen oder Nachrichtensendungen); Kabarettinszenierungen mit längerer Laufzeit an allgemeinen Trends und Meldungen, die voraussichtlich mehrere Monate in der Diskussion bleiben. Ein Kabarettist kann nicht Beliebiges darstellen, Themen die nicht für die zu erwartende Interaktionssituation geeignet sind - also Themen, die sich voraussichtlich nicht im Wissenszusammenhang der Zuschauer befinden - sind ausgeschlossen. Der Kabarettist nutzt bestimmte Themen für seine Effekte. Kabarettisten liefern in der Regel keine Informationen, sondern witzige Kommentare zu bereits vorhandenen Informationen. Sie treffen eine Auswahl aus den Ereignissen (Schäffner 1969, S. I).

Um längere Erklärungen in den Szenen zu vermeiden sind die Programme meist auf ein bestimmtes - z. B. ein studentisches - Publikum abgestimmt. Kabarets in festen Häusern können sich - vor allem nach langjährigen Bestehen - auf "ihr" Publikum einstellen und lokale Themen aufgreifen; Tournee-Kabarets gestalten häufig Programme für ein spezifisches Publikum, wie z. B. Lesben- und Schwulen-Programme. Lokal eingebundene bzw. etablierte und bekannte Kabarets arbeiten oft mit wiedererkennbaren Programmabläufen, etwa einer gleichen Anfangs- und Schlussnummer, ähnlichen Solonummern einzelner Ensemblemitgliedern o. ä.. Je unbestimmter und größer das potentielle Publikum ist - beispielsweise bei sehr bekannten Kabarettisten und Kabarettgruppen - desto allgemein verständlicher müssen die Themen sein. Hier können fast nur noch allgemein-gültige Trends und weniger spezifische Ereignisse behandelt werden.

Populäre Kabarettisten legen sich auch häufig auf ein bestimmtes Schwerpunktgebiet oder Image fest. Der Zuschauer kann sich so schon im vornherein auf das einstellen, was ihn erwartet. Dieter Hildebrandt wählt meist tagespolitische Bereiche, Gerhard Polt Themen mit bayerischen Lokalbezug und Thomas Freytag wurde überwiegend mit Politikerparodien bekannt. Häufig kennt das Publikum den jeweiligen Kabarettisten bzw. die Kabarettgruppe und wird aufgrund der Vorankündigungen auf

ein bestimmtes Programm eingestimmt, sei es tagespolitisch, auf bestimmte Themen bezogen, geschlechtsspezifisch, Comedy-ähnlich, skurril, mit einem Schwerpunkt auf Show- und Musikelementen o. ä..

### **3.3. Werkzeuge des Kabarettisten im Interaktionssystem**

Zur Gestaltung der Interaktionssituation einer Kabarettaufführung stehen dem Kabarettisten bestimmte kabarettsspezifische Werkzeuge zur Verfügung. Im Kapitel "Beschreibung des Genres Kabarett" wurde versucht, einige davon exemplarisch zu diskutieren. In Ergänzung zu den oben gemachten Überlegungen zur Dramaturgie und zum Programmaufbau einer Kabarettaufführung und im Vorfeld einer beispielhaften Betrachtung ausgewählter Kabarett-Texte erscheint es jedoch notwendig, noch weitere Grundlagen und Methoden der kabarettistischen Arbeit zu bestimmen. Dazu gehören Anmerkungen zum allgemeinen Bereich der Satire, Erläuterungen von Elementen des Kabarettaufbaus und den tagesaktuellen Gestaltungsmöglichkeiten im Rahmen einer Conférence sowie Hinweise auf die kabarett-typische Bearbeitung von Texten und Musikstücken.

Viele Kabarett-Autoren und Kabarett-Rezipienten berufen sich direkt oder indirekt auf die Satire, die von ihnen als eine der Wurzeln des Kunstgenres Kabarett gesehen wird. Kurt Tucholsky bezieht sich beispielsweise auf die Aussage Friedrich Schillers, dass der Gegenstand der Satire der Widerspruch der Wirklichkeit mit dem Idealen ist (Schäffner 1969, S. 3), wenn er sagt: "Der Satiriker ist ein gekränkter Idealist: er will die Welt gut haben, sie ist schlecht und nun rennt er gegen das Schlechte an" (Tucholsky in: Freund 1981, S. 19). Als Satiriker bezeichnet sich auch Rudolf Rolf, der Leiter des Kabarets *Schmiere*: "Der Satiriker sagt, wie es ist. In Deutschland nennt man dergleichen Kraßheit" (Kühn 1993, S. 148).

Ein grundlegendes Kabarettelement ist die Ironie, die Technik des "Also-Ob". Der Kabarettist "verstellt" sich, "heuchelt" und simuliert Nichtwissen oder vorgetäushtes Einverständnis. Ironie ist eines der wichtigsten Mittel, die Glaubwürdigkeit einer Person oder einer Sache in Zweifel zu ziehen und Diskrepanzen sichtbar zu machen (Hörburger 1993, S. 266). Sie kommt meistens in Kabarett-Witzen und -Pointen zum Tragen. Das Wort Witz steht in seiner ursprünglichen Bedeutung für Begriffe wie Verstand, Klugheit und Weisheit. Erst mit Beginn des 19. Jahrhunderts tritt seine erheiternde, Lachen hervorrufende Wirkung in den Vordergrund (Blum 1980, S. 1). Im Kabarett sind Witze meist kurze, pointierte Texte mit humoristischer Funktion. Ein Kabarettist kann auf der Bühne auch einen Witz erzählen um die Person, die er darstellt näher zu charakterisieren. Auch die Pointe ist kein rein kabarettistisches Verfahren. Sie ist ein "geistreicher, überraschender (Schluß)effekt", der "springende Punkt" einer bestimmten Angelegenheit. Sie ist der "eigentliche, unerwartete Sinn, in dem ein Witz ausläuft" und entsteht durch eine "überraschende Umwendung des

Gesagten" (Fleischer 1989, S. 96). Witze sind so geschrieben, "dass eine naheliegende Deutung hervorgerufen wird, die sich an vielen Einzelheiten bestätigt, bis der allerletzte Satz dem Leser die ganze Geschichte in einem völlig neuen Licht erscheinen lässt" (Goffman 1996[4], S. 474):

"Gott wird uns schützen. Rom hat klar gesagt, dass atomare Abschreckung keineswegs unmoralisch sei. Für den Papst sind Atomwaffen angesichts der Kriegsgefahr sozusagen Verhütungsmittel. Und für die hat er ja bekanntlich jede Sympathie."

(Schneyder-Soloprogramm *Satz für Satz* in: Vogel 1993, S. 126)

Die "komische Potenz" eines Witzes ist definiert durch die Situation, in der er verwendet wird. Ein Scherz ist nur ein Scherz, wenn er von Adressaten verstanden wird. Dieses Verstehen signalisiert er durch das Lachen (Kotthoff 1988, S. 163 und S. 180). Dieses Lachen ist eine soziale Form, die Gemeinsamkeit erzeugt, Trennungen und Widersprüche verschwinden lässt und eine Gruppe zusammenhält (Kotthoff 1988, S. 55). "Im Lachen sind alle gleich; soziale Barrieren wie z. B. Status sind vorübergehend kleiner, weil gemeinsames Lachen ein gewisses Ausmaß an gemeinsamer Situationsdefinition voraussetzt" (Kotthoff 1988, S. 95). Im Kabarett wird, ausgehend von einem Grundverständnis zwischen Sprecher und Hörer, scheinbar Gegensätzliches miteinander kombiniert und gesellschaftliche Werte, hochstehende Persönlichkeiten u. ä. angegriffen bzw. ihre anerkannte Position relativiert. Das Lachen hat seinen Ursprung im "plötzlichen Aufeinandertreffen zweier Unvereinbarkeiten", bei dem es auch um ein Gefühl der Überlegenheit geht. "Lächerlich (...) ist das Niedere, das mit unzulänglichen Mitteln das Hohe nachzuahmen versucht, beziehungsweise das Hohe, das in seiner Nichtigkeit sein Nichtsein entpuppt" (Kampner/Wulf 1986, S. 52f)

Mit dem Lachen werden einerseits dem Interaktionspartner Kabarettist wesentliche Signale und "Regieanweisungen" gegeben, andererseits die Gemeinsamkeit des Publikums der "Gleichgesinnten" unterstrichen. Eine Besonderheit während einer Aufführungssituation ist, wenn der Kabarettist auf der Bühne unabsichtlich - über seine eigene Szene oder über eine Reaktion des Publikums lacht. Eigentlich ist dieses Lachen ein "Ausrutscher" und ein Fehler in der Spielsituation; er führt jedoch meist nicht zu ablehnenden sondern vielmehr zu positiven Reaktionen der Zuschauer, sie stimmen in das Lachen mit ein. Innerhalb der Interaktionssituation einer Kabarettaufführung ist das an und für sich fehlerhafte Lachen des Kabarettisten keine Störung, sondern unterstreicht vielmehr die Geschlossenheit des Interaktionssystems und das direkte Aufeinanderbezogenensein innerhalb der Interaktionsgemeinschaft und die Position des Kabarettisten als "Gleicher und Gleichen".

Um Komik zu erzielen wird im Kabarett häufig mit Sprach- und Wortspielereien, Karikaturen sowie Parodien gearbeitet. Üblich ist beispielsweise die Verwendung von Wortspielen für die Bezeichnung eines Kabarets wie z. B. *Lach- und Schießgesellschaft* (als Anspielung auf die Wach- und Schießgesellschaft), *Kom(m)ödchen*,

*Reichskabarett* oder bei Programmtiteln wie *Denn sie wissen nicht was nun*, *Warten auf Niveau* und *Der Moor ist uns noch etwas schuldig*. Sprach- und Wortspielereien werden außerdem häufig bei der Parodie eingesetzt, einer besonderen Art der Satire, die "auf Gattungen, Redeweisen, Stile und deren Rezeption" reagiert. Die Parodie verzerrt das Original mittels Reduktion, Bagatellisierung und Selektion aber auch durch Kumulation und Übersteigerung. Sie kann eine seriöse Auseinandersetzung mit dem Original sein, aber auch lediglich seine "Verulkung" oder purer Klamauk (Freund 1981, S. 14f). Neben der Parodie spielt auch die Karikatur im Kabarett eine entscheidende Rolle. Sie ist ein auch häufig in der Literatur angewandtes Verfahren, das auf Übersteigerung einer wichtigen Eigenschaft des karikierten Objektes beruht (Fleischer 1989, S. 82). In der Karikatur wird einleuchtend Typisches durch Überzeichnung in den Vordergrund gerückt und augenfällig gemacht.

Die meisten Kabarettprogramme haben außerdem einen spezifischen formalen Aufbau. Im **Opening** werden häufig zusammenfassende Informationen über die Kabarett oder das aktuelle Programm gegeben und eine Art pointierter Gesamteindruck vermittelt. Deutlich wird dies u. a. am Beispiel des *Scharfrichter-Lieds* der *Elf Scharfrichter* oder in der Eröffnungsnummer des Nachkriegskabarett *Die kleine Freiheit*. Bei der schon relativ früh ins Kabarett eingeführten Form des Openings handelt es sich um die "Plakatierung des kabarettistischen Leitmotivs". Auch die Schlussnummer oder das Finale kann im Kabarett von großer Bedeutung sein und zieht die Bilanz des Nummernprogramms. Übergänge im Verlauf eines Kabarettprogramms sind meist dadurch erkennbar, dass der Darsteller nach einer Nummer die Bühne verlässt, ein Requisit wechselt, plötzlich außerhalb seiner Bühnenrolle spricht, ein Abschluss-Lied singt oder einfach eine längere Pause macht. Es gibt verschiedene Varianten von abrupten bis kaum merklichen Übergängen, die meist von Applaus begleitet sind. Häufig wird als Übergang ein "Black-Out", die schlagartige Abdunklung des Bühnenlichts nach der Schlusspointe einer Nummer verwendet; eine Form wie sie bereits 1901 im *Überbrett* vorkam.

Innerhalb dieses formalen Rahmens wird in den allermeisten Fällen mit Kurzscenes oder **Sketchen** gearbeitet. Der Sketch ist eine kurze, effektvolle, dramatische Szene, sein Inhalt ist oft witzig-ironisch und auf aktuelle Ereignisse bezogen. Er ist ein "Kurzdrama" von meist fünf bis zehn Minuten Dauer mit nur wenigen handelnden Personen. "Ausgangspunkt ist eine verwirrte und verwirrende Situation des täglichen Lebens, die durch eine unerwartete Schluss-Pointe (...) gelöst wird". Die Form des Sketches wurde erstmals im *Schall und Rauch* sowie bei den *Elf Scharfrichtern* verwendet (Müller/Hammer 1956, S. 62; Fleischer 1989, S. 130f).

Sketche werden meist von **Conférences** oder conférenceartigen Szenen umrahmt bzw. begleitet. Da diese häufig von einer, höchstens jedoch zwei Personen gestaltet werden und meist nur einen stichpunktartigen Text als Grundlage haben, können vor

allen diese Szenen zur Präsentation tagesaktueller und lokalspezifischer Anspielungen, direkter Publikumsansprachen und Improvisationen genutzt werden. Da die Conférence als Überleitung zwischen einzelnen Szenen gestaltet ist, kann sie auch als "roter Faden" in der improvisierten Zusammenstellung des Nummernprogramms genutzt werden (Scheu 1977, S. 17). Es wäre allerdings falsch, die Conférence nur als eine Art "launige" Hinführung zu den eigentlich wichtigen Szenen zu interpretieren. Sie hat einen hohen Stellenwert in einem Programm und entwickelte sich "zu einer selbständigen Gattung mit solistischen Charakter (Hörburger, 1993, S. 264). Der Höhepunkt der Kabarett-Conférence lag historisch gesehen in den 20er Jahren. Populäre Conférenciers wie beispielsweise Arthur Pserhofen, Fritz Grünbaum und Willy Schaeffers galten als "Aushängeschilder" der jeweiligen Kabaretts<sup>73</sup>. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde die Figur des Conférenciers zunehmend bedeutungsloser (Appignanesi 1976, S. 7).

Wenig Improvisationsspielraum lassen dagegen die musikalischen Elemente des Kabaretts, meist Melodiebegleitungen zu Liedern. Die Musik unterstreicht hier den Text oder kann ihm sogar "auf die Beine helfen". Viele Kabaretts hatten und haben eigene Hauskomponisten oder engagieren mitunter bekannte Musiker. Die Kabarett-Musik erlebte ihre Blütezeit vor allem in der Weimarer Republik, spielte aber auch in den anderen Zeitabschnitten eine große Rolle. In den 70er Jahren entwickelten sich beispielsweise "Rock-Kabaretts". Lieder haben im Kabarett eine Intermezzo- und eine Gliederungsfunktion. Sie sind einerseits eine Art Pause zwischen den Nummern, haben aber auch großen Anteil am Bedeutungsaufbau des Programms (Fleischer 1989, S. 67ff).

Die bekannteste Kabarettliedform ist das **Chanson**, das in seiner allgemeinsten Umschreibung als "singbares Gedicht mit strophischer Gliederung" bezeichnet wird (König 1956, S. 34). Gebräuchlicher ist jedoch seine Definition als kritisches Lied, das nicht auf den großen Bühnen, sondern in kleinen Kneipen und auf der Straße zuhause war und ist. Das Chanson gehört in die lange Tradition zeitkritischer Volkslieder, beispielsweise des Monatslieds, der Moritat, des Schanklieds, des Tanzlieds und des Gassenhauers. Es enthält Elemente aus Ballade, Bänkelsang, zeitkritischem Volkslied und Tingeltangel (Hellberg 1983, S. 33ff). Seine strophisch-gereimte, gefällige Form und seine lange Tradition der "Zeit-Kommentierung" bot sich förmlich für eine Verwendung im Kabarett an (Schäffner 1969, S. 7). Besonders Merkmal im Kabarett ist, dass der Sänger den Chanson mit darstellenden Bewegungen interpretiert (Hellberg 1983, S. 32). Das Kabarett war in seinen Anfängen stark vom Chanson bestimmt. Es taucht nicht nur in den Programmen der ersten

---

<sup>73</sup> Conférenciers waren in den Weimarer Zeit fast ausschließlich Männer. Ausnahmen bildeten die Kabarett-Leiterinnen Rosa Valetti, Trude Hesterberg, Kathi Kobus und Erika Mann sowie die weiblichen deutschen Conférenciers Maria Ney und Resi Langer, die 1920-1933 in zahlreichen Berliner Kabaretts auftrat (Greul 1971, S. 215).

französischen, sondern auch der ersten deutschen Kabaretts auf. Der Berliner Kabarett-Musiker Edmund NICK schreibt sogar: "Das Kabarett lebt vom Chanson" (Nick in: Bemmann 1981, S. 146).

Nach dem Ersten Weltkrieg setzt sich im Kabarett der **Song** durch, eine Form des satirisch-zeitkritischen, oft auch lehrhaften Liedes. Der Song besteht aus einer Vortrophe und einem Refrain. Er ist betont einfach und greift Elemente volkstümlicher Liedtypen, von Schlager, Jazz und zeitgenössischer Tanzmusik auf. Der Song wurde besonders von Berthold Brecht, Kurt Weill und Hans Eisler eingesetzt und als Liedform des epischen Theaters etabliert. Im Kabarett arbeiteten v. a. Walter Mehring und Kurt Tucholsky mit Songs (Müller/Hammer 1956, S. 63).

#### **4. Modulationen und Täuschungsmanöver im Kabarett-Rahmen**

Ein wesentliches Kriterium, welches das Interaktionssystem des Kabaretts von anderen Interaktionssystemen unterscheidet, ist die verwendete Sprache. Die Kabarett-Sprache ist ironisch, paradox und grotesk. Alltag wird nicht "kopiert", sondern verzerrt dargestellt. Im "scherzhaften Rahmen" (Goffman 1996[4], S. 119) einer Kabarettaufführung arbeitet der Kabarettist mit Rahmen-Brüchen, Rahmen-Einschachtelungen, Modulationen und Täuschungen. Er baut in sein Programm "falsche Erkennungszeichen" und "Rahmenfallen" ein und versucht "den von den anderen angewandten Rahmen zu untergraben" (vgl. Goffman 1996[4], S. 514ff).

##### **4.1. Kabarett-"Klammern"**

Wie bereits im Kapitel "Beschreibung des Genres Kabarett" versucht wurde zu zeigen, spielt sich eine Kabarettaufführung in einem bestimmten Rahmen bzw. in einer spezifischen Situationsdefinition statt, in der kulturell bedingte Regeln gelten und in der den Interaktionspartnern verschiedene Elemente zur Gestaltung des Interaktionsprozesses zur Verfügung stehen. Die Kabarettaufführung ist eine Art Zeremonie, die auf spezifische Weise gerahmt ist und vom Fluss der umliegenden Ereignisse "durch bestimmte konventionelle Grenzzeichen, zeitliche Anfangs- und Schlußklammern oder räumliche Klammern, die wie bei einem Bilderrahmen sowohl zum Innen wie zum Außen gehören", abgesetzt ist (Goffman 1996[4], S. 278f). Die Aufführung ist eingebettet in "Vor- und Nach-Aktivitäten" (Goffman 1996[4], S. 293). Der Kauf der Eintrittskarte und der Vorstellungsbeginn sowie der "Schlußvorhang" und die sich eventuell anschließende Unterhaltung mit Freunden über das Kabarettprogramm sind wie Begrüßung und Beendigung Muster, die "interaktive und nicht bloß kommunikative Probleme lösen" (vgl. Goffman 1994, S. 30).

Innerhalb dieser primären Kabarett-Klammer verwendet der Kabarettist zahlreiche "innere Klammern" und arbeitet mit "Einschachtelungen einer Aussage" (vgl. Goff-

man 1996[4], S. 571). Er setzt wie ein Autor, der zeigen will, dass er ein bestimmtes Wort gewöhnlich nicht verwenden würde, Szenen sozusagen in "Anführungszeichen" (vgl. Goffman 1996[4], S. 347) und stellt eine neue Situationsdefinition auf, in welcher er einen bestimmten "Alltags-Typ" darstellt. Gleichzeitig bricht der Kabarettist aus diesen inneren Rahmungen immer wieder aus, indem er sein Handeln desorganisiert, das Modul wechselt oder in ein Verhalten umschwenkt, dem ein völlig anderer Rahmen zugrunde liegt (vgl. Goffman 1996[4], S. 406). Er wechselt die Rolle und wird vom Bühnenarbeiter zum Conférencier oder vom betrunkenen "Stammischbruder" zum ironischen Kommentator der Tagespolitik.

Auch die Bemerkungen des Kabarettisten außerhalb seiner Bühnenrolle kennzeichnen einen inneren Rahmenbruch. Das Publikum hat das Gefühl, als "schaue es hinter die Kulissen, ja sogar hinter zwei Schichten von Kulissen" (vgl. Goffman 1996[4], S. 413). Der Kabarettist lenkt die Aufmerksamkeit des Publikums auf die "zugrundeliegenden Rahmenmechanismen" und sagt: "Hier wird Kabarett gespielt". Bei den Bemerkungen des Kabarettisten als "Privatperson" geht es u. a. um das Wiedereinfangen der Aufmerksamkeit der Zuschauer sowie um den Beweis, "dass die ablaufenden uninteressanten Vorgänge nicht die eigentliche Aufführung sind". GOFFMAN nennt dies "selbstbezügliche, *reflexive* Rahmenbrüche (Goffman 1996[4], S. 420). Die "privaten" Bemerkungen des Kabarettisten sind vergleichbar mit Klammern, die der Autor eines geschriebenen Textes verwendet, "um seinen eigenen Text auf einer anderen Ebene - in einer anderen Rolle und einem anderen Rahmen - zu kommentieren" (vgl. Goffman 1996[4], S. 253).

Bei Witzen, Karikaturen und Anekdoten bedient sich der Kabarettist u. a. des Mittels der "Rahmenspannung". Er "entlarvt" bzw. "stellt bloß" indem er einen Vorgang "unehrlich" in einen anderen Rahmen stellt und ein "angebliches Modul zur Verschleierung eines Täuschungsmanövers" einsetzt. Er arbeitet mit einer mehrfachen Schichtung des Handelns zur Erreichung eines komischen Effekts (vgl. Goffman 1996[4], S. 281ff). Deutlich wird dies bei folgendem bereits zitierten Textbeispiel:

"Sein Vater ist auch im KZ umgekommen,  
er ist besoffen vom Wachturm gefallen"  
(Beltz und Pachlin: Fleischer 1989, S. 85).

In Interaktionssituationen gibt es auch Vortäuschungen eines Rahmens, wie z. B. die Vortäuschung eines Theater-Rahmens in Shakespeares *Hamlet* oder auch die Vortäuschung eines Referats- bzw. Rede-Rahmens im Kabarett. Das Publikum ist im Zusammenhang mit diesen Rahmen-Verwirrungen des Kabarettisten auf Rahmungs-Hinweise angewiesen, um sich im Interaktionsverlauf orientieren zu können und der Kabarettist ist darauf angewiesen, dass die Zuschauer auf die entsprechenden Hinweise reagieren. In einem von unbeabsichtigten Störungen freien Interaktionsverlauf bekommen die Zuschauer "irgendwie (...) genügend Hinweise, um die

Schichten ohne weiteres voneinander ablösen zu können" (vgl. Goffman 1996[4], S. 205ff). Ein Gespräch, aber auch eine Kabarettaufführung erscheint

"als ein rasch wechselnder Strom verschieden gerahmter Abschnitte, darunter auch kurzfristiger Täuschungsmanöver (im allgemeinen gutgemeinter) und Modulationen verschiedener Art. Es kommen Transformationszeichen vor, die angeben, ob es sich um eine Abweichung vom Üblichen handelt, und wenn ja, welcher Art. Ist eine solche Abweichung beabsichtigt, so werden auch Klammerzeichen gegeben, die deutlich machen, wo diese Transformation anfangen und wo sie aufhören soll (Goffman 1996[4], S. 584f).

Innerhalb des Kabarett-Rahmens verwendet der Kabarettist ein "kompliziertes System von Wirklichkeitsebenen". Er karikiert und geht davon aus, dass die Inhalte der Karikatur vom Empfänger nicht im wörtlichen Sinne verstanden werden. Im Kabarett gehört "Unernst und Frotzelei so unabweislich dazu", dass es besonderer Klammern bedarf, wenn man einmal etwas wirklich ernsthaftes sagen will, um den "Redefluß kurzfristig herunterzumodulieren"<sup>74</sup>. Der Kabarettist arbeitet mit Sarkasmus, Ironie, Anspielungen u. ä. sowie der "kontrollierten, systematischen Verwendung der mehrfachen Bedeutung von Wörtern und Wendungen, mit der eine Rede hinter einer Rede verborgen werden soll" und bei denen "keiner der beiden den anderen dafür verantwortlich machen [kann], was verstanden wurde" (vgl. Goffman 1996[4], S. 538ff).

#### **4.2. Kabarett-"Modulationen"**

Innerhalb der inneren Szenen-Rahmungen im äußeren Rahmen einer Kabarettaufführung baut der Kabarettist "Stolpersteine" beziehungsweise "beabsichtigte Störungen" ein. Er arbeitet mit Modulationen<sup>75</sup>.

Ein Modul ist "das System von Konventionen, wodurch eine bestimmte Tätigkeit, die bereits im Rahmen eines primären Rahmens sinnvoll ist, in etwas transformiert wird, das dieser Tätigkeit nachgebildet ist, von den Beteiligten aber als etwas ganz anderes gesehen wird". Modulationen sind ein "So-Tun-als-ob", ein Wettkampf, eine Zeremonie oder eine Sonderausführung (Goffman 1996[4], S. 55ff). Bei Modulationen werden Handlungen "mehr oder weniger ausdrücklich aus Gründen oder Motiven ausgeführt, die als völlig verschieden von den gewöhnlichen empfunden werden". Dazu gehört auch das "In-anderen-Zusammenhang-stellen", bei dem man davon ausgeht, "dass einige Motive für eine Handlung die gewöhnlichen sind, während andere, besonders wenn sie stabilisiert und institutionalisiert sind, den Handelnden aus dem üblichen Tätigkeitsfeld herausheben" (Goffman 1996[4], S. 88). Witze gelten in diesem Zusammenhang als "nicht ernstzunehmende Modulationen" (Goffman 1996[4], S. 97). Der Kabarettist kann auch so tun, als habe er eine scherzhafte Bemerkung ernst genommen oder eine ernsthafte Aussage als Scherz aufgefasst, "so

<sup>74</sup> Das *Rationaltheater* setzte z. B. bei "ernsten" Szenen Filmdokumentationen ein.

<sup>75</sup> GOFFMAN führt aus, dass oft nicht der Rahmen als Ganzes beschrieben wird, sondern nur die in ihm enthaltene Modulationen (Goffman 1996[4], S. 97).

dass sich der Betroffene bemühen muss, den Rahmen zu klären, dann aber feststellen muss, dass der Rahmen plötzlich geklärt ist, aber nicht von ihm" (vgl. Goffman 1996[4], S. 416).

### **4.3. Kabarettistische Täuschungsmanöver**

Unter anderem bei Irreführungen und Entlarvungen arbeitet der Kabarettist auch mit dem Prinzip der Täuschung, dem "bewußten Bemühen eines oder mehrerer Menschen, das Handeln so zu lenken, dass einer oder mehrere andere zu einer falschen Vorstellung von dem gebracht werden, was vor sich geht" (...). "Doch während eine Modulation darauf abzielt, dass alle Beteiligten zur gleichen Sicht dessen kommen, was vor sich geht, ist ein Täuschungsmanöver auf Unterschiede angewiesen (...) Täuschungsmanöver sind, im Unterschied zu Modulationen, der Gefahr einer bestimmten Art der Entlarvung ausgesetzt". Täuschungen entstehen beispielsweise, wenn ein Rand absichtlich vor bestimmten Beteiligten verborgen wird (der Kabarettist wechselt die Situationsdefinition und "entlarvt", dass er sich in einer völlig anderen Situation befindet, als vom Publikum zuerst angenommen wurde), können aber auch in einem Rahmen vorkommen, dessen Rand allen Beteiligten deutlich ist (vgl. Goffman 1996[4], S. 98ff).

Der Kabarettist arbeitet mit vorübergehenden Täuschungen, die vom Publikum durchschaut werden sollen, mit Satiren und Parodien, die Kopien von Täuschungen sind (Goffman 1996[4], S. 99), mit "gut gemeinten", scherzhaften Täuschungen "mit dem ausdrücklichen Ziel, einen Spaß zu machen - harmlose, nicht ernst gemeinte, gewöhnlich kurzzeitige Unterhaltung. Man geht davon aus, dass der Betroffene bald in die Sache eingeweiht wird, und dass man sich darauf verlassen kann, dass er sie 'gutmütig' oder 'im sportlichen Geist' aufnimmt", so als hätte er selbst diesen Scherz machen können (Goffman 1996[4], S. 102). Die Kabarett-Komik beruht darauf, dass der Zuschauer entdeckt, dass er die Vorgänge falsch gerahmt hat und sein Denken und Handeln auf falschen Voraussetzungen beruhte (vgl. Goffman 1996[4], S. 388). Der Kabarettist hat verschiedene Möglichkeiten sein Publikum zu "täuschen". Er kann beispielsweise in die Rolle eines Bühnenarbeiters schlüpfen oder auch in die Rolle des Theaterleiters, der über die folgende Aufführung spricht, Er kann die Zuschauer über den Beginn der Kabarettaufführung im Unklaren lassen. Er kann auch beispielsweise seinen Partner im Zuschauerraum placieren, der mit Zwischenrufen "auffällt" und bei dem sich erst später herausstellt, dass er eigentlich Teil des Bühnengeschehens ist. Der Kabarettist hat mehrere Möglichkeiten "absichtlich erzeugte negative Erfahrungen" einzusetzen und mittels der "Sozialrolle-Spielrolle-Formel" unterschiedliche Seinsebenen zu vermischen. Er kann als die Figur die er spielt über sich als Darsteller oder über andere Darsteller oder umgekehrt sprechen (vgl. Goffman 1996[4], S. 423ff). Es gibt unterschiedliche Formen von Täuschungen; gutge-

meinte Täuschungen und Täuschungen in schädigender Absicht. Auch eine Selbsttäuschung kann vorgetäuscht werden oder eine Vortäuschung einer Täuschung (Goffman 1996[4], S. 183). Kabarett-typisch sind "Bluffspiele" und das "fortgesetzte Etwas-Vormachen". Hier wird dem "Opfer" das Geheimnis gelüftet, aber gerade so weit, dass ihm dabei weiterhin etwas vorgemacht wird (vgl. Goffman 1996[4], S. 201f).

"Nach einer gewissen Anzahl von Umdrehereignissen kann keiner mehr jemanden trauen" (Goffman 1996[4], S. 204). Der kulturell bestimmte primäre Rahmen und die Funktionszuweisung gegenüber dem Kabarettisten liefern dem Publikum jedoch eine Orientierungshilfe. Innerhalb des Kabarett-Rahmens gehen die Zuschauer beispielsweise davon aus, dass der Kabarettist beim Erzählen eines "ausländerfeindlichen" Witzes dies als Bühnenfigur und nicht als "Privatperson" tut. Das Publikum weiß nicht genau, worauf der Kabarettist hinauswill, aber es "verlässt" sich üblicherweise darauf, dass der Kabarettist in seiner Funktion als "aufklärerischer Gesellschaftskritiker" (siehe oben) und als "Gleicher unter Gleichen" keine völlig von der Auffassung seines Publikums abweichende Position vertritt.

"Zu jedem Rahmen gehören normative Erwartungen bezüglich der Tiefe und Vollständigkeit, mit der die Menschen in die durch den Rahmen organisierten Vorgänge eingebunden sein sollten" (Goffman 1996[4], S. 376).

#### **4.4. Kabarett-typische "Falschrahmungen"**

Wie bereits im Kapitel "Genre-Beschreibung" zu zeigen versucht wurde, kann es im Interaktionsverlauf einer Kabarettaufführung zu unbeabsichtigten Störungen kommen. Die Anspielungen des Kabarettisten werden von den Zuschauern nicht verstanden, da das erforderliche Sonderwissen fehlt oder bestimmte Szenen werden aufgrund einer differierenden gesellschaftspolitischen Grundeinstellung fehlinterpretiert. Unbeabsichtigte Störungen können aufgrund einer Fehleinschätzung des Primär-Rahmens einer Kabarettaufführung eintreten, aber auch aufgrund diverser Falschrahmungen im Bezug auf die "inneren Klammern" einzelner Kabarett-Szenen.

Innerhalb einer Kabarettaufführung kann es zu Täuschungen kommen, zu unbeabsichtigten Störungen, Irrtümern oder "Falschrahmungen". Es gibt Mehrdeutigkeiten und die Personen entwickeln Zweifel an der Geradlinigkeit eines Vorgangs und fragen sich: "Ist der Mensch vor uns das, was er zu sein scheint?". Diese Unklarheiten und Ungewissheiten führen zu "einem nicht manipulierten irrtümlichen Glauben der augenblicklichen Vorgänge". Der Betreffende handelt aufgrund falscher Voraussetzungen und kommt zu einer falschen Einschätzung der Situation (Goffman 1996[4], S. 331f). Es gibt immer Unklarheit und "Argwohn" bezüglich der Rolle eines Menschen. Jeder muss damit rechnen, dass er ein Ereignis falsch rahmen wird (Goffman 1996[4], S. 477).

## **5. Diskussion des Interaktionssystems am Beispiel ausgewählter Texte**

Zur detaillierteren Beschreibung des Interaktionssystems Kabarett ist neben der Diskussion der Werkzeuge des Kabarettisten auch eine Betrachtung der Kabarett-Texte notwendig, in denen kabarett-typische Alltags-Paradoxien dargestellt werden. Ein weiterer Schwerpunkt liegt auf der Diskussion der für das Interaktionsgefüge besonders bedeutsamen Methoden der direkten Publikumsansprache, des lokalen und zeitlichen Bezuges sowie der auf ausgewählte Zuschauer bezogenen Textelemente. Nicht eingegangen werden kann dabei auf Improvisationen und die sich zwischen Kabarettisten und einzelnen Zuschauern entwickelnden Dialoge. Diese Bereiche sind nicht schriftlich festgehalten und können nur "live" während einer Aufführung oder in der dokumentarischen Form einer Fernsehaufzeichnung nachvollzogen werden.

Mit schriftlichen Aufzeichnungen kann nur ein schwacher Eindruck einer Kabarettnummer vermittelt werden. Der auf Papier gedruckte Kabarett-Text ist sozusagen die schlechte schwarz-weiß-Kopie eines bunten Ölgemäldes. Im Text sind weder Mimik, Gestik, Betonung oder auch der direkte Augenkontakt des Kabarettisten mit den Zuschauern festgehalten. Dazu kommt, dass tänzerische und pantomimische Elemente nur in einer berichtenden Form wiedergegeben werden können. Ein Beispiel ist dafür die sogenannte *Busen-Nummer* der Kabarettistin Rosa K. Wirtz (vgl. Rogler 1995, S. 207f), bei der einerseits vor Beginn der Szene eine pantomimische Themenhinführung steht und andererseits der gesprochene Text von unterstreichender oder auch teilweise verfremdender Gestik begleitet wird. Das Lesen des Wort-Textes allein kann nur einen kleinen Ausschnitt der Szene vermitteln.

Die Betrachtung des geschriebenen Textes allein kann außerdem auch zu Fehleinschätzungen der implizierten Aussage führen. Das gesprochene Wort kann durch ironische Betonung, diametrale Gestik oder andere Verfremdungen eine völlig andere Bedeutung bekommen. Bei der Auswahl der Texte wurde deshalb darauf geachtet, dass die jeweiligen Aussagen unmissverständlich zu erkennen sind und überwiegend über das gesprochene Wort und nicht über Gestik oder Mimik vermittelt werden.

### **5.1. Die "Materialvermittlung" im Interaktionssystem**

#### **5.1.1. Der Kabarett-Text**

Wie im Kapitel "Beschreibung des Genres Kabarett" bereits versucht wurde zu zeigen, beruht der Inhalt einer Kabarettaufführung im Kern auf der Darstellung von Alltagsparadoxien. Der Kabarettist arbeitet mit Typisierungen beziehungsweise Klischees und benutzt verschiedene Werkzeuge wie die Mischung der Stilmittel, Sprach- und Wortspielereien, Parodien, Irreführungen, Entlarvungen und so weiter.

Die Präsentation der Kabarettisten wird dabei vor allem vom "Zeitfaktor" - der Aktualität, dem Tempo und der Dauer - sowie von den spezifischen lokalen, sozialen und einstellungsbedingten Faktoren des jeweiligen Publikums bestimmt.

Geschildert werden die paradoxen Verhaltensweisen von Alltagsmenschen. Diese Alltagsschilderungen können sich auf ein bestimmtes soziales Milieu beziehen, wie z. B. auf das Leben der "kleinen Leute" bei Karl Valentin und Liesl Karlstadt, auf bestimmte Typen oder auch auf den Alltag des Kabarettisten selbst. Die Alltagssituationen werden jeweils auf spezifische, kabarett-typische Art und Weise dargestellt. Laut dem Kabarettisten Peter Ensikat sind die Themen des Kabarets nicht von vornherein komisch, sondern die Art ihrer Darstellung. Was nicht zusammenpasst wird zusammengebracht:

"Der Realismus des Kabarets besteht oft darin, dass er Unrealistisches real darstellt oder realistische Situationen (...) in unrealistische Umgebungen versetzt" (Ensikat in: Gebhardt 1987, S. 100f).

Der Kabarett-Text ist Teil des Interaktionssystems. Über seine jeweilige Ausdeutung sind "Verhandlungen" zwischen Kabarettist und Publikum möglich. Ein Text kann - je nach Kontext, in dem er betrachtet wird - unterschiedliche Assoziationen auslösen. Wird er, ohne dass erkennbar ist, dass es sich um einen Kabarett-Text handelt, "nur" gelesen, kann häufig seine Bedeutung nicht im vom Kabarettisten gemeinten Sinn eingeordnet werden. Die Parodie einer Politikerrede kann so beispielsweise als Original-Rede eines - vielleicht einfach nur etwas dummen oder auch witzigen - Politikers verstanden werden. Wenn deutlich ist, dass es sich um einen Kabarett-Text handelt, ist allerdings immer noch nicht gewährleistet, ob der vom Autor gemeinte Sinn verstanden wird, da vielleicht der historische und aktuelle Hintergrund nicht bekannt ist.

Wird der Text "nur" gelesen, gehen außerdem wesentliche Elemente der Präsentation verloren. Kostüme, Requisiten, Gestik, Mimik und anderes können Akzente im Text setzen, besonders wichtige Höhepunkte herausstellen aber auch dem Text eine völlig andere Bedeutung geben.

Der Kabarett-Text dient im Interaktionsverlauf einer Kabarettaufführung zur Materialvermittlung, ohne dass jedoch garantiert werden kann, dass die Interaktion "störungsfrei" verläuft und dieses Material richtig verstanden wird. Die Ausdeutung wird erst in den entsprechenden Reaktionen des Publikums deutlich.

"Was ein richtiges Couplet ist, das sieht gedruckt so blöd aus, dass jeder vernünftige Mensch sagt: 'Das ist wohl hervorragend dummes Zeug!' Und umgekehrt: Verse, die sich auf dem Papier gut ausnehmen, fallen auf dem Podium so herunter, dass es eine Freude für die Konkurrenten ist" (Tucholsky in: Beyer/Riha 1991, S. 33).

Das Besondere an Kabarett-Texten ist, dass sie ausgehend von der Grundthese, dass eine Kabarett-Aufführung erst im Zusammenspiel zwischen Publikum und Kabarettisten "komplettiert" wird, nur in der jeweiligen Interaktionssituation vollständig verstanden werden können. Der Kabarett-Text ist abhängig von:

- \* dem aktuellen Zeithintergrund
- \* der Präsentation des Kabarettisten
- \* und vor allem vom jeweiligen Interaktionsprozess.

Die vollständige Bedeutung eines Kabarett-Textes kann nur während der konkreten Aufführungssituation nachvollzogen werden. Die im nächsten Kapitel vorgestellten Texte stehen deshalb lediglich exemplarisch für bestimmte Inhalte und Grundmuster, die im Kabarett häufig auftauchen.

### 5.1.2. Die Kabarett-Themen

Das Kabarett spielt mit den verschiedensten Formen von Paradoxien und Verkehrungen wie beispielsweise der Verkehrung von Geschlechterverhältnissen, der Verkehrung von Autoritätsverhältnissen, der Verkehrung von dargestelltem Typ und Inhalt seiner mündlichen Aussagen usw.. Was in die Verkehrung einbezogen wird und welche Themen ausgeschlossen sind, ist grundsätzlich von den Zeitumständen bzw. vor allem vom jeweiligen Publikum abhängig. Die Kabarett-Themen können Selbstreflexionen der Kabarettisten oder Beschimpfung der Zuschauer sein, bewusst Tabus aufgreifen, auf Schock-Wirkung setzen, versuchen eine bestimmte "Botschaft" zu vermitteln oder mit Nonsenssprüchen bzw. Wortspielereien auf eine komische und witzige Wirkung abzielen. Im Mittelpunkt steht dabei die kabarett-typische Kritik unter anderem zu in folgenden Bereichen:

- \* Kritik an der etablierten (Hoch-)Kunst, z. B. durch die Boheme oder Avantgarde-Kabarettisten.
- \* Grundsatzkritik am politischen System, z. B. durch die KPD- oder APO-Kabarettisten.
- \* Kritik gegenüber bestimmten gesellschaftlichen Normen, z. B. gegenüber der Sexualmoral.
- \* Kritik gegenüber bestimmten tagespolitischen oder lokalen Ereignissen, meist in Form einer conférenceähnlichen Kommentierung.
- \* Kritik an den Handlungen bestimmter, meist prominenter Personen wie beispielsweise Politikern.
- \* Kritik an den (schlechten) Lebensbedingungen der Menschen in bestimmten sozialen Milieus, z. B. in "Dirnen- oder Verbrecher-Liedern".
- \* Kritik an den Verhaltensweisen bestimmter Typen, wie etwa "dem" Beamten oder "dem" Geschäftsmann oder bestimmter gesellschaftlicher Gruppen, wie z. B. "den" Feministinnen oder "den" Esoterikern.
- \* Selbstkritik und Selbstreflexion, unter anderem auch in Form einer Publikumsbeschimpfung.

Wie diese Kritik vorgebracht wird, ob sie nur angedeutet, witzig und "zahn" ist oder zynisch und systemkritisch ist dabei für den Fortgang der Analyse nicht ausschlag-

gebend. Ich versuche vielmehr zu zeigen, dass die grundsätzlich kritisch-reflektive Bearbeitung von Alltagsthemen der inhaltlichen Ausgestaltung der Kabarett-Interaktion zugrunde liegt.

## **5.2. Textbeispiele**

Kabarett-Texte behandeln die unterschiedlichsten Themen in verschiedenen Formen. Es gibt jedoch bestimmte Inhalte und Grundmuster, die immer wieder auftauchen. Dazu gehören Selbstreflexionen, tagespolitische Kommentare, Milieuschilderungen sowie die Kritik an gesellschaftlichen Institutionen. Die Präsentationsform variiert meist zwischen einem Lied, einem Monolog oder ein Gespräch mit zwei oder mehreren Personen. Das Lied ist dabei die Form, die am wenigsten Interaktion mit dem Publikum ermöglicht. Der Monolog lässt - schon allein dadurch, dass es keinen Partner gibt, der auf bestimmte Stichworte wartet - am meisten Spielraum für den direkten Kontakt mit dem Publikum. Der Kabarettist präsentiert häufig:

- \* Ich-Erzählungen über das Leben eines bestimmten Typs: Kabarettisten schlüpfen in die Rolle einer bestimmten Person, wie beispielsweise eines Polizeibeamten oder eines Briefträgers, und geben die Ansichten und die Erlebnisse dieses Alltags-Typs wieder. In den 20er Jahren wurde diese Form vor allem für Milieuschilderungen verwandt, für Erzählungen aus dem "Dirnenmilieu" oder aus dem "Milieu der kleinen Leute".
- \* Selbstreflexionen: Der Kabarettist reflektiert - meist in satirischer Form - entweder seinen Status (als Kabarettist, als Mann, als ehemalige 68er ... ) und oder den Status des Publikums (wir Wohlstandsbürger, wir Frauen, die Lehrer ... ). Zur Selbstreflexion zähle ich außerdem die kabarett-typische Publikumsbeschimpfung.
- \* Tages- und gesellschaftspolitische Kommentare: Entweder in der Form von programmatischen Aussagen oder als tagesaktuelle Conférence.
- \* Darüber hinaus gibt es zahlreiche Mischformen und besondere Textelemente, die, wie etwa Aphorismen und Witze, vor allem der Auflockerung des Programms dienen.

Alle diese Formen kommen im Verlauf der über hundertjährigen Kabarettgeschichte immer wieder sowie in zahlreichen Mischformen vor, wenn auch in verschiedenen Epochen unterschiedliche Schwerpunkte überwiegen. So tauchen beispielsweise - unter anderem auch aufgrund der drohenden Zensur - tagesaktuelle Anspielungen in den Programmen vor dem Ersten Weltkrieg kaum auf, während sie in den 60er und 70er Jahren deutlich überwiegen und die, unter anderem aufgrund von Kabarett-Fernseh-Produktionen wie z. B. *Scheibenwischer*, auch in den 90er Jahren noch das allgemein verbreitete Bild des Genres Kabarett prägen.

Selbstreflexionen überwiegen in Kabaretts mit einem spezifischen Publikum wie den "Boheme-Brettln" oder den Themen-Kabaretts der 80er und 90er Jahre. Sie bieten grundsätzlich die Voraussetzung für die unmittelbarste Formen Interaktion, während Erzählungen aus dem Leben dritter vom Grundsatz her am wenigsten direkten Kontakt herstellen. Bei der Darstellung bestimmter Typen sowie der Kommentierung tages- und gesellschaftspolitischer Themen stellt dagegen die vorausgesetzte Einstellungsübereinstimmung sowie das gemeinsame Lachen einen starken Bezug zwischen Kabarettist und Publikum her. All diese Formen sind aber grundsätzlich dazu geeignet, eine wie auch immer geartete Nähe zwischen den Interaktionspartnern herzustellen. Ihr Ziel ist der Distanzabbau im sinnvermittelnden, diskursiven Prozess der Kabarettaufführung.

#### 5.2.1. Ich-Erzählungen und Reflexionen über das Leben eines bestimmten Typs

Szenen, in denen die Lebenssituation eines bestimmten Typs dargestellt wird, existieren in verschiedenen Variationen. Das Milieu der sozial Schwachen beschreibt beispielsweise Klabund in *Ich baumle mit de Beene*, das von Friedrich Hollaender vertont und von Blandine Ebinger gesungen wurde. Der Text wechselt dabei zwischen Sentimentalem und Lustigem. Die Erzählerfigur ist leichtsinnig, verschmitzt und gewinnt ihrem schweren Leben als Prostituierte und Tochter eines Kriminellen auch positive Seiten ab. Gags bzw. "Lacher" sind vor allem das "Hm" in der dritten und der Schlussrefrain in der letzten Strophe. Das Lied stellt die Lebenssituation in einem bestimmten sozialen Umfeld ironisch und kritisch-hinterfragend dar. Das Milieu des Proletariermädchens wird sentimental aber auch realistisch-kraß geschildert, gleichzeitig soll sich aber mittels der amüsanten Anspielungen das überwiegend bildungsbürgerliche Publikum der 20er Jahre jedoch nicht angeekelt und geschockt abwenden.

"Meine Mutter liegt im Bette,  
Denn sie kriegt das dritte Kind;  
Meine Schwester geht zur Mette,  
Weil wir doch katholisch sind.  
Manchmal tropft mir eine Träne  
Und im Herzen puppert's schwer;  
Und ich baumle mit de Beene  
Mit de Beene vor mich her.

Neulich kommt ein Herr gegangen  
Mit 'nem violetten Schal,  
Und er hat sich eingehangen,  
Und es ging nach Jeschkenthal!  
Sonntag war's. Er grinste: "Kleine,  
Wa, dein Port'menee ist leer?"  
Und ich baumle mit de Beene  
Mit de Beene vor mich her.

Vater sitzt zum 'zigsten Male,

Wegen "Hm" in Plötzensee,  
Und sein Schatz, der schimpft sich Male,  
Und der Mutter tut's so weh!"  
Ja, so gut wie der hat's keener,  
Fressen kriegt er und noch mehr,  
Und er baumelt mit de Beene,  
Mit de Beene vor sich her.

Manchmal in den Vollmondnächten  
Ist mir gar so wunderbar:  
Ob sie meinen Emil brächten,  
Weil er auf dem Striche strich!  
Früh um dreie krähten Hähne,  
Und ein Galgen ragt, und er ..  
Und er baumelt mit de Beene,  
Mit de Beene vor sich her"  
(Greul 1971, S. 200f).

Sehr viel krasser und wesentlich weniger humorvoll ist das *Stempellied*, das Erich Carow Ende der 20er Jahre in seiner *Lachbühne* vortrug. Die Kritik an der schlechten wirtschaftlichen und sozialen Lage bestimmter Bevölkerungsgruppen ist hier wesentlich offensichtlicher. Der Text des Couplets geht dabei über eine Milieuschilderung hinaus und teilweise in Richtung einer Selbstreflexion. Einerseits hatte Carow selbst schon finanziell unsichere Zeiten hinter sich, andererseits ist davon auszugehen, dass sich unter dem kleinbürgerlichen Publikum auch einige von Arbeitslosigkeit und Armut betroffene Zuschauer oder zumindest Menschen, die arme Verwandte und Bekannte hatten, befanden.

"Ich lebe von Brot,  
det schmier ich mit Schmalz,  
ich hab nischt weita zu fressen.  
Wie Käse und Wurst schmeckt, Kartoffeln mit Speck,  
det habe ich längst schon vajessen.  
Ick hab' ne Frau,  
zu die bin ick jetzt  
so kuhl wie 'ne Gartenfontäne.  
Det bißchen Fett, wat zu fressen man kricht,  
behalt' ich doch lieba alleene.  
Ick jeh' stempeln, ick jeh' stempeln,  
denn ick habe nischt zu pempeln.  
Ick bin klamm und ausjemist' -  
ich weeß nicht mehr, wat Arbeit ist"  
(Bermann 1981, S. 115).

Typen aus dem Milieu der Prostituierten, Zuhälter und Diebe stellte Aristide Bruant in seinen Texten in der Vordergrund. Der französische Chansonnier verband diese Schilderungen mit gesellschaftspolitischer Kritik. Er wollte sein bürgerliches Publikum über die Mißstände aufklären, sie mit Sprache und Inhalten schockieren und zum Handeln animieren. Für die Zuschauer waren Bruants Texte jedoch vor allem interessante, mit erotischen Anspielungen und dem Touch des Verbotenen und Brutalen gewürzte Darstellungen eines fremden Milieus. Bruant beklagte sich darüber,

dass er sich von zehn Uhr nachts bis zwei Uhr früh heiser schreien müsse, um eine Schar von "Idioten" zum amüsieren, die ihn überhaupt nicht verstünden, da sie "mit dem silbernen Löffel" im Maul zu Welt gekommen seien.

"Das sind die,  
die keinen Köder mehr haben  
und keinen Sou mehr im Strumpf,  
Straßendirnen,  
Nutten.  
Sie wandern bei Nacht,  
wenn es dunkel wird,  
übers Trottoir.  
Das Haar frisiert,  
das Herz blasiert,  
die Füße wund.  
Christ mit den sanften Augen,  
du starbst, damit wir leben  
du könntest ihnen geben  
ein bißchen Wärme in dem Grund,  
in dem man sie vergräbt"  
(Appignanesi 1976, S. 28).

Leicht und locker, ein Lied mit amourösen Inhalt, das vor allem unterhalten soll, ist dagegen das von Joseph Giampietro 1901 vorgetragene Couplet *Meyer*. Es schildert die Beziehung eines jungen Mannes mit der ausgehaltenen Geliebten eines reichen Geschäftsmannes. Kritisiert wird ein bestimmter Typ, der es, so die Aussage des Textes, verdient hat, betrogen zu werden. In der letzten Strophe kann der für die Kunst der Pointe sehr begabte Giampietro den zweideutigen Witz, der in allen Berliner Couplets steckt, voll ausspielen:

Meyer sitzt in der Kneipe, er wird beschrieben als Kapitalist  
"und was das Allerfeinste ist:  
Es sitzt bei ihm die Edith.  
Ich fang mit ihr zu äugeln an,  
und Meyer sieht mich freundlich an."

Man schließt Bekanntschaft  
Als Meyer zum Schluß die Rechnung begleicht,  
"spricht sie mit leisem Munde;  
'Besuche mich bei mir zuhaus  
in einer halben Stunde (...)

Es wohnt die Edith hoch-tipp-topp-  
wie meistens solche Damen,  
und Meyers dicker Wasserkopp  
hängt an der Wand im Rahmen.  
Ich tue, was ich tun kann -  
und Meyer sieht mich freundlich an"  
(Bemmann 1981, S. 33f).

Eine breite Palette von kleinbürgerlichen Typen, von Handwerkern, Vorstadtmusikern, Buchhaltern u. ä. schildern Liesl Karlstadt und Karl Valentin. Im Mittelpunkt steht die Ungeschicklichkeit des Protagonisten, der Nichtigkeiten zu unüberwindba-

ren Problemen macht und sein ganzes Umfeld ins Chaos stürzt. Die jeweilige Ehefrau, meist dargestellt von Karlstadt, weist zwar im Umgang mit den Dingen des Alltags ein größeres Verständnis und bessere Kenntnisse auf, was eigentlich den Helden von Nutzen sein könnte. Er verschlimmert jedoch die Situation nur mit seiner Hartnäckigkeit (Senz 1997, S. 36ff). Die Familie ist ein "Ehegefängnis", die Kinder werden beschimpft und der Mann hat keine Ahnung von ihrer Erziehung:

"Herr Geheimrat: 'Haben Sie auch Kinder?'  
 Brandstetter: 'So, so.'  
 Herr Geheimrat: 'Ich frage, ob Sie auch Kinder haben?'  
 Brandstetter: 'Ja natürlich! Ich bin ja Schreinermeister'.  
 Herr Geheimrat: 'Knaben oder Mädchen?'  
 Brandstetter: 'Das könnt ich Ihna gar net genau sagn'.  
 Herr Geheimrat: 'Aber erlauben S', das müssen Sie doch wissen!'  
 Brandstetter: 'Ja mei, i bin die meiste Zeit unten in der Werkstatt'"  
 (Senz 1997, S. 54).

Valentins und Karlstadts Typen befinden sich im Kampf mit Institutionen, öffentlichen Einrichtungen und Autoritäten. Das Chaos bricht aus beim Sport (*Der Fußball-Länderkampf*), im Zusammenhang mit der Gesundheit (*Beim Arzt, In der Apotheke*), während des Essens (*Hasenbraten, Semmelknödeln*) sowie bei der Benutzung von Verkehrsmitteln. Der von Valentin dargestellte Kleinbürger hat die typisch kleinbürgerlichen Probleme, Finanznöte oder Schwierigkeiten in einem unbekannten Umfeld wie etwa einem feinen Speiselokal. Er sieht seine Existenz gefährdet, versucht aber gleichzeitig verbissen seine Ansprüche auf ein bürgerliches Leben aufrechtzuerhalten. Stilmittel der Präsentation ist dabei u. a. Valentins dünne Figur, die durch bewusst hinzugefügte Accessoires, die langen dünnen Beine in engen Hosen und die Füße nach alter Clownstradition in zu großen Schuhen, hervorgehoben wird. Die kleine, mollige Liesl Karlstadt bildet dazu das Gegenstück. Die verwendete Sprache ist kein Mittel der Verständigung und Problembewältigung. Der Protagonist findet durch sie keinen Weg aus dem Chaos, sondern er "verheddert" sich in deren Tücken. Sie ist einerseits Ausdruck für Unsicherheit des kleinbürgerlichen Helden. Andererseits wird durch Übergenauigkeit, ständiges Hinterfragen und Wörtlich-Nehmen die Konventionalität der Sprache angezweifelt, einige Wörter und ihre Bedeutungen werden minutiös analysiert (Senz 1997, S. 38ff). Dies führt häufig zu absurden Wendungen:

"Karlstadt (zum Wirt): Ja, Sie wann ist denn des Feuerwerk?  
 Wirt: Jetzt na', wenn's finster wird.  
 Karlstadt: Jetzt is aber no lang net finster.  
 Wirt: Drum wird's aa jetzt no net abbrennt.  
 Valentin: Wenn's aber heut' net finster wird?  
 Wirt: Des is mir wurscht, ob's finster wird oder net, abbrennt wird's!"  
 (Vogel 1993, S. 96f).

Einen klischierten Typus der 90er Jahre beschreibt die Kabarettistin Lioba Albus. In der Szene *Das Huhn Marilyn oder feministischer Tierschutz* stellt sie eine naturverbundene, extrem tierliebende Feministin dar, die tierische Verhaltensweisen auf die

menschlichen Geschlechterverhältnisse überträgt. Zwei Alltagerscheinungen, die feministische Diskussion und die Aktionen von Tierschützern in Kombination mit dem Thema "Haustiere als Kindersatz" werden miteinander verbunden. In der Szene spricht Albus das Publikum teilweise direkt an. Am Anfang der Nummer werden die Zuschauerinnen und Zuschauer mit einbezogen.

"Gackgackgackgackgack, so ist fein, Marilyn, du auch, komm, du jetzt auch, gackgackgack! Vielleicht können die anwesenden Damen mich mal ein bißchen unterstützen, ja, lassen sie uns mal alle gemeinsam gackern, die Männer natürlich nicht, ja, nur die Damen, also: Gackgackgackgackgack, so ist fein, jetzt denkt Marilyn, sie wär unter Schwestern! Hörst du, Marilyn, wie fein alle hier mit dir gackern wollen, wir haben dich alle ganz lieb, mein Schätzchen, auch wenn du keine Eier mehr legst. Von uns aus brauchst du nie mehr Eier zu legen! Wenn du mir irgendwann einmal, ganz aus freiem Willen, ein Eilein schenken willst, und es auch vollkommen entspannt legen kannst, so würde Frauchen sich sehr freuen, aber lieb hab ich dich auch so, einfach nur, weil es dich gibt. (...)

Lassen sie sich also nun von mir ermutigen, und werden sie Mitgliederinnen in unserem feministischen Tierschutzverband. Wir brauchen noch eine ganze Reihe von Frauen, die die Parkanlagen und heimische Gewässer überwachen, damit die Erpel in ihrer unerträglichen Geilheit die Enten nicht zu Tode, eh, Sie wissen schon. Welche von Ihnen einmal mit angesehen hat, wie so eine arme kleine Ente von einem widerlichen, fetten Erpel hergenommen wird, ob zu Lande oder zu Wasser, weiß, wovon ich rede. Immer und immer wieder fällt er über die Ente her, bis sie sich nicht mehr selbst über Wasser halten kann und verzweifelt nach Luft ringt, und selbst dann hält ein Erpel in seinem Sexwahn nicht ein, einfach widerlich! Da schwärmen wir in Fünfer- und Sechsergruppen Tag und Nacht aus und überwachen das Geschehen an Teichen und Gewässern, und immer, wenn es einen Erpel überkommt, fangen wir an, auf das aggressivste loszuklaffen wie ein Hund. Der Erpel kriegt zunächst fast einen Herzinfarkt, und wenn wir das wochenlang so durchhalten, ist ihm irgendwann die Lust einfach vergangen! Ich selbst habe dieser Gruppe eine Weile angehört, musste dieses Amt dann aber wieder abgeben, weil ich mich derart mit den Enten identifiziert habe, dass mein Mann mir nur einen Gutenachtkuß zu geben brauchte, und ich musste schon klaffen. Ich lege jetzt gleich am Ausgang Listen aus. Sie können aktive oder passive Mitgliederin werden. Männer können dem Verband natürlich nicht beitreten, dürfen sich aber durchaus durch üppige Spenden beliebt machen (...)" (Rogler 1995, S. 13ff).

### 5.2.2. Selbstreflexionen

Beispiele für Selbstreflexionen sind im Kabarett häufig. Reflektiert wird der Alltag von Kabarettisten und Publikum, die Vorurteile und politischen Einstellungen der Interaktionspartner sowie die aktuelle Situation der Interaktionspartner während der Kabarettaufführung. Der Kabarettist hat im Zusammenhang mit der Selbstreflexion viele Möglichkeiten zum einen das Publikum direkt anzusprechen und zum anderen seinen Status als "Gleicher unter Gleichen" hervorzuheben. Zur Selbstreflexion gehört auch die Publikumsbeschimpfung, die Ansprache einzelner Personen unter den Zuschauern sowie das Heraustreten des Kabarettisten aus seiner Darstellerrolle und die Betonung seiner Rolle als "Privatperson".

Für ein ganz spezifisches Publikum, dessen Teil er war, schrieb der Kabarettist Joachim Ringelnatz *Das Lied von der Kathi Kobus*. Die Strophen sind voller Anspielun-

gen auf die Wirtin des *Simplicissimus*, die auftretenden Künstler wie beispielsweise Ludwig Scharf und das anwesende Künstler-Bohemepublikum.

"Nun stimmt an mit frohem Sinn  
Und brüllt aus vollem Leibe  
Das Lied der Kathi Kobusin  
Und ihrer Künstlerkneipe!  
Dort hab' ich manches Mal gezecht,  
Und ward mir's hinterher auch schlecht,  
Ich singe doch mit Fug und Recht:  
Es gibt auf dem ganzen Globus  
Nur eine Kathi Kobus!

Wo wird die deutsche Kunst gemacht,  
Dass nur die Lappen fliegen?  
Wo sitzt auf jedem Stuhl bei Nacht  
Ein Schwabinger Genie'chen?  
Wo wird bewiesen, klar und groß,  
Dass Goethe ein Rhinoceros?  
Ich weiß es, und drum gröhl' ich los:  
Es gibt auf dem ganzen Globus  
Nur eine Kathi Kobus!

Wo zupft man die Gitarre krumm  
Mit Schnickeln und mit Schnackeln?  
Wo brüllt der Scharf 'Proleta sum',  
Dass alle Gläser wackeln?  
Wo reckt der Mensch sich stolz empor,  
Weil er wohnt hinter'm Siegestor?  
Ihr wißt es! Deshalb singt im Chor:  
Es gibt auf dem ganzen Globus  
Nur eine Kathi Kobus!"  
(Ringelnatz 1932, S. 18).

Auf ein spezifisches Publikum bezogen ist auch Erich Mühsams *Lumpenlied*, das er als Bohemien für Bohemiens schrieb, die sich gegenüber dem Bürgertum abheben und ihre Außenseiterrolle betonen wollen:

"Kein Schlips am Hals, kein Geld im Sack.  
Wir sind ein schäbiges Lumpenpack,  
Auf das der Bürger speit.  
Der Bürger blank von Stiebellack,  
Mit Ordenszacken auf dem Frack,  
Der Bürger mit dem Chapeau claque,  
Fromm und voll Redlichkeit

Der Bürger speit und hat auch recht  
Er hat Geschmeide gold und echt. -  
Wir haben Schnaps im Bauch.  
Wer Schnaps im Bauch hat, ist bezechet,  
Und wer bezechet ist, der erfrecht  
Zu Dingen sich, die jener schlecht  
Und niedrig findet auch!"  
(Kühn 1987, Bd 1, S. 111f).

Das Genre Kabarett allgemein reflektierte Hannelore Kaub 1964 im *Song vom Kabarett*. Sie kritisiert darin gleichzeitig die Entwicklung der "Massenkabaretts" und das aktuelle politische Klima. Das Kabarett-Publikum im allgemeinen wird beschimpft, die anwesenden Zuschauer jedoch indirekt gelobt, da sie sich für das richtige, das politisch kritische Programm eines "Nicht-Massenkabarets" bzw. eines "Nicht-Wohlstands-" und "Nicht-Amüsier-Kabarets" entschieden haben.

"Wenn ein Kabarett von heute  
mit durchaus exakten,  
doch brutalen Fakten  
die Leute verstört,  
hält man augenscheinlich das für peinlich.  
Bloß kein Ernst und solche Sachen,  
dafür lieber was zum Lachen,  
so wie sich's gehört,  
Und überhaupt nichts zum Lachen!

Wenn ein Kabarett von heute  
gesamtdeutsche Probleme  
auf höchst unbequeme  
Manier attackiert,  
sind sie Revoluzzer, Nestbeschmutzer,  
die durch Gift und bittere Schärfen  
unsern Staat total mit Dreck bewerfen,  
total korumpiert.  
Und überhaupt nichts zum Lachen!

Macht ein Kabarett von heute,  
um die Massen zu erfassen,  
Super-Show für volle Kassen -  
man lacht sich kaputt.  
Ist die Presse sauer, denkt mit Trauer,  
wie die Spieler doch vor Jahren  
schlanker und viel härter waren -  
war'n die früher gut!

Was ist Kabarett von heute?  
Sich zu arrangieren,  
die Substanz verlieren,  
Satire im Fett.  
Wir haben noch lange keine Bange,  
weil stets irgendwelche Sachen  
irgendjemand sauer machen -  
das ist Kabarett!!!"  
(Budzinski 1966, S. 143f).

Eine private Selbstreflexion ist Hannelore Kaubs Szene *Frauensolidarität*. Sie reflektiert darin ihre persönlichen Erfahrungen mit zwanzig Jahren Frauenbewegung und spricht das Publikum direkt an. In Kaubs Text wird deutlich, dass sie davon ausgeht, dass die Interaktionspartner im Publikum über ähnliche Erfahrungen mit Emanzipation verfügen wie sie selbst, eine vergleichbare gesellschaftspolitische Einstellung haben und ungefähr genauso alt sind.

"Erinnern Sie sich noch, wie es damals in den 70er Jahren plötzlich auf einmal so wahnsinnig viele tolle Frauen gab? Offen? Lebendig? Schön?

Klar. Männer gab es auch noch. Aber die stanken dagegen völlig ab. Das einzig Aufregende an den Männern damals waren ihre Frauen. Das war nicht mehr dieser Weibchen-Püppchen-Typ aus den 50er oder 60er Jahren. Immer in Kriegsbemalung und auf Beutezug. Nein. Das waren Frauen, die sich nicht mehr nur allein durch den Mann definierten. Die waren selber wer. Da kam was rüber. Und zwar so ein positives Gefühl von Zusammengehörigkeit. So was Solidarisches. Ja!

Frau-en-so-li-da-ri-tät (...)

Alice Schwarzer! Sachen hat die damals geschrieben. Die hat doch bei Diskussionen alle in die Tasche gesteckt. Eine Frau!

Dann Jane Fonda in Vietnam. Gott, was war ich stolz auf das Mädels. Eine von uns.

Und Liv Ullmann war überhaupt das absolute Maximum. Mutter Erde fleischgeworden. Fühlen und Denken als feministisches Nonplusultra. (...)

Ja, und dann, dann las ich von den Briefen, die sich Gudrun Ensslin und Ulrike Meinhof im Gefängnis geschrieben hatten. Also sowas von Haß und aggressivem Zerstörungswillen - besonders die Briefe der Ensslin an die Meinhof ... und weswegen?

Gut. Einmal aus hierarchischen Gründen, es ging um die Machtposition innerhalb der Gruppe, aber hauptsächlich wegen Andreas Baader. Das muss man sich mal vorstellen: Da sitzen zwei Terroristinnen in Stammheim - und die haben ja schließlich einiges hinter sich - und befetzen sich wegen dieses aufgeblasenen Revoluzzer-Würstchens.

Frau-en-so-li-da-ri-tät.

Die hört auf, wenn's um Sex oder Macht geht.

Genau wie die Männersolidarität.

Frauen! - Weg von der männlichen Ellenbogengesellschaft. Ha!

Die brutalsten Ellenbogen Westeuropa gehörten damals Maggy Thatcher.

Und dann merkte ich: Mit meiner eigenen Solidarität ist es auch nicht so weit her.

Dieses blinde 'Wenn-eine-Frau-zur-Wahl-steht-wird-die-Frau-gewählt', nicht? Der Bauch möchte ja noch, aber der Kopf ... An-ge-la Mer-ke! Scheiße! (...)" (Rogler 1995, S. 73-75).

### 5.2.3. Tages- und gesellschaftspolitische Kommentare

Tagesaktuelle Kommentare und gesellschaftskritische Aussagen spielen im Kabarett eine tragende Rolle und bestimmen wesentlich das Bild von der grundsätzlich progressiven und hinterfragenden Funktion des Genres. Vor allem im Zusammenhang mit dieser Art von Texten ist die vorausgesetzte, relativ weitgehende Einstellungsübereinstimmung bei Kabarettist und Publikum von besonderer Bedeutung. Einige der Nummern mit tagespolitischem Inhalt haben auch einen informativen und aufklärerischen Charakter. Dazu gehört die Szene *Das Gesetz über Titel, Orden und Ehrenzeichen* der Berliner *Stachelschweine*. Das zitierte Gesetz wurde am 28.6.1957 verabschiedet. Es erlaubte, dass von diesem Zeitpunkt an 72 Orden aus der Nazi-Zeit, wie beispielsweise das "Eiserne Kreuz", wieder zugelassen wurden. Die Hakenkreuze mussten jedoch ganz entfernt oder durch das dreiblättrige Eichenlaub ersetzt werden. Die Kabarettgruppe kommentierte:

"Lieven: Verzeihung: Haben Sie zufällig eine Sicherheitsnadel bei sich...?"

Kellmann: Nein - wozu?

Lieven: Schade ... diese Auszeichnung stammt aus der gleichen Zeit ... (heftet sich einen Judenstern an)"

(Schäffner 1969, S. 106f).

Mit Sprach- und Wortspielereien mit denen eine bestimmte Grundhaltung deutlich gemacht und das Publikum zum Nachdenken angeregt werden sollte, arbeitete der Leiter der Frankfurter *Schmiere*, Rudolf Rolfs:

"Politik: Das Bemühen, den eigenen Vorteil zum Interesse aller zu machen.

(...) 'Lieben Sie Märchen?

'Ja, ich lese gern im Grundgesetz.'

(...) 'Die DDR ist doch russisch!'

'Russisch? Haben Sie eine Ahnung, wie deutsch die ist!'

(...) Gäbe es Renten für Revolutionäre, gäbe es auch deutsche Revolutionen"

(Rolfs 1989, S. 9, 15, 13 und 17).

Der 1907 von Erich Mühsam geschriebene Text *Der Revoluzzer - der deutschen Sozialdemokratie gewidmet* arbeitet vor allem mit ironischen Elementen. Er wendet sich an die linksintellektuellen Kreise der Boheme und kritisiert die biedere Haltung der gemäßigten Linken und Sozialdemokraten gegenüber Revolutionen. Gleichzeitig karikiert Mühsam den Typ eines kleinbürgerlichen "deutschen Michels", der mit seiner konservativen und ordnungsliebenden Haltung Umwälzungen verhindert.

"War einmal ein Revoluzzer,  
Im Zivilstand Lampenputzer;  
Ging im Revoluzzerschritt  
Mit den Revoluzzern mit.

Und er schrie: "Ich revolütze!"  
Und die Revoluzzermütze  
Schob er auf das linke Ohr,  
Kam sich höchst gefährlich vor.

Doch die Revoluzzer schritten  
Mitten in der Straßen Mitten,  
Wo er sonst unverdrutzt  
Alle Gaslaternen putzt.

Sie vom Boden zu entfernen,  
Rupfte man die Gaslaternen  
Aus dem Straßenpflaster aus,  
Zwecks des Barrikadenbaus.

Aber unser Revoluzzer  
Schrie: 'Ich bin der Lampenputzer  
Dieses guten Leuchtelichts.  
Bitte, bitte, tut ihm nichts!

Wenn wir ihm das Licht ausdrehen,  
Kann kein Bürger nichts mehr sehen.  
Laßt die Lampen stehn, ich bitt! -  
Denn sonst spiel ich nicht mehr mit!'

Doch die Revoluzzer lachten,

Und die Gaslaternen krachten,  
Und der Lampenputzer schlich  
Fort und weinte bitterlich.

Dann ist er zu Haus geblieben  
Und hat dort ein Buch geschrieben:  
Nämlich, wie man revoluzzt  
Und dabei doch Lampen putzt"  
(Kühn 1987, Bd 1, S. 180f).

Informationen über den deutschen Faschismus vermitteln und vor ihm warnen wollte Erika Mann im Exilkabarett *Pfeffermühle*. Das Ensemble spielte vor allem vor anderen Emigranten mit einer ähnlichen politischen Einstellung. Sehr viele der Andeutungen und Anspielungen wären im ausländischen Exil vermutlich auch von einem anderen Publikum überhaupt nicht verstanden worden. In Erika Manns Text von der *Frau X* stellte Giehse 1933 den Typ der satten und zufriedenen Bürgersfrau dar, deren Lebenseinstellung den Nationalsozialismus erst möglich macht. Valeska Hirsch beschreibt die Publikumsreaktion auf die Szene: "Die Zuschauer schüttelten sich anfänglich vor Lachen über die Komik der Giehse -, aber mit einer kurzen Wendung brachte sie in der vierten Strophe das Lachen zum verstummen, es wurde still und die Stimmung wurde totenernst" (Keiser-Hayne, 1990, S. 61).

"Ich heisse X und habe einen Laden,  
Drin es Verschiedenstes zu kaufen gibt.  
Ich will im Ganzen keinem Menschen schaden, -  
Ich und mein Mann, wir sind auch recht beliebt.

Man lügt und betrügt sich durch die Woche,  
Am Sonntag reicht es dann zu Wein und Huhn.  
Mit Ehrlichkeit hat unsere Epoche,  
Und mit Charakter, ja nichts mehr zu tun.

Es kräht kein Hahn danach,  
Es kräht kein Hahn danach,  
die Hühner lachen leis.  
Es schert sich keine Katz,  
Weil das doch jeder weiss;  
Wer's Pech hat, na, der hat's

Mein Mann betrügt mich oft, das weiss ich immer,  
Und ich betrüge ihn in mancher Nacht.  
Er mietet sich zu diesem Zweck ein Zimmer,  
Ich und mein Freund, wir haben's oft belacht.

Dabei betrügt mich der mit meiner Jüngsten,  
Die lügt mich an, das lebenstücht'ge Ding.  
Ja, ja, ich weiss, es war vergang'ne Pfingsten,  
Dass sie zum ersten Male zu ihm ging.

Es kräht kein Hahn danach,  
Es kräht kein Hahn danach,  
die Hühner lachen leis.  
Es schert sich keine Katz,  
Weil das doch jeder weiss;

Wer's Pech hat, na, der hat's

Und gibt es Krieg, dann muss es ihn halt geben -  
Wozu denn sonst das Militär im Land?  
Die Industrie will schliesslich weiterleben.  
Ich und mein Mann, wir haben's längst erkannt.

Wenn wir daheim sind und am Radio hören,  
Wie das so funkt und tut aus manchem Reich.  
Und andere Leute lassen sich nicht stören, -  
Nur Österreich selber ward ein bisschen bleich:  
(...)  
Wenn wir's nicht hindern, sind wir schnell verloren, -  
Der Vogel Strauss macht grosse Politik;  
Den Kopf im Sand bis über beide Ohren,  
Zwischert er dumpf: "Ich bin nicht für den Krieg".

Am Ende liegt die Welt in Schutt und Trümmern,  
Die wir so listig-tüchtig aufgebaut.  
Das Giftgas schwelt in unsern guten Zimmern -  
Ich und mein Mann, wie geben keinen Laut.

Jetzt krähn die Hähne all,  
Um's blut'ge Morgenrot  
Die Hühner weinen leis.  
Zu spät schert sich die Katz,  
Die es nun gründlich weiss:  
Wer's Pech hat, na, der hat's"  
(Keiser-Hayne 1990, S. 55).

#### 5.2.4. Mischformen und Sonderfälle

Nicht jeder Kabarett-Text paßt in das von mir vorgegebene Raster der Darstellung bestimmter Typen, der Selbstreflexion oder Kommentierung. Es existieren zahlreiche Mischformen und Grenzfälle. Außerdem tauchen auch immer wieder lyrische Texte, Aphorismen oder witzige Wortspielereien auf, die sich nicht ohne weiteres in das Schema einordnen lassen und die v. a. der Abwechslung und Auflockerung eines Programms dienen. Ein Sonderfall sind die Dada-Texte, die beispielsweise im *Neopathischen Cabaret* vorgetragen wurden. Hier ging es vor allem um die grundsätzliche Kritik gegenüber der Kunst des Kaiserreiches sowie u. a. ausgedrückt durch die dadaistische Sprach-Verfremdung um die Auflösung von Struktur- und Ordnungselementen. Diese Texte können allerdings tendenziell auch der Selbstreflexion zugerechnet werden. Künstler setzten sich vor einem überwiegend ebenfalls sehr stark an Kunst interessierten Publikum grundsätzlich mit der Kunst auseinander. Außerdem ist in der grundlegenden Ablehnung der bürgerlichen Wertvorstellung auch eine programmatische und damit gesellschaftskritische Aussage vorhanden. Das Gedicht *Weltende* von Jakob van Hoddiss ist beispielsweise Mischform und Sonderfall zugleich:

"Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut  
in allen Lüften hallt es wie Geschrei

Dachdecker stürzen ab und gehn entzwei  
Und an den Küsten - liest man - steigt die Flut,  
Der Sturm ist da, die wilden Meere hupfen  
An Land, um dicke Dämme zu zerdrücken.  
Die meisten Menschen haben einen Schnupfen  
Die Eisenbahnen fallen von den Brücken (...)"  
(Appignanesi 1976, S. 73).

Überwiegend der Auflockerung der Nummernprogramme und der Konzentrationssteigerung des Publikums dienen scherzhafte oder sarkastische Wortspielereien, die keine bestimmte programmatische Aussage haben. Dazu gehört auch der folgende Sechszeller von Erich Mühsam:

Es stand ein Mann am Siegestor,  
Der an ein Weib sein Herz verlor.  
Schaut sich nach ihr die Augen aus,  
In Händen einen Blumenstrauß.  
Zwar ist dies nicht Besonderes,  
Ich aber, ich bewunder' es"  
(Appignanesi 1976, S. 58).

## **6. Die "Restgröße" im Interaktionssystem des Kabarets**

Die Kabarett-Themen und die Präsentation der Inhalte variieren von Zeitabschnitt zu Zeitabschnitt und Kabarett zu Kabarett. Die Kabarett-Interaktion ist angebunden an den historischen Prozess. Eine Kabarettaufführung 1910 findet in einem anderen kulturellen Kontext statt, als eine Kabarettaufführung 1985. Die Grundlage des Interaktionssystems blieb jedoch in der über hundertjährigen Kabarettgeschichte immer gleich. Der Kabarettist stellt kritisch-reflektierend Alltags-Themen dar, er gilt als aufklärerischer Gesellschaftskritiker, der auch als "Privatperson" hinter seinen auf der Bühne vorgetragenen Texten steht und spielt als "Gleicher unter Gleichen". Mit Hilfe der publikumsbezogenen Improvisation "komplettiert" er das jeweilige Kabarettprogramm gemeinsam mit seinen Zuschauern während der Aufführung.

Im Kabarett findet eine künstlerische Interaktion statt, die neben den beschriebenen Elementen noch von vielen weiteren individuellen und situationsbedingten Faktoren abhängig ist und die bei jeder einzelnen Aufführung neu bestimmt und neu beschrieben werden müssten. Es gibt eine "Restgröße" im Zusammenhang mit dem Versuch einer Analyse der Kabarett-Interaktion, die von der "Bühnen-Begabung" des auftretenden Kabarettisten (die durchaus von Aufführung zu Aufführung variieren kann) und der Befindlichkeit des anwesenden Publikums abhängig ist. Die Beschreibung der "idealtypischen" von unbeabsichtigten Störungen freien Interaktionssituation kann unter keinen Umständen etwa ein "Rezept" für das "gute Gelingen" eines Kabarettprogramms sein.

Die Interaktionselemente des Kabarets, die Improvisation, die Zwischenrufe, der Publikumsdialog und die Inhalte der Kabarett-Texte, die auf der Darstellung bestimmter Typen, Selbstreflexion und der Kommentierung des politischen Geschehens be-

ruhen, sind darauf ausgerichtet, Nähe zwischen Kabarettist und Zuschauern herzustellen sowie die Übereinstimmungen zu betonen. Die Voraussetzungen für diese Gemeinsamkeiten werden beispielsweise mittels zeitlichem Bezug, Bezug zur Struktur des Publikums (soziale Herkunft, Alter, Geschlecht) oder aufgrund einer relativ weitgehenden gesellschaftspolitischen Einstellungsübereinstimmung geschaffen. Dazu kommt, dass meist aufgrund eines kleinen Bühnenraums Mimik und Gestik des Darstellers deutlich erkannt wird und punktuell für eine direkte Interaktion zwischen einzelnen Zuschauern und den Protagonisten auf der Bühne genutzt werden kann. Die Interaktionssituation ist "dichter" und geschlossener als im Theater und gleichzeitig distanzierter als im Konstrukt der "idealtypischen" Alltags-face-to-face-Interaktion. Die Kontaktherstellung geht gleichermaßen vom Kabarettisten wie von den Zuschauern aus. Ein "totes" Publikum, das die Eingriffsmöglichkeiten des Interaktionssystems nicht nutzt, ist hier genauso eine Komponente wie ein Kabarettist, der keine gefühlsbezogenen oder politisch-inhaltlichen Gemeinsamkeiten und keine direkten Kontakte, sei es über Mimik, Gestik und Sprache herstellen kann.

Über die Beschreibung der Werkzeuge des Kabarettisten, der zur Verfügung stehenden Methoden innerhalb des Interaktionssystems und die auf Gemeinsamkeiten ausgerichteten Kabarett-Texte hinaus bleibt jedoch eine "Restgröße" bei der Kontaktherstellung, die nicht analysiert, sondern nur in der konkreten Interaktionssituation erlebt werden kann. Hierzu gehört beispielsweise auch die Begabung des Kabarettisten, sein Publikum und die jeweilige Interaktionsituation richtig einzuschätzen; also mit den immer neuen Gegebenheiten und Rahmenbedingungen für die jeweilige "Geburt" seines Programms umzugehen.

Ein weiteres Kriterium für die "Bewertung" einer Aufführung ist außerdem die "Stimmung" der anwesenden Zuschauer, die von den unterschiedlichsten Faktoren abhängig sein kann und die meist mit der Kabarett-Veranstaltung überhaupt nichts zu tun haben.

Eine Zeitungskritik über eine Kabarettaufführung kann deshalb nur die Meinung eines einzelnen Kabarettbesuchers wiedergeben und keinerlei "Qualitätsurteil" über die Aufführung abgeben. Dies gilt insbesondere für die Kritiken, in denen erwähnt wird, dass sich das Publikum zwar hervorragend amüsiert hat, dass aber der kritische und künstlerische Anspruch zu kurz gekommen sei. Im Zusammenhang mit dem Kabarett muss eine "zur Produktion simultane Rezeption" gemacht werden, da sich das Publikum in einer örtlichen und zeitlichen Rezeptionssituation befindet (Vogel 1993, S. 34).

## **7. Der Interaktionspartner Kabarettist: Betrachtung ausgewählter Sozialtypen unter besonderer Berücksichtigung der Position der Kabarettistinnen**

Ergänzend zur exemplarischen Betrachtung der Texte schließt sich im folgenden Kapitel - ähnlich wie im Zusammenhang mit der Beschreibung der Kabarett-Publikumsstruktur - eine kabarettgeschichtliche Darstellung des Interaktionspartners Kabarettist an. Die Schilderung ausgewählter Sozialtypen, mit einem Schwerpunkt auf der Darstellung von Kabarettistinnen, wird dabei durch deren stellungnehmende Aussagen zum Genre Kabarett ergänzt. In meine Ausführungen beziehe ich verschiedenste Aspekte wie etwa Texte, Rezensionen bzw. Zeitungsberichte sowie die Autobiographien der Kabarettisten und Kabarettistinnen mit ein.

Aus dem vorhandenen Material wurden exemplarisch die Sozialtypen einiger Kabarettisten und ihre kabarettgeschichtliche Position ausgewählt. Es ging dabei vor allem um die Herausarbeitung spezifischer Parallelen und Unterschiede in folgenden Bereichen:

- \* Parallelen der sozialen Herkunft der Kabarettisten zur Publikumsstruktur und damit Überprüfung der Hypothese "Gleicher unter Gleichen".
- \* Inhaltliche Auseinandersetzung der Kabarettisten mit dem Genre Kabarett und den Wirkungszuweisungen an ein "politisches Kabarett".
- \* Spezifische Stellung der Kabarettistinnen.

Der letzte Punkt wurde aufgrund der häufig marginalisierenden Darstellung der Künstlerinnen in die Betrachtung aufgenommen. Bei Durchsicht der Literatur zur Kabarettgeschichte fällt auf, dass Kabarettistinnen häufig nur beiläufig und überwiegend als Interpretinnen und Partnerinnen von Kabarett-Autoren und Kabarettisten erwähnt werden. In der Diskussion um die Position der Kabarettistinnen in der kabarettspezifischen Arbeitsteilung, des Verhältnisses "Autor und Interpretin" sowie nicht zuletzt aufgrund der Betrachtung zeitgenössischer Rezensionen stellt sich heraus, dass in der Kabarettgeschichtsschreibung Frauen (vor allem auch die Kabarettistinnen der 20er Jahre) zunehmend verschwiegen und in ein "Schattenreich der Unsichtbarkeit" gedrängt wurden. Es werden daher in den Ausführungen zum Sozialtypus des Interaktionspartners Kabarettist vor allem die Kabarettistinnen in den Vordergrund gestellt, um den Blick auf bisher häufig vernachlässigte Aspekte der Kabarettgeschichte zu richten.

Ich habe allerdings in diesem deskriptiven Teil meiner Arbeit keinesfalls den Anspruch, eine neue Kabarettgeschichte zu schreiben, die Funktion der Kabarettistinnen wird lediglich deutlicher hervorgehoben. Ich halte mich außerdem ausschließlich an die in der mir zugänglichen Literatur vorgegebenen Bestimmungen, was dem Genre Kabarett zuzuordnen ist.

### 7.1. Die Sozialtypen der Kabarettgeschichte

Im Zusammenhang mit der historischen Darstellung des Interaktionspartners Kabarettist wurde bewusst der Terminus "Sozialtypus" gewählt. Er unterstreicht den Prozess des Typenbildens und der Herausarbeitung einer Typifikation, in der es nicht nur um "formale" Kriterien wie Alter, Beruf und Geschlecht, sondern um eine umfassende Beschreibung der dargestellten Personen in einem spezifischen kulturellen Kontext geht. Als Konstrukte stellen Typisierungen Abstraktionen und Generalisierungen von Handlungssituationen dar (Fuchs 1978[2], S. 797). Untersucht wird nicht nur die Person des Kabarettisten, sondern aufgrund meiner Analysevoraussetzung des Kabaretts als "kultureller Text" (siehe Kapitel "Genrebeschreibung") auch die sie umfassende Kultur (vgl. Bachmann-Medick 1996, S. 19).

Im folgenden Kapitel soll nicht nur einfach rekapituliert werden, welche Ausbildung die jeweiligen Kabarettisten hatten, wie viele Jahre sie in ihren Beruf tätig waren oder in welcher Region sie geboren wurden. Auch eine zahlenmäßige Auflistung, wie viele Frauen im Vergleich zu ihren männlichen Kollegen in Kabarettensembles mitwirkten, erschien mir nicht ausreichend um die spezifische Position der Kabarettistinnen differenziert darstellen zu können. Das Konstrukt des Sozialtypus ist eine "Als Ob"-Annahme, die all jene intellektuellen, psychischen und physischen Qualitäten untersucht, die eine bestimmte soziale Gruppe kennzeichnen und sie von anderen unterscheiden (Schwidetzky 1950, S. 143). Durch die Kategorisierung der Kabarettisten als Sozialtypen wird jeweils eine größere oder geringere Nähe zum Musterbeispiel bzw. Ähnlichkeiten mit ihm oder mit einzelnen seiner Züge dargestellt (vgl. Kerber 1984, S. 620). Diese Typifikation bezieht zahlreiche Aspekte in die Betrachtung mit ein. Zur Beschreibung der jeweiligen Sozialtypen gehört nicht nur die Darstellung der Kabarettprogramme, sondern es werden auch Teile des sozialen Umfeldes des Kabarettisten, wie etwa seine Herkunft, sein Freundeskreis oder seine gesellschaftliche Position mit einbezogen.

Aus diesen Vorüberlegungen ergibt sich in meiner Arbeit folgende Klassifikation :

- \* Die Avantgardekabarettisten, für die die Kritik an der traditionellen und etablierten Kunst im Vordergrund steht und die Kabarett als Experimentierfeld sehen. Dazu gehören u. a. die Bohème-Kabarets, die dadaistischen und expressionistischen Kabarets sowie die Grotesktänzerinnen.
- \* Die politisch-ideologischen Kabarettisten, bei denen vor allem der Transport einer bestimmten politischen Idee im Vordergrund steht und die teilweise Kabarett als Mittel der politischen Propaganda einsetzen. Dazu gehören u. a. die KPD-Kabarets der 20er Jahre, das Exilkabarett *Pfeffermühle*, die "APO-Kabarets" sowie die *Insulaner* und die *Zeitberichter*.

- \* Die Unterhaltungskabarettisten, für die überwiegend die "unterhaltende" Präsentation der Programme und Texte im Vordergrund steht. Diese Definition sagt dabei nicht aus, dass bei Unterhaltungskabarettisten keine gesellschaftspolitischen Fragestellungen sondern nur "harmlose Gags" präsentiert werden. Die Klassifikation geht lediglich von einer anderen Prioritätensetzung als bei den politischen Kabarettisten aus. Zu diesem Sozialtyp gehören unter anderem das *Überbrettl*, die Revue-Kabarets, die *Wilde Bühne*, Valentin und Karlstadt, die "Massenkabarets" sowie zahlreiche Ensembles und Solisten ab den 70er Jahren.

Diese drei Kategorien bilden nur ein Grobraster für die Klassifikation der Sozialtypen im Kabarett. Es gibt darüber hinaus zahlreiche Zwischenformen, Grenzbereiche und auch Übergänge. Ein Ensemble kann wie beispielsweise die Kölner *Machtwächter* zeitweise zum Unterhaltungs-Kabarett und zeitweise zum politischen Kabarett gehören. Bei vielen Kabarets ist außerdem schwer zu bestimmen, welche Zielrichtung die oberste Priorität hat. Die "APO-Kabarets" nutzten das Genre beispielsweise neben ihrer politisch-ideologischen Aussage auch als künstlerisches Experimentierfeld, während umgekehrt die Dadaisten über ihren experimentellen Ansatz hinaus ein sehr großes Interesse an dem Transport ihrer Kunst- bzw. Gesellschaftskritik hatten. Noch schwieriger wird die Unterscheidung zwischen politischem und unterhaltendem Kabarett. Bei den *Zeitberichtern* und den *Insulanern* stand beispielsweise eine ideologisch-politische Aussage im Vordergrund, gleichzeitig machten jedoch die Kabarettisten deutlich, dass es ihnen v. a. auch um eine unterhaltende Präsentation ihrer Szenen ging.

Die Klassifikation der Sozialtypen kann und soll deshalb nicht mehr sein, als eine Ordnungshilfe. Die Typifikation der Kabarettisten und Kabarettistinnen erfolgt über einen allgemeinen gemeinsamen Nenner, die Ausdifferenzierung wird im Zusammenhang mit der Beschreibung der jeweils einzelnen Sozialtypen vorgenommen. Eine detailliertere Klassifikation und eine genauere Differenzierung der Sozialtypen des Kabarets könnte eine sehr interessante Grundlage für eine weitere sozialwissenschaftliche Arbeit bilden, den Rahmen dieses bereits sehr umfangreichen Kapitels würde sie jedoch "sprengen".

## **7.2. Die spezifische Position der Kabarettistinnen**

Im folgenden wird versucht, die Position der Kabarettistin, ihre Darstellung in der Kabarettgeschichte, die geschlechtsspezifische Arbeitsteilung im Kabarett sowie das Verhältnis zwischen dem (meist männlichen) Kabarett-Autor und der (meist weiblichen) Interpretin der Kabarett-Texte darzustellen. Deutlich wird dabei, dass zwar einige Grundmuster im Bezug auf Hierarchie und Machtverhältnisse immer

wieder auftauchen, die Kabarettistinnen jedoch nicht pauschal und eindeutig als unterdrückte bzw. "stumme" Gruppe beschrieben werden können.

Im Rahmen meiner Arbeit versuche ich durch die "Einbeziehung der weiblichen Lebensbereiche" eine "umfassendere Wissenschaftsperspektive" zu schaffen (Brück 1992, S. 20). Es wird jedoch nicht detailliert auf Geschlechterverhältnisse, "doing gender" oder konstruktivistische Vorstellungen eingegangen, sondern vor allem die Darstellung der Kabarettistinnen in Literatur und Rezension reflektiert und im Verhältnis zu den autobiographischen Aussagen der Künstlerinnen gesetzt. Dabei versuche ich zu zeigen, dass Kabarettistinnen unter anderem zu Beginn des Jahrhunderts zwar gegenüber den Männern keine gleichrangige Position einnahmen, aber auch keine "stumme Gruppe" bildeten. Vor allem im Vergleich zur Stellung der Schauspielerinnen Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts wird deutlich, dass Kabarettistinnen relativ selbstbestimmt leben und arbeiten konnten. Trotz schlechter Ausgangsbedingungen (beruflich sowie in Bezug auf die Reaktionen ihres Umfeldes) war es ihnen in ihrer Rolle als Künstlerinnen und Kabarettistinnen möglich, Themen und Arbeitsweisen aufzugreifen, die sonst in ihrem Lebenszusammenhang keine Rolle gespielt hätten. Im Zusammenhang mit der grundsätzlichen "Andersartigkeit des Künstlers, die (...) auch von den breiten Massen des Publikums allgemein als Tatsache angenommen" wird (Wittkower 1965, S. VII), hatten Kabarettistinnen - und vor allem die weiblichen Kabarettstars - mehr Spielräume als sie bei Frauen gesamtgesellschaftlich akzeptiert wurden.

Es wird versucht zu zeigen, dass sich Kabarettistinnen häufig als "Außenseiterinnen unter Außenseitern" fühlten und als solche definiert wurden. Sie bewegten sich einem spezifischen sozialen Rahmen als "Künstlerinnen unter Künstlern". Parallelen zu den gesellschaftlichen Rollenzuschreibungen und Stereotypen sind jedoch, beispielsweise im Bezug auf die geschlechtsspezifische Arbeitsteilung, durchaus feststellbar.

### 7.2.1. Die "unsichtbare" Frau in der Kabarettgeschichte

Bei der Durchsicht der Literatur zur Kabarettgeschichte fällt auf, dass Frauen kaum bzw. nur am Rande und in spezifischer Art und Weise erwähnt werden. Die Darstellung der Kabarettistinnen ist "marginalisierend und von mangelnder Achtungsdistanz geprägt". Der Anteil von Frauen geriet bei der Überlieferung von Quellen in Vergessenheit und wurde durch eine Festlegung auf bestimmte Frauenbilder verzerrt wiedergegeben. Kabarettistinnen wurden zunehmend "unsichtbar" - zwar nicht völlig aus der Geschichte und Kultur ausgeschlossen, aber in den Hintergrund gedrängt (vgl. Stephan 1985 S. 5ff). Frauen kommen in der Geschichtsforschung kaum vor. Sie werden meist "ignoriert oder bagatellisiert" und ihre Leistungen "personalisiert", also

als Sonderfälle dargestellt<sup>76</sup>. Dieser Blick hat "verzerrte, unvollständige und einseitige Erkenntnisse" zur Folge (Brück 1992, S. 11ff).

Auch Kabarettistinnen treten in kabarettgeschichtlichen Werken - ungeachtet großer oder teilweise im Vergleich zu ihren männlichen Kollegen sogar größerer Publikumserfolge - kaum in Erscheinung. Sie werden manchmal gar nicht und häufig nur kurz erwähnt. Wenn über sie geschrieben wird, dann meist nur in verkürzter Darstellung ihrer Position als Partnerin (Liesl Karlstadt), als Interpretin (Blandine Ebinger) oder als Ehefrau eines männlichen Kabarettisten (Hannelore Kaub). Texte von Kabarettistinnen nehmen einen verschwindend geringen Anteil in Kabarettanthologien ein; Hinweise auf Ausnahmekabarettistinnen wie etwa die *Conférencieuse* Maria Ney oder die Autorin Margarethe Beutler sind lediglich punktuell. Im Vergleich mit zeitgenössischen Rezensionen fällt auf, dass manche Kabarettdarstellerinnen fast völlig in Vergessenheit gerieten<sup>77</sup>.

"In den Kabarettgeschichten wird die Frau als 'ideale Interpretin' von Texten aus Männerhand hervorgehoben. Da glänzt der weibliche Charme, das prickelnde O-là-là, da hüpf das Wesen aus Frou-Frou, feinbesaiteter Fraulichkeit, Firlefanz, Frivolität und Fusel für manches männliche Fettauge über Bühne und Steg. Aber in fast keiner Kabarettgeschichte sind die frühen Versuche der Frauenemanzipation aufgezeichnet, wie etwa die frühen Texte der Margarethe Beutler, die damals nicht erscheinen durften, weil sie selbst für einen Mann wie Otto Julius Bierbaum, einer der ersten deutschen Kabarett-Texter, zu emanzipatorisch waren" (Hervé 1994, S. 276).

Auffällig wird die Marginalisierung der Kabarettistinnen auch am Beispiel von Liesl Karlstadt. Unter anderem in BUDZINSKIS Kabarettbuch *Pfeffer ins Getriebe* und in APPIGNANESIS Werk *Das Kabarett* wird Karlstadt nur am Rande als Partnerin Valentins erwähnt (Budzinski 1982, S. 104; Appignanesi 1976, S. 143). Valentin selbst spricht dagegen von ihr als "Mitarbeiterin und Mitverfasserin meiner Stücke" (Bermann 1967, S. 134) und auch Karlstadt schreibt: "Mit Valentin arbeite ich nun 15 Jahre zusammen, wir verfassen unsere Stücke selbst ..." (Karlsstadt in: Dimpfl 1996, S. 57). Auf Veranstaltungsplakaten wurden die beiden in gleich großer Schrift angekündigt (Plakat in: Schulte 1990, S. 154) und auch die zeitgenössische Rezension hebt den gleichberechtigten Anteil der beiden hervor:

"Wie es dieser Karlstadt, der zweiten Hälfte dieses bayerischen Monstrums Valentin gelingt, diese andere Hälfte zu überleben, zu dirigieren, diesen stillen, tötenden Blödsinn, diese Reisen ins Irreale, zurückzuführen, muss man gesehen haben, man kann es nicht schildern!"  
(Zeitungsartikel in der *Weltbühne*, zitiert in: Senz 1997, S. 87).

<sup>76</sup> Kerstin KOLTER weist u. a. am Beispiel der Malerin und Avantgarde-Künstlerin Sonia Delaunay (1885-1979) nach, wie Frauen in den Hintergrund gedrängt werden. In gemeinsamen Ausstellungen des Paares Sonia und Robert steht sie im Schatten ihres Mannes, sie wird in Rezensionen oft gar nicht erwähnt, bei Querverweisen häufig nicht genannt. Obwohl beide das gleiche Ziel verfolgten und ähnliche Mittel einsetzten, ist ihre Rezeptionsgeschichte unterschiedlich (Kolter in: Lindner 1986, S. 204f).

<sup>77</sup> Im *Modernen Brett* von 1902 findet man beispielsweise einen Artikel über die beiden "ausgezeichneten Vortragskünstlerinnen" Lingen und Miriam Horwitz, - "zwei ausgeprägte Individualitäten" (1/1902, S. 121ff). Beide Kabarettistinnen tauchen in der mir zugänglichen kabarettgeschichtlichen Literatur nicht mehr auf.

Die Herausgeber der neuen Valentin-Gesamtausgabe haben im Nachlass eine Aufstellung entdeckt, bei der Karlstadt ihren Anteil an den Texten vermerkt. "Idee" steht da, beziehungsweise 20, 50 oder auch 100 Prozent. Bisher werden den Erben von Karlstadt jedoch nur 25 Prozent der Tantiemen zugestanden, "das Verschweigen ihres Anteils" begann schon sehr früh und noch zu den Lebzeiten von Liesl Karlstadt (Schulz 1993, S. 104).

### 7.2.2. Die Darstellung der Frauen in der Kabarett-Literatur

Nicht nur die Tatsache, dass Künstlerinnen relativ selten in der Kabarett-Literatur erwähnt werden ist auffallend, sondern auch wie sie beschrieben werden. Am bereits erwähnten Beispiel der Malerin Delaunay führt KOLTER aus, dass von ihr als einer "Grande Dame" oder "First Lady" gesprochen wird: "Von Damen erwartet man ein gepflegtes Äußeres, aber keine richtige Arbeit. Sie erfüllen eher repräsentative Zwecke und müssen nicht ernst genommen werden". Häufig werden Frauen auch nur mit ihrem Vornamen bezeichnet, was auf eine mangelnde "Achtungsdistanz" und eine "unangemessene Vertrautheit" hinweist (Kolter in: Lindner 1986, S. 204f). Zu ihrer Zeit sehr erfolgreiche und berühmte Frauen werden teilweise lediglich als Partnerinnen, Ausführende oder sogar als Beiwerk ihrer Männer dargestellt. Ein Beispiel dafür ist, dass kaum ein Kabarett-Autor bei den Ausführungen zu Erika Mann, der Vertreterin des deutschen Exilkabarets, vergisst, auf ihren berühmten Vater Thomas Mann und seinen vermuteten Einfluss auf die Namensgebung des Kabarets *Pfeffermühle* hinzuweisen<sup>78</sup>.

Im Mittelpunkt der Darstellung von Kabarettistinnen stehen außerdem häufig Aussagen über ihr Aussehen. Dieter Hildebrandt äußert sich beispielsweise über die Darstellerin Susanne Weber im *Lach- und Schieß-Vorgängerkabarett Die Namenlosen*: "Susi (...) war Buchhändlerlehrling, zwar erst sechzehn, aber sie sah zuckrig aus" (Deißner-Jenssen 1986, S. 411). KÜHL bezeichnet die Darstellerin Renate Clair als "gut proportioniert und auffallend hübsch" (Kühl 1962, S. 12) und BUDZINSKI beschreibt Ingrid van Bergen von den *Kleinen Fischen* als "ein knackiges blondes Ding mit einem heiser röhrenden Alt" (Budzinski 1982, S. 283) und "zupackendem Sex" (Budzinski 1966, S. 109). Noch deutlicher wird SCHEU:

"Die Girls wurden überall da eingesetzt, wo es unter irgendeinen Vorwand möglich war, ein halbes Dutzend hübscher junger Mädchen in eine fescche und originelle Uniform zu stecken. (...) Die Girls waren ein wesentlicher und gewiß der hübscheste Bestandteil des politischen Kabarets. Sie trugen dazu bei, die Sozialdemokratie durch Humor aufzulockern. Ihre Funktion war es

<sup>78</sup> KEISER-HAYNE schreibt: "Die Legende will es so: (...) Bei der Suche nach einem passenden Namen, in dem die Absicht zu scharfer Kritik an den herrschenden Zuständen zum Ausdruck kommt, soll er plötzlich eine Pfeffermühle in die Hand genommen haben: 'Wie wär's damit?!'" (Keiser-Hayne 1990, S. 16). Den gleichen Vorgang beschreibt auch HÖRBURGER (Hörburger 1993, S. 9).

nicht, die politische oder sonstige Moral zu untergraben, sondern etwas Sonnenschein von links in die politische Szenerie zu bringen" (Scheu 1977, S. 28ff).

### 7.2.3. Die geschlechtsspezifische Arbeitsteilung im Kabarett

Im Nachgang zur Diskussion der Darstellung von Kabarettistinnen in der Kabarettgeschichtsschreibung schließt sich im folgenden Kapitel der Versuch eines Vergleichs mit der realen Situation der Kabarettfrauen an. Es wird dabei versucht zu zeigen, dass Kabarettistinnen - im Hinblick auf ihre beruflichen Chancen, die Höhe der Gagen sowie auf die Bandbreite ihrer künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten - grundsätzlich wesentlich eingeschränkter waren als ihre männlichen Kollegen. Sie konnten allerdings in Ausnahmefällen auch unter ähnlichen Rahmenbedingungen arbeiten. Eine geschlechtsspezifische Arbeitsteilung im Sinne von männlichem Autor und weiblicher Interpretin ist häufig, jedoch nicht die Regel.

Die Diskussion um eine geschlechtsspezifische Arbeitsteilung wurde Ende der 70er Jahren vor allem von Elisabeth BECK-GERNSHEIM angeregt. Sie geht davon aus, dass auf dem Arbeitsmarkt allgemein aber auch innerhalb einer Berufssparte Frauen häufig ein anderes Tätigkeitsfeld zugeordnet ist als Männern. Ihre berufliche Situation steht wesentlich stärker im Zusammenhang mit ihrer Familiensituation. Ein spezifisches Verhalten der Frau im Beruf sowie die Ausprägung bestimmter Frauen-Berufe ist die Folge (Beck-Gernsheim 1976, S. 3ff). Die Sozialwissenschaftlerin Silke WENK beschreibt diese hierarchische Arbeitsteilung auch für die Kunstproduktion (Wenk in: Lindner 1986, S. 110ff).

Geschlechtsspezifische Unterscheidungen werden beispielweise auch im Zusammenhang mit dem Einkommen von Kabarettistinnen deutlich. Stars wie Claire Waldoff erhielten zwar sehr hohe Gagen von monatlich ca. 3000 Mark (ein Preußischer Minister hatte um die Jahrhundertwende ein Monatseinkommen von ca. 1200 Mark), an den Sänger und Kabarettisten Otto Reutter wurde jedoch teilweise eine doppelt so hohe Gage ausgezahlt (Müller 1957, S. 119f). Liesl Karlstadt bekam in der Weimarer Zeit 150 Mark Gage pro Abend, mehr als eine Verkäuferin im Monat verdient, Karl Valentin erhielt das Doppelte (Riha 1979, S. 88).

Deutlich wird in Anlehnung an BECK-GERNSHEIM auch, dass Kabarettistinnen konzentriert in bestimmten "Berufssparten" zu finden sind. Kabarettkünstlerinnen traten und treten überwiegend als Interpretinnen von Texten in Erscheinung, Textschreiberinnen sind selten. Ähnlich gering ist der Anteil der Kabarettkomponistinnen und Conférencieusen. Kabarett-Leiterinnen kommen zwar in der Kabarettgeschichte relativ häufig vor, von einem paritätischen Verhältnis kann jedoch auch hier nicht gesprochen werden. Sehr häufig ist dagegen der Typ der als Partnerin und Gefährtin im Hintergrund des vergleichsweise genauso qualifizierten Mannes arbeitenden Kabarettistin.

Kabarettistinnen unterscheiden sich außerdem auch mehrheitlich in der Bühnenpräsentation von ihren männlichen Kollegen. Sie sind häufig Diseusen<sup>79</sup> (die männliche Form "Diseur" taucht dagegen in der Literatur nicht auf) und tragen überwiegend Texte mit vergleichsweise wenig tagespolitischen Inhalten vor (im Gegensatz beispielsweise zu Conférenciers, deren Schwerpunkt auf tagesaktuellen Bemerkungen liegt). Hier finden sich Parallelen zum von BECK-GERNSHEIM diskutierten Bild der Frau als "Gefühlsexpertin", das im Gegensatz zur vorausgesetzten "sachlichen Orientierung" des Mannes steht (vgl. Beck-Gernsheim 1976, S. 61).

#### 7.2.4. "Interpretinnen und Musen"

Die Diskussion um die Kabarettistin als Interpretin fremder (männlicher) Texte weist Parallelen aber auch wesentliche Unterschiede zum Verhältnis Maler und Modell bzw. Künstler und Muse auf<sup>80</sup>. Vergleicht man es mit der Beziehung zwischen Autor und Diseuse bzw. zwischen Kabarettist und Muse wird deutlich, dass der Begriff Muse im Kabarett nicht ausschließlich mit einer passiven, ausschließlich rekapitulierenden Bedeutung belegt werden kann. Anders als beispielsweise ein Malermodell vervollständigt eine Chansonniere oder Kabarettistin in der Interaktionssituation des Kabarett den vorgegebenen Text und rezipiert nicht nur die Vorstellungen des Autors. Genaue Regieanweisungen sind - beispielsweise im Unterschied zum Theater - im Kabarett nicht üblich. Die Vortragskünstlerin kann dem Lied durch Kostümierung, Mimik, Gestik und Betonung eine zugespitzte Interpretation oder auch einen anderen Sinn geben, als der Text ursprünglich vermuten lässt, so wie Margo Lion in dem *Lied von der Linie der Mode*:

"Lion füllte den Text des Liedes mit einem neuen und fast schon grotesken Sinn. Sie übertrieb in Kostümierung und Gestik und trug das Chanson in überzogener französischer Betonung vor:

Es schtählt in dem Fenster derr Mänschheit zur Schau  
aine magere Frau unbäwäglich (...)

Alle Vokale wurden langgezogen, durch das schlangenhafte Rudern der Arme unterstrichen, und alles zusammen war mit einer Art von parfümierten Sex geladen (Hesterberg 1971, S. 116f).

Und die Diseuse Yvette Guilbert veränderte sogar die textlichen Vorlagen. Sie sang z. B. in Aristide Bruants Chanson über das Straßenmädchen Rosa nicht "C'est Rosa - Das ist Rosa", sondern "Je suis Rosa - Ich bin Rosa" (Schumann 1948, S. 24). Guilbert präsentierte zwar wie viele ihrer Kolleginnen überwiegend die Texte anderer Autoren, interpretierte sie aber auf spezifische Weise:

<sup>79</sup> Diseuse ist eine veraltete Bezeichnung für die Vortragskünstlerin im Kabarett und wird heute meist durch den Begriff Chansonniere ersetzt (Budzinski/Hippen 1996, S. 73).

<sup>80</sup> FLIEDL beschreibt beispielsweise das Verhältnis des Malers Gustav Klimt zu seinen Modellen, das auch typisch für viele andere bildende Künstler sei. Die weiblichen Modelle gelten in diesen Beziehungen als "Objekte für den männlichen voyeuristischen Blick" und als "bloße Sexual- und Naturwesen" (Fliedl 1985, S. 113ff).

"Unter den hundert von Liedern, die ich gesungen habe, gibt es nur ganz wenige, von denen ich nicht das 'Monstre' (so heißt im Theaterjargon das Sujet) nicht selbst geschrieben habe. Oft habe ich auch die musikalische Idee angegeben; ich führte sie dann auf den einfachsten Ausdruck zurück, da ich Diseuse, nicht Sängerin bin, und der Hauptanteil meiner Sorgfalt für die Worte aufgespart blieb; das war 'mein Genre'" (Guilbert 1927, S. 171).

Kabarett-Texter und Kabarett-Interpretinnen unterstreichen in den meisten Fällen gleichermaßen die aktive Beteiligung der als Interpretinnen und Partnerinnen auftretenden Frauen an der Gestaltung eines Programms (siehe hierzu beispielsweise die Ausführungen zu Liesl Karlstadt). In der kabarettgeschichtlichen Literatur wird jedoch häufig fälschlicherweise eine passive, weibliche Muse dargestellt, die den männlichen Autor lediglich in seinem künstlerischen Schaffensprozess unterstützt und eine "Symbolfigur der Inspiration" ist. Dieses Bild geht von einer geringen Beteiligung der jeweiligen Musen an Kunstproduktionen aus. Sie wirken nur im Hintergrund mit; "imaginär, und damit auch jenseits der gewöhnlichen Frauenarbeit, jenseits des 'schmutzigen Geldes' ebenso wie der 'schmutzigen Politik'" (Lindner 1986, S. 111). Das in der Kabarettgeschichte propagierte Klischee der Kabarettistin als Muse - neben der Heiligen und der Hure eines der Frauenstereotype der hohen Kunst (Fraisie 1994, S. 313) - verwischt die persönlichen Leistungen der jeweiligen Künstlerin (Stephan 1985 S. 2).

Die Kabarettkünstlerinnen übernehmen einen wesentlich aktiveren Part als den einer "Künstler-Muse". Sie wirken schon im Vorfeld bei der Gestaltung des "Kunstproduktes" mit und ihnen wird ein Text "auf den Leib geschrieben"<sup>81</sup>. Persönlichkeit und künstlerischer Ausdruck der jeweiligen Interpretin spielt bereits beim Verfassen des Textes eine große Rolle. Die Interpretinnen vervollständigen den Text darüber hinaus auch bei der späteren Präsentation in der Öffentlichkeit. Sie "komplettieren" ihn im Interaktionssystem des Kabarets in der Wechselwirkung zwischen Dichtung und Vortrag sowie unter Beteiligung des Publikums. Der Autor des Textes ist nachrangig, er wird in den meisten Fällen sogar ähnlich einem Ghostwriter verschwiegen (vgl. die entsprechenden Ausführungen zu diesem Thema im Kapitel "Beschreibung des Genres Kabarett"). Kabarett-Stars wie Claire Waldoff, Blandine Ebinger oder Trude Hesterberg, hatten "ihre" Lieder, auch wenn diese von einem fremden Autor verfasst wurden. Die Chansonniere und Kabarett-Leiterin Rosa Valetti bekam beispielsweise in ihrem Exilland USA Probleme wegen der von Kurt Tucholsky geschriebenen *Roten Melodie*, die unlösbar mit ihrem Vortrag verbunden war (Hervé 1994, S. 277).

Die enge Verbindung ihrer Texte mit der jeweiligen Interpretin heben auch viele Kabarett-Texter hervor. Einer der erfolgreichsten und bekanntesten Verfasser von Kabarettliedern, Friedrich Hollaender, schreibt beispielsweise: "Ich weiß selber nicht mehr

---

<sup>81</sup> BEMMANN erwähnt beispielsweise, dass Marcellus Schiffer seiner Frau Margo Lion die für die Zeit modernsten Chansons auf den Leib schrieb (Bemmann 1987, S. 31) und Trude Hesterberg spricht davon, dass Blandine Ebingers Ehemann Hollaender, "ihr alle Sachen auf den schmalen Leib schrieb" (Hesterberg 1971, S. 78).

alle Lieder, die ich mal geschrieben habe. (...) Aber machen sie doch mal ein Buch über Marlene Dietrich. Das sind doch längst *ihre* Lieder. Nicht mehr meine" (Bemmann 1987, S. 5). Auch die Kabarettistinnen selbst gehen häufig davon aus, dass bestimmte Texte für sie geschrieben und bei einem späteren Vortrag mit ihrem Namen verbunden werden. Trude Hesterberg spricht beispielsweise von "einem der schönsten Lieder, die Mehring für mich geschrieben hat" oder dem Text *Die Herren Männer* "den Tucholsky für mich schrieb" und ergänzt: "Kurt Tucholsky schrieb ohnehin nur für die Mitglieder, die ihn besonders interessierten, hauptsächlich für die Kühl und eventuell noch für mich". Hesterberg betont auch die herausragende Position des Vortragenden:

"Die Wirkung des Chansons selbst geht zunächst von der Persönlichkeit aus, die es 'bringt'. Sie vermag es, auch aus einer banalen Strophe ein Erlebnis zu machen" (Hesterberg in: Bemmann 1981, S. 100ff).

Die Chansonnière Blandine Ebinger schildert darüber hinaus die sehr enge Zusammenarbeit zwischen Autor und Interpretin. Sie betont - ähnlich wie Liesl Karlstadt - dass viele der Szenen gemeinsam erarbeitet wurden und bezeichnet einige Texte als "seine, unsere Lieder" (Ebinger 1985, S. 206). Im Zusammenhang mit der Entstehung der *Lieder eines armen Mädchens* führt sie aus:

"In ihnen hat die Zusammenarbeit von Hollaender und mir ihren Höhepunkt gefunden. (...) Keines der Lieder ist entstanden oder fertig geworden, ohne dass wir gemeinsam daran gearbeitet hätten. Beide hatten wir beobachtet und berichteten einander davon. Oder wir erlebten, beobachteten gemeinsam. Etwas schlief in jedem von uns, wir weckten es gemeinsam". (Ebinger 1985, S. 74f)

#### 7.2.5. Die Kabarettistinnen im Interaktionssystem Kabarett

Die Position der Kabarettistin im Interaktionssystem Kabarett unterscheidet sich im Prinzip nicht von der ihrer männlichen Kollegen. Auch sie übernimmt die Funktion eines "Navigators", der mit den vorgetragenen Texten die Themen im Interaktionsverlauf vorgibt und das Programm mit Hilfe der publikumsbezogenen Improvisation in der Wechselwirkung mit dem Interaktionspartner Publikum "komplettiert". Gleichzeitig hat sie jedoch aufgrund ihres Geschlechts im jeweiligen kulturellen und historischen Kontext eine andere Funktionszuweisung als ihre männlichen Kollegen.

Deutlich wird dies beispielsweise im Zusammenhang mit der kulturell-bedingten Zuweisung, gegenüber dem Kabarettisten als "aufklärerischen Gesellschaftskritiker" Funktionszuweisung gegen dem Kabarettisten als "aufklärerischen Gesellschaftskritiker". Frauen spielten beispielsweise in propagandistisch-politischen Kabarettensembles wie etwa den KPD-Revuen oder den "APO-Kabaretts" lediglich eine nachrangige Rolle. Und die Kabarettistin Maren Kroymann beschreibt die Neigung vieler Männer, Frauen als scharfzüngige Satirikerin nicht ernst zu nehmen. Sie spricht in diesem Zusammenhang von einer "Erotik-Hürde", die den Blick auf die Kleinkunst-

Künstlerin im Verlauf der Kabarettgeschichte bestimmte und aktuell noch immer bestimmt (Kroymann in: Budzinski/Hippen 1996, S. 108).

Es wird versucht zu zeigen, dass Publikum, Rezensenten, Ensemblekollegen aber auch die Künstlerinnen selbst, der Kabarettistin eine bestimmte Funktion zuweisen.

- \* Kabarettistinnen gelten als und sind überwiegend Interpretinnen fremder (häufig von Männern geschriebener) Texte.
- \* Bei Kabarettistinnen wird meist davon ausgegangen, dass sie keine politisch-ideologischen Künstlerinnen sind, d. h., dass sie dem Transport einer bestimmten politischen Idee nicht die oberste Priorität einräumen. Auch sie selbst betonen häufig - aber nicht immer - ihre künstlerischen Qualitäten als Sängerinnen oder Schauspielerinnen und gehen weniger auf die politischen Inhalte ihrer Programme ein.

Diese Funktionszuweisungen im Fremd- und Selbstbild sind ein Teil des Interaktionssystems, das in einem spezifischen kulturellen Kontext stattfindet.

## **8. Der Interaktionspartner Kabarettist in der Kabarettgeschichte**

Wie bereits versucht wurde zu zeigen, übernimmt der Kabarettist die Funktion des Navigators im Interaktionssystem einer Kabarettaufführung. Mit Hilfe der im Kabarett-Rahmen vorgegebenen Bedingungen - wie etwa dem Erlaubtsein von Zwischenrufen oder der vorausgesetzten gesellschaftskritischen Ausrichtung von Kabarett-Texten - bestimmt er den Fahrplan des Interaktionsverlaufs. Er wählt die Themen des Kabarets aufgrund seiner Vorüberlegungen zu der zu erwartenden Struktur des Publikums aus, entscheidet sich für vermutlich im Wissenszusammenhang vorhandene aktuelle Inhalte und orientiert sich an den wahrscheinlich vorhandenen Dechiffrierungscodes sowie der vermuteten gesellschaftskritischen Grundhaltung der Zuschauer. Der Kabarettist trifft diese Vorüberlegungen allerdings nicht in einer bewussten, analytischen Art und Weise. Er erstellt keine Marktanalyse oder stützt sich auf eine Publikumsbefragung. Der Kabarettist ist vielmehr ein "Kind seiner Zeit" beziehungsweise ein "Kind seines Publikums". Er ist "Gleicher unter Gleichen". Die aktuelle Thematik ist auch in seinem Wissenszusammenhang. Er kommt aus einem ähnlichen sozialen Umfeld wie seine Zuschauer und Zuschauerinnen, hat vergleichbare Erfahrungen sowie gesellschaftspolitische Grundpositionen. Er bereitet diesen gemeinsamen Hintergrund künstlerisch, ironisch und paradox in kabarett-typischer Form auf.

Zur detaillierten Analyse der These vom Kabarettisten als "Gleichen unter Gleichen" werden im folgenden als Ergänzung zur Betrachtung des Interaktionspartners Publikum die Sozialtypen einiger ausgewählter Kabarettisten mit einem Schwerpunkt auf der Darstellung der Kabarettistinnen beschrieben. Dabei werden auch die jeweiligen Autobiographien in die Diskussion mit einbezogen.

Die Auswahl der Personen erfolgte zum einen aufgrund der zugänglichen Materialien. Es werden vor allem Kabarettisten und Kabarettistinnen besprochen, über deren Leben ausreichend Informationen zugänglich waren beziehungsweise die ihre Lebenserinnerungen in Autobiographien zusammenfassten. Des weiteren wurden in dem jeweiligen Zeitabschnitt Künstler und Künstlerinnen in die Betrachtungsweise mit einbezogen, deren Werdegang und Sozialtypus als exemplarisch gelten kann. Eingeteilt wurden sie in die oben dargestellte Kategorisierung der Sozialtypen: avantgardistische, politisch-ideologische und Unterhaltungs-Kabarettisten. Die Ausdifferenzierung dieses Grobrasters erfolgt im Zusammenhang mit der Beschreibung der einzelnen Kabarettisten und Kabarettistinnen.

### **8.1. Kabarettisten und Kabarettistinnen vor dem Ersten Weltkrieg**

Viele Kabarettisten und Kabarettistinnen der Anfangsjahre waren - in Frankreich wie in Deutschland - bürgerlicher beziehungsweise großbürgerlicher Herkunft und bewegten sich während ihrer Tätigkeit im Umfeld der Avantgarde beziehungsweise der Bohème. Sie hatten meist schon als Schauspieler, Sänger, Maler, Schriftsteller o. ä. eine künstlerische Laufbahn eingeschlagen bevor sie sich (häufig nach mehr oder weniger privaten Auftritten in befreundeten Künstlerkreisen) dem neuen Genre zuwandten. Vor allem die Kabarett-Autoren, aber auch viele Darsteller und Kabarett-Leiter beschränkten dabei ihre Aktivitäten nicht nur auf das Kabarett, sondern arbeiteten auch als Theaterschauspieler oder Schriftsteller. Da außerdem die Tätigkeit beim Kabarett häufig nur auf wenige Jahre beschränkt war, kann von keiner durchgängigen Berufstätigkeit als Kabarettist gesprochen werden. Auch ein geschlossenes Berufsfeld ist nicht vorhanden. Die Kabarettisten waren in den verschiedensten Sparten des Genres als Autoren, Darsteller und Komponisten tätig. Ein Beispiel dafür ist Georg David Schulz, der Leiter des *Siebenten Himmels*. Er "dichtete, komponierte und sang seine Vorträge allein, machte den Conférencier und betrieb das Unternehmen als Geschäftsmann" (Bemmann 1967, S. 60).

#### **8.1.1. Die Kabarettisten vor dem Ersten Weltkrieg: Von der Bohème zum Unterhaltungskabarett und zurück zur Avantgarde**

Die "Kabarett-Pioniere" um die Jahrhundertwende übernahmen viele Ansätze aus der Bohème- bzw. Avantgardebewegung und stammten häufig aus dem Umfeld dieser Subkultur. Sie bewegten sich in einer gesellschaftlichen Nische, in der sie "anders" sein konnten und in der vor allem auch die Frauen mehr Freiraum zur persönlichen Entwicklung hatten als in bürgerlichen Milieus. Die Ideen der Bohème hatten jedoch nur zu Beginn seiner Geschichte wesentlichen Einfluss auf das Genre; in einem Zeitabschnitt als überwiegend "Bohemiens für Bohemiens" spielten. Mit zu-

nehmender Veränderung der Zuschauerstruktur des Kabarett in Richtung eines groß- und bildungsbürgerlichen Publikums veränderten sich auch die Themen und die Darsteller des Kabarett. Der *Überbrettl-Rummel*, der die Berliner Boheme im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts ergriffen hatte, verlief bald im Sande. Es blieben nur noch "Überbrettlein und Kabarettlein" übrig. In der *Grünen Minna*, der *Silbernen Punschterrane* oder dem *Siebenten Himmel* trafen sich die letzten Reste der Boheme (Bab 1904, S. 40ff). Die Boheme zog sich von diesen Kabarett zurück, ihre Vertreter sammelten sich allerdings um 1910 noch einmal im Umfeld der Dada-Kabarett und der expressionistischen Kabarett.

Die Voraussetzungen für das Wirken der Boheme - auch in Kabarettkreisen - waren lokal sehr unterschiedlich. In Berlin und München "organisierte" sich die Boheme im Umfeld der kritischen Zeitschriften. Während sie sich jedoch in Berlin eher punktuell über die ganze Stadt verstreute, konzentrierte sie sich in München auf den Stadtteil Schwabing (Müller 1957, S. 97 und 167), Deutschlands künstlerisches Zentrum der Jahrhundertwende und die Zuflucht der Heimatlosen von Thomas Mann bis Lenin, das vor dem ersten Weltkrieg auch "Schwabylon" genannt wurde (Appignanesi 1976, S. 38; 54). Die Boheme wurde "von dem behaglichen Kleinbürgertum der Bier- und Bayernhauptstadt gönnerhaft beschmunzelt (...) als vornehme Rarität und Zierde der Stadt verehrt" und führte so "ein gewissermaßen legalisiertes Dasein" in einer "beinahe permanenten Karnevalsstimmung". Auch die Boheme in Paris war "allgemein bekannt und (...) im gewissen Sinne auch anerkannt". In Berlin hatten dagegen die "tüchtigen Bürger" nie Verständnis oder gar Sympathie für diese Bewegung (Bab 1904, S. 6f).

Um die Jahrhundertwende setzten sich vermehrt die Ideen Friedrich Nietzsches durch. Vor allem die Ausführungen des Philosophen zur Funktion des Künstlers bildeten die Grundlage für das Wirken und den Einfluss zahlreicher Bohemiens in der Kabarettbewegung. Dazu gehörten in Deutschland beispielsweise die Kabarett-Autoren Else Lasker-Schüler und Richard Dehmel sowie Detlev von Liliencron. Teil der Berliner Boheme der Jahrhundertwende war auch der spätere Kabarett-Leiter Peter Hille (1854-1904) sowie der Schriftsteller Paul Scheerbart, dessen Lieder die Kabarett-Chansonniere Waldoff interpretierte und dessen grotesken Szenen und Einakter 1911 im *Neopathischen Cabaret* aufgeführt wurden (Budzinski/Hippen 1996, S. 351). In den Kreisen der Boheme bewegte sich außerdem der Kabarett-Autor Mühsam sowie der Sänger Danny Gürtler, der als "König der Boheme" bezeichnet wurde. Das Leben der Boheme beschrieb der *Überbrettl*-Gründer Ernst von Wolzogen in der Komödie *Lumpengesindel* sowie der Kabarett-Autor Otto Julius Bierbaum (1865-1910) in seinem Roman *Stilpe* (Stein 1982, S. 131).

### 8.1.2. Die französischen Kabarettisten

Die ersten Pariser Kabarettisten - Aristide Bruant, Rodolphe Salis und Francois Villon - galten als "schillernde Figuren der Boheme". Sie kamen überwiegend aus bürgerlichen bzw. großbürgerlichen Kreisen und waren lautstarke Kritiker der bürgerlichen Gesellschaft. Gleichzeitig verstanden sie es aber, ihre Kritik auf eine solide finanzielle Basis zu stellen (König 1956, S. 38).

Rodolphe Salis (1851-1897), der Sohn eines reichen Bierbrauers und Likörfabrikanten aus der Provinz, begann seine berufliche Karriere als Handlungsreisender, Dichter, Maler, Zeitschriften-Illustrator und Gründer einer kurzlebigen Künstler-Akademie. Der Leiter des ersten Kabarets war ein zwar mäßig begabter Künstler aber ein sehr "talentierter Bohemien" (Greul 1971, S. 26). Er fiel weniger durch seine künstlerischen Leistungen als vielmehr durch sein "burschikoses, unbürgerliches Benehmen" auf (Müller/Hammer 1956, S. 9; Bild in: Appignanesi 1976, S. 24).



Salis präsentierte im *Chat Noir* kein durchdachtes Programm oder bestimmte ideelle Ziele. Er war vor allem am Umsatz interessiert, verkaufte das Bier zu stark überhöhten Preisen, honorierte seine Künstler "so elend wie möglich" und starb als reicher Mann. Die bei ihm auftretenden Künstler sammelten meist nach ihren Auftritten und verkauften ihre Chansons an zahlungskräftigere Interpreten (König 1956, S. 38ff; Budzinski 1982, S. 35).

Aristide Bruant (1851-1925) entstammte als Kind verarmter Grundbesitzer wie Salis dem gehobenen Provinzbürgertum. Er ging mit 15 Jahren nach Paris und trat im Anschluss an seine Militärzeit in Café-Concerts als Sänger und Rezitator auf. Nachdem sich Salis zurückgezogen hatte, übernahm Bruant die Leitung des *Chat Noir*, das er in *Le Mirliton* umbenannte. Bruant, den Toulouse-Lautrec als "Mann mit schwarzem Hut und rotem Schal" verewigte, wurde als "Bürgerschreck von Montmartre" bekannt. Er beschimpfte sein Publikum, schrieb Texte über Prostituierte,

Zuhälter und andere "Ausgestoßene" und legte mit seinen rebellischen Musikstücken die Basis für das Kabarettchanson (Hellberg 1983, S. 5). Aristide Bruant wurde immer berühmter, unternahm Tourneen und verdiente gut. Er distanzierte sich bald, "geschmeichelt vom Erfolg", von seinen Wurzeln im Künstlerviertel Montmartre, das er als "Kloake" bezeichnete, und kandidierte als Parlamentsabgeordneter (Budzinski 1982, S. 35ff). Der "Dichter der Ausgestoßenen und Enterbten" zog sich - reich geworden - nach zehn Jahren aus dem Geschäft zurück (König 1956, S. 47). Einige Monate vor seinem Tod am 11.2.1925 trat er noch einmal mit seinen alten Liedern auf: "Die Leute singen mit, seine rebellischen Chansons sind zu Volksliedern des neuen Paris geworden" (Greul 1971, S. 263f).

### 8.1.3. Die deutschen Kabarettisten

Wie in Paris orientierten sich auch die deutschen Kabarettisten und Kabarettistinnen um die Jahrhundertwende zu Beginn ihrer Kabarettlaufbahn an avantgardistischen Ansätzen, richteten jedoch bald ihre Ziele und Programminhalte überwiegend nach kommerziellen Gesichtspunkten aus. Einige Darsteller und Autoren zogen sich - wie etwa Ludwig Thoma - nach einer anfänglichen Euphorie über die Veränderungsmöglichkeiten durch eine neue Kunstrichtung wieder vom Kabarett zurück. Diese Kabarettisten waren - wie beispielsweise Frank Wedekind - meist auch in anderen künstlerischen Bereichen tätig. Bei den *Elf Scharfrichtern* wirkten z. B. mehr oder weniger erfolgreiche Maler, Lyriker, Bildhauer, Architekten, Kunstkritiker und Komponisten mit (Müller 1957, S. 171ff).

Das deutsche Kabarett war um die Jahrhundertwende - von einigen Ausnahmen abgesehen - eine für die Zuschauer relativ teure und für die Veranstalter sehr gewinnträchtige Einrichtung. Die Veranstalter waren meist Besitzer von Speise- und Weinlokalen (König 1956, S. 163). Eintritt, Garderobengeld und Getränke waren teuer, eine Loge kostete im *Überbrettl* 10 Mark (Müller 1957, S. 133), das Garderobengeld betrug drei Mark (Budzinski 1982, S. 62). Auch die Gage der erfolgreichen Kabarettisten war hoch. Es wird davon ausgegangen, dass im *Überbrettl* die "immense Gage" von monatlich 1000 Mark ausbezahlt wurde (Müller/Hammer 1956, S. 27) beziehungsweise "Ministergehälter", die übliche Theatergagen in den Schatten stellten (Müller 1957, S. 119f). Der Kabarettist Otto Reutter kam laut BUDZINKI mit Hilfe von Gewinnbeteiligungen teilweise auf Monatsgagen von 20.000 Goldmark (Budzinski 1982, S. 98).

Der Gründer des ersten deutschen Kabarett, Reichsfreiherr Ernst von Wolzogen (1855-1934) entstammte einem alten süddeutschen Adelsgeschlecht. Sein Großvater war preußischer General, sein Vater ab 1867 Hoftheaterintendant in Schwerin. Nach abgebrochenem Studium in Leipzig und mehreren Bewerbungsfehlschlägen (z. B. als Geheimrat in Weimar oder als Intendant bei verschiedenen Theatern) zog

Wolzogen 1893 nach Schwabing, wo er "das literarische München um sich sammelte". Er verfasste zahlreiche Erzählungen, Romane und Lustspiele. 1899 kehrte er nach Berlin zurück und gründete dort am 18.1.1901 die Bunte Bühne *Überbrett!* (König 1956, S. 72; Schäffner 1969, S. 23f). Wolzogen war einerseits über "viele intime Bekanntschaften" mit führenden Frauen und Männern der *Gründedeutschen* mit der Boheme verbunden (Müller 1957, S. 104), distanzierte sich jedoch gleichzeitig von bestimmten Personen<sup>82</sup> und Auffassungen dieser Gruppe. Über das französische *Chat Noir* schrieb er:

"Der Eindruck, den ich von diesem mitnahm, war für mich entscheidend, indem er mir deutlich zu Bewußtsein führte, wie mein Überbrett! - nicht aussehen dürfte. Ich mußte auf die wichtigste Betätigung des französischen Cabarets, nämlich die politische Tagessatire, verzichten, weil bei uns in Deutschland die Zensur solche kecken Verhöhnungen der Regierung niemals durchgelassen und sicher auch die Dichter für dergleichen gefehlt hätten. (...) Die Hemdsärmeligkeit widerstrebte zu sehr meinen Geschmack, und mein aristokratisches Gewissen hatte mich von Kindesbeinen an verpflichtet, der Masse gegenüber Distanz zu bewahren"

(Wolzogen in: Deißner-Jenssen 1986, S. 21).

Sein Ziel war es, gleichzeitig den Geschmacksrichtungen der Aristokratie, des gehobenen Bürgertums und der Boheme entgegenzukommen und "den Geheimen Rat ebenso in seinen Ansprüchen an eine amüsante, abwechslungsreiche Unterhaltung (...) befriedigen, wie etwa den jungen Lebemann von verwöhnten Geschmack oder den jungen Künstler von eigensinnigen Idealen" (Meerstein 1938, S. 16). Sein Bild vom Kabarettisten entspricht dem eines liebenswürdigen Kritikers, der charmant kleinere Missstände anprangert:

"Duckmäuser, die im Dunkeln düster grollen,  
Das sind wir nicht. - Gelt, du wirst Spaß verstehn?  
Und wenn wir mal ein Wörtlein wagen wollen,  
So wirst du gern uns durch die Finger sehn.  
Wir ballen nicht die Fäuste in den Taschen,  
Wir wandeln frank und frei im hellen Tag -  
Und wenn wir knechtisch nicht nach Beifall haschen,  
Der starke Herr uns um so lieber mag"

(Budzinski 1966, S. 11f).

Wolzogens *Bunte Bühne* war weder Fisch noch Fleisch, weder eine Enklave der Boheme, noch eine provozierende Bühne, welche die Neugier des gehobenen Bürgertums geweckt hätte und daher auch nicht über längere Zeit erfolgreich.

In den Gründerjahren des deutschen Kabarets gab es jedoch auch viele Kabarettisten, deren Ideen und Lebensweisen sich wesentlich stärker an der Boheme orientierten, als es bei Wolzogen der Fall war. Einer dieser Künstler war Peter Hille (1854-1904) der 1903 das *Cabaret zum Peter Hille* gründete, in dem sich "gleichgesinnte und gleichgestimmte Dichterfreunde", darunter Else Lasker-Schüler, Richard Dehmel, Hanns von Gumpenberg und Erich Mühsam, trafen (Budzinski/Hippen 1996, S. 27). Hille, der nichts von der "dämonisch tyrannischen Anarchistenart" einiger ande-

<sup>82</sup> An Frank Wedekind kritisierte Wolzogen, dass dieser mit seinem Zynismus einen "unheimlichen Einfluß" auf die jungen Männer ausübte (Deißner-Jenssen 1986, S. 16).

rer Bohemiens und "nichts von dem starken sorglos sicheren Ausleben eines Liliencron" hatte, ging eher mit der "Unbekümmertheit, der schattenlosen Zuversicht eines Kindes (...) durch die Welt" (Stein 1982, S. 149f). Er war finanziell nicht erfolgreich, sein Kabarettkollege Ewers bezeichnet ihn als Künstler, "den das grausame, undankbare Berlin dreißig Jahre lang hatte hungern lassen". Sein Kabarett brachte zwischen achtzig und hundert Mark im Monat ein; der Couplettdichter und Sänger Otto Reutter verdiente zur selben Zeit bereits sechstausend Mark (Ewers 1904, S. 62ff).

Ebenfalls aus dem Umfeld der Boheme stammte Detlev Freiherr von Liliencron (1844-1909). Der in Kiel geborene Adelige schlug zuerst die Offizierslaufbahn ein, musste jedoch 1875 wegen Überschuldung seinen Abschied nehmen. Er wandte sich dem Umfeld der Boheme in München und Berlin zu und verfasste zahlreiche Gedichte, Balladen, Novellen und Dramen. Der "Vorortsbohème" (Bab 1904, S. 53) galt als schlechter Rezitator seiner und anderer Werke (Wolzogen in: Deißner-Jenssen 1986, S. 33). Er wurde als Leiter eines Kabarets engagiert, weil die sogenannten "dichtenden Barone" lange Zeit als Anziehungspunkt galten. Den Vertrag mit der ausdrücklichen Verpflichtung seinen Titel zu führen (König 1956, S. 164f), unterschrieb er aus Geldnot. Entweder um zumindest einen Teil seiner Würde zu retten oder auch aus anarchistischem Übermut, ergänzte er ihn durch den Passus, dass sich die Direktion verpflichtete, jeden Abend seine Stiefel blank zu putzen (Deißner-Jenssen 1986, S. 34).

Das Bild der ersten Kabarettjahre prägten auch die politisch engagierten Bohemedichter. Der in Berlin geborene Apothekersohn Erich Mühsam (1878-1934) arbeitete ab 1901 als freier Schriftsteller und "Caféhausliterat" und trat in verschiedenen Kabarets, Kneipenbühnen und Boheme-Bretteln auf. Der politische und revolutionäre Dichter spielte zwar als Autor eine bestimmende Rolle in der Berliner und Münchner Kabarettszene lebte jedoch in finanziell sehr beschränkten Verhältnissen (Deißner-Jenssen 1986, S. 95f). Der "Edelanarchist" (Ringelnatz in: Bemann 1967, S. 98) - trug schon für fünf Mark Gage pro Abend unter anderem im Münchner *Simplicissimus* seine bitteren Verse vor:

"Wir sind ein schäbig Lumpenpack, auf das der Bürger speit"  
(Budzinski 1982, S. 62).

und schrieb 1907 mit *Der Revoluzzer* eines seiner bekanntesten Lieder, das später zu einem der meist gespielten Chansons der Weimarer Republik wurde (Appignanesi 1976, S. 58). Mühsam kritisierte die zunehmende Kommerzialisierung und Verkitschung des Kabarets: "Aber bald ward in den deutschen Künstlern die deutsche Krämerseele lebendig" (Budzinski 1982, S. 68). Nach dem Ersten Weltkrieg beteiligte sich der Herausgeber der Zeitschriften *Kain* und *Fanal* an der Revolution in Bayern und wurde Mitglied der Räteregierung. 1920 bis 1924 saß er wegen Hochverrats im Gefängnis. Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten wurde Erich Mühsam am 28.2.1933 umgehend verhaftet und am 10. Juli 1934 im Konzentrationslager O-

ranienburg erhängt aufgefunden. Sein Tod nach der Folter, der von den Nazis fälschlicherweise als Selbstmord dargestellt wurde, zog weite Kreise und "wurde zu einem Fanal für den Kampf gegen den Faschismus in vielen Ländern" (Deißner-Jenssen 1986, S. 97).

Ein enger Freund von Mühsam war Frank Wedekind (1864-1918). Der Dramatiker (unter anderem *Frühlingserwachen* und *Lulu*), Lyriker, Erzähler und Kabarettist veröffentlichte seine satirischen Gedichte beispielsweise in der Zeitschrift *Simplicissimus*. Für eine unter dem Pseudonym Hieronymus Jobs geschriebene Attacke auf die Prunksucht Kaiser Wilhelms musste er um die Jahrhundertwende ein halbes Jahr in Haft. Nach seiner Entlassung trat er 1901 mit seinen *Lautenliedern* bei den *Elf Scharfrichtern* auf (Kühn, 1986, S. 182), verfasste das Dirnenlied *Ilse*:

"Er nahm mich um den Leib und lachte  
und flüsterte: Es tut nicht weh!  
Und dabei hob er sachte, sachte  
mein Unterröckchen in die Höh"

und schockierte mit dem Chanson vom *Tantenmörder*:

"Ich hab' meine Tante geschlachtet,  
Meine Tante war alt und schwach;  
Ich hatte bei ihr übernachtet  
Und grub in den Kisten-Kasten nach"  
(Greul, 1971, S. 130ff).

Obwohl er 14 Chanson im Repertoire hatte, zu denen er auch eigene Melodien geschrieben hatte, trat Wedekind nicht aus "reinem Brett-Enthusiasmus" auf. Der oft zensierte Autor war auf seine Einnahmen aus Kabarett- und Varieté-Auftritten angewiesen. Wedekind hatte zunehmend weniger Lust sich als "Bänkelsänger zu produzieren" oder ein "Bajazzo" zu werden, sondern sagte, dass er lediglich "Werbung" für seine Stücke machen wollte (Kühn 1984, S. 108):

"Ich habe dieses Genre gepflegt, um einen Druck ausüben zu können. Wenn aber diese Handhabe versagt, dann habe ich in meiner Seele nichts mehr damit zu tun (...). Was soll ich (...) vor einem Publikum, dem ich die ernstesten Dinge in künstlerisch-origineller und gewiß nicht langweiliger Form zu sagen hätte, den Hanswurst machen und mich im Schmutz wälzen" (Greul 1971, S. 134).

Satirisch-kritisch waren auch die Texte des in Oberammergau geborenen Autors Ludwig Thoma (1867-1921). 1901 engagierte ihn Ernst von Wolzogen, Thoma kritisierte jedoch die "Hoppsassa und Trullala"-Lieder des *Überbrettls* und schrieb unter dem Pseudonym Peter Schlemihl überwiegend tagespolitische Nummern. Thoma hasste "den Kaiser und alles was für ihn steht" und zeigte dies auch. Der spätere Herausgeber der satirischen Zeitschrift *Simplicissimus* verbüßte unter anderem 1906 in Stadelheim eine sechswöchige Haftstrafe "wegen Beleidigung von Vertretern der Sittlichkeitsvereine" (Kühn 1984, S. 29).

Von Anfang an waren im deutschen Kabarett auch Künstler tätig, die sich überwiegend als Schauspieler verstanden, vor allem am Theater auftraten und nur zeitweise im Umfeld des "Brettls" arbeiteten. Einer der bekanntesten Vertreter dieser Unterhaltungskabarettisten ist Max Reinhardt (1873-1943). Der in späteren Jahren sehr er-

folgreiche Regisseur und Intendant gründete 1901 als junger Schauspieler am Deutschen Theater das Kabarett *Schall und Rauch* (Kühn 1984, S. 47).

Auch Rudolf Bernauer (1880-1953) und Carl Meinhard, zwei Kollegen Reinhardts, traten parallel zu ihrer Bühnentätigkeit als Kabarettisten auf. Sie verstanden sich als Schauspieler des Deutschen Theaters, die lediglich nebenbei Kabarett machten und spielten nur sporadisch ein- bis zweimal im Jahr vor geladenem Publikum. (Bermann 1981, S. 39) Unter den Gästen war "alles, was Rang und Namen hat." (Hippen 1981, S. 22) Als *Böse Buben* präsentierten die beiden Schauspieler vor allem Dramenparodien, "viel Jux und schlitzohrige Bosheiten" sowie Literaturparodien bis zur Grenze zum "reinen Nonsens":

"A quadrat plus b quadrat plus zwei a b ist a plus b ins Quadrat, duliöh".

Bekannt wurde vor allem ihre Parodie auf Ibsens *Nora* mit deutlichen Seitenhieben auf die Großmannssucht Kaiser Wilhelms II., ihr Terzett *Die Minderwertigen* mit der jungen Tilla Durieux sowie Bernauers Couplet *Und Meyer sieht mich freundlich an*. Die beiden Schauspieler veranstalteten ab 1903 die *Bösen-Buben-Bälle* und wandten sich später vor allem der Operette zu (Budzinski/Hippen 1996, S. 27 und 39).

Nicht nur für Schauspieler, sondern auch für einige Sänger war die Kabarettbühne eine von mehreren Wirkungsbereichen. Der Humorist und Couplet-Sänger Otto Reutter (1870-1931) trat mit seinen selbstgeschriebenen Liedern z. B. auch in Cafés und Varietés auf. Reutter war kein Satiriker, sondern wollte vor allem unterhalten. Er schrieb "nette Couplets" über Zahnärzte, Blumenkauf und ähnliches. Er reflektierte seine eher unpolitischen Lieder selbstkritisch und stellte gleichzeitig den Publikumswunsch nach Unterhaltung in den Vordergrund: "Siehst du, ich könnte vielleicht auch Couplets schreiben, die weniger auf der Oberfläche schwimmen; aber die Mehrzahl des Publikums mag das nicht". In seinem Aufsatz *Wie wird man Humorist* schildert er 1910 ironisch sein "Erfolgsrezept":

"Singe nichts Gemütvolles - und auch nichts Geistreiches. Das liebt man nicht. Gehe auch dem echten Humor möglichst aus dem Wege und halte es mit der platten Komik. Die Leute wollen lachen, nicht lächeln. (...) Suche vor allem einen recht großen Lacherfolg zu erzielen, und sei nicht zaghaft in der Auswahl deiner Mittel. Siehst du, ich hänge jetzt jeden Abend am Schluß meiner Vorträge, zum Zeichen, dass ich nichts mehr singen mag und bereits umgezogen bin, meine schwarzen Hosen aus der linken Kulissee - und die Leute lachen darüber mehr als bei meinen sämtlichen Vorträgen. Ich wollte diesen grandiosen Witz bereits vor Jahren machen, aber man braucht dazu zwei Hosen, und die hatte ich früher nicht"

(Bermann 1981, S. 48ff).

#### 8.1.4. Die Kabarettistinnen vor dem Ersten Weltkrieg

Die ersten Kabarett-Darstellerinnen waren in einer Zeit tätig, in der die Rolle der Frau als passiv und zentriert auf das häusliche Heim definiert wurde. Es kam jedoch zunehmend zu einer Veränderung des Frauenbildes und die großen Umbrüche schlugen sich allmählich auch in der Kunstszene nieder (Barta 1987, S. 180). Die Ent-

wicklung verlief jedoch langsam und mit vielen Brüchen.<sup>83</sup> Die meisten Frauen dieser Zeit hatten "innerhalb der Gesellschaft keine aktive Rolle, und von ihrer 'Befreiung' war nicht die Rede" (Appignanesi 1976, S. 30). Die Tätigkeit als Kabarettistin bot eine Möglichkeit aus gesellschaftlichen Rollenklischees auszubrechen und Rollenbilder umzudefinieren. Frauen konnten als Künstlerinnen einen Beruf ausüben, der ihren Lebensunterhalt sicherte. Erfolgreiche Kabarettistinnen waren öffentlich anerkannte Stars, die relativ viel persönliche Freiheiten hatten.

Unter den Kabarettistinnen dieser Zeit gab es "verruichte Diseusen" wie Marietta di Rigardo oder "biedere" Ehefrauen wie Else Laura Seemann. Sie waren Stars, wie Yvette Guilbert und Claire Waldoff oder Künstlermuseen wie Marya Delvard. Sie stammten aus dem Umfeld der Boheme, waren selbst als Autorinnen tätig - wie z. B. Olga Wohlbrück und Emmy Hennings - und wie Käthe Hyan<sup>84</sup> Mitgründerinnen oder wie Kathi Kobus Gründerinnen von Kabaretts. Ähnlich wie ihre männlichen Kollegen betätigten sich die Kabarettistinnen dieser Zeit ebenfalls meist nicht ausschließlich auf der Kabarettbühne, sondern arbeiteten als Schauspielerinnen, Sängerinnen und teilweise als Autorinnen auch in anderen künstlerischen Bereichen.

#### 8.1.4.1. Die Position der Schauspielerin bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts

Als Hintergrund der Betrachtung der Kabarettistinnen wird zu Beginn dieses Kapitels versucht die Stellung des Theaters und dabei vor allem die Position der Schauspielerinnen Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts darzustellen. Aus dieser Beschreibung können Rückschlüsse auf die gesellschaftliche Position der ersten Kabarettistinnen gezogen werden (die im übrigen auch teilweise vor und nach ihrer Brett-Karriere als Schauspielerinnen tätig waren). Parallelen tauchen dabei besonders im Zusammenhang mit der Position der Kabarettistinnen als "Außenseiterinnen unter Außenseitern" auf. Auffällig ist auch, dass Schauspielerinnen wie Kabarettistinnen häufig mit Männern aus ihrem beruflichen Umfeld verheiratet waren und sich auch im Zusammenhang mit anderen Sozialbeziehungen innerhalb einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppierung, überwiegend der Boheme- bzw. Avantgardebewegung, bewegten.

Die ersten Berufsschauspielerinnen gab es ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts an der Comedia dell'Arte. Die Entwicklung begann zu einer Zeit der Enttheologisierung und verlief parallel zur allgemeinen Professionalisierung der Schauspielkunst. Sie bot Frauen erstmals die Möglichkeit an der Produktion von Kultur

<sup>83</sup> Wilhelm I. weigerte sich beispielsweise der Malerin Käthe Kollwitz die Goldmedaille der Großen Berliner Kunstakademie für ihren Zyklus *Weberaufstand* zu überreichen, da Orden und Ehrenzeichen nur "auf die Brust verdienter Männer" gehören (Bemmann 1989, S. 60).

<sup>84</sup> Neben Else Laura Seemann kann unter anderem auch Käthe Hyan, die am 26.11.1901 mit ihrem Ehemann, dem Schriftsteller Hans Hyan, die *Silberne Punschterrane* gründete (Budzinski 1982, S. 63), in das Typologiemuster "Ehefrauen" eingeordnet werden.

werblich teilzunehmen (Schwanbeck 1957, S. 24ff). Die Theaterdarsteller standen allerdings als "Nicht-Seßhafte" außerhalb der Gesellschaft, Schauspielerinnen wurden mit Dirnen gleichgesetzt. Sie waren alleinstehende, berufstätige Frauen "außerhalb des Schutzes von Haus und Familie", wie es sie sonst nur in der Prostitution gab (Möhrmann 1989, S. 7ff).

Auch Ende des 19. Jahrhunderts verbesserte sich die gesellschaftliche Situation der Schauspielerinnen kaum. Nicht nur am Theater galt systematische Arbeit für Frauen als "unschicklich". Fast die einzige Berufsmöglichkeit war die Tätigkeit als Gouvernante oder Erzieherin. Frauen mussten vermeiden in der Öffentlichkeit mit Entlohnung in Verbindung gebracht zu werden, da sie durch Arbeit zur "femme déclassée" wurden. Alles was nicht Kunst "nur zum Vergnügen" war, erregte Misstrauen und konnte zum Bruch mit der Familie führen (Berger 1982, S. 44ff).

Trotzdem drängten immer mehr, überwiegend bürgerliche Frauen danach Schauspielerin zu werden: "Wenn eine aus unglücklicher Liebe verzweifelt und sich trösten will, geht sie zur Bühne; früher ging sie ins - Kloster". Davon profitierten viele Geschäftemacher, die als Pseudo-Lehrer Geld für Schauspielunterricht nahmen. Außerdem brauchte eine angehende Schauspielerin Betriebskapital, ca. 1000 Mark für eine Bühnengarderobe sowie Geld für die Reisen zu den Engagements. Die Gage war sehr gering, auch bekanntere Schauspielerinnen erhielten selten mehr als 150 Mark und diese oft nur einige Monate während der Spielzeit. Für Schauspielerinnen bestand ihr Beruf Ende des 19. Jahrhunderts in einer Art Nomadenleben, sie wurden oft nur für eine Saison engagiert und zogen dann weiter. Theaterdirektoren betrachteten diesen "Freiwildcharakter" als Möglichkeit ihr Geschäft zu verbessern. Schwangerschaften (egal ob eheliche oder uneheliche) oder eine Heirat waren Entlassungsgründe, Ehepaaren war es fast unmöglich, gemeinsam engagiert zu werden (Schwanbeck 1957, S. 74ff). Falls die Schauspielerin nicht aus reichem Haus kam, wurde ein reicher Liebhaber fast zu einer Notwendigkeit. Alte Vorurteile lebten deshalb wieder auf (Möhrmann 1989, S. 273ff).

Künstlerinnen partizipierten relativ spät an der sich im Bürgertum vollziehenden Frauenemanzipation. Der erste Durchbruch kam mit dem Ballett, dann mit dem Medium Film und seiner Einführung des - v. a. weiblichen - Stars (Möhrmann 1989, S. 21). Abgesehen vom naturalistischen Theater waren die künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten einer Bühnendarstellerin jedoch weiterhin sehr beschränkt.

"Das Repertoire jener Zeit kannte nur Klassiker und simples Brot mit Sirup beträufelt. So hatte also das Theater die Pflicht, die huschenden graziösen Rehe oder die herrlichen junonischen Gestalten zu liefern, alle mit strahlenden Augen, Kirschenmündchen und wogendem Busen". Gefragt war eine sehr künstliche Art der Darstellung (Durieux 1979, S. 31f).

Für viele Schauspielerinnen war das Kabarett eine finanzielle und künstlerische Alternative. Als die ersten Kabarettistinnen jedoch Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts auf die Bühne traten, war das Image ihres Berufsstandes ähnlich

schlecht wie das der Schauspielerin. Liesl Karlstadt musste sich beispielsweise gegen heftige Widerstände der Eltern durchsetzen, die den Plan ihrer Tochter, eine "Brettelhupferin" zu werden, strikt ablehnten (Senz 1997, S. 23). Auch die Kabarett-Tänzerin Valeska Gert schildert ähnliche Reaktionen ihres Vaters: "Wenn sie ernst macht, lasse ich mich scheiden. Ich möchte eine bürgerliche Tochter haben und keine Theaterdame" (Gert 1968, S. 30). Tilla Durieux schreibt:

"Wenn einen Beruf ausüben an sich schon damals für ein Mädchen eine Degradierung bedeutete, wieviel mehr stellte sich eine Schauspielerin abseits von Erlaubten und Hergebrachten. Ein junges Mädchen durfte wohl malen, Klavier spielen, singen, nur Gott behüte nicht mit künstlerischem Anspruch, das sah schon wieder verdächtig nach Beruf aus. Sie hatte auf den Mann zu warten, dem sie, liebend oder nicht, beglückt in eine Ehe folgte" (Durieux 1979, S. 20f).

#### 8.1.4.2. Die Kabarettistinnen vor dem Ersten Weltkrieg: Star-Diseusen, Vamps, Künstlermuttis, Ehefrauen und Avantgardistinnen

Für die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg versuche ich die Kabarettisten nach den folgenden Sozialtypen kategorisieren: "Ehefrauen" wie Else Laura Seemann, "Geliebte und Vamps" wie Marya Delvard, die "Star- und Ausnahmediseusen" Yvette Guilbert und Claire Waldoff, die "Kabarett-Leiterin und Künstlermutti" Kathi Kobus sowie die sich im Umfeld der Boheme bewegendenden "Vortragskünstlerinnen und Autorinnen" wie beispielsweise Margarethe Beutler und Emmy Ball-Hennings. Es traten auch populäre Schauspielerinnen wie beispielsweise Tilla Durieux<sup>85</sup> und bekannte Schriftstellerinnen wie Else Lasker-Schüler auf. Erfolgreiche Kabarettistinnen wie Claire Waldoff verfassten eigene Texte und Prinzipalinnen wie Kathi Kobus leiteten eigene Kabaretts. Es existierten auch einige "Brettel-Betriebe" wie z. B. die *Elf Scharfrichterinnen*, die Kabaretts *Zur grünen Minna* oder *Zur Buckligen Anna* in denen ausschließlich Frauen auftraten (Hippen in: Pardon 11/81, S. 52f).

In den Anfangsjahren des französischen Kabarets traten Frauen sehr selten in Erscheinung. Neben der sehr erfolgreichen Diseuse Yvette Guilbert<sup>86</sup> werden in der Literatur nur die Darstellerinnen Odette Dulac und Louise France sowie die polnische Dichterin Marie-Anne Krysinska erwähnt, die im *Chat Noir* ihre Verse vortrug und selbst am Klavier begleitete (Ewers 1904, S. 22; Lionel 1993, S. 89).

Das deutsche Kabarett entstand erst zirka 20 Jahre nach der Gründung des Pariser *Chat Noir*, also in einer Zeit, in der die französische Kabarettbewegung schon wieder abflaute. Innerhalb dieser Jahrzehnte änderten sich auch die Voraussetzungen für eine Beteiligung von Frauen am künstlerischen Geschehen. Die höhere Zahl deut-

<sup>85</sup> Tilla Durieux trat unter anderem mit den *Bösen Buben* auf und trug im *Neopathischen Cabaret* Wedekind-Gedichte vor (Kühn 1984, S. 64; Greul 1971, S. 166).

<sup>86</sup> Yvette Guilbert (1876-1944) wurde als gefeierte Chansonnette der Pariser Varietés, als Sängerin von Volksliedern, als Filmschauspielerin sowie nicht zuletzt als Modell zahlreicher Lithographien von Toulouse Lautrec zu einer "unsterblichen Cabaret-Figur (...) deren Gesicht und Anzug jedem Gassenjungen vertraut war" (Schumann 1948, S. 26).

scher Kabarettistinnen ergibt sich vermutlich aus diesen veränderten Zeitumständen. Es ist jedoch auch davon auszugehen, dass gewisse regionale Gegebenheiten eine Rolle bei der unterschiedlichen Entwicklung des Genres sowie der vermehrten Präsenz von Vortragskünstlerinnen spielten. Während sich in Frankreich das Kabarett überwiegend aus einer langjährigen Tradition des (politischen) Chansons entwickelte, setzte sich in Deutschland mit dem *Überbrettl* ein neues Genre durch. In Frankreich gab es auch Vortragskünstler und -künstlerinnen die lediglich nebenbei in Kabarett spielten. Guilbert war beispielsweise keine originäre Kabarettistin. Sie sang zwar Kabarettlieder, trat jedoch nie in einem "richtigen" Kabarett auf (Budzinski 1982, S. 42).

Um den Status der Kabarettistinnen der Gründerjahre besser einordnen zu können, ist es hilfreich, zuerst das Frauen- bzw. Künstlerinnenbild dieser Zeit zu betrachten. Die Diseuse Bozena Bradsky war beispielsweise Star und Kernstück des *Überbrettls*. Wolzogen "stellte ein Ensemble um die Diva des Unternehmens (...) zusammen" (Kühn 1984, S. 18). Sie sang den ersten wirklichen Kabarett-Chanson der deutschen Kabarett-Geschichte, Wolzogens *Madame Adèle* (Budzinski 1982, S. 55). Dies hinderte den Kabarett-Leiter Wolzogen aber nicht, sie als "eine herabgekommene Opern- und Operettensängerin" zu bezeichnen, die über ihre erste Jugend hinaus ist und deren Stimme "im Tabaksqualm und Bierdunst des Tingeltangels allen Schmelz verloren" hat. Für sie sprach jedoch laut Wolzogen die "sieghaft, füllig schlanke Gestalt, (...) das rassige Gesicht und die ausdrucksvolle Mimik". Außerdem verfügte sie nach Ansicht des *Überbrettl*-Leiters über einen guten Geschmack und einen sicheren künstlerischen Instinkt, "den man versucht sein konnte, schon schöpferisch-genial zu nennen: Einige wenige Andeutungen bei der Übergabe neuer Gesangsnummern genügte, um sie sofort das Richtige treffen zu lassen" (Deißner-Jenssen 1986, S. 24).

Wolzogen äußerte sich also einerseits sehr abwertend, ja fast beleidigend über eine seiner Künstlerinnen, war aber andererseits auch bereit, gewisse Fähigkeiten von ihr anzuerkennen. In der Aussage, dass Bradsky sehr schnell in der Lage war "das Richtige" zu treffen, wird deutlich, dass er einer Vortragskünstlerin keinen Interpretationsspielraum einräumte, sondern davon ausging, dass die Nummern in seinem Sinne vorgetragen wurden. In der Zeit, in der Ernst von Wolzogen bereits mit Else Laura Seemann liiert war, beginnt der *Überbrettl*-Komponist Oscar Straus eine Affäre mit Bozena Bradsky. Straus wird gekündigt, der letzte Dialog zwischen Wolzogen und seinem Komponisten ist überliefert:

"Wolzogen: *Wissen Sie, Herr Straus, es tut niemals gut, wenn der Kapellmeister die erste Sängerin zu seiner Geliebten macht.* Straus: *Wissen Sie, Herr Direktor, es tut noch weniger gut, wenn der Direktor seine Geliebte zur ersten Sängerin machen will*" (Kühn 1984, S. 41).

Unter anderem in diesem letzten Zitat wird deutlich, dass Else Laura Seemann überwiegend über ihre Rolle als Geliebte und spätere Ehefrau von Ernst von Wolzogen definiert wurde. Seemann, deren Eltern eine Fremden- und Familienpension in Dresden hatten (Wolzogen 1917, S. 19f), lebte von Gesangs- und Klavierunterricht sowie gelegentlichen Schreibarbeiten bevor sie Wolzogen ihre selbstgeschriebenen Verse und Gedichte zuschickte. Dieser engagierte sie zuerst nicht als Künstlerin, sondern nahm sie kurzfristig auf eine Geschäftsreise mit, an der seine eigene Sekretärin aufgrund des Widerstandes ihres Verlobten nicht teilnehmen durfte. Wolzogen schildert, dass er Seemann "das Nötigste" zum Anziehen kaufte und "Fräulein Seemann genoß die so plötzlich über ihr armseliges Leben hereinbrechende Herrlichkeit". Obwohl die intime Beziehung der beiden bei dieser Reise beginnt, scheint Seemann die Erwartungen Wolzogens nicht zu erfüllen: "Else Laura dichtete andauernd auf dieser Fahrt, im Eisenbahnwagen, auf den Bänken öffentlicher Anlagen und am heftigsten abends im Bett". Trotzdem beschließt Wolzogen, sie auf die Bühne zu bringen. Da ihm ihr "Stimmchen zu dünn für ein Orchester ist", kauft er ihr eine Gitarre und ihre Arbeit als Dichterin verschaffte ihr "einen freundlichen Erfolg" (Wolzogen in: Deißner-Jenssen 1986, S. 37ff).



(Bild in Kühn 1984, S. 40)

Anders als Ernst von Wolzogen stellt dagegen der zeitgenössische Kabarettist Hanns Heinz Ewers die Bedeutung von Else Laura Seemann dar. Er geht davon aus, dass von den freischaffenden Künstlern, die zu dieser Zeit auftraten, eigentlich

nur zwei in der Lage waren "ihren Platz auszufüllen", er selbst und Elsa Laura Seemann (Ewers 1904, S. 29). Seemann selbst, die ihre Lieder mit einigen wenigen persönlichen Anmerkungen 1917 unter dem Titel *Meine Laute und ich* publizierte, sah sich zwar nicht als Kabarett-Star, aber als anerkannte Künstlerin:

"Ich war keine 'Brettdiva', sondern nur eine einfache Volksliedersängerin mit der Gitarre, später Laute, die zufällig unter der Überschrift 'Buntes Theater' ihre Kunst produzierte. (...) Ich sang, wurde entdeckt und mit großem Verständnis auf den richtigen Platz gestellt. In die aufleuchtende Bahn des Kometen 'Überbrett!'".

Gleichzeitig kritisiert Seemann jedoch auch die "Zötchen" im Kabarett und die Mehrdeutigkeiten, die in einer "morbiden Treibhausatmosphäre (...) an Eindeutigkeit nichts zu wünschen übrig lassen". Sie fühlte sich "etikettiert", da durch die "vielen minderwertigen Nachahmungen" die "Überbrettelei" einen "faden Beigeschmack" bekam (Wolzogen 1917, S. 11f).

Einen ganz anderen Typ, als die eher unscheinbar und tugendhaft wirkende Elsa Laura Seemann, verkörperte die "*Scharfrichter-Muse*" Marya Delvard (1874-1965). Die Chansonniere, die mit bürgerlichem Namen Marie Biller hieß, war eine lothringische Professorentochter. Sie wurde in einer Klosterschule erzogen und ging 1895 nach München um gegen den Willen ihrer Eltern Musik- und Gesangsunterricht zu nehmen. Delvard lernte dort Georges d'Ailly-Vaucherte, Künstlername Marc Henry, kennen der sie zu den *Scharfrichtern* brachte (Appignanesi 1976, S. 43; Delvard 1964, S. 11).

Der spektakuläre Auftritt von Delvard, mit dem sie nach Aussage ihres *Scharfrichter*-Kollegen Otto Falckenberg "wohl als erste den Vamptyp" kreierte, verhalf der Gruppe zum Durchbruch. Die Zeitungen waren "voll des Lobes auf die 'Elf Scharfrichter' und ihre Muse" (Budzinski 1982, S. 70ff). Sie verkörperte den "Typ des 'momentan-weiblichen' Schwabingerischen Problemweibtums: Schlank, groß, ein herbes ausdrucksvolles Gesicht, reiches, dunkles Haar, schöne Augen; als Mensch hemmungslos, ohne Befangenheit in irgendeiner Beziehung" (Greul 1971, S. 125)

(Bild in: Kühn 1984, S. 94).

In ihren autobiographischen Notizen *Meine ersten Münchner Jahre* stellt Marya Delvard ihre Rolle bei der Gründung und Gestaltung der *Scharfrichter* wesentlich aktiver dar, als sie in der Kabarettgeschichte festgehalten ist. Auch wenn sie sich nicht als Initiatorin oder aktive Gestalterin des



gehalten ist. Auch wenn sie sich nicht als Initiatorin oder aktive Gestalterin des Kabarets sieht und meistens das Personalpronomen "Wir" verwendet, schildert sie, dass sie von Anfang an wesentlich an der Gründung beteiligt war. Delvard beschreibt, dass sie und Henry mit einigen französischen Studenten ein Stück aufführten. Es sollte "nur ein Spaß sein", hatte aber so großen Erfolg, dass sie in ihrem Stammlokal *Café des Westens* die Idee entwickelten "eine literarisch-musikalische Gesellschaft, ein Cabaret" zu gründen: "Henry, der die Kenntnis französischer literarischer Cabarets wie des berühmten 'Chat-Noir' mitbrachte, trug unseren Plan den Anderen vor und kam, als sie einverstanden schienen, zu dem Schluß: Jeder von Euch überlege einmal, was er dazu beitragen kann!" Henry ergreift die Initiative und eröffnet am Freitag, den 13.:

"Jeder gab sich einen schaurigen Namen, wobei ich jedoch nicht mittat. Erstens fand ich, der Name Marya Delvard stand mir gut. Und außerdem hatte ich ja gar nicht vor, aufzutreten. Ich blieb in meinem einfachen schwarzen Kleidchen. Falckenberg spottete: In so einem Aufzug willst Du auftreten?! Ich darauf nur: Ich will ja gar nicht! Dann hörte ich Hannes Ruch aus dem versenkten Orchester heraufrufen: Was ist, Delvard? Du hast doch die Gedichte, die ich Dir gestern gegeben habe - raus! Mir fiel das Licht von Otto Julius Bierbaum ein, ich winkte dem Elektriker: Die Bühne dunkler! Mondschein! Er schaltete sofort und die Musik setzte ein. Ich aber stand noch immer hinter den Kulissen. Auf einmal, von wem weiß ich heute noch nicht, bekam ich einen derartigen Stoß in den Rücken, dass ich auf die Bühne geschubst wurde. Ich stand wie eine Statue, die Arme hängend, den Kopf nach hinten, die Augen geschlossen. Ich hörte eine Stimme:

'Straßen hin und Straßen her  
wand'r' ich in der Nacht'

und es war meine eigene Stimme (...). Nach dem ersten Lied Totenstille. Kein Applaus. Ein zweites Lied (Es war aus 'Des Knaben Wunderhorn'). Es rührt sich keine Hand. Hinter der Bühne hörte ich flüstern: Durchfall! Schließlich 'Ilse' von Frank Wedekind. Danach ein Klatschen und Toben, der ganze Saal schrie, man kam hinter die Bühne, Stimmengewirr (...). 'Großartig, die Kleine!' Die Scharfrichter küßten mich und Falckenberg sagte: Du bist der Clou des Abends, Du hast die Elf Scharfrichter gerettet" (Delvard, 1964, S. 12ff).

Delvard schildert ihren Auftritt als mehr oder weniger spontanes Zufallsprodukt. Trotz Star-Status im Ensemble schien ihr gestalterischer Einfluss gering zu sein. Sie selbst sieht sich vor allem als Gast-Sängerin und weniger als Kabarettistin und Gruppenmitglied. Nach ihren Erfolgen bei den *Scharfrichtern* eröffnet Delvard 1906 mit Henry Marc das Kabarett *Nachtlicht* in Wien (Budzinski 1982, S. 83).

Delvard war eine typische Unterhaltungskabarettistin ihrer Zeit. Zu diesem Sozialtypus gehört auch die "erotisch-verruchte" Schriftstellerin Maria Eichhorn, die unter dem Künstlernamen Dolorosa bekannt wurde. Sie trug in Kabarets wie der *Silbernen Punschterrine* oder dem *Hungrigen Pegasus* "eigene Gedichte von schwüler Sinnlichkeit" vor und sang "Dirnenlieder". Nach ihrem Auftritt atmeten "die Männer schwer" und zückten das Portemonnaie (Kühn 1984, S. 73f). Sie wurde im *Berlin-Führer* dieser Zeit als Sängerin der Perversität bezeichnet (Bemmann 1981, S. 25) und BAB nennt sie eine "peinliche Berühmtheit" und eine "masochistische Reklame-

größe", die um die Jahrhundertwende in den Kreisen der Berliner Boheme verkehrte (Bab 1904, S. 69).

Den Typ der verführerischen Künstlermuse verkörperte Marietta di Rigardo. Die ehemalige Schneiderin war eine "rassige dunkelhäutige Schönheit" und die Hauptattraktion im *Hungrigen Pegasus*. "Das schöne Schwabinger Malermodell, betätigte sich auf dem *Simpl*-Podium und anderswo als Muse für zartbesaitete Dichterseelen". Sie wurde die Geliebte des Kabarett-Autors Klabund, der die Beziehung in seinem Roman *Marietta* verarbeitet. Später heiratete sie den Kabarettchef des *Siebenten Himmels*, David Schulz, verließ ihn nach einigen Jahren und wurde die Lebensgefährtin von Ludwig Thoma (Budzinski 1982, S. 62). Rigardo dichtete unter anderem mit Hugo Ball und Klabund unter dem Kollektivpseudonym *Klarinette Klaball* "mitternächtlich-nonsensfrohe Brettlyrik" (Greul 1971, S. 150).

Im Vergleich mit den oben aufgeführten Chansonnières und Kabarettistinnen, deren oft über ihre Ehemänner vermittelte künstlerische Laufbahn sowie ihren häufig auf erotische Inhalte und Ausdruckskraft festgelegten Bühnenrollen, wird deutlich, dass Claire Waldoff (1884-1957) in Vortragsstil und Privatleben unter den Unterhaltungskabarettistinnen ihrer Zeit eine Ausnahmeerscheinung. Sie stammte aus dem Arbeitermilieu und arbeitete sich mit sehr viel Durchsetzungsvermögen zu einer Starkabarettistin hoch. Aufgrund ihrer Originalität und ihres Durchsetzungsvermögens war Waldoff eine der wenigen Kabarettistinnen, die über viele Jahre hinweg vor und nach dem Ersten Weltkrieg finanziell erfolgreich und populär war. Sie entsprach dabei nie dem Bild einer "süßen Diseuse" oder erotisch-verruchten Chansonnière, sondern entwickelte - wie einige Jahre zuvor Yvette Guilbert, ihren eigenen, unverwechselbaren Stil.



Schon äußerlich unterschied sich Waldoff von vielen anderen Diseusen ihrer Zeit.

Li. Margo Lion, re. Claire Waldoff  
(Bild in: Bemann 1989, S. 96)

Waldoff kam im rheinländischen Gelsenkirchen unter dem Namen Clara Wortmann als das elfte von 16 Kindern zur Welt. Ihr Vater war zuerst Bergwerkssteiger, dann Gastwirt und sie wuchs im ärmlichen Verhältnissen auf. Trotzdem gelang es ihr, die ersten Mädchengymnasialkurse von Helene Lange zu besuchen und mit dem Abitur

abzuschließen (Waldoff 1953, S. 13f). Waldoff wollte Medizin studieren, aufgrund der Scheidung ihrer Eltern wurde das Geld jedoch knapp und sie übernahm Aushilfstätigkeiten in Hotels sowie kleine Rollen als Elevation an Provinztheatern. Sie ging nach Berlin und bekam ein Engagement am renommierten Theater von Olga Wohlbrück. Nach einigen weiteren kleinen Rollen begann sie 1907 ihre Kabarettlaufbahn im *Roland von Berlin* (Bemmann 1989, S. 8ff).

"Energisch im Auftreten" - wie sie ihre Kollegen später schildern - setzt sie bei dem Kabarett-Leiter Schneider-Duncker die hohe Anfangsgage von 700,- DM pro Monat durch. Nicht so erfolgreich war sie dagegen in der Gestaltung ihres ersten Auftritts. Die von ihr vorgeschlagenen literarischen Monologe von Paul Scheerbarth fielen aufgrund angeblicher antimilitaristischer Inhalte genauso der Zensur zum Opfer, wie ihr Auftrittskostüm, ein Eton-Boy-Anzug. Laut polizeilicher Verfügung durften Frauen nach 23 Uhr nicht in Herrenanzügen auf die Bühne. Sie trat deshalb im braunen Samtkleid und mit schlechten Texten, die sonst niemand singen wollte, auf (Kühn 1984, S. 144; Deißner-Jenssen 1986, S. 134). Das Publikum war trotzdem begeistert von ihrer "halb gröligen, halb sentimentalschwebenden Stimme" (Budzinski 1982, S. 94) und ihrem Vortrag, der von nur wenigen Gesten aber einer ausdrucksstarken und ausgefallenen Mimik begleitet wurde. Direkt nach der Premiere ließ Schneider-Duncker neue Ankündigungsplakate mit einem Extra-Hinweis auf den neuen Star Claire Waldoff drucken (Bemmann 1989, S. 34f). Waldoff wechselte nach acht Monaten mit doppelter Gage ins *Lindenkabarett* und stellte dort die Bedingung, dass nur Frauen mit ihr gemeinsam auftreten dürfen (Budzinski 1982, S. 95).<sup>87</sup> Später holte sich Rudolf Nelson den Kabarettstar als "neue Note" in sein Ensemble, obwohl seiner Aussage nach, manch einer seiner Stammgäste "ihren derben Realismus gern vermisst hätte" (Bemmann 1989, S. 41).

Die Gelsenkirchener Gastwirtstochter wurde als "dolle Bolle" zum Inbegriff der Berliner Schnauze mit Herz (Kühn 1984, S. 158). In der *Times* stand: "Wer Berlin kennenlernen will, muss das Brandenburger Tor, eine Reinhardt-Inszenierung und die Waldoff sehen" (Deißner-Jenssen 1986, S. 429). Die Art ihres Vortrags war so neu wie ihr Genre, sie verkörperte den Typ des "resoluten Mädchens (...) aus dem Volk", obwohl sie im Privatleben eher eine Intellektuelle war<sup>88</sup>. Claire Waldoff kreierte die "Milljöh-Musike, die bald ganz Berlin trällerte" (Kühn 1984, S. 152). 1911 war der "kesse Rotschopf" die bestbezahlteste Künstlerin ihrer Zeit und auch bei Auslandstourneen erfolgreich. Sie sang nur Lieder, die zu ihrem Image passten und setzte sich klar gegen den damaligen Zeitgeschmack und die übliche "Zuckerwarenkost"

<sup>87</sup> Sie spielte und sang dort mit Lucie Berber, Else Ward, Senta Söneland und ihrer Freundin Gussy Holl (Hippen 1981, S. 59).

<sup>88</sup> (Budzinski 1982, S. 95). Trude Hesterberg schreibt: "Das Publikum sah in ihr immer das Kind aus dem Volke. (...) Wenige, selbst aus unserer Branche, wissen, dass Claire jeden Pfennig für gute Bücher ausgab, dass sie sich mit klugen Menschen umgab und geistige Diskussionen über alles liebte" (Deißner-Jenssen 1986, S. 429).

der anderen "süßen" Kolleginnen durch. Waldoff war zu ihrer Zeit die einzige Interpretin großstädtischen, kleinbürgerlichen Milieus. Bis zu ihren Auftritten waren Mundart und Gassenhauer auf Singspielhallen beschränkt, was der "streng klassengeteilten Kunst" der Wilhelminischen Zeit entsprach, die der Kaiser selbst in "hehre Kunst" und "Rinnsteinkunst" einteilte (Bemmann 1989, S. 53ff).

Nach dem Ersten Weltkrieg wurden, wie bei vielen anderen ihrer Kollegen auch, die Verdienst- und die Auftrittsmöglichkeiten knapp. Waldoff ging auf Tournee, spielte in Operetten, war Mitglied im *Nollendorf-Theater* und "ertingelte" sich das notwendige Geld u. a. mit Bühnenshows vor Kinoaufführungen. Nach einem Studienaufenthalt in Paris startete sie 32jährig eine neue Karriere (Bemmann 1989, S. 82ff). Sie trat in zahlreichen Charell-Revuen auf und stand 1926 mit Curt Bois und Marlene Dietrich auf der Bühne. Sie wurde populärer als vor dem Ersten Weltkrieg, ihre Auftritte waren fast immer ausverkauft. Sie war häufig im Rundfunk zu hören und brachte zwischen 1927 und 1933 die beachtliche Anzahl von zehn Schallplatten heraus - kaum jemand anderes hatte zu dieser Zeit eine so hohe Plattenproduktion. Ihr Repertoire umfasste 250-300 Lieder. Aus ihrer Feder stammen die Texte von cirka sieben, darunter auch eines ihrer bekanntesten *Wer schmeißt denn da mit Lehm*. Sie war sozial engagiert, trat bei Benefizveranstaltungen sowie bei kostenlosen Veranstaltungen für Arbeitslose auf. Waldoff war bei ihren Kollegen beliebt und unter anderem eng mit Ringelnatz und Marlene Dietrich befreundet. Sie wurde außerdem von bekannten Malern wie Heinrich Zille oder Oskar Kokoschka gemalt (Greul 1971, S. 219; Bemmann 1989, S. 82ff).

1933 brach Waldoffs Laufbahn abrupt ab. Sie galt als nicht erwünscht, weil sie bei Arbeiterveranstaltungen und Solidaritätskundgebungen aufgetreten war und wurde zunächst für den Rundfunk gesperrt. Dokumentiert ist unter anderem ein Vorfall als bei einer ihrer Vorstellungen eine HJ-Gruppe grölend einmarschierte und rief: "Deutsche Männer und Frauen, wollt ihr das hören?". Die Waldoff antwortete: "Natürlich wollen sie das hören, deswegen sind sie ja hergekommen!" Die Zahl ihrer Engagements verringert sich zusehends (Bemmann 1989, S. 140ff). Zusätzlich fiel sie bei den Nationalsozialisten in Ungnade, weil eines ihrer populärsten Lieder *Herrmann heest a..* vom Volk auf Hermann Göring umgedichtet worden war<sup>89</sup>. Das Original von 1913 wurde gleich mitverboten. Viele ihrer Freunde, darunter der Kabarettist und Chansonnier Paul Graetz sowie Friedrich Hollaender, Werner Finck, Fritz Grünbaum und Marlene Dietrich waren emigriert oder der Verfolgung ausgesetzt. 1939 zog sie sich in ihr Haus in Bayerisch Gmain zurück. Nach dem Zweiten Weltkrieg hatte die inzwischen 60jährige nur noch wenige, allerdings jedes Mal ausverkaufte Auftritte in Oberbayern. Da sie bei der Währungsreform 1948 alle ihre Ersparnisse verloren

---

<sup>89</sup> Die Umdichtung lautete: "Rechts Lametta, links Lametta / Un der Bauch wird immer fetta, / Un in Preußen is er Meester / Hermann heest er!" (Appignanesi 1976, S. 142).

hatte, lebte sie neben diesen punktuellen Gagen von den spärlichen Tantiemen ihrer 1953 erschienen Autobiographie *Weeste noch* sowie von 150,- DM Rente. Claire Waldoff starb am 22.1.1957 73jährig in Bad Reichenhall (Bemmann 1989, S. 142ff). In ihren Erinnerungen schildert Waldoff sehr selbstbewusst und stolz auf ihr Können, wie sie sich aus ärmlichen Verhältnissen zu einem berühmten Star hocharbeitete. Für sie sind dabei weniger zufällige, glückliche Umstände ausschlaggebend (wie häufig in den Biographien anderer Kabarettistinnen) sondern vor allem ihre eigene Zähigkeit und ihr Durchsetzungsvermögen:

"Nach der ersten Strophe war das Publikum verwundert und amüsiert und belustigt über das winzige Monstrum mit dem roten Wuschelkopf und über ihre eigenartige Stimme und ihre Mimik. Aber nach drei Strophen hatte sie die Leute gefangen. Und ein donnernder Applaus belohnte mich (...) Ich war die sogenannte 'Rosine' im Programm der internationalen Weltstadt" (Waldoff in: Bemmann 1967, S. 34ff).

Ihre Lebens- und Arbeitsbedingungen während des Ersten Weltkrieges beschreibt Claire Waldoff kaum. Sie verheimlicht jedoch nicht ihre Auftritte in Durchhaltestücken: "Wir waren gläubige Künstler, zu gläubig, dünkt mir jetzt. Die langen Verlustlisten kamen erst später" (Deißner-Jenssen 1986, S. 144). Auch die Zeit des Nationalsozialismus nimmt nicht viel Raum in ihrer Biographie ein:

"Ich habe immer getan, als verstünde ich gar nicht. Dann haben sie mich verhört, weil ich für hungernde Kinder, auch für kommunistische Kinder gesungen habe. 'Ich habe die hungernden Kinder nicht nach dem Parteibuch der Eltern gefragt', habe ich gesagt" (Waldoff 1953, S. 90ff).

Waldoff setzt sich in ihrer Autobiographie nur wenig mit den politischen Veränderungen auseinander, stellt aber immer wieder ihre Anteilnahme mit sozial Benachteiligten heraus. Sie schildert nur einige wenige persönliche Schicksalsschläge und beschränkt sich vor allem auf ihre Erfolge am Kabarett und im Theater. Andererseits verschweigt sie aber nicht ihre lesbische Beziehung, die sie als allgemeinen akzeptierten Teil ihres Lebens darstellt, ohne auf etwaige Schwierigkeiten oder gesellschaftliche Diskriminierungen gegenüber dieser homosexuellen Beziehung einzugehen: "Meine Olly, die schon seit Jahren mein Leben teilt, war auch da. Sie ist eine Baronessa Olga von Roeder, eine Schwäbin" (Waldoff 1953, S. 59).

Neben Claire Waldoff ist auch Kathi Kobus ein Sonderfall unter den Unterhaltungskabarettistinnen ihrer Zeit. Kobus war zum einen eine der wenigen Kabarett-Leiterinnen vor dem Ersten Weltkrieg. Zum anderen unterschied sie sich von den meisten ihrer Kollegen auch dadurch, dass sie weder aus dem (groß-) bürgerlichen noch aus dem Künstler-Milieu stammte, sondern vor ihrer Kabarettlaufbahn als Kellnerin gearbeitet hatte.

Kobus vereinte in ihren vielfältigen Rollen als Prinzipalin, Conférencieuse und Vortragskünstlerin ihr robust-volkstümliches Auftreten mit einem bohemenaften avant-

gardistischen Freundeskreis<sup>90</sup> und kombinierte es mit einem ausgeprägten Instinkt für das Geschäftliche. Bevor Kobus 1903 in Schwabing das Kabarett *Simplicissimus* eröffnete, arbeitete die "resolute Gastwirtstochter aus Traunstein" in der Münchner Künstlerkneipe *Dichtelei*. Die "mollige Kellnerin" war die Bezugsperson für einige Künstler, die dort verkehrten, und wurde von ihnen überredet ein eigenes Kabarett zu gründen. Die Prinzipalin, die zeitweise mit dem Proleten-Poet Ludwig Scharf verlobt war, führte durch das Programm und trug in Chiemgauer Bauerntracht eigene Texte, die sie "unter Assistenz ihrer Simpl-Profis" geschrieben hatte, und Dialektgedichte vor. Ihre Conférence unterbrach sie ungeniert mit Anweisungen wie: "Anni, gib doch Obacht! Der Herr will zahlen!" (Kühn 1984, S. 109ff).

Die "bauernschlaue Wirtin überwachte (...) mit strengem Regiment die wabernde Gemütlichkeit ihrer dionysischen Oase (...). Als eines Tages der Kronprinz erschien, brachte sie ihn und seine ausgelassene Gesellschaft mit 'Stad sei, Saupreißn!' zur Ruhe. Die Kathi durfte es" (Greul 1971, S. 144f).

Im deutschen Kabarett vor dem Ersten Weltkrieg spielten auch zahlreiche Kabarett-Autorinnen und Schriftstellerinnen, die dem Sozialtypus der Avantgardekabarettisten entsprechen, eine bedeutende Rolle<sup>91</sup>. Neben der später ausführlicher beschriebenen Emmy Ball-Hennings waren dies Olga Wohlbrück, Margarethe Beutler und Else Lasker-Schüler. Die Autorinnen, die aus dem Umfeld der Boheme kamen, waren wie viele ihrer männlichen Kollegen meist nur punktuell auf Kabarettbühnen tätig und arbeiteten überwiegend als Roman- oder Theaterautorinnen.

**Olga Wohlbrück** war beispielsweise die Autorin zahlreicher Romane und Stücke und schrieb nur nebenbei für das Überbrettel. Sie trat auch als Vortragskünstlerin auf, trug jedoch nie ihre eigenen Texte vor. Die gebürtige Wienerin galt als Pionierin des literarischen Kabarets und war eine der meistbeschäftigten Künstlerinnen vor dem Ersten Weltkrieg (König 1956, S. 85ff). Sie verlegte ihre Vortragsmappen mit eigenem Chanson-Repertoire in hoher Auflage. Wohlbrück kritisierte die kommerziellen Kabarets und gründete 1907 das Figaro-Theater (Kühn 1984, S. 143).

Zu den Kabarett-Autorinnen im Umfeld der Boheme und der expressionistischen Bewegung gehörte auch die Dichterin **Else Lasker-Schüler** (1869-1945). Die "Vorläuferin, Repräsentantin und Überwinderin des literarischen Expressionismus" (Meyers Lexikon 1990, Bd 12, S. 358) bewegte sich im Umfeld der Berliner Boheme und war unter anderem mit dem Kabarett-Leiter Peter Hille befreundet, der auf ihren "flammenden Geist" einen euphorischen Lobgesang verfasste. Umgekehrt schrieb auch Lasker-Schüler einen bewundernden und ironischen Nachruf auf St. Peter Hille

<sup>90</sup> Aufgrund dieses aus Künstlern bestehenden Freundeskreises und ihrer volkstümlichen Art bezeichneten Kollegen wie z. B. Trude Hesterberg und Kabarett-Historiker die *Simplicissimus*-Leiterin Kathi Kobus häufig als "Künstler-Mutti" (u. a. Hesterberg 1971, S. 66).

<sup>91</sup> Vor allem bei den Autorinnen der Gründerjahre des Kabarets fällt ihre zunehmende Verdrängung aus der dokumentierten Geschichte auf. Ihrer zeitgenössischen Bedeutung nicht angemessen werden sie im Unterschied zu ihren männlichen Kollegen nur kurz und vereinzelt in Kabarett-Anthologien bzw. kabarettgeschichtlichen Werken erwähnt.

(Stein 1982, S. 153ff). Die von der Boheme-Autorin kreierte Figur der Lieschen Puderbach war Vorbild für das "arme Mädchen" in Friedrich Hollaenders populärem Textzyklus (Ebinger 1985, S. 72). Lasker-Schüler, die unter anderem im expressionistischen Neuen Club ihre Gedichte vortrug, beschrieb in ihren Texten einfühlsam das Leben der Boheme:

"Ich hab nämlich gebeichtet, dass ich mir außerdem das Leben meiner beiden Freunde wegen hätte nehmen wollen am Gashahn, der aber abgestellt worden sei; der ganze Gasometer ist geholt worden. Ich konnte die Gasrechnung nicht bezahlen. Auch in der Milch kann ich mich nicht ersäufen, Bolle bringt keine mehr. Wie soll ich nun, ohne zu erröten, wieder ins Café kommen? Ein Mensch wie ich müßte sein Wort halten (...). Heimlich halten wir alle das Café für den Teufel, aber ohne den Teufel ist doch nun mal nichts." (Stein 1982, S. 158f).

Die in erster Ehe mit dem Arzt B. Lasker und in zweiter mit dem Schriftsteller H. Walden verheiratete jüdische Dichterin führte als freie Schriftstellerin ein unstetes, entbehrungsreiches Leben, emigrierte 1933 aus Deutschland und lebte ab 1937 in Jerusalem, wo sie 1945 verarmt starb (Meyers Lexikon 1990, Bd 12, S. 358).

Wie Else Lasker-Schüler stammte auch Margarethe Beutler aus den Kreisen der Berliner Boheme um die Jahrhundertwende. Die Autorin und Vortragskünstlerin, die eine "ganz ungewöhnliche, zukunftsreiche dichterische Begabung" hatte (Bab 1904, S. 69), textete und sang auch für einige der frühen Kabaretts. 1903 trat die "Früh-Emanze" Beutler gemeinsam mit ihrer Freundin Marietta di Rigardo im *Siebenten Himmel* auf. Sie besang eine *Revolvermieze* und schlug "andere Himmelsfreuden an, als sie in der Kantstraße üblich sind" (Kühn 1984, S. 77). Obwohl sie sehr erfolgreich war, erschienen ihre Kabarett-Texte nicht in zeitgenössischen Kabarettanthologien. Für Bierbaum waren Beutlers Texte "zu emanzipiert"<sup>92</sup> und er erwähnt sie nicht in seiner Chanson-Sammlung (Hervé 1994, S. 276).

Kabarett-Autorin und Vortragskünstlerin gleichzeitig war auch Emmy Ball-Hennings (1885-1948). Obwohl die expressionistische Boheme-Künstlerin vielseitig begabt und in verschiedenen Genres erfolgreich war, taucht sie in Kabaretthistorien überwiegend als Lebensgefährtin des expressionistischen Dichters Hugo Ball auf. Das Leben und Werk der Schauspielerin, Kabarettistin und Schriftstellerin bleibt weitgehend ausgeblendet: "Emmy Ball-Hennings ist nur noch wenigen bekannt und ihr eigenes literarisches Werk nahezu vergessen" (Merkelbach 1990, S. 99).

Eine Sonderstellung unter den Kabarettistinnen ihrer Zeit nimmt Ball-Hennings nicht nur wegen ihrer starken Orientierung an der avantgardistischen Bewegung, sondern auch aufgrund ihrer ausgeprägten Vielseitigkeit ein. Ausnahmeerscheinung ist sie unter anderem auch deshalb, da sie eine der wenigen Kabarettkünstlerinnen war, die

<sup>92</sup> Bierbaum kam zu diesem Urteil nach der Lektüre eines Lyrik-Bandes, den Margarethe Beutler 1896 im *Verlag der Phantasten* hatte und in dem sie unter anderen schrieb:

"In den böhmischen Wäldern ließ ich meinen Mädchenleib durchsonnen, bis er reif zur Liebe ward (...). In dieser Zeit ward mein Knabe empfangen in reiner, freier Liebe, denn ich bin meiner Veranlagung nach nicht für eine Ehe geschaffen" (Hippen in: Pardon 11/81, S. 52f).

in ihrer aktiven Zeit ein Kind hatte (das allerdings überwiegend bei ihrer Mutter aufwuchs). Die 1885 in Flensburg geborenen Kabarettistin, arbeitete nach Beendigung der Volksschule zuerst als Dienst-, Zimmer- und Küchenmädchen. 17jährig heiratete sie den Schriftsetzer Joseph Hennings und eröffnete mit ihm in Elmshorn einen Konsumladen. Später schlossen sich die beiden einem Wandertheater an. Nach der Geburt ihrer Tochter Annemarie und der Auflösung der Wandertruppe tingelte Emmy Hennings allein als Volkslied- und Balladensängerin durch Schleswig-Holstein. Sie war nicht besonders erfolgreich, Armut zwang sie zeitweise einen Nebenjob als Hausiererin anzunehmen. Entdeckt wurde Emmy Ball-Hennings 1908 in Berlin, wo sie im *Bohème-Café des Westens* Lieder von Aristide Bruant in der Übersetzung von Ferdinand Hartkopf sang. Später trug die "Dichter-Schauspielerin" im *Simpl* Chansons sowie eigene Gedichte vor, die "durch den Ton sensibler Einfachheit bestachen" wie etwa der Text *Nach dem Kabarett*:

"Ich gehe morgens früh nach Haus.  
Die Uhr schlägt fünf, es wird schon hell.  
Doch brennt das Licht noch im Hotel.  
Das Kabarett ist endlich aus.  
In einer Ecke Kinder kauern,  
Zum Markte fahren schon die Bauern,  
Zur Kirche geht man still und alt.  
Vom Turme läuten ernst die Glocken,  
Und eine Dirne mit wilden Locken  
Irrt noch umher, übernächtigt und kalt"  
(Greul, 1971, S. 150f).

In Kobus' Kabarett begegnete sie ihrem späteren Ehemann Hugo Ball<sup>93</sup>. Sie lernte außerdem Klabund, Erich Mühsam, Frank Wedekind und viele andere Kabarett-Autoren kennen. J.R. Bechers widmete ihr ein Gedicht, für den Maler Reinhold Jung-hans saß sie Modell, der expressionistische Dichter und Lektor Franz Werfel, gab 1913 ihre erste Gedichtsammlung *Letzte Freude* heraus. Ende 1914 wurde ihr im *Simpl* gekündigt, da sie sich nicht auf die geforderten patriotischen Lieder verpflichten lassen wollte. Sie verdiente sich ihr Geld wieder als Modell und durch Singen in Gaststätten (Merkelbach, 1990, S. 99f).

1915 emigrieren Ball und Hennings nach Zürich. Hennings trat als Diseuse im Varieté *Hirschen*, Ball als Pianist bei der Variété-Gruppe *Flamingos* auf. Im Februar 1916 eröffneten die beiden das *Cabaret Voltaire*. Das Programm gestalteten Expressionisten und Dadaisten wie Hans Arp, Friedrich Glauser, der Berliner Arzt und Schriftsteller Richard Huelsenbeck, Marcel Janco, Sophie Täuber und Tristan Tzara. Auch Emmy Hennings trat auf, vollzog aber die avantgardistische Stoßrichtung des Dadaismus - anders als Hugo Ball - nie ganz mit. Sie blieb als ehemalige Chansonnière stärker an den Text-Vortrag mit begleitender Mimik, Gestik und Musikbegleitung ge-

---

<sup>93</sup> Hugo Ball hatte Philosophie und Soziologie studiert sowie das Berliner Reinhardt-Seminar absolviert. Er kam 1912 als Dramaturg und Regisseur nach München und wurde später als einer der führenden dadaistischen Dichter bekannt (Greul 1971, S. 175f).

bunden. Aus Krankheitsgründen verlässt Ball im August 1916 Zürich und geht nach Ascona im Tessin, Emmy folgt ihm kurz darauf und arbeitet dort an ihrem Roman *Gefängnis*. Sie tritt außerdem zeitweise in der Züricher *Galerie Dada* auf und rezitiert dort eigene Gedichte und expressionistische Autoren (Merkelbach 1990, S. 100f).

In den - meist sehr poetisch formulierten - Lebenserinnerungen und Briefen von Emmy Ball-Hennings wird ihre starke Verbundenheit mit Hugo Ball deutlich. Bei der Beschreibung ihrer beruflichen Laufbahn stellt sie aber andererseits auch ihre berufliche Eigenständigkeit sowie ihren erfolgreichen und anerkannten Status als Künstlerin in den Kreisen der Bohème heraus. In Ball-Hennings Erinnerungen fällt auf, dass sie sich vor allem als Künstlerin und weniger als Gesellschaftskritikerin auf der Kabarettbühne verstand:

### **8.2. Sozialtypus der Kabarettisten und Kabarettistinnen der Weimarer Zeit**

Nachdem während des Ersten Weltkrieges das Kulturleben mehr oder weniger brach lag und die wenigen verbleibenden Unternehmungen fast ausschließlich von Patriotismus und Frontunterhaltung bestimmt waren, entwickelte sich in der von staatlichen Eingriffen - wie beispielsweise der Zensur - weitgehend befreiten Zeit der Weimarer Republik eine umfangreiche, stark ausdifferenzierte Kulturlandschaft nach dem Prinzip des "Everything Goes". Die Kabarettisten und Kabarettistinnen bewegten sich in den "Roaring Twenties" in einer Zeit der gesellschaftlichen Umbrüche und politischen Unsicherheiten, in dem es gleichzeitig v.a. in den Großstädten einen immensen Kultur-Nachholbedarf und "Unterhaltungshunger" gab.

Die Zeit der Weimarer Republik gilt allgemein als einer der Höhepunkte - wenn nicht gar als der Höhepunkt - in der Geschichte des Kabaretts. In den 20er Jahren eröffneten vor allem in Berlin und München Kabarettbühnen unterschiedlichster Ausprägungen und politischer Zielrichtungen. Es existierten zahlreiche Subgenres und Spielarten der Kunstgattung. Stark ausdifferenziert waren auch die Sozialtypen der Kabarettisten und Kabarettistinnen. Ideologisch gebundene Vortragskünstler wie der kommunistische Kabarett Sänger Weinert traten ebenso auf wie avantgardistische Tänzerinnen. "Linksgerichtete" Kabarett-Autoren wie Tucholsky, Kästner und Klabund schrieben ihre heute noch bekannten Chansontexte, experimentelle Künstler entwickelten neue Präsentationsformen und eine Vielzahl der unterschiedlichsten Interpreten traf sich auf den zahlreichen Kabarettbühnen.

Die Kabarettisten der 20er Jahre waren nur selten an bestimmte Häuser gebunden. Sie traten bei verschiedenen Kabarettunternehmungen auf, schrieben für diverse Vortragskünstler und gehörten unterschiedlichen Ensembles an. Sie arbeiteten außerdem in verschiedenen Bereichen des Genres als Autoren, Komponisten, Vortragende sowie Kabarett-Leiter. Wie vor dem Ersten Weltkrieg waren auch die Kabarettisten der Weimarer Republik meist noch in anderen künstlerischen Berufen als Re-

gisseure, Schauspieler und Schriftsteller tätig. Sie bildeten eine in unterschiedlichen Freundschafts- und Liebesbeziehungen miteinander verwobene Gruppe. Auf unterschiedlichen Bühnen auftretende Vortragskünstler, für verschiedene Personen und Kabarettis schreibende Autoren und diverse andere Künstler im Umfeld der Brett-Bühnen waren über mehrere Querverbindungen eng miteinander verwoben. Innerhalb dieses Beziehungsgeflechts bildete sich eine stark "gruppenbezogene Orientierung" bzw. eine Art Subkultur heraus. Ursachen dafür waren unter anderem der Außenseiter-Status der Kabarettisten und Künstler in der Gesellschaft aber auch formale Rahmenbedingungen wie beispielsweise die ungewöhnlichen Arbeitszeiten (vgl. Weidenfeld 1959, S. 36).

Die meisten Kabarettisten und Kabarettistinnen unterschieden sich im Bezug auf die soziale Herkunft von ihren Kollegen zu Beginn des Jahrhunderts. Während die Kabarettisten der Gründerjahre überwiegend dem großbürgerlichen und adligen Milieu entstammten, rekrutierten sich die Darsteller und Autoren der Weimarer Zeit überwiegend aus den Schichten des unteren und mittleren Bürgertums. Ein großer Teil stammte außerdem aus Künstlerfamilien.

#### 8.2.1. Die Kabarettisten der Weimarer Zeit: Conférenciers, "linke" Autoren, Ideologie-Kabarettisten und Unterhaltungskünstler

Zu einer der schillerndsten Gestalten unter den Unterhaltungs-Kabarettisten der Weimarer Zeit gehört der auch heute noch sehr bekannte Joachim Ringelnatz<sup>94</sup> (1883-1934). Der unter dem bürgerlichen Namen Hanns Bötticher als Sohn des Schriftstellers Georg Bötticher geborene Kabarettist und Kabarett-Autor hatte bereits eine bewegte Berufslaufbahn hinter sich bevor er "Hausdichter" im *Simpl* wurde. Nachdem er vom Gymnasium relegiert worden war - er hatte sich, statt am Unterricht teilzunehmen, tätowieren lassen - arbeitete Bötticher als Buchhalter und Leichtmatrose. Nach einem Besuch in Kathi Kobus' *Simplicissimus* trat er dort, fasziniert von den Möglichkeiten des Genres, jeden Abend für ein Freigetränk und zwei Mark Gage auf, um Geld dazuzuverdienen verfasste Ringelnatz unter anderem Werbetexte (Kühn 1984, S. 115).

1911 verließ er nach Zerwürfnissen mit der Besitzerin Kobus das *Simplicissimus*. Er eröffnete einen wenig erfolgreichen Tabakladen, betätigte sich in Riga als Handleser, arbeitete als Bibliothekar des Grafen Heinrich Yorck von Wartenburg und fuhr bei Ausbruch des Krieges wieder zur See (Greul 1971, S. 148). Sein eigentlicher Durchbruch fand erst 1920 statt, als ihn Hans von Wolzogen, der Sohn des ersten deutschen Kabarettgründers, für das neue *Schall und Rauch* engagierte. Ringelnatz wurde ein erfolgreicher Kabarett-Autor und gleichzeitig sein bester Interpret. Er gastierte unter anderem in der *Wilden Bühne*, wo ihm das "Fräulein Direktor" vertraglich

<sup>94</sup> Ringelnasse oder Ringelnatze hießen die Seepferdchen bei den Seefahrern.

verpflichtet aus der Kulisse heraus immer wieder einschenken musste, denn Ringelnatz brauchte den Alkohol, um seine Hemmungen vor dem Publikum zu verlieren. Der von den Nationalsozialisten als "unerwünschter Dichter" geschmähte Ringelnatz bekam 1933 Auftrittsverbot. Seine wirtschaftliche und gesundheitliche Situation - er war lungenkrank - verschlechterte sich zunehmend und er starb mit 1934 als 50jähriger in Berlin (Deißner-Jenssen 1986, S. 72ff).

Eng eingebunden in die Kabarettszene der Weimarer Zeit, auf verschiedenen Kabarettbühnen aktiv, Leiter eigener Kabarettprojekte und Verfasser zahlreicher Kabarett-Texte waren die beiden, im folgenden exemplarisch vorgestellten Unterhaltungskünstler Karl Valentin und Werner Finck.

Der gelernte Schreiner **Karl Valentin** (1882-1948) war eher ein universeller Vortragskünstler, der in Varietés, Theatern und bei verschiedenen anderen Bühnen auftrat, diverse Schallplatten aufnahm sowie Filme produzierte. Er selbst bezeichnete sich als "Münchner Volkssänger" (Schulte 1990, S. 35). Valentin wird vor allem wegen der Präsentation und Form seiner zehn Minuten Sketche dem Kabarett zugeordnet (Budzinski 1982, S. 104). Außerdem trat er gemeinsam mit seiner Partnerin Liesl Karlstadt in zahlreichen Kabaretts wie beispielsweise in Schneider-Dunckers *Bonbonniere* oder dem *Kadeko* auf.

Der Vortragskünstler kam als Valentin Ludwig Fey am 4. Juni 1882 in der Münchner Vorstadt Au zur Welt. Er arbeitete als Schreinergehilfe und übernahm nach einem kurzen Zwischenspiel an einer Varietéschule die Möbeltransportfirma seines verstorbenen Vaters, die er jedoch vier Jahre später verkaufte. 1906 und 1907 ging er mit einem vom Erlös gekauften Musikapparat, auf dem er fast 20 Instrumente selbst bedienen konnte, als Charles Fey auf Deutschlandtournee, kehrte jedoch erfolg- und mittellos nach München zurück. Erst 1908 hat Valentin mit seinem Monolog *Das Aquarium* unerwarteten Erfolg und wurde vom Singspielhallenbesitzer des renommierten *Frankfurter Hofes* engagiert. Nach wenigen Auftritten wurde er zum "populärsten Komiker Münchens" (Schulte 1990, S. 10). Valentin, der seit 1911 mit Gisela Royes, dem ehemaligen Dienstmädchen im Elternhaus, verheiratet war und mit ihr zwei Töchter hatte<sup>95</sup>, lernte 1913 Liesl Karlstadt kennen und trat mit ihr in dem Sketch *Alpensängerterzett* erstmals auf. Karlstadt wurde seine Geliebte und die beiden blieben fast ein viertel Jahrhundert erfolgreiche Partner. Die meisten seiner Sketche und Filme entstanden in dieser Zeit (Schulte 1990, S. 34ff).

Der "geniale Komiker" war ein von tausend Ängsten, realen und eingebildeten Krankheiten geplagter Mensch. Er witterte überall Unheil und Gefahren und musste vor Auftritten überredet werden, auf die Bühne zu gehen (Riha 1979, S. 88).

"Valentin war lebenslänglich von Asthma geplagt, und die Angst, die Vorstellung auf der Bühne nicht zu überstehen, verließ ihn nur selten. Besonders bei

---

<sup>95</sup> Die erste Tochter der beiden kommt 1905 in Aufhausen unehelich zur Welt. Valentin und Royes, heiraten erst Jahre später (Feilinger 1995 in: *Die Woche*).

den Filmaufnahmen verlangte er stets nach der Teilnahme seiner Partnerin. Dieses Angstgefühl, verstärkt durch angeborene Menschenscheu, machte ihn auch privat zum nörglerischen Hypochonder" (Greul 1971, S. 251).

In den Kriegsjahren wandelte sich Valentin, der "panische Angst vor Einbrechern und Bazillen" hatte (Der Spiegel 12/1994) und grundsätzlich zu Melancholie und Depressionen neigte, die durch finanzielle Schwierigkeiten verstärkt wurden, zum "verbitterten Misanthropen". Nach der Trennung von Liesl Karlstadt wurden seine Unternehmungen immer erfolgloser. Er eröffnete 1939 vorübergehend die *Ritterspelunke* und trat allabendlich mit seiner neuen Partnerin Annemarie Fischer auf. Nach einer engagementlosen Zeit in den Kriegsjahren gastierte Valentin wenige Wochen vor seinem Tod am 9.2.1948 vorübergehend nochmals mit Karlstadt in einigen kleineren Kabaretts (Schulte 1990, S. 34ff).

Karl Valentin wurde vor allem mit seinen skurril-verdrehten Texten bekannt; **Werner Finck** (1902-1978) verkörperte hingegen in der Weimarer Zeit den Typ des schlitzohrig-hintersinnigen Kabarettisten mit einem teilweise aggressiv zugespitzten Eulenspiegel- oder "Schweyk-ähnlichen" Blickwinkel:

"Wenn man nur geahnt hätte, dass das alles bloß Mitläufer waren, hätte ich nicht so gezittert" (Finck in: Pelzer 1985, S. 50f).

"Mir wurde beigebracht, Kind einer Siegnation zu sein. Als ich es endlich begriffen hatte, waren wir es schon nicht mehr" (Finck 1966, S. 6ff).

Finck wurde am 2.5.1902 in Görlitz geboren und arbeitete dort nach der Schule als Zeitungsvolontär (Deißner-Jenssen 1986, S. 332). Mit Mitte 20 ging er nach Berlin und spielt bei Dinah Nelkens Kabarett-Gruppe *Die Unmöglichen*. Es folgten Auftritte im *Küka* und im *Larifari*. Bekannt wurde Werner Finck 1928 als Ensemblemitglied der Berliner *Katakombe*. Er stellte vor allem den humoristisch-unterhaltenden Aspekt des Kabarets in den Vordergrund und schreibt selbst, dass ihn zu diesem Zeitpunkt gesellschaftspolitische Fragen wenig interessierten: "Von Politik hatte ich damals keine Ahnung, Ich wußte nur, dass man in einem Kabarett links zu sein hatte. Also war ich links, wenigstens Abends" (Finck 1966, S. 40ff). Später begann er sich jedoch mit dem "Phänomen Hitler" auseinander zusetzen, wobei er aber nie so direkt wurde, wie einige seiner sozialistisch oder kommunistisch engagierten Kollegen. Er selbst glaubt, dass sein Widerstand nicht ausreichend war: "Auch wir unterschätzten Hitler: Ein Verrückter! (...) Außerdem waren wir zu feige, den braunen Horden entgegenzutreten" (Finck 1966, S. 51). Ab 1933 demonstrierte er seinem Publikum beständig, dass es in einer Diktatur lebt und hing ein mit Silberpapier überklebtes Holzsword auf die Bühne, zu dem er immer wieder auf sah. 1935 gestaltete er eine Zahnarztsszene in der sich der Patient weigert, seinen Mund aufzumachen, da er nicht weiß, wen er vor sich hat (Schäffner 1969, S. 64).

Aufgrund seiner "eindeutig-zweideutigen" Sketche wurde Finck am 13. Mai 1935 in das Konzentrationslager Esterwegen eingewiesen, doch bereits am 1. Juli 1935 auf Anordnung Görings und nachdem sich die Schauspielerin Käthe Dorsch für ihn eingesetzt hatte, wieder entlassen. Auch sein vorübergehendes Arbeitsverbot wurde

teilweise wieder aufgehoben, nachdem er einige Sketche als Beweis vor einem Sondergericht vorgespielt hatte. Finck durfte unter bestimmten Auflagen wieder schreiben und spielen. Er trat im 1938er *Kadeko*-Programm auf, dass jedoch bald verboten wurde, obwohl die Kritik darin nur angedeutet war<sup>96</sup>. Am 31.1.1939 wurde Werner Finck aus der Reichskulturkammer ausgeschlossen. Finck ging als einer der wenigen Kabarettisten seiner Zeit nicht ins Exil, sondern meldete sich freiwillig als Funker zur Wehrmacht.

Nach dem Zweiten Weltkrieg spielte er wieder in zahlreichen Kabaretts und gründete *Die Mausefalle* in Hamburg. Er war nicht mehr so erfolgreich wie in den 20er und 30er Jahren, obwohl er 1951 mit seiner Bemerkung "Hut ab! Helm auf!" über Kanzler Konrad Adenauer sogar Thema bei einer Kabinettsitzung wurde und sich einem breiteren Publikum durch seine Auftritte im Rate-Team der populären Unterhaltungssendung *Was bin ich* in Erinnerung rief (Finck, 1966, S. 86; Schäffner 1969, S. 70).

Finck äußert sich resigniert über die Möglichkeiten des Kabarets:

"Heutzutage - und damit komme ich auf das Hauptproblem des Kabarets in demokratischen Zeiten - müssen wir mit einem Riesenhammer auf eine Mordsglocke schlagen, und man wird sich im Publikum fragen: 'Hat's nicht irgendwo ein bißchen geklingelt?'" (Finck in: Appignanesi 1976, S. 7f)

Werner Finck starb am 30.7.78 in München. Er hinterließ neben Bonmots und humoristischen Szenen v. a. auch zahlreiche Texte, in denen er - meist sehr amüsant formuliert - die Entwicklungen des Genres Kabarett dokumentiert.

"Das Cabaret war der amüsanteste Protest, der je gegen die Langeweile konventioneller Geselligkeit erhoben worden ist. Später wurde es leider umgekehrt. Die konventionelle Gesellschaft protestierte gegen die Langeweile in den Kabaretts. Cabaret ist in Deutschland mit Kabarett übersetzt worden. Es gibt bekanntlich noch verschiedene andere Übersetzungen; die verhängnisvollste scheint mir die mit 'Kleinkunst' zu sein. Seitdem erwartet man am Cabaret keine großen Künstler mehr, sondern nur noch kleine. Kleinkünstler, Zauberkünstler, Rechenkünstler, Hungerkünstler (merken sie was?). Vielleicht halten es aus diesem Hintergrund unsere großen Schauspieler unter ihrer Würde, in einem Cabaret aufzutreten. Sie lassen sich zwar ab und zu einmal dazu her, aber, bitte, nur um sich etwas nebenbei zu verdienen (das 'neben' ist dann meistens eindringlicher als das bei).

Dann gibt es noch die Umschreibung des Wortes Cabaret durch 'Bunte Bühne'. Schon vor dem Cabaret der Pariser Maler, Dichter und Sänger gab es ja jene Cabaret genannte kleine Miniaturdrehbühne, auf der die niedrigsten gastronomischen Röllchen zur Vorstellung gebracht wurden. Es drehte sich bei diesem fächerförmig angeordneten bunten Teller um vormahlzeitliche Leckerbissen, um *appétit fours*. Diese Zwitter zwischen Varieté, Zirkus, Kabarett und Operette haben sich nach 1945 genug in den Vordergrund gedrängt, als dass ich hier näher auf sie einzugehen brauchte. Sie werden, wenn es an der Zeit ist, schon von selber eingehen" (Finck 1972, S. 293f).

In der Weimarer Republik prägten auch die zahlreichen Kabarett-Musiker und Kabarett-Revue-Autoren das Bild des Genres. Rudolf Nelson, Friedrich Hollaender und

---

<sup>96</sup> Nach seiner Vernehmung durch die Nazis sagt Finck beispielsweise im *Kadeka* "Ich bin der Finck - leicht gedrosselt" oder (als er durch eine Bühnentür geht): "Jetzt habe ich mich schon so geduckt und wäre doch beinahe wieder angestoßen" (Finck 1966, S. 59ff).

Marcellus Schiffer arbeiteten in unterschiedlichen Bereichen des Kabaretts. Während Schiffer und Nelson vor allem auf den Unterhaltungswert ihrer Nummern Wert legten, kreierte Hollaender mit seiner *Revue* eine neue Form der Kabarettrevue, die sich mit gesellschafts- und tagespolitischen Inhalten auseinander setzte.

Zu den "Vielschreibern" unter den Kabarett-Musikern gehörte **Marcellus Schiffer** (1882-1912). Der in Berlin geborene Autor und Librettist verfasste zahlreiche "milde, humoristische Satiren" und "duftig-luftiges Schaumgebäck", schrieb Filmmusik und kabarettistische Kleinrevuen. Schiffer ging tagespolitischen Fragen aus dem Weg und legte sich selten fest. Er hatte als wenig erfolgreicher Maler, Buchillustrator, Galerist und Bühnenautor angefangen und wurde erst bekannter, als er sich 1921 mit der Veröffentlichung grotesker Märchen der humoristischen Schriftstellerei zuwandte. Schiffer arbeitete in den 20er Jahren für Hesterbergs *Wilde Bühne*, Rosa Valettis *Rakete* und Wilhelm Bendows *TüTü* (Beyer/Riha 1991, S. 34ff).

Als "Erfinder der kabarettistischen Kleinrevue" gilt **Rudolf Nelson** (1878-1960). Der Berliner Kabarett- und Operettenkomponist bot "Witz und Pikanterie im intimen Rahmen". Obwohl er zeitweise zwanzig *Nelson-Girls* im Programm hatte, die "nichts zu tun hatten als schön auszusehen", bestimmten vor allem Kabarettscenen und -lieder seine Inszenierungen. Nelson brachte zwischen 1920 und 1933 achtzehn Kabarettrevuen heraus. In seiner ersten Revue *Total Manoli* persiflierte er die allgemeine Verrücktheit der Zeit, in seiner zweiten *Bitte zahlen* beschäftigte er sich mit den Reparationsforderungen (Budzinski 1982, S. 142f).

Eine Neuform der Kabarettrevue, die *Revue*, kreierte in den 20er Jahren **Friedrich Hollaender** (1896-1976). Hollaender wuchs im Künstlermilieu auf. Sein Vater war Operettenkomponist und Dirigent, seine Mutter Sängerin. Der in erster Ehe mit der Diseuse Blandine Ebinger und in zweiter mit der Tänzerin Hedi Schoop verheiratete Komponist beherrschte eine breite musikalische Skala, von der Tingeltangel-Musik bis zur Begleitung der satirischen Songs von Tucholsky oder Mehring (Deißner-Jenssen 1986, S. 167ff; Appignanesi 1976, S. 120). Hollaender komponierte zahlreiche bekannt gewordene Kabarettlieder, eröffnete 1926 die *Laterna Magica* und 1931 das *Tingeltangel-Theater*. Sein großer Durchbruch kam 1930 mit den Schlagern *Fesche Lola*, *Nimm dich in Acht vor blonden Frauen* und *Kopf bis Fuß* zu dem Film *Der Blaue Engel*, in dem mit ironischem Augenzwinkern ein Cabaret dieser Zeit nachgestellt wurde. Für das richtige Milieu sorgten vor allem seine Songs (Bermann 1967, S. 149ff). Hollaender ging davon aus, dass er die Menschen mit dem Kabarett verändern kann. Er schrieb, dass zwar achthundert von tausend Besuchern das Kabarett als "harmlose Amüsierstätte" sehen, ein Kabarettist jedoch unter dem Deckmantel der entspannten Abendunterhaltung plötzlich eine "Giftoblate" verabreichen kann (Hippen 1981, S. 10). Der "Komponist mit progressiver Haltung" stellte

häufig die gesellschaftspolitische Aussage seine Lieder in den Vordergrund. 1924 schrieb er in der *Weltbühne*:

"Denn, was ein weiteres Gesetz der Cabaret-Musik sein sollte, das ist die Aggressivität, die sie von aller Opern-, Lied- und Symphonie-Musik in alle Ewigkeit unterscheidet. Ein Cabaret ohne Angriffsfreudigkeit, ohne Kampfgeist ist lebensunfähig. Es ist das gegebene Schlachtfeld, auf dem mit den einzig sauberen Waffen geschliffener Worte und geladener Musik jene mörderischen aus Eisen in die Flucht geschlagen werden können" (Hollaender in: Bemann 1981, S. 156ff).

Vor seinem Gang ins Exil brachte der Jude Hollaender eine Kleinrevue heraus, die "typisch für das Lebensgefühl an der Schwelle der lawinenartig heranrollenden Katastrophen" war und in dem er vor dem Reich "Nazedonien" warnte (Budzinski 1982, S. 151). Im Hollywooder Exil eröffnete Hollaender 1934 das *Tingel-Tangel* mit englisch gespieltem Programm neu. Er scheiterte jedoch genauso wie später Erika Mann mit ihrer *Peppermill*. Hollaender komponierte in den USA und in Deutschland zahlreiche Filmmusiken, darunter die Lieder für den ironischen Spielfilm *Das Spukschloß im Spessart*. Er war auch nach dem Zweiten Weltkrieg noch lange Zeit aktiv und schrieb beispielsweise 1957 für die Kabarettbühne *Kleine Freiheit* die Revue *Hoppla aufs Sofa!* (Budzinski/Hippen 1996, S. 154).

Neben den zahlreichen Vortragskünstlern und -künstlerinnen wurde die Kabarettszene der Weimarer Zeit wesentlich von den Kabarett-Textern bestimmt, die sich vor allem mit tages- und gesellschaftspolitischen Thematiken auseinander setzten. Sie sind in einem Zwischenbereich von politisch-ideologischen und Unterhaltungskabarettisten anzusiedeln. Einerseits war ihnen der Transport bestimmter Ideen wichtig, andererseits stellten sie aber auch die Präsentation ihrer Texte, die sie - wie bereits im Kapitel "Interpretinnen und Musen" versucht wurde auszuführen - häufig einer bestimmten Vortragskünstlerin "auf den Leib schrieben", in den Vordergrund. Die Texte beziehungsweise Chansons von Mehring, Tucholsky, Klabund und Kästner sind auch heute noch sehr bekannt. Sie wurden und werden auch noch lange nach ihrem Tod auf Kabarettbühnen aufgeführt.

Einer der populärsten Kabarett-Autoren ist der in Dresden geborene **Erich Kästner** (1899-1974). Der "Demokrat und Humanist" verfasste zahlreiche Kabarett-Texte, die er selbst als "Gebrauchsliteratur" bezeichnete. Kästner arbeitete vor aber auch nach dem Zweiten Weltkrieg für zahlreiche Kabaretts. In den 40er und 50er Jahren schrieb er unter anderem für die *Kleine Freiheit* Programme, in denen er die äußere und innere Zerstörung der neuen Republik dokumentieren wollte (Bemann 1967, S. 353).

Kästner wollte mit seiner Arbeit die Menschen verändern:

"Satiriker können nicht schweigen, weil sie Schulmeister sind. Und Schulmeister müssen schulmeistern. Ja, und im verstecktesten Winkel ihres Herzens blüht schüchtern und trotz allem Unfug der Welt die törichte, unsinnige Hoffnung, dass die Menschen vielleicht doch ein wenig, ein ganz klein wenig besser werden könnten, wenn man sie oft genug beschimpft, bittet, beleidigt und auslacht. Satiriker sind Idealisten" (Hörburger 1993, S. 97).

Der ehemalige Soldat und Kunstgeschichtestudent **Walter Mehring** (1896-1981) galt als "Großstadtlyriker des Brettl" sowie als "Kabarett-Expressionist". Der Sohn eines Chefredakteurs und einer Opernsängerin schrieb zahlreiche Kabarett-Texte, u. a. en Titelchanson für Piscators 1927er Revue *Hoppla wir leben* (Greul 1971, S. 207 und 241). Gemeinsam mit Huelsenbeck und Grosz läutete er mit seinen dadaistischen Texten im zweiten *Schall und Rauch* eine neue Kabarettära ein und dichtete 1919 den *Dada-Prolog* (Budzinski 1982, S. 110). Wie Wedekind stand Mehring dem Genre Kabarett kritisch gegenüber:

"Die Hauptsache ist: Ein Schuß Goethe und ein Schuß Schönheitsabend. Das ist ganz einfach. Das können sie auch. (...) Und als Refrain hängen sie hinten ran den beliebten Vers: Aber dennoch hat sich Bolle ganz trefflich amüsiert. Das zieht garantiert. Und ist immer eine Pointe. Was vorher kommt ist wurscht" (Mehring in: Bemmann 1967, S. 181f).

Der Berliner Jurist **Kurt Tucholsky** (1890-1935) kam vom politischen Journalismus zum Kabarett. Kabarett war für ihn ein "Hilfsmittel seiner kämpferischen Publizistik, nicht literarisches Podium" (Budzinski 1982, S. 137ff). Die Kabarettbühne war für den ehemaligen Soldaten vor allem ein Ort der politischen Agitation (Schäffner 1969, S. 47) und der oppositionellen Kritik: "Satire scheint eine durchaus negative Sache. Sie sagt: 'Nein!' Eine Satire, die zur Zeichnung einer Kriegsanleihe auffordert, ist keine" (Tucholsky in: Wallner 1986, S. 8). Der Kabarett-Autor schrieb den berühmten Anti-Kriegs-Chanson *Der Graben*, der von Kate Kühl gesungen wurde, sowie die polemische *Rote Melodie*, in der er General Ludendorff wegen seiner Beteiligung an Hitlers Putsch verurteilte. Er verfasste seine Texte nur für bestimmte Interpreten und Interpretinnen. Darunter waren beispielsweise Gussy Holl, Paul Graetz, Rosa Valetti, Käthe Erlholz, Trude Hesterberg und Kate Kühl (Greul 1971, S. 209). Nach seiner Vertreibung durch die Nationalsozialisten beging Tucholsky 1935 im schwedischen Exil Selbstmord (Bemmann 1981, S. 357).

Im Umfeld der politisch engagierten Autoren bewegte sich auch der Augsburger Schriftsteller und Regisseur **Berthold Brecht** (1898-1956). Obwohl Brecht kaum als Kabarettist wirkte<sup>97</sup> und auch nie, wie beispielsweise Tucholsky oder Kästner, ein "Kabarettidichter" war, waren seine Kontakte zur Kabarettszene vielfältig (Riha 1979, S. 128). Brecht ist eine zentrale Figuren im Beziehungsgeflecht der Kabarettkünstler der Weimarer Zeit. Er war mit sehr vielen Kabarettisten und Kabarettistinnen befreundet und trat beispielsweise mit einigen von ihnen am 30.9.1922, einen Tag nach der Premiere von *Trommeln in der Nacht*, bei der mitternächtliche Premierenparodie *Die rote Zibebe* auf. Brecht mimte dabei den Klampfenbene, Karl Valentin einen taubstummen Conférencier, Liesl Karlstadt die Loreley. Valeska Gert führte ihren *Canailletanz* vor und Joachim Ringelnatz spielte den Kuttel Daddeldu. Auch in vie-

<sup>97</sup> Brechts einziger Kabarett-Auftritt fand im Januar 1922 bei der Berliner *Wilden Bühne* statt, wo er seine *Legende vom toten Soldaten* vortrug und dafür heftige und lautstarke Kritik von konservativen Teilen des Publikums erhielt (Budzinski/Hippen 1996, S. 41)

len seiner Inszenierungen, unter anderem bei der Uraufführung der *Dreigroschenoper* wirkten sehr viele Kabarettisten und Kabarettistinnen mit<sup>98</sup>.

Über die persönlichen Verflechtungen hinaus gilt das Kabarett als "Quelle" von Brechts epischem Theater. "Oder aber beide Formen gehen auf dieselbe Wurzel zurück" (Vogel 1993, S. 262). Es überwiegt eine karge Bühnenausstattung, die Spieler distanzieren sich von ihrer Rolle und agieren nicht miteinander, sondern wenden sich direkt an die Zuschauer. Außerdem sind viele Brecht-Songs eine enge Anlehnung an Kabarett-Songs und die Figur des Brechtschen Erzählers weist Parallelen zum Kabarett-Conférencier auf (Appignanesi, 1976, S. 124f).

Unter den Kabarettisten der Weimarer Zeit findet man auch einige stark ideologiegebundene Künstler. Einer der bekanntesten ist der kommunistische Sänger und Autor **Erich Weinert** (1890-1953). Der Magdeburger startete durch die enge Verbindung seiner Kunst mit der Arbeiterbewegung eine neue Etappe in der Geschichte der Kleinkunst. Weinert präsentierte seine Chansons nach dem Ersten Weltkrieg in der *Leipziger Retorte*. Es folgten zahlreiche anderen Engagements, darunter Auftritte im *Küka*. Der Schriftsteller ging 1933 ins Exil, betrieb an der Front vor Stalingrad Polit-Propaganda und siedelte nach Kriegsende in die DDR über (Kühn, 1986, S. 180). Für Weinert war Kabarett weniger Kunst als vielmehr ein Instrument der Gesellschaftskritik und "eine Art gesprochene Zeitung" (Pelzer 1985, S. 39).

Den "denkbar größten Kontrast zum bürgerlichen Amüsierkabarett" (Rösler 1993, S. 121) bildete der kommunistische Theater- und Revueautor **Erwin Piscator** (1893-1963). Piscators Anti-Revuen waren die revolutionäre Antwort auf das Kommerz-Kabarett und eine "echte Grenzüberschreitung des literarischen Kabarett der Zeit" (Riha 1979, S. 115). "Wir kämpfen um die Neugestaltung des Theaters, eine Neugestaltung, die nur auf der Linie der gesellschaftlichen Umwälzung vor sich gehen kann" (Piscator in: Greul 1971, S. 69). Er richtete sich mit seinem *Roten Rummel* und anderen Kabarettrevuen vor allem an ein ideologiegebundenes, kommunistisch orientiertes Arbeiterpublikum (Sweringen 1995, S. 39).

#### 8.2.2. Die Kabarettistinnen der Weimarer Zeit: Parodistinnen, Diseusen, Grotesk-Tänzerinnen, Partnerinnen, Kabarett-Leiterinnen und Exil-Kabarettistinnen

Nach dem Ersten Weltkrieg rückten viele Künstlerinnen in bis dahin männerdominierte Disziplinen nach. Insbesondere die um 1919 gegründeten Kunst-Bewegungen billigten Frauen eine aktive Beteiligung zu (Lindner 1986, S. 133ff). Auch für die Kabarettistinnen eröffneten sich neue Möglichkeiten in der Auswahl ihrer Themen sowie in den künstlerischen Ausdrucksformen. Die realitätsnahe Darstellung der Prostitution von Valeska Gert fand genauso ihr Publikum wie die humorvoll in Szene gesetz-

---

<sup>98</sup> Rosa Valetti als Frau Peachum, Roma Bahn als Polli, Kurt Gerron als Brown sowie Lotte Lenya und Kate Kühl als Jenny und Lucy (Greul 1971, S. 234).

ten Alltagssorgen der "kleinen Leute" von Liesl Karlstadt. Explizite Tabu-Themen scheint es kaum gegeben zu haben; in den von Künstlerinnen dargestellten Kabarett-Texten geht es um Abtreibung, Armut, das Elend von Arbeiterfamilien, Drogen- und Alkoholsucht, Kritik an politischen Ereignissen und - in den Gedichten der *Dadaisten* - auch um Homosexualität. Es ist jedoch davon auszugehen, dass diese Thematiken nur in einigen Kabarettis und von wenigen Künstlerinnen behandelt wurden. Nicht jede bzw. jeder konnte ein Tabu-Thema präsentieren und auch nicht auf beliebige Weise. Während z. B. Claire Waldoff, die selbst lesbisch war, nie in ihren Texten auf das Thema Homosexualität einging oder Thematiken aus dem Umfeld ihres Boheme-Künstler-Freundeskreises aufgriff, befassten sich Valeska Gert und Anita Berber in ihren "verruichten" Tanzszenen mit Themen wie Prostitution oder Drogensucht.

Im Hinblick auf die soziale Herkunft der Kabarettistinnen wird eine zunehmende Ausdifferenzierung deutlich. Obwohl die Mehrzahl weiterhin aus Künstlerfamilien stammte, in denen die Eltern z. B. als Schauspieler oder Musiker arbeiteten, kamen immer mehr Brettli-Künstlerinnen aus kleinbürgerlichem Milieu, in dem die Berufschancen so schlecht waren, dass die Töchter in Städten wie München oder Berlin versuchten, "ihr Glück" als Sängerin, Tänzerin oder Schauspielerin bzw. unter bestimmten Umständen auch als Kabarettistin zu machen. Attraktiv war die Tätigkeit im Kabarett auch aufgrund der vergleichsweise guten Verdienstmöglichkeiten. Eine Anfängerin verdiente beim Theater 75 und beim Kabarett 250 Mark pro Monat. Die Abendgage schwankte bei unbekannten Protagonistinnen zwischen sechs und 15, bei bekannten zwischen 25 und 40 und bei Stars zwischen 50 bis 100 Mark pro Abend. Die Einnahmen erhöhten sich außerdem durch mehrere Auftritte pro Abend (Cotta 1925, S. 38f). Dies trug dazu bei, dass Frauen unterschiedlichster Herkunft und Ausbildung im Kabarett auftraten, wobei jedoch eine Mehrheit der Kabarettistinnen ihre Karriere zuerst im Theater begann.

In einer Zeit, in der das Genre stark ausdifferenziert war, eröffneten sich etliche Experimentierfelder und damit auch neue Möglichkeiten und Chancen für die Erarbeitung eines individuellen und außergewöhnlichen Repertoires. Neben "süßen Diseusen" traten Sängerinnen auf, die einen ganz anderen Typ verkörperten wie beispielsweise die "Berliner Göre" Claire Waldoff oder das "arme Mädchen" Blandine Ebinger. Kabarett-Leiterinnen wie Rosa Valetti und Trude Hesterberg bestimmten ebenso die Kabarettszene, wie die Kabarett-Tänzerin Valeska Gert, die humoristische und volkstümliche Liesl Karlstadt oder die politische Kabarettistin Erika Mann. Auch die Bandbreite der Kabarettrollen vergrößerte sich. Die Künstlerinnen hatten bis 1918 "eher die Funktion des erotischen Reservats in den männlich dominierten Brettlin und Kabarettis" gehabt und waren auf Dimenlieder oder Darstellungen der femme fatale reduziert. Ab den 20er Jahren trat dagegen zunehmend die "Verkörper-

rung eines selbstbewusst gewordenen Frauentyps" in den Vordergrund (Budzinski/Hippen 1996, S. 107).

Dabei handelte es sich allerdings nur um vereinzelte Kabarett-Persönlichkeiten. Weiterhin existent blieb das Bild der Kabarettistin als Muse des Kabarett-Autors, "als Anregerin und einfühlsame Interpretin der männlichen Kunstproduktion", als sein "Resonanzboden und Inspirationsquelle" (Gorsen 1980, S. 50ff). Sängerinnen wurden vor allem als "ideale Interpretinnen" der von Männern verfassten Texte beschrieben (Hippen 1981, S. 53). Ein weiterer Typ war die Partnerin oder Ehefrau, die die traditionellen Möglichkeiten nutzte, sich einem "Mächtigen anzuschließen", um damit innerhalb der männlich dominierten Arbeitshierarchien gute Aufstiegschancen zu erhalten (Hassauer 1986, S. 246).

HIPPEN geht davon aus, dass nach ernsthaften Emanzipationsversuchen zu Beginn der Weimarer Republik, die Frau später als "erotisches Objekt in den Revuen" verkauft wurde (Hippen 1981, S. 60). Die Funktion der Kabarettistinnen lässt sich jedoch nicht auf diese Beschreibung reduzieren. Kabarettistinnen arbeiteten bis Anfang der 30er Jahre in den unterschiedlichsten Subgenres und mit verschiedenen Repertoires. Sie trugen erotische Zweideutigkeiten und Frivolitäten vor, präsentierten aber auch eindeutige und direkte Auseinandersetzungen mit tabuisierten Themengebieten. Beispiel hierfür sind die *Kokain*- und *Morphium*-Tänze von Anita Berber sowie die Szene *Canaille* von Valeska Gert, in der sie eine Prostituierte darstellt. Gleichzeitig interpretieren Rosa Valetti oder Kate Kühl die kämpferischen Lieder der politischen Autoren von Kästner bis Mehring. Während Trude Hesterberg, Käthe Erholz, Gussy Holl oder Else War den "krassen Realismus einer morbiden Gesellschaft", Dirnen- und Ludenlieder sowie ungeschminkte erotische Chansons vortrugen, gab es auch zahlreiche Soubretten in Amüsierlokalen, die "weiter nichts als ordinär waren" und bei denen Schriftsteller wie Mehring und Tucholsky schimpften, wenn sie sich an ihren Texten vergriffen, "von denen sie keine einzige Zeile verstanden hatten" (Bemmann 1981, S. 94). Zu den 20er Jahren gehörte außerdem ein weiterer neuer Frauentyp. "Das neusachliche Erscheinungsbild der Berufstätigen", mit "schlanken, beweglichen Körper und schmuckloser Kleidung, ein (...) eckiger Garconne-Typ mit kurzem Haarschnitt oder Bubikopf" (Gorsen 1980, S. 70f). Ein Typ der beispielsweise von Erika Mann verkörpert wurde.

In den Autobiographien der Kabarettistinnen wird deutlich, dass sie sich vor allem als Künstlerinnen sahen, sie sich aufgrund ihres Talents trotz sehr schwieriger Bedingungen nach oben kämpften. Eine wie auch immer geartete Abhängigkeit von Männern wird nicht thematisiert, ebenso wenig eine "Unzufriedenheit" mit ihrer Rolle als Frauen. Thematisiert wird dagegen, dass ihr Bild in der Öffentlichkeit und Presse häufig ein anderes war, als das, was sie sich von sich selbst machten (dies betont unter anderem Liesl Karlstadt; vgl. Dimpfl 1996, S. 51f).

Neben den Texten der Kabarett-Autoren wie Klabund, Tucholsky, Ringelnatz und Kästner sowie den Melodien des Musikers Friedrich Hollaender stehen in den kabarettgeschichtlichen Werken über die Weimarer Republik vor allem die Interpretationen dieser Werke durch populäre und erfolgreiche Diseusen im Vordergrund.

Eine der bekanntesten Kabarett-Diseusen der Weimarer Republik war **Gussy Holl** (1888-1966) eine Abiturientin wie Claire Waldoff und auch deren Freundin (Hippen 1981, S. 59). Die beiden schrieben sich als zwei der ersten deutschen Gymnasias-tinnen Briefe in griechisch. Holl, der Star im Nachkriegs-*Schall und Rauch*, in dem sie den "Vamp und die durchtriebene Kokotte" darstellte (Appignanesi 1976, S. 125), war "ein Naturtalent der Parodie. Ihr vis comica war gefürchtet, da sie den Betroffen-ten die Schau stahl". Blond, hochgewachsen, schön, "eine Dame durch und durch" stand ihre Erscheinung im krassen Gegensatz zu den Chansons, die sie sang: "Hüll-ten die Diseusen von 1900 ihr weibliches Begehren noch scheu in Dirnenlyrik, hier stand die Emanzipation leibhaftig auf der Bühne - kopfgesteuert" (Greul 1971, S. 111). Holl, die u. a. im *Roland von Berlin* in ihrer "ebenso eleganten wie schnoddri-gen" Art Parodien und Chansons vorführte (Budzinski 1982, S. 112), war der Schwarm des jungen Tucholsky, der über sie sagte: "Frankfurt hat zwei große Män-ner hervorgebracht: Goethe und Gussy Holl" (Strauss 1985, S. 181). Holl war mit den Schauspielern Conrad Veidt und Emil Jannings verheiratet und trat bis Mitte der 20er Jahre auf Berliner Kabarettbühnen auf (Greul 1971, S. 193f).



Den "exzentrischen" Diseusen-Typ prägte die Lebensgefährtin des Kabarettmusikers Marcellus Schiffer, **Margo Lion** (1899-1989). Eingehüllt in einen meterlangen schwarzen Gazestreifen, das Gesicht totenbleich geschminkt, "ein Phänomen von modisch-apter, oder auch 'dekadenter' Schlankheit" trat die Tochter eines französischen Geschäftsmannes überwiegend in den Revuen ihres Ehemannes auf (Greul 1971, S. 210f). Ihr Durchbruch kam mit dem *Lied von der Linie der Mode*, "das Marcellus dieser Siegellackstange auf den sogenannten Leib geschrieben hatte". (Hesterberg 1971, S. 116f, Bild in: Budzinski/Hippen 1996, S. 230)

Die Kabarett-Leiterin Trude Hesterberg erinnert sich an ihren Auftritt:

"Kurze Zeit später stand sie auf dem Podium. Ich wollte meinen Augen nicht trauen. Eine schwarze Seidenstoffbahn war eng um den linealdünnen Körper gewickelt. Nur mit Nadeln befestigt, schleifte das Ende als Schleppe hinterher. Auf dem Kopf mit den glatt zurückgekämmten Haaren thronte eine kleine Pillenschachtel als Hut, die übermäßig langen Arme endeten in zwei kurzen schwarzen Handschuhen. Im kalkweiß geschminkten Gesicht sah man nur die schwarzumrandeten Augen und darunter den breiten Schlitz der schwarz geschminkten Lippen. Ein wahrhaft grotesk-makaberer Anblick". Sie sang:

"Es steht in dem Fenster der Menschheit zur Schau  
eine magere Frau unbeweglich.  
Es hat zum Kostüm ihr der Stoff nicht gereicht -  
was oben sie zeigt ist recht kläglich.  
Sie kann sich nicht brüsten - sie hat keine Brust,  
ein Leibchen ist Hülle des Leibes,  
Sie hat keine Hüften - sie hat keine Lust,  
dieser Restbestand eines Weibes!  
Sie spreizt ihre Arme - sie dreht sich im Kreis.  
Was will sie? Was hat sie? Was kann sie? - Wer weiß?  
Wer ist dieses Ausrufungszeichen der Not?  
Welch Abgesandter vom Tode?  
Man weiß nicht - ist es der Hungertod?  
Oder die neueste Linie der Mode?" (Hesterberg 1971, S. 116f).

Eine der bekanntesten und erfolgreichsten Diseusen der Weimarer Zeit war **Blandine Ebinger** (1899-1993), die Frau des Kabarettmusikers Friedrich Hollaender. "Während Gussy Holl der Vamp und die durchtriebene Kokotte des *Schall und Rauch* war, übernahm Blandine Ebinger den Part der armen kleinen Göre, der Asphaltpflanze, die sich vergebens nach dem Licht reckt" (Appignanesi 1976, S. 128f). Die Tochter eines Musikers und einer Schauspielerin wurde nach einer kurzen Theaterkarriere als Chansonniere mit den Liedern ihres Ehemannes bekannt. Ihre erfolgreichsten Chansons stammten aus dem Zyklus *Lieder eines armen Mädchens*, in denen sie die Hoffnungslosigkeit der proletarischen Welt zum Ausdruck bringt. Die "kindlich-sanfte" Ebinger (Appignanesi 1976, S. 102), "klein, schwächlig, zart und komisch, ein Kindertyp mit fragilen Stimmchen und somnambuler Grazie" (Greul 1971, S. 201), spielte in zahlreichen Hollaender-Revuetten sowie in Rudolf Nelsons' *Bitte zahlen* und sang den Schlager der Saison *Mir ist heute so nach Tamerlan* (Budzinski 1982, S. 143ff). Für Hollaender war Ebinger Muse, Inspiration und perfekte Interpretin zugleich. Er schreibt:

"Eine Figur aus dem 'Wedding' kam zur Welt. Eine Figur, armselig und liebenswert zugleich, in der Blandine Ebinger für viele Jahre ein Publikum zu Lachen und Tränen rührte. Es lachte und weinte, wo immer deutsch verstanden wurde, auf Cabaretbühnen und in Vortragssälen. Dur und Moll, die komische Tragik, die Mischung, der ich von nun an verschrieben war. (...) Wie glichst du, Blandine, dem Bild, das mir vorschwebte! Oder soll ich sagen: Wie schwebtest du mir vor, dass ich es nachzeichnen konnte? Wie warst du, was du spieltest! Wie spieltest du, was du warst!" (Hollaender in: Bemann 1967, S. 151ff).



(Bild in: Ebinger 1985, S. 72)

In ihrer 1958 erschienen Autobiographie *Blandine* wird deutlich, wie stark die Diseuse in das Beziehungsgeflecht der Künstler in der Weimarer Zeit eingebunden war. Ebinger stammte wie viele ihrer Kollegen aus einer Künstlerfamilie und trat schon als Kind am Theater auf. Bei einem Fest, an dem sie auf Einladung von Ernst von Wolzogen teilnahm spielte sie aus dem Stegreif eine Bardame. Der als Gast anwesende Hollaender war hingerissen und sie trat auf Bitten Max Reinhardts mit ihm zur Eröffnung des *Schall und Rauch* auf (Ebinger 1985, S. 15ff).

Ebinger war keine begeisterte Kabarettistin, sie wollte lieber in großen Theatern spielen und legte Wert auf den Abstand zwischen Bühne und Publikum (Ebinger 1985, S. 71). Es wird deutlich, dass sie sich hauptsächlich als Schauspielerin und Sängerin und weniger als aktive Kabarettistin verstand. Im Vordergrund steht für sie die Kunst, gesellschaftspolitische Rahmenbedingungen spielen kaum eine Rolle. Sie schreibt auch selbst, dass sie sich sogar Anfang der 30er Jahre kaum für die politische Lage

interessiert hatte. Obwohl sie mit dem Juden Hollaender verheiratet war, sei ihr immer gleichgültig gewesen ob jemand Jude war oder nicht. Über die Zeit des beginnenden Nationalsozialismus schreibt sie lediglich: "Filme gab es für mich kaum noch. Ich wurde meistens übergangen" (Ebinger 1985, S. 153f).

Deutlich wird auch ihr Konkurrenz-Denken gegenüber anderen, teilweise erfolgreicheren Darstellerinnen. Das in ihrer Autobiographie abgedruckte Foto der ehemaligen Kollegin Marlene Dietrich ist beispielsweise eines der unvoreilhaftesten, das je von dieser Schauspielerin veröffentlicht wurde. Dietrich war u. a. mit dem ursprünglich für Ebinger geschriebenen Chanson *Johnny, wenn du Geburtstag hast* bekannt geworden. Ebinger sang das Lied nie wieder.

Die Chansonniere stellt sich selbst als ausgesprochen moralisch und sauber in einer unmoralischen Zeit dar und schreibt beispielsweise über die Mutter eines Freundes: "Überhaupt war sie leichtsinnig. Sie war befreundet mit der Nackttänzerin Anita Berber" (Ebinger 1985, S. 54). In den Erinnerungen von Ebinger wird deutlich, dass sie zwar die meiste Zeit ihres Lebens als "Außenseiterin in Außenseiterkreisen" lebte und fast ausschließlich mit Künstlern und in Schauspielerkreisen verkehrte, dabei aber - um diese Außenseiterposition zu relativieren - gleichzeitig sehr stark auf die "bürgerlichen Werte" Anstand und Moral bedacht war.

Eine enge Partnerschaft zu einem populären Künstler prägte auch die Laufbahn von Liesl Karlstadt (1892-1960). Die volkstümliche Komikerin unterschied sich stark von den als "verruht" geltenden Diseusen ihrer Zeit, oder gar von der avantgardistisch-kapriziösen Tänzerin Valeska Gert. Karlstadt stellte nicht nur auf der Bühne überwiegend "einfache Leute" dar, sondern lebte auch privat bescheiden und zurückgezogen bei ihrer Schwester Amalie, die ihr den Haushalt führte (Schulz 1993, S. 106). Liesl Karlstadt wurde unter dem Namen Elisabeth Wellano in München geboren. Sie wuchs in ärmlichen Verhältnissen auf, machte mit 13 Jahren eine Lehre als Textilverkäuferin und arbeitete im Münchner Warenhaus Tietz. 1911 kündigte sie und begann bei einer Volkssängertruppe zu arbeiten. Mit einer Gage von 90 Mark im Monat, das Doppelte von dem, was sie vorher als Verkäuferin verdient hatte, sang sie im Chor, interpretierte Couplets, tanzte, jodelte und spielte Komödien (Dimpfl 1996, S. 11ff). Sie lernt Valentin bei einem Auftritt kennen:

"Ich war Anfängerin damals und hab Komödien gespielt, wie es in den Volks-sängerprogrammen üblich war, und bin aber auch schon als kleine, junge Solistin aufgetreten, in einem Flitterkostüm als Soubrette, wie's damals so Mode war. Und hab gemeint natürlich, ich mache meine Sache gut - hab ich geglaubt. Selbstverständlich hab ich ganz gut gefallen, ich war ja ein junges, nettes Mädels - 'dantschig', wie wir sagen. Und der erste, der mit mir nicht einverstanden war, das war nun Karl Valentin. Der hat zu mir gesagt: 'Sie, Fräulein, Sie sind als Soubrette aufgetreten, heut hab ich Sie zum erstenmal gesehen. Des ist nix. Wissen's, Sie san so schüchtern, und so brav schau'n Sie aus. A Soubrette muss ganz keß sein, die muss an Busen hab'n (...). Aber Sie sind sehr komisch, sie müssen sich aufs Komische verlegen!': Daraufhin war ich natürlich zum erstenmal beleidigt" (Karlstadt in: Dimpfl 1996, S. 22).

Valentin hält Karlstadt von einer Tournee ab, er erzählt ihr eine Räubergeschichte von Mädchenhändlern, die sie entführen wollen (Schulte 1990, S. 34) und schreibt für sie das Couplet *Gretchen*. In diesem Lied parodiert Karlstadt eine Soubrette. Sie singt übertrieben und holt beispielsweise bei dem Satz "Ach, nimm mir diesen Stein vom Herzen" einen Stein aus ihren Dekolleté und wirft ihn auf die Bühne.

"Das war natürlich ein großer Erfolg, ein großer Lacher, und dabei blieb es, und aus dieser feschen Soubrette wurde dann eine komische Soubrette, und ich hab dann bald gelernt dabei, dass es so besser ist für mich" (Karlstadt in: Dimpfl 1996, S. 23).

Sie wird die Partnerin und die Geliebte des zehn Jahre älteren und verheirateten Valentins. Er sucht für sie den Künstlernamen *Karlstadt* aus. Eine Zusammenziehung des Vor- und Nachnamens des von ihm verehrten Komikers Karl Maxstadt. Der "Blödsinnkönig und die Blödsinnkönigin" - wie Valentin sie nennt (Dimpfl 1996, S. 24f) - arbeiten erfolgreich zusammen. In 30 Jahren entstehen zahlreiche Szenen und Stücke, über 30 Kurzfilme und mehr als 100 Schallplattenaufnahmen. Daneben absolviert das Duo ca. 200 bis 300 Vorstellungen im Jahr (Schulz 1993, S. 102). Karlstadt ist dabei ein aktiver Teil der Partnerschaft, ausschließlich von ihr verfasste Stücke gibt es allerdings wenige. Bekannt geworden sind der *Verein der Katzenfreunde*, die *Geschäftsheirat* und die *Deutsche Laugenbrezel*. In der Erarbeitung der Szenen und auf der Bühne ergänzten sich jedoch beide perfekt: "Sie war real, Valentin surreal". Karlstadt war außerdem "Regieassistentin, Dramaturgin, Maskenbildnerin, Souffleuse, Sekretärin und Managerin" und übernahm vor allem die praktische Umsetzung der Ideen für eine Inszenierung (Dimpfl 1996, S. 70ff).

Karlstadt nimmt 1919 ihre erste Schallplatte auf, 1926 erscheint eine Buchausgabe ihrer Solostücke unter dem Titel *Liesl Karlstadt - Original-Vorträge von Karl Valentin*. Sie spielt mit Valentin sowie Bert Brecht, Annemarie Hase, Blandine Ebinger in der Filmgroteske *Die Mysterien eines Frisiersalons*, arbeitet bei verschiedenen anderen künstlerischen Projekten mit und wird 1928 Ehrenmitglied im Lokalverband der Münchner Volkssänger (Dimpfl 1996, S. 32ff). Doch die Person von Liesl Karlstadt tritt in der zeitgenössischen Rezeption zunehmend in den Hintergrund.

"Wobei sich die ja durchaus anstehende und angebrachte Aufwertung Valentins von Seiten des Weimarer Kulturbetriebs unversehens verknüpfte mit der Marginalisierung der Liesl Karlstadt, dass sie zunehmend nur noch in ihrer dienenden Funktion wahrgenommen wurde, als Stichwort-Geberin des 'Linksdenkers' (Kurt Tucholsky) bestenfalls noch als 'kongenial ihn begleitende Partnerin'. Sie scheint dies mit einem gewissen Leidensdruck auch ziemlich genau so erlebt zu haben und schreibt 1929: 'Die Zeitungen haben bis dato nur über ihn geschrieben und mich total vergessen'" (Dimpfl 1996, S. 51f).

Hinter den Kulissen beginnen die Probleme. "Der geniale Komiker und zärtliche Liebhaber" ist von vielen Ängsten geplagt. Er verfolgt Karlstadt mit Eifersuchtsszenen und droht potentielle Heiratskandidaten von ihr "noch auf dem Standesamt" zu erschießen (Riha 1979, S. 88). Ende der 20er Jahre versucht Liesl Karlstadt aus

Valentins Schatten herauszutreten und nicht nur die auf ihn zugeschnittenen komischen Rollen spielen. Sie nimmt Schauspielunterricht und tritt im Dezember 1930 in dem Theaterstück *Sturm im Wasserglas* in den Münchner Kammerspielen auf (Dimpfl 1996, S. 75ff). Valentin reagiert eifersüchtig und setzt sie unter Druck, die physische und psychische Belastung wird ihr zu viel. Karlstadt erleidet einen Nervenzusammenbruch und versucht sich am 6. April 1935 in der Isar das Leben zu nehmen. Valentin klagt: "Ich laufe nur als Hälfte in München rum" und schwört: "Ich arbeite nur mit dir allein oder gar nicht". Doch schon bald spielt er mit der jungen Schauspielerin Annemarie Fischer. Als Karlstadt sich wieder zwingt aufzutreten, erleidet sie auf der Bühne Weinkrämpfe. Die beiden arbeiten nur noch sporadisch für Plattenaufnahmen und Filme zusammen. Erst am 6.9.1947 tritt Karlstadt bei einer geschlossenen Veranstaltung erstmals wieder mit Valentin auf. Anschließend gastieren sie im *Bunten Würfel* und im *Simpl.* Anfang 1948 stirbt Valentin (Dimpfl 1996, S. 92ff). Karlstadt baut sich am Theater eine neue, nicht so glanzvolle, für eine 56jährige aber beachtliche Karriere auf. Sie spielt in *Arsen und Spitzenhäubchen*, in Stücken von Fleißner, Annouilh und Thoma und tritt in Film-Nebenrollen auf. Aus einer Radiosendung mit Tipps für die Hausfrau entwickelt sich die Hörspielserie *Familie Brandl*, bei der Karlstadt zur populären "Mutter Brandl" wird. Karlstadt stirbt im Juli 1960 an einem Gehirnschlag. Ende der 60er Jahre erleben die Valentin/Karlstadt Stücke eine Renaissance. *Die Orchesterprobe*, Karlstadts Parodiestück, wird auf der ganzen Welt gespielt: "Von wem das Stück ist? Vom großen Valentin, von wem sonst!" (Schulz 1993, S. 106).

In der Vielfalt der Kabarettneugründungen, der literarischen Kabaretts, der Musik-Kabaretts und der Revuen bildete sich mit dem Kabarett-Grotesk-Tanz eine neue Spielart des Genres heraus, deren Vertreterinnen ich als "Avantgarde-Kabarettisten" bezeichne. Das getanzte Kabarett bzw. der Grotesk- oder Ausdruckstanz ist eine "Mischung aus tänzerischen, schauspielerischen und clownesken Elementen" und wurde in den 20er Jahren vor allem von Valeska Gert "brettelfähig" gemacht (Keiser-Hayne 1990, S. 83). Die Ausdruckstänzerinnen der Weimarer Zeit galten als noch "anrühiger" oder "verruchter" als die Kabarett-Diseusen. Im Rahmen dieser extremen Außenseiterrolle blieb ihnen deshalb häufig ein sehr großer künstlerischer Spielraum in der Gestaltung ihrer Bühnenauftritte.

Als Vorläuferin des Grotesktanzes gilt **Anita Berber** (1899-1928). Die Auftritte der "tanzenden Erlebnissucherin" waren über Jahre hinweg skandalumwittert. Die "verruchte" Berber tanzte unter anderem auf einem von unten beleuchteten Glastisch (Budzinski 1982, S. 143) und verkörperte die "Dekadenz par excellence" (Rieder 1994, S. 186). Einen engen Bezug zum Kabarett hatte die 1907 in Dresden geborene Grotesktänzerin **Lotte Goslar**. Sie tanzte in der *Pfeffermühle* und wurde dort mit ihren "witzig-bizarren Bewegungs- und Ausdrucksstudien (...) zu einer Hauptatt-

raktion" (Mann 1981, S. 391). Sie erzählte "satirische, anklagende, politische, anekdotische, und witzig-kalauernde" Geschichten in Erika Manns Erzählweise mit den Mitteln des Tanzes (Keiser-Hayne 1990, S. 83f).

Als Schöpferin des kabarettistischen bzw. satirischen Ausdruckstanzes gilt jedoch **Valeska Gert** (1892-1978) die unter dem Namen Gertrud Samosch in Berlin geboren wurde. "Ihre Kunst entsprang der Auflehnung gegen den bürgerlich-gemüthhaften Stil anderer Tänzerinnen". Die "faszinierend häßliche Berliner Bürgerstochter brann-te vor Lust, diese Süßigkeiten zu zerstören" (Greul 1971, S. 195). Nachdem ihre Tanzvorführungen am Deutschen Theater als "unzüchtig" abgelehnt wurden, wandte sie sich dem Kabarett zu. Ihre ersten Auftritte hatte sie im *Schall und Rauch*, später tanzte sie als Star in der *Bonbonnière*. 1919 spielte Gert bei Max Reinhardt groteske kleine Rollen, gab Tanzabende und tourte mit dem Musiker und Tänzer Eric Charell durch Europa. Im Februar 1926 trat sie in der Kabarett-Revue *Laterna Magica* auf, einige Zeit später in der *Katakombe*. In den 20er Jahren war Valeska Gert auf dem Höhepunkt ihres Erfolges. Sie verdiente 1.500 bis 2.000 Mark pro Abend, spielte den Puck im *Sommernachtstraum*, plante ein Filmprojekt mit Brecht und unternahm eine Gastspielreise durch Russland (Gert 1968, S. 56ff).



Kurt Tucholsky schreibt 1921:

"Eine dolle Nummer, eine hervorragende Tänzerin, eine außerordentliche Frau. (...) Sie schüttet ein Füllhorn von Menschen vors Parkett: Japaner und Seiltänzer und Jongleure und Zirkusreiterinnen und Ringkämpfer und Kuppelmütter und Spanierinnen und wer weiß wen noch alles. Aber Gott muss ihr jenen Andersenschen Glassplitter ins Auge geweht haben, durch den man die Welt so eigentümlich verzerrt sieht. Sie parodiert"

(Tucholsky in: Deißner-Jenssen 1986, S. 297)

(Bild in: Deißner-Jenssen 1986, S. 304).

Gert Ende 1932 in Berlin "den betont abseitig orientierten" (Greul 1971, S. 196) *Kohlkopp*: "Wir hatten das interessanteste Publikum von Berlin. Wer von ausländischen Intellektuellen nach Berlin kam, ging in den 'Kohlkopp'. (...) Das Publikum war verrückt und kunterbunt" (Gert 1968, S. 76f). Ab 1933 wurden die Auftrittsbedingungen für die Jüdin zunehmend schwieriger. Mit einem "erheirateten" englischen Pass ver-

suchte sie ohne Erfolg in Hollywood und New York Fuß zu fassen und gründete die wirtschaftlich wenig erfolgreiche *Beggars Bar*. 1947 ging Gert nach Berlin zurück, eröffnete dort das Kabarett *Hexenküche* und arbeitete gelegentlich als Schauspielerin - z. B. als Mrs. Peachum in der Verfilmung der *Dreigroschenoper*. Valeska Gert kapitulierte jedoch bald wieder vor ihren großen finanziellen Problemen und ihre Kabarettbühne musste nach sieben Jahren wegen Steuerschulden schließen. Da sie kein Verhältnis zum Geld hatte, war sie ständig davon überzeugt betrogen und bestohlen zu werden. Sie ging nach Kampen auf Sylt und gründete dort den Nachtclub *Ziegenstall* (Deißner-Jenssen 1986, S. 209ff).

In ihren Autobiographien *Die Bettlerbar von New York* (1950) und *Ich bin eine Hexe. Kaleidoskop meines Lebens* (1968) stellt sich Gert als Außenseiterin dar, die in einem unsteten und exzentrischen Leben gegen bürgerliche Rollen- und Kunstvorstellungen revoltiert. Politische Ereignisse spielen in ihren Erinnerungen - ähnlich wie bei Blandine Ebinger - kaum eine Rolle. Auch sie zog sich in Künstlerkreise zurück, kultivierte dabei jedoch bewusst ihre Außenseiterrolle. Gert bezeichnet sich selbst als egozentrisch, als eine Person, die Skandale provozierte: "Ich wollte über alle Grenzen hinaus " (Gert 1968, S. 38ff) und versteht sich als Avantgardistin:

"Ich bin eine Anregerin, ein Pionier" (Gert 1968, S. 65). Natürlich brachte ich auch pantomimische Nummern und absurdes Kabarett. Das gab es damals noch nicht. Ich war, wie immer, zu früh" (Gert 1968, S. 207).

Neben den linken Autoren und den populären Diseusen werden in der Kabarettliteratur auch die Kabarett-Leiterinnen der Weimarer Republik als prägende Charaktere dieser Zeit in den Vordergrund gerückt. Vor allem Rosa Valetti und Trude Hesterberg gelten als "kraftvolle couragierte" Interpretinnen und Prinzipalinnen, die sich in einer Zeit, in der überwiegend "plattes Amüsement" angesagt war, energisch für die "politisch-literarische Zeitbühne" einsetzten (Kühn 1993, S. 58). Valetti interpretierte zwar häufig "links-kritische" Texte, stellte aber wie Hesterberg und Dinah Nelken (1900-1989), die Leiterin der *Unmöglichen*, vor allem die Präsentation ihrer Programme in den Vordergrund. Alle drei gehören deshalb zum Sozialtyp der Unterhaltungskabarettistinnen. Für die Kabarett-Leiterin Erika Mann ging es dagegen in ihrem Exilkabarett um den Transport einer bestimmten politischen Idee, der Aufklärung über die Greuel taten des Nationalsozialismus. Sie wird deshalb dem Sozialtyp der politisch-ideologischen Kabarettistinnen zugerechnet.

Die Kabarett-Leiterinnen der Weimarer Zeit hatten meist eine schauspielerische und/oder eine gesangliche Ausbildung und kamen häufig vom Theater. Sie traten als Stars in ihren eigenen Kabaretts auf und interpretierten wie Hesterberg und Valetti Texte von renommierten Kabarett-Autoren, die häufig speziell für sie geschrieben wurden, oder verfassten wie Dinah Nelken und Erika Mann selbst einen Großteil ihres Programms. Die Kabarett-Leiterinnen waren entscheidende Punkte innerhalb des Beziehungsgeflechtes der Kabarettisten und Kabarettistinnen in der Weimarer

Republik und hatten geschäftliche sowie persönliche Beziehungen zu vielen anderen Kabarett-Autoren und Kabarettvortragskünstlern.

**Rosa Valetti** (1876-1937) veränderte gemeinsam mit Trude Hesterberg die Kabarett-Szene. Die als Rosa Vallentin im gehobenen bürgerlichen Milieu geborene, ehemalige Schauspielerin war schon über 40 als sie 1920 ihr *Cabaret Größenwahn* im Bohème-Café des Westens, das auch *Café Größenwahn* genannt wurde, eröffnete (Budzinski 1982, S. 121; Greul 1971, S. 199).

Ihre Kollegin Trude Hesterberg beschreibt Rosa Valetti als "häßlich wie die schwarze Nacht und platzend von lichtstarker Persönlichkeit" (Hesterberg 1971, S. 77) und BUDZINSKI nennt sie eine Charakterdarstellerin mit "proletarischer Kraft: (...) Ihr großes Format machte ihr Aussehen vergessen, das Mopsgesicht wurde schön, das Bordellmutter-Äußere verklärte sich"

(Budzinski 1982, S. 121f, Bild in: Budzinski/Hippen 1996, S. 408).



Ihre starke Persönlichkeit und ihr künstlerischer Ernst "stimulierte" verschiedene herausragende Kabarett-Autoren für sie zu schreiben. Sie sang die gegen General Ludendorff gerichtete *Rote Melodie* von Kurt Tucholsky und das Lied *Berlin Simultan - Die Reaktion flaggt schon am Dom* von Walter Mehring, beide vertont von Friedrich Hollaender (Budzinski 1982, S. 121f). Sie skandierte messerscharf:

"Im Ufa-Film  
Hoch Kaiser Wil'm  
Die Reaktion flaggt schon am Dom,  
Mit Hakenkreuz und Blaukreuzgas  
Monokel contra Hakennas,  
Auf zum Pogrom  
Beim Hippodrom!

Das war auf dem Kabarett, gar aus dem Munde einer Frau, mehr als ungewöhnlich" (Greul 1971, S. 197). "Sie darf als die kraftvollste Frau gelten, die sich damals ans Kabarett wagte. Wie die Trompete des Jüngsten Gerichts ließ sie ihre eherne Stimme erschallen, als Mahnung an die Schrecken des Krieges und die Pflichten der Gegenwart" (Appignanesi 1976, S. 131).

Aufgrund finanzieller Schwierigkeiten während der Inflationszeit musste Rosa Valetti das *Cabaret Größenwahn* Ende 1924 schließen. Sie versuchte es anschließend erst mit den Kabaretts *Rakete* und *Rampe* und gehörte Ende der 20er Jahre zu den Initiatoren des *Larifari*. Valetti war jedoch als Kabarettistin nicht mehr erfolgreich und arbeitete vor allem als Schauspielerin. 1929 übernahm sie beispielsweise die Rolle der Varieté-Direktorin in dem Film *Der Blaue Engel* (Budzinski 1982, S. 122ff). In den wenigen persönlichen Aussagen von Rosa Valetti wird deutlich, dass sie sich vor allem als Künstlerin und als Interpretin der Texte dritter verstand. In einem Brief an Kurt Tucholsky am 8.7.1929 schreibt sie beispielsweise:

"Lieber Tucholsky! Du weißt, wie sehr ich nach Chansons für mich 'giepere' - denn es gibt keine, und wenn einer eines schreiben kann, bist Du es. Deine

Ansicht über meine politische Unfähigkeit teile ich. Ich verstehe nichts von diesem Ding, und ich will auch nicht Politik machen; aber ich glaube, ich kann politische Sachen vortragen, wenn die Tendenz auf meiner Linie liegt" (Hesterberg in: Greul 1971, S. 199).

Als jüngste Kabarett Direktorin eröffnete **Trude Hesterberg** (1892-1967) - nachdem sie sich als Soubrette bei Sprech- und Operettenbühnen bereits einen Namen gemacht hatte - 1921 in Berlin die *Wilde Bühne*. Die Tochter eines Berliner Drogisten war Schauspielerin aus der Schule Max Reinhardts und ergriff ihre Chance als im *Schall und Rauch* der weibliche Star, Gussy Holl, erkrankte und sie als Soubrette einspringen durfte. Nachdem sie mit wenig anspruchsvollen Texten angefangen hatte, interpretierte sie bald die Verse von Walter Mehring und Hans Janowitz. Ein Jahr nach der Eröffnung des *Cabarets Größenwahn* wurde Hesterberg mit ihrer *Wilden Bühne* eine ernstzunehmende Rivalin für Valetti (Budzinski 1982, S. 126). Ihre Programme waren zwar gefälliger als die Valettis, aber aufgrund ihrer komödiantischen Natur auch vielfältiger. Der zeitgenössische Theaterkritiker KERR schreibt: "Um die Gestaltungen der Holl ist immer etwas Damenhaftes, um die der Valetti etwas Revolutionäres, um die der Hesterberg immer etwas Soubrettiges". Bei der "Zeit-Dompteuse" mit dem "Paprikatemperament" spielte die Präsentation eine große Rolle. Sie liebte Kostüme und Verwandlungen (Greul 1971, S. 205f). Neben überwiegend unterhaltsamen und erotischen Chansons interpretierte sie aber auch tagespolitische Texte, darunter Mehrings *Börsenlied* und die *Arie der großen Hure Presse*. Dies stieß bei ihrem Publikum nicht immer auf Begeisterung: "In den Beifall mischten sich (...) auch kräftige Pfiffe" (Bemmann 1981, S. 100f).

"Trude Hesterberg! Ihr gebührt ein Denkmal zu Lebenszeiten! Nimm's an! Sie sang, sie schmetterte, sie säuselte die schärfsten Lieder der Zeit. Am schärfsten sind sie ja, wenn man sie säuselt. Aber wer wußte das außer ihr? Gab es je eine Wiedergeburt der begnadeten Yvette Guilbert - sie war es! Aber mit eigenem Mündchen, mit eigener Schnauze, mit den ureigenen Bewegungen ihrer aufzeigenden, aufreizenden Hände. 'Tambour', 'Dressur', 'Die Kartenhexe' und 'Die Hure Presse', alles mit prima Stacheln versehen, und alles aus der obersten Schublade des Walter Mehring" (Hollaender in: Bemmann 1967, S. 157).

Als Leiterin der *Wilden Bühne*, die auch als "Weiberkabarett" bezeichnet wurde, da dort fast alle namhaften Berliner Daseins auftraten (Hippen 1981, S. 64), wirkte Trude Hesterberg wie ein Magnet auf die vielfältigsten Begabungen dieser Zeit. Sie entdeckte viele später bekannt gewordene Künstler, darunter auch Margo Lion und galt als "Prinzipalin, die durch zielbewußte Regiearbeit jede Individualität zur Entfaltung brachte" (Budzinski 1982, S. 132).

In der Autobiographie Hesterbergs *Was ich noch sagen wollte* steht ähnlich wie bei vielen ihrer Kolleginnen ihr künstlerischer Werdegang und die Beschreibung ihrer Erfolge und Misserfolge im Mittelpunkt. Gleichzeitig wird aber deutlich, dass sie die gesellschaftlichen und politischen Gegebenheiten ihrer Zeit reflektierte. Sie beschreibt in ihren Erinnerungen das Elend in der Zeit der Inflation, der Bettler, hungernder Kinder und Selbstmörder: "Es ist heute üblich und oft leicht zu sagen, der

oder die waren in ihrer Art der Ausdruck jener 'goldenen Zeit der zwanziger Jahre'. Mir graust vor diesem Wort". Sie kritisiert auch, wie wenig sich das Publikum mit gesellschaftspolitischen aber auch künstlerischen Bedingungen und Veränderungen auseinandersetzt und schreibt, dass das Kabarett an der Unwissenheit des Publikums kranke, das den anspruchsvolleren experimentellen und literarischen Vorträgen fassungslos gegenübersteht (Hesterberg 1971, S. 90).

In der Weimarer Zeit gab es auch einige wenige Vortragskünstlerinnen und Kabarett-Leiterinnen, die dem Sozialtypus der politisch-ideologischen Kabarettistin zugerechnet werden. Diseusen mit gesellschaftskritischen und linken Liedern im Repertoire waren zwar relativ häufig<sup>99</sup>, im Vordergrund stand bei Ihnen jedoch meist nicht die Vermittlung einer politischen Idee. Darstellerinnen in ideologischen Agitations-Kabaretts und kommunistischen Revuen waren dagegen eher selten.

Eine der wenigen war **Annemarie Hase** (1900-1971), die bereits mit Hollaender-Songs wie der *Kleptomanin* erfolgreich und berühmt geworden war, bevor sie zum Agitations-Kabarett *Die Wespen* wechselte (Bemmann 1981, S. 129). Erich Kästner schrieb für sie seinen Text *Ankündigung einer Chansonnette* (Budzinski/Hippen 1996, S. 135) und sie sprach die Verse von Joachim Ringelnatz, als eine der wenigen so, wie er es sich vorstellte (Deißner-Jenssen 1986, S. 73). Die Kritiker rühmten die "groteske Komik" (Bemmann 1981, S. 129) der "verrückten Schreckschraube" (Appignanesi 1976, S. 133). Hase emigrierte 1936 nach England und trat 1939 und 1940 im Exilkabarett des *Freien Deutschen Kulturbundes* auf. Sie arbeitet außerdem als Sprecherin in den deutschsprachigen Sendungen des BBC London. Nach dem Zweiten Weltkrieg arbeitete die Kabarettistin als Chansonniere und Schauspielerin in Ostberlin (Budzinski/Hippen 1996, S. 135).

Während ihrer Emigration gehörten auch die Schauspielerinnen Erika Mann und Therese Giehse zum Sozialtypus der politisch-ideologischen Kabarettistinnen, die im Exil über die Zustände in Deutschland aufklären wollten. **Therese Giehse** (1898-1975) war eine langjährige Freundin der "Mann-Kinder" Erika und Klaus, der ihr seinen Roman *Mephisto* widmete. Sie emigrierte 1933 mit dem Geschwisterpaar in die Schweiz und trat dort in Erika Manns Exilkabarett auf. Der Jüdin Giehse ging es dabei vor allem um die Auseinandersetzung mit dem Regime des deutschen Faschismus. Der *Pfeffermühlen*-Pianist Magnus Hennig erinnert sich: "Ich vertrat die Ansicht, wenn man nicht auch lustig ist, erobert man kein Publikum. Die Giehse war oft dagegen. Sie war für ernste und politische Lieder, darum hat sie auch viele politische Texte bekommen" (Keiser-Hayne 1990, S. 113).

---

<sup>99</sup> Eine Interpretin vorwiegend gesellschaftskritischer Songs war beispielsweise die Wiener Tochter eines Fiakerkutschers Karoline Blamauer alias **Lotte Lenya** (1898-1981). Die Sängerin und Schauspielerin war mit dem Komponisten und Brecht-Musiker Kurt Weill verheiratet und sang vor allem seine Lieder. "Ihre 'naive' Musikalität, das unverwechselbare Timbre ihres Organs prägen noch für das heutige Ohr wesentlich die Vorstellung von Kunst und Charakter der Brecht-Weillschen Songs" (Greul 1971, S. 239).

1973 sagte sie in einem Interview mit Keiser-Hayne auf die Frage nach den Wirkungsmöglichkeiten des Kabarett:

"Die Erika wollte später, nach Kriegsausbruch, mit der 'Pfeffermühle' neu anfangen, aber das hielt ich für falsch. Ich fand dann die kabarettistische Form im antifaschistischen Kampf nicht mehr sinnvoll. Jetzt ging's ja nicht mehr darum, zu warnen und aufmerksam zu machen, jetzt brauchte es wirksamere Kampfmittel und andere Lieder" (Giehse 1973, S. 197).

Die in München als Tochter eines jüdischen Textilkaufmanns geborene Therese Gift, die sich später den Künstlernamen Giehse zulegte, war Ende der 20er Jahre eine erfolgreichen Schauspielerin, die auch sehr viele Bewunderer bei den Nationalsozialisten hatte. Nach Goebbels Motto "Wer Jude ist, bestimme ich" bekam sie auch in den 30er Jahren mehrere lukrative Auftritts-Angebote. Giehse entzog sich aber immer wieder einem direkten Zugriff und emigrierte (Giehse 1973, S. 16ff), obwohl die "Lieblingsschauspielerin des Führers" mit der Verhaftung ihres Bruders Max zum Bleiben gezwungen werden sollte (Keiser-Hayne 1990, S. 49). Sie heiratete 1936 den Schriftsteller Norman Hampson-Simpson um einen englischen Pass zu erhalten, begleitete die *Pfeffermühle* zu einem kurzen Gastspiel in die USA und arbeitete ab 1937 im Züricher Schauspielhaus (Giehse 1973, S. 60ff). 1949 kehrte sie nach 16jähriger Abwesenheit an die Münchner Kammerspiele zurück und wirkte in zahlreichen Theaterstücken und Filmen mit (Glaser 1991, S. 104).

Das deutsche Exilkabarett der 30er Jahre ist neben Therese Giehse vor allem eng mit dem Namen der Leiterin der *Pfeffermühle*, Erika Mann (1905-1969) verknüpft. In einer Künstlerfamilie aufgewachsen und mit zahlreichen Kabarettisten und Kabarettistinnen ihrer Zeit befreundet, verkörperte sie den Typ der selbständigen, kreativen und stark gesellschaftspolitisch engagierten Kabarett-Leiterin. Die Tochter des Schriftstellers Thomas Mann fiel gemeinsam mit ihrem Bruder Klaus im München der Weimarer Republik mit besonderem Haarschnitt, extravagant bestickten Leinenkitteln, exzentrischen Streichen und kostspieligen Unternehmungen aus dem Rahmen<sup>100</sup>. "Sie gaben sich frech, herausfordernd und unverschämt". Erika Mann reiste mit ihrem Ehemann, dem Schauspieler und späteren Theaterintendanten Gustaf Gründgens, in den "Golden Twenties" von Theater zu Theater und veranstaltete rauschende Feste. Entscheidend für ihre Entwicklung war jedoch die Begegnung mit der zehn Jahre älteren Giehse, die Ende der zwanziger Jahre schon als renommierte Charakterdarstellerin galt (Deißner-Jenssen 1986, S. 275f).

Erika Mann engagierte sich als Gegnerin des aufkommenden Nationalsozialismus: "noch ehe er da war, hatte ich keinerlei Lust mehr am bloßen Theaterspielen, sondern wünschte mir, mich gegen ihn zu betätigen". Sie sprach unter anderem am 13.1.1932 auf der Internationalen Frauenversammlung in München für Frieden und Abrüstung. Der *Völkische Beobachter* kommentierte:

<sup>100</sup> Erika Mann fuhr unter anderem Autorennen und gewann für die Autofirma Ford einen ersten Preis (Keiser-Hayne 1990, S. 141).

"Ein besonders widerliches Kapitel stellt das Auftreten *Erika Manns* dar, die als Schauspielerin, wie sie sagte, ihre 'Kunst' dem Heil des Friedens widmete. In Haltung und Gebärde ein blasierter Lebejüngling, brachte sie ihren blühenden Unsinn über die 'deutsche Zukunft' vor. (...) Das Kapitel 'Familie Mann' erweitert sich nachgerade zu einem Münchner Skandal, der auch zu gegebener Zeit seine Liquidierung finden muss" (Keiser-Hayne 1990, S. 7f).

Bald konnte Erika Mann ihren Beruf der Schauspielerin nicht mehr unangefochten ausüben. Als ihr im Sommer 1932 ein Engagement an einem Theater angeboten wurde, protestierten die Nationalsozialisten. Auf Anregung von Magnus Hennig wechselt sie zum Kabarett. Sie trat gemeinsam mit ihrem Bruder Klaus und ihrer Freundin Giehse in der *Bonbonnière* auf. "Besonders gefiel ihr, dass sie im Kabarett ihre beiden Begabungen - Schauspielerei und Schriftstellerei - nutzen konnte. Schon immer war ihre Stärke die Glosse und das Feuilleton gewesen". Bald gründet Erika Mann ihr eigenes Ensemble. Es stand dabei von vornherein fest, dass es ein politisches Kabarett sein sollte: "Die politischen Zustände waren schon solche, dass - wenn man ein Kabarett machte - man ein politisch stark gefärbtes machen würde, das heißt eines, das den mit ungeheurer Geschwindigkeit heraufziehenden Nazismus bekämpft, im übrigen eine soziale Einstellung hat, soziale Mißstände geißelt" (Keiser-Hayne 1990, S. 13f).



Die Texte der meisten Nummern waren von Erika Mann, einige wenige von ihrem Bruder Klaus, der in seinem Buch *Der Wendepunkt* schreibt: "Die Pfeffermühle war Erikas Gründung, ein literarisches Kabarettprogramm mit stark politischem Einschlag; ein anmutig spielerischer, dabei aber bitterer, leidenschaftlicher Protest gegen die braune Schmach. (...) Sie war Conférencier, Direktor, Organisator; Erika sang, agierte, engagierte, inspirierte; kurz, war die Seele des Ganzen" (Mann 1981, S. 322f).

Am 28.2.1933 brennt der Berliner Reichstag. Umgehend werden viele Kabarettisten verhaftet, scharenweise aus Deutschland vertrieben oder ermordet. Kurt Tucholsky und Paul Nkolau begehen im Exil Selbstmord. Kurt Gerron stirbt in Auschwitz, Fritz Grünbaum in Dachau, Paul Morgan in Buchenwald, Erich Mühsam in Oranienburg und Dora Gerson von der *Katakomben* wird in Auschwitz vergast. Ernst Busch (1900-1980) nimmt am spanischen Bürgerkrieg teil und wird danach von den Nazis wegen Hochverrats verurteilt. Nur die Intervention Gustaf Gründgens rettet ihn vor der Hinrichtung (Budzinski 1982,

S. 185f). Viele Kabarettisten passen sich an, um arbeiten zu können. Darunter ist auch Willi Schaeffers (1884-1962), der 1933 die Leitung des *Kadeco* übernahm und nur mehr ausschließlich unpolitische Nummer präsentierte (Sweringen 1995, S. 42). Erika Mann entschließt sich dagegen für das Exil. Sie will vor "einem sehr breiten Kreis (...) spielen, der nichts wußte und sich kein Bild machen konnte von den politischen Verhältnissen in Deutschland und von der Weltgefahr, die dieses Hitler-Deutschland damals schon eindeutig darstellte" (Budzinski 1982, S. 190) und präsentierte das Lied:

"Bei mir daheim im Lügenland  
Darf keiner mehr die Wahrheit reden  
Ein buntes Netz von Lügenfäden  
Hält unser großes Reich umspannt  
Bei uns ist's hübsch, wir haben's gut.  
Wir dürfen unsre Feinde morden  
Verleihn wir uns selbst die höchsten Orden  
Voll Lügenglanz und Lügenmut (...)"  
(Text in: Deißner-Jenssen 1986, S. 278).

Nach einer Gastspielreise durch die Tschechoslowakei, Luxemburg, Holland und Belgien versucht Erika Mann die *Pfeffermühle* bzw. *Peppermill* in den USA zu etablieren. Doch obwohl das Projekt Sponsoren gefunden hatte, darunter die Schriftstellerin Vicki Baum, wurde die Premiere am 29.12.36 in New York kein Erfolg. Die Texte waren schlecht übersetzt, die Darsteller konnten kaum englisch. Kabarett war eine in den USA unbekannte Kunstformen und die Themen schienen niemanden zu interessieren. Das *Pfeffermühlen*-Ensemble-Mitglied Lotte Goslar schreibt später, dass die Amerikaner eigentlich gar nicht so viel über die Schwierigkeiten in Deutschland wissen wollten (Keiser-Hayne 1990, S. 133).

Erika Mann löste das Kabarett auf und blieb in den USA. Sie wurde "lectorer", eine vielbeschäftigte Publizistin, und engagierte sich weiterhin gegen den Faschismus. Anfang der 50er Jahre wurde sie vom McCarthy-Ausschuß auch aus den USA vertrieben. Die ehemalige Kabarettistin ging ungern in ihre alte Heimat zurück. Wie viele Intellektuelle ihrer Zeit wollte sie nicht im Adenauer Deutschland leben, in dem sie als "Agentin Stalins" geschmäht wurde, da sie an der These der Kollektivschuld der Deutschen festhielt. Erika Mann engagierte sich weiterhin politisch und unterschrieb beispielsweise 1958 einen Aufruf gegen die Stationierung von Atomwaffen. Da sie aufgrund einer schweren Knochenkrankheit auf Hilfe angewiesen ist, zieht sie zu ihrem Vater. Als dieser stirbt (ihr Bruder Klaus hatte bereits 1949 Selbstmord begangen) gibt sie bis zu ihrem Tod am 27.8.1969 als "bleicher Nachlaßschatten" die Bücher ihrer "lieben Toten" heraus. Aus dem ursprünglich von ihr projektierten *Pfeffermühlen-Buch* wird nichts, auch der 1966 entstandene Entwurf zu einem Film über das Kabarett wird von ihr zurückgezogen:

"Was will ich mit einem 'Pfeffermühlen'-Büchlein in solcher Zeit. Wetten, dass es am 20. die NPD in Bayern auf 11% der Stimmen bringen wird? Da aber selbst die SPD der ungeheuerlichen Notstandsgesetzgebung zustimmt, ist schon alles schnurzegal" (Keiser-Hayne 1990, S. 135ff).

### **8.3. Sozialtypus der Kabarettisten und Kabarettistinnen nach dem Zweiten Weltkrieg**

Das Kabarett von 1945 bis heute wird üblicherweise in vier Phasen eingeteilt: Das Nachkriegskabarett, das Kabarett der Adenauerzeit beziehungsweise das Massenkabarett, das Kabarett während der Zeit der Studentenbewegung sowie das Kabarett ab Mitte der 70er Jahre. Aus diesem Zeitabschnitt werden im folgenden lediglich einige wenige exemplarische Beispiele für Sozialtypen von Kabarettisten und Kabarettistinnen besprochen. Es handelt sich dabei zum großen Teil um verschiedene Ausprägungen der Unterhaltungskabarettisten; eine Ausnahme bilden lediglich die ideologisch-politischen "APO-Kabarettis". Im Zusammenhang mit der Diskussion der Sozialtypen wird nur schlaglichtartig auf die Kabarettis der 80er und 90er Jahre eingegangen. Eine umfangreichere Besprechung der Kabarettisten und Kabarettistinnen dieser Zeit würde die These einer zunehmend ausdifferenzierten und nicht mehr an bestimmte Milieus gebundene Orientierung der Kabarettisten lediglich zusätzlich unterstützen, ihr aber keine neuen Aspekte hinzufügen.

In der Nachkriegszeit traten überwiegend ehemalige Schauspieler und Schauspielerinnen sowie bereits vor dem Krieg im Kabarett tätige Kabarettisten und Kabarettistinnen auf die Brettl-Bühne. Doch schon ab den 50er Jahren lässt sich in der Herkunft der Akteure keine bestimmte Tendenz mehr feststellen. Publikum und Auftretende kamen zwar nach wie vor kaum aus kleinbürgerlichen Schichten, aber eine auffällige Ballung im Hinblick auf ein spezifisches Milieu, wie etwa die soziale Herkunft aus großbürgerlichen Schichten vor dem Ersten Weltkrieg oder aus dem Künstlermilieu in der Weimarer Zeit, ist nicht mehr feststellbar. Das Genre Kabarett entwickelte sich zunehmend in Richtung einer Ausdifferenzierung in Subgenres und Sozialtypen der Kabarettisten und Kabarettistinnen.

Abgesehen von den Nachkriegsjahren, in denen ehemalige Kabarettisten und arbeitslose junge Schauspieler für kurze Zeit im Kabarett arbeiteten und in relativ engen Kontakt miteinander standen, ist auch kein so starkes Beziehungsgeflecht wie in den 20er Jahren mehr feststellbar. Neben unterschiedlicher Herkunft und verschiedenen Karriere-Zugängen zum Kabarett liegt dies auch daran, dass die Kabarettbühnen nicht mehr überwiegend auf einige wenige Großstädte beschränkt, sondern über die ganze Fläche der Bundesrepublik Deutschland verstreut waren. Von einer gewissen regionalen Verdichtung kann lediglich im Raum Köln und Mainz gesprochen werden.

Ende der 40er und Anfang der 50er Jahre bestimmten zum einen die Auseinandersetzung mit den aktuellen gesellschaftlichen Problemen der Nachkriegszeit, zum anderen aber nostalgische Wiederaufführungen von populären Texten der Weimarer Republik die Kabarettprogramme. Anschließend prägten vor allem die Inszenierungen der "Massenkabarettis" das Genre. Ab Ende der 60er Jahre bestimmten die als "APO-Kabarettis" bezeichneten, "links-kritischen" Ensembles das Bild des Kabarettis.

BUDZINSKI umschreibt die Zeit von 1945 bis 1970 mit dem Schlagwort "Von zeitkritischer Satire bis zu politischer Agitation" (Budzinski, 1982). Ab Mitte der 70er Jahre setzte sich, ähnlich wie in der Weimarer Zeit, das "Everything Goes" auf den Kabarettbühnen durch und das Genre differenzierte sich in die unterschiedlichsten Subgenres aus.

### 8.3.1. Die Kabarettisten und Kabarettistinnen der Nachkriegszeit

Nach dem Zweiten Weltkrieg gründeten sich innerhalb kurzer Zeit wieder zahlreiche Kabaretts. Kabarettisten und Kabarettistinnen, die bereits in der Weimarer Zeit erfolgreich gewesen waren, kehrten wieder aus dem Exil zurück. Dazu kamen zahlreiche Schauspieler und Schauspielerinnen, die im Kabarett neue oder ergänzende Verdienstmöglichkeiten suchten. Neben zahlreichen Wiederaufführungen von Vorkriegsprogrammen standen vor allem die Auseinandersetzungen mit den Alltagsproblemen des Schwarzmarktes, der Kriegsheimkehrer und der Hungersnöte im Vordergrund. Einige Kabaretts gingen auch dazu über, mehr oder weniger verdeckt die Besatzungsmächte zu attackieren. Nachdem es die traditionellen Angriffsflächen nicht mehr gab, stand vor allem die Schilderung zeittypischer Probleme im Vordergrund. Nach 1948 entstand ein neues Subgenre mit einer starken Orientierung in Richtung Breitenwirkung. Mit Hilfe der sich zunehmend verbreitenden Medien Rundfunk und Fernsehen entstanden die "Massenkabaretts". Das Kabarett verlor damit weitgehend "jene Exklusivität, die man lange Zeit für seinen wesentlichen Charakterzug gehalten hatte, und erwies sich statt dessen als Medium, das ein Millionenpublikum anzuziehen vermochte" (Pelzer 1985, S. 44 und 62f). Obwohl politische Probleme sehr viel direkter angesprochen werden konnten als bisher, bildete sich weder ein Subgenre mit bohemisch-anarchistischen Tendenzen noch ein "Gesinnungs"- oder Ideologie-Kabarett heraus.

Mit der Wirtschaftskrise 1966 kam es zu einem erneuten Bruch. Die oppositionellen Kräfte reagierten mit zunehmender Radikalisierung und auch die Kabarettssituation veränderte sich entscheidend. Großen Kabaretts wurde als Teil des Establishments jegliche oppositionelle Haltung abgesprochen. Es tauchten grundsätzliche Zweifel an der "politischen Brauchbarkeit" des Genres auf (Pelzer 1985, S. 141f).

Die Beteiligung der Frauen am Kabarettbetrieb der Nachkriegszeit war - vor allem gemessen an ihrer Bedeutung während der Weimarer Republik - quantitativ und qualitativ verhältnismäßig gering. Kabarettistinnen arbeiteten wie Ursula Noack oder Ursula Herking überwiegend als Ensemblemitglieder und schrieben kaum eigene Texte. Kabarett-Leiterinnen waren verhältnismäßig selten. Auffällig ist außerdem, dass zwei der bekanntesten, Hannelore Kaub vom *Bügelbrett* und Lore Lorentz vom *Kom(m)ödchen* diese Position vor allem wegen ihres ebenfalls als Kabarettist tätigen Ehemannes wählten. Auch in der Kabarettsszene im Umfeld der 68er Studenten-

bewegung spielten Frauen kaum eine andere Rolle als während der Nachkriegs- und Adenauerzeit. Das Kabarettgeschehen war dominiert von einigen wenigen sehr bekannten und überwiegend von Männern geleiteten Kabarettgruppen. Erst ab den 70er und 80er Jahren kam es mit der zunehmenden Aufsplitterung des Genres Kabarett in verschiedene Subgenres zu einer vermehrten und intensiveren Beteiligung von Frauen am Kabarettbetrieb.

### 8.3.1.1. Kabarettisten der Nachkriegszeit

Im Zwischenbereich von Unterhaltungs- und politisch-ideologischen Kabarettisten ist Günter Neumann (1913-1972) anzusiedeln. Der Leiter der *Insulaner* stellte zwar vor allem den Unterhaltungscharakter seiner Programme heraus, wurde jedoch vorübergehend zum "Propagandisten des Kalten Krieges". Neumann begann nach dem Zweiten Weltkrieg mit Kabarettrevuen. In der Einleitung zu *Schwarzer Jahrmarkt - Eine Revue der Stunde Null* beschreibt der Theaterkritiker LUFT, dass die Siegermächte auf Theateraufführungen drangen, da sie sich davon einen "Segen für die Psyche der Besiegten" versprachen (Luft in: Neumann 1975, S. 5ff). 1948 schlug die Stimmung in Berlin um. Bis zu diesem Zeitpunkt waren die sowjetischen Besatzer in der Bevölkerung sehr beliebt gewesen. Dies veränderte sich jedoch zunehmend und vor allen in Berlin kristallisierte sich eine "Frontstadt-Mentalität" heraus. Die *Insulaner* wurden zunehmend ein Kabarett im Sinne der "Truppenbetreuung (...), um die Berliner durch diese so schwierige Periode ihrer Geschichte zu bringen" (Budzinski 1982, S. 256).

Zu den populärsten Solisten zählte nach dem Zweiten Weltkrieg Wolfgang Neuss (1923-1989). Der Breslauer war gelernter Schlachter bevor er während seines fünfjährigen Kriegsdienstes als "Front-Komiker" bei der Truppenbetreuung auftrat. Aus der Kriegsgefangenschaft entlassen, tingelte er als Arrangeur "Bunter Abende" durch Nordwestdeutschland. 1950 wurde Neuss für die Hamburger *Bonbonniere* entdeckt und mit der von Eckart Hachfeld geschriebenen Nummer *Der Mann an der Pauke* überregional berühmt (Budzinski/Hippen 1996, S. 281). Bekannt wurde er vor allem auch durch die Film-<sup>101</sup> und Kabarettauftritte mit seinem Partner Wolfgang Müller. 1963 startete Neuss seine Solo-Karriere mit dem Programm *Das jüngste Gerücht*. 1965 folgte *Neuss Testament*. Neuss vertrat "die härteste Gangart des politisch motivierten Kabarett" (Budzinski 1982, S. 309f) und schrieb: "Kabarett ist Gesellschaftskritik und Bewußtmachen des Absurden als Element jeglicher Existenz" (Neuss in: Hippen 1981, S. 125).

<sup>101</sup> Mit seinem 1960 verunglückten Partner Wolfgang Müller drehte er ca. 50 Spielfilme, darunter beispielsweise *Pension Schöller*, *Des Teufels General*, *Charleys Tante*, *Der Hauptmann von Köpenick*, *Wir Wunderkinder*, *Das Wirtshaus im Spessart* und *Das Mädchen Rosemarie*. Er war außerdem Regisseur und Hauptdarsteller in *Wir Kellerkinder* und *Genosse Münchhausen*. In den 60er Jahren folgte *Katz und Maus* (Hofmann 1976, S. 120f).

Neuss' Themen waren die Eigenstaatlichkeit der DDR, der Wiedervereinigungs-Pathos, die reformistische Richtung der SPD und die Springer-Presse. Er wettete gegen alles "mal laut, mal leise, immer sarkastisch, voll spitzem Spott und zausendem Zynismus". Vor allem auf *Neuss Testament* reagierten die Medien ablehnend. Bei der Übertragung eines Programmauszuges wurde der Ton ausgeschaltet und der Hinweis Tonestörung eingeblendet. Die West-Berliner Zeitungen reagierten auf ihn mit einem Anzeigen-Boycott. "Er traf (...) die Wohlstandsgesellschaft genau an ihren wunden Stellen" (Budzinski 1982, S. 311f). Neuss setzte sich bewusst vom herkömmlichen Kabarett ab und plädierte für eines, das radikaler vorgeht und die Wurzeln der politischen Misere aufdeckt. Er verzichtete auf die herkömmliche Struktur des Nummernprogramms und lieferte einen durchgehenden, an aktuellen Ereignissen orientierten Polit-Kommentar, den er musikalisch pointierte (Pelzer 1985, S. 164f). Neuss engagierte sich als Kabarettist und als "Privatperson" politisch. Er trug 1966 zusammen mit Hannelore Kaub einen *Vietnam-Report* vor (Budzinski 1982, S. 314) und bekam aufgrund seiner Kontakte zu dem Liedermacher Wolf Biermann Einreiseverbot in die DDR (Kühn, 1985, S. 17). Er warb im 1965er Wahlkampf für Willy Brandt, empfahl dabei aber gleichzeitig, die Zweitstimme der Deutschen Friedensunion zu geben (Hörburger 1993, S. 156).

Ende der 60er Jahre bildete Neuss zusammen mit Hanns Dieter Hüsch, Franz Josef Degenhardt und Dieter Süverkrüp das *Quartett 67* und spielte in einem Fernsehfilm von Peter Zadek den Erich Mühsam. In den 70er Jahren wurde es still um Neuss. Unter anderem resigniert vom Scheitern der Studentenbewegung zog er sich in seine Berliner Wohnung zurück. Ab 1976 lebte Neuss, der wegen Drogenmissbrauchs zu einer Bewährungsstrafe verurteilt war, von der Sozialhilfe (Budzinski 1982, S. 314; Budzinski/Hippen 1996, S. 284). An seinem 50. Geburtstag meldet das Wochenmagazin *Der Spiegel* dass er "von Drogen zermüht, von allen verlassen (...) wie eine alte 'Indianerfrau' (...) in einer leeren Berliner Bude als 'Wrack' dahindämert" (Der Spiegel 2.9.74). In den 80er Jahren wirkte er in dem Film *Is was, Kanzler?* mit, in dem er die Bundestagspräsidentin Annemarie Renger darstellte. 1983 erhielt er den Ehrenpreis zum *Deutschen Kleinkunstpreis* (Budzinski/ Hippen 1996, S. 284). Ein halbes Jahr vor seinem Tod schrieb er:

"Die meisten werden Kabarettisten aus Verzweiflung. Ich mache nur Kabarett, überhaupt Satire, und schreie alles in die Welt, weil ich sonst vor Schmerzen gar nicht geradegucken kann" (Neuss in: Rothlauf 1994, S. 90).

### 8.3.1.2. Weibliche Ensemblemitglieder der Nachkriegszeit

Zu den bekanntesten weiblichen Kabarett-Ensemblemitgliedern der Nachkriegszeit gehörte Ursula Herking (1912-1974). Die Kabarettistin wurde 1912 unter dem Namen Ursula Klein als Tochter eines Schauspielers-Ehepaares geboren. Herking tat in der Weimarer Zeit in der *Katakomben* und im *Tazewurm* auf, wirkte in einigen Filmen mit

und spielte hauptsächlich Theater. Ihre Zeit als bekannte Kabarettistin beginnt erst nach dem Zweiten Weltkrieg (Budzinski/Hippen 1996, S. 140).



Erich Kästner engagierte Herking für die *Schaubude*, in der sie bei der Premiere am 21.4.1947 in der Rolle einer Trümmerrfrau das *Marschlied 1945* sang. Sie strahlte "die unverwüstliche Kraft des Überleben-Wollens" aus und ihr Auftritt wurde zu einer "Sternstunde des Kabarets" (Budzinski 1982, S. 219). Herking wurde damit der erste Kabarettstar nach dem Zweiten Weltkrieg (Schäffner 1969, S. 71f). Mit der Interpretation der Kästner-Chansons, die das Zeitgefühl jener Jahre ausdrückten, wurde sie "die Herking, die große bewegende Zusammenbruchsdisease des deutschen Kabarets" (Greul 1971, S. 252; Bild in: Deißner-Jenssen 1986, S. 369).

Den großen Erfolg ihres ersten Auftritts bei der *Schaubude* schreibt Herking vor allem dem Umstand zu, dass sie den "Nerv der Zeit" getroffen hatte:

"Schon nach den ersten drei Minuten war der Kontakt da. Als ich den letzten Ton des 'Marschliedes' gesungen hatten, sprangen die Menschen von den Sitzen auf, umarmten sich, schrieten, manche weinten, eine kaum glaubliche 'Erlösung' hatte da stattgefunden. Das nur zu einem kleinen Teil an mir, es war einfach das richtige Lied, richtig formuliert, richtig gebracht, im richtigen Moment! (...) Diese Premiere in der 'Schaubude' war so ein großer Erfolg, dass unser Irrtum, wir könnten auf diese Weise 'erzieherisch' wirken und die Menschen zu Demokraten machen, verzeihlich ist" (Herking 1973, S. 121).

Sammy Drechsel holte Ursula Herking in den 50er Jahren "als Trumpf" zur *Münchener Lach- und Schießgesellschaft*, der sie zum Start und zum Erfolg verhalf, bei der sie jedoch - von Filmangeboten überhäuft - bereits 1957 wieder ausstieg (Budzinski 1982, S. 293ff). Herking engagierte sich auch in ihrem Privatleben politisch. Sie gehörte neben Erich Kästner, Ingeborg Bachmann und Pfarrer Niemöller zu den Gründern des "Münchener Komitees gegen Atomrüstung". Sie wurde daraufhin als "Rote" verrufen, bekam längere Zeit keine Engagements mehr und konnte erst wieder arbeiten, als ihr der Schauspieler Curd Jürgens eine Filmrolle vermittelte (Herking 1973, S. 181f). Herking empfing außerdem den sowjetischen Dichter Jewutschenko, was

ihr ebenfalls viele Feinde machte, und beteiligte sich aktiv am ersten Wahlkampf für Willy Brandt (Deißner-Jenssen 1986, S. 368).

In Ursula Herkings 1973 erschienener Autobiographie *Danke für die Blumen* wird deutlich, dass sie am Kabarett vor allem den direkten Kontakt mit dem Publikum und die damit verbundenen Einflussmöglichkeiten schätzt. Sie reflektiert die Wirkungsmöglichkeiten des Kabaretts und kommt zu dem Ergebnis, dass sie allerdings nur wenige Menschen erreichen konnte. 1946 war sie noch voller Euphorie:

"Das ist es. Jetzt kommt die große Gelegenheit. Jetzt darf ich und kann alles sagen. Die Menschen mitreißen - die Welt erlösen! (...) Jetzt wollten wir das machen, was wir geplant, wovon wir geträumt, geredet und wieder geredet hatten: Wollten Stücke aufführen, von denen wir wohl gehört hatten, die aber verboten gewesen waren, wollten Kabarett machen, den Menschen zeigen, was wir mit Freiheit meinen, die Menschen auf eine andere Art als durch Schrecken erschüttern".

In ihrer Biographie führt Herking jedoch weiter aus, dass sie schon wenige Jahre später von der anfänglichen Begeisterung abwich:

"Was ich mir als 'Botschaft des Kabaretts' eingebildet hatte, war Quatsch. Ich musste kapieren, dass man sich bescheiden muss, dass man keineswegs der Nabel der Welt ist, dass es immer nur einen kleinen Kreis von Menschen geben wird, der sich für diese Art des literarisch-politischen Kabaretts interessiert, und dass dies völlig natürlich und begreiflich ist" (Herking 1973, S. 137ff).

Während Ursula Herking zu Beginn ihrer kabarettistischen Karriere von relativ starken Wirkungsmöglichkeiten des Genres Kabarett ausgegangen war, wirken die Stellungnahmen ihrer sechs Jahre jüngeren Nachfolgerin bei der *Münchener Lach- und Schießgesellschaft*, Ursula Noack (1918-1988) wesentlich unverbindlicher. Von SCHÄFFNER nach der Grundlage ihrer Kritik gefragt, antwortete sie: "Ich will keinen Krieg mehr (...). Das ist keine Ideologie, sondern das ist einfach eine Summe der Erfahrungen. Ich möchte nicht, dass die Fehler, die früher einmal gemacht wurden, noch einmal wiederholt werden". Ursula Noack glaubt nicht, dass man das "Massenkabarett" einer bestimmten politischen Richtung zuordnen kann. Ihre Basis ist keine bestimmte Idee, sondern eine Summe der Erfahrungen. Noacks Einstellung ist "sowohl gegen 'ganz rechts' als auch gegen 'ganz links'", da sie beides schon erlebt habe (Noack wechselte erst 1948 von der sowjetischen Besatzungszone nach Westdeutschland). Noack könnte es sich auch vorstellen, Kabarett "nach rechts" zu machen, wenn die Linken so radikale Ansichten bekommen, die sich nicht mehr mit ihren Vorstellungen von einem "normalen Leben, wie ein Volk leben sollte" vereinbaren lassen. In einem kommunistischen Staat wäre sie auch bereit die Kommunisten anzugreifen (Schäffner 1969, S. 252ff).

#### 8.3.1.3. Die "Massenkabarets"

Die Münchner *Lach- und Schießgesellschaft*, das Düsseldorfer *Kom(m)ödchen* und die Berliner *Stachelschweine* galten in den 50er und 60er Jahre als die Vertreter des

"Massenkabarets". Sie existierten im Vergleich zu den meisten anderen Kabarettgruppen viele Jahre lang, nutzten die Medien Rundfunk und Fernsehen und erreichten so ein sehr zahlreiches Publikum. Es gab breite, überwiegend bürgerliche Gesellschaftsschichten die "ins Kabarett" gingen oder Kabarettaufführungen im Fernsehen oder Radio verfolgten. Für welches der drei "Massenkabarets" sie sich dabei jedoch entschieden, war - abgesehen von bestimmten regionalen Präferenzen - nur abhängig vom individuellen Geschmack und nicht von bestimmten inhaltlichen Ausrichtungen. Kabarettbühnen für ein spezifisches Publikum, wie politisch-ideologische oder Avantgarde-Kabarets, gab es zu dieser Zeit nicht.

Die Darsteller und Autoren der "Massenkabarets" kamen aus unterschiedlichen sozialen Milieus und gelangten auf verschiedenen Wegen zur Brett-Bühne. Sie waren vor ihrer Kabarettlaufbahn in den verschiedensten Berufen tätig, arbeiteten als Schauspieler beziehungsweise als Musiker oder gründeten während beziehungsweise nach ihrem Studium ein Kabarettensemble. Bei Durchsicht der Texte und Stellungnahmen dieser Gruppen wird deutlich, dass sich die Kabarettisten als fortschrittliche Kräfte sahen, sich jedoch von den sozialistischen oder kommunistischen Ideen einer radikalen Gesellschaftsveränderung meist distanzierten und für bürgerlich-liberale Reformen warben<sup>102</sup>. Die parlamentarische Staatsform und die kapitalistische Ökonomie wurden grundsätzlich akzeptiert. Die Kabarettisten strichen immer wieder ihre Unabhängigkeit heraus (Pelzer 1985, S. 131).

Im Zusammenhang mit den Statements der Kabarettisten zur Wirkungsweise des Genres fällt auf, dass überwiegend die Unterhaltung des Publikums im Vordergrund stand und nicht eine durch das Kabarett angeregte Gesellschaftsveränderung. Kay Lorentz vom Kom(m)ödchen wollte beispielsweise alles "Leitartikelhafte" vermeiden und stattdessen "über die geschliffene, literarische Form wirken" und die Probleme der Zeit vertieft angeht. Die "Widerhaken" in den Texten sollten sich dabei erst verspätet bemerkbar machen (Pelzer 1985, S. 131f).

"Ein Kabarett (...) soll nicht für Tausende spielen, sondern nur für die zehn, auf die es ankommt. Dann erscheinen die Tausende auch, weil sie denken, es wären die zehn" (Lorentz in: Kühl 1962, S. 10f).

Die Ensemblemitglieder des Kom(m)ödchens meinten, "dass es keine Kunst ist, Kabarettist zu sein, solange man noch daran glaubt, die Welt ändern zu können. Erst wenn man erkannt hat, dass man sie nicht ändern kann und trotzdem Kabarett für eine schockierende Notwendigkeit hält, dann fängt man an, die Form zu finden, die aus dem Brett eine Bühne macht" (Kühl 1962, S. 10f).

Die Motivation der Berliner Stachelschweine war anfänglich "klassenkämpferisch": "Kabarett ist nicht l'art pour l'art, sondern kämpferische Aussage gesinnungsfundierter Inhalte. Das unterscheidet uns von der 'Münchener Lach- und Schießgesellschaft',

---

<sup>102</sup> Kay Lorentz vom Düsseldorfer Kom(m)ödchen sagt beispielsweise, dass er die meisten seiner Gedanken bei den Sozialisten wiederfindet. Er sei aber ebenso ein Liberaler und ein Humanist (Schäffner 1969, S. 257).

die nur erheitern will" (Ulrich in: Budzinski 1966, S. 8). Die *Stachelschweine* bemühten sich vor allem in den ersten Jahren ihrer Gründung um die Etablierung eines modernen Zeit-Theaters (Pelzer 1985, S. 132). Im Laufe der Zeit veränderten sie jedoch ihre Position und gingen davon aus, dass Kabarett nur Zugang zu einzelnen Menschen bekommen könnte. Horst Braun, bis 1975 Hausregisseur der Gruppe, erklärte 1973: "Kabarett ist Tor und Pforte, durch die viel 'Richtiges' in den Menschen hineingespielt werden kann" (Budzinski/Hippen 1996, S. 7). Im Programmheft 1970/71 veröffentlichte die Gruppe folgenden Text:

"1742 schrieb der schwäbische Religionsphilosoph Friedrich Christian Oetinger: 'Mein Verstand gebe mir die Gelassenheit, Dinge hinzunehmen, die ich nicht ändern kann, gebe mir den Mut, Dinge zu ändern, die ich ändern kann, und gebe mir die große Weisheit das eine vom anderen zu unterscheiden!' Diese Weisheit wünsche ich dem Kabarett. Und es wird weiterhin interessieren, seine Funktion des 'kritischen Denkens' erfüllen und sein Publikum haben. Denn was nützt der größte Gedanke, die treffendste Aussage und die schönste Pointe, wenn die Zuschauer nicht da sind und es anhören wollen?" (Zivier 1974, S. 109).

Bei den programmatischen Aussagen der Münchner *Lach- und Schießgesellschaft* und vor allem ihres Regisseurs Sammy Drechsel (1925-1986) steht der unterhaltende Aspekt des Kabarets von Anfang an wesentlich stärker im Vordergrund als bei den *Stachelschweinen*. Drechsel schreibt:

"Die Lach- und Schießgesellschaft wurde beileibe nicht irgendwelcher Ideale wegen ins Leben gerufen" (Drechsel in: Pelzer 1985, S. 133f). "Es hat keinen Sinn, im Blaulicht auf die Bühne zu treten und Anklagen in die Menge zu werfen. (...) Da ich möglichst viele Leute ansprechen will (...) muss ich auch auf ihre Wellenlänge gehen" (Drechsel in: Budzinski 1966, S. 8).

Die "Massenkabarets" dominierten in der Adenauer-Zeit die Kabarett-Landschaft und prägten auch in den folgenden Jahren mit ihrem Nummern-Programmen, in denen vor allem tagespolitische Themen angesprochen wurden, das Bild des Kabarets. Die Unterhaltungskabarettisten dieser Ensembles wandten sich an ein gebildetes, allgemein tagesaktuell informiertes und politisch interessiertes Publikum, das vor allem an kritisch-witziger Unterhaltung interessiert war. Kabarett-Gruppen für ein ideologisch-politisches Sparten-Publikum entstanden erst wieder Ende der 60er Jahre und eine Ausdifferenzierung in "Themen-Kabarets", die sich an Publikumskreise mit spezifischen Interessenschwerpunkten (Öko-Bewegung, Frauen-Bewegung, Friedens-Bewegung u. ä.) richteten, bildeten sich erst ab den 70er Jahren heraus.

#### 8.3.1.4. Kabarett-Leiterinnen

Die Kabarett-Leiterinnen waren nach den Zweiten Weltkrieg, ähnlich wie ihre Vorgängerinnen in den 20er Jahren, meist zugleich Prinzipalinnen und Stars der jeweiligen Ensembles. Sie kamen jedoch nicht wie in der Weimarer Zeit überwiegend von einer anderen künstlerischen Tätigkeit, wie etwa dem Gesang oder dem Schauspiel, sondern gründeten häufig im Anschluss an ein Studium oder eine andere Berufstä-

tigkeit (meist gemeinsam mit ihren Ehemann) eine Kabarettgruppe. Im Zusammenhang mit den Statements der Kabarett-Leiterinnen zur Wirkungsweise des Genres wird deutlich, dass sie überwiegend die künstlerische Gestaltung und weniger die gesellschaftspolitische Relevanz des Genres in den Vordergrund rückten. Ähnlich wie bei ihren männlichen Kollegen gab es jedoch ab den 50er und 60er Jahren auch Kabarett-Leiterinnen mit einer dezidierten politischen Einstellung. Während Lore Lorentz und Trude Kolman beispielsweise vor allem Wert auf die literarisch-künstlerische Gestaltung ihrer Kabarettprogramme legten, engagierten sich Hannelore Kaub und Therese Angeloff auch gesellschaftspolitisch und reflektierten die Einflussmöglichkeiten ihrer Kabarettprogramme.

Die einzige Leiterin eines "Massenkabarets" war Lore Lorentz (1920-1994) vom Düsseldorfer *Kom(m)ödchen*. Die unter ihrem Mädchennamen Schirmer in Mährisch-Ostrau als Tochter eines Ingenieurs geborene Kabarettistin (Budzinski 1982, S. 233) und stammte genauso wie ihr späterer Mann "sozusagen aus guter Familie" (Budzinski 1966, S. 19). Sie studierte Geschichts-, Zeitungs- und Theaterwissenschaften und wollte nach dem Zweiten Weltkrieg promovieren, wurde jedoch nicht zugelassen. Da sie seit 1944 verheiratet und Mutter eines Kindes war, entschloss sie sich gemeinsam mit ihrem Ehemann für eine künstlerische Laufbahn. Das Kabarett war für die beiden eine Notlösung um sich finanziell abzusichern. Sie traten 1945 und 1946 in der *Wäscheleine* auf und gründete 1947 das *Kom(m)ödchen* (Schäffner 1969, S. 82ff). Lore Lorentz galt bald als "Seele" des Ensembles. "Sie verkörperte im deutschen Nachkriegs-Kabarett den Typ der Grande Diseuse von sinnlich wie intellektuell suggestivem Reiz". Sie war eine "delikate Begabung", die "mit souveränem Charme, ohne Aufwand an äußeren Mitteln, fast beiläufig Pointen zu servieren, einen Charakter zu umreißen oder zu karikieren" imstande war. Sie war der "unbestrittene Star des Ensembles" während andere Darstellerinnen, darunter Ursula Herking und Hanne Wieder häufig wechselten (Budzinski 1982, S. 233 ff) und wurde in der Presse immer häufiger als die "First Lady des deutschen Kabarets" bezeichnet (Kühl 1962, S. 12).

Keine Neueinsteigerin wie Lore Lorentz, sondern eine Kabarettistin, die an ihre Erfolge in der Weimarer Republik anknüpfte, war die Leiterin der *Kleinen Freiheit*, Trude Kolman (1904-1969). Die in Nürnberg unter dem Namen Gertrude Kohlmann geborene Kabarettistin und Regisseurin war gelernte Buch- und Kunsthändlerin bevor sie bei Tilla Durieux Schauspielunterricht nahm. Sie trat in der Weimarer Zeit u. a. in der *Wilden Bühne* sowie der *Katakomba* auf und spielte Theater. 1932 eröffnete sie das Kabarett *Casanova* (Budzinski/Hippen 1996, S. 198) und führte von 1933-35 als Nachfolgerin Friedrich Hollaenders das *Tingeltangel* (Budzinski 1982, S. 271). 1935 emigrierte Kolman und kehrte erst 1950 nach Deutschland zurück, wo sie 1951 in

Berlin die *Kleine Freiheit* eröffnete (Budzinski 1966, S. 61). 1961 zog sich Kolman vom Kabarett zurück und spielte nur noch Boulevardtheater:

"Ich bin gegen politisches Kabarett, weil ich die Zeit dafür für zu ernst halte und die Eisen als zu heiß empfinde, als dass man sie komisch anfassen könnte (...). Und so meine ich, dass es besser war, sich dem Sozial- und Kulturkritischen zuzuwenden, und dies in entsprechend liebenswürdiger Form" (Budzinski/Hippen 1996, S. 192; 199).

Eine ähnliche Konstellation in der Leitung eines Kabaretts durch ein Ehepaar wie bei dem Düsseldorfer *Kom(m)ödchen* bestand auch bei dem ursprünglich als Studentenkabarett gegründeten *Bügelbrett*. Hannelore Kaub (geboren 1936 als Hannelore Kunz), gründete gemeinsam mit ihrem Mann das Kabarettensemble, galt aber später als alleinige künstlerische Leiterin. Die Sprachstudentin war schon 1959 bei der Gründung des Heidelberger Vorläufer-Kabaretts im Studentenclub *Tangente* die "treibende Kraft", sie steuerte selbstgeschriebene und selbstgespielte Texte bei und wurde Erich Kaubs "guter, unermüdlicher, schließlich alles - Schreiben, Regie, Darstellung, Leitung - bewirkender Geist" (Budzinski 1982, S. 320f). Sie nahm 1960 das *Bügelbrett* "selber in die Hand", inszenierte das Programm *Schlafe, Studentlein, schlaf ein* und wechselte mit dem Ensemble nach Westberlin. Erich Kaub begleitet das Kabarett organisatorisch, da "das Künstlerische ja seine Frau besorgte". Er finanzierte vor allem die Defizite des Kabaretts durch die Einnahmen aus seinem Heidelberger Studentenclub. Auf diese wirtschaftliche und damit auch künstlerische Unabhängigkeit legte Hannelore Kaub besonderen Wert:

"Ich bin der Meinung, ein Kabarett darf nie die Kabarettisten ernähren müssen (...). Wissen Sie, dieses 'Ich muss ein Programm herausbringen', um meinen Bausparvertrag, meine Miete und so weiter zu bezahlen, das ist grausam. Das darf nicht sein" (Budzinski 1966, S. 142f).

Kaub trat 1966 gemeinsam mit Wolfgang Neuss in einem *Vietnam-Report* auf, arbeitete an der Kabarettssendung *Scheibenwischer* mit und eröffnete 1981 das einige Jahre geschlossene *Bügelbrett* wieder neu (Budzinski 1982, S. 314; Kühn, 1986, S. 179). Politisch stand sie in der Zeit der "APO-Kabaretts" zwischen den etablierten linksliberalen und den sozialistischen Agitationskabaretts. Aus gesundheitlichen Gründen und "erschöpft in jeder Hinsicht" gab Hannelore Kaub am 31. Mai 1969 vorübergehend auf, fing jedoch zwölf Jahre später wieder an. Sie reaktivierte das *Bügelbrett* 1981 mit einigen Mitgliedern des alten Ensembles und inszenierte bis 1991 zahlreiche Programme mit wechselnden Mitspielern. Von 1993 bis 1995 spielte Hannelore Kaub außerdem zwei Soloprogramme und zog sich dann von der Kabarett-Bühne zurück (Budzinski/Hippen 1996, S. 48f).

### 8.3.2. Die "Gesinnungs"- und APO-Kabarettisten

Aus einer bewussten und öffentlich propagierten Abgrenzung gegenüber den als anbiedernd und zahm empfundenen "Massenkabaretts" entwickelten sich in den 60er Jahren im Umfeld der Studentenbewegung "Gesinnungs- und APO-Kabaretts".

Die Vertreter des *Rationaltheaters*, des *Reichskabarets* und der Kabarettgruppe *Floh de Cologne* sahen ihre Programme als Möglichkeit der Aufklärung und Bewusstseinsveränderung mittels derer der Weg für radikale Gesellschaftsveränderungen bereitet werden kann. Sie gehören, ebenso wie die bereits in den 50er Jahren gegründete *Schmiere*, zum Typ der politisch-ideologischen Kabarets.

Der Kabarettist Rolfs hatte mit seiner Kritik an den Unterhaltungs- und "Massenkabarets" in den 50er und 60er Jahren eine Diskussion zwischen Kabarettisten und Publizisten über die "Krise des politischen Unterhaltungskabarets" angeregt. Während in den frühen 50er Jahren das Kabarett überwiegend positiv gesehen und ihm "meist vage und ästhetisierend die Funktion einer moralischen Anstalt" zugesprochen wurde, vermehrten sich Mitte und Ende der 50er die Stimmen der Kritiker. In Feuilletonspalten, bei Tagungen und Podiumsdiskussion war im Zusammenhang mit den kommerziell erfolgreichen Kabarettgruppen immer häufiger die Rede von einer "Krise des Kabarets". Im März 1966 fand beispielsweise bei einer Tagung eine Diskussion zwischen den Kabarettisten Finck, Hachfeld und Rolfs auf der einen Seite und Publizisten wie Schlamm als einen der wenigen "rechten" Kritiker des Kabarets auf der anderen Seite statt. Ausgehend von der Veröffentlichung des polemischen Buches *Die öffentlichen Spaßmacher* im Jahre 1966 diskutierten Budzinski und Rolfs mit Sammy Drechsel von der *Lach- und Schießgesellschaft* sowie dem Wiener Kabarettisten und musikalischen Leiter der NDR-Unterhaltungsabteilung Gerhard Bronner (Pelzer 1985, S. 122ff).

Den Kabarettisten führten vor allem zwei Phänomene die "offensichtliche Wirkungslosigkeit" ihrer Programme "drastisch vor Augen: die überwältigende Zustimmung zu Funk- und Fernsehübertragungen (bis zu 91 Prozent), die ja offensichtlich widersprüchlich war, da im politischen Alltag der Trend zum Konservativen immer weiter fortschritt" und die Tatsache, dass das Prominentenpublikum Spott und Kritik nicht nur über sich ergehen ließ, sondern geradezu demonstrativ genoss. "Sie lassen sich von der Kamera beobachten", schrieb LUFT enttäuscht, "wie unerhört gut gelaunt, liberal und schenkelschlagend humorvoll sie auf die Narrenhiebe von der Bühne reagieren". Vor dem Hintergrund dieser Diskussion entstanden Kabarets, die "Systemkritik statt Symptomkritik" üben wollten. Sie wollten weg von "der leidigen Personalisierung politischer Fragen", die sich oft in Stimmenimitationen erschöpfte und hin zur Darstellung politischer Prozesse. Sie grenzten sich von einer Form von Rundumkritik ab, von der jeder seinen Teil abbekommen konnte ohne sich letztendlich betroffen zu fühlen. Den systemkritischen Kabarets blieb zwar der Zugang zum Massenmedium Fernsehen häufig verwehrt, doch zunehmend wurden auch radikal formulierte Programme vom Publikum ebenso begeistert aufgenommen wie die der als Gegenpart verstandenen etablierten "Massenkabarets" (Pelzer 1985, S. 8f).

Als einer der ersten Kabarettisten grenzte sich Rudolf Rolfs, der Leiter der 1950 gegründeten Frankfurter *Schmiere* bewusst von den "Massenkabaretts" ab und nannte sie "Staatskabaretts" oder "Public-Relations-Teams der Herrschenden".

"Der Kabarettist, der nur um die Gunst des Publikums buhlt, stapelt hoch, sofern er sein Kabarett als politisch oder literarisch bezeichnet. Der größte Erfolg eines politischen Programms im Kabarett kann das Schweigen des Publikums sein (...). Ja, die Krone einer brisanten Pointe kann ein Pfiff sein!" (Rolfs in; Pelzer 1985, S. 160).

Der polemisierende Parteigänger der radikalen Neuen Linken machte angewidert von der Selbstanpassung des herkömmlichen Kabarets an den "Massenmarkt Fernsehen (...) Anti-Kabarett" und untergrub mit voller Absicht das dem Kabarett immanente Unterhaltungselement (Appignanesi 1976, S. 184). Die *Schmiere* wurde so zum Vorläufer der satirischen und systemkritischen Kabarets sowie das Vorbild für eine neue Kabarettisten-Generation (Pelzer 1985, S. 160). Rolfs verzichtete auf "billige Komödiantik" oder schauspielerische Perfektion und legte stattdessen Wert auf die improvisatorische Interaktion mit dem Publikum. Sein Ziel war es, die Zuschauer zu provozieren, zum Nachdenken zu zwingen und letztlich im Sinne Tucholskys politisch zu erziehen (Pelzer 1985, S. 161f): "Ich mache kein Kabarett, ich agitiere. Fürs Grundgesetz, da muss man heute schon extrem sein" (Rolfs 1989, S. 196). Rolfs ging es nicht darum, zu unterhalten. Der geringe Aufwand an Dekoration und Maske lenkte die Aufmerksamkeit auf das Wort. Die *Schmiere* wollte "Sprungbrett oder Stütze für die eigene Meinung der Besucher sein, (...) Mut zur eigenen Meinung machen". Sie sah ihre Aufgabe darin, "entweder verboten oder überflüssig zu werden" (Kühl 1962, S. 100).

Eines der Kabarets, das im Umfeld der von Rolfs angeregten Diskussion entstand, war das 1965 gegründete Münchner *Rationaltheater*. Der Leiter dieses Ensembles, Reiner Uthoff, arbeitete während seines Soziologiestudiums an der Abendkasse der Münchner *Lach- und Schießgesellschaft*. Im Zuge seiner Diplomarbeit führte er eine Publikumsbefragung durch und stellte enttäuscht fest, dass bei den Besuchern vor allem der Wunsch nach Unterhaltung und Amüsement im Vordergrund stand. Uthoff wollte deshalb eine andere Form des Kabarets umsetzen, bei der dem Publikum Einsichten in das politische Geschehen vermittelt werden können, ohne das dabei der Unterhaltungseffekt zu kurz kommt (Budzinski 1982, S. 303). Das *Rationaltheater* führte dafür die Form der Dokumentation ins Kabarett ein. Die Gruppe verwendete Filmausschnitte, Dias, Tonband, Statistiken u. ä., "um so den satirischen Angriff mehr Durchschlagskraft zu verleihen". Vor allem im 69er Programm *Knast*, in dem es um die Darstellung der Haftbedingungen in bundesdeutschen Gefängnissen ging, wurden Film- und Tondokumenten, Statistiken und Politikerzitate integriert (Pelzer 1985, S. 174ff).

Rainer Uthoff bezeichnet das *Rationaltheater* als "Meinungsbildungskabarett", das es im Laufe der Kabarettgeschichte immer wieder gegeben hätte. Seiner Ansicht nach

gibt es drei verschiedene Arten von Kabarettisten: "- die einen wollen das Kabarett als Kunstgattung verstanden wissen - die anderen wollen, dass das Kabarett dargestellte Literatur sei - und die dritten wollen das Kabarett als Gewissen der öffentlichen Meinung sehen", wobei teilweise auch die Auffassung vom Kabarett als "politischem Kampfmittel" vertreten wird (Uthoff 1962, S. 58ff). Er macht deutlich, dass das *Rationaltheater* als "Gewissen der öffentlichen Meinung" verstanden werden will. Über zwanzig Jahre später, am 11. Februar 1993, erklärt Rainer Uthoff jedoch im *Münchner Stadtanzeiger*, dass seine Ziele nicht umgesetzt wurden:

"In Bezug auf die Gesellschaft ist Kabarett eine Absurdität und im Hinblick auf die gesellschaftliche Entwicklung ist es mehr oder weniger ohne Wirkung geblieben" (Uthoff in: Rothlauf 1994, S. 96).

Während beim *Rationaltheater* der Wille nach einer möglichst umfassenden Information im Vordergrund stand, setzte die Kölner Gruppe *Floh de Cologne* vor allem auf Provokation und Schockwirkung bei der Vermittlung ihrer politischen Inhalte. Das Publikum sollte nicht die Gelegenheit haben "sich in den Applaus zu retten" und damit beispielsweise das Thema Vietnam "als ästhetisches Problem" zu verharmlosen (Pelzer 1985, S. 169). 1969 schrieb das Ensemble:

"Mit dem bürgerlichen Kabarett kann man bei dem bürgerlichen Publikum als Sozialist nichts erreichen. Man kann die Kassen füllen, man kann den Schreiberlingen der Feuilletonspalten zu erhöhtem Zeilenhonorar verhelfen, man kann sich auf den Kopf stellen und 'Sozialismus' brüllen, das Publikum wird klatschen, weil es in dieser Art noch keiner gesagt hat. Man will eine scharfe Kritik genießen, sich anbrüllen lassen und das Ganze eine Spur zu einseitig finden. Diese Leute lassen sich sogar anpissen, wenn es formal gut gelöst wird".

Die Gruppe löste sich 1983 auf und gab als Grund die Gefahr einer zunehmenden Kommerzialisierung an:

"Wenn wir jetzt so mithalten wollten, dass ein besseres Leben herauschaut - Fettaugen sind wir sowieso nie gewesen, es hat immer gerade so gereicht - , dann müssten wir richtig kommerziell hinlangen. Das wäre aber unter dem Namen *Floh de Cologne* unmöglich, das wäre der Ruin dieses guten Namens" (Hörburger 1993, S. 178 und 191).

Aus ähnlichen Gründen zog sich auch der "Linksaußen" *Reichskabarett* (Budzinski 1982, S. 318) von der Bühne zurück. Die Gruppe hatte in den 60er Jahren die Notstandsgesetzgebung vehement kritisiert, indem sie beispielsweise den geplanten Gesetzestext parallel zum Ermächtigungsgesetz Adolf Hitlers verlasen (Pelzer 1985, S. 183f). Doch schon bald äußerten sie sich resignativ über die Wirkungsmöglichkeiten des Genres. Die Akteure des *Reichskabarett*s zogen sich 1973 von der Brettli-Bühne zurück und gründeten das *Grips-Theater* für Kinder (Rothlauf 1994, S. 96).

Das Ensemblmitglied Volker Ludwig schrieb:

"Das Dilemma des Kabarett ist das des politischen Theaters überhaupt. Hier wie dort ist absolute Wirkungslosigkeit zu verzeichnen. Auch die hinreißendsten agitatorischen Darbietungen erreichen nicht viel mehr als eine Bestätigung der jeweils vorhandenen Vorurteile" (Pelzer 1985, S. 187).

Eine der wenigen Frauen unter den Kabarettisten der Adenauer-Zeit, die vor allem die gesellschaftspolitischen Aspekte und Wirkungsmöglichkeiten des Genres in den Vordergrund ihrer Arbeit stellte, ist Therese Angeloff (1916-1985). Sie engagierte sich

wie Rudolf Rolfs von der *Schmiere* und Joachim Hackethal von den *Amnestierten* über den Rahmen des Kabarett hinaus, unterstützte in den 60er Jahren mit ihren *Zeitzündern* Wahlkämpfe der SPD und beteiligte sich an einigen Aktionen linksalternativer Gruppierungen (Budzinski 1982, S. 286). Die Leiterin und Texterin des Kabarettensembles *Die kleinen Fische* war auch nach der Auflösung der Gruppe weiterhin als Kabarett-Autorin tätig. Sie schrieb Texte für das *Kleine Renitenztheater* sowie unter anderem den Monolog *Über den Zorn*, den Herking in der *Zwiebel* vortrug (Budzinski 1982, S. 286). Angeloff verfasste außerdem einige Jahre Beiträge zu satirischen Fernsehsendungen (Budzinski/Hippen 1996, S. 9).

Die Tochter eines Schauspielerehepaares wurde 1916 in Dresden geboren. Da sie eine jüdische Großmutter hatte, emigrierte sie in den 30er Jahren in die Tschechoslowakei und arbeitete dort als Schauspielerin. Sie heiratete einen deutsch-jüdischen Arbeitskollegen, wagte sich aber trotzdem, während ihr Mann in Prag zurückblieb, wieder nach Deutschland (Angeloff 1982, S. 5ff). In ihrer 1982 veröffentlichten Autobiographie *Meine Seele hat ein Holzbein* macht Angeloff deutlich, dass sie zu diesem Zeitpunkt beginnt, politischer zu denken. Sie schreibt, dass sie bisher nur unter der "Glasglocke" des Theaters gelebt hatte: "Für das Theater, mit dem Theater (...). Das Volk ist nur als Publikum relevant" (Angeloff 1982, S. 23). Angeloff bekommt in den 30er Jahren Auftrittsverbot, arbeitet als Malermodell, Verkäuferin oder Bardame. Sie tritt gelegentlich als Sängerin auf und interpretiert v. a. Songs aus der *Dreigroschenoper*. Sie ist fasziniert von den ihrer Meinung nach großen Einflussmöglichkeiten des Kabarett. "Ich spürte schon damals, dass sich mit dieser Form auch politisch unerhört viel machen ließ" (Angeloff 1982, S. 36).

Angeloff beginnt gemeinsam mit einigen Freunden in Künstlerkneipen Kabarettsszenen vorzutragen. Die Gruppe wird in die *Katakombe* engagiert und es folgen Auftritte in zahlreichen anderen Lokalen. Der Durchbruch kam mit dem dritten Programm (Angeloff 1982, S. 208ff). Mit dem Erfolg kam auch der Neid: "Auf einmal hieß es: Die Texte wären nicht von mir. Die könnte nur ein Mann geschrieben haben". Außerdem tauchten Gerüchte auf, dass es sich bei den *Kleinen Fischen* um ein "kommunistisch gelenktes" Kabarett handeln würde (Angeloff 1982, S. 224). Angeloff gestaltete die Texte und das Programm der *Kleinen Fische* überwiegend selbst. In 13 Programmen wurden lediglich 25 Szenen von externen Autoren verfasst. Sie selbst schrieb 235 Szenen und Songs in drei Jahren. Nach sechs Jahren hat sie "den Mut verloren in den immer konservativer werdenden Zeiten weiterhin erfolglos gegen die Adenauerpolitik anzuschreiben" (Angeloff 1982, S. 266).

Therese Angeloff, die den Dichter Heinrich Heine und den kommunistischen Kabarettssänger Erich Weinert als ihre Vorbilder bezeichnet (Angeloff 1982, S. 5), gehört aufgrund ihrer beruflichen Motivation zum Sozialtyp der "politischen" Kabarettisten:

"Immer wieder fragte und fragt man Kabarettisten: Glaubt ihr denn wirklich, ihr könntet mit euren Texten politisch etwas verändern? Nein, konkret verändern

können wir nichts. Wir können nur die Mißstände schildern, dass es so, wie es ist, nicht bleiben muss. Wir können den Menschen Mut machen, den Versuch zu wagen, die bestehenden Verhältnisse zu ändern" (Angeloff 1982, S. 225).

### 8.3.3. Kabarettisten der "Nach-APO"-Generation in den 70er, 80er und 90er Jahren

Mitte der 70er Jahre ging die öffentliche Diskussion um die Bedeutung und die Einflussmöglichkeiten des Genres Kabarett deutlich zurück. Die neuen Solisten und Ensemble-Mitglieder sahen sich nicht mehr als Aufklärer sondern höchstens als "Anreger zur kritischen Reflexion" und vor allem als Unterhalter. Die zunehmende Individualisierung und Differenzierung der Gesellschaft spiegelte sich in sozialer Herkunft und Programmatik der Kabarettisten wieder. In dem breit gestreuten und schon lange nicht mehr nur auf Großstädte beschränkten Kabarettgeschehen entwickelten sich immer zahlreichere Präsentationsformen. Sie reichen von "bayerisch-derben" über musikalische und tänzerische Szenen bis zu feinsinnig-intellektuellen Monologen und Dialogen. Dabei traten Programme mit tagespolitischer Thematik zunehmend in den Hintergrund, während Programme, die sich mit den Themen bestimmter Interessensgruppierungen wie etwa der Frauenbewegung, der Eine-Welt-Bewegung, der Umweltbewegung oder der Friedensbewegung auseinandersetzen, häufiger wurden.

Als Neuerung kamen vor allem ab den 70er Jahren speziell für das Fernsehen produzierte Kabarettprogramme (z. B. *Hallo Nachbarn* ab 1963, *Notizen aus der Provinz* ab 1973, *Scheibenwischer* ab 1980, *Fast wie im richtigen Leben* ab 1983 und *Freitags Abend* ab 1985) sowie Kinofilme hinzu, die die Bekanntheit des Genres förderten, von mir jedoch nicht in die Betrachtung mit aufgenommen werden, da - wie bereits ausgeführt - der für die Interaktionssituation vorausgesetzte direkte Kontakt zwischen (Fernseh-)Zuschauern und Kabarettisten fehlt.

Ab den 70ern und vor allem in den 80er und 90er Jahren rückten beim Genre Kabarett vermehrt komödiantische bzw. Comedy-Elemente in den Vordergrund. Der Figur des "Narren als Kleinbürger", die vor allem von Dieter Hildebrandt, Gerhard Polt und Dieter Hüsich dargestellt wurde, folgte der "betrunkene Prolet", der unter dieser Maske Zoten reißen und die Gäste anpöbeln durfte (Budzinski/Hippen 1996, S. 65f). Die meisten Kabarettisten sahen sich nicht mehr als Aufklärer und Anreger von Gesellschaftsveränderung, sondern eher als witzig-satirische "Spontis".

Ein Vertreter des komödiantischen Kabaretts ist Rüdiger Hofmann. Der 1964 geborene Paderborner spricht überwiegend ein junges Publikum an. Bei seinen Soloauftritten ist er "halb Mann, halb Weichei", seine Szenen sind "subversiv (...) stoisch vorgetragener Minimalhumor aus der pechschwarzen Provinz". Seine Komik liegt "in der perfekten Imitation des Alltäglichen: (...) Alle lachen, jeder ist gemeint, und man-

che merken es (...). Die Satire kommt bei ihm auf so leichtem Fuß, dass der Abdruck erst spät zu erkennen ist" (Der Spiegel 28/1994, S. 174f).

Ein Vertreter des künstlerisch-literarischen Kabarett ist Hanns Dieter Hüsch. Der Autor, Komponist und Kabarettgründer wurde 1925 in Moers geboren. Er studierte Literaturgeschichte und Theaterwissenschaften, schrieb Gedichte und Chansons und spielte kleine Rollen im Mainzer *Zimmertheater*. Hüsch zog 1947 und 1948 mit dem Studentenkabarett *Die Tolleranten* durch westdeutsche Universitätsstädte und leitete von 1956 bis 1962 das Mainzer Kabarett *Arche Nova*. Er ging als Solist oder gemeinsam mit anderen Künstlern wie Franz Josef Degenhardt, Wolfgang Neuss, Helmut Ruge und Hannes Wader auf Tournee. Hüsch war ferner als Autor, Moderator und Interpret in zahlreichen Hörfunk- und Fernsehsendungen tätig und erhielt 1972 den erstmals vergebenen *Deutschen Kleinkunstpreis* (Budzinski/Hippen 1996, S. 157). Für Hüsch ist Kabarett

"kein Hobby, sondern eine Infektion (...). Kabarettisten sind Protestanten. Man hat ihnen ein Leids angetan, und nun zahlen sie's heim mit barem Spott" (Budzinski/Hippen 1996, S. 8).

Im Laufe seiner Karriere setzte auch der 1945 in Hessen geborene Matthias Beltz, "einer der bissigsten Vertreter der deutschen Kabarettszene", zunehmend auf komödiantische Elemente (Der Spiegel 12/1994, S. 224f). Beltz war während seines Jurastudiums Mitglied der Gruppe *Revolutionärer Kampf* und arbeitete aus ideologischen Gründen bei der Firma Opel am Fließband. Er gründete 1967 mit Dieter Thomas das *Karl-Napp's-Chaos-Theater* und wurde ab 1982 als Mitglied des *Vorläufigen Frankfurter Fronttheaters*<sup>103</sup> bundesweit bekannt. Er war Mitbegründer des Frankfurter Varietés *Tigerpalast*, trat ab 1989 solo auf und erhielt 1994 den deutschen Kabarettpreis (Budzinski/Hippen 1996, S. 21f).

1994 antwortete er auf die Frage nach der "richtigen Haltung" eines Kabarettisten:

Beltz: Dass man eine klare linke Position hat gegenüber den Schweinen, die uns von rechts angreifen, von brandstiftenden Neonazis über Gauweiler, bis zum Staat. Das erinnert mich an den Spruch von Brecht: 'Das Verbrechen hat Namen und Anschrift.' Aber das Verbrechen hat eben nicht Namen und Anschrift, das ist ja das Dilemma.

Spiegel: Es sind ja nicht nur alte Weggefährten, die von Ihnen enttäuscht sind. Feuilletonisten der *TAZ* und der *Frankfurter Rundschau* werfen Ihnen vor, die hätten einen Gemischtwarenladen, in dem alles beliebig zusammengerührt sei.

Beltz: Ich mache ein Unterhaltungsprogramm und erzähle Geschichten über Recht und Unrecht. Das ist eher eine liberale Fragestellung und keine sozialistische. Bestimmte Zuschauer halten mich für extrem unradikal und merken nicht, dass sie mit ihren eigenen linken Ansprüchen oft ganz nahe Verwandtschaft mit rechts eingehen (...).

Spiegel: Sie verbreiten eine fröhliche Hoffnungslosigkeit und begnügen sich damit, dass die Leute etwas angeheitert von ihrer Vorstellung nach Hause gehen.

<sup>103</sup> Das *Vorläufige Frankfurter Fronttheater* entstand 1982 aus dem *Karl-Napp's-Chaos-Theater*. Themen des "sehr aggressiven, teilweise anarchistischen" Kabarett waren hauptsächlich die Trends und Entwicklungen der Jugendkultur sowie der Alternativbewegungen (Fleischer 1989, S. 28).

Beltz: Nein, natürlich möchte ich auch die Menschen bessern! Natürlich geht es mir auch um Moral, schon allein, weil ich das Interesse habe, dass andere Menschen sich auch moralisch verhalten und mich nicht tothauen. Ich habe regelrecht ein Überlebensinteresse an der Moral. Nur: Ich glaube, man darf in unserem Job nicht so tun, als sei man der gute Mensch, der alles besser weiß. So eine linke Richtung gab es ja mal. Und das ist noch heute so im DDR-Kabarett: Die wissen einfach, dass sie besser sind als die Kapitalisten, und das ist natürlich Blödsinn" (Der Spiegel 12/1994, S. 224ff).

Lustig-ironische Liedtexte und die Auseinandersetzung mit Politik und Kultur ihrer bayerischen Heimat steht bei der kabarettistischen Volksmusikgruppe Biermösl-Blos'n im Vordergrund. Das Ensemble besteht aus den drei Brüdern Well (geb. 1953, 1958 und 1959), den Söhnen eines Lehrers und Volksmusikanten aus Nasenhausen bei München. Sie begannen 1978 zu bayerischen Volksliedern sowie zu eigenen Kompositionen satirische Texte zu singen und damit "die Wirklichkeit des modernen Landlebens, das heißt seine Zerstörung anzuprangern". Die Gruppe warnte vor allem vor den Gefahren der Kernkraft und kritisierte zahlreiche Entscheidungen der bayerischen Staatsregierung. Der Musiker Christoph, der Germanist Hans und der Sozialpädagoge Michael Well traten ab 1980 vor allem mit Gerhard Polt auf. Sie unternahmen zahlreiche Gastspielreisen, beispielsweise nach Schweden, gastierten unter anderem im Düsseldorfer *Kom(m)ödchen* und nahmen an politischen Aktionen von Kernkraftgegnern, der Flüchtlingshilfeorganisation amnesty international und der SPD teil. 1981 erhielten sie den *Förderpreis zum Deutschen Kleinkunstpreis*. Der *Förderungspreis für Darstellende Kunst* wurde der Gruppe 1985 trotz Vorschlags der Jury vom bayerischen Kultusminister verweigert, woraufhin der Intendant der Münchner Kammerspiele unter Protest von der Jury zurücktrat (Budzinski/Hippen 1996, S. 30f).

Zu einer neuen Generation bayerischer Dialektsatiriker, die, unter dem Anschein konservativer Bestätigung heimatlichen Denkens und Fühlens, gesellschaftliche Strukturen entlarven wollen, gehört Gerhard Polt (geboren 1942). Polt studierte in München Politische Wissenschaften, Geschichte und Kunstgeschichte, in Göteborg nordische Sprachen und arbeitete als Dolmetscher und Übersetzer. 1975 trat er das erste Mal mit Hanns Christian Müller und Gisela Schneeberger in der *Kleinen Freiheit* auf. Es folgten zahlreiche Kabarettprogramme und Fernsehserien wie *Notizen aus der Provinz* und *Scheibenwischer*. Ab 1979 produzierte er die TV-Serie *Fast wie im richtigen Leben* und war Darsteller und teilweise Regisseur in drei erfolgreichen Kinofilmen. Polt erhielt verschiedene Auszeichnungen, darunter 1980 den *Deutschen Kleinkunstpreis* (Budzinski/Hippen 1996, S. 306f).

"Er spielt den biedereren Mann von nebenan, der, mal schüchtern und mal leutselig, seine Zuschauer beiseite nimmt, um ihnen von seinem scharf abgerichteten Schäferhund, von seiner aus Asien per Katalog bestellten Ehefrau oder von seiner Alarmanlage im Münchner Nobelviertel Grünwald zu erzählen" (Rothlauf 1994, S. 128f).

Vom Schauspiel zum Kabarett kam der 1950 in Alsfeld geborene Thomas Freitag. Freitag arbeitete nach seiner Schauspielausbildung zuerst am *Kleinen Renitenzthea-*

ter in Stuttgart und später im Gießener Stadttheater. Ab 1975 trat er als Kabarettist mit Solo-Programmen, in denen er vor allem Politiker-Parodien vortrug, sowie als Ensemblemitglied im Düsseldorfer *Kom(m)ödchen* auf. Er produzierte außerdem die ARD-Fernsehserie *Freitags Abend* (Budzinski/Hippen 1996, S. 109).

Ebenfalls mit Fernsehsendungen bekannt wurde der Passauer Kabarettist und Kabarett-Autor Bruno Jonas (geboren 1952). Er gründete nach dem Abitur gemeinsam mit seinen Ministrantenfreunden Rudolf Klaffenböck und Siegfried Zimmerschied<sup>104</sup> 1975 in Passau das Kabarett *Die Verhohnepeopler*, das ihm ein Verfahren wegen Religionsbeschimpfung einbrachte. 1976-1978 arbeitete er als Darsteller und Autor am Münchner *Rationaltheater*, gründete 1979 das Kabarett *Gesellschaft mit beschränkter Hoffnung* und gehörte von 1981-1984 dem Ensemble der *Münchner Lach- und Schießgesellschaft* an. Anschließend war Jonas als Solist tätig, wirkte in zahlreichen Fernsehsendungen mit, darunter auch in der Kabarett-Show *Jonas*, und inszenierte den satirischen Kinofilm *Wir Enkelkinder* (Budzinski/Hippen 1996, S. 162f).

#### 8.3.4. Kabarettistinnen in den 70er, 80er und 90er Jahren

Ab den 70er Jahren traten zunehmend auch Solistinnen auf die Brettli-Bühne, es entstanden feministische Kabaretts<sup>105</sup>, Frauen-Musik-Kabaretts und viele andere Varianten des Genres. Dieser Trend verstärkte sich in den 80er und 90er Jahren. 1993 schlossen sich einige der Kabarettistinnen zur bundesweiten Vereinigung "Frau und Kabarett" zusammen, mit deren Hilfe vor allem den von Kabarettistinnen häufig kritisierten, geschlechtsspezifischen Benachteiligungen auf dem Auftritts-Markt entgegengewirkt werden sollte.

Eine der Kabarettistinnen, die sich vor allem als Komödiantin und nicht als Werberin für eine bestimmte gesellschaftspolitische Idee versteht, ist die Münchnerin Lisa Fitz. Die 1952 geborene Kabarettistin aus der bayerischen Schauspielerfamilie Fitz nahm Musik- und Schauspielunterricht. Sie trat in einem Gesangsduo auf, schrieb Lieder und moderierte die Fernsehsendungen *Bayerische Hitparade* sowie *Noten für Zwei*. Sie wurde 1983 als Kabarettistin und Sängerin bekannt, nachdem sie in einer *Scheibenwischer*-Folge ihr Lied *Mein Mann ist ein Perser* vorgetragen hatte, in dem sie die versteckte und offene Ausländerfeindlichkeit der Deutschen kritisierte. Fitz tritt seitdem als Schauspielerin, Moderatorin sowie mit selbstverfassten Solo-Programmen

<sup>104</sup> Der Passauer Siegfried Zimmerschied (geboren 1953) studierte Religionspädagogik bevor er die *Verhohnepeopler* gründete. Anschließend trat er im *Rationaltheater* und ab 1976 als Solist auf. Zimmerschied, der von der Regionalzeitung *Passauer Neue Presse* boykottiert wird und gegen den im Laufe seiner Karriere zahlreiche Verfahren wegen Gotteslästerung und Beleidigung angestrengt wurden, erhielt 1979 den *Deutschen Kleinkunstpreis*, 1985 den *Ernst-Hofrichter-Preis* und 1986 die *Ludwig-Thoma-Medaille* (Budzinski/Hippen 1996, S. 445f).

<sup>105</sup> Im *Weiberlexikon* werden beispielsweise das Aachener *Frauenkabarett* sowie das Berliner Ensemble *Die Witwen* als feministische Kabaretts bezeichnet (Hervé 1994, S. 485).

auf, die alle auch als Buch und als Platte veröffentlicht werden. 1990 erhielt sie in der Kategorie Lied/Chanson den *Deutschen Kleinkunstpreis* (Budzinski/Hippen 1996, S. 102). Das "wunderbar zickige Powerweib (...) avancierte zur erfolgreichsten deutschen Kabarettistin", die mit "frechen, sexgeladenen Satire-Revuen über die Konzertbühnen (...) tobt". Zu ihrer Auffassung vom Genre Kabarett nimmt Fitz 1994 in einem *Spiegel*-Interview Stellung:

Fitz: Ich konzentriere mich mehr auf kabarettistische Unterhaltung, auf Rockmusik, Komik und Erotik. Ich geh' jedoch nicht wie eine Pfarrerin mit hoffnungsloser Visage auf die Bühne und stöhne: Die Situation macht mich sehr betroffen. In meinem Programm sollen sich die Zuschauer amüsieren, über ihre und meine Schwächen. Sie sollen sich, sozusagen, lachend weiterentwickeln (...).

Spiegel: Also Schluß mit den Hohngesängen über das politische Establishment?

Fitz: Das traditionelle Zeigefinger- und Kopfkabarett über Parteiprogramme und Politiker gefällt mir nicht. Das ist doch meistens nur selbstverliebte Verbal-Akrobatik (...).

Spiegel: Die Medien feiern Sie als grelles Kraftweib mit gewaltigem Sexappeal. Muss man als Frau extra laut auf die Pauke hauen?

Fitz: Ich bin kein Kraftweib, ich bin Komödiantin. Es war offenbar bislang unbekannt, dass eine Frau einen Unterleib *und* einen Kopf hat und dass beide gleichermaßen funktionieren dürfen. (...) Solange es Menschen gibt, die an sich und der Welt leiden, ist Kabarett eine Therapie und Denkhilfe" (*Der Spiegel* 21/1994, S. 202-205).

Obwohl sich die Kabarettistin auch parteipolitisch engagiert - zuerst für die SPD und später für die Grünen (Budzinski/Hippen 1996, S. 102) - grenzt sie sich in diesem Interview von der Auffassung ab, dass das Genre Kabarett aufklärerisch und verändernd wirken kann. Sie sieht sich nicht als "Belehrerin" ihres Publikums. Gleichzeitig betont sie jedoch auch wie viele ihrer Kollegen und Kolleginnen, dass Kabarett ein Denkanstoß sein kann.

Bei zahlreichen politischen Aktionen wie Ostermärschen, Veranstaltungen der Friedensbewegung und der Gewerkschaften engagierte sich die 1946 in Rosenheim geborene Kabarettistin, Autorin, Schauspielerin und Regisseurin Sarah Camp (eigentlich: Dr. Elisabeth Pflanz). Die Künstlerin studierte Germanistik, Philosophie und Pädagogik und promovierte 1976. Sie debütierte 1977 mit ihrem Soloprogramm *Baukasten - eine bayerische Satire auf das Weihnachtsgeschäft*. Es folgten zahlreiche andere Programme. Parallel dazu erarbeitete sie Drehbücher für satirisch-humoristische Fernsehsendungen. Camp spielte außerdem in den Filmen *Der ganz normale Wahnsinn* von Helmut Dietl und *Die zweite Heimat* von Edgar Reitz mit. 1981 erhielt sie den Ernst-Hofrichter-Preis (Budzinski/Hippen 1996, S. 59).

Als politisch-satirisches Kabarettduo Extra Zwei agieren seit 1988 Ulla Dieckneite und Conny Reisberg. Technikerin und Mitautorin der Gruppe, die aus dem 1979 gegründeten Frauenkabarett *Extra Dry* hervorging, ist Suse Othmer. Die Kabarettistinnen gestalteten zahlreiche Kabarettprogramme sowie Rundfunk- und Fernsehbeiträge. Sie gehören zu den Initiatorinnen des Netzwerks *Frau und Kabarett*, für das

Othmer und Reisberg die interne *Zeitschrift ohne Namen* herausgaben (Budzinski/Hippen 1996, S. 93f). Dieckneite und Reisberg, die seit 1988 mit gemeinsam erarbeiteten Texten auftreten, stammen aus kleinbürgerlichen Verhältnissen, aus einer Schreiner- beziehungsweise einer Stahlarbeiterfamilie im Ruhrgebiet. Dieckneite studierte nach dem Abitur Diplompädagogik und Reisberg arbeitete als Rechtsanwaltsgehilfin, Regierungsangestellte, Dekanatssekretärin sowie als Referentin für die Gewerkschaft bevor sie Diplomjournalistik studierte. Auch Suse Othmer ist Diplomjournalistin (Emma 1+2/1995, S. 38; Rogler 1995, S. 22).

Wie Helga Siebert, die Mitglieder von *Extra Zwei* und zahlreiche der im folgenden besprochenen Kabarettistinnen ist auch Sybille Schrödter Mitglied bei der bundesweiten Vereinigung *Front-Frauen*. Die Kabarettistin und Kabarett-Autorin wurde 1956 in Hameln geboren und wirkte während ihres Studiums in zahlreichen Studentenkabarets mit (Budzinski/Hippen 1996, S. 362f). Sie arbeitete zehn Jahre als Rechtsanwältin bevor sie sich als Kabarettistin selbständig machte. In ihren Programmen schlüpft die Preisträgerin der *St. Ingberter Pfanne '90* in die Rolle einer Sexshow-Moderatorin und spielt gleichzeitig deren Talkgäste. Schrödter präsentiert ein breites Spektrum von Typen, von der therapieerfahrenen Sozialarbeiterin bis zum Vamp, der schmachkend besingt, was ihn "geil" macht::

"Ich bin so erregt, ich bin so erregt, wenn ein Mann, ja wenn ein Mann eine Jogginghose trägt. Schon beim Gedanken werde' ich scharf, ob ich hinpacken darf, denn er hängt so lose, der Arsch in der Jogginghose" (Emma 1+2/1995, S. 40).

Die Liedermacherin, Kabarettistin und Kabarett-Autorin Kordula Völker aus Oberhausen wurde nach Abbruch ihres Jurastudiums auf dem Zweiten Bildungsweg Journalistin und arbeitet seit Anfang der achtziger Jahre als Liedermacherin und Hörfunkmoderatorin. In ihrem ersten Solo-Programm zu dem sie im Eigenverlag ein Text- und Notenbuch herausgab, beschäftigt sie sich vor allem mit Klischees und Vorurteilen gegenüber lesbischen Frauen (Budzinski/Hippen 1996, S. 414). Sie stellt klischeierte Typen aus der homosexuellen Frauenszene dar und tritt als "Kesser Vater, als Dildo-Queen oder als Lesben-Macho" auf. Sie arbeitet dabei intensiv mit dem Interaktionselement der direkten Publikumsansprache:

"Bevor das Programm richtig losgeht, wird erst einmal das Publikum taxiert und auf sexuelle Orientierung geprüft. Die Ergebnisse tauscht die Künstlerin mit Pianistin Marliese Reichhardt aus: 'Die ist doch keine Lesbe, guck doch mal. Das is' doch ne Hete'" (Emma 1+2/1995, S. 41).

Eine "spätberufene" Kabarettistin und Kabarett-Autorin ist die Bonnerin Rosa K. Wirtz. Wirtz arbeitete als Sozialpädagogin bevor sie 1991 ihr erstes Soloprogramm herausbrachte. Bereits mit ihrem zweiten Programm *Herzdosen*, einer "scharfen Attacke auf Biedermänner und Biederfrauen", erhielt sie den *Kleinkunstpreis St. Ingberter Pfanne* sowie den *Förderpreis zum Deutschen Kleinkunstpreis* und den *Kleinkunstpreis der Stadt Mainz*. Die Kabarettistin wirkte in verschiedenen satirischen

Fernsehsendungen mit und ist die Initiatorin der *Front-Frauen-Festivals* (Budzinski/Hippen 1996, S. 434f).

Wirtz wurde besonders aufgrund ihrer ausdrucksstarken schauspielerischen Darstellung bekannt. "Ihre Busen-Nummer ist längst eine Kult-Nummer: Da steht Rosa K. Wirtz mit bloßem Oberkörper auf der Bühne, nur ihre Brüste stecken unter angesaugten Plastikschüsseln. Dann beginnt sie mit ihrem Schüssel-Strip. Schicht für Schicht zieht sie verheißungsvoll die Näpfe ab - und präsentiert schließlich einen ganz normalen Hängebusen" (Emma 1+2/1995, S. 43).



(Bild in: Budzinski/Hippen 1996, S. 434)

Eine der wenigen Frauen mit einer eigenen Satire-Fernsehsendung ist die Tübingerin Maren Kroymann. Nach einer Tanzausbildung in Stuttgart sammelte sie Schauspielerfahrungen in unterschiedlichen Gruppen und studierte Anglistik, Amerikanistik sowie Romanistik. Ende der 70er Jahre arbeitete Kroymann in freien Theatergruppen in Berlin sowie als Sängerin, Rundfunksprecherin und -Moderatorin. Ab 1982 inszenierte sie ein eigenes Bühnenprogramm und arbeitet u. a. in den Serien *Oh Gott, Herr Pfarrer* und *Vera Wesskamp* als Fernsehschauspielerin. Kroymann gestaltete außerdem in den Jahren 1993 und 1994 ihre eigene Satire-Sendung *Nachtschwester Kroymann* (Rogler 1995, S. 86).

Als Duo Missfits treten seit Ende der 80er Jahre die beiden Oberhauserinnen Gerburg Jahnke und Stephanie Überall auf. Das satirisch-literarische Kabarett bestand ursprünglich aus einer 1982 im alternativen Kulturzentrum in Oberhausen gegründeten Kabarettgruppe mit wechselnder Besetzung von fünf Frauen, die mit Clownsstücken und kabarettistischen Programmen als Straßentheater durch die Lande zog. Zur Umwandlung in ein Profikabarett entschlossen sich jedoch lediglich Überall und Jahnke. Die *Missfits* erhielten zahlreiche Preise, darunter den *Salzburger Stier* und den *Deutschen Kleinkunstpreis* (Budzinski/Hippen 1996, S. 259).

#### 8.3.4.1. Aktuelle Entwicklungen der Kabarettvereinigungen und Kabarettfestivals in den 90er Jahren

Das Genre Kabarett ist in den 90er Jahren von seinem rein quantitativen Umfang sowie seiner Ausdifferenzierungen in verschiedene Subgenres so weit verbreitet und gleichzeitig so breit gefächert wie nie zuvor. Schon lange gibt es Kleinkunsthöfen nicht mehr nur in Großstädten, sondern sie etablieren sich auch in mittleren Städten

und häufig auch als kultureller Mittelpunkt in ländlichen Regionen<sup>106</sup>. Nicht zuletzt aufgrund der zunehmenden Bekanntheit des Genres über seine Verbreitung durch Funk und Fernsehen wird das Publikum immer zahlreicher, die Verdienstmöglichkeiten besser und der Beruf des Kabarettisten dadurch immer attraktiver. Mit der neuen Vielzahl der Kabarettisten und Kleinkunsth Bühnen stehen Künstler, Kulturveranstalter und Publikum jedoch zunehmend vor dem Problem, dass sie kaum mehr den Überblick über alle Angebote behalten können.

Um Auftrittsmöglichkeiten zu koordinieren, Veranstaltungsorte und Kabarettisten gleichermaßen bekannt zu machen existieren zum einen zahlreiche Künstleragenturen, darunter auch eine, die im Internet ein Forum für Kabarettisten und Veranstalter gleichzeitig bietet. Zum anderen gibt es Zusammenschlüsse von Kabarettisten wie die *Bundesvereinigung Kabarett e.V.* oder das Netzwerk *Frau & Kabarett*. Neben einer Veranstalter-Börse, einer Vermittlungsstelle von Textern, Agenturen u. ä. bieten diese Organisationen in Seminaren oder Veröffentlichungen grundsätzliche Informationen zum Bereich "Künstler und Selbständigkeit", künstlerische Workshops sowie diverse Diskussionsforen an. Als Werbeforum für ihre Mitglieder sowie als Mittel zur Nachwuchsförderung organisieren sie Kleinkunst-Veranstaltungen wie z. B. das *Kabarettfestival Suhl* oder die *Front-Frauen-Revue*.

Außerdem gibt es zahlreiche, meist von Kulturinitiativen veranstaltete Nachwuchsfestivals, mit denen einerseits neuen Kabarettisten Auftritts- und Präsentationsmöglichkeiten geboten werden sollen, andererseits mit Hilfe der jeweiligen Preise dem Publikum auch eine auf die künstlerische Qualität bezogene Orientierungshilfe gegeben werden soll. Neben dem ältesten und renommiertesten *Deutschen Kleinkunstpreis*, der seit 1972 vom Mainzer *unterhaus* vergeben wird und dem *Salzburger Stier* gibt es beispielsweise auch den Kleinkunstpreis *St. Ingberter Pfanne*, das Passauer *Scharfrichterbeil*, den Regensburger *Thurn und Taxis Preis* und den Münchner *Kabarett-Kaktus*.

#### 8.3.4.2. Die bundesweite Vereinigung *Frau & Kabarett*

1993 gründete sich mit der bundesweiten Vereinigung *Frau & Kabarett* erstmals ein sehr umfassendes und über informelle Beziehungen hinausgehendes Netzwerk von Kabarettistinnen. Ausgangspunkt war dabei zum einen die quantitativ schlechte Beteiligung von Frauen am Kabarettgeschehen. Der Anteil von Kabarettistinnen an den Kabarettpreisen beläuft sich beispielsweise im Vergleich zu ihren Kolleginnen auf einen Anteil von eins zu vier (vgl. die Auflistung der Preisträger in: Budzinski/Hippen 1996, S. 453ff). Dazu kommt eine Unterrepräsentanz im Bezug auf Auftritte in Klein-

---

<sup>106</sup> In der Oberpfalz und in Niederbayern existieren Kleinkunst- und Kabarettbühnen beispielsweise nicht nur in den Mittelzentren Regensburg und Passau, sondern auch in sehr kleinen Orten wie Runding oder Osterhofen.

kunstbühnen<sup>107</sup> oder bei der Veröffentlichung von Texten<sup>108</sup>. Zum anderen sollten mit Hilfe der *Front-Frauen-Festivals* nicht nur bereits professionell arbeitende Kabarettistinnen bekannter, sondern auch semi-professionell oder im Amateurstatus agierender weiblicher Kabarett-Nachwuchs gefördert werden. Dazu kamen Unterstützungen und Hilfestellungen beim Übergang in die berufliche Selbständigkeit. Im Vordergrund stand außerdem das Anliegen die Vielfalt der Präsentationsformen von Kabarettistinnen darzustellen. Solistinnen oder Mitglieder einer nur aus Frauen bestehenden Kabarettgruppe beklagen oft, dass sie von Presse und Publikum von vornherein der Kategorie "Frauenkabarett" und sie entweder als "Emanzen" oder als "harmlose Komödiantinnen" gesehen werden.

"Männer im Kabarett sind in einer völlig anderen Situation. Die sind etabliert. Natürlich gab es im Kabarett immer schon Frauen. Aber die waren schöne Stichwortgeberinnen im Ensemble, dosiert selbstbewusst und vor allem nett anzusehen. Erst seit den achtziger Jahren treten mehr Solistinnen auf. Die gab es vorher kaum. (...) Wir wollen unserem Publikum zeigen, wie viele tolle Frauen Kabarett spielen" (Schrödter in: *Der Spiegel* 2/97, S. 97).

Viele Kabarettistinnen streichen die von Rezensenten und Publikum formulierten Vorurteile gegenüber dem "Emanzen-Kabarett" heraus. Obwohl das als Frauenkabarett bezeichnete Subgenre nur punktuell im Laufe der Kabarettgeschichte auftauchte, wie beispielsweise feministische Kabarets in den 70er oder spezielle Lesben-Programme von Solistinnen in den 80er und 90er Jahren<sup>109</sup>, beklagen Kabarettistinnen häufig, dass sie automatisch als Vertreterin dieses Subgenres gesehen werden. Die Kabarettistin Maren Kroymann beschreibt im Nachwort des Buches *Front Frauen*, dass häufig die Frage auftaucht "Ist Frauenkabarett eigentlich auch 'richtiges' Kabarett? Oder ist das dann nur für Frauen?". Dies liegt ihrer Ansicht nach daran, dass Kabarettistinnen kaum in der Öffentlichkeit präsent sind. Sie sind zwar in einem Kabarettensemble "als Ergänzung zum Mann immer willkommen", wirken jedoch als Solistinnen "bedrohlich". Bekanntere Kabarettistinnen wie Lisa Fitz und die *Missfits* gelten als "exotisches Einzelwesen, (...) sozusagen als Phänomen der Großstadt". Andere Klein-Künstlerinnen könnten sich nur einmal im Jahr, nämlich am 8. März, dem Internationalen Frauentag, vor Angeboten nicht mehr retten (Rogler 1995, S. 217ff).

Die Auseinandersetzung in der Rezension mit den Wirkungsmöglichkeiten des Kabarets sowie die Beurteilung der Programme aufgrund ihrer "politischen Relevanz" trat zwar seit den 50er und 60er Jahren zunehmend in den Hintergrund. Bei Kabaret-

<sup>107</sup> Bei der Durchsicht zahlreicher Programme von Kleinkunstabühnen fällt häufig eine deutliche Unterrepräsentanz von Kabarettistinnen auf. Im *unterhaus*-Programmheft vom Frühjahr 1994 ist das Verhältnis von Solisten zu Solistinnen beispielsweise fünf zu eins. In den aufgeführten Gruppen wirkt häufig nur eine Frau mit.

<sup>108</sup> Auf CD oder Schallplatte liegen im Gegensatz zu den Texten von Kabarettisten nur sehr wenige Programme von Kabarettistinnen vor. Als eine der wenigen veröffentlicht Lisa Fitz regelmäßig ihre Solo-Programme.

<sup>109</sup> Explizit als Frauenkabarett bezeichnet sich im Netzwerk *Frau & Kabarett* nur die 1981 gegründete Gruppe *Mamma Grappa* (Rogler 1995, S. 110).

tistinnen wird jedoch nach wie vor häufig davon ausgegangen, dass sie aufgrund einer bestimmten gesellschaftspolitischen Motivation auf die Bühne treten. Während der 60er Jahre wurden sozusagen alle Kabarettisten und Kabarettistinnen "gefragt", warum sie Kabarett machen. Heute wird ein Veränderungs- und Einflusswille, diesmal aus einer feministischen Motivation heraus, fast nur noch bei Künstlerinnen unterstellt. Das Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* streicht zum Beispiel in einem Artikel über die Kabarettistin Sissy Perlinger besonders heraus, dass diese, den - allerdings lediglich unterstellen - Anspruch nicht vertritt:

"Mit Frauenthemen und ohne Emanzengehebe hat sich die Ulknudel Sissy Perlinger zu einer postfeministischen Entertainerin hochgespielt. (...) Welche Schublade man auch aufzieht, die Entertainerin paßt nicht hinein" (Der Spiegel 18/1993, S. 218).

Die in den Adresslisten der Vereinigung *Frau & Kabarett* aufgeführten Mitglieder kommen aus den unterschiedlichen Regionen, sozialen Milieus und Subgenres. Hilde Wackerhagen, Helga Siebert, Kordula Völker, Cordula Tamberger, Petra Förster, Birgit Griener, Rosa K. Wirtz, Lioba Albus, Simone Fleck, Barbara Kuster, die Clownin Anda, die *Blendenden Schönheiten*, die *Missfits*, *Mamma Grappa*, Veronika Mayr, Bärbel Schmid, Sybille Schrödter, Astrid Imer alias Hertha Schwätzig<sup>110</sup>, die *Stepinskis*, Conny Webs & Claudia Brendler u.a. (einige der Kabarettistinnen wurden bereits weiter oben besprochen) kommen aus den unterschiedlichsten Berufszweigen und haben verschiedene Zugänge zur Kabarett-Bühne. Sie stammen aus Freiburg, Köln, München, Hamburg, Berlin, Baden-Württemberg, dem Ruhrgebiet oder aus Bayern. Sie haben teilweise eine Schauspiel- und/oder eine Gesangsausbildung, sind Sozialwissenschaftlerinnen, Juristinnen, Pädagoginnen, Rechtsanwaltsgehilfinnen und vieles andere mehr.

Ausdifferenziert in unterschiedliche Subgenres sind auch die Darstellungsformen. Die Kabarettistinnen präsentieren Musik-Kabarett, Chanson-Abende, Kabarett-Performance, Clown-Kabarett, kabarettistisches Entertainment, Musik-Comedy, kabarettistische "Musik-Kommedie", Dramakabarett, Zauberkabarett, Step-Comedy und Helga Siebert bietet beispielsweise auch Pantomime und Mitmachgeschichten für Kinder an. Auch beim Netzwerk *Frau & Kabarett* wird der allgemeine Trend zur Individualisierung und Differenzierung - im Hinblick auf soziale Herkunft, Berufsweg und Kabarett-Subgenre - deutlich.

In den ersten Jahren stand im Netzwerk *Frau & Kabarett* v. a. der Unterstützungs- und Austauschgedanke im Vordergrund. Es wurden Tagungen durchgeführt, Aufführungen besprochen und diverse Informationen über Veranstalter, Agenturen oder ähnliches weitergegeben. Im Laufe der Jahre kam es jedoch zu einer Schwerpunktverlagerung. Ab 1997 ging es zunehmend um die gemeinsamen Auftritte bei den

---

<sup>110</sup> Die 1966 in Hessen geborene und in Hamburg lebende Historikerin Astrid Imer verband Variété-Zauberkunst mit frauenpolitischem Kabarett und schuf damit ihre eigene Kunstform (Rogler 1995, S. 64).

*Front-Frauen-Festivals*, die bei Veranstaltern, Publikum und Medien zunehmend bekannter wurden. Eine für August 1997 geplante Tagung musste aufgrund mangelnder Anmeldungen abgesagt werden. Die Herausgeberinnen der Netzwerk-internen *Zeitschrift ohne Namen* schreiben im Dezember 1997:

"Die Zeiten, wo unser Netzwerk ein Interessensverband von Kleinkünstlerinnen sein sollte, sind ja wohl vorbei. Viele haben sich mit Hilfe des Netzwerkes etabliert und ziehen nun ihr eigenes Ding durch (...). Einigen geht es doch ausschließlich darum, über das Netzwerk zu einem Auftritt in einer der Revuen zu gelangen, alles andere interessierte sie nicht" (ZON 12/1997).

Die *Front-Frauen-Revue* wurde im Laufe der Zeit immer erfolgreicher. Nach der ersten Revue 1993 im *Stollwerck* in Köln fanden bis Mitte 1996 ca. 15 Festivals statt (ZON 11/1996). "Eine neue Generation von Komikerinnen und Kabarettistinnen stürmt die Bretter. Sie sind gnadenlos komisch (...). Die Säle sind voll, es hagelt Preise, und die Leute lachen sich tot" (Emma 1+2/1995, S. 36). *Front-Frauen* soll laut Rosa K. Wirtz zu einem Begriff in der deutschen Kleinkunstszene werden. Angesichts der großen Anzahl der Revuen an renommierten Veranstaltungsorten wie bei *Kampnagel* in Hamburg, den Recklinghausener *Ruhrfestspielen*, dem Mainzer *unterhaus*, dem Münchner *Schlachthof*, der Berliner *Ufa Fabrik* und der *Comedia Colonia* in Köln, scheint das Projekt bisher sehr erfolgreich zu sein. Die Kabarettistin Lisa Fitz eröffnete die Münchner Revue mit den Worten:

"Unsere humoristischen Aktivitäten waren viel zu lange viel zu nett und haben sich gottlob - endlich! - von der drolligen Koketterie und der Putzigkeit des klassischen Kammerkätzchen-Humors weg - zu einem hin- und mitreißend provozierenden anarchistischen Weiberwitz entwickelt" (ZON 8/1995).

## **9. Kabarettisten und Kabarettistinnen als "Gleiche unter Gleichen"**

Genauso wie ihr ("idealtypisches") Publikum veränderten sich auch die ("Idealtypischen") Kabarettisten und Kabarettistinnen im Verlauf der Kabarettgeschichte. Ihre Themen und Präsentationsformen wandelten sich ebenso wie ihre Motivation aufzutreten oder ihre Funktionszuweisung innerhalb der Gesellschaft. Ihre Position als "gesellschaftskritische Aufklärer" war in jeder Zeitepoche anders und sie nahmen diese Funktionszuweisung unterschiedlich an. Ebenfalls dem Wandel unterworfen war die Position der Kabarett-Frauen, die je nach Zeitumständen unterschiedliche Möglichkeiten hatten, sich am Kabarettgeschehen zu beteiligen.

Das Interaktionssystem des Kabarets veränderte sich dabei jedoch in seinen elementarsten Bereichen, wie beispielsweise dem Aktualitätsbezug, der "Komplettierung" des Kabarettprogramms auf der Bühne sowie der grundsätzlichen oppositionell-kritischen Themendarstellung nicht. Dem historischen Wandel unterworfen sind "lediglich" die thematischen Inhalte sowie die Art der "kritischen" Aufbereitung dieser Inhalte. Die Themen im Interaktionssystem des Kabarets sind gebunden an den historischen Prozess und entsprechen der Veränderung der Soziallagen.

### **9.1. Kabarettisten im historischen Differenzierungsprozess**

Das Kabarett ist hochgradig kulturbedingt und benötigt vor allem eine Tradition der gesellschaftlichen Auseinandersetzung. Der Anspruch einer kritischen Grundhaltung ist beim Kabarett immer vorhanden. Wenn es nichts zu kritisieren gibt, keine Widersprüche aufzudecken und Paradoxien darzustellen sind, entsteht kein Kabarett. Auch die Kabarettisten selbst machen deutlich, dass für sie das Genre eng mit gesellschaftskritischen Elementen verknüpft ist. Sie äußern sich auf der Bühne, aber auch als "Privatpersonen" (in Interviews, Autobiographien, Programmzetteln u. ä.) sehr häufig darüber "warum" sie als Kabarettisten arbeiten, "was" sie verändern und "wen" sie "wie" beeinflussen wollen.

Ich versuchte zu zeigen, dass sich in der über hundertjährigen Kabarettgeschichte immer wieder die These vom Kabarettisten als "Gleicher unter Gleichen" bestätigte. Der Kabarettist stellt sich nicht nur auf sein Publikum ein, sondern er ist Teil des Publikums, "einer von uns". Er hat ähnliche Interessen, ähnliche Erfahrungen und eine ähnliche gesellschaftspolitische Grundhaltung. Er ist ungefähr gleich alt, kommt aus einem vergleichbaren sozialen Milieu, liest ähnliche Tageszeitungen, sieht ähnliche Theaterpremieren oder Fernsehsendungen und bewegt sich in ähnlichen Kreisen. Es kann zwar nicht von einer hundertprozentigen Übereinstimmung ausgegangen werden, aber in der grundsätzlichen Tendenz gleichen sich die beiden Interaktionspartner relativ stark.

Vor dem Ersten Weltkrieg spielten "großbürgerliche" Kabarettisten für "großbürgerliche" Zuschauer sowie Bohemiens für "Gleichgesinnte" im Umfeld der Boheme. Das neue gut ausgebildete Besitz- und Bildungsbürgertum der Großstädte bildete mit seinem Wunsch nach "moderner" ungewöhnlicher Unterhaltung die (wirtschaftliche) Basis für das Kabarettpublikum dieser Zeit. Die Kabarettisten kamen diesem Unterhaltungsbedürfnis auf unterschiedliche Weise entgegen. In Frankreich mit seiner Tradition der politischen Chansons verkörperte die Kabarettisten teilweise den Typ des "Bürgerschrecks", der mit ungewöhnlichen Themen, Publikumsbeschimpfungen und revolutionären Gestus seine Zuschauer "angenehm schockierte". Und die Diseuse Guilbert entwickelte, in Anlehnung an den Naturalismus, einen für Sänger aber vor allem auch für Sängerinnen ungewöhnlichen Vortragsstil.

Kunstkritik stand anfangs auch für die deutschen Kabarettisten, deren Ideen im Umfeld der Boheme entstanden, im Vordergrund. Die neuen Präsentationsformen trafen auf ein Publikum, das an kritisch-modernen Kunst-Interpretation interessiert war. Tagespolitische Szenen waren dagegen im Deutschland der Wilhelminischen Zeit eher die Ausnahme. Innerhalb dieses neuen Genres erhielten auch Frauen erweiterte Möglichkeiten für eine Beteiligung am Kunstgeschehen.

Bei den Kabarettistinnen fällt dabei, - bis auf wenige Ausnahmen unter den avantgardistischen Dichterinnen - auf, dass sie ihre Außenseiterrolle zu relativieren versuch-

ten und sie sich häufig durch die Heirat mit einem Kabarett-Leiter einen "bürgerlichen Touch" gaben, um zumindest ein gewisses Maß an gesellschaftlicher Anerkennung zu erhalten.

In der Weimarer Zeit traten künstlerisch-literarische Interpreten vor einem stark kunstinteressierten Publikum auf, an Unterhaltung und repräsentativer Form der Szenen interessierte Kabarettisten und Sänger vor einem finanziell gutgestellten "Amüsierpublikum", aus kleinbürgerlichen Verhältnissen stammende Akteure vor "Kleinbürgern" sowie kommunistische Akteure vor einem "Ideologepublikum".

Das Genre mit seiner Darstellung von Alltagsparadoxien und seinem implizierten gesellschaftskritischen Anspruch bot sich in einer Zeit der gesellschaftlichen und politischen Umbrüche als künstlerisches Ausdrucksmittel an. In einer im Bezug auf sein Wissen, seine Interessen und seine gesellschaftspolitischen Grundeinstellungen ausdifferenzierten Gesellschaft, die eng verbunden war mit dem "Everything Goes" der Hauptstadt Berlin, fanden die unterschiedlichsten Kabarett-Subgenres "ihr" Publikum. Die Kabarettisten, die sich ähnlich wie zur Zeit der Bohème-Kabarets privat vor allem im Künstler-Milieu bewegten, befriedigten das Interesse nach "verrückt-verruchter" avantgardistischer Unterhaltung, nach einer Darstellung des Lebens der "kleinen Leute", nach parteipolitischer Propaganda, nach kritisch-reflektierenden Auseinandersetzungen mit der Tagespolitik und nach Systemkritik.

Im Anschluss an eine überwiegend kunstkritische Kabarett-Phase in Deutschland vor dem Ersten Weltkrieg formte sich erstmals das Bild vom Kabarettisten als "aufklärerischer Gesellschaftskritiker", das auch für die folgenden Jahrzehnte prägend sein sollte. Kabarettisten konnten ohne Androhung von Zensurmaßnahmen direkt und nicht verklausuliert ihre Ansprüche formulieren. Ihre vom Publikum zugeschriebene gesellschaftskritische Funktion hatte auch Nachwirkungen in die Zeit des Nationalsozialismus hinein, in der dem Kabarettisten Finck Flüsterwitze und der Chansonnière WaldoFF ein Spottlied auf Göring zugeschrieben wurde.

Im Zuge der Ausdifferenzierung des Kabarets und seines Publikums konnten auch Frauen in viele, bis dahin männerdominierte Bereiche nachrücken und zum einen die im Vergleich zum Theater guten Verdienstmöglichkeiten an Kabarett-Bühnen, zum anderen aber auch die vielfältigen Ausdrucksmöglichkeiten in den verschiedenen Subgenres nutzen. Gleichzeitig wird in den Autobiographien der Kabarettistinnen jedoch deutlich, dass der Zugang zu diesem Beruf sehr schwierig war und die wenigen Frauen, die sich durchsetzen konnten, häufig Probleme mit ihrer Rollenzuschreibung hatten. Darunter fällt etwa Liesl Karlstadt, die ihre Position als "komödiantische Partnerin" nicht vollständig akzeptieren konnte. Kabarett-Frauen verkörperten häufig einen von ihrem Publikum "erwünschten" Typ. Claire WaldoFF stellte beispielsweise auf der Bühne eine Berliner "Göre" dar und "verschwieg", dass sie eine gebildete, bohemenahe und lesbische Frau war.

Während der Nazi-Diktatur spielten einige wenige Jahre oppositionelle Kritiker des Regimes für andere Kritiker und Emigranten für ein Exilpublikum. Es gab auch Kabarettaufführungen in Konzentrationslagern (siehe Kapitel "Überblick über die Veröffentlichungen zum Thema Kabarett"), die jedoch aufgrund ihres außergewöhnlichen Sonderstatus nicht in meine analytischen Betrachtungen einbezogen werden.

Die Geschichte des Genres während der Nazi-Diktatur verdeutlicht einige wesentliche Elemente des Kabaretts. Zum einen zeigt es, dass Kabarett nur auf einer allgemeinen Basis einer Kultur der Auseinandersetzung - sei es die Kunstkritik der Wilhelminischen oder die Gesellschaftskritik der Weimarer Zeit - stattfinden kann. Zum anderen wird die beschränkte Möglichkeit des Einsatzes als Propagandamittel deutlich. Die Kabarett-Interaktion verläuft nicht "störungsfrei", wenn ihre Inhalte uneingeschränkt **für** eine bestimmte Sache stehen sollen, sondern sie benötigen auch einen kritischen Gegenpol, sei es der Kapitalismus bei den KPD-Revuen, die Staatform der DDR bei den *Insulanern* oder die als zu wenig national und autoritär empfundene Demokratie bei den "rechten" *Zeitberichtern*.

In der Nachkriegszeit entstand nicht sofort wieder eine neue Kultur der Auseinandersetzung. In den Hungerwintern der 40er Jahre, in einer Zeit der Vertreibung und Kriegsheimkehrer, der Aufarbeitung des Nationalsozialismus und der Kriegsverbrecherprozesse war auch das Kabarett orientierungslos. Es war noch völlig unklar, gegen wen oder was sich die "Kabarett-Kritik" richten sollten. Die politischen Zustände waren wenig gefestigt, die Informationen in den sich rasch neu etablierenden Zeitungen und Rundfunksendern widersprüchlich. Wiederaufführungen bestimmten die von den Alliierten geförderten Kabarett-Programme, die jedoch eher historische Dokumentationen waren und die kabarettistische Voraussetzung einer tagesaktuellen Auseinandersetzung mit dem Alltag seiner Zuschauer nicht erfüllten. Erfolgreich waren vor allem Produktionen wie Kästners *Marschlied 1945*, die den "Nerv der Zeit" trafen. Publikum und Kabarettisten dieser Zeit können keinem bestimmten Typus zugerechnet werden, eine Ausnahme bildeten lediglich die *Insulaner*, bei denen eine eindeutige politische Aussage im Vordergrund stand.

"Zukunftsentwürfe" waren auch in den 50er Jahren kein Kabarett-Thema. Im "Wirtschaftswunder-Deutschland", in dem zumindest das potentielle Kabarettpublikum weder Kritik am wirtschaftlichen System noch am Aufbau-Willen breiter Teile der Bevölkerung üben wollte, schränkte sich die Anzahl der Kabarett-Themen ein. In den neuentstehenden "Massenkabaretts", die die sich verbreitenden Medien Funk und Fernsehen für eine Potenzierung ihres Bekanntheitsgrades nutzten, ging es vor allem um die Auseinandersetzung mit der Wiederbewaffnung, Militarismus und Restauration sowie die "braune Vergangenheit" führender Politiker und Industrieller. Es gab nur vereinzelte Gruppen mit einer eindeutigen politischen Ausrichtung: Die "links-kritischen" *Kleinen Fische* und die "rechts-nationalen" *Zeitberichter*. Es fällt auf, dass

eines der wenigen Ensembles mit einer eindeutigen politischen Ausrichtung, reaktionär war. Der Veränderungswille war rückwärtsgewandt und bezog sich auf die "gute alte Zeit" und nicht auf fortschrittliche Zukunftsentwürfe.

Im Zusammenhang mit dem Nazi-Regime waren die Kabarettisten deutlich und radikal, gegenüber aktuellen gesellschaftlichen Entwicklungen propagierten sie aber - wie ihr potentiell Publikum auch - eher eine sanft-reformistische Haltung. Studenten gründeten Kabarets, die überwiegend von Studenten und Akademikern besucht wurden und etablierte "bürgerliche" "Massenkabarets" spielten für gebildete "Wohlstandsbürger". Für die "Wirtschaftswunder-Kabarettisten" stand der Unterhaltungsaspekt im Vordergrund und natürlich auch die sich über die Medien potenzierenden Verdienstmöglichkeiten im Kabarett.

"Im gesellschaftlichen Trend" lag auch die Position der Kabarettistinnen. Frauen wurden in der bundesrepublikanischen Nachkriegsgesellschaft wieder aus den traditionellen Männer-Domänen heraus- und in ihr häusliches Umfeld hineingedrängt. Auch Kabarettistinnen waren in der Nachkriegszeit und in den 50er Jahren eher selten, sie traten überwiegend als Ensemblemitglieder auf, die wenigen Kabarett-Leiterinnen führten ihre Gruppen meistens an der Seite ihres Mannes.

Gegen die als "zu angepasst" empfundene, "liberale Reform-Einstellung" der Kabarettisten und Kabarettistinnen der Nachkriegsjahre wandten sich in den 60er Jahren die "Gesinnungs- und APO-Kabarets". Bei den politisch-ideologischen Kabarettisten traf sich ein studentisches und linksintellektuelles Publikum. Das Kabarett wurde Teil der Protestkultur. Viele Kabarettisten stellten wieder die politische Aufklärung in den Vordergrund. Den "Gesinnungs-Kabarets" ging es vor allem um Systemkritik, sowie im Zusammenhang mit der Abgrenzung gegenüber den als etabliert empfundenen "Massen-Kabarets" auch um eine Kritik am Genre Kabarett. Das Ziel einer neuen Kunst und einer neuen Gesellschaft war für viele jedoch zu hoch gesteckt und sie zogen sich nach wenigen Jahren wieder in andere Bereiche zurück. Die etablierten Kabarettgruppen "schwammen" im allgemeinen gesellschaftlichen Trend mit, sie erfüllten die Erwartungen und Bedürfnisse ihres Publikums nach tagespolitischen Programmen. Die Kabarettisten waren (in der überwiegenden Mehrzahl) genauso "politisiert" wie ihre potentiellen Zuschauer.

Die Situation der Kabarettistinnen veränderte sich dagegen im Vergleich zu den 50er Jahren kaum. Noch immer waren Frauen auf den Kabarett-Bühnen nur vereinzelt anzutreffen, Kabarett-Leiterinnen, - Autorinnen oder - Musikerinnen lediglich Ausnahmeerscheinungen.

Ab den 70er Jahren spielten Abiturienten und Akademiker für ein studentisches beziehungsweise akademisches Publikum, Mitglieder von Alternativbewegungen für ein "alternatives" Publikum, Feministische Kabarets für Feministinnen, homosexuelle Akteure für Homosexuelle, "Sponti-Kabarettisten" für ein an komödiantischem Kaba-

rett interessiertes, überwiegend jugendliches Publikum. Die gesellschaftliche Individualisierung, die Pluralisierung der Lebenslagen und die Bildungsreform, die sich in den 70er Jahren auswirkte, waren folgenreich für das Kabarett. Es kam zu einer interessensspezifischen Ausdifferenzierung der Kabarett-Themen.

In der "APO-Zeit" war grundsätzliche Kritik am System geübt worden, jetzt sollte im Zuge der Individualisierung die Veränderung "am Menschen" ansetzen. Die Kabarettisten beschäftigten sich mit den Themen spezifischer Gruppen, aus deren Umfeld sie häufig selbst kamen, mit Öko-Aktivisten, mit Feministinnen, mit Mitgliedern der Friedensbewegung oder der "Sponti"-Jugendkultur.

Innerhalb dieser sich immer stärker ausdifferenzierenden Kabarettszene eröffneten sich auch für Kabarettistinnen viele neue Möglichkeiten der künstlerischen Darstellung. Parallel dazu beklagten aber viele Akteurinnen, dass sie häufig in die "Schublade" Frauenkabarett gesteckt wurden. Auch in den 90er Jahren erwartet das Publikum üblicherweise immer noch von Kabarettistinnen feministische oder zumindest emanzipatorische Aussagen auf der Bühne.

In der kabaretthistorischen Betrachtung versuchte ich zu verdeutlichen, wie stark das Kabarett vom Wandel seines potentiellen Publikums beeinflusst war. Die Kabarettisten agierten in von unbeabsichtigten Störungen freien Interaktionssituationen als "Gleiche unter Gleichen". Sie wussten und kannten "das Gleiche" wie ihr Publikum, hatten eine ähnliche politische Überzeugung und einen vergleichbaren gesellschaftlichen Hintergrund. Der soziale Prozess bestimmte die Inhalte des Interaktionssystems. Weitgehend unverändert blieben im historischen Differenzierungsprozess dagegen die Elemente des Interaktionssystems.

## **9.2. Das Interaktionssystem in der Kabarettgeschichte**

Ich versuchte in den historischen Ausführungen zu zeigen, dass die Kabarettisten und ihr grundsätzlich distanzierungsfähiges und reflexionsfähiges Publikum sich im Verlauf der Kabarettgeschichte entsprechend der jeweiligen Soziallagen veränderten, die Grundbedingung des Konstrukts eines "idealtypischen" Interaktionssystems jedoch gleich blieben. Kabarett ist immer aktualitätsbezogen und grundsätzlich oppositionell, es benötigt eine Tradition der Auseinandersetzung und ein grundsätzlich distanzierungs- und reflexionsfähiges Publikum. Ein Kabarettprogramm wird immer gemeinschaftlich im engen Kontakt zwischen Kabarettist und Publikum in einem sinnvermittelnden diskursiven Prozess fertiggestellt.

Der Kabarettist braucht und hat in einem "störungsfreien" Interaktionsverlauf eine Bezugsgruppe im Zuschauerraum, die ihm inhaltlich bei seinen Verdrehungen, Parodien, Paradoxien, Irreführungen usw. folgen kann. Er "navigiert" als "Gleicher unter Gleichen" durch das Interaktionssystem einer Kabarettaufführung, bei der der endgültige "Kurs" zu Beginn noch nicht feststeht, sondern gemeinsam mit den Zu-

schauern erarbeitet wird. In einem "störungsfreien" Interaktionsverlauf kennt das Publikum die Kabarett-Regeln und kann sich darauf verlassen, dass es "unter sich" ist. Jeder einzelne Interaktionsteilnehmer hat spezifische Erwartungen gegenüber den anderen Interaktionspartnern, die sich im Interaktionsverlauf bestätigen oder revidiert werden. Die künstlerische Interaktion des Kabarett als nicht mehr Alltag- und noch nicht Theater-Interaktion arbeitet mit Typisierungen, die vom kulturellen Kontext geprägt sind. Dabei ist jedoch Kabarett nicht Alltag, sondern seine paradoxe Infragestellung; die Alltagsregeln werden diskursiv gemacht.

Das im Bezug auf die Interaktionselemente wie die publikumsbezogene Improvisation unverändert gebliebene Konstrukt des "idealtypischen" Interaktionssystems des Kabarett spielt sich in einem spezifischen Rahmen ab. Zum einen ändern sich die Inhalte, zum anderen aber auch die Funktion des Kabarett (vgl. auch die Ausführungen im Kapitel "Der Interaktionspartner Publikum"). Die Zuschauer besuchen aus unterschiedlichen Motiven eine Kabarettaufführung und auch der Kabarettist hat unterschiedliche Motive dafür, auf eine Brettl-Bühne zu treten.

Welche Wirkungsmöglichkeiten ein Genre hat, das - wie auch im Kapitel "Genrebeschreibung" versucht wurde zu zeigen - nur im diskursiven Prozess zwischen "Gleichen" frei von unbeabsichtigten Störungen verlaufen kann und das - wie in den Kapiteln "Der Interaktionspartner Publikum" und "Der Interaktionspartner Kabarettist" darzustellen versucht wurde - auch in der historischen "Wirklichkeit" (vgl. Weber 1968, S. 190f) nur im gemeinsamen Interaktionsprozess gestaltet wird, wird im folgenden Kapitel "Wirkungsmöglichkeiten" versucht aufzuzeigen.

## **VI. Wirkungsmöglichkeiten des Genres Kabarett**

Im bisherigen Argumentationsgang der Arbeit wurde versucht, wesentliche Elemente des kabarett-typischen Interaktionssystems herauszuarbeiten. Ausgehend vom Überblick über die Veröffentlichungen zum Thema Kabarett kam ich zu der Auffassung, dass eine Einteilung in "gutes-aufklärerisches" und "schlechtes-unterhalten-des" Kabarett nicht genügen kann und daher der sinnvermittelnde, diskursive Prozess während einer Kabarettaufführung betrachtet werden muss. In dieser Interaktionssituation stellt der Kabarettist Alltags-Typen in paradoxen Alltagssituationen dar, arbeitet mit (Rahmen-)Brüchen, Verkehrungen, Täuschungen, ironischen Andeutungen usw. und "komplettiert" mit Hilfe der publikumsbezogenen Improvisation gemeinsam mit seinen Interaktionspartnern im Zuschauerraum das jeweilige Programm. Kabarett ist dabei abhängig vom kulturellen Kontext in dem es stattfindet sowie vom "Zeitfaktor". Zum einen müssen aktuelle Themen aus dem Alltagsleben des potentiellen Publikums aufgegriffen werden. Zum anderen entsteht im Interaktionsverlauf das Kabarett-Programm nur einmal als "Unikat" während der Aufführungssituation; es ist eine "Eintagsfliege" und nicht wiederholbar.

Das Publikum kennt im von unbeabsichtigten Störungen freien Interaktionsverlauf die Kabarett-Spielregeln und hat ein ähnliches Wissen sowie eine vergleichbare gesellschaftspolitische Grundeinstellung wie der Kabarettist, der so als "Gleicher unter Gleichen" bzw. als "Gleichgesinnter unter Gleichgesinnten" agieren kann. Es gibt ein relativ weitgehendes Grundeinverständnis zwischen den Interaktionspartnern. Im Kapitel "Der Interaktionspartner Publikum" wurde versucht, dieses potentielle Kabarettpublikum als Teil des Kunstpublikums zu beschreiben, das sich zwar je nach Zeitabschnitt und je nach Kabarett-Bühne unterscheidet, das aber im "störungsfreien" Interaktionsverlauf immer über den notwendigen Dechiffrierungscode zur Übersetzung der im Kabarett verwendeten kulturellen Muster verfügt. Der Interaktionspartner Publikum wählt aufgrund seiner gesellschaftspolitischen Grundeinstellung ein bestimmtes Kabarett aus und drückt diese gleichzeitig durch den Besuch des jeweiligen Kabarett aus.

Im Kapitel "Der Interaktionspartner Kabarettist" wurde außerdem versucht zu zeigen, dass der Kabarettist sich auf sein potentielles Publikum einstellt, seine kulturell geprägte, auf seine Berufsrolle und auf sein Privatleben bezogene Funktionszuweisung als "aufklärerischer Gesellschaftskritiker" (in verschiedenen Zeitabschnitten in unterschiedlicher Form) annimmt und sie als wesentliches Element des Interaktionsprozesses einsetzt. Im "scherzhaften Rahmen" (Goffman 1996[4], S. 119) einer Kabarettaufführung steuert bzw. "navigiert" der Kabarettist die Zuschauer durch den Interaktionsverlauf in dem er Alltagssituationen paradox-grotesk darstellt. Das Publikum muss dabei nicht nur den Sinn einer Aussage deuten können, sondern auch ihren "Hinter-Sinn" beziehungsweise die "Sinnfransen" einer bestimmten Anspielung (vgl. Schütz 1960[2], S. 117).

Im folgenden soll auf der Basis dieser Vorüberlegungen geklärt werden, welche Wirkungsmöglichkeiten ein Genre im Hinblick auf gesellschaftliche Veränderungen hat, das sich über das Wechselspiel zwischen Kabarettist und Publikum definiert und in der die (erwartete) kritische Behandlung der Themen ein wesentlicher Faktor ist. Eine entscheidende Rolle spielt dabei der Aspekt der "Karnevalisierung", also der kurzfristigen Verkehrung von Machtverhältnissen in einem spezifischen, kulturell definierten primären Rahmen.

### **1. Die Diskussion um die Wirkungsmöglichkeiten des Genres Kabarett**

Die Frage nach den Möglichkeiten des Genres seine Zuschauer und damit die Gesellschaft zu beeinflussen, taucht häufig in der Kabarett-Literatur sowie in den Äußerungen der Kabarettisten selbst auf. Ausgehend von dem Versuch einer soziologischen Interpretation des Kabarett als Interaktionssituation zwischen Kabarettist und spezifischem Publikum möchte ich im folgenden zeigen, dass während einer Kabarettaufführung eine kurzzeitige und auf einen bestimmten primären Rahmen beschränkte "Karnevalisierung" bzw. Verkehrung der Machtverhältnisse stattfindet. In dieser kulturell geprägten "künstlerischen Ausnahmesituation" agiert der Kabarettist als "Gleicher unter Gleichen", der keine neuen Informationen vermitteln, sondern - obwohl er neue Perspektiven von Alltagsprinzipien im kulturellen Kontext der Kabarett-Interaktionssituation aufzeigt - lediglich bereits vorhandene Grundeinstellungen und bereits im Vorfeld erworbene gesellschaftspolitische Überzeugungen verstärken kann.

Kabarett kann meiner Auffassung nach weder als "Spiegel der Gesellschaft" (Greul 1971, S. 12) noch als "Auslöser" von Gesellschaftsveränderungen (Fleischer 1989, S. 133) bezeichnet werden. Genauso wenig kann ihm eine "Ventilfunktion" (Swering 1995, S. 204) zugeschrieben werden, die mittels hofnarrenähnlichen Verhaltens eine eventuelle Veränderung bzw. Revolte verhindert. Die genreimmanenten Voraussetzungen für einen von unbeabsichtigten Störungen freien Interaktionsverlauf - wie die relativ weitgehende Sonder-Wissensübereinstimmung oder eine vorausgesetzte ähnliche gesellschaftspolitische Grundhaltung sowie die kulturell geprägte kabarett-typische paradoxe Aufbereitung von Alltagseignissen - machen es dem Genre unmöglich, diese in der Mehrzahl der Veröffentlichungen zugeschriebenen Funktionen zu übernehmen. Die Wirkungsmöglichkeiten des Kabarett sind meiner Auffassung nach durch die Elemente beschränkt, welche die Grundlage für den von unbeabsichtigten Störungen freien Interaktionsverlauf einer Kabarettaufführung bilden. Der Kabarettist

- \* erreicht mit dem Genre Kabarett nur ein spezifisches Publikum,

- \* kann kaum neue Informationen vermitteln,

- \* muss sich mit den Alltagserfahrungen seiner potentiellen Zuschauer beschäftigen
- \* und muss sich auf die gesellschaftspolitische Grundhaltung seines Publikums einstellen.

An dieser Stelle sollen daher die Handlungsmöglichkeiten des Kabarett unter dem besonderen Gesichtspunkt des durch Michail BACHTIN geprägten Begriffes der "Karnevalisierung" diskutiert und eine Traditionslinie vom Karneval zum Kabarett aufgezeigt werden. Die Kabarett-Interaktion findet demnach in einer Ausnahmesituation der kurzfristigen Verkehrung der Herrschaftsverhältnisse statt, in der der Alltag einer spezifischen Bevölkerungsgruppe (nämlich des potentiellen Kabarettpublikums) paradox aufbereitet wird. Da der Kabarettist zur Herstellung dieser Paradoxien mit (Rahmen-)Brüchen, grotesken Darstellungen von Alltagssituationen und Sinn(um)deutungen arbeitet, zeigt er den Zuschauern neue Perspektiven von scheinbar festgefühten Zusammenhängen auf. Gleichzeitig findet diese Vermittlung neuer Perspektiven jedoch in einem Kontext statt, der kulturell als "Ausnahmesituation" definiert ist. Dort treffen im von unbeabsichtigten Störungen freien Interaktionsverlauf "Gleichgesinnte auf Gleichgesinnte", die sich in einem diskursiven Prozess wechselseitig die Richtigkeit ihrer gesellschaftspolitischen Grundhaltung bestätigen. Von einer langfristigen "Wirkung" auf die Grundeinstellung der Zuschauer, die erwarten, dass der Kabarettist kritisch-hinterfragend argumentiert, oder gar einer entscheidenden Bewusstseinsbeeinflussung kann deshalb im Kabarett nicht ausgegangen werden. Volker LUDWIG vom *Reichskabarett* schreibt:

"Kabarett zieht vorzüglich Leute an, die sich für Gleichgesinnte halten. Folglich attackiert es sein Publikum nicht: es schmeichelt ihm. Gelegentlicher Protest gewisser Irrläufer oder apolitischer Zuschauer löst im Kabarettisten ein Glücksgefühl aus, das ihn über die Sinnarmut seines Tuns hinwegtäuscht. Kabarettisten, die mehr wollen, sollten darum ihren Geist für nützlichere Sachen als Kabarett verwenden - oder sich wenigstens das Bescheid wissende, liberale Publikum zum Gegenstand nehmen, das sie nun einmal haben und in dem ein guter Teil ihrer selbst steckt"

(Ludwig in: Budzinski/Hippen 1996, S. 9).

### **1.1. Theorien zur Wirkungsweise des Kabarett**

Neben der negativen Kritik an den als "unpolitisch" angesehenen Programmen der sogenannten "Amüsierkabarett" (siehe Kapitel "Überblick über die Veröffentlichungen zum Thema Kabarett") gibt es in der Kabarett-Literatur auch eine umfangreiche Diskussion über die potentiellen Wirkungsmöglichkeiten des Genres im Hinblick auf eine gesellschaftliche Veränderung. Die Autoren betonen dabei die durchaus beschränkten Einflussmöglichkeiten des Kabarett aufgrund seiner starken Abhängigkeit vom Publikum, streichen jedoch immer wieder heraus, dass Kabarett, beziehungsweise "gutes, politisches" Kabarett, auch gewisse Möglichkeiten der Beeinflussung hat. HENNINGSEN schreibt beispielsweise:

"Das Kabarett (...) treibt nicht auf Barrikaden und ist als aktuelle Bedrohung der Macht ebenso schwach wie seine Institution des Hofnarren. Das Kabarett stellt eine indirekte Gefährdung dar" (Henningsen 1967, S. 76).

Es wird meines Erachtens deutlich, dass sich viele Autoren, die auch häufig selbst als Kabarettisten auf der Bühne standen, zwar der beschränkten Wirkungsmöglichkeiten des Genres Kabarett bewusst sind, dass sie aber weiterhin an der Idee festhalten, dass Kabarett - oder zumindest eine bestimmte Form von Kabarett - Einfluss in Hinblick auf eine Gesellschaftsveränderung nehmen kann. Ich versuche zu zeigen, dass sich viele Autoren nicht von ihrer Auffassung verabschieden wollen, Kabarett (beziehungsweise in ihren Augen "gutes" Kabarett) bewirke letztendlich doch "irgendetwas" beziehungsweise könne etwas bewirken. Dass es "durch das Säen von Zweifel (...) ein Miniaturmoment in der Geschichte, verstanden als 'Fortschritt im Bewußtsein der Freiheit'" sei (Henningsen 1967, S. 78) beziehungsweise eine "Auslöserfunktion für Denkprozesse" habe (Fleischer 1989, S. 133). In der Argumentation von HENNINGSEN, FLEISCHER oder auch HOFMANN überwiegt das "einerseits-andererseits". Sie sehen die beschränkten Wirkungsmöglichkeiten, beharren aber auf den grundsätzlichen "aufklärerischen Auftrag" der Kabarettisten. HOFMANN stellt die Abhängigkeit des Kabarettisten von seinem Publikum in den Mittelpunkt seiner Überlegungen. Seiner Ansicht nach können lediglich bereits vorhandene Positionen gestärkt und keine neuen Informationen vermittelt werden. "Der Kabarettist spiegelt (mit Abstrichen) den Erwartungshorizont und die Überzeugung seines Publikums" (Hofmann 1976, S. 133). Gleichzeitig schreibt er jedoch, dass der Kabarettist "die Rolle eines Lehrmeisters in Staat und Gesellschaft [übernimmt], der aber in seinen Themen von der Aktualität abhängig ist" (Hofmann 1976, S. 249f).

Die Autoren, die dem Kabarett eine hohe gesellschaftliche Bedeutung zuschreiben, es als "späten Abkömmling der Aufklärung" (Hörburger 1993, S. 10), als "Lehrmeister" (Hofmann 1976, S. 249f), als "pädagogisches und politisches Instrument" (Henningsen 1967, S. 73) bzw. als wichtige oppositionelle Institution betrachten, betonen dabei, dass nur wenige Kabarets in der Lage seien, die von ihnen geforderte kritisch-oppositionelle Einstellung zu vermitteln. Als Ausnahmen werden meistens die "APO-Kabarets" der 60er Jahre, das Münchner *Rationaltheater* und die Frankfurter *Schmiere* sowie die Kabarettisten Neuss und Kittner genannt.

VOGEL und SCHÄFFNER machen dagegen deutlich, dass Kabarett für sie aufgrund der Abhängigkeit vom Wissen des Publikums sowie der eher marginalen Möglichkeiten zur Informationsweitergabe keine entscheidenden Auswirkung auf das Bewusstsein der Zuschauer haben kann. Für SCHÄFFNER ist das Kabarett "stark vom Zweck der politischen, auf ein bestimmtes Ziel hin gerichteten Agitation" bestimmt. Aufgrund der Abhängigkeit des Genres von einem bestimmten, aktiven und politisch informierten Publikum, kann Kabarett aber nur sehr begrenzt wirken. "Es können keine neuen politischen Ideen entstehen" (Schäffner 1969, S. 1ff), da der Kabarettist

"hinsichtlich seines politischen Agierens und Agitierens in einem Abhängigkeitsverhältnis zu dem politischen Bewusstsein seiner Zuschauer gefangen" ist<sup>111</sup>. Daher ist es fraglich, ob Kabarett als "wirksame Waffe in der politischen Auseinandersetzung" verwendet werden kann. Zumindest ist "der Einfluss des Kabarett auf die politische Willensbildung (...) an Fakten nicht zu messen" (Schäffner 1969, S. 266; 291). Und für VOGEL hat das Genre keinen aufklärerischen oder gar revolutionären Charakter, er warnt vor der "Verklärung des Kabarett zu einer politischen Opposition" (Vogel 1993, S. 178).

### **1.2. Wirkungslose Hofnarren oder Kritiker im Narrengewand?**

Im Zusammenhang mit der Diskussion um die Wirkungsweise des Kabarett positionieren sich die meisten Autoren eindeutig. Dabei werden zwei gegensätzliche Ansätze vertreten. Während die einen betonen, dass die meisten Kabarettisten "harmlose Witzemacher" bzw. "moderne Hofnarren" sind, die gesellschaftliche Machtstrukturen bestätigen (vgl. u. a. Schäffner 1969, S. 6), gehen die anderen davon aus, dass mit der vorgetragenen Kritik vor allem in Diktaturen "im Schutz des Hofnarrengewandes" gesellschaftliche Veränderungsprozesse in Gang gesetzt werden können (vgl. u. a. Müller 1957, S. 228). Obwohl die Vertreter beider Richtungen an verschiedenen Stellen immer wieder auf das besondere Zusammenspiel mit dem und die Abhängigkeit vom Publikum hinweisen, schreiben sie dem Kabarettisten eine tragende Rolle als Gesellschaftskritiker und "Ersatz-Oppositioneller per se" zu (vgl. u. a. Henningsen 1967, S. 21).

Der "hohe politische Anspruch" an die Kabarettisten, der bereits im Kapitel "Überblick über die Veröffentlichungen zum Genre Kabarett" diskutiert wurde, bleibt bestehen. Es werden nicht die Abläufe innerhalb der Interaktionssituation, sondern ausschließlich das (hohe oder niedrige) "Kritikpotential" der Texte, die daraus folgende angenommene Wirkung auf das Bewusstsein der Zuschauer und damit auch auf deren gesellschaftskritische Einstellung betrachtet. Viele Autoren weisen dem Genre Kabarett eine wesentlich höhere Einflussmöglichkeit zu, als es aufgrund seiner äußeren und inneren Bedingungen haben kann - und als sie im übrigen von den Kabarettisten selbst herausgestrichen wird.

Vor allem im Zusammenhang mit der Publikumsbeschimpfung äußern sich einige Autoren negativ über die "Harmlosigkeit" bestimmter Kabarett. SCHÄFFNER spricht in diesem Zusammenhang von einer Bestätigung der gesellschaftlichen Machtverhältnisse. Er führt aus, dass beispielsweise das Publikum im französischen *Le Mirliton* "exorbitant hohe Preise" zahlte, um sich von Aristide Bruant beschimpfen

---

<sup>111</sup> Auch HENNINGSEN verwendet die gleiche Formulierung. Dabei ist seiner Meinung nach nicht relevant, "ob der Kabarettist dieses Bewußtsein stärkt oder in Frage stellt" (Henningsen 1967, S. 9).

zu lassen. "Dieser politische Masochismus scheint aus dem Bewusstsein der überlegenen bürgerlichen Macht zu entspringen". Ein Vergleich zwischen dem Kabarettisten und dem Hofnarren drängt sich seiner Meinung nach auf. Wenn man sich solche Angriffe leisten kann, ist dies eine "Bestätigung der unerschütterlichen bürgerlichen Stärke" (Schäffner 1969, S. 6). FLEISCHER geht davon aus, dass die Zuschauer dem Kabarettisten eine "wirkungslose Narren-Freiheit" zuschreiben. "Er gefährdet keine Machtposition und (...) will nicht die Welt verändern, sondern nur das Publikum, die Menschen. Dies ist auch dem Publikum bekannt" (Fleischer 1989, S. 60f). Auch für PELZER, BUDZINSKI und GREUL ist ein Kabarettist, dessen Programm nicht den Protest, sondern im Gegenteil das Amüsement der angegriffenen Personen hervorruft, nur ein harmloser Witzemacher. Wirkungsvoll ist für die Autoren dagegen ein Kabarett, in dem die Kritik so fundiert und klar formuliert ist, dass sie zu negativen Reaktionen der betroffenen Personen - wie beispielsweise zu Zensureingriffen - führt.

VAN SWERINGEN geht zwar grundsätzlich von einer beschränkten Einflussnahme des Kabarettis aus, erläutert aber in seinen Ausführungen zum Rundfunkkabarett *Die Insulaner*, dass Kabarett, sofern es sich auf bestimmte Teilaspekte konzentriert, auch in der Lage ist, in propagandistischer Form Einfluss auf die Zuschauer zu nehmen (siehe dazu die Erläuterungen im Kapitel "Überblick über die Veröffentlichungen zum Thema Kabarett"). Er beschreibt eine Ventilfunktion des Humors, die zu einer Freisetzung von Spannungen und Druck führt, welche sich im Zusammenhang mit der Aufrechterhaltung der sozialen Struktur angesammelt haben. Humor wirkt für ihn "wie ein Blitzableiter, der die Gefahren solcher Spannungen von den empfindlichen Gebieten ablenkt, oder wie ein Sicherheitsventil, indem er den Abbau dieses Drucks ermöglicht. Auf diese Weise erfüllt er die Funktionen, die man ihm traditionell zuweist" (Sweringen 1995, S. 204). Ähnlich äußern sich auch BUDZINSKI und HIPPEN

"Weil man über die mit Witz vorgetragenen Angstträume lachen konnte, glaubte man, sie nicht ernst nehmen zu müssen" (Budzinski 1982, S. 21).

"Scherz, Satire, Ironie sind Kinder der Knechtschaft. Der politische Witz ist der Aufschrei der Entrechteten, das Ventil, durch das der Überdruck jedes Meinungsdictats entweicht" (Budzinski/Hippen 1996, S. 7).

PELZER, BUDZINSKI und HIPPEN bezeichnen vor allem die "Massenkabarettis" als "moderne Hofnarren" und "öffentliche Spaßmacher" (vgl. u. a. Pelzer 1985, S. 7). BUDZINSKI kritisiert bei einigen Kabarettisten die "amüsant geschwungene Hofnarrenpeitsche", die mehr streichelt als schmerzt (Budzinski 1982, S. 239) und im Zusammenhang mit dem *Kom(m)ödchen*-Ensemble die "braven Hofnarren im Thronsaal des deutschen Wirtschaftswunders" (Budzinski 1966, S. 20). SCHÄFFNER bezeichnet es als "Hauptschwäche des Kabarettis", dass der Kabarettist immer als "Witzemacher" angesehen wird. Er spricht von einer "Narrenstellung des Kabarettisten" (Schäffner 1969, S. 287). Schon der Leiter des ersten deutschen Kabarettis

wich seiner Ansicht nach freiwillig auf den "Hofnarrenstand" zurück (Schäffner 1969, S. 30). Am zweihundertsten Jahrestag der Erhebung Preußens zum Königreich sprach Wolzogen

"von der tieferen Bedeutung des mittelalterlichen Hofnarrenstandes und wünschte dem gekrönten Romantiker Wilhelm II. den nötigen biedereren Humor, um sich von wohlmeinenden Dichtern, tiefen Schauern und weisen Traumdeutern, als welche in lustigem Narrengewande auf dem *Überbrett!* ihr fröhliches Wesen treiben sollten, Wahrheiten sagen zu lassen" (Greul 1971, S. 85).

Deutlich wird bei den Ansätzen der erwähnten Autoren, dass sie davon ausgehen, dass nur die "harmlosen" Unterhaltungs-Kabaretts gesellschaftliche Machtverhältnisse bestätigen, während "politisch-kritische" Ensembles durchaus in der Lage wären, die Basis für eine Gesellschaftsveränderung zu legen.

Gerade im Zusammenhang mit der Diskussion um die Position des Kabarets in diktatorischen Systemen gibt es auch einige Ansätze, in denen von der Möglichkeit einer verschleierte und damit kaum fassbaren Kritik im "Narrengewand" ausgegangen wird. KEISER-HAYNE betont beispielsweise: "Kritisches gegen Diktatoren lässt sich nur unter der Narrenkappe vorbringen" (Keiser-Hayne 1990, S. 60). Und Werner Finck schreibt über seine Vorgehensweise während des Nazi-Regimes:

"Auf alle Fälle ging ich niemals weiter als bis zur äußersten Grenze des Erlaubten. Hier aber zog ich über die Narrenkappe des wortkargen Scherzes noch die Tarnkappe der vielsagenden Pause: Das machte die Angriffsspitze unsichtbar" (Finck 1972, S. 54).

FLEISCHER geht davon aus, dass ein von den politischen Machthabern nicht ernst genommener Kabarettist unter dem Schutzschild der Narrenkappe aufklärerisch wirken und die oppositionelle Grundhaltung der Zuschauer stärken kann. Er spricht von einer "Narren-Freiheit" des Kabarettisten, der zwar keine Machtposition gefährden kann und die Welt nicht verändern will, "sondern nur das Publikum, die Menschen (...). Dies ist auch dem Publikum bekannt" (Fleischer 1989, S. 60).

Auch andere Autoren betonen, dass Kabarettisten durch den Entzug von Macht und Autorität die Grundlage für gesellschaftliche Veränderungen legen können.

"Das geflickte Rautenkleid des Narren war das Gewand des Simplicissimus, der blutrote Rock der Henker die Uniform der Scharfrichter. Narren und Henker aber sind gleichermaßen die Liquidatoren des Lebensfeindlichen und Gesellschaftsschädlichen. Der Hofnarr, der einst vor dem Thron des absoluten mittelalterlichen Herrschers sein Zepter schwang, bereitete dem Feudalherren die eigentümlich prickelnde Lust an der komischen Verneinung seiner aristokratischen Existenz. Er entzog ihm spielerisch lächelnd den Autoritätsanspruch, der seine Machtposition begründete. Er bereitete die Aktionen vor, die die Henker der französischen Revolution mit blutiger Konsequenz vollendeten. So wird der lachende Narr zur Vorhut des grimmigen Henkers, so wird das Kabarett zur Vorhut aggressiver, politischer Opposition" (Müller/Hammer 1956, S. 47).

MÜLLER geht davon aus, dass das Kabarett das Erbe des Hofnarren der feudalistischen Zeit übernommen hat, der dem Herrn die eigentümliche Lust an der komischen Verneinung seiner aristokratischen Existenz bereitete und ihm "spielerisch den Autoritätsanspruch der seine Führerposition begründete" entzog. "In Zeiten des

rapiden Verfalls einer Gesellschaftsordnung werden die Grenzen zwischen Narr und Henker fließend" (Müller 1957, S. 228).

Auch für SCHÄFFNER hat Kabarett in autoritären Staatssystemen eine besondere Bedeutung. Er führt aus, dass es in der Diktatur über das "Integrationsmittel für Gleichgesinnte" während der Kabarettveranstaltung und darüber hinaus über den "Flüsterwitz" auch eine Wirkung auf die breite Masse hat (Schäffner 1969, S. 70ff).

Autoren wie WULF und KAMPNER betonen den oppositionellen Charakter des Lachens und definieren Humor als einen "Angriff auf die soziale Ordnung (...). Die im Sozialisationsprozess mühsam errichteten Orientierungspunkte werden durcheinandergewirbelt. Der Lachende verliert die Distanz. (...) Das Lachen gefährdet die öffentliche Ordnung" (Kampner/Wulf 1986, S. 8f).

Die von den Autoren beschriebene Schutzfunktion des "Hofnarrengewandes" hat, wie ich versuchte im historischen Teil meiner Arbeit zu zeigen, wenig mit den Realitäten und Möglichkeiten des Genres zu tun. In der Diktatur des Naziregimes oder während des autoritär strukturierten deutschen Kaiserreichs bot der Hofnarrenstatus offensichtlich keinen ausreichenden Schutz gegenüber Zensur und Verboten. "Staatskritische" Programme konnten jeweils nur für beschränkte Zeit und nur vor einer kleinen Gruppe "Gleichgesinnter" aufgeführt beziehungsweise verstanden werden. Innerhalb dieser Gruppe führten versteckte Anspielungen und andere im Hinblick auf die Zensur verschleierte Aussagen lediglich zu einer Stärkung der bereits vorhandenen oppositionellen Position.

Kabarett hat zu bestimmten Zeiten unterschiedliche Wirkungsmöglichkeiten und kann beispielsweise unter bestimmten gesellschaftlichen Bedingungen und unter der Voraussetzung der kabarett-spezifischen Themenbearbeitung auch als politisches Propagandamittel fungieren. In einer Diktatur ist Kritik am Bestehenden nicht möglich, es gibt daher kein Kabarett. Umgekehrt gäbe es Kabarett auch nicht in einem "idealen Staat", in dem es nichts mehr zu hinterfragen beziehungsweise zu kritisieren gibt. Der Anspruch einer kritischen Grundhaltung ist beim Kabarett immer vorhanden. Wenn nichts zu kritisieren ist, keine Widersprüche aufzudecken und Paradoxien darzustellen sind, entsteht kein Kabarett. Das Kabarett ist hochgradig kulturbedingt und benötigt vor allem eine Tradition der gesellschaftlichen Auseinandersetzung.

In einer "modernen" Demokratie, in der Urteilsfähigkeit und Hinterfragen zum politischen System gehören, kann man dagegen nicht davon ausgehen, dass eine Person, eine Institution oder ein Kunstgenre wie etwa das Kabarett eine dem Hofnarren-Status vergleichbare Position einnimmt. Das Bild des "modernen Hofnarren" kann im Zusammenhang mit dem Genre Kabarett nur metaphorisch gebraucht werden. Die Diskussion befindet sich dabei nicht auf einer Ebene des "Entweder-Oder" sondern des "Sowohl-als-auch". Die Kritik der "modernen Hofnarren" ist nicht harmlos und

keine Clownerie, auch wenn sie mit den Möglichkeiten des Genres und in ihrer Abhängigkeit vom Interaktionspartner Publikum nur sehr eingeschränkte Wirkungsmöglichkeiten hat. Sie stellt Alltagskriterien in Frage und fordert die Urteilsfähigkeit der Zuschauer heraus. Der "moderne Hofnarr" ist ein Kennzeichen für die Reflexivität und (intellektuelle) Distanzierungsfähigkeit in modernen Gesellschaften. Der Grad der jeweiligen "Narrenfreiheit" ist dabei stark von der kulturell bedingten Interaktionssituation zwischen Kabarettisten und Publikum abhängig.

### **1.3. Möglichkeiten der Informationsvermittlung im Kabarett**

Die Diskussion zu den Wirkungsmöglichkeiten des Kabaretts dreht sich häufig um die Möglichkeiten des Genres zur Informationsvermittlung. Gelänge der Nachweis, dass Kabarett neue Informationen weitergibt, könnte auch der Einfluss auf das Bewusstsein der Zuschauer direkter verortet werden. Kabarett wäre so ein Medium für die gezielte Weitergabe von Wissen mit Hilfe dessen Überzeugungen und gesellschaftspolitische Grundeinstellungen beeinflusst werden könnten. Die Beispiele für eine Informationsweitergabe während einer Kabarettaufführung sind jedoch marginal. Sie beziehen sich auf wenige Nummern oder Programme. Informationen können in den allermeisten Fällen nur mittels ergänzender Methoden, wie beispielsweise dokumentarischen Filmen, platziert werden.

Während HENNINGSEN der Ansicht ist, dass im Kabarett keine "politisch relevanten Informationen" weitergegeben werden können<sup>112</sup>, sieht VOGEL wesentlich mehr Beispiele für eine aktive Informationsvermittlung. Einerseits können bei bestimmten Szenen Informationen sozusagen vorgeschaltet werden (Lore Lorentz erklärte beispielsweise im Vorfeld einer Szene einen Mythos aus dem Talmud), andererseits erhoben die agitatorischen Kabaretts der 60er Jahre, "die Informationsvermittlung geradezu zum Programm" (Vogel 1993, S. 112). Auch FLEISCHER benennt als Ausnahme das *Münchner Rationaltheater*, das in den 60er Jahren dem Publikum Hintergrundinformationen zum Vietnam-Krieg gab (Fleischer 1989, S. 49). In der Kabarettgeschichte tritt jedoch die Informationsvermittlung nur in Ausnahmefällen und als Randerscheinung auf. Theoretisch kann zwar vor jeder Szene notwendiges Hintergrundwissen weitergegeben werden, ein solches Programm wäre aber zum einen kaum mehr dem Genre zuzuordnen und zum anderen vermutlich auch eher "langweilig" und kaum erfolgreich. Informationen werden deshalb überwiegend nicht während einer Kabarettaufführung vermittelt. Das *Rationaltheater* machte beispielsweise die Beteiligung des Bundespräsidenten Lübke am Bau von Konzentrationslagern

---

<sup>112</sup> Kabarett könnte zwar theoretisch Nachrichten publizieren, "die von anderen unterdrückt werden", es benötigte dafür aber einen Nachrichtendienst, ein Archiv und einen großen Redaktionsstab (Henningesen 1967, S. 77).

nicht bei einem Auftritt bekannt, sondern stellte die Belege in einem Schaukasten am Eingang aus (vgl. Pelzer 1985, S. 175).

Informationsvermittlung bzw. das Aufgreifen einer Thematik, die noch nicht im Wissensvorrat des Publikums vorhanden ist, findet im Kabarett nur in sehr wenigen Ausnahmefällen statt. Während der Aufführung werden die Alltagssituationen der potentiellen Zuschauer paradox aufbereitet. Eine neue Nachricht, die sachlich-informativ vom Kabarettisten weitergegeben wird, würde diese kulturell definierte Kabarett-Grundregel durchbrechen. Der Kabarettist trifft die Themenauswahl im Hinblick auf seine Möglichkeiten, "ein Spiel mit dem erworbenen Wissenszusammenhang des Publikums zu inszenieren" (Henningesen 1967, S. 70).

#### ***1.4. Abhängigkeit des Kabarettis vom Wissen und der Einstellung seines potentiellen Publikums***

Wie im Kapitel "Der Interaktionspartner Publikum" versucht wurde zu zeigen, erreicht Kabarett - auch das "Massen- oder Medienkabarett" - immer nur ein bestimmtes Publikum. Das Kabarettpublikum ist Teil des Kunstpublikums, das sich überwiegend aus den Schichten des gehobenen und mittleren Bildungsbürgertums zusammensetzt. Es ist grundsätzlich (intellektuell) distanzierungs- und reflexionsfähig. Auf dieses Kabarettpublikum sowie auf das jeweils spezifische Publikum einer bestimmten Kabarettaufführung muss sich der Kabarettist im Vorfeld und im Verlauf seines Programms einstellen, damit die Interaktion von unbeabsichtigten Störungen frei verlaufen kann. Wie bereits mehrmals zu zeigen versucht wurde, muss er dabei das Wissen, die Alltagserfahrungen und die vermutete gesellschaftspolitische Einstellung seines potentiellen Publikums berücksichtigen.

Die Abhängigkeit des Kabarettisten von der Zusammensetzung des Publikums wird auch häufig in der Kabarett-Literatur herausgestellt. Laut HOFMANN muss der Kabarettist "wissen, was das Publikum weiß. Eine Anspielung geht ins Leere, wenn das, worauf angespielt wird, nicht im Bewusstsein des Publikums schon irgendwie 'definiert' ist" (Hofmann 1976, S. 11). BUDZINSKI schreibt: "Ohne Publikum fehlt dem Kabarettisten die unbedingt notwendige Voraussetzung seine Aussage direkt weiterzugeben und die Resonanz zu erfahren" (Budzinski 1961, S. 331). VOGEL geht davon aus, dass "entscheidend für die Rezeption des Kabarettis (...) die individuelle Rezeption durch eine Zuschauerin oder einen Zuschauer" bleibt (Vogel 1993, S. 79). Und HENNINGSEN betont: "Der Kabarettist agiert nicht in der Wirklichkeit selbst, sondern im Bewusstsein des Publikums" (Henningesen 1967, S. 32).

Innerhalb des Interaktionssystems einer Kabarettaufführung ist der Kabarettist davon abhängig, dass sein Publikum bereit ist, sich auf die Vorgehensweise des Kabarettis einzulassen und den kabarett-typischen Wendungen, (Rahmen-)Brüchen, Verdrehungen und Verfremdungen des Kabarettisten zu folgen. "Damit Kabarett entstehen

kann, sind zwei Elemente notwendig: eine handelnde Person, die ein bestimmtes Anliegen vorzutragen hat, und ein Publikum, das bereit ist bei der Realisation dieses Anliegens mitzuarbeiten" (Fleischer 1989, S. 69f). Im Kabarett wird sehr stark zum Publikum "hingespielt", da es der Ansprechpartner des Kabarettisten ist. Es muss ein ständiger Kontakt gehalten, Stimmungen kontrolliert und Veränderungen aufgefangen werden (Fleischer 1989, S. 114). Dabei muss nicht nur der Sinn einer Aussage verstanden werden, sondern auch ihr "Hinter-Sinn".

Das Kunstpublikum gilt laut KAPNER "häufig als passiv aufnehmender Rezipient der Werke", kann aber über dieses Merkmal hinauswachsen und Rezipient und Schöpfer in einem sein. "Ein Kunstwerk ist nicht, was es ist, sondern es ist das, wozu es im Urteil seiner Betrachter wird. Seine Schöpfung liegt nicht bloß beim Künstler" (Kapner 1987, S. 117). Das Kunstwerk "Kabarett" nimmt erst "im Kopf" des Publikums seine endgültige Form an. Bei der Betrachtung eines Gemäldes oder eines Theaterstückes interpretiert der Rezipient das Werk, stellt es in einem kunsthistorischen Zusammenhang, versucht die Aussage des Künstlers zu verstehen und kombiniert diese mit seinen eigenen Vorstellungen. Beim Kabarett ist der Rezipient darüber hinaus schon an der Entstehung beteiligt; er gibt dem Kabarettisten das unbedingt notwendige "feedback" für seine Arbeit und "komplettiert" umgekehrt die "selbst mitgestalteten" Szenen während der Aufführung. Im Kabarett kann von einem hohen Grad der schöpferischen Eigenbeteiligung des Rezipienten ausgegangen werden. Der einzelne Zuschauer ist im von unbeabsichtigten Störungen freien Interaktionsverlauf Ansprechperson des Kabarettisten, Mit-Regisseur und Rezipient zugleich.

#### 1.4.1. Exkurs: Indikatoren für die Elemente einer "störungsfreien" Interaktion

Für den "störungsfreien" Interaktionsverlauf einer "idealtypischen" Kabarettaufführung gibt es nur wenige Indikatoren. Da keine Publikumsstudien zu diesem Themenbereich existieren, fehlen auch konkrete Überprüfungskriterien oder Auswertungsmöglichkeiten zu den Aussagen darüber, unter welchen Bedingungen eine Interaktionssituation (unbeabsichtigt) "gestört" oder "störungsfrei" verläuft. Es ist jedoch davon auszugehen, dass die Elemente, die die Voraussetzung für einen "störungsfreien" Interaktionsverlauf bilden, in der Kabarettgeschichte bei Kabarettis verwendet wurden, die beim Publikum "ankamen" und damit (wirtschaftlich) erfolgreich waren. Ständig "gestörte" Aufführungssituationen führen dagegen aller Wahrscheinlichkeit nach dazu, dass die jeweiligen Kabarettprogramme kaum mehr besucht werden, da das jeweilige Publikum "nichts versteht", zahlreiche innere Rahmungen falsch definiert, seine jeweiligen Erwartungen nicht erfüllt sowie seine Meinungen nicht bestätigt werden und damit letztlich nicht in einem diskursiven Prozess das Kabarettprogramm "komplettieren" kann.

"Störungsfrei" bedeutet dabei laut meiner Definition nicht, dass die Interaktionssituation immer glatt und harmonisch verlaufen muss. Wie bereits im Kapitel "Beschreibung des Genres Kabarett" versucht wurde zu zeigen, gibt es mehrere Verlaufsformen von Störungen; unbeabsichtigte und beabsichtigte Störungen. Der Kabarettist baut immer wieder "Stolpersteine" ein; er sagt Unerwartetes, redet als "Privatperson" außerhalb seiner Bühnenrolle, beschimpft sein Publikum und produziert damit produktive Störungen. Das Publikum muss wiederum auf diese beabsichtigten Störungen reagieren. Tut es dies nicht, ist es reaktionslos bzw. "tot". Wenn bei beiden Interaktionspartnern "eins zu eins" die jeweiligen Erwartungen erfüllt werden, fehlen die kabarett-typischen Widersprüche, Doppeldeutigkeiten oder Perspektivwechsel und es käme zu einer absoluten Entsprechung. Das "tote" Publikum in einer "gestörten" Interaktionssituation entsteht also nicht aufgrund einer originären Störung, sondern vielmehr aufgrund einer nicht gelungenen beabsichtigten Störung. Die "(ver)störenden Stolpersteine" des Kabarettisten, die er in der kabarett-typischen Darstellung von Alltagsparadoxien und beispielsweise auch in der Publikumsbeschimpfung verwendet, müssen im von unbeabsichtigten Störungen freien Interaktionsverlauf von den Interaktionspartnern im Zuschauerraum als Teil des Interaktionsprozesses wahrgenommen und in den kulturellen Kontext der Kabarettaufführung eingeordnet werden.

"Störungsfrei" ist der Interaktionsverlauf dann, wenn die große Mehrheit der Zuschauer in das kulturell bedingte Interaktionssystem des Kabarett als aktiver Interaktionspartner integriert ist. Von unbeabsichtigten Störungen frei sind Interaktionssituationen, in denen der Sinn aber auch der "Hinter-Sinn" des Kabarettprogramms verstanden wird.

#### 1.4.2. Die "Beteiligten" und die "Unbeteiligten" im Interaktionsverlauf

Kabarettist und Zuschauer agieren im von unbeabsichtigten Störungen freien Interaktionsverlauf als "Gleiche unter Gleichen". Wer dem Programmverlauf nicht folgen kann, ist nicht in die Kabarett-Interaktion integriert. Personen, die die Kabarett-Spielregeln nicht kennen, die einen vom Kabarettisten differierenden Wissensvorrat oder eine unterschiedliche gesellschaftspolitische Grundhaltung vertreten, werden nicht Teil des Interaktionssystems. Nur ein Kern "Gleichgesinnter" gestaltet aktiv den Interaktionsprozess, in welchem der Kabarettist die Tagesordnung vorgibt und das Publikum durch das Programm "steuert".

Zuschauer, die nicht "Gleiche unter Gleichen" sind, sind im originären Wortsinn nur ZUSCHAUER beziehungsweise Beobachter. Sie betrachten den Interaktionsverlauf von außen, sehen einen "lustigen" Schauspieler oder eine "gute" Sängerin, können jedoch nicht aktiv an der "Geburt" des Kabarettprogramms mitwirken, da sie die Kabarett-Spielregeln wie Zwischenrufe oder direkten Publikumsdialog nicht nutzen kön-

nen. Diese ZUSCHAUER werden "als nicht anwesend behandelt". Zu den "Beteiligten" gehören dagegen "diejenigen, die eigenes Erleben und Handeln zur jeweiligen Interaktion beisteuern. 'Anwesend' sind sie, wenn und soweit sie einander wechselseitig (also nicht nur einseitig) wahrnehmen können" (Luhmann 1999[7], S. 563f). Als anwesend gelten die Mitglieder einer sozialen Zusammenkunft, "die sich momentan im gegenseitigen, unmittelbaren Kontakt befinden" (Goffman 1971, S. 29).

Wohlsituierte Bürger, die beispielsweise die Kabarettaufführungen der Boheme besuchten, beurteilten das Programm als Außenstehende und waren nur Beobachter eines Interaktionsprozesses, der sich zwischen den Bohemiens abspielte. Befinden sich in einer Kabarettaufführung überwiegend oder ausschließlich solche "Außenstehende" spielt der Kabarettist vor einem "totem Publikum" (vgl. die Ausführungen im Kapitel "Genrebeschreibung"). Oder er beklagt sich wie Aristide Bruant, dass er sich von zehn Uhr nachts bis zwei Uhr früh heiser schreien muss, um eine Schar von "Idioten" zu amüsieren (Appignanesi 1976, S. 28).

Will der Kabarettist nicht immer in einer "gestörten" Interaktionssituation agieren, hat er mehrere Möglichkeiten, den Verlauf frei von unbeabsichtigten Störungen zu gestalten. Er kann zum einen versuchen, sich auf sein "ungleiches" Publikum einzustellen und das Programm verändern. Außerdem besteht die Möglichkeit, sich neue Zuschauerkreise zu erschließen. Beide Varianten tauchen im Verlauf der Kabarettgeschichte auf. Die Gruppe *Floh de Cologne* wandte sich beispielsweise von der Kabarettbühne ab, als sie merkten, dass zunehmend ein bürgerlich-liberales Publikum ihre für Studenten und Linksinтеллектуelle geschriebenen Vorstellungen besuchte. Vorher hatten sie versucht, mit neuen musikalischen Elementen ein anderes Zuschauer Klientel zu erreichen (vgl. Pelzer 1985, S. 191). Die *Stachelschweine* veränderten sich mit ihrem Publikum. Sie präsentierten im Laufe der Zeit ihre Programme nicht mehr revolutionär-linkskritisch, sondern bürgerlich-liberal (vgl. Budzinski 1982, S. 269ff). Ähnliches passierte im Pariser *Chat Noir*. Die ersten Aufführungen wurden von der Boheme für die Boheme gestaltet. Im Laufe der Zeit orientierten sich die Akteure jedoch an den Besuchern aus dem gehobenen Bürgertum (vgl. u. a. Kühn 1993, S. 11).

### **1.5. Kabarett bestätigt die (Selbst-)Kritikfähigkeit**

Ein wesentliches Element im Zusammenhang mit der Diskussion um die Wirkungsmöglichkeiten des Kabarets ist das Interaktionselement Publikumsbeschimpfung. Wenn davon ausgegangen wird, dass Kabarett auf eine Veränderung des Einzelnen abzielt, müsste eigentlich die direkte Ansprache der Zuschauer im Rahmen einer Publikumsbeschimpfung einen deutlichen Effekt hervorrufen. In der konkreten Aufführungssituation amüsieren sich die Besucher jedoch nur und fühlen sich kei-

neswegs getroffen. Diese Reaktion ist ein Signal, dass man "selbstkritisch" und kein 'Spielverderber' ist".

Die Abhängigkeit der Publikumsbeschimpfung vom kulturellen Kontext lässt sich meiner Ansicht nach am Beispiel des bayerischen "Nockherbergs", bei der etliche im Saal anwesende Landespolitiker karikiert und kritisiert werden, genauer beschreiben<sup>113</sup>. Zum einen ist von vornherein die relative Macht des Sprechers - häufig ein bekannter Schauspieler - nicht groß. Sprecher und Zuhörer wissen, dass die vorgebrachte Kritik "harmlos" ist und bleiben wird. Außerdem gehören innerhalb des kulturellen Kontextes einer parlamentarischen Demokratie witzig-ironische und oppositionelle Veranstaltungen "zum guten Ton" und eine humorvolle Reaktion führender Regierungsmitglieder auf bestimmte kritische, meist "augenzwinkernde" Angriffe zu den gesellschaftlich festgesetzten "Tugenden" der Politiker. Bei der Nockherberg-Veranstaltung bestätigen die Angegriffenen sich selbst und den beobachtenden Fernsehzuschauern, dass sie (selbst-)kritik- bzw. urteilsfähig und humorvoll sind. Den potentiellen Wählern wird plakativ signalisiert, dass der jeweils karikierte Politiker "etwas vertragen" kann. Angriffe gegenüber einer Person, die bereit ist, sich kritisieren zu lassen, müssen ins Leere gehen.

Im Zusammenhang mit der Publikumsbeschimpfung stellt der Zuschauer seine (Eigen-)Kritikfähigkeit unter Beweis und signalisiert, dass er kein Spielverderber ist. Der Kabarettbesucher - oder auch der Nockherbergbesucher - kennt von vornherein die Spielregeln der Aufführung. Er hat sich bewusst auf eine Situation eingelassen, in der er eventuell beschimpft werden kann und in der "sich beschimpfen lassen" zu den kulturell definierten Spielregeln gehört.

### **1.6. Kabarett zeigt neue Perspektiven auf**

Im Kabarett können während des Interaktionsverlaufs der Aufführung durch die Darstellung von Alltags-Typen in "untypischen" Situationen neue Perspektiven aufgezeigt werden. Der Zuschauer denkt: "So habe ich das noch gar nicht gesehen!". Im bisher bekannten Typus treten überraschende neue Züge auf, was grundsätzlich entweder zu einer Anreicherung führen kann, Bestimmungen radikal verändern oder zur Neukonstituierung eines Bestimmungszusammenhangs führen kann (vgl. Schütz/Luckmann 1975, S. 235f). Auch GOFFMAN schreibt, dass gerade der Narr die Wirklichkeit in Zweifel ziehen oder sogar auflösen kann, "weil er für uns als Darsteller eine so merkwürdige Art von Wirklichkeit hat" (Goffman 1996[4], S. 427).

---

<sup>113</sup> Diese "Nockherberg-Veranstaltung" wird von mir nicht als Kabarettaufführung definiert. Neben zahlreichen Werkzeugen des Genres fehlen auch wesentliche Interaktionselemente. Des weiteren sind Erwartungshaltung und Zusammensetzung des (geladenen) Publikums und somit auch die Voraussetzungen der auftretenden Schauspieler wesentlich anders als in einer "idealtypischen" Kabarettaufführung.

"Wenn jemand geneigt ist, über mangelhaft orientiertes Verhalten zu lachen, dann muss er offenbar schon immer die Stimmigkeit des normalen Verhaltens in vollem Umfang erkannt haben und darin nichts Lächerliches gefunden haben. Kurz, die Beobachter tragen ihre Bezugssysteme aktiv in ihre unmittelbare Umwelt hinein, und das erkennt man nur, weil die Ereignisse gewöhnlich diese Bezugssysteme bestätigen, so dass die Hypothesen im glatten Handlungsablauf untergehen" (Goffman 1996[4], S. 50).

Es geht um das Hinterfragen bzw. Kritisieren von Herrschaft und Alltagsherrschaft; um das kurzfristige Durchbrechen von gewohnten Ordnungen. Die kabaretttypischen Rahmen-Verwirrungen und Rahmen-Brüche überkreuzen und durchbrechen gewohnte Prinzipien, sie führen zu einer Labilität von Ordnung. Das Selbstverständnis der Alltagsbindungen wird blasser und brüchiger. Da in einem von unbeabsichtigten Störungen freien Interaktionsverlauf die Interaktionspartner jedoch über ähnliche Bestimmungen verfügen müssen, ist meiner Auffassung nach eine grundlegende Veränderung der Positionen nicht möglich.

Entscheidend ist in diesem Zusammenhang für wen und in welchem primären Rahmen die neuen Perspektiven aufgezeigt werden. Es wurde bereits mehrmals versucht zu zeigen, dass die Kabarett-Interaktionssituation nur "unter Gleichen" beziehungsweise "unter Gleichgesinnten" "störungsfrei" verläuft. Diese "Gleichgesinnten" erwarten im kulturellen Kontext einer Kabarettaufführung vom Kabarettisten, dass er ein "aufklärerischer Gesellschaftskritiker" ist (siehe Kapitel "Der Interaktionspartner Kabarettist") und sie erwarten auch, dass er mit Paradoxien, Ironischen bzw. zweideutigen Bemerkungen, Verdrehungen und Rahmenbrüchen arbeitet. Die Kabarettgeschichte zeigt m. E., dass Kabarettisten aus unterschiedlichen Motivationen immer wieder versuchten ein anderes Publikum anzusprechen und beispielsweise wie die Gruppe *Floh de Cologne* mit Beat und Rock ein Publikum von Jugendlichen und Arbeitern erreichen wollte (Pelzer 1985, S. 191). Diese Vorstöße waren jedoch meist entweder nur kurzfristig von Erfolg gekrönt, oder sie wurden zu einer "Modeerscheinung", die dann wiederum ein Publikum anzog, dass eine bestimmte Form von "Protest-Kabarett" erwartete.

"Wenn sich ein Publikum wirklich durch Rahmengenährungen aus der schützenden psychischen Distanz aufrütteln lässt, dann ist zu erwarten, dass nach der Entdeckung und Anwendung solcher Rahmenbrüche andere Veranstalter nachziehen und die Tricks wiederholen" (Goffman 1996[4], S. 453).

#### 1.6.1. Die Diskussion um die "Wirkung neuer Perspektiven"

Viele Autoren, die sich nicht nur historisch mit dem Thema Kabarett auseinandersetzen, - wie beispielsweise HENNINGSEN, FLEISCHER und VOGEL - gehen davon aus, dass die kabarettistische Darstellung von gesellschaftlichen Zusammenhängen den Zuschauern eine neue Perspektive eröffnet, die ein Anstoß für weitere darüberhinausreichende Überlegungen sein kann. Die Ausführungen der im folgenden Kapitel genannten Autoren befassen sich damit, wie sich diese Vermittlung von

neuen Perspektiven auswirken kann. Die Einschätzungen reichen dabei von der Weitergabe bisher unbekannter Tatsachen mittels einer dem Enthüllungsjournalismus verwandten Methode (vgl. Vogel 1993, S. 214ff) bis hin zu einem scheinbar spielerischen Angebot verschiedener neuer Sichtweisen, die kaum nachweisbare Spuren im Wissenszusammenhang hinterlassen können (vgl. Henningsen 1967, S. 9).

Laut HENNINGSEN bedient sich der Kabarettist in der Aufführungssituation "des erworbenen Wissenszusammenhangs, um damit zu spielen; er bringt (scheinbar) Geordnetes in Unordnung und zwingt Disparates zusammen. Er erzielt Effekte, indem er Sprünge macht und Divergenzen im Gefüge aufdeckt, Schwachstellen markiert und das labile Gleichgewicht umstößt. Der Kabarettist lebt vom Witz, von der Pointe und von der Überraschung; er profitiert von der Tatsache, dass der erworbene Wissenszusammenhang nicht vollkommen integriert ist". Er arbeitet mit Bruchstellen zwischen nicht miteinander integrierten Bereichen, mit Tabus aber auch mit Selbstverständlichkeiten, die neu reflektiert werden (Henningsen 1967, S. 29). Im erworbenen Wissenszusammenhang entsteht - beispielsweise durch die Überzeichnung in der Karikatur - ein Missverhältnis, da sich ein Teil beziehungsweise ein Glied davon durch die Übertreibung vergrößert. Die übrigen Glieder können nicht mehr länger in bisheriger Weise integriert bleiben, die Struktur lockert sich. Das Kabarett greift auf reale, schon mitgebrachte Bruchstellen im erworbenen Wissenszusammenhang zurück und lässt sie zusammenstoßen<sup>114</sup>. Es ist destruktiv, es "desintegriert, verdreht und spielt mit dem Wissenszusammenhang".

Da "Autoritäten und etablierte Mächte" jedoch auf die "Stabilität im erworbenen Wissenszusammenhang" angewiesen sind, verbreitet Kabarett den "Bazillus des Zweifels". Auch wenn im Kabarett keineswegs politische Aktionen durchgeführt werden und es laut HENNINGSEN als "aktuelle Bedrohung der Macht ebenso schwach [ist] wie die Institution des Hofnarren", ist es eine "indirekte Gefährdung". Der Zweifel wird dabei nicht vom Kabarett erzeugt, sondern ist unterschwellig schon vorhanden, "ohne ihn wäre Kabarett gar nicht denkbar" (Henningsen 1967, S. 73ff). Kabarett ist eine "Institution für Minoritäten" und darf seinen Einfluss nicht überschätzen, es kann nur begrenzt gesellschaftsverändernd wirken: "Der Kabarettist kann weder das Abendland noch die Seelen retten, kann weder Wahlen beeinflussen noch Kriege verhindern" (Henningsen 1967, S. 17f).

Im Unterschied zu HENNINGSEN geht FLEISCHER davon aus, dass im Kabarett nicht nur mit dem vorhandenen Wissen des Publikums gespielt wird, sondern neue

---

<sup>114</sup> Dies ist m. E. ein wesentlicher Unterschied des Kabarets zur Comedy. Bei letzterer befindet sich der Zuschauer von Anfang an in einer völlig anderen Situation, es werden nicht vorgegebene desintegrierte Strukturen zueinandergezwungen, sondern die auszunutzenden Kontraste ad hoc hergestellt. Für HENNINGSEN bleibt daher diese Art von Komik folgenlos für das Bewußtsein (Henningsen 1967, S. 36; 44).

Nachrichten hergestellt werden. Während der Zuschauer beispielsweise im Theater eine Idee bzw. eine Aussage "rekonstruiert", konstruiert er im Kabarett die Aussage selbst. Er bringt das Gesagte in Verbindung mit seinem Wissenszusammenhang und kommt zu einer neuen Auffassung, die er selbst - häufig in einer Nach-Pointe - wieder hinterfragt. Durch Verzerrungen, Übertreibungen und andere aufgedeckten Brüche verliert die Vorstellungsstruktur der Zuschauer an Stabilität. Durch kabarettistische Mittel wird eine neue Perspektive vermittelt, die zwar keine Lösung anbietet, aber eine neue Sichtweise der Dinge vermitteln kann. Im Kabarett geht es "um die Bewußtmachung bzw. Hinterfragung der Konstruktionsregeln" und "um die Zerstörung oder die In-Frage-Stellung eines bekannten und gewohnten Zusammenhangs" (Fleischer 1989, S. 75).

Die Definition des Kabarettisten ist "witzig" und weist auf eine schwache Stelle des Wissenszusammenhangs hin, schlägt aber keine bessere Lösung vor, sondern stellt nur in Frage (Fleischer 1989, S. 109f). Im Kabarett ist nichts anderes nötig "außer der Fähigkeit, Zusammenhänge herzustellen (Publikum) oder sie zu zerstören (Kabarettist)". Diese Zusammenhänge, die immer wieder zerstört und dann neu aufgebaut werden, stellen sich quer zu den üblichen Denkmustern, sie sperren sich. FLEISCHER betont, dass im Theater der Zuschauer das Vorgetragene in sein Denkmodell integriert, im Kabarett wird er jedoch mit etwas konfrontiert, das in sein "Weltwissen" und Denkmodell nicht integrierbar ist. Dies ist das "kabarettistische Anliegen": "Das Publikum soll ja von nichts überzeugt werden, es sollen nur Zusammenhänge hinterfragt werden" (Fleischer 1989, S. 130ff).

Das Kabarett bietet keine stringenten Wege, keine einfachen Lösungen an. Der einzelne Zuschauer kann sich nicht "entspannt zurücklegen" und denken: "Nun gut, es wird schon darauf hinauslaufen, dass man am besten die SPD wählt". Das Kabarett verschließt sich meist solchen monokausalen Zusammenhängen. Die Aussagen werden immer wieder durchbrochen, differenziert und relativiert. Es geht darum, scheinbar Festgefügtes in Frage zu stellen und auf anderen, neuen Wegen darüber hinaus zu denken. Obwohl so neue Sichtweisen vermittelt werden können, kommen keine neuen Informationen hinzu.

"Die Kommunikation im Kabarett ist nicht darauf ausgerichtet, Informationen zu verbreiten, Zeichen mit Bedeutungen zu produzieren, sondern vielmehr das Denken zu üben, die bestehenden Zeichen zu zerstören, die bestehenden Bedeutungszusammenhänge zu hinterfragen, ohne die Absicht, neue aufzubauen; dazu dienen andere Kunstgattungen" (Fleischer 1989, S. 76).

Die Wirkung zielt auf ein bestimmtes Publikum mit spezifischem Wissen ab. Es müssen bereits Zusammenhänge vorhanden sein, die dann zerstört werden können. Die von den Zuschauern mitgebrachte - individuell vorhandene - Vorstellungsstruktur verliert ihre Stabilität, sie werden "aus einem gewohnten Denkschema herausgerissen" (Fleischer 1989, S. 82; 102). Kabarett will nicht die Welt verändern, sondern nur den einzelnen Menschen, "die Welt muss er dann schon selber verändern; das ist

nicht die Rolle oder die Funktion des Kabarett". Ziel ist es "nach dem Verlassen des Kabarett nicht 'über etwas' nachzudenken, sondern 'anders' zu denken. Man vergisst die Nummern sehr schnell, was nichts ausmacht (...) es geht nicht um die Vermittlung von Informationen und Bedeutungen, sondern um die Thematisierung der Bedeutungsgenerierung, ihrer Regeln, ihrer Konventionen und - einfach gesagt unserer Denkgewohnheiten" (Fleischer 1989, S. 138).

Für den einzelnen Zuschauer ergeben sich laut FLEISCHER aus den neu dargestellten und neu interpretierten gesellschaftlichen Zusammenhängen lediglich "Denkanstöße". In einem einzelnen Themenbereich wird selten etwas zu Ende geführt. Kaum fühlt sich das Publikum angesprochen, reißt die Nummer ab. Das Kabarett gibt nur Hinweise, die eigentliche Arbeit leistet das Publikum: "Das Prinzip der Fragmentarizität ist übergreifend. Den Zusammenhang, die Komplexität des Weltbildes muss das Publikum herstellen, dazu dient das Kabarett nicht, hier ist es nicht zuständig. Es liefert (...) Anstöße, es hat eine Auslöserfunktion" (Fleischer 1989, S. 134). Die neuen Perspektiven bleiben mehr oder weniger "diffus" und müssen erst vom Publikum verarbeitet und neu integriert werden.

Auch die von VOGEL vertretene fiktionsabbauende Methodik des Kabarett entspricht den diskutierten "Brüchen im Wissenszusammenhang" von HENNINGSEN und FLEISCHER. Gleichzeitig gesteht VOGEL dem Kabarett aber nicht so viel Einflussmöglichkeiten zu wie FLEISCHER. Im Kabarett wird seiner Ansicht nach eine "fiktive Welt" entworfen, die eine satirische Aussage transportiert. Dabei zielt aber Kabarett "nicht auf eine rituelle Aufhebung von dargestellter Welt und der Welt des Publikums, die von den kultischen Ursprüngen des antiken Theaters bis zum zeitgenössischen Happening angestrebt wurde. Kabarett beseitigt die Rampe nicht, aber es macht sie niedriger" (Vogel 1993, S. 79).

#### 1.6.2. Die Vermittlung neuer Perspektiven im Interaktionsprozess

Die von HENNINGSEN, FLEISCHER und VOGEL diskutierte Vermittlung neuer Perspektiven im Kabarett ist ein zentraler Ansatz für den weiteren Argumentationsverlauf. Nachdem versucht wurde, zu zeigen, dass Kabarett weder in umfangreicher Weise neues Wissen weitergeben kann, noch im Sinne der Vermittlung einer neuen gesellschaftspolitischen Überzeugung propagandistisch wirken kann, bleibt lediglich die Diskussion um das Kabarett als Verstärker bereits vorhandener Meinungen unter gleichzeitigem Aufzeigen ungewohnter Perspektiven. Auch in der Kunstsoziologie wird teilweise von der Vermittlung einer neuen Perspektive mit Hilfe von Kunstwerken ausgegangen. Die Diskussionen beziehen sich dabei auf Kunstformen wie beispielsweise das Theater. Kabarett ist jedoch wesentlich stärker vom Interaktionsprozess abhängig als andere Gattungen, es ist eng an das Wissen und den Alltag seiner Zuschauer gekoppelt und gleichzeitig auch an eine hochgradig kulturbedingte,

politisch-kritische aber auch grotesk-kabarettistische Auseinandersetzung mit diesen Alltagserfahrungen. Diese Voraussetzungen bedingen die Funktion des Kabarettisten als oppositionellen Gesellschaftskritikers, die Auffassung, dass der Kabarettist auch privat hinter seinen auf der Bühne vertretenen Äußerungen steht sowie die Einmaligkeit und gleichzeitige Kurzlebigkeit einer Kabarettaufführung.

Es wird versucht, diese Aspekte im nächsten Kapitel ausführlicher zu erläutern, bevor im Kapitel "Karnevalisierung" auf die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen für die Wirkungsmöglichkeiten von Kunst im sinnvermittelnden, diskursiven Prozess einer Kabarettaufführung eingegangen wird.

## **2. Diskussion der Wirkungsmöglichkeiten von Kunst**

Die Frage nach der Wirkungsweise von Kunst spielt eine große Rolle in der Sozialwissenschaft. Dabei wird häufig davon ausgegangen, dass Kunst eine neue Sichtweise der Dinge vermitteln kann und unter bestimmten Umständen auch neue kulturelle Chiffren in den Bewusstseinsablauf eingehen können (vgl. u. a. Bourdieu in: Silbermann 1976, S. 58ff). Neben einer ästhetischen Annäherung im Sinne von "Was ist Kunst?" geht es vor allem um die Interdependenz von Kunst, Künstler, Kunstwerk und Gesellschaft. Im Bezug auf die Wirkungsweise von Kunst wird die Frage diskutiert, ob Kunstwerke ein Spiegel der Gesellschaft sind und inwieweit sie die Rezipienten beeinflussen können. Im folgenden wird versucht, einige zentrale Aussagen zu diesem Themenkomplex vorzustellen und im Zusammenhang mit dem Genre Kabarett zu diskutieren.

Im Zusammenhang mit der sozialwissenschaftlichen Diskussion um die Wirkungsmöglichkeit von Kunst spielen drei Ansätze eine zentrale Rolle: Erstens die "Spiegelbild-Theorie", die davon ausgeht, dass Kunst die jeweilige Gesellschaftsform widerspiegelt. Zweitens das Kunsterlebnis "als Mittel sozialer Kontrolle" sowie drittens die "Beeinflussungs-Theorie", die Kunst bzw. vor allem das Theater als gestaltendes Element der Gesellschaft sieht. Ich versuche zu zeigen, dass diese Ansätze auf die Diskussion um die Wirkungsmöglichkeiten des Genres Kabarett nur teilweise übertragbar sind.

Wie im Kapitel "Beschreibung des Genres Kabarett" versucht wurde auszuführen, unterscheidet sich das Kabarett beispielsweise wesentlich vom Theater. Es entfällt das theatertypische Mitfühlen, die Person des Kabarettisten ist eng mit seiner privaten politischen Überzeugung verknüpft und er arbeitet nicht mit der Darstellung von entwickelten Bühnenfiguren sondern mit Alltags-Typen. Kabarett ist darüber hinaus wesentlich abhängiger vom "Zeitfaktor". Eine Kabarettaufführung spielt im "Hier und Jetzt", sie bezieht sich auf die aktuellen Themen, die der Kabarettist im Wissensvorrat der potentiellen Zuschauer vermutet und das Kabarettprogramm wird in einem von unbeabsichtigten Störungen freien Interaktionsverlauf gemeinschaftlich von Ka-

barettist und Zuschauern während einer nicht wiederholbaren Aufführungssituation "komplettiert".

Fehlten einige dieser Vorbedingungen käme es nicht zu einem "störungsfreien", kabarett-typischen Interaktionsprozess. Die Integration in den Interaktionsverlauf ist für jeden einzelnen der beteiligten Interaktionspartner unbedingte Voraussetzung. Es geht um mehr als das bloße Verstehen der Handlung sowie des vom Autor gemeinten Sinnes. Das Genre muss deshalb meiner Auffassung nach immer im Zusammenhang mit dem "störungsfreien" oder "gestörten" Interaktionsverlauf einer Kabarettaufführung betrachtet werden und auch die Wirkungsmöglichkeiten müssen in diesem Kontext untersucht werden. Dies unterscheidet Kabarett deutlich von anderen Kunstgattungen, die nicht so stark vom Wechselspiel zwischen Produzent und Rezipient von Kunst abhängig sind.

### **2.1. "Spiegel der Gesellschaft" oder "Mittel der sozialen Kontrolle"?**

Im Zusammenhang mit Kunst wird, wie in der Kabarett-Literatur auch, von einigen Autoren von einer Spiegelbildfunktion ausgegangen. Neben der Auseinandersetzung mit den jeweils historischen Bedingungen für die Rezeption von Kunst sowie den grundsätzlichen Rezeptionsvoraussetzungen zum "Verständnis" eines Kunstwerkes steht dabei vor allem auch die Frage nach dem Kunstzweck im Vordergrund (vgl. u. a. Aubinger 1992, S. 44f). Ich versuche zu zeigen, dass aufgrund der kabarett-spezifischen Themenbeschränkung dieser Ansatz im Zusammenhang mit der Diskussion der Wirkungsmöglichkeiten des Kabarett nicht geeignet ist. Eine Kabarett-aufführung spiegelt lediglich einen subjektiv ausgewählten Teilabschnitt der Gesellschaft wieder, der in kabarett-typischer Weise paradox aufbereitet wird und dessen Darstellung auf die Präsentation von Vorurteilen, Alltags-Typen und Klischees eingeschränkt ist.

AUBINGER vertritt den Ansatz, dass ein Kunstwerk gleichzeitig Produkt und Spiegel der Gesellschaft ist. Die Kunst hat seiner Ansicht nach eine Wirkungsabsicht und die Wirkung ist am leichtesten beim Rezipienten zu messen (Aubinger 1992, S. 44f). FÜGEN geht dagegen davon aus, dass Kunst nie als 'Spiegel' sozialer Phänomene betrachtet werden kann, auch wenn sich bestimmte Phänomene im Werk niederschlagen (Fügen 1968[3], S. 115f). Sozusagen in der Mitte der beiden Positionen steht DUVIGNAUD, der schreibt, dass man Kunst nicht nur als Kunst betrachten kann, sondern sie "in das System von internen latenten Kommunikationen rückintegrieren" muss (Duvignaud 1969, S. 390). Um "Zeitgeist" darstellen zu können, muss der Künstler auch immer im wirklichen Austausch mit der Gesellschaft, im "Rezeptivitätsfeld der Schöpfung", stehen (Duvignaud 1969, S. 405).

Auch im Zusammenhang mit dem Genre Kabarett gehen viele Autoren von einer "Spiegelbildfunktion" aus. Sie sehen Kabarett und Satire als eine Art "Zerrspiegel" der

Gesellschaft, in dem bestehende Weltbilder überspitzt und übertrieben dargestellt und somit auch in Frage gestellt werden. Für SCHÄFFNER ist Kabarett "der Spiegel des politischen Geschehens" (Schäffner 1969, S. 5), MÜLLER und HAMMER führen aus, dass das Publikum "in den Brennspeigel des Kabarets" blicken muss (Müller/Hammer 1956, S. 59f) und GREUL schreibt, dass Kabarett bzw. Satire nicht nur ein Spiegel der Gesellschaft ist, sondern auch ein "Beförderungsmittel, allerdings ein Vehikel auf kleinsten Rädern" (Greul 1971, S. 12).

Einige Sozialwissenschaftler gehen davon aus, dass Kunst ein "Mittel der sozialen Kontrolle" sein kann, dass die Möglichkeit hat, soziale Bewegungen zu beeinflussen sowie bestimmte Ideen zu fördern und zu verstärken (vgl. u. a. Silbermann in: Rapp 1993, S. 168). Unter anderem Alphons SILBERMANN betont, dass Theater und Theatererlebnis "Gesellschaft nicht gestalten, wohl aber eine gewisse soziale Kontrolle ausüben" kann (Silbermann in: Rapp 1993, S. 168).

"Sozial gesprochen, werden durch das Theatererlebnis gewisse Ideale und Werte des Lebens gefördert und belebt, d. h., die fundamentalen Einrichtungen unserer Gesellschaft werden verstärkt und stabilisiert"  
(Silbermann in: Rapp 1973, S. 27).

Auch für Uri RAPP ist Theater eine "Artikulation von Alternativen" (Rapp 1993, S. 27) mit der Aufgabe, "den Menschen zu sagen (d. h. erlebbar und bewusst zu machen), dass eigentlich alles anders ist als es scheint" (Rapp 1973, S. 240). Die Theatersituation nimmt Einfluss auf das Bewusstsein der Zuschauer, auch wenn dieser Einfluss "nicht bemerkbar oder empirisch feststellbar" sein muss (Rapp 1973, S. 18). Und KAPNER geht davon aus, dass der Kunst-Rezipient Züge an Gegenständen entdecken kann, die er vorher in dieser Weise noch nicht wahrgenommen hat: "Der Künstler k a n n sagen, was die anderen nur sagen w o l l t e n" (Kapner 1991, S. 45ff).

In der Beschreibung der Kabarett-Interaktionssituation wurde versucht zu zeigen, dass eine Kabarettaufführung einen Teil des Alltags des spezifischen Publikums in ihrer Themenauswahl berücksichtigt und im weitesten Sinne auch "widerspiegelt". Es geht dabei jedoch jeweils nur um das Alltagsleben einer ganz bestimmten Gruppierung, eines gesellschaftskritischen Ideologiekritikums, eines kunstkritischen Avantgardepublikums oder einer spezifischen Teilmenge des Bildungsbürgertums. Innerhalb dieser, auf das jeweilige Publikum bezogenen Themenauswahl werden wiederum lediglich bestimmte Themen herausgegriffen, die gerade aktuell sind, die sich für das Aufzeigen kabarettistischer Effekte eignen oder zu denen ganz lapidar dem Kabarettisten "etwas einfällt". Grundsätzlich wird also nur ein bestimmter Ausschnitt des politischen Geschehens behandelt. Kabarett muss aufgrund seines Alltags- und Aktualitätsbezuges immer "Zeitgeist" (vgl. Duvignaud 1969, S. 405) darstellen und es handelt sich dabei jeweils nur um den "Zeitgeist" einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppe, die, wie im Kapitel "Der Interaktionspartner Publikum"

versucht wurde aufzuzeigen, in einem bestimmten Zeitabschnitt eine bestimmte Art von Kabarett besucht.

Aufgrund der Definition des Kabarettpublikums als Gruppe "Gleichgesinnter" mit einer grundsätzlichen, relativ weitgehenden Einstellungsübereinstimmung und der Position des Kabarettisten als "aufklärerischer Gesellschaftskritiker" ist auch die Aufbereitung bzw. Darstellung der jeweiligen Alltagsthemen festgelegt. Innerhalb der Interaktionssituation müssen sie kritisch beziehungsweise "oppositionell" bearbeitet und zu einem paradoxen Höhepunkt geführt werden. Von einer spiegelbildlichen Wiedergabe gesellschaftlicher Abläufe kann also nicht ausgegangen werden.

## **2.2. Vermittlung neuer Perspektiven?**

Weitaus häufiger als die beiden oben vorgestellten Theorien taucht in der Literatur allerdings der Ansatz auf, dass Kunst den Rezipienten nicht unmittelbar verändern kann, dass jedoch in der künstlerischen Aufarbeitung eines Themas eine neue Perspektive, eine neue Sicht der Dinge oder auch ein neuer kultureller Code in das Bewusstsein der Betrachter eingehen kann. Ich versuche zu zeigen, dass auch im Kabarett kaum neue Informationen weitergegeben können oder gar eine nicht bereits im Bewusstsein der Zuschauer vorhandene gesellschaftspolitische Grundeinstellung vermittelt werden kann. Mit der paradoxen Darstellung von Alltagssituationen kann jedoch, falls dabei auf die Erfahrungen und die gesellschaftspolitische Grundeinstellung des Publikums aufgebaut wird, eine neue ungewohnte Sichtweise bestimmter gesellschaftlicher Aspekte aufgezeigt werden.

Dabei geht es nicht nur um das Erkennen bzw. um die Übersetzung der vom Kabarettisten verwendeten Codes, sondern auch darum, dass der Interaktionspartner Publikum in der Lage ist "hinter" die Anspielungen des Kabarettisten zu blicken, seine Verdrehungen, Verwirrung und Rahmen-Brüche nachzuvollziehen sowie einschätzen kann, was der Kabarettist eigentlich sagen will und ob er beispielsweise den auf der Bühne präsentierten "ausländerfeindlichen" Witz zur Illustration seiner Bühnenrolle oder als "Privatperson" außerhalb seiner Bühnenrolle erzählt.

### **2.3.1. Die Dechiffrierung und Sinndeutung von Kunst**

Wie ich versucht habe im Kapitel "Beschreibung des Genres Kabarett" zu zeigen, muss ein Rezipient in der Lage sein, den vom Künstler verwendeten Code zu dechiffrieren. Zu dieser ersten Stufe der Wahrnehmung kommt - bei der Betrachtung eines Kunstwerkes oder einer Kabarettaufführung - die Erfassung der eigentlichen Bedeutung bzw. des "Gehalts" des Vorgeführten.

"Er wird erfaßt, indem man jene zugrunde liegenden Prinzipien ermittelt, die die Grundeinstellung einer Nation, einer Epoche, einer Klasse, einer religiösen oder philosophischen Überzeugung enthüllen, modifiziert durch eine Persönlichkeit und verdichtet in einem einzigen Werk". Das Kunstwerk wird

zu einem "Symptom von etwas anderen"; in ihm sind symbolische Werte enthalten (Panofsky 1978, S. 40f).

Wie im Kabarett, bei dem die relativ weitgehende Übereinstimmung in der gesellschaftspolitischen Grundeinstellung Voraussetzung für einen von unbeabsichtigten Störungen freien Interaktionsverlauf ist, benötigt der Betrachter eines Kunstwerkes für ein tiefergehendes Verständnis ebenfalls mehr als nur die Vertrautheit mit bestimmten Themen und Vorstellungen. Er muss bestimmte "Grundprinzipien" erfassen. Der Rezipient benötigt dazu Fähigkeiten, die der eines Diagnostikers vergleichbar ist (Panofsky 1978, S. 48).

Auf die Ausführungen PANOFSKYS baut BOURDIEU seine "Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung" auf, in denen er betont, dass Kunst nur "richtig", d. h. im vom Künstler gemeinten Sinn, verstanden werden kann, wenn dem Rezipienten das notwendige kulturelle Wissen zur Verfügung steht. Kunst ist für BOURDIEU eng mit der Fähigkeit der Rezipienten verknüpft, die Grundaussage des Künstlers "übersetzen" zu können. Erst dann kann eine neue kulturelle Chiffre, die im jeweiligen Werk vorhanden ist, wahrgenommen werden und mit dem bereits vorhandenen Wissen verschmelzen. Ein Kunstwerk existiert nur in dem Maße, in dem es "wahrgenommen, das heißt dechiffriert" wird (Bourdieu in: Silbermann 1976, S. 58ff). SCHÜTZ, der sich als phänomenologischer Soziologe vor allem mit Sinndeutungsprozessen beschäftigt, geht davon aus, dass mittels der Kunst ein neues Symbol in den Bewusstseinsablauf eingehen kann. SCHÜTZ unterscheidet dabei zwischen der Lyrik, die für ihn "nur Ausdruck" ist und dem Theater. Im Drama soll das gesprochene Wort "gehört, verstanden und gedeutet" werden. "Das Publikum macht den Sinnsetzungs- und Sinndeutungsakt mit. Erst indem es sich mit den handelnden Personen identifiziert, erfährt es das Wort (...) als Ausdruck des Autors". Das Sprachkunstwerk wird dabei in folgenden Stufen umgesetzt: Grunderlebnis des Dichters mit anschließender Symbolisierung in einer dichterischen Symbolreihe sowie Sinnsetzungsakt durch den Künstler in der Sprachgestaltung und im objektiven Sprachzusammenhang. Daraufhin folgt die Sinndeutung der Sprachgestalt durch den Rezipienten, die "Entsymbolisierung" bzw. Umdeutung des Dichterischen auf das allgemein Wesentliche und damit im letzten Schritt die Umdeutung zum reinen Dauererlebnis. Das Symbol geht so, genauso wie ein primäres Erlebnis in den Bewusstseinsablauf ein. Es kann jedoch nur sinnvoll eingeordnet werden, wenn der Sinn der symbolischen Durchformulierung mit dem Sinn des Grunderlebnisses identisch ist (Schütz 1981, S. 257ff).

### 2.3.2. Die Verstärkung der "Sicht der Dinge" im Kabarett

Auch in der Kabarett-Interaktion wird, wie ich versuchte im Verlauf der Arbeit zu zeigen, auf der Grundlage vergleichbaren Wissens und ähnlicher politischer Grundhal-

tung der "Gleichgesinnten" eine neue paradoxe Perspektive von Alltagswahrnehmungen dargestellt. In Anlehnung an SCHÜTZ und BOURDIEU kann davon ausgegangen werden, dass Kabarett vorhandene kulturelle Chiffren verstärkt und unter bestimmten Voraussetzungen im Kunsterlebnis eine neue kulturelle Chiffre bzw. ein neues Symbol in den Bewusstseinsablauf des Rezipienten eingehen kann. Die Voraussetzungen sind dabei vom Vorwissen und dem Alltagserleben des Publikums abhängig.

Da jedoch die Interaktionssituation einer Kabarettaufführung nur frei von unbeabsichtigten Störungen verlaufen kann, wenn Wissen und gesellschaftspolitische Einstellung von Publikum und Kabarettisten relativ homogen sind, kann die neue kulturelle Chiffre nur auf bereits vorhandene Elemente aufbauen und sie mittels Verdrehungen, Parodien und anderer Kabarettwerkzeuge verstärken. Das Publikum nimmt keine neue Sichtweise an, sondern sieht lediglich die paradoxe Übersteigerung einer in der Alltagserfahrung bereits vorgeprägten "Sicht der Dinge". Auch wenn es Möglichkeiten gibt, zusammen mit dem Werk den Code zu liefern, nach dem es verschlüsselt ist (vgl. Silbermann 1976, S. 69) - wie beispielsweise durch dokumentarische Ergänzungen - können innerhalb der kabarett-typischen Interaktionsordnung keine völlig neuen Symbole vermittelt, sondern nur bereits vorhandene Grundeinstellungen bestätigt werden.

Die Interaktionssituation des Kabarett ist abhängig vom Wissen und der gesellschaftspolitischen Grundhaltung des Publikums. Sie ist eng verbunden mit der kritisch-paradoxen Themenaufbereitung in einer kurzlebigen und nur einmal herstellbaren Aufführungssituation. Im Interaktionsprozess bilden die "Gleichen unter Gleichen" den Kern der Interaktionssituation, wer über anderes Wissen bzw. eine andere Einstellung verfügt - also im Zweifelsfall von der abweichenden Meinung des Kabarettisten "überzeugt" werden könnte - ist nicht integriert. Kabarett verstärkt so bereits vorhandene Meinungen beziehungsweise Auffassungen.

### 2.3.3. Das strukturbildende Element der Kritik im Kabarett

Ein Schlüsselement und ein wesentlicher Baustein des Konstrukts der "idealtypischen" Kabarettinteraktionssituation ist im kulturellen Kontext der Kabarettaufführung die kabarett-spezifische "Kritik". Sie ist nicht als negative Beurteilung eines bestimmten Gegenstandes oder in einer ihrer Wortbedeutungen als Tadel oder Beanstandung zu verstehen, sondern steht für das Treffen von Unterscheidungen und wird im Sinne von "Urteilsfähigkeit" und "Kunst der Beurteilung" verwendet (vgl. Hermann 1983, S. 279). Kritik ist im Kabarett ein strukturbildendes Element. Diese Form der Kritik setzt voraus, dass Alltagskriterien nicht mehr als selbstverständlich gelten, sondern neu überdacht werden sollen. Kabarett basiert auf einer "Kultur der Ausei-

nersetzung" und setzt ein "modernes", grundsätzlich distanzierungsfähiges Publikum voraus.

Eine Kabarettaufführung bestätigt die Kritikfähigkeit und im Zusammenhang mit der Publikumsbeschimpfung auch die Selbstkritikfähigkeit seiner Besucher. Dem grundsätzlich reflexionsfähigen, meist (politisch) gebildetem Kabarett-Publikum werden dabei in der Interaktionssituation neue Perspektiven auf der Basis bereits vorhandener Grundeinstellungen vermittelt. Personen mit einem differierenden Wissensvorrat oder gesellschaftspolitischen Überzeugungen, die sich beispielsweise als zu einer offiziellen Veranstaltung geladene Gäste oder aus anderen Gründen mehr oder weniger zufällig in ein bestimmtes Kabarett "verirren", werden nicht Teil des Interaktionssystems. Sie sind für den Kabarettisten "totes Publikum".

#### 2.3.4. Die "Nachvollziehbarkeit" einer Kabarettaufführung

Entscheidend ist darüber hinaus, dass ein Kabarettprogramm während des Interaktionsverlaufs nur "einmal geboren" wird und eigentlich auch nur in dieser Interaktionssituation für kurze Zeit "lebt". Nach Verlassen einer Kabarettveranstaltung bleibt meist nur eine vage Erinnerung. Die Interaktionssituation ist zwar reflektierbar, jedoch nur schwer nachvollziehbar, da die jeweilige Aussage stark in die spezifische Aufführungssituation eingebunden ist. Für den einzelnen Besucher ist seine gesamte Konzentration und Aufmerksamkeit nötig, um sich in der Kabarett-Interaktion zu orientieren. Aussagen, Pointen und Anspielungen bleiben nur selten "hängen" und es ist schwierig einem Unbeteiligten nach einer Kabarettveranstaltung die Pointen einer Szene zu erklären. Es bleibt eigentlich nur ein "diffuses" Gefühl, dass da "irgendjemand irgendwie kritisch" war, der die jeweils eigene gesellschaftspolitische Auffassung weitgehend bestätigt hat. FLEISCHER geht beispielsweise davon aus, dass die Zuschauer eine Kabarettveranstaltung verlassen und kaum oder gar nicht mehr wissen, worüber sie nun eigentlich gelacht haben:

"Die volle Aufmerksamkeit und Konzentration wird zur Mitarbeit, zur Rekonstruktion der Zusammenhänge benötigt, man muss ständig nachdenken, so dass man eigentlich keine Zeit mehr hat, sich etwas zu merken, außer der allgemeinen Einstellung, außer einem Gefühl, dass da jemand recht hatte und dass man verspottet wurde und irgendwie mit Recht verspottet wurde" (Fleischer 1989, S. 112).

Wie bereits im Kapitel "Der Interaktionspartner Kabarettist" zu zeigen versucht wurde, sind im Unterschied zu Alltagsinteraktionssituationen die Voraussetzungen für eine Verständigung unter den Interaktionspartnern im Kabarett wesentlich diffiziler und komplizierter. Es muss nicht nur der (primäre) Sinn verstanden werden, sondern auch der vom Kabarettisten gemeinte "Hinter-Sinn". Der Zuschauer muss die "eigentliche Bedeutung" des Gesagten erfassen, die der Szene "zugrundeliegenden Prinzipien" (vgl. Panofsky 1978, S. 40f). Dafür ist eine hohe Konzentration des Publikums nötig, die dazu führt, dass eine Kabarettaufführung nach Ende des Pro-

gramms nur in Teilen von den Zuschauern nachvollzogen beziehungsweise gegenüber unbeteiligten Dritten nacherzählt werden kann. Es kann zwar häufig der Inhalt einer Szene, wiedergeben werden, jedoch nur selten der "Witz" einer bestimmten Situation. Die Interaktionssituation ist zwar reflektierbar, jedoch nur schwer nachvollziehbar, da Text und Witz stark in die spezifische Aufführungssituation eingebunden sind.

Außerdem werden im Kabarett keine langen Geschichten erzählt, die Aufführung ist temporeich; eine Aneinanderreihung von Paradoxien und Verdrehungen. Durch die notwendige Konzentration auf die jeweilige Pointe fehlt die Möglichkeit, sich während einer Vorstellung vom Gesagten zu distanzieren. Der Kabarettist trifft selten eine deutlich erkennbare Aussage; sie wird verschleiert, relativiert und in Frage gestellt. Vom Zuschauer wird deshalb ein so hohes Maß an "Mitarbeit" während einer Aufführung verlangt, dass eher der Aufbau einer Szene als deren Inhalt beziehungsweise deren "Pointe" im Gedächtnis bleibt. In den Bewusstseinsinhalt geht nur etwas Neues ein, für das noch keine Entsprechung vorhanden ist (vgl. Schütz/Luckmann 1975, S. 234). Im Gedächtnis bleiben vor allem Widerstände und Widersprüche, die allerdings im Kabarett, in dem "Gleichgesinnte auf Gleichgesinnte" treffen, selten vorkommen.

### **3. Die "Karnevalisierung" im Kabarett**

Im Kabarett nehmen die Interaktionspartner an einer außergewöhnlichen künstlerischen Interaktion teil, die im Zwischenbereich zwischen (nicht mehr) Alltag und (noch nicht) Theater liegt. Der Kabarettist führt im kulturell geprägten Kabarett-Rahmen als "Navigator" eine Gruppe von "Gleichgesinnten" durch eine Interaktionssituation in der von den integrierten Interaktionspartnern gemeinsam ein "Kunstprodukt" gestaltet wird. Ein nicht-integrierter Zuschauer, der die Spielregeln des Kabarett nicht kennt, den vom Kabarettisten verwendeten kulturellen Code nicht dechiffrieren kann und/oder nicht die gleiche gesellschaftspolitische Überzeugung wie der Kern der "Gleichen unter Gleichen" vertritt, ist nicht in der Lage die Aussagen im vom Kabarettisten gemeinten Sinne zu dechiffrieren. Ein solcher "Nicht-beteiligter" und damit auch "nicht anwesender" ZUSCHAUER (vgl. Luhmann 1999[7], S. 563f) ist nicht in den diskursiven Prozess der Aufführung eingebunden und daher auch nicht an der "Komplettierung" des Kabarettprogramms beteiligt.

Die "Gleichgesinnten" bilden den "Interaktionskern" der Kabarettaufführung, in der es um den Austausch von Bedeutungen und sinnstiftenden Elementen geht. "Abwesende" ZUSCHAUER, die beispielsweise eine andere gesellschaftspolitische Einstellung als der Kabarettist haben und eventuell von einer neuen Auffassung überzeugt werden könnten, sind nicht in den Interaktionsprozess integriert; eine "Wirkung" auf ihre Überzeugungen kann deshalb ausgeschlossen werden.

Die "gleichgesinnten" Interaktionspartner der kabarett-typischen Interaktionssituation befinden sich während einer Kabarettaufführung in einer kulturell geprägten Ausnahmesituation. Im Kabarett steht für die kurze Zeit der Aufführungsdauer "alles auf dem Kopf"; der Alltag wird grotesk verzerrt aufbereitet und die gesellschaftlichen Autoritätsverhältnisse sind vorübergehend aus ihrer festen Verankerung gerissen. Mit dem Bezahlen an der Kabarettkasse betritt der Zuschauer den spezifischen Rahmen einer Gemeinschaft "Gleichgesinnter", in dem es zu einer kurzfristigen Verkehrung der Herrschaftsverhältnisse kommt.

Es wird im folgenden Kapitel versucht diese Situation in Anlehnung an BACHTIN als "Karnevalisierung" zu beschreiben, also als kurzzeitige Ausnahmesituation, in der vorübergehend gesellschaftliche Realitäten verdreht und politische Machtverhältnisse verkehrt werden. Ich gehe dabei von einer historischen Betrachtung des Karnevals aus und versuche die Karnevalisierung als strukturbildendes Element des Kabarett-Interaktionssystems zu diskutieren.

### **3.1. Geschichte des Karnevals**

Die Interaktionssituation einer Kabarettaufführung weist m. E. zahlreiche Parallelen zu den historischen Narrenfesten des Karnevals auf. Zuschauer und Vortragende gestalten bei beiden Formen gemeinsam in einer Ausnahmesituation der Verkehrung der Autoritätsverhältnisse einen sinnvermittelnden Interaktionsprozess, in dem die Alltagserfahrungen der Interaktionspartner in paradox-grotesker Weise behandelt werden. Im Karneval sind wie im Kabarett alle Interaktionsteilnehmer aktiv und "jeder mann handelnde Person" (vgl. Bachtin 1985, S. 48). Wie später im Kabarett, traten auch bei den "Narrenfesten" "Gleiche vor Gleichen" auf, etwa Handwerksgesellen vor Handwerksgesellen (vgl. Catholy 1966, S. 15).

#### **3.1.1. Die Narrenfeste des Mittelalters**

Ab dem Spätmittelalter gab es vor allem in den Wochen vor der Fastenzeit in ganz Europa "Narrenfeste", bei denen "Bauch und Geschlecht herrschten". In Kirchen und Klöstern wurden falsche Bischöfe und Äbte gewählt, Laien saßen im Chorgestühl, statt dem Evangelium wurden Zoten verlesen. Bettler, Vaganten oder Prostituierte übernahmen vorübergehend die Herrschaft und wurden zum Mittelpunkt solcher Feste (Kampner/Wulf 1986, S. 149f). Städte wie Rom, Neapel, Venedig, Paris, Lyon, Nürnberg und Köln führten zusammengerechnet etwa drei Monate im Jahr ein "volles Karnevalsleben" (Bachtin 1985, S. 57).

Die Aufführungen der Narren- und Karnevalsfeste lebten von einer starken Beteiligung des Publikums; jeder Zuschauer war gleichzeitig auch ein potentieller Darsteller, der jederzeit in Aktion treten konnte. Eine Gruppe - meist Handwerksgesellen - ging in einen Raum in dem auch überwiegend Handwerksgesellen waren, sah zu

und trat in ihrer Alltagskleidung auf. Die Akteure präsentierten im Zuschauerraum 100 bis 300 Verse und zogen weiter. Zentrale Figur war dabei der "Ein- und Ausschreier", der die Gruppe führte, und seine Reden auf die Bedürfnisse des jeweiligen Publikums zuschnitt. Der Inhalt dieser Spiele bezog sich auf die Vitalsphäre. Im Vordergrund standen überwiegend sexuelle und fäkale Themen, Handgreiflichkeiten und viele Obszönitäten. Politisch aktuelle oder "ernste" Fragestellungen wurden dagegen nur selten behandelt (Catholy 1966, S. 14ff).

In der Neuzeit versuchten Kirche und absolutistischer Staat die Narrenfeste zu verbieten, sie existierten aber vor allem in ländlichen Gegenden noch einige Zeit weiter (Kampner/Wulf 1986, S. 157). Ab dem 17. Jahrhundert ließ die Bedeutung des "karnevalistischen Volkslebens" allmählich nach (Bachtin 1985, S. 58).

### 3.1.2. Die "Karnevalisierung des Bewusstseins"

BACHTIN stellt den Karneval in einen umfassenden gesellschaftlichen Bezugsrahmen und erläutert die Funktion des Narren auf einer abstrakteren Ebene. Er zieht Parallelen zwischen der Entstehung der "Narrenspiele" und der Herausbildung eines neuen Weltbilds in der Renaissance. In dieser Zeit entstanden neue gesellschaftliche Kräfte, neue Lebensweisen und gesellschaftspolitische Überzeugungen kristallisierten sich heraus. Die Gegenwart "erkannte ihr Gesicht" und konnte so sich selbst den "Spiegel der Komödie" vorhalten (Bachtin 1985, S. 9f). Vom "karnevalistischen Weltempfinden" durchdrungen befreite die neue volkstümliche Kultur die Welt von allem Furchterregenden und Entsetzlichen und besiegte die Angst durch das Lachen. Die Folgen sind für BACHTIN weitreichend. Die Groteske, die sich gegen die Notwendigkeiten des täglichen Lebens richtet, eröffnet ganz neue Möglichkeiten. "Großen Umwälzungen geht immer eine gewisse Karnevalisierung des Bewusstseins voraus" (Bachtin 1985, S. 27f).

Karneval ist "ein Schauspiel ohne Rampe, ohne Polarisierung der Teilnehmer in Akteure und Zuschauer. Im Karneval sind alle Teilnehmer aktiv, ist jeder mann handelnde Person (...). Das karnevalistische Leben ist ein Leben, das aus der Bahn des Gewöhnlichen herausgetreten ist. Der Karneval ist die umgestülpte Welt. Die Gesetze, Verbote und Beschränkungen, die die gewöhnliche Lebensordnung bestimmen, werden für die Dauer des Karnevals außer Kraft gesetzt. Das betrifft vor allem die hierarchische Ordnung (...). Die Menschen, sonst durch die unüberwindbaren Schranken der Hierarchie getrennt, kommen auf dem öffentlichen Karnevalsplatz in familiäre Berührung miteinander" (Bachtin 1985, S. 48).

Die "Rechte der Narrenkappe" waren unantastbar jedoch durchaus auch relativ. Sie konnten einmal breiter und einmal enger gefasst sein, wurden jedoch nie ganz aufgehoben. Während des Karnevals geriet das Leben kurz aus seinen festgelegten Bahnen, die "feiertägliche Befreiung des Lachens und des Leibes kontrastierte schroff mit der vergangenen und bevorstehenden Fastenperiode (...). Übers ganze Jahr waren, begrenzt durch strenge Festtagsdaten, kleine Zeitinseln verstreut, auf

denen die Welt aus ihrer offiziellen Bahn gehen durfte - aber ausschließlich in der Schutzform des Lachens. Dem Lachen selber wurden kaum Grenzen gesetzt - sofern es Lachen blieb". Der Karneval befreite dabei die Menschen jedoch nur in einem gewissen Maße vor Repression und Zensur. Es gab das offizielle und das Karnevalsleben. Das Lachen richtete sich vor allem gegen den "großen inneren Zensor" und damit gegen die "in Jahrtausenden den Menschen anezogene Furcht vor dem Geheiligten, dem autoritären Verbot, dem Vergangenen, vor der Macht" (Bachtin 1985, S. 32ff).

"Im Brauch der Erhöhung und Erniedrigung des Karnevalskönigs finden wir den Kern des karnevalistischen Weltempfindens: das Pathos des Wechsels und der Veränderung, des Todes und der Erneuerung. (...). Die Erhöhung enthält bereits die Idee der kommenden Erniedrigung: sie ist von Anfang an ambivalent. Gekrönt wird der Antipode des wirklichen Königs: der Sklave oder der Narr" (Bachtin 1985, S. 50f).

### 3.1.3. Kabarett und Karneval

In den beiden erwähnten Ansätzen tauchen m. E. zahlreiche Parallelen zum Genre Kabarett auf. Bei CATHOLY wird deutlich, dass bei der Entstehung des Karnevals genau wie beim Kabarett ein spezifisches Publikum vorhanden sein musste. Im 13. wie auch später Ende des 19. Jahrhunderts entwickelte sich jeweils in den großen Städten neue Bevölkerungsschichten, welche die Grundlage für das potentielle Publikum der Karnevalsveranstaltungen wie auch 600 Jahre später der Kabarettaufführungen bildeten. Dieses Publikum akzeptierte die kurzfristige Verkehrung der Machtverhältnisse, die im Karneval wie auch im Kabarett üblich sind. Es entwickelten sich soziale Rahmungen, in denen in witzig-ironischer und kritisch-paradoxe Weise Alltagsgegebenheiten und gesellschaftliche Strukturen hinterfragt wurden. Beim Karneval spielte dabei - genauso wie später im Kabarett - der starke Publikumsbezug, die Improvisation und das tagesaktuelle sowie regionalspezifische Eingehen auf das Wissen sowie die Erfahrungen der Zuschauer eine entscheidende Rolle<sup>115</sup>. Karneval war genauso wie Kabarett eine groteske Darstellung des Alltags und die Position des Karneval-Darstellers war wie beim Kabarettisten eng mit einer grundsätzlichen gesellschaftskritischen Grundhaltung verknüpft. BACHTIN erwähnt wie CATHOLY die aktive Beteiligung des Publikums bei Karnevalsveranstaltungen, ein Element, das die wesentliche Grundlage für meine Beschreibung des Kabarett als Interaktionssystem bildet. Auch der "familiäre" Kontakt auf dem Karnevalsplatz (Bachtin 1985, S. 48) ist vergleichbar mit dem gemeinsamen Handeln einer Gruppe "Gleichgesinnter" während einer Kabarettaufführung.

Bei BACHTIN findet sich außerdem das Motiv der "Gegenwelt" im Karneval, in der ein Narr relativ ungestraft die Herrschaftsverhältnisse "auf den Kopf stellen" konnte.

---

<sup>115</sup> Es kann auch davon ausgegangen werden, dass der "Ein- und Ausschreier" des Karnevals (Catholy 1966, S. 16) ein Vorläufer des kabarettistischen Conférenciers ist.

Auch der Kabarettist arbeitet vor allem mit Verdrehungen und Verkehrungen in einem Kabarettprogramm, in dem die Alltagserfahrungen des potentiellen Publikums verzerrt dargestellt werden. Der Kabarettist will dabei "ernst genommen" werden, seine Kritik wird zwar meistens "komisch" präsentiert, soll jedoch im Sinne der "Kunst der Beurteilung" (vgl. Hermann 1983, S. 279) neue Perspektiven von (scheinbar festgefügt) Strukturen aufzeigen. Wie der Akteur im Karneval befindet sich aber auch der Kabarettist in einer Situation, die keine "ernsten Folgen" hat.

BACHTIN geht davon aus, dass bei den Karnevalsfesten indirekt eine Wirkung auf das Bewusstsein der Zuschauer ausgeübt wurde, da in dieser Ausnahmesituation gezeigt wird, dass Herrschaftsverhältnisse grundsätzlich nicht unantastbar sind, sondern verändert werden können. Im Zusammenhang mit dem Karneval kann diese Hypothese in meiner Arbeit weder bestätigt noch widerlegt werden. Im Bezug auf das Kabarett werden jedoch wesentliche Unterschiede zum Ansatz BACHTINS deutlich. Dem "modernen" Kabarettpublikum des 20. Jahrhunderts muss nicht erst gesagt werden, dass Machtverhältnisse hinterfragbar sind. Es hat durch den Besuch des Kabarett bereits signalisiert, dass es eine kritisch-oppositionelle Haltung hat und erwartet vom Kabarettisten, dass er diese in witzig-ironischer Form bestätigt. Der Kabarettist zeigt keine für den Zuschauer ungewöhnlichen Möglichkeiten der Verkehrung der gesellschaftlichen Machtverhältnisse auf, sondern bietet lediglich ungewohnte Perspektiven innerhalb einer bereits vordefinierten Verkehrungssituation an.

In der Literatur zum Thema Kabarett gibt es zwar keine ausführliche Auseinandersetzung mit den historischen Zusammenhängen und eventuellen Wurzeln des Genres im Karneval; Anspielungen auf den Karneval werden aber von Kabarettisten wie auch Kabarett-Historikern häufig verwendet. MEERSTEIN bezeichnet beispielsweise die Aufführungen im *Chat Noir* als "vergeistigten Karneval" (Meerstein 1938, S. 13). SCHUMANN spricht vom "lachenden Karnevalszug des deutschen Kabarett" oder dem "gemütvollen Fasching" mancher Kabarettprogramme (Schumann 1948, S. 42; 47). Und APPIGNANESI führt aus, dass der Karneval "mit seiner gelösten Stimmung allgemeiner Festlichkeit, überschäumendem Lachen, mit seiner Vielfalt an Schaustellungen, bei denen Zuschauer und Mitspieler oft eins sind" in Deutschland um die Jahrhundertwende ein "Vorfahr des Kabarett" war (Appignanesi 1976, S. 39). Auffällig ist auch, dass relativ viele Kabarettgruppen eine enge Verbindung zum Karneval hatten. Die *Elf Scharfrichter*, die *Kleinen Fische* und die *Lach- und Schießgesellschaft* gründeten sich nach ersten Auftritten des Ensembles bei Karnevalsveranstaltungen. Das Ensemble des *Simplicissimus* beteiligte sich mit seinen Stammgästen in mehreren geschmückten Wagen an Faschingsfestzügen und Ringelnatz schrieb Faschingsgedichte (Ringelnatz, 1931, S. 251).

Ich versuche im folgenden zu zeigen, dass ein "Zivilisationsprozess der Kritik" stattfand. Die "moderne" Kritik des Kabarettisten gehört seit Bestehen des Kabarett und vor allem im kulturellen Kontext einer parlamentarischen Demokratie zum "politi-

schen Alltag" und eine humorvolle Reaktion der vom Kabarettisten Angegriffenen "zum guten Ton".

### **3.2. Karnevalistische Elemente im 20. Jahrhundert**

Karnevalistische bzw. "groteske" Elemente tauchen auch im 20. Jahrhundert auf (Bachtin 1985, S. 24f). Nicht mehr der Karneval selbst, in seiner Ausprägung der mittelalterlichen "Narrenfeste", aber einige seiner strukturbildenden Elemente blieben teilweise erhalten. Ich versuche im folgenden zu zeigen, dass sich die Ausdrucksformen der "Lachkultur" (Bachtin 1985, S. 42) im Verlauf des Zivilisationsprozesses veränderten.

#### **3.2.1. Die Wiedergeburt der "Groteske"**

Während CATHOLY davon ausgeht, dass das Fastnachtsspiel "so gut wie keine Fortwirkungen" und gestaltenden Einfluss auf das Drama oder die übrige Literatur der Folgezeit hatte (Catholy 1966, S. 81), sieht BACHTIN viele Parallelen im 20. Jahrhundert, in dem es seiner Ansicht nach zu einer "mächtigen Wiedergeburt der Groteske" kam. Die Groteske entwickelte sich in zwei Linien, der Modernistischen Groteske der Surrealisten und Expressionisten sowie der Realistischen Groteske mit ihren Vertretern Thomas Mann, Berthold Brecht und Pablo Neruda. Bei letzteren wirkten sich Traditionen des grotesken Realismus und der Volkskultur aus, zuweilen kam es, wie z. B. bei Neruda, auch zur unmittelbaren Einwirkung karnevalistischer Formen (Bachtin 1985, S. 24).

Diese unterschiedliche Interpretation ergibt sich aus der umfassenderen Definition des Karnevals durch BACHTIN gegenüber CATHOLY. Für CATHOLY gibt der Mensch in der besonderen "Diesseitigkeit" des Fastnachtsspiels "seinen sonst unterdrückten Trieben freie Bahn, aber nur innerhalb der Ebene des Spiels, dessen Gesetzen er sich genauso unterwirft wie sonst den Gesetzen, die in der Realität des Alltags herrschen" (Catholy 1966, S. 10ff). Als Gegengewicht zu den Moralvorstellungen des 19. Jahrhundert erreichte die "brutale Rohheit der Sitten in diesen Spielen (...) den höchsten Grad". Die "Narrenfeste" gehören ohne Zweifel zur Gattung des Dramas und stehen zu Recht immer zu Beginn der Darstellung des deutschen Lustspiels (Catholy 1966, S. 2).

Für BACHTIN beginnt mit dem ausgehenden Mittelalter die "Lachkultur" bereits die Grenzen der Feiertage zu überschreiten. In der Renaissance wird sie "zur Form des neuen geschichtlichen Bewusstseins, das frei und kritisch ist". Er beschränkt die Definition von Karneval nicht nur auf Fastnachtsspiele, sondern verwendet sie für alle karnevalistischen Festlichkeiten, Bräuche und Formen im weitesten Sinne. Die "Karnevalisierung" taucht seiner Ansicht nach mittels einer Sprache von Symbolfor-

men sogar in der Literatur auf. Karneval lässt sich für ihn nicht konkret in Worte übersetzen, aber in einem gewissen Maße in die ihren konkret-sinnlichen Charakter nach verwandte Gestaltensprache der Literatur transportieren<sup>116</sup>.

### 3.2.2. Der "Zivilisationsprozess der Kritik"

Die Karneval-Situation des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit taucht in dieser Form in späteren Jahrhunderten nicht mehr auf. Im 20. Jahrhundert existieren nur noch karnevalistische Elemente in bestimmten Formen. Es gibt in modernen Industriegesellschaften nicht mehr den "Karneval", sondern die "Karnevalisierung" und es fand ein "Prozess der Zivilisation von Kritik" statt. Diese "zivilisierte Karnevalisierung" ist die kurzfristige Außerkraftsetzung von Regeln. Wenn dieser "moderne Karneval" vorbei ist, kehrt die alte Ordnung wieder ein.

Laut ELIAS verstärken sich im Prozess der Zivilisation die gesellschaftlichen Restriktionen. Die Gebote und Verbote wurden immer strikter und stärker (Elias 1969[2], S. 258). Dieser Prozess ist Folge und Funktion gesellschaftlicher Entwicklungen wie der zunehmenden funktionalen Differenzierung und Interdependenz, der Verlängerung der Handlungsketten und der Durchsetzung des staatlichen Gewaltmonopols (Endruweit 1989, S. 840).

"Das Verhalten von immer mehr Menschen muss aufeinander abgestimmt, das Gewebe der Aktionen immer genauer und straffer durchorganisiert sein, damit die einzelne Handlung darin ihre gesellschaftliche Funktion erfüllt. Der Einzelne wird gezwungen, sein Verhalten immer differenzierter, immer gleichmäßiger und stabiler zu regulieren" (Elias 1969[2], S. 317).

Auch die Kritik, die in einer karnevalistischen Ausnahmesituation formuliert wird, veränderte sich im Laufe dieses Zivilisationsprozesses. Während im mittelalterlichen Karneval die Ordnung des absoluten Herrschers in Frage gestellt wurde, um hinterher mindestens genauso stark oder sogar noch stärker wiederhergestellt zu werden, ist im 20. Jahrhundert die kulturell geprägte Kritik des Kabarets in der Ausnahmesituation einer künstlerischen Aufführung unter "Gleichgesinnten" ein wesentliches Element einer Gesellschaft, in der es eine "Kultur der Auseinandersetzung" gibt. Dies gilt insbesondere für die parlamentarische Demokratie, in der die Kritik der Kabarettisten "zum guten Ton" gehört.

## **4. Die "Verkehrte Welt" des Kabarets**

Im BACHTINSCHEN Sinne des Gebrauchs von grotesken Symbolformen steht auch das Kabarett und seine Darstellung von Alltagsparadoxien in einer historischen Linie der "Karnevalisierung"<sup>117</sup>. Im Kabarett wie im Karneval trifft ein aktiv an der Gestal-

<sup>116</sup> Der "karnevalistischste Roman der Weltliteratur" ist für BACHTIN *Don Quichotte* von Cervantes (Bachtin 1985, S. 42ff).

<sup>117</sup> Eine Erwähnung des Genres durch BACHTIN ist m. E. dadurch ausgeschlossen, da dem Autor die Kunstform Kabarett vermutlich nicht bekannt war.

tung des Interaktionsverlaufs beteiligtes Publikum auf eine Situation, in der gesellschaftliche Autoritätsverhältnisse mittels Verdrehung und Verkehrung kritisch hinterfragt werden.

Über die oben dargestellten Parallelen zwischen Karneval und Kabarett hinaus ist die Karnevalisierung im Zusammenhang mit dem Kabarett jedoch außerdem ein strukturbildendes Element. Sie beinhaltet die kurzfristige, auf bestimmte Ausnahmesituationen beschränkte und nur in einem "karnevalistischen Rahmen" mögliche Umkehrung bzw. Verkehrung der gesellschaftlichen Machtverhältnisse. In der Kabarett-Interaktion steht für die kurze Zeitspanne der Kabarettaufführung alles "auf dem Kopf". Das Aufzeigen von Alltagsparadoxien im Kabarett wird durch das Spiel mit karnevalistischen Verdrehungen und Verkehrungen bestimmt. Kabarettwerkzeuge wie Travestie und Parodie arbeiten ausschließlich mit Verkehrungen und die Persiflage ist ein kabarettistisches Handlungsfeld. Nicht nur und nicht ausschließlich der Narr bzw. der Kabarettist übernimmt die Macht, sondern das Groteske, der paradoxe Alltag "regiert". Innere Rahmungen werden moduliert, Aussagen ins Gegenteil verkehrt und "Alltags-Typen" verhalten sich in grotesken Situationen unerwartet. "Der Narr ist das Sinnbild für die Torheit aller möglichen Laster und gefangen im Denkmodell der verkehrten Welt" (Barta 1987, S. 368).

Der Kabarettist hinterfragt Selbstverständlichkeiten und legt "Stolpersteine" in den nicht-hinterfragten Fluss des Alltags. Er bietet ungewöhnliche Deutungen von Alltagssituationen an. Etwas Bekanntes soll in neuem Licht erscheinen, dem Publikum eine neue Dimension vor Augen geführt werden. Der Kabarettist verwendet eine bestimmte Form von Moralisierung, indem er scheinbar Festgefügtes mit einem Fragezeichen versieht. Kabarett lebt vom Durchbrechen der Alltagslogik. Der Kabarettist stellt der normalen Alltagslogik ein Bein und das "Stolpern" des Publikums definiert die Gattung.

Eine wichtige Rolle spielte bei den mittelalterlichen Narrenfesten und spielt auch im 20. Jahrhundert im Kabarett häufig die Verkehrung der Geschlechterverhältnisse. Sie ist ein wesentlicher Bestandteil im verdrehten "Oben und Unten" sowie der Umkehrung der Welt. Die Selbstkarikatur des Mannes als Narr, Hampelmann oder als Marionette unter der Herrschaft einer verführerischen Frau hat eine bis ins späte Mittelalter zurückreichende Tradition (Barta 1987, S. 367ff).

Diese Linie setzte sich auch im Kabarett fort. Die Di-seuse Yvette Guilbert wurde beispielsweise auf einem Plakat von 1898 als Frau dargestellt, für die Männer Spielzeug in ihren Händen sind (Bild in: Appignanesi 1976, S. 37). Die Welt der "verkehrten" Geschlechterverhältnisse wird beispielsweise auch in dem Lied *Maskulinum und Femininum* von Marcellus Schiffer angesprochen (Schiffer in: Beyer 1991, S. 20) Das Bild der "Verkehrten Welt" durch die Herrschaft der Frauen ist metaphorisch für die "Karnevalisierung", bei der eine bestimmte Sache auf den Kopf gestellt wird. Das Groteske regiert jedoch nur für die kurze Zeit während einer Kabarettaufführung. Innerhalb des Kabarett-Rahmens ist dies den beiden Interaktionspartnern durchaus bewusst und eine der Voraussetzungen für die Wirkung der Satire. Der Interaktionspartner Publikum weiß, dass sich diese Verkehrung in einem spezifischen Rahmen abspielt. Verkehrt werden Alltagssituationen, Legitimationen und scheinbar Festgefügtes.



##### **5. Die "Gleichgesinnten" in einer "karnevalisierten" Ausnahmesituation**

Im Verlauf meiner Auseinandersetzung mit den Wirkungsmöglichkeiten des Genres Kabarett im Hinblick auf die Initiierung gesellschaftlicher Veränderungen versuchte ich zu zeigen, dass diese Frage nur im Zusammenhang mit dem Interaktionsgeschehen während einer Aufführungssituation diskutiert werden kann. Aufgrund seiner kulturell bedingten Voraussetzungen und seines stark publikumsbezogenen Charakters hat das Genre nur sehr begrenzte Wirkungsmöglichkeiten. Es arbeitet mit im Vorfeld geprägten Wissenselementen beziehungsweise Grundeinstellungen und kann deshalb keine entscheidenden Um- oder Neuorientierungen hervorrufen. Die Möglichkeiten des Genres beschränken sich auf eine Verstärkung bereits vorhandener Positionen mit Hilfe der Darstellung von bereits Bekanntem in einer ungewohnten Perspektive. Alltags-Typen werden in paradoxen Situationen gezeigt, wobei eine ungewöhnliche Sichtweise der Dinge vermittelt wird.

Grundsätzlich könnte dies der Auslöser für einen Denkprozess in Richtung einer kritischen Reflexion von Herrschaftsverhältnissen und damit eventuell auch die Grundlage einer Gesellschaftsveränderung sein. Im Kabarett treffen jedoch Personen aufeinander, die das kritische Infragestellen nicht erst "lernen" müssen, sondern ganz im Gegenteil aufgrund ihrer kritischen Haltung ein Kabarett besuchen und vom

Kabarettisten als "Oppositionellen per se" die Bestätigung ihrer (kritischen) Position erwarten.

Aufgrund dieser Rahmenbedingungen kann Kabarett nicht mehr sein als eine Verstärkung bereits vorgeprägter Grundeinstellungen. In einer Kabarettaufführung treffen Personen aufeinander, die in einem von unbeabsichtigten Störungen freien Interaktionsverlauf die gleiche politische Überzeugung vertreten und sich wechselseitig die Richtigkeit dieser Auffassung bestätigen. Sollte sich ein Außenstehender mit einem differierenden kulturellen Dechiffrierungscode oder einer unterschiedlichen politischen Auffassung in die "falsche" Kabarettveranstaltung "verirren", kann er nicht "integriert" werden. Eine Kabarett-Interaktion verläuft nur dann frei von unbeabsichtigten Störungen, wenn sich "Gleichgesinnte" mit gleichem Wissen, vergleichbarem sozialen Hintergrund und ähnlicher politischer Grundhaltung treffen. Unter diesen "Gleichgesinnten" kann eine Kabarettaufführung nicht mehr als die "familiäre" Bestätigung bereits vorhandener Grundeinstellungen sein, die dem einzelnen Zuschauer vermittelt: "Du bist nicht allein mit Deiner Ansicht!".

Innerhalb dieser "familiären Gemeinschaft Gleichgesinnter" spielt die enge Verknüpfung des Genres mit einer grundsätzlich kritischen Auseinandersetzung mit Alltags-themen eine entscheidende Rolle. Kabarett, das in seiner Themenbearbeitung grundsätzlich "gegen etwas" sein muss (siehe das Kapitel "Der Kabarettist als 'aufklärerischer Gesellschaftskritiker'"), ist eine doppelte Selbstbestätigung für das Kabarettpublikum. Bestätigt wird dem einzelnen Zuschauer zum einen, dass er über genügend Informationen verfügt um die (tagespolitischen) Anspielungen des Kabarettisten zu verstehen. Gleichzeitig bestätigt der Kabarettist dem Interaktionspartner Publikum seine Kritik-Fähigkeit und im Zusammenhang mit der Publikumsbeschimpfung auch seine Selbst-Kritik-Fähigkeit.

Die Kabarettaufführung findet außerdem in einem spezifischen Rahmen statt. Dem Kabarett implizit ist in der Tradition des Karnevals eine kurzfristige Ausnahmesituation der Umkehrung gesellschaftlicher Machtverhältnisse (und insbesondere auch der Geschlechterverhältnisse). Den Interaktionspartnern Publikum und Kabarettist ist dabei bewusst, dass diese Verkehrung im spezifischen Kabarett-Rahmen stattfindet. Aufgrund der für einen "störungsfreien" Interaktionsverlauf notwendigen Zusammensetzung des Publikums aus Personen mit ähnlichem Wissensstand und relativ homogener gesellschaftspolitischer Einstellung beschränken sich die Möglichkeiten des Kabarett auf die Bestätigung beziehungsweise die Verstärkung bereits vorhandener kultureller Chiffren. Es können kaum neue Informationen, sondern lediglich die paradoxe Übersteigerung einer in der Alltagserfahrung bereits vorgeprägten "Sicht der Dinge" vermittelt werden.

Kabarett existiert als "Eintagsfliege" nur in der kurzen Zeitspanne der Aufführungssituation. Die meisten Aussagen des Kabarettisten, die er in kabarett-typisch parado-

xer Form präsentiert, sind sehr schnell wieder vergessen. Die Konzentration des Publikums wird von der Kabarett-Interaktion in Anspruch genommen, in mit "verwirrenden" (Rahmen-)Brüchen und Perspektivwechseln gearbeitet wird. Der "Witz" einer bestimmten Anspielung kann häufig nur in der gerade aktuellen Situation nachvollzogen werden. Nach dem Ende der Veranstaltung bleibt dem Einzelnen nicht mehr - aber auch nicht weniger - als die Gewissheit, dass es noch andere "gleichgesinnte Menschen" gibt, die eine ähnliche gesellschaftspolitische Grundeinstellung haben, wie er selbst.

## **VII. Darstellung der Arbeitsergebnisse**

Ausgangsbasis meiner Arbeit war der Versuch einen Überblick über die Veröffentlichungen zum Themenkomplex Kabarett zu geben, von denen ich die Mehrzahl als unzulänglich für eine wissenschaftliche Betrachtung des Genres bewertete. In dieser Kabarett-Literatur werden neben Beschreibungen der Kabarett-Geschichte entweder lediglich einige isolierte Detailfragen behandelt oder sehr einseitig formulierte "Ansprüche" an die gesellschaftsverändernde Wirkung der Kunstgattung formuliert. Im weiteren Verlauf versuchte ich zu zeigen, dass in diesen Veröffentlichungen vor allem der "politische Aspekt" des Genres Kabarett im Vordergrund steht; also seine Möglichkeit, die Zuschauer im Hinblick auf eine gesellschaftliche Veränderung zu beeinflussen. Ich versuchte auch deutlich zu machen, dass die meisten Autoren zwischen "gutem-aufklärerischen" und "schlechtem-unterhaltenden" Kabarett unterscheiden; eine Kategorisierung, die für eine analytische Auseinandersetzung mit den grundsätzlichen Elementen und Wirkungsmöglichkeiten des Genres nicht geeignet ist.

Ich versuchte dagegen mich dem (stark publikumsbezogenen) Genre mittels der Beschreibung des Interaktionssystems einer Kabarettaufführung zu nähern und damit eine grundlegende Definition dieser Kleinkunstform herauszuarbeiten. Es wurde versucht, das Genre Kabarett - in der Abgrenzung gegenüber der alltäglichen face-to-face-Interaktion sowie der Theater-Interaktion - als "Alltags-Kunst" mit einer Interaktionsordnung, die im Zwischenbereich von (nicht mehr) Alltag und (noch nicht) Theater anzusiedeln ist, zu beschreiben. Dabei ging ich nicht auf Einzelformen, Ausnahmefälle und "Randerscheinungen" der jeweiligen Systeme ein, sondern arbeitete mit dem Weberschen Konstrukt der Idealtypen. Ich versuchte die wesentlichen Elemente des Konstrukts einer "idealtypischen" Kabarettaufführung herauszuarbeiten; die Abhängigkeit des jeweiligen Kabaretts von seinem spezifischen Publikum, die enge Verknüpfung des Genres mit einer grundsätzlich gesellschaftspolitisch-kritischen und gleichzeitig paradox-ironischen Auseinandersetzung mit Alltagsthemen sowie die besondere Bedeutung des "Zeitfaktors" im kulturell definierten "Kabarett-Rahmen".

Ich versuchte zu zeigen, dass vor allem der "Zeitfaktor" wesentliche Auswirkungen auf die Themenauswahl sowie die spezifische Themenbearbeitung in einem Kabarettprogramm hat. Die Kabarett-Themen müssen sich meiner Definition nach auf das aktuelle "Hier und Jetzt" des Alltags der anwesenden Zuschauer beziehen. Mit dem "Zeitfaktor" verbunden ist außerdem die "Einmaligkeit" einer Kabarettaufführung, die in einem diskursiven Prozess im Interaktionssystem des Kabaretts nur "einmal geboren" wird. Außerdem spielt das (vom Kabarettisten "vorangedachte") Publikum eine so entscheidende Rolle für den Kabarettisten, dass man davon ausgehen kann, dass es bereits im Vorfeld an der Entstehung des Werkes beteiligt ist. Das Publikum

ist meiner Definition nach im Kabarett "Mitverfasser" der Texte, Regisseur und Rezipient zugleich und "komplettiert" während der Aufführung gemeinsam mit dem Kabarettisten das Programm.

Ich versuchte außerdem die kabarett-spezifischen Inhalte des Kabarett-Interaktionssystems aufzuzeigen, die das Kabarett unter anderem von der (informierenden) Vortrags-Interaktion abgrenzen. Im Kabarett können nur bestimmte Themen auf bestimmte Art und Weise angesprochen werden. Der Kabarettist ist in einem Kabarettprogramm nicht "belehrend", sondern er präsentiert mit Hilfe von (Rahmen-)Brüchen eine paradoxe Verkehrung des Alltags seiner (potentiellen) Zuschauer. Das in den Interaktionsverlauf integrierte Publikum muss dabei nicht nur den vom Kabarettisten gemeinten Sinn, sondern auch den "Hinter-Sinn" verstehen. Ein weiterer wesentlicher Faktor im Zusammenhang mit den Inhalten des Kabarets ist die Kritik. Zum einen muss der Kabarettist innerhalb des kulturell bedingten Interaktionssystems des Kabarets immer "gegen etwas" sein, zum anderen arbeitet er als Bühnenperson aber auch als "Privatperson" mit seiner kulturell-bedingten Zuweisung des "aufklärerischen Gesellschaftskritikers" beziehungsweise des "Oppositionellen per se".

Des weiteren versuchte ich die Unterschiede zwischen einem "gestörten" und einen "störungsfreien" Interaktionsverlauf zu definieren und herauszustellen, dass in einer von unbeabsichtigten Störungen freien ("idealtypischen") Interaktionssituation der Kabarettist als "Gleicher unter Gleichen" beziehungsweise als "Gleichgesinnter unter Gleichgesinnten" agiert. Diese Hypothese versuchte ich im historischen Teil der Arbeit zu belegen, in dem ich das historische Kabarett-Publikum sowie einige ausgewählte Sozialtypen unter den Kabarettisten untersuchte.

Aufgrund dieser Annahmen versuchte ich gegen Ende der Arbeit zu zeigen, dass die Wirkungsmöglichkeiten des Genres - im Gegensatz zu den "Ansprüchen", die häufig in der Kabarett-Literatur formuliert werden - sehr stark eingeschränkt sind. Ich versuchte darzustellen, dass die Betrachtungsweise des Kabarets als Interaktionssystem weitreichende Folgen für eine Auseinandersetzung mit den Wirkungsmöglichkeiten des Genres hat. Ich versuchte zu zeigen, dass eine Gattung, die sich ausschließlich über das Wechselspiel von Künstler und Publikum definiert und bei der außerdem eine ähnliche gesellschaftspolitische Grundeinstellung beziehungsweise politische Überzeugung aller Interaktionspartner unbedingte Grundlage für einen von unbeabsichtigten Störungen freien Interaktionsverlauf und damit auch für eine erfolgreiche Aufführung ist, nicht im Hinblick auf eine Bewusstseinsveränderung ihrer Zuschauer wirksam werden kann. Es wurde deshalb versucht, Kabarett als "Selbstbestätigung in einer karnevalisierten Ausnahmesituation" zu beschreiben; als "familiären" Interaktionsprozess zwischen "Gleichgesinnten", die sich gegenseitig ihre politische Meinung bestätigen.

## 1. Die "Kritik" als Formelement des Genres Kabarett

Das Genre Kabarett ist hochgradig kulturbedingt und basiert auf der sich im "Zivilisationsprozess der Kritik" entwickelten "Tradition der gesellschaftlichen Auseinandersetzung". Die kabarett-spezifische Kritik ist ein wesentliches Interaktionselement im sinnvermittelnden, diskursiven Prozess einer Kabarettaufführung. Sie bedingt die kabarett-typische Themenbearbeitung, bei der immer ein "negatives Pendant" vorhanden sein muss und die Funktionszuweisung gegenüber dem Kabarettisten als "aufklärerischer Gesellschaftskritiker". Der Anspruch einer kritischen Grundhaltung ist beim Kabarett immer vorhanden. Wenn nichts zu kritisieren ist, keine Widersprüche aufzudecken und Paradoxien darzustellen sind, entsteht kein Kabarett.

In der Kabarett-Literatur wird die ("richtige" oder "falsche") "Kritik" häufig als Qualitätskriterium für die Bewertung von Kabarettgruppen herangezogen. Es gibt eine enge Verbindung des Genres mit seiner (erwünschten bzw. "erhofften") politischen Relevanz. Diskutiert wird in den Veröffentlichungen vor allem welche Formen von Kabarett "Zeitkommentierung", "Ersatzopposition", "Scheinopposition", "Instrument der politischen Propaganda", "Ventil" oder "Auslöser eines Revolutionsfunken" sind, beziehungsweise sein können. "Unterhaltende" Akteure der "Massenkabaretts" wurden als "Hofnarren" abgewertet und Kabarettisten, die sich beispielsweise im Umfeld der APO-Bewegung als Systemkritiker bezeichneten, als "aufklärerische Belehrer" der Gesellschaft gelobt. Dieser Anspruch wurde auch nach dem selbstdefinierten Scheitern der meisten systemkritischen Kabaretts in den 70er Jahren nicht zurückgenommen und die stark wertenden Kriterien versperrten den meisten Autoren weiterhin einen sachlichen Blick auf das Genre.

Ich versuchte dagegen zu zeigen, dass das einzige "Qualitätskriterium" für die Bewertung einer Kabarettaufführung der "störungsfreie" beziehungsweise der "gestörte" Interaktionsverlauf sein kann. Dabei wurde davon ausgegangen, dass im diskursiven Prozess nicht jeder Interaktionsteilnehmer allein, sondern nur die beiden Interaktionspartner gemeinsam definieren können, ob die Kontaktaufnahme in der Interaktionssituation "erfolgreich" verlief oder nicht.

Kabarett ist hochgradig kulturbedingt und vom spezifischen Sonderwissen und der gesellschaftspolitischen Grundauffassung seines Publikums abhängig. Es setzt ein grundsätzlich (intellektuell) distanzierungs- und reflexionsfähiges Publikum voraus. Der Kabarettist setzt innerhalb des "idealtypischen" Kabarett-Interaktionssystems seine historisch geprägte Funktionszuweisung als Mittel ein, mit dem er "Kabarett macht". Der Kabarettist muss als "aufklärerischer Gesellschaftskritiker" seine Kritik nicht aussprechen, sondern sie nur andeuten; er kann seine Kritik ironisch verdrehen oder verstecken; er kann das Gegenteil von dem sagen, was er eigentlich meint und er kann mittels der Publikumsbeschimpfung sich und seine Zuschauer selbstkritisch reflektieren. Wenn der Kabarettist als "Gleichgesinnter unter Gleichgesinnten" agiert,

kann ein Kabarett, dass zusätzlich die genreimmanenten negativ-kritischen Tendenzen berücksichtigt, außerdem auch als Mittel der politischen Propaganda wirken.

Im folgenden Kapitel wird versucht zusammenfassend zu erläutern, dass die Funktion der Interaktionspartner Kabarettist und Publikum sehr stark von der kulturell bedingten, engen Verbindung des Genres mit einer grundsätzlich gesellschaftskritischen Themenbearbeitung geprägt ist.

## **2. Der diskursive Prozess im "idealtypischen" Kabarett-Interaktionssystem**

Der "scherzhafte Rahmen" (Goffman 1996[4], S. 119) des Kabarett definiert sich über die Abgrenzung zur alltäglichen face-to-face-Interaktion und zur Theater-Interaktion. Der "zentrierte" Interaktionsverlauf im Kabarett-Rahmen, innerhalb dessen der Kabarettist als "Gleicher unter Gleichen" agiert, wird dabei vor allem durch den "Zeitfaktor", durch die paradoxe Aufbereitung der Kabarett-Themen und durch die Tatsache bestimmt, dass im diskursiven Prozess der Kabarettaufführung nicht nur der Sinn, sondern auch der "Hinter-Sinn" der paradox-kabarettistischen Aussage gedeutet werden muss.

Ein wesentlicher Aspekt in der Beschreibung des Genres Kabarett ist der "Zeitfaktor". Ein Kabarettprogramm ist ein "Unikat" und wird nur einmal auf der Bühne "geboten". Es spielt im aktuellen "Hier und Jetzt" der anwesenden Interaktionspartner, deren Alltagserfahrungen in paradox-grotesker Weise vom Kabarettisten aufbereitet werden. Die hochgradig kulturbedingte Kunstform Kabarett ist eine "Eintagsfliege", die nur in der kurzen Zeitspanne der Aufführungssituation "lebt". Meistens werden die Aussagen des Kabarettisten, die er in kabarett-typisch paradoxer Form präsentiert, sehr schnell wieder vergessen; die Konzentration des Publikums wird vom Interaktionsverlauf voll in Anspruch genommen und der "Witz" einer bestimmten Anspielung ist oft nur in der jeweils aktuellen Situation nachvollziehbar. Ich versuchte gegen Ende meiner Arbeit aufzuzeigen, dass nach einem Kabarettprogramm dem Einzelnen nicht mehr - aber auch nicht weniger -, als die Gewissheit bleibt, dass jemand auf der Bühne "irgendwie kritisch" war und dass noch viele andere "gleichgesinnte Menschen" im Raum waren, die eine ähnliche gesellschaftspolitische Grundeinstellung vertreten, wie er selbst.

Das Genre Kabarett definiert sich außerdem aufgrund seiner Abgrenzung gegenüber dem Theater. Im Kabarett entfällt beispielsweise das theatertypische Mitfühlen, die Position des Darstellers ist anders definiert - er kann mittels der Improvisation seinen Text verändern und private Bemerkungen außerhalb seiner Bühnenrolle machen. Der Kabarettist stellt seinen eigenen Alltag und den Alltag seiner (potentiellen) Zuschauer paradox dar. Damit ist die Themenpalette seines Programms auf die Alltagserfahrungen seiner potentiellen Zuschauer abgestimmt und wesentlich eingeschränkter als im Theater. Ich versuchte außerdem zu zeigen, dass ein weiteres

Abgrenzungskriterium die Glaubwürdigkeit des Darstellers ist, die im Theater keine Rolle spielt, während im Kabarett von einer relativ hohen Übereinstimmung zwischen der privaten Haltung des Kabarettisten und seinen Texten ausgegangen wird. Was der Kabarettist auf der Bühne sagt bzw. andeutet, wird als seine persönliche Auffassung gedeutet.

In der Kabarett-Interaktion bildet der in einer alltäglichen face-to-face-Interaktion stattfindende Sinnsetzungs- und Sinndeutungsprozess die Grundlage für die Dechiffrierungsprozesse. Vom Zuschauer muss jedoch in der künstlerischen Interaktion des Kabarettis nicht nur der Sinn einer Aussage gedeutet werden, sondern auch ihr "Hinter-Sinn". Dafür ist - neben einem aktiven und konzentrierten Publikum, dem die Spielregeln des Kabarettis bekannt sind - eine relativ weitgehende Sonderwissens- und Einstellungsübereinstimmung Voraussetzung. Kabarettist und Publikum sind wechselseitig miteinander verschränkt. Sie beziehen sich aufeinander. Der Zuschauer entscheidet sich für ein bestimmtes Kabarett und der Kabarettist wählt seine Themen in Hinblick auf das zu erwartende Publikum aus, das Ansprechpartner des Kabarettisten, Mit-Regisseur und Rezipient zugleich ist. Der Kabarettbesucher ist mit einer hohen "schöpferischen Eigenbeteiligung" (vgl. Kapner 1987, S. 117) an der Entstehung des Werkes beteiligt, das nur einmal auf der Bühne als "Unikat geboren" wird. Er konsumiert nicht nur einseitig, sondern gestaltet in einem diskursiven Prozess das Programm mit.

Ausgehend von den Interaktionstheorien von SCHÜTZ und GOFFMAN wurde versucht, eine Kabarettaufführung als sinnvermittelnden, diskursiven Prozess zwischen einem "steuernden" Interaktionspartner Kabarettist und einem "komplettierenden" Interaktionspartner Publikum zu beschreiben, welcher unter formalen und historisch geprägten Rahmenbedingungen verläuft. Der Kabarettist wählt die Themen entsprechend der vermuteten Wissenszusammenhänge und politischen Grundhaltungen seiner potentiellen Zuschauer aus, bearbeitet sie zur Herbeiführung des kabarettistischen Effekts paradox-grotesk und "navigiert" mit Hilfe der "Kabarett-Werkzeuge" das Publikum durch den Interaktionsverlauf; er ist der "Navigator" oder "Steuermann" im zentrierten Interaktionssystem der Kabarettaufführung. Der Kabarettist bekommt durch Lachen, Zwischenrufe, Mimik, Schweigen, Applaus und vor allem bei der publikumsbezogenen Improvisation Rückmeldungen der Zuschauer, die so unmittelbar in den Programmablauf eingreifen und "komplettiert" mit Hilfe dieser Informationen sein Programm. Er nimmt die Reaktionen auf, variiert seine Darstellung, baut tagesaktuelle oder regionalspezifische Ergänzungen ein, geht auf sein spezifisches Publikum ein und vervollständigt so seine Darbietung. Möglich wird diese gemeinsame Gestaltung des "Kunstprodukts Kabarettaufführung" durch die publikumsbezogene Improvisation sowie die Bemerkungen des Kabarettisten als "Privatperson" außer-

halb seiner Bühnenrolle. Texte können verändert, aktuelle Anspielungen eingebaut und die Intention einer Szene verstärkt oder abgeschwächt werden.

Als Voraussetzung für diese gemeinschaftliche Bearbeitung in einem von unbeabsichtigten Störungen freien Interaktionsverlauf müssen allerdings einige Grundbedingungen erfüllt werden. Wesentlich ist hier die Aktualität sowie der regionale und kulturelle Bezug des jeweiligen Programms. Kabarett-Texte "veralten" teilweise schon nach wenigen Tagen, ihre Chiffren und Anspielungen sind oftmals nur für bestimmte Kulturkreise oder Bevölkerungsgruppen verständlich. Kabarettprogramme sind zeitlich und regional beschränkte "Markierungspunkte des kulturellen Gedächtnisses" einer spezifischen Gruppe (vgl. Bachmann-Medick, 1996, S. 7f). Die äußere Form des Kabaretts differiert dabei in seiner zirka 120jährigen Geschichte und die Funktion des Genres veränderte sich im historischen Differenzierungsprozess. Die wesentlichen Interaktionsmerkmale der Kabarettaufführung blieben jedoch immer gleich und bilden die kulturelle Klammer um die kabarett-typische Interaktionssituation. Dazu gehören unter anderem der "Kleinkunstcharakter" (siehe die entsprechenden Ausführungen im Kapitel "Beschreibung des Genres Kabarett") mit dessen Hilfe sich die typische "Kabarett-Stimmung" entwickeln kann, die eine wesentliche Voraussetzung für das Interaktionssystem des Kabaretts ist.

Innerhalb des Kabarett-Interaktionssystems arbeitet der Kabarettist mit kulturellen Chiffren und der Darstellung von Alltags-Typen. Er benutzt die verschiedensten Stilmittel anderer Kunstgattungen und bereitet die aktuellen und regional- beziehungsweise publikumsbezogenen Themen paradox auf, indem er seine Darstellung gegensätzlich gestaltet. Er arbeitet mit Diskrepanzen zwischen Text und Vortragsart, zwischen Text und Mimik beziehungsweise Gestik, zwischen Text und Musik, zwischen Text und "semantisierter Bewegung", zwischen verschiedenen Stilmitteln, zwischen Darstellung eines Alltagstypen und seinem Auftreten außerhalb seiner Bühnenrolle. Der Kabarettist beschäftigt sich aufgrund der starken Publikumsbezogenheit des Genres mit dem "spezifischen Alltag" seiner Zuschauer und verarbeitet ihn in kabarett-typischer Weise.

Die Kabarett-Interaktion ist aufgrund der kabarett-typischen, paradoxen Themenaufbereitung, in der nicht nur der Sinn, sondern auch der "Hinter-Sinn" einer Aussage gedeutet werden muss, sehr "störanfällig". Diese Störungen sind mehrschichtig und treten meist kombiniert auf. Es kommt beispielsweise zu unbeabsichtigten Störungen, wenn dem Publikum die "Spielregeln" im historisch geprägten Kabarett-Rahmen nicht bekannt sind. Diese Zuschauer können die ihnen zur Verfügung stehenden Interaktionselemente nicht nutzen, der Kontakt zwischen Publikum und Kabarettist reißt ab, der Strom des gegenseitigen Stimulus im diskursiven Prozess der Kabarettaufführung ist unterbrochen. Zu Störungen führen auch eine starke Abweichung im Bezug auf die erforderliche Sonderwissens- und Einstellungsübereinstim-

mung. Der Kabarettist muss um eine möglichst gute Einbindung der Interaktionsteilnehmer in den Interaktionsverlauf zu gewährleisten, seine Themen so wählen, dass sie dem aktuellen, regionalen und sozialen Umfeld der Zuschauer möglichst weitgehend entsprechen. Es muss ein relativ weitgehendes Grundeinverständnis geben, dass jedoch wiederum nicht völlig deckungsgleich sein darf. Entsprechen sich Kabarettist und Zuschauer vollständig, wird zu 100 Prozent genau die gleiche Auffassung vertreten, ist das Publikum ebenfalls "tot". Die notwendigen Reaktionen der Zuschauer fehlen nicht aufgrund einer originären Störung, sondern vielmehr aufgrund einer nicht gelungenen beabsichtigten Störung. Die "(ver)störenden Stolpersteine" des Kabarettisten, die er in der kabarett-typischen Darstellung von Alltagsparadoxien und beispielsweise auch in der Publikumsbeschimpfung verwendet, führen so zu keinem "kabarettistischen Effekt".

Ich versuchte außerdem zu zeigen, dass Kabarett hochgradig kulturbedingt ist und im Kabarett-Rahmen nicht extra deutlich gemacht werden muss, dass eine paradox-ironische Geschichte erzählt wird. Der Kabarettist, der im Aufmerksamkeitsfokus der "zentrierten" Interaktionssituation steht, nutzt diesen kulturellen Interaktionsrahmen zur Aufbereitung seiner Texte, die Ich-Erzählungen über das Leben eines bestimmten Typs, Milieuschilderungen, Selbstreflexionen sowie tages- und gesellschaftspolitische Kommentare sind und arbeitet unter anderem mit Brüchen, Rahmen-Modulationen, Verdrehungen, Parodien, Travestien, Paradoxien und Irreführungen. Er steuert den Interaktionsverlauf dabei mittels einer kulturell definierten "Kommunikations-Verkehrsordnung" (vgl. Goffman 1971, S. 35). In ihr verwendet er eine "nicht-belehrende", kabarett-typische, paradoxe Sprache. Er sagt selten genau das, was er meint und arbeitet mit (Rahmen-)Brüchen, Verkehrungen, überraschenden Wendungen und "Rahmen-Eulenspiegeleien" (vgl. Goffman 1996[4], S. 476).

Das (vom Kabarettisten vorangedachte) Publikum nimmt einen großen Raum in den Vorüberlegungen des Kabarettisten zur Gestaltung seines Programms ein. Während der Aufführung werden seine Hypothesen im Bezug auf das lokalspezifische Interesse sowie das aktuelle Wissen der Zuschauer bestätigt oder widerlegt und er kann sich auf das aktuell anwesende Publikum einstellen. Im "störungsfreien" Interaktionsverlauf kennt der Kabarettist "sein" Publikum, das über die zur Reflexion nötigen Grundinformationen verfügt, die Kabarett-Chiffren decodieren kann und das die gesellschaftspolitische Grundhaltung des spezifischen Kabarettis teilt. Der Zuschauer entscheidet sich bewusst "ins Kabarett" und darüber hinaus in ein bestimmtes Kabarett zu gehen. Das Kabarettpublikum muss konzentriert den überraschenden Wendungen des Kabarettisten folgen und innerhalb des Interaktionsprozesses "mitdenken".

In einer ausdifferenzierten Gesellschaft kann die Interaktionssituation des Kabarettis nur in gewissen Nischen mit einem speziell auf das jeweilige Kabarett "abgestimm-

ten" Publikum "störungsfrei" verlaufen. In der historischen Betrachtung wurde versucht zu zeigen, dass die Publikumsstruktur des Genres Kabarett nicht einheitlich ist, sie differierte zu verschiedenen Zeiten, an verschiedenen Orten und je nach Kabarett-Typ bzw. Kabarett-Subgenre. Das Kabarettpublikum teilt sich je nach inhaltlicher Ausrichtung des jeweiligen Kabarett in verschiedene Untergruppen auf. In ein (groß-)bürgerliches vor allem an Unterhaltung interessiertes "Amüsierpublikum", in ein künstlerisch interessiertes "Kulturpublikum", in ein politisch interessiertes "bildungsbürgerliches Publikum", in ein "Avantgarde- bzw. Bohemepublikum" sowie in ein "Ideologie- bzw. Gesinnungspublikum".

Diesem Publikum stehen drei Sozialtypen von Kabarettisten gegenüber; die Unterhaltungskabarettisten, die Avantgardekabarettisten und die politisch-ideologischen Kabarettisten.

Im Interaktionsverlauf agiert der Kabarettist als "Gleicher unter Gleichen". Die Interaktionspartner müssen für einen von unbeabsichtigten Störungen freien Interaktionsverlauf "zusammenpassen". Diese im Kapitel "Beschreibung des Genres Kabarett" dargestellte Hypothese wurde versucht in den Kapiteln "Der Interaktionspartner Publikum" und "Der Interaktionspartner Kabarettist" mit den historischen Entwicklungen der Kabarettgeschichte rückzukoppeln und bezogen auf unterschiedliche Zeitepochen nach Subgenres beziehungsweise Sozialtypen der Darsteller differenziert zu beschreiben und zu diskutieren. Dabei wurde versucht darzustellen, dass ein jeweils spezifisches Publikum "sein Kabarett" auswählt und sich der Kabarettist auf "sein Publikum" einstellt. Dieses Aufeinandertreffen von "Gleichgesinnten" im Kabarett bildet die Grundlage für einen "störungsfreien" Interaktionsverlauf, in dem Kabarettist und Publikum gemeinsam ein "Kunstprodukt" schaffen bzw. eine Kabarettaufführung vervollständigen.

Ein "Außenstehender" dieser "Interaktion der Gleichgesinnten", der über einen differierenden kulturellen Dechiffrierungscode oder eine unterschiedliche gesellschaftspolitische Grundeinstellung verfügt, wird dagegen nicht in den Interaktionsprozess integriert. Dabei wurde davon ausgegangen, dass bis zu einer gewissen Grenze von "unbeteiligten" ZUSCHAUERN der Interaktionsprozess noch "störungsfrei" verlaufen kann und der Kabarettist erst ab einer bestimmten Anzahl "Nicht-Anwesender" vor einem "toten" Publikum spielt.

Die "Gleichgesinnten", die den Kern der Interaktionssituation bilden, bewegen sich in einer kurzfristigen, "karnevalisierten" Ausnahmesituation der Verkehrung gesellschaftlicher Machtverhältnisse. Von einer anderen Auffassung "überzeugt" werden könnten eigentlich nur Zuschauer mit einer vom Kabarettisten abweichenden gesellschaftspolitischen Grundhaltung, die sich in eine Kabarettaufführung "verirrt" haben. Diese Zuschauer sind jedoch im originären Wortsinn nur ZUSCHAUER. Sie sind nicht in den Interaktionsprozess integriert und beobachten lediglich. Wer ein vom

Kern der "Gleichgesinnten" differierendes Wissen oder eine andere gesellschaftspolitische Überzeugung hat, kann im Kabarett keine neuen Informationen oder Anstöße zur Veränderung seiner gesellschaftspolitischen Grundeinstellung erhalten.

Es wurde versucht nachzuweisen, dass es im kulturell-bedingten und von der aktiven Mitgestaltung des Publikums abhängigen Interaktionssystem des Kabarett keine Wirkungs- beziehungsweise Einflussmöglichkeiten gibt, die über eine Meinungsverstärkung hinausgehen. Kabarett ist angewiesen auf im Vorfeld erworbene Wissensselemente und Grundeinstellungen. Es spielt sich in der "karnevalisierten Ausnahme-situation" der kurzfristigen Verkehrung gesellschaftlicher Autoritätsverhältnisse ab. Kabarett kann deshalb keine entscheidenden Um- beziehungsweise Neuorientierungen hervorrufen, sondern beschränkt sich auf das Aufzeigen ungewohnter Perspektiven innerhalb einer bereits vorhandenen gesellschaftspolitischen Grundeinstellung. Der einzelne Zuschauer macht die Erfahrung, dass er mit seiner Meinung nicht allein ist und dass seine Auffassung von den anderen Interaktionspartnern geteilt wird.

Im Zusammenhang mit dem "störungsfreien" beziehungsweise "gestörten" Interaktionsverlauf im Wechselspiel zwischen Kabarettist und Zuschauer, in dem Alltagsregeln diskursiv gemacht werden, wurde außerdem versucht darzustellen, dass die Frage nach dem "Überspringen des Funkens" sowie danach, welche Rolle die "untergeordneten Kanäle" (Goffman 1996[4], S. 444f) im Interaktionssystem spielen, nicht vollständig geklärt werden kann. Die Kabarett-Interaktion ist auch abhängig von der "Tagesform" des Kabarettisten, von seinem "Einfühlungsvermögen" und von der "Stimmung" des Publikums. Es verbleibt eine von den spezifischen Interaktionspartnern abhängige "Restgröße", die nicht allgemein beschreibbar, sondern nur in der jeweiligen Interaktionssituation nachvollziehbar und erlebbar ist.

### **3. Offene Forschungsfragen**

Im Sinne einer Erarbeitung eines ersten Bausteins für eine soziologische Beschreibung des Kabarett-Interaktionssystems versuchte ich das Genre als Interaktionssystem im Zwischenbereich von (nicht mehr) Alltag und (noch nicht) Theater zu beschreiben, seine wesentlichen Elemente herauszuarbeiten, die Funktion der einzelnen Interaktionspartner Kabarettist und Publikum zu diskutieren und die vorgestellten Ansätze in einem umfangreichen historischen Teil - mit einem Schwerpunkt auf der Darstellung der Kabarettistinnen - zu überprüfen. Außerdem versuchte ich ausgehend von den Hypothesen des "spezifischen Zeitfaktors" im Kabarett, der "spezifischen Inhalte" eines Kabarettprogramms sowie der "spezifischen Aufführungssituation der "Gleichen unter Gleichen" die eingeschränkten Wirkungsmöglichkeiten des Genres darzustellen.

Bedauerlich war jedoch, dass im Zusammenhang mit der Analyse des Interaktionspartners Publikum vor allem im Hinblick auf die genaue Publikumsstruktur sowie die Wirkungsmöglichkeiten des Genres weder auf eine umfangreiche Publikumsstudie zurückgegriffen, noch aufgrund der umfangreichen Forschungsarbeiten die dazu nötig gewesen wären, eine entsprechende Untersuchung erstellt werden konnte. Eine umfassende Befragung von Kabarettbesuchern im Hinblick auf ihre Motivation ein bestimmtes Kabarett zu besuchen, oder ihre Einschätzung im Bezug auf die Wirkungsmöglichkeiten des Genres wären im Zusammenhang mit dem sozialwissenschaftlichen Untersuchungsgebiet Kabarett sicher weiterführend.

Außerdem konnte auf etliche interessante Detailfragen nicht ausführlich eingegangen werden. Aufgrund einer notwendigen Themenbeschränkung fehlt beispielsweise ein umfangreicher internationaler Vergleich über die Funktion des Kabarett in unterschiedlichen Regionen bzw. Nationen und vor allem über seine Funktion in den ehemaligen sozialistischen Staaten wie beispielsweise der DDR. Nicht untersucht wurde auch die Frage, warum es in bestimmten Kulturkreisen, wie etwa den USA, überhaupt keine Tradition des Kabarett gibt.

Vor allem unter historischen Gesichtspunkten wäre auch eine Beschäftigung mit Detailfragen der Kabarettgeschichte, wie etwa dem Kabarett während des Nazi-Regimes und dabei insbesondere den Kabarettaufführungen in Konzentrationslagern interessant. Ungeklärt ist in diesem Zusammenhang auch weiterhin die Frage, warum sich kein nationalsozialistisches "Propaganda-Kabarett" etablieren konnte.

Weiterführend könnte außerdem eine detaillierte Diskussion sein, wie und inwieweit sich bestimmte Kabarett-Subgenres von spezifischen anderen Theaterformen unterscheiden und welche genauen Abgrenzungskriterien es beispielsweise gegenüber der Commedia dell'arte oder dem epischen Theater gibt. Aufschlussreich wäre sicher auch eine Auseinandersetzung mit der Frage, welche Parallelen bzw. Unterscheidungsmerkmale im Kabarett zu anderen Kunstformen auftauchen, in denen ebenfalls Improvisationselemente eine entscheidende Rolle spielen, wie beispielsweise bei der Aktionskunst, dem Jazz oder dem Improvisationstheater.

Weitgehend offen ist des weiteren die Frage, ab welcher Menge von nicht-integrierten beziehungsweise nicht-"anwesenden" Personen eine Kabarettveranstaltung "gestört" verläuft. Es konnte nicht genau quantifiziert werden, ab welcher Anzahl von Personen, die nicht über den notwendigen Dechiffrierungscode und/oder über eine grundsätzlich übereinstimmende gesellschaftspolitische Auffassung verfügen, die Interaktionssituation "kippt" und nicht mehr frei von unbeabsichtigten Störungen ist. Genauer untersucht werden könnte in diesem Zusammenhang auch die Frage, ab welcher Anzahl des "Missverständens" der Signale des jeweils anderen Interaktionspartners unbeabsichtigte Störungen auftreten, also wie oft beispielsweise ein Publikum eine Anspielungen des Kabarettisten "falsch" verstehen kann und wie oft

der Kabarettist Äußerungen seines Publikums (wie z. B. Lachen), fehlinterpretieren kann bzw. "darf". Die Erforschung dieser Problematik würde meines Erachtens detaillierte Untersuchungen einzelner Kabarettveranstaltungen sowie eine umfangreiche Publikumsbefragung voraussetzen.

Nicht geklärt werden konnte außerdem die Frage, wie die Interaktionssituation des Kabarettisten in einer "Massen-Kabarettveranstaltung" verläuft. Offen ist in diesem Zusammenhang beispielsweise die Frage, ob der Kabarettist in dieser Situation nur mit einem "Kern" von Personen interagiert die beispielsweise im Halbrund vor der Bühne sitzen, der sich nur über eine bestimmte Menge von Quadratmetern erstrecken darf. Ungeklärt ist außerdem, ob bei Kabarett-Großveranstaltungen die Zuschauer in den hinteren Reihen "immer", "oft", "selten" oder "nie" in den diskursiven Interaktionsprozess der Kabarettaufführung integriert sind.

Weiterführend könnte in diesem Zusammenhang die Untersuchung folgender Interaktionsbeziehungen sein:

- \* Die Beziehung zwischen den Kabarettisten und den Zuschauern in den hinteren Reihen einer "Massen-Kabarettveranstaltung."
- \* Die eventuell veränderte Beziehung des Kabarettisten zu den Zuschauern in seinem Gesichtskreis im Halbrund vor der Bühne.
- \* Die Interaktionsbeziehung zwischen den Zuschauern (eventuell auch zwischen den "integrierten" und "nicht-integrierten" Zuschauern) und ihre Auswirkungen auf das kabarett-spezifische Interaktionssystem.

Offen bleibt letztlich auch die Frage, nach einem allgemeingültigen "Raster", was denn nun genau eigentlich Kabarett ist und was nicht. Vor allem im Bezug auf Comedy-Künstler aber auch im Zusammenhang mit "vergleichbaren" Formen wie dem Varieté, dem Vaudeville oder dem Improvisationstheater wurde ich häufig im Verlauf meiner Arbeit mit der Frage konfrontiert, ob diese spezielle Aufführung dem Genre Kabarett zugeordnet werden kann oder nicht. Abschließend kann ich in diesem Zusammenhang nur betonen, dass es nicht mein Ziel war, eine allgemeingültige Definition für die Kleinkunstform Kabarett zu erstellen, sondern dass versucht wurde, Bausteine des Konstrukts einer "idealtypischen" Kabarett-Aufführungssituation zu beschreiben und einen ersten Versuch einer Annäherung an eine Soziologie des Kabarettis vorzulegen.

## **Bibliographie**

### Literatur zu den Themenbereichen Theater und Kunst

Aubinger, Barbara: *Kunstgeschichte und Soziologie. Eine Einführung*, Berlin 1992

Bab, Julius: *Die Berliner Bohème*, 5. Aufl., Berlin und Leipzig 1904

Bab, Julius: *Die Frau als Schauspielerin*, Berlin 1915

Bab, Julius: »Das Theater im Lichte der Soziologie«, in: *Zeitfragen aus dem Gebiete der Soziologie*, Vierte Reihe: Beiträge zur Soziologie der Kunst, Heft 1, Leipzig 1931

Bachmann-Medick, Doris (Hg.): *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*, Frankfurt 1996

Bachtin, Michail: *Die Ästhetik des Wortes*, hg. von Rainer Gröbel, Frankfurt a. M. 1979

Bachtin, Michail: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, Frankfurt a. M., Berlin und Wien 1985

Blum, Annelies: *Humor und Witz. Eine psychologische Untersuchung*, Zürich 1980

Catholy, Eckehard: *Fastnachtspiel*, Stuttgart 1966

Duvignaud, Jean: »Kunstsoziologie«, in: *Die Lehre von der Gesellschaft*, hg. von Gottfried Eisermann, Stuttgart 1969

Freund, Winfried: *Die literarische Parodie*, Stuttgart 1981

Fügen, Hans Norbert: *Die Hauptrichtungen der Literatursoziologie und ihre Methoden*, 3. Aufl., Bonn 1968

Jenniches, Karl M.: »Der Beifall als Kommunikationsmuster im Theater«, in: *Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, vom 21. März 1969

Kampner, Dietmar und Christoph Wulf (Hg.): *Lachen-Gelächter-Lächeln. Reflexionen in drei Spiegeln*, Frankfurt a. M. 1986

Kapner, Gerhardt: *Studien zur Kunstsoziologie*, Wien 1987

Kapner, Gerhardt: *Die Kunst in der Geschichte der Gesellschaft*, Wien 1991

Panofsky, Erwin: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1978

Silbermann, Alphons (Hg.): *Theoretische Ansätze der Kunstsoziologie*, Stuttgart 1976

Silbermann, Alphons (Hg.): *Klassiker der Kunstsoziologie*, München 1979

Simmel, Georg: »Zur Philosophie des Schauspielers«, in: *Fragmente und Aufsätze*, Nachdruck München 1923

Thun, Hans Peter: *Soziologie der Kunst*, Stuttgart 1973

Weidenfeld, Dieter: *Der Schauspieler in der Gesellschaft. Beitrag zur Soziologie des Schauspielers*, Köln 1959

Wittkower, Margot und Rudolf Wittkower: *Künstler, Außenseiter der Gesellschaft*, Stuttgart 1986

#### Literatur zum Themenbereich Interaktion

Faßler, Manfred: *Was ist Kommunikation?*, München 1997

Goffman, Erving: *Verhalten in sozialen Situationen. Strukturen und Regeln im öffentlichen Raum*, Gütersloh 1971

Goffman, Erving: *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*, 4. Aufl., Frankfurt a. M. 1996, [1980]

Goffman, Erving: *Interaktionsrituale. Über Verhalten in direkter Kommunikation*, 4. Aufl., Frankfurt a. M. 1986

Goffman, Erving: *Interaktion und Geschlecht*, Frankfurt a. M. 1994

Hausendorf, Heiko: *Gespräch als System. Linguistische Aspekte einer Soziologie der Interaktion*, Opladen 1992

Helle, Horst Jürgen: *Verstehende Soziologie und Theorie der Symbolischen Interaktion*, 2. Aufl., Stuttgart 1992

Hettlage, Robert und Karl Lenz (Hg.): *Erving Goffman- ein soziologischer Klassiker der zweiten Generation*, Bern und Stuttgart 1991

Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, 7. Aufl., Frankfurt a. M. 1999, [1987]

Nühlen, Karl: »Das Publikum und seine Aktionsarten« Kapitelauszug aus: Nühlen, Karl: »Das Publikum als soziales Gebilde« in: *Zeitschrift für Soziologie*, 5 (1953) Nr. 5, S. 446ff.

Poerschke, Karl: »Das Theaterpublikum im Lichte der Soziologie und Psychologie«, in: Schriftenreihe *Die Schaubühne*, Bd. 41, Emsdetten 1951

Rapp, Uri: *Handeln und Zuschauen. Untersuchungen über den theatersoziologischen Aspekt in der menschlichen Interaktion*, Darmstadt und Neuwied 1973

Rapp, Uri: *Rolle, Interaktion, Spiel. Eine Einführung in die Theatersoziologie*, Wien 1993

Schütz, Alfred: *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt. Eine Einleitung in die Verstehende Soziologie*, 2. Aufl., Wien 1960

Schütz, Alfred und Thomas Luckmann: *Strukturen der Lebenswelt*, Neuwied und Darmstadt 1975

Schütz, Alfred: *Theorie der Lebensformen*, Frankfurt a. M. 1981

Literatur zum Themenbereich Geschlechterverhältnisse

Barta, Ilsebill u.a. (Hg.): *Frauen \* Bilder \* Männer \* Mythen. Kunsthistorische Beiträge*, Berlin 1987

Beck-Gernsheim, Elisabeth: *Der geschlechtsspezifische Arbeitsmarkt. Zur Ideologie und Realität von Frauenberufen*, Frankfurt a. M. 1976

Berger, Renate: *Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte*, Köln 1982

Bischoff Cordula u.a. (Hg.): *FrauenKunstGeschichte. Zur Korrektur des herrschenden Blicks*, 2. Aufl., Gießen 1985

Brück, Brigitte u.a. (Hg.): *Feministische Soziologie. Eine Einführung*, Frankfurt a. M. 1992

Fliedl, Gottfried: »Das Weib macht keine Kunst, aber den Künstler. Zur Klimt-Rezeption«, in: *Der Garten der Lüste. Zur Deutung des Erotischen und Sexuellen bei Künstlern und ihren Interpreten*, hg. von Renate Berger und Daniela Hammer Tugenhath, Köln 1985

Fraisse, Geneviève und Perrot Michelle (Hg.): *Geschichte der Frauen. 19. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1994

Hassauer, Friederike und Peter Ross: *Die Frauen mit Flügeln, die Männer mit Blei? Notizen zu weiblicher Ästhetik, Alltag und männlichem Befinden*, Siegen 1986

Hervé, Florence und Steinmann Elly und Wurms Renate (Hg.): *Das Weiberlexikon*, 3. Aufl., Köln 1994

Kotthoff Helga (Hg.): *Das Gelächter der Geschlechter. Humor und Macht in Gesprächen von Männern und Frauen*, Frankfurt a. M. 1988

Lindner Ines u.a. (Hg.): *Blick-Wechsel. Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte*, Berlin 1986

Möhrmann, Renate (Hg.): *Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst*, Frankfurt a. M. 1989

Gorsen, Peter (Hg.): *Frauen in der Kunst*, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1980

Rieder, Ines: *Wer mit Wem? - Hundert Jahre lesbische Liebe. Berühmte Frauen, ihre Freundinnen, Liebhaberinnen und Lebensgefährtinnen*, Wien 1994

Schwanbeck, Gisela: *Sozialprobleme der Schauspielerin im Ablauf dreier Jahrhunderte*, Berlin 1957

Stephan, Inge und Sigrid Weigel: *Die verborgene Frau*, Berlin 1985

Weyrather, Irmgard (Hg.): *Ich bin noch aus dem vorigen Jahrhundert. Frauenleben zwischen Kaiserreich und Wirtschaftswunder*, Frankfurt a. M. 1985

## Literatur zur Kabarettgeschichte

### 1. Sekundärliteratur

Appignanesi, Lisa: *Das Kabarett*, Stuttgart 1976

Auer, Max: »Karl Valentins 'Pechmarie' heute 90 in Sünching«, in: *Mittelbayerische Zeitung*, vom 19. Oktober 1995, Landkreisteil, S. 1

Bemmann, Helga: *Berliner Musenkinder-Memoiren. Eine heitere Chronik von 1900 - 1930*, Berlin (Ost) 1981

Bemmann, Helga: *Marlene Dietrich. Ihr Weg zum Chanson*, Berlin (Ost) 1987

Bemmann, Helga: *Wer schmeißt denn da mit Lehm? Eine Claire Waldoff Biographie*, Berlin (Ost) 1989

Budzinski, Klaus: *Die Muse mit der scharfen Zunge. Vom Cabaret zum Kabarett*, München 1961

Budzinski, Klaus: *Die öffentlichen Spaßmacher. Das Kabarett in der Ära Adenauer*, München 1966

Budzinski Klaus: *Pfeffer ins Getriebe. Ein Streifzug durch 100 Jahre Kabarett*, München 1982

Budzinski, Klaus und Reinhard Hippen in Verbindung mit dem Deutschen Kabarettarchiv: *Metzler Kabarett Lexikon*, Stuttgart 1996

Dimpfl, Monika: *Immer veränderlich. Liesl Karlstadt (1892 bis 1960)*, München 1996

Feiling, Margit: »90 Jahre und putzmunter«, in: *Die Woche*, vom 26. Oktober 1995, S. 11

Fleischer, Michael: *Eine Theorie des Kabarett. Versuch einer Gattungsbeschreibung (an deutschem und polnischem Material)*, Bochum 1989

Gebhardt, Horst (Hg.): *Kabarett heute. Erfahrungen - Standpunkte - Meinungen*, Berlin (Ost) 1987

Glaser, Hermann: *Kleine Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland 1945-1989*, München 1991

Greul, Heinz: *Bretter, die die Zeit bedeuten. Die Kulturgeschichte des Kabarett*, Bd. 1, München 1971

Hellberg, Frank: *Walter Mehring. Schriftsteller zwischen Kabarett und Avantgarde*, Bonn 1983

Henningsen, Jürgen: *Theorie des Kabarett*, Ratingen 1967

Herrmann, Jost und Frank Trommler: *Die Kultur der Weimarer Republik*, Frankfurt a. M. 1988

Herrmann-Neiße, Max: *Kabarett. Schriften zum Kabarett und zur bildenden Kunst*, Frankfurt a. M. 1988

Hippen, Reinhard: »Kabarett zwischen den Kriegen« in: *Das literarische Leben in der Weimarer Republik*, hg. von Keith Bullivant, Königstein i. T. 1978

Hippen, Reinhard und Deutsches Kabarettarchiv (Hg.): *Sich fügen heißt lügen. 80 Jahre deutsches Kabarett*, Mainz 1981

Hippen, Reinhard : »Tippelschickse«, in: *Pardon* (1981) Nr. 11, S. 52f

Hofmann, Gerhard: *Das politische Kabarett als geschichtliche Quelle*, Frankfurt a. M. 1976

Hörburger, Christian: *Nihilisten - Pazifisten - Nestbeschmutzer*, Tübingen 1993

Keiser-Hayne, Helga: *Beteiligt euch, es geht um eure Erde. Erika Mann und ihr politisches Kabarett die 'Pfeffermühle' 1933-1937*, München 1990

König, Ernst: *Das Überbrett! Ernst von Wolzogens und die Berliner Überbrett!-Bewegung*, Diss. Kiel 1956

Kühl, Siegfried: *Deutsches Kabarett. Komm(m)ödchen - Die Stachelschweine - Münchner Lach- und Schießgesellschaft - Die Schmiere*, Düsseldorf 1962

Kühn, Volker: *Das Kabarett der frühen Jahre. Ein freches Musenkind macht erste Schritte*, Ludwigsburg 1984

Kühn, Volker: *Die zehnte Muse. 111 Jahre Kabarett*, Köln 1993

Lionel, Richard: *Cabaret Kabarett - Von Paris nach Europa*, Leipzig 1993

Louis, Chantal: »Die Kabarettweiber«, in: *EMMA*, (1995) Nr. 1

Luft, Friedrich: »Die gepolsterte Bank der Spötter. Zur Situation des politischen Cabarets in Deutschland«, in: *Der Monat*, Heft 105, Juni 1957, S. 33-38

Luft, Friedrich: »Auf der Suche nach den verlorenen Tabus. Das deutsche Nachkriegs-Kabarett und das Theater«, in: *Theater heute*, 1964, Heft 8, S. 22-23

Meerstein, Günther: *Das Kabarett im Dienste der Politik*, Diss. Leipzig 1937, Dresden 1938

Müller, Wolfgang und Konrad Hammer: *Narren, Henker, Komödianten. Geschichte und Funktion des politischen Kabarets*, Bonn 1956

Müller, Carl Wolfgang: *Das Subjektiv-Komische in der Publizistik. Dargestellt an den Anfängen des politischen Kabarets in Deutschland*, Diss. Berlin 1957

Pelzer, Jürgen: *Kritik durch Spott. Satirische Praxis und Wirkungsprobleme im westdeutschen Kabarett (1945-1974)*, o. O., 1985

Reisner, Ingeborg: *Kabarett als Werkstatt des Theaters. Literarische Kleinkunst in Wien vor dem Zweiten Weltkrieg*, Diss. Wien 1961

Riha, Karl: *Moritat, Bänkelsong, Protestballade. Kabarett-Lyrik und engagiertes Lied in Deutschland*, 2. Aufl., Königstein i. T. 1979

- Rösler, Walter (Hg.): *Geh ma halt a bissl unter. Kabarett in Wien von den Anfängen bis heute*, 2. Aufl., Berlin 1993
- Rothlauf, Eva: *Theorie und satirische Praxis im westdeutschen Kabarett (1945-1989)*, Diss. München 1994
- Schäffner, Lothar: *Das Kabarett, der Spiegel des politischen Geschehens*, Diss. Kiel 1969
- Scheu, Friedrich: *Humor als Waffe. Politisches Kabarett in der Ersten Republik*, Wien 1977
- Schlocker, Georg: »Anti-Theater aus dem Keller. Kabarett und Theater in Frankreich«, in: *Theater heute*, 1964, Heft 8, S. 31-33
- Schulz, Anne: »Liesl Karlstadt«, in: *Emma*, (1993) Nr. 2, S. 102-106
- Schumann, Werner: *Unsterbliches Kabarett*, Hannover 1948
- Senz, Rotraud: *Karl Valentin und Liesl Karlstadt. Originale Münchner Unterhaltungskunst*, Zulassungsarbeit Regensburg 1997
- Silhouette, Marielle: *Die Frau und das Cabaret in Berlin 1901-1933*, Berlin 1985
- Stein, Gerd (Hg.): *Bohemien - Tramp - Sponti. Boheme und Alternativkultur, Kulturfiguren und Sozialcharaktere des 19. und 20. Jahrhunderts*, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1982
- Strauss, Martin: *Deutsche Kabarettlyrik vor 1933*, Diss. Zürich 1985
- Sweringen, Bryan T. van: *Kabarettist an der Front des Kalten Krieges. Günter Neumann und das politische Kabarett in der Programmgestaltung des Rundfunks im amerikanischen Sektor Berlins (RIAS) 1948-1968*, Passau 1995
- Uthoff, Rainer: *Wie politisch ist das politische Kabarett? Eine Soziologie des Kabarett unter besonderer Berücksichtigung der Kommunikationsfähigkeit des Kabarett als Mittel der öffentlichen Meinungsbildung*, München 1962
- Vogel, Benedikt: *Fiktionskulisse. Poetik und Geschichte des Kabarett*, Diss. Paderborn 1993
- Wallner, Christian (Hg.): *Ton ab - Klappe zu. Unausgewogene Nachrichten aus der Welt der Medien*, Baden-Baden 1986
- Zivier, Georg und Hellmut Kotschenreuther und Volker Ludwig: *Kabarett mit K - 50 Jahre Kleinkunst*, Berlin 1974
- Autor unbekannt: Artikel »Im Cabaret von anno dazumal amüsierten sich Wohlhabende«, in: *Mittelbayerische Zeitung*, vom 11. März 1997, Regionalteil, S. 5
- Autor unbekannt: Artikel »Kabarett - Spitzen glattgebügelt«, in: *Der Spiegel*, (1964) Nr. 30, S. 69f
- Autor unbekannt: Artikel »Schräger Vogel«, in: *Der Spiegel*, (1993) Nr. 18, S. 216-218
- Autor unbekannt: Artikel »Polt aus Paderborn«, in: *Der Spiegel*, (1994) Nr. 28, S. 174f

Autor unbekannt: Artikel »„Zehnte Muse“ zwölfmal«, in: *Der Spiegel*, (1994) Nr. 6, S. 157

Autor unbekannt: »Die Vortragskünstlerinnen Lingen und Horowitz«, in: *Das Moderne Brett*, 1 (Mai 1902) Nr. 1, S. 121ff

## 2. Primärliteratur

Angeloff, Therese: *Meine Seele hat ein Holzbein*, München 1982

Ball, Hugo und Emmy Hennings: *Damals in Zürich - Briefe aus den Jahren 1915 - 1917*, Zürich 1978

Bermann, Helga (Hg.): *Mitgelacht - dabeigewesen. Erinnerungen aus 6 Jahrzehnten Kabarett*, Berlin (Ost) 1967

Bern, Maximilian : *Die zehnte Muse*, hg. von Vera Bern, Darmstadt 1964 [überprüfter Nachdruck von 1955]

Beutler, Margarethe: »Das Himmels-Cabaret«, in: *Bühne und Brett*, (1903) Nr. 10

Beyer, Marcel und Karl Riha (Hg.): *Marcellus Schiffer (1892-1932) - Kinder der Zeit - Chansons*, Siegen 1991

Bötticher, Hans (Joachim Ringelnatz): *Mein Leben bis zum Kriege*, Berlin 1931

Bötticher, Hans (Joachim Ringelnatz): *Simplicissimus. Künstlerkneipe und Kathie Kobus*, München 1932

Budzinski, Klaus (Hg.): *Was gibts denn da zu lachen? Deutschsprachige Verssatire unseres Jahrhunderts*, München, Bern und Wien 1969

Cotta, Johannes: *Der Kabarettkünstler nebst einem Abriß der Geschichte des deutschen Kabarett*, Leipzig 1925

Deißner-Jenssen, Frauke (Hg.): *Die zehnte Muse - Kabarettisten erzählen*, Berlin 1986

Delvard, Marya: »Meine ersten Münchner Jahre«, in: *Große Münchner*, hg. von Hans Keller, München 1964

Durieux, Tilla: *Meine ersten neunzig Jahre. Erinnerungen. Die Jahre 1952-1971 nacherzählt von Joachim Werner Preuß*, München und Berlin 1979

Ebinger, Blandine: *Blandine... Von und mit Blandine Ebinger, der großen Diseuse der Zwanziger Jahre, der kongenialen Muse von Friedrich Hollaender*, Zürich 1985

Ewers, Hanns Heinz: *Das Cabaret*, Berlin und Leipzig 1904

Finck, Werner: *Witz als Schicksal - Schicksal als Witz*, Hamburg 1966

Finck, Werner: *Alter Narr - was nun? Die Geschichte meiner Zeit*, München 1972

Gatterberg, Angela und Ralf Klassen: Spiegel-Gespräch »Unglück, dein Name ist Scharping. Der Kabarettist Matthias Beltz über Politik, Satire und Fußball«, in: *Der Spiegel*, (1994) Nr. 12, S. 224-229

Gert, Valeska: *Die Bettlerbar von New York*, Berlin 1950

Gert, Valeska: *Ich bin eine Hexe - Kaleidoskop meines Lebens*, München 1968

Giehse, Therese: *Ich habe nichts zu sagen. Gespräche mit Monika Sperr*, München, Gütersloh und Wien 1973

Guilbert, Yvette: *Lied meines Lebens. Erinnerungen*, Berlin 1927

Herking, Ursula: *Danke für die Blumen. Damals gestern heute*, Gütersloh 1973

Hesterberg Trude: *Was ich noch sagen wollte*, Berlin 1971

Knabe, Gerd: *Jeder Tag zählt*, Knüllwald 1987

Kolman, Trude (Hg.): *Münchner Kleine Freiheit. Eine Auswahl aus dem Programm von zehn Jahren*, München 1960

Kühn, Volker: *Zurück, Genossen, es geht vorwärts! Satiren, Songs, Sarkasmen - uns Sozis ins Stammbuch*, Hamburg und Zürich 1986

Kühn, Volker: *Kleinkunststücke*, Bd. 1 bis 5, Weinheim und Berlin 1987

Lodermeier, Gabi: »Frech, vulgär und gar nicht lieb«, in: *Süddeutsche Zeitung*, vom 22. September 1995

Mann, Klaus: *Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht*, München 1981

Merkelbach, Bernhard (Hg.): *Emmy Ball-Hennings - Betrunkene taumeln alle Litfaßsäulen*, Hannover 1990

Neumann, Günter: *Schwarzer Jahrmarkt - Eine Revue der Stunde Null*, Berlin 1975

Neuss, Wolfgang: *Neuss Testament. Eine satirische Zeitbombe nach Texten von Francois Villon*, hg. von Volker Kühn, Frankfurt a. M. 1985

Otto, Rainer: *Pfeffermüllereien. Kabarett-Texte*, 2. Aufl., Berlin (Ost) 1975

Piscator, Maria Ley: *Der Tanz im Spiegel. Mein Leben mit Erwin Piscator*, Hamburg 1989

Rogler, Marianne: *Front Frauen. 28 Kabarettistinnen legen los*, Köln 1995

Rolfs, Rudolf: *Rost im Chrom. Stichworte, Stories, Stellungnahmen*, hg. von Volker Michels, Frankfurt a. M. 1989

Schöllkopf, Wolfgang: *Blick zurück nach vorn. Fünfzehn Jahre Ulmer Juristenkabarett 'Die Ausrichter'*, Ulm 1978

Schreiber, Mathias und Peter Stolle: Spiegel-Gespräch »Ich bin gern Lustobjekt. Die Kabarettistin Lisa Fitz über Satire, Sex und Emanzipation«, in: *Der Spiegel*, (1994) Nr. 21, S. 202-205

Schulte, Michael (Hg.): *Das große Karl Valentin Buch*, 8. Aufl., München 1990

Tucholsky, Kurt: *Zwischen Gestern und Morgen. Eine Auswahl aus seinen Schriften und Gedichten*, hg. von Mary Gerold-Tucholsky, Hamburg 1952

Waldoff, Claire: *Weeste noch ... . Aus meinen Erinnerungen*, Düsseldorf 1953

Wolzogen, Else Laura von: *Meine Laute und ich*, Graz 1917

Autor unbekannt: Interview »Gerhard Bronner«, in: *Süddeutsche Zeitung*, vom 04. Oktober 1995

Autor unbekannt: Spiegel-Interview »Frauen lieben die Maske. Die Kleinkunst-Stars Jutta Wübbe und Sybille Schrödter wollen diese Woche ein Hamburger Festival zum Forum frecher Front-Frauen machen«, in: *Der Spiegel*, (1997) Nr. 2, S. 96f

Diverse Autorinnen: in: *ZON - Zeitschrift ohne Namen. Organ des Netzwerkes Frau und Kabarett*, im Juli 1996 umbenannt in Extrablatt, 1 (1994) Nr. 1 bis 4 (1997) Nr. 16

### Literatur allgemein

Elias, Norbert: *Über den Prozess der Zivilisation*, 2. Aufl., Bern 1969

Endruweit, Günther und Giesela Trommsdorff (Hg.): *Wörterbuch der Soziologie*, Stuttgart 1989

Fuchs, Werner u.a. (Hg.): *Lexikon zur Soziologie*, 2. Aufl., Opladen 1978

*Harenberg Personenlexikon 20. Jahrhundert*, Dortmund 1994

Hermann, Ursula (Hg.): *Knaurs etymologisches Lexikon*, München 1983

Kerber, Harald und Arnold Schmiederer (Hg.): *Handbuch Soziologie. Zur Theorie und Praxis sozialer Beziehungen*, Hamburg 1984

Kuna, Milan: *Musik an der Grenze des Lebens. Musikerinnen und Musiker aus böhmischen Ländern in nationalsozialistischen Konzentrationslagern und Gefängnissen*, 2. Aufl., Frankfurt a. M. 1998

*Meyers Grosses Taschen Lexikon*, Mannheim 1990

Schäfers, Bernhard: *Sozialstruktur und Wandel der Bundesrepublik Deutschland*, 3. Aufl., Stuttgart 1981

Schwidetzky, Jürgen: *Grundzüge der Völkerbiologie*, Stuttgart 1950

Wagner, Gerhard und Heinz Zipprian (Hg.): *Max Webers Wissenschaftslehre. Interpretation und Kritik*, Frankfurt a. M. 1994

Winckelmann, Johannes (Hg.): *Weber, Max. Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Frankfurt a. M. 1968

Autor unbekannt: Artikel »Schwinkowsky-Affäre«, in: *Der Spiegel*, (1967) Nr. 45, S. 3