



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Kabarett im Wandel von der
Äußerlichkeit zur Innerlichkeit“

Verfasser

Maximilian Paul

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt.
Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt.
Studienblatt:

Theaterwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Michael Gissenwehrer

INHALTSVERZEICHNIS

1. VORWORT	4
2. EINLEITUNG	5
3. EINE THEORETISCHE BETRACHTUNG VON THEATER	7
3.1. Das Theater als kulturelles System von Erika Fischer-Lichte	7
3.1.1. Zeichen als Bedeutungsträger	7
3.1.2. Die Verwendung der Zeichen	8
3.1.3. Die zweite Realität	8
3.1.4. Die Bedeutung von Theater.....	9
3.1.5. Der theatrale Code.....	9
3.1.6. Der theatrale Code als System	10
4. THEORETISCHE BETRACHTUNGEN VON KABARETT	11
4.1. Die Theorieentwicklung.....	12
4.2. Eine Theorie des Kabarett nach Henningsen.....	13
4.3. Der Theorieentwurf von Michael Fleischer	15
4.4. Die Theorie der Fiktionskulisse von Benjamin Vogel.....	17
4.4.1. Fiktionstheorien.....	18
4.4.2. Die Fiktionskulisse	20
4.5. Der Unterschied zwischen Kabarett und Comedy	23
4.6. Kabarett als moralische Instanz	24
4.6.1. Depression statt Aggression	25
4.7. Funktionen von Kabarett	27
4.7.1. Soziale Funktionen	27
4.7.2. Informationsfunktion.....	28
4.7.3. Politische Funktionen	29
4.7.4. Die Kritik- und Kontrollfunktion	29
4.8. Die Wirkung von Kabarett.....	29
4.8.1. Die Publikumsforschung	30
4.8.2. Die Wirkungsforschung	31
5. EMPIRISCHE BETRACHTUNG.....	34
5.1. Nummernkabarett.....	34
5.1.1. Referenzialisierbarkeit	36
5.1.2. Der innere Kabaretteneffekt	43
5.1.3. Darstellerfigur	44

5.1.3.1. Rahmenhandlung	46
5.1.4. Sprechsituation	47
5.1.4.1. Theaterähnliche Sprechsituationen	49
5.1.5. Multimedialität	50
5.1.5.1. Kostümierung	53
5.1.6. Politische Funktion.....	54
5.2. Figurenkabarett.....	56
5.2.1. Bühnenfigur.....	57
5.2.2. Sprechsituation	58
5.2.3. Referenzialisierbarkeit	60
5.2.3. Der innere Kabaretteffekt.....	62
5.2.4. Sprechsituation	63
5.3. Kabaretttheater	66
5.3.1. Referenzialisierbarkeit	67
5.3.2. Interne Referenzen	70
5.3.3. Figurenanalyse	71
5.3.4. Charakterisierung	72
5.3.4.1. Die sprachliche Charakterisierung	73
5.3.4.2. Paralinguistische Charakterisierung	74
5.3.4.3. Die gestische und mimische Charakterisierung	75
5.3.4.4. Szenische und akustische Charakterisierung.....	76
Figuren in „Hader muss weg“	76
Figuren in „Lebenslinien“	79
5.3.4. Handlungsanalyse.....	83
Handlung von „Lebenslinien“	84
Handlung von „Hader muss weg“	84
5.3.4.1. Handlungsort	85
5.3.5. Sprechsituation	86
5.3.6. Multimedialität	87
5.3.6.1. Kostümierung	89
5.3.6.2. Requisiten.....	89
6. NACHWORT	91
7. BIBLIOGRAPHIE.....	92
8. ANHANG	94
8.1. Ein Interview mit Josef Hader. Von Wolfgang Kralicek	94
9. ABSTRACT	98
10. CURRICULUM VITAE.....	99

1. Vorwort

Kabarett ist ein Kind seiner Zeit. Es ist abhängiger von seiner Gegenwart als das klassische Theater, seine Themen sind aktuell, seine Pointen sind schnelllebig. Von Kabarett heißt es, dass es hochlebt, wenn es den Leuten nicht gut geht. In den letzten Jahrzehnten erfährt Kabarett in Österreich eine Hochblüte. Dabei kann man jedoch nicht sagen, dass es den Menschen dieses Landes wirtschaftlich oder politisch besonders schlecht erginge, gerade nicht jenen, die Kabaretts besuchen. Jedoch ist die gegenwärtige Gesellschaft härter geworden, das vorherrschende System materialistischer. Die Anzahl der Verlierer steigt unproportional zur Anzahl der Gewinner und die Gewinner selbst bleiben arm und unzufrieden. Das Leben eines modernen Menschen lässt sich auf das rational Notwendige beschränken, um erfolgreich zu sein.

Vermutlich ist der Auslöser für die aktuelle Hochblüte des Kabarets keine materielle, sondern eine geistige Armut. Aufgrund dieser Sinnkrise gab auch im Kabarett eine Entwicklung: von der Betrachtung und Bemängelung äußerer Zustände hat sich Kabarett in das Innere des Menschen gewendet. Die äußeren Ansprüche der Bürger sind erfüllt, die aktuelle Armut ist in ihrem Inneren zu suchen. Das Kabarett wendet sich ab von äußerer Betrachtung und rückt den Menschen in seinen Mittelpunkt.

Aufgrund dieser Verinnerlichung wendet sich Kabarett ab von der halbbewussten Vorstellungssituation hinzu einer gänzlich vollzogenen Fiktion. Es wendet sich ab von seiner Kritikfunktion hin zu einer kathartischen Funktion und gibt ein Abbild des Menschen. Dieses Abbild überlässt es dem Zuschauer, der es auf sich beziehen kann. Auf diese Weise gibt es im modernen Kabarett eine Annäherung an das klassische Theater. Nur am Rand soll hier erwähnt sein, dass es im modernen Theater durch Publikumseinbindung und Behandlung aktueller Themen ebenfalls eine Annäherung an die Form des klassischen Kabarets gibt.

Zu Beginn dieser Arbeit wird ein theoretischer Einblick in die Begriffsfindung von Kabarett gegeben und die Parallelen und der Unterschied zum klassischen Theater herausgearbeitet. Im weiteren wird anhand von praktischen Beispielen gezeigt, wie Kabarett diesen Wandel von der Äußerlichkeit zur Innerlichkeit vollzieht.

2. Einleitung

Kabarett ist als eine Gattung der Darstellenden Kunst zu sehen. Der Begriff Kleinkunst grenzt es ab vom großen Theater und deutet auf die Begrenztheit der Mittel hin. Für Kabarett bedarf es lediglich eines auftretenden Kabarettisten und anwesenden Publikums, das sind die minimalen Grundvoraussetzungen für theatrale Ereignisse.

Illusionsstörende Momente wie das Fehlen von Kulisse und Kostüm und die direkte Ansprache des Publikums erinnern die Zuseher fortlaufend daran, sich in einer Vorstellung zu befinden. Der Kontakt mit dem Publikum ist im Kabarett enger und wichtiger als im großen Theater. Improvisationen sind zwar nicht eine Voraussetzung für Kabarett, kommen aber öfter vor als im klassischen Theater. Das Publikum bleibt sich während der Vorstellung der Theatersituation bewusst und auch, dass mit dem Kabarettist eine reale Person vor ihm steht. Seine Reduziertheit der szenischen Illusion bedeutet, dass sich der Zuschauer selbst in die Illusion versetzt. Kabarett findet nicht in einer fiktiven Realität statt, sondern im Geist der Zuschauer. Auf diese hinterlistige Weise macht Kabarett den ahnungslosen Zuschauer zum Mittäter. Unter solchen Voraussetzungen muss der Fall des Kabarets mit äußerster Vorsicht behandelt werden.

Im Theater würde niemand annehmen, dass ein Schauspieler abseits vom Theaterstück seine Figur weiter verkörpert. Im Kabarett hingegen ist das der Fall. Das Publikum erwartet vom Kabarettisten, dass er die Werte, die er auf der Bühne kund tut, auch im realen Leben vertritt. „Der Kabarettist vertritt im Kabarett mit Hilfe schauspielerischer Mittel eine Botschaft, die ihm als seine eigene abgenommen und für seine eigene gehalten wird. Man kann von einer moralischen Dimension sprechen. Der Kabarettist nimmt die Autorität einer Moralinstanz ein.“¹ Er trägt soziale Verantwortung und beansprucht bei seinen Aussagen trotzdem `Narren-Freiheit`². Was ein Kabarettist sagt, wird nicht als bare Münze hingenommen, weil er über den Dingen steht. Kabarettisten sind politisch gefürchtet, obwohl sie nicht in der Realität handeln. Kabarett handelt im Bewusstsein der Zuseher handeln und kann das Bewusstsein der Beherrschten verändern.³

¹ Fleischer, Michael: Eine Theorie des Kabarets, Bochum: Universitätsverlag Dr. Norbert Brockmeyer, 1989, S. 59 f

² Siehe: Fleischer, Michael: S. 59 – 61

³ Vergleiche: Fleischer, Michael: S. 50

Jürgen Henningsen definiert in seiner Arbeit „Theorie des Kabarets“ aus dem Jahr 1967 Kabarett als „das Spiel mit dem erworbenen Wissenszusammenhang des Publikums“⁴ und als „eine pädagogische Institution unserer demokratisch-pluralistischen Gesellschaft.“⁵ Das Spiel mit dem Wissenszusammenhang beschreibt Henningsen als ein destruktives, Kabarett wirkt niemals bestätigend, sondern es hinterfragt seine eigenen Inhalte und führt sie ad absurdum. Henningsen stellt Kabarett als negative Kunstgattung dar, die auf andere Systeme aufbaut ohne selbst etwas zu schaffen. Es ist an dieser Stelle zu bemerken, dass ähnliches parasitäres Verhalten auch bei anderen Kunstrichtungen zu beobachten ist, aber solche Raffinesse und Konsequenz in der Vorgangsweise nur bei Kabarett anzutreffen ist. Kabarett basiert vordergründig auf dem Prinzip der Unterhaltung, im Hintergrund jedoch auch auf dem Prinzip der Belehrung des nichts ahnenden Publikums. Obwohl es nur indirekt zur Opposition oder Bekämpfung von Autoritäten dienen kann, weil es nicht in der Wirklichkeit agiert, so geschieht es doch im Bewusstsein des Publikums. Vordergründig kann und will Kabarett nicht die Welt verändern, es verändert das Bewusstsein seines Publikum, was vielleicht noch um einiges verheerender ist. Kabarett hat keine politische, sondern eine pädagogische Funktion und „ist ein Instrument der Aufklärung im klassischen Sinne.“⁶

Da sich die Ermittlungen gegen Kabarett nun schon einige Zeit die Experten beschäftigen, gibt es bereits einige Anklagepunkte und Zeugenaussagen, mehr oder weniger dem aktuellen Stand dem heutigen Stand entsprechend, einige seien hier angeführt:

„Kabarett ist szenische Darstellung von Satire. Satire ist die artistische Ausformung von Kritik.“⁷ (Werner Schneyder)

„Man kann Kabarett als eine Form der Darstellenden Kunst definieren, die die Autorität von öffentlichen Personen, Institutionen und Tatbeständen mit dem Mittel der subjektiven und objektiven Komik wertmindernd in Frage stellt und einem als soziales Korrektiv wirkendem Lachen preisgibt.“⁸ (Wolfgang Müller)

⁴ Henningsen, Jürgen: zitiert nach Fleischer, Michael: Eine Theorie des Kabarets, Bochum: Universitätsverlag Dr. Norbert Brockmeyer, Bochum: 1989, S. 47

⁵ Ebenda: S. 47

⁶ Ebenda: S. 51

⁷ Budzinski, Klaus: Kabarett – 100 Jahre literarische Zeitkritik, Düsseldorf: Econ-Verlag, 1985, S.11

⁸ Müller, Wolfgang C.: Das Kabarett. In Dovifat, Emil (Hrsg): Handbuch der Publizistik. Band 2 Praktische Publizistik. Berlin: De Gruyter, 1969, S. 529

„Cabaret ist nicht dazu da, politische Leitsätze und Dogmen aufzustellen. Es ist nicht dazu da, einfach neues und noch so Echtes zu propagieren... Es hat damit keinen wirklichen Erfolg, weil man das vom Cabaret einfach nicht annimmt. Das Cabaret kann nur auf Umwegen (über die Ästhetik) eine moralische Anstalt (Moral) sein (...) Wie kann aber nun der Cabarettist, der sich mit Werner Finck stets fragen muss: `Habe ich undeutlich gesprochen?` deutlich sprechen?(Ästhetik)“⁹ (Alfred Rasser)

3. Eine theoretische Betrachtung von Theater

Kabarett ist eine schwierig theoretisch zu fassende Kunstrichtung, weil es in seiner Hervorbringung kaum Regeln und Konventionen unterliegt. Den einzigen Voraussetzungen für Kabarett sind, dass es jemand macht und dass jemand dabei zusieht. Dieser List des Kabarettis, sich durch Einfachheit zu tarnen, kann auf den Grund gegangen werden, wenn die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte in den Zeugenstand berufen wird. Fischer-Lichte beschreibt die Grundvoraussetzungen des Theaters mit der einfachen Formel A-X-S. Der Schauspieler A spielt die Handlung X vor während ihm der Zuschauer S dabei zusieht. Diesen Voraussetzungen kann sich auch Kabarett nicht entziehen und ist daher der Einstiegspunkt, die Aklageschrift gegen Kabarett zu eröffnen.

3.1. Das Theater als kulturelles System von Erika Fischer-Lichte

Erika Fischer Lichte bezeichnet Theater als ein kulturelles System, das seit jeher in allen Kulturen verschiedenster Entwicklungsstufe und geographischer Zuordnung anzutreffen ist. Es unterscheidet es sich von anderen kulturellen Systemen, indem es aus sich selbst heraus Bedeutung erzeugt. Diese Erzeugung von Bedeutung geschieht anhand der Verwendung von Zeichen.

3.1.1. Zeichen als Bedeutungsträger

Die Zeichen sind aus anderen Systemen übernommen und tragen bereits Bedeutung. Diese Bedeutung hängt drei Relationen ab: von der Relation des Zeichens zu anderen Zeichenträgern (syntaktische Dimension), von der Relation des Zeichens zu den von ihnen gemeinten Objekten (semantische Dimension) und von der Relation des Zeichens zum Zeichenbenutzer (pragmatische Dimension). „Der Prozess, indem einem Zeichen Bedeutung beigelegt wird – die Semiose – vollzieht sich in diesen drei Dimensionen, sein Produkt, die

⁹ Budzinski, Klaus: zitiert nach: Küchler, Verena: S. 18

Bedeutung, kann nur innerhalb dieser Dreidimensionalität angemessen begriffen und beschrieben werden. Bedeutung entsteht dann, wenn ein Zeichen von einem Zeichenbenutzer innerhalb eines Zeichenzusammenhangs auf etwas bezogen wird, sie kann sich ändern, wenn das Zeichen a) in einen anderen Zeichenzusammenhang eingefügt oder b) auf etwas anderes bezogen oder c) von einem anderen Zeichenbenutzer verwandt wird. Ändert sich also eine der drei Dimensionen, ändert sich die Bedeutung des Zeichens.“¹⁰ Die Vergabe von Zeichen erfolgt nicht willkürlich sondern, wird nach bestimmten Regeln auf der Grundlage eines Codes vollzogen. Der Code ist ein Regelsystem zur Hervorbringung und Interpretation von Zeichen und Zeichenzusammenhängen.

3.1.2. Die Verwendung der Zeichen

Das Theater als kulturelles System erzeugt Bedeutung auf der Grundlage eines eigenen, internen Codes. Im Theater besteht die Besonderheit, dass die Produktion von Bedeutung mittels Zeichen und ihre Rezeption synchron verlaufen. In dem Augenblick, in dem der Schauspieler ein Zeichen hervorbringt, um Bedeutung zu erzeugen, nimmt der Zuschauer die Zeichen wahr und erzeugt seinerseits Bedeutung. Diese Gleichzeitigkeit ist eines der wesentlichen Charaktermerkmale von Theater. Der Zuseher bildet auf diesem Weg einen konstitutiven Bestandteil einer Theateraufführung. Die zweite Konstituente ist der Schauspieler. Diese zwei Konstituenten enthalten implizit eine dritte. Denn ein Schauspieler ist nur insofern ein Schauspieler, wenn er eine andere Figur darstellt. „Theater, reduziert auf seine minimale Voraussetzung, bedarf also einer Person A, welche X verkörpert, während S zuschaut.“¹¹ Das, was die Person A tut, macht sie nicht aus persönlichen Beweggründen, sondern um die Figur X darzustellen. Der Raum, in dem A präsentiert, wird nicht in seiner ursprünglichen Funktion wahrgenommen, sondern als jeder beliebige Raum, in dem sich X befindet.

3.1.3. Die zweite Realität

Im Theater wird eine zweite Realität erschaffen und es findet eine Verdoppelung der Kultur statt. Die vom Theater hervorgebrachten Zeichen sind die Zeichen einer Kultur. Theatralische Zeichen sind stets Zeichen von Zeichen, die auch die selbe Beschaffenheit haben wie die primären Zeichen – ein Schreien bedeutet ein Schreien, ein Kopfnicken ein Kopfnicken, eine

¹⁰ Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters: eine Einführung, Tübingen: Günther Narr Verlag, 1988, 2. Aufl, S. 8

¹¹ Fischer-Lichte, Erika: S. 16

Krone eine Krone, usf. Wegen der verwendeten Zeichen besteht ein enger Zusammenhang zwischen dem Theater und seiner Kultur. Die Zeichen des Theaters kann nur jemand verstehen, wer die Zeichen der Kultur kennt und sie mit Distanz betrachten kann. „Das Theater reflektiert also die Wirklichkeit seiner Kultur im doppelten Sinne des Wortes: es bildet sie ab und stellt sie in dieser Abbildung vor das nachdenkende Bewusstsein.“¹²

Das Theater bildet die Kultur ab und stellt sie dem distanzierten und distanzierenden Bewusstsein gegenüber. Die Kultur spaltet sich auf in diejenigen, die sie darstellen und diejenigen, die sie betrachten. Die Schauspieler beobachten die Wirklichkeit der Kultur und stellen sie dar. Die Zuschauer gewinnen durch den Akt des Zuschauens Distanz zu ihrer Kultur und zu sich selbst. Das Theater wird zu einem Modell, an dem der Zuschauer mit der Bedeutung der Wirklichkeit konfrontiert wird. In diesem Sinne kann Theater sowohl als ein Akt der Selbstdarstellung wie auch als Akt der Selbstreflexion begriffen werden.

3.1.4. Die Bedeutung von Theater

Diese spezielle Beschaffenheit lässt das Theater in Opposition zu anderen kulturellen Systemen treten. Theater braucht zu seiner Erschaffung nicht neue, eigene Zeichen, sondern es verwendet die Zeichen anderer Systeme. Es greift auf Zeichen zurück, ohne sie in ihrer betreffenden Funktion zu verwenden. Diese neue Funktion der Zeichen im Theater, nämlich als Zeichen von Zeichen, ermöglicht der Kultur, sich selbst reflektierend gegenüber zu treten. „Wo immer also eine Kultur sich konstituiert, schafft sie allein mit diesem Akt bereits die Voraussetzung für die Konstituierung von Theater: die Zeichen, die es braucht, sind mit der Kultur immer schon gegeben; werden sie in jener neuen spezifischen Funktion verwendet, hat Theater sich konstituiert.“¹³

3.1.5. Der theatrale Code

Der theatrale Code bestimmt die Hervorbringung von Zeichen und ihre Beziehungen zueinander. Die verwendeten Zeichen und ihre Bedeutungen werden in jeder Epoche und in jeder Theaterform auf verschiedene Weise hervorgebracht und kombiniert. Der theatrale Code ist auf drei Ebenen zu untersuchen: der Ebene von System, von Norm und von Rede.

¹² Fischer-Lichte, Erika: S. 19

¹³ Fischer-Lichte, Erika: S. 20

Auf der Ebene des Systems werden die Voraussetzungen zur Hervorbringung von Zeichen überprüft und welche Zeichen, Kombinationen und Bedeutungen allgemein am Theater möglich sind. Dem theatralen Code als System liegt keine Theaterform zugrunde, in ihm sind alle Elemente enthalten, „aus denen die unterschiedlichsten Theaterformen sich die jeweils konstituierenden Elemente auswählen können.“¹⁴ Er entspricht von keiner realen Theaterform, sondern ist die Konstruktion einer Theorie.

Wie die Elemente in den jeweiligen Epochen und Gattungen angewandt und kombiniert wurden, behandelt der theatrale Code auf der Ebene der Norm. Mehrere konkrete Theateraufführungen einer bestimmten Theaterform werden analysiert und die historischen Prozesse rekonstruiert, die zu dieser Theatergattung führten.

Eine einzelne Theateraufführung folgt nicht alleine den Regeln der Norm, sondern auch eigenen, spezifisch der Aufführung Regeln, die es gegenüber Norm auch in Opposition treten lässt. „Diese Untersuchungsebene, welche den Code einer einzigen Theateraufführung betrifft, wollen wir die Ebene der Rede nennen. ... Die Untersuchung des theatralischen Codes kann auf dieser Ebene nur als Aufführungsanalyse vollzogen werden.“¹⁵

Eine semiotische Untersuchung des Theaters ist in diesen drei Bereichen, der Theoretischen Theaterwissenschaft, der Historischen Theaterwissenschaft und der Aufführungsanalyse anzusiedeln und durchzuführen.

3.1.6. Der theatrale Code als System

„Damit A vor S X darstellen kann, agiert A auf bestimmte Weise(1) mit spezifischen Äußeren(2) in einem besonderen Raum(3).“¹⁶

(1) Die bestimmte Weise des Agierens ist in Bewegungen des Gesichts, der *mimischen Zeichen*, und Bewegungen des Körpers, der *gestische Zeichen* zu unterscheiden. Bei Körperbewegungen mit Positionswechsel handelt es sich um *proxemische Zeichen*.

Neben den visuellen Zeichen kann ein Schauspieler auch akustische Zeichen von sich geben. Er kann sprechen, singen, Musik und Geräusche machen. Wenn ein Schauspieler spricht, dann erzeugt Bedeutung er zumindest über zwei Zeichensysteme. Zum einen gibt er mit

¹⁴ Fischer-Lichte, Erika: S. 22

¹⁵ Fischer-Lichte, Erika: S. 23

¹⁶ Fischer-Lichte, Erika: S. 25

sprachlichen Zeichen die lexikalische Bedeutung, sowie die Bedeutung im Kontext des Stücks wieder. Zum anderen gibt er, auf die Weise wie er etwas sagt, *paralinguistische Zeichen*, nämlich allgemeine Informationen über die Figur X sowie über ihre aktuelle Befindlichkeit.

(2) A agiert mit bestimmten Äußerungen um X darzustellen. Dabei ist zu unterscheiden in Zeichen, die sich auf das *natürliche Aussehen* von X beziehen, nämlich seinem Gesicht, seinem Haar, seiner Gestalt und Zeichen des hergerichteten, *künstlichen Aussehens* von X. Die ersteren Zeichen geben Bedeutung über den äußeren Zustand von X, die zweiten über den inneren Zustand. Das Aussehen der Gestalt und des Gesichts ist unter dem Begriff Maske zusammengefasst, die Art der Kleidung unter dem Begriff des Kostüms.

(3) A agiert in einem bestimmten Raum, während ihm S dabei zusieht. Die *Raumkonzeption* teilt den Raum zwischen Schauspieler und Zuschauer auf und definiert, von wie vielen Seiten dem Schauspieler zugesehen wird. Die Gesamtheit von Objekten, die längere Zeit unverändert im Raum des Schauspielers unverändert bleiben, ist als *Dekoration* bezeichnet, Objekte, die während dem Agieren der Schauspieler verwendet und verändert werden als *Requisiten*. Als weiteres Zeichen des Raums sollte man auch die *Beleuchtung* nicht außer Acht lassen, die Zeichen sichtbar macht und sie hervorhebt.

Da das Theater diese Zeichen nur von anderen kulturellen Systemen nur „geliehen“ hat und nicht in ihrer ursprünglichen Funktion verwendet, sind die Zeichen des Theaters ausnahmslos ikonische Zeichen. Was A sagt, stellt dar, was X sagt, die mimischen Zeichen von A stellen die Mimik von X dar. Die Zeichen des Theaters sind nicht identisch mit denen der kulturellen Systemen, aus denen sie übernommen wurden, sondern sind ein ikonisches Abbild der ursprünglichen Zeichen. Auf der Ebene des Systems enthält der theatrale Code also nur ikonische Zeichen, die allerdings auf der Ebene der Norm und der Rede auch als Indizes und Symbole fungieren können.

4. Theoretische Betrachtungen von Kabarett

Nachdem Theater allgemein betrachtet wurde, um die äußere Beschaffenheit des Kabarett darzulegen, soll nun eine Betrachtung seiner inneren Beschaffenheit Aufschluss über seine Motive geben. An Theorien zu Kabarett gibt es nämlich keinen Mangel. Vielmehr ist es so, dass fast jedes Kabarettprogramm seine eigene Theorie hat. Es stellt sich daher die Frage, ob

eine kollektive Anklage den einzelnen Vergehen des Kabarett überhaupt gerecht werden kann. Zwar versuchen einige Theorien eine schlüssige Essenz aus den einzelnen Gutachten zu ziehen, aber sie verlieren sich zumeist doch in Detailbeobachtungen. Deshalb war Kabarettwissenschaft bisher meistens dazu verdammt, bereits begangene Vergehen aufzuklären anstatt sie im vornherein zu erkennen und verhindern zu können. Da uns die Ermittlungen nun schon über längere Zeit beschäftigen, gibt es einige Theorien über kabarettistisches Handeln, die versuchen, ihm auf den Grund zu gehen. Im folgenden soll diesen hart erarbeiteten Anklageschriften Geltung getragen werden. Wenn auch nur aus Respekt gegenüber den Wissenschaftlern, die weder Zeit noch Mühe gescheut haben und denen am Tag der Urteilsverkündung gedacht werden soll.

4.1. Die Theorieentwicklung

Kabarett im heutigen Sinne entstand um die Jahrhundertwende vom 19. ins 20. Jahrhundert¹⁷ und bald darauf setzten die Ermittlungen ein. Die erste Arbeit mit wissenschaftlichem Anspruch im deutschsprachigen Raum entstand 1938 an der philosophischen Fakultät in Leipzig. Günther Meerstein entwirft nach nationalsozialistischer Ideologie eine Verteidigungsschrift(!) für Kabarett als politisches Führungs- und Beeinflussungsmittel.¹⁸ Historisch interessant ist die Beschreibung von staatstragendem, also nicht oppositionellem Kabarett nach der Machtübernahme 1933. Meerstein nennt die fünf Anforderungen des dritten Reiches an Kabarett: ein kollektiv arbeitendes Ensemble, ein thematisch geschlossenes Programm, tagesaktuelle Inhalte, dialogische Formen und Volkstümlichkeit in Sprache, Musik und Inhalt.

Ab Mitte der fünfziger Jahre wurde die Gefahr von Kabarett in seinem Umfang erkannt und unabhängig voneinander erschienen Dissertationen einer ernsthaften Kabarettforschung. 1956 integriert Carl Wolfgang Müller Kabarett in die Publizistik, also in die Gesamtheit der am öffentlichen Informations- und Meinungsbildungsprozess beteiligten Massenkommunikationsmittel. In Abgrenzung gegen die Kantsche Tradition des zweckfreien Kunstwerks entwickelt er die These von der Parallelität von komischem und publizistischem Prozess. Die Gesamtheit dieser Prozesse sei eine „immer und überall bewusste Absicht (...), die Öffentlichkeit publizistisch von ganz bestimmten festen Zielen zu überzeugen und zu Tun

¹⁷ Ein ausführlicher geschichtlicher Überblick ist in Fleischer, Michael: Eine Theorie des Kabarett, Bochum, 1989: S. 13-46 zu finden, sowie in weiterer einschlägiger Literatur.

¹⁸ Siehe: Meerstein, Günther: Das Kabarett im Dienste der Politik. Dissertation Leipzig 1938, Dresden 1938

und zu Handeln zu bringen.“¹⁹ Ingeborg Reiser will in ihrer Dissertation mit dem Titel „Kabarett als Werkstatt des Theaters“ von 1961 die Verwandtschaft zwischen literarischem Kabarett und Theater belegen. In ihren Untersuchungen beschränkt sich Reiser auf das Kabarett im Wien der dreißiger Jahre, mit Begründung der vagen Annahme, es habe zu „keiner anderen Zeit (...) eine so starke Verflechtung zwischen Kabarett und Theater“²⁰ gegeben. Ein Gegenbeweis wäre das Schaffen von Max Reinhardt, der sich als Direktor des deutschen Theaters in Berlin nach eigenen Aussagen von seinen Erfahrungen in seinem Kabarett `Schall und Rauch´ inspirieren ließ.

Lothar Schäffner hingegen beschreibt in seiner Dissertation aus dem Jahr 1969 Kabarett als Spiegel des politischen Geschehens. Durch die Befragung von Kabarettisten zum Einfluss des Kabarett auf den Prozess der politischen Willensbildung kommt er zu folgendem Schluss: „Es gehört a priori zum Wesen des Kabarett, das es der Ort ist, an dem politisches Geschehen (...) kommentiert wird.“²¹ Das Publikum bleibt bei seinen Forschungen unberücksichtigt. Zwei Jahre zuvor verfasste mit der `Theorie des Kabarett´ der Pädagoge Jürgen Henningsen die erste umfassende Arbeit zu Kabarett als literarische Gattung. „So sehr Henningsen die fachübergreifende Perspektive zugute kommt, wirft sie doch auch begriffliche Schwierigkeiten auf. So lässt sich der `argumentierende Essay´ bisweilen den Bezug auf die historischen Kategorien der Literaturgeschichte und die systematischen Kategorien der Literaturtheorie vermissen.“²²

4.2. Eine Theorie des Kabarett nach Henningsen

Henningsen definiert Kabarett als Spiel mit dem erworbenen Wissenszusammenhang des Publikums und als pädagogische Institution, die auf den Prinzipien der Unterhaltung und Belehrung basiert. Wegen seiner Begrenztheit der Mittel, nach Henningsen eines der entscheidenden Kriterien von Kabarett, muss es ökonomisch an die Inhalte herangehen. Aus einem fast manischen Handlungszwang heraus hat Kabarett weder die Möglichkeit noch die Zeit, eigene Zeichensystem zu entwerfen. Stärker noch als es Fischer-Lichte schon dem klassischen Theater vorwirft, bedient sich Kabarett systemfremder Zeichen.

¹⁹ Müller, Carl Wolfgang: Das Subjektiv-Komische in der Publizistik, dargestellt an den Anfängen des politischen Kabarett in Deutschland. Phil. Diss. Berlin 1956, S. 9 Zitiert nach Vogel, Benedikt: S. 13

²⁰ Reiser, Ingeborg: Kabarett als Werkstatt des Theaters. „Literarische Kleinkunst in Wien vor dem zweiten Weltkrieg“. Phil. Diss. Wien: 1961, Vorwort, ohne Paginierung. Zitiert nach Vogel, Benedikt: S. 14

²¹ Schäffner, Lothar: Das Kabarett als Spiegel des politischen Geschehens. Phil. Diss. Kiel: 1969, S. I. Zitiert nach Vogel, Benedikt: S. 13

²² Vogel, Benedikt: S. 14

Darüber hinaus gibt es viele Formen von Kabarett, die nicht einmal eigene Information verteilen. Stattdessen bedient es sich der Information, die Publikum ins Kabarett mitbringt. Diese mitgebrachten Informationen und ihre Verknüpfungen bezeichnet Henningsen als Wissenszusammenhänge. In seiner aufklärenden Funktion stellt Kabarett diese Informationen in Frage und sucht in böswilliger Absicht nach Bruchstellen in bewährten und eingebürgerten Denkmodellen. Anstatt selbst mit Verbesserungsvorschläge zu Rate zu stehen, führt es die Denkmodelle aufgrund kleinerer Ungereimtheiten zuweilen gar ad absurdum. Kabarett muss als eine destruktive Kunstform verurteilt werden, die skrupellos aus geringeren Unvollkommenheiten der mühselig zusammengetragenen Wissenszusammenhänge Profit schlägt.

Zur Herbeiführung von Kollisionen im Wissenszusammenhang bedient sich Kabarett folgender Tatwerkzeuge:

- a) *Travestie (der Inhalt einer Aussage bleibt gleich, nur ihre Form wird verändert)*
- b) *Parodie (die Form bleibt gleich und ihre Aussage wird verändert)*
- c) *Karikatur (Übersteigerte Verzerrung eines Einzelzuges)*
- d) *Entlarvung (bringt eine „unzulängliche integrierte Struktur“ im Wissen zum Einsturz)*²³

Weitere Verfahren wie *Irreführung, Auslassung, Pointe, etc.* sind nicht speziell auf Kabarett bezogen und haben ihren Ursprung ebenfalls in anderen Kunstformen.²⁴

Das Publikum durchschaut nach Henningsen aber diese hinterlistigen Vorgehensweisen und lernt gegen den Kabarettisten. Kabarett ist eine negative Kunstgattung. „Jedes Lachen tastet bestehende Ordnungen an, ist Lockerung. (...) Kabarett macht Gläubigkeit lächerlich.“²⁵ In dieser Funktion ist Kabarett ein Werkzeug der Demokratie und will Bewusstsein des Publikums schärfen: „Das Kabarett ist ein Instrument der Aufklärung im klassischen Sinne.“²⁶ Dennoch täte Kabarett „gut daran, seine Möglichkeiten nicht zu überschätzen: es ist weder so stark noch so gefährlich, wie seine Anhänger und Gegner wünschen oder befürchten.“²⁷

Die Erklärung der Bruchstellen zwischen Bewusstseinsinhalten und dem Wissenszusammenhang unzulänglich erschlossene Erfahrung als Motiv der Satire lässt

²³ Vergleiche: Fleischer, Michael: S. 81 – 85

²⁴ Vergleiche: Fleischer, Michael: S. 50

²⁵ Henningsen, Jürgen: zitiert nach Fleischer, Michael: S. 51

²⁶ Henningsen, Jürgen: zitiert nach Fleischer, Michael: S. 51

²⁷ Henningsen, Jürgen: zitiert nach Dorfer, Alfred: S. 33

Henningsens These in die Nachfolge der berühmten Satire-Definition aus Schillers Abhandlungen 'Über naive und sentimentalische Dichtung' treten:

„Satirisch ist der Dichter, wenn er die Entfernung von der Natur und den Widerspruch der Wirklichkeit mit dem Ideale (in der Wirkung auf das Gemüth kommt beydes auf eins hinaus) zu seinem Gegenstand macht.“²⁸

4.2.1. Die dreifache Rolle des Kabarettisten

Ähnlich wie Bertolt Brecht die chinesischen Schauspielkunst beschreibt, sieht Henningsen auch die Rolle des Kabarettisten, der als mehrere Personen auf der Bühne steht. „Denn die Schauspieler übersetzen die Sprache des Alltags in ihre Alltags in die eigene Sprache. Sieht man also einem chinesischen Schauspieler zu, dann sieht man nicht weniger als drei Personen gleichzeitig, einen Zeigenden und zwei Gezeigten.“²⁹ Brecht nennt dieses halbe Darstellen und doppelte Zeigen Verfremdungseffekt. Im Kabarett ist es aufgrund der Begrenztheit der Mittel der natürlicher Zustand, dass der Kabarettist auf der Bühne steht und dem Publikum etwas vorspielt. Der Kabarettist steht in ebenfalls in dreifacher Rolle vor dem Publikum: Er verkörpert erstens die Rolle der Figur, die für seine Darbietung notwendig ist, zweitens die Rolle des Kabarettisten, die historisch entwickelt ist und den oppositionellen Gestus trägt und drittens die Rolle seiner Privatperson, die das Publikum beim Namen kennt und die keine Illusionsmomente hat. In dem Kabarettprogramm „Privat“ spielt Hader genau mit diesen drei Rollen.

4.3. Der Theorieentwurf von Michael Fleischer

Henningsens Studie beeinflusste maßgeblich die literaturwissenschaftliche Kabaretttheorie von Michael Fleischer von 1989. Nach semiotischer Methodik beschreibt er anhand von Beispielen deutscher und polnischer Kabaretttexte an die fünfzig kabarettistische Verfahren – ohne Anspruch auf Vollständigkeit – und ihre Funktion und Wirkung.

Fleischer versucht dem Konzept von Henningsen eine neue Richtung zu geben, um Kabarett mit einer neuen Strategie in die Enge zu treiben. Er grenzt die Kommunikation im Kabarett deutlich von jener im Theater ab:

„Im Theater (oder Literatur) bezieht der Zuschauer das Stück auf sein Weltwissen, auf sein Denkmodell und integriert es in sein Denkmodell. (...) Im Kabarett geschieht genau das Gegenteil. Der Zuschauer bekommt etwas

²⁸ von Wiese, Benno(Herausgeber): Schiller, Friedrich: Schillers Werke, Nationalausgabe, 20. Band, philosophische Schriften, Weimar, 1962: S. 442

²⁹ Brecht, Bertolt: Werke. Große und kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hrsg v. Werner Hecht, Jan Knopf, u. a., Berlin, Weimar: Aufbau, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988-97, Band 22/1: S. 126

geliefert und konfrontiert dieses etwas mit seinem Weltwissen, mit seinem Denkmodell und stellt fest, dass es nicht zu integrieren ist. Es passt nicht in das Weltbild hinein. Er muss einzelne Elemente dieses Modells umfunktionieren, umgestalten und das Denkmodell besser, d. h. den Umständen entsprechender integrieren. Er integriert sein Weltbild neu, setzt es zu einem neuen, modifizierten System zusammen.“³⁰

Michael Fleischer beschreibt Kabarett, ähnlich wie Fischer-Lichte das klassische Theater als „zeichenhaftes System“, das Nachrichten erstellt. „Kabarett erkennt man einer ganz bestimmten und streng geregelten Art und Weise, Nachrichten selbst herzustellen.“³¹ Parasitär wie es ist, entnimmt Kabarett zu diesem Zweck Zeichen aus anderen Bereichen der Kunst, nämlich aus der Literatur, aus der Musik und aus der Pantomime und macht ähnlich wie Film oder Theater, gegen die bereits ebenfalls ermittelt wird, die entnommenen Zeichen zu einem eigenständigen Ganzen. „Das Zeichensystem des Kabarett ist vom Problem der semiotischen Bedeutung nicht mehr zu trennen. Das Kabarett benutzt ein in zweierlei Hinsicht offenes Zeichensystem, das einerseits auf die Besonderheit seines Aufbaus und andererseits auf seine Natur als Kunstwerk zurückgeht.“³² In seiner unglaublichen Impertinenz bleibt Kabarett nach vorne offen und nach hinten. Einerseits legt es sich nicht fest, worauf es sich bezieht und andererseits gibt es widersprüchliche Aussagen darüber ab, wie es zu verstehen ist. Zwar hat es den Anschein, dass hier der gleiche Anklagepunkt wiederholt wird, aber wenn man darüber nachdenkt, ist jeder für sich eine bodenlose Frechheit.

Die Auswahl der verwendeten Zeichen, ihre Herkunft und auch ihre Anzahl hängt von der geschichtlichen und gesellschaftlichen Situation ab, in der Kabarett gespielt wird. Die Offenheit des kabarettistischen Zeichensystems ist eine Grundbedingung für sein Funktionieren: „Das Zeichensystem des Kabarett wird so benutzt, dass keine von vornherein festgelegte Bedeutungen entstehen. Die einzelnen Zeichen benutzt man so wie in anderen Kunstrichtungen auch; das gesamte System aber ist nicht auf die Feststellung bestimmter Zustände mit festen Bedeutungen ausgerichtet.“³³ Bedeutung soll im Kabarett flüssig bleiben und nicht an den Nagel einer Absicht gehängt werden.

In dieser Funktion beschreibt wie zuvor schon Henningsen auch Fleischer das Kabarett als destruktiv und kritisch:

³⁰ Fleischer, Michael: S. 140

³¹ Fleischer, Michael: S. 53

³² Fleischer, Michael: S. 73

³³ Fleischer, Michael: S. 74

„Kabarett entwirft keine Weltmodelle, schlägt keine Lösungen vor (wie z. B. die Literatur), sondern es zerstört bestehende Modelle. ... Während es in den übrigen Kunstgattungen bei der Mitarbeit des Publikums um eine Rekonstruktion von etwas (...) handelt, geht es im Kabarett um die Konstruktion von etwas, das noch nicht vorhanden ist und gleichzeitig um die Bewusstmachung bzw. Hinterfragung der Konstruktionsregeln. ... Kabarett hat nichts Positives (im üblichem Sinne) an sich. Im Kabarett wird kritisiert.“³⁴

Nicht wie Film oder Theater ist auf Kabarett eine bestimmte Einsicht ausgerichtet, zu der das Publikum am Ende der Vorstellung gelangen soll. Es zerstört die vorhandenen Strukturen und hinterlässt dem Publikum einen Trümmerhaufen, worauf sich dieses in selbstständiger Arbeit ein neues Gedankengebäude errichten muss. Hierfür bedarf es im Kabarett eines aktiven Publikums, das selber denkt. Dies ist ein Indiz dafür, dass Kabarettpublikum im allgemeinen zur Mitverantwortung gezogen werden kann und einer permanenten Mittäterschaft beschuldigt werden muss. Natürlich ist eine Kollektivschuld abzulehnen, weil es immer wieder einzelne Kabarettbesucher gibt, die mit dem Dargebotenen überhaupt nichts anfangen können. Gegen das Publikum soll in einem späteren Kapitel im speziell Anklage erhoben werden.

Kabarett wählt Zeichen aus anderen Zeichensystemen, integriert sie in sein System und belegt sie mit der von ihm gerade benötigten Bedeutung. Dabei tut sich auch noch leicht, die ursprüngliche Bedeutung abzuändern und umzuformen, weil es keine festgelegte Bedeutung hervorbringen will. Zwar werden die Zeichen in etwa so benutzt wie in ihren ursprünglichen Systemen, aber sie können im System des Kabarett auch das Gegenteil bedeuten, eine ganz andere Bedeutung tragen oder überhaupt nur zur Komikerzeugung dienen.

4.4. Die Theorie der Fiktionskulisse von Benjamin Vogel

Der Literaturwissenschaftler Benedikt Vogel fügt in seiner Dissertation aus dem Jahr 1993 der Kabarettforschung den Aspekt der Fiktion und ihren Instrumentarien hinzu. Ein Kabarettist setzt Fiktion ein, um Verklärung zu schaffen und zerstört sie, um Desillusionierung und Klarheit der Dinge zu schaffen. „Meine – um den Zentralbegriff der `Fiktionskulisse´ angelegte – Kabarettpoetik beruht nämlich auf der These, dass Kabarett auf der Bühne Fiktionalität nur halbwegs aufbaut. Und zwar nicht aus einem Unvermögen, sondern gezielt zur Erlangung seines zeitkritischen und komischen Zwecks.“³⁵ Der Zuschauer bleibt sich während der Kabarettvorstellung bewusst, in einer Vorstellung zu sitzen, wo ihm

³⁴ Fleischer, Michael: S. 75

³⁵ Vogel, Benedikt: S. 9

etwas vorgespielt wird. Kabarett lässt die Bühne nicht ganz verschwinden und gibt nicht vor, in der Realität zu agieren wie zum Beispiel Happenings. Es bleibt die Stufe zwischen dem Geschehen auf der Bühne und dem Geschehen der realen Welt bestehen, aber Kabarett macht diese Stufe niedriger, es bringt seine Vorstellung näher ans Publikum heran.³⁶

4.4.1. Fiktionstheorien

Vogel führt einige Theorien zu Fiktion an und erläutert, was Fiktion ist und ihre Wirkung. Der Literaturwissenschaftler Gottfried Gabriel geht in seiner semantischen Fiktionstheorie davon aus, dass Literatur im allgemeinen ein fiktionaler Charakter zu Grunde liegt. Das erste Definitionsmerkmal von Fiktion ist, dass sie nicht-behauptet, wahrhaftig zu sein.

„Eine Behauptung ist gelungen wenn alle der folgenden Bedingungen erfüllt sind:

1. Die Behauptung ist wahr.
2. Der Sprecher der Behauptung glaubt (dies darf der Hörer unterstellen), dass seine Behauptung wahr ist.
3. Der Sprecher der Behauptung kommt (auf Verlangen des Hörers) seiner Verteidigungspflicht nach.
4. Der Sprecher der Behauptung kommt (auf Verlangen des Hörers) seiner Pflicht nach, die aus seiner Behauptung folgenden Behauptungen zu übernehmen.

Eine Rede heiße `nicht-behauptend` genau dann, wenn keine der Bedingungen 1 – 4 erfüllt sein muss. Gegenüber einer fiktionalen Rede darf keine der Bedingungen 1 – 4 eingeklagt werden.“³⁷

Zum zweiten erhebt Fiktionalität im Gegensatz keinen Anspruch auf Referenzialisierbarkeit und zum dritten ist Fiktion in sich erfüllt, weil in ihren Äußerungen „keine referenzialisierbaren Ausdrücke, sondern nur Prädikatoren (und prädikative Ausdrücke) oder quantifizierende Ausdrücke vorkommen.“³⁸ Einen Prädikator, den Kern einer Aussage, definiert Gabriel als erfüllt, wenn sie auf einen Gegenstand zutrifft, also sich in Fiktion bewahrheitet.

Siegfried J. Schmidt erstellt eine pragmatische Fiktionstheorie und sucht nach textexternen Faktoren für Fiktionalität. Nach Schmidt ist Fiktion eine „soziale Erwartungsgröße“ und „historisch (...) keineswegs stabil“³⁹. Schmidt erkennt jedoch, dass es sich als schwierig

³⁶ Vergl: Benedikt: S. 77

³⁷ Gabriel, Gottfried: Fiktion und Wahrheit. Eine semantische Theorie der Literatur. Stuttgart-Bad Cannstadt, 1975: S. 45f, zitiert nach Vogel: S. 68f

³⁸ Gabriel, 1975: S. 20, zitiert nach Vogel: S. 69

³⁹ Schmidt, Siegfried J.: Ist `Fiktionalität` eine linguistische oder eine texttheoretische Kategorie? In: E. Gülich, W. Raible (Hrsg.): Textsorten. Differenzierungskriterien aus linguistischer Sicht. Wiesbaden: 1975: S. 64; zitiert nach Vogel: S.70

erweisen dürfte, textgrammatische Beweise für die soziale Fiktionserwartung der Außenwelt zu finden. Schmidt kommt zu dem Ergebnis, dass Fiktionalität kein semantisches Merkmal von Texten ist, das sich durch bloße Textanalyse erkennen lässt. Vielmehr müsse zur Erkennung und zweifelsfreien Identifizierung von Fiktionalität die Autorintention, die Rezeption und die Konventionen der Kommunikationsgemeinschaft einbezogen werden, bevor über ihre Mitschuld spekuliert werden darf

Harald Fricke bemüht sich um eine Gattungsspezifische Fiktionstheorie. Nach Fricke ist Fiktion ein Kriterium zur Unterteilung von Literatur in Lyrik, Epik und Dramatik. Dramatische und epische Texte sind fiktional, die Fiktionalität der übrigen Texte hängt davon ab, wie stark sie durch epischen oder dramatischen Sprachgebrauch fiktionalisiert sind. Vernachlässigt man die Unterscheidung zwischen episch und dramatisch, so lässt sich eine Abstufung von gänzlich fiktionalen, über nicht rein fiktionalen, aber auch nicht fiktionslosen zu gänzlich fiktionslosen Texten feststellen. Hier unterscheidet sich Fricke's Theorie von der von Schmidt, der die Dualität von Fiktion und Nicht-Fiktion zugrunde liegt. Im Hinblick auf die gattungsspezifische Fiktionalität unterscheidet Fricke zwischen epischer Fiktion und dramatischer Fiktion. Epik ist demnach

„charakterisiert durch fiktionale Aussagen bestimmter semantischer Normen: im Gegensatz zu normgerechten Behauptungen kommen in epischer Fiktion äußerlich gleichartige Behauptungssätze vor, die als ganze wie in einigen ihrer Elemente – nach Feges Ausdrucksweise – zwar einen `Sinn`, aber keine `Bedeutung` haben.“⁴⁰

Dramatik verletzt hingegen die

„Normen der Pragmatik als des Bereichs geregelter sprachlicher Situationsbezüge. Die an die Konstellation von Raum, Zeit und Person gebundenen sprachlichen `Indikatoren` wie `ich`, `du`, `wir`, `hier` und `jetzt` werden in normwidriger Weise nicht auf die tatsächlich gegebene Sprechsituation bezogen.“⁴¹

Fricke untersucht nicht die Kommunikation zwischen dem Theater und seinem Publikum, sondern die Sprechsituation auf der Bühne zwischen den Figuren. Fiktion ist ein `produktive Missverständnis`, das das Publikum dem Theater entgegen bringt. Intersubjektiv bestimmbare Textmerkmale schaffen die Voraussetzung für eine fiktionale Rezeption.⁴²

⁴⁰ Fricke, 1981: S. 115f, zitiert nach Vogel, Benedikt: S. 74

⁴¹ Fricke, 1981: S. 115, zitiert nach Vogel, Benedikt: S. 74

⁴² Vergleiche: Vogel, S. 73f

Benedikt Vogel entwirft im Zusammenhang mit der darstellenden Kunst eine weitere Form der Fiktion, nämlich die szenische Fiktion. Erika Fischer Lichte erklärt Theater als ein plurimediales Zeichensystem und bestätigt auch nicht-sprachliche Zeichen als Bedeutungsträger.⁴³ Die szenische Fiktion setzt sich zusammen aus dem semantischen Inhalt der Sprache, aus ihrer dramatischen Verwendung und aus der nichtsprachlichen Ebene des Theatertextes.

4.4.2. Die Fiktionskulisse

Kabarett bedient sich sowohl der epischen, der dramatischen, wie auch der szenischen Fiktion, jedoch jeder nur halbwegs. Vom Zuseher wird erwartet, dass er sich von der Kabarettvorführung selbst ein Bild macht. Eine Beschreibung einer Kabarettvorführung könnte sich wie folgt anhören:

„Die Darstellung überhaupt nur vage umrissener Figuren war nur halbwegs vollzogen. Die Informationen fügten sich gesamthaft alles andere als zu einem einheitlichen Bild. Statt Gefühle und Auffassungen der Figuren zum Ausdruck zu bringen, suchten Autor und darstellende Personen Gehör zu verschaffen. Die vermeintlichen Figuren nahmen da plötzlich Notiz vom Publikum, wagten es gar, dieses anzusprechen. Und es war vorwiegend von Zeitgenossen die Rede, und deren tun und trachten wurde so verhandelt, dass man sich mehr am Stammtisch denn im Theater wiederzufinden glaubte.“⁴⁴

Die Zeichen sind so angeordnet, dass sie keine einheitliche Fiktion ergeben und einander sogar widersprechen. Es ist zu bezweifeln, ob der Begriff der Fiktionsdurchbrechung für Kabarett geeignet ist. Vielmehr ist Kabarett ein ständiges Spiel zwischen Fiktionalisierung und Desillusionierung, in der sich der Zuseher seiner Rolle bewusst bleibt und selbst über seine innere Haltung entscheidet. In vielen Fällen wird die aufgelöste Fiktionalität mit einem satirischen und bzw. oder komikerzeugenden Effekt eingesetzt. Benedikt Vogel findet für die halbwegs aufgebaute, halbwegs zerstörte Fiktionalität den Begriff der Filmkulisse.

„Fiktionskulisse heißt die Resultante aller fiktionsaufbauenden und – abbauenden Textelemente in einem theatralischen Text, der durch eine global stark reduzierte szenische Fiktionalität auffällt.“⁴⁵

Eine Fiktionskulisse liegt also vor, wenn fiktionalisierende und defiktionalisierende Mittel in Kombination miteinander auftreten. Die Fiktionsmerkmale von Schmidt, wie zuvor besprochen, werden erfüllt und gleichzeitig wird ihnen entgegen gewirkt. Der Kabarettist stellt einerseits Behauptungen auf, von denen das Publikum annimmt, dass er dahintersteht,

⁴³ Siehe: Kapitel 2.2.2, S. 2

⁴⁴ Vogel: S. 76

⁴⁵ Vogel: S. 77

andererseits nützt er seine „Narrenfreiheit“⁴⁶. Einerseits gibt es den Anspruch auf Referenzsalisierbarkeit und der Kabarettist spielt auf die konkrete Aufführungssituation an und hält sie im Bewusstsein des Publikums gehalten, andererseits lässt das Publikum die Vorstellung in sich entstehen.

Die Fiktionskulisse ist die Kommunikationsstrategie von Kabarett. Von den Zusehern wird sie individuell wahrgenommen. Sie ist kein Regelwerk für das Funktionieren oder Nicht-Funktionieren von Kabarett, sondern ein Erklärungsmodell für seine Wirkung. Anhand der Betrachtung eines kabarettistischen Textes kann ihr Zustandekommen beschrieben, ihre Wirkung kann aber nur indirekt (z. B. durch empirische Rezeptionsforschung) beobachtet werden.

Benedikt Vogel beschreibt folgende sechs Konstituenten, welche eine Fiktionskulisse entstehen lassen:

1) Bezug auf den Darsteller: Darstellerfigur

Die Darstellerfigur ist eine fiktive Bühnengestalt und eine Rahmenfigur, welche dem Publikum das Kabarettprogramm vorstellt. In vielen Kabarettprogrammen tragen die Darstellerfiguren den gleichen Namen wie der auftretende Künstler als Privatperson. Die Darstellerfigur entsteht zumeist durch Eigencharakterisierung, in Kabarettdialogen auch durch Fremdcharakterisierung.⁴⁷

2) Bezug aufs Publikum: Publikumsdialog

Weil die Zuschauer an der Entstehung eines Kabarettprogramm geistig Anteil haben, existiert hier die im Naturalismus etablierte vierte Wand nicht. Daher dürfte auch die Überschaubarkeit der meisten Kabarettlokale rühren, welche die Bühnennähe und damit die räumliche Voraussetzung für Interaktionen mit dem Publikum gewährleistet. Der Bühnendialog besteht aus zwei Gesprächspartnern und kann bedeuten: a) zwischen zwei ebenbürtigen Partnern auf der Bühne (*normale Sprechsituation*), b) des Kabarettisten mit einem fingierten Sprechpartner im Off (*offener Dialog*) oder c) mit dem Publikum als Sprechpartner (*Publikumsdialog*), was zu Interaktionen führen kann.⁴⁸

⁴⁶ Siehe: Fleischer: S. 60

⁴⁷ Vergleiche auch: Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. München, Wilhelm Fink: 2001, 11. Auflage: S. 240 – 264

⁴⁸ Vergleiche: Vogel, S. 99 ff

3) Rekurs auf verbürgte Aussagen: Zitation

Nach Gabriel hat die fiktionale Rede keinen Anspruch auf Referenzialisierbarkeit. Die meisten kabarettistische Texte hingegen machen ohne Referenzialisierbarkeit gar keinen Sinn. Jürgen Henningsen bezeichnet Kabarett als Spiel mit dem Wissenszusammenhang und dass es sich der mitgebrachten Informationen bedient. In manchen Fällen werden dem Publikum während des Kabarettprogramms noch die nötigen Informationen vermittelt.

4) Einschränkung der fiktionalen Geschlossenheit: Pointierung

Um die Pointierung eines Textes zu betrachten, wird die innere semantische Gliederung beleuchtet. Jede Aussage hat einen Sender und einen Empfänger. In Aussagen enthalten richtungsgebende Informationen und solche, welche die Aussage ausgestalten. Benedikt Vogel geht in seiner These zwar davon aus, dass zwei Drittel der Informationen in kabarettistischen Texten ausgestaltenden Charakter haben. Jedoch „einen `Griff in die Wirklichkeit´ tut – oder besser: befördert – die Pointierung indem sie die fiktionale Triftigkeit des Textes ständig durch pointierte Abschweifungen stört.“⁴⁹

5) Implizite Behauptung: Auktorialironie

Die Auktorialironie wirkt fiktionsabbauend. Der Sprecher sagt etwas, meint aber das Gegenteil. Das Publikum durchschaut aufgrund seines Vorwissens und von Ironiesignalen die sprachliche Ebene und versteht die implizite Bedeutung der Aussage.

„Ironie ist (...) Metaebenen-Kooperation. Diese Kooperation ist in vielen Fällen über den situativen Kontext manifest, z. B. durch Wissen über normale (erwartbare) Verhaltensweisen in der jeweiligen Situation, durch Wissen über den Sprecher, etc.; in diesem Fall braucht die intendierende Verletzung der Aufrichtigkeitsmaxime vom Sprecher nicht textintern manifest (‘signalisiert’) zu werden.“⁵⁰

Ironie an sich muss nicht fiktionsdurchbrechend wirken, wenn sie beispielsweise fiktionsintern erzielt wird. Die Auktorialironie hingegen greift „über das fiktionale Koordinatensystem hinaus, weshalb die ironische Aussage für den Rezipienten zwangsläufig durch den Autor verantwortet erscheint, der mit behauptender Kraft spricht.“⁵¹

6) Explizite Behauptung: Reflexion

⁴⁹ Vogel, S. 150

⁵⁰ Groeben, Norbert; Scheele, Brigitte: Produktion und Rezeption von Ironie. Band I: Pragmalinguistische Beschreibung und psycholinguistische Erklärungshypothesen. 2. durchgesehene und korrigierte Auflage, Tübingen, 1986: S. 60, zitiert nach Vogel: S. 132

⁵¹ Vogel: S. 133

Hinter dem Begriff der Reflexion stellt sich die Frage, was der Autor mit seinem Text sagen will. Benedikt Vogel bezeichnet mit Reflexion eine eng definierte inhaltliche Relation von mindestens drei Aussagen, wovon mindestens eine allgemein gültig sein muss und mindestens zwei Einzelaussagen nachweisbar sein müssen. Dabei unterscheidet Vogel noch zwischen generalisierenden und spezifizierenden Reflexionen. Bei der Spezifizierung erzeugen die Einzelaussagen eine Allgemeinaussage, bei der Generalisierung wird eine Allgemeinaussage vorangestellt, die durch Einzelaussagen belegt wird.

Diese sechs Textstrategien wirken gegen eine Fiktion, wie sie vom klassischen Theater her bekannt ist. Das Bühnenprodukt hat dadurch mehr Wirklichkeitsnähe. Die szenische Fiktionalität ist nicht verschwunden, war aber auch nie vollständig gegeben. Sie ist in den Hintergrund getreten, zur Kulisse geworden, zum Hilfsmittel für die Aussagen von Kabarett und dient zum kabarettistischen Zweck der Komik und der Zeitkritik. Benedikt Vogel schließt seine theoretische Erläuterung der Fiktionskulisse mit folgendem Satz:

„Da im Kabarett auf dem Hintergrund fragmentarischer Fiktionalität ein konsequenter Fiktionsabbau stattfindet, ist die Fiktionskulisse als Zentralbegriff einer Kabaretttheorie geeignet.“⁵²

4.5. Der Unterschied zwischen Kabarett und Comedy

Die Dissertation von Elke Reinhard mit dem Titel „Warum heißt Kabarett heute Comedy“ beschäftigt sich mit Kabarett als Massenunterhaltungsmittel und mit dem Wandel zu der neuen Unterhaltungsform des Comedy. „Galt Kabarett zu Beginn der deutschen Fernsehgeschichte formal als fernsehgeeignet, so waren und sind es die Inhalte – jenes öffentliche Nachdenken über öffentliche Angelegenheiten – die schwer vermittelbar sind.“⁵³ Daher wandte sich das Fernsehen als Massenkommunikationsmittel dem für Massen attraktiveren Comedy zu und folgte dem anglikanischen und angloamerikanischen Trend. Comedy ist eine sinnfreie Unterhaltungsform. „Während Kabarett Aussagen über die Gesellschaft oder zu politischen Ereignissen trifft, möchte Comedy nur unterhalten, ohne etwas zu bewirken zu wollen.“⁵⁴

Der Vergleich von Kabarett und Comedy macht nur einen Sinn, wenn beides der gleichen Form zugeordnet ist. Beides sind Theaterformen, die sich aufführungstechnisch relativ frei im

⁵² Vogel: S. 151

⁵³ Reinhardt, Elke: Warum heißt Kabarett heute Comedy? Berlin: Lit-verlag, 2006, S. 9

⁵⁴ Ebenda: S. 157

ganzen Spektrum der darsellenden Kunst bewegen. Der Unterschied liegt im Inhalt. Während sich Kabarett mit der Welt auseinandersetzt, den Zuschauer zum Nachdenken anregt, wirkt Comedy unkritisch und beruht auf sinnfreien Bödeleien. Carl Merz beschreibt Comedy als eine herabgesunkene Form von Kabarett:

„Kabarett ist immer jung, solange es polemisch und satirisch in einer Weise ist, die trifft, den Leuten unter die Haut geht und es wird immer zum Amüsierbetrieb herabsinken, wenn seine Autoren müde werden und statt an den Protest und an die Aussage daran denken, dass `die Leute lachen wollen` - eine der bedauerlichsten und törichtesten Lügen aller Zeiten.“⁵⁵

Der frühere Kabarettist Werner Schneyder geht mit Comedy nicht so hart ins Gericht: „Den Äpfeln vorzuwerfen, sie seien nicht so saftig wie Birnen und den Birnen sie seien nicht so knackig wie Äpfel, ist und bleibt blöd.“⁵⁶ Einige Jahre zuvor erkennt er in einem Interview im Spiegel eine Tendenz der deutschen Unterhaltungsindustrie weg von der kämpferischen Haltung des Kabarets: „Auf die Politikverdrossenheit folgt die Politikkritikverdrossenheit...“⁵⁷

Kabarett bedarf eines wachen Geistes und der Bereitschaft zur Unzufriedenheit. Aus diesem Blickwinkel ist die Haltung von Comedy passiv und resignierend. Während Kabarett versucht, einer aufklärenden Wirkung gerecht zu werden, gibt Comedy ohne Auswahl alles der Lächerlichkeit preis.

„Wo das Kabarett versucht hatte, intellektuelle und politische Ordnung ins Chaos der Welt zu bringen, da präsentieren nun freche Nachwuchskräfte die Unordnung in den Zeiten geistiger Verwirrung – nicht selten sarkastisch und triumphierend.“⁵⁸

4.6. Kabarett als moralische Instanz

Die Frage, ob Kabarett eine moralische Instanz ist, wird von Kabarettisten gemischt gesehen. Die meisten vertreten eine moralische Wertvorstellung in ihren Programmen, wollen diese aber nicht predigen und als absolut erklären. Sie vertreten auf der Bühne ihre eigene Meinung und ihren eigenen Standpunkt, das selbstbewusste Publikum bildet sich eine eigene Meinung. Der Begriff „moralische Instanz“ darf nicht mit dem Begriff „Belehrung“ gleichgesetzt werden.⁵⁹ Der Kabarettist Andreas Vitasek wehrt sich gegen den Ausdruck der moralische

⁵⁵ Budzinski, Klaus: S. 12

⁵⁶ Schneyder, Werner: *Gedanken zur Fernsehunterhaltung. Über mediale Spielarten und Schwierigkeiten*, in: Kllinger, Walter / Roters, Gunnar / Gerhards, Maria (Hrsg): *Humor in den Medien*, Baden-Baden, 2003, S24 f.

⁵⁷ Reinhardt, Elke: *Warum heißt Kabarett heute Comedy?* Berlin: Lit-verlag, 2006, S. 158

⁵⁸ Mohr, Reinhard: *Der totale Spaß*, in: *Der Spiegel*, 23/2000, zitiert nach: Reinhardt, Elke: S. 162

⁵⁹ Vergleiche: Küchler, S. 217

Instanz: „Es ist nicht die Aufgabe des Kabarettisten, eine moralische Instanz zu sein. Ich glaube, dass man als Künstler die Freiheit hat – auch gezwungen ist dazu, unmoralisch zu sein.“⁶⁰ Kabarett hat in seiner Funktion die Aufgabe, auch gegen die vorherrschende Moral zu sein und eigene Standpunkte zu vertreten.

Ganz ohne Moral kommt jedoch Satire und Kabarett nicht aus. Drei konstitutiven Bestandteile der Satire nach dem Literaturwissenschaftler Jürgen Brummack sind:

- 1) Ein psychologisches Element: Aggressionslust, Hass und Wut.

Ohne Aggression wäre Satire eine Gleichnisrede, eine Fabel oder eine Lehrdichtung.

- 2) Ein soziales Element: Der Angriff dient einem gutem Zweck. Er soll die Welt verbessern, verändern oder deren Bewusstsein in andere Bahnen lenken.

Ohne Moral wäre Satire eine Spott- oder Schmähschrift.

- 3) Ein ästhetisches Element: Die Satire unterscheidet zwischen direkter Kritik und indirekter Kritik. Zur indirekten Kritik bedient sie sich Stilmitteln wie der Ironie, der Umkehrung, Wortspielen, etc.

Ohne indirekte Kritik wäre die Satire Anprangerung und Polemik.⁶¹

Moralische Standpunkte zu vertreten ist somit ein elementarer Bestandteil von Kabarett. Dass Kabarettisten mit ihren Aussagen auf der Bühne identifiziert werden ist, wie bereits zuvor von Fleischer erwähnt, eine spezifische Eigenart des Kabarets und unterscheidet es vom Schauspiel. Ein Theaterstück entwirft als ganzes eine moralische Wertvorstellung, was die einzelnen Schauspieler denken beeinflusst nicht das Stück. Der Kabarettist hingegen spielt seine eigenen Gedanken und Ideen auf der Bühne. Ein Kabarettist muss sich im Gegensatz zum Schauspieler mit dem auf der Bühne Vorgetragenen identifizieren können. Deswegen ist Kabarett eine produzierende Kunstform, Schauspiel hingegen eine reproduzierende.

4.6.1. Depression statt Aggression

Eine neue Entwicklung des Kabarett überlässt es aber dem Zuschauer selber, sich in Moral zu üben. Es stellt dem Publikum etwas vor, ohne selbst Stellung dazu zu beziehen. Nicht mehr mit Aggression sollen Missstände in der Welt aufgezeigt werden, sondern durch einen Blick

⁶⁰ Vitasek, Andreas: Zitiert nach Küchler, Verena: S. A132

⁶¹ Siehe: Brummack, Jürgen: Zu Begriff und Theorie der Satire. In: Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Sonderheft 1971, Nr. 45: S. 275 – 377. Zitiert nach: Küchler: S. 218

nach innen. In autonomen Figuren oder in der Figur des Kabarettisten werden die Wirkungen und Gründe für eine gesellschaftlichen Entwicklung betrachtet.

„Im klassischen Kabarett werden die Missstände angegriffen, es werden Persönlichkeiten lächerlich gemacht, es wird auf unerwünschte gesellschaftliche Ereignisse hingewiesen. Die Angriffe erfolgen zwar indirekt, jedoch auf ein vorhandenes Ziel, also beispielsweise auf die Kirche, auf die Staatsautoritäten. Angriffsziel war außerhalb der eigenen Person, man (der Kabarettist und das Publikum) konnte seine Wut auf andere, man hat einen Sündenbock.“⁶²

Seit den neunziger Jahren gibt es einer Entwicklung weg von dieser Art des Kabarett. Die Angriffsziele werden nicht mehr in der Außenwelt gesucht, sondern innerhalb der eigenen Person. Kabarett wird nach innen gekehrt und dadurch vermenschlicht.

„Richtet sich die Aggression auf jemand anderen, findet sich für irgendwelche Missstände ein Sündenbock, dann braucht der Zuseher sich nicht in die Rolle des Kabarettisten zu versetzen. Seine Wut kann sich auf das angegriffene Objekt entladen. Nicht so bei der Depression. Es ist kein offener Angriff auszumachen, es ist nicht möglich, die Wut über den angesprochenen Missstand zu versachlichen, ihn auf ein Objekt zu lenken. Der Kabarettist bzw. die von ihm gespielte Rolle wäre das Objekt des Angriffs. Mit ihm aber hat man Mitleid, weil er eine traurige Figur darstellt. Der Zuschauer weiß nicht, was er mit der Wut anfangen soll; er kann sie nur durch Lachen auffangen.“⁶³

Der Kabarettist stellt sich dem Publikum als Fläche zur Verfügung, auf die es eigene seelischen Zustände projizieren kann. Auf diese Weise werden dient Kabarett nicht mehr zur Kritik, sondern zur Bewusst-Werdung der eigenen Unzulänglichkeiten. Obwohl es sich dabei nicht ausschließlich um Unzulänglichkeiten und Unbeholfenheiten handeln muss. Kabarett will den Menschen in seinem ganzen Sein zeigen, mit seinen Stärken und seinen Schwächen.

Verena Küchler beschreibt in ihrer Dissertation aus dem Jahr 1995 mit dem Titel „Die zehnte Muse. Zeitgemäßes Kabarett – Form, Funktion und Wirkung einer Kommunikationsart“ über die aktuellen Entwicklungen des Kabarett. Sie unterscheidet zwischen satirischem Kabarett, Unterhaltungskabarett und Kabaretttheater.

Satirisches Kabarett und Unterhaltungskabarett überschneidet sich in vielen Fällen und beschreibt das klassische Kabarett. Es will das Publikum unterhalten und ist von satirischen und zynischen Angriffen gegen die Außenwelt durchzogen. Kabaretttheater ist eine neue Form von Kabarett. Der Schwerpunkt liegt nicht im Angriff auf politische Persönlichkeiten

⁶² Küchler: S. 197

⁶³ Küchler: S. 198

und Autoritäten, sondern in der Betrachtung des Individuums und seinem gesellschaftlichen Umfeld.

„Eine völlig neue Form von Kabarett hat sich etabliert, bei der die Angriffspunkte auf sich selbst, auf den Kabarettisten gelenkt werden, also eher etwas mit Depression als mit Aggression zu tun hat. (...) Es handelt sich auch nicht mehr um Nummernkabarett, das Programm besteht aus einer einzigen Handlung, um die sich verschiedene Geschichten abspielen.“⁶⁴

Diese Nach-Innen-Wendung bedeutet auch eine Psychologisierung. Kabarett hat nicht mehr die Funktion der Schuldzuweisung, die Kritik nach außen ist vordergründig, dahinter steckt eine Bewusstmachung des eigenen seelischen Verhaltens.

4.7. Funktionen von Kabarett

Die Hauptfunktion von Kabarett ist Unterhaltung. Darüber hinaus verfolgt es noch weitere Ziele. Der Kabarettist Josef Hader sieht die Funktion von Kabarett folgendermaßen:

„Also Unterhaltung hat für mich zunächst einmal eher etwas von einer Pflicht – das Pflichtprogramm im Unterschied zum Kürprogramm. Das Pflichtprogramm ist, dass die ganze Sache spannend ist, dass sie unterhaltend ist, wobei man das nicht immer mit Pointen machen muss, sondern man kann das auch mit einer dramaturgischen Spannung erzielen sollte, nämlich einerseits etwas, das ich hinüber kriegen will und andererseits, das ich so hinüber kriegen will, dass es möglichst tief in die Menschen hineingeht.“

Zwar haben Kabarettisten mit jedem Programm verschiedene Absichten, dennoch lassen sich allgemeine Funktionen von Kabarett feststellen. Diese Funktionen sollen hier zu Protokoll getragen und sind von einzelnen Kabarettisten in ihren Geständnissen auch bestätigt worden.

4.7.1. Soziale Funktionen

Die sozialen Funktionen sind für das Kabarett sehr bedeutend. Es hilft dem Individuum bei seiner sozialen Orientierung. Der Kabarettist entwirft Modelle, die entweder bestehen können, oder vom Zuseher abgelehnt werden. Er attackiert Autoritäten und stellt Fragen. Der Kabarettist „kommentiert und analysiert bestehende Zustände, gibt seine Meinung dazu ab, setzt sie in andere Zusammenhänge und zeigt neue Perspektiven auf. So gibt er dem Rezipienten die Möglichkeit, sich entweder dieser Meinung anzuschließen oder sie

⁶⁴ Küchler, Verena: S. 161-162

abzulehnen, bzw. sich anhand dieser Aussage seine eigene Meinung zu formen, zu ändern oder zu verteidigen.“⁶⁵

4.7.2. Informationsfunktion

Information ist die Voraussetzung in einer modernen Gesellschaft. „Eine `informative` Mitteilung ist eine Mitteilung, die den Kenntnisstand eines Empfängers erweitert, indem sie dessen Unkenntnis bzw. sein subjektives Nichtwissen verringert oder beseitigt.“⁶⁶ Die Informationsfunktion des Kabarett besteht nicht ausschließlich darin, Wissenslücken im Publikum zu schließen, sondern auch bereits Bekanntes unter anderem Blickwinkeln zu sehen. Die Belehrungsfunktion des Kabarett ist eine latente. „Das Publikum wird informiert und belehrt, auch wenn der Rezipient diese Tatsache kaum bewusst wahrnimmt.“⁶⁷ Die Information, die im Kabarett gegeben wird, wird verschleiert und codiert gegeben, sodass es der intellektuellen Leistung von Seiten des Publikums bedarf. Die Codierung ist aber unterhaltsam gestaltet und die Decodierung bedeutet Spiel und Spaß. Die geforderten Denkprozesse sollten dabei ein Mittelmaß treffen: weder anstrengend sein, noch zu einfach. Die Zuschauer wollen einerseits unterhalten werden und sich andererseits in ihrer Intelligenz bestätigt fühlen. Außerdem werden besonders liberale Zuschauer gerne in ihrer Meinung bestätigt und hören gerne eigene Gedanken, die sie selbst aus Trägheit nicht formulieren. Oft kommt es dann zu „Gesinnungsapplaus“⁶⁸ und der versteckte Freigeister können auf diese Weise trotz eigener Unsicherheit eine revolutionäre Meinung öffentlich zumindest unterstützen. Dies ist eine weitere hinterlistige Vorgangsweise von Kabarett: Mit der Aussicht auf gesellschaftliche Anerkennung verlockt es sein Publikum, sich zu seinem Komplizen zu machen.

Dabei ist nicht einfach nachzuvollziehen, warum sich das Publikum dem Kabarett anbietet. Weil in vielen Fällen greift das Kabarett sein Publikum persönlich an, wobei das Publikum in seiner Gutgläubigkeit die Angriffe gar nicht als solche wahrnimmt.

„Vormals braune Professoren hängten wir Mord und Totschlag an: Sie klatschten. Großindustrielle beschuldigten wir der Ausbeutung, Arbeiter totaler Korruption: Sie applaudierten im Takte vereint. Anwesende Zeitungen bezichtigten wir faschistischer Volksverdummung: Ihre Vertreter nahmen es hin, beifällig lächelnd. CDU-Wähler wurden als Boykotteure der deutschen Einheit gebrandmarkt: Die Betroffenen demonstrierten fröhliche

⁶⁵ Küchler, Verene: Die zehnte Muse. Zeitgemäßes Kabarett: Form, Funktion und Wirkung einer Kommunikationsart. Wien: Dissertation, 1995, S. 57

⁶⁶ Burkhart, Roland: Kommunikationswissenschaft. Grundlagen und Problemfelder. Umriss einer interdisziplinären Sozialwissenschaft. Wien: Böhlau-Verlag, 1995, S. 374

⁶⁷ Küchler, Verene: S. 58

⁶⁸ Siehe Reinhard, Elke, S. 112 ff; Fleischer, Micheal: S. 71 f

Zustimmung... Wir (...) brüllten Beleidigungen in den Saal. Wir deuteten mit dem Finger auf unsere Besucher und schimpften sie Heuchler, Feiglinge, Erpresser und Sittenstrolche. Die Mitmenschen fanden es sensationell.“⁶⁹

Es ist zu bezweifeln, dass die Allgemeinheit des Kabarettpublikums rein aus Selbstreflexion und Abstand zu sich selbst lacht. Das Publikum sieht diesen Angriff nicht oder will ihn nicht sehen und lacht wie in Realitätsverweigerung und um sich vordergründig von dem Angriffsoffer, von dem sie selbst ein Teil sind, zu distanzieren. Es ist anzunehmen, dass Kabarett mit Hilfe psychischer Tricks sein Publikum verführt.

4.7.3. Politische Funktionen

Eine politische Funktion von Kabarett ist das Herstellen von Öffentlichkeit. Es bietet politischen Themen eine Plattform und trägt zur öffentlichen Meinungsfindung bei. Weil Politik im Kabarett selten objektiv behandelt wird, hat Kabarett auch eine verantwortungsvolle Funktion der Erziehung und Beeinflussung der Öffentlichkeit. Dies mag auch der Grund für den humanistischen Anspruch an Kabarett sein.

4.7.4. Die Kritik- und Kontrollfunktion

Eine weitere wichtige Funktion ist die Kritik- und Kontrollfunktion. Kritik ist ein wesentlicher Bestandteil von Kabarett. Bereits die Angst vor Veröffentlichung oder durch eine veröffentlichte Aktion lächerlich gemacht zu werden, kann eine Verhaltensänderung bei politischen Persönlichkeiten bewirken. Dazu bedarf es uneingeschränkter Meinungs- und Redefreiheit. „Voraussetzung der politischen Kritik und Kontrollfunktion der Medien ist allerdings ihre Unabhängigkeit von gesellschaftlichen Machteinflüssen jeglicher Art, ihre Freiheit von staatlichen, auch machtvолlem gesellschaftlichem Zwang und Druck.“⁷⁰

4.8. Die Wirkung von Kabarett

Was vermag Kabarett? Was soll es überhaupt bewirken? Um Klarheit über seine Motive zu erlangen wird nun im Folgenden nun auch das Verfahren gegen das Publikum eröffnet um Klarheit über seine Mitschuld zu erlangen. Die Publikumsforschung beschäftigt sich mit der prekommunikativen Phase, in der sich der Zuschauer entscheidet, ein Kabarett zu besuchen. In der kommunikativen Phase, das heißt während der Vorstellung bleibt er geistig aktiv. Hier setzt parallel zur Publikumsforschung die Wirkungsforschung ein, die sich mit den

⁶⁹ Henningsen, Jürgen: S. 13, zitiert nach Küchler S. 96

⁷⁰ Burkhart, Roland: : Kommunikationswissenschaft. Grundlagen und Problemfelder. Umriss einer interdisziplinären Sozialwissenschaft. Wien: Böhlau-Verlag, 1983, S.148

psychischen Prozessen während der Vorstellung und in der postkommunikativen Phase beschäftigt.⁷¹

4.8.1. Die Publikumsforschung

Als Publikum bezeichnet man den kollektiven Empfänger publizistischer Aussagen, wobei man zwischen Präsenzpublikum und dispersem Publikum unterscheidet:

„Mit dispersem Publikum ist die Vielzahl aller jener Einzelpersonen und (Klein-) Gruppen gemeint und zwar sowohl jene, die die Aussage bewusst aufnehmen (= Rezipienten) als auch der nicht direkt Anteil nehmenden Zufalls- und Gelegenheitsempfänger, die in verschiedenen Medienzugangs-, Empfangs-, Motivations-, Selektions- und Situationsbedingungen an verschiedenen Orten und zu verschiedenen Zeiten Zeitung lesen, Radio hören oder fernsehen.

...

Als Präsenzpublikum kann beispielsweise die Summe der (raumzeitlich) versammelten Kinobesucher bezeichnet werden. Ebenso die Zuhörer einer Parteitage, einer Kirchenpredigt, oder auch die Besucher einer Theatervorführung. Für Präsenzpublika trifft allgemein zu dass ihre Mitglieder sich unter relativ gleichen Zugangs-, Empfangs-, Motivations-, Selektions- und Situationsbedingungen sowie gleichen Erwartungen publizistisch vermittelter Inhalte zuwenden.“⁷²

Für die Betrachtung von Kabarett ist das Präsenzpublikum interessant, weil es ein unabdingbare Bestandteil ist. „Kabarett entsteht auf der Bühne während einer Aufführung aus der Interaktion des Kabarettisten und des Publikums. 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.“⁷³ Der Unterschied zum Theaterpublikum besteht im inneren Verhalten. Im Kabarett bekommt es keine abgeschlossenen Handlungen und keine fertigen Aussagen, es muss mit seinen eigenen Gedanken am Vorgetragenen Anteil nehmen. „Im Kabarett kann man nicht nur konsumieren, weil es noch nichts zum Konsumieren gibt, es entsteht erst etwas, das man anfangs zusammen mit dem Kabarettisten herstellt und wobei man mitdenken muss. Und zwar nicht, weil es jemand vorschreibt, sondern weil das Programm so konzipiert ist, weil die Nummern so konstruiert sind, dass nur eine aktive mentale Teilnahme an der Aufführung ein Programm entstehen lässt.“⁷⁴

⁷¹ Vergleiche: Schreiber, Erhart: Repitorium Kommunikationswissenschaft, München: 1990, Ölschläger: S. 120, in: Küchler: S. 88

⁷² Pürer, Heinz: Einführung in die Publizistikwissenschaft. 4. überarbeitete Auflage. München, Ölschläger, 1990: S. 49, zitiert nach: Küchler: S. 89

⁷³ Küchler, Verena: S. 92

⁷⁴ Fleischer: S.72

4.8.2. Die Wirkungsforschung

In vielen Kabaretts findet kein Monolog oder ein einseitiger Dialog statt, sondern ein Publikumsdialog. Die Informationen, die der Kabarettist gibt, sind verschlüsselt und halbfertig. Das Publikum muss sie durch intellektuelle Leistung entschlüsseln und vervollständigen. Kabarett ist die „Aktivierung der geistigen Selbsttätigkeit durch Darbieten eines in bestimmter Weise zubereiteten Materials, in dem die zu entnehmende Information in halbfertigem Zustand so vorgegeben ist (und) es einer bestimmten Leistung des Adressaten bedarf, sie ganz zu erlangen, wobei die zu leistenden Denkprozesse kanalisiert werden durch eingebaute kontrollierende und dirigierende Instanzen.“⁷⁵ Der Zuschauer muss die Inhalte im Kabarett ergänzen und durchschauen. Diese geistige Arbeit bringt den pädagogischen Effekt mit sich, dass Erlerntes besser behalten wird als nur Gesehenes oder nur Gehörtes.

Kabarett soll keine Institution der Wissensvermittlung sein, sondern eher eine Schulung des Denkens. „Während man bei Literatur, Malerei oder Theater über etwas nachdenkt, was einem als mehr oder weniger fertiges Produkt vorgelegt wurde, denkt man beim Verlassen des Kabaretts nicht über etwas nach, sondern anders nach. Man vergisst die einzelnen Nummern sehr schnell, und das macht auch nichts (vergisst man ein Bild, Roman, oder Theaterstück, war alles umsonst).“⁷⁶ Hier besteht ein entscheidender Unterschied: Im Theater oder zum Film kann ein Zuschauer mitdenken, er kann das ihm Dargebotene aber auch passiv konsumieren. Beim Kabarett hingegen muss er diese geistige Arbeit leisten, um dem Programm folgen zu können.

Kabarett ist ein Spiel vom Verschlüsseln und Entschlüsseln von Botschaften, bei dem der Kabarettist die Reaktionen des Publikums steuert. Damit ihm das Publikum durch die Verschlüsselungen hindurch folgen kann, spricht er nicht von Unbekannten, sondern von schon Gehörtem, in anderem Zusammenhang bewussten. In der modernen Forschung spricht man nicht mehr wie in den Urzeiten der Kabarettforschung von Wissenszusammenhang, sondern von „High-Context-Kommunikation“.⁷⁷

Die Reaktion des Publikums informiert den Kabarettisten über seinen Wissensstand und wie weit es ihm folgt. Die häufigste Reaktion ist das Lachen. „Lachen ist der Ausdruck des Menschen schlechthin, es wirkt lebensspendend und lebensfördernd. In der modernen

⁷⁵ Henningsen: S. 16, zitiert nach: Küchler: S. 94f

⁷⁶ Fleischer: S. 138

⁷⁷ Vergleiche: Küchler S. 93

Medizin wurde nachgewiesen, dass eine Minute Lachen fünfundvierzig Minuten körperlicher Bewegung entspricht.“⁷⁸ Wenn das Publikum keine Reaktion zeigt, spricht man von „totem Publikum“⁷⁹. Eine solche Situation ist schwierig für den Kabarettisten, aber auch fürs Publikum ist sie sonderbar, weil die dem Kabarett eigene Interaktion zwischen dem Künstler und dem Publikum nicht stattfindet. Wie bereits erwähnt, werden Nachrichten im Kabarett nicht allein vom Sender, sondern ebenfalls vom Empfänger bestimmt. Der Kabarettist gibt die Themen vor, liefert ein Gerüst, der Zuseher „projiziert sein Wissen, seine Einstellung und Werthaltung, seine Motive und Handlungsdispositionen in das vom Kommunikator gesendete Signalmuster. Das Ergebnis, also die Mitteilung ist also stark abhängig von der Interpretationsleistung des Rezipienten.“⁸⁰

Zum Verständnis der kabarettistischen Nachrichten bedarf es intellektueller Leistung, Liberalität und Toleranz. Des weiteren bedarf es einer Bereitschaft zur Kritik sowie einer gewissen Unzufriedenheit von Seiten des Publikums. „Im Kabarett lässt man sich darauf ein, für die Dauer der Programms destruktiv zu denken; es wird kein Ziel und kein Zweck verfolgt, sondern etwas geübt, was in seiner – so gesehenen – Bedeutungslosigkeit an Schach, Gymnastik oder allgemein an Sport erinnert. (...) Diese Übung braucht/benötigt ein Publikum, es ist eine gemeinsame Tätigkeit, eine andere Form der Kommunikation, wo es nicht auf Mitteilung ankommt, sondern darauf, sich im Mitteilen fit zu halten, die Tätigkeit der Kommunikation aufrechterhaltend über sie nachzudenken.“⁸¹

Neben Intelligenz und Kritikbereitschaft bedarf es im Kabarett noch einer weiteren Fähigkeit des Publikums. Nämlich sollte es sich selbst bewusst sein und fähig, sich selbst distanzierend gegenüber zu treten. Wenn Erika Fischer-Lichte das Theater als Ort der Selbstreflektierung einer Kultur beschreibt, so trifft das auf Kabarett noch stärker zu. Aufgrund seiner Aktualität, der Detailliertheit seiner Betrachtungen und dem direktem Zugang zum Publikum ist es näher an der Realität. Es gründet in der Erkenntnis der menschlichen Unzulänglichkeit und beschreibt das Scheitern des Menschen: „Nicht der Vorsatz, die Welt zu verteufeln, sondern die Erkenntnis ihrer offenbaren Unzulänglichkeit bildet den eigentlichen Impuls des satirischen Wirkens.“⁸² Die Aufgabe von Kabarett ist es, gesellschaftliche Missstände und

⁷⁸ Ringhofer: S. 85

⁷⁹ Vergleiche: Fleischer: S.71

⁸⁰ Küchler, Verena: S. 94

⁸¹ Fleischer: S.75f

⁸² Lazarowicz, Klaus: Verkehrte Welt. Vorstudien zu einer Geschichte der deutschen Satire, 1963. S. 311. Zitiert nach: Verena Küchler: S. 121

menschliche Unzulänglichkeiten aufzuzeigen, um eine Besserung herbei zu führen. Das Lachen ist eine sehr starke Emotion und ist das Hauptziel von Kabarett. Es ist jedoch nicht das einzige Ziel und vielleicht will Kabarett mit Lachen eine Katharsis zur Besserung des Menschen erreichen, ähnlich wie es die Tragödie nach Aristoteles und Lessing mit Schaudern und Schrecken erreichen will. Dass sich das Publikum in lächerlich dargestellter Weise selbst erkennt, gewinnt es Abstand zu sich und kann sich bei seinen weiteren Handlungen klüger verhalten.

Wenn Kabarett tatsächlich ein Akt der Selbstdistanzierung ist, bleibt die Frage, wie nachhaltig die gewonnene Distanz tatsächlich ist. Denn Kabarett wird von den vielen Zuschauern als reine Unterhaltungsform wahrgenommen, die mit der Realität nichts zu tun hat. Rolfs, ein Mitbegründer der Schmiere, schrieb über Kabarett, dass es „entweder überflüssig oder verboten werden“⁸³ muss. Man sollte jedoch nicht den Inhalt seiner Gedanken unterschätzen und es sollte nicht dazu genötigt werden, durch Unterhaltung über die Missstände in unserem Leben hinweg zu täuschen. Das sind die Aufgaben, denen Comedy sich annimmt.

⁸³ Zitiert nach: Fleischer: S. 51

5. Empirische Betrachtung

Nachdem Kabarett theoretisch definiert wurde, soll nun der im Vorwort angesprochene Wandel von der Äußerlichkeit zur Innerlichkeit des Kabarettts anhand von Beispielen veranschaulicht werden. Die Darstellung des Wandels wurde in die drei Kapitel Nummernkabarett, Figurenkabarett und Kabaretttheater unterteilt. Nummernkabarett entspricht der Form des klassischen Kabarettts, das die äußere Welt zum Thema hat. Figurenkabarett hat ebenfalls die Welt zum Thema, aber auch die Figur, die sie betrachtet. Kabaretttheater löst sich los von der äußeren Welt und lässt seine Figuren autonom handeln. Seine Geschichten entspringen nicht der realen Welt, sondern den Einfällen eines Künstlers.

Klare Unterscheidungen an Beispielen sind schwer zu treffen, weil die Übergänge fließend sind. So haben einige Nummern des Nummernkabarettts bereits Eigenschaften von Figurenkabarett, Figurenkabarett wiederum Tendenzen zu Kabaretttheater. Anhand von fünf Beispielen wird ein Bild einer gegenwärtigen Entwicklung des Kabarettts gegeben. Dabei wird auch ersichtlich, wie sich das Kabarett an das klassische Theater annähert. Von den äußerlichen Betrachtungen des Nummernkabarettts wird ein Bogen gespannt über die subjektive Betrachtung des Figurenkabarettts hin zur a-perspektivischen Darstellung menschlicher Situationen des Kabaretttheaters.

5.1. Nummernkabarett

Die erste zu betrachtende Form ist die Form des klassischen Kabarettts. Sie besteht darin, dass ein Künstler auf der Bühne Besonderheiten und Missstände der realen Welt bemerkt und sie satirisch in Frage stellt. Zur Erklärung dieser Form von Kabarett dienen die oben beschriebenen Theorien von Vogel, Fleischer und Henningsen. Die Unterteilung in Nummern beschreibt Henningsen in seiner Theorie aus dem Jahr 1967 als eine Bedingung für Kabarett: „Kabarett ist episodisch. Die Nummern eines Programms werden in der Regel nur lose durch einen übergreifenden Titel, gelegentlich durch einen angedeuteten Rahmen zusammengehalten.“⁸⁴ Der Begriff „Nummer“ bezeichnet den kleinsten sinnvoll verschiebbaren Teil eines Kabarettprogramms.

„Eine Nummer ist somit ein relativ frei verschiebbares Programmelement bei dessen Permutation der Gesamtsinn des Programms erhalten bleibt. Eine Nummer hat normalerweise keine von ihrem Programmplatz abhängige

⁸⁴ Henningsen, Jürgen: 1967, S. 16, zitiert nach: Fleischer, Michael: S. 48

Textfunktion. Das schließt allerdings nicht aus, dass ein Teil der durch den Permutationstest ermittelten Nummern doch an einen Programmplatz gebunden sein können (oder zumindest Einschränkungen für die Platzierung im Gesamtprogramm bestehen). `Relativ frei` bedeutet nämlich, dass einige Ecknummern aus dramaturgischen Gründen gar nicht verschoben oder nur an gewissen Stellen platziert werden können.“⁸⁵

Aufgrund der Begrenztheit seiner Darstellungsmittel und seiner zeitlichen Begrenzung bedient sich Nummernkabarett der Informationen, die das Publikum mitbringt. Es begnügt sich oft mit Anspielungen, ist dabei meist aggressiv und richtet sich gegen Autoritäten und bestehende Zustände. Nummernkabarett beschäftigt sich mit äußeren Umständen und ist nur bedingt an inneren Zusammenhängen interessiert.

Viele Kabarettisten verwenden für die Darstellung das Mittel der direkte Publikumsansprache. Das Publikum bleibt in den meisten Fällen passiv und rezipierend. Interaktionen zwischen dem Kabarettisten und dem Publikum sind möglich, aber nicht üblich. Innerlich muss das Kabarettpublikum aktiv sein, um dem Programm folgen zu können.

„Der Kabarettist wendet sich (in dieser oder jener Form) an das Publikum und zwar direkt an das Publikum. Das Publikum ist und wird angesprochen. (...) Der Zuschauer bleibt aber – handlungsgemäß – inaktiv. Es ist nicht seine Rolle, die Bühne zu stürmen, obwohl das, weil es die Improvisation gibt, keineswegs `verboten` ist. Seine Aktivität ist – wie man weiß – anderer Art. Der Kabarettist benutzt zwei Modi – Vorführung und die (auf bestimmte Weise einseitige) Gesprächsform –, um den Zuschauer anzusprechen; der Zuschauer kommuniziert nicht, er rezipiert.“⁸⁶

Mit der Vorstellungssituation erfüllt das Nummernkabarett die Aspekte der Fiktionskulisse. Die Fiktion wird nur halbwegs aufgebaut und das Publikum bleibt sich bewusst, einer Vorstellung beizuwohnen.

„Das im Naturalismus konsequent etablierte `Gesetz` von der vierten Wand wird im Kabarett auf allen Ebenen des theatralischen Textes für ungültig erklärt. Daher dürfte nicht zuletzt die Überschaubarkeit der meisten Kabarettlokale rühren, denn unter der Voraussetzung dieser Bühnennähe sind Interaktionen mit dem Publikum auch als solche erlebbar.“⁸⁷

Das klassische Kabarett in der Form von Nummernkabarett soll anhand zweier Beispiele betrachtet und erläutert werden. Bei den ausgewählten Beispielen handelt es sich um das Programm „Zugabe“ von Erwin Steinhauer und um das Programm „Fernsehabend“ von Maximilian Paul. Beide Programme bestehen aus einzelnen Nummern und erfüllen somit ein

⁸⁵ Vogel, Benedikt: S. 35

⁸⁶ Fleischer: S. 139

⁸⁷ Vogel, Benedikt: S. 99

Kriterium des klassischen Kabaretts. Außerdem erfüllen sie noch fünf weitere Aspekte des klassischen Kabaretts, die im folgenden beschrieben werden.

5.1.1. Referenzialisierbarkeit

Der wohl wichtigste Moment, der diese Art von Kabarett mit der Wirklichkeit verbindet ist der Moment der Referenzialisierbarkeit. Durch die Referenzialisierbarkeit wird die Brücke zwischen Kabarett und der Wirklichkeit geschlagen. Klassisches Kabarett gäbe ohne Referenzialisierbarkeit wenig Sinn, weil es von der Ironisierung der Realität lebt. Wie Henningsen Kabarett als Spiel mit dem erworbenen Wissenszusammenhang bezeichnet, muss es sich mit Bekannten befassen, um vom Publikum verstanden zu werden: „Das Kabarett muss sich der Informationen bedienen, die immer schon mitgebracht worden und also vorhanden sind.“⁸⁸ Je verschlüsselter diese Anspielungen sind, desto mehr Freude hat das Publikum am entschlüsseln. Weil Kabarett entsteht im Geiste des Publikums. „Um die Referenzialisierbarkeit eines Ausdrucks erkennen zu können, ist generell – und auch beim Rezipienten von Kabarett – Sachwissen vorausgesetzt.“⁸⁹

Im klassischen Kabarett wird vom Publikum erwartet, Wissen mitzubringen. „Da der Rezipient im Prozess der Dekodierung die Bedeutung der übertragenen Signale aktiv rekonstruieren muss, bringt er sehr viel mehr an Eigenem in die Kommunikationssituation mit ein als nur die Kriterien der Selektion. (...) Er projiziert sein Wissen, seine Einstellung, und Werthaltungen, seine Motive und Handlungsdispositionen in das vom Kommunikator gesendete Signalmuster. Das Ergebnis, die empfangene Mitteilung, ist also stark abhängig von der Interpretationsleistung des Rezipienten.“⁹⁰ Die Referenzialisierbarkeit ist eine Komponente der Fiktionskulisse. Fiktion erhebt keinen Anspruch auf Referenzialisierbarkeit. „Im Hinblick auf die Fiktionskulisse soll jetzt aber gezeigt werden, dass im Kabarett szenische Fiktionalität nur reduziert vorhanden ist – unter anderem deswegen, weil im Kabarett an vielen Stellen durchaus Anspruch auf Referenzialisierbarkeit erhoben wird, und ohne Vollzug des Sprechaktes der Referenzialisierung Kabaretttexte oft keinen Sinn ergeben.“⁹¹

⁸⁸ Henningsen, Jürgen: zitiert nach: Vogel, Benedikt: S. 112

⁸⁹ Vogel: S. 112

⁹⁰ Küchler: S. 94

⁹¹ Vogel, Benedikt: S. 112

Das Programm „Zugabe“ wird von einem Rundumschlag eröffnet und stellt die österreichische Politikszene als Kabarettszene dar und gibt eine Reihe von Anspielungen an die Realität.

Vranitzky bezeichnet er einen „Vorzugsstimmenimitator“ und spielt auf Nationalratswahl 1990 an, bei der Vranitzky als Listenerster grundlos um Vorzugsstimmen für ein Mandat geworben hat, dass ihm sowieso sicher war. Vranitzky wurde von der ÖVP "Wählertäuschung" und "wahltaktische Verschleierung" vorgeworfen.⁹²

Der damaligen ÖVP-Vorsitzenden Erhard „Omni“-Busek wird als Hobbyornithologe vorgestellt. Erhard Busek war zwischen 1976 und 1989 Landesparteiobmann der Wiener ÖVP. Er gab der Partei das Image der „bunten Vögel“, welche den „roten Sauriern“ in Wien das fürchten lernen.⁹³

Jörg Haider brachte in den Achtziger Jahren als Entertainer die Politik auf das Niveau des Musikantenstadels. Haider übernahm 1986 bei einem Parteitag in Innsbruck den Bundesparteivorsitz der FPÖ von Norbert Steger und polarisierte seit damals die politische Öffentlichkeit in Österreich.⁹⁴

Kurt Waldheim wird als Einsiedler der Hofburg vorgestellt, dem der Solipsismus zur Welterklärung dient. Der Solipsismus ist eine Erkenntnistheorie, die nur das eigene Ich mit seinen Bewusstseinsinhalten als wirklich gelten lässt. Dies ist eine Anspielung auf Waldheims Leugnung und Verharmlosung seiner SA-Vergangenheit. Waldheim wies alle Vorwürfe zurück. Berühmt wurde seine Äußerung: „Ich habe im Krieg nichts anderes getan als hunderttausende Österreicher auch, nämlich meine Pflicht als Soldat erfüllt.“⁹⁵ Mit Waldheims Tourneephobie spielt Steinhilber die Tatsache an, dass die US-Regierung ihn 1987 auf eine "watch-list" setzte, was einem Einreiseverbot gleichkam.⁹⁶

„Das Kabarett ist eine auf Aktualität beschränkte Gattung, es muss aktuell sein; das erklärt auch, warum viele der überlieferten Nummern heute witzlos sind, sie haben den Kontakt zu ihrer Gegenwart verloren. Das Publikum erwartet etwas vom Kabarett. Das Publikum ändert sich und verfügt über ein anderes Wissen, und wenn das Kabarett mit dem Wissenszusammenhang

⁹² Vergleiche: <http://www.demokratiezentrum.org/bildstrategien/demokratie.html?index=26&dimension=>, Zugriff 25. September 2009, http://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20021107_OTS0057, Zugriff: 26. September 2009

⁹³ Vergleiche: <http://www.wienerzeitung.at/linkmap/personen/busek.htm>, Zugriff: 25. September 2009, <http://wien.oevp.at/2739/>, Zugriff: 25. September 2009,

⁹⁴ Vergleiche: http://de.wikipedia.org/wiki/J%C3%B6rg_Haider#Politischer_Aufstieg_.281986.E2.80.931999.29, Zugriff: 26. September 2009

⁹⁵ Vergleiche: http://de.wikipedia.org/wiki/Waldheim-Aff%C3%A4re#cite_note-3, Zugriff: 25. September 2009

⁹⁶ Vergleiche: <http://www.stern.de/politik/ausland/oesterreich-kurt-waldheim-ist-tot-591105.html>, Zugriff 26. September 2009

spielen will, da muss es aktuell sein, d. h. auf den Wissenszusammenhang des jeweiligen Publikums eingestellt.“⁹⁷

In der Fiktion des Programms waren diese „Komiker“ Themen früherer Vorlesungen und in der Realität verweist Steinhauer auf seine früheren Kabarettprogramme. Der Professor erkennt im Publikum alte Gesichter wieder, wodurch er auf fiktionaler Ebene die Diskussion über die Langzeitstudenten anspricht. Auf der realen Ebene spielt Erwin Steinhauer auf die Tatsache an, das meist dasselbe Publikum ein Kabarett besucht. „Beim Kabarett-Publikum handelt es sich insofern um ein homogenes Publikum, als sich dessen Mitglieder überwiegend aus sozial höheren Schichten rekrutieren, jüngeren Alters sind und über eine höhere Schulbildung verfügen.“⁹⁸

Andere Referenzen sind einfacher zu erkennen, so zum Beispiel die arbeitende Papstfigur der Nummer Vatikan Orange in „Fernsehabend“. Die Nummer ist eine Parodie der verschiedenen Reality-Shows, die um die Jahrtausendwende das Fernsehprogramm besiedelten. Sie wird von einem Fernsehmoderator eröffnet, der die Sendung vorstellt und die Tageszusammenfassung einleitet. Hinter einer vierten Wand ist Benedikt zu sehen, der pantomimisch die sixtinische Kapelle ausmalt und sich dabei mit Gott unterhält. Beide Figuren sind zu sehen, Benedikt spricht nach oben, Gott nach unten. In einem zweiten „Liveausschnitt“ ist Benedikt im Telefongespräch und so im einseitigen Dialog mit Gott zu sehen. Das Gespräch wird zum Streitgespräch und die Nummer endet mit dem Moderator, der ein Gewinnspiel anpreist.

Der Name und der Aufbau dieser Nummer wurde parodiert die Realitysendung „Taxi Orange“, bei der sich die Insassen sinnvoll beschäftigten und ein Taxiunternehmen betrieben. Den Inhalt inspirierte die Wahl von Josef Ratzinger zum Papst im April 2005, der sein Pontifikat ebenfalls sinnvoll nützen wollte.

„Liebe Brüder und Schwestern, nach dem großartigen Papst Johannes Paul II. haben die Herren Kardinäle mich, einen einfachen, demütigen Arbeiter im Weinberg des Herrn zum Diener der Kirche gewählt. Mich tröstet, dass der Herr auch mit unzureichenden Mitteln regieren und arbeiten kann. Vor allem vertraue ich mich Eurem Gebet an. In der Freude des auferstandenen Herrn gehen wir voran. Der Herr wird uns helfen. Und Maria, seine Mutter, wird uns helfen. Vielen Dank.“⁹⁹

⁹⁷ Fleischer, Michael: S. 48

⁹⁸ Ringhofer, Alexandra: S. 22

⁹⁹ Benedikt XVI, zitiert nach: <http://www.spiegel.de/panorama/0,1518,352294,00.html>, Zugriff 03. Januar 2010

Parodiert wird in der Nummer das Leben des Papstes und das Streben nach Arbeit von Benedikt XVI. wird aus dem geistigen in einen realen Zusammenhang gebracht. Parodien sind ein oft angewandtes Mittel im Nummernkabarett und beziehen sich auf äußere Begebenheiten. „Sowohl bei der Parodie als auch bei der Travestie ist eine Voraussetzung nötig, und zwar die Kenntnis des Originals und des mit ihm verbundenen Zusammenhangs. Ist dies nicht gegeben, sind beide Mittel wirkungslos. Auch hier sehen wir, dass im Kabarett ein Publikum mit entsprechenden Wissen vorausgesetzt wird. Es muss vorher schon Zusammenhänge geben, bevor man sie zerstört.“¹⁰⁰

In vielen Fällen wie auch in der Nummer des Papstes vermischen sich Parodien mit Karikaturen. „Karikatur beruht auf der Verzerrung eines Einzelzuges. (...) Es ist auch ein in der Literatur angewandtes Verfahren. Es beruht (...) auf der Übersteigerung einer wichtigen Eigenschaft des karikierten Objekts. Auch hier muss das Original bekannt sein und in der Karikatur noch erkennbar bleiben. Mehrere Varianten der Karikatur sind möglich, es können viele oder nur ein Element karikiert werden, die Karikatur kann mit anderen Verfahren kombiniert werden, usw.“¹⁰¹ Parodie und Karikatur sind zwei wichtige Instrumentarien des klassischen Kabarett und dienen zur Darstellung äußeren Welt. Indem gegebene Zustände in inkongruenter Weise dargestellt werden, werden sie lächerlich gemacht und verlieren ihre Macht über die Menschen. Indem Kabarett vorherrschende Institutionen lächerlich macht und ist es „ein Instrument der Aufklärung im klassischen Sinn“¹⁰².

Auch die beiden kirchlichen Nummern von Erwin Steinhauer sind als Karikaturen zu bezeichnen. Für die erste bindet sich der Steinhauer einen Kragen eines Pfarrers um, sitzt mit hochgezogenen Schultern am Tisch und spricht mit Vorarlberger Akzent. Es ist eine Karikatur von Pater Paterno, einem Kaplan aus Vorarlberg, der 1968 erst für den ORF Vorarlberg und später Österreichweit im ORF tätig war. Ebenfalls schrieb er viel gelesene Kolumnen in der Vorarlberger Tageszeitung "NEUE" sowie im "Kurier" und war jahrelanger Schriftleiter der Zeitschrift "Welt in Christus."¹⁰³ In der Nummer spricht er vom verwerflichen vorehelichen Geschlechtsverkehr und erzählt von seiner Tätigkeit, den Menschen die Beichte abzunehmen. Dabei zeigt er die Geistlichkeit, die ihre Ahnungslosigkeit von Sexualität durch detaillierte Befragung der Beichtkinder wettmacht. Er zählt den Bußkatalog auf und spricht vom

¹⁰⁰ Fleischer, Michael: S. 82

¹⁰¹ Fleischer: S. 82 f

¹⁰² Fleischer, Michael: S. 51

¹⁰³ Vergleiche: http://de.wikipedia.org/wiki/August_Paterno, Zugriff, 22. Oktober 2009

schlechten Gewissen, das das Volk im Christentum immer in sich tragen soll. Es ist die christliche Weltsicht, das den Menschen immer zum demütigen Büsser macht.

Wie viele denkende Menschen hat Erwin Steinhauer ein gespaltenes Verhältnis zur katholischen Kirche. Seine Großmutter war halbjüdisch, jedoch streng katholisch erzogen worden. Da sie stark an der Erziehung des Enkels teilhatte, ministrierte Erwin Steinhauer und besuchte die Klosterschule der Marianisten.

„Der merkwürdige Umgang mit der aufkeimenden Sexualität junger Burschen schuf eine Atmosphäre, in der sich diesbezügliche Hinweise ununterbrochen zu erhärten schienen. Merkwürdig ist nur, dass die Erinnerungen der ehemaligen Zöglinge in der Schule der Marianisten ziemlich deckungsgleich sind. Sie wissen zu berichten, dass häufig ein Nichts genügte, um im Religionslehrer jenes Feuer der Empörung zu entfachen, mit der es die beginnende Verführung zur Unzucht auszutreiben galt.“¹⁰⁴

Eine weitere kirchliche Nummer stellt die den ehemaligen ÖVP-Vorsitzenden und Außenminister Mock beim Gebet dar. Bereits in der während der Vorstellung der Politikszene der achtziger Jahre bezeichnet der Professor Alois Mock als Innovator der deutschen Grammatik. Diese Fähigkeit stellt sich beim Gebet durch den unüblichen Gebrauch grammatischer Formen exemplarisch dar.

Auch das Lied „Wahlverwandte“ bezieht sich auf eine wahre Begebenheit. Es handelt vom ehemaligen Finanzminister und Vizekanzler Hannes Androsch und dessen wahlverwandten Onkel durch den er zu viel Geld kam. Das Lied singt die Figur eines sozialdemokratischen Parteifunktionärs, der nicht zufrieden ist mit seiner finanziellen Situation und sich daher auch einen reichen Onkel wünscht.

„Androsch war von 1967 bis 1981 Abgeordneter zum Nationalrat, von 1970 bis 1981 österreichischer Finanzminister, und zusätzlich von 1976 bis 1981 Vizekanzler unter Bruno Kreisky. (...)Der Finanzminister war zugleich Inhaber bzw. Teilhaber der florierenden Steuerberatungskanzlei Consultatio, die unter anderem Aufträge staatseigener Unternehmen erhielt. Man machte nun Unvereinbarkeit geltend: Androsch musste seine politischen Funktionen zurücklegen. Erst in der Folge kam es zur Aufnahme von gerichtlichen Erhebungen wegen länger zurückliegender finanzieller Unklarheiten und zur Anklage wegen privater Schwarzgeldkonten Androschs. Seine Angabe, ein reicher *Wahlonkel* habe ihm viel Geld zur Verfügung gestellt, erwies sich nicht als tragfähig: Androsch wurde nach einem langem Gerichtsverfahren, welches sämtliche Instanzen durchlief, schließlich rechtskräftig wegen Steuerhinterziehung verurteilt.“¹⁰⁵

¹⁰⁴ Niederle, Helmut A.: Erwin Steinhauer, Die Biographie. Wien: Molden 2007, S. 35

¹⁰⁵ http://de.wikipedia.org/wiki/Hannes_Androsch, Zugriff: 7. Januar 2010

Politische Autoritäten werden auch im Programm „Fernsehabend“ lächerlich gemacht. Die Nummer „Aussehen der Politiker“ stellt eine Verkaufssendung dar. In der Einleitung tritt ein abgeklärter Verkäufer mit seinem jüngeren Lehrling die beiden für eine Demokratisierung des Aussehens der Politiker ein. Sie begründen ihre Forderung mit dem laufend wechselnden Aussehens der Politiker. Im Zuge der Erklärung für die Notwendigkeit des Aussehens von staatstragenden Persönlichkeiten erzählt der ältere Verkäufer ein Märchen über Prinzessin Sissi und stellt es szenisch dar.

Prinzessin Sissi verwandelt sich in Bundeskanzler Wolfgang Schüssel und ruft Arnold Schwarzenegger als Bundeskanzler herbei. Im Anschluss an die Erzählung gibt es Angebote für eine Veränderung des eigenen Aussehens. Nach Henningsen ist diese Nummer als Parodie von Verkaufsendungen sowie Karikaturen der vorkommenden Persönlichkeiten zu identifizieren. Das Wissen von Wolfgang Schüssels Vergangenheit als Frau sowie von Schwarzeneggers Putschversuch beim Marsch auf Wien im September 2005 wird beim Publikum vorausgesetzt.

Auch bei dieser Nummer ist die Referenzialisierbarkeit gegeben, wenn vom lieben Gott neben politischen Interesse auch Beobachtungsgabe gegeben wurde. So trug beispielsweise Wolfgang Schüssel als Bundeskanzler nur mehr Krawatten, wo bis zum Tag seiner Angelobung Maschen am Hals sein Kennzeichen waren. Der damalige Oppositionsführer Alfred Gusenbauer bedurfte einiger Versuche, bis er sich mit seinem Friseur über seine Frisur geeinigt hatte. Der einstige Kärntner Landeshauptmann Jörg Haider nützte die dort ansässigen Solarien in erhöhten Maße und bestach bei der Gründung des BZÖs mit einer mit einer sportlichen und zugleich intellektuell wirkenden Brille. Das BZÖ gab den Anstoß für den Namen der Sendung des Metro-sexuelles-Bündnis-Österreichs.

Etwas abstrakter ist die Referenzialisierbarkeit bei der Nummer „Alphabetisierung“. Diese Nummer ist eine Parodie des österreichischen Spendeneifers. Anstoß für diese Nummer war Elisabeth Gehr, die einem zunehmenden Analphabetismus mithilfe eines "Alphabetisierungs-Netzwerks"¹⁰⁶ entgegen wirken wollte. Im Zuge der EU-Osterweiterung sah die Ministerin einen Handlungsbedarf des Bildungsministeriums, da sich der Anteil der

¹⁰⁶ Vergleiche: http://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20030908_OTS0049, Zugriff 03. Januar 2010

Kinder, deren Muttersprache nicht deutsch war, sich in österreichischen Schulklassen im Steigen befand.

„Lesen ist die wichtigste Kulturtechnik. Wer nicht lesen kann, der kann nicht lernen, hat kaum berufliche Chancen und kann an der gesellschaftlichen Entwicklung nicht teilnehmen.“¹⁰⁷

Auf die ehemalige Bildungsministerin wird bereits in der Eröffnungsnummer „Tiroler“ des Programms „Fernsehabend“ bereits Bezug genommen. Elisabeth Gehrler war von 1996 bis 2006 österreichische Bildungsministerin und in dieser Funktion für die Einführung der Studiengebühren und für die Reformation des Universitätsgesetzes 2002 verantwortlich. Viele der Studenten fühlten sich unzureichend von ihr vertreten, weil sie vor ihrer politischen Karriere zwar zwei Jahre als Volksschullehrerin tätig war, jedoch nie die Härten des Universitätsalltags erfahren konnte.¹⁰⁸ Einige ihrer Aussagen und waren unter anderem Grundlage für die Figur des Tirolers.

„Kinder sind die beste Zukunftssicherung, darüber muß man reden. Was macht das Leben lebenswert? Etwa wenn man von Party zu Party rauscht, ist es das Single-Leben?“

„Nach meinem Verständnis hat die ältere Generation den Generationsvertrag erfüllt, sie hat für ihre Eltern gesorgt, und sie hat Kinder bekommen.“¹⁰⁹

Zwar kommen in diesen Programmen keine Originalzitate vor, dafür aber Eigennamen von Politikern. „Texte der unterhaltenden Kunstform Kabarett werden (...) für die indirekte politische Geschichtsschreibung herangezogen. Schöffner geht soweit, die kritischen Stimmen verschiedener Stimmen zu kollektivieren und dementsprechend die genannten Kabaretts tendenziell zu einem kohärenten Meinungsträger zusammenzufassen.“¹¹⁰

Der Name des Korrespondenten Fritz Worter in der „Alphabetisierung“ in „Fernsehabend“ ist eine Anspielung auf den ORF- Korrespondenten Friedrich Orter. Die Nummer ist die Parodie von einer Welt, in der Grenzen bestehen und von einem Land, das sich von Zeit zu Zeit als Land der Spendenweltmeister hervortut, in dem jedoch nirgendwo Platz für ein Asylantenheim zu sein scheint.

¹⁰⁷ Gehrler, Elisabeth: <http://www.zitate.eu/beruehmte-personen/zitate/autor/gehrer-elisabeth/1206>, Zugriff 02. Januar 2010

¹⁰⁸ Vergleiche: http://de.wikipedia.org/wiki/Elisabeth_Gehrler, Zugriff 02. Januar 2010

¹⁰⁹ <http://www.zitate.eu/beruehmte-personen/zitate/autor/gehrer-elisabeth/1206>, Zugriff 02. Januar 2010

¹¹⁰ Vogel, Benedikt: S. 113

5.1.2. Der innere Kabaretteffekt

Kabarett will durch Bezüge auf die reale Welt in seinen Zusehern etwas bewirken. Der innere Kabarett-Effekt „entsteht beim Zuschauer, der Kabarettist ruft ihn hervor und steuert ihn,(...) er weiß aber nie, wie er im einzelnen verläuft und was beim Zuschauer, wenn er das Kabarett verlässt, geschieht. Die Bedeutungsgenerierung beginnt im Kabarett, sie geht aber auch nach verlassen des Hauses weiter. (...) Während man bei Literatur, Malerei und Theater über etwas nachdenkt, was einem als mehr oder weniger fertiges Produkt vorgelegt wurde, denkt man nach dem Verlassen des Kabaretts nicht über etwas nach, sondern anders nach. Das ist das Ziel; ob es gelingt, ist etwas anderes.“¹¹¹

Diesen inneren Effekt will auch Steinhauer mit der Nummer „Asthma“ und dem Lied „Recycling“ bewirken. Die Nummer „Asthma“ bezieht die Umweltthematik ein und verweist auf ihre Wirkung auf den Menschen. Mit einem gelben Helm stellt Steinhauer eine kurzatmige Arbeiterfigur aus Steyregg dar, die um eine Filteranlage bei der Chemie Linz bittet. Steinhauer zeigt die Atemnot der Figur in komödiantisch übersteigerter Weise und erzeugt eine Karikatur. Die Chemie Linz AG war zwischen 1973 und 1990 ein Chemikalienunternehmen mit Sitz in Linz und das größte österreichische Chemieunternehmen. Das Hauptgewicht der Produktion lag auf landwirtschaftlichen Düngemitteln, dazu kamen Pflanzenschutzmittel, anorganische und organische Chemikalien, pharmazeutische Stoffe und verschiedene Kunststoffprodukte. 1990 ging es in die Aktiengesellschaft der OMV über.¹¹² Diese Nummer ist zwar explizit auf die Chemie Linz bezogen, soll aber auch eine Bewusstwerdung des Zusammenhangs zwischen Wohlergehen des Menschen und seinem Umgang mit der Umwelt bewirken.

Das darauffolgende Lied „Recycling“ handelt vom gegenwärtigen Lebensstil der Menschen, der die Umwelt zerstört. Der moderne Mensch denkt nicht an die Zukunft und wenn die Zuversicht verschwindet, betet er ein Kyrieleison. Die zweite Strophe spricht von der Veränderung des Menschen in seiner verpesteten Welt und von seinem Gensuiizid. Erst wenn der Mensch tot ist, kommt die Erde wieder zur Harmonie. Doch selbst als tote Leiber verpesten die Menschen dann noch die Umwelt. Steinhauer spricht die Entstehung von Erdöl und die Vergänglichkeit des menschlichen Seins an. Erdöl entsteht aus Biomasse, die sich am Meeresboden im Laufe von Millionen von Jahren auf dem Meeresgrund ablagert. Der Mangel

¹¹¹ Fleischer: S. 138

¹¹² Vergleiche: <http://www.aeiou.at/aeiou.encyclop.c/c337254.htm>, Zugriff: 04. Oktober 2009, http://www.dsm.com/de_DE/html/dfca/dfca_unternehmen_entwicklung.htm, Zugriff: 04. Oktober 2009,

von Sauerstoff in dieser Ablagerungsumgebung verhindert ihre vollständige Verwesung. Unter hohem Druck und unter hohen Temperaturen werden die in der Biomasse enthaltenen wasserunlöslichen, langkettigen Kohlenwasserstoffe in kurzkettige gasförmige und flüssige Kohlenwasserstoffketten aufgespalten.¹¹³

Die Referenzialisierbarkeit auf den Kreislauf des Lebens dient einer Bewusstmachung von Zuständen und Zusammenhängen. Der Angriff gegen den modernen Lebensstil dient einem guten Zweck, wie es oft bei der Satire der Fall ist.¹¹⁴ Er soll die Welt verbessern und das Bewusstsein der Menschen in andere Bahnen lenken. „Kabarett muss (...) einen moralischen Standpunkt vertreten. Ohne diesen Standpunkt würde es sich um reines Spott-Theater handeln.“¹¹⁵

5.1.3. Darstellerfigur

Die Darstellerfigur stellt die einzelnen Nummern vor und tritt als Vermittler zwischen der Realität und der Bühne auf. Bereits die Bezeichnung Darstellerfigur deutet darauf hin, dass sie nur etwas dargestellt und nicht wie in der Fiktion auf der gesamten Existenzebene nachempfunden. Die Darstellung durch die Darstellerfigur beschränkt sich auf äußere Merkmale, denn das Gezeigte muss nicht sein, es muss lediglich wiedererkennbar sein.

Die Darstellerfigur ist die eine Bedingung zur Herstellung einer Fiktionskulisse nach Vogel und ist eine neutrale Figur. Zwar ist sie keine unpersönliche Figur, nimmt aber niemals Stellung zu den vorgetragenen Inhalten. Sie ist von äußerlicher Darstellung und hat Funktionscharakter. Während der einzelnen Nummern ist die Darstellerfigur nicht präsent. Sie tritt zwischen den Nummern auf, um schlüssige Überleitungen zu geben. Die Darstellerfigur kann der Person des Kabarettisten entsprechen, die auf der Bühne steht und äußere Begebenheiten darstellt. Es kann sich dabei auch um eine fiktive Figur handeln, die Begebenheiten der Realität entnimmt und sie inkongruent auf die Bühne stellt. „Notwendige Bedingung für eine Darstellerfigur ist das Fehlen eines Eigennamens; oder aber die Identität der Eigennamen von Bühnensprecher und Bühnendarsteller. Kabarettisten entwerfen oftmals individuelle Darstellerfiguren.“¹¹⁶ Weil diese Figur meistens alleine auf der Bühne steht, entsteht sie durch explizite und implizite Selbstcharakterisierung. Die explizite

¹¹³ Vergleiche: <http://de.wikipedia.org/wiki/Erd%C3%B6l>, Zugriff: 22. Oktober 2009

¹¹⁴ Vergleiche: Brummack: S. 282

¹¹⁵ Küchler: S. 218

¹¹⁶ Vogel: S. 84

Selbstcharakterisierung ist eine intendierte Selbstdarstellung des Sprechers und „figurenperspektivisch gebrochen und deckt sich daher nicht mit der auktorial intendierten Rezeptionsperspektive auf diese Figur.“¹¹⁷ Die implizite Selbstcharakterisierung ist eine vom Sprecher nicht intendierte Selbstdarstellung und „ist als solche nicht subjektiv gebrochen, nicht figurenperspektivisch verzerrt, sondern in ihr enthüllt sich dem Rezipienten unmittelbar die charakterlogische und ideologische Disposition der Figur.“¹¹⁸

Um die einzelnen Nummern sinnvoll zu verbinden, sind diese beiden abendfüllenden Programmen „Zugabe“ und „Fernsehabend“ von Rahmenhandlungen umschlossen und werden von Darstellerfiguren vorgestellt. Im Programm „Zugabe“ ist diese Darstellerfigur der Professor, der die einzelnen Nummern vorstellt. Er ist bis auf einige Einwürfe der Figur des Klavierspielerklons Lauber die einzig sprechende Figur. Da sich aber der Klon weitestgehend neutral verhält, charakterisiert sich die Figur des Professors selbst. Das Selbstbewusstsein des Professors ist in Verstand verankert ist und zeitweise scheint er auch zu vergessen, dass er mit seinem Körper auch auf physischer Ebene existiert. Das zeigt sich, indem er sich laufend unbewusst kratzt und die Reaktionen darauf nicht versteht.¹¹⁹ Seine Ordnungsliebe zeigt sich unter anderem indem er das Klavier, an dem der Klon Lauber sitzt, nach jedem Lied schließt. Auch tut er das, um zu zeigen, dass er die wortführende Person ist. So ist diese Geste auch als Machtsymbol zu verstehen.¹²⁰ Ein weiteres Merkmal des Professors ist eine gewisse Selbstverliebtheit und Freude an der eigenen Raffinesse bei Wortfindungen.

„Man war ja damals noch der irrigen Meinung dass man Wein aus Reben, he he he... statt im Labor herstellen solle. Eine Ansicht die uns Heutigen nur noch ein müdes Lächeln entringt. Gerade wir wissen doch dass beispielsweise der No No...der aus dem Südcontainer der Raffinerie Schwechat stammende Synthetik-Chardone der Inbegriff Gourmetscher Gaumenfreuden ist, da sich dieses im wahrsten Sinne raffiniertes Tröpferl... ja.. Was? Raffiniertes Tröpferl ist auch sehr gut, ja.. Na wissen Sie, als Germanist, man liest da so drüber.“¹²¹

„Er sagte `Auf Wiedersehen´ sehr höflich, nicht? Leider auch sehr deutlich, was doch ein Fehler unsrer Programmierer ist, den der Original-Lauber, der Prototyp, der Ur-Lauber.. ja, warum nicht der Urlauber hat sehr sehr schnell gesprochen.“¹²²

In dem Programm „Fernsehabend“ ist die Darstellerfigur keine menschliche Figur, sondern ein Fernseher, der seine Zuseher zu unterhalten sucht, aber mit der fortschreitenden

¹¹⁷ Pfister, Manfred: Das Drama. München, Wilhelm Fink Verlag: 2001, 11. Auflage, S. 177

¹¹⁸ Pfister, Manfred: Das Drama. München, Wilhelm Fink Verlag: 2001, 11. Auflage, S. 177f

¹¹⁹ Vergleiche: Zugabe DVD-Aufnahme: u. a. min. 3, min 29, min. 1:09

¹²⁰ Vergleiche: Zugabe, DVD-Aufnahme: min. 1, min. 39, min. 1:07

¹²¹ Zugabe, DVD-Aufnahme: min. 43

¹²² Zugabe, DVD-Aufnahme: min. 18

Modernisierung nicht mehr Schritt halten kann. Er ist ein sanguinisch-melancholischer Charakter. Die Funktion des Fernsehers besteht darin, die Nummern zu unterteilen und er erzählt in seinen kurzen Auftritten seine eigene Geschichte. Szenisch wird diese Figur dargestellt, indem die Bühne verdunkelt wird und der Kabarettist Wellenbewegung mit einer Taschenlampe macht. Nach Henningsen ist diese Darstellung als eine Entlarvung der Werbung des Gebühren-Info-Service vom ORF beschreiben. Die Werbung suggeriert dem Fernsehzuseher, dass der Fernseher ein Lebewesen sei, das ihm beim Fernsehen zusieht. Dieser Gedanke ist weitergesponnen, gegen Ende des Programms entwickelt der Fernseher Psychosen und versucht, seinen Zuschauern Angst einzuflößen.

5.1.3.1. Rahmenhandlung

Die Darstellerfigur schafft eine Rahmenhandlung, in der sie sich bewegt. In vielen Fällen gibt die Rahmenhandlung dem Programm den Titel und ist der fiktive Grund für die Vorstellung der Nummern. Die Rahmenhandlung bringt durch ihre Gegenstandslosigkeit äußere, von einander unabhängige Themen in einen Zusammenhang.

Beispielsweise die Idee zur Rahmenhandlung von „Fernsehabend“ kam wenige Wochen vor der Premiere. Bis dahin waren die Nummern zusammenhangslos aneinander gereiht und das Programm trug den Arbeitstitel „Weltgeschehen“. Weil die Themen der einzelnen Nummern weit auseinander liegen, wurde der Titel allgemein gehalten.

Der Titel des Programms „Zugabe“ ist abstrakt und nimmt weder Bezug auf die Rahmenhandlung, noch auf die einzelnen Themen. Die Rahmenhandlung eine Karikatur des Universitätsbetriebs. In einer Germanistikvorlesung referiert der Professor über einen gewissen Steinhausner oder Steinhauer, einem Kabarettisten des vorigen Jahrhunderts. So wird der Handlungszeitraum in die Zukunft verlegt und gibt Steinhauer die Möglichkeit, seiner eigenen Bühnenfigur oppositionell gegenüber zu treten. Der Professor spielt dem Publikum einzelne Nummern des Kabarettisten Steinhauer vor und analysiert sie anschließend. Die Abfolge der Nummern ist beliebig und in Themenbereiche gegliedert. Zwischen den Nummern gibt der Professor der fiktiven Zukunft kabarettistische Hinweise und Anspielungen an die reale Gegenwart. Die Fiktion ist nur halbwegs aufgebaut und szenisch wird die Zukunft in erster Linie durch den Klavierklon dargestellt, der mittels einer Fernbedienung bedient wird und sich mechanisch bewegt. Es entsteht eine Fiktionskulisse, die durch die Kombination durch fiktionalisierende und defiktionalisierende Elemente erzeugt

wird. Fiktionalisierende Momente sind beispielsweise wenn der Professor das Publikum auffordert, mitzuschreiben. Defiktionalisierende Momente, wenn Steinhauer aus der Rolle tritt und sich selber fragt, welche Figur er gerade darstellt.

Zur Einleitung der Pause empfiehlt Der Professor die Pausengastronomie als Mensa. Damit lässt Steinhauer die Fiktion mit der realen Welt verschwimmen. Eine Pause wirkt defiktionalisierend. Durch die Einleitung soll die Fiktionskulisse, sich in einer Universität zu befinden, den Zuseher in der Pause innerlich begleiten:

„Liebe Kollegen und Kolleginnen, wir machen hier einen kleinen Interruptus. Das kann auch einmal ganz lustig sein Sie können sich in der Mensa erfrischen, die ist hier ganz gut, zuhause können Sie sich ein neues Bier aus dem Eiskasten holen. Bitte, sollten Sie die Maschine draußen herumlaufen sehen(*zeigt auf Lauber*), spielen Sie nicht mit ihm herum, wir brauchen ihn noch im zweiten Teil. Und dass ich bitte niemand in irgendeinem Eck beim Schmusen erwische. Vielen Dank.“¹²³

5.1.4. Sprechsituation

Die Sprechsituation spielt im Kabarett eine besondere Rolle. Wenn keine Fiktion erzeugt wird, spricht der Kabarettist das Publikum direkt an. Benedikt Vogel nennt diese Form von Dialog Publikumsdialog und bezeichnet ihn als Bestandteil der Fiktionskulisse. Das Publikum wird im klassischen Kabarett direkt angesprochen und explizit auf äußere Themen hingewiesen. Diese direkte Ansprache verhindert die Etablierung einer fiktiven Sprechsituation.¹²⁴

Wenn eine Fiktion erzeugt wird, tritt der Kabarettist oft plötzlich aus seiner Rolle heraus und spielt die Darstellungssituation an. Durch solche Vermischung fiktionalisierender und defiktionalisierender Momente wird die Fiktionskulisse erzeugt. Der Kabarettist erzeugt eine spezielle Situation und trifft eine allgemeine Aussage darüber. Auf diese Weise spricht der Kabarettist dann mit behauptender Kraft. „In diesem Wirkungsmodell evoziert kabarettistische Auktorialironie eine Meinungsäußerung mit Behauptungscharakter. Die Auktorialironie ist ein raffiniertes Mittel zur Konstitution der Fiktionskulisse, weil das Zitat bzw. Als-ob-Zitat oder die Rahmenfigur auf der Bühne mit dem Vorwissen der Zuseher eine Synthese eingehen und eine sehr präzise Referenz auf Personen, Institutionen und Sachverhalte resultiert. Die mit der Auktorialironie häufig verbundene Wertung verstärkt den

¹²³ Zugabe, DVD-Aufnahme: min.58

¹²⁴ Vergleiche: Vogel: S. 99

Behauptungscharakter der Aussagen.“¹²⁵ Das Heraustreten aus der Rolle ist auch eine Verbildlichung des Kabarett bei der Darstellung der äußeren Welt.

Das Heraustreten aus der Rolle ist ebenfalls ein Werkzeug des Verfremdungseffekts. Tatsächlich nimmt der Verfremdungseffekt eine wichtige Rolle im klassischen Kabarett ein und ist durch die skizzenhafte Kulisse und durch das halbgezeigte Schauspiel allgegenwärtig. Man kann die Fiktionskulisse als Konstrukt von Verfremdungseffekten beschreiben, das die Einfühlung verhindert und auf diese Weise den Blick auf äußere Umstände verschärft. Die Themen kennt das Publikum aufgrund seiner mitgebrachten Information und der Referenzialisierbarkeit des Kabarett selbst. Kabarett öffnet nur einen neuen Blickwinkel. Als Sprechsituation bezeichnet man die Art und Weise, wie dem Publikum der neue Blickwinkel eröffnet wird.

In vielen Fällen wird dem Publikum bei der direkten Publikumsansprache eine Identität gegeben. Zum Beispiel im Programm „Zugabe“ spricht der Professor das Publikum als Studenten an und ermahnt mehrmalig, mitzuschreiben und aufmerksam zuzuhören:

„Sie können jetzt schreiben A: frühes Liedgut. Wenn Sie wollen, es ist kein Schreibzwang. Sie können es sich auch merken... Wenn die intellektuelle Möglichkeit dazu vorhanden ist. Frühes Liedgut, das Steinhauer in der ersten Hälfte der Achtziger Jahre zur Aufführung brachte. Bitte, bei Betrachtung der Liedtexte wird Ihnen auffallen, dass sie in drei- bis elffüßigen Trochäen, Trochäus, di da, di da, oder auch Jamben, Jambus: da di, da di. Di da, da di, Prüfungsstoff, sag ich nur gell, ist in Ordnung.“¹²⁶

„Diese Bauern, und jetzt würd ich wirklich einmal mitschreiben, ich frag das nämlich auch. Ist gut, ist gut.“¹²⁷

In dem Programm „Fernsehabend“ hat das Publikum in drei Nummern die Rolle des Fernsehzusehers und in den anderen drei Nummern die Rolle des Fernsehreporters. Bei der Eröffnungsnummer „Tiroler“ wird das Publikum als Reporter angesprochen, der einen Passanten auf der Straße interviewt. Der Tiroler gerät ins Schwärmen und erzählt von der privilegierten Situation, als Tiroler die Welt zu betrachten. Die Gesprächssituation ist ein offener Dialog, da der fragende Gesprächspartner auf der Bühne nicht präsent ist, wie auch in den letzten beiden Nummern dieses Programms. „Dialog heiße also jedes Gespräch eines

¹²⁵ Vogel: S. 136

¹²⁶ Zugabe, DVD-Aufnahme: min. 4

¹²⁷ Zugabe, DVD-Aufnahme: min. 42

Sprechers mit einem nicht sich selbst identischen, anwesenden oder anwesend gedachten Sprechpartner.“¹²⁸

Auch in den Nummern „Gendarm“ und „Clown“ wird das Publikum als Fernsehreporter angesprochen, der die dargestellten Figuren zur Buchstabenspende der vorangehenden Nummer befragt. Fleischer nennt dieses Verfahren kabarettistische Herstellung von Zusammenhängen zwischen einzelnen Nummern. „Obwohl die Einzelnummern mitunter sehr verschieden sind, führt der berühmte rote Faden sie zu einem ganzen zusammen.“¹²⁹ In den übrigen drei Nummern wird das Publikum als Publikum angesprochen, mit der einzigen Besonderheit, dass es nicht als reales, sondern als Fernsehpublikum angesprochen wird. Diese Vorstellung hat jedoch auf die Sprechsituation keine Auswirkungen, sondern lediglich auf die Darstellungsweise.

5.1.4.1. Theaterähnliche Sprechsituationen

Wenn die Fiktion vollständig aufgebaut wird, bedient sich Kabarett auch theaterähnliche Sprechsituationen. Die narrative Vermittlung dient zur Darstellung großer Ereignisse mit geringem Aufwand. Narrative Vermittlung wird im Nummernkabarett angewandt, um äußere Ereignisse zusammen zu fassen. Der gesamte politische Rundumschlag von Steinhauer ist eine narrative Vermittlung und eine inkongruente Zusammenfassung der äußeren Welt. Oft werden in Kabarettnummern die szenische und die narrative Darstellung miteinander vermischt. Zum Beispiel das politische Märchen des Fernsehverkäufers in „Das Aussehen der Politiker“ wird erst narrativ erzählt und anschließend werden sowohl Sissi als auch Arnold Schwarzenegger szenisch dargestellt.

Weil im Kabarett ein Künstler oft alleine auf der Bühne steht, ist der einseitige Dialog ein oft angewandtes Mittel, um eine zweite Figur zu suggerieren. Beim einseitigen Dialog ist nur ein Gesprächspartner zu sehen und zu hören, die Aussagen des anderen Gesprächspartners lassen sich durch den Verlauf der Gesprächsbeiträge des ersteren erraten. „Hier hat der Bühnensprecher einen Dialogpartner, der aber weder zu Wort kommt, noch sichtbar ist. Dieser verdeckte Partner ist einzig aus den Repliken des bühnenpräsenten Sprechers implizit erschließbar. Ähnlich wie beim perspektivischem Erzählen wird die verdeckte Figur durch die

¹²⁸ Vogel, Benedikt: S. 99

¹²⁹ Fleischer: S. 100

Augen einer anderen Figur gesehen und von einem Subjekt mehr oder weniger objektiv bewertet.“¹³⁰

Beispielsweise das Telefonat zwischen Benedikt XVI. und dem lieben Gott ist als einseitiger Dialog dargestellt. Der Papst wird szenisch dargestellt und zwischen ihm und dem Publikum besteht ein vierte Wand, wodurch die fiktionale Wirkung verstärkt wird. Bei seinem ersten Auftritt malt er pantomimisch die sixtinische Kapelle aus. „Erika Fischer-Lichte (...) bestätigt den Zeichencharakter auch der nichtsprachlichen Ebenen der darstellenden Kunst. Das bestätigt die Erfahrung, dass etwa eine Pantomime oder ein Ballet immer fiktionale Ebenen enthält.“¹³¹ Um den Papst herum wird also die Fiktionskulisse zur totalen Fiktion und diese Figur weiß nichts von den Menschen, die ihr zusehen. Ob diese Darstellung eine symbolische Anspielung auf das Weltbild der katholischen Kirche ist oder bereits eine Annäherung an Kabaretttheater ist, müsste in einer inquisitorischen Untersuchung geklärt werden.

5.1.5. Multimedialität

Ein weiterer wichtiger Aspekt von Nummernkabarett ist die Vermischung seiner Darstellungsarten. Kabarett bedient sich zur Darstellung verschiedener Elemente. „Diese Elemente sind im einzelnen: Text, Musik, Pantomime (Mimik/Gestik), theatralische Elemente, Film (bei Medienkabarett), Malerei. Hinzu kommen nicht-künstlerische Bereiche: Journalistik, Fernsehen, usw. Man sieht deutlich, dass fast alle Kunstbereiche (und auch andere Phänomene) Elemente kabarettistischer Nachrichten sind bzw. sein können.“¹³²

Steinhauer bedient sich der Multimedialität und wechselt im Programm „Zugabe“ zwischen skizzenhafter Figurendarstellungen, Charakterdarstellungen und Liedern. Die beiden ersten Lieder sind eine Kritik am Zeitgeist. Das Lied „I bin da Bodenlurch“ selbst ist eine Betrachtung der Welt durch die Augen eines durchschnittlicher Menschen. Er hat sich zum Maxime seiner Handlungen gemacht, in das System hinein zu passen. Das Lied „Puls der Zeit“, das textlich und lautmalerischen zeigt, wie der Mensch dem Fortschritt der Zeit nicht folgen kann. Für die Frage nach einem Sinn ist keine Zeit mehr. Am Ende symbolisiert ein gleichmäßig hoher Ton die Dialyse eines Herzens, das zu schlagen aufgehört hat. Die Musik schafft einen verschafft einen unmittelbaren Zugang zu den Affekten des Publikums. Das

¹³⁰ Vogel: S. 102f

¹³¹ Vogel: S. 75

¹³² Fleischer: S. 52

letzte Lied „Ok. Ok. Ok“ handelt von utopischen Visionen von einer Welt ohne Krieg, Leid und Hunger. Die Umwelt wird nicht verpestet Alle Menschen gönnen einander ein gutes Leben und helfen sich gegenseitig dabei. Der Refrain bekennt, dass alles nicht wahr ist. Das Lied sei nur ein Schmäh und die Visionen seien nur Kabarett. Die bisherige Ordnung der Welt bleibt bestehen, die Wohlhabenden behalten ihren Wohlstand und die Armen bleiben arm. Dieses Lied ist eine schwermütige Feststellung, dass Kabarett in der Wirklichkeit nichts verändern kann. Wie Henningsen in seiner Theorie sagt „agiert es nicht in der Wirklichkeit, sondern im Bewusstsein des Publikums“.¹³³

Das Programm Fernsehabend enthält keine Lieder, dafür beinhaltet es neben skizzenhaften Darstellungen und szenischen Darstellungen ebenfalls zwei Charakterdarstellungen. Charakterdarstellungen sind eine Annäherung an Kabaretttheater, weil sie nicht die reinen äußerlichen Aspekten der Figuren zeigen, sondern ihr Innenleben nach außen kehren. Bei Charakterdarstellungen wird das Medium der darstellenden Kunst verwendet. „Diese heutige Art von Kabarett hat eine ganz bestimmte Funktion aufgebaut, nämlich die Identifikationsfunktion. (...) Es soll hier nur vorweggenommen werden, dass mit der Veränderung der Inhalte und der Darstellungsformen auch die Funktion des Kabaretts eine Veränderung erfahren hat.“¹³⁴

In den letzten beiden Nummern „Gendarm“ und „Clown“ handelt es sich um Charakterdarstellungen. Da sich diese Nummern an das Kabaretttheater annähern, stehen nicht bestimmte politische und gesellschaftliche Ereignisse oder Veränderungen im Mittelpunkt, sondern sie zeigen Individuen, die gesellschaftliche Strömungen am eigenen Leib erfahren. Gewiss spielt diese Nummer an auf die Zusammenlegung von Gendarmerie und Polizei im Jahr 2005 und zeigt Polizisten nicht als die klügsten Mitbürger, doch ihr Inhalt geht darüber hinaus. Sie ist die Darstellung eines Menschen und eine Reflexion über die Idee, dass Sicherheit ein sicheres Leben gewährleisten könne beim Gendarm und die Betrachtung einer geizigen Welt beim Clown. So löst sich diese Nummer von der äußeren Realitätsbezogenheit und bezieht sich auf etwas innerliches, psychologisches.

„Eine wichtige Dimension beim heutigen Kabarett ist die psychologische und psychosoziale Welt und Umwelt des Einzelnen. Wie lebt der einzelne in der Massengesellschaft? Welche Strategien der Flucht baut er auf? Und – Flucht vor was? (...) Nicht die Gesellschaft, nicht die Politik, nicht die Missstände sondern jeder Einzelne ist zentraler Punkt in vielen heutigen Programmen.

¹³³ Henningsen, Jürgen: 1967, zitiert nach: Fleischer Michael: Theorie der Kabaretts, S. 50

¹³⁴ Küchler: S. 166

Das Individuum ist Zentrum, und von diesem Zentrum aus werden Schlüsse auf die Gesellschaft, auf die sozialen Beziehungen, auf die Umwelt gezogen. Es wird dem Zuschauer nicht mehr der Spiegel der Gesellschaft vorgehalten, sondern ein blanker Spiegel, in dem sich jeder selbst suchen muss und – wahrscheinlich – auch findet.“¹³⁵

Kabarett zeigt nicht mehr nur Dinge, die außerhalb des Menschen existieren, sondern Zustände, die in ihm selbst vorhanden sind und denen er sich jedoch nicht auf diese Weise bewusst ist. Es spielt nicht mit dem oberflächlichen Wissenszusammenhang des Zuschauers, sondern auf seinem tieferen Wissen, auf seinen Intentionen und Gefühlen.

Ebenfalls Steinhauer in „Zugabe“ verwendet das Mittel der Charakterdarstellung, um das Innenleben von Figuren zu zeigen. Für die Nummer „Hombre“ setzt sich Steinhauer eine dunkle Sonnenbrille und einen Strohhut auf und hängt sich einen weißen Schal um. Aus dem Off ist die Klaviermusik einer Bar zu hören. „Musikalische Zeichen können auch den Ort näher charakterisieren, den der Bühnenraum bedeuten soll. Fernöstliche Tempelmusik, griechische Volksweisen, spanische Gitarrenklänge beispielsweise lassen den Bühnenraum als japanischen Tempel, griechisches Gebirge, Straße einer spanischen Stadt erscheinen.“¹³⁶

Steinhauer spielt einen betrunkenen Mann, der sich als Bar-Entertainer fühlt und seine Pointen er mit voraussagender Geste ankündigt. Seine Aussagen sind meist gegen Frauen gerichtet, seine Witze haben zum Teil selbstironische Pointen. Das Vorbild für diesen Typ hat Steinhauer vielleicht bereits in seiner Schulzeit bei den Marianisten gesehen. Beim heimlichen Rauchen gab es einen Schüler, der sich besonders hervortat, wie ein Schulkamerad Steinhauers berichtet:

„Herbert Jonas, ein Hüne, ein Hüne von einem Burschen, dafür nicht der Auffassungsschnellste – diesen Fehler machte er durch unwahrscheinlichen Fleiß wett –, rauchte und hustete. Er hustete derartig, dass sich in seinem Auswurf Blut fand. Stolz zeigte er die Zeichen seiner Männlichkeit: „Schau dir an, wie meine Lunge ausschauen muss!“ Ob dies nicht ein Vorbild für Erwin Steinhauers „Hombre“ ist, der meint: „Lieber ein stadtbekannter Säufer als ein anonym Alkoholiker“?“¹³⁷

Für die darauffolgende Nummer „Der Billeteur“ ist ebenfalls eine Charakterdarstellung. Steinhauer trägt in ein braunes Uniformsakko und eine starke optische Brille auf. Er stopft sich zu Beginn weiße Papierstücke in Ohren und Nase, um die Weise zu veranschaulichen,

¹³⁵ Küchler, Verena: S. 165f

¹³⁶ Fischer-Lichte: S. 175

¹³⁷ Niederle, Helmut A.: Erwin Steinhauer, Die Biographie, S. 34

wie sich die Zuseher ihrer Eintrittskarten entledigt hätten. „Das Gesicht ist auch eine komplexe Informationsquelle. Die Beobachtung eines menschlichen Gesichts lehrt uns verschiedene Dinge. Es kann über so vergängliche und manchmal flüchtige Ereignisse, wie Gefühle und Emotionen, oder über die von Augenblick zu Augenblick auftretenden Schwankungen innerhalb einer Konversation informieren.“¹³⁸ Die depressive Stimmung des Billeteurs ist kein flüchtiger Moment, sondern seine Lebenseinstellung.

Ein weiteres Beispiel für Multimedialität ist die Nummer „Medizinoperette“ aus dem Programm Zugabe. Es vereint Zeitkritik mit der Kunstform Operette. Steinhauer bindet sich eine Operationsschürze um und setzt sich eine Operationsmütze auf. Er stellt sich als Primararzt vor und rät jungen Studenten davon ab, das Studium der Medizin zu ergreifen. In Form von einer Operette stellt Steinhauer eine Operation szenisch dar. Ein Patient kommt mit einem Beschwerden und der Arzt möchte ihm seinen Nierenstein herausnehmen. Als bei der Operation keinen Nierenstein finden kann, tut das seiner wissenschaftlichen Autorität keinen Abbruch. Diese Nummer spielt auf zahlreiche Skandale in österreichischen Spitälern in den achtziger Jahren an und auf die Leidenschaft operationstätiger Ärzte für Nierensteine. Die Melodien sind der „Fledermaus“ von Richard Strauß entnommen.

5.1.5.1. Kostümierung

„Das Kostüm ist im Kabarett selten vorhanden, und wenn, dann erfüllt es andere Funktionen als im Theater. Kostümelemente können (a) zur Charakterisierung einer Person angewandt werden; der Unterschied zum Theater besteht darin, dass kaum ein komplettes Kostüm, sondern nur Einzelelemente verwendet werden, die ausreichen, um die soziale, gesellschaftliche oder politische Rolle einer Person zu charakterisieren (dies auch technisch bedingt – der Kabarettist hat wenig Zeit, um sich umzuziehen), das Kostüm wird also nur hinweisend als konventionalisiertes Element benutzt. Es kann auch (b) in einem Programm mehrere Rollen spielen (...) und wird zum selbstspielenden Element neben dem Kabarettisten. Es wird von Fall zu Fall eine neue Konvention hergestellt, das zerstört die Illusion und schafft neue Bedeutung und weist auch auf die Konventionalität des Spiels hin.“¹³⁹

Im Kabarett soll die Verkleidung also keine naturalistische Nachahmung darstellen, sondern lediglich um einen Input für die Vorstellung des Zuschauers bewirken. „Das Äußere des Schauspielers wird also vom Zuschauer in diesem Prozess als Zeichen verstanden, dem als Bedeutung eine bestimmte Identität der Rollenfigur X beigelegt werden kann. Ganz

¹³⁸ Fischer-Lichte: S. 48

¹³⁹ Fleischer: S. 126f

offensichtlich fungiert hier das Aussehen des Schauspielers als ein bedeutungserzeugendes System.“¹⁴⁰

Diese symbolische Verkleidung des Kabarettisten ist eine Ähnlichkeit zur chinesischen Schauspielkunst nach Bertolt Brecht. „Man weiß, dass das chinesische Theater eine Menge von Symbolen verwendet. Ein General trägt auf der Schulter etwa kleine weiße Fähnchen, und zwar so viele, als er Regimenter befehligt. Armut wird dadurch angedeutet, dass auf den seidenen Gewändern unregelmäßige Stücke von anderer Farbe, aber ebenfalls aus Seide, aufgenäht sind, die Flicker bedeuten.“¹⁴¹

Die Verkleidung ist ein Bestandteil des Programms „Zugabe“ und spielt eine symbolische Rolle. Als Professor trägt Steinhauer einen grauen Anzug und ein weißes Hemd mit weißen Hosenträgern. Für die Darstellung der einzelnen Nummern verändert er ein zumindest symbolisches Detail seines Aussehens. Wenn der Professor beispielsweise die Figur Steinhauer darstellt, trägt er die eine runde Brille, für die Darstellung der kurzatmigen Arbeiterfigur setzt er sich einen gelben Helm auf, und so weiter sind die Figuren symbolisch gekennzeichnet.

In dem Programm „Fernsehabend“ spielt die Verkleidung keine Rolle. Der Kabarettist ist schwarz gekleidet und verwendet auch keine symbolhafte Verkleidung für einzelne Nummern. Der Körper des Kabarettisten dient dem Zuschauer für die eigene Vorstellung. Das einzige, was man als Verkleidung bezeichnen könnte, ist die oben erwähnte dunkle Bühne bei der Figur des Fernsehers, auf der er mit der Taschenlampe Wellenbewegungen macht. Die Taschenlampe ist das einzige Requisit im Programm und tritt nur in Verbindung mit der Figur des Fernsehers auf. Das Requisit „ist auf die Rollenfigur bezogen, die es verwendet, und kann in diesem Sinne als Zeichen für die Rollenfigur fungieren.“¹⁴²

5.1.6. Politische Funktion

Die politische Funktion vom Kabarett wird „auf eine spezifische Art genutzt, nämlich um eine eigene Meinungen kundzutun und nicht wie Massenmedien, um verschiedene Meinungen transparent zu machen. Gleiches will Kabarett, doch subjektiv gefärbt. (...) Das Podium für politische Diskussionen ist beschränkt auf solche Teilnehmer, die gleiche Normen und Werte teilen und gegen gewisse Zustände und Personen opponieren, die sich also eine Karte für die

¹⁴⁰ Fischer-Lichte: S. 94

¹⁴¹ Brecht, Bertolt: BFA, Band 22/1, S 151

¹⁴² Fischer-Lichte: S. 152

Vorstellung kaufen. So gesehen bedeutet das Herstellen von Öffentlichkeit die Schaffung eines eingeschränkten, aber öffentlichen Platzes, wo Gleichgesinnte sich artikulieren bzw. kommunizieren können. Hier unterscheidet sich wiederum die Institution „Kabarett“ von den Massenmedien. Es ist ihm keinesfalls eine politische Sozialisationsfunktion abzusprechen, es will Politik transparent machen, doch tut es dies von einem bestimmten Standpunkt aus. Der Unterschied zwischen der Massenkommunikationsfunktion „politische Sozialisierung“ und der Kabarettfunktion „politische Sozialisierung“ liegt in der Zweckbestimmung. Massenmedien wollen eine umfassende Darstellung des politischen Geschehens, der Kabarettist eine eingeschränkte, nämlich diejenige, die ihm richtig und wichtig erscheint.“¹⁴³

Kabarett hat für Steinhauer die Verpflichtung, sich politisch zu engagieren. Er sagte einmal: „Wenn sich bei dem Kabarett, das man macht außer dem Bankkonto nichts bewegt, hat es keinen Sinn.“¹⁴⁴ In seinen Programmen spricht die „Wut über Verhältnisse, die einen bisweilen ratlos werden lassen“¹⁴⁵ aus. In der letzten Nummer des Programms „Zugabe“ tritt Steinhauer mit ernster Mine an ein Rednerpult in die Bühnenmitte. Die Bühne wird verdunkelt und der Lichtkegel ist auf Steinhauer gerichtet. Ohne Lächeln verurteilt Steinhauer typische österreichischen Verhaltensweisen. Der Staat nennt als einen Parasit, der sich selbst aussaugt, das Volk als eine Masse von Egoisten, die in ihrer Gier nicht erkennen, dass sie sich selbst berauben. Da diese Nummer nicht vom Professor angekündigt oder anschließend darüber reflektiert wird, ist sie kein Bestandteil der fiktiven Vorlesung mehr, sondern ein außerhalb des Programms stehendes Anliegen des Kabarettisten Erwin Steinhauers.

In dem ansonsten unpolitischen Programm „Fernsehabend“ könnte man ebenfalls die letzte Nummer am ehesten als politisch bezeichnen. Der Clown bezieht zwar keine Stellung, aber implizit er fordert das Publikum auf, die Welt und Mitmenschen freundlicher und lustiger zu sehen. Die Nummer behandelt keine vordergründigen Themen, sondern gibt eine melancholische Sichtweise einer Welt, die gebeutelt ist von Zwängen. Klugheit und Freude werden auf bürokratischen Weg behindert. Die Darstellung der Sichtweise des traurigen Clowns ist eine implizite politische Anklage und erinnert an die Darstellungsweise im Kabaretttheater. Wobei man ebenfalls von einer Zwischenform sprechen muss, da diese Figur nur spricht und nicht handelt. Auch weil sie die einzige Figur auf der Bühne ist und der Gesprächspartner nur Suggestion ist, bleibt die Bühnensituation präsent. Bei dieser Art

¹⁴³ Kuchler: S. 293

¹⁴⁴ Niederle, Helmut A.: Erwin Steinhauer, Die Biographie, S. 143

¹⁴⁵ Niederle, Helmut A.: Erwin Steinhauer, Die Biographie, S. 133

von Darstellung rückt der Mensch in den Mittelpunkt und die Zustände, die er betrachtet sind nur ein Mittel, den Menschen darzustellen.

Klassisches Kabarett spricht die Beobachtungen und Missstände der realen Welt direkt an und aus. Die Darstellungen sind mehr oder weniger kunstvoll gestaltet, die Darstellung steht beim klassischen Kabarett jedoch nicht im Mittelpunkt. Wesentlicher sind die Aussagen die durch sie getroffen werden.

5.2. Figurenkabarett

Zwischen dem Kabarett das sich rein auf Äußerlichkeiten bezieht und dem Kabarett das den Menschen in den Mittelpunkt stellt, gibt es eine Zwischenform, die sich bei einigen Nummern des Nummernkabarets bereits abgezeichnet hat. Bei dieser Form steht eine Figur im Mittelpunkt und die äußere Umstände werden durch die Psychologie dieser Figur hindurch betrachtet. Diese Darstellung der äußeren Umstände und die Figur bedingen sich gegenseitig.

„Im klassischen Kabarett werden Missstände aufgegriffen, es werden Persönlichkeiten lächerlich gemacht, es wird auf unerwünschte gesellschaftliche Ereignisse hingewiesen. (...) Es hat sich aber eine neue Darstellungsform dieser klassischen dazugestellt, nämlich der Angriff nach innen, auf die Kunstfigur, die der Kabarettist darstellt. Dabei kann weniger von Aggression die Rede sein als vielmehr von Depression.“¹⁴⁶

Beim Nummernkabarett gibt es bereits Figurendarstellungen, durch welche die äußere Welt betrachtet wird. Es handelt es sich jedoch dabei um kurze Episoden. Das Figurenkabarett hat eine durchgehender Handlung und die Darstellerfigur des Nummernkabarets tritt in den Mittelpunkt. „Es zeigt sich, dass sich im zeitgenössischen Kabarett eine völlig neue Art der Informationsvermittlung etabliert hat. Bis dahin war es üblich, das Programm in einzelne Nummern zu unterteilen. Nun tritt bei manchen Kabarettisten eine Art Rollenspiel, das durch das ganze Programm durchgezogen wird.“¹⁴⁷ Die Nummern treten in den Hintergrund und die Darstellerfigur erzählt ihre eigene Geschichte.

„Nicht mehr die einzelnen Teile bestimmen den Charakter eines Programms, sondern die Rolle, die von Anfang bis Ende durchgehalten und gespielt wird. Es handelt sich hierbei mehr um ein Schauspiel, das durch die Verkörperung einer bestimmten Rolle auf Missstände aufmerksam machen will. Der Unterschied zum Schauspiel oder zum Volksstück besteht in der Aggression und der direkten Ansprache an das Publikum. Rein vom ästhetischen Standpunkt aus besteht kein Unterschied zum Schauspiel.“¹⁴⁸

¹⁴⁶ Küchler, Verena: S. 197

¹⁴⁷ Ringhofer: S. 45

¹⁴⁸ Küchler: S. 202

Das Programm „Privat“ von Josef Hader ist eine solche Zwischenform von Nummernkabarett und Kabaretttheater. Es hat eine durchgehende Handlung, die aber nicht von autonomen Figuren vollzogen, sondern präsentiert wird. In „Privat“ baut Hader keine vierte Wand zwischen dem Publikum und sich auf, sondern baut sie vielmehr um sich und das Publikum herum. Er zieht das Publikum in seine Welt hinein. Dazu benützt Hader das Stilmittel der direkten Publikumsansprache. Seine Kleidung ist alltäglich und spielt bei der Darstellung keine Rolle. Wie sein natürliches Spiel soll auch seine Kleidung nichts bewirken, als die Situation zu erzeugen, das Josef Hader als Privatperson dem Publikum etwas erzählt. Requisiten verwendet Hader keine, er sitzt während des gesamten Programms am Klavier und erzählt.

„Bei diesem Programm („Privat“) habe ich am Anfang nur gewusst, dass ich in einem Lichtkegel sitzen will und mit den Leuten plaudern will. Das vorige Programm („Im Keller“) war eher theaterähnlich mit Kulissen, mit einem Bühnenbild, mit einer Kunstfigur, mit einem Kostüm. Diesmal wollte ich ein sehr reduziertes Programm, ohne den ganzen Klimbim – nur Hader mit den Leuten.“¹⁴⁹

5.2.1. Bühnenfigur

Figurenkabarett wird wie Nummernkabarett von einer Figur vorgesellt, mit dem Unterschied, dass das Moment der Darstellung wegfällt. Ihre Aufgabe aber besteht nicht wie im Nummernkabarett darin, etwas darzustellen, sondern vielmehr darin, sich auf der Bühne dem Publikum zu öffnen. Die dargestellte Kritik wird nicht wie im klassischen Kabarett dem Publikum vorgesetzt, sondern ist bereits menschlich verarbeitet und vorgekaut.

Die Bühnenfigur ist keine Darstellerfigur, die zwischen Realität und Fiktion steht, auch noch keine autonome Figur wie im Kabaretttheater. Sie ist sich der Theatersituation bewusst und macht sie zum Teil ihrer Vorstellung. Die Figur selbst schafft die Begründung für ihren Auftritt selbst und existiert nur auf der Bühne. Da ihr Auftritt von langer Dauer ist, hat sie genug Zeit sich mehrdimensional darzustellen. Weil diese Figur alleine auf der Bühne steht und sich dessen bewusst ist, entsteht sie durch explizite Selbstdarstellung. „Die Informationen die der Rezipient dadurch über die Figur erhält sind nicht objektiv sondern werden von ihm als subjektiv gebrochene Selbstdarstellung gewertet.“¹⁵⁰

Hader schafft im Programm „Privat“ eine Figur, die den gleichen Namen trägt und die gleichen biographischen Eckdaten hat wie seine Privatperson. Die Fiktionskulisse bildet das

¹⁴⁹ Hader, Josef: zitiert nach Küchler, Verena: S. A123

¹⁵⁰ Pfister: S. 177

dramaturgischen Konzept von diesem Kabarettprogramms. „Ein interessanter Punkt bei Haders Kabarettprogramm „Privat“ ist das sich durchziehende Spiel mit dem „doppelten Boden“. Hader kreiert eine Kunstfigur, deren Lebensgeschichte er erzählen darstellt. Dass diese bewusst den selben Namen wie ihr „Erfinder“ trägt, ist sicher nicht der Einfallslosigkeit des Künstlers zuzuschreiben. Im Gegenteil, gerade die Tatsache, dass die Kunstfigur viele Anteile an der Privatperson Haders hat, ist ein Kunstgriff, den er bewusst einsetzt.“¹⁵¹

„Der Hader auf der Bühne ist sicher eine Kunstfigur mit den Eigenschaften einer Kunstfigur. Man muss zwar – so wie bei jeder Rolle – als guter Schauspieler eigene Eigenschaften benutzen, wie auch die Kunstfigur Hader eigene Eigenschaften benutzt. Aber der Hader auf der Bühne ist eine Kunstfigur. Die ganzen autobiographischen Sachen sind, in dem Moment wenn ich sie ins Programm einbau, schon nicht mehr die Beichte, sondern dramaturgische Mosaiksteinchen. Ich benutze sie einfach für eine Idee, die über das Autobiographische eigentlich hinausgehen.“¹⁵²

Weil Hader sich selbst auf der Bühne spielt, erübrigt sich das Moment des Aus-der-Rolle-Tretens, der bei den Figurendarstellungen im Nummernkabarett einen Bestandteil der Fiktionskulisse bildet. Hader spielt mit dem, was Henningsen in seiner Theorie unter der Dreiteilung der Person des Kabarettisten versteht. Henningsen unterscheidet in drei Rollen des Kabarettisten:

(1) ist der Kabarettist der Inhaber der Rolle, die er auf der Bühne darstellt, (2) ist die „Rolle des Kabarettisten“ an sich mit oppositionellen Gestus behaftet, der historisch geprägt und vom Publikum erwartet wird und (3) ist der Kabarettist auch eine Privatperson.¹⁵³ Im Programm „Privat“ mischt Hader diese drei Rollen miteinander. Er spielt sich selbst als Privatperson, die auf der Bühne steht und den oppositionellen Gestus in sich trägt.

5.2.2. Sprechsituation

Weil sich die Bühnenfigur der Bühnensituation bewusst ist, wird ihre Darstellung zur Erzählung. Sie erzeugt nicht durch Handlungen eine Fiktion, sondern durch die Erzählung. Die Figur selbst ist Teil dieser Erzählung und daher auch fiktiv. Eine Erzählung kann längere Zeitabschnitte und größere Ortswechsel auf die Bühne bringen als eine Darstellung. „Der Unterschied zwischen szenischer Präsentation und narrativer Vermittlung, zwischen „offener“ und „verdeckter Handlung“, ist ein doppelter: die in offener Handlung ist plurimedial und a-perspektivisch, die narrative Präsentation in verdeckter Handlung rein verbal und

¹⁵¹ Ringhofer: S. 87

¹⁵² Hader in Kühler, S. A124

¹⁵³ Siehe: Henningsen 1967: S. 16 – 23

figurenperspektivisch.“¹⁵⁴ Da die Bühnenfigur Teil der Erzählung und alleine auf der Bühne ist, tritt die Vorstellungssituation in den Hintergrund. Die kabarettistische Darstellung findet nicht auf der Bühne statt, sondern in der Vorstellung des Publikums.¹⁵⁵ Die Darstellungsform der Erzählung ist figurenperspektivisch und ist daher ein weiteres Mittel der Figurencharakterisierung. Die Figur und ihre Erzählung verschmelzen zu einem Gegenstand, der auf der Bühne präsentiert wird.

Das Programm „Privat“ hat die Figur Hader zum Thema, die sich selbst in ihrer Erzählung und durch ihre Erzählung charakterisiert. Die drei Teile des Programms beschäftigen sich mit der Figur Hader und wie sie ihr Leben bewältigt.

Zu Beginn stellt sich die Figur von Hader vor und erzählt aus seinem bisherigen Leben. Sie stellt den Kontakt zum Publikum her und gewinnt durch eigene Offenheit das Vertrauen der Zuschauer. Hader spielt mit dem Wahrheitsgehalt und fügt damit seinen Erzählungen die kabarettistische Dimension hinzu. Realität ist im Kabarett allgegenwärtig und es macht ohne reale Bezüge gar keinen Sinn.¹⁵⁶ Während er an manchen Stellen die Wahrheit beteuert, gibt er an anderen Stellen kleine Lügen zu. Er verknüpft die Realität mit der Fiktion oder webt die Fiktion in die Realität mit ein. „Und so ordinäre Sprücheln hat er mir beigebracht, so Sprüchl (singt) `Oh Tannenbaum, mir geht beim Arsch die Haut net zam... ich schieb sie hin, ich schieb sie her, die Haut beim Arsch, sie wird nicht mehr...´ des hab i dann später, falls wer gsehn hat, verwendet für „Indien“, aber eigentlich is vom Opa...“¹⁵⁷ Hier stellt Hader einen intertextuellen Zusammenhang mit dem Film „Indien“ her. Der Kabarettist „zwingt den Zuschauer – und zwar während er die Nummer hört – zu intellektuellen Operationen, zur Herstellung von Zusammenhängen. Die Texte der Kabarett-Programme sind auch deswegen so häufig mit Signalen erfüllt, um die Konzentration zu steigern; es sind rezeptionserschwerende Elemente.“¹⁵⁸

Im zweiten Teil verlässt Hader die realistische Erzählebene und es folgt eine phantastische Reise. „Wie im absurden Drama wird auch hier das Sinnlose und Widersinnige der Welt und des menschlichen Daseins als tragendes Element in die Handlung verwoben. Kennzeichnend dafür ist der alogische Gebrauch der Sprache, (...) die Einstreuung des Lächerlichen in die

¹⁵⁴ Pfister: S. 276

¹⁵⁵ Vergleiche: Henningsen: S. 37

¹⁵⁶ Vergleiche: Vogel: S. 112

¹⁵⁷ Hader Privat, Transkript der CD-Aufnahme, in: Ringhofer, Alexandra: S. A 5

¹⁵⁸ Fleischer: S. 100

Rede und des Phantastischen in das Betragen.“¹⁵⁹ Hader beendet die semibiographische Erzählung und begibt sich auf einen auf einen surrealen Höhenflug der mit Haders ersten Berufserfahrungen als Kabarettist beginnt und mit den mit den Problemen in der dritten Welt endet.

Der dritte Teil ist eine Reflexion über das Leben als Künstler und Hader präsentiert sich als arrogant und abgehoben. Wie bei der Biographie im ersten Teil ist nicht zu erkennen, welche Aussagen Hader tatsächlich zuzuschreiben sind und wie viel er dem Publikum vorspielt. Die Selbstbeschreibung ist in vier Nummern unterteilt und von Liedern unterbrochen. Diese Lieder haben keinen thematischen Zusammenhang mit dem Gesprochenem man könnte sie als Chansons bezeichnen. Chansons sind französische Kriegs- und Minnelieder, während der französischen Revolution waren es Kampfgesänge und politische Spottlieder, im neunzehnten Jahrhundert kam das Volkschanson auf und wurde zum vulgär-erotischen Amüsierliedchen in Bars und Cafes. Auf diesem Weg kam es auch ins Kabarett, wo aus verschiedenen Einflüssen die neue Gattung des literarischen Kabarettchansons im heutigen Sinne entstanden ist.¹⁶⁰

Der Selbstbeschreibung folgt eine Reise nach Innen, wo es zur Gegenüberstellung zwischen Hader und Gott kommt und einer Anklage an die Welt. Zum Abschluss des Programms erzählt die Figur von Hader noch eine Geschichte aus seiner Kindheit.

„Es ist kein Zufall, dass nach dem Selbstmordlied dann noch diese Krampusgeschichte kommt, die die Sache noch so ein bisschen auffängt. Die Leute haben zwei Stunden wirklich Dinge gehört, die grauslich waren. Sie sind aber dadurch ungeheuer bereit, so eine kleine Geschichte wie diese am Schluss als kleinen Wärmespender oder als Lächeln oder als irgendetwas Positives, das man ihnen gibt, zu nehmen und damit noch rauszugehen. Und das ist schön.“¹⁶¹

5.2.3. Referenzialisierbarkeit

Der Inhalt der Programme bezieht sich auf keine allgemeinen Zustände, sondern auf das Subjekt der Bühnenfigur. Referenzialisierbarkeit kann im Figurenkabarett gegeben sein, ist jedoch durch die figurperspektivische Präsentation subjektiv ausgerichtet. Während politisches Kabarett zwar durch die Darstellungssituation für das Präsentierte keine Allgemeingültigkeit verlangt, so erhebt es doch Anspruch auf Zuspruch. Bei diesem figurbezogenen Kabarett wird ganz bewusst eine subjektive Meinung auf die Bühne gestellt,

¹⁵⁹ Ringhofer, Alexandra: S. 66

¹⁶⁰ Vergleiche: Brauneck, Manfred: S. 197f

¹⁶¹ Hader, Josef: zitiert nach Kückler, Verena: S. 127f

zu der das Publikum einen eigenen Standpunkt findet. An vielen Stellen sind die Aussagen mit Ironiesignalen versehen und es bleibt dem Rezipienten selbst überlassen, was er auf die Realität bezieht.

„Im klassischen Kabarett werden Missstände angegriffen, es werden Persönlichkeiten lächerlich gemacht, es wird auf unerwünschte gesellschaftliche Ereignisse hingewiesen. Die Angriffe erfolgen zwar indirekt, jedoch auf ein vorhandenes Ziel, (...) Es hat sich aber eine neue Darstellungsform zu dieser klassischen dazugesellt, nämlich der Angriff nach innen auf die Kunstfigur, die der Kabarettist darstellt. Dabei kann weniger von Aggression die Rede sein als vielmehr von Depression.“¹⁶²

Wenn Hader in „Privat“ zum Beispiel sagt: „Nun, ich muss dazu sagen, tatsächlich ist es so, dass ich trotz dieser gigantischen Erfolge eigentlich relativ normal geblieben bin. Bin persönlich irrsinnig froh darüber, dass ich mir diese Natürlichkeit habe bewahren können, bewahren habe können, ist glaub ich noch natürlicher. Also ich bin vollkommen normal... geblieben...“¹⁶³, dann entspricht das nicht nur der Arroganz dieser Figur, sondern ist ein Bild, dass er dem Zuschauer zu hinterfragen gibt.

„Der Sprecher ist aber `unaufrichtig` nur auf der Ebene der konkreten Äußerung p, denn er geht davon aus, dass die Hörer die Äußerung p nicht als seine Meinung auffassen. Mithin ist der Sprecher auf einer übergeordneten Ebene aufrichtig, denn seine Äußerung p wird vom Hörer aufgrund seines Wissens und aufgrund von (verbalen und nichtverbalen) Ironiesignalen durch die implizite Bedeutung q ersetzt.“¹⁶⁴

Hader geht einen Schritt weiter und lässt durch Mangel an offensichtlichen Ironiesignalen und durch sein natürliches Spiel das Publikum in der Schweben. Durch das Spiel mit dem doppelten Boden verliert der Zuschauer seinen Status als überblickende Instanz und weiß nicht, wann Hader in Wahrheit spricht und in der Fiktion. Diese Ironie greift über ihren zugeteilten Bereich hinaus und stellt sich über die Fiktionalität des Bühnengeschehens und stellt den Zuschauer vor eine Entscheidung zwischen Gutgläubigkeit und Misstrauen.

Abgesehen von der Referenzialisierbarkeit zur äußeren Welt erzeugt Hader in „Privat“ zahlreiche interne Referenzen. Zum Beispiel spielt Hader und der Teufel das Steinscheißerkarl-Spiel. „Beim Steinscheißerkarl-Spiel hat man in dem Moment verloren, wo man sagt: `Wer?` Ja, weil da sagt der andere dann drauf: `der Steinscheißerkarl, ha ha ha!` und der hat einen dann geschossen. In mein Fall, mich holt der Teufel. Das klingt jetzt primitiv, aber in Wirklichkeit ist das ein hochintellektuelles Spiel mit kreativen

¹⁶² Kuchler, Verena: S. 197

¹⁶³ Hader Privat, Transkript der CD-Aufnahme, in: Ringhofer, Alexandra: S. A 38

¹⁶⁴ Vogel, Benedikt: S. 131

Entfaltungsmöglichkeiten. I sag Ihnen was, seit Jahren kommt der Teufel in verschiedenste Masken zu mir und will mi legen...“¹⁶⁵

In der weiteren Erzählung von Hader erscheint der Teufel in verschiedenen Figuren, um Hader zu überraschen und überrascht damit das Publikum. So bleibt der Pakt im Bewusstsein der Zuschauer und bietet Anlass zu Überraschungen und Pointen. Michael Fleischer beschreibt dieses Verfahren als kabarettistisches Herstellen von Zusammenhängen. Es setzt einen geistig aktiven Zuschauer voraus.¹⁶⁶ Henningsen beschreibt Kabarett als eine nicht schaffende Kunstform: „Das Kabarett (...) muss sich der Informationen bedienen, die mitgebracht worden und also vorhanden sind.“¹⁶⁷ Weil diese Form von Kabarett eine längere Handlung hat, kann es eigene Informationen aufbauen und ist nicht mehr auf die Information angewiesen, die das Publikum von sich aus mitbringt. Benedikt Vogel spricht ihm die Fähigkeit der Informationsvermittlung zu.¹⁶⁸ Vogel beschreibt jedoch Informationskabarett und nicht über Informationen innerhalb einer Fiktion. In dem Fall von Haders „Steinscheißer-Pakt“ handelt es sich weder um eine wertvolle Information noch um Informationsgrundlage, die ein Zuseher von selbst ins Kabarett mitbringen könnte. Es geht hierbei um fiktionale Informationen, die außerhalb des Kabarettprogramms keinen Sinn hat und sie dient lediglich zur Komikerzeugung. Es ist eine Besonderheit eines Kabaretts mit längerer Handlung, dass es selbst Zusammenhänge knüpfen und es aus sich selbst heraus Komik erzeugen kann.

5.2.3. Der innere Kabarett-effekt

Das Programm „Privat“ ist unpolitisch, es enthält nur eine politische Aussage, bei der Hader das Publikum ein kleiner Schwebe lässt, sondern ein einziges mal konkret wird. Als Hader mit dem Ast vom Mond zurückfliegt, landet er als Sextourist in Afrika, wo in einem Kabarett verhungerte Kinder zur Schau gestellt werden. Hader gelangt zum Kaiser von Afrika, der auf einem Müllberg thront und ihn fragt, warum er nicht sieben Atombomben in den wichtigsten europäischen Städten explodieren lassen soll. Am Ende der ersten Hälfte baut Hader in das sonst unpolitische Programm eine politische Botschaft ein, die die Menschen wachrütteln soll. Erst „am Schluss der ersten Hälfte ist dann eine sehr stark politische Thematik drinnen, nämlich die Dritte Welt-Thematik, wo ich mir gedacht habe, ich will nur

¹⁶⁵ Hader Privat, Transkript der CD-Aufnahme, in: Ringhofer, Alexandra: S. A 23

¹⁶⁶ Vergleiche: Fleischer, Michael: eine Theorie des Kabaretts, S. 97 – 101

¹⁶⁷ Henningsen, Jürgen: 1967, S. 17

¹⁶⁸ Vergleiche: Vogel, Benedikt: S 112

eine drinnen haben aber die dort, wo es keiner erwartet, wo es jeden wirklich trifft und wo keiner mehr damit rechnet, dass so etwas jetzt kommt. Hier erwischt man sie dann.“¹⁶⁹

Der aufrüttelnden Rede des Kaisers im Wiener Dialekt folgt eine leichte Pointe. Hader erzeugt mit solchen Aussagen Kontraste, mit denen er das Publikum herausfordern will. In komische und absurde Erzählungen baut Hader nachdenkliche oder traurige Stellen ein, bei denen das Publikum unsicher ist, wie es sich verhalten soll. Einer solchen „tragischen Pointe“¹⁷⁰ folgt an vielen Stellen wieder leichte und heitere Plauderei, wodurch der Kontrast zwischen Betroffenheit und Heiterkeit hervorgehoben wird. Diese Kontrastwirkung ist charakteristisch für das Programm „Hader privat“ und will der damit sein Publikum zu aufrichtigen Reaktionen herausfordern.

„Ich habe manchmal das Gefühl, dass mich nur einige verstehen. Das merkt man natürlich an Reaktionen. Auf der anderen Seite hab ich auch das Gefühl – sehr oft wenn traurige Sachen kommen und die Leute lachen –, dass man es sich zu leicht macht, wenn man sagt, die Leute verstehen mich nicht, sondern ich spür manchmal schon an so gewissen Reaktionen auch eine instinktive Abwehr. Nämlich, dass die sehr wohl verstehen, worum es geht, aber zuerst einmal lachen, um die Sache nicht zu nah an sich herankommen zu lassen. Das merkt man gut, denn das ist eine bestimmte Art von Lachen. (...) Wenn das Publikum nicht einheitlich reagiert, dann find ich das grundsätzlich einmal immer gut. So entsteht eine Reibung im Publikum.“¹⁷¹

5.2.4. Sprechsituation

Die Sprechsituation ist beim Figurenkabarett ähnlich wie beim Nummernkabarett. Der Zuschauer ist zum ersten durch seine Präsenz an der Vorstellung beteiligt und zum zweiten muss er den Text innerlich vervollständigen und einen Sinn daraus entnehmen. Der Unterschied zum Nummernkabarett besteht darin, dass das Publikum das Gehörte nicht nach außen projizieren sollte, sondern nach innen und statt der Außenwelt sich selbst hinterfragen. Die Texte des Figurenkabarets sind so angelegt, dass eine Figur gezeigt wird, der Zuschauer in ihr jedoch keine lächerliche Figur sieht, sondern eigene Verhaltensweisen und Denkmuster wiedererkennt. Das wäre der Ansatz des Kabarettisten, ob ihm das gelingt, liegt auch beim Publikum.

Deshalb will der Kabarettist eine Natürlichkeit seiner Aussagen erzeugen, um sie möglichst nahe ans Publikum heranzutragen. Der Spannungsaufbau ist für Figurenkabarett wichtig, weil

¹⁶⁹ Hader, Josef: zitiert nach Kühler, Verena: S. A120

¹⁷⁰ Ringhofer, Alexandra: S. 63

¹⁷¹ Hader, Josef: zitiert nach Kühler, Verena: S. 126f

der Kabarettist bei höherer Spannung einen direkteren Zugang zu den Affekten der Zuschauer hat. Figurenkabarett will mit seinen Aussagen dem Zuschauer einen Spiegel vorhalten und weniger seinen Verstand beschäftigen.

Ein Mittel der narrativen Spannung ist der häufige Tempowechsel.

„Das Tempo bleibt (...) nicht über den ganzen Textverlauf konstant, sondern wird in einzelnen Phasen beschleunigt oder verzögert. (...) Tempovariationen beeinflussen auch die Intensität der Spannung, wobei innerhalb einer gewissen Toleranzgrenze sowohl die Beschleunigung als auch die Verzögerung spannungssteigernd wirken kann – die Beschleunigung, indem der rasche Situationswechsel immer neue Spannungsbögen aufbaut, die Verzögerung, indem sie die Reichweite dieser Spannungsbögen erhöht.“¹⁷²

Ein weiteres Mittel für den Spannungsaufbau im Kabarett ist die Pause:

„Es ist ein beliebtes kabarettistisches Mittel. Die Pause kann als (a) Unterstreichend des gerade Gesagten funktionieren: Wenn eine besonders komplizierte Textpassage gespielt worden ist oder wenn eine markante Formulierung oder eine komplexe Pointe vorkam, kann der Kabarettist eine Pause machen, um dem Publikum Zeit zu geben, diese zu entziffern, zu verstehen. (...) Die Pause kann als (b) Vorbereitung auf eine Pointe, markante Formulierung, usw. benutzt werden; es entsteht eine Pause, die auf etwas vorbereitet, auf etwas gespannt macht, und somit die Erwartung des Publikums zu steigern erlaubt, die Konzentration fördert, Überraschungen vorbereitet, usw. (...) Die Pause kann auch als (c) „Lücke zum Ausfüllen“ benutzt werden: Es wird ein logischer Zusammenhang dargestellt, danach eine Pause gemacht, und das Publikum muss selber die Schlussfolgerung ziehen (die dann bestätigt werden kann oder nicht) (...) Eine Form der Pause ist auch (d) der Ausklang; nach einer Nummer, (oft) nach einem Lied tritt eine Pause auf, in der die Nummer, das Lied ausklingen und das Publikum den Sachverhalt noch einmal reflektieren kann. Insgesamt gesehen, hat die Pause eine kontaktfördernde Funktion, sie unterstützt auch die Zusammenhangsherstellung.“¹⁷³

Mit den Pausen überlässt der Kabarettist das Publikum seinen eigenen Gefühlen, entlässt es in die eigene Verantwortung. Er gibt mit seinem Kabarett dem Zuschauer keine Anleitung, wie er sich zu verhalten habe, er macht Dinge bewusst. Der Kabarettist und das Publikum „kennen die Spielregeln, denen sie sich gemeinsam unterworfen haben. Daher braucht der Kabarettist auch nicht zu wissen, was der Zuschauer mit der Vorstellung anfängt, weil sich beide darüber im klaren sind dass es nicht darauf ankommt, sondern dass der Zuschauer überhaupt etwas anfängt, und das bleibt schon ihm überlassen.“¹⁷⁴ Henningsen beschreibt die Funktion des Kabarettis als eine oppositionelle. Ein Kabarettist provoziert, indem er, „was er sagt und

¹⁷² Pfister: S. 381

¹⁷³ Fleischer: S. 124 f

¹⁷⁴ Fleischer, Michael: S 140

darstellt, aus seiner Verantwortung entlässt und in die des Publikums gibt. Der Kabarettist 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 provoziert Engagement im Publikum.“¹⁷⁵

Pausen sind auch in „Hader Privat“ ein oft angewandtes Stilmittel. „Die Textpause (innerhalb einer Nummer oder eines Liedes), oder auch die Stille ist zu einem Markenzeichen Haders geworden. Diese bewusste Unterbrechung des Redeflusses stellt eine Provokation des Zuschauers dar. Er wird verunsichert, weil er nicht weiß, was der Kabarettist damit bewirken will.“¹⁷⁶ Die Erzählungen von Hader in „Privat“ wirken so, als ob sie ihm gerade im Moment des Erzählens eingefallen würden.

„Mein Trick ist sicher der, dass ich nie bewusst so auf der Bühne einer bin, der lustig ist, sondern ich bin immer einer, der eher ernsthafte Sachen spielt, und dadurch lachen die Leute. (...) Je realistischer etwas gespielt ist desto besser finde ich es, weil das kann dann lustig sein, traurig sein, alles mögliche kann das sein.“¹⁷⁷

Tatsächlich ist das Programm aber nach strengen Kriterien aufgebaut: Zwar „ganz genau bis ins letzte Detail planen, wie was werden und vor allem wie es ankommen soll, kann man schwer. Das würde man dem Programm anmerken, es wäre dann getüftelt,“ aber „was die Dramaturgie betrifft, da bin ich schon recht berechnend. (...) Ich bin wirklich keiner, der einfach aus sich heraus etwas macht, und sich überhaupt nicht schert um die Leute. Ich bin sogar sehr besorgt um meine Dramaturgie, dass alles Bewegung hat, dass eine Spannung entsteht.“¹⁷⁸ Die Mimik, Gestik, Proxemik und vom textlosen Spiel von Hader sind in diesem Programm unterliegen Haders Maxime vom natürlichen Spiel. Der Zuschauer hat nicht das Gefühl, dass ihm etwas vorgespielt wird, sondern dass er einer freien Erzählung beiwohnt.

Die natürliche und zwanglose Umgangssprache baut die Distanz zum Publikum ab. Zwar verwendet Hader keine aufgesetzte Form des Dialekts, um einen bestimmten Typus zu erzeugen, wie das z. B. bei Gerhard Polt der Fall ist¹⁷⁹, bei vielen der verwendeten Wörter hört man trotzdem deutlich seine Herkunft. „Der Dialekt stellt dann ein Hilfsmittel zur

¹⁷⁵ Henningsen, Jürgen 1967: S. 23

¹⁷⁶ Ringhofer, Alexandra: S. 82

¹⁷⁷ Hader zitiert nach Ringhofer, Alexandra: S. 64

¹⁷⁸ Hader in Küchler, S. A122f.

¹⁷⁹ Siehe: Fleischer: S. 92

Charakterisierung der für einen Kabarettisten typischen Gestalt dar.“¹⁸⁰ Im Fall von „Hader Privat“ der Bühnenfigur Josef Hader.

Figurenkabarett ist eine Zwischenform, weil es sich zwar auf die Realität bezieht, jedoch nicht überblickend und a-perspektivisch, sondern betont subjektiv und figurenperspektivisch. Der Mensch steht noch nicht alleine im Mittelpunkt. Die Umstände unter denen er sich präsentiert, vor allem die Theatersituation, nehmen eine wichtige Rolle ein.

5.3. Kabaretttheater

Kabaretttheater nimmt keinen offensichtlichen Bezug zur Realität und zeigt eine in sich geschlossene Fiktion. Die Figurendarstellung und -konstellation ähnelt mehr dem klassischen Theater als dem klassischen Kabarett. Es gibt keine Darstellerfigur, die zwischen dem Inhalt des Programms und den Zuschauern vermittelt. Stattdessen gibt es autonom handelnde Figuren mit eigenem Hintergrund und eigenen Attributen. Stärker als klassisches Theater bezieht sich Kabaretttheater auf die reale gesellschaftliche Situation, weniger als Nummernkabarett nimmt es dazu Stellung. Kabaretttheater stellt Begebenheiten dar und überlässt es dem Zuschauer selbst, Schlüsse daraus zu ziehen.

Diese Formänderung hat auch eine Änderung der Inhalte zur Folge. Kabaretttheater beschäftigt nur am Rande mit politischen Themen und äußeren Umständen. Im Vordergrund steht die Psychologie seiner Figuren und das menschliche Verhalten.

Kabaretttheater baut wie klassisches Theater eine vollständige Fiktion auf und stellt eine vierte Wand zwischen Publikum und Bühne. Gleichzeitig erzielt es seine Wirkung wie klassisches Kabarett auf Grundlage der Begrenztheit seiner Mittel. Aufgrund der fehlenden Kulisse und der Verkörperung mehrerer Figuren durch eine Person bedarf es einer erhöhten Suggestionskraft von Seiten des Kabarettisten und einer erhöhten Imaginationskraft von Seiten des Publikums als im klassischen Theater und auch als im klassischen Kabarett, bei dem die konkrete Aufführungssituation dem anwesenden Publikum im Bewusstsein bleibt.

Diese Form soll ebenfalls anhand zweier Beispiele veranschaulicht werden. Es geht dabei um das Programm „Hader muss weg“ von Josef Hader und um das Programm „Lebenslinien“ von Maximilian Paul. Die Uraufführung des Programms „Hader muss weg“ fand 2004 im Theater

¹⁸⁰ Fleischer: S. 92

am Alsergrund statt. Der Stil dieses Kabarettprogramms ist anders als sein Vorgängerprogramm. Es hat ebenfalls eine durchgehende Handlung, die jedoch von mehreren Figuren vollzogen wird und nicht von einer Figur erzählt wird. Das Programm Lebenslinien hatte im März 2009 Premiere und stellt ebenfalls eine vollständige Fiktion mit mehreren Figuren auf die Bühne. Diese Programme sind als Kabaretttheater zu betrachten und werden als Beispiele zur Erläuterung dieses Begriffs herangezogen.

5.3.1. Referenzialisierbarkeit

Die Referenzialisierbarkeit der expliziten Äußerungen über die reale Welt wie im Nummernkabarett wird im Kabaretttheater durch implizite Bezüge ersetzt. Weil die Fiktion in sich geschlossen ist, wäre ein direkter Bezug zur Realität fiktionsstörend. Kabaretttheater nimmt auf eine andere Weise Bezug. Klassisches Kabarett findet in der realen Welt statt und hat die Funktion der Kritik und der Aufklärung. Kabaretttheater erfüllt ebenfalls diese Funktion, jedoch nicht explizit, sondern auf eine implizite Weise. Im Gegensatz zum Nummernkabarett spricht Kabaretttheater seine Beobachtungen der Welt nicht aus, sondern bindet seine Gedanken und seine Kritik in die Diegese der Handlung mit ein und stellt sie bildlich dar. Die Bedeutung des Kabaretttheaters ist nicht nur im Ausgesprochenen und in der Sprache zu suchen, sondern in ihrem Kontext.

Auch im Kabaretttheater ist die politische Funktion gegeben, die in ihrer Aufgabe der dem Nummernkabarett sehr nahe steht. Es soll ein Bewusstsein schaffen und zu denken geben. Die Art und Weise, wie Kabaretttheater dies erreichen will, ist eine andere. Es weist sein Publikum nicht darauf hin, worüber nachzudenken ist. Es stellt ein Kunstwerk auf die Bühne, das verschiedene Einsichten ermöglicht. Diese Einsichten sind nicht sind nicht zwingend, wenn auch vom Autor intendiert. Er überlässt sein Kabarettstück den Gedanken des Zuschauers. Aufgrund der aufklärenden Funktion im Kabarett respektiert der Kabarettist die Freiheit der Gedanken des Zuschauers und will sie nicht in eine bestimmte Richtung führen. So sagt der Clown in „Lebenslinien“ im ersten Teil:

„Ich lad ein, in mein Konzert,
mir höre zu, wer es begehrt.
Nichts ist Pflicht, nichts wird geprüft
sein Leben ist reich, wer es vertieft.“

Am Ende des Programms bekennt er, dass er selbst nicht weiß, wo es nichts zu wissen gibt.

„Fragst nach Wahrheit oder Sinn?
Keines konnte ein Mensch je fangen.“

Darüber gelegt, doch niemals drin,
drum haben wir solches Verlangen.
Ich begehre nicht solches Wissen,
dafür bin ich zwar nicht zu klein,
aber man sucht nur verbissen,
um am Ende gleich klug zu sein.“¹⁸¹

Wie auch im klassischen Kabarett tragen auch im Kabaretttheater die Titel bereits Bedeutung. „So bietet auch der Titel eines Dramas, gemäß der rhetorischen Konventionen, dass ein Titel auf ein zentrales Moment des folgenden Textes verweist, wichtige Vorinformation.“¹⁸² Der Titel „Hader muss weg“ ist eine Anspielung darauf, dass die Bühnenfigur Josef Hader, die bisher die Hauptfigur in Haders Programmen war, in den Hintergrund tritt.

„Ja, es war ein bissl die Idee da, von Anfang an dass das Programm so sein muss, dass es nicht um mich so stark geht. Im letzten Programm in „Privat“ war ich als Kunstfigur eigentlich ständig auf der Bühne und hab zumindest angeblich immer von mir erzählt und ich wollte das Programm inhaltlich von mir wegstreichen hin eher auf gesellschaftliche Aspekte und wollt ganz andere Menschen vorkommen haben.“¹⁸³

Der Titel des Programms „Lebenslinien“ verweist ebenfalls auf den Inhalt des Programms, dass Menschen auf verschiedenen Entwicklungsstufen zeigt und wie sich Menschen während ihres Lebens entwickeln.

Der Inhalt der Kabarettstücke wird auf mehreren Ebenen transportiert. So ist zum Beispiel die übergeordnete Ebene des Programms „Hader muss weg“ ein Abbild der Situation unserer Gesellschaft.

„Ich hab den Eindruck, wenn ich jetzt mir überleg, was die letzten fünfzehn Jahren passiert ist, dass erstens die Gesellschaftsgruppen bei uns immer stärker gegeneinander arbeiten auch teilweise von Parteien gegeneinander ausgespielt werden. Die Armen gegen die Reichen, die armen Inländer gegen die armen Ausländer, die Alten gegen die Jungen, die Jungen gegen die Alten, die Lehrer gegen den Rest... Es wird immer versucht, irgendwie, dass man Bevölkerungsgruppen quasi aufeinander zutreibt. (...) Es gibt ja in dem ganzen Prozess Verlierer. Die Verlierer sind entweder Österreicher, denen es nicht so gut geht oder Migranten, die bei uns quasi Vorstände vorfinden, die jedem zivilisierten Land Hohn spotten.“¹⁸⁴

¹⁸¹ Siehe: Anhan

¹⁸² Pfister: S. 69

¹⁸³ Hader, Josef: Mitschrift von Interview auf: <http://video.vol.at/video/34824/josef-hader-uber--c2-b4hader-muss-weg-c2-b4-im-interview>, Zugriff 09.12. 2009

¹⁸⁴ Hader, Josef: Mitschrift von Interview auf: <http://video.vol.at/video/34824/josef-hader-uber--c2-b4hader-muss-weg-c2-b4-im-interview>, Zugriff 09.12. 2009

Auf der übergeordneten Ebene muss es sich gar nicht um Kritik handeln. In dem Programm „Lebenslinien“ werden die Themen die Sinnsuche im ersten Teil, beziehungsweise der menschliche Verwirklichung im zweiten Teil in einer zunehmend rationalisierten Welt vorgestellt. Es wird dem Publikum überlassen, Aussagen aus der Vorstellung zu verstehen.

Während im Nummernkabarett politische Missstände und Diskussionen ausgesprochen werden, werden sie im Kabaretttheater dargestellt. Auf der Darstellungsebene werden die Themen in ihrer tatsächlichen Ausformungen gezeigt. Mit der Darstellung nimmt Hader der Prostituierten, die einen anderen Beruf hat, Bezug auf die rapide Kapitalisierung der ehemaligen Ostblockländer: „Ich habe nach einem Bild gesucht für diese ganze Osteroberung. Dafür, dass du in Kroatien, Ungarn oder Rumänien überall Billa, Erste Bank und OMV siehst. Dass das richtig eingekauft worden ist. Und da ist mir eben die Prostituierte eingefallen, die eigentlich Mozartsängerin ist.“¹⁸⁵ Auch der Tankwart, der gegen die Großkonzerne ankämpft und zugrunde geht, ist ein Bezug auf die gegenwärtige marktwirtschaftliche Situation.

Der erste Teil im Programm „Lebenslinien“ wird die Überfüllung der österreichischen Universitäten exemplarisch gezeigt. Der zweite Teil weist auf die Auswirkungen des gegenwärtigen Umgangs mit der Umwelt hin und stellt eine Reaktion darauf in Form des Terroristen dar.

Die fiktionsinterne Ebene entnimmt auch Dinge der realen Welt ohne sich dabei auf die reale Welt zu beziehen, sondern um Situationen zu schaffen und um Figuren charakterisieren. So ist zum Beispiel mit der Erwähnung des Tourismus ein wunder Punkt des Tirolers getroffen. Diese Stelle ist eine Persiflage auf die Meinung der Tiroler Bevölkerung zum Tourismus. Ein großer Teil der Bevölkerung lebt vom Tourismus und gleichzeitig fühlt sie sich aber ihres Lebensraums beraubt und sieht sich in übertriebenen Maß als Opfer der Massentourismus. Weil ein Klischee über die Tiroler sagt, dass sie stark heimatverbunden sind und wenig Interesse am Rest der Welt haben, nutzen sie wenig die Möglichkeiten der internationalen Mobilität. Andererseits verursacht aber die internationale Mobilität der Massentourismus im eigenen Land, der das Leben verändert. Die Bemerkung dieser Äußerer Begebenheit charakterisiert die Figur des Tirolers.

¹⁸⁵ Hader, Josef, Interview, auf: <http://www.hader.com/pdf/hadermussweg/Interview%20Hader.pdf>, Zugriff: 30. Dezember 2009, 21: 41

In „Hader muss weg“ spricht die Faschismusbewältigung in Österreich an. Diese Anklage entspricht der Wahrheit, aber dient ebenfalls dazu, die Figur der Kabarettisten Josef Hader zu charakterisieren, die die österreichische Gesellschaft verachtet. Was tatsächlich ausgesprochen wird im Kabaretttheater, ist was die fiktionalen Figuren sagen. Es ist figurenperspektivisch verzerrt und dient auch zur impliziten Beschreibung eines Charakters.

5.3.2. Interne Referenzen

Außerdem hat Kabaretttheater wie auch das Figurenkabarett aufgrund seiner längeren Dauer die Möglichkeit, selbst Informationen zu geben und innerhalb der Fiktion Referenzen aufzubauen. Es ist also nicht mehr angewiesen auf die Information, die das Publikum mitbringt. „Das Vorwissen des Publikums wird also nicht einfach nur vorausgesetzt, sondern auch während der Vorstellung gezielt bereitgestellt.“¹⁸⁶

Zum Beispiel das Vorspiel von „Hader muss weg“ liefert Informationen zum Verständnis der darauffolgenden Handlung. Hader als Privatperson schimpft über Leute, die sich als hochintellektuell ausgeben und sich über Dinge beschweren die weit weg von ihnen sind.¹⁸⁷ Die Hauptfigur im Kabarettstück liest Standart und schimpft über Amerika.¹⁸⁸ Leute die ein Auto mit der Marke „Skoda“ fahren bezeichnet Hader als gierig und hämorridengefährdet.¹⁸⁹ Die Hauptfigur fährt einen Skoda¹⁹⁰, hat Verdauungsprobleme und war gerade wegen einer Darmuntersuchung beim Arzt.¹⁹¹ Die Erzählung über den Verkehrsunfall und Tod eines Freundes¹⁹² ist die Informationsgrundlage für die Todesangst der Figur Hader, nach ihrem Sturz aus dem Auto.¹⁹³ Hierbei kann man nicht von Vorinformation sprechen, die auf die Fiktion bezogen ist und damit dem Publikum einen Wissensvorsprung gegenüber den Figuren verschafft. Es handelt sich hier um thematische Vorinformation, die den Erwartungshorizont beim Publikum öffnet. „Solche thematische Vorinformation ergibt sich aus dem (...) Rekurs auf kollektives Vorwissen.“¹⁹⁴

¹⁸⁶ Vogel, Benedikt: S. 112

¹⁸⁷ Hader muss weg, DVD-Aufnahme: min. 17

¹⁸⁸ Hader muss weg, DVD-Aufnahme: min. 39

¹⁸⁹ Hader muss weg, DVD-Aufnahme: min. 6

¹⁹⁰ Hader muss weg, DVD-Aufnahme: min. 36

¹⁹¹ Hader muss weg, DVD-Aufnahme: min. 25

¹⁹² Hader muss weg, DVD-Aufnahme: min. 4, min. 8-9

¹⁹³ Hader muss weg, DVD-Aufnahme: min. 41

¹⁹⁴ Pfister: S. 70

Den Kunstgriff der internen Referenz macht auch das Programm „Lebenslinien“, indem sich zwei Figuren wieder erkennen, sich damit als Figuren aus dem ersten Teil zu erkennen geben und eine Verbindung zwischen den voneinander unabhängigen Teilen herstellen.

5.3.3. Figurenanalyse

Weil das Kabaretttheater keine Betrachtungen von Umständen auf die Bühne stellt sondern eine in sich geschlossene Handlung, bedarf es keiner Rahmenhandlung und keiner Darstellerfigur. Entwickelte und eigenständige Figuren sind ein wesentlicher Bestandteil einer geschlossenen Handlung. Weil im Kabaretttheater eine geschlossene Handlung gezeigt wird, treten die Figuren in den Mittelpunkt des Interesses. Während das Nummernkabarett eine abstrakte Darstellung von Zuständen ist, ist Kabaretttheater eine Darstellung der Zustände durch Figuren und eine Darstellung der Figuren durch Zustände.

Im Kabaretttheater gibt es keine Darstellerfigur, die Begebenheiten darstellt, sondern Figuren, die Begebenheiten hervorbringen. „Die Tatsache, dass eine fiktive dramatische Figur im Gegensatz zu einem realem Charakter ein intentionales Konstrukt ist, wird auch dadurch deutlich, dass der Satz der Informationen, durch den eine Figur in einem dramatischen Text bestimmt wird, ein endlicher und abgeschlossener ist.“¹⁹⁵ Gotthold Ephraim Lessing bezeichnet im 51. Stück seiner Hamburgischen Dramaturgie Figuren beziehungsweise Charaktere als Grundbausteine der Komödie. Weil „in der Komödie die Charaktere das Hauptwerk, die Situation aber nur die Mittel sind, jene sich äußern zu lassen, und ins Spiel zu setzen, so muss man nicht die Situationen, sondern die Charaktere in Betracht ziehen.“¹⁹⁶ Im Kabaretttheater werden mithilfe von Figuren auf der Bühne Situationen geschaffen, die sich nicht mehr explizit, wie im Nummernkabarett, sondern nur mehr implizit auf die reale Welt beziehen. Kabaretttheater erzählt durch seine Figuren eine erfundene Geschichte, die sich auf nichts äußeres bezieht, sondern seine Figuren selbst zum Thema hat.

„Die Frage nach der Relation von Figur und Handlung im Drama stellte sich in den älteren Dramentheorien, aber auch in den neueren dramaturgischen Programmen, vor allem als das Primat, der Dominanz von Figur oder Handlung. (...) Definiert man Handlung als Veränderung einer Situation und Situation als die gegebene Relation von Figuren zueinander und zu einem gegenständlichen oder ideellen Kontext, wird die dialektische Bezogenheit der Kategorien von Figur und Handlung evident.“¹⁹⁷

¹⁹⁵ Pfister: S. 221

¹⁹⁶ Horing, Hugo(Herausgeber): Lessings sämtliche Werke, Stuttgart: Gebrüder Kröner, 1893, Band 11, S. 313

¹⁹⁷ Pfister: S. 220

Bei den Figuren kann es sich um mehrdimensionale oder eindimensionale Charaktere handeln, um Typendarstellungen oder um Personifikationen und Allegorien. Da Figuren und Handlung einander bedingen, ist die Figurenkonstellation für die Handlung von Bedeutung. In „Hader muss weg“ gibt es fünf Hauptfiguren und zwei Nebenfiguren. In der Handlung von „Lebenslinien“ gibt es in beiden Teilen drei Hauptfiguren und insgesamt vier Nebenfiguren. Die Hauptfiguren sind mehrdimensional und „durch einen komplexeren Satz an Merkmalen definiert, die auf den verschiedensten Ebenen liegen und zum Beispiel ihren biographischen Hintergrund, ihre psychische Disposition, ihr zwischenmenschliches Verhalten unterschiedlichen Figuren gegenüber, ihre Reaktionen auf unterschiedlichste Situationen und ihre ideologische Orientierung betreffen können. In jeder Figurenperspektive und jeder Situation scheinen neue Seiten ihres Wesens auf, so dass sich ihre Identität in einer Fülle von Facetten und Abschattungen dem Rezipienten als mehrdimensionales Ganzes erschließt.“¹⁹⁸

Die Prostituierte und ihr Mann in „Hader muss weg“, sowie die Sekretärin in „Lebenslinien“ sind eindimensionaler Figuren. „Eindimensionale Figuren sind dadurch gekennzeichnet, dass sie durch einen kleinen Satz von Merkmalen definiert werden. In der extremsten Form reduziert sich dieser Satz auf eine einzige Idiosynkrasie, die, isoliert und übertrieben, die Figur zur Karikatur werden lässt.“¹⁹⁹

Die kleine Blonde und die Emanze, sowie die Stewardess im zweiten Teil sind Typen. Die Figur als Typ „repräsentiert nicht eine einzige Eigenschaft, sondern einen ganzen, kleineren oder größeren, Satz von Eigenschaften. Sie repräsentiert nicht eine einzige Eigenschaft, sondern eine soziologische und/oder psychologische Merkmalkomplexion. Solche Typen können, wenn auch im Einzelfall Überlagerungen auftreten, zweierlei Herkunft sein: entweder sind sie synchron aus der zeitgenössischen Charakterologie und Sozialtypologie bezogen, oder sie entstammen der diachronen Tradition vorgeprägter dramatischer Typen.“²⁰⁰

5.3.4. Charakterisierung

Die äußeren Informationen ergeben sich aus dem Aussehen, aus der Erscheinung, aus seiner Sprechweise aus seiner Mimik und seiner Gestik. „Der Schauspieler braucht nur auf der Bühne zu erscheinen, und der Zuschauer hat bereits in diesem Augenblick Informationen

¹⁹⁸ Pfister: S. 244

¹⁹⁹ Pfister: S. 243

²⁰⁰ Pfister: S. 245

erhalten, die dargestellte Rollenfigur als bestimmte zu identifizieren.“²⁰¹ Diese äußeren Merkmale einer Figur sind besonders wichtig für das Kabaretttheater, weil ein Künstler mit der gleichen Bekleidung mehrere Figuren verkörpert. Mimik und Gestik der Figuren sind für den Zuschauer notwendige Identifikationsmerkmale.

„Die Konnotationen des Wortes „Figur“, die auf etwas intentional Gemachtes, Konstruktives, Artifizielles verweisen und nicht in der Vorstellung von Autonomie, sondern von Funktionalität (man denke etwa an die Figur im Schachspiel) kommen dieser unsrer Absicht gerade entgegen. Denn im Gegensatz zu einer realen Person, die zwar von ihrem Kontext mitgeprägt wird, jedoch als Gewordene eine von ihrem Kontext analytisch isolierbare, reale Kategorie darstellt, ist eine dramatische Figur von ihrem Kontext überhaupt nicht ablösbar, da sie nur in diesem Kontext existiert, sie erst in Summe ihrer Relationen zu diesem Kontext konstituiert wird.“²⁰²

Die inneren Informationen beruhen auf explizite und implizite Eigencharakterisierung oder Fremdcharakterisierung, die Beziehungen der Figuren untereinander, auf den Situationen, in denen sie sich befinden und wie sie sich darin verhalten. Neben dem Inhalt der Aussagen ist auch ihre Art und Weise für die Charakteristik einer Figur von Bedeutung. Eine weitere entscheidende Eigenschaft für eine Figur ist, ob ihr Charakter statisch oder dynamisch ist, ob sie während der Handlung eine Veränderung vollzieht oder nicht.

„Eine statisch konzipierte Figur bleibt sich während des gesamten Textverlaufs gleich; sie verändert sich nicht, wenn auch das Bild des Rezipienten von dieser Figur von dieser Figur durch das notwendige Nacheinander der Informationsvergabe erst allmählich entwickeln, vervollständigen und dabei eventuell verändern kann. Im Gegensatz dazu entwickeln sich dynamisch konzipierte Figuren über den Textverlauf hinweg, bleibt ihr Satz von Differenzmerkmalen nicht konstant, sondern verändert sich entweder in einer kontinuierlichen Entwicklung oder diskontinuierlich-sprunghaft. Hier verändert sich also nicht nur das Bild, das sich der Rezipient von einer Figur in jeder Phase des Textablaufs aufgrund der ihm zur Verfügung stehenden Information macht, sondern die Figur selbst.“²⁰³

Zur Charakterisierung der Figuren bedient sich das Kabaretttheater folgender Methoden:

5.3.4.1. Die sprachliche Charakterisierung

Die wichtigste Charakterisierungstechnik im Kabaretttheater, das zum überwiegenden Teil auf Sprache beruht, ist die sprachliche Charakterisierung. Auf der sprachlichen Ebene definieren sich die Figuren selbst und gegenseitig und geben dem Zuschauer ein gesprochenes Bild ihrer Persönlichkeit.

²⁰¹ Fischer-Lichte: S. 94

²⁰² Pfister: S. 221

²⁰³ Pfister :S. 241f

Beispielsweise der Künstler aus „Hader muss weg“ charakterisiert sich implizit durch seine Erzählungen. Die Erzählungen spielen sich außerhalb der dargestellten Welt ab und tragen weniger zur Handlung bei. Das sprachliche Verhalten einer Figur lässt schließen auf ihren Charakter. „So kann bereits die Replikenlänge für eine Figur charakteristisch sein, sie als geschwätzig oder vorsichtig abwiegend charakterisieren; so kann eine stark ausgeprägte Tendenz zu monologischen Sprechen auf Egozentrik verweisen; so kann häufiges Ins-Wort-Fallen und Unterbrechungen der Repliken des Dialogpartners auf Ungeduld oder Dominanzstreben schließen lassen, und so äußert sich in häufigen Maximen oder abstrahierenden Analysen der Situation oft eine distanzierte Rationalität.“²⁰⁴

Auch der Clown charakterisiert sich durch seine Sprache. Er spricht mit behauptender Kraft und Anspruch auf Allgemeingültigkeit. Seine Aussagen in Versen sind zwischen der Schönheit der Sprache und der Sinnhaftigkeit angesiedelt. „Zur Analyse der paradigmatischen und syntagmatischen Dimension des dramatischen Dialogs kann auch das Beschreibungsrepertoire der Rhetorik herangezogen werden (...) Die Ethos-Strategie beruht auf dem Herausstellen der Glaubwürdigkeit des Sprechers, der seine eigene moralische Integrität oder seiner sachliche Zuverlässigkeit und Autorität zum Hauptargument für die Richtigkeit seiner Ansichten macht.“²⁰⁵

5.3.4.2. Paralinguistische Charakterisierung

Auf der paralinguistischen Ebene charakterisieren sich die Figuren implizit selbst. Auf der paralinguistischen Ebene „handelt es sich nicht um Zeichen, die zum Zweck der Kommunikation verwendet werden, sondern um Qualitäten, die – ähnlich wie Gestalt und Gesicht – von Natur aus oder aufgrund spezifischer Bedingungen in ihrer jeweiligen Verfasstheit gegeben sind, sodass sie innerhalb einer Kultur lediglich als indexikalische Zeichen fungieren können.“²⁰⁶ Die Selbstcharakterisierung ist im Kabaretttheater überwiegend implizit, und die Fremdcharakterisierung explizit, um bildliche Vorstellungen von den Figuren zu geben.

Die Selbstcharakterisierung ist implizit, weil die Figuren sich ihrer Vorstellungssituation nicht bewusst sind. Deshalb stellen sie sich höchstens in der Fiktion explizit dar, was wiederum

²⁰⁴ Pfister: S.179

²⁰⁵ Pfister: S. 212

²⁰⁶ Fischer-Lichte: S. 39

eine implizit Aussage über die Figur für den Zuschauer hinter der vierten Wand bedeutet. Zum Beispiel der Künstler in „Lebenslinien“ stellt sich implizit als eitel dar, weil er explizit seine Intelligenz betont. Seine Sprache deutet auf eine gewisse Abgehobenheit hin und dass er bei jedem Satz im Kopf bereits an der Formulierung des nächsten arbeitet. „Auf der Ebene der Intersubjektivität stellt die Satzmelodie, die Intonation eines der wichtigsten Merkmale dar. Denn die Intonation gibt dem Hörer Auskunft darüber, welcher Sprechakt vom Sprecher mit der jeweiligen Aussage vollzogen worden ist.“²⁰⁷

Auch im Nummernkabarett ist die paralinguistische Ebene von Bedeutung, aber auf eine andere Weise. Im Nummernkabarett dient die paralinguistische Ebene dazu, etwas hervorzuheben, zu betonen und um anzuzeigen, wie etwas zu betrachten ist. Im Kabaretttheater sagt die paralinguistische Ebene darüber aus, wie eine bestimmte Figur etwas betrachtet und wie es ihr in der gegebenen Situation ergeht. Außerdem sind die Aussagen der einzelnen Figuren nicht nur isoliert zu verstehen, sondern gelten in ihrem Kontext.

5.3.4.3. Die gestische und mimische Charakterisierung

Szenisch ist das Hauptunterscheidungsmerkmal der Figuren nicht ihre Sprache und ihre Sprechweisen, sondern ihr gestisches und mimisches Verhalten.

„Die implizit-figurale Charakterisierungstechniken sind nur zum Teil sprachlich, da sich eine Figur ja nicht nur durch die Art und Weise ihres Sprechens, sondern auch durch ihr Aussehen, ihr Verhalten und den Rahmen, den sie für sich schafft, (...) implizit selbst darstellt.“²⁰⁸

Weil im Kabaretttheater alle Figuren von einem Schauspieler dargestellt werden, ist neben der paralinguistischen Ebene die Körpersprache zur Unterscheidung der Figuren von großer Bedeutung. „Während die Differenzierung nach Lebensalter und Geschlecht bei der Realisierung der gestischen Zeichen zu einem Teil auch auf biologische Gründe zurückgeführt werden kann, ist die nach sozialem Status/Beruf ausschließlich in kulturspezifischen Vorstellungen begründet. Eine derartige Differenzierung ist vor allem in Kulturen wichtig, die eine starke soziale Hierarchisierung kennen, aufgrund derer die Angehörigen der verschiedenen Stände, Klassen, Schichten auch in ihrem gestischen Verhalten voneinander absetzen müssen.“²⁰⁹

²⁰⁷ Fischer-Lichte: S. 41

²⁰⁸ Pfister: S. 257

²⁰⁹ Fischer-Lichte: S. 72

Weil Kabarett eine darstellende Kunstform ist, ist die Verwendung von Mimik und Gestik keine spezielle Innovation des Kabaretttheaters. „Mimik/Gestik sind typisch schauspielerorientierte Verfahren, mit ihrer Hilfe kann man – wie im Theater auch – den Text kommentieren, Bedeutungen hervorheben usw. Eine besondere kabarettistische Mimik/Gestik gibt es nicht, sie wird lediglich gering abweichend benutzt. Weil im Kabarett die Bühne kleiner, die Zuschauerzahl geringer ist näher an der Bühne sitzt, können diese Mittel sparsamer, dafür aber bedeutungsvoller – weil differenzierter – eingesetzt werden.“²¹⁰

Die als Bewegung im Raum realisierten gestischen Zeichen lassen auch auf die momentane subjektive Befindlichkeit schließen. „So kann beispielsweise ein schleppender Gang als Zeichen für hohes Alter gedeutet werden, (...) als Zeichen für körperliche Schwäche oder auch für Müdigkeit, als Zeichen für einen phlegmatischen Charakter oder für Unkonzentriertheit (...). Die Art der Bewegung wird stets als ein Zeichen zu interpretieren sein, das auf der Subjektebene Bedeutung erzeugt.“²¹¹

5.3.4.4. Szenische und akustische Charakterisierung

Zur szenischen Charakterisierung verwendet das Kabaretttheater oftmals anstatt einer visuellen Veränderung akustische Merkmale. „Geräusche lassen sich jedoch nicht nur verwenden, um die Vorstellung einer kollektiven Handlung (...) hervorzurufen, sondern auch, um Handlungen einzelner Rollenfiguren zu bedeuten.“²¹² Beispielsweise der Mann der Prostituierten wird beide male von dem Geräusch einer Fotokamera eingeleitet. Die Auftritte des Clowns in Lebenslinien werden von Motiven aus dem Violinkonzert in e-moll von Mendelsohn begleitet.

Figuren in „Hader muss weg“

In dem Stück „Hader muss weg“ sind sie sich von ihrer Bedeutung annähernd ebenbürtig. Es handelt sich dabei um runde Charaktere, die einen Hintergrund und eine Biographie und Hintergrund haben. Es treten insgesamt sieben Figuren auf, die „verschiedene Gruppen der Gesellschaft repräsentieren und stellvertretend ein bissl kämpfen miteinander.“²¹³ Die Figuren sind autonom und in sich entwickelt und handeln aus einer eigenen Motivation heraus.

²¹⁰ Fleischer, Michael: S. 123

²¹¹ Fischer-Lichte: S. 90

²¹² Fischer-Lichte: S. 166

²¹³ Hader, Josef: Interviewmitschrift von <http://www.sinnflut-blog.de/?p=53>, Zugriff: 10. 12. 2009

Die Figur von Josef Hader ist der Auslöser und Namensgeber für das Kabarettstück und bleibt als Leiche bis zum Ende präsent. Gleichzeitig ist sie aber nur eine Nebenfigur und gerät durch ihren schnellen Tod während des Programms ins Abseits. Der Hauptakt dieser Figur ist zu Beginn das Gespräch mit dem Bühnentechniker. Der Titel des Programms besagt, dass die Kunstfigur Josef Hader zurücktreten wird.

„Ja, es war ein bissl die Idee da, von Anfang an dass das Programm so sein muss, dass es nicht um mich so stark geht. Im letzten Programm in „Privat“ war ich als Kunstfigur eigentlich ständig auf der Bühne und hab zumindest angeblich immer von mir erzählt und ich wollte das Programm inhaltlich von mir wegstreichen hin eher auf gesellschaftliche Aspekte und wollt ganz andere Menschen vorkommen haben.“²¹⁴

In dem Hader die Rahmenfigur sterben lässt, hebt er die Handlung von der Ebene zwischen Fiktion und Realität, auf der sich Kabarett normalerweise abspielt²¹⁵, weg in die totale Fiktion. Auf die Realität wird im weiteren Programm nicht mehr direkt Bezug genommen.

Werner ist die Haupthandlungsfigur. Er ist die erste Figur der Fiktion auf der Bühne und kommt in allen Szenen des Programms vor. Bei dieser Figur handelt es sich um keine Darstellerfigur nach Benedikt Vogel, die zwischen der kabarettistischen Darbietung und der Realität steht, sondern um eine dramatische Figur, die nur in dieser konkreten Handlung lebt. Werner ist eine Figur mittleren Alters, die sich einen mittleren Wohlstand erarbeitet hat und den mit einer scheinbar reflektierten Lebenseinstellung zelebriert. Diese Figur bewegt sich in allen Bereichen des Lebens im Durchschnitt und versucht, das Maximale herauszuholen. Sie tut sich schwer damit, sich auf einen Standpunkt festzulegen. So lässt sie die Dinge passiv um sich herum geschehen und gibt nur ihre Meinung dazu ab. Erst am Ende des Stücks setzt Werner ein einziges mal seine Worte in eine Tat um, als er den Tankwart erschießt. Vor dieser Tat stellt er sich mit seinem Intellekt über die reale Welt. Diese Figur hat viele Attribute einer intellektuellen Mittelschicht in einer Wohlstandsgesellschaft. Auf diese Weise hält Hader dem Publikum einen Spiegel vor.

„Werner, die Hauptfigur, ist der, der am ehesten bei mir im Programm sitzen könnte. Das ist für mich persönlich wichtig. Mich stört, wenn Leute über längere Zeit über etwas lachen, das sie selber nie sein könnten - also wenn z. B. der Tankstellenbesitzer im Mittelpunkt stünde, und man könnte zwei Stunden über einen Proleten lachen oder eben über eine Frau wie Cornelia. Wenn man Glück hat, lachen Leute über sich selber, und andere lachen über andere, die hier sitzen. In meinen Programmen lacht man aber nicht über

²¹⁴ Hader, Josef: Mitschrift von Video auf <http://video.vol.at/video/34824/josef-hader-uber--c2-b4hader-muss-weg-c2-b4-im-interview>, Zugriff 09.12. 2009

²¹⁵ Siehe Vogel, Benedikt: S. 74 – 78

Menschen, die auf der gesellschaftlichen Skala ganz woanders angesiedelt sind. Das würde mich stören.“²¹⁶

Cornelia ist Werners Lebenspartnerin in einer endenden Beziehung. In der ersten Hälfte des Programms tritt sie nicht auf, sondern ist nur verdeckter Dialogpartner am Handy. Erst in der zweiten Hälfte tritt sie lebhaftig auf und sie ist nicht so ausgeprägt dargestellt wie Werner. Erst im Gespräch mit dem Künstler gegen Ende des Programms spricht sie von sich und glaubt dabei zu wissen, was sie will. Sie ist eine Frau mittleren Alters und auf der Suche nach der Essenz des Lebens. Dramaturgisch trägt sie zur Handlung nur ihre Präsenz bei.

Der Tankstellenbesitzer ist ein Modernisierungsverlierer und melancholisch-cholerischer Charakter. Früher war seine Tankstelle noch wohlbesucht, doch aufgrund der Globalisierung hat er seine wirtschaftliche Überlebensnische verloren. Szenisch ist der erste Auftritt aufgelöst, indem Hader zur Wand am Boden sitzt mit dem Schatten spricht, der den Tankstellenbesitzer überlebensgroß darstellt. Dramaturgisch begeht diese Figur die entscheidende Tat, dass sie die Figur Josef Hader erschießt. Die Aussagen des Tankwarts lassen schließen, dass er aus einem sozial tieferen Niveau kommt als Werner, der Wert darauf legt, seinen Intellekt und seine Liberalität mit seinen Aussagen zu betonen. Werner charakterisiert sich dabei durch eine Scheinmoral. „Ich wollte zeigen, dass so ein Typ Ideologie oder Moral eigentlich nur benutzt, um andere fertig zu machen. Entscheidend ist für mich diese Antifaschismus-Attitüde: Er benutzt die Gaskammern, um einen Prolo fertig zu machen, und beschimpft den Russen dann als Saujuden.“²¹⁷

Die Prostituierte begegnet Werner, nachdem dieser die Leiche von Hader entdeckt hat. Sie arbeitet mit ihrem Mann zusammen, der Photos von ihren Freiern schießt, um diese anschließend zu erpressen. Charakterlich bleibt die Prostituierte neutral, gibt dafür in ihrem kurzen Auftritt einen detaillierten Einblick in ihr Leben. Sie ist eine arbeitslose Opernsängerin aus der Ukraine, die gemeinsam mit ihrem Mann nach Österreich gekommen ist. Diese beiden Figuren treten zwar nicht gleichzeitig auf, sind jedoch untrennbar aneinander gebunden. Um ihre Künste zu zeigen, singt die Prostituierte eine Arie aus der Zauberflöte, sie ist aber mehr an ihrer Tätigkeit als Prostituierte interessiert und möchte keine Zeit verlieren. Über ihren Mann erfährt man wenig, seine dramaturgischer Funktion besteht darin, dass er überrascht

²¹⁶ Hader im Ö1-Interview: <http://oe1.orf.at/highlights/32675.html> Zugriff 10. 12. 2009

²¹⁷ Hader, Josef: DER WITZ MISST SICH JA IMMER AN DER KATASTROPHE, Interview mit Wolfgang Kralicek, Anhang

und den ersten sowie den zweiten Teil beendet. Eingeleitet wird diese Figur beide Male und dem Geräusch einer Fotokamera.

Der Künstler ist eine sehnsüchtige Figur, die mit ihrem gegenwärtigen Aufenthaltsort nicht ganz zufrieden ist. Er stellt das Klischee eines wenig erfolgreichen Künstlers dar und seine Vorstellungen stimmen mit der Realität nicht überein. Diese Dissonanz macht der Künstler mit seinem Einfallsreichtum und seiner Imaginationskraft wett. Diese Figur wird eingeführt, indem Hader schon während der Pause schon auf der Bühne sitzt und Klavier spielt, noch während die Zuseher wieder in den Saal kommen. Auf diese Weise stellt er den Entertainer, dem nur halbe Aufmerksamkeit geschenkt wird, nicht nur szenisch, sondern real dar. Der Künstler erzählt zweimal längere und einfallsreiche Geschichten. Diese Geschichten spielen sich außerhalb der dargestellten Welt ab und tragen nichts zur Handlung bei, als dass sie seine Figur charakterisieren.

„Meine Lieblingsrolle ist glaub ich der Künstler, dieser verkrachte Klavierspieler, den versteh ich wahrscheinlich am besten, noch besser wie den Hader. Weil der Josef Hader im Stück hat nicht so viel mit mir zu tun, da hab ich eher versucht, eine mögliche Entwicklung von Hader zu spielen, von der ich aber hoff, dass sie nie eintritt.“²¹⁸

Figuren in „Lebenslinien“

In dem Programm „Lebenslinien“ gibt es sowohl bei der Bauart der Figuren, bei ihrer Bedeutung als auch bei ihrer Replikenlänge zwischen den Figuren deutliche Unterschiede. In jedem der beiden Teile gibt es drei Hauptakteure und zahlreiche Nebenfiguren. Außerdem hat das Programm eine besondere Figur, die zwischen der Realität und der Fiktion steht.

Der Clown ist zwar nicht die ausgeprägteste Figur, jedoch nicht zuletzt wegen der Musik und seiner Sprechweise die Figur mit der meisten Bühnenpräsenz. Sie kommt in beiden Teilen vor und steht über dem Geschehen auf der Bühne. Wenn man diese Figur nach kabaretttheoretischen Aspekten betrachtet, könnte man sie als eine Art Rahmenfigur²¹⁹ nach Benedikt Vogel bezeichnen. Sie leitet das Kabarettstück ein und stellt die Handlung vor. Durch sein artifizielles Auftreten und die Musikeinspielungen steht der Clown nicht zwischen der Ebene der Realität und der Ebene der Fiktion auf der Bühne, sondern auf einer transzendentalen Ebene.

²¹⁸ Hader, Josef: Mitschrift von Interview: <http://video.vol.at/video/34824/josef-hader-uber--c2-b4hader-muss-weg-c2-b4-im-interview> Zugriff 09.12. 2009

²¹⁹ Siehe Vogel, Benedikt: Fiktionskulisse, S. 82 – 85

Er weiß von der Theatersituation und spricht direkt zum Publikum. Trotzdem wird er von den Figuren hinter der vierten Wand wahrgenommen und als Teil ihrer Welt betrachtet. Der Clown ist eine Allegorie und Personifikation der Fantasie. Er spricht das Publikum auf der emotionalen, intuitiven Ebene an und ist auf diesem Gebiet unangefochtene Autorität. „Da es sich hier um ein allegorisches Verfahren handelt, tauchen solche Personifikationen meistens auch nicht vereinzelt auf, sondern im Systemzusammenhang eines allegorischen Paradigmas, etwa dem System (...) und werden durch ihre Situierung in diesem System noch weiter präzisiert.“²²⁰ Er bringt ethisches und philosophisches Gedankengut auf die Bühne und vermittelt zwischen Realität und Imagination. Durch seine Sprache in Versen sind seine Aussagen zwischen der Schönheit der Sprache und der Sinnhaftigkeit angesiedelt.

Sein Kennzeichen ist seine unsichtbare Violine und seine Kennung Violinmusik, die seine Auftritte begleitet. Sein gesamter Text ist in Versform und er spricht mit französischem Akzent. Zu Beginn lädt die Zuseher ein, mit ihm in die Welt des Theaters zu ziehen, und die Wirklichkeit zu überwinden. Am Ende vom ersten Teil leitet er die Pause ein. Am Ende vom zweiten Teil entlässt er das Publikum wieder in seine eigene Welt und sagt ihm, dass alles nur ein Schauspiel war. Während der Handlung der beiden Teile tritt der Clown nicht auf. Er überlässt die Figuren sich selbst und erscheint, wenn es um die tiefen Fragen des Lebens geht, um die Scheinhaftigkeit der Realität zu betonen und um Ethik in die Diskussion einzubringen.

Die Sekretärin ist eine rein diesseitige Figur ihrer Welt, die diesseitige Sorgen hat und sich mit diesseitigen Problemen beschäftigt. Der Computer dient zwar zur pantomimischen Darstellung ihrer Figur, er ist jedoch der entschiedene Feind der Sekretärin. Auch die zu ordnenden Aktenblätter kann sie wohl kaum als ihre Verbündeten bezeichnen. Außerdem kommen noch Studenten in ihr Sekretariat, um sie in ihrem Königreich zu belästigen. Aber weil ihr Arbeitstag schon dem Ende zugeht, kann sie mit einiger Anstrengung ihre Nerven behalten. Interesse für die Anliegen der Studenten zeigt sie trotzdem nicht. Die Sprache der Sekretärin ist kurz und angebunden, ihre Stimme klingt müde und genervt. Die Sekretärin ist eine Nebenrolle, die vor allem den Handlungsort definiert.

Der Wiener Student studiert seit längerer Zeit und wünscht sich die Erfüllung seiner Sinnsuche in der Befriedigung seines Intellekts. Für ihn ist der Intellekt die Maxime des

²²⁰ Pfister: S. 244

menschlichen Seins und des Geschehens Flut reicht ihm nicht ans Herz. Er ist an Potenzial den anderen Figuren unterlegen, aber Potenzial ist auf der von ihm angestrebten Ebene nicht von großer Bedeutung. Man sieht ihm seine Entspanntheit gegenüber menschlichen Zwängen durch seine Haltung und seine Gestik an.

Der deutsche Student fühlt sich eigentlich für das universitären System in Österreich überqualifiziert und will sich nicht mit den anfälligen Bürokratien herumschlagen. Er ist der Liebling seines Vaters, kommt deshalb er mit guten Selbstbewusstsein an und hat die Idee, dass alle über seine Gegenwart hocherfreut sind. Als er jedoch nur halbherzig in Empfang genommen wird, bekommt er Zweifel und geht innerlich in Opposition. Außerdem findet er sich mit der Organisation in Österreich nicht zu recht. Die Gestik des deutschen Studenten spielt sich auf engem Raum ab. Aus Angst, dass ihm etwas weg genommen wird, hält er seine Arme eng am Körper. Seine Haltung ist stramm, seine Sprache klar und präzise.

Im Gegensatz zum Wiener Studenten ist der Tiroler Student erdverbunden und an der realen Welt interessiert, vor allem an diesseitiger Sinneslust. Er präsentiert sich als Lebemann und spielt den Hahn im Korb, dem die Frauen zu Füßen liegen. Diese Figur hat das größte Potenzial und besucht aus einem praktischen Grund die Universität. Die Körpersprache des Tirolers deutet an, dass er Sport betreibt und körperliche Arbeit verrichtet. Diese drei Studenten sind die Hauptfiguren im ersten Teil

Die kleine Blonde ist eine Nebenrolle und repräsentiert einen Typ von Studenten. Ihr Bewusstsein ist von Marihuana beeinflusst. Sie karikiert die Bürokratie des Universitätslebens und ist der Einstiegsgrund für den Tiroler Studenten. Pantomimisch ist das Mädchen damit beschäftigt, einen Joint zu drehen. Diese Figur ist eine Zeichnung eines Typs von Studenten. Auch die Emanze ist eine Nebenrolle. Durch ihre Ernsthaftigkeit bildet sie einen Gegenpol zu dem spielerischen Machogehabe des Tirolers. Ihre Aufregung drückt sich auch durch nervöse Gestik aus. Die Emanze ist eine Behandlung der Antisexismusdebatte an österreichischen Universitäten.

Die Figuren in „Lebenslinien“ unterscheiden sich durch ihre verschiedenen Dialekte, ihre Sprechweisen und ihre Körpersprachen. Auch hat jede Figur eine mehr oder weniger konstante Position und einen räumlichen Bezugspunkt zu den anderen Figuren. Während im ersten Teil das Spiel dynamisch ist, ist es im zweiten Teil statischer. Die drei Hauptfiguren

sitzen auf dem Stuhl in der Mitte der Bühne, nur die Stewardess und der Clown sind stehend. Clown tritt in beiden Teilen des Programms auf. Dass Terrorist und der Künstler zwei Studenten aus dem ersten Teil sind, ist erst spät zu erkennen und schafft einen Zusammenhang zwischen beiden Teilen.

Der Künstler hat eine reiche Erbschaft gemacht und ist auf der Suche nach dem Leben, das über die Materie hinausgeht. Zwar ist er sich bewusst, dass er körperlich in der Materie verwurzelt ist und dass die Materie vergänglich ist, aber er will sich nicht von der Materie verklaven lassen und stellt die Welt der Möglichkeiten über die reale Welt. Seine Figur steht zwischen der Realität und dem Idealen, zwischen Geist und Materie. Anstatt diesen Gegensatz in sich zu vereinen und hat seine Person in zwei Persönlichkeiten aufgespalten. Milo Manara ist der Künstler, der frei von allen Zwängen ist, dem die Wirklichkeit keine Schranken stellt und der Vorgänge auf der Metaebene wahrnimmt. Hermann Nietsch ist sein bürgerliches Ego, das einen Reisepass und ein Bankkonto hat und ein reales Leben führt.

Der Versicherungsvertreter ist in realen Welt verhaftet und kann die Ausflüge Manaras in andere Sphären nicht nachvollziehen. Er ist in seinem Leben auf Konstanz bedacht und Veränderungen sind ihm nicht angenehm. Aufgrund seiner Arbeit beschäftigt er sich mit dem realen Leben und damit, dass es so bleibt, wie es ist. Er interessiert sich, für Kunst und Kultur, solange sie in einem für ihn überschaubaren Rahmen bleibt. Was darüber hinausgeht, ist entweder nicht wissenswert oder ihm suspekt. So hat er sich ein kulturelles Halbwissen angeeignet, das aber mit dem tiefen Weltwissen des Künstlers kollidiert. Der Versicherungsvertreter glaubt sich selbst zu kennen und die Welt zu durchschauen. Er fühlt sich wohl in seinem Weltbild und will sich nicht vom Künstler beeinflussen lassen. Der Versicherungsvertreter ist eine statische Figur. Auch übrigen Figuren durchleben ebenfalls keine großartigen Veränderungen, müssen sich aber zumindest auf veränderte Situationen einstellen und sind Veränderungen gegenüber offen.

Der Terrorist ist Tiroler und hält weder viel von Versicherungen noch von ausschweifenden Gedankengängen. Er ist ein Mensch der Tat und die mächtigste Figur. Nicht nur wegen der Bombe, mit der er das Stück jederzeit beenden könnte, sondern auch weil er am stärksten mit der Realität in der Fiktion verbunden ist. Als einziger hat er ein konkretes Ziel und ist dabei, es umzusetzen. Dass er im falschen Flugzeug sitzt und ein hoffnungsloser Chaot ist, macht die Komik dieser Figur aus.

Die Stewardess ist eine Randfigur und trägt nichts zur Handlung bei. Proxemisch bringt sie Bewegung ins Spiel, sie und der Clown sind die einzigen stehenden Figuren. Diese Figur hat keine Charaktereigenschaften und verkörpert den kühlen Charme ihres Berufszweigs.

5.3.4. Handlungsanalyse

Die Handlung ist ebenfalls eine Besonderheit des Kabaretttheaters und entsteht durch die Figuren, die aus eigenen Motiven heraus handeln. Die Handlung ist ein Unterschied zum Nummernkabarett, indem zwar einzelne Figuren vorkommen, die jedoch die Welt nur betrachten und nicht in Aktion treten. Beim Kabaretttheater sind die Figuren soweit entwickelt, dass sie aus einer Motivation heraus handeln. Indem die Figuren eine Handlung vollziehen, schaffen sie ihre eigene Begründung und sind nicht mehr angewiesen auf äußere Begebenheiten zu reflektieren.

Um die Vorstellungskraft seines Publikums nicht zu überfordern und um die fiktive Wirkung zu erhöhen, ist die Raum-Zeitstruktur im Kabaretttheater meist geschlossen. „Begründet wurden sowohl die rigorosen als auch die weniger strengen Fassungen der Norm der Einheit von Zeit und Raum mit allgemeinen Prinzipien des Glaubwürdigen und der Vernunft: ein Schauplatzwechsel und größere Zeitaussparungen würden das Vorstellungsvermögen des Publikums überfordern, das sich ja während der ganzen Vorstellung in zeitlicher Kontinuität an einem Ort befindet, und sie würden damit die dramatische Illusion gefährden oder zerstören.“²²¹

Weil Kabaretttheater keine äußeren Ereignisse und Begebenheiten zum Anlass hat, kann es eine eigene Geschichte erzählen. Diese Geschichte erzählt Kabaretttheater, indem die auftretenden Figuren Handlungen vollziehen. Handlung ist eine „absichtsvoll gewählte, nicht kausal bestimmte Überführung einer Situation in die andere. Eine Handlung weist also immer eine triadische Struktur auf, deren Segmente die Ausgangssituation, der Veränderungsversuch und die veränderte Situation sind.“²²² Diese drei Segmente vollziehen Subjekte in Zeit und Raum. Das Programm „Hader muss weg“ darauf reduziert ist die Geschichte eines Mannes, der von seiner Freundin verlassen wird und wieder mit ihr zusammenkommt.

²²¹ Pfister: S. 331

²²² Pfister: S. 269

Wenn die Figuren keine Handlungen vollziehen, sich dennoch eine Geschichte auf der Bühne ereignet, so spricht man von einem Geschehen. „Die Geschichte, die dem Drama zugrunde liegt, muss nicht in einer Sequenz von Handlungen aufgehen, sondern kann – und wird dass auch häufig – in einer Abfolge von Handlungen und Geschehensabläufen bestehen.“²²³ Das Programm „Lebenslinien“ erzählt keine Handlungen, weil die Figuren in beiden Teilen nicht aktiv sind. Ähnlich wie in Becketts Dramen wollen sie nur bedingt eine Veränderung der Situation herbeiführen. „Das Geschehen nimmt hier also die Form eines Spiels an, das selbstzweckhaft und ziellos in sich kreist.“²²⁴ Die Studenten warten auf eine Vorlesung, die nicht beginnt. Der deutsche Student will zwar eine Veränderung zumindest des eigenen Zustands herbeiführen, ist aber angesichts der Situation überfordert. Die übrigen Studenten haben sich an die Gangart gewöhnt und vor allem der Wiener Student fühlt sich in ihr geborgen.

„Die dramatische Situation ist der momentane gespannte Zustand, in dem kontrastierende Elemente gleichzeitig wirksam sind.“²²⁵

Der zweite Teil zeigt Situation zwischen drei Figuren, von denen zwei im falschen Flugzeug sitzen. Die beiden betroffenen Figuren finden sich damit ab, der Konflikt besteht mehr in den verschiedenen Weltansichten der Figuren.

Handlung von „Lebenslinien“

Dieses Programm besteht aus zwei Geschehen mit geschlossener Zeit- Raumstruktur. Der erste Teil heißt „Im Dasainsanalitischen Institut“ und spielt an der Universität. Erst erkundigen sich Studenten, wie sie studieren können und anschließend diskutieren sie über ihr Studentendasein. Der zweite Teil „Im Flugzeug“ zeigt drei verschiedene Charaktere, die über ihre Auffassung vom Leben und vom Sinn desgleichen sprechen. Das Programm wird von einem Clown umschlossen, der die Vorstellung eröffnet und zum Schluss wieder beendet.

Handlung von „Hader muss weg“

In diesem Kabarettstück passiert eine Handlung. Durch den häufigen Ortswechsel und durch seine aktiven Figuren ist die Handlung dynamisch. Außerdem hat Hader bei diesem Kabarettstück filmische Dramaturgie angewandt: „Da ist mir diese Low-Budget-Filmdramaturgie eingefallen: Die Kamera geht mit einer Person mit, dann kommt eine andere dazu, die Kamera geht mit einer dritten wieder woanders hin und so weiter.“²²⁶

²²³ Pfister: S. 270

²²⁴ Pfister: S. 271

²²⁵ Pfister: S. 272

²²⁶ Hader, Josef: Interview mit Kralicek, Siehe Anhang

Die Handlung hat ebenfalls eine geschlossene Raum-Zeitstruktur. Eine Ortsveränderung und ein Zeitsprung während der Spielzeit wird mit einer suggestiven Musikeinspielung überspielt. Nach dem Vorspiel in der Gardarobe geht die Figur Josef Hader zum Bühneneingang um dem Bühnenhelfer Geld für Batterien zu geben. Auf der Straße trifft er auf Werner, und steigt zu ihm ins Auto. Hader fällt aus dem Auto und bleibt auf der Straße liegen. Der Tankwart hält Hader für einen Drogenabhängigen und benützt ihn als Zuhörer für seine Ansprache. Er zeigt ihm seinen Revolver, der nach dem Geldkuvert das zweite spielbestimmendes Objekt ist. Der Tankwart erschießt die Figur Hader, er flieht in seine Tankstelle und trifft auf Werner. Es löst sich ein zweiter Schuss, Werner stolpert über den toten Hader und findet das Geldkuvert. Er trifft auf die Prostituierte und fühlt sich mit dem gefundenen Geld erst verpflichtet sie von ihrer Tätigkeit zu erlösen. Als er doch ihre sexuellen Dienste in Anspruch nehmen will, photographiert ihn der Mann der Prostituierten und erpresst ihn. Beraubt, aber immer noch reich geht Werner bei einfallenden Nebel das übrige Geld zählend von der Bühne ab.

Am Ende der Pause sitzt der Künstler schon auf der Bühne und spielt Klavier. Es kommt zum Gespräch mit Werner, der sich betrunken am Klavier abstützt. Er trifft Cornelia, gibt ihr das Geldkuvert und tritt ab. Cornelias Überlegungen, was sie mit dem Geld anfangen könnte, folgt eine zweite fantasievolle Erzählung des Künstlers. Eine Musikeinspielung bedeutet einen Ortswechsel und einen Zeitsprung an, in dem Cornelia und der Künstler in seinem Auto drei Joints geraucht haben. Sie fahren weg, das Auto ins Schleudern und kommt Gehsteig zum stehen. Als Cornelia die Leiche von Josef Hader unter dem Auto bemerkt, erleidet der Künstler einen Herzinfarkt und stirbt. Cornelia läuft zu der Tankstelle, in der sich gerade in der sich gerade der Tankwart erhängen will. Als Werner wieder auf tritt, fühlt sich Cornelia sieht in ihm ihren Retter. Werner erschießt den Tankwart und schmiedet Fluchtpläne mit Cornelia. Der Mann der Prostituierten photographiert Cornelia dabei, wie sie die Leiche von Hader betastet, sie erschrickt und wirft das Geld in die Höhe. Damit endet das Kabarettstück, in dem drei der fünf Hauptcharaktere sterben.

5.3.4.1. Handlungsort

Der Handlungsort kann im Kabaretttheater durch Geräusche geschaffen werden oder auch durch Ortsbeschreibungen der Figuren in ihren Aussagen. „Es handelt sich hier um das Phänomen der „Wortkulisse“, des „gesprochenen Raumes“ als der Thematisierung des

räumlichen Kontexts in den Repliken der Figuren.“²²⁷ In beiden Teilen des Programms „Lebenslinien“ bestimmen die Figuren durch ihre Aussagen den Ort. Räumliche Kulissen sind im Kabarett aufgrund der Begrenztheit der Mittel unüblich.

Das Programm „Hader muss weg“ ereignet sich an verschiedenen Orten und der Raum steht nie im Mittelpunkt, sondern ist lediglich der Ort, an dem die Handlung stattfindet. In beiden Teilen des Programms „Lebenslinien“ spielt der Handlungsort eine wichtige Rolle. Er ist der Grund für das Zusammenkommen der Figuren und Bestandteil der Handlung. Er hat auch eine semantische Bedeutung für die Geschehen. Im ersten Teil sind die Figuren in den Startlöchern, aber wissen nicht wohin sie starten. Hierfür ist die Universität das Bild, an der es durch den großen Schatz des Wissens keine Zielgerichtetheit geben kann. Im zweiten Teil haben die Figuren ein Ziel und steuern mit mehr oder weniger Entschlossenheit darauf zu. Das Bild dafür ist ein Flugzeug, in dem über die Destination diskutiert wird. Der Ort ist in diesem Kabarettstück auch der Handlungsträger.

5.3.5. Sprechsituation

Dass mehrere Figuren gleichzeitig am Handlungsort präsent sind, erzeugt Kabaretttheater anhand von Dialogen in ähnliche Sprechsituationen, wie sie vom Theater bekannt sind. Diese Sprechsituationen vergeben nicht nur explizite Information sondern ebenfalls eine implizite.

„Der Unterschied zwischen einem Dialog mit zwei und einem mit mehr als zwei Dialogsprechern geht ja nicht einfach in der quantitativen Differenz auf, sondern bedeutet einen qualitativen Sprung: im Mehrgespräch sind Relationen möglich, die das Zwiegespräch nicht kennt – etwa die triadische Relation zwischen zwei miteinander streitenden Figuren und einer Mittler- oder Kommentatorfigur.“²²⁸

Im Kabaretttheater sind die Aussagen nicht nach außen an ein Publikum gerichtet, sondern ihre Adressaten befinden sich innerhalb der Fiktion. Das Publikum wird aus der Kabarettvorstellung als Teilhaber verbannt und nimmt nur beobachtend daran teil. Die Vermeidung der Zuwendung zum Publikum erlaubt „die Etablierung einer fiktiven Sprechsituation, wie sie für dramatische und damit auch szenische Fiktionalität konstitutiv ist. Als Dogma der vierten Wand ist die größtmögliche Reduktion der direkten Interaktion zwischen Schauspieler und Zuschauer in der Bühnenform der Guckkastenbühne manifest geworden.“²²⁹

²²⁷ Pfister: S. 351

²²⁸ Pfister: S. 197

²²⁹ Vogel: S. 99

Nur in den ersten Minuten spricht Hader in „Hader muss weg“ das Publikum direkt an. Im Vorspiel spielt er mit der Präsenz des Publikums, indem er sich in die Gardarobe zurückzieht und es zum heimlichen Zeugen eines Privatgesprächs mit dem Techniker macht. Als die Handlung dieses Kabarettstücks beginnt, wird das Publikum unbeteiligter Beobachter wie beim Stanislawskieschen Konzept der Kuckkastenbühne. „Aus der Abwesenheit eines vermittelnden Kommunikationssystems ergibt sich für die Präsentation der Geschichte das Prinzip der Sukzession.“²³⁰

Die Sprechsituationen in „Lebenslinien“ sind ebenfalls geschlossene Dialoge, mit der Ausnahme der Figur des Clown. Er spricht sowohl zum Publikum als auch innerhalb der Fiktion zu den Figuren. Anders als bei „Hader muss weg“, bei dem nur zu Beginn das Publikum Teil der Vorstellung ist, ist es in „Lebenslinien“ bei einer Figur Teil der Vorstellung. Der Clown ist ein Vermittler zwischen Theater und Realität. Diese Situationen, in denen mit der Präsenz des Publikums gespielt wird, sind Brücken zwischen klassischen Kabarett und klassischen Theater.

5.3.6. Multimedialität

Nicht wie Nummernkabarett verwendet Kabaretttheater Multimedialität zur Veranschaulichung oder kunstvollen Darstellung von Begebenheiten. Es nützt die Multimedialität zur realistischen oder in der Fiktion schlüssigen Darstellung. Die wichtigsten Medien sind die Sprache und die Schauspielkunst. Auch Musik nimmt im Kabaretttheater eine Rolle ein. Sie wird ebenfalls zur realistischen Darstellung verwendet, wie beispielsweise in „Hader muss weg“ bei der Darstellung der Figur des Künstlers, der am Klavier sitzt. In „Lebenslinien“ sind die Auftritte des Clowns von Motiven aus dem Violinkonzert in e-moll von Felix Mendelssohn Bartholdy begleitet. Zu Beginn betritt der Clown die Bühne und spielt pantomimisch Violine. Nach circa einer halben Minute Musik und Pantomime wird die Musik leiser und der Clown eröffnet den Theaterabend mit einem Gedicht. Er lädt die Zuseher dazu ein, der wirklichen Welt zu entfliehen und mit ihm ins Reich der Fantasie zu ziehen, wo seine Figur zu vielen Figuren wird. Die Musik wird mit der rechten Gehirnhälfte wahrgenommen und spricht das Publikum auf intuitiver Ebene an.

„Kleiner Gehirnexkurs: Unsere Körperhälften sind mit den jeweils gegenüberliegenden Hirnhälften verknüpft. Die rechte Gehirnhälfte ist für

²³⁰ Pfister: S. 273

Kreativität, Musik, Gefühle, Intuition zuständig; die linke steuert Sprache und Logik. Um das Geheimpotenzial zu nutzen, müssen beide Gehirnhälften aktiviert werden. ... Schon die Alten wussten, dass die richtige Musik zum richtigen Moment eine heilsame Wirkung entfaltet - dieses Wissen war stets Bestandteil alter Kulturen. Mediziner, Forscher und Neurologen versuchen heute, an diese überlieferten Traditionen anzuknüpfen. Damit arbeitet man an neu-alten Formen der Musiktherapie. Fazit: Hören Sie die Musik, die Sie tief im Herzen berührt. Sie wird nicht ohne positive Folgen für Hirn und Humor sein.“²³¹

Die Geigenmusik ist ein Symbol für die Fantasie, die der Clown bei den Zuschauern erreichen will. Sie ist das Zeichen für den Clown und ertönt aus dem Off, wenn er sich auf der Bühne befindet. Mit den Auftreten des Clowns tritt mit der Fantasie etwas übernatürliches, transzendentes in die Welt des Theaters.

„Auch im abendländischen Sprechtheater fungiert Musik häufig als Bestandteil eines Codes. Während sie allerdings in Theaterformen, welche eine Illusion der Wirklichkeit beabsichtigen – wie im Theater von Aufklärung, Realismus, Naturalismus – lediglich jene Zeichenfunktion wahrzunehmen hat, die auf bestimmte soziale Situationen als ihre Bedeutung bezogen sind, findet sie in anderen Theaterformen zur Realisierung der unterschiedlichsten Zeichenfunktionen Verwendung: so wie ihr Einsatz beispielsweise im Barocktheater auf das Erscheinen der Transzendenz in der Immanenz gerichtet war, galt er im romantische Theater der Herstellung der Herstellung einer spezifischen Atmosphäre und fungiert bei Brecht als Mittel distanzierender Reflexion.“²³²

In „Hader muss weg“ symbolisiert die Musik aus dem Off einen Ortswechsel und einen Zeitsprung. „Jede Verlagerung des Schauplatzes und jede Zeitaussparung stört bereits die Absolutheit und Unvermitteltheit der präsentierten Fiktion, da sie nicht auf ein fiktionsimmanentes Aussagesubjekt, eine Sendeinstanz des inneren Kommunikationssystems, bezogen werden kann.“²³³ Durch die Musik soll symbolisch darüber hinweggetäuscht werden.

Auch Geräusche spielen in diesem Kabarettstück eine wichtige Rolle. Sie erzeugen an einzelnen Stellen des Stückes eine Geräuschkulisse. Beispielsweise zu Beginn gibt es Straßenlärm, wie Werner auf der Straße mit Cornelia telefoniert. Das Geräusch von Stöckelschuhen suggerieren die Gegenwart einer Frau, nachdem Werner das Geldkuvert gefunden hat. „Geräusche können eingesetzt werden, um eine Situation oder Handlung zu beschreiben. (...) Die Lautstärke der Geräusche verweist dabei auf die jeweils anzunehmende

²³¹ <http://www.musikschule-guetersloh.de/Dateien/Schlau.htm>, Zugriff: 17. Oktober 2009

²³² Fischer-Lichte: S. 179

²³³ Pfister: S. 335

Entfernung der gemeinten Vorgänge. Sollen sie auf der Bühne ablaufend gedacht werden, sind die Geräusche meist von Lichteffekten begleitet.“²³⁴

5.3.6.1. Kostümierung

Die Bekleidung nimmt im Kabaretttheater keine wichtige Rolle ein. Weil der Kabarettist mehrere Figuren spielt, wäre ein detailliertes äußerliches Merkmal einer Figur bei der Darstellung der anderen Figuren störend. Für eine Änderung der Bekleidung des Kabarettisten während der Darstellung ist die Fiktion zu stark aufgebaut und die Darstellungssituation zuwenig ausgespielt. Stattdessen dient der Körper des Kabarettisten als leeres Blatt für die eigene Vorstellung des Zuschauers. „Der Artist (...) sein Gesicht als leeres Blatt verwendet, das durch den Gestus beschrieben werden kann.“²³⁵ Weil das Kabaretttheater mit der Vorstellung des Zuschauers arbeitet, sind Äußerlichkeiten unwichtig. Im Programm „Hader muss weg“ trägt Hader mit einem beigefarbenen Mantel, einem Hemd und einer dunklen Hose neutrale Bekleidung. Die Bekleidung in „Lebenslinien“ ist mit einem dunkelblauen T-Shirt und einer dunkelblauen Hose ebenfalls neutral.

5.3.6.2. Requisiten

Die Requisiten dienen im Kabaretttheater wie im klassischen Theater als Objekte, „an denen der Schauspieler Handlungen vollzieht: sie sind als die Gegenstände definiert, auf die A's intentionale Gesten gerichtet sind. Die primäre Zeichenfunktion der Objekte, die als Requisiten verwendet werden, besteht darin, den betreffenden Gegenstand zu bedeuten.“²³⁶

In dem naturalistischen Kabarettstück „Hader muss weg“ stellen die Requisiten dar, was sie sind: ein Geldkuvert und einen Revolver. Ein Stuhl stellt das Auto von Werner dar und ist später die Bank, auf der Werner die Prostituierte trifft. Nach der Pause spielt der Künstler an einem Klavier und der Stuhl ist jetzt ein Chevrolet Corvette. Das Klavier des Künstlers ist sowohl Dekoration als auch Requisit.²³⁷

In „Lebenslinien“ entbehrt das Spiel der Requisiten. Die Geige des Clowns, der Computer der Sekretärin, das Handy des Deutschen, der Joint der kleinen Blondinen und die Mundharmonika des Tirolers im ersten Teil werden pantomimisch umspielt. Im zweiten Teil sind die

²³⁴ Fischer-Lichte: S. 165f

²³⁵ Brecht, Bertolt: Werke. Große und kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hrsg v. Werner Hecht, Jan Knopf, u. a., Berlin, Weimar: Aufbau, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988-97, Band 22/1: S. 156

²³⁶ Fischer-Lichte: S. 151

²³⁷ Vergleiche: Fischer-Lichte: S. 26

pantomimischen Gegenstände ein Notizbuch und ein Stift des Künstlers, sein Mobiltelefon, die Tasche mit der Bombe des Tirolers, der Getränkewagen der Stewardess, der Becher Cola und zum Abschluss wieder die Geige des Clowns. Der einzige Gegenstand auf der Bühne ist ein Stuhl, auf dem im ersten Teil die Sekretärin sitzt und im zweiten Teil steht der Stuhl in der Bühnenmitte, auf dem die drei Hauptfiguren sitzen.

Mit diesen Methoden erzählt das Kabaretttheater seine eigenen Geschichten. Da sein Inhalt nicht abhängig ist von der Außenwelt, ist es frei in seiner Themenwahl und unabhängig von der Realität. Weil aber die Vorstellungssituation wegfällt und die Fiktion in sich geschlossen ist, muss es noch stärker den Regeln der Realität entsprechen. Während vom Nummernkabarett Referenzialisierbarkeit zur Außenwelt verlangt wird, wird vom Kabaretttheater Glaubwürdigkeit innerhalb der Fiktion erwartet.

6. Nachwort

An diesen Beispielen ist der Wandel zu erkennen, den Kabarett in den beiden Jahrzehnten um die Jahrtausendwende vollzogen hat. Die zeitgebundenen Betrachtungen der Außenwelt werden weniger und der Mensch rückt in den Mittelpunkt. Indem der Zuschauer auf der Bühne sich selber widergespiegelt wird, soll eine Art Katharsis bewirkt werden, allerdings nicht wie in der Tragödie nach Aristoteles durch Furcht und Mitleid. Indem sich der Mensch in seiner Lächerlichkeit auf der Bühne selbst erkennt, soll er zu Gedanken über sein eigenes Handeln angeregt werden. Auf diese Weise will Kabarett zur Verbesserung des menschlichen Handelns und Denkens beitragen.

Die Kritikfunktion des Kabaretts an äußeren Zuständen ist zu einer neutralen Offenlegung des Menschen geworden. Nicht mehr die Ironisierung und inkongruente Darstellung der Welt dient zur Komikerzeugung, sondern eine Darstellung des Menschen mit seinen Fehlern Schwächen. Kabarett ist von einer ironisierenden Betrachtung äußerer Zustände zu einer lächelnden Betrachtung des Menschen geworden.

Henningsen bezeichnet klassisches Kabarett als Mittel der Aufklärung, als eine Schulung zur Betrachtung der Äußerer Welt. Klassisches Theater nach Lessing dient zur Schulung des menschlichen Verhaltens. Auch die modernen Formen des Kabaretts kann zur Aufklärung und Schulung des Menschen beitragen. Aber Kabarett will diese Wirkung nicht erzwingen, es führt den Rezipienten nur hin. Durch seine unterhaltsamen Wirkung und seiner Begrenztheit der Mittel stellt Kabarett es dem mündigen Publikum frei, seine Schulung anzunehmen.

Wie es mit Kabarett weitergehen wird, wird sich in den Jahrzehnten erweisen. Wie es sich bei der populären Kunstform Comedy schon abzeichnet, werden auch im Kabarett die Realitätsbezüge weiter abnehmen und diese Kunstform wird sich weiter dem Theater annähern und die Themen frei von Einflüssen behandeln. Trotzdem wird die Realität der entscheidender Partner für Kabarett bleiben.

7. Bibliographie

Bauschinger, Siegrid (Hrsg): Literarisches und Politisches Kabarett von 1901 bis 1999, Tübingen – Basel: Francke, 2000

Brauneck, Manfred; Schneilin, Gerhard: Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1990

Brecht, Bertolt: Werke. Große und kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hrsg v. Werner Hecht, Jan Knopf, u. a., Berlin, Weimar: Aufbau, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988-97

Brook, Peter: Der leere Raum. Berlin: Alexander Verlag, 1983, 10. Auflage

Burkhart, Roland: : Kommunikationswissenschaft. Grundlagen und Problemfelder. Umriss einer interdisziplinären Sozialwissenschaft. Wien: Böhlau-Verlag, 1995

Budzinski, Klaus: Kabarett – 100 Jahre literarische Zeitkritik, Düsseldorf: Econ-Verlag, 1985

Budzinski, Klaus: Wer lacht den da? Kabarett von 1945 bis heute. Braunschweig: Westermann Verlag GmbH, 1989

Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters: eine Einführung, Band 1, Tübingen: Günther Narr Verlag, 1988, 2. Aufl.

Fleischer, Michael: Eine Theorie des Kabaretts, Bochum: Universitätsverlag Dr. Norbert Brockmeyer, 1989

Gabriel, Gottfried: Fiktion und Wahrheit. Eine semantische Theorie der Literatur. Stuttgart-Bad Cannstadt: Frommann Holzboog, 1975

Greul, Heinz: Bretter, die die Zeit bedeuten. Die Kulturgeschichte des Kabaretts, München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1971

Henningsen, Jürgen: Theorie des Kabaretts. Ratingen: Henn Verlag, 1967

Hiß, Guido: Der theatralische Blick, Einführung in die Aufführungsanalyse, Berlin: Dietrich Reimer, 1993

Küchler, Verene: Die zehnte Muse. Zeitgemäßes Kabarett: Form, Funktion und Wirkung einer Kommunikationsart. Wien: Dissertation, 1995

Lessings, Gotthold Ephraim: Sämtliche Werke, hrsg. v Horing, Hugo. Stuttgart: Gebrüder Kröner, 1893, Band 11

Meerstein, Günther: Das Kabarett im Dienste der Politik. Dissertation Leipzig 1938, Dresden 1938

Müller, Wolfgang C.: Das Kabarett. In: Handbuch der Publizistik. Band 2 Praktische Publizistik, hrsg. v. Dovifat, Emil, Berlin: De Gruyter, 1969

Münz, Rudolf: Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen. Hrsg. v. Amm, Gisbert: Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 1998

Niederle, Helmut A.: Erwin Steinhauer, Die Biographie. Wien: Molden, 2007

Niederle, Helmut A. (Hrsg): Erwin Steinhauer, Café PlemPlem, 15 Jahre Kabarett. Wien: Ueberreutter, 1989

Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. München: Wilhelm Fink, 2001, 11. Auflage

Pürer, Heinz: Einführung in die Publizistikwissenschaft. 4. überarbeitete Auflage. München, Ölschläger, 1990

Reinhardt, Elke: Warum heißt Kabarett heute Comedy? Berlin: Lit-verlag, 2006

Reisner, Ingeborg: Kabarett als Werkstatt des Theaters. „Literarische Kleinkunst in Wien vor dem zweiten Weltkrieg“. Phil. Diss. Wien: 1961, Vorwort, ohne Paginierung. Zitiert nach Vogel, Benedikt: S. 14

Ringhofer, Alexandra: Kabaretttheater oder theatrale Keimzelle? Wien: Diplomarbeit, 2000

Rösler, Walter: Gehn ma halt a bisserl unter... Kabarett in Wien, Berlin: Henschel, 1991

Schäffner, Lothar: Das Kabarett als Spiegel des politischen Geschehens. Phil. Diss. Kiel: 1969

Schiller, Friedrich: Schillers Werke, Nationalausgabe, 20. Band, philosophische Schriften, hrsg. v. von Wiese, Benno Weimar: Böhlau, 1962

Schneyder, Werner: *Gedanken zur Fernsehunterhaltung. Über mediale Spielarten und Schwierigkeiten*, in: Killinger, Walter / Roters, Gunnar / Gerhards, Maria (Hrsg): Humor in den Medien, Baden-Baden, 2003

Schreiber, Erhart: Repitorium Kommunikationswissenschaft, München: Ölschläger, 1990

Vogel, Benedikt: Fiktionskulisse. Poetik und Geschichte des Kabaretts. Paderborn, München, Wien, Zürich: Schöningh, 1993

Filme:

Steinhauer, Erwin; Lauber, Arthur: „Zugabe“, Aufzeichnung aus dem Vindobona, 1991. Wien: Kurier-edition „Best of Kabarett“, Vertrieb Hoanzl, 2005/2008

Hader, Josef; Pimperl, Gerhard: „Hader muss weg“, Aufzeichnung aus dem Vindobona, 2006. Wien: Vertrieb Hoanzl, 2006

Hader, Josef: Privat“, Aufzeichnung in der Burgarena Finkenstein, 1995. Wien: Vertrieb Hoanzl, 1995

8. Anhang

8.1. Ein Interview mit Josef Hader. Von Wolfgang Kralicek²³⁸

Kralicek: Zwischen „Privat“ und „Hader muss weg“ sind mehr als zehn Jahre vergangen. Viele haben schon gar nicht mehr an ein neues Hader-Programm geglaubt. Haben Sie so etwas wie Druck gespürt?

Hader: Der Druck war natürlich da, aber nicht so, dass er mich behindert hätte. Erstens hab ich gewusst, dass ich ein neues Programm machen werde. Und zweitens hab ich gewusst, dass ich sicher eines machen werde, das ganz weit weg ist von „Privat“. Ich hab gespürt, dass ich einen großen Schritt weg machen muss. Wenn das neue zu ähnlich gewesen wäre, wäre ich einer von den Kabarettisten gewesen, die immer nach einer Masche arbeiten. Und allein von dem Gedanken tät ich einen Ausschlag kriegen. Ob sich das ausgeht, hab ich nicht gewusst, es hätte auch sein können, dass ich damit voll auf die Pappn fall. Aber ich hab mir gedacht: Dann machst halt ein Jahr später wieder eines.

Kralicek: Bis zur Premiere des neuen Programms hat es unter anderem deshalb so lange gedauert, weil Sie in einigen Filmen engagiert waren und an einem Drehbuch gearbeitet haben. Auch „Hader muss weg“ ist wie ein Film aufgebaut. Gibt es da einen Zusammenhang?

Hader: Unbewusst vielleicht. Aber eigentlich hab ich schon ein Jahr nach der „Privat“-Premiere gewusst, dass ich als nächstes was machen will mit mehreren Personen, so eine Art Kaleidoskop der Gesellschaft. Wenn du ein Programm spielst, merkst du, was es nicht kann – und so entsteht die Idee für was Anderes. Und dann hab ich mich gefragt, wie man sieben Personen miteinander verspinnen kann. Da ist mir diese Low-Budget-Filmdramaturgie eingefallen: Die Kamera geht mit einer Person mit, dann kommt eine andere dazu, die Kamera geht mit einer dritten wieder woanders hin und so weiter.

Kralicek: Sie machen in dem Programm unter anderem zwei Sachen, die in einem Kabarettprogramm ungewöhnlich sind: Sie schießen mit einem Revolver, und Sie singen eine Mozartarie. Was ist schwieriger?

Hader: Natürlich das Singen. Mit dem Revolver war es so, dass ich mir gedacht hab: Es gibt in dem Programm wenig Konkretes, man muss sich viel vorstellen, also sollten wenigstens die Requisiten sehr handfest sein. Wir haben einen richtigen Revolver, wir haben Geld, das zumindest echt aussieht, wir haben eine echte Feinrippunterhose. Grundsätzlich gibt es zwei Arten von Schreckschussrevolvern: Die eine klingt nach nix, die andere ist manchmal ein bissl zu laut. Es ist dann natürlich das lautere Modell geworden.

Kralicek: Und wie kam die Arie aus der „Zauberflöte“ ins Programm?

Hader: Ich habe nach einem Bild gesucht für diese ganze Osteroberung. Dafür, dass du in Kroatien, Ungarn oder Rumänien überall Billa, Erste Bank und OMV siehst. Dass das richtig eingekauft worden ist. Und da ist mir eben die Prostituierte eingefallen, die eigentlich Mozartsängerin ist.

²³⁸ <http://www.hader.com/pdf/hadermussweg/Interview%20Hader.pdf>, Zugriff: 30. Dezember 2009, 21: 41

Kralicek: Wieso hat die Premiere eigentlich im winzigen Theater am Alsergrund stattgefunden?

Hader: Weil mir die anderen Kabarettbühnen so auf die Nerven gegangen sind. Immer, wenn ich in der Kulisse oder im Vindobona gespielt hab, haben sie gesagt: „Mach’s bei mir, mach’s bei mir, mach’s bei mir!“ Dann ist mir dieses kleine Theater eingefallen, das eigentlich ziemlich schwer zu spielen ist. Ich würd’s heute nimmer machen. Ich glaub, die nächste Premiere mach ich im Audimax! Es ist immer leichter, vor mehr Leuten zu spielen. Zum Beispiel sind in einem kleinen Raum einzelne grauenvolle Lacher viel ärger.

Kralicek: Auch der Werner aus „Hader muss weg“ hat einen schrecklichen Lacher. Gibt es dafür ein lebendes Vorbild?

Hader: Wissen Sie, wie der Georg Hoanzl lacht? Ich sag meinem Manager seit zehn Jahren, dass sein Lacher wie die Hupe vom Flipper klingt!

Kralicek: Werner ist ein Hader-Fan, der indirekt für Haders Tod verantwortlich ist. Was ist das für eine Hassliebe, die Sie für Ihr Publikum empfinden?

Hader: Wahrscheinlich will ich geliebt werden, obwohl ich nicht brav bin. Ich möchte garstige Sachen so gut machen, dass mich trotzdem alle mögen. Das ist der Grundantrieb, glaube ich.

Kralicek: In der Theorie der griechischen Tragödie gibt es den Begriff Katharsis: eine Art „Reinigung“, die das Publikum durch die Vorstellung erfahren soll. Haben Sie etwas Ähnliches im Sinn?

Hader: Ich hab nie ganz verstanden, wie Katharsis funktioniert. Ich denke ganz einfach, dass man im Theater Dinge erleben kann, ohne sich dabei weh zu tun. Nach einer guten Theateraufführung fühlt sich der Boden ein bisschen so an, wie wenn du im Prater von einem guten Gerät runterkommst.

Kralicek: Eine Achterbahn der Gefühle?

Hader: Nicht nur der Gefühle. Kopf, Bauch, Herz – alle Organe sollen durchgequirlt sein. Wenn das Katharsis ist ...

Kralicek: Ich glaube, das kann man gelten lassen. Ihre Programme werden auch gern als eine Art weltliche Passionsspiele bezeichnet.

Hader: Ja, das ist sehr seltsam.

Kralicek: Wollen Sie Ihr Publikum erlösen?

Hader: Wenn du über etwas lachen kannst, über das du normalerweise verzweifeln müsstest, hat der Witz schon eine gewisse Erlösungskraft. Wenn jemand Witze über Tod, höchste Not oder Verzweiflung macht und du darüber lachen kannst, hat das wahrscheinlich eine erleichternde Wirkung.

Kralicek: Ich glaube, das ist Katharsis! Ist Spielen für Sie Passion im Sinn von Leiden oder im Sinn von Leidenschaft?

Hader: Es gibt die Theorie, dass dieses ganze Gesocks, das in der Nacht auf Bühnen umeinander hupft – Schauspieler, Kabarettisten und so weiter –, dass die alle nicht tanzen. Und zwar deswegen, weil sie's nicht notwendig haben. Weil sie eine andere Möglichkeit haben, alles auszubeuteln. Also, das ist schon eine sehr lustvolle Sache. Ganz wichtig dabei ist allerdings, dass ich mir Texte schreibe, die man nicht mit halber Energie spielen kann. Mit Texten, die du einfach so runterspielen kannst, würde ich Alkoholiker werden.

Kralicek: Sie spielen in Ihren Programmen meistens zynische, schmierige Entertainer. In „Hader muss weg“ gibt es sogar zwei davon: im ersten Teil Josef Hader, im zweiten Teil den Barpianisten. Wie kommt es, dass Sie sich solche Alter Egos ausdenken?

Hader: Es geht bei mir ja meistens um kaputte Leute, irgendwas ist immer defekt. Und bei Künstlern weiß ich halt am besten Bescheid, da hab ich mehr Farben zur Verfügung. Die schillern dann natürlich. Den Tankstellenbesitzer zum Beispiel werde ich nie so gut hinkriegen wie diesen Pianisten, der da Klavier spielt, und keiner hört ihm zu. Das ist eine zutiefst traurige Figur, finde ich.

Kralicek: Der Pianist redet wie Falco. War er das Vorbild?

Hader: Nicht wirklich. Es gibt eine ganze Gruppe von Wienern, die so reden! Das ist so eine bestimmte Generation, die mit diesen sehr kehligen Lauten unglaubliche Kompetenz und Betroffenheit gleichermaßen ausdrücken.

Kralicek: Der Anfangsmonolog hat sich seit der Premiere etwas verändert.

Hader: Ja, die politischen Sachen hab ich rausgenommen. Ich hab mir zuerst gedacht, es ist leiwand, wenn ein Kabarettist, der so was auf der Bühne nie machen würde, im Hinterzimmer quasi politisiert – und zwar auf eine ganz banale und primitive Art. Der Kabarettist als Spießbürger, quasi.

Kralicek: Und dann wurde darüber zu viel gelacht?

Hader: Ja, alle haben sich so gefreut, dass es endlich politisch wird. Ich hab das Gefühl gehabt, das kommt bei vielen Leuten einfach völlig falsch an. Die haben geglaubt, ich meine das ernst. Ich hab nur Gusenbauer oder Schüssel gesagt, und das ist abgegangen wie Sau.

Kralicek: Die Hauptfigur Werner ist ein Verwandter des Werbefritzen aus „Im Keller“: ein nicht sonderlich sympathischer Loser, dem Sie aber viel Zuneigung entgegenbringen.

Hader: Ich würde liebevoller Hass sagen. Ich wollte zeigen, dass so ein Typ Ideologie oder Moral eigentlich nur benutzt, um andere fertig zu machen. Entscheidend ist für mich diese Antifaschismus-Attitüde: Er benutzt die Gaskammern, um einen Prolo fertig zu machen, und beschimpft den Russen dann als Saujuden.

Kralicek: Die Beziehung zwischen Werner und Cornelia ist eine Katastrophe. In Ihren Programmen ist das der Normalzustand. Hat die Liebe in Ihrer Weltsicht keine Chance?

Hader: Schon, aber das wäre auf der Bühne einfach nicht interessant. Witz misst sich ja immer an der Katastrophe. Obwohl das vielleicht schon wieder eine Herausforderung wäre: einmal ganz ohne Ironie die Liebe auf die Bühne zu stellen! Aber da würde es mir

wahrscheinlich so ähnlich gehen wie mit den Politikern: dass ich die Wirkung, die ich erziele, nicht aushalte.

Kralicek: Es kommen in dem Programm zwei Autos vor, ein Skoda und ein Chevrolet Corvette mit Lachgaseinspritzung. Welches ist Ihnen sympathischer?

Hader: Der Chevrolet natürlich, obwohl ich den noch nie gefahren bin.

Kralicek: Die Marke Skoda kommt im Programm gar nicht gut weg.

Hader: Für mich ist das auch ein Bild dafür, wie der Osten z'sammkauft wird.

Kralicek: Ihnen ist aber schon klar, dass solche Feinheiten wahrscheinlich keiner mitkriegt?

Hader: Ich glaube schon daran, dass aus lauter so kleinen Pinselstrichen etwas entsteht, ohne dass es ausgesprochen wird. Wenn die Leute gesehen haben, wie sich der Werner gegenüber der ukrainischen Opernsängerin verhalten hat, und wenn er dann zu seiner Freundin sagt: „Wir fahren nach Italien, trinken beim ersten Autogrill einen Cappuccino, und dann machen wir das günstige Schiebedach vom Skoda auf!“, dann kommt da die ganze Kläglichkeit einer Lebenshaltung heraus. Und zwar einer Lebenshaltung, die dem Kabarettzuschauer sehr nahe ist: Wenn ich den Cappuccino beim ersten Autogrill erwähne, erwische ich 80 Prozent der Leute.

Kralicek: Mich auch.

Hader: Mich genauso.

Kralicek: Ist es ein Ziel des Programms, dass die Leute nachher weniger Skoda kaufen?

Hader: Nein. Es sind ja eh schon alle Autokonzerne im Osten. Und man darf ja nicht die Illusion haben, dass man dem Ganzen auskommt, darum geht's ja nicht. Es geht eher darum, dass man das ein bissl realisiert.

Kralicek: Es soll einem schlechter gehen, wenn man in dem Programm war?

Hader: Bei mir ist es eher so, dass die Erkenntnis die Befriedigung hervorruft, etwas erkannt zu haben. Und dadurch das Gefühl, nicht mehr zu denen zu gehören, die's nicht erkannt haben. Dadurch bin ich nur mehr halb so jämmerlich. Ich merke gerade, dass ich mit dem Werner doch einiges gemeinsam habe!

Kralicek: Eines sollten wir noch klären. In Ihrem Schimpfmonolog am Anfang des Programms werden Sie ausgerechnet in dem Moment unterbrochen, in dem sie verraten wollen, wer das größte Arschloch unter den Kabarettisten ist. Wer ist es denn nun?

Hader: Der ... (In diesem Moment hat die Batterie des Aufnahmegeräts den Geist aufgegeben.)

9. Abstract

Diese Diplomarbeit erklärt den Begriff von Kabarett und beschreibt Parallelen und Unterschiede zu Theater. Kabarett ist wie Theater den theatralen Grundbedingungen unterworfen, nämlich dass ein Schauspieler einem Zuschauer etwas vorspielt. Sonst stellt Kabarett zu seiner Realisierung keine weiteren Bedingungen. Wegen der Begrenztheit seiner Mittel bleibt die Aufführungssituation während der Vorstellungsdauer im Bewusstsein des Publikums. Anhand von Theorien werden Arbeitsweisen und Wirkungen von Kabarett offengelegt.

Im empirischen Teil wird eine Veränderung von Kabarett in den Jahren von 1990 bis 2010 festgestellt. Kabarett hat sich in diesen zwanzig Jahren von äußeren Betrachtungen der Welt zu psychologischen Betrachtungen des Menschen gewandt. Dieser Wandel von Nummernkabarett über Figurenkabarett zu Kabaretttheater wird anhand von fünf Beispielen dargestellt. Nummernkabarett widmet sich der inkongruenten Darstellung der äußeren Welt, durch die dem Zuschauer die Zustände und Missstände seiner Umwelt veranschaulicht werden. In diesem Sinn hat Kabarett eine Kritik- und Kontrollfunktion, da es auch von politischen Autoritäten wahrgenommen wird. Figurenkabarett beschäftigt sich ebenfalls mit der äußeren Welt, allerdings erfolgt Darstellung durch die Psychologie einer Figur hindurch. Auf diese Weise rückt das Medium der Darstellung in den Mittelpunkt und die dargestellten Äußerlichkeiten verlieren an Bedeutung. Diese Entwicklung geht weiter bis hin zu Kabaretttheater, bei dem die Figuren die Fiktion für sich und ihre in Anspruch nehmen. Der Inhalt bezieht sich nur mehr indirekt auf die äußere Realität und die Figuren erzählen ihre eigenen Geschichten. Indem Kabarett die menschlichen Verhaltensweisen zum Hauptthema seiner Darstellungen macht, wendet es sich ab von einer äußeren Betrachtung der Welt zu einer Inneren Betrachtung des Menschen.

10. Curriculum Vitae

Maximilian Paul wurde 1983 in Wien geboren und wuchs in Tirol auf. Er besuchte die Waldorfschule Innsbruck, die er 2001 mit seinem ersten Kabarettprogramm „Erinnerungen“ abschloss. Im Jahr 2003 zog Maximilian Paul nach Wien, um Theaterwissenschaft zu studieren. Während seiner Studienzeit nahm er privaten Schauspielunterricht und beteiligte sich an Filmprojekten und Schauspielprojekten, unter anderem mit Kindern. Im Jahr 2005 erfolgte die Premiere seines zweiten Kabarettprogramms „Fernsehabend“. Das Studienjahr 2006/07 verbrachte Maximilian Paul in Pisa und schrieb und inszenierte dort ebenfalls ein Theaterstück in Landessprache. In den folgenden Jahren lernte er Spanisch und Portugiesisch an der Universität Wien und belegte Fächer der Komparatistik. 2009 kam es zur Premiere seines bisher letzten Kabarettprogramms „Lebenslinien“.