



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Politisches Kabarett

**Wirkung und Wechselwirkung zwischen politischen
Ereignissen und dem künstlerischen Repertoire des
Kabarettisten am Beispiel Österreichs**

Verfasser

Clemens Drössler

Angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, Oktober 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 300
Studienrichtung lt. Studienblatt: Politikwissenschaft
Betreuer: Univ. Prof. DDr. Ingrid Schütz-Müller

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort.....	4
1. Einleitung.....	5
1.1 Literatur und Forschungsstand	6
1.2 Einordnung der Diplomarbeit in die bisherige Forschung	6
1.3 Forschungsfragen	7
1.4 Theoretischer Ansatz	7
1.5 Erkenntnisinteresse – Forschungsziel	8
1.6 Methodenansatz	8
2. Kabarett-Theorie und Definition.....	10
2.1 Etymologische Erklärung des Kabarett-Begriffs.....	10
2.2 Theorie des Kabarett.....	12
2.2.1 Jürgen Henningsen	13
2.2.2 Michael Fleischer	21
2.2.3 Benedikt Vogel	23
2.2.4 Alfred Dorfer	24
3. Geschichte des Kabarett.....	26
3.1 Einführung	26
3.2 Die kulturgeschichtlichen Vorfahren	27
3.3 Die Anfänge in Frankreich	29
3.4 Die Anfänge des Kabarett in Deutschland	31
3.4.1 Wolzogens Überbrettl.....	31
3.4.2 Die Elf Scharfrichter	33
3.5 Die ersten Versuche in Wien	35
3.5.1 Die Wurzeln des Wiener Kabarett	35
3.5.2 Das Jung-Wiener Theater zum Lieben Augustin.....	36
3.5.3 Das Nachtlicht und die Fledermaus.....	37
3.5.4 Der Simplicissimus	38
3.6 Die zwanziger Jahre	40
3.6.1 Karl Kraus	41
3.6.2 Das Jüdisch-Politische Cabaret	46
3.6.3 Politisches Kabarett der Sozialistischen Veranstaltungsgruppe.....	47
3.7 Die dreißiger Jahre	48
3.7.1 Der liebe Augustin.....	49
3.7.2 Die Literatur am Naschmarkt.....	50
3.7.3 Die Stachelbeere.....	51
3.7.4 Das ABC	52
3.7.5 Jura Soyfer	52
3.7.6 Die sozialdemokratischen und kommunistischen Spieltruppen	54
3.8 Die Jahre 1938 bis 1945	56
3.8.1 Das Wiener Werkel	57
3.8.2 Kabarett in den Konzentrationslagern	58
3.8.3 Kabarett im Exil	63
3.9 Die Nachkriegszeit und die fünfziger Jahre.....	64
3.9.1 Das Kabarett ohne Namen.....	65
3.10 Die sechziger Jahre	68
3.10.1 Helmut Qualtinger und „Der Herr Karl“	68

3.10.2 Die einsetzende Rezession.....	74
3.11 Die siebziger Jahre	76
3.11.1 Lukas Resetarits.....	78
3.12 Die achtziger Jahre	83
3.12.1 Das Schlabarett.....	83
3.12.2 Die Hektiker.....	84
3.12.3 Josef Hader	85
3.12.4 Frauen im Kabarett.....	86
3.13 Die neunziger Jahre bis Knittelfeld 2002.....	87
4. Interviews	95
4.1 Einleitung	95
4.2 Die politische Herkunft und Einstellung.....	96
4.3 Themen der Kritik	100
4.4 Kabarett unter verschiedenen Regierungen	103
4.5 Kabarett in autoritären Regimes	107
4.6 Linkes versus rechtes Kabarett?.....	109
4.7 Einfluss und Reaktion	114
5. Zusammenfassende Schlussbetrachtung.....	116
6. Anhang	119
6.1 Fragenkatalog	119
7. Quellenverzeichnis	122
7.1 Literaturverzeichnis.....	122
7.2 Audioquellen	124
7.3 Internetquellen	125
Curriculum Vitae.....	126

Vorwort

Ich möchte mich an dieser Stelle zunächst bei meinen zwei Betreuern bedanken. Dr. Marcelline Langer hat mich, nach einem wenig erfolgreichen Diplomarbeitserstversuch, darin bestärkt mein Thema zu ändern und mich dem politischen Kabarett zu widmen. Sie war es auch, die mir immer wieder mit guten Ratschlägen geholfen hat, meine Gedanken zu bündeln und mir bei all meinen Problemen mit Rat und Tat zu Seite stand.

Univ. Prof. DDr. Ingrid Schütz-Müller ist zu danken, dass er meine Themenwahl ohne zu zögern annahm. Außerdem hatte ich während meiner Universitätslaufbahn die Chance, ihn auf mehreren, für mich persönlich prägenden Exkursionen, begleiten zu dürfen. Sie standen am Anfang einer langen Folge von Auslandsaufenthalten und haben meinen Zugang zum internationalen politischen Geschehen ganz wesentlich beeinflusst. Er hat mich immer bei meinem Drang in die Ferne unterstützt.

Weiters möchte ich mich bei Mag. Anna Gollob für die zündende Idee bedanken, mit deren Hilfe sich meine Schreibblockade löste, und Mag. Stephanie Steinwendner für ihre tatkräftige Unterstützung kurz vor dem Abgabetermin.

Großer Dank gilt auch meiner Familie und im besonderen meiner Mutter, Elisabeth Drössler, die mich in all den Jahren finanziell unterstützt und diese Arbeit zusammen mit meinem Großvater, Dr. Wolfram Bitschnau, Korrektur gelesen hat.

Zu guter Letzt möchte ich mich bei jedem einzelnen meiner Interviewpartner für ihr Mitwirken an dieser Arbeit und die Zeit, die sie sich genommen haben, bedanken. Es waren für mich unglaublich interessante Gespräche dabei, die mir Lust auf mehr gemacht haben. Ein großes Dankeschön auch für die Freikarten, mit denen ich mich auf amüsante Art und Weise meinem Thema annähern konnte. Ich hoffe ich konnte ihre hohen Erwartungen erfüllen.

Falls ich noch jemanden vergessen habe: Danke an all diejenigen, die mich in den letzten 12 Monaten darin unterstützten, diese Diplomarbeit zu einem Abschluss zu bringen.

1. Einleitung

Als ich mich vor 12 Monaten dazu entschloss, meine Diplomarbeit über das politische Kabarett in Österreich zu schreiben, hatte ich noch keine Vorstellung wie ergiebig dieses Thema sein würde. Ich wollte meine Leidenschaft für das österreichische Kabarett mit meinem Studium verbinden, wusste allerdings nicht ob überhaupt genügend Quellen vorhanden waren. Nach etwa zweiwöchiger intensiver Literaturrecherche hatte ich mehr Material gesammelt, als ich verarbeiten hätte können. Es war aber nicht nur meine Passion für das Kabarett, die mich zum Thema dieser Diplomarbeit führte. Auch mein Interesse für die österreichische Zeitgeschichte war ausschlaggebend für die Themenwahl. Der Ausgangspunkt meiner Überlegungen war, wie und mit welchen Mitteln Menschen auf ihre politische Umwelt reagieren. Hier bietet die wechselvolle Geschichte Österreichs der letzten hundert Jahre ein hervorragendes und ergiebiges Untersuchungsfeld.

Dem zentralen Thema der vorliegenden Arbeit liegt das Ziel zugrunde, aufzuzeigen, dass das politische Kabarett besonders gut geeignet ist, gesellschaftliche Missstände sichtbar zu machen. Die Kritik an ihnen wird ohne unnötigen Ballast auf den Punkt gebracht. Das führt zugegebenermaßen oft zur Vereinfachung komplexer Problemstellungen, aber gerade dies ist manchmal notwendig, um den Fokus auf den Kern der Missstände richten zu können. Geschickt formuliert, mit dem Humor als Träger, wird so vieles erst sichtbar und verständlich.

Es wurden Themen und Inhalte analysiert, exemplarisch präsentiert und kommentiert. Es war nicht die Intention, eine detaillierte Chronik der österreichischen Kabarettgeschichte zu verfassen, vielmehr wurden ausgewählte Kabarett-Texte inhaltlich analysiert, um die gestellte Zielsetzung zu erreichen.

Die vorliegende Arbeit versteht sich nicht als eine umfassende Darstellung sämtlicher dramaturgischer Möglichkeiten, politische Themen im Kabarett zu verarbeiten, sondern als eine Zusammenstellung von Beispielen, an denen demonstriert werden soll, wie und inwieweit im Kabarett auf die politische Lage und Stimmung in Österreich reagiert wurde. Dabei ist unvermeidlich, dass bei einer solch komplexen Materie nicht alle historischen Umstände Berücksichtigung finden konnten, welche die Kabarett-Autoren möglicherweise beeinflussten. Trotzdem soll in dieser Arbeit ein möglichst detaillierter Überblick über das politische Kabarett in Österreich geliefert werden.

Ursprünglich sollten weit mehr Kabarett-Texte untersucht werden, aber das stellte sich als zu umfangreich heraus. Die Betrachtung von aktuellen Kabarett-Texten

erwies sich deshalb als außerordentlich kompliziert, weil hier nur sehr vereinzelt und sehr schwierig Textvorlagen zu erhalten waren. Zwar werden viele Kabarettstücke heute auf CD oder DVD herausgebracht, aber die für das wissenschaftliche Arbeiten notwendige Transkription der Texte stellt sich als besonders arbeitsaufwendig dar. Es bleibt zu hoffen, dass in Zukunft den veröffentlichten Kabarett-Stücken auch Texte beigefügt werden, um das wissenschaftliche Arbeiten zu erleichtern.

Die angeführten Textbeispiele sollen stellvertretend für das politische Kabarett in Österreich stehen. Der Rest bietet Raum für weitere Untersuchungen.

1.1 Literatur und Forschungsstand

Im Rahmen der Recherche stellte sich heraus, dass «politisches Kabarett» vor allem in der Theater- und Literaturwissenschaft, wie auch in der Geschichts- und Sozialwissenschaft behandelt wurde. Bei der Literaturrecherche, die sich auf den deutschsprachigen Raum konzentrierte, fiel auf, dass sich der Großteil der vorhandenen Literatur mit der Zeitspanne 1900 bis 1970 des Kabarett in Deutschland auseinandersetzt. Die österreichische Kabarettsszene ist, in bezug auf die vorhandene Literatur, nicht in demselben Ausmaß behandelt worden, aber zumindest ausreichend. Die Schweizer Kleinkunst hingegen findet in der Literatur kaum Erwähnung. Die Forschungsdichte wird geringer, je mehr man sich der Gegenwart nähert. Gerade über die letzten 20 Jahre wurden zu diesem Themenbereich verhältnismäßig wenige wissenschaftliche Arbeiten publiziert. Sowohl in Deutschland, als auch in Österreich beschäftigt man sich hauptsächlich mit der Zwischenkriegszeit bis zur Machtergreifung der Nationalsozialisten am 30. Jänner 1933, bzw. dem 11. März 1938 und der Nachkriegszeit bis etwa in die sechziger Jahre hinein. Die Zeit danach wird thematisch hauptsächlich über Diplomarbeiten und Dissertationen behandelt.

1.2 Einordnung der Diplomarbeit in die bisherige Forschung

Diese Diplomarbeit soll am Beispiel des österreichischen Kabarett herausarbeiten, wie das Kabarett auf die Politik reagiert und wie sie sich in den Programmen äußert. Es wurde dabei die Entwicklung des politischen Kabarett von seinen Anfängen bis zum Bruch der ÖVP-FPÖ Koalition im Jahr 2002 aufgezeigt. Unterlegt wurde dieser historische Abriss mit Text-Analysen der wichtigsten österreichischen Satiriker in der jeweiligen Epoche. Damit sollte untersucht werden, wie politische Ereignisse in den Programmen verarbeitet wurden. Es wurde dadurch möglich, die Entwicklung unter

einem politikwissenschaftlichen Gesichtspunkt zu analysieren. Das aktuellste Buch, das sich mit der österreichischen Kabarettgeschichte beschäftigt, ist «Gehn ma halt a bisserl unter - Kabarett in Wien von den Anfängen bis heute» von Walter Rösler aus dem Jahr 1991. Aufgrund der Veränderungen, welche die Kabarettlandschaft in den letzten 17 Jahren erfuhr, erschien es sinnvoll, im Rahmen dieser Diplomarbeit die Forschung weiter zu führen.

1.3 Forschungsfragen

- F1: Wie spiegelt das politische Kabarett die sozio-politische Lage der Gesellschaft wider?
- H1: Das politische Kabarett weist auf bestehende gesellschaftliche Konflikte hin beziehungsweise auf jene, die es noch werden könnten.
- F2: Wie lässt sich die linke Tradition im politischen Kabarett Österreichs erklären?
- H2: Das politische Kabarett in Österreich ist dem politisch linken Spektrum zuzuordnen, da die österreichische Gesellschaft in ihren Grundzügen tendenziell bürgerlich ist beziehungsweise durch ihre Geschichte und Entwicklung immer schon war.
- F3: Wie äußerte sich das politische Kabarett während der ÖVP-FPÖ Koalition?
- H3: Die ÖVP-FPÖ Regierung hat zu einer spürbaren Reanimation des politischen Kabarett geführt.

1.4 Theoretischer Ansatz

Ausgehend von der vorhandenen Literatur wurden drei maßgebliche Kabarett-Theorien herangezogen. Jürgen Henningsens «Theorie des Kabarett» ist die Mutter all dieser Theorien. Michael Fleischers «Eine Theorie des Kabarett, Versuch einer Gattungsbeschreibung» baut auf Henningsen auf und Benedikt Vogels «Fiktionskulisse: Poetik und Geschichte des Kabarett» ist die jüngste theoretische Abhandlung. Fleischer und Vogel wiederholen im Grunde nur, was Henningsen bereits wissenschaftlich ausführlich diskutiert hat. Außerdem sind viele Weiterentwicklungen der beiden jüngeren Autoren veraltet oder nur von einer rein theaterwissenschaftlichen Perspektive aus gesehen von Interesse. Trotzdem wurden diese beiden Arbeiten

Henningsens Werk gegenübergestellt, um einen Überblick über die Bedeutung und die Entwicklung des Kabarett herzustellen. Zusätzlich floss noch Alfred Dorfers Überarbeitung der drei Haupttheorien, die in seiner Diplomarbeit «Totalitarismus und Kabarett» zu finden ist, mit ein, in der er die drei Theorien anhand der Veränderungen im aktuellen Kabarett überprüft.

1.5 Erkenntnisinteresse – Forschungsziel

Ziel dieser Arbeit soll sein, die Entwicklung des politischen Kabarett in Österreich, anhand von Text-Analysen und Experten-Interviews, aus politikwissenschaftlicher Perspektive zu untersuchen. Im Rahmen dieser Arbeit interessiert auch der Konnex zwischen linken Ideen und dem Kabarett. Außerdem sollen die Forschungsfragen beantwortet werden, wie das Kabarett die Gesellschaft widerspiegelt und das politische Kabarett auf die Schwarz-Blaue Koalition reagiert hat.

1.6 Methodenansatz

Die recherchierte Literatur wurde hauptsächlich mit der methodischen Inhaltsanalyse untersucht, während bei der Auswertung der Experten-Interviews die hermeneutische Methode angewandt wurde. Die historische Entwicklung wurde mit Text-Analysen der wichtigsten österreichischen Satiriker der jeweiligen Epoche unterlegt, um den Einfluss, den politische Ereignisse auf das Kabarett ausüben, sichtbar zu machen. Dadurch wurde es möglich, die Entwicklung unter einem politikwissenschaftlichen Gesichtspunkt zu analysieren. Es wurde darauf Wert gelegt, dass die Interview-Partner repräsentativ für das politische Kabarett in Österreich stehen. Die Befragten gehören zu den erfolgreichsten Akteuren der österreichischen Kabarettsszene und sind alle, bis auf die Gruppe «Maschek», seit mindestens zwei Jahrzehnten aktiv. Dadurch sollte es möglich sein, ein breites und akkurates Spektrum des politischen Kabarett der letzten drei Jahrzehnte und der Gegenwart zu erhalten. Im Rahmen dieser Arbeit wurden 10 Kabarettisten interviewt:

Thomas Maurer
Roland Düringer
Lukas Resetarits
Florian Scheuba (Die Hektiker)
Alfred Dorfer

Robert Stachel (Maschek)
Peter Hörmanseder (Maschek)
Werner Schneyder
Andrea Händler
Josef Hader

Der Fragenkatalog wurde mit Hilfe der Doktorarbeit „Das Kabarett, Der Spiegel des politischen Geschehens“ von Lothar Schöffner aus dem Jahr 1967 erstellt. Ergänzt wurde dieser durch Fragen, die der speziellen österreichischen Kabarettlandschaft und den Veränderungen in den letzten 40 Jahren Rechnung tragen sollen.

Die Auswertung der Interviews basiert auf der hermeneutischen Methode der empirischen Sozialforschung. Es wurde versucht, die Antworten der einzelnen Kabarettisten in einen Zusammenhang mit ihren Texten und Programmen zu bringen, um verifizieren zu können, ob und in welcher Form sich ihre politischen Einstellungen in ihrer künstlerischen Arbeit niederschlagen. Durch diese Methode wurde die politikwissenschaftliche Analyse des Kabarett möglich und das Ziehen von allgemeinen Schlüssen erleichtert.

2. Kabarett-Theorie und Definition

2.1 Etymologische Erklärung des Kabarett-Begriffs

Wenn man „das Herkunftswörterbuch“ des Duden heranzieht und das Wort Kabarett nachschlägt, findet man Folgendes:

„Kabarett „zeit- und sozialkritische Kleinkunstbühne“: Das Fremdwort das auch in der Bedeutung „(drehbare) mit kleinen Fächern versehene Platte für Speisen“ gebräuchlich ist, wurde Ende des 19 Jahrhunderts aus frz. Cabaret „Kleinkunst(bühne); Restaurant; Satz Gläser mit Flasche“ entlehnt. Das französische Wort seinerseits stammt aus mittelniederländisch cabret (Nebenform von cambret, cameret), das zu dem unter Kammer behandelten Wort gehört und eigentlich „Kämmerchen“ bedeutet.“¹

In den Werken, die sich mit der Etymologie des Kabarett-Begriffs beschäftigen, gehen die Meinungen über die eigentlich Herkunft und Bedeutung weit auseinander. Der Kabaretthistoriker Klaus Budzinski behauptet zum Beispiel, das französische «cabaret» hätte „zunächst eine runde, mit fächerartig angeordneten Schlüsselchen bestückte Speiseplatte bezeichnet“ und später erst „jene Schenke, in denen neben Getränken solche bunten Platten serviert wurden“². Die beste Zusammenfassung findet man in Benedikt Vogels „Fiktionskulisse“, dem jüngsten Versuch einer Kabarett Definition: Ursprünglich kommt das deutsche Wort Kabarett, beziehungsweise das französische Pendant «cabaret» aus dem wallonischen Sprachraum. Das französische Wort «cabaret» ist seit dem 13. Jahrhundert in Gebrauch.³ Geht man nach einem altfranzösischen Wörterbuch⁴, so sind bis ins 15. Jahrhundert vier Denotate bekannt:

- Kellereingang
- Holzschläger zum Waschen der Wäsche
- Vordach
- Schenke

¹ Duden, Herkunftswörterbuch, Etymologie der deutschen Sprache, Band 7. Mannheim 2001, S. 376

² Budzinski, Klaus: Das Kabarett, 100 Jahre literarische Zeitkritik – gesprochen – gesungen – gespielt. Düsseldorf/Wien 1985, S. 119

³ Vgl.: Gamillscheg, Ernst: Etymologisches Wörterbuch der französischen Sprache. Heidelberg 1928, S. 163

⁴ Vgl.: Godefroy, Frédéric: Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX e au XV e siècle composé. Tome premier. Paris 1880, S. 763

Wenn man noch das altfranzösische Wörterbuch von Tobler/Lommatzsch heranzieht, so wird deutlich, dass die Bedeutung «Schenke» am gebräuchlichsten war.⁵ Aus diesen «Schenken» wurde dann in Paris der 80er Jahre des 19. Jahrhunderts «literarische Kneipen» und «Kleinkunsthöhlen», in denen die Anfänge des Kabarets, wie wir es heutzutage verstehen, liegen.⁶

Nun ist jedoch noch immer nicht geklärt, wie es zu der Transformation von «cabaret» zu «Kabarett» eigentlich kam. Naheliegender wäre die Erklärung, dass das Wort einfach eingedeutscht wurde. Soweit ist dies nicht gefehlt, da es in der damaligen Zeit durchaus üblich war französische Wörter in den deutschen Sprachraum zu entlehnen oder anzupassen.

Gleichwohl führen die deutschen Wörterbücher bis zur Jahrhundertwende kein Lemma «Cabaret» oder «Kabarett». Das dürfte damit zusammenhängen, dass das Wort – durchwegs in seiner französischen Form benutzt – nicht zum Bestand der deutschen Sprache gerechnet wurde. Das änderte sich 1894. Der zehnte Band des Brockhaus Konversations-Lexikons führt eine aufschlussreiche Worterklärung:

„Kabarett (frz. cabaret), Schenke, Wirtshaus, Kaffee-, Theebrett und Geschirr; fächerweise abgeteilte Schüssel für Kompotts“

Interessant dabei ist die Tatsache, dass die ersten deutschen Kabarets, die nach der Jahrhundertwende entstanden, weder die Bezeichnung «Cabaret» noch «Kabarett» gebrauchten, sondern eher «Brettel» oder «Variété».

Kabarets, die diesen Namen zu Recht trugen, tauchen erst wieder ab 1905 auf. Das «Cabaret Nachtlicht» entsteht Ende 1905 in Wien, das «Cabaret Fledermaus» zwei Jahre später, ebenfalls in Wien. Hier erst erhält die Gattung im deutschen Sprachraum ihren heutigen Namen. Zunächst noch in der französischen Wortform, die erst im Laufe der 20er und frühen 30er Jahren endgültig verdrängt wird.⁷

„In der Namensgebung einer Kleinkunsthöhle tauchte die deutsche Form zum ersten Mal im Jahr 1924 mit dem Kabarett der Komiker auf und verdrängte dann im Laufe der zwanziger und frühen dreißiger Jahre die französische Form in Deutschland beinahe endgültig.“⁸

⁵ Altfranzösisches Wörterbuch, Adolf Toblers nachgelassene Materialien, bearbeitet und mit Unterstützung der Preussischen Akademie der Wissenschaften herausgegeben von Erhard Lommatzsch. Erster Band A – B, Zweiter Band: C – D, Beide Bände ohne Ort und Jahr, (Laut Vorwort: 1.Bd.: 1925; 2. Bd.: 1936). 2. Bd., Sp. 4

⁶ Vgl.: Vogel, Benedikt: Fiktionskulisse: Poetik und Geschichte des Kabarets. Paderborn/Wien 1993, S. 21

⁷ Vgl.: Vogel, 1993, S. 24

⁸ Wiemann, Uwe: Kurt Tucholsky und die Politisierung des Kabarets, 2003, S.15

In Österreich hielt sich die französische Form noch bedeutend länger. Heut zu Tage hat sich jedoch die Form «Kabarett» im gesamten deutschen Sprachraum durchgesetzt. Einziger Unterschied: In Österreich wird das «tt» nicht ausgesprochen, wohin gegen in Deutschland zu meist das «tt» betont wird. Somit wurde die komplette Eindeutschung nur in Deutschland vollzogen, wohingegen in Österreich die französische Aussprache beibehalten wurde.

„Es bleibt festzuhalten, dass die französische Schreibweise eine Bedeutungsverschiebung durchgemacht hat und sich gegenwärtig stark vom Sinngehalt der deutschen Schreibweise absetzt. Heutzutage steht das französische cabaret im deutschen Sprachraum nur noch für Tanz-Revuen mit aufwändig kostümierten oder spärlich bekleideten Damen in Nachtclubs, während mit dem deutschen Begriff Kabarett nahezu ausschließlich Kleinkunst der politisch-satirischen Spielart in Verbindung gebracht wird.“⁹

2.2 Theorie des Kabarett

Wenn man sich wissenschaftlich mit dem Thema Kabarett auseinander setzt, dann kommt man nicht darum herum sich auch mit den verschiedenen Theorien und Definition des Kabarett zu beschäftigen. Im Wesentlichen gibt es heute drei große Kabarett-Theorien. Den Anfang machte Jürgen Henningsen 1967, auf der alle anderen Kabarett-Theorien aufbauen, danach kam Michael Fleischer 1989 und 1993 schließlich die jüngste Arbeit zu diesem Thema von Benedikt Vogel. Aufgrund der Veränderungen, die das Kabarett in den letzten 15 Jahren durchlaufen hat, ist die zusammenfassende kritische Betrachtung der einzelnen Theorien, die Alfred Dorfer in seiner Diplomarbeit „Totalitarismus und Kabarett“ vollzieht, in Bezug auf das gegenwärtige Kabarett besonders aufschlussreich. In Anbetracht der Tatsache, das die beiden anderen genannten Theorien nur minimal zur Weiterentwicklung der Kabarett-Theorie beigetragen haben, wurde an dieser Stelle ein anderer Fokus gewählt. In dem vorliegenden Kapitel soll versucht werden, Henningsens Grundsatzarbeit über die Kabarett-Theorie detailliert vorzustellen, um das theoretische Rüstzeug für diese Diplomarbeit zu liefern.

⁹ Wiemann, Uwe: Kurt Tucholsky und die Politisierung des Kabarett, 2003, S.15

2.2.1 Jürgen Henningsen

Die wohl wichtigste Kabarett-Theorie stammt von Dr. Jürgen Henningsen, der seine „Theorie des Kabarett“ 1967 verfasste. Der Grund für seinen Stellenwert in der heutigen Kabarettforschung liegt vor allem darin, dass er auf dem Gebiet der Kabarett-Theorie Pionierarbeit leistete. Abgesehen von seinem Pionierstatus muss man seinem Werk auch eine gewisse Zeitlosigkeit zugestehen. Keine andere Definition konnte bis heute den Kabarettbegriff derart kurz und prägnant umschreiben:

„Kabarett ist Spiel mit dem erworbenen Wissenszusammenhang des Publikums“¹⁰

Dies soll jetzt keine Schmälerung der Leistung anderer Theorien sein, die alle einen wertvollen, ergänzenden Beitrag geleistet haben, aber eben nur einen „Ergänzenden“. Alle anderen Kabarett-Theorien bauen im Grunde auf Henningsens Ausführungen auf. Es sind seit der Veröffentlichung über 40 Jahre vergangen, in denen es große Veränderungen in der Kabarettszene gegeben hat. Umso erstaunlicher ist es, dass Henningsens Theorie auch heute noch bei modernen Formen des Kabarett angewendet werden kann.

Henningsen ist Pädagoge, insofern verwundert es nicht, dass seine Theorie stark pädagogisch geprägt ist. Für ihn hat Kabarett nicht nur reinen Unterhaltungswert, sondern transportiert auch Information, Belehrung, Aufarbeitung, Anknüpfungspunkte und vieles mehr. Er stellt ein «pädagogisch-informationspsychologisches Bezugssystem» her. Begründet wird dies mit der Feststellung, dass das Kabarett erstens eine pädagogische Institution unserer demokratisch-pluralistischen Gesellschaft ist und zweitens, dass es genauso wie Schulen oder andere Bildungseinrichtungen¹¹, einen pädagogischen Auftrag erfüllt.¹²

„Der erworbene Wissenszusammenhang ist die sprachlich erschlossene Erfahrung. In ihm steckt das Wissen (...) um die geschichtlich-gesellschaftliche Realität, ebenso wie das um die tatsächlichen oder vorgegebenen Eigenheiten von Schwiegermüttern, Professoren, Politikern. Der erworbene Wissenszusammenhang ist die riesige Summe des noch nicht vergessenen einmal gelernten, wobei als "gelernt" das gelten soll, was "irgendwie" ins Bewusstsein gelangte und dort mit anderen Informationen verknüpft worden ist.“¹³

¹⁰ Henningsen, Jürgen: Theorie des Kabarett. Düsseldorf 1967, S. 9

¹¹ Zum Beispiel Bücher, Radio- und Fernsehsendungen etc.

¹² Vgl.: Henningsen, 1967, S. 9-10

¹³ Henningsen, 1967, S. 24

Dazu gehört die Kenntnis, dass man sich an einer offenen Flamme verbrennen kann, ebenso wie das Wissen um die «immerwährende Neutralität» Österreichs. Mit diesen Informationen kann nun der Kabarettist spielen. Bringt er nun den Wissenszusammenhang seines Publikums aus dem Gleichgewicht, indem er ihnen die Bruchstellen ihres Wissens vor Augen führt, so kann er es zum Lachen animieren. Wichtig ist dabei, zwei Charakteristika des Wissenszusammenhangs hervorzuheben:

Erstens ist der erworbene Wissenszusammenhang, genauso wie das Kabarett historisch und somit dem Wandel der Zeit unterworfen. Unser historischer Informationsbestand unterscheidet sich stark von dem unserer Großeltern. Aufgrund dessen sind ältere Kabarettnummern für den Rezipienten aus humoristischer Sicht oft nicht nachvollziehbar, es sei denn, er besäße den gleichen Wissenszusammenhang wie der Autor beziehungsweise wie das damalige Publikum. Deshalb müssen satirische Texte immer vor ihrem jeweiligen historischen Hintergrund studiert und betrachtet werden. Abgesehen von dem Wandel des historischen Hintergrundwissens, ändern sich auch die Denkgewohnheiten des Publikums. Was in früheren Zeiten vielleicht mutig, provokant und amüsant war, kann ein paar Jahre später langweilig und platt wirken, da sich gewisse Assoziationen nicht mehr zwangsläufig einstellen. Die berühmt gewordene Toni Polster-Parodie von Mini Bydlinski, Anfang der neunziger Jahre, machte die «Hektiker» im ganzen Land bekannt. Heute würde eine Fußballer-Parodie nicht mehr den gleichen Effekt erzielen. Die historische Differenz zwischen heutiger Rezeption und damaligem Zeitgeschmack darf nicht unterschätzt werden. Das Publikum wandelt sich und mit ihm das Humorverständnis. Der «Herr Karl» zeigt allerdings gut, dass auch Zeitlosigkeit existieren kann. Es gibt gewisse Themen, die nach wie vor ein Publikum beschäftigen.

Zweitens ist der erworbene Wissenszusammenhang in ganz entscheidender Weise an Sprache gebunden. Sprache ist Medium und Vehikel der Information und des Lernens. Auch Zeichen und Gesten werden vom Adressaten entschlüsselt, indem er sie auf Sprache bezogen übersetzt. Ereignisse können nur dann in den erworbenen Zusammenhang des Wissens integriert werden, wenn es möglich ist sie sprachlich zu vermitteln und zu reflektieren.¹⁴

Im ersten Kapitel beschäftigt sich Henningsen mit der Beschreibung der „Phänomenologie der Bedingungen“ die das Kabarett kennzeichnet. Er gliedert diese Bedingungen in vier Teile:

¹⁴ Vgl.: Henningsen, 1967, S. 24-25

Kabarett und Publikum

Kabarett ist auf ein Publikum angewiesen. Dies gilt sowohl für Kabarett-Bühnen als auch fürs Fernsehen. Der Kabarettist interagiert mit seinem Publikum, vielmehr als das beim Theater der Fall ist. „Der Kabarettist muss wissen, was das Publikum weiß. Eine Anspielung geht ins Leere, wenn das, worauf angespielt wird, nicht schon da ist.“¹⁵ Deshalb ist auch eine gewisse Homogenität des Publikums erforderlich, wenn Kabarett funktionieren soll.

Der Nummern - Charakter des Programms

Henningsen betont den Nummern-Charakter des Kabarett. Das Konstruktionsprinzip besteht in der Aneinanderreihung von einzelnen Nummern, die in der Regel nur lose durch einen übergreifenden Titel, manchmal auch durch einen angedeuteten Rahmen zusammengehalten werden und die Länge eines Einakters nicht überschreiten. Der Grund dafür liegt auf der Hand: Im Gegensatz zum Theater oder zum Film hat das Kabarett keine Zeit, aufwendig eine Geschichte zu konstruieren. Das Wissen, mit dem das Kabarett arbeitet, wird vom Publikum bereits mitgebracht. Es muss daher nicht vom Kabarettisten mühselig aufgebaut werden, sondern kann als vorhanden vorausgesetzt werden. Wahlloses Verschieben, Auslassen oder Einsetzen von Nummern, wie es früher Usus war, ist in der heutigen Zeit nicht mehr so leicht möglich. Die Dramaturgie hat im Modernen Kabarett einen viel höheren Stellenwert. Manche Kabarettprogramme kommen dem Theaterstück bereits recht nahe. Ein Beispiel wäre Josef Haders Programm „Hader muss weg“. In Pulp-Fiction Manier lässt Hader das Publikum rasant auf einen Höhepunkt zusteuern, wobei die Nummern so ineinander verschmelzen, dass es undenkbar ist sie auseinander zu reißen, geschweige denn anders anzuordnen.

Die Begrenztheit der Mittel

Die Begrenztheit der Mittel ist ein klares Merkmal des Kabarett und hat entscheidende Auswirkungen auf die Art und Weise der kabarettistischen Darbietung. Die Requisiten und technische Hilfsmittel werden nur sparsam eingesetzt, sodass der Kabarettist vieles andeuten muss.¹⁶ Daraus zieht Henningsen den Schluss, dass Kabarett nichts verändern kann. Zu dem Thema, ob Kabarett etwas bewirken kann, gibt es unterschiedliche Ansichten. Dass allerdings die begrenzten Mittel der Grund dafür ist, kann nicht belegt werden. Es ist zu bezweifeln, dass ein Mehr an Requisiten an der Wirkung des Kabarett etwas ändern könnte.

¹⁵ Henningsen, 1967, S. 25

¹⁶ Vgl.: Henningsen, 1967, S. 17

Die drei Rollen des Kabarettisten

Der Kabarettist spielt auf der Bühne drei Rollen gleichzeitig. Die erste Rolle prägt den Rahmen einer Nummer. Ob das jetzt ein Polizist, ein Betrunkener oder eine bekannte Persönlichkeit ist, die Darstellung ist immer Mittel zum Zweck.

„Mit Brecht könnte man sagen: der Kabarettist „zeigt“ seine Figur, er ist sie nicht. Die Rolle wird lediglich angedeutet, auch in den Requisiten (ein charakteristisches Ausstattungsstück, ein Zeichen – Mütze, Armbinde etc. – ist effektvoller als eine Totalkostümierung). Die Rolle des Rahmens hat ausschließlich die Funktion, bestimmte intendierte Assoziationen beim Publikum auszulösen. Aus diesem Grund greift das Kabarett mit Vorliebe auf im öffentlichen Bewusstsein schon vorgeprägte, ja klischierte „Typen“ zurück.“¹⁷

In der zweiten Rolle steht der Kabarettist als „Kabarettist“ auf der Bühne. Er verkörpert eine Art Hofnarr, der den oppositionellen Charakter mimt. Wichtig dabei ist, dass der Kabarettist, wenn er diese oppositionelle Haltung einnimmt, nicht ins Schulmeisterische, Belehrende verfällt oder gar die Rolle des Märtyrers einnimmt, außer er setzt dies bewusst ironisch ein. Er würde Gefahr laufen sein Publikum zu überfordern. Deshalb versucht der Kabarettist, das Publikum über den Umweg des Humors zu erreichen, der gekonnt eingesetzt, eine viel stärkere Wirkung hat. *„Je engagierter im Ziel, desto distanzierter, unterkühlter, verfremdender im Mittel. Der Kabarettist ist Prediger ex negativo.“¹⁸*

In der dritten Rolle stellt er sich selbst dar. Er steht als Josef Hader, Alfred Dorfer oder Lukas Resetarits auf der Bühne, als eine in der Öffentlichkeit stehende Person, wie er in der Gesellschaft wahrgenommen wird. Doch dieses Bild ist meistens durch die zwei oben genannten Rollen verfälscht. Um die drei Rollen auf der Bühne zu einer Einheit werden zu lassen, kann der Kabarettist versuchen, das Gesagte aus seiner Verantwortung zu entlassen und in die des Publikums zu legen. Durch diese Distanzierung provoziert er Engagement im Publikum.

Inhalte und Themen des Kabaretts

„Ist Kabarett Spiel mit dem erworbenen Wissenszusammenhang des Publikums, dann sind seine möglichen Gegenstände die Bruchstellen dieses Wissenszusammenhangs.“¹⁹

¹⁷ Henningsen, 1967, S. 19

¹⁸ Henningsen, 1967, S. 20

¹⁹ Henningsen, 1967, S. 29

Bruchstellen sind all diejenigen Bereiche des angesammelten Wissens, die nicht oder nur teilweise in den Wissenszusammenhang integriert wurden, da sie eine nähere Beschäftigung voraussetzen, die noch nicht abgeschlossen ist. Das können zum Beispiel Tabus sein: „scheinbare Selbstverständlichkeiten, die, eine kritische Situation institutionalisierend, nicht reflektiert werden und ihren stabilisierenden Effekt verlieren können, wenn sie bewusst gemacht werden.“²⁰

Als Beispiel kann man etwa die Sexualität heranziehen, die nach wie vor in unserer Gesellschaft tabuisiert wird. Werden nun dem Publikum die Bruchstellen zwischen der eigenen Sexualität und dem gesellschaftlichen Konzept von Sexualität vor Augen geführt, und die Ironie dahinter vom Publikum erkannt, wird diesem Gefühl des „ertappt Werdens“ mit Humor begegnet.

Weitere Bruchstellen sind die latenten, nicht bewussten Widersprüche, bei denen das integrierende Prinzip, zu einer gleichgewichtstiftenden Einheit im Selbst- und Weltverständnis zu gelangen, mehr oder weniger ausdrücklich suspendiert worden ist.²¹ Als Beispiel könnte man hier die Nichtaufarbeitung unserer jüngeren Geschichte, in Bezug auf die oft ausgeklammerten Jahre 1938 bis 1945, heranziehen. Es existieren noch viele weitere Bruchstellen in politischen Überzeugungen, in Verhaltensweisen und sittlichen Normen oder auch im Sprachgebrauch.

Mit gewissen Bruchstellen unseres Wissenszusammenhangs lässt es sich leichter leben, wenn man nicht versucht, sie zu integrieren, sie zu verarbeiten. Diese nicht ausgetragenen Widersprüche im öffentlichen Bewusstsein können sich als schlechtes Gewissen äußern und bieten hervorragenden Stoff für das Kabarett.

Hier wird ersichtlich, dass es bei der Wahl der Themen nicht in erster Linie um Aktualität geht, sondern vielmehr um Ereignisse die zeitlos nachwirken.²²

„Der Maßstab für die Aktualität liegt nicht im objektiven Ereignis selbst, sondern im Bewusstsein des Subjekts – nicht das aktuelle Geschehen, sondern die aktuelle Bruchstelle im Bewusstsein ist entscheidend.“²³

Aus diesem Grund kann etwa eine Nummer über die NS-Vergangenheit erfrischend wirken, während eine Szene mit aktuellem Politikbezug²⁴ vielleicht platt und abgedroschen scheint.

²⁰ Henningsen, 1967, S. 29

²¹ Vgl.: Henningsen, 1967, S. 30

²² Vgl.: Henningsen, 1967, S. 32

²³ ebd.

²⁴ Zum Beispiel der Finanzminister, der den Bürgern das Geld aus der Tasche zieht.

Die Tatsache, dass der Kabarettist in einer Nummer einen wunden Punkt trifft, ein, im Bewusstsein des Publikums, nicht vollkommen verarbeitetes Ereignis, macht es schon per se „aktuell“. Dadurch wird es dem Historiker möglich, anhand von alten Kabarett-Texten die Bruchstellen, Widersprüche und Tabus in der öffentlichen Meinung, die zu einer bestimmten Zeit vorherrschten, sichtbar zu machen. Der historische Kabarett-Text wird somit zum Gradmesser für die Aktualität bestimmter Ereignisse und deren Einfluss auf die Gesellschaft. Er kann helfen den Zeitgeist einer Epoche oder die politische Kultur zu interpretieren.

Natürlich gibt es Unterschiede in der Wertigkeit historischer Quellen. Ein Staatsvertrag ist eine zuverlässigere Quelle als ein kabarettistischer Text. Allerdings liegt die Aussagen eines kabarettistischen Textes auf einer anderen Ebene als die des Staatsvertrages und kann eventuell auf dieser Ebene sogar ergiebiger sein.²⁵ Auf die Tauglichkeit des „politischen Kabarett“ als Quelle soll in dieser Arbeit zu einem späteren Zeitpunkt noch genauer eingegangen werden.

Henningsen betont die Notwendigkeit, die Bruchstellen des Publikums, nicht die des Kabarettisten, aufzuzeigen. Das bedeutet, es können sich zwar die Bruchstellen des Kabarettisten und seines Publikums überschneiden, aber das Wesentliche ist, dass das Publikum erreicht wird. Ansonsten würde der Kabarettist Gefahr laufen nur eine oppositionelle Funktion auszuüben, der „die da oben“ bekämpft und gegen jeden und alles ist. Wie oben schon erwähnt, würde ihm unweigerlich etwas Belehrendes anhaften und er bei seinem Publikum an Wirksamkeit einbüßen. In so einem Fall kann Kabarett auch zu Propaganda werden. Allerdings könnte dann der Kabarettist seiner satirischen Pflicht nicht mehr glaubwürdig nachkommen, da er selbst die Praktiken anwenden würde, die er zu kritisieren hätte. Es ist fragwürdig ob man in dem Fall noch von Kabarett sprechen könnte.

Allerdings gibt es noch einen weiteren guten Grund weshalb ein Kabarettist schlecht beraten ist, sich auf der Bühne ein ‚Guerilla-Image‘ zu zulegen: Durch einen frontal Angriff auf „die da oben“, enthebt er sein Publikum der Verantwortung, selbst die notwendigen Schlüsse zu ziehen. Der Zuschauer wird zum passiven Zuseher degradiert, die Interaktion findet nicht mehr statt. Dadurch werden Bruchstellen im erworbenen Wissenszusammenhang nicht mehr integriert und der Zuhörer kann keinen Nutzen daraus ziehen.

Es ist festzuhalten, dass es nicht die Aufgabe eines Kabarettisten ist, oppositionelle Kritik gegen alles und jeden zu üben, versteht er sich als Satiriker im eigentlichen Sinne. Vielmehr ist es seine Pflicht, die nicht für jedermann offensichtlichen

²⁵ Hofmann, Gerhard: Das politische Kabarett als geschichtliche Quelle. Frankfurt/Main 1976, S. 15-16

Misstände und Ungereimtheiten in unserer Gesellschaft auf satirische Art sichtbar zu machen.

*„Feste Bewusstseinsstrukturen noch zu verstärken, wäre für ein Kabarett uninteressant: Bestätigungen bieten keine Möglichkeiten für kabarettistische Effekte. Man übersieht eben, dass der Kabarettist nicht gegen Zustände und Personen opponieren kann, sondern auf Bewusstseinsstrukturen des Publikums zielen muß.“*²⁶

Und hier liegt der Unterschied zwischen einem Lehrer und einem Kabarettisten. Auch ein Lehrer baut auf dem mitgebrachten Wissen seiner Schüler auf und versucht an das Wissen anzuschließen. Aber wie Henningsen in seiner zentralen These „Kabarett ist Spiel mit dem erworbenen Wissenszusammenhang des Publikums“²⁷ schreibt, spielt der Kabarettist mit diesem. Er bringt eingefahrene Denkgewohnheiten zum Wanken und deckt Risse und Ungereimtheiten in der Gesellschaft auf. Der Kabarettist macht sich die Tatsache zu nutze, dass der erworbene Wissenszusammenhang seines Publikums nicht vollkommen integriert ist. So ist es ihm möglich die Zuschauer direkt zu treffen, um Denkmuster zu zerstören und neue Verbindungen zu knüpfen. Aus diesen Feststellungen, zieht Henningsen den Schluss, dass Kabarett nicht „Verhältnisse“, sondern deren ideologischen Überbau thematisieren sollte. Man setzt sich nicht mit der Obrigkeit auseinander, sondern mit dem Untertanenbewusstsein, nicht mit der Wirtschaft, sondern dem Selbstverständnis des Konsumenten.²⁸

In weiterer Folge beschreibt Henningsen die vier Methoden, mit denen das Kabarett arbeitet und die verschiedenen Stilmittel, die dabei zur Anwendung kommen. Bei den Methoden spricht er von der Travestie, der Parodie, der Karikatur und der Entlarvung. Es wird Abstand genommen, die verschiedenen Methoden und Stile genauer zu erörtern, da es für diese Arbeit nicht von allzu hoher Relevanz ist.

Am Ende geht Henningsen noch einmal auf die Frage ein, ob Kabarett destruktiv sei und ob das Kabarett politische Opposition betreiben muss. Bei der ersten Frage ist Henningsen der Meinung, dass es in der Natur des Kabarettts liegt destruktiv zu sein. Für ihn zerstört der Kabarettist ja per Definition. Im Idealfall wird das alte Bild durch eine neue Sichtweise ersetzt. Das Spiel mit dem erworbenen Wissenszusammenhang bringt nicht integrierte, nicht verarbeitete Bereiche zusammen, und schafft so eine neue Sichtweise. Somit wird auseinander genommen

²⁶ Henningsen, 1967, S. 34

²⁷ Henningsen, 1967, S. 9

²⁸ Henningsen, 1967, S.35

(dekonstruiert) und neu zusammengefügt (rekonstruiert). Die zweite Frage beantwortet Hennings mit Ja. Das Kabarett muss politische Opposition betreiben, aber nicht im parteipolitischen Sinne. Ein Kabarettist sollte sich immer davor hüten, sich von einer Partei vereinnahmen zu lassen, da er ansonsten Gefahr läuft, seine kritische Unabhängigkeit zu verlieren. Je nach Grad der Vereinnahmung wäre er nicht mehr in der Lage kritisch und ernsthaft seinen Beruf auszuüben, wenn seine Partei in die Situation käme, Regierungsverantwortung übernehmen zu müssen. Ein unabhängiger, kritischer Kabarettist muss hingegen nur um seinen Job fürchten, wenn das Pendel der Kritikmöglichkeit extrem ausschlagen würde: Wenn die Utopie einer idealen Gesellschaftsform, in der es nichts mehr zu kritisieren gibt, Realität werden würden oder bei einer Gesellschaft, die so voller Widersprüche ist, dass Kritik nicht mehr möglich ist, wie es etwa in autoritären Regimes der Fall ist.

Am Ende seiner „Theorie des Kabarett“ widmet sich Henningsen der immer wieder aufkommenden Frage, was Kabarett eigentlich bewirken kann. Es soll an dieser Stelle nur auf Henningsens Schlussfolgerung Bezug genommen werden.

Das Kabarett treibt nicht auf die Barrikaden und ist als aktuelle Bedrohung der Macht ebenso schwach wie die Institution des Hoffnarren. Das Kabarett stellt eine indirekte Gefährdung dar. Es kann seine Zuhörer mit ihrem eigenen erworbenen Wissenszusammenhang konfrontieren, ihnen die Schwäche eines nicht integrierten Bewusstseins vor Augen führen und sie auf sich selbst zurückwerfen. Ist der Bazillus des Zweifels einmal angesetzt, wuchert er und greift vom Harmlosen auf das Nicht-mehr-Harmlose über.²⁹ Henningsen sieht in dieser Saat des Zweifels die eigentliche Wirkung, die im Idealfall dann in der Aufklärung aufgeht. Durch Mündigkeit soll Freiheit realisiert werden, wobei geistige und politische Freiheit als Einheit verstanden werden.³⁰ Um diese „geistige und politische Freiheit“ zu erlangen, muss allerdings erst der Zweifel verarbeitet werden. Henningsen geht dabei im pädagogischen Sinne von einem Lernprozess aus, der in der Aufklärung akkumuliert.

„Aufklärung setzt ein Hindurchgehen durch den Zweifel voraus und damit eine intellektuelle Attitüde. Der Zweifel ist ein Ferment der Geschichte und der Erkenntnis. Indem das Kabarett lockert, Strukturen antastet, Umgang mit dem Zweifel provoziert, ist es ein Miniaturmoment in der Geschichte, verstanden als „Fortschritt im Bewusstsein der Freiheit“ (Hegel).“³¹

²⁹ Vgl.: Henningsen, 1967, S. 74 und 77

³⁰ Vgl.: Henningsen, 1967, S. 77

³¹ Henningsen, 1967, S. 78

2.2.2 Michael Fleischer

„Eine Theorie des Kabarett“ wurde 1989 veröffentlicht und baut im Wesentlichen auf der Arbeit von Jürgen Henningsen auf, die im vorigen Unterkapitel näher beschrieben wurde. Für ihn generiert Kabarett, nach strengen Regeln, Nachrichten³². Die so hergestellten Texte bestehen aus vielen unterschiedlichen Elementen der einzelnen Kunstgattungen, hauptsächlich der Literatur und dem Theater, aber auch Musik, Pantomime in Form von Gestik und Mimik, Film oder Malerei finden im Kabarett Verwendung. Aus dem nicht-künstlerischen Bereich ist zum Beispiel die Journalistik zu nennen.³³ Kabarett ist demnach eine Mischform verschiedenster Gattungen, die zusammen eine eigene und selbständige Kunstgattung bilden. Fleischer definiert das Publikum als das vierte Element zur Generierung von Nachrichten neben Text, Schauspielerei und Musik. Erst dieser Mix ergibt für ihn den genretypischen «Gattungs-Konsens»³⁴. Die wichtigsten, auf einem oder mehreren Elementen basierenden Kabaretteigenschaften sind für Fleischer:

1. Die Personalunion zwischen Texter und Spieler
2. Der parodistische Ursprung des Kabarett
3. Die Insiderperspektive
4. Die Glaubwürdigkeit des Kabarettisten (moralische Position)
5. Die Kurzlebigkeit der Texte (nicht aber des Mechanismus)
6. Das Spiel zum Publikum hin
7. Der (dominierende) Nummerncharakter
8. Die Begrenztheit der Mittel und der Verzicht auf Bühnenillusion
9. Die verschiedenen Rollen des Kabarettisten
10. Die Kenntnis der Spielregeln beim Publikum
11. Die Improvisation
12. Die Diskrepanz zwischen dem Vortrag und dem Vortragenden
13. Die Verwandtschaft zur Comedia del arte
14. Das aktive Publikum
15. Die Gattungsvermischung
16. Die Illusionszerstörung (im Hinblick auf Veranstaltung und Aussage)
17. Die Distanzschaffung auf allen Ebenen (Rolle, Text, Publikum)³⁵

³² Michael Fleischer verwendet bewusst das Wort ‚Nachrichten‘ statt ‚Text‘.

³³ Vgl.: Fleischer, Michael: Eine Theorie des Kabarett, Versuch einer Gattungsbeschreibung. Bochum 1989, S. 52-54

³⁴ Dorfer, Alfred: Totalitarismus und Kabarett. Wien 2006, S. 31

³⁵ Vgl.: Fleischer, 1989, S. 136

Die vier wichtigsten Faktoren für die Bedeutungsgenerierung im Kabarett sind informationelle Unvollständigkeit, Offenheit, kabarettistische Präzision und der interne Kabarett-Effekt. Die informationelle Unvollständigkeit und die Offenheit bedingen sich gegenseitig, da der Kabarettist sowohl die Informationen, als auch die kommunizierten Zeichen sparsam einsetzen muss, um dem Publikum die Möglichkeit zu geben mitzudenken und selbst die Schlüsse zu ziehen. Die kabarettistische Präzision ist notwendig, um eben diese Informationen mit dem nötigen Feingefühl für die richtige Dosierung weiterzugeben. Weder zu viel, noch zu wenig. Der Kabarett-Effekt stellt sich ein, wenn die Vorstellung zu Ende ist und der Zuschauer nicht über «etwas», sondern «anders» denkt.³⁶

Für Fleischer bedeutet Kabarett Konfrontation von Denkmodellen, während Literatur und Theater auf Integration basieren. Begründet wird dies damit, dass der Zuschauer beim Kabarett auf Bereiche stößt, die nicht in sein Denkmodell zu integrieren sind und deshalb versuchen muss, sein Denkmodell zu adaptieren. Nachdem das Weltbild neu geordnet wurde, ist der eigentliche Inhalt zweitrangig.³⁷ Man verarbeitet das Gesagte eher im Unterbewusstsein, als das man sich oberflächlich daran erinnert.

In Bezug auf den agierenden Kabarettisten sind Henningsen und Fleischer einer Meinung: Der Kabarettist darf sich zwar schauspielerischen Mitteln bedienen, nicht aber schauspielern. Es muss nach wie vor möglich sein, die von ihm überbrachte Botschaft als die seinige zu identifizieren. Dadurch würde er für sein Publikum, das mit einer gewissen Auffassung von Kabarett ausgestattet ist, unglaublich wirken. Denn durch die persönliche Botschaft erlangt er die moralische Autorität, die ihm Narrenfreiheit gewährt und die Möglichkeit gibt, zwar nicht die Welt aber doch sein Publikum zu verändern.³⁸

In seiner Schlussbemerkung geht Fleischer auf die zentrale These Henningsen ein, dass Kabarett Spiel mit dem erworbenen Wissenszusammenhang des Publikums sei, und schießt sich auf «Spiel»-Begriff ein:

„Das Kabarett nutzt (...) künstlerische Mittel, es ist daher vielleicht nicht unbedingt ein Spiel. Denn Mittel des Spiels sind hauptsächlich auf das Lernen einer immer besseren Anpassung oder Realisierung, jedoch einer vorgegebenen Konvention gerichtet, wogegen das Kabarett auf das Gegenteil aus ist, auf die Änderung der Spielregeln. Und dies ist das Letzte, was man in einem Spiel ändern darf. Das Kabarett ist daher eine künstlerische Methode, den Wissenszusammenhang des Publikums in Frage zu stellen und wenn es gelingt, zu zerstören.

³⁶ Vgl.: Fleischer, 1989, S. 137-138

³⁷ Vgl.: Fleischer, 1989, S. 140-141

³⁸ Vgl.: Fleischer, 1989, S. 59

Ohne die bessere oder gar die beste oder aber überhaupt eine Lösung vorzuschlagen und zu wissen. Der Kabarettist sagt immer nur eines: So wie Ihr denkt, ist es nicht.“³⁹

2.2.3 Benedikt Vogel

Die jüngste Kabarett-Theorie stammt von Benedikt Vogel, der 1993 seine „Fiktionskulisse“ verfasste. Der Titel ist zugleich auch der zentrale Begriff, um den es sich in seiner Arbeit dreht.

„Fiktion = Epik und Dramatik, halbierte Fiktion = Kabarett.

Die halbierte Fiktionalität findet in der Fiktionskulisse ihren Ausdruck.“⁴⁰

Seine Theorie beruht auf der These, dass die Fiktion auf der Bühne nur halbwegs aufbaut, beziehungsweise dass sie abgebaut wird, um den gewünschten zeitkritischen und komischen Effekt zu erreichen. Die szenische Fiktion ist weder vollständig gegeben noch komplett verschwunden. Sie tritt gewissermaßen in den Hintergrund und wird somit zur Kulisse.⁴¹ Zum Beispiel werden beim Publikum durch Reflexion, fiktionsabbauenden Effekt generiert die typisch sind für das Kabarett. Vogel lehnt die Bezeichnung «Kleinkunst» ab, da er ihn für negativ besetzt hält. Den Nummern-Charakter des Kabarett bejaht er grundsätzlich, denn die Nummer ist für Vogel ein frei verschiebbares Element, das an verschiedenen Stellen der Chronologie auftreten kann, ohne dass der Gesamtsinn des Programms zerstört wird. Benedikt Vogels Kabarett-Definition kann folgendermaßen zusammen gefasst werden:

Kabarett ist (1) eine simultan rezipierte⁴² Gattung der Darstellenden Kunst organisiert als (2) Abfolge von Nummern (von durchschnittlich weniger als fünfzehn Minuten Dauer), die in ihrer Gesamtheit (3A) zeitkritisch oder auch (3B) komisch sind und (4) aus Conferenzen und mindestens zwei der folgenden szenischen Modi bestehen:

(A) Einzelvortrag

(B) Chanson

(C) Zwiegespräch

(D) Duett

³⁹ Fleischer, 1989, S. 141-142

⁴⁰ Vogel, 1993, S. 9

⁴¹ Vgl.: Vogel, 1993, S. 150

⁴² „simultan rezipiert“ meint in diesem Kontext die Anwesenheit des Publikums

- (E) Mehrgespräch
- (F) Gruppenlied
- (G) Textloses Spiel ⁴³

2.2.4 Alfred Dorfer

In seiner 2006 verfassten Diplomarbeit „Totalitarismus und Kabarett“, untersucht Alfred Dorfer die drei genannten Theorien im Hinblick auf die Entwicklungen in der Kabarett-Szene der letzten Jahre. Sowohl deren Aktualität als auch die unscharfe Abgrenzung zu anderen Gattungen wie etwa Comedy, lassen laut Dorfer zu wünschen übrig. So ist der „episodische Nummerncharakter“ in der heutigen Zeit keine zwingende Voraussetzung mehr für das Kabarett, wie man zum Beispiel bei Stücken wie „Hader muss Weg“ feststellen kann, das dem Theater in Sachen Dramaturgie schon sehr nahe kommt. Auch lassen sich Kabarettnummern nicht mehr in ein zeitliches Korsett pressen, wie es Benedikt Vogel in seiner 1993 erschienenen Theorie versucht. Die Dauer einer Nummer, mit maximal 15 Minuten definieren zu wollen, ist auf neuere Formen nicht mehr anwendbar. Im allgemeinen trägt Vogels Theorie der theatralischen Entwicklung des Kabarett in den letzten Jahren kaum Rechnung.

„Die Nummer ist für Vogel ein frei disponables Element im Gesamtkontext des Abends, kann also an verschiedenen Stellen der Chronologie auftreten, was sie in Gegensatz zur Szene am Theater stellt. Die Entweder-oder-Position des Zeitkritischen und Komischen, die nach Bedarf auch in einer Sowohl-als-auch-Position in Erscheinung treten kann, ist von einer Definition weit entfernt, das „Abgrenzende“ gegenüber Performance und Theater ist hier nicht zu erkennen. Das Nicht-Komische, dennoch Zeitkritische wäre keine ausreichende Kontur des Kabarett, selbst wenn man die durchgängige Komik des Kabarettabends nicht als Grundbedingung sieht.“ ⁴⁴

Diese Aspekte sind laut Dorfer auf neue Formen nicht mehr im Sinne einer Definition anwendbar, können daher höchstens historisch betrachtet werden.

Henningsen und Fleischer sprechen vom aktiven Kabarett-Publikum, das mit dem Kabarettisten in Kontakt tritt, interagiert und mitdenkt. Das ist grundsätzlich richtig, aber man kann daraus nicht den Schluss ziehen, dass das Theater-Publikum passiv dem Geschehen auf der Bühne gegenüber sitzt und nur konsumiert. Im Wesentlichen

⁴³ Vogel, 1993

⁴⁴ Dorfer, 2006, S. 36

liegt der Unterschied darin, dass die Reaktion des Publikums den Programmablauf eines Kabarettabends beeinflussen könnte, wohingegen dies im Theater, bei einem feststehenden Stück, eher unwahrscheinlich ist.⁴⁵

Dorfer führt vor Augen, dass einige vermeintliche Merkmale des Kabarettis ebenso in anderen Genres zum tragen kommen. So ist die „Begrenztheit der Mittel“ zwar ein Merkmal des Kabarettis aber kein Unterschied zum Theater.

Zu dem Thema, dass Kabarett nichts bewirken kann, gibt es unterschiedliche Ansichten, dass allerdings die Begrenztheit der Mittel, der Grund dafür ist, wie Henningsen behauptet, ist nicht belegbar. Es ist zu bezweifeln, dass ein Mehr an Requisiten an der Wirkung des Kabarettis etwas ändern könnte.

Der „erworbene Wissenszusammenhang“ ist nicht kabarettispezifisch, sondern für jede Kunstrichtung Voraussetzung für Verständnis. Ebenso ist die Kollision innerhalb der Wissenszusammenhänge mehr ein Merkmal der Komik an sich als ein Spezifikum des Kabarettis. Genau so wenig ist der von Fleischer und Henningsen betonte pädagogische Wert des Kabarettis und der aufklärerische Aspekt nur dort anzutreffen.⁴⁶

Aufgrund der bisher behandelten Definitionsansätze zieht Alfred Dorfer den folgenden Schluss:

„Prinzipiell lässt sich festhalten, dass sich aufgrund der absoluten Zeitbezogenheit des Kabarettis keine Kabarettdefinition finden lässt, die über die Stile und Epochen Gültigkeit besitzen könnte. Zudem sei noch erwähnt, dass „Kabarett“ primär nicht als Genrebegriff zu sehen ist, vielmehr als Subsummierung unterschiedlichster zeitbezogener, zumeist theatralischer Formen, die eine gewisse Reduktion des Aufwands aufweisen.“⁴⁷

⁴⁵ Vgl.: Dorfer, 2006, S. 38

⁴⁶ Vgl.: Dorfer, 2006, S. 39-40

⁴⁷ Dorfer, 2006, S. 43

3. Geschichte des Kabarettts

3.1 Einführung

In diesem Kapitel soll die Geschichte des österreichischen Kabarettts unter einem politikwissenschaftlichen Fokus behandelt werden. Es wird dabei die Entwicklung des politischen Kabarettts von seinen Anfängen bis zum Bruch der ÖVP-FPÖ Koalition im Jahr 2002 aufgezeigt. Unterlegt wird dieser historische Abriss mit Text-Analysen der wichtigsten österreichischen Satiriker der jeweiligen Epoche. Mit Hilfe einer politikwissenschaftlichen Analyse wird so ersichtlich, wie politische Ereignisse in den Programmen verarbeitet wurden. Es erscheint notwendig, den Stellenwert des Kabarettts in der heutigen österreichischen Gesellschaft unter historischen Gesichtspunkten zu betrachten, denn erst dadurch werden die Entwicklungen, die zu dem heutigen politischen Kabarett führten, verständlich.

Es wird Abstand von dem Versuch genommen, einen kompletten Abriss der deutschsprachigen Kabarettgeschichte zu liefern. Insbesondere wurde nicht auf die deutschen oder schweizerischen Besonderheiten eingegangen, sofern sie nicht für die österreichische Entwicklung relevant erschienen. Dies würde ansonsten den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

Trotz der Randposition des Kabarettts in den Wissenschaften, gestaltete sich die Literaturrecherche als nicht so kompliziert, wie man hätte annehmen können. Vor allem in Bezug auf die Geschichte des Kabarettts wurde über die Jahre hinweg wichtige Arbeit geleistet. Angefangen bei Klaus Budzinski 1961 in „Die Muse mit der scharfen Zunge“ bis hin zu „Gehn ma halt a bisserl unter. Kabarett in Wien von den Anfängen bis heute“ von Walter Rösler aus dem Jahr 1991. Hervorzuheben ist auch „Bretter, die die Zeit bedeuten“. Die Kulturgeschichte des Kabarettts“ von Heinz Greul und im speziellen auch Hans Veigl's sehr detailliertes „Lachen im Keller“, der seinen Fokus auf die österreichische Kabarett-Geschichte legt. Und nicht zu vergessen die vielen Diplomarbeiten, deren besonderer Verdienst in der Zusammenfassung der wichtigsten Quellen liegt, wodurch erst ein klares Gesamtbild entstand.

3.2 Die kulturgeschichtlichen Vorfahren

Die Tradition der politischen Satire reicht weit in die Vergangenheit zurück. Es kann davon ausgegangen werden, dass sie die Menschen bereits seit den gesellschaftlichen Anfängen begleitet. Schon aus dem 13. vorchristlichen Jahrhundert findet man in Ägypten Wandmalereien, die die Herrschenden karikieren.⁴⁸ Sucht man die Anfänge der gesprochenen, vorgetragenen Satire, so wird man in der griechischen Antike fündig. Nach der großen Zeit der griechischen und römischen Komödie, kamen immer mehr die Mimen auf und beherrschten schließlich fast gänzlich das Theater.

„Die Mimen rechtfertigen sich nicht nur aufs trefflichste, sondern erweisen auch unserem Gemeinwesen keine geringeren Wohltaten, indem sie die Behörden zu gegebener Zeit durch ihre Witze zur Einsicht bringen. Der Freimut der Mimen wagt sich bis an die Fürsten heran; beugen sich auch die Freunde der Herrscher vor deren Machtdünkel und wagen sie, wenn sie an ihnen etwas sehen, das ihrer hohen Stellung unwürdig ist, keinen Vorwurf, so machen die Mimen furchtlos ihre Witze... . Wer ihren Spott verdient, den greifen die Mimen nicht schroff und maßlos an, sondern auf eine berückende, zugleich scharf zupackende Weise, nicht ohne ihre bekannte Anmut.“⁴⁹

Im 12. Jahrhundert tauchten die ersten Troubadours auf, dichtende Adelige aller Stände, die im Gegensatz zum niederen Spielmann nur das sangen, was sie auch selbst gedichtet oder erfunden (trovare, trouver) hatten. Man kann die Troubadours als eine veredelte Wiedergeburt, im Sinne einer intellektuelleren Form, der antiken Mimen betrachten. Der Kunstcharakter beruht nicht nur auf der Verbindung von Musik, Gesang, Mimik, Vortrag und Dichtung, sondern es liegt auch jenes innige, wechselvolle Zusammen- und Gegenspiel zwischen dem Troubadour, seiner Dame und den Hörern vor.⁵⁰ Das deutsche Pendant zu den französischen Troubadours waren die Minnesänger. Dass der deutsche Minnesänger nicht bloß der schmachtende, lyrisch dichtende Harfenist war, wie er heute in unserem kollektiven Gedächtnis verankert ist, beweist am trefflichsten der bedeutendste politische Dichter seiner Zeit, Walther von der Vogelweide (1168-1228).

Neben dem wandernden Spielmann und den nur an Höfen wirkenden Troubadours

⁴⁸ Vgl.: Greul, Heinz: Bretter, die die Zeit bedeuten. Die Kulturgeschichte des Kabarett. Köln/Berlin 1967, S. 15-16

⁴⁹ Choricus: Apologie der Mimen, in: Janell, Walter: Lob des Schauspielers oder Mime und Mimus. Berlin 1922, in: Greul, 1967, S. 21-22

⁵⁰ Vgl.: Vossler, Karl: Aus der Romanischen Welt. Karlsruhe 1948, in: Greul, 1967, S. 26

etablierten sich im Spätmittelalter, rechts wie links des Rheins dichtende Vaganten, herumziehende, entlaufene oder nicht zu Amt gekommene Kleriker und Studenten. Ihre meist äußerst freizügigen Trink- und Venuslieder, die an antike Vorbilder wie Ovid und Catull anknüpften, begründeten die Tradition des erotischen Chansons. Die Vaganten trugen diese Lieder zur Unterhaltung in den Klöstern, Herbergen und Kneipen vor. Sie waren ursprünglich in Latein, später dann zum Teil auch in den Landessprachen abgefasst.⁵¹ Während des 14. und 15. Jahrhundert sanken diese abtrünnigen Kleriker und fahrenden Poeten immer tiefer. Sie verkauften Ablässe, drangen in Kirchen ein und boten in Dörfern falsche Reliquien feil. In diesen rechtsfreien Zeiten schlossen sie sich vielfach zu «Orden» zusammen, die durchs Land zogen und mit Gaunereien und Gewalttätigkeiten für Unruhe sorgten.⁵² Im Gewande des Hoffnarren taucht schließlich der politisierende Mime von neuem auf. Vor allem die absolutistischen Herrscher hielten sich diese im krassem Gegensatz zu ihrer «Würde» agierenden Komödianten, um einerseits sich an ihrem Wesen zu belustigen, andererseits um aus ihrem Munde die Stimme des Volkes aufzunehmen.⁵³ Da das Kabarett in seinen Anfängen vorwiegend vom Chanson bestimmt wurde, ist es naheliegend, die Wurzeln des Kabarett im Chanson zu suchen, dessen Tradition sich bis ins Mittelalter zurückverfolgen lässt.

*„In Frankreich kann man alle Zeiten durch die Lieder erkennen, denn alles wird gesungen. Dadurch kann man die Historien vom ganzen Hof besser lernen als in den Historienbüchern.....so kann man hier im Land durch die Lieder die rechte Wahrheit erfahren. Seind also nicht so unnützlich als man meint.“*⁵⁴

Im Laufe der Französischen Revolution wurde das Lied zur Artikulation eines bestimmten Klassenbewusstseins benutzt. Mit dem Aufkommen des Finanzbürgertums wurde das politische Chanson zum Hilfsmittel der niederen Klassen im Kampf gegen die Bourgeoisie. Diese antibürgerliche Tendenz fand dann auch während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts seinen Ausdruck in der Bohème. Von diesen Kreisen wurde schließlich die antibürgerlichen Lieder der Bourgeoisie im Kabarett vorgetragen, die sich auf eine merkwürdige Art und Weise von dieser verruchten Welt angezogen fühlte.⁵⁵

⁵¹ Vgl.: Greul, 1967, S. 28

⁵² Vgl.: Greul, 1967, S. 31

⁵³ Vgl.: Greul, 1967, S. 34

⁵⁴ Greul, 1967, S. 36

⁵⁵ Vgl.: Schäffner, Lothar: Das Kabarett, der Spiegel des politischen Geschehens. Kiel 1969, S. 19

3.3 Die Anfänge in Frankreich

„Als Keimzelle und Urform des Kabarets in der uns heute bekannten Ausprägung gilt das in Frankreich entstandene, sogenannte «Cabaret artistique». Unter diesem Terminus wurde Ende des 19. Jahrhunderts eine Künstlerkneipe verstanden, in der Intellektuelle unterschiedlichster Couleur aus ihren literarischen Werken rezitierten oder Ausschnitte aus ihrem musikalischen Schaffen darboten, im Gegensatz zu den normalen «Cabarets»⁵⁶ in denen keine Kunst geboten wurde. Da diese Künstlertreffen zunächst unter Ausschluss der Öffentlichkeit abgehalten wurden, gilt unter den Kabarethistorikern der 18.11.1881 als «offizielle» Geburtsstunde der grundlegenden Formen des Kabarets, auf deren Basis sich bald darauf diverse Ausformungen entwickeln sollten.“⁵⁷

An diesem Tag eröffnete der Maler Rodolphe Salis, eine Mischung aus Künstler, Scharlatan und Geschäftsmann, der unter seinen Zunftgenossen mehr durch exzentrisches Auftreten als durch Begabung auffiel, in Paris am Fuße des Montmartre⁵⁸ sein «Chat noir» (Schwarzer Kater). Bei der Namensfindung wurde Salis vermutlich von einer Erzählung von Edgar Allen Poe inspiriert, hauptsächlich wohl aber, weil die Katze den Bohèmiens als Symbol der Unabhängigkeit und Antibürgerlichkeit galt.⁵⁹

Das «Chat Noir» war vor allem für Künstler gedacht, Maler, Dichter, Musiker und Studenten, deren gemeinsame Leidenschaft das Rezitieren und Singen in geselliger Runde war. Nun gab es zu der damaligen Zeit ähnliche Unternehmungen, doch unterschied sich das «Chat Noir» in einem wesentlichen Punkt: Rodolphe Salis wurde von den Behörden gezwungen, diese sonst geschlossenen Veranstaltungen, einem breiten Publikum zugänglich zu machen.

Der Legende zufolge war der Andrang, der von den lärmenden Künstlern angelockten Neugierigen so groß, dass die Künstler anfangen, sich gegen das fremde Publikum, das in das Lokal eindrang, zu wehren. Es kam zu Tumulten die sich soweit ausdehnten, dass sie begannen, den Straßenverkehr zu behindern. Daraufhin stellte die Präfektur den Besitzer Rodolphe Salis vor die Alternative, entweder sein Lokal zu schließen oder den Interessenten Eintritt zu gewähren. Salis entschied sich für das Publikum und die Bohèmiens waren „zur Besichtigung freigegeben“.⁶⁰ Aufgrund seines öffentlich zugänglichen Charakters wird das «Chat

⁵⁶ französisch für «Kneipe»

⁵⁷ Wiemann, 2004, S. 15

⁵⁸ Damals noch am Rande von Paris gelegen.

⁵⁹ Vgl.: Otto, Rainer; Rösler, Walter: Kabarettgeschichte, Abriss des deutschsprachigen Kabarets. Berlin (DDR) 1981, S. 12

⁶⁰ Vgl.: Schäffner, 1969, S. 5 und Budzinski, 1961, S. 22

Noir» heute einhellig von den Kabaretthistorikern als das erste Kabarett bezeichnet. Träger der ersten Kabarets war die Pariser Bohème. Dort versammelten sich Studenten, Literaten, Künstler, Genies und solche, die glaubten welche zu sein, die trotz ihrer verschiedenen Ideen und Vorstellungen zumindest eines gemeinsam hatten: sie waren antibürgerlich. Diese Kreise, deren Hochburg zuerst das Quartier Latin und später der Montmartre war, artikulierten nicht nur ihre Ideen, sondern demonstrierten sie in ihrer ganzen Lebenshaltung. Auf diese Weise konfrontierten sie den Bürger mit einem Gegenkonzept, das dieser zwar entrüstet ablehnte, sich jedoch nicht enthalten konnte, immer wieder einen Blick auf jene Außenseiter zu werfen. Im «Chat Noir» gab es für die Akteure, die meist eigene Verse und Chansons vortrugen, keinen fixen Programmablauf. Das Chanson spielte dabei eine tragende Rolle. Überhaupt muss die Entwicklung zum Montmartre-Kabarets zusammen mit der langen französischen Chansontradition gedacht werden.⁶¹ Der Charakter des «Chat Noir» war recht komplex, da es viel Widersprüchliches bot. Einerseits stand es mit Sicherheit nicht für gesellschaftskritische Satire wie wir sie heutzutage verstehen. Andererseits wäre es auch falsch, in ihm nur einen Orte zu sehen, an dem auf verspielte Art und Weise einem gewissen Ästhetizismus gefrönt wurde.

*„Wichtig an diesem neuartigen Genre war die Einführung der Satire in den Kult des Naturalismus. Damit wurde der Durchschnittsbetrachter geschockt und darauf gestoßen, dass seine Wertvorstellungen nur eine dünne Deckschicht über dem Sumpf bildeten, zu dessen Entstehung er selbst bereitwillig beigetragen hatte.“*⁶²

⁶¹ Vgl.: Otto/Rösler, 1981, S. 13

⁶² Appignanesi, Lisa: Das Kabarett. Stuttgart 1976, S.16

3.4 Die Anfänge des Kabarett in Deutschland

„Das philosophische Fundament der deutschen Kabarettidee entstammt der Gedankenwelt der L'art-pour-l'art-Bewegung, deren Anhänger in der geistigen Nachfolge Nietzsches eine Form suchten, den oftmals kunstfeindlichen und wenig feinsinnigen Menschen des Bürgertums ästhetisch zu veredeln. Während politische Inhalte in den frühen deutschen Kabarett – im Gegensatz zu den französischen – nur sehr wenig Raum einnahmen, zielte das in diesem Zusammenhang von Bierbaum eingebrachte Schlagwort von der ‚angewandten Lyrik‘ in stärkerem Maße darauf ab, die Kunst in den Alltag des primär nicht an der künstlerischen Rezeption partizipierenden Menschen zu bringen.“⁶³

3.4.1 Wolzogens Überbrettl

Der Schriftsteller Ernst von Wolzogen (1855-1934) war schließlich derjenige, der die zahlreichen Ideen zur Veredelung des Varietés in die Praxis umsetzen sollte. Als Autor einiger Chansons und wegen seiner Qualitäten als Rezitator war Wolzogen wohl zum Kabarettleiter prädestiniert. Doch erst nachdem er eine Absage für einen Intendantenposten bekam, wurde er empfänglich für die Idee, das Tingeltangel auf ein literarisches Niveau zu heben, ähnlich dem Pariser Vorbild. Allerdings dachte Wolzogen nicht an eine Eins zu Eins Übernahme der Montmartre-Form, sondern eher an eine eigenständige deutsche Kabarettversion. Daraus entstand der Name für seinen Kabarettstil: «Überbrettl». Diese Bezeichnung leitete er von Nietzsches Begriffsprägung «Übermensch» ab. Damit bezeichnet er ein Genre, das über dem «Brettl»⁶⁴ stehen sollte.⁶⁵ Am 18. Januar 1901 wurde das erste deutsche Kabarett, das «Buntes Theater (Überbrettl)»⁶⁶, am Berliner Alexanderplatz eröffnet.

Wenn man sich Wolzogens Vorstellungen von einem deutschen Kabarett genauer betrachtet, wird ersichtlich, dass er nicht politisch agitieren möchte. Das Fehlen von politischen Ansätzen in seinem Kabarett lässt sich auf sein politisches Weltbild zurückführen. Er ist in seiner politischen Haltung konservativ und stellt die staatliche Ordnung der Monarchie nicht in Frage. Man kann festhalten, dass die zeitkritischen Beiträge nicht das Gesicht des «Bunten Theaters» prägten. Vielmehr bewegte sich die Mehrzahl der Texte auf der Ebene einer zweideutigen Erotik.

⁶³ Wiemann, 2004, S. 16

⁶⁴ süddeutsch für Tingeltangel

⁶⁵ Vgl.: Otto/Rösler, 1981, S. 35

⁶⁶ «Überbrettl» ist die Bezeichnung der von Wolzogen gegründeten deutschen Kabarett-Bewegung, des Stils, wohin gegen das «Bunte Theater» der Name des ersten deutschen Kabarett war.

Diese Tendenz zur Erotik wurde noch stärker, als im November 1901 das «Bunte Theater» in eine größere Aufführungsstätte wechselte, und das Unternehmen in eine Aktiengesellschaft umgewandelt wurde. Der Aufsichtsrat bestimmte eine von rein kommerziellen Aspekten geleitete Programmauswahl. Nachdem Wolzogen diese Programm-Politik nicht mehr mittragen wollte, wurde er kurzerhand im Frühjahr 1902 «beurlaubt», bis er im Juni auch formell von der Leitung des von ihm ins Leben gerufenen Kabarett zurücktrat. Das «Bunte Theater» geriet nach seiner Übersiedlung in die Köpenicker Straße zusehends in finanzielle Bedrängnis, was sich zum einen auf das Abflachen des Interesses an dem Novum, zum anderen auf die für ein bourgeoises Publikum ungünstige Lage der neuen Spielstätte in einem Proletarierviertel zurückführen lässt. Schließlich vollzog sich im Laufe des Jahres 1902 der künstlerische und ökonomische Verfall des ersten deutschen Kabarett.⁶⁷

In Wolzogens «Überbrettli» werden verschiedene ästhetische und geistige Tendenzen der Zeit erkennbar. Wenn auch die komödiantischen Belanglosigkeiten überwogen, so kann man doch auch bei einigen Nummern den oppositionellen Charakter erkennen, der viele bürgerliche Intellektuelle, wenn auch widersprüchlich und verschwommen, beeinflusste. Jedoch lässt sich die Gesellschaftskritik in Wolzogens Unternehmen nicht mit jener eines Frank Wedekind, Oskar Panizza oder des «Simplicissimus», ebenfalls um die Jahrhundertwende, vergleichen. Dabei sollte man jedoch wissen, dass damals die Zensur gegenüber oppositionellen Regungen auf der Bühne besonders rigoros vorging und dass in Berlin der Blaustift schneller angesetzt wurde als vergleichsweise in München.⁶⁸

Wolzogen war nicht in der Lage, das französische Vorbild in einer adäquaten Form auf Deutschland zu übertragen. Dies lag vor allem daran, dass er kein Bohémien war und die geistigen und sozialen Wurzeln dieses Kunstzweiges nicht verstand.

Doch auch der Mangel an Gesellschaftskritik oder an politischen Kommentaren ist ein politisches Phänomen. Gerade dadurch erfahren wir mehr über die Gesellschaft der damaligen Zeit. Wolzogens Kabarett wird zum Spiegel für ein amüsierfreudiges, unpolitisches Publikum, für den Bürger einer aufstrebenden Weltstadt, dessen Aufstieg die sozialen Missstände noch überstrahlt.⁶⁹

⁶⁷ Vgl.: Otto/Rösler, 1981, S. 39

⁶⁸ Vgl.: Schäffner, 1969, S. 30 und Otto/Rösler, 1981, S. 40

⁶⁹ Vgl.: Schäffner, 1969, S. 32-33

3.4.2 Die Elf Scharfrichter

Die wirtschaftliche Nüchternheit Berlins, bedingt durch die sprunghafte kapitalistische Entwicklung, hat das Kabarettunternehmen erheblich beeinflusst. Hinter der Entwicklung der Reichshauptstadt stand München, die zweite Stadt des Reiches, in der eine geschlossene Bohème ansässig war, noch zurück. Allerdings hatte München den Ruf, die einzige liberale Großstadt Deutschlands zu sein. Ähnlich wie in Paris war die Künstlerschaft in München auf einem engen Raum konzentriert. Im nördlichen Stadtteil Schwabing trafen die Vertreter der verschiedensten Weltanschauungen zusammen.⁷⁰

„Münchens Vorort Schwabing wurde zum Tummelplatz einer sich unbürgerlich gebärdeten Bohème, die dem geistigen Leben der Stadt das Gepräge gab. Die Rebellion, die sich hier manifestierte, war voll von individualistischen Phantasmen, aber auch von bissigem Anti-Wilhelminismus. Auf solchem Boden gedieh Satire besser als anderswo in Deutschland. Nur in München konnte 1896 der „Simplicissimus“, die bedeutendste satirische Zeitschrift des kaiserlichen Deutschland, entstehen, nur von hier aus konnten die vornehmlich aus der Schwabinger Künstlerschaft stammenden Zeichner und Literaten mit oft bemerkenswerter Schärfe Institutionen und Repräsentanten des Wilhelminischen Staates angreifen.“⁷¹

Die Väter des Münchner Kabarets gingen unabhängig von Wolzogens Berliner Aktivitäten zu Werke. Frank Wedekind hatte schon 1895 zusammen mit Otto Julius Bierbaum die Idee eines Kabarets erörtert. 1898 plante der «Simplicissimus»-Verleger Albert Langen die Gründung eines Kabarets nach Pariser Vorbild. Aber erst im Winter 1900/01 nahm der Gedanke einer Kabarettgründung in München konkrete Formen an.⁷² Am 12. April 1901 fand die erste Vorstellung der «Elf Scharfrichter» statt.⁷³ Wie häufig in den Anfängen des deutschen Kabarets nahm im Programm der «Scharfrichter» die Literaturparodie einen großen Raum ein – quasi als Ersatz für die von der Zensur unterbundene Gesellschaftskritik.⁷⁴

Im Gegensatz zu Wolzogen wollte man keine deutsche Variante erfinden, sondern orientierte sich am französischen Vorbild. Das wurde noch deutlicher, als man Achille Georges d’Ailly-Vaucheret, besser bekannt als Marc Henry, einen ehemaligen

⁷⁰ Vgl.: Müller, Carl Wolfgang: Das Subjektiv-Komische in der Publizistik. Berlin 1956, S. 164.
in: Schäffner, 1969, S. 33-34

⁷¹ Otto/Rösler, 1981, S. 41

⁷² Vgl.: Otto/Rösler, 1981, S. 42

⁷³ Über das Eröffnungsdatum sind sich die Kabaretthistoriker nicht einig. Meistens wird der 13. April angegeben, aber auch der 14. April wurde genannt.

⁷⁴ Vgl.: Otto/Rösler, 1981, S. 46

Conferencier im Pariser «Le lapin agile», der später eine tragende Rolle in der österreichischen Kabarett Entwicklung spielen sollte, mit ins Boot holte.⁷⁵

Ein politisch-satirisches Kabarett im heutigen Sinne waren die «Elf Scharfrichter» nicht. Das konnten sie unter den Bedingungen einer allgegenwärtigen Zensur auch nicht sein. Der Anteil der zeit- und gesellschaftskritischen Nummern in ihrem Repertoire war kaum größer als in Wolzogens «Bunten Theater». Dennoch ging von dem Münchner Unternehmen eine ungleich stärkere nonkonformistische Ausstrahlung aus als von dem Berliner Kabarett. Die Künstler, die sich in der Schwabinger Türkenstrasse zusammengefunden hatten, waren nicht wie bei Wolzogen für hohe Gagen engagierte Schauspieler, sondern Literaten, Musiker, Graphiker und Maler, die ihre künstlerischen Produkte selbst vortrugen.⁷⁶

Das Kabarett der Jahrhundertwende bietet ein vielfältiges Bild. In Berlin diente das Kabarett einem Massenvergnügen, in München war es vor allem Kampfmittel der Künstler, eingesetzt im Bereich der Kunst und der Kulturpolitik, fundiert auf einer antibürgerlichen zum Teil auch klar erkennbaren proletarischen Weltanschauung. Die kämpferische Aussage bezog sich jedoch nicht auf das konkrete, gegenwärtige politische Geschehen oder bestimmte Personen, sondern blieb allgemein.⁷⁷ Die beiden herausragendsten Erscheinungen sind Wolzogens «Buntes Theater» und die Münchner «Elf Scharfrichter». Was neben ihnen in den ersten Jahren im deutschen Kabarett hervortrat, blieb – so interessant und beachtenswert einige Unternehmen auch waren – letztlich doch nur von peripherer Bedeutung.

Die Jahre 1901 und 1902 bezeichnen eine abgeschlossene Periode der Kabarettgeschichte in Deutschland. 1902 befand sich die Überbrettli-Bewegung bereits wieder im Niedergang. Das neue Genre konnte unter den kaiserlichen Zensurgesetzen, die seinem Wesen am meisten entsprechenden Themen und Inhalte – die politische und soziale Satire – nur im geringen Umfang entwickeln. Erst die Abschaffung der Zensur nach dem ersten Weltkrieg schuf günstigere Voraussetzungen für ein politisch engagiertes Kabarett.⁷⁸

⁷⁵ Vgl.: Schöffner, 1969, S. 36

⁷⁶ Vgl.: Otto/Rösler, 1981, S. 52

⁷⁷ Vgl.: Schöffner, 1969, S. 41

⁷⁸ Vgl.: Otto/Rösler, 1981, S. 62

3.5 Die ersten Versuche in Wien

3.5.1 Die Wurzeln des Wiener Kabarett

Das Pariser «Chat Noir» übte auf die Donaumetropole nur einen geringen Einfluss aus. Das Kabarett in Österreich ging vor allem aus der reichen Volkssänger- und Volkstheater-Tradition hervor.

„Von den drei alten Vorstadtbühnen Wiens ist die Leopoldstadt bis um die Mitte des vorigen Jahrhunderts das eigentliche Volkstheater gewesen. Hier wurde aus lebensbejahendem Barocktheater, vorjosephinischem Stehgreifspiel und lokalem Volkshumor das Wiener Volksstück, die Posse geboren, in dem sich Ernst und Scherz, Sinnliches und Übersinnliches in Form von Volksmärchen, Zauberspielen und Parodien mischten. Im Mittelpunkt stand Stranitzkys Hanswurst, La Roches Kasperl, die Alt-Wiener Figuren Staberl und Thaddädl. Dargestellt wurden sie vom jungen Raimund, vom extemporierenden Nestroy, dem grotesken Knaack, vom gemütvollen Matras und dem populären Blasel.“⁷⁹

Daneben zählten die Bierfiedler und Volkssänger des Wiener Praters, die auf den legendären «Sackpfeifer Augustin», besser bekannt als «der liebe Augustin», zurückgehen, zu den wichtigsten Vorläufern des österreichischen Kabarett. Sie waren vor allem in den Singspielhallen der Leopoldstadt und in den Lokalen der Tabor- und Praterstrasse zu finden.⁸⁰ Untrennbar ist die österreichische Kabarettgeschichte mit Johann Nepomuk Nestroy verbunden. Die polemische Dialektik und der hintergründige Ernst seiner Couplets prägte die Entwicklung des neuen Genres wesentlich. So steht Nestroy mit seinen sozialkritischen Volksstücken am Anfang eines österreichischen Kabarett-Fadens, der sich über den großen Zeitkritiker der zwanziger Jahre, Karl Kraus, über den «Herrn Karl» eines Helmut Qualtinger bis in die heutige österreichische Kleinkunst spinnen lässt.

Das Kabarett in Wien war auch von Anfang an stark mit dem typisch jüdischen Witz verbunden. Bereits um 1890 wurde der zweite Wiener Gemeindebezirk, die Leopoldstadt, zur Heimat zahlreicher jüdischer Spielstätten. Die Bedeutendste war die 1889 gegründete Budapester Orpheumgesellschaft.⁸¹

⁷⁹ Veigl, Hans: Lachen im Keller. Von den Budapestern zum Wiener Werkel. Kabarett und Kleinkunst in Wien. Wien, 1986. S. 7

⁸⁰ Vgl.: Ertl, Johann: Das politische Kabarett des Lukas Resetarits. Soloprogramme von 1977-2004. Wien 2004, S. 23

⁸¹ Vgl.: Bell, Ruth-Maria: Das zeitgenössische Wiener Gruppenkabarett. Wien 1990, S. 10-11

Trotz aller Einwände, die man gegen Wolzogens «Überbrettl» anführen kann, kommt ihm doch der historische Verdienst zu, für das Kabarett im deutschsprachigen Raum in Theorie und Praxis bahnbrechend gewirkt zu haben. Seine Eröffnung erwies sich als Initialzündung mit darauffolgender Kettenreaktion. Auch die «Scharfrichter» bekannten sich, trotz ihrer Münchner Eigenständigkeit und ihren Parodien auf das «Überbrettl», programmatisch zur Idee einer künstlerischen Varieté-Bühne. Schließlich und endlich bekam im Herbst 1901 selbst das theaterautarke Wien sein «literarisches Varieté».⁸²

3.5.2 Das Jung-Wiener Theater zum Lieben Augustin

Am 16. November 1901 gründete der Schriftsteller und Theaterkritiker Felix Salten⁸³, als Wiener Pendant zu Wolzogens Berliner «Überbrettl», im «Theater an der Wien» das «Jung-Wiener Theater zum Lieben Augustin». Obwohl mit dem Lieben Augustin ein Wiener Original bei der Namensgebung Pate stand, brachte die erste Wiener Kabarettgründung keine typisch wienerischen Merkmale hervor. Seine Darbietungen bewegten sich im Windschatten der Berliner Überbrettl-Bewegung.⁸⁴ Es wollte ein Varieté sein, aber eines, „*das durch die besondere Pflege der spezifisch wienerischen Note in Musik, Dichtung und Malerei einen völlig unabhängigen, durchaus bodenständigen Charakter haben wird.*“⁸⁵

Dieses Konzept orientierte sich weniger an dem schon zwanzig Jahre zuvor entstandene Montmartre-Kabarett, sondern ging von dem Vorsatz aus, den Varieté- und Singspielhallenbetrieb künstlerisch zu reformieren. Es war eine Konzeption, die zugeschnitten war auf die Ansprüche eines bürgerlichen Mittelstands, der an seiner eigenen Harmlosigkeit zugrunde ging. Bei Salten fehlte sogar die wenigen vorsichtigen zeitkritischen Ansätze, die man bei Wolzogen vorfinden konnte.

Das Programm wurde zu einem totalen Flop. Zum einen lag das an den wenig originellen und oft dilettantisch dargebotenen Nummern, zum anderen auch am Publikum, das ausgerechnet die einzigen interessanten Darbietungen, das aus dem Montmartre-Kabarett stammende Schattenspiel und der Auftritt Wedekinds, demonstrativ ablehnte.⁸⁶ Schließlich entschloss sich die Direktion des «Theaters an der Wien» nach nur sieben Aufführungen des Salten-Brettls, am 22. November 1901

⁸² Vgl.: Greul, 1967, S. 173

⁸³ Autor des Bestseller-Tierbuches «Bambi»

⁸⁴ Vgl.: Otto/Rösler, 1981, S. 63

⁸⁵ Löwy, Siegfried: Das „Jung-Wiener Theater zum lieben Augustin“. Von einem Mitbegründer. Österreichische Volks-Zeitung. 9.11.1901. in.: Veigl, 1986, S. 16

⁸⁶ Vgl.: Rösler, Walter: Gehen ma halt a bisserl unter. Kabarett in Wien von den Anfängen bis heute. Berlin 1991, S. 63

zur Revue zurückzukehren. Was vom «Jung-Wiener Theater» blieb war die Warnung vor allen gleichartigen Ambitionen. Diese Erfahrung des Misserfolgs wirkte in der Folgezeit noch lange weiter.⁸⁷ Das Kabarett in Wien erwies sich erst überlebensfähig, als es wie in München an die literarische Bohème anknüpfte.⁸⁸

3.5.3 Das Nachtlicht und die Fledermaus

Eine kabarettistische «Bluttransfusion» erhielt Wien aus München, nachdem sich die «Elf Scharfrichter» aufgelöst und Marc Henry, Mary Delvard und der Komponist Hannes Ruch in Wien ein neues Wirkungsfeld gesucht hatten. Sie gründeten 1906 in der Ballgasse das Kabarett «Nachtlicht». Hier war nun auch das typisch wienerische Element vertreten. Unter anderem trat hier Roda Roda auf, einer der exzellentesten humoristischen Schriftsteller und Anekdotenerzähler der ausgehenden k.u.k. Monarchie. Ein Beweis dafür, dass das «Nachtlicht» den Ansprüchen der Wiener Intellektuellen entsprach, ist die Tatsache, dass der gefürchtete Herausgeber der «Fackel», Karl Kraus, mit seinem Anhang zu den regelmäßigen Besuchern zählte und sogar bei einem Einakter Regie führte.⁸⁹

Das «Nachtlicht» existiert nur ungefähr ein Jahr. Seine Wiedergeburt unter neuem Vorzeichen erlebte es am 19. Oktober 1907 in der von Fritz Wärndorfer gegründeten «Fledermaus» in der Kärntnerstrasse/Johannesgasse. Wärndorfer hatte die geschäftliche, Marc Henry bis Februar 1908 die künstlerische Leitung inne. Viele ehemalige Mitwirkende des «Nachtlicht» finden sich in der «Fledermaus» wieder, die wienerische Note ist jetzt aber noch deutlicher erkennbar. Die Eleganz der im Wiener Sezessionsstil gehaltenen Innenausstattung und die mit künstlerischem Geschmack gestalteten Programmhefte – immerhin waren Maler und Graphiker wie Oskar Kokoschka, Gustav Klimt und Emil Orlik beteiligt - fügte sich mit dem elitären und ein wenig überheblichen Charakter der Darbietungen zu einer Einheit. Die literarische Prominenz Wiens gab der «Fledermaus» zu einem guten Teil das Profil.⁹⁰

Allerdings war der anfängliche künstlerische Anspruch mit dem Ende der zweiten Saison schon wieder völlig verflogen, leichte Muse dominierte nunmehr die gesamten Programme. Als die Brüder Schwarz schließlich 1913 die «Fledermaus» übernahmen, degenerierte das Kabarett zum bloßen Revuetheater.⁹¹

⁸⁷ Vgl.: Veigl, 1986, S. 16-18

⁸⁸ Vgl.: Greul, 1967, S. 175

⁸⁹ Vgl.: Otto/Rösler, 1981, S. 63-64

⁹⁰ Vgl.: Otto/Rösler, 1981, S. 64 und Rösler, 1991, S. 65

⁹¹ Vgl.: Bell, 1990, S. 13

Die meisten Wiener Kabaretts, die in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg das Licht des Wiener Nachtlebens erblickten, hatten nur die Ambition, einem zahlenden Publikum die gewünschte leichte Unterhaltung zu bieten, die die Gäste beim Konsum von Speisen und Getränken nicht störte.

So wies das, was in dem Zeitraum vor dem Ende des Kaiserreiches unter dem Begriff «Kabarett» firmierte, kaum literarische und noch weniger zeitkritische Züge auf. Literarische Ambitionen waren den Vergnügungsstätten, die sich als Kabaretts ausgaben, weitgehend fremd. Augenzwinkernde Erotik und mehr oder weniger unterhaltsame Witzeleien dominierten in den Kabaretts der Vorkriegszeit. Das Kabarett wurde zu einem Anhängsel des großstädtischen Nachtlebens.⁹²

3.5.4 Der Simplicissimus

Das bei weitem langlebigste Kabarett wurde der «Simplicissimus». Am 25. Oktober 1912 gründete der Schauspieler und Regisseur Egon Dorn in der Wollzeile 34, im 1. Bezirk, das «Simpl». Bei wechselnden Direktionen und Programmformen, in der Grundhaltung jedoch unverändert, existiert die Bühne bis heute und ist somit überhaupt das älteste, noch existierende, deutschsprachige Kabarett. Sein Programmschema der ersten Jahre ist in ähnlicher Form auch in anderen Kabaretts dieser Zeit anzutreffen: dem Vortrag diverser Musikstücke (Walzer, bekannte Operetten- und Opernmelodien – im Krieg immer auch ein Marsch) folgten 12 bis 18 Solovorträge, hauptsächlich Chansonvorträge, aber auch Auftritte von Opersängern, Instrumentalsolisten, Klavierhumoristen, Zauberkünstlern, Schnellzeichnern, Parodisten und Rezipitoren. Der Conférencier hatte in der Regel gegen Schluss seine große Solonummer.⁹³ Das «Simpl» war mehr kommerziell orientiert als literarisch.

Nach der Ermordung des österreichischen Thronfolgers Franz Ferdinand am 28. Juni 1914 in Sarajewo und der folgenden Kriegserklärung an Serbien, erfasste Millionen die Kriegshysterie. *Wo die geistige Elite auf Kriegskurs ging, durfte sich die Unterhaltungsbranche die Konjunktur in Patriotismus nicht entgehen lassen. In ungezählten Revuen, vaterländischen Stücken und Kabaretts wurde frisch-fröhlich Propaganda für den Krieg getrieben. Felix Dörmann, Jahre zuvor noch Mitwirkender im «Nachtleicht», reimte jetzt statt schwüler Erotik:*

⁹² Vgl.: Otto/Rösler, 1981, S. 67, 72 und Rösler, 1991, S. 69

⁹³ Vgl.: Rösler, 1991, S. 69-70

*Die Russen und die Serben,
Die hau`n wir jetzt in Scherben,
Und einen Festen Rippenstoß,
kriegt England und der Herr Franzos.*⁹⁴

Für Antikriegssatire waren die Kabarettbühnen kein Forum, nicht nur weil die Zensur jegliche Opposition sofort unterbunden hätte, sondern nicht zuletzt deshalb, weil das Genre Kabarett schon vor dem Krieg zu einer konformistischen und kommerziellen Einrichtung geworden war und folglich bei Kriegsausbruch nur konformistisch und kommerziell reagieren konnte.⁹⁵

Zusammenfassend lässt sich Folgendes feststellen: Der Zeitabschnitt von der Eröffnung der ersten deutschen Kabarett in Berlin und München bis zum Ende des Ersten Weltkriegs, auch die Periode des «literarischen Kabarett» genannt, zeichnete sich durch den ausgeprägten Einsatz ideologieneutraler, ästhetischer Strukturen aus. So bilden in jener Zeit, abgesehen von einigen Ausnahmen, vornehmlich die lyrischen Klangspielereien des literarischen Jugendstils, Nonsensgedichte oder Parodien auf zeitgenössische literarische Werke die Textgrundlage der frühen Kabarett. Gesellschaftskritik verpackt als Kulturkritik. Das war der Punkt, bis zu dem sich die Satire unter der k.u.k. Zensur wagen konnte. Bei den seltenen Äußerungen mit gesellschaftskritischem oder politischem Inhalt, achtete man darauf, nicht in Opposition zur kaiserlichen Meinung und Politik zu stehen, sondern ganz im Gegenteil, sich bewusst patriotisch zu geben. Primäres Ziel der Kabarettbetreiber war es, ein Programm zu bieten, bei dem die Rahmenideologie der Texte mit der politischen Anschauung des Publikums nicht im Widerspruch stand. Einerseits konnte es dabei aus ästhetischer Perspektive um die Sublimierung des bürgerlich-pragmatischen Publikums gehen, andererseits sollte der Besuch eines Kabarettprogramms zu allererst ein konsumorientiertes, dem Getränkeumsatz förderliches Vergnügen sein, bei dem Provokation nicht intendiert war, sondern vielmehr die schlichte Unterhaltung des zahlenden Publikums im Vordergrund stand. Getragen vom konservativen geistigen Klima der damaligen Zeit war es nicht allein die staatlich-juristische Zensur, sondern auch eine breite gesellschaftliche Tabuisierung einer geistigen Rebellion und die fehlende Problematisierung der herrschenden Sexualmoral, die dieser Situation entgegenwirkte und sie wesentlich mittrug.⁹⁶

⁹⁴ Veigl, 1986, S. 51, in: Rösler, 1991, S. 72

⁹⁵ Rösler, 1991, S. 72-73

⁹⁶ Vgl.: Wiemann, 2004, S. 18-19 und Rösler, 1991, S. 68

3.6 Die zwanziger Jahre

Mit dem Sturz des Kaiserreiches war für das Kabarett in Deutschland eine neue Situation entstanden. Die Zensurschranken, welche die Entfaltung des politisch-satirischen Kabarettis behinderten, wurden, anders als in Österreich, aufgehoben. Das hatte allerdings zunächst nicht eine Blüte des zeitkritischen Kabarettis zur Folge, sondern ein Anwachsen der Zahl an billigen Amüsierbetrieben. Neue Kabarettis schossen wie Pilze aus dem Boden.⁹⁷

In Österreich hingegen stellte sich die Situation anders dar. 1918 zur Republik geworden, nahm Österreich von dieser Tatsache nur ungern Kenntnis. Diese Zerrissenheit, das latent Faschistoide fördernd, spiegelte sich kabarettistisch schon darin, dass Wien zwar die Monarchie, die Vorrechte des Adels, ja sogar dessen Namensrecht beseitigte, nicht aber die Zensur fürs Brett. Ein Umstand, der freilich durch die Tatsache gemildert wurde, dass es nichts zu unterdrücken gab. *„Von allem Elend, das herrschte, war das Wiener Elend das schrecklichste, die Erschöpfung der alten Kaiserstadt die tiefste, die Aussicht des alten Österreich die hoffnungsloseste“*, hatte Carl Burckhardt die Situation im frühen Nachkriegs-Wien umrissen.⁹⁸

Das Jahrzehnt nach dem Weltkrieg brachte in Wien keine progressive Satire hervor wie vergleichsweise in Berlin in den Nachkriegsjahren. Das war insofern nicht verwunderlich, als meist die erste Garnitur außerhalb von Wien spielte. Berlin zog die Talente magisch an, aber auch der unverhohlene österreichische Antisemitismus nach dem Krieg förderte die Abwanderung. Morgan und Robitschek wirkten in Berlin, Fritz Grünbaum pendelte und das Paar Ralph Benatzky und Josma Selim waren zu Weltreisenden geworden.⁹⁹

Wie auch in Berlin und in anderen Städten hatten die Amüsierkabarettis in Wien Hochkonjunktur. Neueröffnungen und Pleiten waren an der Tagesordnung. Nur der «Simpl» überlebte alle Krisen. Zwei Kabarettisten sollen hier stellvertretend für das Wiener Kabarettis der damaligen Zeit genannt werden: Fritz Grünbaum und Karl Farkas. Zusammen prägten sie die Kunst der Doppelconférence.

Nach einer Kabarettlegende entstand die Doppelconférence als der zufällig im Publikum sitzende Grünbaum, dem als Blitzdichter auftretenden Farkas immer schwierigere Reimworte zurief. Allerdings traten schon vor dem Ersten Weltkrieg in Budapest Julius Köwary und Endre Nagy in Doppelconférences auf. Doch ist es zweifellos der Verdienst von Farkas und Grünbaum einen eigenen Stil der Doppelconférences entwickelt und mit dieser Form, dem deutschsprachigen Kabarett

⁹⁷ Vgl.: Otto/Rösler, 1981, S. 78

⁹⁸ Vgl.: Greul, 1967, S. 290

⁹⁹ Vgl.: Greul, 1967, S. 289

als Vorbild gedient zu haben. Die Doppelconférences zwischen Farkas und Grünbaum waren Dialoge zweier Komiker, die sich gegenseitig übertrumpfen wollten, oder Dialoge zwischen am «Gscheiten» und einem «Blöden». Alles, was der Gescheite erklärt, missversteht der Blöde. Für den Gescheiten ist die Welt in Ordnung, weil sie für ihn rational erklärbar ist, für den Blöden stimmt nichts, und wenn er versucht, es verständlich zu machen, wird die Sache völlig absurd. In den Doppelconférences ihrer gemeinsamen Revuen der dreißiger Jahre ist die Rollenverteilung Gescheiter-Blöder nur noch gelegentlich erkennbar, dafür aber nehmen die Anspielungen auf Tagesereignisse einen breiteren Raum ein.¹⁰⁰

Waren die Anfänge des Kinos noch relativ spurlos am Theater vorbeigegangen, so erwuchs dem Kabarett durch den Tonfilm in den zwanziger Jahren eine ernstzunehmende Konkurrenz. Zahlreiche Kabarettisten wie auch Karl Farkas, suchten deshalb in diesem Medium ein neues Betätigungsfeld. Dem Radio kehrten sie hingegen meist den Rücken. Zwar hatte sich die am 1. Oktober 1924 gestartete RAVAG¹⁰¹ vorgenommen, in ihrem Programmangebot auch künstlerisch hochwertige Kabarettkunst zu bieten, tatsächlich nahm sie aber weder auf aktuelle politische noch auf wirtschaftliche Ereignisse Bezug. Ein weiterer Grund, weshalb die meisten Kabarettisten dem Radio fernblieben, waren auch die niedrigen Honorare, welche die RAVAG, wenn überhaupt, bezahlte.¹⁰²

3.6.1 Karl Kraus

Wenn von der satirischen Bloßstellung der österreichischen Realität im ersten Drittel unseres Jahrhunderts die Rede ist, dann darf Karl Kraus (1874-1936), einer der kompromisslosesten Kultur- und Gesellschaftskritiker seiner Zeit, nicht ungenannt bleiben. Der Herausgeber der «Fackel» wollte seine Satiren und Glossen als «geschriebene Schauspielkunst» verstanden wissen. Als er 1910 eine umfangreiche Vortragstätigkeit begann, die ihn durch ganz Europa führen sollte, handelte er aus dem Drang heraus, seine Absichten und Erkenntnisse im direkten Kontakt mit dem Publikum mitzuteilen. Ihren Höhepunkt erreichte Kraus Vortragstätigkeit zwischen dem Ende des ersten Weltkrieges und den Jahren 1928/29. Ende der zwanziger Jahre begann Kraus, angesichts der Wirkungslosigkeit seines Bemühens, zu resignieren und die Vorlesungen aus eigenen Schriften wurden immer seltener.¹⁰³

¹⁰⁰ Vgl.: Rösler, 1991, S. 120-121

¹⁰¹ österreichische Radio-Verkehrs-AG

¹⁰² Vgl.: Bell, 1990, S. 17

¹⁰³ Vgl.: Otto/Rösler, 1981, S. 136

Kraus bediente sich in seinen «Zeitstrophen» kabarettistischer Mittel. Das waren Zusatzstrophen zu den Couplets, die er bei seinen Nestroy- und Offenbach-Vorlesungen vortrug. Die satirische Aussage vieler Zeitstrophen sind nur erkennbar, wenn man die historischen Hintergründe, insbesondere die damaligen Wiener Verhältnisse, kennt. *„Begrift man Kabarett als Darbietung von Satire mittels kleiner künstlerischer Formen, dann kann man Kraus Vorträge der Zeitstrophen als exzellentes zeitkritisches Einmann-Kabarett betrachten.“* Bevorzugte Objekte des Spottes waren immer wieder Personen, die Kraus als Verkörperungen des Ungeistes und der Unmenschlichkeit der Zeit betrachtete. Kraus sah in vielen Erscheinungen des öffentlichen Lebens Symptome eines allgemeinen Kulturverfalls.¹⁰⁴ Eine der bekanntesten Persönlichkeiten mit denen sich Karl Kraus anlegte, war Johann Schober, zur Zeit des Justizpalast-Brandes gerade Polizeipräsident von Wien und später dreimaliger österreichischer Bundeskanzler.

Das Schober-Lied

Johann Schober hatte die blutige Niederschlagung der Juli-Revolution vom 15. Juli 1927 zu verantworten: Nach dem Schattendorfer-Urteil¹⁰⁵ demonstrierten sozialdemokratische Arbeiterverbände vor dem Wiener Justizpalast. Im Verlauf der eskalierenden Demonstration zündeten die Demonstranten den Wiener Justizpalast an, woraufhin der Polizeipräsident Johannes Schober die Wiener Polizei aufmarschieren und in die unbewaffnete Menge schießen ließ. Dabei waren 94 Menschen zu Tode gekommen, darunter viele unbeteiligte Passanten. Dieses Ereignis wird bis heute kontrovers betrachtet. Schober hatte in seiner Position, angesichts eines rasenden Mobs, der Gebäude anzündete, eine Entscheidung zu treffen. Ob der Schießbefehl unumgänglich war und warum es zu einer derart hohen Zahl von Opfern hatte kommen müssen, ist seitdem vielfach diskutiert worden. Der Skandal war allerdings nicht so sehr der Schießbefehl allein, sondern der Blutausch, in dem Abteilungen der Wiener Polizei ein regelrechtes Scheibenschießen auf ihre ‚Gegner‘ veranstalteten. Nach den in der «Fackel» veröffentlichten Augenzeugenberichten wurde wahllos auf Passanten geschossen, darunter Kinder und nachweislich Unbeteiligte. Die bürgerliche Regierung stellte sich dennoch hinter Schober und dessen Polizei. Kraus kritisierte dies heftig und zog in der Fackel Vergleiche mit dem Weltkrieg.

¹⁰⁴ Vgl.: Otto/Rösler, 1981, S. 137-138

¹⁰⁵ Am 14. Juli 1927 wurden die Angeklagten freigesprochen, die am 30. Jänner 1927 in Schattendorf im Burgenland, wo die Sozialdemokratische Arbeiterpartei Österreichs ein Versammlung abhielt, in die Menge geschossen hatten. Dabei kamen zwei Menschen ums Leben und fünf wurden verletzt.

Die Schober-Kampagne zwang Kraus auf immer politischeres Terrain. Auf ihrem Höhepunkt wollte er wahrhaftig einen der mächtigsten Männer Österreichs aus dem Amt zwingen. Zu den publizistischen Auseinandersetzungen in der «Fackel» und den juristischen vor Gericht, kam eine neue Form des direkten Appells an die Öffentlichkeit: das Plakat und etwas später auch ein politisches Kampflied. Karl Kraus plakatierte auf den Wiener Litfasssäulen: „*An den Polizeipräsidenten von Wien Johann Schober. Ich fordere Sie auf, abzutreten. Karl Kraus, Herausgeber der ‚Fackel‘*“

Empört erklärte Schober, er habe, wie in seinem ganzen Leben, auch hier nur seine Pflicht getan. Nun griff Karl Kraus zur Waffe des Couplets. Er portraitierte Schober in dem Drama «Die Unüberwindlichen» als die Figur Wacker, dem er sein berühmtes Schober-Lied über die kriminelle Perversion des Pflichtbegriffs in den Mund legte:

*Ja das ist meine Pflicht,
bitte sehn S' denn das nicht.
Das wär' so a G'schicht,
tät' ich nicht meine Pflicht.
Auf die Ordnung erpicht,
bin ich treu meiner Pflicht.
Wenn ein Umsturz in Sicht,
ich erfüll' meine Pflicht.
Die Elemente vernicht'
ich bezüglich der Pflicht.
Doch wenn einer einbricht,
hätt' ich auch eine Pflicht.
Nur erwisch' ich ihn nicht,
wie es wär' meine Pflicht.
Da genügt ein Bericht
hinsichtlich der Pflicht.
Der ist schon ein Gedicht,
das nur handelt von Pflicht.
Denn stets Wert und Gewicht
leg' ich nur auf die Pflicht.*

*In Gemäßheit der Pflicht
hab' ich's manchem schon g'richt'.
An's Licht, hinter's Licht
führ' ich alles nach Pflicht.*

*Man glaubt mir aufs G'sicht,
da is nix drin als Pflicht.
Schon mein Auge besticht,
denn es spricht nur von Pflicht.
Und mein Herz ist so schlicht
und schlägt nur nach der Pflicht.
Das Geschwornengericht
hat verletzt seine Pflicht.
Wenn's Verschworne freispricht,
ja wo bleibt da die Pflicht.*

*Daß ich aufs Amt nicht verzicht',
das gebietet die Pflicht.
Wohl wagt's mancher Wicht
und verkennt meine Pflicht.
Doch vors G'richt geh' ich nicht,
das ist nicht meine Pflicht.¹⁰⁶*

Kraus wollte das Schober-Lied dadurch populär machen, indem er es als billig zu erstehendes Flugblatt vertrieb – in der trügerischen Hoffnung, ein in allen Straßen gesungenes Spottlied könnte Schober zum Amtsverzicht zwingen. Ursprünglich plante Kraus 150 000 Exemplaren zu verbreiten, da allerdings die Sozialdemokratische Partei nicht mitmachen wollte, wurde „aus eigener administrativer Kraft, ferner mit Zuziehung der «Volksbuchhandlung» und hauptsächlich der «Roten Hilfe» etwa 19 000 Exemplare verbreitet, die bei tätigem Eingreifen der sozial-demokratischen Organisationen hätten verzehnfacht werden können“.¹⁰⁷

Kraus gedachte damit Schober ähnlich in die Ecke zu drängen, wie es ihm mit Imre Békessy¹⁰⁸ gelungen war. Hier verrechnete sich Kraus allerdings: Das Publikum, an das er sich mit seinem moralischen Appell wandte, wollte davon kaum etwas wissen. Weder wollten die Bürger ‚den Retter vor dem Umsturz‘ preisgeben, noch konnten die Sozialdemokraten Kraus gegen den ‚Arbeitermörder‘ Schober voll unterstützen, da zwischen ihnen und ihrem Schutzbund einerseits und den Heimwehren andererseits,

¹⁰⁶ Kraus, Karl: Die Unüberwindlichen. Wien/Leipzig 1928, S.112-113. Nach Motiven: „Üb' immer Treu und Redlichkeit“ und „Radetzkymarsch“

¹⁰⁷ Kraus, Karl : Die Fackel, Heft 795-799. Wien 1928, S. 27-29

¹⁰⁸ Der für seinen Revolver-Journalismus bekannt Imre Békessy war der Herausgeber der «Stunde», eines der ersten Boulevardblätter Österreichs. Karl Kraus warf ihm Skrupellosigkeit und erpresserische Methoden vor.

im wesentlichen nur Schober mit seiner Polizei stand. Die angestrebte ‚Erledigung‘ konnte Kraus hier nicht erreichen. Stattdessen wurde Schober von allen Seiten beglückwünscht und später sogar zum Bundeskanzler gewählt.

Das Schober-Lied ist die Studie eines Menschentyps, der stets versucht, sein Handeln mit einem Pflichtbegriff zu rechtfertigen, der ihm erlaubt, eine komplexere Reflexion seines Wirkens unter ethischen Aspekten zu umgehen. Kraus weist auf diesen Rechtfertigungsversuch hin, indem er jeden Reim auf das Wort ‚Pflicht‘ enden lässt. Die Strophe *„Wenn ein Umsturz in Sicht, ich erfüll' meine Pflicht. Die Elemente vernicht' ich bezüglich der Pflicht“* ist ein direkter Hinweis auf das harte Vorgehen der Exekutive während der Juli-Revolution. Wacker (Schober) schiebt die Verantwortung ab: *„Das Geschwornengericht hat verletzt seine Pflicht. Wenn's Verschworne freispricht, ja wo bleibt da die Pflicht.“* Dagegen wird offensichtlich, dass beim Pflichtbegriff mit zweierlei Maß gemessen wird, wenn die Klärung eines Einbruchs nicht mit dem gleichen Pflichtbewusstsein verfolgt wird wie das Einschreiten gegen die Demonstranten. Wenn Karl Kraus schreibt: *„In Gemäßheit der Pflicht hab' ich's manchem schon g'richt'.“*, so bezieht er sich auf den Skandal, dass Békessy von Schober eine wohlwollende Leumundsnote ausgestellt bekam, die ihm das Zuchthaus ersparte. Dass Schober nicht dem Aufruf von Kraus nachkommt, von seinem Amt zurückzutreten, wird von Kraus ironisch mit der Zeile *„Daß ich aufs Amt nicht verzicht', das gebietet die Pflicht“* kommentiert. Und in dieser letzten Strophe *„Wohl wagt's mancher Wicht und verkennt meine Pflicht. Doch vors G'richt geh' ich nicht, das ist nicht meine Pflicht“* bezieht sich Kraus darauf, dass Schober ihn trotz wütender Angriffe nicht verklagte. Schober versucht alles, um ein öffentliches Gerichtsverfahren zu vermeiden, in dem er zu den Vorwürfen hätte Stellung nehmen müssen. Dazu sagt Kraus bei einem Vortrag in Berlin:

*„Sie haben hier ja doch nicht erfahren, was sich am 15. Juli in Wien begeben hat. Um das Ausland und auch die österreichische Gesandtschaft, falls sie hier vertreten sein sollte, zu unterrichten, spreche ich, ganz wie in Paris, in meiner Mission als Vogel, der sein eigenes Nest reinigen möchte, einige Stellen aus meiner Schrift, derentwegen angeklagt zu werden mir nicht gelungen ist. Denn unser Schober, genannt »Der Hort der Republik«, erfüllt jede Pflicht, nur nicht die, vors Gericht zu gehen.“*¹⁰⁹

¹⁰⁹ Kraus, Karl : Die Fackel, Heft 778-780. Wien 1928, S. 13

Kurze Zeit später findet dieser Menschentyp seine Verkörperung in all den Adolf Eichmanns und deren Helfern. Das Schober-Lied hat auch heute seine Gültigkeit nicht verloren, denn nach wie vor führt ein ‚sich nur auf die Pflicht berufen‘ allzu oft zur Verachtung menschlichen Lebens.

An derlei Kontroversen nahm das Wiener Kabarett kaum Anteil. Der aktuelle Ehrgeiz erstreckte sich auf die modische Revue mit ‚jungem Blut und altem Witz‘. *„Das bürgerliche politisch-satirische Kabarett richtete seine Kritik (...) mehr gegen Teilerscheinungen als gegen das System der bestehenden Gesellschaft. Eine Alternative zur bürgerlichen Ordnung hatte es nicht anzubieten.“*¹¹⁰ Erst die Pleitezeit von 1930 machte Wien für das politische Kabarett empfänglich.¹¹¹

Die Zeitstrophen trug Kraus zu einer Zeit vor, als politische Satire in der Wiener Kabarettszene abgesehen von den sozialdemokratischen und kommunistischen Amateurgruppen und dem «Jüdisch-Politische Cabaret», nicht existierte. Nach der Machtergreifung durch die Nazis in Deutschland unterstützte Kraus in Verkennung der politischen Situation und zur Enttäuschung seiner Anhänger und Freunde¹¹² das Dollfuß-Regime, da er in ihm die einzig wirksame Kraft gegen den Hitler-Faschismus sah. Die Vorträge seiner Zeitstrophen hatte er zu dieser Zeit längst aufgegeben.¹¹³

In der österreichischen Kabarettlandschaft der zwanziger und dreißiger Jahre zeigte nur das von Oscar Teller gegründete «Jüdisch-Politische Cabaret» und die sozialdemokratischen und kommunistischen Spieltruppen zeitkritisches Engagement.

3.6.2 Das Jüdisch-Politische Cabaret

Das «Jüdisch-Politische Cabaret» ging aus den Bemühungen hervor, die eintönige Routine jüdischer Veranstaltungen zu überwinden und aufzulockern. Teller trat zunächst mit jüdischen Dichtungen auf, dann mit Liedern, deren Texte sich satirisch mit dem zunehmenden Antisemitismus auseinandersetzten und zu den Melodien bekannter Heurigenesänge vorgetragen wurden. 1927 wurde mit der Revue «Juden hinaus» von Viktor Berossi (Pseudonym für Viktor Schlesinger, Fritz Stöckler und Oscar Teller) erstmals ein abendfüllendes Programm gestaltet. Bis 1938 brachte das «Jüdisch-Politische Cabaret» fünf Revuen heraus.¹¹⁴ Teller: *„Obwohl wir in der Regel*

¹¹⁰ Otto/Rösler, 1981, S. 120

¹¹¹ Vgl.: Greul, 1967, S. 290-292

¹¹² Brecht schrieb damals sein Gedicht «Über den schnellen Fall des guten Unwissenden».

¹¹³ Vgl.: Rösler, 1991, S. 129

¹¹⁴ Vgl.: Rösler, 1991, S. 121

nur an Wochenenden spielten und ständig gegen alle erdenklichen Schwierigkeiten und Anfeindungen zu kämpfen hatten, waren wir zu einem festen Bestandteil der Wiener Kleinkunstszene geworden.“¹¹⁵

3.6.3 Politisches Kabarett der Sozialistischen Veranstaltungsgruppe

Das Kabarett der sozialdemokratischen und kommunistischen Spieltruppen bildete den denkbar größten Kontrast zum bürgerlichen Amüsierkabarett. Bei ihnen traten nicht professionelle Spaßmacher auf, sondern Amateure vor einem vorwiegend proletarischen Publikum. Das «Politische Kabarett der Sozialistischen Veranstaltungsgruppe» entstand aus den internen Auseinandersetzungen zwischen dem linken und rechtem Flügel der Sozialistischen Mittelschüler-Bewegung. Im Herbst 1926 führten einige Mittelschüler im Wiener Vorort Pötzleinsdorf ein Programm auf, dessen satirische Kritik sich gegen die rechte Fraktion des «Bundes der Mittelschüler» und der Sozialdemokratischen Partei richtete. Obwohl die Parteiführung von der Respektlosigkeit der jungen Leute nicht begeistert war, erkannte sie die politische Verwertbarkeit dieser Art von Satire und machte den Organisatoren der Veranstaltung den Vorschlag, ein ähnliches Kabarett zu veranstalten, das sich allerdings nicht «intern» gegen die Partei richten sollte, sondern gegen den politischen Gegner. Damit war der Gedanke des sozialistischen politischen Kabaretts geboren, dessen Durchführung gegen Ende des selben Jahres 1926 von Viktor Grünbaum, Ludwig Wagner und einigen anderen jungen Leuten in Angriff genommen wurde.¹¹⁶ Zum Autoren-Kollektiv gehörten weiters Karl Bittmann, Robert Ehrenzweig, der später in London antifaschistische Satiren schrieb, und seit 1929 auch der siebzehnjährige Jura Soyfer.

Premiere hatte das «Politische Kabarett» am 18. Dezember 1926 in den Pan-Künstlerspielen in der Riemergasse. Bis zum Frühjahr 1933, als wegen der von der Regierung Dollfuß erlassenen Notverordnungen der Spielbetrieb beendet werden musste, brachte es 13 Programme heraus: revueartige Folgen von Szenen, Liedern und Conférencen.¹¹⁷ In ihnen wurden *„die innen- und außenpolitischen Ereignisse satirisch kommentiert sowie die politischen Kontrahenten der Sozialdemokratischen Partei karikiert. Es gelang dem «Politischen Kabarett», treffende und erheiternde Zeitkritik zu üben,*

¹¹⁵ Teller, Oscar: Davids Witz-Schleuder, Jüdisch-Politisches Cabaret, 50 Jahre Kleinkunstabühnen in Wien, Berlin, London, New York, Warschau und Tel Aviv. Darmstadt 1985, S. 21

¹¹⁶ Vgl.: Scheu, Friedrich: Humor als Waffe, Politisches Kabarett in der Ersten Republik. Wien/München/Zürich 1977, S. 24

¹¹⁷ Vgl.: Rösler, 1991, S. 123

*öffentliche Skandale, politische Korruption und die Radikalisierung der Kampfverbände anzuprangern und dadurch für die Idee des Sozialismus zu werben.“*¹¹⁸

Die politische Entwicklung Österreichs nach dem ersten Weltkrieg war durch die von der Bourgeoisie betriebene, systematische Unterminierung der 1918 gegründeten Republik gekennzeichnet. Das Ergebnis dieser, von der rechten Sozialdemokratie unterstützten Politik war der Staatstreich vom 4. März 1933, mit dem der damals amtierende Bundeskanzler Engelbert Dollfuß das Parlament auflöste und ein autoritäres Regime installierte. Das Wiener Kabarett der zwanziger Jahre, hauptsächlich vertreten durch den schon vor dem ersten Weltkrieg gegründeten «Simplicissimus» und die gleichfalls in den Vorkriegsjahren entstandene «Hölle», nahm von den sich verschärfenden Klassengegensätzen und dem Kampf gegen den zunehmenden Faschismus keine Notiz, sondern begnügte sich damit, einem bürgerlichen Publikum eine geistvoll-amüsante Unterhaltung zu bieten. Die große Zeit des politisch-satirischen Wiener Kabarett begann erst in den Jahren der Weltwirtschaftskrise. Aus einem Heer engagementloser Schauspieler kamen neue Talente für das Kabarett. Es waren Künstler, die sich durch ihre persönliche Situation mit den Fragen der Zeit konfrontiert sahen und beim Publikum mit der politischen Satire auf große Resonanz stießen.¹¹⁹

3.7 Die dreißiger Jahre

Der größte Konkurrent für das Kabarett war zweifellos die Revue, die in den zwanziger Jahren die Wiener Bühne eroberte. Mit ihrem losen Mix an Witz, Clownerie, Nostalgie, Schlagermusik und viel nacktem Bein konnte die große Ausstattungsrevue eineinhalb Jahrzehnte lang neben Film und Rundfunk bestehen. Die Weltwirtschaftskrise bedeutete schließlich das Ende der großen Revuen. Klein-, Kabarett- und Kammerrevuen setzten ihre Tradition fort. Das Kabarett selbst durchlebte nun vor dem Hintergrund der Machtergreifung Deutschlands durch Adolf Hitler endlich den notwendig gewordenen Politisierungsprozess.¹²⁰

Es erscheint paradox, dass sich gerade vor dem Hintergrund des autoritären Regimes die bis dahin bedeutendste Wiener Kleinkunstbewegung¹²¹ entwickeln

¹¹⁸ Eiselt-Weltmann, Susanne: „Das Politische Kabarett“ und „Die Roten Spieler“, Agitation und Propaganda der österreichischen Sozialdemokratie 1926 bis 1934. Wien 1987, S. 199

¹¹⁹ Vgl.: Otto/Rösler, 1981, S. 129

¹²⁰ Vgl.: Bell, 1990, S. 18

¹²¹ Der Begriff Kabarett wurde von den Begründern vermieden, da er ihnen durch den Tingeltangelbetrieb abgewertet erschien.

konnte. „*Der oppositionelle Witz, der unter dem klerikal-faschistischen Dollfuß-Regime kein Forum mehr fand, flüchtete auf das Brettl.*“¹²² Begünstigt wurde diese Entwicklung durch verschiedenste Umstände. Die wirtschaftliche Rezession machte vor Theatern und anderen kulturellen Einrichtungen nicht halt. So gehörten Personalreduzierungen und Theaterschließungen zum Alltag. 1931 gab es etwa 1500 arbeitslose Schauspieler, außerdem jede Menge Regisseure, Bühnenbildner, Musiker, und Autoren mit nur sehr geringen Chance auf einen Arbeitsplatz in ihrem Metier. Aus diesem großen Reservoir an Talenten kamen die Akteure der Wiener Kleinkunstabühnen. Viele der Bühnenkünstler und Autoren standen links, was bedeutete, dass sie sich in Opposition zur Regierung und zum Faschismus befanden. Die antifaschistische Tendenz vieler Programme lebte von der Konkurrenzsituation zwischen dem deutschen Faschismus nationalsozialistischer Prägung und dem Austrofaschismus. Kritik an Hitlerdeutschland wurde vom Dollfuß-Regime lange Zeit toleriert. So konnten die Kabarettisten gegen Nazideutschland Front machen und gleichzeitig gegen jede Art von faschistischer Diktatur unterschwellig opponieren. Erschwert wurde die Arbeit der Kleinkunstabühnen durch die unsichere ökonomische Situation, in der sie sich bei geringen Einnahmen und ohne jegliche Subvention permanent befanden. Dazu kam die mehr oder weniger streng gehandhabte Zensur, der nach dem Februar 1934 alle Texte unterlagen. Sie zwang die Autoren, Mittel und Wege zu finden, durch die sie ihre Anliegen verschlüsselt an das Publikum herantragen konnten. Oft schrammten die Kleinkunstabühnen mit ihrer Kritik hart an der Zensur vorbei. So ist auch die große Zahl an Parodien und kulturkritischen Beiträgen, die man in den Programmen finden kann, als indirekte Kritik an bestehenden Verhältnissen zu verstehen.

Den Anfang machte eine junge Frau Namens Stella Kadmon, die am 7. November 1931 im Café Prückl, Biberstraße 2 im 1. Bezirk, die Kleinkunstabühne «Der liebe Augustin» eröffnete.¹²³

3.7.1 Der liebe Augustin

In den ersten drei Jahren seines Bestehens war die Politische Satire nicht besonders präsent. Im «lieben Augustin» war eine intellektuelle Bohème am Werk, die glaubte, die Zeit totlachen zu können. Erst in seiner zweiten Periode, ab Herbst 1934, beschäftigte sich der «Liebe Augustin» deutlicher mit den Vorgängen der Zeit und

¹²² Otto/Rösler, 1981, S. 131

¹²³ Vgl.: Rösler, 1991, S. 157-158

wurde so zum ersten eigenständige literarisch-politischen Kabarett Wiens.¹²⁴

Viele noch heute bekannte Schauspieler begannen ihre Karriere im «Lieben Augustin», darunter Gusti Wolf, Fritz Muliar und Fritz Eckhardt¹²⁵, der auch Texte verfasste. Leo Askenasy arbeitete als Regisseur. Als er nach der Machtergreifung der Nazis nach Amerika emigrieren musste, feierte er dort als Schauspieler unter dem Namen Leo Askin große Erfolge.

Ab März 1933 schlugen neben Peter Hammerschlag auch andere Texter literarisch weit kritischere Töne an. Allen voran belieferte Hugo F. Koenigsgarten Stella Kadmons «Brettel» mit literarischen Parodien in Form von kleinen Einaktern. Der Stil des «Lieben Augustins» wandelte sich endgültig in Richtung Theater als 1935 der aus Deutschland emigrierte Georg Hermann Mostar an Koenigsgartens Seite trat. Auch vom kabarettistischen Zeittheater der «Literatur am Naschmarkt» beeinflusst, verfasste Mostar überwiegend Einakter und Mittelstücke. Mostar, der bereits für die «Arbeiterzeitung» politische Gedichte verfasst hatte, versorgte das neue «Brettel» auch mit zahlreichen antifaschistischen Texten. Am 10. März 1938 stellte das Kleinkunst-Brettel seinen Spielbetrieb ein und sollte erst wieder nach dem Krieg wiederauferstehen.¹²⁶

3.7.2 Die Literatur am Naschmarkt

Die berühmteste Wiener Kleinkunsthöhne der dreißiger Jahre, das Burgtheater unter den Kleinkunsthöhnen, hatte zwei Jahre nach dem «Lieben Augustin» am 3. November 1933 in dem am Naschmarkt gelegenen Café Dobner Premiere. Initiatoren waren der bis dahin als Buchhändler tätige Rudolf Weys und der Journalist F.W. Stein. Der junge Carl Merz sammelte als Akteur Kabarett-Erfahrung. Der Name «Literatur am Naschmarkt» sollte sowohl auf die literarischen Absichten der Gründer als auch auf die kulinarischen Seiten des Gebotenen hinweisen. Das Konzept unterschied sich deutlich von dem des «Lieben Augustins»¹²⁷:

Nach der künstlerischen Richtlinie sollten szenische Texte bevorzugt werden, keine billigen Witzeleien vorkommen und zufällige Improvisationen vermieden werden.

Politisch sollte die «Literatur am Naschmarkt» weitgehend liberal agieren ohne eine allzu starke linke Schlagseite zu bekommen. Auch wollte man sich klar pro-österreichisch geben, dabei aber gegen jedwede Diktatur auftreten.¹²⁸

¹²⁴ Vgl.: Rösler, 1991, S. 160

¹²⁵ Fritz Eckhardt spielte noch im hohen Alter den Tatort-Kommissar «Inspektor Marek».

¹²⁶ Vgl.: Bell, 1990, S. 20

¹²⁷ Vgl.: Rösler, 1991, S. 162

¹²⁸ Vgl.: Weys, Rudolph: Cabaret und Kabarett in Wien. Wien/München 1970, S. 35

In der «Literatur am Naschmarkt» lag das Augenmerk nicht auf dem klassischen Nummernprogramm, sondern auf dem Theater. Die Wiener Volkstheatertraditionen Nestroys und Raimunds lebten hier wieder auf. Die Programme bestanden aus einem kabarettistischen ersten Teil mit Chansons und kurzen Szenen und einem zweiten Teil mit dem «Mittelstück»¹²⁹, worauf als Abschluss nochmals ein Kabarett-Teil folgte.¹³⁰ Nach 22 Programmen muss im März 1938 auch das bekannteste Wiener Kleinkunsttheater schließen. Einige ehemalige Mitglieder der «Literatur am Naschmarkt» gründeten nach dem «Anschluss» das «Wiener Werk1» und konnten es in einem Balanceakt zwischen unpolitischem Humor und gerade noch erlaubter «Raunzerei» bis August 1944 weiterführen.¹³¹

3.7.3 Die Stachelbeere

«Die Stachelbeere» war die ältere Schwester der «Literatur am Naschmarkt», stand allerdings bald im Schatten der Jüngeren. Wie die «Literatur am Naschmarkt» ging auch sie aus dem «Bund junger Autoren Österreichs» hervor. Von letzterem hatte sich der Autor Rudolf Spitz und der Musiker Hans Horwitz separiert und bereits im Sommer 1933 im Café Döblingerhof in der Billrothstraße 49 im 19. Bezirk ihre «Stachelbeere» eröffnet. Spitz war es auch, der herausfand, dass man laut Wiener Theatergesetz erst ab 50 Personen eine Spielkonzession brauchte. So spielte er vor maximal 49 Leuten. Viele Kleinkunsthöhlen folgten seinem Beispiel, so dass man die Kleinkunsthöhlenbewegung der dreißiger Jahre heute auch als «Theater der 49» kennt. Trotz der ständestaatlichen Zensur vermehrten sich die Kabaretts rapide. Um 1934 besaß Wien bereits 25 solcher Kellertheater.¹³²

Ab dem 11. Programm fand eine Fusion mit der «Literatur am Naschmarkt» statt. Beide Bühnen arbeiteten nun unter gemeinsamer Leitung, und «Naschmarkt»-Darsteller traten in der «Stachelbeere» auf. Im November 1935 stellte schließlich die «Stachelbeere» ihren Spielbetrieb ein. Einige ihrer Mitwirkenden arbeiteten in der Folgezeit für die «Literatur am Naschmarkt» weiter. Die «Stachelbeere» zeigte ein deutlich anderes Gesicht als ihre jüngere Schwester. Sie war brettthafter, aktueller und vor allem aggressiver.¹³³

¹²⁹ Das Mittelstück ist ein Theaterstück von etwa 40 Minuten, das in der Mitte des Programms gegeben wurde, zwischen der «Servierpause» und der «Zahlpause». Die Form des Mittelstücks wurde zu einer Spezialität der Wiener Kleinkunsthöhlen.

¹³⁰ Vgl.: Rösler, 1991, S. 165 und Otto/Rösler, 1981, S. 131

¹³¹ Vgl.: Otto/Rösler, 1981, S. 132

¹³² Vgl.: Otto/Rösler, 1981, S. 131

¹³³ Vgl.: Rösler, 1991, S. 166

3.7.4 Das ABC

Im März 1934 wurde im Café City, in der Porzellangasse 1 im 9. Bezirk, das «Brettl am Alsergrund» gegründet. Aus den Anfangsbuchstaben der Worte «Alsergrund», «Brettl», «City» entstand der Name «ABC». In der Eröffnungsvorstellung traten junge Schauspieler und einige als Zugkräfte engagierte Prominente auf, unter ihnen auch Fritz Grünbaum. Die ersten Programme zeigten noch wenig eigenes Profil und bewegten sich im Windschatten des «Lieben Augustin». Ab Juni 1935 trat das «ABC im Regenbogen», wie es sich jetzt nannte, im Café Arkaden¹³⁴ in der Universitätsstrasse 3 im 1. Bezirk auf. Im Café Arkaden entwickelte sich das «ABC» zur politisch angriffslustigsten Kleinkunstabühne jener Jahre.

Hauptsächlich war dies der Verdienst von Jura Soyfer. Neben Jura Soyfer gab es noch Fritz Eckhardt und Hans Weigel die sich als Autoren betätigten. Regie führte unter anderem auch Leo Askenasy (Leo Askin). Ebenso wie der «Liebe Augustin» war auch das «ABC» für viele Schauspieler ein erstes Experimentierfeld. Unter anderem traten dort Cissy Kraner, Carl Merz und Josef Meinrad auf, damals angehender Priester der unbedingt Schauspieler werden wollte. Später wurde Meinrad als Burgschauspieler und Iffland-Ring-Träger berühmt.¹³⁵

Das «ABC» orientierte sich noch stärker als die «Literatur am Naschmarkt» am Theater. Einige seiner Programme bestanden sogar aus abendfüllenden Stücken. Im März 1938 war auch für das «ABC» alles zu Ende.¹³⁶

3.7.5 Jura Soyfer

Der Sohn eines nach der Oktoberrevolution aus der Sowjetunion geflohenen Industriellen war als Gymnasiast dem Bund sozialistischer Mittelschüler beigetreten und hatte schon mit 17 Jahren Texte für das «Politische Kabarett» der Sozialdemokratischen Partei und Artikel für die «Arbeiter-Zeitung» geschrieben.

1933 begann das Dollfuß-Regime die bürgerliche Demokratie zu liquidieren. Anstatt mit allen zu Gebote stehenden Mitteln gegen diesen Prozess der Faschisierung anzukämpfen, verriet die sozialdemokratische Parteiführung die Interessen der Arbeiterklasse. Nach den Ereignissen des Februars 1934 wandte sich Soyfer enttäuscht von der Sozialdemokratischen Partei ab und wurde Mitglied der in der Illegalität arbeitenden Kommunistischen Partei Österreichs. In den bewaffneten Auseinandersetzungen vom Februar 1934 kämpfte er an der Seite der Wiener

¹³⁴ Davor hatte die Kleinkunstabühne «Der Regenbogen» im Café Arkaden gespielt.

¹³⁵ Vgl.: Budzinski, Klaus: Pfeffer ins Getriebe, So ist und wurde das Kabarett. München 1982, S. 160

¹³⁶ Vgl.: Rösler, 1991, S. 171

Arbeiter und wurde in den Jahren 1933 bis 1937 mehrmals verhaftet. In der Periode der austrofaschistischen Diktatur begann sich Soyfer als Kabarettautor zu betätigen. In den um 1934 entstandenen kleinen Bühnen sah er die Chance, die Zensur zu umgehen und in einer verschlüsselten Form gegen die Reaktionen im In- und Ausland zu agieren. Soyfer knüpfte in diesen Stücken an die Volkstheatertradition Nestroys an. Das in ihnen Dargestellte spielte meist gleichnishaft auf die österreichischen Zustände an.

Soyfer war der bedeutendste politische Autor des Wiener Kabarett vor 1938. Er war der Geniefall der Kleinkunstbewegung. In ihm vereinte sich der Dichter mit dem politischen Kämpfer. Sein knapp pointierter szenischer Witz und die Sprache der Lieder waren für die damaligen Wiener Verhältnisse ungewöhnlich. Seine für das «ABC» und die «Literatur am Naschmarkt» geschriebenen Stücke sind poetische Gleichnisse einer gefährdeten Gesellschaft.¹³⁷ Trotz dieser beschwörenden Untergangsvisionen klang in Soyfers Werken immer der Glaube an ein neues, besseres Menschentum mit.¹³⁸

Ein Charakteristikum der Kleinkunsth Bühnen in jenen Jahren war der große Anteil der musikalischen Parodien in den Programmen. Fast überall waren Musiker am Werk, die sich in allen musikalischen Genres bestens auskannten und ihr Können in den Dienst der kabarettistischen Idee stellten.¹³⁹

Neben den bekannten Kleinbühnen gab es eine ganze Reihe von Unternehmungen die nur kurze Zeit existierten. Das Niveau dieser Bühnen war zwar unterschiedlich, gemeinsam war ihnen jedoch, dass sie von jungen Menschen ins Leben gerufen wurden und in ihnen eine Mischung von Kabarett und Theater praktiziert wurde, wie sie weder zuvor noch danach in einer solchen Ausprägung anzutreffen war. Nicht zuletzt waren auch alle Beteiligten von der Notwendigkeit überzeugt, den Geist des Widerspruchs am Leben zu erhalten. Eine Schweizer Zeitung schrieb damals: „(...) *Wer etwa heute in ein Wiener Kabarett geht, braucht nicht zu befürchten, dass nun etwa der Conférencier die ganze öde polizeilich genehmigten, gleichgeschalteten Humors auf die Zuhörer niedergehen lässt (...).*“¹⁴⁰

„Gemeinsam war den Wiener Kabarettisten ihre oppositionelle Einstellung gegenüber dem Hitlerfaschismus und dem Dollfuß-Regime. Neben den österreichischen Kabarettisten traten in der Zeit nach 1933 auch deutsche Emigranten auf, so zum Beispiel Kurt Robitschek

¹³⁷ Vgl.: Rösler, 1991, S. 168-169 und Otto/Rösler, 1981, S. 133

¹³⁸ Vgl.: Greul, 1967, S. 338

¹³⁹ Vgl.: Rösler, 1991, S. 167

¹⁴⁰ Vgl.: Rösler, 1991, S. 172

im Herbst 1933 mit einer Revue «Wiener Illustrierte» und Friedrich Hollaender mit «Höchste Eisenbahn», seiner letzten Revue vor der faschistischen Machtergreifung.“¹⁴¹

Die meisten prominenten Kabarettautoren und -interpreten mussten aus politischen oder rassischen Gründen Deutschland verlassen.¹⁴² So wie einst das Berliner Kabarett von den zahlreichen Wiener Künstlern profitierte, stand nun das politisierende Kabarett Wiens der dreißiger Jahre unter starkem Einfluss von Künstlern und ihren persönlichen Eindrücken aus Berlin, die sich wieder stärker auf Lyrik und Parodie als Grundelemente des Kabarett besonnen hatten.¹⁴³

3.7.6 Die sozialdemokratischen und kommunistischen Spieltruppen

Während des Nationalratswahlkampfes im Herbst 1930 entwickelte die Sozialdemokratische Partei neue Formen der satirischen Agitation. Zu dieser Zeit studierten Edmund Reismann und Viktor Grünbaum mit zwei Gruppen von Jugendlichen Programme ein, die satirische Texte, Couplets und Sprechchöre enthielten. Damit traten die Gruppen in Wien aber auch in der Provinz auf. An diesen beiden Gruppen orientierte sich zwei Jahre später die Bewegung «Rote Spieler». Die «Sozialistische Veranstaltungsgruppe» koordinierte die Spielfahrten der neu entstandenen Gruppen in der näheren Umgebung Wiens und stellte Texte zur Verfügung. Im Unterschied zum «Politischen Kabarett» boten die «Roten Spieler» mehr Agitation als Kabarett. Trotz des verhängten Versammlungsverbotes hielten die «Roten Spieler» vom März 1933 bis zum Februar 1934 noch vereinzelt Veranstaltungen in kleinen Parteilokalen und Arbeiterheimen ab. In einigen Fällen kam es zu Verhaftungen und gegen Mitwirkende wurden Gefängnisstrafen verhängt. Eine ebenso wichtige Rolle spielten die Agitations- und Propagandatruppen (Agitproptruppen) der Kommunistischen Partei Österreichs (KPÖ). Im Vordergrund der teils mit agitatorisch-didaktischen teils mit kabarettistisch-satirischen Mitteln gestalteten Programme der kommunistischen Spieltruppen stand der Kampf gegen das kapitalistische System und seine Vertreter. Weitere Themen waren die Kompromissbereitschaft der Sozialdemokratischen Partei und das Bekenntnis zum sowjetischen Arbeiter- und Bauern-Staat.¹⁴⁴

¹⁴¹ Otto/Rösler, 1981, S. 131

¹⁴² Otto/Rösler, 1981, S. 144

¹⁴³ Vgl.: Bell, 1990, S. 19

¹⁴⁴ Rösler, 1991, S. 123-126

*„Die Agitproptruppen kämpften gegen die bourgeoise Ordnung und traten gleichzeitig für die Errichtung einer neuen, sozialistischen Gesellschaft ein. Das unterscheidet das proletarische grundsätzlich vom bürgerlichen Kabarett. Falsch wäre es, bürgerliches Kabarett und Agitprop als zwei verschiedene Gattungen aufzufassen. Vielmehr gilt es, nicht nur die Gegensätze, sondern auch die Gemeinsamkeiten zu erkennen.“*¹⁴⁵

Das Agitprop-Kabarett übernahm alle Formen, Methoden und Kunstmittel vom bürgerlichen Kabarett, die zum Erreichen ihrer Ziele brauchbar waren. Es war die Weiterführung der bürgerlichen Kabaretttradition durch eine junge Klasse. Bis 1930 haben die Arbeiterspieltruppen fast ausschließlich satirische Programme aufgeführt, sprich «rotes Kabarett» gespielt. Erst die Weltwirtschaftskrise und der zunehmend antifaschistische Massenkampf ließen didaktische und pathetische Elemente in den Vordergrund treten, da die satirischen «Nadelstiche» nicht mehr ausreichten.¹⁴⁶

Anfang der dreißiger Jahre erlebte die Spieltruppenbewegung ihren großen Aufschwung. Die Spieltruppen erhielten zentrale Anleitung. Im «Roten Trommler», einer Zeitschrift für den internen Gebrauch, wurde aktuelles Spielmaterial veröffentlicht, um ihre Arbeit zu unterstützen und die Gründung neuer Truppen insbesondere in der Provinz zu fördern. Zum Pionier wurde die im Februar 1931 im Auftrag des ZK und der KPÖ gegründete und von Sepp Österreicher (Boris Brainin) geleitete Truppe «Rotes Tempo». Ihr erstes Programm aufgeführt zum XI. Parteitag am 27. Juni 1931 in Wien schrieb der damals erst zwanzigjährige Carl Merz.

Nach dem Anfang 1933 erfolgten Verbot versuchten die Gruppen noch weiter in Gassen, auf Plätzen und in Höfen von Gemeindebauten illegal zu spielen. In den Jahren des NS-Regimes wurden ihre Lieder oft bei Veranstaltungen der antifaschistischen Exilösterreicher gesungen.¹⁴⁷

Die Kleinkunst der dreißiger Jahre war Theater der Zeit, das sich hin und wieder der Maske des Historischen bediente, um sich dem Zugriff der Zensur zu entziehen. Geschichte wurde zum Spielmaterial, mit dem man virtuos verfremdend umzugehen gelernt hatte. Zwischen Akteur und Publikum bestand ein stillschweigendes Einverständnis. Autor, Spieler und Publikum konnten sich als Komplizen fühlen, die sich gegen eine immer stärkere Einengung des Geistigen zur Wehr setzten und die bürgerlichen Freiheiten verteidigten. Das Kabarett wurde in der Zeit des autoritären Ständestaates zum Treffpunkt Gleichgesinnter, die zusammen kamen, um einander

¹⁴⁵ Otto/Rösler, 1981, S. 120

¹⁴⁶ Vgl.: Hoffmann, Ludwig: Kabarett und Agitprop. in: Volkskunst, 1961, Heft 5, S. 44. in: Otto/Rösler, 1981, S. 120

¹⁴⁷ Rösler, 1991, S. 125-126

Mut zu machen, einander in der Absicht zu bestärken, sich nicht unterkriegen zu lassen.¹⁴⁸

3.8 Die Jahre 1938 bis 1945

Mit dem Einmarsch und der Angliederung ans Deutsche Reich war auch die politische Blütezeit des Wiener Kabarettis vorüber. Viele Akteure des österreichischen Kabarettis wurden Opfer der Nazi Herrschaft, verfolgt wegen ihrer politischen Überzeugung oder weil sie Juden waren. Hans Weigel ging noch in der Anschlussnacht schwarz über die Schweizer Grenze und schloss sich wie Curt Bry und andere, dem eidgenössischen Kabarett an. Egon Friedell stürzte sich aus dem Fenster, als Männer mit Hakenkreuzbinden vor seiner Wohnung standen.

Jura Soyfer wurde beim Versuch in die Schweiz zu fliehen verhaftet. Er kam zuerst in das KZ Dachau. Von dort nach Buchenwald überstellt, starb er am 16. Februar 1939 an Typhus.

Paul Morgan fiel 1938 den Nazis in die Hände, die ihn ebenfalls nach Dachau brachten um anschließend nach Buchenwald überstellt zu werden, wo er im Dezember des selben Jahres an Entkräftung starb.

Peter Hammerschlag gelang es nach Jugoslawien zu entkommen. Von Heimweh getrieben kehrte er jedoch nach Wien zurück, konnte zunächst untertauchen und schrieb unter Pseudonym für das «Wiener Werkel». Als er sich Zigaretten holen wollte, wurde er von einer SA-Streife festgenommen, 1942 im Zuge der «Aktion Brunner» deportiert und vermutlich in Auschwitz ermordet.

Franz Eugen Klein, der Hauskomponist des «Lieben Augustin», wurde zunächst nach Theresienstadt deportiert, wo sein Name als Dirigent und Pianist von Opernaufführungen auftaucht. Er kam vermutlich ebenfalls in Auschwitz um.

F.W. Stein, der Mitbegründer und Leiter der «Literatur am Naschmarkt», entkam nach Belgien, fiel dort allerdings Anfang 1945 einer deutschen Patrouille in die Hände und blieb verschollen. Fritz Löhner-Beda, Franz Lehárs Librettist und Verfasser harmlos-witziger Kabarettlieder, starb 1942 in Auschwitz.¹⁴⁹ Am 14. Jänner 1941 kam Fritz Grünbaum in Dachau ums Leben.

¹⁴⁸ Vgl.: Greisenegger, Wolfgang: Das Brettli der (Ohn)Mächtigen. Das Wiener Kabarett der dreißiger und vierziger Jahre. in: Waechter-Böhm, Lisbeth: Wien 1945 davor/danach. Wien 1985, S. 177-178. in: Ertl, 2004, S. 32

¹⁴⁹ Vgl.: Rösler, 1991, S. 270

3.8.1 Das Wiener Werkel

Ein Teil der verbliebenen Akteure der «Literatur am Naschmarkt», darunter auch Weys, gründete nach 1938 das «Wiener Werkel». Sie waren bemüht, einen Ausgleich der Forderungen des Publikums nach Aktualität und der Kritik an den totalitären Ansprüchen des Staates zu finden. Wie weit hierbei das Engagement ging und ob die Beteiligten die Grenzen des Vertretbaren überschritten, darüber sind die Meinungen geteilt.¹⁵⁰

Das Kabarett als Kunstgattung, nämlich als Forum der Zeitsatire, war dem Nazisystem mit seiner Selbstherrlichkeit, seiner Heimatkunst und seinem «Blut-und-Boden»-Mystizismus wesensfremd, galt ihm als feindliche «Asphaltkunst». Dementsprechend wurden im nationalsozialistischen Machtbereich alle kritischen Kabaretts liquidiert, zuerst in Deutschland, nach dem «Anschluss» auch in der «Ostmark». Weiterspielen durften nur Bühnen, die unverbindliche Unterhaltung boten. In Berlin war es das «Kabarett der Komiker», in Wien der «Simplicissimus», wo allerdings auch gelegentlich Programmnummern verboten wurden, die bei den Parteiinstanzen Anstoß erregten. Umso erstaunlicher ist es, dass in Wien zwischen 1939 bis 1944 das «Wiener Werkel» existieren konnte, das zu mindest unterschwellig satirische Töne anklingen ließ. Der Schauspieler Adolf Müller-Reitzner, vor dem 12. März 1938 bereits Anwärter der illegalen Nazi-Partei und Jahre lang Mitglied des Ensembles der «Literatur am Naschmarkt», erhielt im Herbst 1938 von den neuen Machthabern den Auftrag zur Eröffnung einer Kleinkunstabühne, nachdem er sie von der politischen Unbedenklichkeit seiner Absichten überzeugt hatte. Es offenbart die politische Ambivalenz der «Literatur am Naschmarkt», dass ein Großteil der ehemaligen Mitglieder bei diesem Vorhaben mitmachte.¹⁵¹

«Arisch tragbare» Mitglieder wie Rudolf Weys und Franz Paul konnten offiziell ihrer Arbeit nachgehen, dagegen wurden «rassisch bedenkliche» Hausautoren, wie Fritz Eckhardt, Kurt Nachtmann oder Peter Hammerschlag mit Schreibverbot belegt und konnten nur unter Pseudonym und inoffiziell arbeiten.¹⁵²

Geboten wurde eine Mischung aus Wiener Humor, der sich in der Nähe des offiziellen «Kraft-durch-Freude»-Rummels bewegte und einer oft geschickt verpackten «Raunzerei», die gerade noch von den Nahinstanzen geduldet wurde. Ein in den Programmen immer wieder aufgegriffenes Thema war der Gegensatz von Österreichern und Deutschen, wobei dieser Gegensatz auf die unterschiedlichen Mentalitäten reduziert wurde. Dass in einem Regime, unter dem schon das Erzählen

¹⁵⁰ Vgl.: Greul, 1967, S. 340-341

¹⁵¹ Vgl.: Rösler, 1991, S. 280

¹⁵² Vgl.: Ertl, 2004, S. 33

eines politischen Witzes lebensgefährlich sein konnte, das «Wiener Werkel» Ansätze der Kritik zuließ, ist nur aus einer gewissen Sonderstellung der «Ostmark» innerhalb des Reiches sowie aus den Machtkämpfen zwischen dem Gaupropagandaamt Wien und dem Berliner Propagandaministerium zu erklären.¹⁵³

Bis zur allgemeinen Theatersperre im September 1944 schafft es das «Wiener Werkel», sich durch die an sich rigorose nationalsozialistische Zensur zu schlängeln. Nur der «Simplicissimus» fiel der Goebbels-Sperre nicht zum Opfer. Als Luftschutzkeller deklariert konnte er als einziges Kabarett bis zum Ende des Kriegs weiter spielen.¹⁵⁴

3.8.2 Kabarett in den Konzentrationslagern

Die Konzentrationslager waren Orte der Unterdrückung, aber auch des Kampfes der Unterdrückten gegen ihre Unterdrücker. In diesem Kampf spielten künstlerische Veranstaltungen, die in einigen Lagern teils illegal, teils mit Duldung der Wachmannschaften zustande kamen, eine wichtige Rolle. Bekannt ist, dass in Sachsenhausen und Neuengamme Theater gespielt wurde und im KZ Börgermoor Häftlinge einen „Zirkus Konzentrazani“ veranstalteten. Jura Soyfer schrieb 1938 das «Dachaulied», in dem er die zynische Naziparole «Arbeit macht frei!» zum kämpferischen Appell umwandelt.¹⁵⁵

Stacheldraht, mit Tod geladen,
ist um uns're Welt gespannt.
D'rauf ein Himmel ohne Gnaden
sendet Frost und Sonnenbrand.
Fern von uns sind alle Freuden,
fern die Heimat, fern die Frau'n,
wenn wir stumm zur Arbeit schreiten,
Tausende im Morgengrau'n.

Refrain:

Doch wir haben die Losung von Dachau gelernt
und wurden stahlhart dabei.
Sei ein Mann, Kamerad.

¹⁵³ Vgl.: Rösler, 1991, S. 280-281

¹⁵⁴ Vgl.: Bell, 1990, S. 25

¹⁵⁵ Vgl.: Rösler, 1991, S. 272

Bleib ein Mensch, Kamerad.
Mach ganze Arbeit, pack an Kamerad.
Denn Arbeit, Arbeit macht frei.

Vor der Mündung der Gewehre
leben wir bei Tag und Nacht.
Leben wird uns hier zu Lehre,
schwerer als wir's je gedacht.
Keiner mehr zählt Tag' und Wochen,
mancher schon die Jahre nicht.
Und so viele sind zerbrochen
und verloren ihr Gesicht.

Refrain

Schlepp den Stein und zieh den Wagen,
keine Last sei dir zu schwer.
Der du warst in fernen Tagen,
bist du heut' schon längst nicht mehr.
Stich den Spaten in die Erde,
grab dein Mitleid tief hinein,
und im eig'nen Schweiß werde
selber du zu Stahl und Stein.

Refrain

Einst wird die Sirene künden;
auf zum letzten Zählappell.
Draußen dann, wo wir uns finden
bist du, Kamerad zur Stell'.
Hell wird uns die Freiheit lachen,
vorwärts geht's mit frischem Mut.
Und die Arbeit, die wir machen,
diese Arbeit, sie wird gut.¹⁵⁶

¹⁵⁶ Soyfer, Jura: Dachaulied, 1938. in: Rösler, 1991, S. 286-287

Herbert Zipper, der Komponist, der das Dachaulied vertonte, berichtete im Jahre 1988 der Österreichischen Musikzeitschrift wie das Lied entstand:

*„Im August 1938 im Konzentrationslager Dachau: Jura Soyfer und ich mußten eine ganze Woche lang einen Lastwagen mit Zementsäcken beladen, die außerhalb des Lagers gestapelt waren. Anschließend mußten wir diesen Wagen ins Lager ziehen und wieder entladen. Deshalb sind wir täglich bis zu dreißigmal durch das Eingangstor des Lagers durchgegangen. Eines Tages - es war, glaube ich, der dritte oder vierte Tag - sagte ich zu Jury, der an derselben Stange wie ich gezogen hat: ‚Weißt Du, diese Aufschrift über dem Tor - Arbeit macht frei - ist wirklich ein Hohn. Wir müssen unbedingt ein Widerstandslied machen, unseren Mitgefangenen ein bißchen Mut geben.‘ Und Jura antwortete: ‚Ja, ich glaube, ich habe sogar schon daran gearbeitet.‘“*¹⁵⁷

Drei Tage später war Jura Soyfer fertig und trug das Ergebnis Zipper vor, der sich sogleich daran machte den Text auswendig zu lernen, um ihn anschließend zu vertonen. Zipper war es gewohnt, im Kopf zu komponieren. Das war im KZ von Vorteil, denn er musste nichts aufschreiben. Hätte man einen derartigen Text gefunden, wäre dies für den Betroffenen sehr unangenehm geworden.

Das Dachaulied ist ein Marschlied, in dem sich die Häftlinge selbst Mut zusprechen nicht aufzugeben. Die ersten drei Strophen beschreiben nur die Atmosphäre, die Gefühle und das Alltagsleben im KZ ohne dabei den Schrecken und die Brutalität direkt zu benennen. Denn wenn es um die Beschreibung der menschlichen Bestialität geht, ist es wesentlich wirkungsvoller, die Gewalttätigkeit in der Vorstellung des Zuhörers entstehen zu lassen als sie selbst zu zeigen. Schon in der ersten Zeile *‚Stacheldraht mit Tod geladen‘*, oder *‚Vor der Mündung der Gewehre leben wir bei Tag und Nacht‘* fühlt man die schwere der Situation. Das sind Andeutungen, die eher die Atmosphäre beschreiben als die Gewalttätigkeit selbst.¹⁵⁸ Im Refrain beschreibt Soyfer einerseits den blanken Zynismus der in der *«Arbeit macht frei!»* - Parole steckt, andererseits versucht er *‚seinen Kameraden‘* Mut zuzusprechen und nicht aufzugeben. In der vorletzten Strophe spricht er den schmalen Grat an, den man hier entlang geht: Aus Selbstschutz vor der täglich erfahrenen Brutalität stumpft man immer mehr ab – *‚im eig’nen Schweiß werde selber du zu Stahl und Stein‘* – und man versucht dabei trotzdem die Menschlichkeit nicht zu verlieren – *‚Bleib ein Mensch, Kamerad‘* – wie es im Refrain beschworen wird. Auf Umwegen gelangte das

¹⁵⁷ „Dachauer Neueste“, Süddeutsche Zeitung, 04.01.1989, S. 2. Online:

<http://www.gedenkstaettenpaedagogik-bayern.de/dachaulied-entstehung.htm> (17.09.2008)

¹⁵⁸ ebd.

Dachaulied auch in andere Konzentrationslager, nach Frankreich, Holland und sogar England und Mexiko. Durch diese mündliche Weitergabe ging das Lied nicht verloren und wurde erstmals in der DDR in einem Sammelband antifaschistischer Lieder aus den Konzentrationslagern veröffentlicht.¹⁵⁹

Der in Dachau inhaftierte Journalist Bruno Heilig berichtete über die Kabarettvorstellungen im Konzentrationslager folgendes:

*„Die Künstler des Lagers, Fritz Grünbaum, Paul Morgan, Hermann Leopoldi und der Berliner Sänger Kurt Fuß, gaben jeden Sonntag Kabarettvorstellungen. Die Idee, im Konzentrationslager Kabarett zu spielen, erschien uns anfangs absurd. Aber sie hat sich bewährt. In Massen kamen die Gefangenen zu den Vorstellungen. Grünbaum und Morgan spielten ihre alten Sketches, von den Kameraden bejubelt. Leopoldi hatte großen Erfolg mit Wiener Liedern. (...) Die Kabarettnachmittage zauberten uns einen Ausschnitt der Freiheit vor.“*¹⁶⁰

Der Dachauhäftling Karl Röder schilderte die Diskussion unter den Häftlingen, ob mit einem von der SS zugelassenem Unterhaltungsbetrieb nicht im Grunde genommen die Interessen der SS verfolgt würden:

*„Gegen diese Meinung gab es einen, wie ich meine, wesentlichen Einwand: In einer zeitlich unbegrenzten Haft, deren ausschließlicher Zweck die psychische und physische Vernichtung Tausender von Menschen ist, wird die Flucht in die Bewusstlosigkeit zur größten Gefahr. (...) Mit Hilfe der vielfältigen Veranstaltungen konnte die Außenwelt wieder lebendig gemacht werden und mit ihr die Widerstandskraft. (...) So betrachtet waren die Veranstaltungen ein wertvoller Bestandteil des inneren Widerstands, und es ist keine Übertreibung, wenn gesagt wird, dass mit ihrer Hilfe vielen Menschen das Leben gerettet wurde.“*¹⁶¹

In Theresienstadt hatte Kunst eine zwiespältige Funktion. In den Kasernen der nördlich von Prag gelegenen ehemaligen Garnisonsstadt wurde im November 1941 ein geschlossenes Lager eingerichtet. Im Juli 1942 wurde schließlich die geräumte Stadt zu einem Ghetto umfunktioniert. Theresienstadt war Durchgangsstation tausender Juden vor der Deportation nach Auschwitz und in andere

¹⁵⁹ Vgl.: Cummins, Paul F.: Dachau Song. The Twentieth Century Odyssey of Herbert Zipper. New York, Berlin, Bern, Frankfurt/Main, Paris, Wien 1992, S. 89

¹⁶⁰ Heilig, Bruno: Menschen am Kreuz. Berlin 1947, S. 124. in: Rösler, 1991, S. 125

¹⁶¹ Aus einem Skript von Karl Röder, zitiert in: Theater im Konzentrationslager. Wespennest Nr.56, Theater und Faschismus, S.43. in: Rösler, 1991, S. 272-273

Vernichtungslager. Gleichzeitig konzentrierte die SS hier die jüdische Prominenz darunter viele Künstler. Vor allem diente Theresienstadt den Nazis als Renommierlager gegenüber der Weltöffentlichkeit, um den Schein eines friedlichen Sammellagers aufrecht zu wahren. Ausländischen Kommissionen wurde hier ein anscheinend normales städtisches Leben mit florierendem Kulturbetrieb vorgeführt. Während künstlerische Veranstaltungen anfangs nur heimlich und unter Lebensgefahr für die Beteiligten durchgeführt werden konnten (auf dem Besitz von Musikinstrumenten stand die Todesstrafe), wurden sie später von der SS gefördert, ja sogar befohlen. Konzerte, Vorträge, Schauspiel- und Opernaufführungen standen auf einem Niveau, das einer Großstadt alle Ehre gemacht hätte. Das Spektrum der Kabarettveranstaltungen in deutscher und tschechischer Sprache reichte von Karel Švenek, der sich in seiner Kritik bis an die nationalsozialistische Ideologie heranwagte, über Hans Hofer, der unverbindlich Humorvolles in der Art des Wiener «Simpl» bot, und Kurt Geron, dem prominenten Leiter des Kabarets «Karussell», bis hin zu Leo Strauß, dem Sohn des Überbrettli- und Operettenkomponisten Oskar Straus. Leo Strauß vertrat vor allem das Wiener Kabarett.¹⁶²

„Hier wurde mit einer Besessenheit in der Kunst gelebt, wie dies nur Todgeweihte vermögen. (...) An diesem Ort, wo Recht und menschenwürdiges Leben zum Anachronismus geworden waren, wurde die Kunst als einzige Realität angeboten. Sie erwuchs zum einzigen Halt für die gebrochene Seele der Gefangenen, wurde zur wesentlichen – «Unterhaltung» ihres Lebens. Hier begegnete sich das vitale Interesse der Gefangenen, ohne dass sie es gewollt oder es ihnen auch nur bewusst gewesen wäre, mit den Interessen ihrer Mörder (...).“¹⁶³

Nachdem im Sommer 1944 mehrere ausländische Kommissionen das KZ besuchten und das Theresienstädter Kulturleben bewundert hatten, wurden im September und Oktober des selben Jahres 18 000 Menschen nach Auschwitz deportiert, unter ihnen fast alle Künstler.¹⁶⁴

¹⁶² Vgl.: Rösler, 1991, S. 274

¹⁶³ Migdal, Ulrike: Freizeitgestaltung in Theresienstadt. in: Und die Musik spielt dazu, Chansons und Satiren aus dem KZ Theresienstadt. München/Zürich 1986, S. 16-17, in: Rösler, 1991, S. 274

¹⁶⁴ ebd.

3.8.3 Kabarett im Exil

Die Kabarettisten konnten umgebracht werden, nicht aber das Kabarett. Es lebte im Exil weiter, wo österreichische und deutsche antifaschistische Künstler die Kabaretttradition aufrecht hielten. Das Kabarett war im Kampf der Emigranten gegen den Nazismus eine bevorzugte Ausdrucksform.

*„Für die Schauspieler, Musiker und Autoren, die dem nazideutschen Machtbereich entkommen konnten, bot sich unter den schwierigen Bedingungen des Exils das Kabarett mit seinem geringen äußeren Aufwand und seiner Möglichkeit, schnell auf aktuelle Fragen zu reagieren, in besonderem Maße als künstlerische Äußerungsform an.“*¹⁶⁵

Es diente vor allem dazu, politische und kulturelle Zentren für die Emigranten zu schaffen, ihr Zusammengehörigkeitsgefühl zu stärken und in den Gastländern aufklärend über den wahren Charakter des nationalsozialistischen Regimes zu wirken.¹⁶⁶

In vielen Exilländern gab es kabarettistische oder kabarettähnliche Veranstaltungen, an denen Österreicher maßgeblich beteiligt waren. Viktor Grünbaum gründete im Oktober 1938 «Viennese Theatre Group» in New York. Oscar Teller ließ 1943 ebenfalls in New York den Geist des «Jüdisch-Politischen Cabaret» aus der Vorkriegszeit in Form der «Arche» wieder aufleben. Karl Farkas trat zuerst im «L'Impératrice» in Paris auf und später in Kurt Robitscheks New Yorker Neuauflage des «Kabarets der Komiker». Georg Kreisler war zur gleichen Zeit in Hollywood tätig. Karl Bittmann veranstaltete ab 1944 in Sidney «Bunte Abende» und in Caracas war Hugo Wiener zusammen mit seiner Frau Cissy Kraner von 1938 bis zu seiner Rückkehr 1948 als Textautor, Komponist und Regisseur tätig. Stella Kadmon gründete nach ihrer Emigration 1938 nach Palästina das Kabarett «Papillon» und veranstaltete in Tel Aviv auf dem Dachgarten ihrer Wohnung Chansonabende.¹⁶⁷

Das bedeutendste Zentrum des österreichischen Emigrantenkabarets war allerdings London. Während sich in den meisten Exilorten die Theater- und Kabarettunternehmungen nur kurze Zeit behaupten konnten, gelang es in London die ganze Kriegszeit hindurch Kabarett und Theater zu spielen. Neben der «Kleinen Bühne des Freien Deutschen Kulturbundes in Großbritannien» existierte auch ein österreichisches Theater: «Das Laterndl, Wiener Kleinkunsthöhne in London». Nach Aussage von Franz Bönsch war es die Intention des «Laterndls» am Kampf für ein

¹⁶⁵ Rösler, 1991, S. 275

¹⁶⁶ Vgl.: Otto/Rösler, 1981, S. 147

¹⁶⁷ Vgl.: Rösler, 1991, S. 275

unabhängiges und freies Österreich auf seine Art und Weise teilzunehmen und den tausenden Emigranten, vielfach Entwurzelten und Verzweifelten, Glauben und Hoffnung für die Gegenwart und Zukunft zu geben'.¹⁶⁸

3.9 Die Nachkriegszeit und die fünfziger Jahre

Auf Anordnung der sowjetischen Besatzungsmacht begannen kurz nach Kriegsende die Theater wieder zu spielen. Am 18. Mai nahm der «Simplicissimus» als erstes Kabarett wieder seinen Spielbetrieb auf. Im Juni fand die Wiedereröffnung des «Wiener Werkels» statt, das allerdings wegen seiner «braunen» Vergangenheit auf behördliche Anordnung seinen Namen in «Literatur im Moulin Rouge» ändern musste und nach wenigen Monaten wegen zu geringem Interesse wieder schloss.¹⁶⁹ Am 1. Juni 1945 wurde unter der Leitung von Fritz Eckhardt der «Liebe Augustin» wiedereröffnet. Carl Merz war ab 1. September 1946 Direktor bis Stella Kadmon 1947 aus dem Exil zurückkehrte und bald darauf den «Lieben Augustin» in «Theater der Courage» umbenannte. In den Nachkriegsjahren gab es eine Vielzahl von Kabarettgründungen. Das erfolgreichste Kabarett wurde das von Rolf Olsen im Juni 1945 (bis etwa 1947) gegründete «Kleine Brettl» (Kleinkunst in der Rothgasse).¹⁷⁰

Es waren Ansätze von einem erneuerten Wiener Kabarettstil zu spüren: Die ungewohnte Lebendigkeit und das Bemühen um kompromisslose Haltung brach im «Kleinen Brettl» am entschiedensten mit der Beschaulichkeit herkömmlicher Kleinkunst.¹⁷¹ Diese wurde am stärksten durch den «Simpl» verkörpert. Friedrich Torberg konnte feststellen: „Nichts, was man auf dieser ältesten Brettlbühne Wiens zu sehen und zu hören bekommt, hätte man nicht ebenso gut schon vor dreißig oder fünfzig Jahren sehen und hören können...“¹⁷²

Direktor Baruch Picker holte Anfang der fünfziger Jahre den 1946 aus den USA zurückgekehrten Karl Farkas wieder an den «Simplicissimus». Farkas setzte dort fort, wo er 1938 aufgehört hatte und bewies als Conférencier und Autor sein altes Gespür für Pointen und Aktualitäten. Er stand für die legendäre Nachkriegsära des «Simpl». Ihm zur Seite standen Kabarettkünstler wie Fritz Muliari, Heinz Conrads, Fred Weis, Maxi Böhm, Ossy Kolmann und sein Partner in den Doppelconférencen, Ernst Waldbrunn. Als Mitarbeiter hatte Farkas Hugo Wiener gewonnen.¹⁷³

¹⁶⁸ Vgl.: Rösler, 1991, S. 275-276

¹⁶⁹ Vgl.: Ertl, 2004, S. 33

¹⁷⁰ Vgl.: Rösler, 1991, S. 307-308

¹⁷¹ Vgl.: Greul, 1967, S. 446-447

¹⁷² Torberg, Friedrich: Das 5.Rad am Thespiskarren. Wien/München 1966, S. 353

¹⁷³ Vgl.: Rösler, 1991, S. 308-309

3.9.1 Das Kabarett ohne Namen

Die Wiener Kabarettsszene der Nachkriegsjahrzehnte wies bemerkenswerte Erscheinungen auf. Aber das für die österreichische Kabarettgeschichte bedeutendste Ereignis fand im Herbst 1952 statt, als Gerhard Bronner, Michael Kehlmann, Carl Merz und Helmut Qualtinger im «Kleinen Theater im Konzerthaus» ihr Programm «Brettl vor'm Kopf» herausbrachten.

Etwa um 1950 traf Helmut Qualtinger, Sohn eines Wiener Mittelschulprofessors, Medizinstudent und bereits stark journalistisch und schriftstellerisch aktiv, mit dem später gefragten TV-Regisseur Michael Kehlmann zusammen. In der ersten Zusammenarbeit mit dem 1948 aus Israel zurückgekehrten Gerhard Bronner entstand der «Reigen 51 - 10 Variationen auf ein Thema von Schnitzler» im «Kleinen Theater im Konzerthaus». Es war mehr ein Stück, in welchem Bronner gesungene Conférencen am Klavier aufführte. Unter dem Titel seiner gleichnamigen Radiosendung startete 1952 das Programm «Brettl vor'm Kopf», das zur Urzelle der späteren Revuen im «Intimen Theater» werden sollte.

1953 gingen Bronner und Kehlmann nach Hamburg, Merz und Qualtinger arbeiteten für den ORF. Nach seiner Rückkehr trat er ab 1955 mit Peter Wehle und bald darauf auch mit Georg Kreisler in der «Marietta-Bar» auf. 1956 pachteten Kreisler und Bronner das «Intime Theater» in der Liliengasse und kreierte mit Wehle, Merz und Qualtinger das Programm «Blattl vor'm Mund», das den selben Namen trug wie die beliebte Samstag-Spalte von Carl Merz und Helmut Qualtinger im Wiener «Neuen Kurier».

Was dort in den folgenden Jahren über die Bühne ging, war musikalisches Kabarett par excellence, in seiner Musikalität nicht nur im deutschsprachigen Bereich konkurrenzlos. Für Bronners Wienernatur war das relativ musiklose deutsche Kabarett reizlos und ohne theatralischen Saft. Der populäre Durchbruch geschah aber durch Bronners Verbindung von Wiener Vorstadtlang mit Jazz. Liedern wie «Der g'schupfte Ferdl», «Der Wilde mit seiner Maschin», «Der Bundesbahnblues» oder «Der Papa wird's scho richten» wurden auf Schallplatte zu Bestsellern und machten Bronner als Liedschreiber und Qualtinger als Interpreten berühmt.

Im April 1957 spielten Bronner, Kreisler und Wehle an drei Flügeln gemeinsam mit Herbert Prikopa ihr «Brettl am Klavier», waren damit aber nicht besonders erfolgreich. Im Oktober 1957 folgte «Glasl vor'm Aug». Da der Pachtvertrag für die Spielstätte gekündigt worden war, wobei das Konkurrenzunternehmen «Simplicissimus» seine Hand mit im Spiel hatte, wurde das Programm «Spiegel vor'm G'sicht» im Fernsehen aufgeführt. 1959 eröffnete Bronner mit «Dachl über'm

Kopf» das «Neue Theater am Kärntnertor». Kreisler war zu der Zeit schon als Akteur ausgeschieden. 1960 folgte noch «Hackl vor'm Kreuz», bevor sich die Gruppe im Frühjahr 1961 auflöste.¹⁷⁴

Was war neben den aktuellen Texten das Besondere an dem «Kabarett ohne Namen»? Bronner, Wehle und Kreisler waren nicht nur Autoren, sondern gleichzeitig auch Darsteller und Musiker in Personalunion. Die Musikalisierung prägte die Programme. Als Publikumsmagnet kam Helmut Qualtinger hinzu, ein - wie der «Spiegel» schrieb, „*begnadeter Dilettant, der nichts gelernt hatte und alles konnte – Programme schreiben, komponieren, singen, tanzen, Regie führen und die Bühne füllen*“.¹⁷⁵

Vor allem schaffte es die Truppe, mit ihren Satiren genau den Nerv der frisch etablierten Wohlstandsgesellschaft zu treffen. Mit dem Seziermesser legte sie die Kehrseite der Wiener Gemütlichkeit frei.¹⁷⁶

Die Mischung aus Dialogen, Solo-, Duo- und Gruppenchansons, musikalischen Parodien und Quodlibets und den nicht gerade auf Tagesaktualität fokussierten Nummern, die aber trotzdem die gesellschaftlichen Verhältnisse und Zustände hartnäckig an der Wurzel packten, boten für Wien komplett Neues: eine Verbindung aus geschliffenen, säbelscharfen Worten und musikalischer Perfektion mit stilistischer Modernität, satirisch schonungsloser Konsequenz und ätzender Kritik an den Mächtigen. Mit Vorliebe griffen Bronner, Qualtinger und Merz Vetternwirtschaft, Korruption und Protektion der oberen Zehntausend an.¹⁷⁷

Das Couplet «Der Papa wird's scho` richte`n» mit seiner scharfen Attacke gegen Protektionismus und Freunderlwirtschaft erzwang sogar den Rücktritt des konservativen Unterrichtsministers Hurdes. Dessen Sohn verursachte unter Alkoholeinfluss einen tödlichen Verkehrsunfall, den der Vater anfangs zu vertuschen suchte und schließlich auch noch glaubte, gegen Qualtingers kabarettistischen Angriff protestieren zu müssen. Dieser Vorfall ist einer der wenigen Ausnahmen, bei dem die gesellschaftskritische Satire in Form des Kabaretts direkte Folgen hatte und realpolitisch etwas zu bewirken vermochte. Ob alte Nazis, Ewiggestrige, das Gebaren der High Snobiety bei Staatsopernpremieren oder intervenierende Politiker, jeder bekam sein Fett ab.¹⁷⁸ In einigen Nummern treten auch klar antikommunistische Tendenzen zum Vorschein, die aber vor dem Hintergrund des Kalten Krieges zu sehen sind.

¹⁷⁴ Vgl.: Rösler, 1991, S. 310-311 und Greul, 1967, S. 447-449

¹⁷⁵ Kehlmann, Michael; Biron, Georg: Der Qualtinger, Ein Porträt. Wien 1987, S. 111

¹⁷⁶ Vgl.: Rösler, 1991, S. 311

¹⁷⁷ Vgl.: Otto/Rösler, 1981, S. 245-246

¹⁷⁸ Vgl.: Rösler, 1991, S. 311 und Hoffmann, Gerhard: Das politische Kabarett als geschichtliche Quelle. Frankfurt/Main 1976, S. 173

Die von Qualtinger und Bronner gespielten, von Merz und Qualtinger verfassten Travnicek Dialoge wurden zu einem in verschiedenen Variationen wiederkehrenden fixen Bestandteil der Programme. Travnicek, ein Stereotyp des Wiener Raunzers und bornierten Kleinbürgers, wurde in einer Mischung aus Identifikation mit der Figur und Kritik auf die Bühne gebracht. Travnicek räsoniert über alles: über Land und Leute, die Qualität österreichischer Produkte, das Essen in den Urlaubsorten außerhalb Österreichs, oder über die zum Konsumzwang gewordenen Weihnachtseinkäufe, wobei stets auch österreichische Zustände kritisiert wurden. Der Travnicek steht nicht nur für einen verbohrt konservativen, eine spießige Weltanschauung oder eine reaktionäre Grundeinstellung, sondern ist zudem auch gleichzeitig scharfe Kritik an einheimischer Verantwortungslosigkeit, alteingesessener gesellschaftlicher Verhältnisse und zurückgebliebener Denkweisen.¹⁷⁹

Bronner umschrieb seine Arbeit nicht ungern mit Ödön von Horváths Ausdrucks vom ‚G’schlampigen Wiener Herzen‘ oder Kafkas ‚Es gibt nur zwei Todsünden: Habgier und Gleichgültigkeit‘. Jene merkwürdige Vorliebe des Wiener Kabarettts, mit der Kriminalität, dem «Milieu» oder dem Knast zu kokettieren, verweist auf eine tief sitzende Eigenheit der Wiener Seele. Die «kriminelle» Seelenachse schlängelt sich vom Taubenvergifter Kreisler über Qualtingers makabre Darstellung zur «großen Häfen-Elegie» des Schauspielers Herwig Seeböck, der 1965 seine Erlebnisse im «Häfen» zum erstaunlichen Ein-Mann-Programm machte.¹⁸⁰

Trotz des großen Erfolgs sollte «Hackl vor’m Kreuz» das letzte Programm des Ensembles bleiben. Die grundverschiedenen Persönlichkeiten ließen sich immer schwieriger auf einen Nenner bringen. Kreisler hatte sich bereits mit seinen makabren Chansons in die «Marietta-Bar» zurückgezogen, Carl Merz wollte nicht mehr auf der Bühne agieren und Qualtinger sah sich kabarettmüde nach neuen satirischen Formen um. Die Bronner-Qualtinger-Kreisler-Merz Ära hatte einen bedeutenden Einfluss auf die weitere Entwicklung des österreichischen Kabarettts. Bis heute zehren die Kabarettisten von den überwiegend im Wiener Dialekt gehaltenen Milieuschilderungen ihrer Vorgänger aus den fünfziger Jahren.¹⁸¹

¹⁷⁹ Vgl.: Otto/Rösler, 1981, S. 248 und Rösler, 1991, S. 312

¹⁸⁰ Vgl.: Greul, 1967, S. 451

¹⁸¹ Vgl.: Bell, 1990, S. 29

3.10 Die sechziger Jahre

Um 1960 hatte das Kabarett in Wien den Gipfelpunkt seiner glanzvollen Nachkriegs-Renaissance erreicht. Nach der Auflösung des «Kabarett ohne Namen» verfolgten die Beteiligten ganz unterschiedliche Projekte. In Zusammenhang mit den langsam auch in Österreich einsetzenden gesellschaftlichen Veränderungen markieren die sechziger Jahre das Ende einer Ära.

3.10.1 Helmut Qualtinger und „Der Herr Karl“

Nach 1961 tritt Helmut Qualtinger nicht mehr im Kabarett auf. *„Niemand hört wirklich zu. Im Grunde ist das eigentlich gar nicht so lustig. Sie lachen es weg. Sie vernichten uns durch ihren Applaus. Deshalb habe ich aufgehört.“*¹⁸² Der Satiriker setzt jedoch seine Arbeit in anderer Form fort.

Während all der Jahre war Carl Merz Qualtingers Co-Autor. Er arbeitete an allen Kabarettprogrammen von «Brettl vor'm Kopf» bis «Hackl vor'm Kreuz» mit und stand auch als Akteur und Conférencier auf der Bühne. Die Krönung der über ein Jahrzehnt quer durch alle Medien bewährten Zusammenarbeit war das 1961 entstandene Ein-Mann-Stück «Der Herr Karl». Dieser fünfzigminütige Monolog, im «Kleinen Theater im Konzerthaus» aufgeführt und im Fernsehen gesendet, war eine Fortführung des Kabarett mit anderen Mitteln. Gezeigt wurde der Prototyp des Opportunisten und Tachinierers. Der kleine schmuddelige Opportunist, der sich mit jeder politischen Richtung arrangiert und sich gewissenlos durch die Zeiten hindurchschlängelt.

Wie der «Travnicek», dessen Original Qualtinger auf einer Reise beobachtet hatte, gab es auch beim «Herr Karl» ein reales Vorbild: einen Wiener Delikatessenhändler, der einen mit Qualtinger befreundeter Schauspieler als Aushilfskraft beschäftigte. Dieser erfuhr nach und nach die Lebensgeschichte des Händlers und erzählte sie Qualtinger. Travnicek war ein Mann, der alle politischen Richtungswechsel mit Gewinn mitgemacht hatte und ohne Skrupel Menschen wie Situationen rücksichtslos für sich und seine Ziele ausnutzte.¹⁸³

Die Gesellschaft, in der Herr Karl lebt, ist stärksten Wandlungen unterworfen. Ausdruck dieser sich ändernden Gesellschaftsstruktur sind in erster Linie die wechselnden Staats- und Regierungssysteme. Karl macht deren vier durch: Kaiserreich, Republik, Ständestaat und die Diktatur, gefolgt von einem erneuten Demokratie-Anlauf. Das Milieu, in dem er als Junger arbeitete, ist kleinbürgerlich,

¹⁸² Kehlmann/Biron, 1987, S.112

¹⁸³ Vgl.: Otto/Rösler, 1981, S. 252

entstanden aus dem zusammengebrochenen Habsburger Vielvölkerstaat, der im Friedensvertrag von St. Germain am 10. September 1919 in die Nachfolgestaaten geteilt wurde. Österreich behält mit der Hauptstadt Wien auch die moralische und finanzielle Last der Schuldfrage. Das physische und politische Überleben der jungen Republik ist angesichts von Reparationen und Lebensmittelknappheit keineswegs gesichert. „*Es war a schreckliche Zeit. Die Inflation*¹⁸⁴. *Millionen san g'schwommen ... i maan, g'habt hat ma nix ... aber Formen.*“¹⁸⁵ Was den Österreichern blieb, ist lediglich die Erinnerung an eine große Zeit, die niemals wiederkehren wird. In einer solchen Ära hat es der kleine Mann schwer, weil er nicht weiß, wo er sich hinwenden soll. Ruhe und Ordnung, für einen Menschen wie den Herrn Karl sehr wichtige Dinge, sind dauernd gefährdet. Sehnsucht nach dem starken Mann kommt auf. Solange er aber noch nicht da ist, hat Karl große Schwierigkeiten, sich politisch zurechtzufinden.¹⁸⁶ „*Das war eine furchtbare Zeit damals. So unruhig. De Menschen waren zornig. Verhetzt. Fanatiker. Man hat nie gewusst, welche Partei die stärkste ist. Man hat sich nie entscheiden können, wo man sich hinwendet, wo man eintritt ...*“¹⁸⁷ Politischer Opportunismus par excellence. Der Herr Karl steht stellvertretend für jenen Teil der Gesellschaft, der seine politischen Überzeugungen dem persönlichen Vorteil anpasst, ohne dabei sein Tun zu hinterfragen:

„*Bis Vieradreißg*¹⁸⁸ *war i Sozialist. Des war aa ka Beruf. Hat ma aa net davon leben können (...)* *Später bin i demonstrieren gangen für de Schwarzen ... für die Heimwehr ... net? Hab i fünf Schilling kriagt ... dann bin i ummi zum ... zu de Nazi ... da hab i aa fünf Schilling kriagt ... naja, Österreich war immer unpolitisch ... i maan, mir san ja kane politischen Menschen ... aber a bissel a Geld is z'sammkummen, net? Naja – ma hat ja von was leben müssen ... Des können S' Ihna gar net vurstellen, was? Se kennn lerna von mir ... den Lebenskampf, wia mir ihn ham führn müssen!*“¹⁸⁹

Sein sozialistisches Engagement ist finanziell motiviert, aber davon alleine kann man nicht leben. Deshalb geht er auch für die Christlichsozialen und die

¹⁸⁴ Gemeint ist die Inflation von 1921 die erst 3 Jahre später durch die Einführung des Schillings gestoppt aufgehalten wurde.

¹⁸⁵ Qualtinger, Helmut: Der Herr Karl und andere Texte fürs Theater. Wien 1995, S. 166

¹⁸⁶ Vgl.: Hoffmann, 1976, S. 191-192

¹⁸⁷ Qualtinger, Helmut, 1995, S. 166

¹⁸⁸ Das Jahr 1934 wird in erster Linie mit den Februarkämpfe assoziiert, die mit Polizeigewalt niedergeschlagen wurden und mit zahlreichen Verhaftungen und dem Verbot der Sozialdemokratischen Partei endeten. Bei den bürgerkriegsähnlichen Auseinandersetzungen zwischen der Heimwehr und dem Republikanischem Schutzbund kamen über 300 Menschen ums Leben.

¹⁸⁹ Qualtinger, Helmut, 1995, S. 169

Nationalsozialisten demonstrieren. Karl ist ein Spiegelbild seiner Zeit: so wankelmütig wie er in seiner politischen Haltung ist, so unsicher sind auch die Wählermassen. Das mag allerdings auch daran liegen, dass ständig Wahlen stattfinden. So wie Karl für fünf Schilling Demonstrationsentgelt sein politisches Hemd wechselt, so lassen sich auch die Wählermassen von manchem Rattenfänger anlocken.¹⁹⁰

Hinsichtlich der Dreißiger Jahre erklärt er: *„Es war eine furchtbare Zeit – lauter Arbeitslose ... Viele Menschen haben gelitten damals in Österreich. I hab mir's halt ... i hab mir's g'richt g'habt.“*¹⁹¹ In einer Zeit, die von Massenarbeitslosigkeit¹⁹² geprägt ist, weiß es sich der Herr Karl zu richten, wie überhaupt in seinem ganzen Leben. Er ist zwar nicht besonders intelligent, aber mit Hilfe seiner Bauernschläue meistert er auch schwierige und unruhige Zeiten.

*„Und dann is eh der Hitler kommen ...“*¹⁹³ Um der von Schuschnigg für Sonntag, den 13. März 1938, angesetzten Volksabstimmung zuvor zu kommen, ließ Hitler am 12. März 1938, deutsche Truppen in Österreich einmarschieren. Drei Tage später, am 15. März, verkündete Hitler im Rahmen einer «Befreiungsfeier» am Wiener Heldenplatz den Eintritt seiner Heimat in das Deutsche Reich. Dieses Ereignis wird vom Herrn Karl folgendermaßen wiedergegeben:

„Naja – des war eine Begeisterung ... ein Jubel, wie man sie sich überhaupt nicht vorstellen kann – nach diesen furchtbaren Jahren ... die traurigen Jahre ... Endlich amal hat der Wiener a Freid g'habt ... a Hetz ... ma hat was g'segn, net? Des kennen S' Ihna gar net vurstelln. Wann san Se geborn? Achtadreißig? Naja, also mir san alle ... i waaß no ... am Ring und am Heldenplatz g'standen ... unübersehbar warn mir ... man hat gefühlt, ma is unter sich ...es war wia bein Heirigen ... es war wia a riesiger Heiriger ...! Aber feierlich. Ein Taumel. (Er lacht) Na, drum san Se ja achtadreißig geborn ... Wann? Im Dezember, na ja ... Die Deitschen san einmarschiert – mit klingendem Spiel sans kummen, mit'n Bayrischen Hilfszug ... Die haben so Gulaschkanonen gehabt, wie man sagt ... Gulasch war kans drin ... Erdäpfeln, Kartoffeln ... Uns is ja schlecht gangen ... aber so was hab'n mir nie gessen. Na ... die haben uns g'holfen ... wie die Heischrecken haben s' uns g'holfen ... Auf amal war nixmehr da ... in die G'schäfte und so ... Aber Schwamm drüber – es waren deutsche Brüder ... im süddeutschen Raum ... Altreich ... Neureich ... Na, unsere Polizisten san aa scho da g'standen, mit die Hakenkreizbinden ... es war furchtbar ... das Verbrechen, wie man diese

¹⁹⁰ Vgl.: Hoffmann, 1976, S. 194

¹⁹¹ Qualtinger, Helmut, 1995, S. 171

¹⁹² Im Februar 1933 erreichte die Arbeitslosigkeit ihren Höhepunkt: 402 000 Arbeitslose.

Rechnet man die sogenannten «Ausgesteuerten» (diejenigen die kein Arbeitslosengeld mehr bekamen) dazu, waren es sogar 600 000 Arbeitslose.

¹⁹³ Qualtinger, Helmut, 1995, S. 173

*gutgläubigen Menschen in die Irre geführt hat ... Der Führer hat geführt. Aber a Persönlichkeit war er ... vielleicht ein Dämon ... aber man hat die Größe gespürt ...“*¹⁹⁴

Der Herr Karl unterliegt der Massensuggestion der «Bewegung», wie viele andere auch. Für ihn sind die Ereignisse am Heldenplatz ohne großen politischen Inhalt, einfach *a Hetz, a Freid*. Aber genau diese Anlagen sind es, die den Herrn Karl samt Millionen in Deutschland und Österreich für den totalitären Staat so empfänglich gemacht haben. Seine politische Haltlosigkeit und die Suche nach der jeweils stärksten Partei treiben ihn geradezu den Nazis in die Arme. Sein schnelles Einschwenken auf den persönlichen Vorteil, das rasche Erkennen, wo ein «Geschäftler» zu machen ist, lassen klar erkennen, dass für einige Zeit das beste Geschäft mit den Nazis zu machen sein wird.¹⁹⁵ Karl ist kein linientreuer Nazi, dazu ist er zu wankelmütig. Das hindert ihn aber nicht daran, einen Juden zum Aufwischen von Antinaziparolen zu führen. Seine Begründung:

*„I maan, schau S', was ma uns da nachher vorg'worfen hat – des war ja alles ganz anders ... da war a Jud im Gemeindebau, a gewisser Tennenbaum ... sonst a netter Mensch – da ham s' so Sachen gegen de Nazi g'schrieben g'habt auf de Trottoir ... und der Tennenbaum hat des aufwischen müssen ... net er allan ... de andern Juden eh aa ... hab i ihm hing'führt, dass er's aufwischt ... und der Hausmaster hat zuag'schaut und hat g'lacht ... er war immer bei aner Hetz dabei ... Nachn Krieg is er z'ruckkumma, der Tennenbaum. Is eahm eh nix passiert ... Hab i ihm auf der Straßn troffen. I griess eahm freundlich: »Habediehre, Herr Tennenbaum!« Der hat mi net ang'schaut. I grüaß ihn no amal: » - 'diehre, Herr Tennenbaum ...« Er schaut mi wieder net an. Hab i ma denkt ... na bitte, jetzt is er bees – Dabei – irgendwer hätt's ja wegwischen müaßn ... i maan, der Hausmaster war ja aa ka Nazi. Er hat's nur net selber wegwischen wollen.“*¹⁹⁶

Die Rechtfertigung fällt ihm deshalb so leicht, da dem Tennenbaum ja „*eh nix passiert*“ ist. Dass 6 Millionen Juden in den Gaskammern umkamen, entzieht sich völlig dem kleinen Horizont des Herrn Karl. Er kommt erst gar nicht auf die Idee, dass er in irgendeiner Weise für die Geschehnisse mitverantwortlich gemacht werden könnte. Denn schuld an allem war der Führer. Auch der Herr Karl bringt die «Gehorsamsthese»: „ ... *wie man diese gutgläubigen Menschen in die Irre geführt hat ...*

¹⁹⁴ Qualtinger, Helmut, 1995, S. 173-174

¹⁹⁵ Vgl.: Hoffmann, 1976, S. 189

¹⁹⁶ Qualtinger, Helmut, 1995, S. 174

Der Führer hat geführt.“¹⁹⁷ Er hat nicht mehr und nicht weniger getan als viele in dieser Zeit. Aber viele seinesgleichen haben ein solches Regime erst möglich gemacht.¹⁹⁸ Hier wird ersichtlich, dass der Herr Karl der klassische Mitläufer ist, der sich von der Masse mittragen lässt, ohne sich für die politischen Hintergründe zu interessieren. Das geht schon aus seiner Schilderung über den Justizpalastbrand vom 15. Juli 1927 hervor: *„Und da san s’ also marschieret ... i waaß ja net genau, was los war ... es war jedenfalls a Feuer ... a Mordsfeuer war ... a schöner Brand ... I hab ja an sich Feuer gern. Mir san alle hing’rennt und ham g’schaut ... I siech gern Feuer ... Wann i a Feuer siech und hör »tatü«, renn i hin. I hab des gern, wann so de Leit umanandastehn ... und in die Flammen starren ... ein Naturschauspiel ...“*¹⁹⁹ Ebenso finden wir Herrn Karl im März 1938 am Heldenplatz, als die Massen dem Anschluss zujubelten, wie auch am 15. Mai 1955 vor dem Belvedere um die Unabhängigkeit zu feiern: *„G’freit hab i mi scho ... an den Tag, wo ma ’n bekommen ham ... den Staatsvertrag ... Da san ma zum Belvedere zogn ... san dag’sanden ... unübersehbar ... lauter Österreicher ... wie im Jahr achtadreißig ... eine große Familie ... a bissel a klanere ... weil’s Belvedere is ja klaner als der Heldenplatz. Und die Menschen waren auch reifer geworden ... Und dann is er herausgetreten ... der ... der ... Poldl²⁰⁰ und hat die zwa andern Herrschaften bei der Hand genommen und mutig bekannt: »Österreich ist frei!« Und wie i des g’hört hab, da hab i g’wußt: Auch das hab ich jetzt geschafft. Es ist uns gelungen – der Wiederaufbau ...“*²⁰¹ Selbst dem Herrn Karl fallen die Parallelen zum Heldenplatz von 1938 auf, aber er setzt sich damit nicht näher auseinander. Er spiegelt hier die unpolitische Grundhaltung der Nachkriegsgesellschaft wider. Für ihn war Österreich und seine Bevölkerung immer unpolitisch. Diese Haltung tritt noch deutlicher hervor, wenn er über die Politik meint: *„Aber bitte – es geht mi nix an. Ich mache meine Arbeit, ich kümmer mich nicht um Politik, ich schaue nur zu und behalte es für mich.“*²⁰² Der Herr Karl ist ein vollkommen unpolitischer und geschichtsloser Zeitgenosse – entsprechend sieht sein Bild der Vergangenheit aus. Ebenso wie er sein ganzes Leben aus dem vorhandenen Angebot auswählte – er hat ja weder ein Ziel noch eine Linie – so wählt er auch aus seiner Erinnerung aus, unbewusst natürlich. Es wird nur das zugelassen, was genehm ist.²⁰³ Sämtliche Kommentare beweisen, dass er aus seiner Vergangenheit nichts gelernt hat. Er ist wie so viele andere auch der Meinung, dass man diese Zeit so schnell wie möglich vergessen sollte. *„Das sind Dinge, da wolln ma net dran rührn,*

¹⁹⁷ Vgl.: Hoffmann, 1976, S. 209

¹⁹⁸ Vgl.: Hoffmann, 1976, S. 190

¹⁹⁹ Qualtinger, Helmut, 1995, S. 167

²⁰⁰ Leopold Figl war von 1945 bis 1953 Bundeskanzler und danach bis 1956 Außenminister.

²⁰¹ Qualtinger, Helmut, 1995, S. 181-182

²⁰² Qualtinger, Helmut, 1995, S. 182

²⁰³ Vgl.: Hoffmann, 1976, S. 205-207

da erinnert man sich nicht gern daran ... niemand in Österreich ...“²⁰⁴ Auch wenn sich diese Aussage vom Herrn Karl auf das „Vieradreißgerjahr“ bezieht, so ist dieser Satz doch typisch für die nicht geleistete Auseinandersetzung breiter Bevölkerungsschichten mit der eigenen Geschichte. Genau hier setzt die Kritik von Carl Merz und Helmut Qualtinger an. Sie befürchten das Wiederaufleben eines Faschismus in neuem Gewand, weil der alte niemals wirklich erkannt und verarbeitet worden ist. «Der Herr Karl» opponiert nicht gegen irgendwelche Politiker sondern gegen den Zeitgeist, gegen die Verdrängung der Vergangenheit, gegen das «Nicht-daran-rühren-wollen». Aus historischer Perspektive interessiert am «Herrn Karl» mehr die Zeit, in der er geschrieben worden ist, als die Zeit, über die er berichtet. Die frühen sechziger Jahre werden zwar etwas verschlüsselt, aber doch sehr realistisch wiedergegeben.²⁰⁵

Den Zuschauern blieb das Lachen im Hals stecken. Noch während der Fernsehsendung artikuliert sich tausendfacher Protest.²⁰⁶ Diese Reaktion war doch irgendwie vorhersehbar. Der «Herr Karl» ist die klassische Version des Mitläufers, des «kleinen» Helfershelfer großer politischer Verbrechen: borniert, unüberlegt, skrupellos den eigenen Vorteil ausspähend und nutzend, feige, spießig und leicht als Handlanger zu missbrauchen. Ein Typ, an den viele Österreicher im Jahr 1961 nicht gern erinnert werden wollten.²⁰⁷ Hans Weigel sprach von „*einer der bedeutendsten Leistungen des Wiener Theaters nach dem Kriege*“²⁰⁸ und schrieb in der «Wiener Kronenzeitung»: „*Der Herr Karl wollte einem Typus auf die Zehen treten, und ein ganzes Volk schreit ‚Au‘! – bedenklich, Freunde, sehr bedenklich!*“²⁰⁹

Auch nach dem Erfolg mit «Herrn Karl» ging die Zusammenarbeit zwischen Merz und Qualtinger weiter. 1963 entstand «Alles gerettet» und 1965 «Die Hinrichtung». Die Stücke, die auf den «Herrn Karl» folgten, waren jedoch schwächer und sie fanden auch beim Publikum und den Kritikern weniger Anklang.²¹⁰

Helmut Qualtingers Entwicklung führte mit innerer Konsequenz weg vom Kabarett, hin zum Theater, wohl auch als Flucht vor seiner enormen «vis comica». Es gibt kaum einen ernsthafteren Mimen. Hans Weigel hatte ihn treffend eine „*Inkarnation des Karl Kraus in der Gestalt des Lieben Augustin*“ genannt.²¹¹

²⁰⁴ Qualtinger, Helmut, 1995, S. 169

²⁰⁵ Vgl.: Hoffmann, 1976, S. 182 und S. 210

²⁰⁶ Vgl.: Rösler, 1991, S. 313-314 und Greul, 1967, S. 455

²⁰⁷ Vgl.: Otto/Rösler, 1981, S. 253

²⁰⁸ Greul, 1967, S. 455

²⁰⁹ Weigel, Hans: in der «Wiener Kronenzeitung» vom 02.12.1961. in: Hoffmann, 1976, S. 205

²¹⁰ Vgl.: Hoffmann, 1976, S. 174

²¹¹ Vgl.: Greul, 1967, S. 455

Überall dort, wo Qualtinger ins Makabere vorstößt, entfaltet sich sein Humor auf die ehrlichste Weise. Die Ungemütlichkeit der Gemütlichkeit zu zeigen ist ihm sein wichtigstes Anliegen. Da wird er zum legitimen Nachfolger Ödön von Horvaths, da blitzt aber auch der bittere Nestroy-Sarkasmus durch. Sein Humor ist von tief pessimistischer Färbung und für solchen Pessimismus lieferten ihm seine Zeitgenossen genügend Stoff. Immer wieder erfasste er jene gefährlichen Augenblicke, in denen das Goldene Wiener Herz mit der Faust auf den Tisch schlägt. Die Brutalität in der Süßigkeit, das Gefährliche an der Verbindlichkeit: das sind seine immer wiederkehrenden Themen.²¹² Hans Weigel 1958 über Qualtinger:

*„Er ist die Übersetzung des angry young man ins Österreichische, aber sein Zorn ist weder kokett noch steril, er ist so gewaltig wie seine Körperfülle und ist ein heiliger Zorn. So war er eine unschätzbare Schlüsselgestalt des Widerstands gegen die sowjetische Bedrohung, so ist und bleibt sein Vorhandensein unentbehrlich, wo immer es gilt, in tyrannos aufzustehen, mögen die Tyrannen Politiker, Industrielle, Theaterdirektoren, Beamte, Journalisten, Filmbonzen, Sporthyänen oder Möchte-gern-Majestäten sein.“*²¹³

Neben den Theaterengagements und seiner Tätigkeit beim Film reiste er immer wieder durch den deutschsprachigen Raum und veranstaltete Leseabende. Die Werke von Karl Kraus («Die letzten Tage der Menschheit»), Alfred Polgar, Anton Kuh, Ödön von Horvath, Jura Soyfer und Johann Nestroy hatten für Qualtinger eine besondere Bedeutung. Sie waren Bekenntnisse zur Tradition, aus der er kam, zu Autoren, deren Aktualität er dem Publikum vermitteln wollte. Besonders Nestroy war ein Fixpunkt in Qualtingers Leben. Seine Stücke las er als ein Einmann-Theater in der Art eines Karl Kraus.²¹⁴

3.10.2 Die einsetzende Rezession

Nachdem das Kabarett ohne Namen 1961 auseinander ging, beschäftigte sich Bronner vor allem mit jungen Leuten, wie mit begabten Mitgliedern des Grazer Studentenkabarett «Der Würfel», das nach der großen Kabarettzeit zum bemerkenswertesten Ensemble der sechziger Jahre wurde. 1958 von Kuno Knöbl in Graz als Studentenkabarett gegründet, hatte es ab 1963 seine Basis in Wien. Geleitet von Knöbl und Peter Lodynski, mit Mirjam Dreifuss und Günter Tolar als

²¹² Vgl.: Beer, Otto F., in «Die Zeit» vom 3.12.1965. in: Hoffmann, 1976, S. 176

²¹³ Greul, 1967, S. 455

²¹⁴ Vgl.: Rösler, 1991, S. 314-315

weitere Mitwirkenden, lieferte der «Würfel» durch die Koppelung von Absurdem, Surrealem und Zeitkritik eine neue kabarettistische Sicht auf die Verhältnisse.²¹⁵ Als aber im Februar 1966 Bronner die Leitung seines nach der Revue-Zeit nicht mehr gleichmäßig zugkräftigen Theaters aufgab und zusperrte, um sich vermehrt seinem Fernsehkabarett «Das Zeitventil» zu widmen, war der ambitionierte «Würfel» sozusagen das letzte Refugium literarischer Ambitionen und intellektueller Unterhaltung in der damaligen Kabarettszene. Man erwartete sich weitere Erfolge auf Jahre hinaus, aber es kam anders. Das Publikum blieb fern und die Kosten überschritten bald die Einnahmen. Es blieb kein anderer Ausweg als rechtzeitig zuzusperrn. Die letzte Bastion kabarettistischer Avantgarde war gefallen²¹⁶ und der Niedergang des österreichischen Ensemblekabarets wurde sichtbar.

Ähnlich miserable Kritiken wie der «Würfel» bekam auch das neue «Wiener Werkel». Es war nur noch ein lahmer, belangloser Abklatsch des umstrittenen, einst aber mutigen Kabarets der Okkupationszeit. Als Ende der sechziger Jahre die amerikanische Bürgerrechts- und Friedensbewegung den ausschlaggebenden Impuls für die Entwicklung des Protestsongs im deutschsprachigen Raum gab und in Deutschland eine neue Kabarettistengeneration mit politischer Schärfe bis hin zur offenen Agitation wirkte, schien das klassische Gruppenkabarett in Österreich seine letzten Atemzüge zu machen.²¹⁷

Von den Kabarets der Nachkriegsjahrzehnte blieb nur die Wiener Institution «Simplicissimus» erhalten, der zwar populär war und als älteste Stätte die letzte Bastion des Wiener Ensemblegeistes verkörperte, aber damals wie auch heute kaum über den Stellenwert eines Unterhaltungskabarets hinaus reichte. Das «Simpl» mit seinen Künstlern wie Fritz Muliar, Ernst Waldrunn, Heinz Conrad, Maxi Böhm, Cissy Kraner, für die Ihr Gatte, Hugo Wiener, seine «Nowaks» und «Nowotnys» schrieb und Karl Farkas als Leiter, Spieler und Conférencier, bildete die unerlässliche lokale Komplementärfarbe zum reinen Brettli.²¹⁸ Der «Simplicissimus» war nie Kabarett im politischen Sinne, vielmehr Cabaret und Unterhaltungstheater.

Nach dem Tod von Karl Farkas im Jahre 1971 hatten Hugo Wiener als Autor, Maxi Böhm als Conférencier und Peter Hey als Regisseur das Unternehmen weitergeführt. 1974 verkaufte Baruch Picker das «Simpl» an Martin Flossmann, der mit seinem Kabarett «Der bunte Wagen» in die Räume einzog, sehr bald aber wieder unter dem alten Namen firmierte.²¹⁹

²¹⁵ Vgl.: Rösler, 1991, S. 309-310

²¹⁶ Vgl.: Weys, Rudolf: Cabaret und Kabarett in Wien. Wien/München 1970, S. 91-92

²¹⁷ Vgl.: Bell, 1990, S. 30 und Otto/Rösler, 1981, S. 255

²¹⁸ Vgl.: Greul, 1967, S. 455

²¹⁹ Vgl.: Rösler, 1991, S. 384

In den sechziger Jahren wurde es um das politisch-zeitkritische Kabarett ruhig. Erst in den Siebzigern, als die verspätete 68er-Bewegung in Form der Arena-Besetzung in Wien einsetzte, kam wieder Bewegung in die Kabarettszene.²²⁰

3.11 Die siebziger Jahre

Die siebziger Jahre werden oft als kabarettlose Zeit betrachtet. Tatsächlich aber war die kabarettistische Kontinuität nie unterbrochen. Bronner und Wehle traten nach wie vor auf. Qualtinger kehrte zwar dem Kabarett den Rücken, hielt aber noch viele Lesungen. Hervorragende Diseusen wie Lore Krainer, Marianne Mendt, Erika Pluhar und Elfriede Ott kreierten ihre eigenen Chansons. Die «Schmetterlinge» formierten sich damals und feierten ihre größten Erfolge. Vor allem in den siebziger Jahren betraten einige der heute bekanntesten Kabarettisten die Bühne²²¹, darunter Lukas Resetarits, Erwin Steinhauer, Werner Schneyder und Hans Peter Heinzl.

Das ‚politische Kabarett‘ allerdings legte bis zum letzte Drittel der siebziger Jahre eine Ruhepause ein. Am besten werden die Gründe für die damalige nahezu unpolitische Daseinsform des österreichischen Kabarett von Rainer Otto und Walter Rösler in ihrem 1981 erschienenen Buch «Kabarettgeschichte» beschrieben:

„Österreichische, Wiener Mentalität, «Gemütlichkeit» und «s-wird-scho-wern»-Weltanschauung vor allem des Kleinbürgertums, des bevorzugten Kabarettpublikums, verhindern offensichtlich weithin progressives, aggressives Kabarett, verlangen offenbar nach einer Form des Kabarett, die nicht angreift, sondern tätschelt, die nicht ätzt, sondern lauwarm badet, wohligh, sich räkelnd, kuschelig. ‚Ich will die Leute lachen machen‘, sagte der «Altmeister» des Wiener Kabarett und Chef des «Simpl», Karl Farkas, ‚wenn sie später nachdenklich werden – gut. Moralische Anstalt? Bitte nein.‘“²²²

Hans Peter Heinzl, ehemaliger Direktor des Theaters «Kabarett & Komödie am Naschmarkt», Solokabarettist, Komponist und Texter, trat seit 1977 auf. Sein Co-Autor war Peter Orthofer. Heinzl ging in Programmen mit Titeln wie «Vorsicht, bissiger Mund» und «Spott sei Dank» persiflierend die Politikprominenz an und artikulierte die Staats- und Politikverdrossenheit des gehobenen Mittelstands. Kennzeichnend an seinen «politischen» Nummern waren pauschalisierende Vorwürfe und harmlose Politikerwitze, wobei Politiker meist schlicht als unfähig abqualifiziert

²²⁰ Vgl.: Ertl, 2004, S. 36

²²¹ Vgl.: Rösler, 1991, S. 388

²²² Otto/Rösler, 1981, S. 244

wurden. Heinzl spielte mit geläufigen Vorurteilen über die österreichische Politik, die im Alltagsverständnis des Publikums fest verankert sind, und kam damit dem «Biertisch»-Politisieren recht nahe. Dadurch wurde aber ein undifferenziertes Bild der Politik vermittelt, das Politiker generell als denkfaule Topverdiener und Lügner darstellt und mit Klischees operiert, die über satirisch angelegte, tagespolitische Reflexionen kaum hinausgehen.²²³

Ein anderer Vertreter der eher an der Oberfläche kratzenden Politikerattacke der damaligen Zeit ist Götz Kauffmann, der in den siebziger Jahren neben seiner umfangreichen Tätigkeit als Schauspieler am Theater und im Fernsehen²²⁴ auch in einigen Kabarettprogrammen spielte. Bei seinen scheinbar improvisierten Auftritten attackierte er Politiker und Skandalaffären und behielt stets im Wiener Dialekt den unmittelbaren Kontakt zum Publikum.

Auch Erwin Steinhauer profilierte sich neben seiner Tätigkeit als Schauspieler am Burg- und Ensembletheater, dem Theater in der Josefstadt und beim Fernsehen, als Kabarettist. Seine kabarettistischen Anfänge liegen gleichfalls in den siebziger Jahren. Wie Götz Kauffmann arbeitet er mit hervorragenden Autoren zusammen. Seine Programme zeichnen sich durch kritisches Engagement und profunderes Eingehen auf politische Ereignisse aus.²²⁵

Mitte der siebziger Jahre tauchte mit den «Schmetterlingen» eine neue Form des Kabarett auf, die Verbindung von Rockmusik und Kabarett. Die «Schmetterlinge», die politisch konsequenteste Gruppe der damaligen Zeit, entstand aus einer 1969 gegründeten Formation, die englischsprachige Folk-Music spielte. Die Entwicklung zur bedeutendsten Politband im deutschsprachigen Raum leitete der Autor Heinz R. Unger ein. Seit 1974 lieferte er der Truppe engagierte, stark politische Texte. Das Paradebeispiel ist die «Proletenpassion», die 1976 im Rahmen der Wiener Festwochen aufgeführt wurde. Die «Proletenpassion» war nicht nur ein enormer Publikums- und Presseerfolg sondern auch nach eigener Einschätzung der Gruppe ihr inhaltlich wie formal wichtigstes Werk. Das Hauptanliegen ihrer Programme waren soziale Fragen und die Bedrohung der Menschheit durch das Profitsystem.²²⁶

Diese Form des Kabarett, so wichtig sie in den siebziger Jahren auch war, hat sich allerdings nicht ins 21. Jahrhundert hinüberretten können. Das mag einerseits an der späteren Verkommerzialisierung in Form des «Austro-Blödl-Pops» á la EAV gelegen

²²³ Vgl.: Krpic, Thomas: Politik und Kabarett in Österreich seit 1970. Wien 1993, S. 107-110 und Rösler, 1991, S. 388

²²⁴ z. B. „Ein echter Wiener geht nicht unter“ oder „Kaisermühlen Blues“

²²⁵ Vgl.: Rösler, 1991, S. 388-389

²²⁶ Vgl.: Rösler, 1991, S. 383-384 und Bell, 1990, S. 76

haben, andererseits auch an dem zunehmenden Aufkommen des Solo-Kabarett's Anfang und Mitte der achtziger Jahre, dessen Form besser geeignet und vor allem zeitgemäßer war, das Publikum mit gesellschaftskritischen Hinhalten zu konfrontieren.

3.11.1 Lukas Resetarits

In den siebziger Jahren begann der Trend hin zum Solo-Kabarett, zu dessen Galionsfigur Lukas Resetarits wurde.²²⁷ Lukas Resetarits Ursprung liegt nicht in der Schauspielkunst. Der damalige Traffic-Officer am Schwechater Flughafen begann 1974 Texte für die «Schmetterlinge» zu schreiben, bei denen sein Bruder Willi Resetarits, besser bekannt als Kurt Ostbahn, mitwirkte. Ein Jahr später trat Lukas Resetarits der Kabarettgruppe «Keif» bei und produzierte mit Wolfgang Teuschl und Erwin Steinhauer das TV-Kabarett «Tu felix Austria». 1977 hatte dann sein erstes Soloprogramm Premiere: «Rechts Mitte Links oder lieber die Mitte in der Hand, als die Rechte gelähmt!». Nach 23 Programmen zählt er heute zu den profiliertesten kritischen Solokabarettisten Österreichs. Ob es die Thematisierung der Arbeitslosigkeit, die Ausländerfeindlichkeit, die Zerstörung der Umwelt oder der in unserer Gesellschaft latent vorhandene Faschismus ist, er zeigt die Widersprüche in unserem Denken auf und macht deutlich, welche Interessen hinter diesen Erscheinungen stehen.²²⁸

In seinen Kabarettnummern kommen nur im geringen Ausmaß bekannte Politiker vor, die persifliert und parodiert werden. Vielmehr konzentriert sich Lukas Resetarits auf die aktuellen politischen Themen und Ereignisse, die in der öffentlichen Diskussion gerade behandelt werden und genügend Stoff für die satirische Betrachtung bieten. Die Vater-Sohn-Nummern, die in vielen seiner frühen Soloprogramme vertreten sind, geben ihm die Möglichkeit, sich mit einer kindlichen Naivität komplexen Themen zu nähern. So behandelt er in der Nummer «Des Pudels Kern-Kraftwerk» aus seinem ersten Programm die Atomkraftwerksdebatte rund um Zwentendorf.

SOHN: Du, Papa, gell, Atomkraftwerke sind etwas Gefährliches?

VATER: Erstens heißt das jetzt Kernkraftwerke, weil das klingt gleich weniger gefährlich, von des Pudels Kern kommt das, und zweitens: ja freilich, das Gefährlichste, was es gibt! Fast wie die schwarze Mamba!

SOHN: Warum bauen sie dann immer wieder neue?

²²⁷ Vgl.: Bell, 1990, S. 31

²²⁸ Vgl.: Rösler, 1991, S. 389

VATER: Jaa, wegen dem Fortschritt halt, nicht wahr! Die Menschheit muss immer weiter fortschreiten und fortschreiten, bis es nimmer weitergeht. Das ist dann der Jüngste Tag! Ja, das hat alles seinen Gang! (...)

Der wissenshungrige Sohn stellt seinem Vater unaufhörlich Fragen, die dieser mit viel Enthusiasmus zu beantworten versucht. Allerdings führen die Antworten zu einer Folge von weiteren Fragen. So wird das Publikum einerseits mit der Thematik langsam vertraut und andererseits auch auf Widersprüche aufmerksam gemacht.

SOHN: Und der liebe Gott kümmert sich um alles.

VATER: Jetzt nicht mehr, nur am Anfang! Jetzt ist ihm das schon zu viel geworden. Jetzt lenken das die Menschen selbst.

SOHN: Alle Menschen?

VATER: Nein! Nicht alle Menschen, weil wenn alle Menschen lenken, kommt ein Schlamassel heraus, nicht? Wie beim Autobus! – Pro Bus kann nur einer lenken.

SOHN: Ja wer von den vielen Menschen lenkt denn dann?

VATER: Der von den Menschen bestimmt wird. Die Volksvertretung, die Parteien, der Gewerkschaftsbund, alle anderen Interessensvertretungen, mit an Wort, die Sozialpartnerschaft und die Regierung – das ist der Chauffeur.

SOHN: Und der lenkt dann immer?

VATER: Ja, nur alle vier Jahre fragt er, ob er weiterfahren soll – oder sein Kollege – oder alle zwei!

SOHN: Ja also, wenn die Leute, das Volk, dann nein sagt?

VATER: Das geht nicht, weil nur die zwei haben einen Führerschein. (...)

Hier erklärt Lukas Resetarits auf einfache Art und Weise den grundsätzlichen Ablauf von demokratischen Entscheidungsprozessen. Obwohl diese Vorgangsweise, die ein typisches kabarettistisches Stilmittel darstellt, polemisch und undifferenziert ist, trifft sie doch den Kern der Sache. Das Kabarett ist damit in der Lage eine etwas unbeschwertere und naivere, auf jeden Fall aber eine sehr prägnante Beurteilung des politischen Geschehens zu liefern, wie sie sonst unter dem Druck der sachlichen Differenzierung nicht möglich wäre. Damit gelingt Resetarits in seinen Programmen der Beweis, dass mit dem Kabarett nicht nur politische Kritik geübt werden kann, sondern auch wesentliche Merkmale einer politischen Kultur sichtbar gemacht werden können.²²⁹

²²⁹ Vgl.: Krpic, 1993, S. 71 und S. 80

SOHN: Aha, ja jetzt kenn ich mich schon aus. Aber wie ist denn das dann mit den Atomkraftwerken, die ja so gefährlich sind?

VATER: Ja ganz genau so.

SOHN: Also das Volk will ein Atomkraftwerk?

VATER: Nein, das Volk bekommt ein Atom-, also ein Kernkraftwerk.

SOHN: Von der Regierung geschenkt!

VATER: Nein vorgeschrieben! Dafür darf's es bauen, damit die Wirtschaft in Schwung bleibt und die Arbeiter überall in der ganzen Welt eine Arbeit haben.

(...)

SOHN: Arbeiten dort so viele Leute im Atomkraftwerk?

VATER: Nein, aber mit dem Strom vom Atomkraftwerk wird die ganze Industrie betrieben, wo wiederum viele Arbeitsplätze sind, zum Beispiel in der Elektroindustrie, die die Rasierapparate macht und die elektrischen Brotschneider...

SOHN: ...und die elektrische Eisenbahn und den Flipper.

VATER: Richtig! Und wenn es dann keinen elektrischen Strom mehr gäbe, dann muss man sich nass rasieren und das Brot mit dem Messer schneiden.

SOHN: Ja, und elektrisches Licht hätten wir auch keines und...

VATER: Ja, nicht. Dann würden sich alle ins Gesicht schneiden und in die Hände, und blutiges Elend wäre dann auf der Welt.

SOHN: Also dann brauchen wir sie doch, die Kernkraftwerke, obwohl sie gefährlich sind?

VATER: Ja, brauchen würden wir sie nicht, weil es auch viele andere Möglichkeiten gibt und weil sie ja doch so gefährlich sind und billiger kommen als andere Kraftwerke, nicht, das ist wichtig, für den, na – für den Profit.²³⁰

Resetarits thematisiert mit dem nötigen Gespür für Stimmungen die in der Bevölkerung vorhanden sind und oft nur verdeckt zum Vorschein kommen, auch unbequeme Sachverhalte und erfüllt damit - nach der Henningsenschen Theorie - den eigentlichen kabarettistischen Zweck, nämlich mit den Bruchstellen im erworbenen Wissenszusammenhang des Publikums zu spielen.²³¹

Resetarits zeigt die typische Insulanermentalität der Österreicher, die zwar durch eine außenpolitische Öffnung in den siebziger Jahren zu verändern versucht wurde, aber die noch immer als eine „überhebliche Nichtbeachtung internationaler Vorgänge“

²³⁰ Resetarits, Lukas: Rechts Mitte Links, Des Pudels Kern-Kraftwerk. Wien 1977. in: Veigl, Hans: Lukas Resetarits Rekapituliere. Wien 1987, S. 20-24

²³¹ Vgl.: Krpic, 1993, S. 63 und S. 68

²³² zu erkennen ist. Der Mythos von der «Insel der Seligen», die keine Probleme kennt, wird auf diese Weise am Leben erhalten.

Zur Erklärung der österreichischen Politik sind die Programme von Lukas Resetarits besonders gut geeignet, da sie sehr deutlich gewisse Wesensmerkmale der heimischen Politik veranschaulichen. Resetarits ist ein schonungsloser Kritiker spezifisch österreichischer Denkweise und persifliert kritisch die herrschenden Zustände. Seine Nummern, in denen die Perspektive von unten zur Geltung kommt, karikieren gekonnt die Eigenheiten österreichischer Verhaltensmuster und verdeutlichen politische und soziale Strömungen, denen er misstrauisch und mit unverwechselbarer Ironie entgegentritt.²³³ Resetarits erweist sich damit als Gesellschaftskritiker, der auf satirische Weise versucht, bedenkliche Einstellungen bloßzustellen.

Die Nummer «Tschusch-Tschusch» aus dem Programm «Ka Zukunft» gehört zu den berühmtesten des Kabarettisten, allerdings auch zu denen, die am häufigsten missverstanden wurde. Resetarits selbst hat diese Nummer als jene bezeichnet, bei der er am häufigsten Applaus von der falschen Seite bekam.²³⁴

*„Ja, der «Kottan»-Schub hat auch dazu geführt, dass auch die Trotteln gekommen sind, die wollten sehen, obs den aus dem Fernsehkastl wirklich gibt. Immer wenn meine mediale Präsenz größer ist – zuletzt durch den «Kaisermühlen-Blues» - gibt`s einen Schub von Leuten, die mit dem, was ich da oben mache, nur wenig anfangen können. Die lachen dann immer vor, weil sie so fernsehgeschädigt sind, dass sie größere Bögen gar nicht mehr mitkriegen. Sie fühlen sich verpflichtet, wegen jedem Schmähtscherl zu lachen, hören sich aber die G`schicht nicht mehr an.“*²³⁵

Das Kabarett des Lukas Resetarits ist alles in allem ein kontinuierlicher Versuch, gravierende Missstände und Probleme, die immer prekärere Ausmaße annehmen, auf satirische Art und Weise zu betrachten. Einstellungen, Haltungen und Meinungen, die für diese Missstände mitverantwortlich gemacht werden können, werden bloßgestellt. Die von Resetarits produzierten Programme sind formal gesehen durchaus dem klassischen Nummernkabarett zuzuordnen. Inhaltlich ist Resetarits ein Kabarettist mit Tiefgang. Die großteils im Dialekt dargebotenen

²³² Kramer, Helmut; Höll, Otmar: Österreich in der internationalen Entwicklung. Wien 1991, S.

67

²³³ Vgl.: Krpic, 1993, S. 121

²³⁴ Vgl.: Ertl, 2004, S. 74-76

²³⁵ Lukas Resetarits zitiert nach: Kralicek, Wolfgang; Nüchtern, Klaus: „Ich steh auf die B-Seite“, Falter 36/02, 04.09.2002. Online: http://www.falter.at/print/F2002_36_2.php (17.09.2008)

Nummern sind schonungslose Attacken gegen ein unsoziales, autoritäres und ewiggestriges Denken. In seinen Persiflagen spürt man ein soziales Engagement, das sich gegen jene richtet, die allzu schnell meinen, den wahren Sündenbock gefunden zu haben. So stehen nicht selten Arbeitslose, wie die Figur des arbeitslosen Steirers oder Ausländers im Mittelpunkt seiner Programme. Probleme, mit denen Minderheiten konfrontiert sind, werden aufgeworfen und eine andere, vor allem sozialere Sicht der Dinge wird ermöglicht. Somit ist auch inhaltlich eine Kontinuität in den Programmen feststellbar, die sich oft mit den gleichen Fragen beschäftigen. Resetarits verzichtet weitgehend darauf, Politikerattacken zur allgemeinen Belustigung in seine Programme aufzunehmen. Er versucht eher, wichtige Themen aufzugreifen und diese in den Mittelpunkt zu stellen. Was Resetarits zur Erklärung der österreichischen Politik und der politischen Kultur beisteuert, wird vor allem durch seine andere Sichtweise klar. Sein Kabarett ist eine politische Betrachtung von unten. Er gibt meist karikaturistisch wieder, wie z. B. ein einfaches Parteimitglied oder ein Arbeitsloser über die Gesellschaft denken. Er bringt ein breites Spektrum der politischen Kultur mit all ihren Einstellungen, Stimmungen und Entwicklungstrends zum Vorschein. Resetarits trägt aber auch zur Erklärung des politischen Systems bei. In seiner Sichtweise über Parteien und Wahlkämpfe charakterisiert er äußerst pointiert einige interessante Phänomene.²³⁶ Zwar war Lukas Resetarits nicht der erste Solo-Kabarettist des neuen österreichischen Kabarett, das war eigentlich Otto Grünmandl, aber er hat mit dieser neugewählten Form einen wichtigen Impuls zur Weiterentwicklung des Kabarett gegeben.²³⁷

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass in den Siebziger ein Generationswechsel zu beobachten war, der bekannte Kabarettisten aus den fünfziger und sechziger Jahren allmählich verschwinden und neue Kleinkünstler aufkommen ließ. Mit dieser neuen Kabarettgeneration gab es einen formalen und inhaltlichen Wandel. Spielten die zu diesem Zeitpunkt etablierten Kleinkünstler eher das klassische Nummernprogramm, dessen Themen zumeist von den aktuellen tagespolitischen Ereignissen bestimmt war, so wurde durch die neuen Akteure auch neue Akzente gesetzt. Die Bandbreite dessen, was und wie etwas kabarettistisch umgesetzt werden konnte, erfuhr eine entscheidende Erweiterung. So fungierte bei den «Schmetterlingen» die Rock-Musik als bestimmendes Stilmittel. Lukas Resetarits ging davon ab, nur Politiker zu attackieren und setzte zu einer politischen Fundamentalkritik an. Das klassische Nummernkabarett wurde zwar weiterhin

²³⁶ Vgl.: Krpic, 1993, S. 88

²³⁷ Vgl.: Ertl, 2004, S. 46

gespielt, aber neuere Formen bereicherten die kabarettistischen Ausdrucksmittel.²³⁸

3.12 Die achtziger Jahre

Anfang der achtziger Jahre zeichnete sich ein neuerlicher Aufschwung im österreichischen Kabarett ab. Die Entwicklung des Kabarett wurde durch das Entstehen neuer Spielstätten wie das «Spektakel», die «Kulisse», das «Metropol» und das «Kabarett Niedermair» gefördert. Nicht nur die Zahl der Solisten nahm weiter zu, es schossen nun auch junge Gruppen, unter anderem «Die Hektiker» und das «Schlabarett», wie Pilze aus dem Boden.²³⁹

3.12.1 Das Schlabarett

Das 1984 von Alfred Dorfer, Peter Wustinger und Andrea Händler gegründete «Schlabarett» spielte 1985 mit «Atompilz von links» als erstes ein auf ein bestimmtes Thema zielendes Programm. Es wurde die Geschichte dreier junger Männer erzählt, die das österreichische Bundesheer mitmachen und dadurch für ihr späteres Leben geprägt werden. Nach rund 70 Vorstellungen stieg Peter Wustinger aus und Reinhard Nowak, ein Schulkamerad Düringers, übernahm seinen Part.

Die Gruppe spaltete sich immer wieder für einzelne Produktionen auf. So spielten etwa in «Sein und Schwein» nur zwei «Schlabarett»-Mitglieder: Alfred Dorfer, der in allen Programmen agierte und Roland Düringer, der außer im ersten Programm «Am Tag davor» ebenfalls in sämtlichen Produktionen mitwirkte. Außerdem zählt noch Eva Billisich zum Ensemble. Alle Mitglieder nahmen bei Herwig Seeböck Schauspielunterricht.

Das «Schlabarett» zeichnete sich vor allem durch das Bemühen um neue Formen aus. Gekonnt setzte es diese mit verschiedensten theatralischen Ausdrucksmitteln in ihren Programmen um, die sich allesamt einem thematischen Schwerpunkt widmeten. Statt Politikerwitze wurde Kritik durch die realistische Darstellung des Alltags geübt. Das «Schlabarett» lebte von der detailgetreuen Ausdeutung verschiedenster Typen, die einem tagtäglich auf der Straße begegnen, und setzte diese Milieustudien in humorvolle Sozialsatire um. Dadurch wurde es möglich, hinter die Masken und Konventionen ihrer Zeitgenossen zu blicken. Ihre Sozialsatiren reichten weit über das damalige traditionelle Kabarett hinaus. Nicht zuletzt wegen ihrer Vorliebe für den Wiener «Schmäh» und den Dialekt stellten sich die Mitglieder

²³⁸ Vgl.: Krpic, 1993, S. 59

²³⁹ Vgl.: Bell, 1990, S. 31

des «Schlabarett» in die Tradition des Wiener Volkstheaters.²⁴⁰

Das letzte Programm der offiziell nie aufgelassenen Gruppe war 1992 «Mahlzeit», das in der Besetzung Dorfer, Düringer und Monica Weinzettl die Vorlage für die TV-Serie «MA 2412» war. Danach verfolgten die einzelnen Mitglieder ihre Solokarrieren und arbeiten bis heute immer wieder in verschiedenen Konstellationen und Projekten, für Film, Fernsehen und auf der Bühne zusammen. Alfred Dorfer schrieb mit Josef Hader das satirische Volksstück «Indien», das sowohl auf der Bühne wie auch 1993 als Kinofilm ein großer Erfolg wurde. 1995 brachte er sein erstes Soloprogramm «Alles Gute» heraus, 1996 folgte das zweite Soloprogramm «Badeschluss».²⁴¹

3.12.2 Die Hektiker

1981 als Schülerkabarett gegründet waren die «Hektiker» vor allem Ende der achtziger bis in die neunziger Jahre kommerziell äußerst erfolgreich. Mini Bydlinski, Wolfgang „Fifi“ Pissecker, Florian Scheuba und Werner Sobotka bildeten damals die Originalformation. Nach 10 Programmen schied Mini Bydlinski 1994 aus und wurde durch Viktor Gernot ersetzt.

«Die Hektiker» orientieren sich inhaltlich an die durch die Massenmedien, vor allem vom Fernsehen vorgegebenen Themen. In klamaukartigen, witzigen und harmlosen Sketchen werden hauptsächlich Prominente aus Sport, Politik und Unterhaltung parodiert und populäre Fernseh- und Radiosendungen persifliert. Ihre Programme gehen nicht besonders in die Tiefe und sind mehr für ein Massenpublikum konzipiert, das eher leichtere Unterhaltung bevorzugt. Der Politikgehalt in den Programmen der «Hektiker» ist hauptsächlich an der Prominenz der Politiker orientiert. Ihre Programmgestaltung liegt somit ganz im Trend der Personalisierung der Politik, die möglicherweise in den achtziger Jahren notwendig war, um ein größeres Publikum ansprechen zu können. Die Kritik an der Politik ging zumindest in den achtziger und neunziger Jahren nicht über den Klamauk hinaus.²⁴²

In ihren Programmen arbeiteten die «Hektiker» mit einem für das Kabarett unüblich üppigem Aufwand an dekorativen Mitteln und technischer Ausstattung. Neben revueähnlichen Musikeinlagen und dem Spiel mit alltäglichen Sprichwörtlichkeiten und Begriffen dominieren bei der Aufführung technische Hilfsmittel. Hiermit wird eine durchaus komische Wirkung erzielt, doch verstärkt sie gleichzeitig die sterile technische Präsentation des Programms, die wenig Freiraum für Improvisation

²⁴⁰ Vgl.: Rösler, 1991, S. 385 und Bell, 1990, S. 40-41

²⁴¹ Vgl.: Budzinski, Klaus; Hippen, Reinhard: Metzler Kabarett Lexikon. Stuttgart/Weimar 1996, S. 76

²⁴² Vgl.: Rösler, 1991, S. 386, Hirschmann, 1992, S. 94-95 und Krpic, 1993, S. 53-54

zulässt.²⁴³

Trotz des Aufblühens der Gruppenkabarets Mitte der achtziger Jahre war die große Zeit der Kabarettensembles Geschichte. Der Solist setzte sich durch. Allein schon aus rein ökonomischer Sicht präsentierte sich das Solokabarett vorteilhafter: Zum einen gestaltete sich die Planung der Auftrittstermine um einiges einfacher und zum anderen ersparte sich der Veranstalter Geld, das letztlich dem Künstler wieder zugute kam. Da Veranstalter in der Regel über ein fixes Budget verfügen und in den seltensten Fällen bei der Gagenhöhe oder dem Spesenersatz auf die Personenanzahl einer Gruppe Rücksicht nehmen können, erwies sich das Solokabarett in finanzieller Hinsicht weitaus rentabler als das Gruppenkabarett.²⁴⁴

Franz Hütterer von der Gruppe «Fiasko» lieferte in einem Interview noch eine andere gesellschaftspolitische Erklärung für den andauernden Trend zum Solokabarett: in den siebziger Jahren kam es ganz allgemein und speziell auf künstlerischem Gebiet zu einer Art «Entsolidarisierung». Der Einzelne rückte wieder vermehrt in den Mittelpunkt, im Kabarett spielte man immer mehr für sich selbst. Stellvertretend für diese neu eingeschlagene Richtung standen Leute wie Lukas Resetarits oder Erwin Steinhauer, die beide aus dem Kabarett «Keif» hervorgegangen waren. Während die Gruppe selbst kaum Bekanntheit erlangte, machten diese zwei ehemaligen Mitglieder in den folgenden Jahren sehr wohl von sich reden. Für Hütterer ist dafür vor allem der österreichische Kulturbetrieb und die Medienberichterstattung verantwortlich, die weniger auf Inhalte oder Konzepte, sondern vielmehr auf Persönlichkeiten aufgebaut ist. Aus diesem Grund ist der Solist leichter zu vermarkten.²⁴⁵

3.12.3 Josef Hader

Josef Hader, Jahrgang 1962, erlebte nach seinen ersten beiden Programmen «Fort geschritten»(1982) und «Der Witzableiter und das Feuer» (1985) einen raketenartigen Aufstieg.

„Er ist vielleicht nicht nur der politisch profilierteste unter der jüngeren Kabarettgeneration, vergleichbar mit dem von ihm sehr geschätzten und ihn fördernden Resetarits, er sucht auch am konsequentesten nach gestalterischen Möglichkeiten, die einer Erstarrung des Gegenwartskabarets zu einer bloßen Witzsammlung über Politiker

²⁴³ Vgl.: Bell, 1990, S. 51

²⁴⁴ Vgl.: Bell, 1990, S. 33

²⁴⁵ Vgl.: Interview mit Franz Hütterer vom 25.1.1990. in: Bell, 1990, S. 33

*entgegenarbeiten. Ihm geht es um Zusammenhänge, die durch Montage satirisch überhöht gezeichneter Erscheinungen deutlich wird.“*²⁴⁶

Mit seinen Programmen begibt sich Josef Hader zunehmend in einen definitionsleeren Raum zwischen Theater und Kabarett. Das zutiefst kabarettistische an seinen Programmen sind im besonderen die pointenreichen Monologe, die oft verwendete Methode der Karikatur und nach der Henningsenschen Kabaretttheorie das perfekte Spiel mit den tief liegenden Bruchstellen des erworbenen Wissenszusammenhanges seines Publikums, wobei vor allem die Auseinandersetzung mit Tabus, im speziellen mit dem Tod, bei Josef Hader Vorrang hat. Eine politische Interpretation besonders der letzten Programme Haders kann nicht vordergründig an politischen Witzen oder Politikerattacken festgemacht werden. Politik wird bei Hader indirekt kritisiert. Über die Darstellung von Personen, an denen sich die Auswirkungen der Politik manifestieren, wird der politische Anteil am Alltagsleben sichtbar. Zum Ausdruck kommt diese vermittelte Kritik an der Politik zum Beispiel bei einem Bauern, der über die Überproduktion klagt und deshalb einen Teil seines Grundstücks zubetonieren will. In Haders Kabarett wird so die Abgehobenheit einer Politik kritisiert, die nicht mehr über ihre Auswirkungen Bescheid weiß. Hader geht es um ein anderes Politikverständnis, das nicht an Personen und Skandale orientiert ist sondern im Alltag sichtbar zum Ausdruck kommt.²⁴⁷

3.12.4 Frauen im Kabarett

Im Zuge der Frauenbewegung, die in den achtziger Jahren verspätet auch Österreich erreicht, wagten sich immer mehr Frauen auch einzeln auf die Kabarettbühne. Zum Beispiel Topsy Küppers mit den One-Woman-Shows sowie Marie Thérès Escribano die mit clownesken Formen arbeitete. Neu war allerdings die betont feministische Note, die durch das Duo «Chin & Chilla» in die Szene gelangte. 1984 beschlossen die Schauspielerinnen Krista Schweiggl und Barbara Klein zusammenzuarbeiten. In Programmen mit Titeln wie «Neues aus dem Giftschränk» und «Beziehungswaisen» setzten sie sich mit dem Frauenalltag und den Beziehungen zwischen den Geschlechtern auseinander, griffen männliche Überlegenheitsansprüche an und formulierten das erwachte Selbstbewusstsein der Frauen. All das wurde nicht didaktisch sondern unter Einsatz subtiler schauspielerischer Formen vorgeführt.²⁴⁸

²⁴⁶ Rösler, 1991, S. 391

²⁴⁷ Vgl.: Krpic, 1993, S. 50-51

²⁴⁸ Vgl.: Rösler, 1991, S. 386-387

Die «Menubeln» wollten nicht als «Frauenkabarett» eingestuft werden. Möglicherweise deshalb, weil sie Männer- wie Frauenklischees auf gleiche Art und Weise durchleuchteten und dabei noch mit einer gehörigen Portion Ironie dem eigenen Geschlecht entgegentraten. *„Wir wollen nicht mit dem Zeigefinger arbeiten. Ganz im Gegenteil: wir machen uns auch über Frauen lustig. Denn ohne Selbstironie kann man doch andere nicht kritisieren.“* Kurz gesagt: Frauenkabarett bedeutet «Kabarett für Frauen». «Feministisches Kabarett» hingegen zielt nicht auf ein geschlechtsspezifisches Publikum, sondern wendet sich ganz allgemein an Menschen, die den Zeiterscheinungen mit dem notwendigen kritischen Bewusstsein begegnen.²⁴⁹

In den achtziger Jahren setzte ein Kabarettboom ein, der die kleinkünstlerische Infrastruktur um einige neue Spielstätten erweiterte und neue Kabarettisten und Gruppen aufkommen ließ. Mit diesen neuen Kleinkünstlern kamen, wie schon in den siebziger Jahren, neuartige Formen zum Einsatz. Zu den damals wie heute innovativsten Künstlern zählte Josef Hader, der es immer wieder verstand oder versteht, die Grenzen des Kabarett neu zu definieren und sie dabei immer weiter ausdehnt.

3.13 Die neunziger Jahre bis Knittelfeld 2002

Wenn in den neunziger Jahren ein Trend erkennbar war, dann war es die zunehmende Weigerung der Kabarettisten, herkömmliche Politikerwitze und Reflexionen auf das tagespolitische Geschehen in ihre Programme zu integrieren. Zwar arbeiteten manche Kabarettisten nach wie vor mit Politikerattacken und Sketchen, die sich an aktuellen Geschehnissen orientierten, doch wurden es im Laufe der Zeit immer weniger. Ein Hauptgrund für diese Entwicklung war sicherlich die politische Stimmung. Nach Jahren der politischen Lähmung durch die Große Koalition von SPÖ-ÖVP machte sich eine gewisse Politikverdrossenheit breit, die sich auch in der kabarettistischen Landschaft widerspiegelte. Diese Konstellation bot wenig Reibungsfläche und war deshalb für tiefsinnigeres politisches Kabarett nicht besonders ergiebig. Man musste schon ins Atmosphärische gehen, wenn man die Zustände kritisieren und sich nicht an einzelnen politischen Problemen aufhängen wollte. Innovationsfreudigere und vor allem junge Kleinkünstler erprobten neue Formen für das Kabarett und setzten sich inhaltlich mit dem reichhaltigen Fundus

²⁴⁹ Vgl.: Bell, 1990, S. 54

menschlicher Fehler auseinander. Im Mittelpunkt standen deshalb des öfteren Alltagsszenen die persifliert wurden sowie Lebensgeschichten, die als typische österreichische Beispiele satirisch verarbeitet wurden. Inhaltlich hatte das österreichische Kabarett tendenziell die politischen und sozialen Veränderungen erkannt und diese in satirischer Form umgesetzt. Auf formaler Ebene entsprach die große Anzahl an verschiedene Formen des Kabarets, die von klassischen bis zu experimentellen Darbietungen reichten einer zeitgemäßen und von einigen als postmodern bezeichneten Ungezwungenheit, die alle Stile zuließ.²⁵⁰

Dann kam die Nationalratswahl vom 3. Oktober 1999 und der anschließende Schock. Die FPÖ erhielt 26,91% der Stimmen und wurde mit einem Vorsprung von 415 Stimmen drittstärkste Partei. Man sah sich auf einmal mit einem Rechtsruck konfrontiert, der durch die ganze Gesellschaft ging. Die erste und zugleich stärkste Antwort auf die neue Lage kam damals von Thomas Maurer und Florian Scheuba. Nach dem Wahlerfolg der FPÖ verspürten beide den Drang, die Stimmung im Land einzufangen und zu verarbeiten. Ihr gemeinsames Stück «Zwei echte Österreicher» wurde vor der Koalitionsbildung geschrieben. Es war ein Stimmungsbild der Wende und traf ein tiefes Bedürfnis des Publikums nach Antworten.²⁵¹

Ein treffendes Beispiel für die damals herrschenden Verhältnisse bietet die Nummer «Vorspiel». In einem Büro einer ‚unabhängigen‘ Tageszeitung versucht der Dichterst²⁵² gerade kurz vor Redaktionsschluss einen Vierzehnzeiler zu vollenden und die lebende Kolumnistenlegende²⁵³ ist ihm dabei behilflich. Die ersten zwölf Zeilen lauten:

*Antifaschisten gerne lügen
und zwar daß sich die Balkan²⁵⁴ biegen.
Auch weiß man, daß sie Fälscher sind
und auf dem linken Auge blind.
Bekämpfend wahnhaft, was vermeintlich
antisemitisch, fremdenfeindlich,
rassistisch oder gar nazistisch
sind sie zunehmend linksfaschistisch.
Jahrzehntelang, dies sei erwogen,*

²⁵⁰ Vgl.: Krpic, 1993, S. 59-61

²⁵¹ Vgl.: Interview mit Thomas Maurer

²⁵² Hier ist der „Hauspoet“ der Kronen Zeitung, Wolfgang Martinek, gemeint, der seine "Gedichte" mit Wolf Martin signiert. Er verfasst täglich das Gedicht „In den Wind gereimt“.

²⁵³ Hier ist Richard Nimmerrichter gemeint, der jahrzehntelang unter dem Pseudonym «Staberl» eine tägliche Kolumne in der Kronen Zeitung veröffentlichte.

²⁵⁴ Im Original heißt es „Balken“.

*ward unser Volk durch sie erzogen.
Es scheint, daß dies nun vielen dämmert,
denn dieses Land ist nicht belämmert.*

Doch die letzten beiden Zeilen gestalten sich schwieriger. Die sollen sitzen und dem politischen Gegner wehtun:

DER DICHTERFÜRST:

Entschuldige, aber ich hab momentan ka Zeit zum Plaudern. Ich brauch noch a Ende, des richtig knallt. Am besten ein Wortspiel, aber halt eins, wo die ganze Antifaschistenbagage auf Hundertachzig ist.

DIE LEBENDE KOLUMNISTENLEGENDE:

No, mach halt irgendwas mit Straflager, da pickens bei mir immer vor Zorn am Plafond, die Herren Turnpatschenmarschierer.

Man entschließt sich, den Reim auf ein konkretes Straflager zu machen. Nun beginnen die beiden sich gegenseitig mit geschmacklosen Wortspielen zu überflügeln.

DER DICHTERFÜRST:

Oder vielleicht ein konkretes Straflager, daß sich da wo ein Reim... wos waaß i... Mauthausen.....laut sausen... na. ...leider weg... Majdanek? Irgendwie auch net.

DIE LEBENDE KOLUMNISTENLEGENDE:

Hab ich dir eigentlich schon einmal erzählt, daß ich in den Siebzigern auch so kleine Gedichterln auf der Politikseite gmacht hab?

DER DICHTERFÜRST:

*Ja, eh schon öfters. Du, entschuldige, aber ich muß das wirklich noch gschwind...
...Schelmenstück--Ravensbrück?...Floh im Ohr... Sobibor?*

Geh, das bringts alles ned. Ich brauch was, das knallt!

DIE LEBENDE KOLUMNISTENLEGENDE:

Und ist noch wo ein Linker da, dann kommt er gschwind nach Treblinka.

DER DICHTERFÜRST:

Hahaha...Na, des kamma so net schreiben...

DIE LEBENDE KOLUMNISTENLEGENDE:

*Hast recht, heutzutag ist man ja gleich ein Rassist, wenn nicht gar Faschist oder Antisemit...
(Das Telephon beginnt wieder zu läuten.)*

DER DICHTERFÜRST:

...Zwergengelsen... Bergen-Belsen? Ach, Schas! Nageh...

Heute bleibt die Küche kalt, weil wir fahrn nach Buchenwald?

DIE LEBENDE KOLUMNISTENLEGENDE:

Ah ned schlecht.

DER DICHTERFÜRST:

Lieber ess ich mich in Schlesien satt / als daß ich verreck in Theresienstadt

DIE LEBENDE KOLUMNISTENLEGENDE:

Jaja, das is g'schmackig, aber es passt halt nicht so richtig zum Anfang vom Gedicht

Bis der Dichturfürst das passende Wortspiel gefunden hat. Sogleich ruft er seine Sekretärin an und diktiert ihr folgende Zeilen:

*Und was in Schülerhirnen sitzt,
wird auch noch einmal ausgeschwitzt.²⁵⁵*

Das Gedicht erschien in dieser Form tatsächlich in der «Kronen-Zeitung» vom 18. November 1999. Sein Autor Wolf Martin hat mit seiner täglich erscheinenden Gedichtreihe «In den Wind gereimt» schon davor rechte Ansichten verbreitet, aber in diesem Fall löste es nicht einmal eine nennenswerte Reaktion aus. Diese Nummer ist kennzeichnend für die allgemeine Stimmung von 1999. Rechte Gesinnungen und Anschauungen wurden salonfähig und die Abwehrmechanismen setzten immer öfter aus.

Die „Kronen-Zeitung“ war zwar ein Teil dieser Bewegung und sicher auch ein Multiplikator, stellte sich allerdings offen gegen die ÖVP-FPÖ Regierung. Der Herausgeber der „Kronen-Zeitung“, Hans Dichand, hatte jahrelang Jörg Haider hofiert, aber diese Koalition war ihm ein Dorn im Auge. In der ersten Nummer bei «Zwei echte Österreicher», in der Thomas Maurer ein fiktives Interview mit Jörg Haider führt, kommt folgende Passage vor:

MAURER:

(...) Was ja mir an der gegenwärtigen politischen Situation beinah schon wieder taugt, ist ja, dass zum ersten Mal in diesem Land eine politische Entscheidung gegen den Willen vom Dichand und der Kronenzeitung gefallen ist.

HAIDER:

Ja, da war ich im ersten Moment auch baff.

MAURER:

²⁵⁵ Maurer, Thomas; Scheuba, Florian: Zwei echte Österreicher, Vorspiel. 1999

Ich mein, der Dichand muss das ja im Schädl nimmer aushalten. Zuerst verliert ihm der Klima die Wahl, obwohl er ihn 100% angetaucht hat, und dann kann er netamal mehr anschaffen, wer Kanzler wird?!

HAIDER:(anerkennend)

Aber: Er hat mit allen Mitteln gekämpft.

MAURER:

Der Dichand soll ja dem Klestil gedroht haben, wenn er Schwarz-Blau zulaßt, erscheinen in der Krone aus Protest keine Duttelweiber mehr auf Seite Sieben.

HAIDER: (Bedauernd)

*Hat auch nix genutzt!*²⁵⁶

Nachdem die ÖVP-FPÖ Regierung am 4. Februar 2000 angelobt wurde, hagelte es herbe Kritik von Seiten der Europäischen Union. Die 14 anderen EU Staaten verurteilten die Koalition mit der rechts-populistischen FPÖ und beschlossen, bilaterale Sanktionen gegen die neue Bundesregierung. Allerdings erwiesen sich diese Maßnahmen als kontraproduktiv, da sie bei der österreichischen Bevölkerung eine Solidarisierung hervorriefen. Die Sanktionen stärkten die beiden Regierungsparteien, anstatt sie zu schwächen, denn sie wurden von einem Grossteil der Bevölkerung als eine Bestrafung Österreichs wahrgenommen. Diese bizarre Situation wird in der ersten Nummer von «Zwei echte Österreicher» folgendermaßen erläutert:

MAURER:

Es ist ja wirklich märchenhaft. Die EU-Proteste sind ja für Sie ein Geschenk, net? Sie sind ja jetzt als Rebell... praktisch pragmatisiert. Sie brauchen garnimmer selber frech sein, das rennt von allein. Jetzt sagt die ganze Welt, sowas wie Sie oder Ihre Kreaturen dürfen nicht an die Regierung, und Bingo: Prompt legen'S ein paar Prozent zu. Wenn jetzt am Stephansplatz der brennende Dornbusch erscheint, aus dem die Stimme Gottes sagt, Freunde, wählts alles, aber net den Haider, dann hamS beim nächstenmal wahrscheinlich die Absolute.

HAIDER:

Naja, das is vielleicht ein bissel übertrieben.

MAURER:

Gut, aber im Ernst: Jetzt gibts zwar eine Regierung mit blaue Ministern, die alle von Ihnen auf Pfiff dressiert sind, aber wenn die jetzt total scheißen gehen, ich weiß nicht, Budgetdefizit explodiert, Arbeitslosigkeit verdoppelt sich, Krieg mit Slowenien oder was - scheißegal: Sie

²⁵⁶ Maurer, Thomas; Scheuba, Florian: Zwei echte Österreicher, Erste Nummer. 1999

sitzen in Kärnten, tun, als ob ihnen das nix angeht, und nach zwei drei Jahr sagen 'S dann, so, so gehts nicht. Neuwahlen! Und die Leut täten sich trotzdem denken: Pfau, Revanche! ...Denkzettelwahlen! ...Jetzt erst recht!... Äh...: Diesmal Haider!

HAIDER: (Weiterhelfend)

...Mir san mir...

MAURER:

Genau. Und auf der anderen Seite können Sie momentan überhaupt nix anstellen, was arg genug ist, um Ihnen auch nur ein, zwei Prozent zu kosten. Also spätestens seit dem Rosenstingl²⁵⁷ denk ich mir, okay, die FPÖ existiert in am Paralelluniversum, da hast mit normale Naturgesetze kan Zugriff ... Ich mein, wenn Sie sich jetzt photographieren lasserten, wie Sie grad...in SS-Uniform... mitm Strohalm an Riesenhaufen Koks... direkt ausm Orschloch vom Rumpold schnupfen... wär das a wurscht. Da sagen 'S dann halt, das is a Photomontage, oder...

HAIDER:

...ich hab dort nur meine Kontaktlinsen gesucht....

MAURER:

Zum Beispiel. Ich mein, fällt Ihnen ein Szenario ein, das für Sie wirklich schädlich wär?

HAIDER: (zuckt resigniert die Achseln)

MAURER:

Es ist doch absurd: Wenn Sie jetzt wirklich verlieren wollten -: Könnten 'S gar net. eine Chance. Da sind 'S machtlos.²⁵⁸

Diese Einschätzung war damals richtig, doch zeigte sich bald, dass der Spagat zwischen dem liberalen und dem rechten Lager innerhalb der FPÖ die Partei zu zerreißen drohte. Hinzu kam der offene Widerspruch zwischen der früheren Oppositionspolitik und der neuen Regierungslinie. Nach Meinungsverschiedenheiten über die Regierungspolitik kam es schließlich am 7. September 2002 beim außerordentlichen Parteitag der FPÖ, in der steirischen Stadt Knittelfeld, zum Showdown. Der rechte Flügel der FPÖ unter Führung von Ewald Stadler und Jörg Haider putschte, woraufhin Vizekanzlerin Susanne Riess-Passer, Finanzminister Karl-Heinz Grasser und Klubobmann Peter Westenthaler von ihren Ämtern zurücktraten. Am 9. September 2002 erklärte Bundeskanzler Wolfgang Schüssel die Koalition für beendet und setzte Neuwahlen an, bei der die FPÖ unterging.²⁵⁹

Die Nummer «Der Optimist und der Nörgler» ist ein Vorgeschmack auf die

²⁵⁷ Der ehemalige Nationalratsabgeordnete Peter Rosenstingl war für den FPÖ-Finanzskandal von 1998 verantwortlich.

²⁵⁸ Maurer, Thomas; Scheuba, Florian: Zwei echte Österreicher, Erste Nummer. 1999

²⁵⁹ Bei der Nationalratswahl am 24.11.2002 verlor die FPÖ 16,90%.

beginnenden Probleme innerhalb der FPÖ. In einer Buschenschank in der Nähe von Langenlois treffen der alte Nörgler, ein ewiggestriger Nazi und der Optimist, ein Wehrsportgruppenaktivist Mitte vierzig, aufeinander.

DER OPTIMIST:

Also, daß wir uns auch wieder einmal sehn... Na was sagen Sie...? So eine Freude, was...? Daß wir das noch erleben dürfen!

DER NÖRGLER: (hustet einen Klumpen dunkelgrauen Schleim in sein gestärktes Taschentuch und mustert zunächst diesen, dann den OPTIMISTEN mit Argwohn.)

Daß mir was erleben dürfen?

DER OPTIMIST:

Na, unsere Leut' wieder obenauf, das nationale Lager in der Regierung, wer hätt sich das träumen lassen vor ein paar Jahr noch?

DER NÖRGLER:

Wo sehn Sie ein nationales Lager in der Regierung? Ich seh da im Vizekanzleramt ein karrieregeiles Flintenweib, das nicht einmal seine Mutterpflichten am Volk erfüllt hat, im Justizministerium einen schmierigen Kulturstreber, der sich sogar an die Jelinek angeschleimt hat, im Finanzministerium einen schlipstragenenden Schulbuben, der Volks- und Blutgemeinschaft wahrscheinlich nicht einmal buchstabieren kann...

DER OPTIMIST:

Also bitteschön, der Jörg Haider ist doch unbestreitbar..

DER NÖRGLER:

Nicht einmal in der Regierung. Der hätt ja auch gar keine Zeit zum Regieren, der muß sich ja den ganzen Tag dafür entschuldigen, wie schlimm das Dritte Reich war.

DER OPTIMIST:

Das meint er doch nicht so.

DER NÖRGLER:

Dann soll er's nicht sagen. Zwingt ihn ja keiner, den Siegermächten hinten rein zu kriechen.

DER OPTIMIST:

Na, also bitte, dem Chirac ist er aber schön drüberg'fahren.

DER NÖRGLER:

Ja, aber beleidigen wollt' er ihn natürlich nicht! Und entschuldigt sich schon wieder! Der Mann ist doch bitte ein Wendehals! Ein heimatloser Gesell! Was soll ich halten von einem Oberrösterreicher, der sich als Emigrant wie der reinrassigste Superkärnter aufführt, dann ins Penthaus nach Wien zieht und sich zwischendurch in Amerika mit Neger photographieren lasst...

DER OPTIMIST:

Aber im Herzen ist er immer einer von uns geblieben. Und die Menschen spüren das! Jetzt

weht ein anderer Wind!

DER NÖRGLER:

Also dafür hab ich mir in Russland die Eier abschießen lassen. Damit die Menschen einen anderen Wind spüren. Weißt, du hörst dich an wie ein Rudas-Sozi! Pfui Teufel.

DER OPTIMIST:

Mußt du immer so negativ sein? Immer alles besudeln? Das ist alles was du kannst: Dagegensein!

DER NÖRGLER:

Ja, in einer Demokratie muß man sowas schon aushalten. Da kann man die Leut halt nicht einfach einsperren, weil sie eine andere Meinung haben. Hahahaha! Da kannst dich bei deinem Herrn Haider bedanken! Haha!

DER OPTIMIST:

Ich freu mich schon, wenn deine Generation einmal wegg'storben ist! So was wie Du ist eine Schande für das nationale Lager. Kein Wunder, daß sich der Haider distanziert!

*(DER NÖRGLER bekommt einen exzessiven Lachanfall, der sich zu einem Hustenkrampf ausweitet, an dem er zu ersticken droht. Er lebt dann aber doch weiter.)*²⁶⁰

Das Programm war ein Erfolg und wurde nicht nur in heimischen Gefilden rezipiert, sondern auch in deutschen Feuilletons abgehandelt. Das Geheimnis für seinen Erfolg war die Tatsache, dass es genau den Nerv der Zeit traf. Es war den Leuten wichtig, dass jemand aufstand und die Ängste und Sorgen vieler thematisierte.

Allerdings gab es zu der Zeit nur wenige, die sich mit der neuen Situation auseinandersetzten und auf die neuen Verhältnisse eingingen. Neben Thomas Maurer und Florian Scheuba waren dies vor allem Alfred Dorfer, der vermehrt die politischen Geschehnisse in seine Programme einfließen ließ, sowie Lukas Resetarits, der immer schon politische Programme gemacht hatte.

²⁶⁰ Maurer, Thomas; Scheuba, Florian: Zwei echte Österreicher, Der Optimist und der Nörgler. 1999

4.Interviews

4.1 Einleitung

Das folgende Kapitel stützt sich auf Interviews mit den Hauptakteuren der österreichischen Kabarettszene der letzten 25 Jahre. Die Interviews basieren auf einem genormten Fragenkatalog (siehe Anhang), der Aufschluss über das politische Kabarett in Österreich geben soll.

Es wurde darauf Wert gelegt, dass die Interviewpartner repräsentativ für das politische Kabarett in Österreich stehen. Die Befragten gehören zu den erfolgreichsten Akteuren der österreichischen Kabarettszene und sind alle, bis auf die Gruppe «Maschek», seit mindestens zwei Jahrzehnten aktiv. Dadurch sollte es möglich werden, ein möglichst breites und akkurates Spektrum des politischen Kabarett der letzten drei Jahrzehnte und der Gegenwart zu erhalten. Im Rahmen dieser Arbeit wurden 10 Kabarettisten interviewt:

Thomas Maurer
Roland Düringer
Lukas Resetarits
Florian Scheuba (Die Hektiker)
Alfred Dorfer
Robert Stachel (Maschek)
Peter Hörmanseder (Maschek)
Werner Schneyder
Andrea Händler
Josef Hader

Der Fragenkatalog wurde mit Hilfe der Doktorarbeit „Das Kabarett, Der Spiegel des politischen Geschehens“ von Lothar Schöffner aus dem Jahr 1967 erstellt. Ergänzt wurde dieser durch Fragen, die der speziellen österreichischen Kabarettlandschaft und den Veränderungen in den letzten 40 Jahren Rechnung tragen sollen.

Die Auswertung der Interviews basiert auf der hermeneutischen Methode der empirischen Sozialforschung. Es wurde versucht, die Antworten der einzelnen Kabarettisten in einen Zusammenhang mit ihren Texten und Programmen zu bringen, um verifizieren zu können, ob und in welcher Form sich ihre politischen Einstellungen in ihrer künstlerischen Arbeit niederschlagen. Durch diese Methode wurde die

politikwissenschaftliche Analyse des Kabarett möglich und das Ziehen von allgemeinen Schlüssen erleichtert.

4.2 Die politische Herkunft und Einstellung

Die Vorbilder in der Kabarettszene?

Je nach Alter und Zugang unterscheiden sich die Vorbilder der jeweiligen Kabarettisten stark. So gibt zum Beispiel Lukas Resetarits die Kabarettgröße Gerhard Bronner als Vorbild an, während Alfred Dorfer sich auf Helmut Qualtinger beruft. Andrea Händler und Roland Düringer, die beide vom Theater kommen, nennen Schauspieler als ihre Vorbilder. Robert Stachel und Peter Hörmanseder von der Gruppe «Maschek» wurden stark durch das Fernsehen (Simpsons, Lorient,...) und das «Schlabarett» geprägt. Im Kabarettbereich bewunderte Thomas Maurer, Helmut Qualtinger sowie Lukas Resetarits. Als gelernter Buchhändler wurde er allerdings auch durch Alfred Polgar, Karl Kraus und Egon Friedell beeinflusst. Florian Scheuba verweist auf Monty Python und Lorient, während Josef Hader Lukas Resetarits, Gerhard Polt, Werner Schneyder und Dieter Hildebrandt als seine Vorbilder angibt.

Sind Sie vor ihrer Kabarettzeit Mitglied einer religiösen, künstlerischen, politischen Gruppe oder Gemeinschaft gewesen?

Gehören Sie einer politischen Gruppe oder Partei an? Wenn ja, welcher?

Auf die Frage, ob die Kabarettisten vor ihrer Kabarettzeit Mitglied einer religiösen, künstlerischen, politischen Gruppe oder Gemeinschaft waren, antworteten die meisten mit „Nein“.

Außer Thomas Maurer (Ministrant und Pfadfinder) und Lukas Resetarits (Ministrant und Jungschar) war sonst keiner der Interviewten Mitglied einer religiösen Gruppe. Roland Düringer war bei der Jungschar, Florian Scheuba hatte zusammen mit Fifi Pissecker eine Band²⁶¹ und Peter Hörmanseder war Mitglied im Sportverein. Bis auf Andrea Händler²⁶² ist auch heute keiner der Interviewten Mitglied einer politischen Gruppe oder Partei.

²⁶¹ Die Hektiker haben als Band begonnen.

²⁶² SPÖ

Glauben Sie, dass das Kabarett, so wie Sie es machen, in eine Ideologie einzuordnen ist?

Ob die Art und Weise wie sie Kabarett machen, in eine Ideologie einzuordnen ist, verneinen Scheuba, Dorfer, Händler und Schneyder. Alfred Dorfer meint dazu:

„Nein, weil die Ideologie ist das Vorurteil von der Wirklichkeit und ich beschäftige mich mit der Wirklichkeit.“ ²⁶³

Im Gegensatz zu ihren Kollegen erklärt die Gruppe Maschek, dass ihr Kabarett im Sinne der Affirmation aus einer linken Ideologie heraus mit rechten Methoden an die Themen herangeht. Bei ihr werden rechte Positionen zugespitzt und postwendend an die Uhrheber zurückgeschickt.

Auch Resetarits kann sich vorstellen, dass seine Kleinkunst einer Ideologie zugeordnet werden kann und zwar einer, die sich auf die Achtung der Menschenrechte, Würde und auf soziales Engagement beruft.

Roland Düringer und Thomas Maurer stellen fest, dass Kabarettakteure zwar aus dem links liberalen „Gut-Menschen“ Dunstkreis kommen, aber nicht im Partei ideologischen Sinn. Maurer hofft zumindest, dass er nicht aus einer bestimmten Ideologie heraus handelt.

Würden Sie in einen Wahlkampf eingreifen?

Die meisten Befragten sind strikt gegen die offizielle Unterstützung einer Partei und würden sich auch nicht von einer Partei vereinnahmen lassen.

Am vehementesten spricht sich Roland Düringer dagegen aus. Er ist im Grunde genommen das Paradebeispiel des Politikverdrossenen, eines von der Politik enttäuschten Bürgers. Allerdings schlittert er nicht gänzlich ins Apolitische ab, sondern zeigt Haltung. Er spricht sich für die Wahlbeteiligung aus, auch wenn man dann ungültig wählt.

Ebenso wenig können es sich Florian Scheuba und Thomas Maurer vorstellen parteipolitisch aktiv zu werden. Thomas Maurer hatte für die Nationalratswahl 1994 bei einem Werbespot der Grünen mitgewirkt, würde dies heute allerdings nicht mehr tun. Mit seinem Selbstverständnis als Satiriker sei dies unvereinbar, da es ihn unsouverän und angreifbar machen würde.

Andrea Händler hat sich während der Bundespräsidentenwahl von 2004 im Frauenkomitee für Heinz Fischer engagiert.

²⁶³ Vgl.: Interview mit Alfred Dorfer

Alfred Dorfer schließt zwar aus eine Partei zu unterstützen, würde aber sehr wohl öffentlich zur Wahlbeteiligung aufrufen.

Robert Stachel könnte sich vorstellen eine Wahl zu kommentieren.

Falls die Demokratie gefährdet wäre und im Wahlkampf Menschenwürde oder Ethik verletzt werden würden, wäre es für Josef Hader an der Zeit, sich auch aktiv an einem Wahlkampf zu beteiligen.

Lukas Resetarits und Werner Schneyder würden nur auf die Gefahr eines Rechtsrucks hin politisch reagieren.

Halten Sie die Fortsetzung der sozialistischen Idee, wie sie die SPÖ oder die Grünen verkörpern, den heutigen politischen und sozialen Verhältnissen entsprechend für angemessen?

Nach der Einschätzung aller Befragten wird die sozialistische Idee weder von der SPÖ noch von den Grünen entsprechend verwirklicht.

Josef Hader ist es nicht ganz klar, wofür die SPÖ wie auch die Grünen stehen. Das größte Problem der SPÖ sieht er in ihrer mangelnden Standhaftigkeit. Das Umfallen ist für ihn zum Symbol der Sozialdemokratie geworden, wenn nicht schon bei der Gründung, so spätestens als die Sozialisten während des Ersten Weltkriegs für die Kriegskredite stimmten.

Lukas Resetarits konstatiert eine gewisse Lähmung der Sozialdemokratie infolge der Verweigerungshaltung der Konservativen. Die SPÖ traue sich nicht mehr, ihr Programm zu verwirklichen und wird dadurch handlungsunfähig. Da sich nichts ändert, werden die Konservativen wieder gewählt und der Teufelskreis beginnt von neuem. Lukas Resetarits fügt hinzu, dass es durch die schleichende Machtabgabe an die Wirtschaftsbesitzer in den letzten Jahren immer schwieriger wurde, sozialistische Ideen, wie zum Beispiel die Chancengleichheit, politisch durchzusetzen.

Peter Hörmanseder ist der Meinung, dass der SPÖ die Visionen ausgehen im Gegensatz zur ÖVP unter Schüssel. Die ÖVP wollte die Gesellschaft wirklich verändern und auf eine ganz bestimmte Art und Weise formen. Das Motto lautete: jeder macht das, was er will.

Lukas Resetarits stellt fest, dass die Sozialdemokraten in der Marktwirtschaft nur halbe Sache machen und sich nicht wirklich vom konservativen Lager unterscheiden. Diesem Ideologieverlust widmete Florian Scheuba und Rupert Henning mit «Freundschaft» ein ganzes Programm.

Was die Grünen betrifft, so wird von einigen Kabarettisten betont, dass sie nicht sozialistisch sondern eher bürgerlich-liberal geprägt sind und man sie deswegen mit den Grünen in Deutschland nicht vergleichen könne. Die Grünen werden allerdings

im Gegensatz zur SPÖ als ‚frischer‘ eingestuft.

„Die Grünen sind des was die SPÖ amoi wor“²⁶⁴, genauso wie Fm4 heute das ist, was früher Ö3 war. Wie Robert Stachel meint, sind die Grünen eher in der Lage, die sozialistische Idee weiterzuentwickeln als die SPÖ. Allerdings sieht Lukas Resetarits auch große Spannungen zwischen den annähernd gleich starken konservativen und dem linken Lager innerhalb der Grünen Partei, sodass es früher oder später zu heftigen Grundsatzdiskussionen kommen werde.

Gibt es Ihrer Meinung nach Gruppen oder Personen, die die sozialistische Idee besser verwalten? Wenn ja, welche?

Von den Kabarettisten werden ganz unterschiedliche Gruppen genannt: diverse NGOs (Non Governmental Organisation) wie zum Beispiel Attac und Greenpeace aber auch die Caritas, die für Alfred Dorfer eine Schnittstelle zwischen der katholischen sozialen Idee und der Sozialdemokratie verkörpert. Solche sinnvollen NGOs können ein Gegengewicht zu dem Druck, der durch die Globalisierung ausgelöst wird, bilden.

Für Werner Schneyder sind es weniger die unzähligen Organisationen, Verbände oder Parteien, die die sozialistische Idee verkörpern, sondern viel mehr einzelne Personen.

Lukas Resetarits nennt zum Beispiel den KPÖ-Landtagsabgeordneten Ernest Kaltenegger, der den Typus von Politiker darstellt „*der Sachen durchsetzt*“, jedoch mit dem Hinweis, dass dies auf Bundesebene wahrscheinlich nicht so leicht ginge.

Aber es gibt auch grundsätzlichere Positionen zur gegenwärtigen Situation. Florian Scheuba meint dazu: „*Das Problem ist weniger der Ideologieverlust der Parteien, als der Verlust der sozialistischen Idee an sich.*“²⁶⁵

Für Josef Hader wiederum sind die Vorkommnisse im 20. Jahrhundert der eigentliche Grund, warum die sozialistische Idee zur Zeit erledigt scheint. Die Form wie man den Sozialismus verwirklichen könnte, ohne dass er diktatorische Ausmaße annimmt, wurde noch nicht gefunden. Joseph Hader hält aber die Entwicklung eines demokratischen Sozialismus für eine spannende Aufgabe, nur wäre dieser sicherlich schwerer durchzusetzen als der Sozialismus von oben herab. Auch wäre solch ein Sozialismus wahrscheinlich nicht lebensfähig, da er in dem Moment des Versuchs sich zu etablieren, schon wieder weg wäre.

²⁶⁴ Vgl.: Interview mit Roland Düringer

²⁶⁵ Vgl.: Interview mit Florian Scheuba

4.3 Themen der Kritik

Worauf stützen Sie ihre Kritik? Ordnen Sie bitte der Bedeutung nach:

- **auf die Verfassung**
- **auf eine Idee**
 - **sozialistisch**
 - **liberal**
- **auf humanistische Grundsätze**

Im Allgemeinen stützen die befragten Kabarettisten ihre Kritik auf humanistische Grundsätze.

Für Andrea Händler und Lukas Resetarits sind aber auch die anderen Punkte von Bedeutung. Sie stützen ihre Kritik ebenso auf die sozialistische Idee wie auch auf die Verfassung.

Werner Schneyder vertritt die Meinung, dass die humanistischen Grundsätze die Voraussetzung für die Entwicklung von Ideen darstellen, frei nach Albert Schweitzer wonach es keine Weltanschauung ohne Lebensanschauung gibt.

Dagegen beruft sich Florian Scheuba auf einen vierten Punkt, nämlich sein Gewissen.

Welcher politische Fehler ist eher anzugreifen?

a) Das Unvermögen des Staatsbürgers, sein politisches Mandat zu nutzen oder

b) Fehler der politischen Führung bei der Ausübung ihres Amtes?

Bei der Frage ob der Staatsbürger, der sein politisches Mandat nicht nutzt oder die Fehler der politischen Führung eher anzugreifen seien, scheiden sich die Geister.

Florian Scheuba, Werner Schneyder, Andrea Händler und Thomas Maurer glauben, dass beides zu kritisieren sei. Satire müsse sich mit den Mächtigen anlegen und deren Fehler aufzeigen. Aber ebenso sollte dem Bürger gezeigt werden, welche Möglichkeiten und Pflichten er hat, denn nicht wählen zu gehen ist keine Alternative. Das Unvermögen der Bürger, ihr politisches Mandat zu nutzen und das Versagen der Medien, ihre demokratiepolitische Aufgabe zu erfüllen, hängen ursächlich zusammen. In der österreichischen Medienlandschaft ist es für den Bürger schwer, sich selbst ein objektives Bild zu machen.

Lukas Resetarits und Alfred Dorfer sind der Meinung, dass den Fehlern der politischen Führung eine größere Bedeutung beizumessen sei. Peter Hörmanseder kommt zu demselben Schluss mit der Begründung, dass die Verantwortung des von

einer Mehrheit gewählten Politikers eine größere sei, als die des einzelnen Bürgers, der in erster Linie nur sich selbst verantwortlich ist.

Robert Stachel und Josef Hader vertreten die Auffassung, dass grundsätzlich beide kritikwürdig sind. Sie schieben aber den «Schwarzen-Peter» dem Bürger zu, der ihrer Meinung nach Schuld daran hat, wenn er nicht eine andere Politik einfordert. Ähnlich wie beim ORF: Der Konsument ist aufgrund des nicht eingeforderten Niveaus ebenso für das Nichtvorhandensein von qualitativ hochwertigen Produktionen verantwortlich wie der ORF, der sie nicht produziert. Der „korrupte“ Politiker ist für sie nur die Folge einer politikverdrossenen Gesellschaft. Es würde womöglich anders aussehen, wenn es eine lebendige Demokratie gäbe und das Mandat durch den Bürger kontrolliert werden könnte.

Auf welchem Gebiet soll das Kabarett hauptsächlich aktiv sein? Ordnen Sie bitte folgende nicht eingeklammerte Punkte ihrer Bedeutung nach:

Sozialkritik

- Soziale Ungerechtigkeiten
- Ausbeutung gewisser Gruppen
- Der immer größer werdende Unterschied zwischen arm und reich

Gesellschaftskritik

- Verlogenheit der Gesellschaftsmoral
- Relikte von Standesdünkel

Kritik an der Tagespolitik

- Verstöße gegen den politischen Stil
- Verstöße gegen ein Programm
- Nichteinhalten von politischen Versprechen
- Verstöße gegen die Verfassung
- Ungeschicktes Verhalten eines Politikers im Privatleben
- Machtmissbrauch

Humorvolles Belächeln menschlicher Schwächen

- Schwächen einer exponierten Persönlichkeit
- Allgemeine menschliche Schwächen

Sowohl Thomas Maurer als auch Josef Hader sind - wenn es um die Wahl des satirischen Schwerpunktes geht - der Ansicht, dass es auf die Persönlichkeit, die Stärken und die Anliegen des Kabarettisten ankommen sollte. Dabei ist alles legitim. Was im Kabarett gut ist, ist eher eine ästhetische als eine politische Frage, denn das Kabarett ist eine Form des Theaters.

So sind auch für Schneyder alle Punkte gleichwertig. Jeder Kabarettist sollte dort arbeiten, wo seine Schwerpunkte liegen oder in den Bereichen, wo seine Wut besonders groß ist. In seinem Fall sind es die täglichen Zeitungsmeldungen mit denen er sich satirisch auseinandersetzt. Schneyder begriff seine Programme immer als satirische Zeitung, angefangen bei der Außenpolitik über die Innenpolitik, Wirtschaft, Kultur, bis hin zum Sport. Für ihn liefert die Tagespolitik die Grundsatzthemen einer Epoche.

„Der Spaß zum Tag, wenn er nicht hochgerechnet wird auf die Zeit, ist vollkommen wertlos. Das ist Faschingssitzung.“²⁶⁶

Andrea Händlers Themenschwerpunkt ist die soziale Ungerechtigkeit, der immer größer werdende Unterschied zwischen arm und reich, die Verlogenheit der Gesellschaftsmoral, das Nichteinhalten von politischen Versprechen, die Verstöße gegen die Verfassung, der Machtmissbrauch und die allgemeinen menschlichen - ausgenommen körperlichen - Schwächen.

Sozial- und Gesellschaftskritik werden bei Scheuba, Resetarits und Dorfer an oberste Stelle gereiht. Dazu kommt bei Florian Scheuba noch die Kritik an der Tagespolitik. Dagegen ist humorvolles Belächeln menschlicher Schwächen für ihn von wenig Interesse. Das geht für Scheuba schon eher in den Comedy-Bereich. Bis auf die Gesellschaftskritik, die bei Maschek einen höheren Stellenwert hat, ist die Reihung mit Florian Scheuba ident. Grundsätzlich sehen sie sich als Spiegel der Gesellschaft, der je nach Bedarf das behandelt, was in einer Gesellschaft von Belang ist.

„Was ist das für eine Gesellschaft, wo Zweidrittel glauben der KHG ist super, weil der sich immer so fesch anzieht?“²⁶⁷

Maschek sind strikt dagegen auf Schwächere loszugehen, die sich nicht wehren können, auch wenn einige Kabarettisten in Österreich und noch viel mehr in

²⁶⁶ Vgl.: Interview mit Werner Schneyder

²⁶⁷ Mit KHG ist der ehemalige Finanzminister Karl-Heinz Grasser gemeint. Vgl.: Interview mit Robert Stachel

Deutschland gerade dies tun.

Roland Düringer konzentriert sich vor allem auf die Sozial- und Gesellschaftskritik, wobei die Konsumkritik im Vordergrund steht. Das bei ihm keine Tagespolitik vorkommt, begründet er damit, dass ihn 7 Millionen Menschen einfach mehr interessieren als ein paar Mandatäre. Die Menschen kenne er besser, da er mit ihnen Tag ein Tag aus zu tun hat. Von den Politikern weiß man nur aus den Medien, wie sie sich präsentieren beziehungsweise präsentiert werden.

4.4 Kabarett unter verschiedenen Regierungen

Wie äußerte sich das politische Kabarett während der Schwarz-Blauen (Orangen) Koalition?

Thomas Maurer schilderte im Rahmen des Interviews sehr ausführlich die damalige Ausgangslage: Vor der Nationalratswahl 1999 war das Land wie auch das Kabarett durch die Große Koalition gelähmt. Es war wenig Reibungsfläche vorhanden und dementsprechend langweilig. Diese Konstellation war für tiefsinniges politisches Kabarett nicht besonders ergiebig, wie auch das Gros der damaligen Kabarettszene zeigte. Wollte man die Zustände kritisieren und sich nicht an einzelnen politischen Problemen aufhängen, musste man ins Atmosphärische gehen und das gelang recht gut. Dann kam aber die Nationalratswahl 1999 und der anschließende Schock. Damals erkannte Thomas Maurer für sich selbst, dass wenn eine FPÖ plötzlich fast 30 %²⁶⁸ bekommt und man dann darauf als Kabarettist nicht reagiert, man vielleicht doch den falschen Beruf gewählt hat. Man sah sich auf einmal mit einem Rechtsruck konfrontiert, der durch die ganze Gesellschaft ging. Das gering geschätzte, damals schrecklich unpopuläre politische Kabarett wurde wieder aus der Mottenkiste hervorgeholt und reaktiviert.

Zu dieser Zeit verlief ein Fernsehprojekt von Thomas Maurer und Florian Scheuba im Sand. Beide hatten jedoch Lust zu diesem Thema etwas Gemeinsames zu machen. «Zwei echte Österreicher» wurde vor der Koalitionsbildung geschrieben und das Stück war die erste und zugleich stärkste Antwort auf die neue Lage. Es war ein Stimmungsbild der Wende und traf ein tiefes Bedürfnis des Publikums nach Antworten. Das Programm ging auf und wurde nicht nur in heimischen Gefilden rezipiert, sondern auch in deutsche Feuilletons abgehandelt. Florian Scheuba und Thomas Maurer wurden sogar in deutsche Talk-Shows als FPÖ-Experten

²⁶⁸ Es waren 26,91%

eingeladen. Nach den Ereignissen von Knittelfeld entstand «Die neue Selbstständigkeit». Dieses Werk, für das Thomas Maurer den Nestroy-Preis verliehen bekam, zeigt vom Aufstieg bis zum Fall den Werdegang eines „FPÖlers“. Thomas Maurer stellt fest, dass es relativ wenige Kollegen gab, die auf die neuen Verhältnisse eingegangen sind oder anders als zuvor gearbeitet hätten.

Die wenigen Ausnahmen, die sich intensiv mit der damaligen politischen Lage beschäftigten, waren Alfred Dorfer, der verstärkt Politik in seine Programme aufnahm, Lukas Resetarits, der immer schon politische Programme gemacht hat und in kleinen Ansätzen Martin Puntigammer.²⁶⁹

Am deutlichsten setzten sich jedoch Thomas Maurer und Florian Scheuba mit der Schwarz-Blauen Regierung auseinander. Das Geheimnis ihres Erfolgs war die Tatsache, dass sie genau den Nerv der Zeit trafen. Florian Scheuba erinnert sich damals die volle Aufmerksamkeit des Publikums erhalten zu haben. Sie spürten wie wichtig es den Leuten war, dass da jemand auf der Bühne stand und über die allgemeinen Ängste und Sorgen sprach. Auch Andrea Händler erinnert sich, dass man gerne die Vorstellungen von Thomas Maurer oder Alfred Dorfer besuchte. Im Gegensatz zu Thomas Maurer und Alfred Dorfer hat Lukas Resetarits nicht den Eindruck, dass nur wenige Kabarettisten auf die Situation eingingen. Für ihn selbst war es klar darauf zu reagieren.

Josef Hader weiß nicht genau, wie andere Kollegen den politischen Wandel verarbeiteten. Er geht davon aus, dass in einer generell eher links eingestellten Kabarettlandschaft wohl kaum jemand für die Schwarz-Blaue Koalition war.

Aber es gab auch andere wie Roland Düringer und die Gruppe Maschek, die sich weigerten, diese Situation zu thematisieren. Für Roland Düringer, der auch sonst in seinen Programmen nicht direkt auf die Politik eingeht, war es schlicht und einfach kein Thema. Robert Stachel war „*von dem Kriegsgewinnertum angewidert*“ das sich im Kabarett breit machte. Sein Kollege Peter Hörmanseder fügt hinzu, dass die Koalition mit der FPÖ deshalb kein Thema für Maschek gewesen ist, da es egal sei ob eine linke oder eine rechte Koalition an der Macht ist. Beide fühlen sich nur der Wirtschaft verpflichtet und vergessen dabei auf ihre sozialen Ideale. Die Regierungsbeteiligung der FPÖ habe nur deshalb soviel Proteste hervorgerufen, weil es sich eben um eine rechte Partei handelte, die an die Macht kam. Dabei ging völlig unter, dass die FPÖ im gleichen Maße wie die beiden Großparteien einem neoliberalen Wirtschaftsdogmatismus hinterher läuft. Als in dieser Zeit auf einmal alle wieder politisch wurden, machte sich bei Maschek ein relatives Desinteresse breit. Die

²⁶⁹ Vgl.: Interview mit Thomas Maurer

Machtansprüche eines Wolfgang Schüssels oder die Orientierungslosigkeit der SPÖ beschäftigte sie mehr als eine Kritik á la «Zwei echte Österreicher».

Hat Ihnen die Schwarz-Blaue (Orange) Regierung in Österreich mehr Stoff geboten als die jetzige Rot-Schwarze?

Die Beantwortung der Frage, ob die ÖVP-FPÖ Koalition mehr Stoff als die aktuelle Rot-Schwarze bot, hängt vom Stellenwert der Politik in den Programmen der jeweiligen Kabarettisten ab. So verneinen Roland Düringer und Andrea Händler die Frage, weil bei ihnen die Politik keinen oder nur einen geringen Platz einnimmt. Wobei Andrea Händler durchaus einen quantitativen Unterschied erkennen kann. Erlebte das politische Kabarett während der Schwarz-Blauen (Orangen) Koalition einen Auftrieb, so ist es jetzt wieder etwas zurückgegangen.

Auch Josef Hader negiert die Frage, da sich bei ihm das Gesellschaftliche und Politische eher im Privaten als im tagespolitischen Leben äußert.

Werner Schneyder sieht den politischen Kabarettisten von dem politischen Angebot unabhängig oder er sollte dies zumindest sein. Der Kabarettist hat seinen Forderungskatalog und präsentiert ihn, damit wird er zum Akteur und ist nicht mehr nur der passive Kommentator. Hierzu stellt Lukas Resetarits fest, dass man als Kabarettist, egal bei welcher Regierung, die kritische Gegenstimme sein muss.

Aufgrund des nur geringen tagespolitischen Anteils²⁷⁰ in seinen Programmen war die Schüssel-Regierung für Alfred Dorfer bezüglich der Stoffgenerierung unerheblich. Allerdings bemerkt Dorfer auch einen gewissen Abrieb bei länger bestehenden Verhältnissen. Deshalb war auch für ihn die Große Koalition unter Vranitzky der absolute Tod für das tagespolitische Kabarett.

Dagegen sind sich Thomas Maurer, Florian Scheuba, Lukas Resetarits und Maschek einig, dass die Schwarz-Blaue Regierung leichter zu persiflieren war.

Für Peter Hörmanseder verfolgte die ÖVP-FPÖ Koalition eine klare Ideologie und besaß dadurch mehr Ecken und Kanten, an denen man sich auch satirisch besser als bei der Rot-Schwarzen Regierung reiben konnte.

„Die einen haben nicht gewonnen und die anderen haben nicht verloren. Das ist eine ganz lauwarne Gschicht, die da passiert ist. Und das zieht sich nicht lauwarm sonder lähmend weiter. Und das ist satirisch relativ schwer abzuhandeln, weil so eine Bitterkeit aufkommt. Das andere war mehr, aus meiner Sicht, eine Kampfsituation, wo man sagt, allein beim Regierungspartner der ÖVP, was da für Gesindel in die Politik gekommen ist. Wie oft

²⁷⁰ Laut Dorfers Selbsteinschätzung nur 5 von 90 Minuten Programm.

*da gewechselt worden sind, Minister. (...) Also das war so ein Zugang mit Zornesröte und jetzt ist es (...) lähmend.“*²⁷¹

Florian Scheuba konstatiert, dass diese Lähmung ein generelles Problem von Großen Koalitionen sei, wenn beide Parteien gleichstark sind und sich gegenseitig behindern. Beide Partner haben sich über die Jahre auseinander gelebt. Die starken Nachwirkungen sehen wir in einem permanent geführten Wahlkampf, der einschläfernd wirkt. Durch die Inkompetenzen und Lächerlichkeiten, die offen zu Tage traten und zu einem gewissen Respektverlust führte, gab die Schwarz-Blaue Koalition mehr her. Für Florian Scheuba hatte es schon fast den Anschein, als ob jeder ein Ministeramt bekleiden konnte.

Glauben Sie, dass eine Rot-Grüne Koalition weniger Stoff bieten würde?

Im allgemeinen glauben die befragten Kabarettisten nicht, dass eine linke Regierung weniger satirischen Stoff bietet als eine rechte.

Andrea Händler meint dazu, dass unter Schwarz-Blau das politische Kabarett vielleicht schärfer und brisanter war als normal, aber dass eine Rot-Grüne Koalition von der Quantität her nicht weniger Stoff liefern würde. Werner Schneyder ist sogar der Meinung, dass das Gegenteil eintreten würde:

*„Die enttäuschte Liebe führt manchmal zu größeren Härten.“*²⁷²

Nur Robert Stachel glaubt, dass die Grünen weniger Stoff für fundamentale Kritik böten, da sie seiner Meinung nach nicht so leicht umfallen würden wie die Grünen in Deutschland.

Sein Kollege Peter Hörmanseder glaubt hingegen, dass es wahrscheinlich keinen Unterschied machen würde und es genauso wie bei anderen Regierungskonstellationen genügend zu kritisieren gäbe.

²⁷¹ Vgl.: Interview mit Lukas Resetarits

²⁷² Vgl.: Interview mit Werner Schneyder

4.5 Kabarett in autoritären Regimes

Glauben Sie, dass Sie auch in einem Staat Kabarett machen könnten, in dem es nicht möglich ist, gegen das System oder gegen die Staatsideologie Pfeile der Kritik zu schießen?

Andrea Händler, Werner Schneyder und Thomas Maurer gehören zu denjenigen, die sich nicht vorstellen können unter solchen Umständen politische Satire zu betreiben. Allein Alfred Dorfer beantwortet die Frage mit einem eindeutigen „Ja“. In seiner Diplomarbeit schildert er die Möglichkeiten, wie man auch unter restriktiven Systemen Kabarett betreiben kann.

Zumindest versuchen würde es Lukas Resetarits, für den eine mögliche, wenn auch gefährliche Form schon ein Cafe- oder Wirtshaustisch mit fünf Leuten wäre.

Florian Scheuba hat den größten Respekt vor Leuten, die es unter solchen Umständen gewagt haben satirisch weiter zu arbeiten. Er wüsste aber nicht, wie er in der selben Lage gehandelt hätte.

Roland Düringer ist sich ebenfalls nicht sicher, wie er darauf reagieren würde, aber was er auch täte, es wäre nicht angepasst. Seine Kritik zielt eher auf die Gesellschaft und ihr Konsumverhalten als auf eine bestimmte Politik. Wenn es allerdings die Notwendigkeit erfordert, könnte er sich durchaus vorstellen, auch politisches Kabarett zu machen. Roland Düringer ist der Meinung, dass wir bereits in einer Diktatur leben, da wir nicht mehr selbst bestimmen können. Sie wird allerdings von uns als solche nicht wahrgenommen, weil wir mit ihr zufrieden sind. Er stellt deshalb die Frage, was besser sei: die offensichtliche Diktatur oder die in der wir leben?

Für Josef Hader wäre es sehr reizvoll Kabarett in einer Diktatur zu machen, da es eine viel größere Wirkung hätte. Jedes Wort, jedes Komma wäre von Bedeutung. Ob er die Fähigkeit, das Geschick und den Mut dazu hätte, kann er ebenfalls nicht sicher beantworten.

Könnten Sie sich vorstellen, dass Sie bei einem System, das Ihnen zu weit links erscheint, Kabarett «nach rechts» beziehungsweise bürgerlich-konservativ machen könnten?

Die Mehrheit der Befragten kann sich nicht vorstellen rechtslastiges Kabarett zu betreiben.

Thomas Maurer spricht das Grundproblem an, das bei einer solchen Fragestellung auftritt: wie definiert man «links»? Für ihn war zum Beispiel der Sowjet-Kommunismus nicht links sondern in erster Linie autoritär.

Nur Roland Düringer und Robert Stachel beantworteten die Frage mit „Ja“. Robert Stachel kann sich vorstellen, in einem System, wie es etwa die DDR war, ein nach rechts ausgleichendes Kabarett zu machen. Allerdings betont er, dass die DDR für ihn auch kein linker Staat gewesen sei. Stachel führt aber ein anderes Beispiel an: Maschek korrigiere ein System nach rechts, indem sie die SPÖ für ihre überkommene Romantik kritisiert. Sein Kollege Peter Hörmanseder ist nicht der Meinung, dass dies eine Korrektur nach rechts sei, höchstens ironisch gesehen.

Lukas Resetarits ist sich nicht sicher, ob die Art wie er dann Kabarett machen würde, als «rechts» zu bezeichnen wäre. Es wäre eher Kabarett, das Demokratie einfordert und die Abwehr von allem Diktatorischen zur Aufgabe hätte. In der DDR oder der ČSSR wäre er genauso gefährdet gewesen wie in einem rechtslastigen Staat. Sobald man eingeschränkt wird, egal ob von links oder rechts, meldet sich der Satiriker. Immer wenn das Pendel zu weit in eine Richtung ausschlägt, leitet der Satiriker die Gegenbewegung ein. Für Resetarits heißt das aber nicht, dass es in der Mitte, in der Indifferenz oder dem Totpunkt endet. In seinem Fall ist dann das Pendel tendenziell eher links von der Mitte. Würde es allerdings zu weit nach links gehen, schiebt er es einfach wieder gegen die Mitte hin.

Werner Schneyders Kabarettbegriff ist Kritik an den Herrschenden und den herrschenden Zuständen. Es ist daher für den Kabarettisten nicht von Belang, ob die Kritik links oder rechts trifft. Das reale Problem liegt darin: kritisiert man die extreme Linke, gilt man als Konservativer, kritisiert man die bürgerlich-liberale Partei, wird man sofort als Linker angesehen. Kein Kabarettist ist vor Fehletikettierung gefeit.

Josef Hader ist überzeugter Demokrat mit allen Schwächen, die dieses System in sich birgt. Nimmt ein System autoritäre Züge an, unabhängig ob dies von der rechten oder linken Seite ausgeht, muss es kritisiert werden. Die Kritik in ein links-rechts Schema einordnen zu wollen wäre falsch. Dieselben zu kritisierenden menschlichen Fehler sind sowohl links als auch rechts anzutreffen. Sie sind auf die gleiche Art und Weise zu kritisieren.

Josef Hader meint, dass das zur Veränderung der Gesellschaft angetretene, dezidiert linke Kabarett zurzeit kein Thema ist. Die Linke ist gescheitert und weiß gar nicht, welche Alternative sie anbieten soll. Was zur Zeit passiert ist eine Korrektur, ähnlich wie bei Attac²⁷³. Das Kabarett möchte gar keine neue Gesellschaft aufbauen, sondern nur die größten Fehler korrigieren.

Ähnlich wie Josef Hader reibt sich auch Florian Scheuba unabhängig von einer links-rechts Einteilung an den Mächtigen, wobei er nicht glaubt, dass es ein rechtes

²⁷³ Attac (association pour une taxation des transactions financières pour l'aide aux citoyens) ist eines der größten globalisierungskritischen Netzwerke.

Kabarett überhaupt geben kann.

Andrea Händler kann sich dies ebenfalls nicht vorstellen. Wenn ein Kabarettist die Fehler einer linken Regierung kritisiert, bedeutet dies ja nicht, dass er der rechten Opposition wohlgesinnt ist.

Schließlich kann sich Alfred Dorfer in der jetzigen Welt überhaupt kein System vorstellen, das zu weit links steht, da die sogenannten Linken für ihn die Steigbügelhalter der Globalisierung sind.

Glauben Sie, dass es einen Staat geben kann, in dem die kabarettistische Kritik überflüssig wird?

Einhellig wird die Frage mit „Nein“ beantwortet. Es wird immer Gründe geben, Satire zu machen, da eine perfekte Welt nicht möglich ist.

Hader erklärt dazu, dass der Mensch Kunst braucht. Der Mensch produziert Kunst und Kabarett gehört dazu. Daher wäre der Wunsch nach einem kabarettfreien Staat der Wunsch nach einem kunstlosen Staat. So eine Gesellschaft, in dem Satire nicht nötig ist, wäre nicht wünschenswert und abgesehen davon auch völlig utopisch.

Nur Roland Düringer kann sich eine Welt vorstellen, in der die kabarettistische Kritik keine Notwendigkeit mehr wäre. Er fügt hinzu, dass dies zwar eine Idealvorstellung sei, aber man sollte darauf hinarbeiten quasi nach Vollkommenheit streben.

4.6 Linkes versus rechtes Kabarett?

Kann es Ihrer Meinung nach ein rechtsstehendes oder bürgerlich-konservatives, Kabarett geben?

Ob es ein rechtes, beziehungsweise ein bürgerlich-konservatives Kabarett geben kann, beantworten die „meisten Befragten mit einem „Ja“. Es stellt sich nur die Frage der Qualität und der Genrezugehörigkeit, was noch als Kabarett bezeichnet werden kann.

Nur zwei der interviewten Kabarettisten glauben nicht an die mögliche Existenz eines rechtsgerichteten Kabarett. Für Thomas Maurer spricht die Faktenlage dagegen. Es wären zwar die Antriebsfedern für Satire vorhanden wie Zorn, Wut oder Unbehagen, aber diese in Witz umzuwandeln ist schwierig, wenn man sich nicht ausschließlich über Hasenzähne oder dicke Leute lustig machen möchte. In einem guten Witz steckt immer etwas Gefährliches, die eigene Position unterminierend. Subversion ist einer der Kerne des Humors überhaupt und ob sich das mit einer rechten Position vereinbaren lässt, ist fragwürdig.

Florian Scheuba erklärt dazu, dass dies ein Paradoxon darstellt, da sich Satire immer mit Autoritäten auseinandersetzt. Auf Minderheiten oder die Schwächsten einer Gesellschaft loszugehen, ist keine Satire. Rechte Gesinnung stellt aber Autoritäten nicht in Frage. Deshalb kommt jemand mit einer rechten Gesinnung gar nicht erst auf die Idee, Kabarett zu machen, da Kabarett ihm an sich schon suspekt ist.

Lukas Resetarits glaubt ebenfalls nicht, dass es rechtes Kabarett gibt. Er wendet allerdings ein, dass es das doch theoretisch geben können muss, wenn es sich hinter der Schauspielerei versteckt und die Inhalte nicht an die große Glocke gehängt werden. Er kann es sich aber nur sehr schwer vorstellen. Ein Beispiel für bürgerlich-konservatives Kabarett wäre etwa Götz Kauffman. Er verkörpert für Resetarits ein ÖVP-artiges Kabarett, klerikal konservativ in der persönlichen Haltung wie auch auf der Bühne. Rechts und konservativ verbindet Resetarits mit Ernst und wenn man über sich selbst nicht lachen kann, dann kann man auch keine gute Satire machen. Konservative tun sich wahnsinnig schwer, über sich selber zu lachen. Aus dem Grund wäre ein rechts eingestellter Kabarettist auch in einem Gewissenskonflikt mit sich selbst und das Programm würde streng und oberflächlich wirken.

Andrea Händler und Roland Düringer sind sich sicher, dass diese Art von Kabarett existiert, aber die Frage ist, ob es auch gut ist.

Josef Hader ist derselben Meinung: wenn man das will, dann kann man das schon probieren, es wird nur keine Zuschauer finden, außer man betreibt es in einem gewissen Zirkel wie etwa bei einer FPÖ Faschingsfeier. Der Villacher Fasching ist für ihn reines Unterhaltungsprogramm und hat mit Kabarett nichts zu tun. Jenseits von links und rechts gibt es für Hader aber noch ein oberflächliches Kabarett, das ohne irgend eine bestimmte Meinung zu haben die Politiker anschüttet und schlecht macht, wie etwa dass „*die da droben*“ alle inkompetente Lügner und Gauner sind. Diese Art von Kabarett findet er widerwärtig, da es antidemokratisch ist und die Demokratie- und Politikverdrossenheit fördert. Politisches Kabarett muss eine Analyse des Systems liefern, warum die Dinge so passieren und wie sie passieren. Wenn es nur an der Oberfläche bleibt, ist es misslungen. Auf die Frage hin ob Hans Peter Heinzl und Götz Kaufmann Vertreter eines solchen Kabarettis waren, nimmt Hader sie in Schutz. Seiner Meinung nach tut man Hans Peter Heinzl künstlerisch unrecht, wenn man ihn darauf reduziert. Er hat immer wieder versucht, eine menschliche Dimension aufzuzeigen also nicht nur an der Oberfläche zu kratzen. Bei Götz Kauffman sei einfach ein falscher Eindruck entstanden. Er war kein Kabarettist des rechten Lagers, vielleicht am ehesten noch aus dem bürgerlichen. Hader gibt an dieser Stelle ein deutlicheres Beispiel für bürgerliches Kabarett: Gerhard Bronner. In den 70er Jahren kam es zu einem Disput, bei dem Bronner ein paar links eingestellten Kollegen, allen

voran Kreisler, vorwarf, unreflektiert Lieder und Nummern zu bringen, die zur Gewalt gegen den Staat aufrufen und somit den Terrorismus begünstigen. Außerdem kritisierte Bronner ihre absolute Blindheit gegenüber den Menschenrechtsverletzungen hinter dem Eisernen Vorhang. Für Hader ist das keine rechte, sondern eine bürgerliche Position. Kreisler war links, Bronner bürgerlich, aber beide machten sehr gutes Kabarett. Das «Simpl» war für Joseph Hader immer unpolitisch aber nicht populistisch. Früher nannte man dies Komödie, heute Comedy. Robert Stachel führt Stefan Raab als Beispiel an, der zwar lustig ist, aber im Grunde genommen den Herrschenden dient, indem er auf die Kleinen hinschaut. Wenn er dann Merkel thematisiert, weil „*sie schiach ist*“, dann ist das für Robert Stachel «rechts».²⁷⁴ Für seinen Kollegen Peter Hörmanseder ist das Kabarett allerdings eindeutig links. Werner Schneyder ist der Meinung, dass es sehr wohl Kabarett aus dem bürgerlich-rechten Lager gibt, allerdings nicht so bezeichnet wird. Zum Beispiel der Kölner- oder Mainzer Karneval sowie der Villacher Fasching. Diese erfüllen die bourgeoise Sehnsucht nach dem, was sie unter Kritik verstehen. Die meisten Kabarettisten sind laut Schneyder bürgerliche Leute. Der Grund für die Nichtexistenz des rechts-konservativen Kabarettisten ist für ihn ein soziologische Phänomen: die Söhne der Großgrundbesitzer, Bankdirektoren, Rechtsanwälte oder Wirtschaftsprüfer haben schlicht und einfach andere Ambitionen als Kabarettisten zu werden.

Ist politisches Kabarett a priori links?

Diese kontroversielle Frage wird von den Kabarettisten unterschiedlich beantwortet. Für Werner Schneyder kommt es darauf an, wer an der Macht ist, da politisches Kabarett die Kontrolle der Mächtigen ist.

Thomas Maurer, Andrea Händler, Maschek, Lukas Resetarits und Roland Düringer gehören zu der Gruppe, die das politische Kabarett im linksliberalen Milieu angesiedelt sehen. Lukas Resetarits verbindet links mit dem Engagement für die Schwachen, für jene, die mit weniger Macht, Geld, Mitteln und Möglichkeiten ausgestattet sind. Die soziale und solidarische Motivation Kabarett zu machen, steht im Vordergrund und diese ist für ihn im linken Lager zu Hause.

*„Weil links immer Gerechtigkeit ist. Hoffen wir halt immer noch, gegen das Establishment, ein bisschen gegen das System. In Wahrheit ist es eh manchmal eine Farce, wenn man's genau nimmt.“*²⁷⁵

²⁷⁴ In dieser Arbeit wird klar zwischen Kabarett und Comedy unterschieden.

²⁷⁵ Vgl.: Interview mit Andrea Händler

Josef Hader, Alfred Dorfer und Florian Scheuba sehen das nicht ganz so klar. Spricht Florian Scheuba vom allgemeinen Ideologieverlust in der Gesellschaft, so betrifft dies auch das Kabarett. Denkt heute jemand dogmatisch links, dann kommt er in einen Argumentationsnotstand. Deklariert linkes Kabarett wie im Deutschland der 70er Jahre, so genanntes Agitprop-Kabarett, gibt es auch kaum mehr. Scheuba sieht sich auch nicht als linken Kabarettisten sondern als jemand, der sich gern mit Autoritäten und Mächtigen anlegt. Alfred Dorfer stellt klar, dass politisches Kabarett nicht bedeutet, sich über Parteien oder Politiker lustig zu machen, sondern dass man auf satirische und gesellschaftskritische Weise zu geopolitischen, ökonomischen und ökologischen Themen Stellung nimmt. Da es den unpolitischen Menschen nicht gibt, kann es auch kein unpolitisches Kabarett geben. Flache Politikerwitze, wie zum Beispiel über den Finanzminister, der uns allen das Geld wegnimmt, fallen für Alfred Dorfer unter Ventil-Kabarett, der einfachste und schnellste Weg eine Schleuse zu öffnen.

„Wirklich gutes politisches Kabarett ist an der Wirklichkeit, an der Wahrheit. Und da die Wahrheit weder links noch rechts ist, sondern nur die Wahrnehmung, links oder rechts sein kann, müssen wir uns, glaube ich, darauf konzentrieren, an die Wahrheit, das heißt an die Wirklichkeit, zu gehen und nicht mit einem idealistischen Vorurteil, wie es zu sein hat.“

276

Deshalb fällt für ihn die Frage links oder rechts weg, obgleich «Kritik» natürlich immer noch mit links gleichgesetzt wird. Auf die Frage, ob die Akteure des politischen Kabarett links sind, antwortet er:

„Wenn kritisch links ist, ja. Aber ist kritisch links? Kritik heißt prüfen. Es kann aber in der Prüfung kein Urteil geben. Das heißt die Kritik ist kein Ergebnis, sondern das Urteil ist die Folge von Kritik. Das heißt wir haben eigentlich die Aufgabe diesen Prüfungsprozess, den kritischen Prozess, zu machen, das Urteil aber dem Rezipienten zu überlassen.“ ²⁷⁷

Dorfer sieht sich nicht als Meinungspriester auf der Bühne, nicht weil er keine hat, sondern weil es nicht seine Aufgabe ist.

„Man kann nicht die mangelnde Bewusstwerdung kritisieren oder darstellen, und gleichzeitig selbst aber eigentlich schon mit einem fixen Ergebnis, das man sich zu erwarten

²⁷⁶ Vgl.: Interview mit Alfred Dorfer

²⁷⁷ Vgl.: Interview mit Alfred Dorfer

hat, auf die eigene Arbeit reagieren. Insofern ist die Verwechslung von Kritik und Urteil, im Sinne der Wirkung im Kabarett, maßgeblich.“²⁷⁸

Kann sich nur ein links eingestelltes Publikum im «politischen Kabarett» amüsieren?

Alle Kabarettisten sind einhellig der Meinung, dass nicht ausschließlich das linke Lager im Kabarettpublikum vertreten ist. Florian Scheuba:

*„Der Ideologieverlust betrifft alle, auch das Publikum. Die Vorstellung, dass nur linksdenkende Menschen ins Kabarett gehen, ist völlig utopisch.“*²⁷⁹

Lukas Resetarits meint, der Erfolg ist von der politischen Einstellung des Publikums unabhängig, vorausgesetzt, das Kabarett ist gut gemacht und tendiert nicht Richtung Agitprop.

Adolf Dorfer erklärt dazu, wenn 800 Menschen in einer kleinen Ortschaft im Publikum sitzen, erhält man einen vertikalen Schnitt durch diese Gesellschaft. Man bekommt betreffend politischer Ansichten, sozialer Herkunft, Bildungsgrad und Alterstruktur einen Querschnitt von diesem Soziotop. Das ist für ihn ein Zeichen dafür, dass man im Kabarett mit einer relativ hohen Massentauglichkeit konfrontiert ist.

Robert Stachel ist bewusst, dass ein wirklich verbohrt, spießiger Rechtskonservativer sich im Kabarett nicht amüsieren wird. Für ihn gibt es aber im echten Leben genug Menschen, die aus den verschiedensten Gründen, wie zum Beispiel aus Tradition oder Pragmatismus, konservativ sind, die aber etwas für Systemkritik übrig haben und sich einfühlend können. Für die neunzig Minuten eines Kabarettprogramms sind das für ihn dann auch «Linke».

*„Das ist ein beliebter Irrtum, dass politisches Kabarett nur Gleichgesinnten versammelt.“*²⁸⁰

Werner Schneyder verlangt, dass Kabarett gut sein muss, das heißt attraktiv. Wenn es diese Kriterien erfüllt, dann hat es einen Namen, ein Image und wird gestürmt, nicht wegen des politischen Inhalts, sondern wegen der Qualität.

²⁷⁸ Vgl.: Interview mit Alfred Dorfer

²⁷⁹ Vgl.: Interview mit Florian Scheuba

²⁸⁰ Vgl.: Interview mit Werner Schneyder

4.7 Einfluss und Reaktion

Wie wird Kabarett durch das politische Geschehen beeinflusst?

Wie reagieren Sie im Kabarett auf das politische Geschehen?

Die Frage nach dem wie kann nur sehr subjektiv beantwortet werden, da jeder einzelne Kabarettist individuell auf äußere Einflüsse reagiert.

Aufgrund der Aufführungsart²⁸¹ kann bei Maschek nur marginal auf die aktuelle Politik eingegangen werden, höchstens eine passende, markanten Aussage, die sich problemlos in die Dramaturgie einfügen lässt.

Andrea Händler und Roland Düringer reagieren kaum auf das politische Geschehen. Roland Düringer sieht sich höchstens über einen längeren Zeitraum von der Politik beeinflusst.

„Man muss zwischen tagespolitischen Phänomenen, die zu einem gewissen Grad Futter liefern für Improvisationen und spontanen Geschichten aller Art, und generellen Phänomenen oder Trends (unterscheiden), wo man für sich selber versucht zu differenzieren, was ist wichtig genug, das ich es thematisier, intensiver, oder was ist Peanuts.“²⁸²

Josef Hader reagiert auf Stimmungen, die sich in der Gesellschaft herauskristallisieren.

Dagegen denkt Lukas Resetarits in längeren Zeiträumen. Seine Überlegungen setzen weniger im tagespolitischen oder momentan Passierenden an, sondern viel mehr bei den Auswirkungen der Demokratie, der Marktgesellschaft, der österreichischen Politik und des Neoliberalismus auf längere Sicht. Der Widerspruchsbogen geht über die Tagespolitik hinaus und zieht sich manchmal über Jahre hinweg. Man kann und darf sein Publikum nicht überfordern.

Im Gegensatz dazu ist Werner Schneyder der Meinung, dass der Kabarettist auf aktuelle Ereignisse eingehen sollte. Er selbst hatte immer in seinem Programm eine Nummer, «Die Presseschau», in der die aktuelle Zeitung aufgearbeitet wurde.

Ganz so strikt nimmt es Thomas Maurer nicht. Stößt er in der Zeitung auf Passendes, baut er dies in sein Programm ein. Ist ein Stück in sich geschlossen, geht er gar nicht auf das aktuelle politische Geschehen ein.

Alfred Dorfer sieht sich auf der Bühne nicht dazu verpflichtet, auf die Tagespolitik einzugehen und hält dies auch nicht für zwingend notwendig. Dagegen scheint es

²⁸¹ Es werden auf eine Leinwand Videobilder projiziert, über die dann in Echtzeit die satirischen Texte gesprochen werden.

²⁸² Vgl.: Interview mit Florian Scheuba

ihm im Fernsehen, aufgrund des Live-Charakters essentiell, möglichst schnell auf aktuelle Ereignisse zu reagieren.

Außenpolitik im Kabarett?

Bezüglich der Thematisierung der internationalen Politik im österreichischen Kabarett bringt es Florian Scheuba auf den Punkt: grundsätzlich werden auch internationale Geschehnisse behandelt, allerdings ist es in Österreich generell eher unterbelichtetes Themenfeld. Das zieht sich von der Medienberichterstattung bis ins Kabarett hinein.

Thomas Maurer erklärt weiter, dass es den Österreicher nicht so sehr beschäftigt und deshalb auch nicht oft im Kabarett vorkommt. Im Allgemeinen sprechen sich die meisten Kabarettisten für eine stärkere satirische Verarbeitung von internationalen Ereignissen aus.

5. Zusammenfassende Schlussbetrachtung

In dieser Arbeit wurde versucht, die Wechselwirkung zwischen politischen Ereignissen und dem politischen Kabarett in Österreich darzustellen. Der Theorieteil und die Geschichte über die Entwicklung des österreichischen Kabarett sollten dabei als Rüstzeug zur Beantwortung der gestellten Forschungsfragen dienen. Es wurde unter anderem der Frage nachgegangen, wie das Kabarett auf das politische Geschehen zu reagieren pflegt und wie es die sozio-politische Lage der österreichischen Gesellschaft widerspiegelt. Aufschluss konnte hier nur die nähere Auseinandersetzung mit den Akteuren der österreichischen Kabarettsszene bringen. Es kommt ganz individuell auf den jeweiligen Kabarettisten an, inwieweit und auf welche Weise er in seinen Programmen zur aktuellen Politik Stellung nimmt. Je nach persönlicher Präferenz wendet sich der Kabarettist der aktuellen Tagespolitik zu oder versucht die Ereignisse aus einem größeren Zusammenhang heraus zu erklären. Das Kabarett als zeitkritische Kunstform wird ebenso wie andere Bereiche unserer Gesellschaft durch die Politik beeinflusst. Der Unterschied liegt allerdings darin, dass das Kabarett in der Lage sein sollte, diese Beeinflussung bewusst zu reflektieren und das Publikum dafür zu sensibilisieren.

Vor allem in wirtschaftlich und politisch kontroversiellen Zeiten wird das Kabarett in seinen Aussagen tendenziell schärfer. Der gesellschaftskritische Kabarettist verspürt die Notwendigkeit, Missstände mit satirischen Mitteln einem breiten Publikum bewusst zu machen und wird in schwierigen Zeiten als ein Kritiker der herrschenden Machtverhältnisse besonders gerne gehört. Um die sozio-politische Lage einer Gesellschaft sichtbar zu machen, bringt der Kabarettist eingefahrene Denkgewohnheiten zum Wanken und deckt Ungereimtheiten auf. Er macht sich die Tatsache zunutze, dass der erworbene Wissenszusammenhang seines Publikums nicht vollkommen integriert ist. Es ist ihm möglich die Zuschauer direkt zu treffen, um Denkmuster zu zerstören und neue Verbindungen zu knüpfen. Das politische Kabarett weist so auf bestehende gesellschaftliche Konflikte hin, beziehungsweise auf jene, die noch entstehen könnten. Unter historischen Aspekten gesehen eignet es sich aber auch als Spiegel der sozio-politische Lage. Gesellschaftliche Strömungen werden aufgezeigt, die oft erst Jahre später zu «Common sense» werden. Deshalb ist es möglich, dass Kabarettnummern wertvolle Informationen über die Stimmung einer Gesellschaft enthalten, die den Medien nicht entnommen werden können. Ein hervorragendes Beispiel hierzu liefert der «Herr Karl», der über die Gesellschaft der sechziger Jahre, in denen er geschrieben wurde, mehr Auskunft gibt

als über die geschilderte Zeit.

Die Situation im österreichischen Kabarett während der ÖVP-FPÖ Regierung war sehr lebendig und hat viele Kabarettisten wieder darin bestärkt, offen Kritik an der Politik zu üben. Das damals sehr unpopuläre politische Kabarett wurde wieder aus der Mottenkiste hervorgeholt und entstaubt. Einerseits gab es nach wie vor Kabarettisten, die auf sehr professionelle Art die Massen bedienten, andererseits kamen auch Künstler hoch, die den Unmut über die politische Lage mit der Bevölkerung teilten und zu einer Repolitisierung des Kabarett beigetragen.

Das politische Kabarett, wie wir es heute in Österreich kennen, ist dem linken Spektrum zuzuordnen. Die Forschungsfrage, wie sich diese linke Tradition erklären lässt, ist allerdings nicht so leicht zu beantworten. Satire setzt sich immer mit Autoritäten auseinander. Da aber das rechte Lager Autoritäten nicht in Frage stellt, ist es unwahrscheinlich, dass jemand mit einer rechten Gesinnung, dem das Kabarett an sich schon suspekt ist, auf die Idee käme Kabarett zu machen. In einem guten Witz steckt auch immer etwas Gefährliches, die eigene Position unterminierend. Subversion ist ein essentieller Bestandteil des Humors. Ob sich das mit einer rechten Position vereinbaren lässt, ist fraglich. Die Hypothese, dass das politische Kabarett in Österreich dem politisch linken Spektrum zuzuordnen sei, da die österreichische Gesellschaft in ihren Grundzügen tendenziell bürgerlich ist beziehungsweise durch ihre Geschichte und Entwicklung immer schon war, konnte nicht verifiziert werden. Als Kritiker der herrschenden Klasse gilt man immer als „links“. Der Umkehrschluss, dass der Kabarettist unter einer linken Regierung weniger zu arbeiten hätte, ist jedoch falsch. Abgesehen von den menschlichen Fehlern, die unabhängig von links oder rechts auftreten, kommt noch - sobald man an den Hebeln der Macht sitzt - die strukturelle Anfälligkeit für Korruption hinzu. So bietet die Herrschaft über andere an sich schon Stoff für Kritik, da es nur eine Frage der Zeit ist, bis die Machtposition ausgenutzt wird.

Auf Grund des in den achtziger Jahren einsetzenden und bis in die Gegenwart andauernden Kabarettbooms sowie dessen Präsenz in den Medien genießt das Kabarett in Österreich ein hohes Ansehen. Es wird als wichtige kulturelle und identitätsstiftende Einrichtung anerkannt und auch gefördert. Der Kabarettist erfüllt heute die Aufgabe eines Gesellschaftskritikers mit theatralischen Mitteln und genießt breite Akzeptanz. Eine andere Funktion des Kabarett liegt in einer Art Aufklärungsarbeit, gesellschaftspolitische Prozesse und Strukturen sichtbar zu machen. Das politische Kabarett in seiner ganzen Vielfalt vermag einiges zur Erklärung der österreichischen Politik beizutragen. Die kabarettistische Zugangsweise ist zwar stark überzeichnend und subjektiv, doch wird vieles klar und

deutlich dargestellt. Das Kabarett ist als Anreiz zum Nach- und Weiterdenken über die politische Realität geeignet, die wissenschaftliche Auseinandersetzung zu bereichern und neue Aspekte zum Vorschein zu bringen.

6. Anhang

6.1 Fragenkatalog

1. Hatte Sie ein entscheidendes Erlebnis, das Sie bewog, Kabarettist zu werden oder war es Zufall?
2. Hatten Sie einst ein anderes Berufsziel?
 - a. Wenn ja, welches?
 - b. Warum haben Sie es aufgegeben?
3. Vorbilder in der Kabarettszene?
4. Sind Sie vor ihrer Kabarettzeit Mitglied einer religiösen, künstlerischen, politischen Gruppe oder Gemeinschaft gewesen?
5. Gehören Sie einer politischen Gruppe oder Partei an? Wenn ja welcher?
6. Glauben Sie, dass das Kabarett, so wie sie es machen, in eine Ideologie einzuordnen ist?
7. Würden Sie in einen Wahlkampf eingreifen?
8. Halten Sie die Fortsetzung der sozialistischen Idee, wie sie die SPÖ oder die Grünen verkörpern, den heutigen politischen und sozialen Verhältnissen entsprechend für angemessen?
9. Gibt es Ihrer Meinung nach Gruppen oder Personen, die die sozialistische Idee besser verwalten? Wenn ja, welche?
10. Worauf stützen Sie ihre Kritik? Ordnen Sie bitte der Bedeutung nach:
 - a. auf die Verfassung
 - b. auf eine Idee
 - sozialistisch
 - liberal

- c. auf humanistische Grundsätze

11. Welcher politische Fehler ist eher anzugreifen?

- a. Das Unvermögen des Staatsbürgers, sein politisches Mandat zu nutzen
oder
- b. Fehler der politischen Führung bei der Ausübung ihres Amtes?

12. Auf welchem Gebiet soll das Kabarett hauptsächlich aktiv sein? Ordnen Sie bitte folgende nicht eingeklammerte Punkte ihrer Bedeutung nach:

Sozialkritik

- Soziale Ungerechtigkeiten
- Ausbeutung gewisser Gruppen
- Der immer größer werdende Unterschied zwischen arm und reich

Gesellschaftskritik

- Verlogenheit der Gesellschaftsmoral
- Relikte von Ständedünkel

Kritik an der Tagespolitik

- Verstöße gegen den politischen Stil
- Verstöße gegen ein Programm
- Nichteinhalten von politischen Versprechen
- Verstöße gegen die Verfassung
- Ungeschicktes Verhalten eines Politikers im Privatleben
- Machtmissbrauch

Humorvolles Belächeln menschlicher Schwächen

- Schwächen einer exponierten Persönlichkeit
- Allgemeine menschliche Schwächen

13. Wie äußerte sich das politische Kabarett während der Schwarz-Blauen (Orangen) Koalition?
14. Hat Ihnen die Schwarz-Blaue (Orange) Regierung in Österreich mehr Stoff geboten als die jetzige Rot-Schwarze?
15. Glauben Sie, dass eine Rot-Grüne Koalition weniger Stoff bieten würde?
16. Glauben Sie, dass Sie auch in einem Staat, in dem es nicht möglich ist, gegen das System oder gegen die Staatsideologie Pfeile der Kritik zu schießen, Kabarett machen könnten?
17. Könnten Sie sich vorstellen, dass Sie bei einem System, das ihnen zu weit links erscheint, Kabarett «nach rechts» bzw. bürgerlich-konservativ machen könnten?
18. Glauben Sie, dass es einen Staat geben kann, in dem die kabarettistische Kritik überflüssig wird?
19. Kann es Ihrer Meinung nach ein rechtsstehendes oder ein bürgerlich-konservatives Kabarett geben?
20. Ist politisches Kabarett a priori links?
21. Kann sich nur ein links eingestelltes Publikum im «politischen Kabarett» amüsieren?
22. Wie wird Kabarett durch das politische Geschehen beeinflusst?
Wie reagieren Sie im Kabarett auf das politische Geschehen?
23. Außenpolitik im Kabarett?

7. Quellenverzeichnis

7.1 Literaturverzeichnis

- Appignanesi, Lisa: Das Kabarett. Stuttgart 1976
- Arlt, Herbert: Lachen und Jura Soyfer. St. Ingbert 1995
- Bell, Ruth-Maria: Das zeitgenössische Wiener Gruppenkabarett. Wien 1990
- Bronner, Gerhard: Die goldene Zeit des Wiener Cabarets. St. Andrä-Wördern 1995
- Budzinski, Klaus: Das Kabarett, 100 Jahre literarische Zeitkritik – gesprochen – gesungen – gespielt. Düsseldorf/Wien 1985
- Budzinski, Klaus: Die Muse mit der scharfen Zunge. München 1961
- Budzinski, Klaus: Pfeffer ins Getriebe, So ist und wurde das Kabarett. München 1982
- Budzinski, Klaus; Hippen, Reinhard: Metzler Kabarett Lexikon. Stuttgart/Weimar 1996
- Cummins, Paul F.: Dachau Song. The Twentieth Century Odyssey of Herbert Zipper. New York, Berlin, Bern, Frankfurt/Main, Paris, Wien 1992
- Dorfer, Alfred: Totalitarismus und Kabarett. Wien 2006
- Duden, Herkunftswörterbuch, Etymologie der deutschen Sprache, Band 7. Mannheim 2001
- Eiselt-Weltmann, Susanne: „Das Politische Kabarett“ und „Die Roten Spieler“, Agitation und Propaganda der österreichischen Sozialdemokratie 1926 bis 1934. Wien 1987
- Ertl, Johann: Das politische Kabarett des Lukas Resetarits. Soloprogramme von 1977-2004. Wien 2004
- Fink, Iris: Lukas Resetarits, "es ist bitte Folgendes ...". Wien 2007
- Fink, Iris: Von Travnicek bis Hinterholz 8. Graz/Wien 2000
- Fleischer, Michael: Eine Theorie des Kabarets, Versuch einer Gattungsbeschreibung. Bochum 1989
- Gamillscheg, Ernst: Etymologisches Wörterbuch der französischen Sprache. Heidelberg 1928
- Godefroy, Frédéric: Dictionnaire de l' ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX e au XV e siècle composé. Tome premier. Paris 1880
- Greul, Heinz: Bretter, die die Zeit bedeuten. Die Kulturgeschichte des

Kabarett. Köln/Berlin 1967

- Henningsen, Jürgen: Theorie des Kabarett. Düsseldorf 1967
- Hoffmann, Gerhard: Das politische Kabarett als geschichtliche Quelle. Frankfurt/Main 1976
- Holcer, Katja: Die Wiener Sprechtheater und Kabarett in der Spielzeit 1945/46. Wien 2004
- Kehlmann, Michael; Biron, Georg: Der Qualtinger, Ein Porträt. Wien 1987
- Kiegler-Griensteidl, Monika: Peter Hammerschlag und das Wiener Kabarett der dreißiger Jahre. Wien 1994
- Kramer, Helmut; Höll, Otmar: Österreich in der internationalen Entwicklung. Wien 1991
- Kraus, Karl : Die Fackel, Heft 778-780. Wien 1928
- Kraus, Karl: Die Fackel, Heft 795-799. Wien 1928
- Kraus, Karl: Die Unüberwindlichen. Wien/Leipzig 1928
- Krpic, Thomas: Politik und Kabarett in Österreich seit 1970. Wien 1993
- Kulischek, Wilhelm: Kabarett und Zeitgeschichte. Wien 1998
- Maurer, Thomas; Scheuba, Florian: Zwei echte Österreicher, Manuskript. 1999
- McNally, Joanne: Hundert Jahre Kabarett. Würzburg 2003
- Muehleder, Eva: Faschismus- und NS-Kritik im Wiener Kabarett der 30er Jahre. Wien 1986
- Nube, Tommy: Der Geist des Narren, Kabarett und Weltwirtschaft. Ulm 2002
- Oberhuber, Daniela: Solo-Kabarett in Österreich. Wien 1990
- Oswald, Stefanie: Halb erotisch - halb politisch, Kabarett und Freundschaft bei Kurt Tucholsky. Oldenburg 2000
- Otto, Rainer; Rösler, Walter: Kabarettgeschichte, Abriss des deutschsprachigen Kabarett. Berlin (DDR) 1981
- Qualtinger, Helmut: Der Herr Karl und andere Texte fürs Theater. Wien 1995
- Resetarits, Lukas; Veigl, Hans: Rekapituliere, 10 Programme und 1. Wien 1987
- Ringhofer, Alexandra: Kabarett-Theater oder theatrale Keimzelle? Josef Haders Solo-Programm: "Privat". Wien 2000
- Rösler, Walter: Gehn ma halt a bisserl unter. Kabarett in Wien von den Anfängen bis heute. Berlin 1991
- Schäffner, Lothar: Das Kabarett, der Spiegel des politischen Geschehens. Kiel 1969

- Scheu, Friedrich: Humor als Waffe, Politisches Kabarett in der Ersten Republik. Wien/München/Zürich 1977
- Schneyder, Werner: Ansichten eines Solisten. Wien 2002
- Schneyder, Werner: Ich, Werner Schneyder. Wien 2006
- Silberbauer, Gabriele Eva: Politisches Kabarett der zwanziger und dreißiger Jahre in Wien. Wien 2000
- Teller, Oscar: Davids Witz-Schleuder, Jüdisch-Politisches Cabaret, 50 Jahre Kleinkunsth Bühnen in Wien, Berlin, London, New York, Warschau und Tel Aviv. Darmstadt 1985
- Torberg, Friedrich: Das 5.Rad am Thespiskarren. Wien/München 1966
- Veigl, Hans: Lachen im Keller. Von den Budapestern zum Wiener Werkel. Kabarett und Kleinkunst in Wien. Wien, 1986
- Vesely, Christine: Lachen über Frauen, Rolle und Funktion der Frau im Wiener Kabarett der Nachkriegszeit. Wien 2007
- Vogel, Benedikt: Fiktionskulisse: Poetik und Geschichte des Kabarettts. Paderborn/Wien 1993
- Weys, Rudolph: Cabaret und Kabarett in Wien. Wien/München 1970
- Wiemann, Uwe: Kurt Tucholsky und die Politisierung des Kabarettts. Hamburg 2004

7.2 Audioquellen

- Interview mit Thomas Maurer am 9. November 2007
- Interview mit Roland Düringer am 15. November 2007
- Interview mit Lukas Resetarits am 28. November 2007
- Interview mit Florian Scheuba (Die Hektiker) am 4. Dezember 2007
- Interview mit Mag. Alfred Dorfer am 8. Dezember 2007
- Interview mit Robert Stachel und Peter Hörmanseder (Maschek) am 14. Dezember 2007
- Interview mit Dr. Werner Schneyder im Jänner 2008
- Interview mit Andrea Händler am 29. Jänner 2008
- Interview mit Josef Hader am 6. Mai 2008

7.3 Internetquellen

- „Dachauer Neueste“, Süddeutsche Zeitung, 04.01.1989, S. 2. Online: <http://www.gedenkstaettenpaedagogik-bayern.de/dachaulied-entstehung.htm> (17.09.2008)
- Kralicek, Wolfgang; Nüchtern, Klaus: „Ich steh auf die B-Seite“, Falter 36/02, 04.09.2002. Online: http://www.falter.at/print/F2002_36_2.php (17.09.2008)
- Soyfer, Jura: Dauchaulied, 1938. Online: <http://www.volksliederarchiv.de/text2231.html> (16.09.2008)

Curriculum Vitae

Clemens Drössler, geboren am 9. März 1980 in Wien, maturierte 1999. Nach absolviertem Präsenzdienst inskribierte er im Herbst 2000 das Studium der Politikwissenschaft an der Universität Wien. Es folgten mehrjährige Auslandsaufenthalte unter anderem im Südpazifik, Frankreich und Argentinien. Im Studium wurde der Schwerpunkt auf die Bereiche Internationale Politik, Geschichte und Romanistik gesetzt. Während der 61sten Generalversammlung der Vereinten Nationen 2006 in New York war Clemens Drössler für die «Federated States of Micronesia» als Politikberater tätig.