



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Corpus Ridens

Körperkonzepte im österreichischen Gegenwartskabarett
I Stangl und O. Lendl - eine Gegenüberstellung

Verfasserin

Julia Reitz

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

Ehrenwörtliche Erklärung

Ich versichere, dass ich die Diplomarbeit selbständig verfasst habe, keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfe bedient habe.

Ich versichere, dass ich dieses Diplomarbeitsthema bisher weder im In- noch im Ausland in irgendeiner Form (einem/einer Beurteiler/in zur Begutachtung) als Prüfungsarbeit vorgelegt habe.

Ich versichere, dass diese Arbeit mit der vom Begutachter beurteilten Arbeit übereinstimmt.

Wien, 2012

Julia Reitz

VORWORT	1
1. EINLEITUNG	3
1.1 Methoden	5
2. DEFINITIONEN	6
2.1 Humor	6
2.2 Komik.....	7
2.3 Kabarett.....	9
3. KÖRPER UND KOMIK.....	14
3.1 KOMIKTHEORIEN UND DER KÖRPER	15
3.1.1 Aristoteles	15
3.1.3 Henri Bergson.....	17
3.1.4 Sigmund Freud.....	20
3.1.5 Helmuth Plessner.....	21
3.1.2 Michail Bachtin	23
4. KABARETT UND KÖRPER.....	27
4.1 WIDERSPRÜCHLICHKEIT (INKONGRUENZ)	28
4.1.2 Die Inkongruenz des Körpers	29
4.2 EIN SPIEL MIT DEM BEKANNTEN UNBEKANNTEN	30
4.2.1 Dechiffrierung von Komik	30
4.2.2 Das Spiel.....	32
4.2.3 Der Körper als Tabu.....	32
4.2.4 In eine fremde Haut schlüpfen - Methoden des Kabarett.....	33
4.3 FEHLVERHALTEN - ABSEITS DER NORM	36
4.3.1 Plädoyer für die Hässlichkeit	36
4.3.2 Die 'Fehler' des Körpers.....	37
4.3.3 Sterben als Scheitern	39
4.3.4 Der Körper spricht seine eigene Sprache.....	41
4.4 DER KÖRPER DES PUBLIKUMS	43
4.4.1 "Die Reaktion schafft die Aktion!"	43
4.4.2 Publikumsdialog	45
4.4.3 Das Lachen als Antwort.....	47
5. DER KABARETTIST ALS ROLLE.....	50
6. ZWEI KÖRPERKONZEPTE.....	54
6.1 I STANGL	54
6.1.1 I Stangl als Bühnenfigur	55
6.1.2 Plädoyer für die Hässlichkeit	57
6.1.3 Körperspiel und Publikum.....	58
6.1.4 Mimik und Gestik.....	61
6.1.5 Lachen auf der Bühne.....	62
6.1.6 Sprachlosigkeit	62
6.1.7 Das Verlieren der Kontrolle	65
6.1.8 Figurencharakterisierung.....	66
6.2 O. LENDL.....	68
6.2.1 O. Lendl als Bühnenfigur.....	68
6.2.2 Auslassungen - Der Körper spricht	71
6.2.3 Figurencharakterisierung – Scheitern ist sexy.....	72
6.2.4 Körperspiel und Raum.....	75
6.2.5 Schnitt/Blackout.....	75
6.2.6 Mimik und Gestik.....	76
6.2.7 Körperspiel und Publikum - Lachen auf der Bühne	78

7. RESÜMEE	79
8. ZUGABE	81
9. ANHANG	83
9.1 INTERVIEW MIT I STANGL	83
9.2 INTERVIEW MIT O. LENDL	88
9.3 LITERATURVERZEICHNIS	92
9.4 ABSTRACT	96
9.5 LEBENSLAUF	97

Danksagung

Ich möchte an dieser Stelle einigen Menschen danken, die mich beim Schreiben dieser Arbeit unterstützt haben:

Allen voran natürlich ein herzliches Dankeschön an I Stangl und Olivier Lendl, ohne die dieses Werk nicht entstehen hätte können.

Weiters danke an Martina Riegler, Antonia König, Maria Steinberger, Erna Wipplinger, Petra Freynhofer, Tanja Schöndorfer und Dominik Mörth.

Danke an Dr. Brigitte Marschall für die geduldige Betreuung.

Danke auch an die Kabarett-Nidermair-Familie.

Kartenreservierung unter: 01 408 44 92 oder www.nidermair.at

Danken möchte ich an dieser Stelle auch meiner Mutter Roswitha Reitz-Rummel, der ich diese Arbeit widmen möchte.

Vorwort

Das Leben ist ein Witz

"Weil wir glauben, die Gestik, die Körpersprache, sei der Salat, die Beilage, während das Hauptgericht, das Fleisch, das Wort wäre."¹

Meine Mutter brachte mich erstmals mit österreichischem Kabarett in Berührung. Als Kind zog ich mit ihr von Deutschland zurück in ihre Heimat Salzburg. Sie suchte ein Stück österreichisches Bewusstsein und entdeckte das Kabarett für uns. Die ersten Stücke, die ich mit ihr sah, waren Aufzeichnungen von Andreas Vitásek und Roland Düringer. Anfangs scheiterte ich oft noch am österreichischen Dialekt, doch bald schon war ich von dieser Kunstform fasziniert und verschlang alles in dieser Richtung. Mich faszinierte, dass es einen Beruf gibt, der das Lachen der Menschen zum Ziel hat.

Ich lachte immer schon gerne. Auch über mich, die ich in Österreich für eine Deutsche und in Deutschland für eine Österreicherin gehalten wurde. Die Leidenschaft zum österreichischen Kabarett bedeutete für mich immer auch so etwas wie heimatliche Identität.

In meiner Studienzeit in Wien ergab es sich zufällig, dass ich im renommierten Kabarett Niedermair an der Bar zu arbeiten begann. Ich kam in den Genuss, während meiner Arbeitszeit den Programmen der verschiedensten Künstler lauschen zu können. Die Tatsache, dass ich nur akustisch am Geschehen teilnahm, brachte mich dazu, über die Beziehung von Körpersprache und Komik nachzudenken. Oft ergab sich nämlich die Situation, dass der Saal in euphorisches Lachen ausbrach und ich mir draußen an der Bar nicht vorstellen konnte, was gerade geschehen war.

Einige Jahre später wurde ich Licht- und Tontechnikerin im Kabarett Niedermair und betreue seither unterschiedlichste KünstlerInnen. Durch diese Arbeit bin ich nun direkt am Geschehen auf der Bühne und am Gelingen eines Abends beteiligt. Ich habe viele Kabarettvorstellungen in meinem Leben gesehen, doch es bringt mich immer wieder zum Staunen, warum einzelne Blicke, Gesten, die reine Absenz von gesprochenem Wort Komik erzeugen können.

Seitdem ich die Gelegenheit hatte dieses bestimmte Metier der Komik, das Kabarett, intensiver kennen zu lernen, wollte ich der Kleinkunst genauer auf den Grund gehen. Es scheint Menschen zu geben, die für Humor und die Arbeit mit Komik prädestiniert sind. Sie können alltäglichsten Begebenheiten eine neue Sichtweise abverlangen und das Publikum zum Lachen bringen. Auch das Publikum selbst hat Einfluss darauf, ob der Abend ein Erfolg

¹ Dario Fo. Kleines Handbuch des Schauspielers. S 52

wird. Hierbei schien es mir, als spiele der Körper und dessen Ausdrucksmöglichkeiten und Anwesenheit eine bedeutende und keinesfalls zu unterschätzende Rolle.

Das Kabarett ist eine relativ junge Erscheinung, doch im Grunde ist der Gedanke des komischen Spiels uralt. Komik ist wie die Kunst an sich tief im menschlichen Charakter verwurzelt. Neben dem Weinen ist das Lachen die sichtbarste Gefühlsregung des Menschen. Lachen und Weinen, Komödie und Tragödie, all diese Begriffspaare lassen uns die Dialektik des Lebens bewusst werden.

Der Körper ist jedem Menschen gegeben und er stellt die erste Kontaktfläche mit der Außenwelt dar. Die Tatsache, dass man aus Freude weinen kann, macht klar, wie sehr sich das Thema einer genauen Kategorisierung verwehrt. Doch gerade darum bietet es unzählige Möglichkeiten der Forschung und Betrachtung. Es scheint, als entziehe sich der Gegenstand *Komik* durch seine Verwobenheit mit den unterschiedlichsten Wissenschaften, einer genauen Eingrenzung.

Mich fesselte dieses Thema und ich halte es mit einem Satz von Peter Berger, der in seiner Arbeit über das Lachen schrieb: "Man kann nichts Besseres versuchen, als lange genug um das Phänomen herumzugehen und zu hoffen, es so am Ende klarer in den Blick zu bekommen."²

In diesem gründlich beackerten Boden der Komikforschung möchte ich speziell die körperliche Darstellung beleuchten, um so dem Thema ein wenig seiner Stofflichkeit zurückzugeben.

Wenn im weiteren Verlauf der Arbeit von *Künstlern* oder *Kabarettisten* die Rede ist, dann beziehen sich diese Formulierungen natürlich immer auch auf die weibliche Form. Der Einfachheit halber und aufgrund der Tatsache, dass es leider sehr wenige Frauen in der Kabarettzene gibt und sich vorliegende Arbeit ja auch mit dem Spielstil zweier Männer beschäftigt, verzichte ich auf eine beide Geschlechter beinhaltende Ausformulierung.

² Berger, Peter L.. Erlösendes Lachen. S 115

1. Einleitung

Seit Aristoteles haben sich die großen Denker in dieses kleine Problem vertieft, und doch entzieht es sich jedem, der es fassen will, es gleitet davon, verschwindet, taucht wieder auf: eine einzige spitzbübische Herausforderung an die philosophische Spekulation.³

Henri Bergson attestiert der Komik in seinem Werk *Das Lachen* primär Menschlichkeit. Komik bezieht sich in erster und ausschließlicher Ebene auf den Menschen und dessen Erfahrungen. Tiere oder Gegenstände sind nur dann komisch, wenn man in ihnen etwas Menschliches sieht, ihnen etwas Menschliches unterstellt.

Komik ist also etwas Lebendiges, Menschliches und hat immer einen Körper, durch den sie zu uns spricht. Der Mensch ist direkt mit der Komik und dem Lachen verbunden und viele Theorien besagen, er sei es, da nur *er* sich seiner Sterblichkeit und der eigenen Existenz bewusst ist, und so die Komik als Gegenmodell zu seinem eigenen Tod erschaffen musste.

Das Lachen ist neben dem Weinen einer der Momente, in denen wir die Kontrolle über unseren Körper verlieren, er sich dem menschlichen Intellekt und seiner Emotionen bemächtigt. Trotzdem (oder gerade deshalb?) suchen wir im Lachen oft die Anwesenheit der Gemeinschaft um diese körperliche Reaktion gemeinsam zu erleben. Lachen scheint fast die Anwesenheit der Gruppe vorauszusetzen. Auch Bergson meinte hierzu: „Unser Lachen ist immer das Lachen einer Gruppe.“⁴

Im Gegensatz zum Weinen wohnt dem Lachen und der Komik eine ungemeine Dialektik inne. Die Welt der Komik ist einem ständigen Oszillieren zwischen verschiedenen Gegensätzen unterworfen – wie z.B. der Gemeinschaft und dem Individuum. Die Bedeutung des Begriffs *komisch* schwingt im heutigen Sprachgebrauch zwischen dem *Fremden* und dem *Vertrauten*, zwischen *lustig* und *seltsam*. Dies alles macht eine Definition schwierig.

Die meisten theoretischen Werke befassen sich mit der Komik als literarischer Gattung, als Phänomen der Sprache. Die Körperlichkeit der Vermittlung von Humor wird dabei meist nur marginal beachtet.

Genau um jene Übermittlung von Humor durch den Körper soll es in dieser Arbeit gehen. Jedoch nicht nur die Rolle des Körpers als Objekt von Komik, sondern auch jene als aktiver Teil des Lachprozesses, die Reaktion des Publikums, soll dabei behandelt werden. Besondere

³ Bergson, Henri. *Das Lachen*. S 11

⁴ ebda S 13

Beachtung erfährt hierbei das Genre des Kabarets. Hier findet sich sowohl das von Bergson beschriebene Lachen in der Gruppe, als auch der Mensch als Vermittler von Humor wieder.

Anhand zweier Beispiele aus der heimischen Kabarettzene werden unterschiedliche Körperkonzepte im Dienste der Komik analysiert. Es handelt sich hierbei um die österreichischen Kabarettisten I Stangl und O. Lendl.

Das Forschungsanliegen dieser Arbeit geht von der These aus, dass die Körperlichkeit ein wichtiger, weitgehend vernachlässigter Bestandteil eines Kabarettprogramms ist, der jedoch nicht zu unterschätzende Auswirkungen auf das Gelingen eines Programms (einer Vorstellung) hat. Die sehr unterschiedlichen Herangehensweisen an diese komische Körperarbeit auf der Bühne von I Stangl und O. Lendl zielen beide auf das gleiche Ergebnis ab (u.a. das Lachen des Publikums) und sind dabei erfolgreich. Jeder Körper hat unterschiedliche Möglichkeiten und Spezifikationen Komik auszudrücken. Beide haben sich über die Zeit ihren eigenen, ganz persönlichen *komischen Körper* erarbeitet. Somit ist Komik nicht nur etwas subjektiv Wahrgenommenes, sondern auch etwas individuell Dargestelltes.

Durch den Körper wird Komik also nicht nur übermittelt, sondern auch verstärkt. Diese Körperarbeit wird ebenfalls ins Konzept einer Aufführung mit einbezogen und geplant. Das gesprochene Wort wird durch eine körperliche Umsetzung erst komplettiert. Und doch erzählt der Körper meist eine eigene Geschichte.

Das Verständnis von Humor ist sehr stark mit seinem gesellschaftlichen Umfeld und dem Verständnis der kulturellen Codes und natürlich der Sprache verbunden. Genau daran liegt es, dass verschiedenste Wissenschaftler und Historiker die »echte«, »wahrhaftige« Ausprägung von Kabarett für *ihre* Nation in Anspruch nahmen. Michael Fleischer formuliert es in seinem Standardwerk *Eine Theorie des Kabarets* wie folgt: "Interessant bleibt, daß sich nur im deutschsprachigen und polnisch-tschechischen Kulturraum diese Kabarettausprägung entwickelt hat und überhaupt vorhanden ist."⁵ Auch Klaus Budzinski beschrieb in seinem Werk *Das Kabarett* eine Vorrangstellung des deutschsprachigen Raumes, wenn es um ein klassisches Verständnis von Kabarett geht.⁶ Eine geografische Begrenztheit dieses Phänomens muss jedoch bezweifelt werden. Diese Arbeit beschäftigt sich zwar, wie bereits im Titel erwähnt, mit dem österreichischen Kabarett, doch schlicht aus dem Grund, da beide behandelten Kabarettisten aus eben diesem Kulturkreis hervor gehen. Diese Einschränkung und Differenzierung dient lediglich einer kompakten Herangehensweise und spricht in keinsten Weise anderen Nationen ihre Kabarettgeschichte ab. Kabarett von anderen

⁵ Fleischer, Michael. *Eine Theorie des Kabarets*. S 10

⁶ Budzinski, Klaus. *Das Kabarett*. S 7

Spielweisen wie Comedy oder auch dem Theater zu unterscheiden und genau zu definieren ist ein schwieriges Unterfangen und wird im folgenden Kapitel dieser Arbeit behandelt werden.

1.1 Methoden

Meine Methoden beinhalten die Rezeption von Forschungsliteratur zum Thema Humorthorie und Arbeiten über das Kabarett, sowie auch der Komödie am Theater. Der wissenschaftliche Ansatz der Forschungsliteratur umfasst verschiedenste Sparten wie zum Beispiel die Soziologie, Philosophie, Psychologie, Literaturwissenschaft etc. In dieser Arbeit soll jedoch durch eine Verbindung all jener Wissenschaften eine erweiterte theaterwissenschaftliche Sichtweise geschaffen werden.

Nach einer Analyse der einzelnen Begriffe wird zu Beginn einer Auswahl an Standardwerken der Komik ein eigenes Kapitel gewidmet, damit wegweisende Herangehensweisen genauer betrachtet und zugeordnet werden können. Diese theoretischen Betrachtungen sollen nicht nur historisch an das Thema heranführen, sondern münden direkt in den Abschnitt der Arbeit über Kabarett und Körperarbeit. Dieser Abschnitt bildet zusammen mit den nachfolgenden Spielanalysen von O. Lendl und I Stangl, die als praktisches, lebendes Beispiel der zuvor abgehandelten Theorie begriffen werden, den Kern meiner Arbeit.

Ich habe in meinen Untersuchungen Videoaufzeichnungen einiger Programmfolgen der beiden Kabarettisten herangezogen, um eine detaillierte Analyse der körperlichen Aspekte während einer Aufführung zu erleichtern.

Neben diesen Aufzeichnungen standen mir auch Besuche der Programme der Künstler zur Verfügung. Es handelt sich dabei um die Programme *Der Frauenflüsterer*, *Wir Helden*, *Der Irrtum Mann* (bei dem es sich um ein Best of der vorangegangenen Solostücke handelt) und *Es gilt die Ungunstvermutung* von I Stangl sowie *Geld macht glücklich* und *Die Show der 1000 Wunder* von O. Lendl.⁷

Weiters führte ich Interviews mit beiden Künstlern, die der Arbeit im Anhang beigelegt sind.

⁷ *Der Frauenflüsterer* Premiere: 10.10.2007, *Wir Helden* Premiere: 12.10.2009, *Der Irrtum Mann* Premiere: 16.9.2010, *Geld macht glücklich* Premiere: 26.11.2008, *Die Show der 1000 Wunder* Premiere 26.1.2011

2. Definitionen

Im Umfeld des Humors und der Komik die einzelnen, meist synonym gebrauchten Begriffe wie etwa *Ironie, Satire, Grotteske, Karikatur, Parodie, Witz* usw. präzise von einander zu unterscheiden und zu definieren ist ein Unterfangen, das sich jeglicher Objektivität entzieht. Worte werden oft gleichbedeutend verwendet und selbst etymologische Fachschriften geben sich bei diesem Thema mit Zirkelschlüssen zufrieden.

Das folgende Kapitel widmet sich der Definition der einzelnen Kernbegriffe dieser Arbeit, um im weiteren Verlauf verständlich mit ihnen hantieren zu können.

2.1 Humor

Der Begriff des Humors geht auf das lateinische Wort *humor* zurück, welches ursprünglich Flüssigkeiten aller Art benannte. In der antiken und dann spätmittelalterlichen Medizin bezeichnete man unter der so genannten Humoralpathologie das Zusammenwirken der Körpersäfte. Den Flüssigkeiten Blut, Schleim, gelbe und schwarze Galle wurden im Sinne der Temperamentenlehre eine bestimmte Wirkung auf die menschliche Gemütsverfassung zugeschrieben. Je nachdem welche *humores* dominierten, wurde zwischen dem Sanguiniker, dem Phlegmatiker, Choliker und Melancholiker unterschieden. Daraus entsteht seine Bedeutung *Temperament, Laune* und *Stimmung*.⁸ In dieser frühen Theorie stehen körperliche Regungen mit Gemütszuständen noch in direktem Zusammenhang, der Körper scheint in seiner Unerklärlichkeit eine wichtigere Bedeutung als heute gehabt zu haben .

Im England des 16. Jahrhunderts avancierte der Begriff Humor zu einem Ausdruck für *unangepasstes Verhalten*, das sich auf eine unausgewogene Mischung der Körpersäfte zurückführen ließ.⁹ Erst im 19. Jahrhundert festigt sich der Begriff des Humors, wie wir ihn heute verstehen. „Humor ist also das, was trotz der gesellschaftlichen Herrschaft der trockenen Vernunft an *vorindustriellem Saft* in den Menschen nicht ausgetrocknet werden kann.“¹⁰

Humor setzt die Gruppe und einen gemeinsamen Wissenszusammenhang des Dargestellten voraus. Er wird beeinflusst von seinem sozialen und historischen Kontext. Humor ist erfahrungsabhängig. Darum sind auch die meisten Witze in den bekanntesten Werken zur Komiktheorie, die als Beispiele dienen sollen, heute nicht mehr lustig, und erfüllen deswegen

⁸ vgl. Schäfer, Susanne. Komik in Kultur und Kontext. S 23

⁹ vgl. Barck, Karlheinz. (Hrsg.) Historisches Wörterbuch. S 66ff

¹⁰ Stollmann Rainer. Das Lachen und seine Anlässe. S 18

streng genommen nicht mehr ihre Aufgabe. Gabriel Laub bezeichnet in seinem Buch *Die Kunst des Lachens* Humor als ein *Überlebensmittel*.¹¹ Nur wir Menschen scheinen den Humor zu benötigen, da das Wissen um den eigenen Tod nach einem Gegenmittel verlangt. Er stellt das Gleichgewicht unserer Psyche her und ist logischer Teil der Dialektik des Lebens.

„Der Humor ist nicht resigniert, er ist trotzig, er bedeutet nicht nur den Triumph des Ichs, sondern auch den des Lustprinzips, das sich hier gegen die Ungunst der realen Verhältnisse zu behaupten vermag.“¹²

Es gibt unterschiedlichste Arten von Humor: absurden, grotesken, schwarzen und makabren Humor, um nur einige Beispiele zu nennen. Die vorliegende Arbeit stützt sich in ihrer Definition von Humor auf das Resümee Susanne Schäfers:

Der 'Humor' geht in seiner heutigen Bedeutung allgemein von einem sympathischen Weltverständnis aus, wird aber gemeinhin als eine Geisteshaltung gesehen, die es erlaubt, in gelassener und geistiger Überlegenheit über die eigenen Schwächen und die der anderen zu lächeln. 'Humor' ist ein Weltbild, das zuläßt, sowohl unerfreuliche als auch angenehme Ereignisse gleichermaßen heiter hinzunehmen.¹³

Vor allem die von Schäfer erwähnten Schwächen erfahren im Verlauf dieser Arbeit in Bezug auf Komik und Körper genauere Betrachtung.

2.2 Komik

Das Wort *Komik* bezieht sich auf das griechische Wort *kōmos*, welches den freudigen Umzug rund um das Fest zu Ehren des Weingottes Dionysos beschreibt. „Derartige Komoi finden wir auf Vasenbildern vom 6. Jahrhundert v. Chr. an. Dargestellt sind Tänzer mit ausgestopftem Bauch und Gesäß, häufig mit einem überlangen Phallos (Penis) ausgestattet.“¹⁴ Dieser Umzug verdeutlicht in der Betonung der Leiblichkeit seiner Protagonisten bereits die enge Verbundenheit von Komik und Körper. Als deutsches Wort wurde *komisch* erstmals Ende des 15. Jahrhunderts erwähnt, damals noch rein auf *zur Komödie gehörig* bezogen und somit als ausschließlicher literarischer Terminus technicus verwendet.

Unter französischem Einfluss änderte sich das im 17. Jahrhundert, wodurch dann auch andere geschriebene Dichtungen als komisch galten. Es lassen sich Belege dafür finden, dass das Wort *komisch* mit alltäglichen menschlichen Handlungen in Verbindung gebracht wurde.¹⁵

¹¹ vgl. Laub, Gabriel. *Die Kunst des Lachens*. S 10 ff

¹² Freud, Sigmund. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*. S 255

¹³ Schäfer, Susanne. *Komik in Kultur und Kontext*. S 25

¹⁴ Flashar, Hellmut. *Komik und alte Komödie*. S 77

¹⁵ vgl. Barck, Karlheinz (Hg.). *Historisches Wörterbuch*. S 337

Es vollzog sich eine Begriffserweiterung, die heute sowohl Aspekte des Lachhaften und Lustigen, als auch Aspekte des Ungewohnten und Befremdlichen beinhalten, was ihn, ähnlich dem Humor, zu einem ambivalenten, unfassbaren Begriff macht. Der Begriff der Komik befindet sich in unserem heutigen Sprachgebrauch zwischen *belustigend*, *zum Lachen reizend* und *eigenartig, sonderbar*.

Eine theoretische Auseinandersetzung mit der Komik hat ihre Wurzeln in der Antike. Bereits damals, aber besonders unter zunehmendem Einfluss des Christentums im Frühmittelalter, wird dem Komischen eine negative, fehler- und lasterhafte Seite attestiert und ihr die Zugehörigkeit zum Wirkungskreis der Kunst verwehrt, ein Fakt, der sich bis heute kaum geändert hat. Diese mehrdeutige Erscheinung der Komik existiert auch in anderen Sprachen. Gemein ist ihnen allen der Aspekt einer zutiefst menschlichen, archaischen, fast wilden Eigenschaft. Im Laufe der Zeit bekam die Komik eine immer positivere Konnotation.

Diese Mehrdeutigkeit des Begriffes macht auf gewisse Grundzüge der Komik aufmerksam, die eng mit dem Erfahrungshorizont des Menschen verbunden sind. Etwas Unbekanntes, etwas, dessen Nutzen wir nicht ersinnen können, erscheint somit komisch. Helmuth Plessner liefert in seinem Werk *Lachen und Weinen* folgende Definition von komisch: „Insofern bedeutet komisch: aus dem Rahmen fallend, anstößig, widersprechend, doppelsinnig – etwas, womit man nichts anfangen kann, was man sich nicht zurechtlegen kann.“¹⁶

Das Komische schafft seine eigene Welt, hat seine eigenen Regeln, die sich von der Alltagswelt unterscheiden und ist zeitlich begrenzt. Diese Tatsache rückte das Komische im wissenschaftlichen Diskurs, vor allem von Freuds Untersuchungen geprägt, in die Nähe des Traumes. Seine religiösen Deutungen und die Fähigkeit zur Kontingenzbewältigung zeigen die Komplexität dieses Themas.

Komik ist auf eine bestimmte Art und Weise universell und doch exklusiv mit dem Menschen verbunden. In jeder Kultur gab und gibt es Humor und Komik. Peter Berger fasste dies in seinem Werk *Erlösendes Lachen* so zusammen: "Komik ist eine anthropologische Konstante und historisch relativ."¹⁷

Das Komische erzeugt eine Situation der Dialogizität, es eröffnet neue Dimensionen, Wertigkeiten und Dynamiken, doch durch sein ständiges Oszillieren ist ihm *das Zwischen* zu eigen.¹⁸ Durch seine Fragilität entzieht sich das Komische exakter wissenschaftlicher

¹⁶ Plessner Helmuth. *Lachen und Weinen*. S 121

¹⁷ Berger, Peter L.. *Erlösendes Lachen*. S XI

¹⁸ vgl. Barck, Karlheinz (Hg.). *Historisches Wörterbuch*. Band 3. *komisch* S 334

Analyse. Widersprüchlichkeit ist ein Bestandteil der Komik, der im Folgenden genauere Betrachtung erfahren wird.

In der folgenden Definition von Komik von Henri Bergson wird eine erste Verbundenheit zum Kabarett spürbar: „Komik entsteht innerhalb einer Gruppe von Menschen, die einem einzelnen unter ihnen volle Aufmerksamkeit zuwenden, indem sie alle persönlichen Gefühle ausschalten und nur ihren Verstand arbeiten lassen.“¹⁹

Als Komik werden in dieser Arbeit all jene Situationen bezeichnet, die das Lachen zum Ziel haben. Diese Auffassung geht konform mit der Definition des Herkunftswörterbuches, welches Komik als die Kunst bezeichnet, das Komische darzustellen und zum Lachen zu reizen.²⁰

2.3 Kabarett

Der etymologische Ursprung des eingedeutschten Wortes *Kabarett* liegt im französischen *cabaret*, das im 13. Jahrhundert unter anderem die Bedeutungen *Vordach* und *Schenke* hatte. Im 17. Jahrhundert erhielt es seine leicht modifizierten Bedeutungen *Gasthaus* und *Servierplatte/Fächerschüssel*. Im 19. und 20. Jahrhundert wurden diese beiden Bedeutungen um *literarische Kneipe* und *Kleinkunsthöhne* erweitert und so entspricht diese Definition unserer heutigen Auffassung von Kabarett.

Inhaltlich geht das Kabarett auf die Tradition der Spottlieder und satirischen Texte des politischen Chansons in Frankreich zurück. Einer der berühmtesten Vertreter des kritischen Chansons ist der französische Dichter François Villon, der bereits um 1450 seine parodistischen Lieder sang.

Die ersten Cabarets entstanden Ende des 19. Jahrhunderts in Paris als kleine Gasthäuser mit Abendunterhaltung. Das erste Etablissement, das 1881 unter dem Titel *Cabaret* eröffnete, war das vom Maler und Grafiker Rodolphe Salis gegründete *Chat Noir*.

Dass bei der Benennung der ersten Kleinkunsthöhen auf die Bedeutung der *Fächerschüssel*²¹ zurückgegriffen wurde, und die Namensgebung aus einer direkten Beziehung zu dieser Bedeutung entstand, kann bezweifelt werden, da die Bedeutung der *Kneipe* für das Cabaret schon früher gebräuchlich war.²² Dennoch beschreibt eine Mixtur aus einem bunten Allerlei sehr passend den multimedialen, offenen Charakter des Kabarets, der es definitorisch schwer fassbar macht.

¹⁹ Bergson, Henri. Das Lachen. S 15

²⁰ vgl. Duden Herkunftswörterbuch. S 429

²¹ vgl. Budzinski, Klaus. Das Kabarett. S 119

²² vgl. Vogel, Benedikt. Fiktionskulisse. S 21

Die etymologische Entwicklung des Wortes ist also nicht eindeutig geklärt.

Die ersten Kabarethäuser, die um 1900 in Berlin und München entstanden, bezeichnete man damals als *Variété* oder *Brettl*. Es dauerte einige Zeit bis sich das eingedeutschte Wort Kabarett durchsetzte.²³

Die direkten Vorfahren des österreichischen Kabarett gehen auf das altwiener Volkstheater und seine Figur des Hanswurst im 18. Jahrhundert zurück.

Eine der ersten Kabarettspielstätten Wiens war die *Budapester Orpheumgesellschaft*, die 1889 im Bezirk Leopoldstadt entstand. Nach dem 1901 von Felix Salten gegründeten *Jung Wiener Theater Zum Lieben Augustin*, das nur kurz von Bestand war, folgten 1906 das *Cabaret Nachtlicht* und 1907 die *Fledermaus*, beide von Marc Henry und der berühmten Diseuse Marya Delvard gegründet. Das 1912 gegründete *Simplicissimus (Simpl)* besteht bis heute.

Eine Vielzahl von Neugründungen und eine erste Blütezeit des Kabarett wurde in den 30er Jahren durch ein Theatergesetz begünstigt, das eine Konzession erst ab einer Größe von 50 Zuschauern vorschrieb. Es entstanden eine Reihe von kleinen Kellertheatern, die vor maximal 49 Zuschauern spielten, und so eine Konzession umgingen.²⁴

1931 eröffnete der von Stella Kadmon und Peter Hammerschlag gegründete *Liebe Augustin*. 1933 etablierte sich neben dem *ABC* und der *Stachelbeere* die *Literatur am Naschmarkt* von Rudolf Weys, die von der Kritik den Titel *Burgtheater der Kleinkunst* erhielt.²⁵ Diese erste Blütezeit des Kabarett, die auch von vielen jüdischen Künstlern lebte, wurde durch den 2. Weltkrieg und den Nationalsozialismus ein brutales Ende gesetzt. Künstler wie etwa Fritz Grünbaum oder Jura Soyfer kamen in den Konzentrationslagern ums Leben. Einzig das *Wiener Werkel* schaffte es während des Krieges in Wien Kabarett zur Aufführung zu bringen und trotz Zensur Kritik zu ermöglichen. Rudolf Weys berichtet in seinem Werk *Cabaret und Kabarett in Wien* von den Bestrebungen seiner Künstlerkollegen und ihm, trotz der faschistischen Machtübernahme Kabarett zu spielen.

In den Nachkriegsjahren bildeten sich neue Häuser wie das *Theater der Courage* von Stella Kadmon und Künstler wie etwas Helmut Qualtinger und Gerhard Bronner taten sich hervor. Durch die Popularität des Fernsehens stand zunehmend die Person des Künstlers im Mittelpunkt, während Kabarethäuser an Bedeutung verloren.

Eine neue Hochblüte des Kabarett hatte in den 1980ern eingesetzt, die neue Häuser hervorbrachte wie etwa 1980 die *Kulisse*, 1983 das *Spektakel* und das *Niedermair*. Es vollzog

²³ vgl. Vogel, Benedikt. Fiktionskulisse. S 23

²⁴ vgl. Czeike, Felix. Historisches Lexikon Wien. Band 3. S 407

²⁵ vgl. Weys, Rudolf. Wien bleibt Wien und das geschieht ihm ganz recht. S 14

sich ein Generationswechsel und das klassische Nummernkabarett wurde von einer moderneren, weit gefächerten Auffassung von Kleinkunst abgelöst.

Das Kabarett kann in seiner Definition als Genre nicht ausschließlich an seinen Aufführungsort gebunden und in direkte Verbindung gebracht werden. Die meisten wissenschaftlichen Werke über Kabarett kaprizieren sich auf eine historische Aufzählung und Betrachtung der unterschiedlichen Kabarett-Spielstätten. Doch Kabarett funktioniert auch außerhalb von Kabarett-Häusern. "Der komische Raum ist ein vorstellbarer Aktionsraum und nicht als tatsächlicher topografischer Ort vorhanden."²⁶

Jürgen Henningsen geht in seiner Definition von Kabarett auf seine Aktualität und Verwobenheit mit den gesellschaftlichen Ereignissen und zeitlichen Kontexten ein und lieferte damit eine bis heute gültige Kerndefinition dieses Genres:

„Kabarett ist Spiel mit dem erworbenen Wissenszusammenhang des Publikums.“²⁷

Kabarett ist eine vielgestaltige Art der darstellenden Kunst und das Wort Kleinkunst soll in weiterer Folge synonym und in keiner Weise abwertend verwendet werden. "Darüber hinaus benennt die Wortbildungskomponente Klein- in *allen* möglichen Bezügen (Ensemble, Spielort, Dauer, Nummern) kein Spezifikum kabarettistischer Vorstellungen [...]"²⁸

Es wird dem Kabarett auch immer wieder von allen Seiten ein gewisser Mehrwert neben der Unterhaltung attestiert, nämlich die pädagogischen und erzieherischen Aufgaben, die es erfüllen soll. Mit dieser zweifachen Aufgabe reiht es sich in die ambivalente Begriffsfamilie der Komik ein. Es soll im Folgenden genauer betrachtet werden, ob das Kabarett einer Zweifachaufgabe der Unterhaltung und gleichzeitigen Belehrung nachkommen kann und muss. Vielleicht bringt uns das Kabarett über die Gesellschaft und deren Kritik näher zum eigentlichen Ursprung, zu uns selbst. Denn „es attackiert nicht wirkliche Mißstände, sondern Auffassungen von Wirklichkeit.“²⁹

Eine verlockend wissenschaftliche Definition von Kabarett bietet Benedikt Vogel:

Kabarett ist (1) eine simultan rezipierte 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)

²⁶ Ahnen, Helmut von. Das Komische auf der Bühne. S 128

²⁷ Henningsen, Jürgen. Theorie des Kabarett. S 9

²⁸ Vogel, Benedikt. Fiktionskulisse. S 27

²⁹ Fleischer, Michael. Eine Theorie des Kabarett. S 50

komisch sind und (4) aus Conferenzen und mindestens zwei der folgenden szenischen Modi bestehen:

(A) Einzenvortrag, (B) Chanson, (C) Zwiegespräch, (D) Duett, (E) Mehrgespräch, (F) Gruppenlied, (G) Textloses Spiel³⁰

Diese Definition zeigt zwar die Vielzahl der szenischen Möglichkeiten auf und geht dabei auch auf das textlose Spiel, also das körperliche Element ein, greift aber doch zu kurz. Das klassische Nummernkabarett ist bereits weitgehend von einer durchinszenierten und erzählten Handlung verdrängt worden. In den letzten Jahren wurde der Begriff *Theaterkabarett* publik und beschreibt eine Entwicklung, die sich ganz klar gegen eine Aneinanderreihung von inhaltlich getrennten und unabhängigen Nummern richtet. Auch die Conferenzen sind nur noch in einem kleinen Teil der gegenwärtigen Kabarett-Stücke vertreten.

Auf die Multimedialität des Kabarett geht Michael Fleischer in seiner *Theorie des Kabarett* ein: „Das Kabarett besitzt jedoch (im Unterschied zum Theater oder zur Literatur) keine Kontinuität und auch keine deutlichen Grenzen, es entwickelt sich und nimmt ständig Elemente benachbarter Gattungen auf und nutzt sie zum Aufbau eigener Verfahren.“³¹

In seiner Definition des Kabarett unterstreicht Fleischer immer wieder die Unterschiede zum Theater. Kabarett sei nichts Fertiges, das sich auf einen soliden Dramentext beziehen könnte, sondern es entstehe erst auf der Bühne durch die Interaktion des Künstlers mit seinem Publikum.³²

Weiters erwähnt Fleischer, dass dem Kabarett durch seine Aktualität eine gewisse Kurzlebigkeit innewohnt, die dazu führte, dass Kabarett-Texte von der Wissenschaft unbeachtet blieben und so nicht gesammelt und aufbewahrt wurden. Die gesellschaftliche Randposition und Kurzlebigkeit bezeichnet Fleischer als die beiden wichtigsten Kabarett-Eigenschaften. Auch auf einen gewissen destruktiven Charakter des Kabarett, das sein Publikum zum Umdenken zwingt, stets die Spielregeln ändert und kritisiert, geht Fleischer genauer ein:

Das Kabarett ist destruktiv und kritisch. Es ist einerseits auf die Zerstörung bestehender Denkmodelle und Denkgewohnheiten ausgerichtet und liefert andererseits das nötige Instrumentarium, mit dessen Hilfe man lernen kann, ein adäquates Denkmodell aufzubauen, ohne das einem ein bestimmtes aufgezwungen oder auch nur vorgeschlagen wird.³³

³⁰ Vogel, Benedikt. *Fiktionskulisse*. S 46

³¹ Fleischer, Michael. *Eine Theorie des Kabarett*. S 47

³² vgl. ebda S 71

³³ ebda S 74

Laut Fleischer besteht das pädagogische Element des Kabarettts somit darin, das Publikum dazu zu animieren, das Denken zu üben.³⁴

Humor ist, wie bereits erwähnt, immer einer gesellschaftlichen Veränderung unterworfen, jedoch wird hierbei vergessen, dass eines der Grundelemente des Kabarettts der Mensch und seine Handlungs- und Gefühlswelten darstellt und somit die Aktualität gewisser Themen stets gewährleistet ist. Der Mensch kommt in der Komik nicht aus der Mode.

Die Komponente der Aufführung ist für das Kabarett wesentlicher Bestandteil, der den Kabaretttext in ein ästhetisches Ausdrucksmittel übersetzt und so erst zu wahren Leben erweckt. Der Begriff *Kabarett* ist jedoch nicht ausschließlich mit seinem Live-Erlebnis verbunden. Aufzeichnungen oder Übertragungen eines Programms, zum Beispiel in Radio oder Fernsehen, können als Fragmente gesehen werden.³⁵

Die Bedeutung des Körpers im Kabarett bezieht sich in starkem Maße auf die Beziehung zwischen Körper und Komik. Im Kabarett sind sowohl Zuschauer als auch Künstler körperlich am Geschehen beteiligt, beziehungsweise sehen sich mit körperlichem Spiel konfrontiert. "Eliminiert man die verschiedenen Bestandteile, so kann man feststellen, daß nur eine handelnde Person (Kabarettist) und das Publikum unabdingbar sind, wenn das Kabarett funktionieren soll."³⁶

Diese Arbeit bezieht sich in ihren kabarett-theoretischen Grundlagen im Wesentlichen auf zwei Werke: *Theorie des Kabarettts* von Jürgen Henningsen (1967) und *Eine Theorie des Kabarettts* (1989) von Michael Fleischer, das ersterem nicht nur im Titel zum Verwechseln ähnelt, sondern sich auch in seinen Grundannahmen auf dieses stützt.

³⁴ vgl. Fleischer, Michael. Eine Theorie des Kabarettts. S 76

³⁵ vgl. ebda S 52

³⁶ ebda S 70

3. Körper und Komik

Die Kunst des Lachens

„Der Körper ist die Grundlage unserer Erfahrungen und auch Spiegel und Ergebnis unseres Lebens.“³⁷

In der Komik spielt der menschliche Körper eine wichtige Rolle. Er ist die erste unmittelbare Berührungsfläche des Menschen mit der Außenwelt und bietet Projektionsflächen und Identifikationsmöglichkeiten. Komische Körperarbeit ist unabhängig vom Sprachverständnis. Der Körper spricht seine eigene Sprache.

Das Lachen ist hierbei eine wichtige Äußerungsform des Körpers. Es fungiert sowohl als Reaktion, als auch als Initiator neuerlichen Lachens. Beim Lachen setzt der Körper eine direkte Aktion und bemächtigt sich dabei sozusagen der Situation.

Lachen ist partielle Aufhebung der Selbstkontrolle unserer Affekte, insoweit ein stark körperliches Erleben, ebenso wie Weinen, wie Schreien, wie die Ekstase (etwa im Tanz) und wie der Orgasmus. Schmerz und Lust ist immer auch ein somatischer Vorgang. Aber es ist wohl einseitig zu sagen, daß in den Augenblicken des Lachens ein Aufstand des Körpers gegen seine semiologische Chiffrierung stattfindet, gegen die Form, die wir ihm geben. Dieser Aufstand ist auch immer ein seelischer. Lachen ist immer sowohl körperlich wie geistig/seelisch. Es ist Grenzhandel zwischen Leib und Kopf, es verändert, es zerstört und erneuert die Beziehung zwischen beiden.³⁸

Lachen ist darüber hinaus der Lohn, das Ziel des Komikers. Komik und Lachen bedingen einander. Ursache und Wirkung sind in der Komik ein oszillierender Vorgang von einander Wirkung. Auch der pure körperliche Vorgang des Lachens kann Komik erzeugen.

Gerade in unserer heutigen Gesellschaft spielt unser Körper meist nur noch die Rolle einer äußeren Repräsentationshülle. Er hat sich unseren Erwartungen anzupassen und genügt dabei in den seltensten Fällen unseren Ansprüchen. Seine Individualität und Einzigartigkeit sind dabei Faktoren, die aus der geglätteten Masse fallen, somit stören und daher beseitigt und negiert werden. Hier bildet die Komik ein gesundes Regulativ, das die Wertigkeit des Körpers installiert und ihm Ausdruck verleiht.

Natürlich kommt dem Körper eine Vorzugsrolle als Träger komischer Eigenschaften zu, obwohl sein Träger meist nichts dafür kann. [...] Denn die Gesellschaft will nicht an Nasen, Ohren und Füße erinnert werden, auch wenn solche Gebilde zum Leben irgendwie nötig sind.³⁹

³⁷ Trautmann, Romana Maria. Der Clown in uns. S 71

³⁸ Görling, Reinhold. Am Anfang war das Lachen. S 29

³⁹ Plessner, Helmuth. Lachen und Weinen. S 109

Die folgende Auswahl soll einen kurzen Überblick über die theoretischen Ansätze in Bezug auf das Verhältnis von Körper und Komik darstellen.

3.1 Komiktheorien und der Körper

3.1.1 Aristoteles

Nichts scheint für wissenschaftliche Erkenntnis über Komik so bedeutungsvoll wie die Gedanken von Aristoteles darüber in seiner *Poetik*. Alle relevanten Gedanken zu diesem Thema scheinen bereits aus diesen frühen Tagen des dritten vorchristlichen Jahrhunderts zu stammen. Da der Teil über die Komödie verschollen bleibt und somit dem wissenschaftlichen Diskurs nicht zur Verfügung steht, gilt das Interesse den raren Erwähnungen der Komödie in den vorhandenen Teilen der *Poetik*, aus welchen unzählige Interpretationen hervorgehen.

Laut Aristoteles geht es sowohl in der Tragödie als auch in der Komödie um die Nachahmung. Der Mensch lernt nicht nur durch Nachahmung von Kindheit an, es bereitet ihm darüber hinaus auch Freude. Die Fähigkeit zur Nachahmung unterscheidet den Menschen von anderen Lebewesen.⁴⁰ Auch die Wiedererkennung, die im weiteren Verlauf dieser Arbeit in Bezug auf das Kabarett und dessen Publikum eine Rolle spielen wird, spielt bei Aristoteles eine große Rolle. "In der Tat hat Aristoteles in der Freude am Wiedererkennen die Grundlage des Kunstgenusses erblickt [...]"⁴¹

Bei der Dichtung in all seinen Ausformungen handle es sich laut Aristoteles um Abbildung von Wirklichkeit. "Diese Charakterisierung kann leicht missverstanden werden;" meint hierzu Christof Rapp in seiner Einführung über Aristoteles, "was sie sicher nicht meint, ist, dass Dichtung etwas nachbilden muss, was irgendwann tatsächlich so geschehen ist."⁴² Vielmehr ginge es darum, etwas zu zeigen, wie es sein *sollte*.⁴³

Nach Aristoteles unterscheiden sich Tragödie und Komödie dadurch, dass erstere bessere Menschen, als man selbst einer ist, nachahmt und die Komödie schlechtere. Die sehr simpel anmutende Einteilung in Gut und Böse zieht sich auch durch das wohl bedeutendste Fragment über die Komödie in der *Poetik*:

Die Komödie ist, wie wir sagten, Nachahmung von schlechteren Menschen, aber nicht im Hinblick auf jede Art von Schlechtigkeit, sondern nur insoweit, als das Lächerliche am Häßlichen teilhat. Das Lächerliche ist nämlich ein mit Häßlichkeit verbundener Fehler, der indes keinen Schmerz und kein Verderben verursacht,

⁴⁰ vgl. Aristoteles. *Poetik*. Kap. 4, Absatz 1 (S11)

⁴¹ Freud, Sigmund. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*. S 135

⁴² Rapp, Christof. *Aristoteles zur Einführung*. S 64

⁴³ vgl. Rapp, Christof. *Aristoteles zur Einführung* S 64

wie ja auch die lächerliche Maske häßlich und verzerrt ist, jedoch ohne den Ausdruck von Schmerz.⁴⁴

Fast scheint es, als rede Aristoteles hier über rein äußerliche Mängel. Die Fehler der komischen Figuren haben keine negativen Konsequenzen, sind also nicht lebensbedrohlich. Aristoteles sieht scheinbar keine unmittelbare Verbindung von Komik und Schmerz.

Doch einige Zeilen weiter in seiner Einleitung erklärt Aristoteles: "Denn von Dingen, die wir in der Wirklichkeit nur ungern erblicken, sehen wir mit Freude möglichst getreue Abbildungen, z.B. Darstellungen von äußerst unansehnlichen Tieren und von Leichen."⁴⁵

Aristoteles spricht hier von der allgemeinen Lust des Menschen das Leben nachzuahmen, welche den Grundstein für Komödie und Tragödie bildet. Es steckt auch ein Stück des Wunsches unangenehme Dinge zu sehen in der Komödie. Gerade der Tod ist eine Bedrohung, die uns ein Leben lang begleitet, die man nicht leugnen kann. Vielleicht geht es vielmehr darum, dass in der Komödie Leid und Schmerz überwunden wird und nicht um eine völlige Absenz von allem lebensbedrohend Schlechtem. Schließlich spielt bei Aristoteles der Körper eine wichtige Rolle wie David B. Morris es interpretiert:

Heute scheint niemand mit der kurzen Bemerkung des Aristoteles, die Komödie spezialisieren sich auf das Häßliche und Verzerrte, zufrieden zu sein. Dennoch dient das Häßliche und Verzerrte bei Aristoteles, wie Falstaffs Fettleibigkeit, als Mittel, den Körper wieder ins Licht zu rücken. Was uns zum Lachen bringt, gibt für einen Augenblick einen Teil der eigenen körperlichen Existenz zurück, den Arbeit, Vernunft und Ernsthaftigkeit stets zu leugnen scheinen.⁴⁶

All dies wirft die Frage nach einer komischen Katharsis auf, die von der Wissenschaft nicht ausgeschlossen wird, wie Ruth Dietz beweist: "Es ergibt sich somit, daß Aristoteles für seine Komödie in der Tat als Wirkung die Entladung angestauter Affekte vorsieht."⁴⁷

Aristoteles lieferte mit seiner *Poetik* einen Leitfaden für die Tragödie, doch der Teil über die Komödie bleibt verschwunden. Mittlerweile ist die Literatur über die Komik profund und interdisziplinär vorhanden und sozusagen nachgewachsen, doch die letzte Erkenntnis, das einzig Wahre über die Komik, scheint mit Aristoteles begraben zu sein. Inzwischen geht die Wissenschaft sogar so weit, im *Nichtgesagten* des Aristoteles enorme Auswirkungen auf die nachfolgenden Theorien zu erkennen.

⁴⁴ Aristoteles. *Poetik*. Kap.5, Absatz 1 (S17)

⁴⁵ ebda Kap.4, Absatz 1 (S11)

⁴⁶ Morris, David B.. *Geschichte des Schmerzes*. S 120

⁴⁷ Dietz, Ruth. *Tragödie und Komödie bei Aristoteles*. S 107

3.1.3 Henri Bergson

Der französische Philosoph Henri Bergson lieferte mit seinem Werk *Le rire* 1900 eine der wichtigsten Komiktheorien.

Er formulierte drei Grundbedingungen für das komische Erlebnis:

- 1.) Komik ist eine Eigenschaft, die den Menschen vom Tier unterscheidet. Alles, was als komisch empfunden wird, hat einen Bezug zum Menschen, um überhaupt als komisch wahrgenommen zu werden. "Es gibt keine Komik außerhalb dessen, was wahrhaft *menschlich* ist."⁴⁸ Findet man zum Beispiel, dass ein Hund sich komisch benimmt, dann nur deshalb, weil man ihn in diesem Moment mit einem Menschen vergleicht.
- 2.) Komik und Mitleid schließen sich in gewissem Sinne aus. Würde man mit Menschen mitfühlen, so Bergson, so könne man unmöglich über sie lachen. Die Emotion ist Revier des Dramas, nicht der Komödie. "Die Komik bedarf also einer vorübergehenden Anästhesie des Herzens, um sich voll entfalten zu können. Sie wendet sich an den reinen Intellekt."⁴⁹
- 3.) "Unser Lachen ist immer das Lachen einer Gruppe."⁵⁰ Also kommt auch bei Bergson die soziale Komponente der Komik nicht zu kurz. Er attestiert der Komik und dem Lachen sogar eine soziale Regulationsfunktion, die der Gruppe erlaubt durch ihr Lachen auf Fehlverhalten des Einzelnen hinzuweisen.

In diesen drei Punkten liefert Bergson eine erste Analyse des Komischen.

Komik wendet sich bei ihm an den reinen Intellekt des Menschen, der jegliche Emotionen ausschalten muss. Dass Lachen selbst eine Emotion ist, scheint Bergson nicht weiter zu stören. Weiters spricht er über die Ursachen von Komik und auch der Körper spielt hierbei eine wichtige Rolle.

Bergson unterscheidet grob zwischen Situations- und Wortkomik. Er beschreibt all jenes als komisch, was aus dem natürlichen Lauf des Lebens heraus gerissen erscheint, wie etwa eine mechanisch wirkende Steifheit oder sich wiederholende Bewegungsabläufe. Dem Komischen wird also nicht die Schönheit, sondern die Anmut entgegengestellt. "Das Komische ist eher steif als häßlich."⁵¹ In die Natur sind unumstößliche Mechanismen eingelassen, die der Mensch negiert. Alles, was der vollkommenen Natur zuwider läuft, sie imitiert, ist Komik. Das Lachen entlarvt somit Automatismen der Gesellschaft.

⁴⁸ Bergson, Henri. Das Lachen. S 12

⁴⁹ ebda S 13

⁵⁰ ebda

⁵¹ ebda S 27

Bergson erwartet einen flinken und angepassten Organismus, der den Bedingungen der Außenwelt gewachsen ist. Wenn aber der Charakter, Geist oder Körper in eine gewisse Steifheit und Unbeholfenheit verfällt, dann wird er als komisch empfunden, er erscheint als Marionette seiner Umwelt. Jegliche Art von Automatismen werden als unnatürlich empfunden und von der Gesellschaft durch Lachen als unangepasst enttarnt. "Das Lachen hat daher mit reiner Ästhetik nichts zu tun, da es ja (unbewußt und in Einzelfällen sogar auf unmoralische Weise) den nützlichen Zweck einer allgemeinen Vervollkommnung verfolgt."⁵² Das Lachen bleibt so bei Bergson ein Auslachen mit der Aufgabe den Einzelnen wieder in die Gruppe zu integrieren.

„Folglich ist für Bergson auch die Komödie keine reine Gattung der Kunst, sondern sie reicht ins Leben hinein.“⁵³ Komik wird so zur Verbindung zwischen Leben und Kunst, sie bekommt eine gesellschaftliche Aufgabe.

Zum Gedanken einer gesellschaftlichen Vervollkommnung ist zu sagen, dass Bergson - genau wie Bachtin - aus dem Umfeld eines zu seiner Zeit herrschenden Geistes heraus zu verstehen ist. Interessant ist hierbei, dass Komik so stark mit einer Gesellschaft verbunden ist, dass ihr soziologischer, politischer, gesellschaftlicher Charakter bei einer Behandlung dieses Themas immer mitzuschwingen scheint. Komik spiegelt also immer auch den Zustand einer Gesellschaft wider.

Bergson widmet sich in weiterer Folge auch der Frage, was den menschlichen Körper nun komisch macht. „Komisch sind die Haltungen, Gebärden und Bewegungen des menschlichen Körpers genau in dem Maß, wie uns dieser Körper an einen gewöhnlichen Mechanismus erinnert.“⁵⁴

Bergson nennt an dieser Stelle den Hampelmann und den Springteufel, der immer wieder aus seiner Kiste springt, sobald man versucht hat, ihn dort zu verstauen. Die Wiederholungen der Situation und Bewegung ist für Bergson unnatürlich und somit lustig. Eine ständig wiederkehrende Geste erscheint uns lächerlich, unbeweglich und mechanisch. „Das ist nicht mehr Leben, das ist ein ins Leben eingebauter und das Leben imitierender Automatismus. Es ist Komik.“⁵⁵

Während die Tragödie individuelle Schicksale zeigt, möchte die Komödie Ähnlichkeiten aufzeigen. Lustige Charaktere zeigen stets Automatismen und werden so zu exemplarisch dargestellten Typen. Im Grunde erscheinen alle Menschen nur als Marionetten an den Fäden

⁵² Bergson, Henri. Das Lachen. S 22

⁵³ Hüttinger, Stefanie. Die Kunst des Lachens – das Lachen der Kunst. S 138

⁵⁴ Bergson, Henri. Das Lachen. S 27

⁵⁵ ebda S 29

der gesellschaftlichen Konventionen. Durch die Darstellung von Automatismen und Wiederholungen werden Alltagssituationen übertrieben. Dies setzt sie in einen neuen Zusammenhang und ermöglicht der Gesellschaft sie zu erkennen. Abseits einer gesellschaftlichen Bildungsaufgabe liegt es in der Natur der Komik mit Konventionen zu spielen und neue Zusammenhänge zu schaffen.

Wie dominant der Körper werden kann und welche bedeutende Rolle er in der Komik spielt, zeigt folgender Satz von Bergson: "Komisch ist jedes Geschehnis, das unsere Aufmerksamkeit auf das Äußere einer Person lenkt, während es sich um sein Inneres handelt."⁵⁶

Der Körper ist auch bei Bergson der Grundstoff der Komödie und des Lachens. In Tragödien wird der Körper weitgehend ignoriert, da er zu sehr von ernstesten Dingen ablenken könnte. Wo dem Menschen also sein Körper in die Quere kommt, beginnt die Komik. Der schwerfällige Körper hindert den unstofflichen Inhalt an seiner Agilität und gibt ihn so dem Lachen preis. So wird schon der Körper selbst zum *Fehler* des Menschen, der die Form über den Inhalt stellt.

Unser Mitgefühl hindert uns daran über echte Deformationen des Körpers zu lachen. Wir suchen viel eher nach einer gewollt herbeigerufenen Grimasse, dem erstarrten Seelenleben eines Menschen. Keine Bedrohung des Menschen und seinem Wohl, sondern eben nur ein Widerspruch, etwas Unbekanntes. Ein Körper ist dann komisch, wenn er in dem Maße verunstaltet ist, in dem ein wohlgestalteter Mensch es nachzuahmen im Stande ist, so meint Bergson.⁵⁷

Die Komik spürt durch Mittel wie Karikatur, Parodie oder Travestie das Ungleichgewicht der Natur auf und enttarnt die Harmonie als Kaschierung von Missverhältnissen. Der lustige Körper führt uns Charakterzüge wie Maßlosigkeit, Hass und Lust vor Augen. Er wagt es, die Grenze zu moralischer Verwerflichkeit zu überschreiten und uns dabei mitzunehmen. Hierbei könnte von einer komischen Katharsis die Rede sein.

Freud und Bergson vergleichen den Witz mit dem Traum, der verdrängte Begierden offenbart und messen ihm damit große Bedeutung für das Wohlbefinden des Menschen bei. Wie dem Träumen schreibt Bergson auch dem Lachen eine erholsam entspannende Wirkung auf den Menschen zu. Die Konzentration der Komödie auf den Körper erfüllt bei ihm darüber hinaus den Zweck Emotionen auszuschalten, nicht die Tat sondern die Geste zählt in der Komödie und ermöglicht es dem Zuschauer wegen des fehlenden Mitleids zu lachen. Körperlichkeit bedingt also Komik.

⁵⁶ Bergson, Henri. Das Lachen. S 40

⁵⁷ vgl. ebda S 24

3.1.4 Sigmund Freud

Der Begründer der Psychoanalyse Sigmund Freud verfasste bereits 1905 ein weiteres Standardwerk zum Thema Humor. In seiner Abhandlung *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* rückt Freud die Komik in die Nähe des Traumes und gesteht ihr eine enorme Bedeutung für den Menschen zu. Der Mensch bedient sich laut Freud des Humors, um psychischen Beschränkungen und Verdrängungen zu entgehen. Im Grunde beschreibt Freud eine komische Katharsis, die sowohl dem Sender, als auch dem Empfänger von Humor Genuss verschafft. "Kein Zweifel, das Wesen des Humors besteht darin, daß man sich die Affekte erspart, zu denen die Situation Anlaß gäbe [...]"⁵⁸ An anderer Stelle heißt es: "Erspartes Mitleid ist eine der häufigsten Quellen der humoristischen Lust."⁵⁹

Freud erwähnt weiters, dass nicht jeder Mensch gleich dazu geeignet wäre, sich mit Komik zu befassen, sowohl als Rezipient, als auch als Sender, dass jedoch Humor zu besitzen für die Psyche durchaus gesund wäre.

Er vergleicht im weiteren Verlauf die Witzarbeit mit seiner einst beschriebenen Traumarbeit. Die Psyche des Menschen verarbeitet in Träumen, wie auch in Witzen, Wunschvorstellungen, die durch moralische Hemmung in der Realität unterdrückt werden. Durch das Lachen über einen Witz wird diese Stauung der Gefühle entladen, sozusagen abgelacht. Der Witz ist dabei, ganz im Gegensatz zum Traum, ein sozialer Akt, denn: "Mit der Witzarbeit ist der Drang zur Mitteilung des Witzes unabtrennbar verbunden."⁶⁰

Die Wirkung und der Ursprung des Witzes auf die menschliche Psyche stehen bei Freud im Mittelpunkt seiner Untersuchungen. Das Lachen spielt auch bei ihm eine wichtige Rolle als Verbindung zwischen seelischen Vorgängen und körperlichen Reaktionen. In einer Fußnote weist Freud darauf hin, dass seines Wissens nach das Lachen aus der zufriedenen, übersättigten Grimasse des Säuglings an der Mutterbrust entstanden sei, welches ein *Genugkommuniziere*.⁶¹

Bei seiner Definition von Komik geht er mit Bergson darin d'accord, dass die Komik einen am Menschen orientierten Ursprung hat. Freud betont hierbei die wichtige Rolle des Körpers als erste Berührungsfläche und somit als privilegiertes Werkzeug der Komik:

Das Komische ergibt sich zunächst als ein unbeabsichtigter Fund aus den sozialen Beziehungen der Menschen. Es wird an Personen gefunden, und zwar an deren Bewegungen, Formen, Handlungen und Charakterzügen, wahrscheinlich ursprünglich nur an den körperlichen, später auch an den seelischen Eigenschaften derselben, beziehungsweise an deren Äußerungen. Durch eine sehr gebräuchliche

⁵⁸ Freud, Sigmund. Der Humor. S 254

⁵⁹ Freud, Sigmund. Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. S 243

⁶⁰ ebda S 156

⁶¹ vgl. ebda S 160

Art von Personifizierung werden dann auch Tiere oder unbelebte Objekte komisch.⁶²

Bei der Frage, worüber Menschen lachen, bezieht sich Freud auf das Werk *Le rire* von Henri Bergson, das ihn in seiner Arbeit stark beeinflusste. Ähnlichkeiten, ein unverhältnismäßiger Bewegungsaufwand, nicht erfüllte Erwartungen, dies alles findet sich auch bei Freud als Quell der Komik wieder. Darüber hinaus verweist Freud auf die für Komik unabdingbare Aktualität, die in seinen Beispielen heutzutage leider fehlt.

Der Zuschauer steht in ständigem Vergleich zu den Handelnden der Komik. Der Empfänger des Witzes setzt jede komische Handlung in unmittelbare Verbindung zu sich selbst, um den Witz dahinter überhaupt erst entschlüsseln zu können. Das lustvolle Gefühl von Überlegenheit und der Drang zur Nachahmung beweisen laut Freud die infantilen Wurzeln der Komik. Die kindliche Lust und Freude am Unsinn verliert der Mensch über die Jahre durch moralische und gesellschaftliche Formung. Erst durch Witz und Humor findet er zu seinen unterdrückten Sehnsüchten zurück.

Die Komik und das Lachen bringen dem Menschen sich selbst wieder näher.

3.1.5 Helmuth Plessner

„Nur das Verhalten erklärt den Körper, nur die dem Menschen nach seiner Auffassung und Zielsetzung vorbehaltenen Arten des Verhaltens, Sprechen, Handeln, Gestalten, Lachen und Weinen, machen den menschlichen Körper verständlich, vervollständigen seine Anatomie.“⁶³

In seinem Werk *Lachen und Weinen* (1941) beschäftigt sich Helmuth Plessner mit diesen beiden Phänomenen. Dabei widmet er sich nicht ihren ästhetischen Gesichtspunkten, sondern betrachtet Lachen und Weinen als Teil der menschlichen Natur.

Plessner ist der Meinung, das größte Problem des Menschen bestehe darin, dass er sich in einem Körper wahrnimmt und doch zur selben Zeit selbst Körper ist. Die Selbstwahrnehmung des Menschen umfasst auch das Wissen um den eigenen Tod und stellt ihn erneut vor die größten Fragen seiner Existenz. Auch Plessner beschreibt das Lachen als etwas ausschließlich dem Menschen Vorbehaltenes, das sich jedoch jeglicher Willkür und Beherrschung entzieht. Trotz alledem ist es nicht der Körper, der lacht, sondern der Mensch dahinter, den man als Einheit von Seele, Geist und Körper betrachten muss.

⁶² Freud, Sigmund. Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. S 201

⁶³ Plessner, Helmuth. Lachen und Weinen. S 11

Hier dagegen, bei Lachen und Weinen, verliert zwar die menschliche Person ihre Beherrschung, aber sie bleibt Person, indem der Körper gewissermaßen für sie die Antwort übernimmt. Damit verrät sich eine Möglichkeit des Zusammenwirkens zwischen der Person und ihrem Körper, die für gewöhnlich geheim bleibt, weil sie nicht beansprucht wird.⁶⁴

Plessner plädiert in seinem Werk für diese Einheit von Körper, Seele und Geist, die in unserer Gesellschaft immer öfter geleugnet oder schlicht vergessen wird. In für den menschlichen Geist unlösbaren Situationen, die nicht lebensbedrohlich sind, übernimmt der Körper die Antwort für die Ratio. Zustände, die sich nicht auf Antriebe kategorisieren lassen, stellen für den Geist ein Problem dar. Um solchen möglichen Problemen aus dem Weg zu gehen und unnötige Spannungen abzubauen, reagiert der Mensch mit Lachen oder Weinen.

Der Körper hilft dem Individuum in schwierigen Lebenslagen, trotz alledem eine Antwort zu finden. Der Mensch kapituliert in solchen Situationen als Leib-Seele-Einheit, aber er kapituliert nicht als Person, denn sein Körper emanzipiert sich von seinen Aufgaben und gibt durch sein Lachen eine Antwort.⁶⁵

Menschen, die ihrem Körper erlauben zu lachen und zu weinen, tun ihrer Psyche damit einen Gefallen. Plessner erwähnt hierzu, dass die Reaktionen auf bestimmte Ereignisse gesellschaftlich geprägt sind. Wann Lachen und wann Weinen als adäquate Antwort gilt, unterliegt also auch sozialen Normen.

Dennoch ist das Lachen für Plessner keine Geste oder Gebärde, da der Mensch keinerlei Kontrolle darüber hat. Die Meinung des Menschen als rein rationales Wesen wird bei Entscheidungen, die Lachen und Weinen bedingen, einfach übersprungen. Plessner steht mit dieser Ansicht in Widerspruch zu Bergson, der als Ziel der Komik den reinen Intellekt nennt.

Oft sieht sich der Mensch vor unlösbaren Situationen, scheinbar unüberwindbaren Problemen. Diese mögen materieller, ganz weltlicher Natur sein, aber können auch dem Geist seine Grenzen aufweisen. Sieht der Mensch sich vor Probleme gestellt, die seine Existenz bedrohen, so befällt ihn ein Schwindel, Angst und Unfähigkeit etwas zu unternehmen. Sieht der Körper nur den geringsten Ausweg, dann handelt er, so Plessner. Lachen und Weinen sind derartige Handlungen, die den Menschen in schwierigen Situationen davon abhalten, seinen Kopf zu verlieren und schwindelnd zu Boden zu stürzen.

Im Verlust der Herrschaft über ihn (den Körper *Anm. d. Verf.*), in der Desorganisation bezeugt der Mensch noch Souveränität in einer unmöglichen Lage. Er zerbricht an ihr als geordnete Einheit von Geist, Seele, Leib, aber dieses

⁶⁴ Plessner, Helmuth. Lachen und Weinen. S 43

⁶⁵ vgl. Plessner Helmuth. Lachen und Weinen. S 88f

Zerbrechen ist die letzte Karte, die er ausspielt. Indem er unter sein Niveau beherrscher oder wenigstens geformter Körperlichkeit sinkt, demonstriert er gerade seine Menschlichkeit: da noch fertig werden zu können, wo sich nichts mehr anfangen läßt.⁶⁶

Lachen ist die Reaktion auf eine Situation, die ratlos stimmt, auf die es keine Antwort zu geben scheint. Doch der Mensch hat noch immer ein Ass im Ärmel – er lässt seinen Körper sprechen und lacht. „Unbeantwortbarkeit bei fehlender unmittelbarer Existenzbedrohung ist die notwendige, aber noch nicht hinreichende Bedingung, die eine Situation erfüllen muß, um zum Lachen zu reizen.“⁶⁷

Die fehlende Existenzbedrohung kann als Fixpunkt der vorgestellten Theorien gesehen werden. Doch eine strikte Trennung der komischen Antagonisten Intellekt und Körper sowie Komik und Schmerz lässt sich nicht so ohne weiteres vollführen, denn eines der wichtigsten Merkmale der Komik ist die Widersprüchlichkeit, wie in nachfolgendem Kapitel gezeigt wird.

3.1.2 Michail Bachtin

Der russische Literaturwissenschaftler und Kunsttheoretiker Michail Bachtin beschäftigte sich in seinen Werken *Rabelais und seine Welt* und *Literatur und Karneval* (1965) mit den Aspekten der Lach- und Karnevalskultur im Mittelalter und der Renaissance.

Die Komik ist auch bei Bachtin etwas dem Menschen Vorbehaltenes. Der Mensch verlangt nach einem Ausgleich, nach Komik, nach Karneval, nach einer Zeit, in der er sich mit verdrängten Inhalten auseinandersetzen kann. Bachtin stellte eine Zweiteilung der europäischen Kultur in die ernste und die ausgelassene, lustige Zeit fest und bekräftigt so nicht nur den zeitlich begrenzten Charakter der Komik, sondern auch die der Komik tief innewohnende Widersprüchlichkeit. Das Lachen negiert Ambivalenzen nicht, sondern vereint die Widersprüche des Lebens, sodass sie koexistieren können. "Der Karneval vereinigt, vermengt und vermählt das Geheiligte mit dem Profanen, das Hohe mit dem Niedrigen, das Große mit dem Winzigen, das Weise mit dem Törichten."⁶⁸

Das Volk vereinigte sich seiner Meinung nach stets im Gelächter; das Lachen und die Komik stehen stets auf der Seite der Schwachen, indem sie Hierarchien aufbrechen.

Bachtin spricht von offenen, unperfekten Körpern, in deren Natur es liegt, sich mit anderen Körpern zu vereinen. Im Karneval gibt es keine Grenze zwischen Schauspielern und Zuschauern, man selbst lebt den Karneval. Der Körper wird also bei Bachtin zum

⁶⁶ Plessner, Helmuth. Lachen und Weinen S 191

⁶⁷ ebda S 150

⁶⁸ Bachtin, Michail. Literatur und Karneval. S 49

Volkskörper, der die Regungen und Bedürfnisse aller Menschen symbolisiert. Komik und Lachen vereinen Widersprüche und bringen den Menschen so zurück zu seinem Ursprung, vereinen ihn mit der Natur und dem Kosmos.

Der Körper in seiner Darstellung und Übertreibung spielt bei den meisten Karnevalsmasken eine bedeutende Rolle. Beim grotesken Körper geht es um die Übertreibung, die Karikatur, die Darstellung des Nicht-sein-sollenden, die Ausbuchtungen und Einbuchtungen, welche den Körper mit seiner Umwelt verbinden. Vor allem Körperteile wie Nase, Bauch, Mund, Hintern und Geschlechtsorgane erfahren hierbei besondere Bedeutung. Für sie gibt es in allen Sprachen mannigfaltige Ausdrücke, wohingegen andere Körperteile viel geringere Beachtung finden.⁶⁹ Das *Körperdrama*⁷⁰, wie es Bachtin nennt, wird in unserer Gesellschaft weitgehend negiert, da es sich nicht schickt. Körperliche Regungen wie Geschlechtsverkehr, Geburt, Essen, Trinken, Ausscheidung und Tod betreffen alle Menschen, und dennoch scheinen diese Themen tabuisiert zu werden. Durch die Beschäftigung mit dem grotesken Körper gelangt der Mensch also wieder zu einem natürlichen Umgang mit seiner unperfekten Konstitution.

Bachtins Modell des grotesken Körpers sieht diesen nicht nur als Objekt von Komik, sondern auch als Symbol für eine durch Zusammenhalt geprägte Gesellschaft. "Der *groteske Körper* Bachtins ist somit weder ein Lachender noch ist er Lachanlass, er ist Welt, Volk, Utopie, Lachen an sich."⁷¹

Bachtin übte mit seinem Werk Ideologiekritik an der herrschenden repressiven Gesellschaft des Stalinismus und muss daher auch unter politischen Gesichtspunkten betrachtet werden. Komik muss nach Bachtins Meinung immer einen Platz in der Gesellschaft haben, damit diese funktionieren kann. Das Lachen ist dabei eine Waffe des Volkes, der Gemeinschaft und eines seiner Grundrechte. Gerade dieser gesellschaftskritische Charakter des Werkes ist auch heute interessant, vor allem in seinem Ansatz, dem Volkskörper einen individuellen Körper gegenüber zu stellen.

Bachtin spricht vom grotesken Körper nicht als individuellen, abgeschlossenen Leib, sondern als Archetyp und Volkskörper, der mit dem ganzen Kosmos verbunden ist. Münder, Nasen und jegliche andere Körperöffnungen spielen im Charakter des grotesken Körpers eine entscheidende Rolle. Über diese Öffnungen kann der Leib mit einem anderen Körper Kontakt aufnehmen. Durch diese Öffnungen entstehen Verbindungen. Der individuelle Leib wird

⁶⁹ vgl. Bachtin, Michail. Rabelais und seine Welt. S 360

⁷⁰ vgl. Bachtin, Michail. Literatur und Karneval. S 17

⁷¹ Velten, Hans Rudolf. Grotesker und Komischer Körper. S 148

dadurch kein anzustrebendes Ideal, sondern ein vereinsamer, egoistischer, von seinen Wurzeln und der Umwelt getrennter Körper.

Gerade in unserer heutigen Gesellschaft geht es um einen perfekten, autarken Körper, einen Körper, der bestimmten Idealen nacheifert und sich so ganz vor seinen menschlichen Wurzeln verschließt. Er wird zur glatten Repräsentations- und Imaginationsfläche.

Die neuen Kanons sehen den Körper völlig anders, in andren Aspekten seines Lebens und in völlig anderer Beziehung zur äußeren (außerkörperlichen) Welt. Für sie ist der Körper vor allem streng abgeschlossen und fertig, er ist ein einsamer, einzelner, von anderen abgegrenzter und geschlossener Körper. Daher sind alle Kennzeichen von Unfertigkeit, Wachstum und Vermehrung entfernt: Auswüchse und Verzweigungen verschwinden, Wölbungen (die an Triebe und Knospen erinnern) werden geglättet, alle Öffnungen verstopft. Die ewige Unfertigkeit des Körpers wird quasi verheimlicht, Empfängnis, Schwangerschaft, Geburt und Totenkampf kommen in der Regel nicht vor.⁷²

Bachtin betont, dass der Mensch und sein Körper niemals abgeschlossen und fertig sein können. Das Leben trägt stets den Tod, der Anfang stets das Ende in sich. Das Leben besteht aus diesen Ambivalenzen, die der Mensch akzeptieren muss, anstatt sie zu kaschieren und zu verleugnen. Wie Freud spricht auch Bachtin über die Furcht, die der Mensch dank der Komik besiegen, und deren Überwindung Quell neuer Erkenntnisse werden kann. "Indem es diese Furcht besiegt, hellt das Lachen das menschliche Bewußtsein auf, öffnet ihm die Welt auf eine neue Weise."⁷³

Komik und der groteske Körper tragen diese Ambivalenz stets in sich. Sie trägt zugleich Leben und Tod, das Individuum und die Gemeinschaft in sich, und wird so zu einem tröstenden, akzeptierenden Moment für den Menschen. "Der groteske Körper ist, wie schon mehrfach betont, ein werdender. Er ist nie fertig und abgeschlossen, er ist immer im Entstehen begriffen und erzeugt selbst stets einen weiteren Körper;"⁷⁴.

"Viele alten Formen des Karnevals leben in der Schaubudenkomik sowie im Zirkus weiter. Auch das Theaterleben der Neuzeit bewahrt einige Elemente des Karnevals auf."⁷⁵ Wie im vorangehenden Kapitel erwähnt, bemerkte Fleischer in seiner Definition den offenen und unabgeschlossenen Charakter von Kabarett, der sich bei Bachtin in Bezug auf den grotesken Körper wiederfindet. Dies zeigt bereits, dass sich gewisse Grundelemente durch den Komikdiskurs ziehen und, die ausgewählten Autoren und ihre Werke sich gegenseitig beeinflussten. Bachtin lieferte den ästhetisch-philosophischen Nährboden für diese Arbeit. Er

⁷² Bachtin, Michail. Rabelais und seine Welt. S 79

⁷³ Bachtin, Michail. Literatur und Karneval. S 35

⁷⁴ Bachtin, Michail. Rabelais und seine Welt. S 358

⁷⁵ Bachtin, Michail. Literatur und Karneval. S 59

zeigt, dass der Karneval, seine Lachkultur und Auffassung von Körperlichkeit viele Sparten des Lebens und der Kunst, wie zum Beispiel die Literatur, beeinflussten. Auch im Kabarett leben Elemente dieses Konzeptes weiter, wie im Folgenden gezeigt wird.

4. Kabarett und Körper

"Mimen heißt *verkörpern*, also besser verstehen."⁷⁶

Kabarett wird in erster Linie unter literaturtheoretischen Gesichtspunkten betrachtet, doch lassen sich Aufführung und Text für eine Analyse des Phänomens nicht getrennt von einander betrachten.

Benedikt Vogel schreibt zu dieser Thematik in seinem Werk *Fiktionskulisse*:

Für eine adäquate Kabarettanalyse ist ein theaterwissenschaftlicher Methodenansatz unabdingbar. Im Gegensatz zum theatralischen Text erscheint das Textsubstrat weniger zuverlässig, da es genetisch sekundär und semantisch ungeschlossen ist. Durch die literaturwissenschaftliche Analyse des Textsubstrats ist Kabarett mithin nur bedingt erschließbar.⁷⁷

Im Verlauf der Beschäftigung mit dem Thema Komik kristallisierten sich einige Grundvoraussetzungen heraus, die in der Literatur immer wieder ihre Erwähnung fanden. Die Betrachtung körperlicher Komik im Kabarett und deren Vermittlung soll durch die Untersuchung nachstehender Gesichtspunkte erfolgen. Die unten stehenden Dispositionen sind nicht strikt von einander zu trennen und folgen keiner Art der Wertigkeit, sondern sollen einzig eine systematische Analyse und Herangehensweise erleichtern.

4.1 Widersprüchlichkeit (Inkongruenz, Überraschung)

4.2 Das Unbekannte (Tabu, Verdrängtes)

4.3 Fehlverhalten (Abseits der Norm, Kontrollverlust, Scheitern)

4.4 Das Publikum (Das Lachen einer Gruppe)

Auch in der anschließenden Gegenüberstellung der unterschiedlichen Spielweisen von I Stangl und O. Lendl finden diese Aspekte besondere Beachtung.

⁷⁶ Lecoq, Jaques. Der poetische Körper. S 37

⁷⁷ Vogel, Benedikt. Fiktionskulisse. S 61

4.1 Widersprüchlichkeit (Inkongruenz)

In seiner Definition verweist Klaus Budzinski auf die verschiedenen Arten der Widersprüchlichkeit, welche die Komik in sich vereint und sichtbar macht. Komik ist seiner Meinung nach:

Jede Art übertreibender Sichtbarmachung von Konflikten einander widersprechender Prinzipien, die, weil sie die Nichtübereinstimmung von Ideal und Wirklichkeit oder von gesellschaftlicher Norm und individuellem Handeln aufdeckt, zum Lachen reizt und dadurch dem Zuschauer das Gefühl von Überlegenheit vermittelt.⁷⁸

Der Ursprung des Wortes *Humor* stammt, wie schon erwähnt, aus der antiken Medizin und bezeichnete in der Humoralpathologie das Zusammenwirken der Körpersäfte und ihre Auswirkungen auf das menschliche Gemüt. Schon bei der etymologischen Herleitung des Wortes spielt das Ungleichgewicht, eine gewisse Widersprüchlichkeit der Körpersäfte, eine entscheidende Rolle. Das Gemüt des Menschen, so glaubte man, wird bestimmt durch ein Ungleichgewicht der körperlichen Vorgänge. Der Körper und der Geist wurden als zwei unvereinbare Antagonisten betrachtet, deren Zählung es bedurfte, um einen in der Gesellschaft funktionierenden Menschen zu erhalten. Auch impliziert diese Herangehensweise die Existenz eines in völliger Harmonie und Gleichgewicht funktionierenden Menschen.

Eine strikte Trennung oder Unvereinbarkeit von Körper und Geist ist mit der Widersprüchlichkeit der Komik nicht gemeint. Es geht viel eher um das Mitdenken des Gegenübers, ein Akzeptieren des Gegenparts, das einen neuen Blick auf die Zusammenhänge erlaubt. Widersprüchlichkeit stellt Diskurse nicht nur einander gegenüber sondern schafft neue Zusammenhänge. Die Widersprüchlichkeit des Lebens und deren Lösung durch Komik ist wohl das zentralste Thema der Komikforschung und im Grunde stehen alle nachfolgenden Kapitel unter dem Einfluss des Widerspruchgedankens.

Das Kabarett setzt die widersprüchlichen Dynamiken von Komik gezielt ein und arbeitet ganz bewusst mit der Darstellung des Gegenteils. Interessant ist hierbei, dass der moralische Grundzug des Kabarett nicht von der Hand zu weisen ist. Im Umfeld einer Kabarett-Aufführung weiß das Publikum, auf welchem moralischen Boden agiert wird. Wird nun das Gegenteil behauptet, zum Beispiel eine faschistische Rolle dargestellt, wird das Publikum gewillt sein, sofort das Gegenteil der Aussagen als Wahrheit zu begreifen. Dieses moralische Element, welches politisch eher links positioniert ist, bildet sozusagen die Grundlage, eine

⁷⁸ Budzinski, Klaus. Das Kabarett. S 139

gewisse politisch-gesellschaftliche Basis, von der aus agiert wird. Gäbe es diese Grundlage nicht, wären solche Darstellungen nicht lustig, sondern erschreckend.

Da sich diese Arbeit mit Gegenwartskabarett in Österreich beschäftigt, wird auf Kabarett während des Nationalsozialismus oder unter anderen faschistischen, diktatorischen Systemen nicht näher eingegangen. Es sei jedoch an dieser Stelle erwähnt, dass Kabarett und Komik, wie auch Kunst im Allgemeinen, immer auch systemkonforme Ausprägungen annehmen können.

4.1.2 Die Inkongruenz des Körpers

Eine der wichtigsten und bekanntesten Theorien der Komik- und Lachforschung ist die sogenannte Inkongruenztheorie oder Kontrasttheorie, die davon ausgeht, daß das Lachen Reaktion auf einen Widerspruch, einen unauflösbaren Gegensatz oder eine Unstimmigkeit ist. Wird Unvereinbares verbunden, so findet der Mensch keine logisch-rationale Antwort mehr und läßt den Körper sprechen: er lacht.⁷⁹

Auch das Moment der Überraschung spielt hierbei eine wichtige Rolle. Widersprüche zeigen sich oft erst durch vorangegangene, unerwartete Wendungen, die die Erwartungen des Zuschauers bewusst überrumpeln und untergraben.

Der Begriff der Pointe bezeichnet den Moment des überraschenden Umschwungs. Das Hantieren des Kabarettis mit dieser überraschenden Widersprüchlichkeit bekräftigt plausibel die anfangs schon erwähnte Kabarettdefinition von Henningsen, die auf das Spiel mit dem Wissen des Publikums eingeht.

Die Inkongruenztheorie, die sich meist nur auf den sich widersprechenden Inhalt von Witzen bezieht, lässt sich auch auf die körperliche Darstellung beziehen. Der Körper übernimmt oft eine ganz eigene Rolle und bildet den Widerspruch zum gesprochenen Wort. Es entsteht eine Gegensätzlichkeit von Form und Inhalt. Der Körper ist die Institution, die immer vor Ort ist und den Sprecher in erster Instanz charakterisiert. Immer besteht für das Publikum eine Beziehung zwischen Gehörtem und Gesehenem. Im Widerspruch dieser Beiden entsteht eine Situation, die die Ratio nicht logisch lösen kann; der Körper findet eine Lösung und antwortet oder reagiert mit Lachen. Ein einfaches Beispiel für einen Widerspruch von Inhalt und Form ist ein Mann, der eine Frau spielt.

Im Kabarett wird oft gegen die Erwartungshaltung des Publikums agiert. Es werden bewusst andere Ausgänge gewählt, um das Publikum zu überraschen.

⁷⁹ Hüttinger, Stefanie. Die Kunst des Lachens – das Lachen der Kunst. S 201

Das Spiel mit Konventionen setzt einen gewissen Überraschungseffekt voraus. Eine Pointe darf nicht erwartet werden, sonst ist sie nicht komisch. Das Komische ist also eng mit dem Erstaunen verbunden.

Das institutionalisierte Leben macht unser Handeln vorhersehbar. Bestimmte Situationen verlangen bestimmte Emotionen und Handlungsweisen. Die Komik arbeitet bewusst gegen dieses System, indem sie dem Zuschauer erlaubt, die Welt und ihre Zusammenhänge mit scheinbar naiven Augen neu zu sehen. "Humor führt nun in das institutionalisierte System der Gesellschaft ein Element der Überraschung ein: Die Routine des Alltags wird vom Humor durchbrochen, es wird Raum geschaffen für das Unerwartete und Unvorhersehbare."⁸⁰

Die Idee des Mechanischen von Bergson muss um eine Idee des unerwarteten Lebendigen ergänzt werden. Dem Kabarett ist eine tiefe Widersprüchlichkeit zueigen, die Klaus Budzinski sehr plakativ wie folgt zusammenfasste: "Kabarett ist alles und immer auch das Gegenteil."⁸¹

4.2 Ein Spiel mit dem bekannten Unbekannten

4.2.1 Dechiffrierung von Komik

Schon die Überschrift dieses Kapitels zeigt, dass das Thema der Widersprüchlichkeit in allen Bereichen der Komik zum Vorschein kommt. Es soll auch zeigen, dass die einzelnen Analysebereiche nicht strikt von einander zu trennen sind, sondern sich gegenseitig beeinflussen.

Nichtwissen oder Nichtverstehen ruft, genau wie die Widersprüchlichkeit, in vielen Fällen Lachen hervor. Bei den meisten dieser unbekannt Themen handelt es sich um Tabus oder um Verdrängtes, denen man sich nur gefahrlos über die Komik nähern kann. Der Inhalt des vorgetragenen Kabarett-Textes muss von jedem Zuschauer selbst entschlüsselt werden. Um Komik zu verstehen, verlangt es Denkarbeit des Publikums. Komik entsteht somit erst im Denk- und Assoziationsprozess der Zuschauer. Henningsen verwendet hierfür das schöne Bild des Kabarettisten, der auf der Bühne einige Chemikalien zusammen mischt, die für sich alleine noch nicht reagieren, aber darauf ausgelegt sind, mit einem gewissen Bestandteil, der im Bewusstsein der Zuschauer deponiert ist, eine explosive Mischung zu ergeben.⁸² Der Zuschauer kann also nicht einfach konsumieren, wie beispielsweise im Theater, sondern er

⁸⁰ Zijderveld, Anton C.. Humor und Gesellschaft. S 40

⁸¹ Budzinski, Klaus. Die Muse mit der scharfen Zunge. S 331

⁸² vgl. Henningsen, Jürgen. Theorie des Kabarett. S 15

muss aktiv mitdenken. Fleischer begründet diesen Ansatz damit, dass es nichts Vorgefertigtes zu konsumieren gäbe, da Inhalte erst im Mitdenken des Publikums entstehen.⁸³

Jürgen Henningsen, der neben seiner wissenschaftlichen Arbeit auch selbst Kabarett spielte, definierte Kabarett als „[...] Spiel mit dem erworbenen Wissenszusammenhang des Publikums.“⁸⁴

Spiel deswegen, da bekannte Wissensinhalte auf die Probe gestellt werden, neue Zusammenhänge werden hergestellt, Widersprüche offengelegt. Information wird nicht durch einen aktiven Appell erzeugt, sondern durch die erzwungene Denkarbeit des Publikums. Der Kabarettist geht sozusagen durch die Hintertür, um das kollektive Gedächtnis einer Gesellschaft aufzurütteln.

Henningsen spricht in diesem Zusammenhang davon, dass dieses Spiel mit dem Wissenszusammenhang des Publikums in diesem unterdrückte Widersprüche freisetzt, die es weglachen muss.⁸⁵ Es kommt ein gewisser kathartischer Effekt des *Ablachens* von aufgestauten und unterdrückten Antagonismen zur Sprache. Der Zuschauer lernt sich und seine moralischen Ansprüche im Moment des Lachens sozusagen neu kennen. Die aktive Denkarbeit des Publikums hat das bekannte Phänomen zur Folge, dass man sich nach einem Besuch einer Kabarettvorführung meist nur schwer an den genauen Inhalt erinnern kann, da man durchwegs mit der Dechiffrierung der Komik beschäftigt war. Man weiß, dass man gelacht hat und es komisch fand, doch die Pointen selbst fielen der Denkarbeit zum Opfer, die es brauchte, sie zu entschlüsseln. Das Dechiffrieren der Inhalte und Selbsterzeugung der Pointen bewirken eine gewisse Genugtuung in jedem einzelnen Zuschauer. Er ist unterbewusst stolz darüber, selbst die Lösung einer Frage gefunden zu haben, die ihm sein Bewusstsein stellte. Der Zuschauer tritt also durch Komik in Kontakt mit sich selbst, lernt sich selbst auf neue Art und Weise kennen. Inhalt des Kabarett sind daher die Bruchstellen des Wissenszusammenhangs, wie es Henningsen nennt.⁸⁶ Diese Bruchstellen betreffen, wie wir feststellen werden, auch körperliche Aspekte.

Es geht also in der Komik nicht um die Arbeit mit tatsächlich Unbekanntem, sondern um das Auffinden von verschüttet gegangenen, verdrängten und tabuisierten Themen, um die Schaffung von neuen Zusammenhängen. Komik setzt das Wissen des Publikums voraus, sonst würde dieses lediglich aus Verlegenheit lachen.

⁸³ vgl. Fleischer Michael. Eine Theorie des Kabarett. S 72

⁸⁴ Henningsen, Jürgen. Theorie des Kabarett. S 9

⁸⁵ vgl. ebda S 26f

⁸⁶ vgl. ebda S 29

4.2.2 Das Spiel

Johann Huizinga definiert das Spiel wie folgt:

Spiel ist eine freiwillige Handlung oder Beschäftigung, die innerhalb gewisser festgesetzter Grenzen von Zeit und Raum nach freiwillig angenommenen, aber unbedingt bindenden Regeln verrichtet wird, ihr Ziel in sich selber hat und begleitet wird von einem Gefühl der Spannung und Freude und einem Bewusstsein des »Anderseins« als das »gewöhnliche Leben«. ⁸⁷

Die Bühne und das Prinzip des Theaters bedingen ein zeitlich begrenztes Heraustreten aus dem normalen Alltag, das im besten Fall mit Freude und Spannung einhergeht. Auch die Komik weist den Charakter einer Parallelwelt auf, die sie in die Nähe des Traumes rückt, wie Freud es bereits erwähnte. Doch genügt diese Art des Kabarett-Spiels nicht sich selbst und geht über die Idee des Eigennutzes hinaus. Schon der moralisch gefärbte Bildungsanspruch, der dem Kabarett immer wieder attestiert wird, bedroht das Spiel in seiner reinen Form laut Huizinga. Auch bedingen sich Komik und Spiel in keiner Weise.

Komik ist darüber hinaus viel enger mit dem Menschen verbunden als das Spiel, wie Peter Berger in seinem Werk *Erlösendes Lachen* betont. Tiere spielen, doch lachen sie nicht und machen keine Witze. ⁸⁸

Spiel wird im Umfeld dieser Arbeit und im Zusammenhang mit Kabarett als das Neupositionieren von erhärteten Themen begriffen. Es handelt sich hier um das Spielen mit Zusammenhängen und das Neuordnen von Positionen und Ansichten. Darüber hinaus ein Behandeln und Ansprechen von so genannten heiklen Themen, die aus ihren bekannten, gesellschaftlich anerkannten Schubladen befreit werden und ans Licht des persönlichen Bewusstseins gebracht werden. Das Ziel ist das Lachen, doch in Wahrheit kann dieses Spiel jeder Mensch, jeder Zuschauer für sich entscheiden.

"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**." ⁸⁹

4.2.3 Der Körper als Tabu

Eine Art nicht integrierter Gebiete des Wissenszusammenhanges sind laut Henningsen Tabus. Lässt sich etwas aufgrund von Widersprüchen nicht in die Schubladen des Bewusstseins einordnen, wird es aussortiert. "Das Bewußtsein salviert sich, indem es nicht integriert,

⁸⁷ Huizinga, Johan. *Homo ludens*. S 37

⁸⁸ vgl. Berger, Peter L.. *Erlösendes Lachen* S 16 f

⁸⁹ Fleischer, Michael. *Eine Theorie des Kabarett*. S 142

sondern trennt."⁹⁰ Auch der menschliche Körper wird in unserer heutigen Gesellschaft immer öfter zu einem Tabu. Der Mensch hat dieses Tabu, den eigenen Körper, einfach von sich getrennt. Er wird sich selbst durch diese Zweiteilung fremd.

Gerade im Kabarett steht oft der menschliche Körper mit all seinen Unzulänglichkeiten nicht nur real, sondern auch inhaltlich im Mittelpunkt des Geschehens. Dass über Themen, die den Körper betreffen, gelacht wird, beweist, dass sie Bruchstellen des öffentlichen Bewusstseins aufzeigen und dabei Widersprüche erzeugen, die laut Plessner abgelacht werden können. Das Lachen und anschließende Reflektieren vereint das System Mensch gewissermaßen mit sich selbst. Der Kabarettist beeinflusst damit das Bewusstsein seines Publikums. Der eigene Körper, wie auch der des Kabarettisten, ist dabei ständiger Begleiter des Zusehers, der versucht Inhalte zu entschlüsseln. Die Denkarbeit im eigenen Geist wird als Rückbesinnung auf das eigene Ich als Körper-Geist-Einheit gesehen. Der Körper als Inhalt und Ausdruck von Komik bedingt die Selbstreflektion des Publikum. Der eigene Körper begleitet den Zuschauer durch sein Lachen, das oft dem Verstehen der Inhalte zuvorkommt. Der Körper des Kabarettisten bietet durch Gesten und Mimik Hilfestellungen zu Enkodierung seiner Ideen oder erschwert diese zusehends. Beide Körper sind stets anwesend und kommunizieren miteinander. Vor einem still schweigenden Publikum lässt sich kein Kabarett spielen.

Über ein Akzeptieren der eigenen Körperlichkeit hinaus geht es um ein gewisses *Anders-Sein-Können*.⁹¹ Das Bedürfnis nach Komik ist ein Archaisches, da es bedeutet aus einer gesellschaftlichen Rolle zu fallen. Der Komiker auf der Bühne spricht nicht nur heikle Dinge an, sondern handelt auch unorthodox und kann es sich erlauben äußerlich aus dem Rahmen zu fallen. Der Handlungsfreiraum der Bühne bietet dem Menschen die Möglichkeit *anders* sein zu können, einmal aus dem Rahmen zu fallen, komisch zu sein. Körperlichkeit ist im Kabarett kein Tabu.

4.2.4 In eine fremde Haut schlüpfen - Methoden des Kabarettis

Denn es sind vor allem mimetische Fähigkeiten, die den *komischen Körper* konstruieren: die Fähigkeit, Herrschaftsgesten zu parodieren, eine andere Person bis zur Identifikation nachzuahmen, fremde Körper und Stimmen mit dem Ziel der Verspottung und Degradierung zu imitieren.⁹²

⁹⁰ Henningsen, Jürgen. Theorie des Kabarettis. S 31

⁹¹ vgl. Koch, Gerd. Es darf gelacht werden. S 46

⁹² Velten, Hans Rudolf. Grotesker und komischer Körper. S 150 f

Der Kabarettist spielt nicht nur in verschiedenste Personen, sondern lässt uns auch alltägliche Situationen fremd erscheinen. Es geht hierbei um die fremd anmutende Verpackung eines bekannten Inhaltes, der das Publikum diesen in neuem Licht betrachten lässt. Erst durch diese Verschiebung gelingt es im Kabarett, Konventionen zu entlarven und dem Publikum die Möglichkeit zu geben, seine Meinungen neu zu überdenken. Doch anders als beim Flickenkittel der Narren geht es hierbei nicht um ein buntes Kostüm, eine Verkleidung, welche sich der Kabarettist überstreift, sondern um ein Körperkonzept.

Henningsen beschreibt diesbezüglich in seiner *Theorie des Kabarett*s verschiedene Methoden des Kabarett's wie etwa Travestie, Parodie, Karikatur und Entlarvung.⁹³ Fleischer differenziert an dieser Stelle und nennt weitere Verfahren. Er unterscheidet zwischen textorientierten, schauspielorientierten, theatralischen und allgemeinen Verfahren, die im Kabarett zur Vermittlung und Darstellung von Inhalten zur Verfügung stehen. Keines dieser Verfahren ist jedoch ausschließlich kabarettspezifisch.

Das Genre Kabarett beschäftigt sich, wie bereits erwähnt, mit der Darstellung alltäglicher Geschehnisse. Um etwas exemplarisch auf die Bühne zu stellen, bedient sich auch das Kabarett theatralischer Mittel.

Das Grundelement scheint ganz allgemein die Überhöhung zu sein, da die Personen oder Begebenheiten aus dem alltäglichen Leben heraus *auf* die Bühne *gehoben* werden. Voraussetzung bei dieser Transformation ist eine Kenntnis des Originals. Der Wissenszusammenhang des Publikums spielt also auch hierbei eine wichtige Rolle. Schon das Spielen einer alltäglichen Figur überhöht ihr Verhalten zu einer unnatürlichen Wiederholung, die bereits Bergson als Quell von Komik erkannte.

Etwas zu imitieren bedeutet Automatismen zu erkennen und diese hervorzuheben. „Jemand nachahmen heißt den Teil Automatismus, der sich in ihm festgesetzt hat, von seiner Person abtrennen. Und das heißt nichts anderes, als dass man ihn lächerlich macht.“⁹⁴

Die Travestie ist eine Verkleidung, die einem Inhalt eine andere Form gibt, im Gegensatz zur Parodie, die der Form einen neuen Inhalt gibt. Henningsen merkte an, dass diese in der Literaturwissenschaft bekannten Methoden, um in einem kabarettspezifischen Kontext verstanden zu werden, immer in Zusammenhang mit ihrer Fähigkeit Widersprüche im Wissenszusammenhang zu erregen, gesehen werden müssen. Es lässt sich bei Henningsen eine klare Präferenz der sprachlichen Merkmale erkennen, obwohl auch er das Körperspiel im Zusammenhang mit Komik erwähnt. Die von ihm genannten Kabarettmethoden lassen sich

⁹³ vgl. Henningsen, Jürgen. *Theorie des Kabarett*s. S 36ff

⁹⁴ Bergson, Henri. *Das Lachen*. S 29 f

auch auf rein äußerliche Begebenheiten beziehen, die einen Kontrapunkt zu bestimmten Inhalten setzen. Das Kostüm zum Beispiel, spielt im modernen Kabarett eine eher marginale Rolle. Viel eher bedienen sich Kabarettisten ausschließlich ihrer Mimik und Gestik, um verschiedene Rollen darzustellen. Sie verändern Inhalt und Form und bedienen sich des Kontrastes und der Imitation allein durch ihre körperliche Darstellung. Verschiedene Modulationen sind hierbei von großer Bedeutung. Durch Mimik, Gestik, Körperhaltung und Sprache schafft es ein Kabarettist blitzschnell zwischen verschiedenen Figuren hin und her zu wechseln. *Die Schienentröster*, ein Tiroler Kabarettduo, vermögen es allein durch ihre Körperarbeit ganze Heerscharen, Kriegsgetümmel oder Wirtshausszenen zum Leben zu erwecken. Dabei spielt jeder der beiden Kabarettisten unzählige Rollen, in die er immer wieder blitzschnell einsteigt.

Auch das Spiel mit den Geschlechtern ist ein Quell kabarettistischer Arbeit. Frauen haben natürlich eine höhere Stimme, jedoch das alleine macht das Bild noch nicht komplett. I Stangl spielt seine Frauen folgendermaßen: Ein Bein belasten, die Hüfte auf die andere Seite sinken lassen, mit einer Hand sich betroffen auf den Brustkorb fassen, staunende, große Augen und einen dezenten Kussmund formen. So schafft es I Stangl innerhalb eines Augenaufschlages zwischen verschiedenen Figuren zu wechseln. Sein Spiel mit dem Wechsel der Geschlechter bringt die Zuschauer zum Lachen, da es ihnen die Generalisierungen und Stereotypen in direkter körperlicher Ausformung vor Augen führt.

Das Spiel mit den Geschlechtern, ihre Verwechslung und Umkehrung ist ein uraltes Prinzip der Travestie und ein Garant für Komik. Dieser Geschlechtertausch, der natürlich auch für Frauen als Männer verkleidet gilt, zeigt sozusagen ein unperfektes Bild eines Geschlechts und erzeugt Komik. Oft bleiben bei einer Verwandlung nur Stereotype übrig. Helmut von Ahnen spricht in diesem Zusammenhang sogar davon, dass Komiker, ob männlich oder weiblich, zu jeder Zeit als zweigeschlechtliche Figuren auf der Bühne stehen.⁹⁵ Sie vereinen das Unperfekte beider Seiten in sich.

Als weitere Methode nennt Henningsen die. "Karikatur (von ital. caricare = überladen) ist übersteigernde Verzerrung eines (wesentlichen) Einzelzuges. Dadurch entsteht ein Mißverhältnis, eine Mißgestalt [...]"⁹⁶

Kabarett lebt vom Überzeichnen und so sind im Grunde alle Figuren Karikaturen. Jedoch das Mißverhältnis besteht schon vor seiner Überzeichnung. Durch eine Übersteigerung wird die Diskrepanz für die Zuschauer sichtbar gemacht.

⁹⁵ vgl. Ahnen, Helmut von. Das Komische auf der Bühne. S 133f

⁹⁶ Henningsen, Jürgen. Theorie des Kabarett. S 44

Der Kabarettist sucht nach solchen Missverhältnissen in der Gesellschaft und so erscheinen reale Begebenheiten auf der Bühne als Karikatur, eine Form von Realsatire.

Auch im Körperspiel hat der Kabarettist jegliche Freiheit seine Figuren dazustellen. Karikaturhafte Bewegungen und Mimik sind dabei ein gern gebrauchtes Mittel um Komik zu erzeugen. Natürlichkeit in der Bewegung spielt dabei keine Rolle, ganz im Gegenteil, das Aus-dem-Rahmen-Fallen des Körpers ist ein Mittel der Komik. Körperliche Eigenschaften eines Menschen lassen sich im Gegensatz zu dessen Charaktereigenschaften schnell und einprägsam karikieren.

Eine weitere Methode im Kabarett ist die Entlarvung. Sie bringt eine gewohnte und akzeptierte Anordnung im Bewusstsein der Zuschauer zum Einsturz. Trotz dieses destruktiven Elements scheint uns die Entlarvung eine tiefe Befriedigung zu verschaffen und steht in direktem Zusammenhang mit dem oben erörterten Begriff des *Spiels*. Menschen möchten immer hinter die Kulissen blicken können und andere Menschen durchschauen. Das körperliche Element der Entlarvung besteht darin, dem Zuschauer durch Mimik und Gestik selbst die Möglichkeit zu geben, bestimmte Inhalte zu durchschauen. Auch der Körper des Kabarettisten entlarvt sich manchmal selbst, wenn er zum Beispiel spontan lachen muss oder sich verspricht. Diese Momente sind besonders heiter und verlangen vom Kabarettisten Gelassenheit und Routine, denn er kann diese Demaskierung für sich nutzen, indem er sie ins Spiel einbaut.

4.3 Fehlverhalten - Abseits der Norm

4.3.1 Plädoyer für die Hässlichkeit

Geltende Schönheitsideale beruhen auf gesellschaftlichen Konventionen und unterscheiden sich, wie auch die Komik, in verschiedenen Kulturen und Epochen von einander. Die Abweichung von diesen gesellschaftlichen Konventionen wird als Hässlichkeit erkannt.⁹⁷

Theodor Vischer erwähnt in seinem Werk über die Komik die Schönheit in ihrer Balance und Ausgeglichenheit als Gegenpart zur Komik und beruft sich dabei auf Aristoteles. Die Harmonie wird durch die Missgestalt des Körpers, die Hässlichkeit, in einem Maße gestört, dass sie kein Mitleid erregen muss, nicht wirklich weh tut, sondern eben komisch wirkt. "Im Gebiete des sinnlich Komischen z.B. erscheint daher der menschliche Körper als ein hässlicher."⁹⁸

⁹⁷ vgl. Ahnen, Helmut von. Das Komische auf der Bühne. S 20 f

⁹⁸ Vischer, Friedrich Theodor. Über das Erhabene und Komische. S 172

Das Erhabene und Schöne erscheint in Vischers Beschreibung zusehends unmenschlich und viel eher als philosophisch illusorische Idee, gegen welche die Komik sich wenden kann. Götter müssen gestürzt werden dürfen.⁹⁹

Wenn im Folgenden in dieser Arbeit von 'Fehlern' und 'Makel' des Körpers die Rede ist, so sollen die Anführungszeichen stets mitgedacht werden. Kein Mensch ist perfekt. Doch gerade der Anspruch auf Perfektion und Leistung spielt in unserer heutigen Gesellschaft eine bedeutende Rolle. In der Komik geht es darum, zu diesen (kleinen) Schwächen zu stehen, sie geradezu zu nutzen und sie sogar in eine Art Stärke zu verwandeln. Es werden diesen Fehlern in keiner Weise die Norm oder ein Idealbild von Schönheit und Perfektion gegenüber gestellt, sie sollten nicht als degradierend, sondern vielmehr als selbstverständlich begriffen werden. Der Gedanke der Umkehrung findet sich in der Komik immer wieder und beschreibt eben diese Fähigkeit, offensichtlichen Nachteilen etwas Positives abzugewinnen, ja sogar durch sie zu gewinnen.

4.3.2 Die 'Fehler' des Körpers

Der Körper hat die Angewohnheit uns mit seinen Anliegen zu belästigen, wenn wir gerade, wie wir glauben, mit wirklich ernsthaften Angelegenheiten beschäftigt sind. Wie weit wir uns von unserem eigenen Körper entfernt haben zeigt, dass wir bereits unseren Körper selbst als Fehler betrachten. Natürliche körperliche Regungen werden als unangemessene Fehlleistungen interpretiert. Doch zumindest im Bereich der Komik hat der Körper immer einen fest verankerten Platz und seine Daseinsberechtigung nicht *trotz*, sondern gerade *wegen* seiner Makel.

Menschliche Körperbedürfnisse gelten in gewisser Weise auch als Fehler. All unsere Körperflüssigkeiten zusammen zu halten ist eines der ersten Gebote, die der Mensch lernt, um sich unauffällig in die Gesellschaft zu integrieren. Doch gerade die körperlichen Regungen wie Körperfunktionen, Essen und Trinken und auch der sinnliche Körper und seine Sexualität etc. bilden einen Bereich unseres Lebens, der voller gesellschaftlicher Normen und Tabus steckt. Über den Weg der Komik kann man sich auch solchen Themen gefahrlos nähern.

Körperliche Bedürfnisse und Regungen haben alle, doch scheinen wir uns immer wieder dafür zu schämen. Dies dürfte mit der Tatsache zusammenhängen, dass wir uns eher als gefangen in einem Körper statt als ein Ganzes, eben Körper, Seele und Geist zu begreifen, wie es bereits

⁹⁹ vgl. Vischer, Friedrich Theodor. Über das Erhabene und Komische. S 168ff

Plessner andeutete. Ein gutes Mittel mit diesem Widerspruch umzugehen ist, sich dem Bereich durch Komik zu nähern.

Aus komischer Sicht sind Körper eigentlich schon fast von selbst lustig. Wie die Medizin bestätigen wird, garantiert das Vorhandensein eines Körpers die komische Grundvoraussetzung, daß früher oder später etwas schief, schmerzhaft schief, laufen wird. Genau genommen ist vielleicht gar nichts komisch *an sich*. Die Quellen der Komik liegen nicht außerhalb, sondern in uns.¹⁰⁰

Das größte Fehlverhalten des Menschen scheint es zu sein, dass er niemals den geltenden Normen entsprechen kann. Wenn im Folgenden von Hässlichkeit gesprochen wird, soll dies nicht falsch verstanden werden, denn sind doch an dieser Stelle viel mehr die menschlichen Makel gemeint, die wir lernen müssen zu akzeptieren. Kein Mensch ist perfekt, jeder muss das im Laufe seines Lebens immer wieder erfahren:

Wir alle sind Clowns, wir alle halten uns für schön, intelligent und stark, während doch jeder von uns seine Schwächen und Lächerlichkeit hat, die, wenn sie zum Ausdruck kommen, zum Lachen sind. [...] Die Suche nach dem eigenen Clown ist zuerst die Suche nach der eigenen Lächerlichkeit.¹⁰¹

Der Kabarettist bietet dem Publikum deshalb eine gute Möglichkeit über sich selbst zu reflektieren, da er auch nicht perfekt ist. In Kinofilmen lacht man vielleicht gerade deswegen, weil dem makellosen Helden etwas zustößt, und ihn das in diesem Moment wieder zurück in die Normalität holt. Doch in Wahrheit weiß das Publikum stets um die unüberbrückbare Kluft zwischen Heldentum und Fußvolk.

Ein Kabarettist muss zu seinen Fehlern stehen und diese auf der Bühne stolz präsentieren. Oft wird ein kleiner Makel zu seinem Markenzeichen, das dann für Unverwechselbarkeit und Authentizität steht. Dies führt zu einem deutlichen Wiedererkennungswert und zeigt einmal mehr die Gabe der Komik, Widersprüche zu erzeugen und zum Beispiel Schwächen in Stärken zu verwandeln. Ziel ist es, charmant mit diesem seinem Makel zu spielen, um dem Publikum die Chance zu geben über ihn zu lachen und so das Tor zur Selbstreflexion zu öffnen. Jacques Lecoq nennt dies "[...] Verwandlung einer persönlichen Schwäche in theatralische Kraft [...]"¹⁰².

Über körperliche Merkmale geht die Identifikation des Publikums am schnellsten. Würde Brad Pitt vor uns stehen und uns etwas über die kleinen zwischenmenschlichen Probleme zwischen Frauen und Männern erzählen, dann fände dies das Publikum wohl kaum erheiternd.

¹⁰⁰ David B. Morris. Geschichte des Schmerzes. S 116

¹⁰¹ Lecoq, Jacques. Der Poetische Körper. S 199 f

¹⁰² Lecoq, Jacques. Der Poetische Körper. S 200

Eine These dieser Arbeit lautet also: Perfektion schließt Komik aus. "Doch dabei zeigt sich wieder jene eigenartige, für das Verhältnis von Inhalt und Form stets charakteristische Dialektik: auch die Nichtbeachtung der Perfektion muß perfekt sein."¹⁰³

Der Kabarettist unterscheidet sich in den seltensten Fällen rein äußerlich von seinem Publikum. Er steht exemplarisch als Anschauungsmaterial und Identifikationsmöglichkeit auf der Bühne - einer Bühne, die nicht so weit entfernt, nicht so hoch zu sein scheint, wie eine Theaterbühne. Natürlich bildet auch dieses Erscheinungsbild eine der Rollen, die ein Kabarettist auf der Bühne verkörpert. Ziel ist es immer, dem Zuschauer auch sich selbst bewusst zu machen. Der Schauspieler mimt die Welt, das heißt, er verkörpert sie, gibt ihr eine sichtbare Form. Der Kabarettist verkörpert das tägliche Leben. Das gesprochene Wort entfaltet, von einem in schwarz gekleideten Kabarettisten auf einer schwarzen Bühne vorgetragen, seine volle Wirkung, steht durch diese pure Vortragsweise auch in sehr enger Verbindung zum Vortragenden. Inhalte werden im Kabarett in starkem Maße auf den Künstler projiziert und durch ihn direkt auf das Publikum übertragen. Er steht sowohl als individueller Typ, als auch als Spiegel der Gesellschaft zur Verfügung. Meist schlüpfen Kabarettisten rasant in verschiedenste Rollen und scheinen doch privat zu uns zu sprechen. Die Person des Künstlers, seine Individualität und Besonderheit ist im Kabarett auffallend wichtig. Doch zur Rolle des Kabarettisten später mehr.

In unserer Zeit, in der körperliche Perfektion als das höchste anzustrebende Gut gilt, macht uns das Kabarett auf die Norm aufmerksam und entblößt gesellschaftliche Fassaden. Dabei steht der Kabarettist als direktes Beispiel vor uns auf der Bühne und präsentiert seine Unvollkommenheit. Der größte Fehler scheint es zu sein, wenn ein Mensch statt seiner Ratio dem Körper die Herrschaft über seine Entscheidungen überlassen muss. Man kann sich schwerlich vorstellen, dass der Held eines antiken Dramas plötzlich Hunger bekommt, oder dass er sogar die Toilette aufsuchen muss. Die Welt der körperlichen Regungen schien lange Zeit der Komödie vorbehalten zu sein.

4.3.3 Sterben als Scheitern

Gleich zu Beginn, und sozusagen als Nachtrag zum vorhergehenden Kapitel, sei an dieser Stelle erwähnt, dass der größte Kontrollverlust des Menschen über seinen Körper der Tod ist. Umberto Eco beschreibt das Komische folgendermaßen:

Das Komische und der Humor sind der Modus, in dem der Mensch versucht, sich die unerträgliche Idee seines eigenen Todes erträglich zu machen – oder die

¹⁰³ Henningsen, Jürgen. Theorie des Kabarets. S 72

einzigste Rache zu nehmen, die ihm möglich ist gegen das Schicksal oder die Götter, die ihn sterblich haben wollen.¹⁰⁴

Der Grundwiderspruch besteht zwischen subjektiver Existenz und objektiver Wirklichkeit. Der Verfall des eigenen Körpers erscheint dem Menschen als größtes Fehlverhalten der Evolution, denn schließlich bedeutet das eine große Niederlage im Wettstreit gegen die Zeit. Dieses Thema verleiht der Komik eine Funktion der Kontingenzbewältigung und rückt sie in die Nähe der Religion. Kunst im Allgemeinen versucht den Menschen mit seiner eigenen Sterblichkeit zu versöhnen, indem sie anstelle des Künstlers die Zeit überdauert und für die Ewigkeit bestimmt ist. Das Gewahrsein der eigenen Sterblichkeit und das Entwickeln verschiedener Überlebensstrategien erklärt, warum das Lachen dem Menschen vorbehalten ist.

"In der Welt des Komischen sind die Begrenzungen der menschlichen Existenz auf wunderbare Weise aufgehoben. Die Erfahrung des Komischen ist schließlich ein Versprechen von Erlösung."¹⁰⁵ Komik birgt in seiner Widersprüchlichkeit immer auch das Scheitern. Doch im Grunde wird das Lachen als Sieg über die Krise begriffen, was seinen befreienden Charakter ausmacht. Bachtin betont in seinen Forschungen über den Karneval stets, dass das Lachen es vermag mit den grundlegenden Widersprüchen des Lebens umzugehen, indem es sie vereint. "Die Geburt geht mit dem Tod schwanger, der Tod mit einer neuen Geburt."¹⁰⁶

Doch es wäre nicht der Widerspruch der Komik, wäre das Lachen nicht auch Symptom und Bestätigung der Krise.¹⁰⁷ Vor allem das Kabarett hat sich darauf spezialisiert die schmerzlichen Belange des Menschen nicht gänzlich auszublenden, sondern an deren Grenzen zu longieren. Der Schmerz und das tatsächliche Scheitern sind zwar nicht auf der Bühne zu sehen, doch sie finden in weiterführender Konsequenz des Geschehens ihre Erwähnung. Rainer Stollmann bezeichnet dieses gekonnte Spiel mit dem Unaussprechlichen als kitzeln. „Die Kunst der Komödianten, Satiriker, Kabarettisten, Clowns, Humoristen usw. besteht darin, diese prekären Orte ausfindig zu machen und so zu berühren, dass es weder schmerzt noch schmeichelt, sondern eben kitzelt.“¹⁰⁸

Die Urmutter aller Ängste ist die Angst vor dem Tod. Kein anderes Thema hat die Komik so sehr beschäftigt, wie die unausweichliche Konsequenz der menschlichen Vergänglichkeit. Und dabei merken wir oft nicht, worüber wir gerade lachen. Stollmann schreibt diesen Verdienst der so genannten *Lachkulturarbeit* zu, die uns die Komik als Überlebensstrategie

¹⁰⁴ Eco, Umberto. Lüge und Ironie. S 120

¹⁰⁵ Berger, Peter L.. Erlösendes Lachen. S XI

¹⁰⁶ Bachtin, Michail. Literatur und Karneval. S 51

¹⁰⁷ vgl. Schrödl, Jenny. Vom Scheitern der Komik. S 32

¹⁰⁸ Stollmann, Rainer. Das Lachen und seine Anlässe. S 15

schenkt.¹⁰⁹ In diesem System ist Tod nicht das Gegenteil sondern Bestandteil des Lebens. Die Komik macht uns keine leeren Versprechungen, denn sie verschweigt uns nicht, dass hinter jedem Happy End der Tod wartet und ist somit ehrlicher als jede Tragödie.

4.3.4 Der Körper spricht seine eigene Sprache

„Wie im mimetischen Akt läßt sich der Mensch auch im Lachen zurückfallen in die Natur und überläßt seine Rationalität der Vorherrschaft des Körpers.“¹¹⁰

Die Körperlichkeit ist den meisten komischen Figuren gemein. Diesen direkten Bezug zum Körper könnte man den universellen Zug des Komischen nennen. Schon das Lachen ist eine körperliche Äußerung, die für alle Kulturen erkennbar ist. Stefanie Hüttinger hat komische Figuren in ihrem Werk *Die Kunst des Lachens – das Lachen der Kunst* charakterisiert.

Die Narrenfiguren aller Kontinente sind immer hungrig, gierig nach jedem Essen, das sie bekommen können, und sie sind meist hinter jeder Frau her. Körperliche Triebe, Hunger und Eros, sind als dominante Bestrebungen auch Auslöser des Lachens. Der Triumph des Fleisches, die Vorherrschaft des Körpers, die der Clown in seinem permanenten Hunger und in seiner erotischen Lust präsentiert, verweisen auf den Verlust der Körperbeherrschung, der sich auch im ständigen Stolpern des Clowns konfiguriert.¹¹¹

Diese Macht des Körpers, seine eigene Sprache zu sprechen, macht sich das Kabarett gezielt zu Nutze. Oft handelt es sich also nur um einen scheinbaren Kontrollverlust.

Schon in der Commedia dell'arte wurde die Möglichkeit bedacht etwas durch den Körper ohne Sprache auszudrücken, um unter anderem der Zensur zu entgehen. Auch im Kabarett werden bestimmte Themen nur körperlich angedeutet, wenn ihre verbale Äußerung zu gewagt erscheint. Doch bestimmte Inhalte erlangen erst durch ihre körperliche Darstellung ihre provokante Färbung. Die körperliche Darstellung hat also nicht nur eine verschleiernde und abmildernde Bedeutung, sondern birgt ihre ganz eigenen Möglichkeiten zur Vermittlung von Inhalten.

Erst die Verbindung von Gestik und Mimik mit dem kabarettistischen Text, den Fleischer als Nachricht bezeichnet, komplettieren eine kabarettistische Aufführung. Er unterscheidet an dieser Stelle zwischen zwei Arten von Mimik und Gestik. Erstens die zwangsläufigen Bewegungen, die beim Vortragen eines Textes entstehen oder bewusst eingesetzt werden, um

¹⁰⁹ vgl. Stollmann, Rainer. Das Lachen und seine Anlässe. S 15

¹¹⁰ Hüttinger, Stefanie. Die Kunst des Lachens – das Lachen der Kunst. S 154

¹¹¹ ebda S 122

zum Beispiel jemanden zu parodieren. Diese Bewegungen begleiten und unterstützen den Text. Darüber hinaus führt Fleischer den Begriff der semantisierten Bewegung ein, bei der es sich um eine kabarettsspezifische Methode handelt körperliche Distanz zum eben Gesagten herzustellen. Es bezeichnet körperliche Handlungen, die das Gesagte kommentieren und durch die der Text eine weitere Bedeutungsebene erlangt.¹¹² Der körperliche Kommentar ist in diesem Moment nicht mehr Teil des Textes, schafft eine Diskrepanz zwischen vortragendem Kabarettisten und vermitteltem Inhalt und erzeugt so einen komischen Widerspruch.

Ein Beispiel hierfür wären die, auch von I Stangl immer wieder gerne eingesetzten, pantomimischen Anführungszeichen, die er vor manche Worte setzt, welche dadurch sofort unter anderen Gesichtspunkten betrachtet werden müssen. Im Kabarett wird also der Körper immer wieder gezielt dazu genutzt, eine zweite, oft gegenläufige Geschichte zu erzählen, die das Publikum erneut entschlüsseln muss.

Das körperliche Spiel, so meint Fleischer, ist den räumlichen Gegebenheiten der meistens kleinen Kabarett-Bühnen angepasst. Eine kleine Bühne ermöglicht ein kleines, nuancenreiches Spiel, das dem Künstler erlaubt seine kontrapunktische Körperarbeit ganz gezielt einzusetzen. Eine kleine Bühne ist keine Voraussetzung für Kabarett, jedoch kommt sie einer gewissen Spielweise sehr entgegen.

Sobald auf einer Bühne gesprochen wird gehorcht dies gewissen eingeübten Regeln. Auch Mimik und Gestik unterscheiden sich auf der Bühne von alltäglichen Bewegungen. Dennoch wäre es zu kurz gegriffen dem Kabarettisten durch diese begrenzten Mittel abzusprechen, theatralische Welten zu errichten. Henningsen meint hierzu: "Der Kabarettist kann, im Unterschied zum Schauspieler, aus der real-konkreten Situation des Raumes, in dem er spielt, nicht aussteigen."¹¹³

Warum aber sollte der Zuschauer im Kabarett die Grenzen des realen Raumes mühsamer überwinden können als im Theater? Die vorliegende Arbeit geht davon aus, dass es dem Publikum durch eine gewisse räumliche Enge und Nähe zur Bühne sogar erleichtert wird in theatralische Welten einzutauchen. Im Gegensatz zum Theater sind diese Welten individueller Natur. Jeder Zuschauer wird dazu aufgefordert geistig seinen eigenen Weg zu gehen. Gerade durch das körperliche Spiel oder die lebendige Rede des Kabarettisten, können theatralische Umgebungen geschaffen werden, ohne dabei auf die Grenzen des Bühnenbildes Rücksicht nehmen zu müssen. Es ist Aufgabe des Kabarettisten, durch Körperarbeit und bildliche Rede im Publikum trotz fehlendem Bühnenbild Landschaften für seine Geschichten

¹¹² vgl. Fleischer. Eine Theorie des Kabarettss. S 57

¹¹³ Henningsen, Jürgen. Theorie des Kabarettss. S 19

heraufzubeschwören. Gerade O. Lendl ist ein Beispiel dafür, wie man durch Körperlichkeit dem Zuschauer die Möglichkeit gibt, auf einer komplett schwarzen Bühne Welten zu imaginieren.

4.4 Der Körper des Publikums

4.4.1 "Die Reaktion schafft die Aktion!"¹¹⁴

Dieses Kapitel widmet sich dem Publikum und seiner körperlichen Anwesenheit und Reaktion. Sowohl der Komik als auch dem Kabarett wurde immer wieder als Grundvoraussetzung das Vorhandensein einer Gruppe attestiert. Der Körper des Publikums ist ebenso anwesend wie der des Künstlers. Jaques Lecoq spricht von der Vorstellung als Körper, einem Kollektiv von Künstler und Publikum.

Im Körper des Schauspielers wirken ebenso viele Gesetze wie im Körper des Publikums. Der Zuschauer weiß sehr genau, ob eine Szene im Gleichgewicht oder Ungleichgewicht ist. Es gibt einen kollektiven Körper, der weiß, ob eine Vorstellung lebendig ist, oder nicht. Die kollektive Langeweile ist ein Zeichen für das organische Nichtfunktionieren einer Vorstellung.¹¹⁵

Diese Arbeit begreift Kabarett primär als Live-Erlebnis, bei dem neben dem Künstler auf der Bühne auch das Publikum im Saal anwesend ist. Dieses Publikum existiert einerseits als homogene Masse und Teil des *kollektiven Körpers*, wie es Lecoq formulierte, doch andererseits eben auch als Konglomerat von selbstständigen Individuen. Die perfekten Voraussetzungen für einen gelungenen Abend und das perfekte Publikum zu finden, damit würde man den Kabarettisten dieser Welt einen großen Gefallen erweisen. Doch trotz intensiver Publikumsforschung und langjähriger Erfahrungen aller Beteiligten - im Grunde ist immer eine Portion Zufall dabei, der verschiedene Faktoren so günstig beeinflusst, dass ausgelassene oder sogar euphorische Stimmung entstehen kann.

Die Faktoren, unter denen Lachen gut funktioniert, sind vielfältig und nicht vollständig kalkulierbar. Es beginnt mit der Verfassung der Zuschauer und der Spiellust des Ensembles. In der Regel ist es leichter zu lachen, wenn viele Zuschauer da sind und dicht an dicht sitzen, denn Lachen ist ein sozialer Akt, und nichts kann peinlicher sein als ein vereinzelter lauter Lacher in einem leeren Raum. Lachen, das ist ein wichtiges Kommunikationsmittel zwischen Zuschauer und Schauspieler.¹¹⁶

¹¹⁴ Jaques Lecoq, Der poetische Körper. S 103

¹¹⁵ ebda. S 36

¹¹⁶ Menzlaw, Walter. Lachen hat viele Gesichter. S 108

Das objektiv lustige Programm gibt es also nicht. Die Zuschauer bilden den menschlichen, vitalen Rohstoff, der immer Teil der Begebenheiten auf der Bühne bleibt. Das Menschliche ist Inhalt und Form des Kabarett. Wie Henri Bergson bereits erwähnte, ist unser Lachen immer das Lachen einer Gruppe.¹¹⁷

Wobei diese Gruppe erst durch das gemeinsame Lachen entsteht. Über dieselben Dinge zu lachen heißt, sich zu positionieren, sich gegebenenfalls zu integrieren, über einen ähnlichen Wissenszusammenhang zu verfügen. Freud meinte hierzu: "Jeder Witz verlangt so sein eigenes Publikum, und über die gleichen Witze zu lachen ist ein Beweis weitgehender psychischer Übereinstimmung."¹¹⁸

Es werden klare Positionierungen und Gruppierungen geschaffen, um sie danach erneut zu durchbrechen. Die Menge der Zuschauer auf der einen Seite, der Künstler auf der anderen. Auch inhaltlich werden Parteien erschaffen, zum Beispiel Männer gegen Frauen, um sie im nächsten Moment als völlig inadäquat zu enttarnen. Im Grunde könnte man behaupten, der Kabarettist spräche über die Menschen, die nicht ins Kabarett gehen. Der Volksmund hat dies sehr schön zusammengefasst: Im Kabarett lacht man immer über die Anderen - oder vielleicht auch ein Stück weit über das Andere in sich selbst.

Erst durch die Wechselwirkung zwischen dem Künstler auf der Bühne und seinem Publikum entsteht Kabarett. Auch ein Theaterschauspieler spürt, ob es dem Publikum gefällt oder nicht, spürt die Atmosphäre des Abends - „[...] er kann dann – in einer Komödie – übertreiben, mehr Tempo einsetzen usw. Er kann aber den Wortlaut, die Zusammensetzung und die Abfolge des Stückes nicht verändern, und genau das kann, darf und macht der Kabarettist.“¹¹⁹

Auch dem Kabarett liegt ein Textsubstrat zugrunde, welches die Grundlage des Stückes bildet, doch dieser Text soll auf der Bühne den Eindruck eines spontanen Gesprächs, einer natürlichen Erzählung erwecken. Viele Kabarettisten bauen in ihren Vortrag Stellen ein, in denen sie betonen, wie einzigartig das heutige Publikum sei, was für eine Freude es sei, genau vor dieser Konstellation von Menschen zu spielen. Doch ganz seinem destruktiven Charakter entsprechend wird dieser Moment meist in der nächsten Minute zerstört, indem zum Beispiel der Satz hinzugefügt wird: *Und ich sage das auch keineswegs jeden Abend.*

Es ist vielmehr das Spiel mit der Einzigartigkeit und eine größere Flexibilität des Künstlers, welches Kabarett von Theater unterscheidet. Während das Publikum im Theater erwartet, jeden Abend eine solide Vorstellung zu erleben, erwartet es im Kabarett jeden Abend etwas

¹¹⁷ vgl. Bergson, Henri. Das Lachen. S 13.

¹¹⁸ Freud, Sigmund. Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. S 164

¹¹⁹ Fleischer, Michael. Eine Theorie des Kabarett. S 71

Neues. Der Kabarettist weiß um die Wünsche seines Publikums und macht sie ihm durch deren Enttarnung bewusst. Fleischer formuliert es wie folgt:

Während es sich in den übrigen Kunstgattungen bei der Mitarbeit des Publikums um die Rekonstruktion von etwas, das beabsichtigt, vorausgesetzt, gewollt, usw. wird, handelt, geht es im Kabarett um die Konstruktion von etwas, das noch nicht vorhanden ist und gleichzeitig um die Bewusstmachung bzw. Hinterfragung der Konstruktionsregeln.¹²⁰

Die meisten Kabarettisten gönnen ihren Zuschauern in irgendeiner Weise das Gefühl, an der Entstehung von etwas so noch nie Dagewesenen beteiligt gewesen zu sein. Das Publikum ist durch seine Reaktionen und seiner Bereitschaft zu Lachen direkt am Gelingen einer Vorstellung beteiligt, jedoch nicht in dem Maße, in dem es ihm immer wieder vom Kabarettisten vorgetäuscht oder von der Literatur behauptet wird. Die Ansicht von Fleischer, es handle sich bei Kabarett um etwas Unabgeschlossenes, nicht Fertiges,¹²¹ ist also nur bedingt richtig. Auch dem Kabarett liegen ein Textsubstrat und eine eingeprobte Inszenierung zu Grunde, die sich in keiner Weise in Abhängigkeit zum Publikum begeben darf. Auch im Theater entstehen mit jeder Aufführung Abweichungen zur Premiere. Das tatsächlich Neue und Ungewollte findet im Bewusstsein des Publikums statt.

4.4.2 Publikumsdialog

Wie schon erwähnt ist die Distanzierung und Desillusionierung ein wichtiger Bestandteil des Kabarett. Bühnenbild, Requisiten und Kostüme sind keine Voraussetzungen für Kabarett, viel wichtiger ist der Text und das körperliche Spiel.

Ein kabarettistisches Mittel ist das Spielen zum Publikum. "Die Hinwendung fungiert mithin als *Pointensignal*. Sie signalisiert dem Zuschauer, wo ein Lacher vorgesehen ist. Ohne Übertreibung lässt sich sagen, dass Kabarettisten über den Blickkontakt zum Zuschauer dessen Reaktionen richtiggehend steuern."¹²²

Conférences bezeichnet B. Vogel als konsequente Zuwendung zum Publikum und grenzt sie somit von den Nummern des Programms, dem Inhalt der Geschichten, ab.

'Conférence' heisse innerhalb eines Kabarettprogramms jede nichtfiktionale, als Publikumsdialog gesprochene metakommunikative Äusserung mit der Funktion der Begrüssung/Verabschiedung des Publikums oder auch des Kommentars zu einer Nummer oder auch der Person eines Vortragskünstlers. Eine Conférence wird jeweils von höchstens zwei Personen (Conférenciers) vorgetragen, die im Programm mehrmals in dieser Rolle auftreten.¹²³

¹²⁰ Fleischer, Michael. Eine Theorie des Kabarett. S 75

¹²¹ vgl. ebda S 71

¹²² Vogel, Benedikt. Fiktionskulisse. S 56

¹²³ ebda. S 110

Diese Beschreibung mutet etwas altmodisch an. Kabarettisten treten in Verbindung mit ihrem Publikum, wenn es die Situation verlangt. Das strikte Nummernkabarett wurde größtenteils abgelöst von einem Programm mit Rahmenhandlung. Das Aussteigen und anschließende Einsteigen in eine Rolle ist nicht zwingend am Ende oder Beginn einer Nummer, eines thematisch neuen Abschnittes. Es liegt am Empfinden und an der Spontaneität des Kabarettisten, ob und wann er Kontakt mit dem Publikum aufnehmen möchte. Das Sprechen mit dem Publikum auf einer Metaebene, wie es Vogel nennt, soll hier nicht *Conférence* sondern schlicht genannt werden. Dieser Dialog folgt, wie bereits erwähnt, genauen Regeln und ist nur selten wirklich spontan. Doch auch das Publikum hat die Möglichkeit durch Zurufe mit dem Künstler in Verbindung zu treten. Das Kontaktieren des Publikums dient auch der Schaffung einer *Komischen Communitas*, wie es Helmut von Ahnen nennt. Das Publikum als Einheit aufzufordern, zum Beispiel eine Frage zu beantworten, dürfte weitgehend aus dem Kasperl-Theater bekannt sein. Auf die Frage *Seid ihr alle da?* sollte das Publikum tunlichst mit *Ja!* antworten, sonst wird weiter an der Kommunikation geübt.¹²⁴ Auch im Kabarett spielt die Schaffung einer Gemeinschaft von Bühne und Publikum eine große Rolle, die anhand der Spielanalysen noch genauer behandelt werden wird.

Oft fühlen sich Zuschauer durch die privat anmutende Situation zur Kontaktaufnahme ermutigt. Je heller zum Beispiel der Zuschauerraum beleuchtet ist, das Publikum also nicht in der, die Passivität unterstützenden Dunkelheit des Saales versinkt, sondern das Gesicht des Nachbarn erkennen kann, desto lauter wird auch die Grundstimmung im Zuschauersaal. Doch die Grenze zwischen Bühne und Auditorium besteht im Kabarett nach wie vor, die vom Publikum primär verlangt, dem Geschehen auf der Bühne ruhig und aufmerksam zu folgen.

Der Kabarettist verkörpert die moralische Position und ist die Beurteilungsinstanz, er baut damit seine führende Position aus. [...] Jemand, der von einer Bühne aus agiert, ist (nicht nur visuell) hervorgehoben und hat eine andere Position als das Publikum.¹²⁵

Es liegt nun am Kabarettisten mit der Situation der eventuellen Unterbrechung durch einen Zuschauer oder mit allgemeiner Unruhe umzugehen. Die Improvisation, die Reaktion auf grenzüberschreitende Handlungen des Publikums, zieht meist Lachen nach sich. Das Publikum wird Zeuge, wie sich zwei Welten, die des Spiels und die der Zuschauer, vermischen und es beansprucht für sich etwas Neues, Einmaliges erlebt zu haben.

Der Künstler, der erhöht auf einer Bühne im Scheinwerferlicht steht, hat stets das letzte Wort, denn die Trennung zwischen Zuschauersaal und Bühne besteht, wie bereits erwähnt, auch im

¹²⁴ vgl. Ahnen, Helmut von. *Das Komische auf der Bühne*. S 113

¹²⁵ Fleischer, Michael. *Eine Theorie des Kabarets*. S 78

Kabarett. Es ist also auch ein Spiel mit den Grenzen zwischen Publikum und Bühnengeschehen. Das Publikum ist zwar nicht aktiv an der geplanten Dramaturgie des Stückes beteiligt, doch genau das wird ihm vermittelt. In kleinen, der Improvisation vorbehaltenen Szenen, die auch spontan entstehen können, wird auf das Publikum eingegangen, ansonsten konkret dem Text gefolgt. Henningsen bemerkt hierzu, dass der Zuschauer bereits vom Fernsehen beeinflusst, den passiven Konsum bevorzugen würde: "Der Zuschauer hat gar keine Lust, mitzuspielen; er zahlt Eintritt, möchte bequem sitzen, sich zurücklehnen und Freizeitgestaltung konsumieren, ohne daß man an ihn appelliert [...]"¹²⁶

Jedoch hat es der Zuschauer im Kabarett nicht so bequem wie im Theater.

Schon die Tatsache, dass der Kabarettist dazu neigt sein Publikum anzusprechen, vor allem in den ersten Reihen, verursacht eine gewisse Unsicherheit des Publikums. Viele Zuschauer haben aus genau diesem Grund Angst in der ersten Reihe zu sitzen. Gerade in Zeiten des unkomplizierten Konsums muss der Zuschauer immer damit rechnen, dass an sein Gewissen appelliert wird, er dazu aufgefordert wird, über das eben Gehörte nachzudenken, oder einfach nur gewitzt zu reagieren. Im Kabarett wird die Verantwortung ans Publikum übergeben.

Die geistige und emotionale Verarbeitung von Komik geht natürlich Hand in Hand, doch der Körper nimmt uns blitzschnell Entscheidungen ab, indem er seine Tore, sprich seinen Mund, öffnet. Wurde erst einmal darüber gelacht, steht den Inhalten der Weg zur rationalen Verarbeitung frei. Was dem Publikum an Aktivität abverlangt wird, ist also das aktive Mitdenken, anstatt eines aktiven Eingreifens ins Geschehen auf der Bühne.

4.4.3 Das Lachen als Antwort

"Im Lachen wird der Mensch gleichzeitig zum Kind und zum Tier. Er entledigt sich des Kulturdruckes der Zivilisation und verliert die künstliche von der Zivilisation und Kultur erzwungene Distanz zu Dingen wie zu Menschen."¹²⁷

Das Kabarett ist eine Kunstform, in der der lebendige Körper im Mittelpunkt steht. Sowohl auf der Bühne als auch im Publikum. Anders als beim Betrachten eines gemalten Bildes, kann der Zuschauer im Theater durch seine Reaktionen auf den Verlauf einer Aufführung einwirken. Durch sein Lachen kann er eine direkte körperliche Antwort auf die Geschehnisse auf der Bühne geben.

¹²⁶ Henningsen, Jürgen. Theorie des Kabarets. S 13

¹²⁷ Hüttinger, Stefanie. Die Kunst des Lachens – das Lachen der Kunst. S 185

Das Lachen bildet im Komikdiskurs die grundlegende Kommunikationsform zwischen Publikum und Künstler. Es ist jedoch keine eindeutige Reaktion und bleibt, wie alles im Bereich der Komik, widersprüchlich und in gewisser Weise ungreifbar. „Lachen ist nie eindeutig, sondern immer zweideutig, mehrdeutig – und als *Körpersprache polymorph*.“¹²⁸

Im Kabarett ist das Spiel auf eine Reaktion des Publikums ausgelegt. Das Spiel hat eine Reaktion des Publikums zum obersten Ziel – das Lachen. Erst durch die Antwort der Zuschauer ergibt das Treiben auf der Bühne einen Sinn, erst durch diese hörbare Reaktion ist das Werk vollkommen. Dieses Lachen hat viele Gesichter. Das Publikum kann unter anderem über sich selbst lachen, die Figur auf der Bühne an- oder auslachen, es kann auch ein nachahmendes Lachen über das Lachen auf der Bühne sein. Meist stellt sich die Frage warum man eben gelacht hat erst hinterher. Das Lachen bringt uns dazu über die eigenen Einstellungen nachzudenken, indem es eine körperliche Reaktion der rationalen Verarbeitung vorausschickt.

Während die Tragödie eher das Ziel hat, die Illusion aufrecht zu erhalten und den Zuschauer in bewußter Distanz zum Dargestellten zu halten, versucht die Komödie von ihren Anfängen an, die Illusion zu zerstören und den direkten Kontakt mit dem Publikum aufzunehmen.¹²⁹

Auf der einen Seite wird Komik ein Distanz schaffendes Moment attestiert, das ein kathartisches Erlebnis ermöglicht, auf der anderen Seite jedoch führt uns das Lachen ganz nah an die Dinge und an uns selbst heran. Die Frage nach einer komischen Katharsis wird von der Literatur, wie bereits erwähnt, bestätigt. Stefanie Hüttinger beschreibt es in ihrem Werk *Die Kunst des Lachens – das Lachen der Kunst* wie folgt:

Das Lachen wirkt kathartisch, weil es ausdrückt, daß nichts endgültig, alles relativ und ambivalent ist. Im Moment des Lachens übernimmt der Zuschauer das Schicksal der dargestellten Personen, er läßt sich körperlich auf ihre Freude oder ihre Trauer ein. Für einen Moment ist der Zuschauer selbst der Dargestellte und der Schauspieler, und dieser Moment ist der kathartisch-reinigende.¹³⁰

Das Öffnen des Mundes wird bei Hüttinger als Aufforderung an den Menschen gesehen, seinen kritischen Geist und seine Aufnahmefähigkeit zu öffnen. Das Lachen bildet somit den ersten Schritt zur Erkenntnis.¹³¹ Unser Körper bildet also nicht nur im Akt des Produzierens, sondern auch in dem des Rezipierens von Komik den ersten Berührungspunkt mit der Außenwelt. Jenny Schrödl spricht in ihrem Aufsatz der Komik sogar durch den Akt des Lachens dezidiert die Fähigkeit zur Veränderung zu:

¹²⁸ Hüttinger, Stefanie. *Die Kunst des Lachens – das Lachen der Kunst*. S 33

¹²⁹ ebda. S 215 f

¹³⁰ ebda. S 217

¹³¹ vgl. ebda. S 221 f

Das Lachen vor dem Horizont einer Un- oder Gegenstimmigkeit oder eines Bruchs mit einer Erwartungsnorm kann sogar eine differente (moralische, ästhetische, soziale o.a.) Haltung oder ein innovatives Denken nach sich ziehen, es kann zum Ausgangspunkt von anders- oder neuartigen Positionen, Wertungen, Denk- und Fühlweisen werden.¹³²

Neben dem Lachen sei an dieser Stelle auch der Applaus als Antwort des Publikums erwähnt. Durch den episodenhaften und privat anmutenden Charakter von Kabarett traut sich das Publikum viel öfter zu klatschen. Im Theater würde ein Zwischenapplaus die Illusion der Geschichte zerstören, die Aufmerksamkeit auf die Privatheit des Schauspielers und dessen schauspielerisches Können lenken und somit stören. Im Kabarett hingegen bildet eben diese Privatheit eine Ebene des Spiels, die es verträgt, dass geklatscht und gelacht wird.

Das Lachen wird oft von einem In-die-Hände oder Auf-die-Oberschenkel-Klatschen begleitet, welches zeigt, wie viel Energie in diesem Moment frei wird und durch solche körperlichen Bewegungen kanalisiert werden muss.

¹³² Schrödl, Jenny. Vom Scheitern der Komik. S 34

5. Der Kabarettist als Rolle

"Zieht man vom Theater die Schauspielkunst ab, bleibt Literatur. Ohne den Kabarettisten bleibt vom Kabarett nichts."¹³³

Bevor nun zwei unterschiedliche Spielweisen der genaueren Betrachtung unterzogen werden, widmen wir uns noch kurz der komplexen Person des Kabarettisten.

Bei einem Kabaretttext erlangt die Aufführung eine ganz besondere Bedeutung. Vor allem deswegen, weil die schauspielerische Umsetzung des Textes dem geschriebenen Text zuwiderlaufen kann und manchmal sogar muss, um dem Text seine gewünschte Bedeutung zu verleihen. Bei der Überlieferung von Kabarett-Texten geht deren eigentlicher Inhalt meist gemeinsam mit der Inszenierung verloren. Auf das Körperspiel soll an späterer Stelle anhand von konkreten Beispielen Bezug genommen werden.

Anders als bei einem Dramentext beinhalten Kabaretttexte meist keine oder nur spärliche Regieanweisungen. Dies liegt unter anderem daran, dass Schauspieler und Regisseur meist ein und dieselbe Person sind oder sich sehr nahe stehen. Der Text steht in direktem Verhältnis zur Person, die ihn auf die Bühne bringt. Der Urheber hat somit alle Freiheiten gegenüber dem Text und seiner Verkörperung, seiner Auslegung, seiner Aufführung. Meist unterscheiden sich Text und Aufführung mit der Zeit gravierend von einander, da der Kabarettist gegenüber seinem eigenen Text alle Selbstbestimmung hat, ihn durch die Aufführungspraxis weiterzuentwickeln. Kabarett ist also in erster Linie ein Live-Erlebnis, das in keiner zwingenden Abhängigkeit zu seinem Textsubstrat steht, wie dies zum Beispiel beim Theater der Fall ist. "Sie spielen nicht *sich selbst*, sie spielen *mit* sich selbst! Das ist das Zweischnidige an der Arbeit eines Schauspielers."¹³⁴

Fleischer ging so weit, zwischen einem *Schauspieler* im Theater und einem *Spieler*, wie er es nennt, im Kabarett zu unterscheiden. Als *Kabarettist* bezeichnet Fleischer hingegen all jene, die eine Kabarettbühne betreten, auch wenn es sich dabei zum Beispiel um den Gastauftritt eines Laien handelt.¹³⁵ "Ein Schauspieler stellt also etwas/jemand dar; der Kabarettist konstruiert im Kabarett mit Hilfe schauspielerischer Mittel eine Botschaft, die ihm als seine eigene abgenommen und für seine eigene gehalten wird."¹³⁶

¹³³ Budzinski, Klaus. Die Muse mit der scharfen Zunge. S 331

¹³⁴ Lecoq, Jacques. Der poetische Körper. S 89

¹³⁵ vgl. Fleischer, Michael. Eine Theorie des Kabarett. S 14 f

¹³⁶ Fleischer, Michael. Eine Theorie des Kabarett. S 59 f

Jürgen Henningsen definiert keine eigene Bezeichnung, sondern widmete sich in seinem Werk *Theorie des Kabarets* einer Auflistung der verschiedenen Rollen, die ein Kabarettist in sich vereint:

1. Die Figuren.

Die erste Rolle bezeichnet Henningsen als eine Art Rahmenfigur, die beim Publikum bestimmte Assoziationen hervorrufen soll. Meist handelt es sich dabei um klischierte Typen, die jedermann bekannt sein dürften. Der Kabarettist charakterisiert diese nur kurz und ungenau, vielleicht sogar nur durch ein Requisit. Mögliche Figuren wären hier z.B. der Bundeskanzler, der Polizist oder der Papst. Es handelt sich hierbei also um theatrale Rollen.

2. Die Rolle des Kabarettisten.

Der Kabarettist fertigt aus seiner Privatperson eine theatrale Rolle, die scheinbar privat zum Publikum spricht. Er gibt sich als einer von uns, der sich zu einem bestimmten Thema äußert. Das Niemand-Besonderes-Sein ist hierbei von großer Bedeutung." Der Kabarettist spielt »Risiko«, er demonstriert den oppositionellen Gestus."¹³⁷ Es geht darum, gegen etwas Position zu beziehen und so das Bild eines Kabarettisten zu erfüllen. Er darf jedoch seine Anliegen nicht zu ernst nehmen, darf nicht wirklich an einer Situation leiden, ganz im Gegenteil. Je glühender der Kabarettist ein Thema vertritt, desto distanzierter gibt er sich vor dem Publikum. Es geht darum, den erhobenen Zeigefinger zu vermeiden und dem Publikum das Gefühl von absoluter Freiheit zu vermitteln. Dies gelingt durch subtile Nonchalance in der Vermittlung.

3. Die Privatperson.

Der Kabarettist legt seinen bürgerlichen Namen auf der Bühne nicht ab. Dieses Phänomen ist auch im Starkult der Filmwelt oder des Theaters zu beobachten. Nicht die Rolle, sondern die Privatperson wird zum Inhalt eines Stückes. Doch ist der Kabarettist kein Star, ganz im Gegenteil, er bleibt immer Bestandteil der Gruppe des Publikums. Da er nie ganz mit einer seiner Figuren verschmilzt, bleibt in den Augen des Publikums immer ein Teil Privatperson des Künstlers auf der Bühne. Doch handelt es sich eben auch hierbei um eine Rolle.¹³⁸

Die Grenzen sind fließend, da natürlich auch private Anliegen auf der Bühne besprochen werden und sehr wohl ein Stück Persönlichkeit somit in die Öffentlichkeit findet, doch die Privatperson ist hier als die soziale Rolle zu verstehen, wie wir alle sie spielen.

¹³⁷ Henningsen, Jürgen. *Theorie des Kabarets*. S 20

¹³⁸ vgl. ebda S 19 ff

Die Uneinigkeit der Rollen führt oft dazu, dass Kabarettisten im Privatleben mit ihren Rollen konfrontiert werden, denn dem Publikum scheint eine Differenzierung hier schwerer zu fallen als bei Schauspielern im Theater. Dies hat sicher grundlegend damit zu tun, dass die meisten Kabarettisten auch als geistige Schöpfer hinter ihrem Werk stehen und somit die gespielte Figur in direktem Zusammenhang mit dem Künstler steht. Auf die eigene Person wird auch auf der Bühne großen Wert gelegt. Es werden keine Figuren dargestellt, sondern ein bestimmter Kabarettist stellt eine Figur dar. Diese Figuren sind also nur schwer von ihren Darstellern zu trennen. Auch spielen Kabarettisten ganz bewusst damit, ein bestimmtes Bild von sich in die Öffentlichkeit zu tragen und somit eine Kunstfigur zu schaffen. Es sei an dieser Stelle noch einmal betont, dass ein Schauspieler niemals privat vor Publikum auf einer Bühne steht.

Durch die Uneinigkeit der Figur des Kabarettisten und durch seine distanzierte Übermittlung von Inhalten provoziert er Engagement im Publikum. Er gibt nicht nur eine eindeutige Person und Stellung auf, sondern auch die Verantwortung aus seinen Händen. Er fordert das Publikum auf, selbst Stellung zu beziehen. "Nonchalance ist Pathos in homöopathischer Verpackung."¹³⁹ Der Kabarettist verliert dadurch nicht an Glaubwürdigkeit, sondern gewinnt durch seine verschiedenen Persönlichkeiten an Freiheit. Es ermöglicht ihm aus den verschiedenen Rollen auszusteigen und im selben Moment in eine nächste einzusteigen.

Fleischer meint, der große Unterschied bestehe darin, dass ein Schauspieler jemanden darstelle und der Kabarettist mittels schauspielerischer Mittel eine Botschaft vermittele.¹⁴⁰

Doch sollte die Wissenschaft davon absehen diese Botschaft in zu engem, moralisch belehrendem Kontext zu begreifen und dadurch dem Kabarett seine unterhaltsamen und oft auch absurden Bestandteile zu unterschlagen. Die Figur des Kabarettisten steht nicht immer aus Belehrung, sondern zu einem großen Teil aus Unterhaltungszwecken auf der Bühne.

Grundlegende Mittel des Kabarett bilden die stete Destruktion und Unterwanderung theatralischer Welten. Die uneinheitliche Rolle des Kabarettisten führt zu Momenten der Illusionszerstörung. Wenn er aus einer seiner Rollen tritt und über eine Figur mit dem Publikum spricht, scheinen theatralische Grenzen überschritten worden zu sein.

Doch soll an dieser Stelle erwähnt werden, dass diese illusionszerstörenden Momente, wie auch andere dem Kabarett zugesprochenen Charakteristika, genauso im zeitgenössischen Theater sowie in der modernen Kunst ganz allgemein zu finden sind. Eher sollte Kabarett

¹³⁹ Henningsen, Jürgen. Theorie des Kabarett. S 23

¹⁴⁰ vgl. Fleischer, Michael. Eine Theorie des Kabarett. S 59

wieder in die Nähe des Theaters gedacht werden, als ihm eine allzu konstruierte Sonderstellung herbeizudefinieren.

In seinem Programm *Die Show der 1000 Wunder* fasst O. Lendl die Aufgaben eines Schauspielers wie folgt zusammen:

Als Schauspieler sollten sie keine übertriebenen Gesten machen, aber auch nie zu kleine. Ein Schauspieler sollte alles spielen können: Einen Bettler, einen Tyrannen, einen Landeshauptmann aber auch einen Schrankkasten - selbst zusammengebaut.¹⁴¹

¹⁴¹ Transkription von Technik-CD

6. Zwei Körperkonzepte

Im Folgenden werden die unterschiedlichen Spielstile der beiden österreichischen Kabarettisten I Stangl und O. Lendl genauerer Betrachtung unterzogen und einander gegenübergestellt. Dies geschieht ohne Wertung. Die Erkenntnisse beruhen einerseits auf Spielanalysen und andererseits auf Interviews, die im Anhang dieser Arbeit abgedruckt sind.

6.1 I Stangl



I Stangl wurde 1954 geboren. Er steht schon seit 1982 mit seinem mittlerweile 18. Solo-Programm auf der Bühne. Eigentlich schlug er die Laufbahn eines Sozialarbeiters ein, entschied sich dann jedoch 1979 für den Beruf des Kabarettisten. Von 1991 bis 2001 leitete er das Kabarett Niedermair und setzte sich dort für den Kabarett-Nachwuchs ein.

Sein Schaffen umfasst nicht nur Soloprogramme, sondern beinhaltet auch Gemeinschaftsprojekte mit Kabarett-Kollegen, Buchprojekte, Theaterengagements, Musicalproduktionen und TV- und Filmrollen.

Sein Mitautor, Hannes Vogler, begleitet ihn über die Jahre kreativ und ist maßgeblich an der Entstehung seiner Werke beteiligt.

Trotz der unzähligen Betätigungsfelder von I Stangl soll in der folgenden Analyse auf das Körperkonzept seiner Soloprogramme Bezug genommen werden.

Bisherige Soloprogramme:

- 1982 *Doktor Macher & Mister Soft*
- 1982 *Qualium & Coca Collaps*
- 1983 *Denken ist kein Schicksal*
- 1984 *Duo für Solo*
- 1986 *Nonstop Konsens*
- 1987 *GNIF Garantiert nicht im Fernsehen*
- 1988 *Monatsschau I, II, III, IV*
- 1988 *Wählt Wappler!*
- 1991 *Die Übergurke*
- 1993 *Mariandl 3*
- 1994 *Furchtbar Witzig* (mit Der Orchester Herr Georg)
- 1996 *Radio Kasachstan ist nicht böse* (mit Der Orchester Herr Georg)
- 2000 *Anleitung zur sexuellen Unzufriedenheit*
- 2002 *Selbstbewusst Waschlapp sein*
- 2004 *Warum Frauen gut aussehen und Männer besser fernsehen*
- 2006 *Wer kriecht stolpert nicht*
- 2007 *Der Frauenflüsterer*
- 2009 *Wir Helden*
- 2010 *Der Irrtum Mann* (Best Of)
- 2012 *Es gilt die Ungunstvermutung*¹⁴²

6.1.1 I Stangl als Bühnenfigur

Der Clown

I Stangl wurde von der Presse immer wieder mit einem Clown verglichen. Dies liegt nicht nur an seiner stattlichen Statur, seiner clownesken Mimik und Gestik, sondern vor allem an seiner roten Haarpracht. Seine Frisur, die sich über die Jahre quasi nicht veränderte, wurde sein Markenzeichen. Sein körperliches Erscheinungsbild ist imposant und durch die roten Haare höchst einprägsam. Das Plakat zu seinem Programm *Wir Helden* beweist, dass I Stangl schon als Kind die selbe Frisur hatte. Hierbei wurde zwar mittels Computerbearbeitung der Überhöhung wegen etwas nachgeholfen, doch die Veranlagungen entsprechen der Wirklichkeit. Letzte Steigerung ist das Plakat zum Best Of *Der Irrtum Mann*, auf dem ausschließlich seine Frisur zu sehen ist, was zeigt, wie weit der Wiedererkennungswert bereits reicht.

¹⁴² vgl. www.heitere-aussichten.at



I Stangls Haare stehen auch für Revolution, für Individualität und die Entscheidung sich nicht anzupassen. Parallelen eine offensiv unangepasste Frisur betreffend, lassen sich zum Beispiel bei dem irischen Komiker Dylan Moran beobachten, um damit einen kurzen Blick über die österreichischen Grenzen zu wagen. Moran trägt sein Haupthaar wild wuchernd, oft hängt es ihm störend ins Gesicht, immer wieder muss er sich missgelaunt davon befreien. Moran spielt auf der Bühne die Rolle eines misanthropen, cholerischen, intellektuellen Alkoholikers, der sein Leben nicht im Griff hat, was ihn aber nicht daran hindert, zynisch gegen alles und jeden verbal in die Schlacht zu ziehen. Der stete Kampf mit dem eigenen Haar steht hier sehr schön für den Kampf mit dem eigenen Charakter.

Kleidung und Haare bieten dem Menschen die Möglichkeit sich ohne großen Aufwand äußerlich zu positionieren. Das äußere Erscheinungsbild gibt uns die Möglichkeit unseren Charakter nach Außen zu repräsentieren.

I Stangls Erscheinung lässt sich jedoch keineswegs auf seinen auffälligen Haarschopf reduzieren. Er ist ein Routinier des komischen Spiels, der es gekonnt vermag, die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich zu ziehen. Diese zentriert sich während seiner Erzählungen auf sein Gesicht, welches durch den Einsatz von gekonnter Mimik das ansonsten eher statische Spiel unterstützt. Doch ist es als Kabarettist, als Mensch, der auf der Bühne steht, nicht ungewöhnlich bestimmte Merkmale an sich heraus zu arbeiten. Vor allem körperliche Merkmale bleiben den Zuschauern leicht im Gedächtnis.

Es handelt sich bei der Erscheinung I Stangl nur bedingt um eine Bühnenfigur. Die Körperlichkeit ist gegeben, die Frisur auch privat, ein Kostüm existiert nicht im klassischen Sinn, doch der Umgang und das bewusste Einsetzen des Körpers machen sein äußeres

Erscheinungsbild zu seinem Markenzeichen. Nicht der Kabarettist selbst sticht aus der Menge, sondern sein bewusster Umgang mit seiner Erscheinung.

In seinem Programm *Der Frauenflüsterer* bekommen I Stangls Haare besondere Beachtung; es ist nicht das erste Mal, dass er sie eigens in Szene setzt. In der Nummer *Der Pate* erklärt I Stangl, er habe im Umgang mit den Freunden seiner Tochter die Methode *Marlon Brando* entwickelt und diese auch erfolgreich angewandt. Er möchte sie dem Publikum zeigen und setzt sich auf einen Stuhl. Die entsprechende Musik, die Assoziationen zu einem Mafia-Film hervorruft, und eine dunkle, in kaltem blau gehaltene Lichtstimmung sollen das Publikum auf eine unheimliche, brutale Szene einstimmen. Doch wenn I Stangl sich auf seinem Stuhl zurück lehnt, streift ihn von hinten das Licht eines am Boden montierten Scheinwerfers, der seine Haare wie einen Heiligenschein zum Leuchten bringt. Dieser rote Strahlenkranz steht in vollständigem Widerspruch zu den Erwartungen, die im Publikum aufgebaut wurden. Hier spielt I Stangl also ganz bewusst mit seiner Körperlichkeit, die so gar nichts von einem Mafia-Paten hat. Der Körper entlarvt die Situation als unschuldig, und alles, was danach gesagt wird verliert an Ernsthaftigkeit und dadurch an Schrecken. Das Publikum wird also durch Körperarbeit zum Lachen aufgefordert.

Über den Berührungspunkt des körperlichen Spiels lässt sich am schnellsten Kontakt zum Publikum aufbauen. Anspielungen, die äußerliche Gegebenheiten zum Thema haben, müssen nicht lange dechiffriert werden. Der Kabarettist stellt sich gleich zu Beginn als Anschauungsexemplar zur Verfügung.

6.1.2 Plädoyer für die Hässlichkeit

I Stangls Programm *Warum Frauen gut aussehen und Männer besser fernsehen* beginnt mit den folgenden Worten, die zeigen, dass I Stangl das Spiel mit den kleinen Fehlern und Makel der Menschen beherrscht.

Guten Abend! Bevor ich anfang, muss ich dringend was loswerden. Wie soll ich sagen... es is was unglaublich Tolles passiert. Ich lug ja vor der Vorstellung immer a bisserl durch den Vorhang, man will ja wissen, mit wem man es heute Abend so zu tun haben wird. Und darf ich ihnen sagen...: Alle Frauen, die heute da sind, sind die schönsten Frauen, die jemals vor mir gegessen sind.

Ehrlich, ich will mich jetzt wirklich net bei euch einschleimen.

Na kumm, brauch ich do auch net. I waß doch, dass sich grad umgekehrt alle Frauen im Saal denken: „Der Stangl! – das ist aber ein ganz ein Süßer!

Sex mit ihm muss was Wunderbares sein!“ [...]

Wahnsinn, man sieht's den Männern im Saal förmlich an, wie sie sich grad alle denken: „Wie macht des der Stangl!?“

Burschen, is net so schwierig, macht's es wie ich, stellts euch auf a Bühne, habts Charme, erotische Ausstrahlung, schauts guat aus - und scho passts.¹⁴³

Im vorangegangenen Kapitel wurde bereits angesprochen, dass dem Publikum im Kabarett oft das Gefühl gegeben wird, etwas Einzigartiges zu erleben. Auch I Stangl gibt seinem Publikum das Gefühl, einen außergewöhnlichen Abend zu erleben, indem er behauptet, es säßen heute Abend die schönsten Frauen der Welt vor ihm. Dieses Gefühl der Sonderstellung wird im nächsten Satz bereits wieder zerstört. Komik macht Bemerkungen bewusst fragil und zerbrechlich. Das Publikum kann sich im Kabarett niemals sicher fühlen, sich auf nichts verlassen.

I Stangl baut die erste Beziehung zwischen sich und dem Publikum über Äußerlichkeiten beider Seiten auf. Er fungiert hier quasi selbst als Spiegel, den er dem Publikum vorhält. Er setzt sich bewusst den kritischen Blicken des Publikums aus, indem er gleich zu Beginn auf sein Äußeres anspielt. Schönheitsideale zählen auf der Kabarettbühne nicht. Er unterstellt dem Publikum eine Meinung und zwingt es dazu, mit den entstandenen widersprüchlichen Gedanken umzugehen. Gleich zu Beginn lacht somit das Publikum nicht nur über den Kabarettisten auf der Bühne, sondern auch über sich selbst. Im Kabarett wird das Publikum gezwungen über seine zementierten Einstellungen nachzudenken, gewohnte Denkmodelle werden eingerissen, oder zumindest in Frage gestellt.

„Das Kabarett kann jedoch in jeder noch so begrenzten Situation seine Zuhörer konfrontieren mit ihrem eigenen erworbenen Wissenszusammenhang, ihnen die Schwäche eines nicht integrierten Bewußtseins vor Augen führen, sie auf sich selbst zurückwerfen.“¹⁴⁴

Der Programmbeginn I Stangls zeigt einerseits, wer hier auf der Bühne steht und etwas zu sagen hat, doch durch das Lachen wird das Eis zwischen Publikum und Künstler gleich zu Beginn gebrochen. I Stangl tritt in diesem Moment nur deshalb aus der Menge der Zuschauer hervor, da er offensiv zu seinen Fehlern steht und es erträgt, ja geradezu fordert, dass darüber gelacht wird. Das Publikum erwartet ein selbstbewusstes Auftreten des Künstlers auf einer Bühne. Kabarettisten müssen offensiv zu ihren Schwächen stehen, dafür können sie von ihren Zuschauern fordern, es ihnen gleich zu tun.

6.1.3 Körperspiel und Publikum

Das Publikum wird bei I Stangl oft durch ein Beiseitesprechen direkt ins Geschehen mit einbezogen. Oft tritt er zur Bühnenkante, auch wenn er dabei aus dem Scheinwerferlicht

¹⁴³ I Stangl. Warum Frauen gut aussehen und Männer besser fernsehen. Transkription Textbuch

¹⁴⁴ Henningsen, Jürgen. Theorie des Kabarett. S 77

gerät, oder spricht über die Schulter mit den Zuschauern. Meist trifft es dabei jemanden aus der ersten Reihe, der nun exemplarisch für alle aus der Anonymität treten und sich I Stangls Fragen stellen muss.

Die Körperhaltung von I Stangl mutet dabei verschwörerisch an. Mit großen Augen nähert er sich dem Publikum und blickt dabei um sich, als wolle er die nun folgende Information vor fremden, außenstehenden Personen fern halten. Oft senkt er dabei seine Stimme, um dem Gesagten den Charakter eines Geheimnisses zu verleihen, welches einzig diese eine Konstellation seines Publikums zu hören kriegen soll. Es handelt sich dabei um ein gespieltes, übersteigertes Flüstern, das man auch noch in der letzten Reihe versteht. Es scheint, als wolle er sich in diesem Moment mit dem Publikum verbünden, doch in Wahrheit lässt er ihnen gar keine Gelegenheit zu handeln und somit wirklich aktiv ins Geschehen einzugreifen. Auch wird in den seltensten Fällen wirklich ein bestimmter Zuschauer heraus gepickt, sondern viel eher in die Richtung der Zuschauermasse gesprochen. Alle Interaktionen mit dem Publikum sind auf gewisse Art und Weise gesteuert. Wird eine Frage gestellt, so wird dem Zuschauer auf geschickte Art die Antwort bereits in den Mund gelegt. Das soll aber nicht heißen, dass nicht immer etwas Unerwartetes geschehen kann, worauf es mit Improvisation zu reagieren gilt.

I Stangl gibt dem Publikum das Gefühl sich mit ihm verbünden zu wollen. Ein vertrautes Blinzeln in die Menge erzeugt eine private Atmosphäre. Diese mimische Reaktion des Blinzeln erscheint dem Publikum nicht als Teil der Inszenierung und erzeugt dadurch einen kleinen privaten Moment. Dieses Blinzeln bezieht sich auf alle Zuschauer und stärkt somit das Gefühl Teil einer Gruppe zu sein.

Das Auditorium vergisst, dass der Protagonist sein Publikum durch die Intensität der Scheinwerfer meist nicht genau sehen können. Aus diesem Grund lässt I Stangl sein Publikum dezent von hinten von einem gefärbten Scheinwerfer anstrahlen, um die Dimensionen einschätzen zu können und sein Publikum besser spüren zu können. I Stangl spielt auf der Bühne als könne er jedem einzelnen seiner Zuschauer in die Augen sehen. Diese Spielweise unterstützt die privat anmutende Atmosphäre und gibt dem Publikum das Gefühl der Wertschätzung.

I Stangl gibt seinem Publikum mit kleinen Gesten das Gefühl direkt am Geschehen beteiligt zu sein und fordert damit immer wieder seine Aufmerksamkeit. Er deutet zum Beispiel hilflos in die Menge und fordert die Zuschauer auf, ihm zu helfen. Dabei duzt er sein Publikum und bekräftigt so die vertraute Atmosphäre. Im Grunde verschmelzen alle Zuschauer zu einer

einzig Person. Oft sprechen Kabarettisten auch in der Einzahl mit ihren Zuschauern und doch, oder gerade deswegen, fühlt sich jeder einzelne angesprochen.

Auch die bereits oben erwähnte Aufforderung an das Publikum ihm kollektiv zu antworten nutzt I Stangl gekonnt. Er forderte in seinem Programm *Warum Frauen gut aussehen und Männer besser fernsehen* zum Beispiel die Männer im Publikum auf, ihm auf ein Zeichen hin euphorisch und zum Beweis ihrer Stärke ein lautes *Ohh Jaaa!* entgegen zu schmettern. Doch I Stangls Handzeichen und seine Aufforderung waren dabei so geschickt eingesetzt, dass die Männer nicht dazu kamen einheitlich und mit der erwarteten Inbrunst zu reagieren. Eine kleine, beinahe unmerklich längere Vorbereitungszeit und ein deutlicheres Handzeichen verschafften den Frauen an diesem Abend einen entscheidenden Vorteil und so einen Sieg in diesem manipulierten Geschlechterkampf, dessen Manipulation sie im besten Fall nicht bemerkten.

Trotz aller Vertrautheit erwartet I Stangl gewissen Respekt, der ihm in Form von konzentriertem Zuhören entgegen gebracht werden soll, während er auf einer Bühne steht und scheinbar privat zum Publikum spricht. Das Gleichgewicht auf beiden Seiten zu erhalten, darin besteht die Herausforderung am kabarettistischen Miteinbeziehen des Publikums. Denn einmal angesprochen, scheinen es einige der Zuschauer als ihre Pflicht zu begreifen, der Aufführung ihre persönliche akustische Note zu verleihen. Doch I Stangls Stücke folgen einem strengen Plan, der nicht auf Improvisation beruht. Er gibt seinem Publikum gar keine Gelegenheit zu antworten, gibt ihm aber dennoch das Gefühl, es getan zu haben.

Aus der Rolle zu fallen und beiseite zu sprechen sind beliebte kabarettistische Mittel, die zeigen, dass im Kabarett die Privatperson des Künstlers auf der Bühne stets anwesend zu sein scheint. Um es noch einmal mit Nachdruck zu sagen: I Stangl spricht gerne *scheinbar* privat - und das gerne mit erhobenem Zeigefinger, was hier wörtlich zu verstehen ist. Er reißt die Augen weit auf, macht einen Schritt aufs Publikum zu und hebt den Zeigefinger. Hierbei zeigt sich sehr schön der Gedanke eines gewissen Lehrauftrages, der dem Kabarett schon seit eh und je attestiert wird. Nach Vollendung eines Gedanken folgen oft ein intensiver, erwartungsvoller Blick ins Publikum und ein Schritt zurück. I Stangl lässt so die eben gefallenen Worte wirken und setzt durch seine Körperaktion ein Pointensignal. Auch das Aus-der-Rolle-Treten ist hier also wörtlich zu verstehen und erfährt somit eine physische Qualität. Die scheinbar private Mimik und Gestik auf der Bühne dient dazu, mit dem Publikum Kontakt zu knüpfen, sich mit ihm gut zu stellen. Reaktionen des Publikums können so durch minimalen Körpereinsatz beeinflusst werden.

6.1.4 Mimik und Gestik

Jede Geste und Mimik erfährt auf der Bühne eine Überhöhung. Doch im Kabarett muss nicht auf die Beibehaltung der Natürlichkeit geachtet werden. Generell lässt sich bei I Stangl eine Bevorzugung mimischer Elemente feststellen. Bewegungen im Raum sind bei ihm rar und werden meist eingesetzt, um in eine andere Figur zu gelangen.

Das Aufreißen der Augen hat bei I Stangl eine naive, liebenswerte Konnotation. Ob als erstauntes Augenklimperm einer Frau oder überraschter Gesichtsausdruck einer seiner Rollen, es hat etwas unschuldig Ehrliches. Es ist ein Signal fürs Publikum jetzt genau aufzupassen. I Stangl macht dieses begierige, optische Einsaugen dem Publikum quasi vor.

Es kann aber auch ein schutzloses und ungläubiges Starren sein, das Unterstützung und Solidarität des Publikums fordert. Diese scheinbare Schutzlosigkeit steht in völligem Widerspruch zu seiner stattlichen, Respekt einflößenden Erscheinung, doch dieser kleine mimische Kunstgriff vermittelt, dass auch er in gewissen Situationen hilflos ist. "Hervortretende Augen sind außerdem schon deshalb interessant, weil sie von *rein körperlicher Anspannung* zeugen."¹⁴⁵

Komplettiert wird eine hilflose Figur oft mit einem hohen Quietschen, fast kindlichen Geräuschen, die aus seinem Munde überraschen. Das Bild der winzigen Katze, die anschließend brüllt wie ein Löwe, ist uralt und ein Beispiel für die Inkongruenz-Theorie in Bezug auf den Körper. Hier stehen also zwei körperliche Erscheinungen konträr zu einander. Er blickt auf die Dinge mit kindlich neugierigen Augen, betrachtet sie ganz unkonventionell und ist doch ein stattlicher Mann, der der Welt gelassen gegenüber tritt. Das passt nicht zusammen und erzeugt in seiner Widersprüchlichkeit Komik. I Stangl spielt immer wieder mit Gesten und Situationen, die seinem Erscheinungsbild zuwider laufen. Als Mann ist die gegensätzlichste Figur, die er spielen kann, natürlich eine Frau, auf deren Darstellung bereits Bezug genommen wurde.

Die Betrachtung von Themen unter einem naiven Blickwinkel abseits gesellschaftlicher Normierung ist typisch für das Kabarett. Bei I Stangl verbildlicht sich diese Herangehensweise in seiner körperlichen Dissonanz. Er zeigt, dass man Ansichten ändern muss, um hinter die Fassaden unserer Gesellschaft blicken zu können.

¹⁴⁵ Bachtin, Michail. Rabelais und sein Welt. S 358

6.1.5 Lachen auf der Bühne

Körperliches Imitationsverhalten des Publikums lässt sich feststellen, wenn der Kabarettist auf der Bühne lacht. Das Lachen eines Menschen kann, und das nicht nur auf der Bühne, vielfältige Gründe haben und ist leicht zu durchschauen. Dem Lachen oder Weinen gegenüber hat der Mensch eine erstaunlich untrügliche Intuition, die ihn wahre Emotionen von gespielten unterscheiden lässt.

Im Lachen schwingen viele unterschiedliche Faktoren mit, wie etwa Unsicherheit, Stolz, Wehmut und auch die Absicht, durch das eigene Lachen das Publikum anzustecken. Dieses Mittel macht sich vor allem bei deutschen Comedy-Stars bemerkbar. Es gilt erst einmal laut über seine eigenen Scherze zu lachen, um dem Publikum zu signalisieren, dass es komisch ist und ihnen so ihre adäquate Reaktion vorzumachen.

Bei I Stangl ist das eigene Lachen dezent und als rar eingesetzte Maske zu verstehen. Er setzt hin und wieder diese Maske für einige Sekunden auf, um zu zeigen, dass er einen eigenen Scherz nicht lustig fand. Es ist ein verzerrtes, parodistisches Lachen, eine Grimasse, die an die Masken der *Commedia dell'arte* erinnert, als Antwort auf einen vielleicht zu derben Scherz. Er nutzt das Lachen um damit in kritische Distanz zum eben Gesagten zu treten. Wie bereits erwähnt, erkannte bereits Fleischer das typische Verfahren des Kabarets mit Hilfe von semantisierten Gesten, wie er sie nannte, zwei Geschichten zur selben Zeit zu erzählen.

Ein Lachen auf der Bühne erzeugt trotz alledem in den meisten Fällen ein Lachen des Publikums. Es steckt eben an. Doch I Stangl zeigt es ganz bewusst und offen als gespielte Maske. O. Lendl zum Beispiel nutzt das Lachen als erste Kontaktaufnahme mit dem Publikum, doch dazu später.

6.1.6 Sprachlosigkeit

Ein wichtiges Stilelement ist bei I Stangl das Schweigen, die Sprachlosigkeit. Das Nichtgesagte wird im Kabarett immer wieder thematisiert. Oft spricht der Körper eine eindeutigere Sprache. Das Auslassen eines Wortes kann dazu dienen, ein Thema abzuschwächen, indem man es einfach ausspart. Auf der Bühne jedoch erlangt das nicht Ausgesprochene enorme Bedeutung, die den Körper der Person verstärkt ins Zentrum der Aufmerksamkeit drängt. Die Pause ist ein gern eingesetztes Mittel im Kabarett und überschreitet, wenn sie mutig ist, immer eine gewisse Schmerzgrenze. In seinem Programm *Wir Helden* lässt I Stangl, nach der Erzählung er sei einst ein radikaler, politischer Künstler gewesen, sein Publikum einige Zeit im Black, in völliger Dunkelheit sitzen. Er wartet, bis die

ersten unsicheren Gespräche beginnen, um dann zu kommentieren, dass es damals, als er und die Gesellschaft noch politisch engagiert waren, auch während einer Pause still im Publikum gewesen wäre. Damals seien eben noch Intellektuelle ins Kabarett gegangen, die auch mit dem Nichts etwas anfangen konnten.

Im Moment des Schweigens werden natürlich kleinste Bewegungen bedeutungsvoll, da ihnen die ganze Aufmerksamkeit gehört, aber auch das erste Wort nach der Stille wird sehnlich erwartet. Dies ist ein bewusstes Spielen mit Tabus, auf einer Bühne zu schweigen. Im Grunde gibt es nichts Widersinnigeres als die Stille auf einer Bühne. In diesem Fall reicht also schon das Nichthandeln aus, um zu provozieren.

Ähnlich verhält es sich mit der Unterbrechung des Wortflusses. Stottern auf einer Bühne verunsichert das Publikum. Stottern scheint ein Fehlverhalten des Körpers, des Schauspielers. Der Körper, der Akt des Sprechens gewinnt dadurch an Aufmerksamkeit, die dem Publikum die Konstruiertheit des Vortrages bewusst werden lässt. Aber diese unperfekte Vortragsweise bekräftigt darüber hinaus natürlich auch wieder eine privat anmutende Atmosphäre.

Immer wieder setzt I Stangl dieses Suchen nach einem Wort, das Zögern in seinem Vortrag, bewusst ein. Das Ringen des Körpers zur Überbrückung dieser Sprachlosigkeit erscheint uns komisch. Fast scheint es, als gäbe es nichts Komischeres auf der Bühne, als einen Menschen, der etwas sagen will, dies aber aus irgendeinem Grund nicht kann. Bachtin vergleicht diese Suche in seiner Analyse von Rabelais mit dem Geburtsakt eines Wortes, das tief aus dem Körperinneren hervorgepresst zu werden scheint.¹⁴⁶

Fast immer entsteht dieses Schweigen auf Grund der Suche nach den adäquaten Worten. In einer Nummer seines Programms *Der Frauenflüsterer* hingegen scheitert die Sprache schlicht am Vergessen. Es handelt sich um die Zugabe eines Programms, das einen Mann darstellt, der von sich behauptet, sein Leben und vor allem die Frauen voll im Griff zu haben, da er quasi einer Heldengeneration entsprungen sei - der Generation 35 plus. Doch am Ende schlägt die Natur zurück und straft die Figur zuletzt mit Alzheimer, woraufhin all seine Souveränität verfliegt. Anfangs verschwinden nur einige Worte, die sich noch gut durch Umschreibungen ersetzen lassen, doch der Prozess des Vergessens ist unaufhaltsam.

Hier ist es das Alter und seine möglichen Folgen, welche thematisiert werden. Der Verfall des Körpers mit all seinen Konsequenzen, die schlussendlich im Tod münden, ist immer wieder Inhalt von Kabarettprogrammen.

¹⁴⁶ Bachtin, Michail. Rabelais und seine Welt. S 396

Zur Veranschaulichung folgt ein kurzer Ausschnitt aus der Nummer *Alzheimer*. Alle Worte, die in Klammer stehen entfallen I Stangl. Mit der Zeit werden es immer mehr. Die wörtlichen Umschreibungen begleiten stets mimische und gestische Darstellungen.

Nein! Ich wollt mir ja vorher was anschauen!
Irgendwas mit... äh... ich hab's gleich... das war etwas, wo Zahlen drauf sind.
Die Zahlen sind auf einem, äh... ganz was dünnes (PAPIER).
Auf etwas, auf dem man auch (SCHREIBEN) kann.
Und das auf dem man (SCHREIBEN) kann, das war in einem (KUVERT)
Wo man das, wo die Zahlen drauf stehen, rein steckt! [...] ko, ko, ko
(KONZENTRIER) also wie ich das mach, was ich gerade gesagt hab
(KONZENTRIEREN) seh ich: Da liegt ja meine Brille, die ich schon seit... seit...
seit damals halt, such. (SETZT AUF)
Wahnsinn wie gut man damit (SIEHT) äh, na fix! Was ist das, wenn man das
aufsetzt und dann seine, seine (FRAU) wieder erkennt?
Na die... wie heißt sie?! Die vor 3 Monaten bei mir ausgezogen ist? Diese Person
mit der ich früher oft... manchmal (SEX) gehabt habe? Meine Frau! Genau.
Frau.
Wie komm ich jetzt auf die? ¹⁴⁷

Die Nummer spielt mit dem Sprachverlust und dem Erfinden einer neuen Sprache, die auch eine körperliche ist. Statt der Worte werden Gesten und Geräusche eingeführt, so gelangt die Figur vom Hundertsten ins Tausendste und entfernt sich immer weiter von ihrem anfänglichen Ziel. Auf der Suche nach Worten wird der ganze Körper durchsucht. Wie ein trotziges kleines Kind stampft I Stangl jedes Mal mit dem Fuß auf, wenn das Wort nicht zu seinem Mund vordringen will. Nur durch seinen erbosten Körper, der sich immer wieder vor Wut verkrampft, scheint er die Worte über die Lippen zu zwingen.

Die Nummer endet mit einem Künstler, der nicht einmal mehr weiß, wo er sich befindet oder was er zu tun hat. Diese Hilflosigkeit steht wieder in völligem Widerspruch zu seiner körperlichen Erscheinung und seiner Position auf der Bühne. Die Machtposition verlagert sich ins Publikum, in dem I Stangl sich ganz am Ende der Nummer wiederfindet und beginnt sich selbst zu applaudieren. Diese Schlussnummer steht wiederum im Widerspruch zum Beginn des Programms, indem das Bild einer Heldengeneration aufgebaut wird.

Einerseits zeigt sich hier also das Bild eines Körpers, der sich des Menschen bemächtigt aber gleichzeitig seine letzte Rettung aus der Sprachlosigkeit bedeutet. Und andererseits beweist diese Nummer den destruktiven, entlarvenden Charakter des Kabarett, der auch vor der Person des Künstlers nicht Halt machen darf.

¹⁴⁷ I Stangl. Der Frauenflüsterer. Transkription Textbuch

6.1.7 Das Verlieren der Kontrolle

Das Verlieren der Kontrolle über den eigenen Körper manifestiert sich am bekanntesten in der Rolle des Betrunkenen. Eine betrunkene Figur verliert zwar auch die motorische Kontrolle über seine Zunge, doch auf der Bühne bleibt sie stets in dem Maße eloquent, als sie ihre ehrliche Meinung zum Ausdruck bringen kann. Sie entlarvt sich und die Gesellschaft.

Bei I Stangl verlieren die Figuren trotz ihres Verlusts an motorischen Fähigkeiten nicht ihre Stabilität. Arme mögen schlenkern, der Kopf ein wenig schwerer werden, doch sie laufen nie Gefahr aus dem Gleichgewicht zu geraten. Mimik und Gestik entstehen bei I Stangl um eine tief innewohnende Statik herum. Typisch für sein Spiel ist ein lässiges Stehen in der Bühnemitte, eine Hand in der Hosentasche. Er wirkt souverän, gelassen und strahlt große Ruhe aus.

Auch das Alter kann zu Kontrollverlusten führen, wie bereits im letzten Kapitel erwähnt wurde. In seiner Nummer *Frau Polanski* spielte I Stangl eine alte Frau, die die Welt vor ihrem Zimmerfenster beschimpft. Es ist eine typische Wiener Figur, die uns an all ihren perfiden Gedankenwelten teilhaben lässt. Die Nummer beginnt mit einem unappetitlichen Husten, das tief aus der Brust kommt. I Stangl steht gebückt vor einem Sessel und isst Joghurt, oder etwas anders Zähflüssiges aus einem Topf und stellt sich dabei ziemlich ungeschickt an. Die Hälfte des eben Gelöffelten tropft wieder zurück in den Topf. Er hat ein Tuch in der Hand, mit dem er sich immer wieder den Mund und den Schweiß von der Stirn abwischt. Der Körper ist hier erster, unmittelbarer Übermittler des Inhalts und steht diesmal nicht in Widerspruch mit dem Gesagten, sondern verstärkt das Spiel mit dem Ekel der Zuschauer. Der Abscheu vor dem Körperlichen folgt der Ekel vor der Einstellung eines Menschen. Die ersten paar Minuten kostet I Stangl das Spiel mit dem Joghurt aus, doch dann reduziert er es immer mehr, um das Gesagte nicht in den Hintergrund zu spielen.

ALTE FRAU: I sog ihna wos, i hob jo nix gegn de Polakn, na, na, na! Wanns nua drübn bleim und duat oam san, Herr Brschek. Aber jetzt a no zu uns uma kumma, wo mia doch seit '38 olle nur deutschsprachige im Haus san, Herr Brschek. Und ollas fressn de uns weg, Herr Brschek. Sechzehn Leit in ana Zimma-Kuchl-Wohnung, sechzehn Leit, mit Dusch nebn da Owosch, Herr Brschek, mit Dusch! Fia wos de a Dusch brauchn, frog i mi. I hob scho seit viazg Joa ka Dusch in da Wohnung. Hygiene ist nicht alles! Hauptsoch is, ma stinkt net! Geh, Herr Brschek gengans zum Greissla? Bringans ma a Packal Kukident mit? Seit Wochn hob i scho kans mea im Haus. I bring des Gebiß scho goa nimma in mei Pappn eine, vua lauta Speisereste. Herr Brschek, de ganzn Zähnt san scho verpickt, sog i ihna.

[...]

AUS DEM MUND PATZT ETWAS GRIESSKOCH AUF DIE STRASSE

Ma, entschuldigns, mei oh mei, oh mei, oh mei, des is ma jetzt oba peinlich.

Tuans es a bissal wegaputzen, woins mei Toschntuach? *MERKT DAS DIESES*

VOLLGESCHNEUZT IST Na bessa net, des vaschmiat si sunst so. Mei oh mei,
oh mei, oh mei, oh mei.¹⁴⁸

Das Verlieren der Kontrolle betrifft im Kabarett oft den Inhalt der Stücke. Gesellschaftliche Kontrolle hat auf der Kabarettbühne keine Macht mehr, hier wird gesagt, was man denkt. Den Figuren wird die Möglichkeit gegeben sich selbst zu entlarven. Auch der Körper hat hier Narrenfreiheit und meldet sich ungeniert zu Wort. Emotionen wie Ekel und Wut werden frei ausgelebt. I Stangl spuckt oft symbolisch aus und formt dazu eine Grimasse, die die Worte *Pfui!* und *Wäh!* begleitet. Er schreit auf der Bühne des Öfteren so inbrünstig, dass dabei sein Kopf rot anläuft. Er nimmt sich kein Blatt vor den Mund und wenn es besonderen Nachdruckes bedarf, wird eben ohrenbetäubend gebrüllt. Hier reagiert der Kabarettist stellvertretend für das Publikum und handelt genüsslich so, wie wir alle das gerne einmal machen würden. Ein Kabarettist rangiert mit seiner Narrenfreiheit stets zwischen Scham und Neid seines Publikums.

Auch um Kontrollverlust, und zwar wenn es darum geht, worüber gesprochen werden darf, geht es beim Thema Sexualität. Dieses ist ein tief menschliches Thema und wird deshalb in der Öffentlichkeit gerne ausgespart. I Stangl spricht diese Themen offen an und spielt mit dem Schamgefühl der Zuschauer, wie bereits der oben erwähnte Programmauszug beweist. Oft dominiert dabei die Körperlichkeit über den Inhalt.

I Stangl spielt zum Beispiel nur den Augenblick eines nonverbalen Flirts mit einer Dame. Dabei schwanken seine mimischen Ausführungen zwischen liebenswert und anzüglich, sodass es komisch wirkt. Denn so, wie er Naivität und Unschuld mit seiner Mimik ausdrücken kann, so versteht er es auch obszön und ordinär zu wirken: Ein offener, fast kindlicher Blick mit hochgezogenen Augenbrauen und Schultern, der an den Mutterinstinkt einer jeden Frau appellieren soll, wird durch ein sich langsam verstärkendes, selbstbewusstes Grinsen gebrochen. Dieses wiederum wird durch übertrieben laszives Zungenspiel entschärft und ins Lächerliche gezogen. Ein kurzer mimischer Flirt wird auf diese Weise zweimal zerstört. Übersteigert sich das Körperspiel wird es leicht zur Parodie, wie wir gesehen haben. So leicht geschehen Umschwünge, so diffizil ist Körpersprache.

6.1.8 Figurencharakterisierung

I Stangls Figuren sind aus dem Leben gegriffen. Dennoch sind sie phantasievoll entwickelt mit einem leichten aber konsequenten Hang zum Absurden. Ein klassisches Stilelement des

¹⁴⁸ I Stangl. *Qualium und Coca Collaps*. Transkription Textbuch

Kabarett ist die Übertreibung. Seine Figuren sind Karikaturen, die durch ihre klischeehafte Darstellung gesellschaftliche Tabus durchbrechen.

I Stangl wechselt seine Figuren mit Bedacht. Sein Spiel ist nicht durch häufige Figurenwechsel charakterisiert. Er führt das Publikum auf einen Rollenwechsel hin und es hat Zeit sich an die neue Figur zu gewöhnen. Meist werden neue Figuren mit einem etwas genaueren Körperspiel eingeführt, sodass die charakteristische Körpersprache mit der Zeit ein wenig hinter den Inhalt tritt. So spielt Mimik und Gestik einer Figur vor allem beim ersten Kennenlernen eine Rolle. Meist entsteht so eine Pause, in der nur das exzentrische Körperspiel der Figur ausreicht die Zuschauer zu unterhalten, wie zum Beispiel das Spiel mit dem Grießkoch und der alten Frau aus dem letzten Textauszug. Auch das Einführen eines individuellen Sprechstils, wie ein Lispeln oder ein Dialekt, können zu Beginn auskostet werden, treten aber in weiterer Folge hinter der Geschichte zurück. I Stangl gibt dem Publikum Zeit sich zu beruhigen bevor er mit der eigentlichen Geschichte beginnt.

Oft sind diese körperlichen Charakteristika sehr extrem, sie würden in der gleichen Intensität durch die gesamte Nummer hindurch gespielt zu sehr stören. Es geht darum dem Zuschauer ein erstes Bild von der Figur zu übermitteln, bevor diese noch das erste Wort gesprochen hat. Die Körpersprache soll in ersten groben Zügen den Charakter der dargestellten Person zeigen. Meist reicht eine charakteristische Bewegung und eine neue Stimmlage, um zwischen verschiedenen Figuren zu unterscheiden, die darüber hinaus bei I Stangl oftmals nicht mehr als einen Satz zu sagen haben. Requisiten kommen hierbei fast nie zum Einsatz.

Die Figur, die in I Stangls Programmen den meisten Platz einnimmt, ist die des Kabarettisten, der scheinbar privat zum Publikum spricht und als Rahmenfigur durch die zwanglos erzählten Geschichten führt.

6.2 O. Lendl



Olivier Lendl wurde 1968 in Wien geboren. Er absolvierte die Schauspielschule Krauss und widmete sich nach diversen Theaterengagements 1995 seiner Kabarettkarriere. 1996 wurde er dafür mit dem ersten *Goldenen Kleinkunstnagel* in Wien ausgezeichnet.

Neben seinen Theaterengagements und Soloprogrammen spielte O. Lendl auch in Gemeinschaftsproduktionen mit Kabarettkollegen wie I Stangl, Mike Supancic, Thomas Stipsits oder Nadja Maleh.

Bisherige Soloprogramme:

- 1995 Endlich O. Lendl
- 1997 *O. Lendl 2 - geschüttelt und gebeutelt*
- 1998 *O. Lendl 3 - Zappadoing*
- 2000 *Der Horror aus der Minibar*
- 2002 *Lendl, Lust und Leidenschaft*
- 2004 *O. Lendl 6 - Switch*
- 2005 *Verlierer sind sexy*
- 2007 *Auf gute Nachbarschaft*
- 2008 *Geld macht glücklich*
- 2011 *Die Show der 1000 Wunder*¹⁴⁹

6.2.1 O. Lendl als Bühnenfigur

Der lebende Comic-Strip

O. Lendl's Spielweise unterscheidet sich in einigen Punkten grundlegend von der Spielweise I Stangl's, doch an dieser Stelle sei erwähnt, dass mit der Wahl dieser beiden Künstler kein Vergleich sondern eine Gegenüberstellung bezweckt wurde, um das Thema Körperarbeit von

¹⁴⁹ vgl. www.lendl.at

zwei möglichst unterschiedlichen Warten aus zu beleuchten. Dies soll ohne Wertung geschehen.

Das Spiel I Stangls lebt von seiner Statik, die aber nichts an geistiger Agilität einbüßt. O. Lendl hingegen spielt mit einer sprunghaften Fragilität und Instabilität, die jedoch nichts an Intensität verliert.

O. Lendl benötigt, wie die meisten seiner Kabarett-Kollegen, kein auffälliges Kostüm. Er ist meist in ein einfaches weißes T-Shirt unter einem schwarzen Gilet gekleidet, das ihm ein sehr legeres Erscheinungsbild verleiht. O. Lendl benötigt beinahe keine Requisiten oder Kostüme, er erschafft seine Welten schwarz gekleidet auf einer schwarzen Bühne.

Seine typische Haltung auf der Bühne ist schlicht, meist hält er die Hände vor dem Körper verschränkt. Sie markiert den Fixpunkt, von dem aus er seine Bewegungen und episodenhaften Geschichten startet. Alle Ausflüge in verschiedene Figuren und andere Welten münden schließlich wieder in diese, scheinbar privaten Haltung. Diese Körperhaltung bietet also auch der Handlung ihren Zusammenhalt.

O. Lendl's Spielweise findet ihre Wurzeln in der amerikanischen Stand-Up-Comedy. Seine Erzählweise ist *filmisch* und geprägt von einem oft rasend schnellen Figurenwechsel. Sprache ist hierbei oft zweitrangig, da sie improvisatorisch dem Körper dient. Das Spiel mit dem Körper spielt bei O. Lendl eine tragende Rolle. Sein Markenzeichen wurden Grimassen, kleine artistische Einlagen und Slapstick. Selbst den banalsten Alltagssituationen vermag O. Lendl absurde Wendungen abzuverlangen und hat sichtlich Freude daran, scheinbar belanglose Situationen von ungewohnten Warten aus zu betrachten. Hier zeigt sich die Eigenschaft des Kabarett's mit Konventionen zu spielen und Situationen neue Zusammenhänge zu verleihen. Das Geheimnis liegt bei O. Lendl in der Reduktion auf das körperliche, pantomimische Spiel. Der Körper versucht Geschichten zu erzählen, die an alte Stummfilme erinnern. Doch ist O. Lendl eben nicht in einem Medium ohne Ton gefangen, sondern bürdet sich sein Sprechverbot selbst auf. Pantomimische und Comedy-Elemente vermengen sich bei O. Lendl homogen mit der landläufigen Auffassung von Kabarett, die vorwiegend von einer sprachlichen Vortragsweise ausgeht.

O. Lendl bringt auch seine eigene Person überhöht und karikiert auf die Bühne. Er spricht von sich des Öfteren in der dritten Person und meint damit die Erzählerfigur, die durch die Rahmenhandlung führt.

Folgender Ausschnitt startet auf einem Eislaufplatz, auf dem plötzlich Otto Schenk erscheint. Dieser zeigt die Tendenz zu absurden Situationen und seine spezielle Dialogführung. Außerdem spricht die Rahmenfigur direkt zum Publikum und ist gleichzeitig Teil der Geschichte.

Otto Schenk zieht einen Zauberstab aus seinem Strumpfbandgürtel.

(als Schenk gesprochen): "Simsala ..."

(als O. Lendl) : "Bim!"

(Schenk): "Ich kenne meinen Text. Ich brauch keine soufflierenden Kollegen. Also ... Simsala ... (schnipst zur Seite) no, was is jetzt?"

BIM!

(Lendl) Und schon steh ich in einem Fernsehstudio. Die Treffpunkt-Kultur-Signation ertönt, man gibt mir einen Tritt und Barbara Rett sagt zu mir:

(Rett): "O. Lendl. Kabarettist? Extremsportler? Radikalgeist?"

(Lendl) Und ich sag: "Ähm ... jo."

(Rett): "Aus ihrer Pressemappe entnehme ich, dass ihr letztes Programm Wellen geschlagen hat ... in Loipersdorf. Und sie waren auch so nett uns einen kleinen Ausschnitt mit zu bringen."

(Lendl) Und ich sag: "Na, des ... wieso, des war nicht ausgemacht, dass ich hier was spiel und so."

(Rett): "Kulturverweigerer? Kunstpessimismus? Ist das ein Thema für sie?"

(Lendl): "Nein, nein, ich mach eh schon."¹⁵⁰

An dieser Stelle beginnt O. Lendl eine rasche Abfolge auffälliger und möglichst umständlicher Bewegungen durchzuexerzieren, bis die Geschichte schließlich erschöpft wieder in der Erzählerfigur mündet. Er zeigt mit dieser kurzen Einlage, dass er weiß, worin sein Markenzeichen besteht und was die Zuschauer von ihm erwarten, doch handelt es sich dabei um eine übersteigerte Parodie seiner eigenen Fähigkeiten. Der Künstler nimmt sich selbst nicht ernst.

O. Lendl arbeitet auch immer wieder mit Toneinspielung, die er auf der Bühne bebildert. In seinem Programm *Die Show der 1000 Wunder* zum Beispiel, leitet er eine rein pantomimische Nummer mit den Worten "Film ab!" ein. Zu hören ist seine Stimme, die die Entstehung der Kunst komödiantisch umreist, zu sehen ist O. Lendl, der versucht all die Erläuterungen entsprechend zu visualisieren.

Künstler erschaffen für uns ganze Gefühlswelten. Sie vermitteln uns Spannung, [Pantomime]
Freude [Pantomime], Traurigkeit [Pantomime] und subtile, hintergründig
vielschichtige Empfindungen.[Pantomime]¹⁵¹

¹⁵⁰ O. Lendl. Switch. Transkription DVD

¹⁵¹ O. Lendl. Die Show der 1000 Wunder. Transkription Technik-Skript. In Klammern Anmerkung der Verfasserin.

Die ersten erwähnten Gefühle lassen sich noch sehr einfach durch Fingernägelbeißen, übertriebenes Lachen oder Weinen darstellen, doch am Ende sabotiert sich der Künstler wieder einmal selbst. Er steht ratlos auf der Bühne und gesteht damit, dass er keine "subtilen, hintergründigen Empfindungen" durch Pantomime transportieren kann, lieber zeigt er somit die Grenzen einer jeden theatralischen Welt auf.

Auf der Homepage von O. Lendl finden sich Werbeflyer, die sein körperliches Schaffen thematisieren und auch einige Figuren zeigen. Ersterer fasst dies im Wort "Ganzkörperclown" zusammen.



6.2.2 Auslassungen - Der Körper spricht

Das Nichtgesagte spielt auch bei O. Lendl eine wichtige Rolle. Während bei I Stangl Momente des Schweigens die Aufmerksamkeit auf das Gesicht des Künstlers lenken, spricht bei O. Lendl in solchen Situationen der ganze Körper. War es bei I Stangl ein gewolltes Schweigen, das gekonnt überbrückt wird, so scheint es bei O. Lendl, als habe sein Körper ihn dazu genötigt auch wieder zu Wort zu kommen.

Lendl nutzt die Eigenschaft des Körpers, Inhalte komprimiert und rasch vermitteln zu können. Bestimmte Tatsachen müssen so nicht ausgesprochen werden, das Publikum zieht seine eigenen Schlüsse. Wie Henningsen es beschrieb, muss der Zuseher hier etwas dechiffrieren, es wird mit seinem Wissenszusammenhang nonverbal gespielt.

Aber auch diese Funktionen des Körpers werden im Kabarett bewusst unterwandert und im Dienste der Komik zerstört. In seinem Programm *Die Show der 1000 Wunder* kündigt O. Lendl seine Figur des Körperspracheexperten aus Frankreich, Monsieur Bontignac an. Doch

gegen das innere Bild der Zuschauer eines Jacques Lecoq, erscheint ein versteinertes Charakter auf der Bühne, der sich keinen Millimeter bewegt und mit französischem Akzent verlautbart:

Die menschlichen Gefühle werden nicht nur durch Sprache ausgedrückt, sondern auch durch die Körper. Wenn ich einer Frau zeigen will, dass ich sie attraktiv finde, sie öööööffnet sich die Körper. (zeigt es)¹⁵²

Die Regieanweisung *zeigt es*, meint in diesem Moment eben nichts zu zeigen als einen stocksteifen Körper. Inhalt und Form laufen diametral.

Der Körper hat etwas Verräterisches an sich, oft entlarvt er die Denkweisen der Menschen durch kleine Bewegungen oder eine bestimmte Mimik. In gewisser Weise handelt es sich hierbei um einen Kontrollverlust, beziehungsweise um einen Triumph des Körpers über den Geist. Ein Beispiel wäre hierfür ein gequältes Lächeln während einer anstrengenden Unterhaltung oder auch nur das Rollen mit den Augen.

Heikle politische oder gesellschaftliche Themen lassen sich durch die Körpersprache ohne Worte ausdrücken und entgehen so unserer eigenen moralischen Zensur.

Bei O. Lendl wie auch bei I Stangl findet sich das Element des Stotterns, des um Worte Ringens. Bei O. Lendl geschieht dieses Ringen nach Worten sehr hektisch und wird von grotesker Mimik und Gestik begleitet. Der ganze Körper sucht auch hier nach Worten. Nur müssen sie O. Lendl nicht einfallen, denn er weiß, wie er den Inhalt in die Körpersprache übersetzt.

Jussuf, meine Frau sagt, sie sind technisch sehr begabt. Ich sag ja immer das Wichtigste an der Technik ist die Anleitung ... ausm Internet ... weil das muss man ja gut machen mit dem (*deutet Sprengstoffgürtel*).
Weil ist ja blöd, wenn das vorher (*deutet Explosion*). [...]
Aber Arbeit sein sehr gut hier Herr Jussuf. Gut, dass sie arbeiten. Arbeit sein sehr wichtig hier. Bitte? Was ich arbeite? Nein, nein, ich bin Kabarettist, ich (*deutet Trinken, grinst, macht Verrenkungen, lacht*)¹⁵³

6.2.3 Figurencharakterisierung – Scheitern ist sexy

O. Lendl's Erzählweise birgt etwas Instabiles, in dem die Helden von einer in die nächste schwierige Situation stolpern. Doch das Fallen einer Figur wird nicht gezeigt, stets fängt sie sich, um weiter zu stolpern, oder ein Blackout löst die Situation auf und bietet eine Verschnaufpause. Das ständige Wechselspiel zwischen Gelassenheit und Nervosität prägt den

¹⁵² O. Lendl Die Show der 1000 Wunder. Transkription Technik-Skript

¹⁵³ O. Lendl. Auf gute Nachbarschaft. Transkription DVD

vorwärts treibenden Rhythmus der Geschichten. Die fragile Beschaffenheit der Komik wird hier direkt auf das körperliche Spiel übertragen.

Bei O. Lendl betreffen Emotionen den ganzen Körper. Wird geweint, so zittert und bebt die Figur, geht es um Angst, so schlottert sie am ganzen Leib. Dies versetzt seinen Körper in eine Grundunruhe, die die Figuren wie einen Ball über die Bühne springen lässt. Mit einem Figurenwechsel ändert sich blitzartig seine gesamte körperliche Konstitution. Dabei wechselt er die Figuren oft im Sekundentakt. In seinem Programm *Geld macht glücklich* spielt O. Lendl über 70 Figuren. Viele von ihnen unterscheiden sich nur durch minimale Kennzeichen wie ein Lächeln, doch stets ändert sich mit dem Figurenwechseln auch die gesamte Körperspannung.

Weglaufen und Flüchten ist ein wichtiger Aspekt der Lendl'schen Figuren. Eines seiner Programme hieß bezeichnender Weise *Verlierer sind sexy* und zeigt in welche Richtung seine Figurencharakterisierung geht. O. Lendls Figuren sind *Fluchttiere*, die immer wieder in schwierige Situationen geraten, dabei aber nie vergessen über sich selbst zu lachen.

Sie überleben auch deswegen alle widrigen Situationen, da sie mit Fähigkeiten ausgestattet sind, die man sonst nur aus Filmen oder Comics kennt. Seine Figuren beweisen, wie zäh ein Mensch sein kann.

Stets droht den stolpernden Figuren O. Lendls das Scheitern, doch sie halten sich tapfer und überleben. Oft reicht ein hilfloser Blick und das Publikum lacht. Der wehrlose Körper einer Figur wird der Lächerlichkeit preisgegeben. Dabei wird deutlich ein Körper vorgeführt, der in diesem Moment für sich steht. O. Lendl verharrt in solchen Situationen einen Moment und lässt den Körper für sich sprechen, stellt sich als Gescheiterter zur Verfügung. „Der Clown ist Initiator seines eigenen Scheiterns. Er macht sich selbst zum Opfer. Gezeigt wird ein gelingendes Scheitern.“¹⁵⁴ An dieser Stelle sei das Phänomen des gescheiterten Witzes erwähnt, der erst aufgrund seines Scheiterns lustig wurde. O. Lendl nützt diesen Effekt, bei dem es sich nicht um unfreiwillige Komik handelt, sondern um das bewusste Einsetzen des eigenen Scheiterns. Hierbei wird die Figur des Kabarettisten und sein Bemühen um Komik entlarvt und es zeigt die subversive Grundhaltung des Kabarets, die selbst vor der eigenen Person keinen Halt macht.

Doch es geht auch darum wieder aufzustehen, noch einmal entkommen zu sein. Die Aussicht auf Rettung ist trotz aller Widrigkeiten stets spürbar, und wenn es nur ein Blackout ist, dass den Zuschauer wie ein kleines Kind im Angesicht größter Gefahr die Augen schließen lässt.

¹⁵⁴ Matzke, Annemarie. Clowns unter Beobachtung. S 369

Die Fähigkeit in bekannte Persönlichkeiten zu schlüpfen und deren Handlungs- und Sprechweisen zu imitieren erzeugt Komik. Parodien sind bei O. Lendl fixer Bestandteil der Programme. Ganz tritt jedoch auch hierbei der Kabarettist nicht hinter seine Rolle, es bleibt bei diesen Parodien lediglich der Charakter, den sich ein Kabarettist überstreift.

Das Parodieren von bekannten Persönlichkeiten ist eine Kunstfertigkeit. Dabei kommt es natürlich in erster Linie darauf an, Duktus und Stimmlage einer Person und deren markante Körperbewegungen zu erkennen und ein Abbild davon zu erzeugen. Die Fähigkeit in eine fremde Haut zu schlüpfen erzeugt Komik. Wie bereits erwähnt, werden bei einer Parodie körperliche Merkmale im Grunde von einer Person getrennt und vom Kabarettisten vorgeführt. Berühmte Persönlichkeiten auf der Bühne als Karikatur dargestellt zu sehen, verschafft dem Publikum Freude.

Hierbei spielt O. Lendl damit, diese Personen in einen anderen Zusammenhang zu setzen, sie zum Beispiel in eine fremde Umgebung zu transportieren. Heinz Rühmann und Hans Moser, die er hauptsächlich über deren Sprachmelodie charakterisiert, werden so zu Darstellern in einem Splatter-Movie. Dieser Widerspruch zwischen Inhalt und Form, wie wir ihn auch aus der Travestie kennen, erzeugt Komik. Ein weiteres Beispiel hierfür stammt aus O. Lendls Programm *Geld macht glücklich*, in dem er Hitler spielt, der ein Kinderlied singt. Die Figur Hitlers lässt sich mit kleinsten Mitteln, wie man auch an oben abgebildeter Illustration des Flyers erkennen kann, (eine Hand zum Hitlergruß, die zweite mit zwei Fingern als Bart unter die Nase) darstellen und ist allgemein bekannt. Kaum eine andere Person bietet sich auch heute noch für derartige Spiele mit Widersprüchen so an wie Hitler. Die Zuschauer erkennen die Figur sofort an ihrem Gestus und der Art zu sprechen, allerdings steht alles in Widerspruch zum transportierten Inhalt des Gesagten. Auch hier erzählt der Körper des Künstlers eine Geschichte und wirft widersprüchliche Assoziationen auf, die im Wissenszusammenhang des Publikum an Tabus grenzen.

Rudolph Herzog beschreibt die humoristische Herangehensweise an Hitler in seinem Werk *Heil Hitler, das Schwein ist tot!* als Mittel den Dämon auf Lebensgröße zu stutzen.¹⁵⁵ Auch heute noch braucht der Mensch es, dieses Bild zu zerstören und es der Lächerlichkeit preiszugeben, um es zu verarbeiten.

¹⁵⁵ vgl. Herzog, Rudolph. *Heil Hitler, das Schwein ist tot!*. S 253

6.2.4 Körperspiel und Raum

O. Lendl's körperliche Kunstfertigkeiten auf der Bühne prägen auch den Rhythmus seiner Erzählweise. Figuren und Schauplätze wechseln bei ihm rasant, wobei es scheint, als zögen die Landschaften hinter den geschickt taumelnden Figuren vorbei. Die Figuren und Situationen erscheinen sehr lebhaft und farbig vor dem Auge des Zuschauers und das alles ohne den Gebrauch von Requisiten oder Kostümen. Requisiten, die O. Lendl für seine Geschichten benötigt, werden von ihm *gespielt*.

Im Raum selbst bewegt sich O. Lendl minimal, er schafft es durch sein Körperspiel und seine lebhaften Schilderungen, den Raum um seine Figuren zu bewegen. Das Flüchten einer Figur vermag er zum Beispiel nur durch das schnelle Bewegen seiner Arme und das hektische Umherblicken zu vermitteln. De facto bewegt sich O. Lendl dabei keinen Millimeter auf der Bühne, doch der theatralische Raum zieht in diesem Moment an ihm vorüber. Hier ein Beispiel wie schnell Figuren und Schauplätze sich bei O. Lendl verändern können.

Und bei der nächsten Rückführung ist dann was Blödes passiert. Ein kleiner Dackel ist mit ins Zimmer gehuscht und mit rückgeführt worden.

Plopp - er ist Lassie - Plopp - ich die junge Liz Taylor. Während ich schaue, was unter meinem Rock ist - Plopp - er ein Dalmatiner - Plopp - ich ein Dalmatiner. Plopp plopp plopp plopp - 99 andere Dalmatiner. Plopp - ich Krambambuli - Plopp - er der Wilderer.

Plopp-Plopp - zwei Watschen vom Kursleiter: Jetzt schleich dich endlich raus hier mit deinem Hund!¹⁵⁶

In seinen Figuren spiegeln sich verschiedene Umgebungen, Charaktereigenschaften schaffen direkte Beziehungen zu ihrem Umfeld. Die Bilder, die dabei erzeugt werden sind oft sehr absurd. O. Lendl spielt mit dem Widerspruch, den eine Umgebung zu einer Figur aufbauen kann. Ein Beispiel hierfür wäre ein Sumoringer am Opernball, einer Szenerie aus seinem Programm *Switch*.

6.2.5 Schnitt/Blackout

O. Lendl's rasante Erzählweise mutet filmisch an. In manchen Fällen erinnert sein Körperspiel an Zeitrafferaufnahmen oder den Hauptdarsteller eines Stummfilms, dessen Filmvorführer beim Kurbeln Probleme hat einen harmonischen Rhythmus zu finden. Nicht nur durch Lichtwechsel, sondern auch durch Positions- oder schnellen Figurenwechsel wird eine Art

¹⁵⁶ O. Lendl. Geld macht glücklich. Transkription DVD

theatraler Schnitt auf der Bühne erzeugt. Diese Beeinflussung des Kabarett durch den Film lässt sich in den vergangenen Jahren immer öfter beobachten.¹⁵⁷

Das Publikum ist die Filmsprache und schnelle Handlungssprünge mittlerweile gewohnt und so auch bereit, diese auf der Bühne anzunehmen. Durch das Fehlen von Requisiten und Bühnenbild liegt es am Kabarettisten innerhalb einer Szene durch Erzählweise und Darstellung verschiedene Umgebungen und Handlungsräume zu erschaffen.

Diese Bühnenschnitte stehen denen des Films oder Fernsehens in ihrer Geschwindigkeit um nichts nach. Oft bleibt dem Publikum kaum Zeit zu lachen. O. Lendl wartet nicht auf die Reaktionen des Publikums, sondern lässt sie ganz bewusst in der Flut der Bilder treiben. Oft lebt eine Szene von diesem Überfluss an Reizen und deren Geschwindigkeit. Die Zäsur eines Schnitts erinnert an die einzelnen Bilder eines Comics.

Das Element des theatralischen Schnittes kann als eine moderne Weiterentwicklung des Blackouts betrachtet werden.

Existiert ein Schnitt also innerhalb einer Szene, um Schauplätze von einander zu trennen, so erscheint das Black, um größere Bedeutungseinheiten, die einzelnen Nummern, von einander zu trennen.

O. Lendls Spiel ist geprägt von einem episodenhaften Erzählstil. Eine Rahmenhandlung ist auch bei ihm zu finden, doch greift er bewusst auf die Trennung der einzelnen Nummern durch Blackouts zurück, welches nicht nur als Pointensignal, sondern auch als Deus ex Machina, als Auflösung einer unlösbar scheinenden Situation fungiert.

Erhellte sich die Bühne wieder, hat der Held erneut alle Chancen, das schlimme Erwachen wurde verschoben. Meist geht diesem Blackout eine Steigerung im körperlichen Spiel voraus, die sich ohne dem zu Fall kommen der Figur nicht auflösen könnte. Doch das tatsächliche, entgültige Scheitern einer Figur ist nicht Thema des Kabarett.

6.2.6 Mimik und Gestik

Der menschliche Körper besitzt: 2 Beine (*deutet mit Zeigestock darauf*), 2 Arme (*will auf beide Arme deuten, nur auf den Arm zu deuten, mit dem man gerade den Zeigestock hält, ist schwer*) aber nur ein Gehirn. Arme und Beine sind ... beweglich! In Extremsituationen sogar von einander unabhängig (*beweist dieses Phänomen*).

Das ist kein Zufall!

Wollten unsere Steinzeitvorfahren von einem Ort zum anderen, dann mussten sie ... GEHEN! Ich darf das kurz vorzeigen. (*geht umständlich*)

¹⁵⁷ Ein Beispiel hierfür sind zum Beispiel *Die Schienentröster*, die in ihrem Programm *Unter Tag* verschiedene Filmeffekte auf die Bühne brachten oder die Programme *Cosa Nostra* oder *Bauernschach* von Thomas Stipsits, welches filmische Mittel, wie den Schnitt oder das Fernsehkonsumverhalten des "Zappens" thematisiert.

Ich weiß, es sieht etwas ungewohnt aus, aber man kommt schon rein.
Das Gehen ist dadurch definiert, dass stets ein Fuß auf dem Boden bleibt.¹⁵⁸

Gestik und Mimik existieren bei O. Lendl meist als Parodie ihrer selbst, als künstliche Überhöhung. Er spielt hierbei sehr stark mit ritualisierten, kulturell eingeübten Gesten. Wird geweint, so fließen Tränen als Fontänen aus beiden Augen, äußert eine Figur ihren Widerwillen, so nicht nur durch zusammengekniffene Augen, sondern der ganze Körper ist bemüht keinerlei Angriffsflächen mehr zu bieten. Eine bekannte Geste, die überhöht eine andere Konnotation erlangt, ist sich den Schweiß von der Stirne zu wischen. Diese vergrößerte Geste hat nichts mehr mit Hitze zu tun, sondern ist ein Signal dafür, einer brenzligen Situation entkommen zu sein. Diese pantomimischen Elemente erzählen oft begonnene Geschichten zu Ende und bemächtigen sich so der Handlung.

Das Lachen ist ein wichtiges Charakteristikum von O. Lendl. Er reißt nicht nur seinen Mund sondern auch seine Augen weit auf. Dieses Öffnen der Mimik bietet ganz bewusst Angriffsflächen und zeigt dem Publikum, wie bereit der Künstler ist, die Welt in sich aufzunehmen. Bei O. Lendl begleiten Gesten und Mimik nicht nur die Handlung sondern werden selbst durch ihre Kunstfertigkeit zum Inhalt.

Auch Handlungsweisen des Alltags werden von O. Lendl pantomimisch dargestellt. Immer wieder spielt er Nummern ausschließlich pantomimisch. Wie auch bei der Parodie, der Überhöhung von menschlichen Handlungen, werden auch ganz alltägliche Abläufe komisch, wenn man sie aus ihrem normalen Umfeld extrahiert auf eine Bühne stellt und dort wiederholt. Die oben erwähnte Darstellung des Gehens ist hierfür ein gutes Beispiel. In seinem Programm *Geld macht glücklich* stellt O. Lendl einen ganzen Arbeitstag im Schnelldurchlauf dar. Die Wiederholung der immer gleichen Bewegungen lässt uns unseren Alltag bewusst werden, wir erscheinen als kleines Rädchen im Getriebe der Gewohnheit.

Im pantomimischen Spiel müssen Bewegungen bestimmten Handlungen und Umgebungen zugeordnet werden und oft entlarven sich so gesellschaftliche Konventionen als lächerlich. Wie Bergson bereits erwähnte, erinnern viele Bewegungen dann an einen simplen Mechanismus. Die Bewegung selbst steht im Mittelpunkt und nicht mehr ihr eigentlicher Zweck und fast scheint es als könne jeder unserer Bewegungen, körperlichen Regungen zu einem Tick werden.

¹⁵⁸ O. Lendl. *Geld macht glücklich*. Transkription DVD

6.2.7 Körperspiel und Publikum - Lachen auf der Bühne

Kontakt mit dem Publikum ist in den Programmen des O. Lendl kein integraler Bestandteil. Er spricht sehr wohl an manchen Stellen zur Menge der Zuschauer, tut so, als wende er sich direkt an bestimmte Personen, doch provoziert er damit keine Gegenreaktionen.

Die Kontaktaufnahme zum Publikum erfolgt über seine Körperlichkeit im Spiel. Hervorstechendstes Merkmal ist sein unverwechselbares Lachen, das oftmals in eine grinsende Grimasse ausartet. Des Öfteren tritt O. Lendl auf die Bühne und grinst von einem Ohr zum anderen. Er reißt seinen Mund auf und lässt dies auf das Publikum wirken. Diese Reaktion ist ungewohnt für die Zuschauer. Zähne und das offene Lachen sind nicht nur Provokation, sondern durchaus auch etwas Intimes, etwas, das einen vertrauten Rahmen voraussetzt. Die Aufgabe der Kabarettisten ist es, diesen vertrauten Rahmen, so schnell wie möglich zu etablieren, damit das Publikum sich wohl fühlt und lacht. O. Lendl macht sich also von Anfang an verwundbar, bietet dem Publikum eine Berührungsfläche an.

Sein Lachen ist auffällig und fesselnd, da es ganz offensichtlicher Weise nicht der Norm entspricht. Einmal auf der Bühne gegrinst, steht O. Lendl sozusagen zu seinen kleinen Fehlern und bricht so das Eis zwischen ihm und dem Publikum.

Dieses Lachen ist unglaublich ansteckend. Es ist kein privates, sondern ein überhöhtes Lachen, fast schon ein Zähnezeigen. War er zuerst Anschauungsmaterial beim Thema Gehen, scheint es, als stehe er hier für das Erlernen des Lachens auf der Bühne. Ähnlich wie bei I Stangl wird auch O. Lendl's Lachen zu einer Art Maske, die gegebenenfalls zum Schutz übergestreift werden kann und sich durch seine Wiederholung und Mechanisierung selbst entlarvt. Es wird bewusst, dass der Körper als Hülle fungieren kann, mit welcher man sich Gefühlsregungen quasi umhängen kann.

Das übersteigerte Demonstrieren seines Lachens scheint beim Publikum einen Nachahmungseffekt auszulösen. Es wird gelacht über die Mechanisierung eines Affekts, und schon ist das Eis gebrochen.

„Die Maske etwa ist eben *gleichzeitig* das Vertraute, das *trade-mark* und das Fremde, Distanz-Schaffende.“¹⁵⁹

¹⁵⁹ Roesner, David. Zweideutigkeit als komisches Erfolgsrezept. S 490

7. Resümee

Eine Konstante in der Komikforschung lautet: Komik ist etwas, das dem Menschen vorbehalten ist. Auch die Widersprüchlichkeit und das Scheitern sind zwei zentrale Punkte, die sich im Laufe der Forschung über Komik und Körper herauskristallisierten. Die Wissenschaft bemüht sich um kalkulierbare Gesetzmäßigkeiten, doch die Komik möchte genau diese durch immer neue Herangehensweisen und die Bildung neuer Zusammenhänge unterlaufen. Ohne die Komik wäre unser Leben zwar wissenschaftlich begreifbarer, jedoch würde es vorhersehbar und langweilig. "Humor führt nun in das institutionalisierte System der Gesellschaft ein Element der Überraschung ein: Die Routine des Alltags wird vom Humor durchbrochen, es wird Raum geschaffen für das Unerwartete und Unvorhersehbare."¹⁶⁰

Der Grundstoff des Kabarett ist der Mensch und es bedient sich wie kaum eine andere Kunstgattung inhaltlich und formal des Körpers mit all seinen Konditionen. Doch ist davor zu warnen, einem allzu romantisierten Bild von Weltverbesserungskunst anheim zu fallen. Die Wissenschaft neigt dazu dem Kabarett eine Sonderstellung einzuräumen und begann es dadurch künstlich vom Schauspiel wegzudiskutieren. Immer wieder wurde von der Spontaneität des Publikums, dem Lachen, auf die Spontaneität des künstlerischen Vortrags geschlossen. Michael Fleischer meinte zum Beispiel in seiner Theorie des Kabarett: „Das Kabarett ist nichts Fertiges, nichts Abgeschlossenes [...] Kabarett entsteht auf der Bühne während einer Aufführung aus der Interaktion des Kabarettisten und des Publikums.“¹⁶¹

Es stimmt, dass etwas Neues entstehen kann und, dass durch die Fragilität der Komik Reaktionen nie genau vorhergesagt werden können, doch handelt es sich hierbei viel eher um geübte Spontaneität des Künstlers. Kabarett ist keine Improvisation. Genau so wenig ist es reine Belehrung oder reine Unterhaltung. Es liegt ihm eine anarchistische Wurzel zu Grunde, die bestehende Systeme zwar nicht umzustürzen vermag, jedoch allemal eine verändernde Eigenschaft hat, denn Kabarett zeigt Alternativen auf. Ihm ist, wie alles, was in den Bereich der Komik fällt, das Dazwischen zu eigen. Es ist eine theatrale, multimediale, offene Kunst, deren Werkstoff das Lachen ist.

Lachen ermöglicht einen neuen Blick auf scheinbar Objektives und bei aller Subversivität verbindet es doch Körper und Geist, Leben und Kunst. Eine weltliche Sicht der Kunst, die Verbindung von Philosophie und Anthropologie ist den meisten Werken über die Komik gemein. Kabarett ist die Kunst des Lachens und somit die Verbindung von Kunst und Leben.

¹⁶⁰ Zijderveld, Anton C.. Humor und Gesellschaft. S 40

¹⁶¹ Fleischer. Eine Theorie des Kabarett. S 71

Das Kabarett ist die Kunst das Leben lustig darzustellen und dabei neue, fremde, ungewohnte Aspekte des Lebens sichtbar zu machen. Kabarett ändert für kurze Zeit die Spielregeln.

Auch die Bedeutung des Körperspiels und dessen gezielter Einsatz wurde durch die vorliegende Arbeit beleuchtet. Private Atmosphäre und Pointensignale werden im Kabarett größtenteils über den Körper erzeugt. Der Körper ist als erster Berührungspunkt auf der Bühne anwesend und erzählt seine eigenen komischen Geschichten. Der Widerspruch zwischen Inhalt und Ausdruck ist im Kabarett wohl einer der zentralsten Punkte.

Die Nähe zum Zuschauer ist für das komische Spiel dabei Voraussetzung. Kabarett ist in seiner Grundauffassung also tief mit seinem Live-Erlebnis verbunden, ohne sich dabei zu stark an den Ort einer Kabarett-Bühne als Voraussetzung zu binden.

Die Wissenschaft betont immer wieder, das Kabarett müsse vor allem aktuell sein, sich den Interessen des Menschen anpassen, um lustig und unterhaltsam sein zu können. Der Mensch und dessen Körper sind wohl immer aktuell und bilden, wie bereits festgestellt, ein Grundelement lustiger Inhalte.

Wenn über eine komische Katharsis gesprochen wird, dann stellt sich natürlich die Frage, wodurch diese erreicht werden kann. Mitleid und Furcht erscheinen in diesem Zusammenhang unpassend. Nahe liegend wäre das Lachen, welches im selben Moment Abstand zur Situation schafft und den Menschen auf sich selbst zurück wirft. Plessner und Freud sprachen über ein erleichterndes *Ablachen*, das als körperliche Reaktion den Geist, den ganzen Organismus, beruhigt. Dabei könnte es sich um die komische Katharsis handeln, deren Existenz von der Literatur stets bestätigt wird.

Weiters wurde durch die Komik gezeigt, dass der Geist niemals getrennt vom Körper betrachtet werden kann. Schon Plessner bemerkte, dass der Mensch mit beiden Erscheinungsformen seines Lebens, seiner physischen wie seiner psychischen, zu kämpfen hat.

Der erste Kontakt ist ein Optischer. Dieser Satz mag nach einem Werbeslogan klingen, doch soll es an dieser Stelle viel eher als Postulat für einen gesünderen Umgang mit dem menschlichen Körper gesehen werden, nämlich ein Begreifen des Körpers als Teil eines Individuums und nicht nur als dessen Hülle. Man könnte es als den Bildungsauftrag des Körpers betrachten, durch die Komik dem Menschen sich selbst als Einheit wieder näher zu bringen.

Es ist deutlich, daß die kabarettistische Weise des »Lehrens«, indem sie das Subjekt auf sich selbst zurückwirft und zwingt, für sich als Patienten selbst Arzt zu sein, Mündigkeit voraussetzt.¹⁶²

¹⁶² Henningsen, Jürgen. Theorie des Kabarets. S 70

Körperliche Vorgänge in einem kunsttheoretischen Kontext zu behandeln ist problematisch. Vor allem Reaktionen wie das Lachen und das Weinen regen immer wieder eine meist philosophische Diskussion über eine Grundsästhetik des menschlichen Daseins an. Von der Wissenschaft wurde das Lachen und die Komik lange Zeit unterschätzt und negiert, da ein unmittelbarer Nutzen und eine Notwendigkeit in Frage gestellt wurde. Der Mensch wäre jedoch nicht mit Humor ausgestattet, wenn es nicht sein Überleben sichern würde.

8. Zugabe

Der Mensch als wandelnder Widerspruch¹⁶³

Zum Abschluss einen Ausblick in die Zukunft der Komik zu geben ist verführerisch. Gilt in Zeiten, in denen ein Comedian vor siebzigtausend Menschen spielt, mittlerweile auch für die Komik der Leitspruch *schneller, weiter, besser?* Es wäre auch durchaus interessant, das Naheverhältnis zwischen Komik und Religion näher zu beleuchten oder ganz einfach zu erfahren worüber wir *nicht* lachen.

Das endgültige Scheitern der Komik erscheint gewiss undenkbar.

Jedoch sei an dieser Stelle erwähnt, dass die Entwicklung einer von den Medien geprägten Spassgesellschaft Humor mittlerweile als konventionalisierbares Konsumgut betrachtet. Eine auf Perfektion bedachte Gesellschaft ist darum bemüht, alles vorhersehbar werden zu lassen. Das Massenpublikum bekommt allabendlich das Lachen aus der Konserve nach Hause geliefert und wird so assimiliert, als Konsument auf Gleich geschaltet. Für Individualität, sowohl des Künstlers als auch des Publikums ist kein Platz, Humor wird zum planbaren Ereignis. Die Komik wird ihres Scheiterns beraubt und verliert dadurch ihren kathartischen Moment für den Menschen. Perfektion und Komik schließen einander aus.

Ein plakatives Lächeln ist auf und vor den Bildschirmen als Permanent-Make-up in die Gesichter gemeißelt – somit zur veritablen oberflächlichen Maske geworden, die Individualität (inklusive der persönlich-privaten Unsicherheiten, Fehler und dem stets privaten Scheitern) überschreibt.¹⁶⁴

Komik scheitert also durch ihr fehlendes Scheitern und wird so zur Ware.

¹⁶³ vgl. Vischer, Friedrich Theodor. Über das Erhabene und Komische. S 176

¹⁶⁴ Boenisch, Peter M.. Komik und Konsumzwang. S 340

Dies soll zu guter letzt nicht als Entwicklungspessimismus im Raum stehen, denn so unperfekt und widersprüchlich wie der Mensch ist, wird es hoffentlich immer genug Gründe geben über sich selbst lachen zu können. Und schließlich lässt sich Humor nicht konsumieren, man muss ihn besitzen.

Als positives Beispiel sei an dieser Stelle der österreichische Kabarettist Klaus Eckel erwähnt, der in den nächsten Jahren eine Dokumentationsreihe realisieren möchte, in der er dem Komikverständnis fremder Kulturen auf den Grund gehen möchte. Er möchte in die entlegensten Ecken dieser Welt reisen und dort Menschen treffen, um mit ihnen zu lachen. Worüber lachen fremde Kulturen? Gibt es überall den Beruf des Kabarettisten? Lachen wir im Grunde alle über ein und das selbe Thema? Diesen Fragen nachzugehen, ist interessant, lehrreich und unterhaltsam. Eine Kombination, die Kabarett ausmacht.

Komik und der Körper sind nie als abgeschlossene Systeme zu betrachten. Sie entstehen stets aufs Neue und bedeuten immer auch ihr Gegenteil. Die zweileibige Gestalt der Komik trägt im Tod immer schon das neue Leben. "Im grotesken Leib dagegen beendet der Tod nichts Wesentliches, denn er Betrifft nicht den Leib der Gattung".¹⁶⁵

Während das Buffet jetzt draußen aufgetragen wird hab ich noch eine ganz kleine Zugabe. Ganz was Kleines, ganz was Schönes.

Es ist klar: Im Laufe des Lebens nimmt die Vergangenheit quantitativ zu. Irgendwann wird's knapp. Das Leben als ganz traditionellen Dreisatz: beginnt als Idee, wird zur Gewohnheit, endet als Witz – der Tod als ultimative Pointe. Man selber kann nicht mehr darüber lachen – und die anderen trauen sich nicht!¹⁶⁶

¹⁶⁵ Bachtin, Michail. *Literatur und Karneval*. S 23

¹⁶⁶ Andreas Rebers. *25 Jahre MotzArt*. Transkription CD

9. Anhang

9.1 Interview mit I Stangl

Was ist für Sie Kabarett?

Das klassische Kabarett beschäftigte sich überwiegend mit Phänomenen der Zeit, mit Politik. Modernes, heutiges Kabarett bezieht Alltägliches, Persönliches kritisch mit ein, stellt das Tagespolitische weitgehend in den Hintergrund. Wie auch die sogenannte Comedy, jedoch mit dem Unterschied, dass hier das kritische Element ausgespart bleibt und auch fast ausschließlich als Stand-up präsentiert wird.

Kabarett hingegen zeigt sich heute in einer enormen Vielfalt was sowohl Inhalte als auch Präsentationsformen betrifft.

Die Erwartungen des Publikums an Kabarett und Comedy sind unterschiedlich, doch als Gemeinsamkeit steht sicher Unterhaltung an oberster Stelle.

Unterscheidet sich der Umgang mit Ihrem Körper auf der Bühne von Ihrem "privaten" Körpergefühl?

Natürlich unterscheidet sich das. Das beginnt schon beim Betreten der Bühne, je nachdem wie ich es anlege. Vielleicht werde ich in meinem nächsten Programm als alter Mann die Bühne betreten, mit sehr kurzen Schritten, gebeugt. So würde ich privat nirgendwo erscheinen. Zumindest jetzt noch nicht.

Ich betrete die Bühne anders als einen privaten Raum. Ich muss mich auf der Bühne nicht erst umsehen, ich muss nicht mehr visuell abtasten, wo ich mich befinde. Ich weiß auf der Bühne genau, was ich will: hinaus gehen, den Applaus abwarten und zu sprechen beginnen.

In jedem Fall, egal ob als alter Mann oder als ich selbst, muss ich Präsenz zeigen, dazu gehört auch die Körperhaltung. Ich nenne das "Dompteurverhalten". Sprache, Mimik, Gestik, Körper und Geist müssen einen Raum mit vielen Menschen "beherrschen". Ich muss mit meinen mir zur Verfügung stehenden Mitteln, dazu gehört natürlich auch mein Körper, Konzentration und Aufmerksamkeit im Saal erzeugen. Im besten Fall eine Faszination, die es ermöglicht, dass man mir zwei Stunden lang gerne zuschaut. Verbale Präsenz ohne die entsprechende körperliche Haltung würde eine Irritation auslösen und nicht funktionieren.

Wenn ich einen öffentlichen Raum wie zum Beispiel ein Restaurant so betrete wie eine Bühne wäre das sicher lustig, aber unfreiwillig.

Sie gehen also schon "in einer Rolle" auf die Bühne, spielen quasi sich selbst? Das Stück heißt "I Stangl betritt eine Bühne".

Ganz genau. Ich gehe nicht als Privatperson hinaus, ich behaupte nur ich stehe hier als Privatperson. Man darf nicht vergessen, ich spreche einen auswendig gelernten Text, der sich nur höchst selten vom Originaltext weg bewegt. Privat würde ich ja niemals auswendig gelernten Text liefern. Mein Text ist kein privater, also bin ich auf der Bühne auch körperlich nicht privat.

Text und Haltung sind künstlich. Beides behauptet lediglich privat zu sein. Das Paradoxe daran ist, erst diese Künstlichkeit in Ausdruck und Form macht es möglich, mich als privat wahrzunehmen. Das hat unter anderem auch mit den Raumdimensionen zu tun. Wenn ich

spreche und mich körperlich ausdrücke wie an einem Restaurant-Tisch, würde meine Präsenz ab Reihe 3 nur mehr marginal sein.

Ich bewege mich auf der Bühne fester, angespannter, konzentrierter, schneller. In meinem jetzigen Programm mache ich gleich zu Beginn sehr übertriebene Bewegungen kaum dass ich in der Mitte stehe und tu so, als ob zehntausend Menschen drinnen sitzen, als ob es einen Rang gäbe, dem ich zuwinke. Diesen Anfang kann ich nur körperlich darstellen, denn die Leute applaudieren noch. Das heißt, der erste Eindruck, den die Zuschauer von mir haben, ist ein optischer. Und diesen ersten Eindruck bediene ich nun in einer bestimmten Form. Insofern, ja, ich spiele mich als einen Kabarettisten, der auf die Bühne geht und überschwänglich vom Publikum begrüßt wird. Und ich reagiere sehr übertrieben darauf, mit Winken, sich ans Herz fassen, gerührt sein.

Zwischen den Rollen stehen Sie also niemals privat auf der Bühne?

Es ist eine künstliche Privatheit, die ich in der Spielzeit eines Programms grob gesagt 200 Mal vermittele. Fast immer gleich. Daher ist sie nicht mehr privat. Es findet permanent die Wiederholung meiner behaupteten privaten Person statt. Privat ist für mich, wenn es einmal passiert, jetzt passiert und intuitiv passiert, das wiederholt sich kein zweites Mal. Was ich auf der Bühne sage, ist mir beim Schreiben eingefallen, also ist es von mir und somit auch privat. Doch dann wird es jeden Abend wiederholt. Es wird künstlich privat.

Bedenken Sie die körperlichen Aspekte ihres Programms bereits beim Erarbeiten des Textes, oder geschieht die Körperarbeit später auf der Bühne?

Beides. Der Großteil ist vorbereitet. Das heißt vor der ersten Vorstellung geprobt.

Wie entwickelt es sich dann über die Vorstellungen hinweg weiter?

Manches bleibt, manches geht. Einiges gelingt mir auch nicht mehr so wie in den ersten Vorstellungen. Ich weiß, irgendwas mache ich dann körperlich falsch, denn Text und Körper müssen eine Einheit bilden. Es funktioniert nur, wenn beides wirklich zusammen passt. Manchmal passiert es, dass mir körperlich etwas verrutscht und dann finde ich das Ursprüngliche nie mehr wieder. Ich merke dann an den Reaktionen des Publikums, dass meine Bewegungen nicht mit dem Text korrelieren und somit funktioniert dann auch die Pointe nicht. Es hängt also oft das Gelingen einer verbalen Pointe vom Körperspiel ab.

Senden Sie bewusst mittels ihren Körpers Pointensignale?

Ja manchmal. Ich bin nicht so wie Olivier Lendl, der sehr ausführlich mit dem Körper arbeitet und der, wenn man so will, sehr slapstickhaft agiert. Aber natürlich kann ich Pointen erzeugen, wenn ich zum Beispiel in meinem jetzigen Programm spiele, dass ich Alzheimer habe und mir Worte entfallen, da muss ich natürlich sehr wohl einiges mittels Gesten und Handbewegungen vermitteln. Wenn ich zum Beispiel den Namen der Person suche, die sich später als meine Frau herausstellt sage ich: "Wie heißt denn die Person mit der ich früher, sehr oft, manchmal..." und an dieser Stelle kommt eine kleine, kaum merkbare Geste für Geschlechtsverkehr. Würde ich diese Geste nicht machen, dann wäre der ganze Satz umsonst.

Und kleinere Gesten wie Augenkontakt, oder ein Schritt zurück, der den Zuschauern signalisiert, dass die Pointe gefallen ist?

Ich bekomme hin und wieder Reaktionen des Publikums auf meine Mimik oder Gestik, ich kenne aber meine Mimik nicht. Ich übe sie nicht im Spiegel und ich sehe mich auch nie im Fernsehen. Da ich meine Programme alleine probe, ohne Regie, habe ich auch kein Feedback auf meine Darstellung. Mimik, Gestik und körperlicher Ausdruck sind intuitiv.

Es gibt Kabarettisten, die zwei Stunden auf einem Quadratmeter stehen und Emotionen rein textlich abliefern. Ich unterstütze aber körperlich das, was ich sage. Wenn ich etwas eindringlicher sagen möchte, dann geh ich sicher einen Schritt nach vorne, ich zieh mich aber auch zurück, wenn's stiller wird. Kombiniert natürlich mit der richtigen Gestik. Wir kennen alle den berühmten Zeigefinger. Genau so, wie man zu einem kleinen Kind mit erhobenem Zeigefinger sagt: "Du du du!" So agiere ich eigentlich auf der Bühne als Kabarettist, nur ohne Zeigefinger.

Ihr Erscheinungsbild ist sehr einprägsam, unter anderem durch ihre Haare - ist das alles privat oder auch eine Art Bühnenfigur?

Das ist völlig privat. Meine Haare sind sehr rossartig, lassen also keine andere Frisur zu. Außer ich würde sie sehr kurz tragen. Seit dem ich sie mir wachsen lassen durfte, trage ich eben diese Frisur. Irgendwann sind in der Mitte die Haare ausgefallen, aber am Rest habe ich nichts geändert, das ergibt diese Frisur. So ist quasi eine zufällige Trademark entstanden, ein körperliches Merkmal, das mich sehr von Kollegen unterscheidbar macht.

Sie thematisieren auf der Bühne immer wieder ihr Äußeres. Warum?

Ich weiß, dass ich nicht der George Clooney der Kabarettszene bin. Und wenn ich dann eine Anspielung darauf mache wie gut ich aussehe, dann ist das mal grundsätzlich nicht unlustig, wenn man's entsprechend liefert. So gesehen kokettiere ich schon mit meinem Aussehen. Mein Äußeres erzeugt zumindest schon ein Lächeln. Und dazu muss ich mich nicht einmal verkleiden. Das ist ganz hilfreich in meinem Beruf.

Wie denken Sie über den Satz von Jacques Lecoq: "Ein Komiker muss kleine Fehler in theatralische Kraft verwandeln"?

Das kennt man ja aus weiten Bereichen der Komik, dass sehr oft mit Hässlichkeit gearbeitet wird, also mit einem nicht standardgemäßen Aussehen. Jene, die dazu stehen und nicht versuchen Makel zu verdecken, wie es manche Schauspieler gerne tun, die gewinnen natürlich dadurch. Man darf nicht vergessen, im Publikum gibt es eine Menge Menschen, die sich auch nicht schön finden. Ich glaube auch, dass das der Großteil ist. Und jetzt kommt jemand auf die Bühne, der noch hässlicher ist – und er blödeln darüber und steht dazu. Wie es diesbezüglich sozusagen privat in ihm aussieht, interessiert an dieser Stelle nicht, aber auf der Bühne steht er dazu. Er entblößt sich, indem er mit der Hässlichkeit spielt, das gefällt. Selbst schöne Frauen finden immer wieder Makel an sich. Jetzt komme ich auf die Bühne und schau wirklich äußerst eigenartig aus, das macht mich wahrscheinlich sympathischer, als wenn ich irgendein klassischer Schönling wäre. Der muss zuerst einmal seine Schönheit und eine gewisse Eitelkeit überbrücken. Schönen Menschen schreibt man eher Humorlosigkeit zu, da sie eine gewisse Arroganz ausstrahlen. Frauen, die mich zum ersten Mal sehen, schmunzeln vielleicht und schon ist das Eis gebrochen. Unterbewusst verbindet man mich mit Spaß.

Bezeichnen Sie das, was Sie auf der Bühne tragen als Maske und Kostüm?

Nein. Was ich auf der Bühne trage, würde ich privat auch tragen. Ich spiele auch tatsächlich keine Kunstfigur, ich hasse das, wenn man sich im Kabarett auch noch lustig verkleidet und

damit eine gewisse Körperlichkeit vorgibt. Zum Beispiel: Man spielt einen Bauer indem man sich einen dämlichen Hut aufsetzt. Mich würde es reizen in den Körper dieses Mannes zu schlüpfen und ihn entsprechend sprachlich interpretieren. Das reicht und ist für das Publikum auch faszinierender. Ich würde auf der Bühne nichts tragen, was ich unangenehm finde. Wenn ich eine Film- oder Theaterrolle gespielt habe, dann habe ich immer darauf geachtet, dass ich keine Kleidung tragen muss, in der ich mich unwohl fühle, sonst hätte ich mich auch beim Spielen schlecht gefühlt.

Was steckt hinter der Tradition des Schwarz-Tragens im Kabarett?

Schwarze Kleidung ermöglicht es dem Publikum sich auf das Wesentliche zu konzentrieren, vor allem auf das Gesicht, es lenkt nichts ab. Man kann in jede Rolle schlüpfen ohne dazu ein Kostüm zu benötigen. Schwarz ist neutral, eine entsprechende körperliche Darstellung genügt um blitzartig eine Figur zu erzeugen. Nicht umsonst tragen Pantomimen praktisch ausschließlich schwarz.

Dazu kommen auch die weit verbreiteten schwarzen Aushänge. Diese sind nicht nur lichtabsorbierend, sondern stellen die lichtreflektierende Person in den Vordergrund, wenn man so will, deren Körperlichkeit.

Beobachten Sie eine Veränderung in ihrer körperlichen Spielweise über die Jahre gesehen?

Ja natürlich. Mein großes Vorbild war Django Edwards. Er ist auf der Bühne die Körperlichkeit schlechthin gewesen. Das hat einen starken Einfluss auf meine ersten Programme gehabt. Die waren noch Hochleistungssport, Körperlichkeit bis zum Exzess, dagegen bin ich heute fast schon "verrentert".

Warum wurde Ihre Spielweise ruhiger?

Erstens einmal ist es bequemer. Nein, das hat natürlich auch mit einer Entwicklung zu tun. Ich würde das auch heute körperlich so nicht mehr schaffen. Es würde auch nicht mehr passen. Mit 55 kann man sich nicht mehr geben wie ein 20-Jähriger. Selbst der Versuch wäre fatal, da das Publikum sofort bemerken würde, dass das nicht stimmig ist.

Sie lassen ihr Publikum während der Vorstellung mit einem Scheinwerfer von hinten anstrahlen – warum?

Dieses Gegenlicht ermöglicht es mir die Konturen der Zuschauer zu erkennen. Da die Bühnenscheinwerfer extrem blenden, spiele ich so nicht vor einer schwarzen Wand. Ohne Publikumsbeleuchtung würde ich nur die Lacher der Besucher hören. Das kann in größeren Sälen ziemlich gespenstisch sein. Auch wird mir dadurch die Dimension des Raumes vermittelt und ich habe so nicht das Gefühl, der Saal besteht nur aus meiner Bühne. Ich sehe, wenn auch nur spärlich beleuchtete Köpfe, dadurch agiere ich aber mit sichtbaren Menschen und nicht mit einem Hörspiel, das nur aus Lachern besteht.

Sie spielen dennoch so, als würden Sie jedem einzelnen in die Augen sehen können.

Es wäre erstens mühsam den Menschen zu erklären, dass ich ihre Gesichter gar nicht sehen kann und zweitens kontraproduktiv, denn ich spreche ja auch mit den Leuten, also müssen sie auch das Gefühl haben, dass ich sie ansehe. Auch im Privaten sieht man seinen Gesprächspartner zumindest hin und wieder an. Sonst würde man sehr arrogant wirken.

Stellen Sie sich in irgendeiner Weise auf ihr Publikum ein, wenn zum Beispiel nicht die gewünschten Reaktionen kommen?

Nicht bewusst. Ich bemühe mich zwar hundert Prozent zu geben, wenn aber die Reaktionen ausbleiben, dann macht es mir auch keinen Spaß und dann wird die Art meiner Präsentation sicher schlechter. Wenn ich vor Menschen spiele, die aufgeweckt sind, die reagieren, vermittelt mir das ja Lust und Spaß, das färbt selbstverständlich auf mich ab. Insofern bin ich abhängig vom Publikum.

Früher habe ich im Extremfall abgebrochen und bin gegangen. Ich habe das Eintrittsgeld zurück gegeben und fertig. Ich habe den Oberlehrer gespielt und ihnen gesagt, dass sie ein Mistpublikum sind. Heute tu ich mir diesen Stress einfach nicht mehr an. Wenn ich auf langweiliges Publikum treffe, das mir mit seiner Haltung vermittelt "Spiel, Kasperl!" dann schraubt sich meine darstellerische Qualität automatisch runter, auch wenn ich immer noch versuche das Beste daraus zu machen. Im Extremfall kann ich immer noch früher gehen. Zugaben sind ja kein Muss.

Sie geben dem Publikum immer wieder das Gefühl aktiver Bestandteil des Geschehens zu sein. Warum?

Das ist ein Spiel. Es amüsiert mich, dass mir die Leute abnehmen, jemand in der ersten Reihe etwas gefragt zu haben, dass diese Person geantwortet hätte und ich so quasi improvisierend darauf eingehe. Tatsächlich spielt sich das alles in einer Sekunde ab und meine Antwort ist vorbereitet. Ich unterstelle die Antwort der gefragten Person indem ich sie quasi wiederhole. Im besten Fall bemerkt nicht einmal der Sitznachbar, dass gar keine Antwort kam. Dazu muss ich natürlich auch körperlich entsprechend reagieren, um die nötige Intensität zu erreichen. Ich gehe also einen Schritt auf die Person zu, stelle meine Frage und im folgenden Rückzug habe ich schon meinen Kommentar bereit. Es sind nur ein, zwei Schritte und natürlich die nötige Gestik dazu. Zugegeben ich manipulierte damit. Kabarett ist auch Illusion.

Das gibt dem Publikum das Gefühl von Spontaneität und Improvisation.

Genau. Ist es aber nicht. Was nicht heißen soll, dass es nicht wirklich manchmal zu einer kurzen Improvisation kommen kann. Doch diese Art der geplanten Spontaneität, wie eben geschildert, ist inszeniert.

Wie würden Sie ihre Art des Spielens auf der Bühne beschreiben?

Da tu ich mir mit der Antwort schwer, da ich mein Körperspiel auf der Bühne nicht bewusst kontrolliere.

Ich halte einen Vortrag, unterbrochen von kurzen gespielten Sequenzen, in denen ich jemand anderen spiele, jemand anderen sprechen lasse. Aber im Wesentlichen ist es ein Vortrag, den ich sicherlich mit einer ordentlichen Portion Kraft vortrage. Ich mache Tempo, ich bin nicht gerade leise und durch Gestik und Mimik unterstütze ich das Gesagte. Ich glaube, ich spiele sehr kraftvoll, das wäre so die Überschrift.

Gibt es für Sie körperbezogene Tabus auf der Kabarettbühne?

Nein. Wenn ich mir Leo Bassi anschau, übrigens älter als ich, und er spielt immer noch mit einem Körpereinsatz wie ein Junger, der mutet seinem Publikum sehr viel zu. Er geht stark über darstellerische und auch körperliche Grenzen, versucht Tabus zu sprengen. Ich finde, wenn man in ein Theater geht, dann muss man sich damit abfinden, dass man sich etwas

ausliefert, was einem vielleicht nicht genehm ist – körperlich wie auch textlich. Es kommen in meine Programme sicher Menschen, die schnell religiöse Betroffenheit zeigen, doch wenn ich etwas über die katholische Kirche sagen möchte, das manchen weh tut, dann werde ich das trotzdem tun.

Tabus sind ein Teil des Menschseins, man muss sie thematisieren dürfen. Gerade in der Kunst hat es keine Tabus zu geben – solange niemand geschlachtet wird passt's!

9.2 Interview mit O. Lendl

Wie würden Sie Kabarett definieren?

Wenn wir die leidige Unterscheidung zwischen Kabarett und Comedy mal hinter uns lassen, was mir langsam recht wäre, dann ist Kabarett ganz einfach verschiedene Geschichten in einem Programm zu vereinen. Das kann ganz persönlich sein, aber auch politisch. Vom Vortrag her ist alles möglich - also vom Einpersonenstück bis hin zu Musikkabarett mit Liedern und Gedichten. Mir gefällt die Definition sehr gut nach der das Wort Kabarett von einer Servierplatte kommt. Also ein Teller mit ganz vielen verschiedenen bunten Sachen drauf, das ist Kabarett für mich.

Sind Sie sich Ihres Körpers in einer anderen, speziellen Art bewusst, wenn Sie auf der Bühne stehen? In wie weit ist Ihr Körper dann ein privater?

Also für mich ist er nicht privat, wenn ich auf der Bühne stehe. Es schauen mir ja Leute zu. Das heißt jetzt nicht, dass ich jede Sekunde, die ich auf der Bühne stehe damit beschäftigt bin meinen Körper zu kontrollieren. Man steht sicher anders auf einer Bühne, und wenn es nur eine Winzigkeit aufgrund der Spannung ist, die man in sich hat, weil man vor Menschen agiert. Darum glaube ich nicht, dass es möglich ist privat auf der Bühne zu stehen. Die Stimme und die Spannung sind auf der Bühne ganz anders als im Privaten. Ob ich mir darüber bewusst bin? Wenn ich Figuren spiele dann auf jeden Fall, denn ich spiele ja einen alten Mann zum Beispiel ganz anders, als einen jungen.

Das heißt, Sie spielen ganz klar Rollen in Ihren Programmen?

Ja, natürlich.

Sie spielen ja auch sich selbst als O. Lendl auf der Bühne.

Ja, und diese Rolle wird mir dann auch sehr nahe sein. Aber es bleibt eine Rolle. Man kann nicht privat sein auf einer Bühne. Man kann sich selber spielen. Ein Satz wird ja für ein Programm einmal auf Papier geschrieben und im Nachhinein wieder mit Leben gefüllt worden - dieser kleine Umweg schließt Privatheit aus. Die Unterschiede befinden sich zwar im Nanobereich, gerade wegen der Spannung, doch man ist eben nie privat auf einer Bühne.

Bezeichnen Sie das, was Sie auf der Bühne tragen als Kostüm?

Normalerweise trage ich eine schwarze Hose, ein weißes Hemd und ein schwarzes Gilet. Ich würde es nicht als Kostüm bezeichnen, aber es ist etwas, was entstanden ist und damit fühle

ich mich wohl. Es ist keine Verkleidung, aber doch eine gewisse Unterstützung, da es sich ein bisschen unterscheidet zu dem, was ich privat trage. Ich möchte nicht mit meiner privaten Kleidung auf die Bühne gehen.

Es gibt eine gewisse Tradition des Schwarztragens auf der Kabarettbühne. Warum?

Ich glaube Künstler, ganz allgemein, tragen gerne schwarz, weil es schlicht ist und vornehm aussieht. Schwarz ist einfach schön. Und man sieht die Flecken nicht so schnell.

Karl Ferdinand Kratzl ist eines Tages mit einer sehr bunten Hose gekommen und meinte: "Ich weiß nicht, warum seid ihr immer alle schwarz angezogen, das soll doch lustig sein, deswegen hab ich eine bunte Hose angezogen." Eigentlich hat er damit ja Recht.

Ich glaube auch, schwarz lenkt einfach nicht ab, es ist schlicht. Inhalt und Mensch stehen somit im Vordergrund.

Jacques Lecoq meinte, man müsse als lustiger Schauspieler kleine Schwächen in theatrale Kraft verwandeln, wie stehen Sie zu diesem Satz.

Bei mir sind sicher viele Fehlleistungen von mir selbst auf der Bühne zu sehen. Wenn mir im Supermarkt etwas passiert, dann denke ich mir, das könnte eine gute Geschichte werden. Überhöht und übertrieben kann dann dieses Erlebnis auf die Bühne finden. Oder ich beobachte es bei jemand anderem. Es ist eben lustiger wenn dem Manager Eis auf das Jackett tropft, als wenn mir das passiert. Man muss den Druck erhöhen und Wertigkeiten ein bisschen verschieben. Es ist langweilig jemanden zu sehen, der glücklich irgendwo sitzt.

Eines ihrer letzten Programme trug ja auch den bezeichnenden Titel "Verlierer sind sexy".

Losers sind Figuren, die ich sehr liebe. Jemanden, der mit dem Unbill des Lebens kämpfen muss, sei es mit der Beziehung, sei es mit dem Job, sei es mit der Politik, das heißt jemand, der sich immer in Beziehung setzt zur Außenwelt, und daran scheitert. Aber das ist ja ein altes Clown-Prinzip. Man möchte jemand sehen, der stolpert, hinfällt und danach aber wieder aufsteht.

Haben Sie irgendwelche Vorbilder in ihrer Spielweise?

Ich liebe Robin Williams. Ich habe seine Bühnenshow in der Metropolitan Opera gesehen. Er macht eine Stunde Stand up Comedy und ist einfach grandios. Der gibt Gas und wechselt so rasend schnell zwischen ungefähr 40 Personen. Grandios. Er ist so schnell. Am besten kann man das in *Good Morning Vietnam* bewundern.

Louis de Funès finde ich auch toll. Dann Stan und Olli, Charlie Chaplin und Buster Keaton. Auch die Marx Brothers. Ich mag sehr viele aber das wären mal meine Lieblinge. Auch Filme sind eine große Inspirationsquelle für mich.

Wie beeinflussen sich bei Ihnen Text und Körperarbeit?

Ich denke schon oft beim Schreiben daran, wie ich es spielen werde. Das kann sich dann auch ändern bei den Proben. Manchmal schreibe ich es auch nur hin und lass mich dann inspirieren. Ich stell mir das immer wie in einem Film vor, streiche dann alle Statisten weg und versuche alles alleine zu spielen. Es geht mir darum, wie ein Satz mit Emotionen gefüllt wird. Bei mir unterscheiden sich oft geschriebenes Wort und gespielte Szene sehr stark von einander. Wenn man Emotionen unter einen Text legt kann er ja seinen Inhalt komplett verändern. Also

meinen Kollegen gefällt oft das, was ich schreibe gar nicht, aber wenn ich's ihnen dann vorspiele finden sie es lustig.

Wie würden Sie Ihre Spielweise beschreiben?

Es ist sehr körperlich und ich spiele viele Figuren. Ich *erspiele* mir meine Requisiten. Und Emotionen sind mir sehr wichtig. Ich möchte eine Geschichte nicht nur erzählen, sondern sie auch spielen. Ich versuche sehr genau zu spielen, denn ich denke je exakter gespielt wird, desto mehr Freude hat man beim Zusehen und ich beim Spielen.

Treten Sie mit Ihrem Publikum in ihren Programmen in Kontakt?

Das hab ich am Anfang gar nicht gemacht, aber ich versuche das jetzt immer mehr einzubauen. Ich habe von Kollegen gelernt, dass das Publikum ein direktes Ansprechen, eine kurze Frage und dergleichen, gern hat. Sie meinen, man würde sie wirklich persönlich ansprechen, was natürlich nicht stimmt. Mittlerweile mag ich es auch selber, anfangs konnte ich nichts damit anfangen, da wollte ich das Publikum nicht mit einbeziehen, weil ich mir dachte - warum? Ich kenn die ja nicht.

Ich finde, meinem Programm hat es etwas gebracht das Publikum mit einzubeziehen. Hin und wieder bin ich noch aufgeregt wenn diese Stellen kommen, weil ich mir denke - was mache ich, wenn doch jemand etwas erwidert, wie reagiere ich auf Unerwartetes? Ich bin nämlich niemand, der so gerne auf Reaktionen aus dem Publikum eingeht. Das Publikum scheint das sehr zu lieben, wenn man auf sie eingeht, aber ich sehe es auch bei Kollegen nicht gerne. Ich denke dann immer, man hätte schon längst mit dem Programm weiter machen können. Ich finde es nicht witzig, es geht im Grunde nur um die Spontaneität.

Ihr Lachen auf der Bühne ist sehr ansteckend. Setzen Sie es bewusst ein?

Naja, man muss das Publikum zu Beginn mit irgendetwas einfangen. Irgendwie musst du sie kriegen. Ob nun über eine Grimasse oder einen Gag, oder über Natürlichkeit - irgendwie muss du das Publikum schon am Beginn von dir überzeugen. Du musst ihnen das Gefühl geben, dass sie wohl aufgehoben sind. Es darf auch gleich zu Beginn nicht zu schnell gehen. In meinen ersten Programmen hab ich sie förmlich überfahren, da bin ich raus gegangen und hab sofort gespielt. Es hat nicht mit Verlogenheit zu tun, aber wenn man am Anfang schon mal das Eis bricht, dann kann es ein netter Abend werden. Man spielt eben *für* das Publikum.

Also ich halte nichts davon zwei Stunden auf der Bühne zu schreien und alle sind verstört. Das ist meiner Meinung nach nicht der Sinn dieser Veranstaltung. Aber man kann es auch *darauf* anlegen - Martin Puntigam ist dafür ein gutes Beispiel, den liebe ich zum Beispiel sehr.

Passen Sie Ihre Spielweise dem Publikum an? Improvisieren Sie, wenn der Abend nicht so läuft, wie Sie sich das vorstellen?

Nein, ich improvisiere nicht, ich halte mich streng an mein Skript. Was ich über die Jahre hinweg gelernt habe ist, die Nerven nicht weg zu schmeißen, wenn's am Anfang nicht gleich gut geht. Wenn man am Anfang sauer wird oder daran verzweifelt, dass das Publikum nicht reagiert, dann bringt das nichts. Einfach ruhig weiter spielen. Ich finde, man kann da nur auf die Zeit setzten und geduldig sein. Bei Firmenfeiern kommt zum Beispiel ganz oft eine peinliche Stimmung auf. Die Leute wissen oft nicht, dass da überhaupt jemand auf die Bühne kommt, sie sind auch nicht deswegen gekommen, sondern wegen der Rede des Herrn

Landeshauptmanns. Wenn bei solchen Auftritten am Anfang so gar nichts passiert im Publikum, dann spiele ich ihnen vor, dass es mir irrsinnig gut geht auf der Bühne. Als wäre es der schönste Abend, den ich je erlebt habe. Wenn sie sehen, dass es demjenigen auf der Bühne eh gut geht, dann nehme ich dadurch der Situation die Peinlichkeit. Dann können sie durchatmen und es kann etwas entstehen. Und ich verwende bewusst das Wort *peinlich*, denn es ist ja auch peinlich, wenn jemand auf der Bühne versucht lustig zu sein und niemand lacht.

Erkennen Sie bei sich selbst eine Veränderung in Ihrer Spielweise über die Jahre?

Ich bin sicher lockerer geworden. Ich merke auch, dass ich Bewegungen von älteren Nummern, die ich früher enthusiastisch gespielt habe, mittlerweile etwas spärlicher anlege. Aber ich habe entdeckt, dass es auch so funktioniert. Früher dachte ich, ich muss alles ganz intensiv ausspielen. Wenn man lockerer wird entdeckt man, dass man auch Kraft bei den Bewegungen sparen kann, die man an anderer Stelle wieder einsetzen kann. Und ich habe bemerkt, dass ich früher *noch* körperlicher war. Momentan fällt es mir schwerer eine Slapsticknummer zu schreiben. Momentan fallen mir einfach weniger visuelle Gags ein.

9.3 Literaturverzeichnis

- Ahnen, Helmut von. *Das Komische auf der Bühne. Versuch einer Systematik*. München: Utz, 2006.
- Aristoteles. Manfred Fuhrmann (Hrsg.) *Die Poetik*. Stuttgart: Reclam, 2003.
- Bachtin, Michail. *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. München: Hanser, 1969. (Erstausgabe: Moskau 1965)
- Bachtin, Michail. *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1987. (Ersterscheinung 1965)
- Barck, Karlheinz (Hrsg.). „Harmonie – Material.“ *Ästhetische Grundbegriffe*. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 3. Stuttgart (u.a.): Metzler, 2001.
- Berger, Peter L.. *Erlösendes Lachen. Das Komische in der menschlichen Erfahrung*. Berlin: de Gruyter. 1998.
- Bergson, Henri. *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*. Zürich: Arche, 1972. (Ersterscheinung 1900)
- Boenisch, Peter M.. "Komik und Konsumzwang. Zwischen Jux und Jucken: Komische Gesten bei Forced Entertainment". In: *Maske und Kothurn. Komik – Ästhetik – Theorien Strategien*. Jhrg. 51. Heft 4. Wien: Böhlau, 2006. S 339-349.
- Budzinski, Klaus. *Die Muse mit der scharfen Zunge. Vom Cabaret zum Kabarett*. München: List, 1961.
- Budzinski, Klaus. *Das Kabarett. 100 Jahre literarische Zeitkritik – gesprochen – gesungen – gespielt*. Düsseldorf; Wien: Econ, 1985.
- Czeike, Felix. *Historisches Lexikon Wien*. Band 3. Wien: Kremayr & Schreiau, 1994. S 407-408.
- Eco, Umberto. *Lüge und Ironie. Vier Lesarten zwischen Klassik und Comic*. München: dtv, 2002.
- Erdmann, Eva (Hrsg.). *Der Komische Körper. Szenen - Figuren - Formen*. Bielefeld: Transcript, 2003.
- Flashar, Hellmut. "Komik und alte Komödie" In: *Maske und Kothurn. Komik – Ästhetik – Theorien Strategien*. Jhrg. 51. Heft 4. Wien: Böhlau, 2006. S 75-83.
- Fleischer, Michael. *Eine Theorie des Kabarett. Versuch einer Gattungsbeschreibung (an deutschem und polnischem Material)*. Bochum: Brockmayer, 1989.
- Fo, Dario. *Kleines Handbuch des Schauspielers*. Frankfurt: Verl. d. Autoren, 1989.

- Freud, Sigmund. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. (1905) Der Humor (1927)*. Frankfurt a. M.: Fischer, 7. Aufl. 2004.
- Görling, Reinhold. „Am Anfang war das Lachen. Einiges zum inneren und äußeren Grenzhandel“ In: *Lach- und Clownstheater. Die Vielfalt des Komischen in Musik, Literatur, Film und Schauspiel*. Frankfurt: Brandes und Apsel, 1991. S 19-33.
- Haider-Pregler, Hilde (Hrsg.). *Komik: Ästhetik, Theorien, Strategien. (Maske und Kothurn)*. Wien: Böhlau, 2006.
- Henningsen, Jürgen. *Theorie des Kabarett*s. Düsseldorf: Henn, 1967.
- Huizinga, Johan. *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. Hamburg: rowohlt, 2001. (Erstausgabe 1938)
- Hüttinger, Stefanie. *Die Kunst des Lachens – das Lachen der Kunst. Ein Stottern des Körpers*. Frankfurt: Lang – Europäische Hochschulschriften, 1996.
- Koch, Gerd / Florian Vaßen (Hrsg.). *Lach- und Clownstheater. Die Vielfalt des Komischen in Musik, Literatur, Film und Schauspiel*. Frankfurt a. M.: Brandes & Apsel, 1995.
- Laub, Gabriel. *Die Kunst des Lachens*. München: Langen Müller, 1997.
- Lecoq, Jacques. *Der Poetische Körper. Eine Lehre vom Theaterschaffen*. Berlin: Alexander, 2000.
- Matzke, Annemarie. "Clowns unter Beobachtung. Zur Komik des Performers" In: *Maske und Kothurn. Komik – Ästhetik – Theorien Strategien*. Jhrg. 51. Heft 4. Wien: Böhlau, 2006. S 365-376.
- Menzlaw, Walter. „Lachen hat viele Gesichter“ In: *Lach- und Clownstheater. Die Vielfalt des Komischen in Musik, Literatur, Film und Schauspiel*. Frankfurt: Brandes und Apsel, 1991. S 108-118.
- Morris, David B.. *Geschichte des Schmerzes*. Frankfurt a. M.: Insel, 1994.
- Plessner Helmuth. *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens*. Bern: Francke, 1950. (erste Auflage 1941)
- Roesner, David. "Zweideutigkeit als komisches Erfolgsrezept. Komik und Kommerz in der Commedia dell'arte und den Silent Slapstick Comedies" In: *Maske und Kothurn. Komik – Ästhetik – Theorien Strategien*. Jhrg. 51. Heft 4. Wien: Böhlau, 2006. S 479-491.
- Schäfer, Susanne. *Komik in Kultur und Kontext*. München: Iudicium, 1996.
- Schrödl, Jenny. "Vom Scheitern der Komik" In: *Maske und Kothurn. Komik – Ästhetik – Theorien Strategien*. Jhrg. 51. Heft 4. Wien: Böhlau, 2006. S 30-40.
- Stollmann, Rainer. „Das Lachen und seine Anlässe“ In: *Maske und Kothurn. Komik – Ästhetik – Theorien Strategien*. Jhrg. 51. Heft 4. Wien: Böhlau, 2006. S 13-20.

Trautmann, Romana Maria. „Der Clown in uns!“ In: *Lach- und Clownstheater. Die Vielfalt des Komischen in Musik, Literatur, Film und Schauspiel*. Frankfurt: Brandes und Apsel, 1991. S 68-80.

Velten, Hans Rudolf. "Grotesker und komischer Körper. Für ein performatives Körperkonzept" In: *Der komische Körper. Szenen - Figuren - Formen*. Eva Erdmann (Hg.). Bielefeld: Transcript, 2003. S 145-153.

Vischer, Friedrich Theodor von. *Über das Erhabene und Komische. und andere Texte zur Ästhetik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1967.

Vogel, Benedikt. *Fiktionskulisse. Poetik und Geschichte des Kabarett*s. Paderborn, Wien u.a.: Schöningh, 1993.

Wermke, Matthias (Hrsg.). Anette Auberle (Red.). *Duden Herkunftswörterbuch*. Band 7. S 429. 2001.

Weys, Rudolf. *Cabaret und Kabarett in Wien*. Wien: Jugend und Volk, 1970.

Weys, Rudolf. *Wien bleibt Wien und das geschieht ihm ganz recht*. Wien: Europaverlag, 1974.

Zijderveld, Anton C.. *Humor und Gesellschaft. Eine Soziologie des Humors und des Lachens*. Graz: Styria, 1976. übersetzt von Diethard Zils.

Bilder

Ludwig Rusch www.ludwig-rusch.com

CD

25 Jahre MotzArt. Kabarett und Kleinkunstfestival. Live-Aufnahme aus der Argekultur Salzburg vom 1. bis 10.2.2007.

Internet

www.lendl.at - Zugriff 2.2.2009

www.heitere-Aussichten.at - Zugriff 2.2.2009

Programme

I Stangl

Warum Frauen besser aussehen und Männer besser Fernsehen. Premiere: 7.10.2004.

Kabarett Niedermair, Wien.

Wer kriecht stolpert nicht. Premiere: 12.Oktober 2006. Kabarett Niedermair, Wien.

Der Frauenflüsterer. Premiere: 10.10.2007 Kabarett Niedermair, Wien.

O. Lendl

Switch. Premiere: Jänner 2004, Kabarett Niedermair, Wien.

Verlierer sind sexy Premiere: Oktober 2005, Kabarett Niedermair, Wien.

Auf gute Nachbarschaft Premiere: März 2007, Kabarett Niedermair, Wien.

Geld macht glücklich. Premiere: 26.11.2008, Kabarett Niedermair, Wien.

Interviews

I Stangl 26.2.2009

O.Lendl am 9.4.2009

9.4 Abstract

Komik ist etwas Lebendiges, Menschliches und hat immer einen Körper, durch den sie zu uns spricht. Der Mensch ist direkt mit der Komik und dem Lachen verbunden und viele Theorien besagen, er sei es, da nur er sich seiner Sterblichkeit und seiner eigenen Existenz bewusst ist, und so die Komik als Gegenmodell zu seinem eigenen Tod erschaffen musste. Darüber hinaus ist Lachen nicht nur ein Moment, indem wir unseren Körper sprechen lassen, es ist ein in hohem Maße sozialer Akt.

Diese Arbeit beschäftigt sich mit der Übermittlung von Humor durch den Körper. Jedoch nicht nur die Rolle des Körpers als Objekt von Komik, sondern auch jene als aktiver Teil des Lachprozesses, die Reaktion des Publikums, wird behandelt. Besondere Beachtung erfährt das Genre des Kabarettis. Anhand einer Gegenüberstellung der beiden Spielstile der österreichischen Kabarettisten I Stangl und O. Lendl werden unterschiedliche Körperkonzepte im Dienst der Komik analysiert.

Meine Methoden beinhalten die Rezeption von Forschungsliteratur zum Thema Humorthorie und Arbeiten über das Kabarett, sowie auch der Komödie am Theater. Der wissenschaftliche Ansatz der Forschungsliteratur umfasst verschiedenste Sparten wie zum Beispiel die Soziologie, Philosophie, Psychologie und Literaturwissenschaft. In dieser Arbeit soll durch eine Verbindung all jener Wissenschaften eine erweiterte theaterwissenschaftliche Sichtweise geschaffen werden, die das Kabarett nicht vom Theater wegdiskutiert.

Einer Auswahl an Standardwerken der Komik wird ein eigenes Kapitel gewidmet, damit wegweisende Herangehensweisen genauer betrachtet und zugeordnet werden können. Es handelt sich um die Werke zum Thema Komik von Aristoteles, Henri Bergson, Sigmund Freud, Helmuth Plessner und Michail Bachtin. Diese theoretischen Betrachtungen sollen nicht nur historisch an das Thema heranzuführen, sondern münden direkt in den Abschnitt der Arbeit über Kabarett und Körperarbeit. Dieser Abschnitt bildet zusammen mit den nachfolgenden Spielanalysen von O. Lendl und I Stangl, die als praktisches, lebendes Beispiel der zuvor abgehandelten Theorie begriffen werden, den Kern der Arbeit.

Ich habe in meinen Untersuchungen Videoaufzeichnungen einiger Programmfolgen der beiden Kabarettisten herangezogen, um eine detaillierte Analyse der körperlichen Aspekte während einer Aufführung zu erleichtern. Neben diesen Aufzeichnungen standen mir auch Besuche der Programme der Künstler zur Verfügung. Weiters führte ich Interviews mit beiden Künstlern, die der Arbeit im Anhang beigefügt sind.

9.5 Lebenslauf

1983 in München geboren

1994-2002 Musisches Gymnasium Salzburg (Schwerpunkt Musik)

Juli 2002 Matura am Musischen Gymnasium

2002 Studium der Publizistik (Uni Wien)

2003 bis 2012 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft (Wien)

- freie Wahlfächer aus dem Fach Germanistik

2005-2011 Tourtechnikerin von I Stangl

2004 – 2007 mit Herz und Seele Arbeit im Kabarett Niedermair (gastronomischer Bereich)

seit 2011 Licht- und Tontechnikerin

Hospitanzen/Assistenzen während des Studiums:

Volkstheater, Volksoper, THEATERcenterFORUM, Theater Forum Schwechat;