

**Online-Version im .pdf-Format  
© Volker Surmann 2003**

bitte wie folgt zitieren:

Surmann, Volker (1999). Neue Tendenzen im deutschen Kabarett der 90er Jahre. Schriftliche Hausarbeit im Staatsexamen, Uni Bielefeld. Verfügbar über:  
[www.volkersurmann.de](http://www.volkersurmann.de) [Zugriff-Datum]

Hinweis: Durch das .pdf-Format gingen im Anhang die Zeilennummern verloren und haben sich die Seitennummerierungen verschoben.

# Neue Tendenzen im deutschen Kabarett der 90er Jahre

Schriftliche Hausarbeit

vorgelegt im Rahmen der Ersten Staatsprüfung für das Lehramt  
für die Sekundarstufen I und II im Fach Deutsch

von Volker Surmann

Bielefeld, am 23.6.1999

Gutachter: Prof. Dr. Clemens Kammler

## Kabarett

„Kabarett ist nicht mehr Jazz, sondern Pop.“  
Lutz von Rosenberg Lipinsky

„Gutes Kabarett ist immer auch Wut.“  
Rosa K. Wirtz

„Kabarett ist ein kultureller Luxus-Artikel. An sich völlig überflüssig.“  
*Anka Zink*

„Das scheint mir der Sinn des Kabarett zu sein, wenn es denn einen gibt.  
Der Effekt ist therapeutisch und nicht aufklärerisch.“  
Lüder Wohlenberg

„Kabarett ist Kasperletheater für Erwachsene.“  
*Thomas Reis*

„Eigentlich ist Kabarett für mich letzten Endes ´ne ganz stinkig morali-  
sche Geschichte – aber das darf man so nicht sagen.“  
Frederic Hormuth

„Ich habe gern, wenn das offizielle Theater kabarettistisch wird und an-  
dersrum: wenn das Kabarett theatral wird.“  
*Alexander Liegl*

„Kabarett ändert sich nicht – es macht nur niemand mehr.“  
*Kai Ostermeier*

„Daß es unendlich viel Hoffnung gibt, nur nicht für uns – das ist die Me-  
taphysik des Kabarett.“  
*Matthias Beltz*

„Kabarett muß wissen, wofür und wogegen es ist; vor allem natürlich,  
wogegen es ist.“  
*Frederic Hormuth*

„Mir ist Helge Schneider lieber als ein Kabarettist, der versucht, sehr po-  
litisches zu sein, dabei aber überhaupt nicht komisch ist.“  
*Christian Ehring*

„Man stellt fest: Frauen können komisch sein, und wenn sie gut ausse-  
hen... das ist doch super!“  
*Rosa K. Wirtz*

„Der Kabarettist ist der Priester der Lächerlichkeit.“  
*Matthias Beltz*

„Ihr Humor ist mir einfach zu grob.“  
*Dieter Hildebrandt zu Ingo Appelt*

„Weg mit den humorlosen Altlinken!“  
*Bemerkung auf einem Fragebogen*

## Inhalt:

0.	Einleitung	S. 4
1.	Kabarett im Spiegel der Wissenschaft: Definitionen und Definitionsprobleme	S. 8
1.1	Forschungslage	S. 8
1.1.1	Das Spiel mit dem Wissenszusammenhang: Jürgen Henningsen	S. 9
1.1.2	Kabarett als Nachricht: Michael Fleischer	S. 12
1.1.3	Die Fiktionskulisse im Kabarett: Benedikt Vogel	S. 15
1.1.4	Weitere Forschungsliteratur	S. 19
1.2	Abgrenzungsprobleme	S. 20
1.2.1	Kabarett und Comedy	S. 20
1.2.2	Kabarett und Stand-up	S. 27
1.2.3	Kabarett und Theater	S. 32
1.3	Präzisierung des Kabarettbegriffs	S. 37
2.	Kabarett in der Erlebnisgesellschaft: Neue Rahmenbedingungen	S. 40
2.1	Ökonomische Rahmenbedingungen	S. 40
2.2	Fernsehen	S. 42
2.3	Publikum	S. 47
2.3.1	Die zwei Publiken	S. 47
2.3.2	Erlebnisorientierung	S. 49
2.4	Kabarett in der Erlebnisgesellschaft	S. 59
3.	Kabarett im Zeichen des Postmodernismus: Kennzeichen einer neuen Ästhetik	S. 61
3.1	Begriffliche Klärungen	S. 61
3.2	Mehrfachcodierung als Chance	S. 64
3.3	Aufhebung von ‚U‘ und ‚E‘	S. 67
3.4	Hybridcharakter	S. 69
3.4.1	Kabarett meets Comedy: z.B. Hoffmann, Mittermeier u.a.	S. 71
3.4.2	Kabarett meets Theater: z.B. Valtorta, Schroth u.a.	S. 72
3.4.3	Kabarett meets Chanson: z.B. Reichow u.a.	S. 77
3.4.4	Weitere Treffpunkte: z.B. Tufts, Perlinger, Grosche u.a.	S. 79
3.5	Auflösung des Kanons	S. 80
3.6	Entpolitisierung im Kabarett	S. 82
3.6.1	Exkurs I: Zum Begriff des ‚politisch Inkorrekten‘ im Kabarett	S. 89

3.6.2	Exkurs II: Zum Frauenkabarett der 90er Jahre	S. 93
3.7	Intertextualität	S. 97
3.8	Karnevalisierung	S. 98
4.	Kabarett auf dem Weg ins neue Jahrtausend: Zusammenfassung und Ausblick	S. 100
5.	Literatur- und Materialverzeichnis	S. 105
5.1	Primärmaterial	S. 105
5.1.1	Bild- und Tonmaterialien	S. 105
5.1.2	Printmedien	S. 106
5.1.3	Erwähnte Aufführungen	S. 107
5.2	Sekundärliteratur	S. 108
5.2.1	Theoretische Literatur	S. 108
5.2.2	Journalistische Texte	S. 110
6.	Anhang	S. 112
6.1	Die Umfrage unter den Kabarettisten	S. 113
6.1.1	Verzeichnis der angeschriebenen Künstlerinnen und Künstler	S. 114
6.1.2	Der Fragebogen	S. 115
6.1.3	Ergebnisse der Umfrage	S. 118
6.2	Die Interviews	S. 123
6.2.1	Interview 1: Frederic Hormuth	S. 123
6.2.2	Interview 2: Christian Ehring	S. 128
6.2.3	Interview 3: Lutz von Rosenberg Lipinsky	S. 133
6.2.4	Interview 4: Rosa K. Wirtz	S. 142
6.2.5	Interview 5: Alexander Liegl	S. 149
6.3	Schriftwechsel	S. 154
6.3.1	Dieter Nuhr	S. 154
6.3.2	Anka Zink	S. 155
6.3.3	Lüder Wohlenberg	S. 156
6.4	Die wichtigsten deutschen Kabarettpreise in den 90er Jahren	S. 159
6.4.1	Deutscher Kleinkunstpreis	S. 159
6.4.2	Deutscher Kabarettpreis	S. 160
6.4.3	Salzburger Stier	S. 160
6.4.4	St.-Ingberter Kleinkunst-Pfanne	S. 161
	Versicherung	S. 162

## 0. Einleitung

Wohin geht das deutsche Kabarett?

Die Beantwortung dieser Frage wird mir in dieser Arbeit nicht gelingen – wahrscheinlich ist sie gar nicht zu beantworten. Dennoch ist es mein Anliegen, mich dieser Frage anzunähern, indem ich den Versuch unternehme, einen Status Quo des deutschen Kabarett am Ende der 90er Jahre zu skizzieren. Vielleicht, so meine Vermutung, lassen sich anhand eines Blicks auf einige augenfällige Entwicklungen des Kabarett in den 90er Jahren Prognosen für eine Entwicklung dieses Genres in den nächsten Jahren erstellen.

„Wo steht das deutsche Kabarett?“ lautet also meine Frage.

Das Bild vom Kabarett ist derzeit diffus. Es gibt eine Reihe von großen Namen im Kabarett; da sind die ‚Altmeister‘ Hüsch, Hildebrandt und andere. Doch daneben getreten sind Namen wie Mittermeier, Appelt oder Hoffmann. Verbunden mit diesen Namen ist eine Diskussion darüber, wer denn nun Kabarett mache und wer nicht. Diese Debatte erfährt Nahrung durch den sog. ‚Comedyboom‘ – eine Begriffshülse, die allerdings nur selten konkret gefüllt wird. ‚Comedy‘ ist als neuer Begriff erst in den 90er Jahren populär geworden, ebenso ‚Stand-up‘. Im Fernsehen erfreuen sich Sendungen wie der ‚Scheibenwischer‘ nach wie vor großer Beliebtheit; daneben wurden aber immer wieder neue und zum Teil sehr erfolgreiche Sendeformate entwickelt (‚RTL Samstag Nacht‘, ‚Quatsch Comedy Club‘, ‚Roglers Freiheit‘, ‚Hüsch und Co‘, ‚Missfits und Verwandtschaft‘ usw.), in denen auch Bühnenkünstler des Genres Kabarett auftreten.

Blickt man auf die Kabarettbühnen dieser Republik, ist das Bild nicht klarer. Eine fast unübersehbar große Masse an Ensembles und Solisten bespielt Tausende von Bühnen; die Zahl an Kabarettpreisen und -wettbewerben nimmt stetig zu – wie will man da den Überblick behalten?

Ein umfassender Überblick mag zwar wünschenswert sein, ist jedoch faktisch unmöglich; dazu ist die ‚Szene‘ zu diffus, zu groß, zu unübersichtlich. Vielmehr möchte ich vereinzelte Blicke in diese Diffusion werfen und fragen, ob das, was sich mir darbietet, noch dem entspricht, was man über die zehnte Muse schon gesagt und geschrieben hat.

Die Forschungslage zum Kabarett ist nicht sehr umfangreich, ein Großteil der Literatur arbeitet ausschließlich historisch. Die Entwicklung des Kabarett in den 90er Jahren wurde so gut wie gar nicht wissenschaftlich untersucht. Trotzdem werde ich bei der Sekundärliteratur meinen Ausgangspunkt nehmen, um den Veränderungen des Kabarett in den 90er Jahren nachzugehen. Schließlich ist Veränderung immer ein Weg, der einen Ausgangspunkt hat. Diesen Ausgangspunkt möchte ich mit Hilfe der vorhandenen Forschungsliteratur bestimmen.

Der eigentliche Wandel des Kabarett kann nur anhand eines Blickes auf die Bühne und das Wirken der dort tätigen Künstler beschrieben werden. Ich stützte mich daher auf vier verschiedene Quellenbereiche.

#### *a) Primärmaterial*

Großen Raum wird die Analyse von Primärmaterial einnehmen, d.h. Kabarettprogramme aus den 90er Jahren. Hier lege ich einen eindeutigen Schwerpunkt auf Programme aus den späten 90er Jahren. Diese Beschränkung hat weniger mit der Verfügbarkeit der Programme zu tun, als mit der Überlegung, daß es mir nicht darum geht, eine Art ‚Verlaufsprotokoll‘ des Kabarettwandels in den 90er Jahren zu erstellen. Vielmehr möchte ich ergebnisorientiert einen Ist-Zustand beschreiben zu einem Zeitpunkt, an dem sich das Profil manch neuer Tendenz im Kabarett schon etwas gefestigt hat. Ich habe mich bemüht, möglichst viele verschiedene Spielarten des Kabarett in den Blick zu nehmen und auf möglichst breiter Datenbasis zu arbeiten. Eine detaillierte Analyse einzelner Programme ist mir aus diesem Grunde nicht möglich, doch erlaubt mir dieses Vorgehen am ehesten, Hypothesen über Strömungen aufzustellen.

#### *b) Interviews*

Als zweite Quelle stütze ich mich auf Interviews, die ich mit fünf Kabarettistinnen und Kabarettisten geführt habe. Diese Gespräche gewähren Einsichten in das Kunst- und Kabarettverständnis einzelner Akteure.<sup>1</sup>

#### *c) Umfrage*

Einen größeren Überblick vermitteln die Ergebnisse einer schriftlichen Umfrage unter Kabarettistinnen und Kabarettisten. Zu diesem Zweck habe ich Anfang dieses Jahres 93 professionelle oder semiprofessionelle Kabarettistinnen und Kabarettisten angeschrieben mit der Bitte, einen kurzen Fragebogen auszufüllen.<sup>2</sup> Dieser enthielt Fragen nach der Einschätzung der eigenen Publikumszusammensetzung, Fragen zu Thesen über die Entwicklung des Kabarett in den 90er Jahren (verbunden mit der Bitte um Formulierung eigener Beobachtungen) und Fragen zur Person und (künstlerischen) Biografie.<sup>3</sup>

#### *d) journalistische Texte*

An vierter Stelle stehen journalistische Texte, die ich ergänzend und nur sporadisch verwenden möchte. Bei Rezensionen greife ich bewußt auf die heimischen Tageszeitungen zurück, die einen ‚volksnäheren‘ Blickwinkel auf Kabarettgastspiele werfen als die Feuilleton-Redakteure

---

<sup>1</sup> Diese Interviews stellen eine Mischform zwischen dem qualitativen Interview der empirischen Sozialforschung und dem journalistischen Gespräch dar; d.h. ich habe die Interviews redaktionell leicht nachbearbeitet; diese Fassungen wurden dann von den Interviewpartnern gegengelesen und korrigiert. Die Interviews finden sich im Anhang 6.2

<sup>2</sup> Fragebogen und eine Liste der angeschriebenen Personen finden sich im Anhang 6.1.

<sup>3</sup> Methodische Anmerkungen zu dieser Umfrage gebe ich im Anhang unter der Ziffer 6.1.

überregionaler Tages- und Wochenzeitungen.

Meine Argumentation baue ich wie folgt auf: Im Abschnitt 1 werde ich notwendige Begriffsklärungen vornehmen und Abgrenzungsproblemen nachgehen; in diesem Abschnitt argumentiere ich vorwiegend literaturwissenschaftlich.

Anschließend möchte ich mich den Rahmenbedingungen des Kabarett in den 90er Jahren widmen (Abschnitt 2). Hier haben sich entscheidende Änderungen ergeben, die sich auch auf die Bühnenkunst ausgewirkt haben und noch auswirken. Hier gehe ich u.a. auf Forschungsergebnisse der Kulturosoziologie ein.

Dem Wandel in der Kabarettästhetik ist der dritte Abschnitt gewidmet, in dem ich den literaturwissenschaftlichen und den soziologischen Argumentationsstrang miteinander verknüpfe. (Diese Verknüpfung unter Bezug auf empirische Ergebnisse ist meines Wissen ein Novum in der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Kabarett.) In diesem Abschnitt vertrete ich die These, daß eine Postmodernisierung der Kabarettästhetik zu beobachten ist, die als Konsequenz oder Reaktion auf die im Abschnitt 2 beschriebenen veränderten Bedingungen interpretierbar ist.

Eine Zusammenfassung unter der Ziffer 4 werde ich mit dem Versuch einer Zukunftsprognose verbinden.

Die Struktur meiner Argumentation bringt mit sich, daß ich manche Aspekte unter verschiedenen Fragestellungen diskutieren werde. Der Themenbereich ‚Kabarett und Comedy‘ taucht beispielsweise in allen Abschnitten auf. Ich hoffe, daß ich inhaltliche Doppelungen habe minimieren können; dennoch werden manche Beispiele in verschiedenen Kontexten auftauchen.

Vorwegschicken möchte ich die Bemerkung, daß der Umfang einer Examensarbeit Eingrenzungen notwendig macht. Bislang wurden fast alle theoretischen Abhandlungen über Kabarett mit einem Abriß der Kabarettgeschichte begonnen. Darauf werde ich verzichten, sie wurde bereits mehrfach niedergeschrieben.<sup>4</sup> Auf historische Aspekte werde ich nur zurückgreifen, sofern sie für das Verständnis des Wandels notwendig sind.

Ferner wird im Rahmen dieser Arbeit keine umfassende Analyse der Gesamtsituation des Kabarett in den 90er Jahren möglich sein. Eine regionale Eingrenzung (in diesem Fall auf das bundesdeutsche Kabarett) war deshalb m.E. unumgänglich. Daß ich dabei auf die Lage des Kabarett in Ostdeutschland kaum eingehe, hat primär methodische Gründe: Die kulturosoziologischen Ansätze, mit denen ich arbeite, basieren auf empirischen Material aus der Zeit vor der Wiedervereinigung. Daher hätte ich zusätzliche Untersuchungen zu ostdeutschen Spezifika aufnehmen müssen, die den Rahmen dieser Arbeit aber gesprengt hätten. In der Schlußbetrachtung werde ich jedoch einige Mutmaßungen zur Entwicklung des Kabarett in den neuen Ländern

äußern.

Wenn ich mich neuen Tendenzen im Kabarett der 90er Jahre widme, bedeutet dies keinen Ausschließlichkeitsanspruch meinerseits. Ich beschreibe und begründe einige Tendenzen, die m.E. wichtig und auffällig sind. Ich bestreite nicht, daß es noch weitere Tendenzen geben mag, die jenseits meines Blickwinkels liegen.

Texte, Aussagen, Stile und Ideen von Künstlerinnen und Künstlern zu zitieren und in argumentative Kontexte einzubinden, steht immer unter dem Zwang zur Interpretation meinerseits. Mißverständnisse sind leider nicht auszuschließen. Zudem mußte ich aus einem fast unbegrenzten Angebot eine begrenzte Anzahl an Beispielen auswählen. Eine solche Auswahl ist letzten Endes fast immer subjektiv und damit anfechtbar. Aus diesen Gründen möchte ich diese Einleitung schließen mit einer präventiven Entschuldigung:

Ich entschuldige mich bei allen Künstlerinnen und Künstlern, die ich nicht erwähne. Gleichfalls entschuldige ich mich bei allen Künstlerinnen und Künstlern, die ich erwähne.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> vgl. Volker Kühn, *Die zehnte Muse: 111 Jahre Kabarett* (Köln: 1993); Klaus Budzinski, *Wer lacht denn da? Kabarett von 1945 bis heute* (Braunschweig: 1989).

<sup>5</sup> Vier redaktionelle Anmerkungen zu dieser Arbeit:

*Erstens:* Einige Schriftstücke, aus denen ich zitiere, sind nach der neuen Rechtschreibung verfaßt. Ich hingegen schreibe (noch) nach der alten Rechtschreibung. In den Zitaten habe ich die jeweilige Schreibweise der Autoren übernommen.

*Zweitens:* Um die Lesbarkeit dieser Arbeit zu erhalten, verzichte ich auf geschlechtsspezifische Bezeichnungen und habe in der Regel die (gebräuchliche) maskuline Form verwendet. Wenn ich von „Künstlern“, „Zuschauern“ usw. spreche, meine ich jedoch stets beide Geschlechter.

*Drittens:* Viele Zitate in dieser Arbeit basieren auf Video- oder Audioaufzeichnungen. Dabei habe ich durch besondere Betonungen hervorgehobene Passagen *kursiv* gesetzt. Dialektale Aussprachen habe ich (infolge mangelnder Kenntnis von dialektalen Schreibweisen) hochdeutsch wiedergegeben. Da Kabarett auf Interaktion mit dem Publikum angelegt ist, habe ich, wo es mir sinnvoll und nötig erschien, Publikumsreaktionen sowie besondere Gesten in Klammern beschrieben.

*Viertens:* Aus mir unverständlichen, technischen Gründen passiert es ab und an, daß die letzte Fußnote einer Seite auf die darauffolgende Seite ‚rutscht‘. Dieses Problem hätte sich m.E. nur durch einen Wechsel des Textverarbeitungsprogramms lösen lassen, was mitunter zu gravierenden Formatierungsproblemen anderenorts geführt hätte. Ich hoffe, daß dieses ‚Fußnotenproblem‘ die Lesbarkeit dieser Arbeit nicht allzu sehr beeinträchtigt.



# 1. Kabarett im Spiegel der Wissenschaft: Definitionen und Definitionsprobleme

## 1.1 Forschungslage

Die Forschungslage zum Kabarett ist dürftig, die Ursachen dafür vielfältig. Ich möchte Michael Fleischer zustimmen, der die „Multimedialität“ des Genres Kabarett als eine der Ursachen beschreibt; es sei eine Gattung, „die Elemente verschiedener Künste miteinander verknüpft“<sup>6</sup>. Für die wissenschaftliche Forschung bedeute dies:

„Die traditionelle Literatur- oder Theaterwissenschaft fühlt sich nicht zuständig, und man schiebt sich das Phänomen gegenseitig zu, was darauf hinausläuft, daß sich mit dem Kabarett letztendlich niemand beschäftigt.“<sup>7</sup>

Eva Rothlauf mutmaßt, daß die Theaterwissenschaft vor Kunstformen zurückschreke, „die sich Zeitstimmungen oder gar Tagesaktualität verschreiben“<sup>8</sup>.

Die Gründe erscheinen mir plausibel.

Zudem bemerkt Rothlauf treffend, daß die Forschungsliteratur zumeist von „passionierten Kabarettliebhabern oder Kabarettextern selbst“<sup>9</sup> stamme. Dies erklärt mithin, weshalb die Kabarettgeschichte größeres Forschungsinteresse fand als die wissenschaftliche Gattungsbeschreibung. Auch der Autor der ersten zusammenhängenden Kabaretttheorie, Jürgen Henningsen, war – vorwiegend in Hochschulzusammenhängen – selbst kabarettistisch tätig.<sup>10</sup>

Henningsens „Theorie des Kabarett“<sup>11</sup>, 1967 erschienen, ist nur ein schmales Bändchen von 88 Seiten, welches er selbst als „argumentierendes Essay“<sup>12</sup> bezeichnet. Dennoch blieb seine Theorie lange Zeit die einzige zusammenhängende. Erst Ende der 80er Jahre/Anfang der 90er Jahre veröffentlichten Michael Fleischer, Eva Rothlauf und Benedikt Vogel<sup>13</sup> weitere theoretische Werke, die zum Teil von Henningsen noch stark beeinflusst sind.

1985 erschien das erste umfassende Nachschlagewerk zum Kabarett,<sup>14</sup> eine Erweiterung erschien 1996 als „Metzler Kabarett-Lexikon“. Die Herausgabe beider Werke muß als Fortschritt

<sup>6</sup> vgl. Michael Fleischer, *Eine Theorie des Kabarett: Versuch einer Gattungsbeschreibung (an deutschem und polnischem Material)* (Bochum: 1989), S. 10

<sup>7</sup> ebd., S. 11

<sup>8</sup> Eva Rothlauf, *Theorie und satirische Praxis im westdeutschen Kabarett 1945 – 1989*. Diss. Uni Erlangen-Nürnberg (München: 1994), S. 5. Ähnlich argumentiert Gerd Ueding, „Vorwort“. In: Christian Hörburger, *Nihilisten – Pazifisten – Nestbeschmutzer* (Tübingen: 1993), S. 11

<sup>9</sup> Rothlauf, S. 5. Es soll nicht verschwiegen werden, daß der Autor dieser Arbeit auch zu dieser Gruppe zählt.

<sup>10</sup> vgl. Klaus Budzinski/Reinhard Hippen (Hrsg.), *Metzler Kabarett Lexikon* (Stuttgart/Weimar: 1996), S. 139. Henningsen scheut sich in seiner Theorie nicht, eigene Texte zu analysieren. Auf ein solches Vorgehen werde ich in dieser Arbeit verzichten.

<sup>11</sup> Jürgen Henningsen, *Theorie des Kabarett* (Ratingen: 1967).

<sup>12</sup> ebd., S. 9

<sup>13</sup> Benedikt Vogel, *Fiktionskulisse: Poetik und Geschichte des Kabarett*. Diss. Uni Freiburg (Schweiz) (Paderborn/München/Wien/Zürich: 1993).

<sup>14</sup> Klaus Budzinski, *Das Kabarett* (Düsseldorf: 1985).

für die theoretische Forschung gewürdigt werden. Auf die zahlreichen editorischen Unzulänglichkeiten dieser Werke werde ich aber verschiedentlich eingehen (müssen).

Ich werde im Folgenden die gängigsten Kabaretttheorien vorstellen (1.1). In einem zweiten Schritt werde ich diese Theorien anhand aktueller Abgrenzungsprobleme testen (1.2), um im dritten Schritt eine konkretisierte Kabarettdefinition vorzulegen (1.3).

### 1.1.1 Das Spiel mit dem Wissenszusammenhang: Jürgen Henningsen

Jürgen Henningsen schickt seiner Grundthese eine phänomenologische Beschreibung der Bedingungen des Kabarettis voraus und macht dabei vier wesentliche Merkmale aus:

#### a) *Angewiesenheit auf Publikum*

Kabarett sei auf das Publikum angewiesen und agiere auf verschiedene Weise mit dem Publikum: „Der Kabarettist weiß sich vom Publikum gesehen und spricht zum Publikum.“<sup>15</sup>

#### b) *Nummerncharakter*

Kabarett sei episodisch. „Es besteht aus Nummern, diese sind relativ kurz“.<sup>16</sup> Gelegentlich würden diese Nummern „durch einen angedeuteten Rahmen zusammengehalten“<sup>17</sup>.

#### c) *Begrenztheit der Mittel*

Schon der Nummerncharakter fordere eine „absolute Ökonomie der Mittel“; Kabarett habe keine Zeit, das Publikum umständlich mit Informationen zu füttern.<sup>18</sup> Zudem stehe es „unter der begrenzenden Bedingung der ‚Einheit des Ortes und der Zeit‘“, aus dem der Kabarettist nicht aussteigen könne.<sup>19</sup> Dies erklärt Henningsen mit der notwendigen Nähe zum Publikum.

#### d) *Dreifache Rolle des Kabarettisten*

Der Kabarettist realisiere, so Henningsen, stets drei Rollen gleichzeitig.<sup>20</sup> *Erstens*: „der Kabarettist tritt auf als“<sup>21</sup> Inhaber einer Rolle, die aber lediglich angedeutet werde, um bestimmte Assoziationen zu wecken. Deshalb werde auch gerne auf „klischierte Typen“<sup>22</sup> zurückgegriffen. *Zweitens* fülle er die „Rolle des ‚Kabarettisten‘“ aus: „die Rolle eines in oppositioneller Mission auf der Bühne Stehenden.“<sup>23</sup> Diese Rolle sei „historisch vorgeprägt und in den Erwartungen des Publikums angelegt.“<sup>24</sup> *Drittens* stehe der Kabarettist auch stets als Privatperson auf der Bühne,

<sup>15</sup> Henningsen, S. 13. Die interessante Diskussion, inwieweit diese Beobachtung auch für medial vermitteltes Kabarett gilt, werde ich in dieser Arbeit nur am Rande führen können (vgl. Fußnote 230).

<sup>16</sup> Henningsen, S. 16

<sup>17</sup> ebd.

<sup>18</sup> ebd., S. 17

<sup>19</sup> ebd., S. 18f.

<sup>20</sup> ebd., S. 19

<sup>21</sup> ebd.

<sup>22</sup> ebd.

<sup>23</sup> ebd., S. 20

<sup>24</sup> ebd.

trage seinen eigenen Namen und gebe ihn auch nicht ab.<sup>25</sup> Im Ergebnis führe dies zu einer Distanz zwischen Kabarettist und seiner Sache. Er spiele und spreche „uneigentlich“<sup>26</sup>. Diese Theorie der dreifachen Rolle wird von Matthias Beltz bestätigt:

„Die Kunst des Kabarets lauert in den Differenzen zwischen Kabarettkünstler, seiner Figur, dem Kabarettisten und den von diesem dargestellten Rollen.“<sup>27</sup>

Im Ergebnis dominieren im Kabarett also die „anti-illusionären Momente“<sup>28</sup>. Diese würden verfolgt, um die Distanz zum Publikum zu überwinden und die Fiktion der ‚vierten Wand‘, wie sie vom klassischen bürgerlichen Theater bewußt erzeugt werde, zu zerstören.<sup>29</sup>

Damit nähere ich mich Henningsens Kernthese, die besagt, daß das Kabarett diese Wand überwinde, indem es sich des Vorwissens des Publikums bediene.<sup>30</sup>

„Kabarett ist Spiel mit dem erworbenen Wissenszusammenhang des Publikums“.<sup>31</sup>

Mit diesem Ausdruck ist „die sprachlich erschlossene Erfahrung“<sup>32</sup> eines Menschen gemeint:

„Der erworbene Wissenszusammenhang ist die riesige Summe des noch nicht vergessenen einmal Gelernten, wobei als ‚gelernt‘ das gelten soll, was ‚irgendwie‘ ins Bewußtsein gelangte und dort mit anderen Informationen verknüpft worden ist.“<sup>33</sup>

Ich glaube, ich interpretiere Henningsen nicht über, wenn ich den „erworbenen Wissenszusammenhang“ als eine Art ‚Erfahrungshorizont‘ begreife. Der Begriff erscheint mir aus heutiger Sicht verständlicher.

Der Wissenshorizont eines Menschen ist kontextabhängig (bei Henningsen „historisch“ genannt<sup>34</sup>) und an sprachliche oder sprachäquivalente Zeichensysteme gebunden.<sup>35</sup>

„Der Kabarettist muß wissen, was das Publikum weiß“ formuliert Henningsen,<sup>36</sup> und beschreibt damit eine wichtige Ausgangsbasis für das Wirken des Bühnenkünstlers.

„Er bedient sich des erworbenen Wissenszusammenhangs des Publikums: der Kabarettist wirft, bildlich gesagt, nicht selbst die Handgranaten, sondern läßt immer schon voll ausgerüstete Munitionslager per Fernzünder hochgehen.“<sup>37</sup>

Charakteristisch für ein solches Verfahren sei z.B. die Pointe. Deren Wirkung beschreibt Henningsen wiederum mit einem Bild:

„Der Kabarettist mischt ein paar Ingredienzien, die, für sich allein genommen, nicht miteinander

<sup>25</sup> ebd., S. 21. Das geht soweit, daß z.B. Lutz von Rosenberg Lipinsky auf der Bühne seine private Telefonnummer preisgibt; vgl. „Kabarett in der Region“, unveröffentlichter TV-Mitschnitt (WDR Bielefeld: 19.12.1998).

<sup>26</sup> Henningsen, S. 21

<sup>27</sup> Matthias Beltz, „Im Stahlgewitter der Satire: Zur Aktualität des Kabarets“. In: *Theater Heute*, Jahrbuch 1992. S. 145

<sup>28</sup> Henningsen, S. 13; Benedikt Vogel führt diese Überlegungen fort (siehe 1.1.3).

<sup>29</sup> Henningsen, S. 13. ‚Vierte Wand‘ meint, daß die Schauspieler auf der Bühne so agieren, als sei das Publikum gar nicht vorhanden und die nach drei Seiten begrenzte (Guckkasten-)Bühne auch nach Vorne hin geschlossen, wodurch die Personenkonstellation im Stück ‚privat‘ und die Szene geschlossen wirkt.

<sup>30</sup> ebd., S. 15

<sup>31</sup> ebd., S. 9

<sup>32</sup> ebd., S. 24

<sup>33</sup> ebd.

<sup>34</sup> ebd.

<sup>35</sup> ebd., S. 25

<sup>36</sup> ebd., S. 26

<sup>37</sup> ebd., S. 15

reagieren, aber darauf berechnet sind, mit einem im Bewußtsein des Zuhörers vorausgesetzten Bestandteil zusammen einen Effekt zu erzielen.“<sup>38</sup>

Kabarett, faßt Henningsen weiter, profitiere „von der Tatsache, daß der erworbene Wissenszusammenhang nicht vollkommen ist“.<sup>39</sup> Seine Gegenstände seien somit die „Bruchstellen dieses Wissenszusammenhangs“<sup>40</sup>. Im Publikum baue sich eine Spannung auf, die „weggelacht werden muß“<sup>41</sup>. Henningsen begreift das Spiel mit dem Publikum daher als „destruktiv“.<sup>42</sup> Leider hat er diesen, m.E. elementaren Bestandteil seiner Theorie nicht in die eigentliche Definition aufgenommen.

An anderer Stelle führt Henningsen aus, kabarettistische Verfahren richteten sich „auf die methodische Herbeiführung von Kollisionen“<sup>43</sup> im kognitiven Erfahrungsschatz des Publikums.

„Er [der Kabarettist] bedient sich gängiger Chiffren und Abkürzungen, induziert Assoziationen, provoziert Denkwänge. Dabei muß der Effekt **sofort** auftreten.“<sup>44</sup>

Zu diesem Zweck stünden dem Kabarettisten vier grundsätzliche Methoden zur Verfügung:<sup>45</sup>

- a) *Travestie* (der Inhalt einer Nachricht wird beibehalten und die Form verändert)
- b) *Parodie* (die Form wird beibehalten und der Inhalt verändert)
- c) *Karikatur* (übersteigerte Verzerrung eines Einzelzuges einer Gestalt/eines Sachverhaltes o.ä.)
- d) *Entlarvung* (bringt eine „unzulänglich integrierte Struktur“ im Wissen zum Einsturz<sup>46</sup>).

Henningsen hat einen weiteren Punkt in seiner Definition nicht berücksichtigt, der sich aber wie ein roter Faden durch seine Theorie des Kabarettis zieht:

Schon eingangs bezeichnet Henningsen die Stichpunkte „Unterhaltung und Belehrung“<sup>47</sup> als genrespezifisch für das Kabarett. Wenn diese Formulierung auch in den Bereich einer Stilblüte zu verweisen ist (Benedikt Vogel weist zurecht daraufhin, daß dieses Begriffspaar kaum als Kabarettspezifikum angesehen werden kann, sondern „die Hauptfunktionen von Literatur schlechthin“ kennzeichnet<sup>48</sup>), zeigt sie dennoch auf einen deutlichen pädagogischen Impetus in Henningsens Theorie hin. So begreift er die o.g. vier kabarettistischen Methoden auch als „Methoden der Bewußtseinsbeeinflussung“,<sup>49</sup> sie dienen einem „Zweck“<sup>50</sup>.

Was ist dieser Zweck?

Der Kabarettist, ich habe es schon angeführt, spielt immer auch eine oppositionelle Rolle. Diese

---

<sup>38</sup> ebd.

<sup>39</sup> ebd., S. 27

<sup>40</sup> ebd., S. 29

<sup>41</sup> ebd., S. 27

<sup>42</sup> ebd.

<sup>43</sup> ebd., S. 49

<sup>44</sup> ebd., S. 50; Hervorhebung im Original.

<sup>45</sup> Für die folgenden vier Kennzeichen: vgl. ebd., S. 36 – 49 (Kapitel 4)

<sup>46</sup> ebd., S. 46

<sup>47</sup> ebd., S. 9

<sup>48</sup> Vogel, S. 15

<sup>49</sup> Henningsen, S. 37

<sup>50</sup> ebd., S. 40

faßt Henningsen nicht parteipolitisch sondern „methodisch“,<sup>51</sup> weil sie destruktiv im Wissenszusammenhang des Publikums wirke (s.o.). Henningsen weist ausdrücklich auf die Begrenztheit dieser Opposition hin:

„Das Kabarett [...] täte gut daran, seine Möglichkeiten nicht zu überschätzen: es ist weder so stark noch so gefährlich, wie seine Anhänger und Gegner wünschen oder befürchten.“<sup>52</sup>

Henningsen macht im Kabarett „ein Engagement für die Demokratie“ aus<sup>53</sup> und betrachtet es daher als „Instrument der Aufklärung im klassischen Sinn: durch Mündigkeit soll Freiheit realisiert werden“.<sup>54</sup>

Henningsens eigentliche Kabarett-Definition läßt also wesentliche Merkmale seiner Theorie unberücksichtigt. Aus diesem Grunde möchte ich abschließend seine Definition in seinem Sinne reformulieren:

**Kabarett ist destruktives Spiel mit dem erworbenen Wissenszusammenhang des Publikums in aufklärerischer Absicht.**<sup>55</sup>

Schon der lange Zeitraum (über zwanzig Jahre!), in dem keine neue Kabaretttheorie veröffentlicht wird, spricht für Henningsens Ansatz<sup>56</sup>. Auch die nächstfolgende zusammenhängende Kabaretttheorie ist maßgeblich von Henningsen beeinflusst und stellt m.E. lediglich eine konkretisierte und erweiterte Theorie dar.

### 1.1.2 Kabarett als Nachricht: Michael Fleischer

War Henningsens Arbeit noch ein „argumentierendes Essay“<sup>57</sup> liefert Michael Fleischer zwanzig Jahre später die ausgearbeitete Theorie dazu. Völlig neu ist an ihr lediglich der vergleichende Blick auf das polnische Kabarett.

Kabarett erkennt man, Fleischer zufolge, „an einer ganz bestimmten und streng geregelten Art und Weise, Nachrichten selbst herzustellen.“<sup>58</sup>

„Wo, wann, wie usw. man mit ihnen auftritt und ob man überhaupt auftritt, ist irrelevant. Was Kabarett ist, verrät die Art und Weise der Generierungsregeln bestimmter Nachrichten.“<sup>59</sup>

Da es allein auf die Generierungsregeln ankomme, könne im Prinzip „jeder Text, eine jede Nachricht“ Kabarett werden.<sup>60</sup> Daher begreift Fleischer das Kabarett auch als eine multimediale Gattung.<sup>61</sup>

Es nutze textuelle, darstellerische und musikalische Elemente:

---

<sup>51</sup> ebd., S. 77

<sup>52</sup> ebd.

<sup>53</sup> ebd., S. 75

<sup>54</sup> ebd., S. 77

<sup>55</sup> kursiv: die von mir vorgenommenen Ergänzungen

<sup>56</sup> ... bzw. zeigt an, wie wenig Wissenschaftler sich für Kabarett interessieren.

<sup>57</sup> Henningsen, S. 9

<sup>58</sup> Fleischer, S. 53

<sup>59</sup> ebd.

<sup>60</sup> ebd.

„Verschiedene Künste und auch außerkünstlerische Bereiche haben am Phänomen Kabarett ihren Anteil. Die zwei wichtigsten sind Literatur und Theater. Kabarett ist – so gesehen – eine Mischform dieser beiden Gattungen, weist aber auch Elemente anderer Künste auf bzw. nutzt sie, um eine eigene und selbständige Kunstgattung zu bilden.“<sup>62</sup>

Anders als die gerade zitierten Gattungen lebe das Kabarett aber von der direkten Interaktion mit dem Publikum:

„Kabarett entsteht auf der Bühne während einer Aufführung **aus der Interaktion** des Kabarettisten und des Publikums.“<sup>63</sup>

Das Publikum sei im Kabarett nicht passiv zuschauend, sondern aktiv an der Herstellung der Nachrichten beteiligt:

„Im Kabarett kann man nicht nur konsumieren, weil es noch nichts zum Konsumieren gibt, es entsteht erst etwas, das man anfangs zusammen mit dem Kabarettisten herstellt und wobei man mitdenken muß.“<sup>64</sup>

Dieses Mitdenken sei – im Gegensatz zum Theater – ein aktives. Insofern bezeichnet Fleischer das Publikum neben Text, Darstellung und Musik als viertes „immanentes Kabarett-Element“<sup>65</sup>; alle Elemente ergäben zusammen einen „Gattungskonsens“.<sup>66</sup>

In der Betonung des interaktiven Charakters und der aktiven Publikumsrolle gleichen sich Fleischer und Henningsen: Kabarett lebt vom Umgang des Künstlers mit dem kognitiven Erfahrungsschatz des Publikums. Darin sind sich beide Forscher einig. Begreift Henningsen dies jedoch noch als „Spiel“ (s.o.), klingt Fleischer ‚radikaler‘:

„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 adäquateres Denkmodell aufzubauen, ohne daß einem ein bestimmtes aufgezwungen oder auch nur vorgeschlagen wird.“<sup>67</sup>

Im Endeffekt ist dies jedoch eine bloße Reformulierung von Henningsens ‚Aufklärungsthese‘. Anders als Henningsen jedoch betrachtet Fleischer die Kritik im Kabarett als systemimmanent. Kabarett könne gar nicht ‚nicht-kritisierend‘ sein:

„[...] es wäre ein Mißverständnis, von ihm etwas anderes zu erwarten. Nicht weil es dies nicht leisten ‚will‘, sondern weil seine Verfahren ausschließlich darauf angelegt und so konstruiert sind, daß andere, denkbare Zielsetzungen es selber als Kunstgattung zerstören würden.“<sup>68</sup>

Fleischer listet im Folgenden eine Vielzahl von verschiedenen Kabarettverfahren auf, die bewirken, daß „das allseits bekannte Kabarett entsteht“<sup>69</sup>. Unter fünf Überschriften (Textverfahren, schauspielerische Mittel, theatralische Mittel, musikalische Verfahren und allgemeine, übergreifende Verfahren) zählt Fleischer insgesamt 49 einzelne Konstruktionsvarianten auf, de-

<sup>61</sup> vgl. ebd., S. 54

<sup>62</sup> ebd., S. 69f.

<sup>63</sup> ebd., S. 71; Hervorhebung im Original. Siehe hierzu auch Fußnote 230.

<sup>64</sup> ebd., S. 72

<sup>65</sup> ebd.

<sup>66</sup> ebd.

<sup>67</sup> ebd., S. 74

<sup>68</sup> ebd., S. 75

<sup>69</sup> ebd., S. 80

nen er in einem Tableau 55 verschiedene Funktionen zuordnet.<sup>70</sup> (In dieser Liste tauchen auch die vier von Henningsen vorgestellten kabarettistischen Methoden wieder auf.)

Da er diese Liste zudem als unabgeschlossen betrachtet, muß die Frage gestellt werden, wie handhabbar dieses Tableau für die Praxis ist. Ich möchte vermuten, daß in bezug auf Kabarett andere, in diesem Abschnitt vorgestellte Definitionen genausoviel oder mehr leisten können. Dennoch werde ich mich im folgenden Abschnitt (1.2) auf einige dieser Mittel beziehen.

Im Endeffekt zieht sich durch Fleischers Argumentation die Redeweise vom „kabarettistischen Anliegen“<sup>71</sup>. Dieses ist, ihm zufolge, ‚eigentlicher‘ Antrieb allen kabarettistischen Schaffens:

„Das Kabarett nutzt alles, was nutzbar ist, wenn es das kabarettistische Anliegen auszudrücken vermag.“<sup>72</sup>

Der Begriff wird – wie schon bei Henningsen – pädagogisch gefüllt:

„Das Kabarett verlangt vom Publikum, daß es anders nachdenkt als bisher, worüber, das interessiert es nicht, das bleibt dem Publikum überlassen.“<sup>73</sup>

In diesem Zitat scheint der schon oben erwähnte aufklärerische Anspruch erneut durch. Dazu stellt Fleischer fest: „das Kabarett [...] will nicht die Welt verändern, sondern nur das Publikum, die Menschen.“<sup>74</sup> Ich vermute, Michael Fleischer wollte mit diesem Ausspruch anmahnen, die Möglichkeiten des Kabarets nicht zu überschätzen, doch übersieht er m.E., daß im Grunde jede Weltveränderung bei den Menschen beginnt. Damit gerät dieses Zitat in die Nähe einer Tautologie.

Am Ende faßt Fleischer seine Kabaretttheorie zusammen:

„Das Kabarett ist [...] eine künstlerische Methode, den Wissenszusammenhang des Publikums in Frage zu stellen und [...] zu zerstören. Ohne die bessere oder gar die beste oder aber überhaupt eine Lösung vorzuschlagen und zu wissen. Der Kabarettist sagt immer nur eines: ‚So wie Ihr denkt, ist es nicht.‘“ Zu diesem Zweck brauche er „unter anderem eine andere Kommunikationsform“ und bestimmte Mittel.<sup>75</sup>

Auch wenn Fleischer sich von Henningsens Spiel-Begriff abzusetzen versucht,<sup>76</sup> scheint mir seine Definition mit Henningsens, um das destruktive Element erweitert, nahezu deckungsgleich zu sein. Fleischers Verdienste liegen daher m.E. nicht im grundsätzlich theoretischen Bereich, sondern in der Vielzahl seiner sicherlich treffenden und interessanten Detailbeobachtungen. In dieser Wertung stimme ich Benedikt Vogel zu,<sup>77</sup> der die wohl detaillierteste und komplexeste Kabaretttheorie vorgelegt hat.

<sup>70</sup> Das Tableau findet sich in Fleischer, S. 135.

<sup>71</sup> z.B. ebd., S. 70

<sup>72</sup> ebd., S. 136

<sup>73</sup> ebd., S. 138

<sup>74</sup> ebd., S. 60

<sup>75</sup> ebd., S. 142

<sup>76</sup> vgl. ebd.

<sup>77</sup> Vogel, S. 17

### 1.1.3 Die Fiktionskulisse im Kabarett: Benedikt Vogel

Benedikt Vogel greift die oben schon besprochenen Kabaretttheorien auf und präzisiert diese in der folgenden Definition:

„Kabarett ist (1) eine simultan rezipierte Gattung der darstellenden Kunst,<sup>78</sup> organisiert als (2) Abfolge von Nummern (von durchschnittlich weniger als fünfzehn Minuten Dauer), die in ihrer Gesamtheit (3A) zeitkritisch oder auch (3B) komisch sind und (4) aus Conferenzen und mindestens zwei der folgenden szenischen Modi bestehen:

- (A) Einzelvortrag
- (B) Chanson
- (C) Zwiegespräch
- (D) Duett
- (E) Mehrgespräch
- (F) Gruppenlied
- (G) Textloses Spiel<sup>79</sup>

Diese Definition ist sehr differenziert, in mancherlei Hinsicht jedoch problematisch.

Offensichtlich ist sie auf Ensemblespiel ausgerichtet, im solistischen Kabarett fällt eine Reihe szenischer Modi heraus. Vogel sieht dieses Problem und verweist in solchen Problemfällen darauf, daß nicht die Anzahl der Akteure auf der Bühne zähle, sondern die „Anzahl der gespielten Figuren“<sup>80</sup>. Trotzdem kann diese Definition hinsichtlich bestimmter Spielarten des Solokabarets Probleme aufwerfen (siehe Abschnitt 1.2.2).

Hervorheben möchte ich die von Vogel (unter Rückgriff auf eine Theorie von Hans Glinz) vorgenommene Konkretisierung des Begriffs ‚Nummer‘: „Eine Nummer hat normalerweise keine von ihrem Programmplatz abhängige Textfunktion.“<sup>81</sup> Nummern müßten im Programm „relativ frei“ verschiebbar sein.<sup>82</sup> Mit dieser Klarstellung grenzt Vogel den Begriff der ‚Nummer‘ klar von dem der ‚Szene‘ (etwa im Theater) ab – eine Abgrenzung, auf die ich an anderer Stelle (siehe Abschnitt 1.2.3) zurückkommen werde.

Problematisch erscheint mir in Vogels Definition das Merkmal „zeitkritisch“ (3A)/„komisch“ (3B). Dieses wird von Vogel explizit als alternativ bezeichnet:

„[...] beim (alternativen) Merkmal (3A)/(3B) hat zumindest eine der beiden Varianten (oder aber beide zuzutreffen, [...])“<sup>83</sup>

Das heißt: Kabarett liegt vor bei zeitkritischen *und* komischen Darbietungen, aber auch bei in ihrer Gesamtheit *nur* komischen und sogar bei in ihrer Gesamtheit *nur* zeitkritischen Darbietungen, sofern sie jeweils die weiteren o.g. Kriterien erfüllen. – Kabarett braucht also nicht komisch zu sein!

<sup>78</sup> Damit wäre das Medienkabarett (TV-Sendungen ohne Publikum) ‚eingemeindet‘ (vgl. Vogel, S. 34f.). Siehe hierzu auch Fußnote 230.

<sup>79</sup> Vogel, S. 46

<sup>80</sup> ebd., S. 45

<sup>81</sup> ebd., S. 35

<sup>82</sup> ebd. Die Einschränkung „relativ“ ist wichtig, weist sie doch darauf hin, daß durchaus manche Nummern an bestimmte Programmplätze gebunden sein können (z.B. Eröffnungsnummern, Nummern zur Einleitung der Pause o.ä.).

<sup>83</sup> vgl. ebd., S. 46



Diese Auffassung ist m.E. kontra-intuitiv und wird von Künstlern oder anderen Theoretikern nicht geteilt. Sowohl Christian Ehring (Interview 2, Z. 160) als auch Rosa K. Wirtz (Interview 4, Z. 82ff.) als auch Alexander Liegl (Interview 5, Z. 50) bezeichnen Kabarett deutlich als notwendigerweise komisch.

Die These, Kabarett diene sogar „in erster Linie der Unterhaltung des Publikums“ (worunter ich den humoristischen Aspekt fassen würde) findet eine deutliche Mehrheit unter den befragten Kabarettistinnen und Kabarettisten (39 von 41 Befragten stimmen dieser These „eher“ oder „auf jeden Fall“ zu, Durchschnittswert: 1,68<sup>84</sup>).

Insofern verweise ich dieses theoretische Postulat aus der Kabarett-Forschungsliteratur in den Bereich der Realsatire.<sup>85</sup> In Vogels weiterer Argumentation spielt dieser Aspekt sowieso keine Rolle.

Vogels Verdienst liegt in der Einführung eines neuen Begriffs in die Literaturwissenschaft,<sup>86</sup> mit dem er das Phänomen Kabarett beschreibt: die „Fiktionskulisse“:

„Fiktionskulisse heißt die Resultante aller fiktionsaufbauenden und -abbauenden Textelemente in einem theatralischen Text, der durch eine global stark reduzierte szenische Fiktionalität auffällt.“<sup>87</sup>

Benedikt Vogel geht von der Beobachtung aus, daß der Zuschauer bei der Rezeption von Kabarett eine Reihe von Erfahrungen mache, die einer fiktionalen Wahrnehmung entgegenwirken.<sup>88</sup>

Fiktional sei ein Text, definiert Vogel im Anschluß an Gottfried Gabriels semantische Literaturtheorie und Harald Fricke,<sup>89</sup> wenn folgende Kriterien erfüllt seien:

- „ (1.) Fehlender Anspruch auf Behauptung
- (2.) Fehlender Anspruch auf Referenzialisierbarkeit
- (3.) Fehlende Kongruenz zur realen Sprechsituation

Eine *Fiktionskulisse* liegt vor, wenn defiktionalisierende und fiktionalisierende Mittel in einer Kombination auftreten, dass sie diesen Merkmalen entgegenwirken; wenn also (1.) Aussagen vorkommen, welchen das Publikum behauptende Kraft (der Kabarettisten) zuschreibt; wenn (2.) an gewissen Stellen eine Referenzialisierung vom Zuschauer vollzogen wird; und wenn (3.) die Kabarettisten auf die konkrete Aufführungssituation im jeweiligen Kabarettlokal anspielen.“<sup>90</sup>

Aus jedem dieser drei Merkmale leitet Vogel zwei Textmerkmale ab, die ich im folgenden in aller Kürze vorstellen möchte:

#### a) *Darstellerfigur: baut „Kongruenz zur realen Sprechsituation“ auf (gegen Merkmal 3)*

Sie stellt die „defiktionalisierte Alternative zum Dogma der charakterlichen Identität der fikti-

<sup>84</sup> Dieser Durchschnittswert beschreibt den Grad der Zustimmung aller Künstler: Wert 1 heißt „auf jeden Fall“, Wert 4 heißt „auf keinen Fall“ (siehe Anhang).

<sup>85</sup> Man muß Vogel zugute halten (und gleichzeitig vorwerfen), daß er es mit seiner Definition selbst nicht sehr genau nimmt und an anderer Stelle sehr wohl davon spricht, daß Kabarett „stets“ einen „komikerzeugenden Zweck“ verfolge (ebd., S. 77). Damit widerspricht er auch der möglichen Lesart, nach der Kabarett vorliege, wenn eine Darbietung den anderen Kriterien entspreche und überdies entweder *zeitkritisch* oder *zeitkritisch und auch komisch* sei.

<sup>86</sup> ebd., S. 251

<sup>87</sup> ebd., S. 77

<sup>88</sup> ebd., S. 67

<sup>89</sup> vgl. ebd., S. 68ff.

<sup>90</sup> ebd., S. 79; Hervorhebung im Original.

ven Dramenfigur“ dar<sup>91</sup> und meint eine „systematisch durchgeführte Verbindung von Referenz auf die Person des Bühnendarstellers und Abbau der Figurencharakterisierung“<sup>92</sup>. D.h. im Theater zählt die möglichst perfekte Verkörperung der Rolle, im Kabarett die angedeutete Rolle. Vogel schließt hiermit an Henningsens dreifachen Rollenbegriff an (siehe Abschnitt 1.1.1), trennt jedoch nur in „Darstellerfigur“<sup>93</sup> (Bühnendarsteller, z.B. Gerburg Jahnke und Stephanie Überall als Darsteller bei den ‚Missfits‘) und „Rahmenfigur“<sup>94</sup> (‚Die Alten‘ Martha und Lisbeth als Rollen im ‚Missfits‘-Programm)<sup>95</sup>.

*b) Publikumsdialog: baut „Kongruenz zur realen Sprechsituation“ auf (gegen Merkmal 3):*

Gemeint ist wiederum das Phänomen, daß die ‚vierte Wand‘ der Bühne durchbrochen wird (siehe 1.1.1). Anstelle des ‚privaten‘ Gesprächs der verkörperten Bühnenrollen untereinander trete eine „Stufenfolge verstärkter Publikumszuwendung“<sup>96</sup>. Formen seien der offene Dialog mit einem weder sicht-, noch vernehmbaren Partner (z.B. am Telefon)<sup>97</sup>, der zum Publikum gerichtete Monolog (ohne direkte Ansprache des Publikums),<sup>98</sup> Formen des direkten Publikumsdialoges (mit dem Kollektiv oder einer Einzelperson)<sup>99</sup> oder die Conference (Publikumsdialog der Darstellerfiguren)<sup>100</sup>.

*c) Zitation: baut „Anspruch auf Referenzialisierbarkeit“ auf (gegen Merkmal 2)*

Im Kabarett würden, so Vogel, Eigennamen und Zitate verwandt, um dem Publikum „den Sprechakt der Referenzialisierung“<sup>101</sup> nahezulegen. Das heißt, jedes von einer Person der ‚realen‘ Welt entlehnte Zitat (und sei es nur ihr Name) deutet an, daß auch das Bühnengeschehen in der ‚wirklichen‘ Welt spielt und nicht bloße Fiktion ist.

*d) Pointierung: baut „Anspruch auf Referenzialisierbarkeit“ auf (gegen Merkmal 2):*

Vogel weist nach, daß in Kabaretttexten logische Strukturen oder thematische Zusammenhänge

<sup>91</sup> ebd., S. 98

<sup>92</sup> ebd.

<sup>93</sup> vgl. ebd., S. 85. Vogel weist darauf hin, daß Henningsens Überlegung zur Rolle des Kabarettisten als Privatperson eher einem soziologischen Verständnis her entspringt und daher mit den theaterwissenschaftlichen Begriffen nicht vermischt werden sollte (vgl. S. 82). Zudem müsse die „als wirkliches Ich verkaufte Bühnengestalt“ nicht mit dem Darsteller identisch sein (S. 84)

<sup>94</sup> ebd.

<sup>95</sup> vgl. Missfits, *Wo niemand wartet*. Video-Mitschnitt (TMV:1995)

<sup>96</sup> ebd., S. 111

<sup>97</sup> vgl. ebd., S. 102. Man kann drüber streiten, inwieweit das ‚implizite Erschließen‘ eines Dialogpartners (vgl. S. 102) eine Publikumsleistung ist, die sich als „Dialog“ auffassen läßt und „gegen die Gesetze des naturalistischen Dramas“ verstößt (S. 104).

<sup>98</sup> vgl. ebd., S. 106

<sup>99</sup> vgl. ebd., S. 107ff. Vogel bezeichnet schon das bloße Ansprechen des Publikums als Dialog, es müsse gar kein Gespräch zustande kommen.

<sup>100</sup> vgl. ebd., S. 109ff.

<sup>101</sup> ebd., S. 119. Dabei geht es nicht um wörtliche Genauigkeit, sondern um inhaltliche Richtigkeit (vgl. S. 118). Es sollte jedoch erwähnt werden, daß im Kabarett mithin auch mit erfundenen Zitaten gearbeitet wird. Nur manchmal werden die dahinterliegenden Strategien dabei so klar offengelegt wie von Matthias Beltz: „Als in den 40er Jahren Adolf Hitler sagte, hören wir auf mit dem Krieg, den verlieren wir sowieso, schließen wir die Rüstungsindustrie; dann kam die IG Metall und rief: Aber die Arbeitsplätze! Jetzt werden Sie mir entgegenhalten, es war nicht so. Da geb ich Ihnen recht. Aber es hätte so sein können.“ (zitiert nach Fleischer, S. 12f.).

oft zugunsten einer Pointierung aufgegeben werden und durch „Scheinanschlüsse“<sup>102</sup> ersetzt werden, die den Text aber „in der Oberflächenstruktur“ zusammenhalten.<sup>103</sup> Inwieweit dieses Konstruktionsprinzip einen „Anspruch auf Referenzialisierbarkeit“ (s.o.) begründet, wird nicht ganz klar; vermutlich meint Vogel, daß diese „Pointierung“<sup>104</sup> *durchschaubar* ist und den Konstruktionsprinzipien anderer fiktionaler Texte (Handlungslogik, Chronologie etc.) *erkennbar* zuwiderläuft.

*e) Auktorialironie: baut einen „Anspruch auf Behauptung“ auf (gegen Merkmal 1)*

Im Kabarett gebe es neben der fiktionsinternen Ironie (d.h. die Bühnenfiguren sprechen *untereinander* ironisch) eine „fiktionsabbauende Ironie“, wenn der Empfänger der Ironie „keine fiktive Figur oder eine Instanz mit fiktivem Status ist, sondern eine Person des gesellschaftlichen Lebens oder auch der Kabarettzuschauer“.<sup>105</sup> Das heißt, bildlich ausgedrückt: Der Schauspieler im Theaterstück schickt *in seiner Rolle* seine Mitspieler *in ihren Rollen* auf's Glatteis, der Darsteller im Kabarett schickt *als er selbst* sein Publikum dorthin. Über diese Ironie werde satirisches Sprechen verwirklicht, und da letzteres Teil seiner Kabarettdefinition sei,<sup>106</sup> schließt Vogel: „Auktorialironisches Sprechen gehört zu den genuinen rhetorischen Strategien des Kabarett.“<sup>107</sup>

*f) Reflexion: baut einen „Anspruch auf Behauptung“ auf (gegen Merkmal 1)*

Damit bezeichnet Vogel „eine eng definierte Relation zwischen (mindestens) drei Aussagen, die in einem Text explizit enthalten sind oder sich zumindest aus ihm ableiten lassen.“<sup>108</sup> Mithin ergäben sich aus diesen Relationen ganze Argumentationsstränge.<sup>109</sup> Die verschiedenen Formen der Reflexion machen, so Vogel, das Gesagte als Argumentation des Sprechers deutlich und bekräftigen dessen Behauptungsanspruch.<sup>110</sup>

Diese sechs Strategien wirken „der Ausbildung einer szenischen Fiktionalität, wie sie vom Schauspiel bekannt ist, entgegen.“<sup>111</sup>:

„Die szenische Fiktionalität ist nicht mehr vollständig gegeben. Sie ist auch nicht gänzlich verschwunden. Vielmehr ist sie nur noch eingeschränkt vorhanden, etwas in den Hintergrund getreten. Sie ist gewissermaßen zur *Kulisse* geworden, Hilfsmittel für die Aussagen von Kabarettistinnen und Kabarettisten. Die Fiktionskulisse ist *das* Mittel zum kabarettistischen Zweck der

<sup>102</sup> Vogel, S. 125

<sup>103</sup> ebd., S. 130. Vogel wertet hier nicht, sondern beschreibt Pointierung explizit als eines von mehreren Möglichen Mitteln zur Textorganisation (vgl. S. 127).

<sup>104</sup> ebd., S. 120

<sup>105</sup> ebd., S. 133

<sup>106</sup> vgl. ebd.

<sup>107</sup> ebd., S. 136

<sup>108</sup> ebd., S. 137

<sup>109</sup> vgl. ebd., S. 149

<sup>110</sup> ebd., S. 149. Ein Beispiel dafür findet sich im Abschnitt 3.6 dieser Arbeit: In einer Nummer wendet sich Heinrich Pahl argumentativ gegen den Kosovo-Krieg.

<sup>111</sup> ebd., S. 150. Vogel weist darauf hin, daß natürlich auch das epische Theater ähnliche Strategien anwende und bezeichnet daher das Kabarett als „konsequent episierendes Theater“ (S. 262).

Komik und der Zeitkritik.“<sup>112</sup>

### 1.1.4 Weitere Forschungsliteratur

Eva Rothlaufs Dissertation „Theorie und satirische Praxis im westdeutschen Kabarett (1945-1989)“<sup>113</sup> führt zwar den Begriff „Theorie“ im Titel, ihr offensichtliches Forschungsinteresse liegt jedoch auf der Analyse praktischer Beispiele. Ihre theoretischen Ansätze hat sie im wesentlichen von Henningsen und Fleischer<sup>114</sup> übernommen und sollen daher hier nicht interessieren. Beachtenswert sind hingegen ihre Beobachtungen zur neueren deutschen Kabarettgeschichte, auf die ich das ein oder andere Mal zurückgreifen werde.

Das 1996 erschienene, von Klaus Budzinski und Reinhard Hippen herausgegebene „Metzler-Kabarett-Lexikon“ wartet gleich mit zwei Definitionen des Begriffs Kabarett auf:

„So vieldeutig der Begriff ‚Kabarett‘ auch sein mag – im Kern bezeichnet er die gesprochene, gesungene, gespielte auch getanzte Kritik an gesellschaftlichen und politischen Zeiterscheinungen in literarischer Form und unterhaltender Verpackung; einer Kritik, der man - und sei diese noch so fein dosiert - die Wut des Kabarettisten über die Zeitläufe und seine Sehnsucht nach ihrer Änderung anmerken sollte.“<sup>115</sup>

Diese *erste* Definition in der Einleitung des Lexikons bleibt hinter den schon vorgestellten Definitionen zurück, bleibt die direkte Publikumsbezogenheit doch außen vor. Mit der Forderung nach einer spürbaren Wut des Kabarettisten verlassen Budzinski/Hippen zudem wissenschaftliches Terrain: Einem Lexikon eine Einleitung voranzustellen, in dem eine Definition mit einem normativen Kriterium gemischt und dadurch zwangsläufig unbrauchbar wird, offenbart eine deutliche Voreingenommenheit der Herausgeber, die sich leider in vielen Lexikonartikeln widerspiegelt.

Auch die folgende, *zweite* Definition unter dem Stichwort „Kabarett“ faßt im wesentlichen die bisher diskutierten zusammen:

„Strukturell bündelt das Kabarett die dem Theater entlehnten Formen der Szene, des Einakters, des Dialogs und des Monologs mit den von der Literatur übernommenen Formen der Lyrik, der Prosa und der Essays und den der Musik entstammenden Kategorien Lied, Song, Chanson und Couplet. Durchzogen werden diese Elemente im *literarischen*, im *politisch-literarischen* und im *politisch-satirischen* Kabarett mit vielfältigen Formen der Satire [...]. Das Ziel ist ein ‚zündender Witz‘ insofern, als die unerwartete Pointe im Publikum einen Denkvorgang entzünden soll [...]“<sup>116</sup>

Die im Zitat kursiv gesetzten Begriffe werden von Budzinski/Hippen lediglich historisch und kaum inhaltlich-kategorial begründet.<sup>117</sup> Wäre letzteres intendiert, müßte man das Fehlen der Trennschärfe bemängeln.<sup>118</sup> Da ersteres beabsichtigt ist und es demnach heute ausschließlich

<sup>112</sup> ebd., S. 149f.; Hervorhebungen im Original

<sup>113</sup> Eva Rothlauf, *Theorie und satirische Praxis im westdeutschen Kabarett 1945 - 1989*. Diss. Uni Erlangen-Nürnberg (München: 1994).

<sup>114</sup> ...passagenweise sogar im Wortlaut...

<sup>115</sup> Budzinski/Hippen (Hrsg.), S. V

<sup>116</sup> ebd., S. 164f.; Hervorhebungen von mir

<sup>117</sup> vgl. ebd., S. 165ff.

<sup>118</sup> Auch Vogel weist darauf hin, daß es kaum sinnvoll sei, ‚literarisch‘ und ‚politisch‘ als inhaltliches Begriffspaar zu

politisch-satirisches Kabarett gebe, liegt der Verdacht nahe, daß die beiden Herausgeber die deutsche Kabarettszene nur selektiv wahrnehmen. Auch Matthias Thiel betont, daß „eine solche Sichtweise den Fakten entgegensteht.“<sup>119</sup> Zwar dominiere seit Mitte der 50er Jahre das politische Kabarett, das habe jedoch nie das Ende des eher literarisch orientierten Kabarettts bedeutet.<sup>120</sup>

Thiel schlägt vor, „den Begriff des ‚literarischen‘ Kabarettts durch den des ‚poetischen‘ Kabarettts“ zu ersetzen,<sup>121</sup> denn ‚Literarizität‘ sei so oder so Bedingung aller kabarettistischen Spielarten.<sup>122</sup> Das poetische Kabarett thematisiere im Unterschied zum politischen Kabarett „das ‚Allgemein-Menschliche‘ in seiner zeitlosen Aktualität“<sup>123</sup>, grundsätzlich appelliere das politische Kabarett „an die Vernunft der Zuschauer. [...] Poetisches Kabarett appelliert an die Phantasie seiner Zuschauer.“<sup>124</sup> Diese Abgrenzung erscheint mir sinnvoll, wenngleich sie (wie jede Abgrenzung) selten trennscharf sein dürfte.

## 1.2 Abgrenzungsprobleme

Unter dieser Überschrift möchte ich auf einige Punkte eingehen, die mir hinsichtlich der o.g. Definitionen problematisch oder unberücksichtigt erscheinen. Das kann zum einen an wissenschaftlichen Fehlern liegen, zum anderen aber auch daran, daß die oben besprochenen Autoren ihre Theorien anhand recht alter Textbeispiele entwickelt haben, so daß aktuelle Tendenzen unberücksichtigt blieben.

Aus diesem Grunde werde ich im Folgenden mit aktuellen Beispielen arbeiten. Damit nähere ich mich dem thematischen Zentrum dieser Arbeit.

### 1.2.1 Kabarett und Comedy

Die Diskussion, was Kabarett ist und was Comedy, ist eine Diskussion, die etwa zeitgleich mit dem sog. ‚Comedyboom‘ aufgetaucht ist. Diesen sehen nicht Wenige durch die RTL-Sendung „RTL Samstag Nacht“ ausgelöst (so auch Lutz von Rosenberg Lipinsky; Interview 3, Z. 115ff.). Weitere TV-Formate folgten: „Sat1-Wochenshow“, „7 Tage, 7 Köpfe“ (RTL), „Switch“ und „Quatsch Comedy Club“ (beide Pro7), um nur einige der bekanntesten und erfolgreichsten Sendungen zu nennen.<sup>125</sup>

Im Sog dieser Comedywelle kommt es zu zunehmend heftig geführten Kontroversen über Niveau und Tiefgang in der Unterhaltung. *Die Woche* startete z.B. eine Themenreihe unter der

---

rekonstruieren, „da der ‚politische‘ Impetus nur eine unter zahlreichen externen Funktionen von literarischen Texten ist“ (S. 29).

<sup>119</sup> Matthias Thiel, *Reliterarisierung im deutschsprachigen Kabarett? Poetische Kleinkunst der neunziger Jahre und ihr historischer Hintergrund*. Magisterarbeit Uni Mainz (Mainz: 1995), S. 5

<sup>120</sup> ebd., S. 6

<sup>121</sup> ebd., S. 11

<sup>122</sup> ebd., S. 10; vgl. auch Vogel, S. 29

<sup>123</sup> Thiel, S. 12

<sup>124</sup> ebd.

Überschrift „Deutschland verblödet“. In dieser Reihe erschien Mitte 1998 ein sehr interessantes Streitgespräch zwischen Ingo Appelt, Dieter Hildebrandt, Anke Engelke (,Rickys Popsofa‘), Karl Dall und Jacky Dreksler (Produzent von „RTL Samstag Nacht“). Gerade in der Konfrontation zwischen Appelt und Hildebrandt tritt der Niveaustreit zwischen beiden Gattungen deutlich zu tage.<sup>126</sup>

Ich nehme diese Debatten zum Anlaß, nach einem sinnvollen Abgrenzungskriterium zwischen Kabarett und Comedy zu suchen.<sup>127</sup> Dazu möchte ich die unter 1.1 vorgestellten Kabarettdefinitionen mit Comedybeispielen konfrontieren. Im Ergebnis wird sich zeigen, was Kabarett und Comedy eint oder trennt.

Dabei arbeite ich im wesentlichen mit zwei Beispielen: Rowan Atkinsons „Vorlesung über Visual Comedy“<sup>128</sup> und dem Programm „Wirr zwei & irr“ (1998) vom ‚Chaostheater Oropax‘. Sowohl Atkinson als auch das ‚Chaostheater Oropax‘ gelten gemeinhin als eindeutige Comedy-Vertreter.

Rowan Atkinson, bekannt geworden als ‚Mr. Bean‘, beschreibt in einer ebenso komischen wie sinnreichen „Vorlesung über Visual Comedy“ deren Wirkweise.<sup>129</sup> Dabei gestaltet er seine Vorlesung, die gar keine wissenschaftliche Vorlesung ist, sondern eine unterhaltende TV-Produktion, *über Visual Comedy als Visual Comedy*. Anhand historischer und eigener Beispiele erklärt er humoristische Regeln und wendet sie gleichzeitig an. Ein Beispiel:

„Kevin<sup>130</sup> wird jetzt drei grundlegende Prinzipien visueller Komik demonstrieren. Dazu verwendet er nur diese Banane:

1. Ein Objekt kann komisch wirken, wenn es sich auf eine unerwartete Weise verhält.
2. Ein Objekt kann komisch wirken, wenn es sich an einem unerwarteten Platz befindet.
3. Ein Objekt kann komisch wirken, wenn es die falsche Größe hat.“<sup>131</sup>

Die Visual Comedy arbeitet also mit dem Unerwarteten und damit mit dem Erfahrungsschatz des Publikums. Ich glaube, daß man diese Wirkweise auch als „Spiel mit dem erworbenen Wissenszusammenhang des Publikums“<sup>132</sup> auffassen kann.

Das Publikum *weiß*, daß Bananen sich normalerweise weder plötzlich gummiartig verbiegen, noch als Kopfbedeckung fungieren und auch nicht nur 3 cm groß sind.<sup>133</sup>

Man könnte fragen, ob Henningsen seine Definition so grundlegend und einfach verstanden wissen will. Doch gibt er selbst in einem Nebensatz zu, daß es sich bei diesem Spiel mit dem

<sup>125</sup> Den Einfluß dieser Sendungen auf das Kabarett, werde ich im Abschnitt 2.2 darstellen.

<sup>126</sup> vgl. „Der Comedy Gipfel“. In: *Die Woche*, 10.7.1998

<sup>127</sup> Ich mir bewußt, daß ich mich mit diesem Versuch mitunter dem Amüsement Lutz von Rosenberg Lipinskys aussetzt (vgl. Interview 3, Z. 191f.).

<sup>128</sup> Rowan Atkinson, *Visual Comedy, Teil 1*, TV-Sendung (BBC: 1992). Deutsche Fassung (arte: Januar 1999).

<sup>129</sup> Gemeint ist Comedy, die auf visuellen Effekten basiert.

<sup>130</sup> Rowan Atkinsons *alter ego* in der Vorlesung: „Das ist Kevin Bartholomäus, ein junger Schauspieler mit umfassender Kenntnis der körperlichen Komik. Sein Soloprogramm ‚Ha-ha Kevin‘ hat Tausende von Schulkindern begeistert.“

<sup>131</sup> Atkinson, *Visual Comedy, Teil 1*

<sup>132</sup> Henningsen, S. 9

<sup>133</sup> Alle Beispiele aus Atkinson, *Visual Comedy, Teil 1*

erworbenen Wissenszusammenhang „um eine bekannte Witztechnik“ handelt.<sup>134</sup> Der britische Comedian und Comedytheoretiker Oliver Double weist zudem darauf hin, daß die Annahme, Humor entstände durch eine Inkongruenz zwischen erwartetem und eintretendem Ereignis, eine lange Tradition hat.<sup>135</sup> Das bedeutet: Henningsen Prinzip ist nicht ein spezifisch kabarettistisches, sondern ein grundsätzliches humoristisches!

Doch es gibt Unterschiede hinsichtlich der Rolle des Kabarettisten (Rowan Atkinson tritt z.B. nicht als er selbst unter seinem bürgerlichem Namen auf) und der Interaktionsform mit dem Publikum. Henningsen Merkmal der kabarettistischen Sprachgebundenheit (s.o.) wird ebenfalls nicht erfüllt; Atkinson arbeitet pantomimisch. Wenden wir uns daher einem anderen Beispiel zu:

Das ‚Chaostheater Oropax‘ spielt in seinem Programm ‚Wirr zwei & Irr‘ (1998) sowohl mit visuellen als auch verbalen Elementen.<sup>136</sup> Das Spiel mit dem Wissenszusammenhang findet bei ihnen also durchaus sprachgebunden statt.

Die beiden Hauptdarsteller tragen auf der Bühne ihre eigenen (Vor-)Namen (Thomas und Volker) und werben sogar damit, daß sie im realen Leben Brüder sind.<sup>137</sup> Henningsens Rollenverständnis des Kabarettisten ist also erfüllt.

Sie arbeiten sehr nah am Publikum und mit dem Publikum und erfüllen daher Henningsens Kriterium, der Kabarettist müsse stets wissen, was das Publikum weiß.<sup>138</sup> Teilweise bringen sie das Publikum erst auf einen Wissensstand, um ihn danach wieder zu zerstören: Eine Figur (gekennzeichnet durch braune Kutte und einem Strohkranz auf dem Kopf) wird als ‚Mönch‘ eingeführt; später taucht diese Person wieder auf, allerdings mit zwei Strohkränzen auf dem Kopf, und entgegen der Erwartung des Publikums, der Mönch trete wieder auf, ist es nun ein ‚Doppelwhopper‘<sup>139</sup>. Im Abgang dagegen trifft der ‚Doppelwhopper‘ im Off hinter der Bühne wiederum auf den ‚Mönch‘ und sorgt damit für weitere Lacher, weil das Publikum nun gerade auf dem Wissensstand ist, daß die Figur des ‚Mönchs‘ nicht mehr präsent ist bzw. weiß, daß der Darsteller des ‚Mönchs‘ nicht gleichzeitig den ‚Doppelwhopper‘ spielen kann.

In Henningsens Sinne wird hier zunächst ein Wissenszusammenhang hergestellt (das Publikum erfährt: ‚Das ist ein Mönch.‘) und später zerstört, und der dadurch neu aufgebaute Wissensstand wird wieder zerstört usw.

Das ‚Chaostheater Oropax‘ arbeitet zudem mit einer Reihe der von Henningsen ausgemachten kabarettypischen Methoden und Mitteln (etwa Parodie, Karikatur als Methoden, Irreführungen

---

<sup>134</sup> Henningsen, S. 15

<sup>135</sup> vgl. Oliver Double, *Stand-up! on being a comedian* (London: 1997), S. 89ff.

<sup>136</sup> Diese Beschreibungen stützen sich auf die Beobachtung eines Gastspiels am 18.1.1998 in der Hechelei Bielefeld.

<sup>137</sup> Chaostheater Oropax, *FotoStory*, Faltblatt (ca. 1998).

<sup>138</sup> vgl. Henningsen, S. 25

<sup>139</sup> Für den fastfood-unkundigen Menschen sei erklärt: Ein ‚Doppelwhopper‘ ist ein doppelt belegter Hamburger der Firma ‚Burgerking‘. Die Figuren ‚oin Mönch‘ und ‚Doppelwhopper‘ werden übrigens auch in Chaostheater Oropax, *FotoStory*, Faltblatt (ca. 1998) vorgestellt.

und Sprachspielereien<sup>140</sup> als Mittel usw.).

Ich möchte sogar weitergehen und bestimmte Nummern bzw. Nummernbestandteile des ‚Oropax‘-Programms als subversiv bezeichnen, wenn etwa Einzelpersonen aus dem Publikum per Videokamera auf eine Großbildleinwand geholt werden und ihr „häßlicher Pullover“ zum ‚Running Gag‘ des Abends wird oder entgegen aller ‚Political Correctness‘<sup>141</sup> mit Lebensmitteln gespielt wird und Schokoriegel packungsweise zum „größten Speiserest, seit es Vegetarier gibt“<sup>142</sup> verarbeitet wird.<sup>143</sup>

Den subversiven Charakter von Comedynummern gibt sogar Dieter Hildebrandt in Bezug auf eine Beckenbauer-Parodie aus „RTL Samstag Nacht“ zu (wenngleich die offensichtlich ungewollt war<sup>144</sup>).

Im Endeffekt bleibt bei Henningsen als letztlich entscheidendes Kriterium der Unterscheidung zwischen Kabarett und Comedy der destruktive Charakter des Kabarett und sein aufklärerischer Anspruch. Interessanterweise sind dies eben jene Punkte, die Henningsen nicht für nötig erachtete, in seine eigentliche Definition aufzunehmen (vgl. Abschnitt 1.1.1).

Michael Fleischer liefert kein zusätzliches, starkes Unterscheidungskriterium. In Hinblick auf das Programm des ‚Chaostheaters Oropax‘ muß festgestellt werden: Es handelt sich zweifelsfrei um ein multimediales Programm,<sup>145</sup> welches Fleischers Regeln zur Generierung einer kabarettistischen Nachricht folgt und eine Vielzahl der von ihm vorgestellten Kabarettverfahren nutzt:<sup>146</sup> Parodie (a2), Karikatur (a3), Sprachspiele (a8), Dialektnutzung (a12), Witze (a19), Improvisation (a27), Tempo/Rhythmus (b1) usw. – insgesamt kommen mindestens 27 der von Fleischer beschriebenen 48 Verfahren vor.

Das heißt: Comedy folgt den selben Generierungsregeln wie Kabarett. Wo ist also der Unterschied?

Michael Fleischer deutet sogar an, man könne Kabarett als reine Unterhaltung betrachten: „[...] auch Unterhaltungskabarett gibt es.“<sup>147</sup> Folgt man dieser Aussage Fleischers, könnte keine Unterscheidung zwischen Kabarett und Comedy getroffen werden. Comedy wäre gleichbedeutend mit „Unterhaltungskabarett“.

Da diese Bemerkung Fleischers aber in eklatantem Widerspruch zu seiner kompletten Argu-

<sup>140</sup> Es sollte erwähnt werden, daß die ‚Oropax‘-Sprachspiele mithin auch wehtun können.

<sup>141</sup> Auf diesen Begriff werde ich unter 3.6.1 noch genauer eingehen.

<sup>142</sup> Bielefelder Jugendring e.V. (Hrsg.), *Cultur à la Carte: Bielefelder Jugendkulturring 98/99* (Bielefeld: 1998)

<sup>143</sup> Beides wurde beobachtet bei dem besagten ‚Oropax‘-Gastspiel.

<sup>144</sup> „Der Comedy Gipfel“. In: *Die Woche*, 10.7.1998: „Hildebrandt: ‚Sie haben da einen Heiligen der Nation in aller Öffentlichkeit [...] bloßgestellt. Das ist ein Angriff, das ist doch Politik.‘ – Dreksler: ‚Das war ein Nebeneffekt, aber nicht unsere Absicht.‘ – Hildebrandt: ‚Soll ich daraus schließen, dass die besten Nummern von ‚RTL Samstag Nacht‘ eine Art Betriebsunfall waren?‘ – Dreksler: ‚Das ist die reine Wahrheit.‘“

<sup>145</sup> vgl. Fleischer S. 10

<sup>146</sup> Die Zahlenangaben hinter dem Mittel beziehen sich auf Fleischers Tableau (vgl. Fleischer, S. 135)

<sup>147</sup> ebd., S. 134



mentation hinsichtlich des kabarettistischen Anliegens der Bewußtseinsbeeinflussung steht (siehe Abschnitt 1.1.2), möchte ich feststellen: Auch bei Fleischer läßt sich als Unterschied zwischen Kabarett und Comedy allein der inhaltliche Anspruch festhalten, einen Denkprozeß beim Publikum auszulösen.<sup>148</sup>

Wenden wir uns Benedikt Vogel zu:

Der Begriff der Fiktionskulisse, das sagt Vogel ausdrücklich, ist nicht auf Kabarett begrenzt.<sup>149</sup> Insofern kann man ihn bedenkenlos auf Comedyprogramme anwenden.

Aus meinen Beschreibungen des ‚Oropax‘-Programms dürfte schon ersichtlich geworden sein, daß auch hier, m.E. in etwa gleichem Maße wie im Kabarett, mit defiktionalisierenden Elementen gearbeitet wird, etwa wenn eine Kutte und ein Strohkrantz einen Mönch andeuten oder direkt mit dem Publikum kommuniziert wird.

Vogels Definition (siehe Abschnitt 1.1.3) hilft nur bedingt weiter: Die Kriterien 1 (simultan rezipierte Gattung der darstellenden Kunst), 2 (Nummerncharakter) sind eindeutig erfüllt. Dazu besteht das Programm aus Conferenzen und folgenden Modi: Einzelvortrag, Zwiegespräch, textloses Spiel und erfüllt damit auch das vierte Kriterium.<sup>150</sup>

Ein Abgrenzungskriterium kann also lediglich der dritte Bestandteil von Vogels Definition liefern, und diesen habe ich oben schon als problematisch bezeichnet. Das (nach Vogel) alternative Merkmal ‚Komik und/oder Zeitkritik‘<sup>151</sup> führt zu drei möglichen Schlußfolgerungen:

a) In Vogels Lesart muß eine Darbietung insgesamt entweder zeitkritisch oder komisch oder beides sein. In bezug auf das Programm vom ‚Chaostheater Oropax‘ muß ich feststellen, daß das Programm keinesfalls insgesamt zeitkritisch ist. Dafür ist es komisch. Also ist es, nach Vogel, Kabarett.<sup>152</sup> Also gilt für Kabarett und Comedy die gleiche Definition.<sup>153</sup>

b) In anderer Lesart, die mit den weiteren Kabaretttheorien konform geht, nach der aus der ‚Oder-‘ eine ‚Und-‘-Beziehung wird, bliebe als Unterscheidungsmerkmal zwischen Kabarett und Comedy lediglich das Merkmal der Zeitkritik, das in der Gesamtheit eines Programms erfüllt sein muß.

c) Gleiches gilt für die Lesart, nach der eine Darbietung entweder zeitkritisch oder zeitkritisch *und* komisch sein muß.

<sup>148</sup> vgl. ebd., S. 137

<sup>149</sup> vgl. Vogel, S. 257

<sup>150</sup> vgl. ebd., S. 46

<sup>151</sup> vgl. ebd.

<sup>152</sup> Auf die Probleme dieser Lesart, nach der auch zeitkritische, unkomische Programme die Definition erfüllen, habe ich schon hingewiesen (siehe 1.1.3).

<sup>153</sup> Vielleicht gehe ich diesbezüglich von einem zu sehr bundesdeutsch geprägten Kabarettbegriff aus. Blickt man beispielsweise nach Österreich, verwischt die Grenze zwischen Kabarett und Comedy. Dort hat die sinnleere, spielerische Art des ‚Cabarets‘ durchaus Tradition; und schaut man sich ihre aktuellsten Vertreter (z.B. Alf Poier) an wird man zahlreiche Vergleichspunkte zu einem Comedyprogramm wie das vom ‚Chaostheater Oropax‘ feststellen können; vgl. ‚Mitternachtsspitzen‘, TV-Sendung (WDR-Fernsehen: 8.4.1999),

Ich fasse zusammen: Bei Henningsen bleibt als Unterscheidungskriterium zwischen Kabarett und Comedy der aufklärerische Anspruch, Denkstrukturen zu hinterfragen, bei Fleischer das ähnliche Anliegen, bestimmte Denkprozesse auszulösen und bei Vogel allenfalls ein zeitkritischer Anspruch. Diesen Begriff faßt er, anders als die landläufige Benutzung des Wortes, recht stark auf.<sup>154</sup> Ich möchte daher alle Überlegungen unter dem Ausdruck **Zeitkritik** zusammenfassen. Dieser Terminus ist griffiger als die anderen und bezeichnet im Folgenden stets eine *deutliche Kritik an der Gesellschaft und ihren jeweils aktuellen Erscheinungen mit dem Ziel, einen Bewußtwerdungsprozeß beim jeweiligen Adressaten anzuregen*.

Das heißt: Kabarett und Comedy unterscheiden sich auf der textuellen Ebene lediglich in ihrem inhaltlichen Anspruch; strukturell und generativ sind sie nicht zu unterscheiden. Auf eine ganz einfache Formel gebracht, hieße dies: **Kabarett ist Comedy plus Zeitkritik**.

Mit dieser Feststellung liege ich sehr nah an der Wahrnehmung der von mir interviewten Künstlerinnen und Künstler:

„Ganz grob gesagt: Kabarett ist witzig mit Sinn, und Comedy ist witzig ohne Sinn [...]“  
(Christian Ehring, Interview 2, Z. 160f.)

Ähnlich Rosa K. Wirtz:

„Ich mache den Unterschied da, wo das Lachen als Lachen für Lachen ausgelöst wird, wo es wirklich Nonsens ist, ohne Sinn, einfach Spaß macht... – das ist für mich Comedy. Gutes Kabarett ist für mich, Lachen auszulösen, das genauso herzlich ist [...] daß die Leute brüllen müssen vor Lachen und trotzdem zum Nachdenken angehalten werden.“ (Interview 4, Z. 79ff.)

In den Umfrageergebnissen spiegelt sich diese Einschätzung wider, wenn etwa eine deutliche Mehrheit unter den befragten Künstlern Kabarett als gesellschaftskritisch bezeichnen (39 von 41 stimmen dieser These „eher“ oder „auf jeden Fall“ zu; Durchschnittswert: 1,73; siehe Anhang). Hinsichtlich eines politisch-aufklärerischen Anspruches im Kabarett gehen die Meinungen auseinander (23 x Zustimmung, 17 x Ablehnung; Durchschnittswert: 2,43). Die leichte Zustimmung kann man m.E. nicht als signifikant ansehen.

Allerdings scheinen Frederic Hormuth, der fordert, das Kabarett solle „tendenziell“ sein (Interview 1, Z. 25) und Rosa K. Wirtz (im obigen Zitat) diesen Anspruch zu bestätigen. Auch Dieter Hildebrandt bestätigt einen politisch-aufklärerischen Anspruch:

„Zu mir kommen immer wieder Leute, die sagen: Sie haben mein politisches Denken beeinflusst. Das lass ich mir nicht wegreden.“<sup>155</sup>

Obleich Lutz von Rosenberg Lipinsky diesen Anspruch ausdrücklich negiert, weist er jedoch auf eine „aufklärerische Wirkung“ hin, die Kabarett nicht selten habe (Interview 3, Z. 90f.). Der Künstler gebe dem Publikum die Möglichkeit, sich etwas zu denken:

<sup>154</sup> vgl. Vogel, S. 42

<sup>155</sup> „Der Comedy Gipfel“. In: *Die Woche*, 10.7.1998

„Man sollte Kabarett als eine Art Ausstellung auffassen: Man stellt bestimmte Objekte in den Raum, und das Publikum kann sie betrachten und sich dabei etwas denken oder nicht.“  
(Interview 3, Z 93ff.)

Doch auch Lutz von Rosenberg Lipinsky nutzt diese Möglichkeit, um dem Publikum „vielleicht auch eine Gegenvision, einen Gegenentwurf zu liefern“ (Interview 3, Z. 53) und es in eine „Zwickmühle“ zu bringen, in der es „unter Umständen erschrocken ist“ (Interview 3, Z. 60ff.). Damit nennt auch von Rosenberg Lipinsky einen deutlichen aufklärerischen Impetus sein Eigen, der sicherlich nicht politisch motiviert ist, dafür aber Henningsens Verständnis von Aufklärung sehr nahe kommt.

Im Hinblick auf die Unterscheidung zwischen Kabarett und Comedy bleibt festzustellen, daß von Theoretikern und Praktikern Kabarett einen wesentlich sinnreicheren Impetus zugeschrieben bekommt als die Comedy.

Verschiedentlich werden noch weitere Unterscheidungskriterien angeführt. Oft wird darauf hingewiesen (z.B. von Anke Engelke und Ingo Appelt),<sup>156</sup> daß Comedy mehr Tempo habe als Kabarett. Das mag zwar oftmals so sein, jedoch lassen sich genügend Gegenbeispiele finden: Der Kabarettist Matthias Richling hat sicherlich mehr Tempo als der Comedian Rüdiger Hoffmann, dessen Markenzeichen die Langsamkeit ist. Daß sich Comedy „per Definition mit dem Vordergründigen, mit Klischees, Personen und Werbespots“ beschäftigt (Appelt),<sup>157</sup> stimmt zwar tendenziell, doch wenn man sich die Alltagsbeobachtungen vieler Kabarettisten (z.B. auch Hanns-Dieter Hüschs) vor Augen führt, liefert auch dies kein sicheres Kriterium, zumal der „Comedian“ Appelt selbst im selben Interview erwähnt, daß er „politische Inhalte im Programm“ habe<sup>158</sup> und Dieter Hildebrandt betont, Kabarett beginne „bei den ganz kleinen Dingen“.<sup>159</sup>

Bleibt also der größere Zeitkritik-Anteil: Hier gilt festzuhalten, daß dieser nicht sehr große Unterschied zwischen Kabarett und Comedy gerne als Unterschied in der künstlerischen Wertigkeit betrachtet wird:

Die These „Kabarett ist niveauvoller als Comedy“ findet in der Umfrage zwischen den Kabarettisten eine vorsichtige Zustimmung (Durchschnittswert: 2,14: „eher ja“). Gleichwohl negieren andere Kabarettisten genau diesen Unterschied in der Wertigkeit:

„Wobei ich jetzt nicht das Kabarett vertreten will, das immer besonders ‚gut‘ ist, wohingegen Comedy immer schlecht ist. Das ist ja eine Attitüde, die viele Kabarettisten haben. Es gibt wirklich grottenschlechtes politisches Kabarett, und es gibt unglaublich witzige, ganz sinnfreie, und dann auch wieder eigentlich sehr subversive Comedy.“ (Christian Ehring, Interview 2, Z. 169ff.)

---

<sup>156</sup> ebd.

<sup>157</sup> ebd.

<sup>158</sup> ebd.

<sup>159</sup> ebd.

Budzinski/Hippen hingegen legen harte Bandagen an, wenn Sie ‚Comedy‘ definieren:

„Comedy [...] wurde in den neunziger Jahren zur Bezeichnung für eine neue Blödelwelle der Lach- und Spaßkultur [...] Die Comedy setzte [...] zunächst auf die Pose des betrunkenen Proleten. Karl Dall, Jürgen von der Lippe, Mike Krüger u.a. waren komisch, weil sie unter dieser Maske bei den Privatsendern durften, was im Medium sonst nicht erlaubt war: Zoten reißen und ihre Gäste anpöbeln. Mit den Comedians etablierte sich demgegenüber in den neunziger Jahren eine Komik der Infantilisierung durch verspielte, bisweilen offen alberne Unsinnsspäße bis zur alkoholisch-fäkalisch-sexuellen Einfärbung.“<sup>160</sup>

Diese Polemik gegen Comedy ist ein beeindruckendes Dokument für die schon erwähnte Voreingenommenheit der Herausgeber. Als Lexikonartikel ist eine derartige Definition indiskutabel und zeugt allein von Ignoranz und fehlender Sachkenntnis, nicht nur in bezug auf die Kabaretttheorie.<sup>161</sup> Da ich glaube, daß einer derartigen Polemik nur auf derselben Ebene zu begegnen ist, schließe ich mich gerne Monty Arnold an, der (zum besagten Lexikonartikel) feststellt: „So giftig hätte man sich früher nicht einmal über politische Klassenfeinde geäußert.“<sup>162</sup>

Auf theoretischer Ebene möchte ich konstatieren: Eine wissenschaftlich fundierte Basis für derartige Grabenkämpfe gibt es nicht. Vielleicht bewahrheitet sich im Konfliktfeld ‚Kabarett vs. Comedy‘ einmal mehr, daß die erbittertsten Kämpfe gerne zwischen Geschwistern ausgetragen werden.<sup>163</sup>

### 1.2.3 Kabarett und Stand-up

In den 90er Jahren taucht im Zusammenhang mit Kabarett verstärkt der Begriff ‚Stand-up‘ auf. Viermal wird er in der Umfrage explizit als neue Spielform der 90er Jahre genannt, 14 der von mir befragten Kabarettistinnen und Kabarettisten würden sich selbst (u.a.) der Sparte ‚Stand-up‘ zuordnen.

Im „Quatsch Comedy Club“ (Pro7) treten fast ausschließlich Stand-up-Comedians auf, bzw. Künstler mit Stand-up-Nummern. Zu den bekanntesten deutschen Stand-up-Comedians zählen Ingo Appelt, Michael Mittermeier, Monty Arnold, Lutz von Rosenberg Lipinsky, Käthe Lachmann, Anka Zink, Dieter Nuhr, Jess Jochimsen und (in ihren Sprechnummern) Gayle Tufts. Manche Künstler (von Rosenberg Lipinsky, Nuhr, Tilmann Courth, Ingo Borchers, Hans Günter Butzko, Carsten Höfer u.v.a.) gelten oder bezeichnen sich selbst als Stand-up-Kabarettisten.<sup>164</sup> Daher sollte an dieser Stelle untersucht werden, ob und inwieweit Stand-up von den unter 1.1

<sup>160</sup> Budzinski/Hippen, S. 65f.

<sup>161</sup> In bezug auf Comedy unterlaufen Budzinski/Hippen gleich mehrere Fehler: *Erstens* zählen sie Rüdiger Hoffmann, der zweifelsfrei als Kabarettist angefangen hat zu den Begründern des Comedybooms, wohingegen Anka Zink darauf hinweist, daß er erst später vereinnahmt wurde (vgl. Brief im Anhang). *Zweitens* vergessen sie, zu erwähnen, daß das von ihnen geschmähte „Köln Comedy Festival“ auch immer Kabarett präsentiert hat (vgl. Köln Comedy Festival (Hrsg.), *Programmhefte*. (Köln: 1997/1998)). *Drittens* behaupten sie, daß im angelsächsischen Sprachraum alles Comedy heiße, auch das Kabarett. Daß es in den Sprachräumen nach Aussage führender Kabaretttheoretiker (z.B. Fleischer, S. 45) keine dem deutschen Kabarett vergleichbare Kunstform gibt, übersehen die Herausgeber der Lexikons.

<sup>162</sup> Arnold, S. 122

<sup>163</sup> Die enge Verwandtschaft zwischen Kabarett und Comedy tritt in den 90er Jahren noch stärker zu tage, ich werde darauf unter 3.2, 3.3 und 3.4.1 noch eingehen.

<sup>164</sup> vgl. z.B. Interview 3, Z. 28f.

besprochenen Theorien integriert werden kann.

Lutz von Rosenberg Lipinsky beschreibt Stand-up als „nackten Purismus. Mann, Mikro und Spot.“ (Interview 3, Z. 279f.). Stand-up ist eine eindeutig solistische Form.<sup>165</sup> Der Begriff selbst entstammt einer angelsächsischen Tradition. Der englische Stand-up-Comedian und -Theoretiker<sup>166</sup> Oliver Double definiert Stand-up-Comedy als:

*„a single performer standing in front of an audience, talking to them with the specific intention of making them laugh.“<sup>167</sup>*

Damit ist der Anspruch der Stand-up-Comedy klar umrissen:

*„Your job is to make the audience laugh. [...] The content of your act is irrelevant. You may have been inventive, imaginative, intelligent, but if they don't laugh, you're a failure.“<sup>168</sup>*

Stand-up Comedy hat im angelsächsischen Sprachraum eine ähnlich lange Tradition wie das Kabarett.<sup>169</sup> Oliver Double nennt als Ursprünge den „music hall“-Komiker<sup>170</sup> der Jahrhundertwende, vor allem die Conferenzen zwischen dessen Songs:

*„By the beginning of this century, the mutation of comic singer into stand-up comedian was well under way.“<sup>171</sup>*

Diese Transformation sei in den 30er Jahren abgeschlossen gewesen.<sup>172</sup>

Zunächst arbeiteten die Stand-up-Comedians mit speziellen und bunt kostümierten Bühnenfiguren.<sup>173</sup> Ihr Publikum fanden sie in einer blühenden Varieté-Szene, die jedoch Anfang der 60er Jahre ihren Niedergang fand.<sup>174</sup> Stand-up-Komiker traten danach verstärkt in „working men's clubs“<sup>175</sup> auf – Arbeiterclubs, wie es sie in England auch heute noch gibt.

Inhaltlich beschränkten die Comedians konventionelle Wege: Die Witze waren vorhersehbar<sup>176</sup> und drehten sich um übliche Klischees (Ehefrauen, Schwiegermütter, Schotten, Iren usw.)<sup>177</sup>. In den „working men's clubs“ verschoben sich die thematischen Schwerpunkte hin zu „blue jokes“ (auf deutsch: ‚Herrenwitze‘ u.ä.)<sup>178</sup> bis hin zu offen rassistischen Gags über ethnische oder sexuelle Minderheiten.<sup>179</sup>

Vor diesem Hintergrund hat sich Ende der 70er Jahre eine neue Comedy-Szene gebildet, deren

<sup>165</sup> Ausnahmen bestätigen jede Regel: „Tresenlesen“ agieren in ihren gesprochenen Texten als Stand-up-Duo – im Prinzip wird dabei *ein* Stand-up-Monolog auf *zwei* Sprecher aufgeteilt; vgl. „Missfits und Verwandtschaft“, TV-Sendung (WDR-Fernsehen: 1.11.1998).

<sup>166</sup> Er schrieb seine Dissertation über Stand-up-Comedy.

<sup>167</sup> Double, S. 4; kursiv im Original.

<sup>168</sup> ebd., S. 5

<sup>169</sup> Oliver Double beschreibt die Geschichte der Stand-up-Comedy sehr ausführlich. An ihn sei verwiesen, wem meine auf wenige Zeilen reduzierte Zusammenfassung nicht genügt.

<sup>170</sup> ebd., S. 22

<sup>171</sup> ebd., S. 23

<sup>172</sup> ebd.

<sup>173</sup> vgl. ebd., S. 31f.

<sup>174</sup> vgl. ebd., S. 86f.

<sup>175</sup> vgl. ebd., S. 97

<sup>176</sup> vgl. ebd., S. 41

<sup>177</sup> vgl. ebd., S. 62ff.

<sup>178</sup> Man könnte überlegen, ob nicht ein Stand-up-Comedian wie Ingo Appelt diese Tradition auf deutscher Seite aufgegriffen hat.

Akteure sich von den Arbeiterclubs distanzieren: „alternative comedy“ war geboren.<sup>180</sup> Die Künstler waren jung, radikal und lehnten sich gegen tradierte Humorchiffren auf. Sie durchbrechen die Logik von Witzen<sup>181</sup> und entfernten sich vom reinen „Make them laugh“-Impetus, indem sie politisch eindeutig wurden.<sup>182</sup>

„The first wave of alternative comedians did more than just give comedy a conscience, they also made politics a legitimate subject for jokes.“<sup>183</sup>

Schon bald entstand in London eine neue Comedy-Club-Szene, die Ende der 80er Jahre an jedem Wochenende über fünftausend Besucher anzog.<sup>184</sup>

In den 90er Jahren dominieren inhaltlich alltägliche Themen, die politischen Themen nahmen hingegen ab.<sup>185</sup>

Derzeit teilt sich Stand-up in Großbritannien in zwei Lager. Auf der *einen* Seite gibt es nach wie vor eine über Jahrzehnte nahezu unveränderte Szene im „working men’s club circuit“.<sup>186</sup> Auf der *anderen* Seite gibt es eine mehr und mehr professionalisierte und kommerzialisierte „Altcom“-Szene.<sup>187</sup>

Wenn man sich die deutsche ‚Humorlandschaft‘ ansieht, muß man Lutz von Rosenberg Lipinsky zustimmen, der behauptet, auch in Deutschland habe es schon früher Stand-up-Comedy gegeben (vgl. Interview 3, Z. 227).<sup>188</sup> Man kann m.E. sogar sagen, daß es auch hier zwei Stand-up-‚Schulen‘ gegeben hat: Heinz Erhard kommt beispielsweise dem sehr nahe, was die Variété- und Club-Comedians in den 50er und 60er Jahren in England gemacht haben: Witze erzählen, um Menschen zum Lachen zu bringen.

Dagegen würde ich das von Rosenberg Lipinsky angeführte Beispiel Matthias Beltz (vgl. Interview 3, Z. 262) aufgrund seines politischen Anspruchs eher der alternativen Tradition zuordnen, zumal er lange Zeit im (ehemals) alternativen Szene-Kabarett ‚Vorläufiges Frankfurter Fronttheater‘ mitwirkte.<sup>189</sup> Kabarett im Stand-up-Stil macht seit vielen Jahren auch Volker Pispers.

Betrachten wir nun das Phänomen Stand-up unter Aspekten der Kabaretttheorie:

Stand-up arbeitet mit der Inkongruenz zwischen vorhandenem Wissen und aktuell Erfahrenem:

„Jokes are about incongruity, broken rules, surprising meanings. The build-up leads you to expect a certain outcome, then BAM!, the punchline overturns your expectations. That’s why

<sup>179</sup> vgl. Double, S. 111ff.

<sup>180</sup> vgl. ebd., S. 164ff.

<sup>181</sup> vgl. ebd., S. 170

<sup>182</sup> vgl. ebd., S. 167ff.

<sup>183</sup> ebd., S. 176

<sup>184</sup> vgl. ebd., S. 209

<sup>185</sup> vgl. ebd., S. 220ff.

<sup>186</sup> ebd., S. 241

<sup>187</sup> vgl. ebd., S. 241f. („Altcom“ setzt Double für „alternative comedy“.)

<sup>188</sup> Ähnlich äußert sich Lüder Wohlenberg (vgl. Schreiben im Anhang).

<sup>189</sup> vgl. Rothlauf, S. 122f.

comedy can't always cross cultural barriers.“<sup>190</sup>

Das ist nichts anderes als Henningsens „Spiel mit dem Wissenszusammenhang des Publikums“. Double weist in diesem Zitat zudem auf die Kontextabhängigkeit der Stand-up-Comedy hin, und betont ferner den subversiven Charakter, den Witze haben könnten.<sup>191</sup>

In Bezug auf die Rolle des Stand-up-Comedians stellt Double fest, daß es ‚Comedy-Gesetz‘ geworden sei „that stand-ups should appear simply as themselves, making their audience laugh by sharing their own unique slant on the world with them.“<sup>192</sup> Dies entspricht Henningsens Rollenbegriff (siehe 1.1.1).<sup>193</sup>

Stand-up-Comedy ist nach Double zudem direkt auf die Interaktion mit dem Publikum angewiesen. Der Comedian müsse z.B. stets ein Gefühl für das Publikum haben, um Pointen richtig zu timen.<sup>194</sup> Auch hier nähert er sich Henningsens Standpunkt an (siehe Abschnitt 1.1.1).<sup>195</sup>

Selbst der aufklärerische Anspruch, den Henningsen und Fleischer als kabarettypisch ansehen, dürfte von vielen der ersten Alternativ-Comedians, die sich selbst deutliche politische „labels“ gaben,<sup>196</sup> geteilt worden sein.

Teile der englischen Stand-up-Tradition ließen sich nach Henningsen und Fleischer unter dem Begriff Kabarett subsumieren. In bezug auf deutsches Stand-up dürfte dies nicht so leicht fallen, weil der Begriff von deutschen Kabarettisten primär formal gedeutet wird. Definiert Oliver Double Stand-up noch inhaltlich als eindeutig auf pure Unterhaltung ausgerichtet (s.o.), was in der Alternative Comedy mit einem politischen Anspruch unterfüttert wurde, bezeichnet Lutz von Rosenberg Lipinsky Stand-up beispielsweise als reine Form (vgl. Interview 3, Z. 238ff.).

Das legt folgende Frage nahe: wenn ein Bühnenprogramm *formal* Stand-up ist, inhaltlich aber nach übereinstimmender Meinung aller Kabaretttheoretiker einen zeitkritischen Impetus enthält, würden diese Theoretiker es als Stand-up-Kabarett bezeichnen?

Ich habe gerade ausgeführt, daß nach Henningsen und Fleischer Teile der englischen Stand-up-Comedy-Szene als Kabarett bezeichnet werden könnten, also müßte dies auch für entsprechende deutsche Pendanten gelten.

Benedikt Vogels Definition erweist sich hingegen als weitgehend untauglich zur Integration von Stand-up in den Kabarettbegriff. Zwar kann Stand-up den (auch von Henningsen bedeutsam eingestuft) Nummerncharakter durchaus erfüllen, wenngleich Nummern schwieriger zu extrahieren sind, da meist nur eine Person monologisch spricht, ohne sich umzuziehen oder die

---

<sup>190</sup> Double, S. 257

<sup>191</sup> vgl. ebd., S. 258; Er führt politische Witze an, die gerade in Kriegszeiten subversiv wirken könnten.

<sup>192</sup> ebd., S. 260

<sup>193</sup> Lutz von Rosenberg Lipinsky nennt dies den „Authentizitätsanspruch“ des Publikums (Interview 3, Z. 181).

<sup>194</sup> vgl. ebd., S. 252f.

<sup>195</sup> Ich nehme dies als weiteres Indiz für meine Behauptung, Kabarett (und auch Stand-up-Comedy) brauche unbedingt ein Live-Publikum (siehe Fußnote 230).

<sup>196</sup> vgl. Double, S. 174

Bühne zu verlassen. Trotzdem sind Sinnabschnitte deutlich feststellbar, die um ein bestimmtes Thema kreisen. Da Stand-up hauptsächlich auf assoziative Übergänge baut<sup>197</sup>, muß es folglich auch keine zwingende logische Reihenfolge geben. Problematisch zur Integration von Stand-up in Vogels Kabarettbegriff ist jedoch seine Forderung nach ‚Conference plus zwei weitere szenische Modi‘ (siehe 1.1.3). Vogel gibt selber zu, daß die Zuordnung solistischer Komiker wie ‚Jürgen von Manger, Otto Waalkes oder Emil Steinberger‘ ‚heikel‘ sei.<sup>198</sup> Hier komme ‚die Bestimmung zum Tragen, wonach die Anzahl der gespielten Figuren den szenischen Modus definiert‘.<sup>199</sup>

Das Kriterium ist nicht trennscharf. Ab wann ist eine Figur ‚gespielt‘? Wenn Lutz von Rosenberg Lipinsky in einer Nummer den Dialog eines Pärchens vor der Käsetheke im Supermarkt wiedergibt,<sup>200</sup> *spielt* er dann die Figuren? – Ich würde sagen: nein. Denn er verändert seine Stimme nur ein wenig, seine Körpersprache unterstützt nicht die Szenerie im Supermarkt, sondern verdeutlicht nur den Sprecherwechsel. Statt die Figuren *darzustellen*, *zitiert* er sie nur und *kommentiert* durch seine überdrehte Stimme ihr Verhalten. Sein Duktus erinnert dann mehr an einen Reporter. Man könnte sagen: Dialoge im Stand-up sind keine szenischen Sequenzen, sondern müssen wie direkte Rede in einem Text aufgefaßt werden. Ähnlich arbeiten andere Stand-up-Künstler (Nuhr, Höfer usw.). Auch das von vielen Stand-up-Comedians (Mittermeier, Arnold, Appelt u.a.) angewandte Mittel der Stimmparodie entfernt sich vom Begriff der ‚Rahmenfigur‘ wie Vogel ihn definiert (siehe 1.1.3).

Insofern würde ich behaupten, der Stand-up-Comedian spielt keine Figuren und wechselt nie den szenischen Modus; er steht *immer* als er selbst auf der Bühne. Oliver Double beschreibt dies als ehernes, bzw. heiliges Gesetz von Stand-up: ‚It has *enshrined* in comedy law [...]‘<sup>201</sup>

Ich fasse zusammen: Stand-up-Texte ähneln eher epischen Texten als dramatischen, das ‚Standing‘ auf der Bühne kennt allein die Spielform der Conference mit dem Publikum. Doch die allein reicht nach Vogel nicht aus, um eine Bühnendarbietung ‚Kabarett‘ nennen zu dürfen. Ich sehe allerdings nicht, warum eine Darbietung, die ansonsten Vogels Kriterien entspricht, kein Kabarett sein sollte und stelle daher Vogels vierte Forderung (Conference *plus* szenische Modi) in Frage. Das additive Element erscheint mir willkürlich. (Vogel hat das Kriterium aufgenommen, um den ‚Charakter des Kabarett als einer Mischgattung zum Ausdruck‘<sup>202</sup> zu bringen und ein Abgrenzungskriterium zu anderen Darbietungen zu haben.<sup>203</sup> Dazu werde ich unter 1.3 einen Alternativvorschlag unterbreiten.)

<sup>197</sup> vgl. Interview 3, Z. 255; Double, S. 145

<sup>198</sup> Vogel, S. 45

<sup>199</sup> ebd.

<sup>200</sup> vgl. ‚Kabarett in der Region‘, Unveröffentlichter TV-Mitschnitt (WDR Bielefeld: 19.12.1998).

<sup>201</sup> Double, S. 260; Hervorhebung durch mich.

<sup>202</sup> Vogel, S. 44

<sup>203</sup> vgl. S. 45



### 1.2.3 Kabarett und Theater

Verschiedentlich wird von Kabarettisten darauf hingewiesen, daß es in den 90er Jahren einen Trend hin zu dramaturgisch geschlossenen Formen im Kabarett gibt (z.B. Alexander Liegl, Interview 5, Z. 93; vereinzelte Nennungen bei der Umfrage, siehe Anhang). Auch Matthias Thiel weist darauf hin.<sup>204</sup>

Ein Vorreiter dieser Entwicklung ist nach meinem Dafürhalten die Münchner Gruppe ‚Valtorta‘, die in den 90er Jahren sehr erfolgreiche, dramaturgisch geschlossene Programme vorgelegt hat – ‚Mörd‘ (1994) und ‚Oberwasser‘ (1997) – und dafür mit mehreren Kleinkunst- und Kabarettpreisen ausgezeichnet wurde.<sup>205</sup> Diese Programme sind von Bühnenstücken kaum noch zu unterscheiden.<sup>206</sup>

Auch das Programm ‚Generation XXL‘ (1997) vom Kölner Duo ‚Die Scheinheiligen‘ (ebenfalls ausgezeichnet mit wichtigen Kabarettpreisen) ist dramaturgisch sehr geschlossen.

Angesichts einer solchen Entwicklung möchte ich nun der Frage nachgehen, inwieweit die unter 1.1 angeführten Kabarettbegriffe diese Entwicklung noch einschließen. Dazu werde ich das aktuelle Kabarettprogramm des Düsseldorfer ‚Kom(m)ödchens‘ (in dem die beiden ‚Scheinheiligen‘ Volker Diefes und Christian Ehring mitwirken) ‚Die letzten Tage von Erkrath‘ mit dem Bühnenstück ‚Top Dogs‘ von Urs Widmer vergleichen – einem Stück, dem interessanterweise der Vorwurf gemacht wurde, sich in ‚schmissigem Kabarett‘ zu verheddern.<sup>207</sup> Daher bietet es sich für einen Vergleich an.

In ‚Die letzten Tage von Erkrath‘ wird der Silvesterabend des Jahres 1999 beschrieben: im Ratssaal von Erkrath treffen drei Kommunalpolitiker (CDU, SPD und Grüne) zu einer improvisierten Krisensitzung zusammen, um über eine seltsame Untergangsprophezeiung zu beraten. Trotz anfänglicher Zweifel (bei dem Propheten handelt es sich um einen stadtbekanntem Säufer) bewahrheiten sich nach und nach die Prophezeiungen. Am Ende trifft der angekündigte Meteorit aber nicht Erkrath, sondern das benachbarte Mettmann.

Eingeschoben werden in diese Handlung Szenen, Songs und Monologe, die die Personen, ihre Geschichte, und ihre politische Einstellung humoristisch charakterisieren oder am Rand der Handlung geschehen (z.B. ein Journalist interviewt einen Bauern, der den Meteoriteneinschlag beobachtet haben will).<sup>208</sup>

<sup>204</sup> vgl. Thiel, S. 47

<sup>205</sup> vgl. Valtorta, *Sie kommen als Fremder und gehen*. Infomappe (ca. 1996); für die Kleinkunstpreise siehe Anhang.

<sup>206</sup> Ich komme unter der Ziffer 3.4.2 auf ‚Valtorta‘ zurück.

<sup>207</sup> vgl. Martin Haller: ‚Warte uff de Godot – Feuerwehrmann der Utopie: Urs Widmer als Theaterautor‘. In: *Text + Kritik*, Band 140 (München: 1998), S. 39. Auch Matthias Beltz weist darauf hin, daß die Theaterkritik nicht selten dazu neige, Kabarett als Vorwurf gegen Inszenierungen ins Feld zu führen (Beltz, S. 144).

<sup>208</sup> vgl. Düsseldorfer Kom(m)ödchen, *Die letzten Tage von Erkrath*, Unveröffentlichter Audio-Mitschnitt (1998).

Urs Widmer beschäftigt sich in seiner Komödie „Top Dogs“<sup>209</sup> mit arbeitslos gewordenen Managern, die in einem Managementtraining auf den Wiedereinstieg in den Beruf vorbereitet werden sollen. Die Vergangenheit und Entlassungserfahrungen der einzelnen Personen werden in Zwiegesprächen, Gruppengesprächen satirisch aufbereitet; eingeschoben werden jeweils parodistische Blicke auf aktuelle Methoden des Managementtrainings mit Anklängen auch an fernöstliche Techniken. Das Stück endet damit, daß eine Teilnehmerin des Kurses einen neuen Job angeboten bekommt und die Gruppe verläßt.

Ich möchte beide Stücke nun im Hinblick auf folgende Vergleichspunkte untersuchen:

(a) Rollen (b) Nummerncharakter (c) szenische Modi (d) weitere Übereinstimmungen.

#### a) Rollenverständnis

In „Die letzten Tage von Erkrath“ spielen alle drei Protagonisten Rollen auf der Bühne („Rahmenfiguren“<sup>210</sup>): Anne („kenntnisreiche expertin in sachen indianischer kultur“<sup>211</sup>), Jürgen („der erfolgreiche creative assistant junior consulting second director“) und Henning („der verzweifelte stadarchivar“). Zwischendurch spielen die Protagonisten zwar andere Personen (den Trinker „Jupp“, Journalisten, den Bauern auf dem Traktor usw.), jedoch nie sich selbst als „Darstellerfigur“<sup>212</sup>.

In „Top Dogs“ tragen die Darsteller hingegen ihre eigenen Namen,<sup>213</sup> spielen sich jedoch ebenfalls nie selbst, sondern verkörpern verschiedene Managercharaktere. Allerdings wechseln auch sie zeitweise die Rollen: „Diesmal ist Deér der Lehrer, Tschudi der Klient.“<sup>214</sup>

Hinsichtlich des Rollenbegriffs muß man sowohl nach Henningsen als auch nach Vogel feststellen, daß in beiden Produktionen die Bühnenakteure weder als Privatpersonen noch als „Darstellerfigur“ (s.o.) auftreten. Ein wichtiges Element verschiedener Kabarettbeschreibungen ist deshalb nicht erfüllt.

#### b) Nummerncharakter

Entgegen Fleischer, der betont, Kabarett könne auch ein „dramaturgisch zusammenhängendes Stück sein“<sup>215</sup>, fassen Henningsen und Vogel den „Nummerncharakter“ des Kabarett als elementaren Bestandteil ihrer Kabarettbeschreibungen, bzw. -definitionen auf. Nummern sind, nach Vogel, daran zu erkennen, daß sie relativ frei verschiebbar sind (siehe 1.1.3).

Bei einem solchen „Permutationstest“<sup>216</sup> fällt auf, daß man einzelne Szenen in „Top Dogs“ sehr

<sup>209</sup> vgl. Urs Widmer, „Top Dogs“. In: *Spectaculum 64: Moderne Theaterstücke* (Frankfurt/Main: 1997), S. 215 - 279.

<sup>210</sup> vgl. Vogel, S. 86ff.

<sup>211</sup> Dies und die beiden folgenden Zitate aus: Düsseldorf Kom(m)ödchen (Hrsg.), *Programmheft* (Düsseldorf: 1998). Die konsequente Kleinschreibung entstammt dem Original.

<sup>212</sup> vgl. Vogel, S. 86ff.

<sup>213</sup> vgl. Widmer, S. 215

<sup>214</sup> ebd., S. 241

<sup>215</sup> Fleischer, S. 52

<sup>216</sup> Vogel, S. 35. Den Begriff übernimmt er von Hans Glinz.

wohl verschieben kann: Im Abschnitt 4 des Stücks<sup>217</sup> beschreiben nacheinander vier Manager ihre Entlassungsgeschichte, diese werden von Widmer im Text durchnummeriert (von „4.1 Der erste Fall“ bis zu „4.4 Der vierte Fall“<sup>218</sup>). Die Textpassagen sind monologisch und gehen nicht aufeinander ein. Verschiedene Schicksale werden nebeneinandergestellt. Sie sind deshalb frei verschiebbar. Gleiches gilt für die „Träume“, die die einzelnen Figuren im Abschnitt 8 vorstellen.<sup>219</sup>

Ähnliches trifft auf die „Gangübungen“<sup>220</sup> zu, die von Widmer an drei Stellen als „Pausenfüller“ bei Umbaupausen eingesetzt werden und auch „gestrichen werden“ können.<sup>221</sup> Eine freiere Verschiebbarkeit als die unproblematische Streichung gibt es nicht.

Auch größere Blöcke ließen sich verschieben, etwa „Die Schlacht der Wörter“<sup>222</sup>. Sie kann für sich genommen auch zwischen andere Szenen gestellt werden. Auch die Szene „Sie sind entlassen, Krause“<sup>223</sup> ist in sich geschlossen, könnte aber mit der strukturell ähnlichen Szene „Blöde Kuh“<sup>224</sup> ausgetauscht werden. Daß dadurch Übergänge geändert werden müßten und mitunter etwas ‚holpriger‘ würden, kann nicht über die *grundsätzliche* Verschiebbarkeit relativ geschlossener Sinneinheiten hinwegtäuschen. Natürlich gibt es jeweils eine beste unter verschiedenen möglichen Reihenfolgen der Nummern.

Man kann, schließe ich, Urs Widmers „Top Dogs“ durchaus einen Nummerncharakter zuschreiben. Obgleich große Teile der Produktion aufeinander aufbauen und daher feste dramaturgische Plätze haben, lassen sich manche von ihnen untereinander austauschen. Gleiches gilt für manche kleinere Einheiten innerhalb der größeren Sinnabschnitte.

Ähnliches gilt für „Die letzten Tage von Erkrath“. Auch hier ist die grundlegende Handlungsstruktur festgelegt. Die sieben Prophezeiungen müssen nacheinander in der richtigen Reihenfolge eintreten. Frei verschiebbar sind demnach nur einzelne Bestandteile zur Charakterisierung der Personen (z.B. Auftritt von Erkraths Wachtmeister), oder Szenen, die als Vor- oder Rückblenden gestaltet sind (z.B. Interview einer Journalistin mit dem Einsatzleiter des Katastrophenschutzes, das o.g. Interview eines Journalisten mit einem Bauern). Diesen Programmbestandteilen ließen sich durchaus andere Positionen zuweisen (mit den schon angeführten Zwängen für Überleitungen u.ä.).

Das heißt, auch hinsichtlich ihres Nummerncharakters sind beide Bühnenproduktionen einander ähnlich.

---

<sup>217</sup> vgl. Widmer, S. 227ff.

<sup>218</sup> ebd.

<sup>219</sup> vgl. ebd., S. 242ff.

<sup>220</sup> ebd., S. 236ff.;

<sup>221</sup> vgl. ebd., S. 236

<sup>222</sup> ebd., S. 223ff.

<sup>223</sup> ebd., S. 230ff.

c) *Szenische Modi*

Beide Programme arbeiten mit mehreren Modi, wie sie von Vogel beschrieben wurden (siehe 1.1.3). Bei „Top Dogs“ gibt es Einzelvorträge, Textloses Spiel, Zwie- und Mehrgespräche.

Beim ‚Kom(m)ödchen‘-Programm tauchen dieselben Formen auf, bereichert um musikalische Elemente.<sup>225</sup> In beiden Bühnenproduktionen gibt es hingegen keine Conferenzen.

Somit erfüllen beide Produktionen Vogels Kabarettdefinition nicht, der letztere als zwingend notwendig betrachtet.

d) *weitere Übereinstimmungen*

Beide Programme sind durchaus zeitkritisch. Das ‚Kom(m)ödchen‘-Ensemble karikiert lokalpolitische Eitelkeiten, Umgang der Medien mit Katastrophen, Leerphrasen von Politikern usw.<sup>226</sup> Urs Widmer beschäftigt sich mit dem Thema Arbeitslosigkeit, überträgt es allerdings auf Managertypen, die aber – auf anderem ‚Level‘, und das macht die Komik des Stückes aus – ähnlich existentielle Erfahrungen durchmachen wie alle anderen Arbeitslosen. Zwar hat das Stück noch andere Aspekte, zur Begründung eines grundsätzlichen zeitkritischen Ansatzes reicht für mich das Anreißen dieses Themas jedoch aus.

Beide Stücke sind zeitgebunden, kontextabhängig oder „historisch“ (Henningsen), im Duktus Fleischers „kurzlebig“<sup>227</sup>. Ein Programm, daß sich als Rahmen die bevorstehende Jahrtausendwende gesetzt hat, bezieht seine Attraktivität aus dem kurz bevorstehenden Anlaß. „Die letzten Tage von Erkrath“ über den 31.12.99 hinaus zu spielen, dürfte deshalb kaum möglich sein.

„Top Dogs“ lebt von gewissen Managementerscheinungen (Trainings, Seminare usw.), die als Rahmen der Handlung genutzt werden und in ein paar Jahren überholt sein dürften, bzw. schon sind, wie eine Theaterkritikerin meint<sup>228</sup>. (Das Thema dürfte sich mitunter ähnlich schnell abnutzen, wie sich die Selbstfindungs- und New-Age-Welle der 80er Jahre mittlerweile überholt hat und als Thema für Kabarett, Theater usw. nur noch altbacken und abgegriffen wirkt).

Beide Stücke sind komisch, was bei „Top Dogs“ sehr stark von der Inszenierung abhängt.<sup>229</sup> Jedoch muß man feststellen, daß das „Pointierungsgitter“ (Vogel)<sup>230</sup> im ‚Kom(m)ödchen‘-Programm enger konstruiert ist. Doch selbst wenn man Vogels Alternativkriterium (komisch oder/und zeitkritisch) verwirft (siehe 1.1.3), deutet nichts auf eine Art ‚Pointenmindestfrequenz‘ als Kriterium für Kabarett hin.

Was trennt nun diese beiden Bühnenproduktionen und erlaubt die Bezeichnung ‚Theater‘ oder ‚Kabarett‘? Die fehlende Einheit zwischen Autor und Darsteller bei der einen Produktion? –

<sup>224</sup> ebd., S. 237ff.

<sup>225</sup> In der Münsteraner „Top Dogs“-Inszenierung wurden ebenfalls musikalische Elemente aufgegriffen.

<sup>226</sup> Diese Aufzählung basiert nur einer groben Auswertung der ersten Minuten des Programms, genügt aber, um den zeitkritischen Anspruch zu verdeutlichen.

<sup>227</sup> Fleischer, S. 14

<sup>228</sup> vgl. Hella Kemper, „Geliehene Macht: Die ‚Top Dogs‘ von Urs Widmer in Münster“. In: *Neue Westfälische*, 10.11.1998

<sup>229</sup> In Münster wurde es laut und ‚klamottig‘-boulevardesk inszeniert, andernorts beklemmender.

<sup>230</sup> Vogel, S, 127f.

Kaum, denn zwar wurde wiederholt festgestellt, daß eine solche Einheit beim Kabarett oftmals vorzufinden ist, jedoch gibt es immer Gegenbeispiele und Programme, die einen externen Autor haben<sup>231</sup>. Die Zahl der Bühnenakteure (acht zu drei im Vergleich) wird ebenfalls von keinem Theoretiker als entscheidendes Kriterium genannt.

Ich mache im wesentlichen zwei Unterschiede aus:

*Erstens*: Obgleich beide Bühnenproduktionen in etwa demselben Maße mit defiktionalisierenden Elementen arbeiten, taucht ein Element in „Die letzten Tage von Erkrath“ verstärkt auf, das in „Top Dogs“ im Text nicht angelegt ist: Das sind „Publikumsdialoge“ (siehe 1.1.3). In seiner Rolle als Wachtmeister richtet sich Christian Ehring vom ‚Kom(m)ödchenensemble‘ direkt an die anwesenden Zuschauer. Volker Diefes torkelt eingangs als „Jupp“ durch die Reihen. Weitere Beispiele finden sich zuhauf. Etwas derartiges fehlt in „Top Dogs“. Wenn die Bühnenfiguren ihre Träume erzählen,<sup>232</sup> tun sie dies für sich oder untereinander – zumindest in der Textfassung. In manchen Inszenierungen wurde dies jedoch später eingefügt (etwa in Münster: Einer der Darsteller fragte in der Szene „8.3 Tierwärter“<sup>233</sup> zunächst einzelne Personen im Publikum nach ihren Traumberufen).<sup>234</sup>

Der *Grad der Publikumszuwendung* scheint mir ein wichtiger Unterschied zwischen den beiden besprochenen Bühnenproduktionen zu sein und muß m.E. als wichtiges Unterscheidungsmerkmal zwischen Kabarett und Theater angesehen werden. Damit schließe ich mich Alexander Liegl an, der Kabarett definiert als „eine zum Publikum sprechende, direkter mit dem Publikum verbundene [...] Darstellungsweise“ (Interview 5, Z. 49f.). Auch Jürgen Henningsen hebt die Bedeutung der Publikumsinteraktion hervor.<sup>235</sup>

*Zweitens* komme ich nicht umhin, Vogels Kriterien, die sich – literaturwissenschaftlich allein am Text orientieren – ein soziologisches Kriterium hinzuzufügen:

<sup>231</sup> vgl. Fleischer, S. 55. ‚Tresenlesen‘ haben lange Zeit fast ausschließlich fremde Texte vorgetragen (deshalb der Name).

<sup>232</sup> vgl. Widmer, S. 242ff.

<sup>233</sup> ebd., S. 243f.

<sup>234</sup> vgl. auch Hella Kemper. An dieser Stelle kommt der Vergleich zwischen beiden Produktionen in ein methodisches Dilemma: „Die letzten Tage von Erkarth“ liegt mir als Mitschnitt vor, zudem habe ich es live gesehen; von „Top Dogs“ liegt mir die Textfassung vor, und ich habe eine Inszenierung gesehen. Der Vergleich wird daher mitunter schief. Weder liegen mir Regieanweisungen im Textbuch des ‚Kom(m)ödchens‘ vor (sie könnten viel über die bewußte Planung der Publikumsinteraktion sagen), noch liegen mir Äußerungen Widmers zu diesem Thema vor. Ich kann nur vermuten: Die Vielzahl an Publikumsdialogen im ‚Kom(m)ödchen‘-Programm deuten auf Planung derselben hin, das Fehlen von Hinweisen in Widmers Text lassen darauf schließen, daß sie nicht vorgesehen sind.

<sup>235</sup> vgl. Henningsen, S. 13ff. Ich gehe sogar soweit, mich gegen Fleischer (vgl. S. 52) und Vogel (vgl. S. 3) zu stellen, indem ich behaupte, daß Kabarett *zwingend* ein Live-Publikum braucht, weil nur dies eine *direkte* Interaktion zwischen Künstler und Publikum ermöglicht. Ein Spiel mit dem „Wissenszusammenhang“ basiert darauf, daß der Künstler direkte Rückmeldung über die Reaktion des Publikums erhält. Die Einschränkung auf das Vorhandensein eines Live-Publikums bedeutet nicht, daß Kabarett im Fernsehen *grundsätzlich* nicht möglich ist. Doch benötigt es mindestens ein Publikum, das sich im Studio oder im Theatersaal als quasi-repräsentative Bevölkerungs-Stichprobe ähnlich verhält wie die Menschen an den Bildschirmen. Als Beleg für diese Hypothese könnte man mitunter anführen, daß die TV-Sendungen mit Live-Charakter besser angenommen werden als andere und beim Lamento von der ‚Krise der Fernsehunterhaltung‘ selten eingeschlossen werden. (Ich kann diesen Punkt im Rahmen dieser Arbeit leider nicht vertiefen und belasse es deshalb bei dieser Randbemerkung.)

Angenommen, wir vergleichen eine „Top Dogs“-Inszenierung wie in Münster<sup>236</sup>, die viel mit dem Publikumsdialog arbeitet, mit einer Aufführung des ‚Düsseldorfer Kom(m)ödchens‘; dann glaube ich, werden wir keine substanziellen Unterschiede in kabaretttheoretischer Hinsicht finden. Trotzdem würden wir das eine niemals als Theaterstück, das andere niemals als Kabarettprogramm bezeichnen. Eher würden wir sagen: ‚Das ist ein sehr theatrales Kabarettprogramm.‘ oder ‚Das ist eine kabarettistische Inszenierung des Stücks‘.<sup>237</sup> Warum?

Alexander Liegl weist den Weg aus diesem Dilemma, indem er feststellt, daß der Markt zwischen Kabarett und Theater „ziemlich streng getrennt“ sei (Interview 5, Z. 80). Auf der Bühne lasse sich dies gar nicht so leicht unterscheiden: „Aber trotzdem ist es klar getrennt: Die Einen machen Theater; die Anderen machen Kabarett.“ (ebd., Z. 86f.)

Oliver Double nähert sich in bezug auf Stand-up-Comedy bei der Betonung der „right circumstances“<sup>238</sup> einer ökopyschologischen Argumentationsweise an, um zu erklären, welche räumlichen und anderen äußeren Gegebenheiten für die Bühnenkunst wichtig sind: Neben Bühnenhöhe, Sichtlinien, Bestuhlung spielten selbst Anfangszeit und Eintrittshöhe eine wichtige Rolle.<sup>239</sup>

Beide Überlegungen sollen mir Indiz sein, die Aufführungssituation den textorientierten Kriterien hinzuzufügen. Ein derartiges Kriterium einer ‚*kabaretttypischen Aufführungssituation*‘ fehlt in allen bislang vorliegenden Kabaretttheorien – wahrscheinlich, weil ein solches sehr schwer abzugrenzen ist und noch stärker als die anderen Kabarettmerkmale dem Zeitwandel unterworfen ist und in methodische Probleme führt, auf die ich im folgenden Kapitel eingehen werde. Trotzdem möchte ich festhalten: Es ist *ein* Merkmal von Kabarett, daß es in einer entsprechenden Situation stattfindet. Das bedeutet nicht, daß der Satz gilt „Wo Kabarett draufsteht, ist deshalb auch Kabarett drin.“! Das Merkmal der Aufführungssituation muß zusammen mit anderen Merkmalen in den Blick genommen werden.

### 1.3 Präzisierung des Kabarettbegriffs

Nachdem ich die drei wichtigsten Kabarettdefinitionen vorgestellt (1.1) und anhand von drei aktuellen Trends im Kabarett kritisch untersucht habe (1.2), möchte ich nun eine Neuformulierung einer Kabarettdefinition wagen. Dabei orientiere ich mich an Benedikt Vogel:

**Kabarett ist eine**

**(1) eine in einem kabaretttypischen Kontext rezipierte Gattung der darstellenden Kunst, die**

**(2) literarische und theatrale und/oder musikalische Elemente aufgreift als**

<sup>236</sup> gesehen am 16.1.1999 in Münster

<sup>237</sup> Diese Sätze sind formuliert in Anlehnung an Alexander Liegl (Interview 5, Z. 53f.)

<sup>238</sup> vgl. Double, S. 154ff.

<sup>239</sup> vgl. ebd., S. 154f.

- (3) Abfolge von Nummern, die**  
**(4) auf einem mittleren Fiktionalitätsniveau**  
**(5) in ihrer Gesamtheit zeitkritisch und komisch sind und**  
**(6) auf einen Publikumsdialog<sup>240</sup> ausgerichtet sind.**

Merkmal (1) geht zurück auf die Beobachtung, daß manche Darbietungen auf Theaterbühnen von Kabarettarbetungen nach Vogel formal nicht zu unterscheiden sind, aber trotzdem eindeutige Zuordnungen getätigt werden.

Merkmal (2) faßt die von Vogel beschriebenen sieben szenischen Modi zusammen und geht zurück auf Fleischer, Henningsen und Budzinski/Hippen. Literarisch und (in Abstufungen) theatralisch sind grundsätzlich alle Kabarettprogramme; musikalische Elemente können hinzutreten.

Merkmal (3) ist von Vogel übernommen, dessen Zeitvorgabe für die Länge von Nummern erscheint mir allerdings zu willkürlich, als daß ich sie übernehmen wollte.

Merkmal (4) greift den von Vogel neu eingeführten Begriff der „Fiktionskulisse“ auf, der allerdings nicht allein für das Kabarett entwickelt wurde.<sup>241</sup>

Merkmal (5) umgeht die problematische „und/oder“-Relation in Vogels Definition und beschreibt damit einen von allen Theoretikern und Praktikern vertretenen Konsens.

Merkmal (6) ist nicht unbedingt notwendig, ist es doch schon im Begriff der Fiktionskulisse (4) enthalten. Da ich jedoch unter 1.2.3 gezeigt habe, daß dem Publikumsdialog ungleich höhere Bedeutung zukommt als anderen defiktionalisierenden Elementen und auch von Künstlern immer wieder darauf hingewiesen wird (z.B. Alexander Liegl, Interview 5, Z. 49f.), erscheint es mir ratsam, diesen Punkt als eigenes Merkmal aufzufassen.

Was leistet diese reformulierte Definition?

Sie vereinfacht Vogels viertes Kriterium und erlaubt die Integration von Stand-up-Kabarett. Gleichzeitig betont sie durch das Merkmal (2) den Mischcharakter von Kabarett. Abgrenzungsprobleme hinsichtlich Liedermachern, Literaturzirkeln und Chansonprogrammen (wie sie Vogel heranzieht, um die Aufnahme der szenischen Modi in seine Definition zu begründen<sup>242</sup>) werden verlagert auf die Definitionsmerkmale (1), (4), (5) und (6). Ein Literaturzirkel findet nicht in einem kabaretttypischen Kontext statt und wird auch kaum auf einen Publikumsdialog ausgerichtet sein (6). Merkmal (4) greift hier gar nicht. Musikalische Programme (Liedermacher, Chanson) müssen schon dezidiert in ihrer Gesamtheit komisch und zeitkritisch (5) und auf direkten Publikumsdialog ausgerichtet sein (6) und zusätzlich auf einem mittleren Fiktionalitäts-

<sup>240</sup> Im Rückgriff auf Fußnote 230 würde ich behaupten, daß der Dialog auf ein Live-Publikum ausgerichtet sein muß.

<sup>241</sup> Es mag nicht unmittelbar einleuchten, inwieweit Stand-up-Kabarett oder Musikkabarett auf einem mittleren Fiktionalitätsniveau arbeiten. Zieht man aber Vogels Fiktionalitätsdefinition (vgl. 1.1.3) heran, muß man diesen Darbietungen einen entsprechenden Status zubilligen. Dennoch möchte ich auf einer Fiktionalitätsskala von 0 bis 100 Prozent die Mitte recht breit gefaßt wissen.

niveau stattfinden.

Abgrenzungen z.B. zur Comedy werden partiell durch Merkmal (1), auf jeden Fall durch Merkmal (5) gewährleistet. Auch ‚Verwandtschaften‘ unter den Genres lassen sich mit dieser Definition durch den Grad der Übereinstimmung hinsichtlich ihrer sechs Konstituenten, ausdrücken: Wenn z.B. eine Comedyformation in einer Kabarettreihe einer Kabarettbühne auftritt, was nicht selten passiert, kommt Merkmal (1) nicht zum Tragen und lediglich ein Teil von Merkmal (5) – Zeitkritik – bleibt als Unterscheidungskriterium.

Das gerade beschriebene Beispiel macht zugleich deutlich, was diese Definition *nicht* leistet: Der Begriff des kabaretttypischen Kontextes (1) ist leider nicht trennscharf. Er beinhaltet gemeinhin akzeptierte Bestandteile (relativ kleines Publikum, relativ kleine Bühne, verhältnismäßig geringer technischer Aufwand usw.), läuft aber als soziologisches Kriterium (1) ab und an den literaturwissenschaftlichen Kriterien (2) bis (6) zuwider. Das heißt: Es gibt Fälle, da hängt die Abgrenzung allein davon ab, welches Kriterium man höher gewichtet; je nach dem, ob man vom literaturwissenschaftlichen oder soziologischen Standpunkt her argumentiert, kommt man zu unterschiedlichen Ergebnissen. Bedeutsam wird dieser Punkt beispielsweise in der Abgrenzung zwischen Kabarett und Comedy genau dann, wenn ein Programm zeitkritische Elemente aufweist und auch sonst den Kabarettkriterien entspricht, aber überhaupt nicht oder kaum in kabarettistischen Kontexten stattfindet (z.B. Rüdiger Hoffmann). Ich werde in den Abschnitten 3.2, 3.4 und 3.4.1 auf dieses Phänomen zurückkommen.

Mit der nun erfolgten Präzisierung eines Kabarettbegriffs, die einige der wichtigsten Entwicklungen der 90er Jahre integriert, möchte ich den literaturwissenschaftlichen Argumentationsstrang zunächst unterbrechen, um einen soziologischen zu beginnen. Im folgenden Kapitel möchte ich den veränderten Rahmenbedingungen für Kabarett nachspüren und Überlegungen zum Kabarettpublikum anstellen. Damit beschreibe ich u.a. den ‚kabaretttypischen Kontext‘ (1) in den 90er Jahren.

Im dritten Abschnitt werden beide Argumentationsstränge zusammengeführt.

---

<sup>242</sup> vgl. Vogel, S. 45



## 2. Kabarett in der Erlebnisgesellschaft: Neue Rahmenbedingungen

In den 90er Jahren haben sich die Bedingungen, unter denen Kleinkunst in Deutschland stattfindet, nachhaltig verändert. Entwicklungen, wie die stetig expandierende TV-Landschaft, die Rezession Anfang der 90er Jahre und der allgemeine gesellschaftliche Wandel, sind nicht spurlos am Kabarett und seinem Publikum vorübergegangen.

Damit habe ich die m.E. weitreichendsten Veränderungen umrissen, denen ich mich in diesem Abschnitt widmen möchte. Dies geschieht unter zwei einschränkenden Bedingungen: *Erstens* kann ich im Rahmen dieser Arbeit natürlich nur kleine Einblicke in diese Problemkreise vermitteln, *zweitens* hängen diese (und andere Veränderungen) eng miteinander zusammen und bedingen sich gegenseitig. Meine Darstellung in vier Unterabschnitten basiert daher nicht auf systematischer Trennschärfe, sondern dient lediglich der Lesbarkeit dieser Arbeit.

### 2.1 Ökonomische Rahmenbedingungen

Die finanziellen Rahmenbedingungen für Kabarettisten sind durch mehrere Faktoren geprägt, als da wären: die Anzahl der Bühnen, der Gastspiele, die Zahl der Künstler, die Höhe der Gagen und natürlich die Höhe der Kosten. Die ersten vier Punkte hängen miteinander zusammen. Den letzten Punkt werde ich vernachlässigen, da es sich von selbst versteht, daß die allgemeinen Lebenshaltungskosten und die Preissteigerungsrate in den letzten Jahren nach oben tendierten.

In Deutschland gibt es viele verschiedene Möglichkeiten für Kabarettisten aufzutreten: Es gibt Kabarettbühnen in freier und öffentlicher Trägerschaft, private Kleinkunstvereine, Jugendkulturvereine, Kulturämter, die regelmäßig Kleinkunstveranstaltungen anbieten und jede Menge Veranstalter, die nur ab und an Kabarett präsentieren. In den 80er Jahren (eine Zeit der wirtschaftlichen Prosperität) wurden sehr viele Kabarett- und Kleinkunstbühnen (auch unter Beteiligung der Kommunen) eröffnet (vgl. Interview 2, Z. 93f., auch Interview 5, Z. 194f.). Michael Skasa bestätigt diesen Trend,<sup>243</sup> der sich auch mit den Erkenntnissen des Kultursoziologen Gerhard Schulze deckt.<sup>244</sup>

Von einer Rezession werden alle Spielstätten getroffen, manche jedoch stärker: Gerade die öffentlichen Kulturetats wurden in den letzten Jahren stark ausgedünnt. Ein Beispiel dafür gibt ein Leserbrief des Rostocker Kultursenators Dr. Enoch Lemcke im *Trottoir*-Magazin zur Streichung eines erfolgreichen Kleinkunstfestivals im Jahr 1998:

<sup>243</sup> Michael Skasa, „Wut im Bauch und Witz im Hirn: Die kabarettistische Verwirrung der Gefühle“. In: *Theater Heute* (Jahrbuch 1992), S. 136

<sup>244</sup> vgl. Schulze, S. 540

„Aufgrund des Rückgangs der Einnahmen in der Hansestadt Rostock standen uns für das Haushaltsjahr 1998 im Verwaltungshaushalt nur noch 724 TDM [= 724.000 DM] zur Verfügung. Dies bedeutete einen Rückgang um 25 Mio. DM. Daher mußte in allen Bereichen der Stadt gespart werden. Auch im Kulturretat ließen sich Einschnitte nicht vermeiden.[...] Leider konnten wir die erforderlichen 50 TDM für das Straßentheaterfestival ‚Kultur aus dem Hut‘ nicht aufbringen, sonst hätten wir bei der institutionellen Förderung freier Träger kürzen müssen.“<sup>245</sup>

Dieses Zitat kann man stellvertretend für viele andere Kommunen lesen. Es enthält mehrere deutliche Hinweise auf die finanzielle Verschlechterung für Kleinkunst- und Kabarettveranstaltungen: Die Kulturretats werden verkleinert (nicht allein, aber oft überproportional). Die Kommune steht nicht selten vor der Wahl, ob Sonderveranstaltungen gestrichen werden (so geschehen in Rostock), oder ob die Zuschüsse an die freien Träger gekürzt werden. Nicht selten geschieht beides. Der Effekt dieser Kürzungen ist der folgende: Sowohl städtische als auch öffentlich geförderte freie Träger müssen kostenbewußter arbeiten. Das bedeutet, die Zahl der Veranstaltungen muß reduziert werden, bzw. die Veranstaltungen müssen sich stärker rechnen (nicht selten geschieht wiederum beides). D.h., die Auftrittsmöglichkeiten für Künstler verschlechtern sich, weil entweder die Gagen gedrückt oder nur noch Künstler gebucht werden, die für ein volles Haus sorgen. Die Auftrittsmöglichkeiten verschlechtern sich also.

Die von mir interviewten Künstler bestätigen diesen Trend: Rosa K. Wirtz hört immer wieder, „daß die Kulturämter immer weniger Geld haben.“ (Interview 4, Z. 54f.). Alexander Liegl erwähnt einschränkend, daß in München die Zahl der Bühnen zeitweise zu groß war, wodurch einige wieder schließen mußten (Interview 5, Z. 194ff.). Christian Ehring betont, daß es die Bühnen als Spielorte noch gebe, sich ihre finanzielle Ausstattung allerdings verschlechtert habe (Interview 2, 93ff.). Für Lüder Wohlenberg haben sich die

„Bedingungen, unter denen Kabarett stattfinden kann, [...] massiv verschlechtert. Immer weniger Bühnen können sich finanziell unbekanntere Künstler leisten. Oder aber der Trend geht zu Eintrittsbeteiligungen, was für junge Künstler im wahrsten Sinne des Wortes ein hartes Brot sein kann.“<sup>246</sup>

Hinzu kommt ein weiterer Aspekt, auf den Wirtz und von Rosenberg Lipinsky hinweisen und der auch in der Umfrage viermal hervorgehoben wird: Die Zahl der Künstler ist gestiegen (vgl. Interview 3, Z. 113f.; Interview 4, Z. 41), mit der Konsequenz, daß der Markt dichter geworden ist und „sich viel mehr Leute diesen Etat teilen müssen.“ (Wirtz, Interview 4, Z. 55).

Das bedeutet, daß die finanziellen Rahmenbedingungen der Bühnenlandschaft folgender Grundformel entsprechen: Mehr Künstler teilen sich ein geringeres Budget.

Das wiederum führt dazu, daß der Markt härter umkämpft ist. Die Möglichkeiten (im professionellen Sektor) zu dilettieren, gebe es nicht mehr, sagt Rosa K. Wirtz (vgl. Interview 4, Z. 41f.; ), bzw. werde es nicht mehr geben (vgl. Ehring, Interview 2, Z. 214). Lutz von Rosenberg Lipinsky stellt in Frage, ob man auf Dauer „mit mittelmäßigem Zeug“ überleben könne, was bis-

<sup>245</sup> vgl. *Trottoir-Magazin* 4/98, S. 35

<sup>246</sup> vgl. Brief im Anhang

lang immer möglich gewesen sei (Interview 3, Z. 459ff.). Frederic Hormuth spricht davon, daß man sich als Künstler ans Publikum „ranschmeißen“ müsse (Interview 1, Z. 168).

Um das Publikum muß man kämpfen, doch auch um die Veranstalter: (Selbst-)Marketing ist unter Künstlern ein immer wichtigerer Aspekt geworden. Wenn man sich auf der Freiburger Kulturbörse<sup>247</sup> umschaute,<sup>248</sup> kann man sagen, daß es hinsichtlich der Präsentation der eigenen Programme durch Broschüren, Plakate usw. zu einer Art ‚inflationärer Überbietungsrhetorik‘ gekommen ist (siehe auch Abschnitt 2.4).

Gleichzeitig bleibt die Verknappung der finanziellen Ressourcen an den Bühnen (nur davon spreche ich zur Zeit!) nicht ohne Auswirkungen auf die Gagenhöhe. In meiner Umfrage habe ich dazu verschiedene Thesen abgefragt: Die These, daß das Gagenniveau allgemein sinke, findet zwar bei 19 Künstlern Zustimmung, jedoch bei fast ebenso vielen (18) Ablehnung (siehe Anhang). Ähnlich ist das Bild bei der These, daß es heute schwieriger sei, „vom Kabarett zu leben als noch vor 10 Jahren“ (18 zu 18). Sehr deutlich ist hingegen die Zustimmung zur These, daß bei den Gagen „die Schere auseinander“ gehe: 16 Künstler sagen, daß sei „auf jeden Fall“ zutreffend, 14 bevorzugen die abgeschwächte Variante (Durchschnittswert: 1,79).

Aus der Umfrage ziehe ich folgende Schlüsse: Die Wahrnehmung der Hälfte der befragten Künstler, daß die Gagen sinken, deutet darauf hin, daß sie zumindest *mancherorts* sinken. Daß die ‚Scheren‘-These breite Zustimmung findet, zeigt an, daß zumindest einige Gagen deutlich steigen (was die Ablehnung der ‚Allgemeiner-Rückgang‘-These von der Hälfte der Befragten erklären würde), wohingegen andere Gagen entweder zurückgehen, stagnieren oder nur langsam steigen. Auf mögliche Erklärungen dieser Schere komme ich noch zurück (siehe 2.2).

Lutz von Rosenberg Lipinsky und Lüder Wohlenberg begründen den starken Trend zum Solokabarett in den 90er Jahren (der auch bei der offenen Frage in der Umfrage einen Spitzenplatz unter den Nennungen aufweist; siehe Anhang) zum Teil durch die finanziellen Bedingungen (vgl. Interview 3, Z. 101)<sup>249</sup>. Auch hier wird es noch andere Ursachen geben, doch die Tatsache, daß ein Duo oder ein Trio nicht die doppelte bzw. dreifache Gage erhält wie ein Solist, läßt Ensembles finanziell deutlich schlechter dastehen als Solokünstler.

Es wäre jedoch eine verknappte Darstellung, nur die Bühnensituation im Auge zu haben; sehr großen Einfluß hat das Fernsehen auf die Entwicklung des Kabarett in Deutschland gehabt.

## 2.2 Fernsehen

Die These „Der Einfluß des Fernsehens hat das Kabarett nachhaltig verändert.“ findet bei den

<sup>247</sup> Das ist eine Art Kleinkunstmesse, auf der sich Agenturen und Künstler präsentieren.

<sup>248</sup> Ich hatte dazu in diesem und dem letzten Jahr die Gelegenheit.

von mir befragten Kabarettistinnen und Kabarettisten die höchste Zustimmung aller 24 Thesen (23 mal „auf jeden Fall“, 16 mal „eher ja“; Durchschnittswert: 1,51). Zudem nehmen neun Künstler in der offenen Frage auf den TV-Einfluß bezug.

Die Zahlen deute darauf hin, daß das Fernsehen tatsächlich einen grundlegenden Wandel des Kabarett bedingt hat. Ich möchte manche Aspekte dieses Wandels im folgenden kurz darstellen. Dabei soll es mir nicht darum gehen, wie Lüder Wohlenberg Medienkritik im Stile Neill Postmans zu üben.<sup>250</sup> Ich konstatiere lediglich: Fernsehen hat das Kabarett verändert und frage: Wie hat es sich verändert?<sup>251</sup> In bezug auf den medienkritischen Aspekt ziehe ich mich auf einen neutralen Standpunkt zurück: Der TV-Einfluß hat seine Vorteile, bringt aber auch Risiken mit sich. Beides gilt es, in den Blick zu nehmen.

Darüber hinaus darf man nicht vergessen, daß Kabarett schon seit vielen Jahren unter Fernseheinfluß steht: „Scheibenwischer“, „Notizen aus der Provinz“ und eine Vielzahl von Kabarettssendungen in den dritten Programmen sprechen eine deutliche Sprache. Kabarettssendungen waren sehr beliebt, die ‚Münchner Lach- und Schießgesellschaft‘ erreichte mit den Silvesterübertragungen ihrer aktuellen Programme höchste Einschaltquoten von „über 50 Prozent“<sup>252</sup> und begründete damit ihren Ruf und ihre Popularität (vgl. Interview 3, Z. 122ff.).

Der augenfälligste Wandel in den letzten Jahren ist der stetig expandierende TV-Markt. Die Zahl der Fernsehkanäle hat sich seit Mitte der 80er Jahre fast verzehnfacht – ein Phänomen, das sich erst in den 90er Jahren vollends ausgewirkt hat. Waren die neuen Privatsender zunächst noch Film- und Serienkanäle (z.T. mit ‚Schmuddelimage‘) haben sie sich mittlerweile zu Vollprogrammen mit großen Budgets und einem stetig wachsenden Anteil an Eigenproduktionen entwickelt. Dabei wurden nach und nach eine Reihe von Unterhaltungsformaten – z.T. orientiert an amerikanischen oder englischen Vorbildern<sup>253</sup> – entwickelt und am Markt etabliert. Das Flaggschiff der neuen Fernsehunterhaltung war sicherlich die vom Format her „wenig innovative“<sup>254</sup>, 1993 gestartete Show „RTL Samstag Nacht“, die nicht Wenige als Mitbegründer des Comedybooms ansehen (siehe 1.2.1). Eine Vielzahl weiterer Comedyformate haben sich etabliert. Damit nicht genug: Mit dem Talkshowboom<sup>255</sup>, der Erfindung des Infotainments und der erfolgreichen Etablierung des Late-Night-Talks wurden zusätzliche Auftrittsmöglichkeiten für Unterhaltungskünstler geschaffen.

Daß in diesem Zusammenhang Comedy Aufwind bekam, läßt sich durch zweierlei Faktoren

<sup>249</sup> vgl. auch Wohlenberg, Brief im Anhang

<sup>250</sup> vgl. ebd.

<sup>251</sup> In diesem Kapitel beschäftige ich mich mit strukturellen Auswirkungen des Fernsehens; vergessen werden soll nicht, daß der expandierende Fernsehmarkt dem Kabarett auch eine Fülle an neuen Themen beschert hat.

<sup>252</sup> Dieter Hildebrandt, *Gedächtnis auf Rädern* (München: 1997), S. 163

<sup>253</sup> „RTL Samstag Nacht“ greift zurück auf „Saturday Night Live“; der „Quatsch Comedy Club“ erinnert an Beschreibungen von britischen Sendungen wie „The Comedians“ (vgl. Double, S. 164ff.) usw.

<sup>254</sup> Arnold, S. 104

<sup>255</sup> Gemeint sind hier die abendlichen Unterhaltungs-Talksendungen.

erklären: *Erstens* wuchs die Konkurrenz unter den Sendern und damit der ‚Zapping-Druck‘ (ich meine damit die Tendenz des Zuschauers, schnell umzuschalten, wenn das Programm langweilig wird).<sup>256</sup> Fernsehen wurde allgemein schneller, mit ihm die Fernsehunterhaltung. Rosa K. Wirtz (Interview 4, Z.46), Christian Ehring (Interview 2, Z. 111ff.) und Monty Arnold<sup>257</sup> bestätigen dies. *Zweitens* orientiert sich das Privatfernsehen (auch unter Werbe-Gesichtspunkten) an einer jüngeren Zielgruppe, die das traditionelle Kabarett nicht anspricht. Dessen Publikum altersmäßig eher ‚etwas gesetzt‘ (siehe Interview 4, Z. 121; Interview 2, Z. 103 und Abschnitt 2.3.2). Comedy hingegen ist jünger, schon von den Darstellern her.<sup>258</sup> Ingo Appelt hebt einen weiteren Aspekt hervor:

„Bei Comedy weiß man, welche Zielgruppe vor der Glotze sitzt, da schaukeln sich Angebot und Nachfrage hoch. Deshalb ist Comedy so populär geworden.“<sup>259</sup>

Doch der Comedyboom ist gar kein ausschließlicher Comedyboom, sondern betrifft auch „die Szene insgesamt – auch das sogenannte Kabarett“, stellt Lutz von Rosenberg Lipinsky ganz richtig fest (Interview 3, Z. 116ff.). Wenn man in die entsprechenden Sendungen schaut, treten dort oft Kabarettisten auf. Im „Quatsch Comedy Club“ geben sich Kabarettisten und Comedians die Klinke in die Hand: Ingo Appelt, Monty Arnold u.a. spielen gemeinsam mit Kabarettisten wie Josef Hader, Lutz von Rosenberg Lipinsky, Dieter Nuhr u.a.. (Daß die Abgrenzung schwieriger geworden ist, habe ich unter 1.2.1 schon ausgeführt, ich werde zudem an anderer Stelle darauf zurückkommen; siehe Abschnitte 3.2 bis 3.4).

In diesem Zusammenhang ist auch eine wechselseitige Beziehung von TV-Ansprüchen und der Form Stand-up zu konstatieren. Sie kommt den Erfordernissen des Fernsehens nach Tempo und geringem Aufwand am besten nach. Der Witz kommt schnell, es braucht keine langwierigen Umbauten; das Publikum kommt sofort mit und muß sich nicht erst in Rollen und Szenen hineinfinden. Stand-up wurde also durch das Fernsehen in besonderem Maße gefördert<sup>260</sup>, was auch erklären kann, warum immer mehr Künstlern diese Spielform favorisieren. Insofern widerspreche ich Matthias Thiel, der meint, daß die Massenmedien nicht „von stilprägender Bedeutung“ seien.<sup>261</sup>

Der Boom der Fernsehunterhaltung hat nach von Rosenberg Lipinsky dazu geführt, daß sich die Szene sehr verbreitert hat, da „viele Sender Bühnenunterhalter für ihr Programm gewonnen haben und mit ihnen zusammenarbeiten, Sendeformate etablieren usw.“ (Interview 3, Z. 119ff., auch Z. 133ff.). Dadurch, so Monty Arnold,

<sup>256</sup> Eine originelle Beschreibung dieses ‚Zapping-Drucks‘ liefert Monty Arnold (S. 106ff.)

<sup>257</sup> ebd., S. 106

<sup>258</sup> vgl. ebd., S. 99; ähnlich Alexander Liegl (vgl. Interview 5, Z. 204)

<sup>259</sup> „Der Comedy-Gipfel“. In: *Die Woche*, 10.7.1998

<sup>260</sup> Eine spitze Bemerkung Monty Arnolds möchte ich an dieser Stelle gerne aufgreifen: „Und auch das öffentlich-rechtliche Fernsehen, das jeden Trend in der Regel um acht bis zehn Jahre verpennt [...] nötigt seine eher bürgerlichen Show-Geheimwaffen dazu, sich Stand-up-Videos anzusehen und ihren Stil danach auszurichten – mit dem Ergebnis eher unfreiwilliger Komik.“ (Arnold, S. 122)

„[...] gelang es dem Fernsehen nach und nach, die gesamte freie Szene zu seinem Casting-Apparat zu machen. Alles, was auf den zahlreichen Kleinkunsthöfen und in den Comedy-Clubs passiert, wird heute danach beurteilt, wie gut es auf dem Bildschirm funktionieren würde.“<sup>262</sup>

Dies führt sowohl zu den schon oben angesprochenen Problemen hinsichtlich des Bühnenbetriebes (siehe 2.1) als auch zu Auswirkungen auf Popularität.

Obwohl von Rosenberg Lipinsky betont, daß angesichts der Masse an Sendeformaten und Sendungen ein „Fernsehauftritt längst nicht mehr die Sogwirkung [...] wie noch vor 10 Jahren“ habe (Interview 3, Z. 125f.), muß festgestellt werden, daß das Fernsehen Künstler ohne Frage weiterhin stark begünstigt oder begünstigen kann. Dabei zählt nicht mehr der einzelne Auftritt. An dessen Stelle tritt das ‚Wo?‘ und ‚Wie oft?‘ und nicht zuletzt das ‚ob überhaupt‘. Das soll heißen: Die (am besten regelmäßige) Präsenz in bestimmten Sendungen bzw. die Häufigkeit von TV-Auftritten zählt. „RTL Samstag Nacht“ hat Stars gemacht (Wigald Boning, Olli Dietrich u.a.), betont Anka Zink:

„Rüdiger Hoffmann ist mit seinem Programm zehn Jahre durch die Gegend getingelt, bis ihn ‚Samstag Nacht‘ entdeckt hat“<sup>263</sup>

Ingo Appelt und Michael Mittermeier wären längst nicht so bekannt, wenn sie nicht regelmäßig in verschiedensten TV-Sendungen auftreten würden.<sup>264</sup>

Dahingegen zählen *einzelne* Auftritte nicht mehr viel. Im Gegenteil müßte vermutet werden, daß das Fehlen von TV-Auftritten über Wohl und Wehe von Künstlern entscheiden kann und das positive Qualitätsmerkmal „Der war ja schon im Fernsehen!“ durch ein negatives „Der war ja noch nie im Fernsehen!“ ersetzt wird.

„Der Marktwert eines Musikers, Sprachjongleurs oder Schauspielers mißt sich offiziell viel eher an seiner TV-Präsenz als an seinen Fähigkeiten.“<sup>265</sup>

Daß die „TV-Präsenz über die Karriere von Kabarettisten“ entscheide, bestätigen 34 der von mir befragten 41 Künstler (vierthöchster Durchschnittswert: 1,61). Wie bei der anderen Fernsehthese auch (s.o.) wählen gleich 23 Personen die starke Formulierung, daß dies „auf jeden Fall“ so sei (siehe Anhang).

Der Einfluß des Fernsehens wird überdies durch die Anbindung der Fernsehunterhaltung „an industrielle Mechanismen“ (Lutz von Rosenberg Lipinsky; Interview 3, Z. 127) noch verstärkt. Auf der Hand liegt die Konsequenz, daß eine solche Entwicklung nicht ohne Einfluß auf die ökonomische Situation der Künstler bleibt. Rosa K. Wirtz bringt es auf den Punkt: Fernsehstars können „sehr gutes Geld verdienen“ (Interview 4, Z. 45). Jacky Dreksler, Produzent von „RTL

---

<sup>261</sup> Thiel, S. 46

<sup>262</sup> Arnold, S. 121

<sup>263</sup> vgl. Brief im Anhang. Rüdiger Hoffmann selbst bestätigt dies in einem Interview (vgl. „Asien, Asien“. In: *NEWS* 4/1999.

<sup>264</sup> Ingo Appelt: „Wenn Du ein Star werden willst, mußt Du Fernsehen machen. Ich habe mich dem Medium angepaßt und arbeite jetzt in der Pausenclownabteilung.“; vgl. „Der Schrei nach Liebe“. In: *KÖLNER* 11/1998.

<sup>265</sup> Arnold, S. 121

Samstag Nacht“ offenbart: „Die Gagen liegen heute im fünfstelligen Bereich.“<sup>266</sup>

Dieser Trend bei Fernsehgagen könnte auch die oben angesprochenen Umfrageergebnisse zur Gagenhöhe erklären in dem Sinne, daß *erstens* die TV-Gagen natürlich gestiegen sind (was die Ablehnung der ‚allgemeinen Gagentrend-These‘ erklären könnte) und *zweitens* die Schere dadurch natürlich auseinandergegangen ist.<sup>267</sup>

Ingo Appelt (vermutlich selbst kein Geringverdiener) macht deutlich, daß eine derartige TV-Gagenentwicklung nicht unproblematisch ist:

„Wir haben keinen Comedy-Boom, sondern eine Comedy-Inflation, und die hat als Bremse gewirkt. Die ganze Szene ist inzwischen versaut. Wenn du 5000 Mark für eine Show bekommst, weil du einen einzigen Witz erzählen kannst, wird sich kein Mensch mehr für 300 Mark am Abend auf eine Kleinkunsthöhle stellen.“<sup>268</sup>

Ob aus der „Gageninflation“ ein Nachwuchsproblem resultiert, darf in dieser Pauschalität bezweifelt werden. Eher würde ich Rosa K. Wirtz zustimmen, die einen gegenteiligen Effekt beobachtet hat:

„Heute stelle ich fest, daß es sehr viele junge Menschen gibt, die natürlich auch durch die Medien angeheizt werden und denken: ‚Oh, das wäre auch ´ne Möglichkeit, mein Geld zu verdienen [...]‘.“ (Interview 4, Z. 37ff.)

Vielleicht ist (und das verbindet diese beiden Zitate) die Bereitschaft, Profession durch langjähriges Touren auf vielen kleinen Bühnen zu erarbeiten, geringer geworden:

„Die jungen Künstler wollen lieber in eine große Halle [...] und dort dreimal spielen als drei Wochen auf einer kleinen Bühne, weil das langweilig ist.“ (Alexander Liegl, Interview 5, Z.247ff.)

Fernsehen baut Künstler nur partiell auf, da es andere Anforderungen stellt: Die TV-Tauglichkeit einer Nummer sagt nur wenig über die Fähigkeiten und die Bühnentauglichkeit eines Künstlers.<sup>269</sup> So passiert es immer wieder, daß schnell entdeckte Künstler zwar gute Kurzauftritte in diversen TV-Shows absolvieren, ihre abendfüllenden Bühnenprogramme dieses Niveau jedoch nicht halten, bzw. sie keinen Kontakt zum Publikum herstellen können.

Popularität bleibt selbstverständlich nicht ohne Auswirkungen auf das Publikum: Stars ziehen Publikum an. Alexander Liegl hebt diese Orientierung „zu den großen Namen“ hervor (Interview 5, Z. 198). Diese Orientierung wird vom Umfrageergebnis deutlich unterstützt: 19 Kabarettisten stimmen der These, daß es im Kabarett „eine Konzentrierung auf einige ‚große Namen‘“ gebe, deutlich zu, 12 signalisieren verhaltene Zustimmung (Durchschnittswert: 1,83). Eine solche Publikumsorientierung wirkt sich natürlich erneut auf das Gagenniveau aus: Stars können auch auf der Bühne höhere Gagen verlangen, weil das Publikum zahlenmäßig anwächst

<sup>266</sup> „Der Comedy Gipfel“. In: *Die Woche*, 10.7.1998

<sup>267</sup> Vielleicht hätte ich hier differenzierter fragen sollen; um Kreuztabellen aufzustellen, die hinsichtlich dieser und anderer Fragestellungen größeren Aufschluß geben könnten, ist der Rücklauf der Umfrage zu gering gewesen (siehe auch Anhang 6.1).

<sup>268</sup> „Der Comedy Gipfel“. In: *Die Woche*, 10.7.1998

<sup>269</sup> vgl. auch Arnold, S. 121

und gleichzeitig bereit ist, mehr Geld für die Eintrittskarte zu zahlen.

Gleichwohl muß man mit in den Blick nehmen, daß durch den Unterhaltungsboom im Fernsehen neue Publikumsschichten erschlossen wurden. Frederic Hormuth (vgl. Interview 1, Z. 102ff.) und Christian Ehring (vgl. Interview 2, Z. 107ff.) weisen ebenso darauf hin wie Rosa K. Wirtz:

„Es kommt ein neues Publikum dazu. Leute, die in 1000er-Säle gehen, um sich Gaby Köster oder Rüdiger Hoffmann anzuschauen, wären früher nie von ihrem Fernsehsessel aufgestanden.“ (Interview 4, Z. 324ff.)

## 2.3 Publikum

Man kann also festhalten: Das Kabarettpublikum ist in mehrerlei Hinsicht durch den TV-Einfluß ein anderes geworden. *Erstens* ist ein neues Publikum hinzugekommen. *Zweitens* haben sich die Sehgewohnheiten verändert, z.B. was das Tempo angeht. *Drittens* orientiert sich das Publikum bei der Auswahl der frequentierten Künstler zunehmend an aus dem TV bekannten Namen.

Natürlich ist diese Darstellung verkürzt und nimmt nur die Gesamtheit des Publikums in den Blick. Doch eine Binnendifferenzierung drängt sich auf, weil gleich mehrere der von mir interviewten Künstler eine deutliche Zweiteilung des Publikums wahrnehmen. Ich beginne bei dieser Wahrnehmung (2.3.1) und vergleiche diese dann mit Ergebnissen der Kultursoziologie (2.3.2).

### 2.3.1 Die zwei Publiken

Diese Beobachtung manifestiert sich in folgenden Zitaten:

*Frederic Hormuth:* „Es gibt das traditionelle Kabarettpublikum, das es seit Jahrzehnten gibt, und das ist immer noch da. Dazugekommen ist ein anderes, ein jüngerer, ein neues Publikum. Die passen gar nicht immer so zusammen.“ (Interview 1, Z. 101ff.)

*Christian Ehring:* „Zum großen Teil ist das Publikum einfach älter geworden. Es gibt sicherlich Viele, die schon vor 20 Jahren ins Kabarett gegangen sind und das heute auch noch tun [...], das Kabarettpublikum ist im Altersdurchschnitt oft etwas älter, sagen wir mal um die 45 und älter. Es gibt natürlich auch ein jüngerer Publikum [...] wo das Schild ‚Comedy‘ drauf ist, ist das Publikum eher jünger.“ (Interview 2, Z. 103ff.)

*Rosa K. Wirtz:* „Ich stelle aber fest: Es ist aber auch nicht gerade das jüngste Publikum. [...] und ich gewinne ein neues Publikum hinzu: Das durch nichts zu schockierende, junge, sensationslüsterne<sup>270</sup> Publikum [...]“ (Interview 4, Z. 120ff.)

*Alexander Liegl:* „Es [das Publikum] hat sich stärker aufgeteilt. Die ganz Jungen brechen weg und rennen zu den Comedians [...] und das klassische Kabarettpublikum wird ein bisserl alt. [...] Die Menge an Leuten könnte noch die gleiche sein wie vor zehn Jahren.“ (Interview 5, Z. 203ff.)

Leider kann die von mir durchgeführte Umfrage diesen Trend nicht bestätigen. Das hat vermutlich methodische Gründe. Eine direkte Frage nach der Aufteilung des Publikums habe ich nicht gestellt, indirekte Aussagen könnten zwar mittels Kreuztabellen u.ä. ermittelt werden (mögliche Fragestellungen: Wie setzt sich das Publikum der jüngeren Künstler zusammen, wie das der Älteren? Wie das der Künstler mit hoher TV-Präsenz? usw.), doch für derartige Untersuchun-



gen ist die Datenbasis der Umfrage leider zu dünn.

Insgesamt jedoch liefert die Umfrage ein Bild vom Kabarettpublikum, das unter einer deutlichen Einschränkung steht, nämlich, daß es lediglich der Wahrnehmung der befragten Künstlerinnen und Künstlern entstammt. Jeder Bühnenkünstler nimmt sein Publikum auf eine bestimmte Weise wahr und kann schätzen, wie alt oder jung es ist, und wie die Verteilung von Frauen und Männern ungefähr ist. Auch äußerlich nicht sichtbare Kennzeichen kann man wahrnehmen, wengleich nicht so gut: Trotzdem merkt man, ob ein Publikum ‚akademische Pointen‘ bemerkt (was auf eine akademische Bildung hindeutet) oder wie es auf bestimmte politische ‚Spitzen‘ reagiert (was mitunter bestimmte politische Einstellungen anzeigt).

In der *Wahrnehmung* der 41 von mir befragten Künstler ist das Kabarettpublikum überwiegend weiblich (ca. 55%)<sup>271</sup>. 63% sind zwischen 30 und 60 Jahre alt, nur 28% sind unter 30. Fast Zweidrittel der Kabarettzuschauer haben Abitur (ca. 63%), 28% Prozent sogar zusätzlich eine akademische Bildung. Nur 10% des Kabarettpublikums haben einen geringen Bildungsgrad. Politisch stehen Kabarettzuschauer eher links: 20% kommen aus dem alternativen Spektrum, 31% werden als „eher progressiv“ eingeschätzt, fast genausoviel (knapp 31%) als liberal. Gemäßigt konservativ und konservativ/national eingestellte Menschen machen weniger als 20% des Kabarettpublikums aus.<sup>272</sup>

Diese Ergebnisse stehen in einem interessanten Widerspruch zu den Reaktionen auf manche Thesen. Die These, daß sich Kabarett „vorrangig an ein Minderheitenpublikum“ richte, findet beispielsweise keine Mehrheit (Durchschnittswert: 2,41), gleichwohl spricht die Wahrnehmung des Publikums eine deutlich andere Sprache: Kabarett richtet sich vornehmlich an progressive und liberale Menschen mit hoher Bildung. Diese stellen in Deutschland beileibe keine Mehrheit dar. Doch muß ich zugeben, daß der Begriff „Minderheitenpublikum“ schwammig ist. Die Zustimmung zur These, Kabarett sei „intellektuell“, findet demgegenüber auch Zustimmung (Durchschnittswert 2,02) und trägt der Einschätzung der Publikumzusammensetzung Rechnung. Kabarett ist, grob gesagt, in der Wahrnehmung der Mehrheit der befragten Künstler intellektuelle Kultur für intellektuelle Menschen.<sup>273</sup>

Die Frage nach den zwei Publiken bleibt jedoch in meiner Umfrage unbeantwortet.<sup>274</sup> Die Um-

---

<sup>270</sup> Rosa K. Wirtz wertet diese Attribute ausdrücklich positiv (vgl. Interview 4, Z. 131)

<sup>271</sup> Das ist umso interessanter, als daß sich fast nur Männer an der Umfrage beteiligt haben, und Frauen *auf* der Bühne nach wie vor in der Minderheit sind.

<sup>272</sup> Diese Werte machen deutlich, daß entgegen der Vermutung Dieter Nuhrs (vgl. Schreiben im Anhang) die von mir vorgegebenen politischen Einstellungen nicht als Parteinähe interpretiert wurden: So viele FDP-Wähler wie liberal eingestellte Kabarettzuschauer gibt es einfach nicht.

<sup>273</sup> Verbalisiert wird dies von Lüder Wohlenberg: „Kabarett kann [...] auch heute noch Menschen in einem intellektuellen Kontext lustvoll zusammenführen.“ (Schreiben im Anhang)

<sup>274</sup> Ich möchte aber erwähnen, daß man einige Antworten der Umfrage als hinweisendes Indiz für eine Auseinandersetzung mit diesem Phänomen interpretieren kann. Wenn in den zuletzt genannten Zitaten wiederholt das Älterwerden des traditionellen Kabarettpublikums hervorgehoben wird, können die Antworten auf die These, daß das traditionelle Kabarett keine Zukunft habe, vielleicht ein Spiegelbild dieser Entwicklung sein. Denn diese These ist sehr

frageergebnisse gehen allerdings konform mit Erkenntnissen der Kulturosoziologie, die ich im Folgenden darstellen möchte.

### 2.3.2 Erlebnisorientierung

Der Kulturosoziologe Gerhard Schulze stellt die These auf, daß in den letzten Jahrzehnten das Publikum – „früher marginale Form der Vergesellschaftung“<sup>275</sup> – immer wichtiger geworden sei.

In der bundesrepublikanischen Gesellschaft habe sich ein grundlegender gesellschaftlicher Wandel vollzogen: Der allgemeine Wohlstand in Deutschland habe hinsichtlich der Gestaltung des eigenen Lebens eine große „Vermehrung der Möglichkeiten“<sup>276</sup> mit sich gebracht. In der Überflußgesellschaft sei das

„Leben schlechthin zum Erlebnisprojekt geworden. Zunehmend ist das alltägliche Wählen zwischen Möglichkeiten durch den bloßen Erlebniswert der gewählten Alternative motiviert [...]“<sup>277</sup>

Dieser Erlebniswert sei vom Gebrauchswert eines Produkts abgekoppelt.<sup>278</sup>

Besonders gut läßt sich dies an Beispielen aus der Werbung beobachten. Ein Auto fährt so gut wie das andere, aber das eine ‚sorgt für ein besonderes Fahrgefühl‘, das andere ist ‚rasant‘ und sportlich, das nächste jung oder originell. Auch wenn es das von Schulze angekündigte „Erlebnismehl“<sup>279</sup> noch nicht gibt,<sup>280</sup> hat sich diese Erlebniswertbestimmung bis in die Alltäglichkeit niedergeschlagen. Ein profanes Beispiel: In Bielefeld gibt es eine Lottoannahmestelle, die sich „Der besondere Lottoladen“ nennt.<sup>281</sup> Das einzig besondere an dieser Lottoannahmestelle ist jedoch, daß sie sich in nichts von jeder anderen unterscheidet, sich aber trotzdem ‚besonders‘ nennt. Aus dem Meer der Lottoannahmestellen versucht sich „Der besondere Lottoladen“ also durch die Betonung seiner Erlebnisqualität herauszuheben.

In früheren Zeiten der Mangelgesellschaft war Erleben noch ein Nebeneffekt des alltäglichen Lebens. Nun, in der Überflußgesellschaft, stehen wir

„vor der Notwendigkeit der freien Wahl: Kleidung, Essen, Unterhaltung, Information, Kontakte usw. [...] Unsere objektive Lebenssituation, soweit sie in Verfügungschancen über Gegenstände und Dienstleistungen besteht, zwingt uns dazu, ständig Unterscheidungen nach ästhetischen Kriterien vorzunehmen. Erleben wird vom Nebeneffekt zur Lebensaufgabe.“<sup>282</sup>  
 „Wissen, was man will, bedeutet wissen, was einem gefällt. ‚Erlebe dein Leben!‘ ist der kategorische Imperativ unserer Zeit.“<sup>283</sup>

---

umstritten: 20 Künstler stimmen ihr mindestens verhalten zu, 19 lehnen sie mindestens verhalten ab (Durchschnittswert: 2,41).

<sup>275</sup> Schulze, S. 24

<sup>276</sup> ebd., S. 33

<sup>277</sup> ebd., S. 13

<sup>278</sup> vgl. ebd., S. 55

<sup>279</sup> ebd., S. 427

<sup>280</sup> Bislang gibt es ‚nur‘ den ‚Erlebnis-Zucker‘: „Zucker – und die Welt lacht.“ lautet ein Werbeslogan.

<sup>281</sup> Zu finden in der Gerhard-Hauptmann-Straße.

<sup>282</sup> Schulze, S. 55

<sup>283</sup> ebd., S. 59

formuliert Gerhard Schulze prägnant. Diese Handlungsmaxime ist allerdings gepaart mit einer existentiellen Unsicherheit des Individuums angesichts einer unüberschaubaren Menge an Wahlmöglichkeiten, die übergehe in ein „Anlehnsbedürfnis, das sich in Mentalitäten, Gruppenbildungen, typischen Handlungsstrategien und neuen Formen der Öffentlichkeit niederschlägt.“<sup>284</sup>

Im Ergebnis bedeutet dies eine neue Gesellschaftsstruktur. Bestimmten früher „Abstammung und verwandtschaftliche Beziehungen, Religion, ökonomische Situation, ständische, kulturelle und lokale Zugehörigkeit“ die gesellschaftliche Position eines Individuums, hätten diese Faktoren heute an Einfluß verloren.<sup>285</sup> An deren Stelle sei Milieuzugehörigkeit getreten: „Soziale Milieus bilden sich als Erlebnismgemeinschaften.“<sup>286</sup>

In der Erlebnisesellschaft dominierten, so Schulze, drei kollektive **Stiltypen**, die ich an dieser Stelle vorstellen möchte (vgl. auch Tabelle). Vorwegschicken möchte ich die Bemerkung, daß Schulze diese Stiltypen nicht als klassifikatorische ‚Schubladen‘ begreift, sondern als einen dimensionalen Raum, in dem die Position des Individuum als Punkt bestimmt sei, der Nähe und Distanzen zu verschiedenen Stiltypen ausdrücke.<sup>287</sup> Die folgenden Stiltypen sind daher als methodisch ‚idealisierte‘ Reinformen zu betrachten, die – so verknüpft dargestellt – selten vorkommen und daher stark an Klischees erinnern. Jedoch bestätigt Schulzes groß angelegte empirische Untersuchung das grundsätzliche Vorhandensein dieser Stiltypen.

#### a) Hochkulturschema

Zum Hochkulturschema tendierten diejenigen Menschen, die gemeinhin umgangssprachlich als ‚Bildungsbürger‘, ‚Intellektuelle‘ oder ‚kultiviert‘ beschrieben würden.<sup>288</sup> Das Hochkulturschema bestehe seit langer Zeit und sei nach und nach „mit immer mehr kunstgeschichtlicher Masse angereichert“<sup>289</sup> worden. Was früher umstritten gewesen sei, etwa Werke von Beuys oder Warhol, zähle heute zweifelsfrei zur Hochkultur. Die „Zugänglichkeit des Hochkulturschemas“ sei abhängig von höherer Bildung.<sup>290</sup> Das Kulturerleben des Hochkulturschemas sei geprägt von der „Zurücknahme des Körpers: Konzentriertes Zuhören, stilles Betrachten, versunkenes Dazitzen“ beschreibt Schulze.

Die beliebtesten kulturellen Vorlieben seien: Klassische Musik, Literatur, Politik, Museen, Kunst etc.<sup>291</sup> Massenkultur und unangenehme oder zur Schau gestellte Körperlichkeit werde abgelehnt.<sup>292</sup>

<sup>284</sup> ebd., S. 62

<sup>285</sup> ebd., S. 59

<sup>286</sup> ebd., S. 59

<sup>287</sup> vgl. ebd., S. 158

<sup>288</sup> vgl. ebd., S.143

<sup>289</sup> ebd., S. 142

<sup>290</sup> ebd., S. 146

<sup>291</sup> vgl. ebd., S. 621 (Tabelle 1.1)

<sup>292</sup> vgl. ebd., S. 146

### b) Trivialschema

Das Erlebnis im Trivialschema „strengt nicht an“, sagt Schulze, und beschreibe als Grundprinzip der Trivialunterhaltung die „Wiederholung des Schlichten“.<sup>293</sup> „Gemütlichkeit“ gelte im Trivialschema als Ziel jedes Erlebnisses.<sup>294</sup> Im Genußmuster des Trivialschemas vollziehe sich das psychische und physische Ausleben einer Sehnsucht nach Sicherheit, Anlehnung, Heimat; es antworte auf die Suche nach Geborgenheit.<sup>295</sup> Bei den kulturellen Vorlieben dominiere eine „Kultur der schönen Illusion“<sup>296</sup>. Beliebte seien Fernsehshows, Volkstheater, Schlager u. dgl. mehr.<sup>297</sup> Das Neue, Unbekannte, Konflikträchtige werde abgelehnt.<sup>298</sup>

### c) Spannungsschema

Dieses Schema ist nach Angaben Schulzes „historisch das jüngste“ und gehe zurück auf die Pop- und Rocksubkulturen der letzten Jahrzehnte, die heute „zu einem dominierenden Muster der Massenkultur“ geworden seien.<sup>299</sup> Musikalisch dominiere Rockmusik, Discomusik, Lautstärke, Aggressivität, Tempo.<sup>300</sup> Im Genußschema spiele das Körperliche eine wichtige Rolle: Tanzen, Mitzittern und -erleben, „Ausagieren von Spannung“ usw.<sup>301</sup>. Die Interessenschwerpunkte lägen bei: Rock- und Popmusik, Kinofilmen, Kneipenbesuchen, Freunde treffen usw.<sup>302</sup> Angehörige des Spannungsschemas seien eher jung und suchten stets nach Abwechslung und neuen Reizen, Konventionelles werde abgelehnt.<sup>303</sup> Gingen die beiden vorgenannten Stiltypen noch über die eigene Person hinaus (im Sinne eines Abarbeiten an den Erfordernissen der Umwelt), gehe es, so Schulze, im Spannungsschema darum, das eigene Selbst zu stimulieren und in Szene zu setzen oder es zu entfalten (Selbstverwirklichung).<sup>304</sup>

Folgt man dieser Theorie der Stiltypen, müßte man sie – so meine These – auch auf den humoristischen Sektor übertragen können. Hinzu ziehe ich die Beobachtungen der von mir interviewten Künstler, nach denen sich eine Zweiteilung des Publikums vollzogen habe. Ich komme daher zu folgender Überlegung:

In den 90er Jahren (vielleicht auch schon früher) ist eine Entwicklung manifest geworden, nach der sich Teile des Kabarett in das Hochkulturschema verschoben haben. Aus folgenden Gründen: *Erstens* erwähnen die Künstler (s.o.), daß das traditionelle Kabarettpublikum älter gewor-

<sup>293</sup> ebd., S. 151

<sup>294</sup> vgl. ebd.

<sup>295</sup> ebd., S. 152

<sup>296</sup> ebd., S. 153

<sup>297</sup> vgl. ebd., S. 622 (Tabelle 1.2)

<sup>298</sup> vgl. ebd., S. 153

<sup>299</sup> ebd.

<sup>300</sup> vgl. ebd., S. 154

<sup>301</sup> vgl. ebd., S. 155

<sup>302</sup> vgl. ebd., S. 623 (Tabelle 1.3). Aus heutiger Sicht müßte hier der große Sektor der elektronischen Musik um Techno, House usw. ergänzt werden.

<sup>303</sup> vgl. Schulze, S. 155

den sei. Damit paßt es altersmäßig in das Hochkulturschema. *Zweitens* ist das Hochkulturschema geprägt vom hohen Bildungsgrad. Gleiches gilt für das Kabarettpublikum. *Drittens* liegen die Vorlieben des Hochkulturschemas u.a. bei Literatur und Diskussion über politische Probleme, Theater, Literatur und Bildung. Traditionelles Kabarett<sup>305</sup> spielt sich innerhalb dieser Parameter ab.

Eine politische Funktion hat Kabarett in diesem Kontext kaum noch, denn das Hochkulturschema beschäftigt sich weniger mit Inhalten als mit den „Modalitäten der Wiedergabe [...] Qualitäten der Interpretation – Brillanz, Authentizität, Originalität – bekommen ein immer stärkeres Gewicht. An die Stelle der Katharsis tritt die Begeisterung über Aufführungstechniken.“<sup>306</sup> Das kann mitunter auch erklären, weshalb gerade Politiker (gerne Zielscheibe des politischen Kabarett) sich nicht selten in Kabarettaufführungen blicken lassen und sogar zu amüsieren scheinen. Die Zuordnung des traditionellen Kabarett zum Hochkulturschema erklärt mithin auch manche Grabenkämpfe in der Unterhaltungsbranche. In dem in Abschnitt 1.2.1 wiedergegebenen Zitat von Budzinsky/Hippen zur Comedy offenbaren sich wahrscheinlich nichts anderes als die für das Hochkulturschema typischen Ressentiments gegenüber Körperlichkeit und Massenkultur.<sup>307</sup>

Womöglich trifft Dieter Nuhr den Kern, wenn er schreibt:

„Das war wohl der große Irrtum der 68- bis 78er: zu glauben, daß man die Massen zur Kultur bringen könnte, ohne daß sich dadurch die Kultur verändern würde – nämlich zur Massenkultur.“<sup>308</sup>

Das ist letztlich passiert. Teile des Kabarett und vor allem die Comedy sind zur Massenkultur geworden, die sich in Habitus und Vermarktung an den Popmusik-Sektor anlehnt (siehe auch Abschnitt 3.3). Dabei können manche Darbietungen *literaturwissenschaftlich* noch Kabarett sein, doch *soziologisch* gesehen, sind sie es nicht mehr (siehe auch: 1.3 und 3.2-3.4.1.). Auch das würde die o.g. polemischen Auseinandersetzungen erklären.

*Lutz von Rosenberg Lipinsky*: „Gewissermaßen ist das Kabarett [...] formal und inhaltlich nicht mehr Jazz, sondern Pop.“ (Interview 3, Z. 133ff.)

*Ingo Appelt*: „Was wir da machen ist Popkultur, und deshalb werden wir wie Popstars behandelt.“<sup>309</sup>

Damit entspricht das junge Kabarett und die Comedy dem Spannungsschema. Das korrespondiert erneut mit dem o.g. Beobachtungen der Künstler, daß es neben dem alternden Kabarettpublikum ein neues, junges Publikum gebe. Rosa K. Wirtz' Beschreibung des jungen Publikums als „das durch nichts zu schockierende, junge, sensationslüsterne“ (Interview 4, Z. 124) trifft genau das Spannungsschema. Sehr aussagekräftig ist auch die Beobachtung Frederic Hormuths,

<sup>304</sup> vgl. ebd., S. 156

<sup>305</sup> Ich möchte unter diesem Begriff Solo- oder Ensemblekabarett fassen, das im Stile von ‚Münchener Lach- und Schießgesellschaft‘, Lore Lorenz und Dieter Hildebrandt vornehmlich politisch arbeiten. Klassisches Kabarett entspricht in etwa den Definitionen Henningsens und Fleischers (siehe Abschnitt 1.1).

<sup>306</sup> Schulze, S. 149

<sup>307</sup> Daß sich Lexikonherausgeber von derartigen Ressentiments freimachen sollten, versteht sich von selbst... – bzw. offensichtlich leider nicht.

<sup>308</sup> Dieter Nuhr, Brief im Anhang

<sup>309</sup> „Der Comedy-Gipfel“. In: *Die Woche*, 10.7.1998

nach der zwischen den beiden Publiken aufgrund zweier verschiedener Denkmodelle „eine gewisse Spannung“ bestehe (Interview 1, Z. 103ff.). Die beiden Publiken beschreibt er als „selbstverwirklichende Spaßgeneration“ und „die Leute mit den geplatzten Utopien und Visionen von vor dreißig Jahren, die überfordert sind in den Neunzigern“ (ebd.). Mit der ersten Bezeichnung trifft Hormuth exakt das Selbstverwirklichungsmilieu (siehe unten), die zweite könnte man gut dem Hochkulturschema zuordnen.

Der Vollständigkeit halber möchte ich kurz auf die humoristischen Vorlieben des Trivialschemas eingehen. Die Angehörigen dieses Schemas lieben unter dem Primat der Gemütlichkeit Komödien und Showsendungen im Fernsehen und lehnen Unkonventionelles ab (s.o.). Wiederholung und Vorhersagbarkeit kommt dieser Einstellung entgegen. Insofern dürfte eine Sketchsendung, die innerhalb erwartbarer Figurenkonstellationen und Handlungsklischees mit durchaus bekannten Pointen aufwartet, am ehesten dem Trivialschema entsprechen..

Eingefügt in Schulzes Schema ergibt sich für meine Überlegungen folgendes Tableau:

Alltags- ästhetische Schemata	typische Zeichen (3 Beispiele)  + <b>1 Beispiel</b>	Bedeutungen		
		Genuß	Distinktion	Lebens- philosophie
Hochkultur- schema	klassische Musik, Museumsbesuch, Lektüre ‚guter Literatur‘  <b>traditionelles Kabarett</b>	Kontemplation	anti-barbarisch	Perfektion
Trivialschema	deutscher Schlager, Fernsehquiz, Arztroman  <b>Sketchsendung im Fernsehen</b>	Gemütlichkeit	anti-exentrisch	Harmonie
Spannungs- schema	Rockmusik, Thriller, Ausgehen (Kneipen, Discos, Kinso etc.)  <b>Comedy</b>	Action	anti-konventionell	Narzißmus

Abb: Alltagsästhetische Schemata im Überblick (nach Schulze, S. 163). **Fettgedruckte** Begriffe von mir.

Doch wer genau geht nun ins Kabarett? Auch hier wartet Schulzes Kultursoziologie mit Antworten auf:

Die kulturellen Stiltypen haben zusammen mit den Kriterien Alter und Bildungsgrad „zentrale Bedeutung für die Konstitution **sozialer Milieus**“<sup>310</sup>. Folgende Trennlinien zieht Schulze:<sup>311</sup>

<sup>310</sup> Schulze, S. 192. Hervorhebung von mir.

<sup>311</sup> Auch diese sind wiederum mit einer Unschärfe-Annahme versehen (vgl. Schulze, S. 382ff.).

a) *Niveaumilieu*<sup>312</sup>

Die Angehörigen dieses Milieus seien älter (über 40 Jahre alt), in der Regel gebildet, hätten höhere Berufe inne. Das Niveaumilieu sei „auf ein einziges alltagsästhetisches Schema, das Hochkulturschema, ausgerichtet“, besuche die entsprechenden Einrichtungen und verhalte sich demgemäß. Spannungs- und Trivialschema würden abgelehnt. Man fühle sich einem höheren gesellschaftlichen Rang zugehörig.

b) *Harmoniemilieu*<sup>313</sup>

Auch das Harmoniemilieu „besteht aus älteren Personen [...] mit niedriger Schulbildung“, die in den unteren Berufsgruppen arbeiteten bzw. gearbeitet hätten. Man distanzieren sich vom Hochkulturschema und suche die Nähe des Trivialschemas. Das Milieu bleibe in Kleidungsstil und Verhalten unauffällig. Man ziehe sich zurück in die eigenen vier Wände, weil man sich von der Umgebung tendenziell bedroht fühle. Der Bedrohung von außen werde die Suche nach Harmonie entgegengesetzt. „Gemütlichkeit“ werde zum Paradigma des Erlebens.

c) *Integrationsmilieu*<sup>314</sup>

Zwischen den beiden o.g. Milieus stehe eine Gruppe, die eine moderate „Nähe zur Hochkultur, moderate Nähe zur Trivialekultur, moderate Distanz zum Spannungsschema“ auszeichne: ältere Personen der mittleren Bildungsschicht mit mittleren Angestelltenberufen oder vergleichbaren Stellungen. Man strebe nach „Konformitätserlebnissen“ („Sehnsucht [...] nach Eingebundenheit“). Ordnung werde als wichtiger gesellschaftlicher Wert anerkannt.

d) *Selbstverwirklichungsmilieu*<sup>315</sup>

Lehnten alle älteren Milieus das Spannungsschema ab,<sup>316</sup> suchen beide jüngeren Milieus dessen Nähe. Das Selbstverwirklichungsmilieu, das aus jüngeren und gebildeten Personen bestehe, suche jedoch gleichzeitig die Nähe zum Hochkulturschema. Man besuche Veranstaltungen der Hochkultur genauso gerne, wie man dem Spannungsschema in Rockkonzerte folge. Das Trivialschema werde deutlich abgelehnt. Die Suche nach Originalität im Erleben und Unkonventionalität führe zur Nähe einer neuen Kulturszene und dem Statuts als Begründer sozialer Bewegungen. Das Milieu dominiere daher die öffentliche Wahrnehmung.<sup>317</sup> Wichtiger Typ dieses Milieus sei die „Sozialfigur des Studenten“.<sup>318</sup> Angehörige dieses Milieus agierten innenorientiert auf der Suche nach eigenen Entfaltungsmöglichkeiten: Selbstverwirklichung sei das Ziel.

<sup>312</sup> Für die folgende Beschreibung: vgl. Schulze S. 283 - 291

<sup>313</sup> vgl. ebd., S. 292 - 300

<sup>314</sup> vgl. ebd., S. 301 - 311

<sup>315</sup> vgl. ebd., S. 312 - 321

<sup>316</sup> vgl. ebd., S. 307

<sup>317</sup> vgl. ebd., S. 493ff.

<sup>318</sup> Schulze begrenzt diese Sozialfigur nicht auf das Studium allein. Auch nach dessen Abschluß blieben viele Aka-

e) *Unterhaltungsmilieu*<sup>319</sup>

Den „Kern dieses Milieus bilden jüngere Personen mit niedrigem Schulabschluß.“ Es sei weitgehend dominiert vom Spannungsschema und einer action-orientierten Freizeitgestaltung. Man greife – anders als im Selbstverwirklichungsmilieu – gerne auf die „Serviceleistungen der Erlebnisanbieter“ zurück. Man nehme an der „Neuen Kulturszene“ (s.u.) teil, jedoch weniger als das andere junge Milieu. Man strebe nach Abwechslung. Es dominiere der jugendtypische Narzißmus, allerdings sei dieser (im Gegensatz zum Selbstverwirklichungsmilieu) nicht auf die Exzentrik der eigenen Person gerichtet, sondern auf aktuelle Bedürfnisbefriedigung eines ‚Ich bin das, was ich gerade will.‘.

Diese Milieus partizipierten an unterschiedlichen Szenen. Dabei handele es sich um Personenkollektive, die „durch den gleichzeitigen Konsum eines bestimmten Erlebnisangebots abgegrenzt“ seien<sup>320</sup>: „Eine Szene hat ihr Stammpublikum, ihre festen Lokalitäten und ihr typisches Erlebnisangebot.“<sup>321</sup>

**Szenen** sind wie alltagsästhetische Schemata (s.o.) und soziale Milieus (s.o.) „Versuche, sich in einer schwer überschaubaren Wirklichkeit zu orientieren“.<sup>322</sup> Zwischen diesen drei Ebenen existieren eine Reihe von Wechselwirkungen: In Szenen dominieren bestimmte Stiltypen, gewisse Milieus präferieren bestimmte Szenen und distanzieren sich von anderen. Mithin werde die Teilnahme an einer speziellen Szene wiederum „zum Zeichen für Milieuzugehörigkeit“.<sup>323</sup>

Für mich bedeutet dies: Ich muß zur kultursoziologischen Verortung des Kabarettpublikums die Szenen gleichermaßen in den Blick nehmen. Aus den gerade beschriebenen Milieus kann ich als Kleinkunstpublikum lediglich das Harmoniemilieu eindeutig ausschließen. Alle anderen Milieus kommen als Publikum grundsätzlich in Frage, wenn meine These, nach der die Hochkultur Teile des Kabarettvereinnahmt hat, richtig sein sollte.

Kleinkunst im allgemeinen und Kabarett im besonderen spielt in folgenden Szenen eine Rolle:

a) *Neue Kulturszene*

Die neue Kulturszene habe sowohl Zeichen des Spannungsschemas als auch des Hochkulturschemas aufgegriffen und zusammengeführt. „Diese Tradition reicht über die existentialistischen Zirkel, die Studenten Bühnen und das Kabarett der fünfziger Jahre bis in die zwanziger Jahre zurück.“<sup>324</sup> Es dominiere „ästhetische Aktualität“.<sup>325</sup> Das Genußmuster der Neuen

---

demiker studentenähnlich (vgl. S. 312)

<sup>319</sup> vgl. ebd., S. 322 - 330

<sup>320</sup> ebd., S. 460

<sup>321</sup> ebd., S. 463

<sup>322</sup> ebd., S. 464

<sup>323</sup> vgl. ebd., S. 468

<sup>324</sup> ebd., S. 480



Kulturszene schwanke „zwischen ruhiger Konzentration und spontaner Reaktion“. Die Angebote der Neuen Kultur umfaßten: „Kleine Theater, Kabarett, Filmkunst, Tanztheater, Pantomime, Jazz, Blues, Folkmusik o.ä.“<sup>326</sup> Die Neue Kulturszene sei untrennbar mit dem Selbstverwirklichungsmilieu verbunden.<sup>327</sup>

Für den Gegenstand dieser Arbeit bedeutet das: Diese „Neue Kulturszene“ und damit auch das Selbstverwirklichungsmilieu ist die Heimat des Kabarett. Die Zusammensetzung des Kleinkunstpublikums sei tendenziell „milieuhomogen“ schreibt Schulze.<sup>328</sup>

#### b) Hochkulturszene

Sie umfasse die gesamte Hochkultur, wie sie im Hochkulturschema beschrieben sei und werde vom Niveaumilieu besucht, für das die Teilnahme „nahezu den Rang einer Selbstverständlichkeit“ habe, jedoch auch von Selbstverwirklichungs- und Integrationsmilieu.<sup>329</sup>

Neue Kulturszene und Hochkulturszene seien, so Schulze, durch ihre „ästhetische Anspruchshaltung“ verbunden.<sup>330</sup> Der Effekt:

„Es ist deshalb nicht erstaunlich, daß die Hochkulturszene ständig die Archive der Neuen Kulturszene und ihrer Vorläufer plündert: Kurt Tucholsky, Erich Kästner, Joachim Ringelnatz, Christian Morgenstern etwa wurden im Laufe der Jahrzehnte salonfähiger, als es ihnen jemals lieb gewesen wäre.“<sup>331</sup>

Daraus schließe ich: Wenn die Hochkulturszene das frühe Kabarett (Tucholsky, Kästner, Ringelnatz) schon vereinnahmt hat, spricht vieles dafür, daß sie auch das traditionelle Kabarett (ebenfalls eine „Innovation von Gestern“<sup>332</sup>) „übernommen“ hat. Das korrespondiert mit den oben besprochenen Wahrnehmungen der interviewten Künstler, daß die „alten“ Kabarettisten, bzw. die traditionellen Spielformen mittlerweile zur Hochkultur zählen und so rezipiert werden. Vielleicht wollte „Kabarett [...] nie im Vorhof der Erhabenheit spielen“ (Matthias Beltz),<sup>333</sup> doch scheint es, als würden immer wieder Teile des Kabarett eben dorthin abwandern.

Blickt man in die Publiken des traditionellen Kabarett, bestätigt sich dieser Trend: Das Publikum des Düsseldorfer Kom(m)ödchens setzte sich z.B. seit jeher aus „Besitz- und Bildungsbürgertum“ zusammen.<sup>334</sup> Sowohl das Publikum des Mainzer Unterhauses als auch das Gastspielpublikum des Kom(m)ödchens entsprechen in meiner Wahrnehmung hinsichtlich Alter, Kleidung, zurückhaltendem Rezeptionsstil usw. der Hochkulturszene.<sup>335</sup> Für dieses Annahme spricht

<sup>325</sup> ebd., S. 481

<sup>326</sup> ebd., S. 479f.

<sup>327</sup> vgl. ebd., S. 482

<sup>328</sup> ebd., S. 411

<sup>329</sup> ebd., S. 477

<sup>330</sup> ebd., S. 480

<sup>331</sup> ebd.

<sup>332</sup> ebd.

<sup>333</sup> Beltz, S. 144

<sup>334</sup> Thiel, S. 22

<sup>335</sup> Diese Beobachtung basiert auf Publikums-Shots bei „Deutscher Kleinkunstpreis 1998“, TV-Sendung (ZDF, 1.3.1998), „Deutscher Kleinkunstpreis 1999“, TV-Sendung (3sat, 28.2.1999) und einem eigenen Besuch bei einem Kom(m)ödchen-Gastspiel in der Werretalhalle Löhne am 14.12.1998. (Auch die Eintrittspreise entsprachen dem Hochkulturniveau.) Das heißt nicht, daß ich das aktuelle `Kom(m)ödchen`-Programm „Die letzten Tage von Erkrath“

auch, daß das Bildungsbürgertum (z.B. die *ZEIT*-Leser) selbst zur Zielscheibe des Spotts von Kabarettisten geworden ist.<sup>336</sup>

Mitunter hat sich diese Entwicklung des Wechselspiels zwischen Innovation der Neuen Kulturszene und Vereinnahmung durch die Hochkultur schon mehrfach ereignet: Das Kabarett der 50er und 60er Jahre war zunächst innovativ, wurde vom APO-Kabarett aber als lediglich „symptomkritisch“ abgelehnt. Man setzte dem ein „systemkritisches“ Kabarett entgegen.<sup>337</sup> Damit hatte die Neue Kulturszene eine neue Kunstform kreiert, die alte wanderte hingegen in den Fundus der staatstragenden Hochkultur.

Mittlerweile hat sich diese Entwicklung ein weiteres Mal vollzogen. Die Anhänger der damaligen Neuen Kulturszene sind in die Jahre gekommen und sind allesamt weit über 40. Auch wenn die Altersgrenze zwischen den Milieus sich stets nach hinten verschoben hat, läßt Schulze keinen Zweifel dran, daß es um die Lebensmitte herum zu einer grundlegenden Änderung der Lebensperspektive und -gestaltung kommt. Man wechselt von einem jüngeren in ein älteres Milieu.<sup>338</sup>

Das zeigt an, daß auch das neue systemkritische Kabarett wieder zum alten geworden ist und von der Hochkulturszene (nun Domäne der Alt-68er) vereinnahmt wurde. Selbst die gewöhnlich auf das Hochkulturschema ausgerichtete Kulturpolitik entdeckte die Alternativbewegung und setzte sie „allmählich in Modelle und Projekte“ um, z.B. durch die Gründung soziokultureller Zentren.<sup>339</sup>

Auf der steten Suche nach Innovation hat die neue Kulturszene hingegen wiederum neue Spielformen hervorgebracht (z.B. Comedy, Stand-up usw.).

Obleich die verschiedenen Milieus zwar mitunter an verschiedenen Szenen partizipieren, stehen sie sich meistens distanziert gegenüber.<sup>340</sup> Das erklärt auch die von Frederic Hormuth festgestellte „Spannung“ zwischen den zwei Publiken (s.o.), sowie den von Lutz von Rosenberg Lipinsky beobachteten „Generationskonflikt“, wenn es um ästhetische Gattungsfragen geht (Interview 3, Z. 209ff.). Im Endeffekt tritt hier (wie auch im schon mehrfach besprochenen Zitat des Metzler-Kabarettlexikons zur Comedy) die „Struktur des Nichtverstehens in der Alltagsästhetik“ zwischen den verschiedenen Milieus zutage.<sup>341</sup> „Jenseits aller Klassenkämpfe ist Alltagsästhetik immer noch ein Feld von Aggression und Defensive.“<sup>342</sup>

---

(1998) als traditionelles Kabarett bezeichnen würde; diese Beobachtung bezog sich ausschließlich auf das Publikum.

<sup>336</sup> Schulze nennt die Wochenzeitung *DIE ZEIT* als milieutypisch (vgl. S. 291); Harald Schmidt macht sich in seinem Solo „Schmidtgift“ (1995) gleich mehrfach über *ZEIT*-Leser lustig (z.B. in den Nummern „*DIE ZEIT*“ und „Ben Zwitter“; vgl. Harald Schmidt, *Schmidtgift*, CD (WortArt: 1995).

<sup>337</sup> vgl. Fleischer, S. 25; ähnlich Rothlauf, S. 78ff.

<sup>338</sup> vgl. Schulze, S. 366-372: „Zur Soziologie der Lebensmitte“ (Kapitel 7.5)

<sup>339</sup> ebd., S. 540

<sup>340</sup> vgl. ebd., S. 364ff.

<sup>341</sup> ebd., S. 365

<sup>342</sup> ebd.

Zu Schulzes Szenebegriff muß angemerkt werden, daß er in seiner empirischen Studie nur wenige Szenen untersucht hat. Daneben gebe es weitere (Sub-)Szenen mit eigenen Publiken und infolgedessen auch anderen Kunstformen.<sup>343</sup> Anka Zink weist darauf hin, wenn sie schreibt, daß manche Künstler „aus einem eingeschränkten Betroffenheitsfeld<sup>344</sup> – ‚Schwule‘, ‚Kirchenangehörige‘, und leider gerne auch ‚Frauen‘“ kommen.<sup>345</sup>

Hinsichtlich des Publikumsaspektes gilt es, zusammenzufassen:

1. Das Kabarettpublikum setzt sich nach wie vor zu großen Teilen aus Angehörigen des Selbstverwirklichungsmilieus zusammen. Die Publikumswahrnehmung der von mir befragten Künstler korrespondiert mit Schulzes Schilderung dieses Milieus. Dieses Publikumssegment wird sich vornehmlich zu innovativen, intellektuell anspruchsvollen und gleichzeitig am Spannungsschema orientierten Darbietungen hingezogen fühlen (Beispiele: ‚Missfits‘, Django Asül).
2. Teile des Kabarett wurden von der Hochkulturszene vereinnahmt. An ihr partizipiert vor allem das Niveaumilieu. Es gibt also auch ein bildungsbürgerliches Kabarettpublikum. Die interviewten Künstler bestätigen diesen Trend. Dieses Publikumssegment wird intellektuell anspruchsvolles, jedoch kontemplativ zu rezipierendes,<sup>346</sup> wenig interaktives Kabarett auf hohem künstlerischen Niveau präferieren (Beispiel: Matthias Deutschmann).
3. Da auch das Integrationsmilieu an der Hochkulturszene teilnimmt, ist davon auszugehen, daß auch Teile dieser Bevölkerungsgruppe zum Kabarettpublikum gehören. Allerdings dürfte hier ein Kabarett bevorzugt werden, daß sich an traditionell Bekanntem orientiert und tendenziell vorhersagbarer und durchschaubarer arbeitet. (Beispiele: ‚Münchner Lach- und Schießgesellschaft‘, ‚Scheibenwischer‘)<sup>347</sup>
4. Auch das Unterhaltungsmilieu partizipiert an Szenen, in denen Kleinkunst geboten wird (Neue Kulturszene, stärker noch Kulturladen/Stadteilzentrum-Szene<sup>348</sup>). Aufgrund der Action-Orientierung dürften Darbietungen bevorzugt werden, die ein hohes Tempo und deutliche Pointen aufweisen und intellektuell etwas anspruchsloser sind. (Beispiel: Ingo Appelt, ‚Sat1-Wochenshow‘).
5. Allein das Harmoniemilieu tritt in Kabarett- oder Comedyvorstellungen gar nicht in Er-

<sup>343</sup> vgl. ebd., S. 472

<sup>344</sup> Im hier besprochenen Kontext geht dieser Ausdruck m.E. mit dem Begriff ‚Szene‘ konform.

<sup>345</sup> Schreiben vom 16.2.1999 (siehe Anhang)

<sup>346</sup> Schulze stellt fest, der Denkstil des Hochkulturschemas werde im Spannungsverhältnis von anspruchsvoller Vorgabe und kompetenten Subjekt kultiviert (S. 339). Das trifft im Kern Henningsen Definition vom Spiel mit dem Wissenszusammenhang des Publikums.

<sup>347</sup> Eine Beschreibung dieses Publikums findet sich bei Skasa: „Natürlich gibt es sie noch, schon aus Nostalgie, weil Reisegesellschaften und wackre Bürgersleute nun mal nach einer gewissen Solidarität und Bewährtheit, nach dem Konservativen eben, verlangen, wenn sie ausgehen: die ‚Politischen Kabarett‘ der Großstädte, wo man Pils trinkt und Häppchen bestellen kann.“ (S. 137). Thiel äußert die Vermutung, daß erst das Fernsehen diesen „bürgerlichen Mittelstand“ als Kabarettpublikum erschlossen habe (S. 39).

<sup>348</sup> Auf die Darstellung dieser Szene habe ich hier verzichtet, da sie nicht übergreifend und bundesweit existiert,

scheinung.

6. Daneben gibt es noch weitere Publiken in verschiedenen anderen Szenen, bzw. Subszenen (Studentenszene, Schwulenszene, Frauen- und Lesbenszene, Kirchenszene usw.) deren Angehörige größtenteils (aber nicht immer: z.B. Kirchenszene) dem Selbstverwirklichungsmilieu entstammen, aber eigene Publikumssegmente für bestimmte Künstler bilden (Beispiele: Annette Küppersbusch<sup>349</sup>, „Schulte-Brömmelkamp“,<sup>350</sup> „Die Kneifer“<sup>351</sup>).

## 2.4 Kabarett im Erlebnismarkt

In Rückschau auf die vorangegangenen Abschnitte muß festgestellt werden, daß sich die von Schulze festgestellten Entwicklungen beim Wandel der Gesellschaft fortgeschrieben und bestätigt haben. Die Explosion des Fernsehmarktes, die erst im Laufe der 90er Jahre vollen Durchschlag fand, hat zur Vergrößerung und Verschärfung des Erlebniswettbewerbs ebenso beigetragen wie die ökonomische Verknappung der Mittel. Beide Einflüsse haben dazu geführt, daß sich immer mehr Erlebnisanbieter am „Rationalitätstypus“ der „Publikumswirksamkeit“ orientieren.<sup>352</sup> Bühnenunterhaltung wird damit zum Produkt für entsprechende Publiken.

In den Worten Anka Zinks klingt das folgendermaßen:

„Ich betrachte Kabarett als Dienstleistung. Ich mache das für die Leute, in deren Lebenskonzept ein solches Kulturerlebnis vorgesehen ist. Und die definieren den Preis und den sogenannten Erfolg.“<sup>353</sup>

Gerhard Schulze bezeichnet dies als Aspekt des Künstlerdaseins. Der Künstler sei *erstens* „darauf ausgerichtet, ein präsentables Selbst zu erarbeiten“ und *zweitens* „will er dabei von einem Publikum wahrgenommen und als Künstler anerkannt werden“<sup>354</sup>. Damit trete er auf den Erlebnismarkt: „Als Erlebnisanbieter hat ein Künstler umso mehr Erfolg, je effizienter er die allgemeinen Strategien des Erlebnisangebots handhabt.“<sup>355</sup>

Insofern haben die verschärften Bedingungen der 90er Jahre (mehr Künstler, heterogenere Publiken, verknappte finanzielle Ressourcen, Publikumswirksamkeit usw.) dazu geführt, daß sich Künstler die von Schulze diagnostizierte „demonstrative Verachtung ihrer Vermarktung“ schlichtweg nicht (mehr) leisten können.<sup>356</sup>

Im Gegenteil: Marketingstrategien sind vielfach zum integrativen Bestandteil der Entwicklung eines Kabarettprogramms geworden. Lutz von Rosenberg Lipinsky konzeptioniert seine neuen Programme u.a. mit „Werbungsleuten und Fotografen“ mit dem Ziel eines stimmigen Designs. Ein Programm müsse sich auch „vernünftig bewerben“ lassen (Interview 3, Z. 300; vgl. auch Z.

---

sondern an das Vorhandensein einer entsprechenden Infrastruktur gebunden ist.

<sup>349</sup> Kunstfigur von Sascha Korf, bekannt in der (Kölner) Schwulenszene.

<sup>350</sup> Münsteraner Studentenkabarett

<sup>351</sup> Bekanntes Kirchenkabarett, das sich auf dem ev. Kirchentag 1999 aufgelöst hat.

<sup>352</sup> Schulze, S. 425

<sup>353</sup> Schreiben vom 16.2.1999 (siehe Anhang)

<sup>354</sup> Schulze, S. 506

<sup>355</sup> ebd.

<sup>356</sup> ebd.

290ff.). Damit folgt er (und viele Künstler verfahren ähnlich)<sup>357</sup> einem erlebnisrationalen Imperativ: „Jeder Anbieter muß versuchen, seine Angebote mit einer Aura zu umgeben, die ihnen etwas Einzigartiges verleiht: das Produktimage“<sup>358</sup>

Mitunter läßt sich mithilfe dieser Überlegungen auch der inflationäre Gebrauch des Begriffes ‚Comedy‘ erklären. Unabhängig von einem tatsächlich erfolgten Wandel der Ästhetik, scheint hier ein Marketing-Phänomen vorzuliegen. Grob gesagt: Das Label ‚Comedy‘ wirkt verkaufsfördernd. (Ich werde im folgenden Kapitel auf diesen Punkt zurückkommen; siehe 3.2-3.4.)

---

<sup>357</sup> Zu beobachten bei Künstlerbörsen oder an der Gestaltung der Informationsbroschüren der Künstler.

<sup>358</sup> Schulze, S. 441

### 3. Kabarett im Zeichen des Postmodernismus: Kennzeichen einer neuen Ästhetik

Wo steht das Kabarett am Ende der 90er Jahre? – Die Begriffe sind unklarer geworden (Abschnitt 1), die Bedingungen schwieriger im Sinne komplexerer Anforderungen (Abschnitt 2). Anknüpfend an meine Überlegungen im Abschnitt 1, möchte mich nun der Frage widmen, wie sich die Ästhetik des Kabarett unter diesen Einflüssen verändert hat. Welche ästhetischen Kennzeichen verlangt die Erlebnisausrichtung des Kabarett? Wie sieht Kabarett aus, damit es den diffusen Ansprüchen des 90er-Jahre-Publikums entgegenkommt?

Zu diesem Zweck bediene ich mich ästhetischen Überlegungen der Postmoderne-Diskussion (3.1). Anschließend werde ich mich einzelnen postmodernen Signen zuwenden, die im Kabarett der letzten Jahre auffällig geworden sind und m.E. konform gehen mit den im vorangegangenen Kapitel aufgeführten geänderten Bedingungen des Kabarett (3.2-3.8). In diesem Zusammenhang werde ich recht ausführlich auf das politische Kabarett eingehen (3.6).

#### 3.1 Begriffliche Klärungen

Es muß die Frage beantwortet werden, weshalb ich mich in dieser Arbeit eines Begriffes bediene, der theoretisch „eigenartig passé“<sup>359</sup> ist und „als anspruchsvolle Selbstbeschreibung des aktuellen Zustandes unserer Gesellschaft [...] längst ausgedient“ hat.<sup>360</sup> Warum arbeite ich trotzdem mit der Postmoderne?

Ich werde in dieser Arbeit lediglich auf einige gemeinhin als postmodern bezeichnete ästhetische Kennzeichen Bezug nehmen. Eine zum Teil ideologisierte Postmoderne-Debatte möchte ich dabei weitestgehend aussparen. Inwieweit und wie überhaupt sich eine vermeintliche Postmoderne von der Moderne absetzt, oder ob die Postmoderne nur eine Fortsetzung der Moderne ist, ob sie vorbei ist oder nie existiert hat, ob wir in der „Post-Postmoderne“ leben, am Beginn der „Zweiten Moderne“ oder wo und wann auch immer – diese Fragen interessieren mich im Kontext meiner kabaretttheoretischen Überlegungen nicht.<sup>361</sup>

Ich ziehe mich in dieser Arbeit auf einen vornehmlich ästhetischen Standpunkt zurück und berufe mich dabei auf die Ursprünge der Postmoderne, die „ja gerade in den Künsten begonnen“

<sup>359</sup> Jörg Lau, „Der Jargon der Uneigentlichkeit“. In: Sonderheft *MERKUR* 9/10/1998, S. 944

<sup>360</sup> Niels Werber, „Jenseits der Zeitmauer: Globalisierung als Erbe der Postmoderne?“. In: Sonderheft *MERKUR* 9/10/1998, S. 982

<sup>361</sup> Die Ausdrücke stammen aus Beiträgen im Sonderheft *MERKUR* 9/10/1998. Ich kann mich des Eindruckes nicht verwehren, daß die Begrifflichkeiten der Moderne-Postmoderne-Diskussion mitunter realsatirische Züge tragen.

habe, so jedenfalls Wolfgang Welsch:<sup>362</sup>

„Die Postmoderne zeigt eine besondere Affinität zu ästhetischen Phänomenen, man könnte von einer ästhetischen Prägung der Postmoderne sprechen. [...] Postmodernes Denken scheint weit- hin ästhetisches Denken zu sein.“<sup>363</sup>

Auch der Postmoderne-Kritiker Hans-Peter Müller stellt in seinem „Nachruf“ fest, daß zunächst von „Postmodernismus in der Kunst“ die Rede gewesen sei.<sup>364</sup>

Ausgangspunkt der Postmoderne-Diskussion war eine ästhetische Debatte, die Ende der 60er Jahre von US-amerikanischen Schriftstellern geführt wurde.<sup>365</sup> Im Zentrum dieser Debatte stand die Aufhebung der Grenzen zwischen ‘U’ und ‘E’, zwischen Unterhaltungsanspruch und Ernsthaftigkeit im Kulturschaffen. Man sehnte sich nach einer „neuen Verbindung von Elite- und Massenkultur“<sup>366</sup>. Welsch bringt diesen Trend auf eine knappe Grundformel:

„Postmoderne Phänomene liegen dort vor, wo ein grundsätzlicher Pluralismus von Sprachen, Modellen und Verfahrensweisen praktiziert wird, und zwar nicht bloß in verschiedenen Werken nebeneinander, sondern in ein und demselben Werk.“<sup>367</sup>

Starke Resonanz fand ein dergestalter Postmoderne-Begriff in der Architektur, wo das Mischen von Funktionalität und Spiel, von Nüchternheit und Anleihen aus allen verfügbaren Architektur-epochen schnell für sichtbare und vorzeigbare Ergebnisse sorgte. Doch „was als Kritik an der modernen Kunst, Malerei und Literatur begann, kehrte plötzlich als Kritik an der Moderne, wie es so schön heißt, wieder.“<sup>368</sup>

Man hat also versucht, diesen ästhetischen Strömungen einen theoretischen Überbau ‚zu verpassen‘. 1979 hat Jean-Francois Lyotard für diesen Trend – mehr war es vermutlich zu jener Zeit nicht – eine mögliche und zunächst überzeugend klingende philosophische Erklärung gegeben: Seiner Ansicht nach war die „Moderne [...] durch die Herrschaft von Meta-Erzählungen charakterisiert, die jeweils eine Leitidee vorgaben, die alle Wissensanstrengungen und Lebens- praktiken einer Zeit bündelte und auf ein Ziel hin versammelte.“<sup>369</sup> Diese übergreifenden Sinn- und Wertsysteme seien im 20. Jahrhundert der Reihe nach weggebrochen (Totalitarismus, Reli- gion, Sozialismus usw.). Dieser Verlust bringe jedoch „einen Gewinn an Autonomie und ei- ne[...] Befreiung des Vielen.“<sup>370</sup>

Erneut taucht hier das Stichwort „Pluralismus“ auf – diesmal nicht als Bezeichnung eines ästhe- tischen Programms, sondern als gesellschaftspolitische und philosophische Maxime.

Wolfgang Welsch betont im Anschluß an Lyotard die „Schätzung des Differenten und Hetero-

<sup>362</sup> vgl. Wolfgang Welsch, „Einleitung“. In: Wolfgang Welsch (Hrsg.), *Wege aus der Moderne: Schlüsseltex- te der Postmoderne-Diskussion* (Weinheim: 1988), S. 40

<sup>363</sup> ebd., S. 40f.

<sup>364</sup> Hans-Peter Müller, „Das stille Ende der Postmoderne: Ein Nachruf“. In: Sonderheft *MERKUR* 9/10/1998, S. 976

<sup>365</sup> vgl. Welsch, S. 10.

<sup>366</sup> ebd.

<sup>367</sup> ebd.

<sup>368</sup> Müller, S. 976

<sup>369</sup> Welsch, S. 12

<sup>370</sup> ebd.

genen“ in der Postmoderne.<sup>371</sup>

„Erst wenn man eine solch positive Vision der Vielfalt unterschiedlicher Sprachspiele, Handlungsformen, Lebensweisen, Wissenskonzepte etc. teilt, bewegt man sich in der Postmoderne.“<sup>372</sup>

Doch diese theoretischen Ansätze haben in widersinnige Paradoxien geführt.<sup>373</sup> Müller bringt den Widerspruch der postmodernen Theorie auf eine einfache Formel: „Es gibt keine Wahrheit, heißt die postmoderne Wahrheit.“<sup>374</sup>

Heute stehen wir an einem Punkt, in dem die postmoderne Theorie am Ende zu sein scheint: Die Debatten der 80er Jahre sind zu Ende geführt, man bilanziert (wie etwa der *MERKUR* in seinem Sonderheft<sup>375</sup>) und würdigt die Postmoderne in ihren Verdiensten, verfaßt Nachrufe (wie Müller) und trägt ihre theoretischen Postulate in die wissenschaftliche Mumienkammer.

„Was [...] übriggeblieben ist, sind Werke der Kunst.“<sup>376</sup> schreibt Niels Werber in diesem Zusammenhang. Er faßt Postmoderne als einen *Stil*-Begriff auf, der auf die Globalisierung reagiert:

„Die Moderne bleibt modern, zumindest in ihren strukturellen Grundfesten, während sie die Idee einer homogenen Kultur aufgibt. Nur ihr Design ist bunt-schillernd, fragmentarisch, montiert und lokal – anders ist es in der Epoche der Globalisierung nicht möglich. [...] An jedem Ort der Welt sind nun die ‚postmodernen‘ Kapricen denkbar [...].“<sup>377</sup>

Diesem Resümee Werbers möchte ich mich anschließen. Ich argumentiere ähnlich:

Die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts zeigt einige grundlegende Änderungen in der Ästhetik. Dazu hat die Postmoderne-Diskussion eine Reihe interessanter Beobachtungen zusammengetragen und in ein theoretisches Gerüst ‚einsortiert‘. Die Beobachtungen sind unzweifelhaft, das Gerüst kann man diskutieren. Unzweifelhaft ist ferner, daß die Postmoderne-Diskussion postmoderner Ästhetik zu größerer Popularität verholfen hat.

In meinem Blickfeld stehen im Folgenden die vorrangig phänomenologischen Beobachtungen postmoderner Theoretiker – insofern beziehe ich mich also auf ‚postmoderne Pragmatiker‘, wenn ich die ästhetischen Kennzeichen der Postmoderne vorstelle.

Mein Untersuchungsansatz ist, kurz gesagt, der folgende: Die Postmoderne-Diskussion liefert ein treffendes Bild der Ästhetik am Ende des zweiten Jahrtausends. Deshalb bietet sie sich als Folie für meine Überlegungen an.

Die Postmoderne ist zurückgekehrt zu ihren Wurzeln: der Ästhetik. Deshalb sollte ich im Bemühen um begriffliche Klarheit eigentlich von ‚Postmodernismus‘ sprechen – ein Begriff, der

<sup>371</sup> ebd.

<sup>372</sup> ebd.

<sup>373</sup> vgl. Lau, S. 944ff.

<sup>374</sup> Müller, S. 979

<sup>375</sup> Der Titel des Sonderheftes *MERKUR* 9/10/1998 lautet demgemäß auch: „Postmoderne: Eine Bilanz“

<sup>376</sup> Werber, S. 983

<sup>377</sup> ebd., S. 987



sich „auf eine Form zeitgenössischer Kultur“ bezieht.<sup>378</sup> Da jedoch diese begriffliche Klarheit im Folgenden durch Rückgriff auf Aussagen, Zitate und Überlegungen verschiedenster Autoren nicht durchzuhalten ist, belasse ich es bei dieser Anmerkung und der Erwähnung des m.E. konkreteren Begriffs in der Überschrift dieses Kapitels.

Schlüsselbegriff der postmodernen Ästhetik ist die „Pluralisierung“ („das gegenwärtige Paradigma“<sup>379</sup>) – ein Begriff, der auch in der kabaretttheoretischen Diskussion der 90er Jahre wiederholt auftaucht.<sup>380</sup>

Mein Ziel wird es nun sein, nachzuweisen, daß eine postmoderne Ästhetik der Pluralisierung im Kabarett in besonderer Weise geeignet ist, die Bedürfnisse des Publikums der 90er Jahre zu erfüllen. In den folgenden Abschnitten werde ich mich argumentativ an einigen typischen Merkmalen orientieren, wie sie postmoderne Theoretiker wie Wolfgang Welsch, Ihab Hassan,<sup>381</sup> Umberto Eco, Hanns-Josef Ortheil, Leslie A. Fiedler und andere vorschlagen.

### 3.2 Mehrfachcodierung als Chance

Hanns-Josef Ortheil bezeichnet es als typisches Merkmal des postmodernen Romans, daß „der Leser nicht nur eine, sondern mehrere Möglichkeiten [...], den Roman zu lesen“<sup>382</sup> erhält. Nun geht es in diesem Fall nicht um einen Roman, sondern um ein Bühnengeschehen. Doch das Merkmal der Mehrfachcodierung ist nicht gattungsspezifisch.

Mehrfachcodierung eines Kabarettprogramms, oder fassen wir weiter: einer Bühnenproduktion, erlaubt es dem Publikum, das Bühnengeschehen auf verschiedene Arten zu rezipieren. Dabei ist diese Variabilität der Sichtweisen in der Produktion angelegt – ob willentlich oder zufällig spielt an dieser Stelle keine Rolle.

Damit bietet Mehrfachcodierung Künstlern, die sie wissentlich einsetzen, die Chance, mit einem Programm mehrere Publikumssegmente gleichzeitig zu erschließen. Das wiederum kann die Basis legen für einen großen Publikums- und nicht zuletzt wirtschaftlichen Erfolg. Wird sie nicht wissentlich betrieben, vollziehen sich mitunter die gleichen Prozesse, mit dem Unterschied, daß die Künstler vom Erfolg um so überraschter sein dürften.

Ich möchte die Vermutung äußern, daß ein Teil des übergreifenden Erfolgs mancher Unterhaltungskünstler dadurch zu erklären ist, daß ihre Programme auf verschiedene Weisen zu rezipieren sind. Michael Mittermeier genießt beispielsweise in Kabarettkreisen nach wie vor ein fast ebenso hohes Ansehen wie beim Comedypublikum. Ähnliches gilt für Rüdiger Hoffmann.

<sup>378</sup> Terry Eagleton, *Die Illusionen der Postmoderne: Ein Essay* (Stuttgart/Weimar: 1997). S. VII

<sup>379</sup> Welsch, S. 13

<sup>380</sup> z.B. Thiel, S. 46

<sup>381</sup> Ihab Hassan schlägt einen Katalog von 11 Merkmalen vor, der meines Erachtens jedoch zu verworren und undurchsichtig bleibt, um wirklich überzeugen zu können. Einige Kriterien halte ich jedoch für brauchbar. Vgl. Ihab Hassan, „Postmoderne heute“. In: Wolfgang Welsch (Hrsg.), *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion* (Weinheim: 1998).

An seinem Programm „Asien, Asien“ (1998)<sup>383</sup> läßt sich diese Mehrfachcodierung gut belegen. In dem Programm präsentiert er die für ihn typischen Stücke, eingeleitet durch den fast sprichwörtlichen Slogan „Ich weiß gar nicht, ob Sie’s wußten...“, die inhaltlich leicht abstruse Geschichten mit alltäglichem Hintergrund darstellen: Im „Tankstellenurlauber“ erzählt Hoffmann, wie ‚er‘ sich ein Wohnmobil gekauft hat und wegen einer Panne seinen Urlaub an einer Autobahnraststätte verbracht hat, „Der Fisch“ beschreibt eine Szene im Restaurant (der Koch kommt und fragt, ob der Fisch denn gut gewesen sei...), die sehr bekannte Szene „Acht Kostbarkeiten“ handelt über die fehlende achte Kostbarkeit auf dem Chinateller.<sup>384</sup> Neben diesen primär comedyorientierten Nummern stehen sozialkritische und politische Nummern: „Der Ausländerfreund“, „Der kleine Rudi“ (Lied zum Thema Kindesmißbrauch) oder „Der Freizeitpark“ (Thema: Umweltzerstörung und Korruption).

In der Gesamtheit des Programms halten sich die Aspekte Komik und Zeitkritik in etwa die Waage, weshalb das Programm durchaus unter einem Kabarettbegriff subsumierbar wäre (siehe 1.3). Gleichfalls kann man es der Comedy unterordnen. Hoffmann selber legt sich nicht fest („Ich mache nicht so eine Trennung zwischen Comedy und Kabarett.“<sup>385</sup>).

Mit Rüdiger Hoffmann ist, denke ich, ein Fall beschrieben, der beispielhaft das schon erwähnte Abgrenzungsdilemma offenbart (siehe 1.3): Aus *literaturwissenschaftlicher* Perspektive ist sein Programm Kabarett. Als er jahrelang mit dem Programm „Der Hauptgewinner“ auf kleinen Kabarettbühnen spielte,<sup>386</sup> stellte sich auch nie die Gattungsfrage. Diese stellte sich erst ab dem Punkt, als Hoffmann mit „RTL Samstag Nacht“ bekannt wurde, in großen Hallen und im Vorprogramm der ‚Rolling Stones‘ spielte. Hoffmann hat sich in seinem Stil nicht wesentlich verändert. Von daher macht er nach wie vor *Kabarett*. Doch tritt er kaum noch in kabaretttypischen Kontexten auf, sondern hauptsächlich in TV- oder Popmusik-ähnlichen Kontexten. Von daher macht er *kein Kabarett*. Dieser Widerspruch ist nicht aufzulösen. Hoffmanns Programme sind *Kabarett und Comedy* und von daher mehrfachcodiert.

Hoffmann spricht mit seinem Programm sowohl Kabarettpublikum<sup>387</sup> an als auch Comedypublikum. Das Unterhaltungsmilieu wird dabei an anderen Stellen lachen als der Kabarettliebhaber aus dem Integrationsmilieu. Ich möchte vermuten, daß die Lacher zu den wiederkehrenden Phrasen („Ja, hallo erstmal“) eher auf das Comedypublikum gehen, erinnert dieses Verhalten doch deutlich an Publikumsreaktionen bei Pop- und Rockkonzerten („The next song is...“). Die überdeutlichen moralischen Wendungen in einzelnen Nummern mögen Konzessionen an

---

<sup>382</sup> Hanns-Josef Ortheil, „Was ist postmoderne Literatur?“. In: Uwe Wittstock (Hrsg.), *Roman oder Leben: Postmoderne in der deutschen Literatur* (Leipzig: 1994), S. 129

<sup>383</sup> Rüdiger Hoffmann, *Asien, Asien*. CD (BMG-Ariola: 1998)

<sup>384</sup> Für eine Interpretation dieser Szene vgl. Helmut Karasek, „Ein Herz für Herzlose“. In *SPIEGEL EXTRA* 12/1995.

<sup>385</sup> „Asien, Asien“. In: *NEWS* 4/1999

<sup>386</sup> vgl. Schreiben von Anka Zink im Anhang

<sup>387</sup> Vielleicht gilt das nicht für das komplette Kabarettpublikum. Teile des Selbstverwirklichungsmilieus und Niveaumilieus dürften sich nicht angesprochen fühlen, weil ihr Anspruch an Originalität und inhaltlicher Brillanz nicht erfüllt sind, bewegen sich die politischen Pointen Hoffmanns doch im Kreise klarer Vorhersagbarkeit.

das Comedypublikum sein. Das aus der Perspektive eines kleinen Jungen gesungene Lied „Der kleine Rudi“ endet mit den Zeilen:

„Wir haben auch einen Hausarzt, den findet Mama richtig gut. Weil der soll immer glauben, daß mein blauer Fleck vom Skateboardfahren kommen tut (fröhliches Pfeifen, dann Wechsel auf Moll). Ich hab auch einen Traum, den find ich richtig gut. Mit meiner Schwester abzuhausen, doch da fehlt mir der Mut (,getragenes‘, trauriges Pfeifen)“<sup>388</sup>

Die Mehrfachcodierung der Programme, die ich vom Rezipienten her auffasse, hat einen weiteren Effekt, den ich für gut belegt halte: Mit der Ansprache mehrerer Publiken wird der Künstler auch abhängig von verschiedenen Erlebnissrationalitäten. Das Unterhaltungsmilieu ist beispielsweise ein weniger treues Publikum als manches andere Milieu. Die Nähe zum von Schnellebigkeit gekennzeichneten Spannungsschema macht das deutlich: Popstars kommen und gehen in schneller Abfolge. „Es wird Popstars und Eintagsfliegen geben“ schließt Lutz von Rosenberg Lipinsky für das Kabarett (Interview 3, Z. 413). Vor dem Hintergrund ist zu erklären, daß eine Reihe von Comedystars über ein paar Jahre hinweg zu milieuübergreifenden Kultstars avancierten, mittlerweile aber wieder in den Schoß der Neuen Kulturszene zurückgekehrt sind (Helge Schneider)<sup>389</sup> oder in den bedeutungslosen Niederungen der TV-Unterhaltung gelandet sind (Tom Gerhard). Grundsätzlich gilt dabei: Wer allein oder zu stark auf eine bestimmte Pose (z.B. ‚Proll‘ bei Tom Gerhard; Langsamkeit bei Hoffmann) setzt, bietet auf die Dauer nicht mehr den nötigen Erlebnisreiz, um bei einem Breitenpublikum, das stets nach Neuem hungert, anzukommen. Rüdiger Hoffmann dürfte daher ein ähnliches Schicksal drohen wie Anderen vor ihm. Ein Beispiel, anhand dessen man den Grad der Mehrfachcodierung gut vergleichen kann, sind die Programme von Dieter Nuhr und Lutz von Rosenberg Lipinsky.<sup>390</sup> Beide Künstler entstammen ungefähr derselben Generation, beide machen Stand-up-Kabarett und beide erzählen dabei ähnliche Geschichten. Nuhr wendet sich jedoch an ein deutlich elitäreres Publikum und zitiert im Programm u.a. Kant, Wittgenstein und Heidegger. Hinzu kommt ein hoher Fremdwortbesatz. Nuhrs Publikum dürfte sich dementsprechend anders zusammensetzen als von Rosenberg Lipinskys,<sup>391</sup> dessen Programm auf derlei elitäre Versatzstücke weitgehend verzichtet, ohne geringeren Tiefgang zu haben.

Sehr eng mit dem Aspekt der Mehrfachcodierung verbunden sind die beiden folgenden Kennzeichen.

<sup>388</sup> vgl. Rüdiger Hoffmann, *Asien, Asien*, CD (BMG Ariola: 1998).

<sup>389</sup> Eine interessante Verteidigung Helge Schneiders aus Perspektive der Neuen Kulturszene gegenüber „vermeintlich falschen Freunden“ (aus anderen Szenen) betreibt Eckhard Schumacher. Vgl. „Das Stolpern der Banalität: Über Helge Schneider“. In: Sonderheft *MERKUR* 9/10/1998. S. 998

<sup>390</sup> vgl. Dieter Nuhr, *Nuhr weiter so*, TV-Sendung (SFB: 1997); Lutz von Rosenberg-Lipinsky bei „Kabarett in der Region“, unveröffentlichter TV-Mitschnitt (WDR Bielefeld: 19.12.1998).

<sup>391</sup> Leider muß ich hinsichtlich dieses Punktes im Bereich der Vermutung bleiben. Von Nuhr liegen mir nur TV-Aufzeichnungen vor (dort ist das Publikum erheblich älter als das Publikum in den Gastspielen von Rosenberg Lipinskys, die ich gesehen habe). Für einen aussagekräftigen Vergleich reicht diese Wahrnehmung aber bei weitem nicht aus.

### 3.3 Aufhebung zwischen ‚U‘ und ‚E‘

In den 50er Jahren galt die Grenze zwischen Unterhaltungskultur und ernster Kultur, zwischen Hoch- und Massenkultur als kaum überwindbar. Ein Werk war ‚entweder/oder‘, Mischformen gab es nicht. Zwar gab es Abstufungen wie ‚gehobene Unterhaltung‘ und ähnliche Hilfskonstrukte, welche die Trennung seltsamerweise nie fragwürdig erscheinen ließen.

Die Pop-Art hat versucht, diesen Gegensatz erstmals zu überwinden. Leslie A. Fiedler hat sich ihr angeschlossen; der Titel seines Essays war programmatisch: „Überquert die Grenzen, schließt den Graben!“ („Cross the Border - Close the Gap“).<sup>392</sup> Der Künstler, fordert Fiedler, solle „Elitäres und Populäres“ mischen.<sup>393</sup> Zwei wichtige Anmerkungen dazu:

*Erstens:* Obgleich dieser Trend nicht von der Hand zu weisen ist, war man nie konsequent. Man hat zwar Konservendosen und Butterstücke zur Kunst gemacht, man hat Kunst beliebig reproduzierbar gemacht, man hat Bücher geschrieben, die als Krimi, Historienroman und Weltliteratur zu lesen sind usw. – aber um das Trivialschema und die ästhetischen Bedürfnisse des Harmoniemilieus hat man in der Regel immer einen großen Bogen gemacht.<sup>394</sup> Niemand ist auf die Idee gekommen, Groschenromane und Gelehrtentragödien zusammenzuführen o.ä.. So populär Andy Warhol, Keith Haring u.a. geworden sind, im Wohnzimmer von Angehörigen des Harmoniemilieus werden derartige Objekte wohl nie auftauchen. Die Mischung von Hochkultur- und Massenkultur verläuft asymmetrisch: Hochkulturszene und Neue Kultur haben viel voneinander aufgegriffen und von außerhalb integriert. Diese Szenen sind infolgedessen größer und populärer geworden. Insofern stimmt der Anspruch, eine breitere Masse für Kultur zu gewinnen. Selbst aus dem Trivialschema wurden Elemente integriert (man denke an die Schlager- und ‚Trashwelle‘ der letzten Jahre: Guildo Horn und Dieter Thomas Kuhn – oder die ‚Biermösl Blosn‘ im Kleinkunstbereich). Die neuen Mischformen sind jedoch in anderen Szenen anzusiedeln und tauchen im Konsum des Harmoniemilieus nicht (mehr) auf: Die ‚Biermösl Blosn‘ spielen nicht im „Musikantenstadl“, Guildo Horn ist Star auf (WDR-)1Live und nicht auf der ‚Schlagerwelle‘ WDR 4.<sup>395</sup>

Daher sieht es *zweitens* danach aus, als hätten Fiedler und die Postmoderne lediglich einen Trend aufgegriffen und programmatisch forciert, den ich schon unter 2.3.2 beschrieben habe; nämlich, daß die Neue Kultur auf der Suche nach Innovation stets neue Ausdrucksformen hervorbringt, die dann von der Hochkultur nach und nach übernommen werden.

<sup>392</sup> Leslie A. Fiedler, „Überquert die Grenze, schließt den Graben!“. In: Wolfgang Welsch (Hrsg.), *Wege aus der Moderne* (Weinheim: 1988).

<sup>393</sup> Welsch, S. 22

<sup>394</sup> Ähnlich argumentiert Walter Grasskamp, wenn er feststellt, daß die „rege Theorieproduktion“ bei den Epochenpostulaten „um Studienliteratur für die Modernisierungsgewinnler der Mittelschicht handelt, die den Modernisierungsverlierern nicht nur nichts zu sagen hat, sondern in dem diese überhaupt nicht vorkommen [...]“; Walter Grasskamp, „Ist die Moderne eine Epoche?“. In: Sonderheft *MERKUR* 9/10/1998. S. 764

<sup>395</sup> Damit widerspreche ich Eckhard Schumacher, der in bezug auf Guildo Horn behauptet, daß „jeder mögliche Unterschied zwischen Original und Parodie in der Gemütlichkeit einer umfassenden Ununterscheidbarkeit untergeht“ (S. 996). Das ist falsch, der ‚normale‘ Schlager und Guildo Horn haben ein komplett verschiedenes Publikum.

Umberto Eco hat diese grundlegende Asymmetrie erkannt, wenn er feststellt:

„Mein idealer postmoderner Schriftsteller [...] kann nicht hoffen „die Verehrer von James Michener und Irving Wallace zu erreichen, um nicht von den durch die Massenmedien lobotomisierten Analphabeten zu reden, aber er *müßte* hoffen, wenigstens hin und wieder ein breiteres Publikum zu erreichen als nur die Zirkel, die Thomas Mann die Urchristen, die Jünger der Kunst nannte.“<sup>396</sup>

Dieses Zitat macht deutlich: Der Postmoderne ging es wahrscheinlich nie um eine wirkliche Annäherung von Elite- und Massenkultur, sondern stets um eine Neudefinition von Hochkultur und Neuer Kultur, um eine Annäherung von Hochkultur- und Spannungsschema.

Im Ergebnis kommt es dennoch, wenn nicht zu einer Aufhebung, so doch zumindest zu einer partiellen Verwischung der Grenzen zwischen ‚U‘ und ‚E‘ für Publiken mehrerer – aber nicht aller! – Milieus.

„Ein Kommunikationsmedium muß, wenn es aus der Mode gerät, zu einer Form der Unterhaltung werden.“<sup>397</sup> schreibt Leslie A. Fiedler. In diesem Zitat schwingt eine deutliche Forderung nach Publikumsorientierung des Künstlers („Publikumswirksamkeit“; siehe 2.4) mit; was aus der Mode komme, habe kein Publikum mehr.

Nun ist Kabarett per definitionem unterhaltend. Doch der Streit zwischen Kabarett und Comedy (siehe 1.2.1) zeigt, daß auch innerhalb einer unterhaltenden Ausrichtung Unterschiede bestehen können. Obgleich unterhaltend, hatte das Kabarett immer einen darüber hinaus reichenden, ernststen Anspruch, die Unterhaltung war nur Mittel zum Zweck des ‚öffentlichen Nachdenkens‘<sup>398</sup>.

Daher war es intellektuelle Minderheitenkultur, vom Status her dem Jazz vergleichbar, der in derselben Kulturszene rezipiert wird.<sup>399</sup> Hier hat sich ein Wandel vollzogen:

„Gewissermaßen ist das Kabarett durch die Verbreiterung der Szene, durch die vielen neuen Möglichkeiten und Spielereien, durch Funk und Fernsehen und auch durch die Plattenindustrie, formal und inhaltlich nicht mehr Jazz, sondern Pop.“ (Lutz von Rosenberg Lipinsky, Interview 3, Z. 133ff.)

Wie immer radikaler drückt es Ingo Appelt aus:

„Thomas Hermanns hat mal gesagt ‚Comedy ist der Rock’n’Roll der 90er‘ – und ich will ein Popstar sein. Ich fühle mich eher in der Tradition eines Frank Sinatra oder eines Jerry Lewis als eines Dieter Hildebrandt. Hauptsache, die Groupies schreien ‚Ausziehen, Ausziehen‘.“<sup>400</sup>

Dieser Wandel umfaßt nicht die ganze Kleinkunst- und Kabarettsszene: Nach wie vor gibt es das traditionelle Kabarett,<sup>401</sup> an dessen Seite ist jedoch eine neue Richtung getreten, die zunehmend (größeren) Erfolg hat.

<sup>396</sup> Umberto Eco, „Postmodernismus, Ironie und Vergnügen“. In: Wolfgang Welsch (Hrsg.), *Wege aus der Moderne* (Weinheim: 1988), S. 77; Hervorhebung im Original

<sup>397</sup> Fiedler, S. 60

<sup>398</sup> vgl. den von Lutz von Rosenberg Lipinsky zitierten Ausspruch Hanns-Dieter Hüschs (Interview 3, Z. 43f.)

<sup>399</sup> vgl. Schulze, S. 479f.

<sup>400</sup> „Der Schrei nach Liebe“. In: *KÖLNER* 11/1998

<sup>401</sup> vgl. Lutz von Rosenberg Lipinsky (Interview 3, Z. 137f.)

Die Umfrage unter den Kabarettisten belegt dies. Daß Kabarett in den 90er Jahren unterhaltsamer geworden ist, bestätigen 33 der befragten Künstler (Durchschnittswert 1,99). Die Ausrichtung auf ein Minderheitenpublikum wird von einem großen Teil der Künstler bestätigt, von einem fast ebenso großen jedoch abgelehnt (Durchschnittswert 2,41). Daß sich Kabarett und Comedy mischen, findet einhellige Zustimmung: Ausnahmslos alle 41 Befragten äußern Zustimmung zu dieser These (Durchschnittswert: 1,56). Auch die Antworten auf die offene Frage weisen deutlich auf den Comedytrend hin (13 Nennungen).

Gerade die Verwischung der Grenzen zwischen Kabarett und Comedy schließt einen großen Graben im Unterhaltungssektor. Mithin werden die Grenzen zwischen Kabarett und Comedy unkenntlich. Auf der einen Seite arbeitet Kabarett mit Comedymitteln, auf der anderen Seite ist davon die Rede, daß die Comedy inhaltsreicher werden kann. „Die Leute wollen wieder mehr Inhalte, auch von der Comedy,“ sagt „RTL Samstag Nacht“-Produzent Jacky Dreksler.<sup>402</sup> Rüdiger Hoffmann antwortet auf die Frage, ob Comedy soziale, moralische Mißstände anprangern und ändern könne:

„Ja klar. Das habe ich in meinem Programm immer gemacht. Ich war auch immer der Meinung, daß man sozialkritische Themen humorvoll verpacken kann. Gerade dadurch erzeugt man vielleicht sogar eine stärkere Reaktion beim Zuschauer, als ein gewöhnlicher Kabarettist, bei dem man sowieso schon weiß, was für eine Grundeinstellung er hat.“<sup>403</sup>

Betrachtet man dieses Zitat, bestätigt sich erneut das im vorangegangene Abschnitt gesprochene Abgrenzungsdilemma zwischen literaturwissenschaftlichen und soziologischen Überlegungen, da das letzte trennende Kriterium, die Zeitkritik (siehe 1.3), wegfiel.<sup>404</sup>

### 3.4 Hybridcharakter

Diese Abgrenzungsprobleme führen, geht man eine Schritt weiter, zu Spielformen, die sich eindeutigen Zuordnungen weitgehend entziehen und als Mischformen angesehen werden müssen. Unter dem Merkmal der „Hybridisierung“<sup>405</sup> möchte ich diverse Beobachtungen verschiedener Autoren zusammenfassen. Der Begriff selbst geht auf Ihab Hassan zurück und meint, daß innerhalb postmoderner Ästhetik gerne Mischungen aus Stilen, Formen usw. gebildet werden:

„Klischee und Spiel mit dem Plagiat [...], Parodie und Pastiche, Pop und Kitsch, sie alle bereichern den Bereich der *Re*-Präsentation. [...] hieraus erwächst eine andere Traditionsvorstellung, eine, in der sich Kontinuität und Diskontinuität, hohe und niedere Kultur mischen [...]“<sup>406</sup>

Hier klingen die beiden, oben schon behandelten Merkmale erneut durch. Doch möchte ich nun dem Phänomen nachgehen, das Ortheil im Anschluß an Rolf-Dieter Brinkmann beschreibt als

<sup>402</sup> „Der Comedy Gipfel“. In: *Die Woche*, 10.7.1998

<sup>403</sup> „Asien, Asien“. In: *NEWS* 4/1999

<sup>404</sup> Angesichts von Hoffmanns deutlich ‚moralinsaurer‘ Texten „Der kleine Rudi“ und „Der Ausländerfreund“ (siehe 3.2), muß man sich schon fragen, ob von dieser Warte aus betrachtet, Hoffmann nicht doch „ein gewöhnlicher Kabarettist“ (voriges Zitat) ist.

<sup>405</sup> Hassan, S. 54

<sup>406</sup> ebd.

„Literatur der Mischformen, [...] eine sich überlagernde Vielfalt von Techniken, Stilen“<sup>407</sup>. Ich möchte „Genre-Mutationen“<sup>408</sup> im Bereich des Kabarett nachspüren.

Betrachtet man allein die Bezeichnungen der Bühnenproduktionen, bestätigt sich das Schlagwort der Postmoderne vom „anything goes“<sup>409</sup>. Thomas Philipzen bezeichnet sein Programm „Wahre Helden“ (1998) im Untertitel als „kabarettistisches Kleinkunsttheater“<sup>410</sup>, andere Künstler machen „Kabarett-Theater mit Musik“, „Theater-Kabarett“ (Antworten aus dem Fragebogen nach der eigenen Sparte), wiederum andere machen „‘Stand-up-Kabarett‘... oder ‚Comedy-Kabarett“ (Rosa K. Wirtz, Interview 4, Z. 70). Man muß Rosa Wirtz rechtgeben, wenn sie betont, es gebe „eine Reihe neuer Wortschöpfungen“ (ebd.). Alexander Liegl nimmt die Kabarett-szene folgendermaßen wahr:

„Jeder [Künstler] hat seine eigene Richtung ungefähr: es gibt zumindest hunderte von Richtungen. Deshalb ist es sehr schwer, klare Trends festzumachen. Ein Trend ist vielleicht, daß jeder versucht, etwas Neues zu versuchen [...]“ (Interview 5, Z. 117ff.)

Eva Rothlauf konstatiert schon in bezug auf die Entwicklung des Kabarett in 80er Jahren: „Die Formen des Kabarett werden zunehmend reicher und bunter.“<sup>411</sup> Auch Maren Kroymann beschreibt dies als „Tendenz, die in der gesamten Kabarett-Szene sehr deutlich zu spüren ist“.<sup>412</sup>

Matthias Beltz stellt fest:

„Das Kabarett boomt. Es vereint so viele unterschiedliche Formen wie noch nie in seiner deutschen Geschichte, vom kommunistischen Gesinnungswerk bis zu feministischen Überzeugungsarbeit, von Nonsens, Comedy, Jonglieren, Wortspiel und Parodie, Anklage und Denunziation bis zu immer wieder gern erzählten Geschichten aus dem Leben.“<sup>413</sup>

Diese Beschreibung der Kabarett-szene stammt von 1992/3. Hinzufügen möchte ich eine Bemerkung wie: ‚Und das war erst der Anfang‘. 56 Nennungen bei der offenen Frage im Fragebogen beschäftigen sich mit dem Formenwandel im Kabarett (siehe Anhang). Siebenmal wird dabei die Formenvielfalt im allgemeinen betont, 22 mal hebt man bestimmte Formen hervor (Comedy, Stand-up, Musik, Theater). Das zeigt, daß sich der von Eva Rothlauf unter der Überschrift „Kabarett der Postmoderne“<sup>414</sup> festgestellte o.g. Trend in den 90er Jahren erheblich verstärkt hat.

Nun war Kabarett seit jeher eine „multimediale Gattung, die Elemente verschiedener Künste miteinander verknüpft“ (Fleischer)<sup>415</sup> und „sein Charakteristikum [...] die Heterogenität“<sup>416</sup> –

<sup>407</sup> Hanns-Josef Ortheil, „Postmoderne in der deutschsprachigen Literatur“. In: Uwe Wittstock (Hrsg.), *Roman oder Leben: Postmoderne in der deutschen Literatur* (Leipzig: 1994), S. 202f.

<sup>408</sup> Hassan, S. 54. Hervorhebung im Original

<sup>409</sup> vgl. Welsch, S. 19.

<sup>410</sup> Thomas Philipzen, *Wahre Helden: Ein kabarettistisches Kleinkunsttheater*. Infoblatt (ca. 1998)

<sup>411</sup> Rothlauf, S. 121

<sup>412</sup> Maren Kroymann, „Nachwort“. In: Marianne Rogler (Hrsg.), *Frontfrauen: 28 Kabarettistinnen legen los*. Köln: 1995. S. 218.

<sup>413</sup> Beltz, S. 143

<sup>414</sup> Rothlauf, S. 116

<sup>415</sup> Fleischer, S. 9

<sup>416</sup> Thiel, S. 8

„Hybridisierung“<sup>417</sup> also von jeher Programm. Doch dieser Mischcharakter wurde „zum Aufbau der eigenen Gattungsspezifität angewendet“<sup>418</sup>. Das hat sich in zweierlei Hinsicht verändert: Auf der *einen* Seite arbeitet das Kabarett *verstärkt* mit „Versatzstücken“ aus vielen Genres und wird mit diesen in Zukunft womöglich noch viel stärker spielen (vgl. Christian Ehring, Interview 2, Z. 219). Diese werden jedoch in die „Gattungsspezifität“ *integriert*. Mit diesen Entwicklungen habe ich mich unter 1.2 beschäftigt und eine Kabarettdefinition vorgelegt, die in der Lage ist, diese Tendenzen zu berücksichtigen (Abschnitt 1.3).

Auf der *anderen* Seite ist der Trend zu beobachten, daß sich diese ureigene „Gattungsspezifität“ des Kabarett nach und nach *auföst* in dem Sinne, daß es immer mehr Stilarten und Bühnenproduktionen gibt, die sich eindeutigen Zuordnungen komplett verschließen. Um diese „Genre-Mutationen“ soll es in den folgenden Beispielen gehen.

### 3.4.1 Kabarett meets Comedy: z.B. Hoffmann, Mittermeier u.a.

Ich bin wiederholt auf dieses Thema eingegangen, sowohl im Theorieteil dieser Arbeit (siehe 1.2.1) als auch in den vorangegangenen Abschnitten. Der Trend zur Comedy wird von vielen Seiten bestätigt (auch durch die Umfrage und die Interviews für diese Arbeit).

Mittlerweile gibt es immer mehr Künstler, die im Grenzbereich zwischen Kabarett und Comedy nicht mehr genau zu verorten sind. Interessanterweise sind die meisten von ihnen ‚von Haus aus‘ Kabarettisten: Rüdiger Hoffmann, Michael Mittermeier, Käthe Lachmann, Ingo Appelt, Jess Jochimsen u.a. galten allesamt lange Zeit als Kabarettisten, bzw. haben sich als solche bezeichnet. Das kann natürlich daran liegen, daß man sich so nennen mußte, „um bei Gewerkschaftsveranstaltungen überhaupt auftreten zu dürfen“ (Appelt)<sup>419</sup>, oder ohne eigenes Zutun so bezeichnet wurde<sup>420</sup>, keine entsprechenden Alternativvokabeln bereitstanden oder sich die Begrifflichkeiten gewandelt haben (vgl. Wirtz, Interview 4, Z.72ff.). Gleichwohl bespielten sie entsprechende Kabarettbühnen, gewannen Kabarettpreise (deren Genre-Begriff in der Regel eher eng gefaßt ist), was darauf hindeutet, daß die Verbindung von Kabarett und Comedy kein wechselseitiges Aufeinanderzugehen ist, sondern vielmehr von einem ‚Kabarett goes Comedy‘ zu reden wäre. Rosa K. Wirtz` Interpretation, daß auch die Comedy auf das Kabarett zugehe, „um ein bißchen von dem Glanz und der Seriösität des Kabarett“ zu erlangen (Interview 4, Z. 67ff.), sehe ich nicht bestätigt in einer Zeit, in der Kabarett „etwas verpönt ist“ (Ehring, Interview 2, Z. 90) und in der Publikumsgunst gegenüber Comedy zurückgefallen ist.<sup>421</sup> Umgekehrt möchte ich Wirtz zustimmen: „[...] die Kabarettleute wollen ein bißchen von dem Ruhm haben, den man mit Comedy schnell hat.“ (Interview 4, Z. 68f.)

<sup>417</sup> Hassan, S. 52

<sup>418</sup> Fleischer, S. 9

<sup>419</sup> „Der Schrei nach Liebe“. In: *KÖLNER* 11/1998

<sup>420</sup> vgl. Arnold, S. 98



Mit „Ruhm“ verbunden ist sicherlich auch eine ökonomische Komponente: ‚Comedy‘ ist ein Label geworden, das auf dem „Erlebnismarkt“ (siehe 2.4) verkaufsfördernd wirkt und losgelöst von der inhaltlichen Ausrichtung der Programme Hochkonjunktur hat; kaum ein Kabarett, das nicht betont, zumindest *Comedyelemente* aufgegriffen zu haben.<sup>422</sup> Für das Publikum bedeutet dies, bildlich gesprochen: Auch im Supermarkt der Unterhaltungsangebote muß man stets darauf achten, ob die Bühnenproduktion wirklich das hält, was das Etikett verspricht.

Begünstigt wurde dieser Comedytrend von der Popularität der Stand-up-Form (siehe 1.2.2), wie das folgende Zitat Jess Jochimsens deutlich macht:

„Wenn ich auf der Bühne politisch werde, ist schnell die Assoziation zum traditionellen Kabarettisten da. Comedy macht mir aber genauso viel Spaß [...] Das bin ich einfach – Stand-upper und Kabarettist in einem.“<sup>423</sup>

Im Endeffekt muß man sagen: Von der Seite vieler Kabarettisten aus bestehen keine Berührungspunkte mehr zur Comedy: Hoffmann macht keine „Trennung zwischen Comedy und Kabarett“<sup>424</sup>, Wirtz beschreibt dies als Haltung ihrer Kollegen (vgl. Interview 4, Z. 66), selbst ein ‚alteingesessener‘ politischer Kabarettist wie Matthias Beltz tritt in RTLs „7 Tage/7 Köpfe“ auf und bescheinigt sich keine „Berührungspunkte zu Comedy oder Karl Dall oder Mike Krüger“<sup>425</sup>.

Doch auch ein gegenläufiger Trend ist zu beobachten. Lösen sich beim Comedytrend die Programmstrukturen nicht selten in assoziative Pointenkettenschemata mit Hang zum ‚One-Liner‘ (ein Witz pro Satz) auf, scheint es auch eine ‚Sehnsucht‘ nach übergreifenden Handlungsschemata zu geben: Kabarett wird theatral.

### 3.4.2 Kabarett meets Theater: z.B. Valtorta, Schroth u.a.

Eva Rothlauf weist auf den hohen schauspielerischen Ausbildungsgrad vieler Kabarettisten der 80er Jahre hin<sup>426</sup> und stellt fest:

„Die Grenzen zwischen herkömmlichem Kabarett und hergebrachtem Theater sind durchlässiger geworden, längst ist eine wechselseitige Befruchtung der beiden Sparten eingetreten.“<sup>427</sup>

Im Gegensatz zur Comedy findet hier tatsächlich eine *gegenseitige* Beeinflussung statt. Schon oben (siehe 1.2.3) habe ich am Beispiel der Münsteraner „Top Dogs“-Inszenierung dargelegt, daß die inszenatorische Praxis auch an kleinen und mittleren Bühnen hinsichtlich der Interakti-

<sup>421</sup> Eher scheint es, als gehe nicht die Comedy als *Kunstform* auf das Kabarett zu, sondern die *Comedykünstler* betonen ihre Seriosität durch Umdeutung des eigenen Bühnenschaffens, denn „nach wie vor will niemand ein Komiker sein. Die gesellschaftliche wie auch die professionelle Ächtung dieses Ausdrucks ist ungebrochen.“ (Arnold, S. 99)

<sup>422</sup> vgl. Presseankündigungen, Infofaltblätter, Programmheftbeiträge verschiedenster Solisten und Ensembles.

<sup>423</sup> „Jess Jochimsen – Kabarettist und Stand-up-Comedian“. In: *TROTTOIR* 21/1998

<sup>424</sup> „Asien, Asien“. In: *NEWS* 4/1999

<sup>425</sup> „Wir leben in einer Dudelkultur“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 4.11.1997

<sup>426</sup> vgl. Rothlauf, S. 138ff.

<sup>427</sup> ebd., S. 138

on mit Publikum gerne Kleinkunst- und Kabarettelemente aufgreift.<sup>428</sup> Zwar weist Matthias Beltz noch 1992 darauf hin, daß Kabarett von der Theaterkritik oftmals als Vorwurf gegen unterhaltende Inszenierungen benutzt werde.<sup>429</sup> Ein Beispiel dafür haben ich schon oben angesichts von Widmers „Top Dogs“ zitiert (siehe ebd.). Beltz mutmaßt, daß diese Kritiker („Priester der Erhabenheit“) schlichtweg den Anschluß verpaßt hätten.<sup>430</sup> Doch offensichtlich setzen sich die Theaterschaffenden – vielleicht mit Blick auf die Publikumswirksamkeit – über derartige Vorbehalte immer öfter hinweg.

Paradebeispiel für den umgekehrten Trend, daß Kabarett theatral wird,<sup>431</sup> ist die Münchner Gruppe ‚Valtorta‘, deren jüngstes Programm „Oberwasser – der Tod kennt keine Verwandten“ (1997) laut Alexander Liegl, Kopf der Gruppe, „genauso nah am Theater wie am Kabarett“ ist (Interview 5, Z. 71). Gleiches gilt für die ‚Valtorta‘-Produktion „MÖRD – keine Gnade für Hans Gummerer“ (1994), „dessen dramaturgisches Charakteristikum die offene, aufgelöste Form ist, bedingt durch die Brechung der Theaterillusion“<sup>432</sup>.

Diese Illusionsbrechung zeigt sich auch in „Oberwasser“, mit dem ‚Valtorta‘ „zum reinen, festen, durchgehenden Stück gekommen“ sind (Liegl, Interview 5, Z.101f.).<sup>433</sup>

Der „Oberwasser“-Plot ist grundsätzlich einfach:<sup>434</sup> „Der Onkel“ liegt im Sterben; acht ihm nahestehende Personen, hauptsächlich Verwandte, aber auch ein (sich) quasi zur Familie zählender Arzt und der Verlobte einer Nichte, versammeln sich im Haus des Sterbenden. „Der Onkel“ selbst (einen Namen bekommt er nie), tritt nicht in Erscheinung.

Das Stück enthält alle Bestandteile eines typischen Schwanks: Es ist ein „Theaterstück voll Situations- u. Typenkomik (Überraschung, Verwechslung, Mißverständnis, Zufälligkeiten, Wortwitz)“<sup>435</sup>. Dementsprechend ist die Bühne schlicht ausgestattet und gestaltet als Vorraum des Sterbezimmers. Drei Türen sind die beherrschenden Ausstattungsmerkmale des bürgerlich-„spießig“ und verwohnt aussehenden Zimmers: Eine von ihnen führt nach draußen, von dort erklingt bei jedem Öffnen das Rauschen eines ‚apokalyptischen‘ Regens. Hinter der mittleren Tür verbirgt sich der Flur und weitere Räume. Hinter der dritten Tür das Sterbezimmer des Onkels, voll „mit Apparaten“, die ironisch durch klischeebeladene ‚Piepgeräusche‘ angezeigt werden, die bei jedem Öffnen der Tür erklingen – auch dies ein in seiner makabren Schlichtheit

<sup>428</sup> Weitere Beispiele: die Inszenierungen von „Leonce und Lena“ (Spielzeit 97/98) und „Don Juan“ (Spielzeit 98/99) am Theater Bielefeld

<sup>429</sup> Beltz, S. 144

<sup>430</sup> ebd.

<sup>431</sup> vgl. Thiel, S. 47

<sup>432</sup> Budzinski/Hippen (Hrsg.), S. 409. Für eine ausführliche Interpretation dieses Programms vgl. Thiel, S. 78ff. Da „Mörd“ und „Oberwasser“ sich in vielen Punkten ähnlich sind, ist es m.E. erlaubt, Thiels Erkenntnisse auch auf die Nachfolgeproduktion anzuwenden.

<sup>433</sup> Der Einfachheit werde ich im Folgenden auch nur von „Stück“ sprechen.

<sup>434</sup> Diese Beschreibung und die folgenden Text-Zitate basieren auf Valtorta, *Oberwasser: Der Tod kennt keine Verwandten*, unveröffentlichter Video-Mitschnitt (ca. 1997).

ironisierendes Merkmal.

Der Handlungsverlauf ähnelt ebenfalls einem Schwank: Auf der Bühne herrscht ein ständiges Kommen und Gehen, (verstärkt wird das dadurch, daß alle vier Darsteller jeweils Doppelrollen spielen); es kommt zum üblichen Reigen der Verwirrungen, Verwechslungen mit der ihm gemäßen Situationskomik.

Doch hinzu treten weitere Aspekte, die sich am ehesten als kabarettistische Verfahren beschreiben lassen und den Chiffren des Schwanks entschieden zuwiderlaufen. Beginnt das Stück zunächst noch im rein fiktionalen Rahmen, nimmt die Zahl defiktionalisierender Elemente (Vogel) im weiteren Verlauf des Stückes zu. Unvermittelt wird beispielsweise das Publikum angesprochen:

Cäsar (Lieg!): „Typen gibt’s, also wirklich wahr,... also wenn die alle zur Familie gehören täten [...] dann wirklich guten Tag, mein lieber Herr Oberförster!“  
 Ein Oberförster tritt auf (Lacher).  
 Nach einem Dialog mit dem Oberförster geht Cäsar wieder an die Stelle zurück, wo er den obigen Ausruf getan hatte, wiederholt:  
 Cäsar: „[...] dann wirklich guten Tag, mein lieber Herr Gesangsverein!“ (starrt auf die Tür (Lacher)  
 Dann öffnet er die Tür, schaut nach, ob draußen ein Gesangsverein steht und probiert denselben Effekt mit zwei weiteren Namen (die im Stück keine Bedeutung haben):  
 Cäsar: „Grüzigott [unverständlicher Name] ... Good morning Mr. Miller! ... (Drehung zum Publikum) Wunderschönen guten Abend, liebes Publikum! – Ehhm!? (plötzliches verdutztes Abwinken und Abdrehen)“

An dieser Stelle verwischen sich die Grenzen zwischen Rahmen- und Darstellerfigur. Plötzlich wird Cäsar die Fiktionsdurchbrechung gewahrt.

Auch „der liebe Gott“ tritt immer wieder als Stimme in Erscheinung und spricht mit dem Jugendpfarrer (ebenfalls verkörpert von Liegl):

Die Stimme: „Ich bin der liebe Gott und spreche mit Dir.“  
 Jugendpfarrer: „Ich bin nicht Don Camillo, und Sie sind eine Stimme aus der Decke.“

Diese Gespräche setzen sich fort. Die Gotteserscheinungen durchbrechen den Fiktionsrahmen des Volkstheaters, zumal die Stimme alles andere als göttlich agiert. Sie erzählt debile Gleichnisse von Palmen, Korinthern und Männern, die Lamas gebären, und als angesichts der Hitze in der Wohnung alle Personen Durst bekommen und Limonade finden, bestellt sich auch Gott welche:

Die Stimme: „Krieg ich auch einen Schluck?“  
 Jugendpfarrer: „Der liebe Gott trinkt Limonade. Das ist jetzt aber albern.“  
 Die Stimme: „Einen kleinen Schluck gerne...“  
 Jugendpfarrer: „Soll ich das Zeug jetzt in die Boxen kippen?“

Erneut wird die Stimme in der Bühnentechnik verortet (Defiktionalisierung). Gott schickt später einen Engel (kostümiert mit Engelsflügeln und einem Hausmeisterkittel), der die Limonade abholt. Doch die Limonade ist alt, alle Protagonisten sterben daran – auch das völlig undenkbar in einem Schwank! – und der an Magenverstimmungen leidende Gott meldet sich ein letztes

---

<sup>435</sup> „Schwank“. In: Jochanan Ch. Trilse-Finkelstein und Klaus Hammer (Hrsg.), *Lexikon Theater international* (Berlin: 1994), S. 800

Mal; ob auch er stirbt, bleibt (leider) offen.

Ein weiteres (schönes) defiktionalisierendes Detail ist, daß Liegl als „Cäsar“ einen Gegenstand einsteckt, den Liegl als „Jugendpfarrer“ später in seiner Tasche findet.

Die Summe dieser Detail-Defiktionalisierungen enthebt das Stück seinem vordergründigen Volkstheaterimage. Doch dadurch wird das Stück noch nicht zum Kabarett, macht Benedikt Vogel doch deutlich, daß diese Methoden auch im Theaterkontext angewendet werden können (siehe 1.1.3).

Typisch kabarettistisch ist an dem Stück die Orientierung auf Sprachspiel, Wortwitz und Pointierung. Ein Beispiel: Der „Facharzt“ und der „Jugendpfarrer“ unterhalten sich über den Himmel:

Facharzt:	„Wiewiewie ist es da...?“
Jugendpfarrer:	„Dort! Soweit ich weiß, ist es ein etwa 65 Quadratmeter großer Raum mit Oberlicht. (Lacher) Hellgrüne Sitzgarnituren, kleine Tische mit festen Kerzen“ (Kichern)
Facharzt:	„Quatsch.“
Jugendpfarrer:	„Kein Quatsch. Von 7 Uhr bis 14.30 Uhr hat eine Kaffeetheke auf mit kleinen Speisen. Es gibt einen CocaCola-Automaten, der allerdings keine 50-Pfennigstücke annimmt.“ (Lacher)
Facharzt:	„Was erzählst Du da?“
Jugendpfarrer:	„Ein bißchen erinnert das an ein ICE-Bordrestaurant“ (Lacher)
Facharzt:	„Das wär die Hölle!“
Jugendpfarrer:	„Nein. Die Hölle ist fast das gleiche nur mit Pepsi.“ (lauter Lacher und Applaus)

Es ließen sich noch viele weitere Stellen aus „Oberwasser“ zitieren, die belegen, was Alexander Liegl über den Stil von ‚Valtorta‘ sagt: „[...] wir spielen sowohl mit kabarettistischen als auch mit Theatermitteln.“ (Interview 5, Z. 68)

Theatral ist auch der grundsätzliche Sinn des Theaterstückes. Kein „Anspruch auf Behauptung“ zeigt sich da, den Vogel als kabaretttypisch ansieht, sondern Sprachverwirrung: „[...] es ging uns immer um’s Absurde, um das Aneinander-vorbei-Sprechen, um Kommunikation im weitesten Sinne“ (Liegl, Interview 5, Z. 127f.).

Damit gilt für „Oberwasser“ das gleiche, was Matthias Thiel für „Mörd“ feststellt:

„Als Mittel der Welterkenntnis wird die Sprache [...] zum Sinnbild der als sinnlos erlebten Wirklichkeit. Die Sprachlosigkeit der Sprache, die in einer disharmonischen Welt ohne kommunikative Funktion ist, darzustellen, ist zweites Thema Liegls.“<sup>436</sup>

Insofern könnte man sagen, daß ‚Valtorta‘ mit „Oberwasser“ einen Genremix aus absurdem Theater, Volksstück, Boulevardtheater, Musical<sup>437</sup> und Kabarett vorgelegt haben, der stilistische und sprachliche Zeichenkonfigurationen zitiert und zu einem neuen Ganzen montiert. Kabarett ist nur ein Element unter vielen. Ironischerweise wirbt das Ensemble mit dem Slogan „Jetzt 20% weniger Kabarett“ (siehe Abbildung im Anhang). Daß mit diesem Stilmix mitunter auch

<sup>436</sup> Thiel, S. 80

„Traditionen fortgeführt [werden], die es schon in den 20er Jahren gab, vom Dadaismus bis hin zu irgendwelchen Jandls usw.“ (vgl. Liegl, Interview 5, Z. 131f.),<sup>438</sup> bestätigt nur den postmodernen Eklektizismus des Stückes.

Damit entziehen sich ‚Valtorta‘ meiner unter 1.3 vorgestellten Kabarettdefinition: Merkmale 1 (kabarettypischer Kontext), 2 (Mischform), 5 (zeitkritisch und komisch) sind klar erfüllt, Merkmal 3 (Nummerncharakter) nicht, Merkmale 4 (mittleres Fiktionalitätsniveau) und 6 (Ausrichtung auf Publikumsdialog) nur teilweise. Folglich ist es nicht eindeutig Kabarett, aber diesem nah verwandt.

Eine weitere, relativ neue Spielform im Grenzbereich zwischen Schauspiel und Kabarett ist das **Typenkabarett** (manchmal auch ‚Figurenkabarett‘ genannt). Dieser Begriff wird mittlerweile gerne benutzt, ohne daß klar ist, was genau damit gemeint sein soll. Das hervorstechende Merkmal scheint mir zu sein, daß im Typenkabarett die Distanz des Kabarettisten zu seiner Rolle zugunsten schauspielerischer Identifikationsverfahren zurückgenommen wird. Auf der Bühne agiert folglich nur noch die „Rahmenfigur“ (Vogel), die, anders als im monologischen Theaterstück, direkter zum Publikum spricht und *innerhalb* der Rolle zu überzeichnen weiß, ohne daß die Grenze zur Parodie oder Karikatur überschritten würde. Was Thiel in bezug auf Richard Roglers Programm „Finish“ (1992) feststellt, scheint mir als Merkmal für das Typenkabarett allgemein tauglich zu sein:

„Formales Merkmal ist die Mischung aus psychologisierender und typisierender Figurenzeichnung und [...] die im Kabarett unübliche Darstellung eines facettenreichen Charakters, das überzeugende Psychogramm [...]“<sup>439</sup>

Das unterscheidet die Figuren in Georg Schramms Solo „Schlachtenbummler“ (1994) z.B. von den überzeichneten Figuren im ‚Missfits‘-Programm „Wo niemand wartet“ (1995). Vom Fiktionalisierungsgrad steht das Typenkabarett also zwischen anderem Kabarett und Einpersonensstück. Dieser Fiktionalisierungsgrad ist durchaus mit dem von „Oberwasser“ zu vergleichen. Als ein Hauptvertreter gilt Gerhard Polt, der „unter dem Anschein der konservativen Bestätigung heimatlichen Fühlens und Denkens dieses durch Überzeichnung“ entlarvt, wobei „keine hinderliche Intellektualität zur Schau“ getragen werde.<sup>440</sup>

Georg Schramm, bezeichnenderweise studierter Psychologe<sup>441</sup>, geht bei der Darstellung seines Altnazis soweit in die Psychologie der Figur, daß er in der Lage ist, echtes Mitleid beim Publikum hervorzurufen, das er allerdings stets durch die Äußerung faschistischer Parolen bricht.<sup>442</sup> Dies ist ein klares Spiel mit dem Erfahrungshorizont des Publikums, allerdings nicht auf rein kognitiver Ebene, sondern gleichzeitig oder primär auf emotionaler Ebene. Der Effekt beim

---

<sup>437</sup> Im Stück finden sich auch einige Songs.

<sup>438</sup> vgl. auch Thiel, S. 78

<sup>439</sup> ebd., S. 65

<sup>440</sup> Budzinski/Hippen (Hrsg.), S. 307

<sup>441</sup> vgl. Budzinski/Hippen (Hrsg.), S. 362

<sup>442</sup> So beobachtet bei seinem Gastspiel am in Bielefeld am 6.3.1996.

Publikum ist daher tiefergehend. Schramm stellt seine Figuren nicht nur der Lächerlichkeit anheim, er macht sich nicht nur lustig über sie: Er demontiert sie.<sup>443</sup>

Anders verfährt Horst Schroth, der in seinen Soloprogrammen „Null Fehler“ (1994) und „Scharf auf Harakiri“ (1996) Typen spielt, die den Milieus entnommen sind, aus denen sich das Kabarettpublikum zusammensetzt. Er agiert als „68er Lehrer oder PR-Mann eines Pharmaunternehmens, Frontschwein der Chemieindustrie“<sup>444</sup>.

„[...] nicht nur für Schroth, auch für das übrige intelligente Kabarett der neunziger Jahre hat sich die Gesellschaft in Figuren, Charakterskizzen, Typisierungen [...] aufgelöst“<sup>445</sup>.

schreibt Reinhard Mohr und kennzeichnet damit zwar nicht (wie offensichtlich intendiert) die gesamte Kabarettlandschaft der 90er Jahre, beschreibt jedoch deutlich die Spielweise des Typenkabarets.

Weitere Künstler, die mit Typendarstellungen arbeiten, sind Helmut Schleich, Rolf Miller,<sup>446</sup> Sigggi Zimmerschied, teilweise auch Rosa K. Wirtz und Django Asyl. Als Wegbereiter des „Typenkabarets“ kann man auch Richard Rogler mit seiner Figur „Camphausen“ – aus den Programmen „Freiheit aushalten“ (1987) und „Finish“ (1992) ansehen.<sup>447</sup>

Das Typenkabarett hält sich also in der Nähe des Kabarets auf, wengleich meine Kriterien 3 (Nummerncharakter), 4 (mittleres Fiktionalitätsniveau) und 6 (Publikumsdialog) nicht voll erfüllt sind (vgl. 1.3).

Auch im Grenzbereich zur Comedy gibt es einige Künstler, die fast ausschließlich mit der Typendarstellung arbeiten. Diese Figuren sind aber deutlich *überzeichnet* und weniger psychologisch ausgearbeitet. Hauptvertreter dieser Richtung und damit gewissermaßen die ‚Erben Tegtmeyers‘ sind: Hans-Herrmann Thielke, Herbert Knebel, mitunter auch Piet Klocke, Gaby Köster u. a.

Zusammenfassend kann man sagen, daß Gruppen wie ‚Valtorta‘ oder das Typenkabarett Mittelwege zwischen Kabarett und Schauspiel beschreiten und damit ‚Genremutationen‘ darstellen, wie sie für eine postmoderne Ästhetik typisch sind.

### 3.4.3 Kabarett meets Chanson: z.B. Reichow u.a.

In den 90er Jahren ist es in Berlin zur Wiederentdeckung des Chansons als künstlerische Ausdrucksform gekommen. Matthias Thiel faßt dies als Teil der von ihm festgestellten neuen ‚Poe-

<sup>443</sup> Das erklärt ein schales Gefühl, das ich beim Betrachten seines Programms hatte; denn ‚Opfer‘ Schramms sind stets diejenigen, die nicht im Publikum sind. Insofern hält Schramm nicht *seinem* Publikum den Spiegel vor. In seinem Solo bestätigt sich deutlicher als in vielen anderen Kabarettprogrammen, daß es sich am trefflichsten über die lachen läßt, die sich nicht wehren können. Das Lachen bekommt dann, bei Schramm verstärkt durch die emotionale Komponente, etwas sehr Herablassendes.

<sup>444</sup> Reinhard Mohr, „Abgeschmatzt und abgefusselt“. In: *DER SPIEGEL* 45/1998, S. 286

<sup>445</sup> ebd.

<sup>446</sup> vgl. Auftritt bei „Missfits und Verwandtschaft“, TV-Sendung (WDR-Fernsehen: 24.5.1999).

<sup>447</sup> Für eine ausführliche Interpretation seines Programms „Finish“, vgl. Thiel, S. 64ff.

tisierung der Kleinkunst“ auf.<sup>448</sup> Anknüpfend an die 20er Jahre gibt es in der Hauptstadt (und nicht mehr nur dort) eine „reüssierende Szene“ in diesem Bereich.<sup>449</sup> Dafür stehen Namen wie Tanja Ries, Pigor und Eichhorn, Cora Frost, Jo van Nelsen, Tim Fischer, Georgette Dee, das ‚Duo Malediva‘, Nessi Tausendschön u.v.a.<sup>450</sup> Diese Entwicklung scheint auch auf das Kabarett ‚abzufärben‘, urteilt Christian Ehring: „Dann sehe ich im Moment auch einen Trend zur Musik. Es gibt unheimlich viel Musik im Kabarett, viele Chansonprogramme.“ (Interview 2, Z. 216f.)

Seit jeher sind die Bereiche Kabarett und Chanson eng miteinander verbunden. Im Kabarett gab es immer Lieder, im Chanson immer den Bereich der Conference, der mithin stark ausgeweitet wird: Georgette Dees Live-Shows bestehen zu gut 50% aus musikalisch unterlegten Stand-up-Sequenzen, die sie jedoch aus der „Darstellerfigur“ der Diva heraus vorträgt.<sup>451</sup>

Mittlerweile gibt es immer mehr Kabarettisten, die größtenteils musikalisch arbeiten und deren Programme (vom quantitativen Musikanteil her) kaum noch von Chansonprogrammen zu unterscheiden sind: Beispiele sind Lars Reichow, Annette Kruhl, Niels Kaiser, zum Teil auch Frederic Hormuth u.a. Ihnen gemeinsam ist, daß sie vorwiegend oder zu großen Teilen musikalisch arbeiten, bevorzugt mit dem Klavier, sich aber (anders als im Chanson) in der Regel selbst begleiten. Ihre Texte, auch das ein wichtiger Unterschied, stehen deutlich im Vordergrund. Mithin tragen diese deutlich zeitkritische Züge oder weisen hohe künstlerisch-literarische Artifizität auf.

Der junge Berliner Kabarettist Bodo Wartke, 1998 ausgezeichnet mit dem St.-Ingberter Kabarettpreis, wechselt in seinem Programm „Bodo live“ (1998)<sup>452</sup> dadaistisch anmutende Gedichte<sup>453</sup> ab mit Songs am Klavier, in dem er z.B. klassische Vorlagen („Sah ein Knab‘ ein Röslein steh´n“) in Text und Melodie variiert bis am Ende ein Rockfassung endet mit: „Röslein auf der Heiden, wenigstens war sein Leiden doch noch für etwas nutz: als Plädoyer für Umweltschutz.“

Der 20jährige Kölner Musikkabarettist Tom van Hasselt wurde kürzlich mit dem 2. Bielefelder Kabarettpreis ausgezeichnet und ist im Grenzbereich zwischen Chanson und Kabarett kaum noch eindeutig zu verorten.<sup>454</sup> Auf der einen Seite nennt er den klassischen Habitus des Chansonniers (Eleganz im Auftreten, leichte Arroganz im Umgang mit dem Publikum usw.) sein Eigen, hinzu treten sehr ausgefeilte chansongleiche Melodieführungen, doch das wird auf der anderen Seite vermischt mit hochgradig anspruchsvollen Texten über eine Gesellschaft „Am Arsch des

<sup>448</sup> ebd., S. 51

<sup>449</sup> Norbert Tefelki, „Eine kurze Notiz zum Berliner Chanson“. In: Booklet zu „1. Chansonfest Berlin“, CD (Duophon: 1996).

<sup>450</sup> Eine gelungene satirische Aufbereitung dieses Berliner Chanson-Trends bietet Annette Kruhls „Schangsong-Chanson“; vgl. Annette Kruhl, *Heiter bis stürmisch*, CD (Duophon: 1999).

<sup>451</sup> So beobachtet am 16.5.1999 bei ihrem Gastspiel in Bielefeld.

<sup>452</sup> Bodo Wartke, *Bodo live*, unveröffentlichtes Demovideo (1998).

<sup>453</sup> siehe Abschnitt 3.7

Jahrtausends“ (so der Titel seines Programms von 1998):

„Ich sage: Spitze! – Apokalypse!  
 Die Lethargie hat nun ein End´ und alles rennt; vom Präsidenten bis zur Tippse!  
 Ich sage: Prima! – Endzeitklima!  
 Jetzt geht hier endlich mal was ab, und nicht zu knapp; von Kapstadt bis nach Lima.  
 und auch hier:  
 Wir haben das Meer verdreckt  
 und jeden Bär verschreckt,  
 und jetzt ist es auch egal, wenn noch ´ne Tierart mehr verreckt.  
 Wir haben den Mond besucht,  
 haben uns geklont versucht,  
 und daß wir untergeh´n, sind wir nicht gewohnt – verflucht! –  
 Wir hatten große Macht,  
 haben rigoros gedacht,  
 und jetzt am Ende wird sich ziemlich in die Hos´ gemacht.  
 Jetzt wird sie untergeh´n,  
 und das wird bunt hergeh´n.  
 Sie werden seh´n!“<sup>455</sup>

Obwohl alle äußeren Zeichen auf Chanson hindeuten, nimmt van Hasselt diese jedoch nur als Chiffre für eine sehr heutige, kabarettistische Sichtweise einer Gesellschaft am Abgrund, deren Angehörige die aktuellen Bedrohungen fröhlich ignorieren.

Tom van Hasselt ist noch sehr nah am Kabarett, wie der Abgleich mit den unter 1.3 genannten Kriterien zeigt: Lediglich Merkmal 2 (Mischcharakter) ist hinsichtlich der theatralischen Elemente nur ansatzweise erfüllt; die weiteren Merkmale stimmen überein. Vom Chanson unterscheidet ihn deutlich das voll erfüllte Merkmal 5 (Zeitkritik und Komik); doch kann dies mitunter von Merkmal 1 (kabarettypischer Kontext) überlagert werden, wenn van Hasselt beispielsweise von einer Chansonszene ‚vereinahmt‘ würde.

Schon seit Jahren erfolgreich ist Lars Reichow. Er untermalt in seinem Programm „Allerhöchste Tastenzeit“ (1995)<sup>456</sup> manche Texte, etwa „Die Schulstunde“, in der er typische Verhaltensweisen eines Lehrers in der Klasse karikiert werden, durch Musikzitate, die den Sprachgestus unterstützen (Hektik wird durch ein hastig gespieltes Mozartstück ‚intoniert‘, Ungeduld und aufsteigende Wut durch die Anfangstakte des „Pink Panther“ usw.). Im Stück „Liebe Oma“ dient das Klavierspiel als Illustration des Tippens an einem Computer usw. Daneben stehen in seinem Programm rockig-soulig anmutende Songs („Far away“) und reine Sprechstücke („Das Personalpronomen“).

Die besprochenen Beispiele können unterschiedlicher kaum sein. Sie zeigen jedoch an, daß im Bereich zwischen Kabarett und Chanson interessante Spielarten möglich sind, bei denen jedoch eindeutige Zuordnungen nicht immer mehr möglich sind.

---

<sup>454</sup> „2. Bielefelder Kabarettpreis 1999“, unveröffentlichter Video-Mitschnitt (1999).

<sup>455</sup> Ausschnitt aus dem Eröffnungssong seines Programms. Die Melodie dieses Stücks ist schnell, munter und fröhlich.



### 3.4.4 Weitere Treffpunkte: z.B. Tufts, Perlinger, Grosche u.a.

Ich könnte die Liste „Kabarett trifft...“ fortführen und ergänzen um „... Entertainment“, „... Kleinkunst“, „... Clownerie“, „... Pantomime“, „... Varieté“, „... Zauberei“ usw. ... – Ich glaube jedoch, die drei wichtigsten Strömungen der 90er Jahre exemplarisch und natürlich gerafft besprochen zu haben. Dennoch möchte ich weitere Beispiele für weitere Genremischungen in aller Kürze vorstellen:

Thomas Philipzen verbindet in seinem Programm „Wahre Helden“ (1998) und den Vorgängerprogrammen Stand-up-Blöcke mit clowneskem Spiel, musikalischen Einlagen, Pantomime und Varieté-Elementen.<sup>457</sup> Im Grenzbereich zwischen Kabarett und Entertainment präsentiert Sissi Perlinger eine „Mischung aus schrägem Kabarett, sinnlichem Tanz und schauerlich schönem Gesang, gewürzt mit einer Portion sexy Glamour und derben Humor“<sup>458</sup>.

Gayle Tufts mischt nicht nur Deutsch und Englisch zu „Dinglish“ (siehe auch 3.7) sondern Stand-up-Comedy, Show-Unterhaltung und Chansons.<sup>459</sup>

Erwin Grosche hingegen ist nach wie vor ein kabarettistisches Phänomen.<sup>460</sup> Er greift theatrale Elemente auf, in dem er sich nicht selten in die Rolle eines Kindes versetzt, bietet literarische und kabarettistische Texte dar, nicht selten in Reimform oder dadaistisch anmutend oder auf assoziative Gedankensprünge bauend (z.B. „Wassermusik“<sup>461</sup>), oft begleitet von Percussion-Elementen.

Viele weitere Künstlerinnen und Künstler ließen sich hier nennen. Doch es geht mir nicht um Vollständigkeit (die ist im Rahmen dieser Arbeit nicht zu erreichen). Ziel dieses Abschnitts war es, aufzuzeigen, daß Kabarett seine Gattungsspezifität verschiedenen Genres verdankt, sich aber in den 90er Jahren eine deutliche Suche des Kabarett nach neuen oder wiederentdeckten Ausdrucksformen feststellen läßt.

## 3.5 Auflösung des Kanons

Insofern könnte man sagen, daß sich im Kabarett das vollzieht, was Ihab Hassan „Auflösung des Kanons“<sup>462</sup> nennt. Kulturelle Kanons würden durch „Subversion“ aufgelöst und dekonstruiert.<sup>463</sup>

Kabarett war immer destruktiv (Henningsen, siehe 1.1.1) und subversiv (Fleischer, siehe 1.1.2), doch richtet sich diese Subversion jetzt auch gegen das Kabarett selbst, welches als klar umris-

---

<sup>456</sup> Lars Reichow, *Allerhöchste Tastenzeit*, CD (Roof-Music: 1995).

<sup>457</sup> „Kabarett in der Region“, unveröffentlichter TV-Mitschnitt (WDR Bielefeld: 19.12.1998).

<sup>458</sup> Astrid Marxen, „Das alte Lied vom Kleinen Unterschied“. In: *Bielefelder StadtBlatt*, 31.3.1999; vgl. auch „Quatsch Comedy Club“, TV-Sendung (Pro7: 7.12.98).

<sup>459</sup> Gayle Tufts und Rainer Bielefeldt, *The Big Show*, CD (Zampano: 1998).

<sup>460</sup> Erwin Grosche, *Wenn ich König bin...: Das Schönste, Teil 1*, CD (Pendragon: 1998). Vgl. auch „Deutscher Kleinkunstpreis 1999“, TV-Sendung (3sat: 28.2.1999).

<sup>461</sup> Grosche, *Wenn ich König bin...: Das Schönste, Teil 1*

<sup>462</sup> Hassan, S. 48

sene Gattung in Teilen zum Kanon der Hochkultur zählt (siehe 2.4). Harald Schmidt ist hierfür das beste Beispiel: Wäre der Begriff nicht ‚theoretisch vorbelastet‘, würde ich davon sprechen wollen, daß er das Kabarett teilweise ‚dekonstruiert‘. Schmidt bricht mit den Regeln des politischen Kabarett (siehe 2.6.1) und macht sich über das Hochkulturschema der Kom(m)ödchenbesucher lustig (siehe auch 2.3.2): Wo das Publikum Sinn erwartet, baut er eine Sinnerwartung auf und liefert das Sinnleere und damit eine Spitze gegen das klassische Kabarett(publikum).

Der Text ‚10-Dollar-Mütze‘ endet mit den Worten:

„Jedes Mal, wenn ich zur Tür reinkomme, schau ich zur Garderobe: Da hängt diese Mütze...(Pause) ... Denk ich: ‚Da hängt jetzt diese Mütze ... (Pause) ... hat auch mal zehn Dollar gekostet ... (Pause) ... hängt jetzt hier rum ... (Pause) ... verbrat die Scheiße doch mal im Kom(m)ödchen!‘ (lauter Lacher und Applaus)“<sup>464</sup>

Deutlich ausgedrückt: Das Publikum erwartet Sinn, doch statt dessen kriegt es ‚Scheiße‘.

Auch andere kabaretttypische Regeln verhöhnt Schmidt explizit, z.B. das Prinzip der ‚angedeuteten Bühnenfigur‘ (siehe 1.1.1) verhöhnt:

„Das schöne beim Kabarett ist ja, daß man sich mit ganz einfachen Mitteln in *völlig* andere Figuren verwandeln kann. Das kennen Sie ja von meinen Kollegen, die sich mit *ganz* einfachen Mitteln in *völlig* andere Figuren verwandeln.“<sup>465</sup>

Die deutlichen Betonungen, die Wiederholung der Aussage und die Referenz auf seine Kollegen machen deutlich, daß sich Schmidt auch von dieser Regel distanziert.

Diese Beispiele machen deutlich, daß sich die Kabarettypismen auflösen, sowohl explizit auf der Bühne als auch implizit durch die im vorangegangenen Abschnitt untersuchte stete Ausweitung und Erforschung neuer Spielformen (mitunter im Rückgriff auf alte Traditionen) .

Im Ergebnis führt das dazu, daß sich das Feuilleton nicht selten schwertut mit der Einordnung der Künstler. In vielen mir vorliegenden Kritiken werden die meisten der vorgenannten Künstler immer wieder als ‚Kabarettisten‘ bezeichnet: Monty Arnold,<sup>466</sup> Käthe Lachmann, Sissi Perlinger, Erwin Grosche usw. Das Feuilleton integriert sie gerne, von der Jury des Deutschen Kleinkunstpreises werden sie hingegen ausgegrenzt. Grenzgänger wie Lisa Fitz, Josef Hader, ‚Missfits‘, ‚Valtorta‘, Lars Reichow und Erwin Grosche wurden allesamt mit dem Deutschen Kleinkunstpreis ausgezeichnet, jedoch keiner von ihnen in der Sparte ‚Kabarett‘, sondern entweder in den Sparten ‚Chanson/Musik/Lied‘ (Fitz, Reichow) oder ‚Kleinkunst‘ (Hader, ‚Missfits‘, Reichow, Grosche). Der ‚Kabarett‘-Preis ging in den 90er Jahren ausschließlich an männliche (politische) Kabarettisten.<sup>467</sup>

Interessant ist der ‚postmoderne Eklektizismus‘ noch aus folgendem Aspekt: Er geht absolut

<sup>463</sup> vgl. ebd., S. 50

<sup>464</sup> Harald Schmidt, *Schmidtgift*, CD (WortArt: 1995).

<sup>465</sup> ebd.

<sup>466</sup> Das geht soweit, daß sich Monty Arnold in seinem Buch eindeutig von der Berufsbezeichnung ‚Kabarettist‘ (S. 98) distanziert, im ‚Waschzettel‘ (S. 1) desselben Buches vom Lektor jedoch als solcher bezeichnet wird.

<sup>467</sup> siehe Anhang 6.4

konform mit dem Stiltypus des Selbstverwirklichungsmilieus, das die meisten Kabarettanhänger stellt:

„Typisch für das Selbstverwirklichungsmilieu ist der Grenzverkehr zwischen verschiedenen alltagsästhetischen Zeichen- und Bedeutungskosmen, zwischen Mozart und Rockmusik, Kunstausstellung und Kino, Kontemplation und Action [...usw.]“<sup>468</sup>

Diese ästhetische Disposition erklärt die Popularität der Genre-Mischformen sehr gut. Denn wer gerne Mozart und Rockmusik hört, wird auch Gefallen daran finden, wenn es (gelungene) Mutationen dieser beiden Genres gibt. Ihab Hassan stellt beim ‚postmodernen Menschen‘ tatsächlich eine „Vorliebe für Montage, Collage, [...] zur Offenheit des Zerbrochenen, zu unerklärten Randzonen“<sup>469</sup> fest, was wiederum konform ginge mit Schulzes Milieubeschreibung.

### 3.6 Entpolitisierung im Kabarett

Beschäftigten sich die vorangegangenen Punkte noch vorwiegend mit den kabarettistischen Spielarten der 90er Jahre, möchte ich mich nun inhaltlichen Fragen widmen.

Zahlreiche Nennungen in der Umfrage beschäftigen sich mit dem Themenkomplex ‚Kabarett und Politik‘. Sieben Künstler konstatieren eine allgemeine Entpolitisierung im Kabarett, ebenfalls sieben betonen, daß private oder soziale Themen anstelle von politischen verstärkt behandelt würden (siehe Anhang). Der These, daß das politische Kabarett auf dem Rückzug sei, stimmen 27 Künstler zu (Durchschnittswert 2,12). Auch Volker Kühn stellt eine Entpolitisierung fest.<sup>470</sup> Auf der anderen Seite betonen alle Künstler im Gespräch, daß das politische Kabarett durchaus eine Zukunft habe.<sup>471</sup>

Wie kommen diese unterschiedlichen Einschätzungen zustande, und welches Bild ergibt sich vom politischen Kabarett in den 90er Jahren? Ich möchte meine Argumentation hinsichtlich dieses Punktes in fünf Thesen aufbauen:

*Erstens: Die Politik als Thema ist komplexer geworden.*

In den 90er Jahren haben sich in der weltpolitischen Lage dramatische Veränderungen vollzogen. Mit dem Mauerfall von 1989 und dem Ende des Sozialismus ist die bipolare Weltordnung zu Fall gekommen:<sup>472</sup> Ost-West-Konflikt, Kalter Krieg und atomare Bedrohung sind weitgehend verschwunden. An deren Stelle sind andere Entwicklungen getreten: Globalisierung von Märkten und Politik, globale ökologische Probleme, ein neu erwachter Nationalismus an vielen Orten der Welt, der sogar zu Krieg inmitten Europas geführt hat.

<sup>468</sup> Schulze, S. 312

<sup>469</sup> Hassan, S. 49

<sup>470</sup> vgl. Kühn, S. 198

<sup>471</sup> vgl. Hormuth (Interview 1, Z. 119ff.), Ehring (Interview 2, Z. 184ff.), von Rosenberg Lipinsky (Interview 3, Z. 186ff.), Wirtz (Interview 4, Z. 263ff.), Liegl (Interview 5, Z. 156ff.)

<sup>472</sup> Über die Schwierigkeiten, dem Mauerfall kabarettistisch zu begegnen, berichtet Rolf Ulrich; vgl. Rolf Ulrich, *Alles sollte ganz anders werden: 40 Jahre Kabarett die Stachelschweine*. Frankfurt a.M./Berlin: 1990, S. 254

Das kann sich in zweierlei Hinsicht auf das Kabarett ausgewirkt haben. Zum *einen* fehlt mit dem „Ende der Metaerzählung“ Sozialismus (Lyotard)<sup>473</sup> das Ziel für systemkritische Ansätze im Kabarett.<sup>474</sup> Zum *anderen* – und diesem Aspekt kommt größeres Gewicht zu – entzieht sich die Komplexität der Themen zunehmend der kabarettistischen Aufarbeitung. Das gilt für Publikum und Künstler gleichermaßen.<sup>475</sup>

„Zu den Detailfragen der Steuerreform weiß kein Mensch was. Das heißt, Du kannst es letztlich gar nicht so sehr fokussieren, daß eine Pointe dabei rauskommt [...]“ (Lutz von Rosenberg Lippinsky, Interview 3, Z. 165ff.)

Was schon bei der Steuerreform kaum noch möglich ist, nämlich Pointen zu produzieren, wird bei anderen Themen, wie etwa dem Balkankrieg, noch schwieriger. Eine „Mitternachtsspitzen“-Sendung vom 8.4.1999 (gut zwei Wochen nach Beginn des Kosovo-Krieges der NATO) zeigt das ganze Dilemma des politischen Kabarett angesichts einer politischen Situation, die sich einfachen Antworten verschließt.

Heinrich Pahl wird als „Kriegsberichterstatte“ angekündigt und hält einen fast zehnminütigen Monolog zum Thema ‚NATO-Bombardement‘. Einige Ausschnitte:

„[...] Liebe Freundinnen und Freunde. Im Krieg gelten andere Regeln, da geht der Verstand auf Grundeis und der Arsch regiert, solange der Krug in den Brunnen kotzt. Der Krieg verändert Alle: auch Joschka Fischer. Der erinnert im Augenblick als ein Schrumpfkopf zu Lebzeiten, wo die Sorgen in den vielen Falten ist, und der Verstand ist weg. Und das erklärt Vieles bei Fischer. Schon, daß er sich auf die Kontinuität der deutschen Außenpolitik einläßt mit dem dumpfen Schröder-Slogan ‚Wir machen’s nicht anders, sondern besser.‘! Und die deutsche Jugoslawien-Politik war weltweit anerkannte Scheiße, seitdem Genscher vor acht Jahren ohne Not Slowenien und Kroatien anerkannt hat – das muß man sich vorstellen! Einerseits am gemeinsamen Europa der Vaterländer basteln und gleichzeitig reinrassische Kleinstaaten fördern [...]. Und jetzt wird nach den primitivsten Faustregeln gearbeitet. Erstens [...] Zweitens: Losschlagen ohne Ziel und Weg. Das müssen Sie sich mal vorstellen: Sie haben einen Handwerker, der baut Ihnen das Klo ohne Zu- und Ableitung auf dem Balkon. Sie meckern. Da sagt der: ‚Setzen Sie sich doch erstmal drauf und machen Sie rein.‘ Da sagen Sie: ‚Wo soll denn das Zeug raus?‘ Da sagt der: ‚Das sehen wir dann schon!‘ (Lacher und Applaus) Den jagen Sie doch als Pfuscher vom Bau! Drittens: die taktische Gegenfrage: ‚Was hätten Sie gemacht?‘ – Ganz schwierig: Bumerang; macht alles nur schlimmer, denn dadurch gibt der Fachminister zu, daß er keine Ahnung hat [...] ist er also dümmer, als die Polizei erlaubt. [...] Da kann man doch nur warnen oder sich an die alte Kölner Krankenkassenweisheit erinnern: ‚Der Arzt ist oft gefährlicher als die Krankheit. (Lacher und Schlußapplaus)“<sup>476</sup>

Der gesamte Text ist von Wortspielen durchsetzt, mal thematisch angegliedert, oft jedoch nicht („solange der Krug in den Brunnen kotzt“). Pahl liest den Text ab (die Zettel sind deutlich sichtbar), lehnt während des Vortrags an einem Stehpult, seine Gestik ist eingeschränkt. Ab und an senkt er seine Stimmlage und spricht gedehnt, was offensichtlich an Rudolf Scharping erinnern soll, jedoch vage bleibt. Haltung (Stehpult), Ablesen und Struktur des Textes erinnern alles

<sup>473</sup> vgl. Welsch, S. 12. Mit dem Zitat Lyotards behaupte ich nicht, daß es gar keine „Meta-Erzählungen“ mehr gebe.

<sup>474</sup> Allerdings muß man feststellen, daß die Anzahl wirklich systemkritischer Kabarettisten, eher gering war: es gab das APO-Kabarett (vgl. Rothlauf, S. 78ff.). Danach wäre vielleicht Dietrich Kittner zu nennen (vgl. Eckard Spoo, „Vorwort“. In: Dietrich Kittner, *Gags & Crime* (Hannover/Berlin(Ost): 1989).

<sup>475</sup> Ähnlich argumentiert Thiel, S. 45.

<sup>476</sup> „Mitternachtsspitzen“, TV-Sendung (WDR-Fernsehen: 8.4.1999)

in allem an einen Vortrag, mehr noch an eine Bundestagsrede.<sup>477</sup> Die Reaktionen des Publikums verstärken diesen Eindruck: Es hört zu. Drei sehr verhaltene Lacher, drei Lacher, einen Lacher mit Applaus und einen Lacher am Abschluß erhält der gut zehnmütige Beitrag. Für Kabarett ist das reichlich wenig (manche Bundestagsreden weisen mehr Pointen auf).

Pachl redet deutlich und eindeutig gegen die Kosovo-Politik der Bundesregierung. Er läßt, im Duktus Benedikt Vogels, „explizit Argumentationsstrategien zur Sprache kommen“<sup>478</sup>, die allerdings nicht logischen Gesetzen folgen, sondern auf „Pseudokennexion“<sup>479</sup> beruhen (aus der „taktische[n] Gegenfrage ‚Was hätten Sie gemacht?‘“ folgt beispielsweise *nicht*, daß der Minister „keine Ahnung hat“). Das ist kabarettistisch legitim: Die Reaktionen des Publikums bleiben aber verhalten (keine Lacher an eindeutig dafür vorgesehenen Stellen, verhaltener Schlußapplaus). Das zeigt, daß diese Nummer nicht ‚funktioniert‘ hat. Ich vermute, der Kosovo-Konflikt ist als politische Situation zu komplex, um darauf mit einfachen Antworten („Fachminister [...] dümmer, als die Polizei erlaubt“) zu reagieren. Hinein spielt sicherlich, daß Pachl in dem ganzen Text keinen Ausweg aus der Situation aufweist, womit er sich hinter dem kabarettistischen Anliegen, formuliert von Fleischer, versteckt: „Der Kabarettist sagt immer nur eines: ‚So wie Ihr denkt, ist es nicht.“<sup>480</sup> Um Rosa K. Wirtz (in diesem Fall) zu korrigieren: Pachl erzählt *eben nicht*, „wie alles aus seiner Sicht besser wäre“ (vgl. Interview 4, Z. 98).

Es fällt überdies auf, daß die beiden lautesten Lacher an den Stellen kommen, wo die Hilf- und Ratlosigkeit der Politik thematisiert wird.

„Die veränderte politische Weltlage macht politisches Kabarett schwieriger“. Diese These wird in meiner Umfrage deutlich abgelehnt (11 mal Zustimmung, 29 mal Ablehnung, Durchschnittswert: 2,96; siehe Anhang). Trotzdem möchte ich diese Hypothese aufrechterhalten, allerdings mit m.E. wichtigen Modifizierungen<sup>481</sup>: Eine *komplexere* politische Weltlage macht *traditionelles* politisches Kabarett (z.B. im Stile Heinrich Pachls) schwieriger. Das könne mitunter dazu geführt haben, daß weniger Künstler politisches Kabarett machen, klingt bei Alexander Liegl hindurch (Interview 5, Z. 145-159); denn schlechtes politisches Kabarett „ist viel furchtbarer als etwas anderes Schlechtes“ (ebd. Z. 158f.).<sup>482</sup>

Pachls Nummer führt mich zur zweiten These.

*Zweitens: Ein politisch aufgeklärtes Publikum benötigt keine politische Aufklärung.*

Vielleicht ist die verhaltene Reaktion auf Pachls Nummer damit zu erklären, daß er durch seine Argumentation das Publikum bevormundet oder „entmündigt“ (Wirtz, Interview 4, Z. 103).

<sup>477</sup> Unsachliche Fußnote: Auch das Niveau erinnert daran.

<sup>478</sup> Vogel, S. 149

<sup>479</sup> vgl. ebd., S. 125

<sup>480</sup> Fleischer, S. 142

<sup>481</sup> Ich muß mir vorwerfen, diese These im Fragebogen nicht differenziert genug formuliert zu haben. Zudem wirkte die These im Fragebogen so, als sei die „veränderte politische Weltlage“ als alleinige Erklärung für den Rückzug des politischen Kabarett hinreichend, was natürlich nicht stimmt.

Pachl *spielt* nicht mit dem Wissenszusammenhang seines Publikums, er doziert seine Meinung. „Da es nicht *Erlebnis-*, [!] sondern *Erkenntnis*charakter anstrebt, schränkt das politische Kabarett die interpretatorische Freiheit seines Publikum ein [...]“<sup>483</sup> bemerkt Matthias Thiel. Politisches Kabarett kommt in seiner tradierten Form den Erlebnisansprüchen des Publikums nicht nach, bedenkt man zudem, daß die Hauptzielgruppe des Kabarett dem „Selbstverwirklichungsmilieu“ angehört (siehe 2.3). Dessen Angehörige zeichnen sich durch hohe Bildung und (kurz gesagt) ‚einen eigenen Kopf‘ aus: ‚hohe Reflexivität‘<sup>484</sup> und Skepsis ‚gegenüber Autoritäten‘<sup>485</sup>. Doch Pachl beansprucht in seinem Text die Autorität einer moralischen Instanz, bzw. des Besserwissens. Um es bildlich auszudrücken: Vor Angehörigen des Selbstverwirklichungsmilieus moralisch zu dozieren, hieße, ein Athener Publikum mit Eulen zu erschlagen.

„Man darf als Kabarettist nicht als Besserwisser [...] auftreten, der [...] einem Publikum, das aus Blöden besteht, die sowieso alles falsch gemacht haben, die Wahrheit verkünden will.“ (Lutz von Rosenberg Lipinsky, Interview 3, Z. 159ff.)

Hinzu kommt, daß die Kabarettisten nicht mehr als moralische Autoritäten anerkannt werden. Sowohl Ingo Appelt als auch Matthias Beltz urteilen harsch über die moralische Überheblichkeit der ‚Münchener Lach- und Schießgesellschaft‘.<sup>486</sup>

Das Duo ‚Die Scheinheiligen‘ haben diese Haltung auf die Bühne gebracht. Ihr Programm ‚Generation XXL‘ (1997) endet desillusionierend: Angelockt von Geld und Ruhm vergessen die Bühnenfiguren (zwei erfolglose Kabarettisten) alle Ideale und konvertieren zum Opportunismus.<sup>487</sup>

Tilman Courth karikiert in seinem Programm ‚Es ist nicht leicht, ein Gott zu sein‘ (1999) die Position des Kabarettisten als ‚pädagogische Institution‘<sup>488</sup> und moralische Instanz, indem er sich aufschwingt in eine Gott-Rolle: ‚Ich könnte auch sagen: Kabarett ist meine Religion, ich glaube an die Kraft des Humors, und ich wirke das Wunder des Lachens. Ich bin Gott...‘<sup>489</sup>

In bezug auf das ‚Aufklärungskabarett der Anfangsjahre‘ stellt Lüder Wohlenberg fest, daß klar wurde,

„daß der missionarische Eifer mancher Nummer auf ein Publikum traf, das sich bereits mit der politischen-sozialen Realität der Republik auseinandergesetzt hat. Der Erklärungsbedarf war geringer als anfangs angenommen.“<sup>490</sup>

Mitunter hat sich diese Entwicklung noch verstärkt. Insofern bietet Pachl mit seiner Kosovo-

<sup>482</sup> In bezug auf die besprochene Nummer Pachls bin ich geneigt, Liegl voll und ganz zuzustimmen.

<sup>483</sup> Thiel, S. 11f.; Hervorhebungen von mir.

<sup>484</sup> Schulze, S. 321

<sup>485</sup> ebd., S. 319

<sup>486</sup> „Das war genauso korruptes Pack wie alle anderen Menschen auch“ (Matthias Beltz in: ‚Wir leben in einer Dudenkultur‘. In: *Süddeutsche Zeitung*, 4.11.1997); „elitäre Klugscheißer, die sich über Armut empören, aber die Penner nicht im Publikum haben wollen“ (Ingo Appelt in: ‚Der Schrei nach Liebe‘. In: *KÖLNER* 11/1998)

<sup>487</sup> vgl. Die Scheinheiligen: *Generation XXL*, CD (Con Anima: 1998).

<sup>488</sup> Henningsen, S. 9

<sup>489</sup> Tilman Courth, ‚Dilemma‘. Unveröffentlichter Auszug aus dem Skript ‚Es ist nicht leicht, ein Gott zu sein‘ (1999).

<sup>490</sup> vgl. Brief von Lüder Wohlenberg im Anhang

Nummer m.E. „Zeigefingerkabarett“ (ein Begriff, der in der Umfrage und mehrfach in den Interviews fällt).<sup>491</sup> Diese Form des Kabarets als „moralische Schaubude“<sup>492</sup> hat sich in den 90er Jahren überholt: Siebenmal wird dieser Punkt in der Umfrage genannt (siehe Anhang). Insgesamt spaltet die Frage nach dem moralischen Gehalt des Kabarets die befragten Künstler jedoch (Durchschnittswert 2,57, siehe Anhang).

Daß der Erklärungsbedarf des Publikums sinkt, kann allerdings zwei Ursachen haben. Entweder es *hat* bereits genügend Erklärungen, oder aber es *will* gar keine zusätzlichen. Das ist Thema der dritten These.

*Drittens: Die Entpolitisierung im Kabarett der 90er Jahre ist nur Spiegelbild der allgemeinen Politikverdrossenheit in den 90er Jahren.*

Ende der 80er Jahre und Anfang der 90er Jahre machte der Ausdruck „Politikverdrossenheit“ in Deutschland die Runde und wurde sogar zum Wort des Jahres gewählt. Politik war nicht mehr gefragt, Politiker noch weniger. Das spiegelte sich in sehr geringen Wahlbeteiligungen bei einer Reihe von Landtagswahlen wider. Diese Politikverdrossenheit wirkte sich natürlich auch auf das politische Kabarett aus. Kurz gesagt: Wenn Politik auf ein allgemeines Desinteresse stößt, gilt dies natürlich auch für das politische Kabarett<sup>493</sup> (allerdings mit Abstrichen, da das Kabarett immerhin die Möglichkeit hat, diese Politikverdrossenheit wieder zu thematisieren und von daher über dieser Entwicklung zu stehen).

Mittlerweile gehört die allgemeine Politikverdrossenheit der Vergangenheit an. Kabarettisten wie Christian Ehring und Frederic Hormuth verzeichnen wieder ein steigendes Interesse für politische Themen (vgl. Interview 2, Z. 186f.; Interview 1, Z. 124).

Was geblieben ist, ist wahrscheinlich eine tiefgreifende Skepsis gegenüber politischen Autoritäten auf der einen Seite und einfachen politischen Antworten auf der anderen. Da Kabarett aber vereinfachen muß, um pointiert sein zu können (vgl. Lutz von Rosenberg Lipinsky, Interview 3, Z. 165f.), überträgt sich diese Skepsis auf das Kabarett.

Hinzu kommt die im Selbstverwirklichungsmilieu typische Ablehnung von Bevormundung, die, gepaart mit politischem Desinteresse, zu einer Einstellung führt, die man wie folgt wiedergeben könnte: ‚Ich habe keine Meinung und lasse mir die auch von niemandem vorschreiben.‘

*Viertens: Neue Spielarten drängen das politische Kabarett zurück.*

Diese These gilt auf zweierlei Weise; zum *einen* rein quantitativ als Wahrnehmungsargument: Wiederholt habe ich darauf hingewiesen, daß sich die Kleinkunst- und Kabarettzene verbreitert hat (siehe z.B. 2.1.1), sowohl in Zahl der Akteure als auch in Zahl der Spielformen. Das hat womöglich dazu geführt, daß es noch genauso viele politische Kabarettisten gibt wie früher, diese jedoch nicht mehr genauso stark wahrgenommen werden, da neben ihnen viele andere

<sup>491</sup> vgl. Hormuth, Interview 1, Z. 32; Wirtz, Interview 4, Z. 164

<sup>492</sup> Thiel, S. 45

<sup>493</sup> Ähnlich argumentiert Matthias Thiel, S. 45

Künstler mit anderen Inhalten stehen.

Zum *anderen* habe ich unter 2.2 und 2.3 ausgeführt, daß sich die Erwartungshaltungen von Fernsehen und Publikum an die Kleinkunst verändert haben. Diese Erwartungen hinsichtlich Tempo usw. kann das klassische politische Kabarett nicht immer erfüllen (man bedenke, wieviel Zeit Heinrich Pacht braucht, um seine Argumentation aufzubauen), weshalb andere Spielarten hier bevorzugt werden. Das führt mitunter auch zur Selbstzensur beim Künstlern:

„Pleasing the audience is far more important than being original or inventive, because a high laughter rate is best for ensuring rebookings, and catching the eye of any television producers who might happen to be in the audience. [...] Political gags involve the risk of alienating people, so they tend to take second place to jokes about shopping or whatever.“<sup>494</sup>

Zudem ist das altbekannte (politische) Kabarett eben altbekannt; und die jungen (für das Privatfernsehen ausschlaggebenden) Zielgruppen streben nach dem jeweils Neuen.

*Fünftens: Das Kabarett hat das Politische im Privaten entdeckt.*

Christian Ehring sieht die Zukunft des politischen Kabarett in einer „anderen, neuen Form und ästhetisch anders aufbereitet“ (Interview 2, Z. 188f.). Das ist das eine: Alle in den vorangegangenen Abschnitten beschriebenen neuen Spielarten kann sich das politische Kabarett aneignen. Doch auch thematisch wurde neues Land betreten: „Unüberhörbar hat sich das Kabarett von der Weltpolitik in die Wohnzimmer zurückgezogen – oder vorgearbeitet.“<sup>495</sup> Wieso das?

Zum *ersten* ist die Weltpolitik komplizierter geworden, politische Sinngebilde sind verloren gegangen, wodurch die große Politik als Thema ausfällt.

„Wenn Gott und das Zentralkomitee [Anm.: ‚Metaerzählungen‘ im Sinne Lyotards] als die Hauptverwaltungsinstitutionen der Ewigen Wahrheit ausgefallen sind und Moral und Recht nur im Alltag entstehen, dann ist es Aufgabe des Kabarett, alles Neue durch das Stahlgewitter der Satire zu jagen und nicht mehr das alte durch larmoyante Kritik zurückzubeten.“<sup>496</sup>

Zum *zweiten* wird in der Umfrage (offene Frage) mehrfach die Entdeckung des Privaten und Sozialen als thematischer Trend der 90er Jahre angeführt (siehe Anhang). Dabei können die Alltagsbeobachtungen für sich stehen oder mit politischen Themen verwoben sein. Lutz von Rosenberg Lipinsky stellt dazu fest:

„Erstens ist auch das Privatleben politisch. Auch im Beziehungsleben gilt es etwas abzulesen, was von gesellschaftlicher Bedeutung ist. Zweitens kann man sagen: Politik im Sinne von Bundespolitik ist *ein Bestandteil* des Lebens, aber nicht *das Leben*.“ (Interview 3, Z. 156ff.)

Von Rosenberg Lipinsky begründet diese Haltung damit, daß man als Künstler eine Beziehung schaffen müsse „zwischen sich, den Themen, die man bespricht und dem Publikum“ (Interview 3, Z. 163f.). Da bieten sich Geschichten aus dem Alltag an, basieren diese doch auf einem gemeinsamen Erfahrungsschatz, zumal Künstler und Publikum in der Regel aus dem selben Milieu stammen. Das Selbstverwirklichungsmilieu agiert ich-bezogen (siehe 2.3.2) und dürfte von daher die eigene Umwelt als Thema für Unterhaltung der großen Politik, zu der man sowieso

<sup>494</sup> Double, S. 224f.

<sup>495</sup> Skasa, S. 137

<sup>496</sup> Beltz, S. 145



(k)eine eigene Meinung hat, vorziehen. Schulze bezeichnet den ‚Künstler‘ gar als *das* „Erlebnisparadigma“ des Selbstverwirklichungsmilieus.<sup>497</sup> Das heißt: Stellt das Publikum im Kabarett fest, daß es mit dem Künstler die gleichen (Alltags-)Erfahrungen teilt, ermöglichen ihm diese Erfahrungen Teilhabe am Künstlertum. ‚Da habe ich mich drin wiedergefunden.‘ wird somit zum Paradigma der Erlebnis-Verbalisierung. (Beim Niveaumilieu klänge das anders: z.B. ‚Das war sehr gut/interessant/usw.‘.)

Für ein Beispiel für die Zusammenführung von Politischem und Privaten greife ich erneut auf die „Mitternachtsspitzen“-Sendung vom 8.4.1999 zurück. Jürgen Beckers Moderationsblock im Anschluß an Pachls Darbietung zeigt, wie man Politik publikumswirksam auf eine alltägliche Ebene bringt:

„Aber lieber Heinrich, [...] das Problem ist natürlich schon vorher dagewesen, denn wenn man mit einem Herrn Milosevic verhandelt, dann ist das sehr schwer, wenn man ihm nichts androhen kann. Ich kenne das an mir selber sehr gut. Ich war ja früher mal Sozialarbeiter. Wissen Sie, da kann ich es mir sehr gut vorstellen, wie es zu diesem Konflikt gekommen ist. Ich hab da immer so Ferienfreizeiten gemacht mit frechen Kindern... sozialer Brennpunkt, kennen Sie ja. ‚Waren Zustände wie im Balkan,‘ haben wir damals gesagt... Wir wußten ja nicht, was das bedeutet (Lacher). Aber es war wirklich so, ehrlich. Aber da war einer dabei, der war so frech, der hat die ganze Gruppe terrorisiert. Und jetzt fängt, genau wie im Balkan, das Problem immer da an, wo man glaubt, drohen zu müssen, weil man sich sonst nicht mehr zu helfen weiß. Irgendwann ist mir dermaßen der Kragen geplatzt; da hab ich dem wirklich gesagt: ‚Jung, wenn Du nicht sofort aufhörst, dann kriegst Du von mir dermaßen eine vor die Waffel, da weißt Du nicht mehr, wo vorne und hinten ist.‘ - Meinen Sie der hätte aufgehört? (Lacher) Nix! Hat sich sofort das nächste kleine Mädchen geschnappt und das vermöbelt. Da blieb mir nichts anders übrig, als meine Drohung in die Tat umzusetzen. Also diesen fünfingrigen Marschflugkörper hier (Lacher) an meinem rechten Unterarm voll in seine Fresse... (Kichern) wollt ich gar nicht! ... So ist das bei der NATO auch: plötzlich ist man quasi gegen Gewalt, aber für Prügel [...]“

Damit widerspricht Becker Pachl („Aber lieber Heinrich...“) nicht nur explizit, sondern auch über seine Art der thematischen Aufbereitung. Er führt die Komplexität des Konflikts vor Augen, indem er eine Situation kreiert, die jeder im Publikum so oder ähnlich schon mal erlebt haben dürfte: Das Politische wird privat. Dies kontrastiert er mit einer sehr einfachen Problemlösungsstrategie – die aber gleichzeitig vor Augen führt, wie komplex die Sache wirklich ist.

„Ich stell mir das ja mehr so vor: ‚Frieden schaffen ohne Waffen‘. Als die da in Rambouillet mit ihrem diplomatischen Latein am Ende waren, da hätten doch der Richard Holbroke und der Joschka Fischer dem Milosevic mal sagen können: ‚Komm mal eben mit raus.‘ (Lacher) Also, ja, wie soll ich sagen? - So’n Schloß hat ja nun auch viele Flure und so Ecken und so (Lacher), wo man nicht so direkt reinsehen kann (Lacher) und dann hätten die doch einfach ganz freundlich [...] zu Milosevic gesagt: ‚Slobodan! Zieh die Brille aus!‘ und BAMB (Lacher). Da saß der heute noch beim Kieferorthopäden! (lauter Lacher und Applaus) Der könnte das Wort ‚ethnische Säuberungen‘ gar nicht mehr aussprechen! (Lacher) ‚Ehnninnne nehnhnne‘ – ‚Wat will der Jeck?‘ (Lacher) [...]“

Im Gegensatz zu Pachl kommt Becker ohne Moralisieren und erhobenen Zeigefinger aus, indem er die Widersprüche der Geschichte als solche stehenläßt und das Publikum seine eigenen Schlüsse ziehen läßt. Dies erreicht er, indem er die Politik auf das Private hinunterrechnet. Auch der umgekehrte Weg geht:

„[...] eine Geschichte, die jeder Mensch alltäglich erlebt, auf eine Art und Weise nachzuerzählen,

<sup>497</sup> vgl. Schulze, S. 317

die sie wiedererkennbar macht und gleichzeitig verfremdet, so daß sich das Publikum in der Zwickmühle befindet, weil es sich zwar wiedererkennt und lachen muß, gleichzeitig aber unter Umständen erschrocken ist über den Kontext, in den ich diese Erfahrung hineingestellt habe.“ (Lutz von Rosenberg Lipinsky, Interview 3, Z. 58ff.)

Ein sehr zugkräftiges Beispiel schildert er im Anschluß an dieses Zitat (Z. 64ff.): Eine Geschichte, die als Urlaubsgeschichte beginnt und am Ende einen „faschistoiden Gedankenstrang“ (ebd., Z. 70) offenbart.

Beide gerade genannten Beispiele zeigen, daß auch jenseits des klassischen Polit-Kabarett politische Themen im Kabarett behandelt werden können und mitunter sogar viel effektiver.

Daher möchte ich diesen Punkt zusammenfassen zur Feststellung: Das politische Kabarett ist nicht tot. Es lebt, aber sein Erscheinungsbild hat sich verändert. Politische *Aussagen* sind vielleicht nicht mehr möglich, weil es im Zuge des Endes der „Metaerzählungen“ kaum noch allgemeingültige Wahrheiten gibt, doch politisches Nachdenken bleibt nach wie vor möglich.

### 3.6.1 Exkurs I: Zum Begriff des ‚politisch Inkorrekten‘ im Kabarett

Ein Begriff, der im Kabarett der 90er Jahre Hochkonjunktur hat, ist die ‚Political Correctness‘ – Grund genug, auf diesen Begriff näher einzugehen. Zunächst fällt auf, daß er im negativen Sinne als Qualitätsmerkmal gebraucht wird. Eine Darbietung ‚jenseits des politisch Korrekten‘ gilt (zumindest in einem bestimmten Publikumssegment, s.u.) als gut. Die Ursache für diese Bewertung liegt wahrscheinlich in der Abkehr vom moralischen (und damit politisch korrekten) Kabarett.

Ein Name, der mit politisch Inkorrektem oft in Verbindung gebracht wird, ist Harald Schmidt. Ihm wird der Ausspruch zugeschrieben, daß auch Behinderte (und andere Minderheiten) „ein Recht darauf hätten, verarscht zu werden“. Diese Maxime hat Eingang in viele Kabarettprogramme gefunden. Überspitzt formuliert: Vielleicht hat Harald Schmidt das moralisch korrekte Kabarett getötet. Vielleicht war er es nicht allein, vielleicht hat er es auch nur zu Grabe getragen, vielleicht nichts von alledem – fest steht: Harald Schmidt hat das deutsche Kabarett verändert. Seine Popularität durch die TV-Shows „Schmidteinander“ (WDR/ARD) und „Die Harald Schmidt Show“ (Sat1) hat viele Künstler beeinflusst.<sup>498</sup> Niedergelegt hat er seine Haltung zur politischen Korrektheit allerdings schon viel früher. Schmidt beschließt sein Solo „Schmidgift“ (ca. 1994) mit einer Nummer, die sich programmatisch auffassen läßt. Die herausgehobene Stellung als Schlußnummer seines (bezeichnenderweise) letzten Kabarettprogramms legt dies nahe:<sup>499</sup>

„Ich möchte jetzt einen sozialkritischen Sketch für Sie interpretieren, der wieder *brandaktuell*

<sup>498</sup> vgl. auch Anka Zink, Brief im Anhang

<sup>499</sup> Für die folgenden Zitate: vgl. Harald Schmidt, *Schmidgift*, CD (WortArt: 1995). Besonders betonte Textpassagen habe ich kursiv gesetzt.

geworden ist. Für diesen Sketch hat das stark christlich orientierte Laienkabarett ‚*Palmwedel*‘ (Kichern) beim vergangenen ‚Pfingst-Open-Air-Marathon für engagierten Dilettantismus‘ (Kichern) den ‚goldenen Zeigefinger‘ erhalten (Kichern). In der Vollstreckungsurkunde heißt es: ‚Das Kabarett ‚*Palmwedel*‘ hat mit seinem Dramulet ‚*Bruder Kemal*‘ nicht nur die bisher völlig unbekannte Situation ausländischer Mitbürger in der Bundesrepublik auf die Bühne gebracht, sondern eindrucksvoll bewiesen, daß *gut gemeint* und *gut gemacht* unüberbrückbare Gegensätze sind.‘ (Kichern)“

Mit dieser Einleitung ist klar: Schmidt macht Kabarett über Kabarett, und zwar über das schon oben erwähnte „Zeigefingerkabarett“. Dazu schildert er einen Sketch des „Kabarett[...] ‚Palmwedel‘“: Ein Türke sucht einen Platz in der Straßenbahn und wird auf die Frage „*Isse diese Plasse noch frei?*“ von einer älteren Dame

„[...] gespielt von Adelgund, einer 21jährigen Abendgymnasiastin und alleinerziehenden Mutter, die [...] zur Zeit aber noch ehrenamtlich den alternativen Stadtplan ‚Mehr beleuchtete Bildungswege für Frauen‘ layoutet [...]“

als „Knoblauchfresser“ beschimpft. Schmidt kommentiert:

„Yeah! Das ist richtig! Erstens sind Türken Knoblauchfresser, zweitens sind ältere Damen so, und drittens: So geht es ja bekanntlich zu in bundesdeutschen Nachkriegsstraßenbahnen!“

In die Szene mischt sich Heidelind ein, „eine 15jährige Waldorfschülerin, die sich einfach selber spielt“, die Kemal ihren Platz anbietet:

„*Hier willkommenen türkischer Gast, komm, setz Dich auf meinen Platz*<sup>500</sup>. (Lacher und Applaus) Gerade, als sich Kemal dankbar und erschöpft fallenlassen möchte, betritt eine Figur die Bühne, die zum festangestellten Personal in deutschen Sketchen zugunsten von Randgruppen gehört: der alte Nazi (Kichern). [...] Wie alle Bühnenazis ist auch unser Bühnennazi gehbehindert<sup>501</sup> [...] Behende springt der Behinderte auf: ‚*Wo jibt’s denn sowat?! (Kichern) Dat nen deutsches Mäd! Platz macht für’n Kanaken?!*‘ (Lacher). – Ja, so sind sie unsere Nazis (Kichern), immer noch den Kasernenhofton drauf, als wär die Straßenbahn ein Viehwaggon (Lacher) Doch da nimmt die Geschichte überraschenderweise ihre Wende ins *pädagogisch-moralische*; denn von draußen ertönt der Ruf: ‚Die Fahrausweise bitte!‘ Heidelind und Adelgund zeigen ihre ungültigen Schülermonatskarten (Kichern), die alte Dame einen geklauten Seniorenpaß (Kichern), Türke Kemal eine gefälschte Bundesbahn-Jahresnetzkarte erster Klasse (Lacher). Nur der alte Nazi... (Lacher) findet mal wieder seinen Schwerbeschädigtenausweis nicht (Lacher). Doch Menschlichkeit ist möglich. Kemal *bietet spontan eine von ssieben gerade frischgedruckte* an (Lacher), die ganze Straßenbahn feiert vierzehn Trage ein *ausgelassenes Fest* (Kichern) und wenn sie nicht entgleist ist, dann stinkt sie heute noch nach Knoblauch. Gute Nacht! (Lauter Lacher und Applaus)“

Exemplarisch läßt sich an dieser Nummer zeigen, wie ein Text vom politisch Korrekten ins politisch Inkorrekte gleiten kann. Dazu möchte ich einmal die Aussagen extrahieren, die man als Zuschauer in diesem Stück sehen *könnte*.

1. Harald Schmidt kritisiert dilettantisches Kabarett, das sich durch übertriebene Vereinfachung, abgegriffene Klischees und platte moralische Botschaften auszeichnet. Sichtbar wird dies im deutlich ironischen Ausruf „Yeah! Erstens sind alle Türken Knoblauchfresser [usw.]“. Das heißt Schmidt negiert diese Vorurteile.
2. Gleichzeitig stellt Schmidt „gut gemeint und gut gemacht“ als „unüberbrückbare Gegensät-

<sup>500</sup> Schmidt hat diesem Satz ein Daktylus-Reimschema unterlegt und betont dieses überdeutlich.

<sup>501</sup> Der Hinweis sei angebracht, daß auch Georg Schramms Bühnennazi eine Kriegsversehrung aufweist (allerdings keine Gehbehinderung sondern einen lahmen Unterarm).

ze“ dar. Damit disqualifiziert er alle (gut gemeinten) Projekte der Ausländersolidarität (Lichterketten usw.), gerade in einer Zeit mit starken fremdenfeindlichen Tendenzen.

3. In einer Nebenbemerkung macht er sich lustig über legitime Ziele der Frauenbewegung: Bildungsangebote für Frauen und beleuchtete Wege (als Prävention gegen Vergewaltigung), mischt Schmidt zum parodistischen Ausdruck „mehr beleuchtete Bildungswege für Frauen“.
4. Damit macht er sich gleichzeitig lustig über eine sozial benachteiligte Gruppe: die der alleinerziehenden Mutter, die er als dämlich und lächerlich hinstellt.
5. Daß die Darsteller in der Straßenbahn alle ungültige oder gefälschte Fahrausweise haben, sagt aus, daß auch die moralisch angeblich guten Menschen in Wahrheit korrupt und unmoralisch handeln.
6. In den Schlußszenen bestätigt Schmidt die Klischees vom Ausländer: Kemal ist kriminell (geklauter Jahresnetzkarte und gefälschte Ausweise) und „stinkt [...] nach Knoblauch“.

Untersucht man diese inhaltlichen Aussagen, fällt auf, daß sie zueinander im deutlichen Widerspruch stehen. Vor allem die Aussagen „Türken sind keine Knoblauchfresser“ (1) und „Türken sind Knoblauchfresser“ (6) stehen einander unversöhnlich gegenüber. Bezeichnend ist, daß dieser Widerspruch die Schlußpointe der Nummer ist. Halten sich zuvor politisch korrekte und politisch inkorrekte Aussagen die Waage, negiert die Schlußpointe den ganzen Text. Dennoch reagiert das Publikum mit Lachen und Applaus. Wieso?

Von Jürgen Henningsen stammt das Postulat, daß der Kabarettist stets „uneigentlich“ spiele.<sup>502</sup> Er spiele jemanden „der extremen Mut hat [...], der perpetuierlich mit [...] einer staatsanwalt-schaftlichen Ermittlung rechnen muß. Der Kabarettist spiele ‚Risiko‘.“<sup>503</sup> Ein „ironieunge-wohntes, kabarettistisch ungebildetes Publikum“ könne damit in Schwierigkeiten kommen.<sup>504</sup> Henningsen bezog diese These, die im Grundsatz nie bestritten wurde, auf einen „oppositionel-len Gestus“<sup>505</sup> des Künstlers.

Politische Inkorrektheit ist selbstverständlich Opposition gegen die politische Korrektheit. Insofern gelten m.E. dieselben Gesetze: Ein kabarettistisch gebildetes Publikum unterstellt dem Künstler Ironie und gute Absichten (meistens auch zurecht). Damit vollzieht sich ein interessanter Wandel: Das politisch Inkorrekte wird politisch korrekt.

Sätze wie ‚Das meint der doch gar nicht so.‘ oder ‚Der will uns nur provozieren.‘ werden zum Katalysator für, auch ohne (deutliche) Ironiesignale ausgesandte Aussagesätze auf der Bühne („[...] dann stinkt sie heute noch nach Knoblauch“). Damit wird das politisch Inkorrekte zur bloßen Reformulierung des politisch Korrekten. Politische Aussagen können auf diese Weise quasi via doppelter Negation (Inkorrektheit und Ironie) getätigt werden, ohne daß sie moralisch

<sup>502</sup> Henningsen, S. 23

<sup>503</sup> ebd., S. 20

<sup>504</sup> ebd., S. 21

und belehrend wirken, denn die Dekodierung obliegt der kognitiven Arbeit des Publikums. Da politische Inkorrektheit von den meisten Künstlern in genau diesem Sinne eingesetzt wird, handelt es sich bei ihr nicht um ein Paradoxon (wie man zunächst meinen könnte) sondern lediglich um eine rhetorische Figur. Diese wiederum ist dem Kabarettpublikum bekannt, wodurch es sich bestärkt fühlt, Ironie zu unterstellen usw. – Die Rhetorik der Inkorrektheit führt in einen Regreß. Aus diesem versuchen sich manche Künstler herauszuarbeiten, indem sie die Grenzen ausloten: Wann hört das Publikum auf, Ironie zu unterstellen?<sup>506</sup> So fasse ich Schmidts Schlußsatz der Nummer auf. Das hat nicht funktioniert, denn das Publikum klatscht und johlt begeistert.

Schmidt hat (vielleicht deshalb: weil er die Grenzen des Kabarets erkannt hat) mit dem Kabarett aufgehört und ist ins Fernsehen gegangen. An den Konflikten um seine Nightshow lassen sich die Grenzen der ‚Political Correctness‘ weiter ausloten. Die Diskussionen um seine Polenwitze zeigen dies deutlich: Bedient Schmidt hier bewußt Vorurteile? Soll man ihm guten Willen unterstellen oder Fahrlässigkeit? Ist das Publikum unfähig, Schmidts Ironie zu erkennen? Oder macht Schmidt wirklich rassistische Witze? – All diese Positionen wurden vertreten.

Das zeigt: Das politisch Inkorrekte ist ein schmaler Grat, weil es als rhetorische Figur lediglich ein Phantom darstellt. Es gibt keine *wirklich* politisch inkorrekten Aussagen: Eine politisch inkorrekte Aussage wird korrekt, weil sie infolge von (unterstellten) Ironiesignalen als ihr Gegenteil interpretiert wird. Wird sie es nicht, bleibt nicht eine politisch inkorrekte Aussage, sondern eine rassistische, fremdenfeindliche, frauenfeindliche o.ä. Aussage.

Je weniger Ironiesignale das Publikum erhält, um so mehr gerät ein Künstler ins Zwielficht. Eins dieser Signale kann beispielsweise sein, daß mit politisch inkorrekten Aussagen derart um sich geworfen wird, daß ‚alle ihr Fett weg bekommen‘. Einseitigkeit legt hingegen andere Vermutungen nahe. Ein Beispiel aus einer Kritik über Ingo Appelt:

„So funktioniert die Show von Ingo, unserem Mann für´s Grobe: Erst kriegen es die Frauen, Gegröhle der Männer. Dann sind die Männer dran, Gegröhle der Frauen. Immer schön gleich verteilt und immer mit offener Hose. Und alle haben ihren Spaß beim Durchnudeln von Schwulen und Polen. Schließlich haben die das Recht, verarscht zu werden. Wer sagt das? Vor allem, wann dürfen die endlich auch mal lachen? Vielleicht beim eleganteren Schmidt, aber hier nie im Leben. Dazu bedient Appelt zu einseitig und eindeutig.“<sup>507</sup>

In den englischen Arbeiterclubs kommt es laut Oliver Double nicht selten zu einer unheiligen Allianz zwischen Künstler und Publikum:

„Suddenly, it´s no longer comic versus audience, it´s comic and audience versus the Irish. The same ploy can be used for any minority group, and a comic can get a good ten minutes worth of material out of it [...]“<sup>508</sup>

Politische Inkorrektheit auf der Bühne ist weder gefährlich noch verwerflich. Aber ihre Grenzen

<sup>505</sup> ebd., S. 20

<sup>506</sup> Beispiel: Tilmann Courth in seinem Programm „Es ist nicht leicht, ein Gott zu sein“ (1999), beobachtet bei seinem Gastspiel am 21.5.1999 in Halle/Westf.

<sup>507</sup> Alexander Bunzel: „Der Mann für´s Grobe“. In: *Neue Westfälische*, 8.12.1998.

<sup>508</sup> Double, S. 123

auszuloten, kann dazu führen, daß Künstler sich sehr schnell in unliebsamer Gesellschaft wiederfinden.

Hinzu kommt, daß auch politische Inkorrektheit milieugebunden ist. Je näher das Publikum dem Spannungsschema steht, um so weiter müssen sich Kabarett und Comedy im Sinne eines ‚höher, schnell, weiter‘ an die vielzitierten ‚Grenzen des guten Geschmacks‘ wagen. Umgekehrt bedeutet dies: Je ferner bestimmte Publikumssegmente dem Spannungsschema stehen, um so leichter wird die Figur der politischen Inkorrektheit fehlgedeutet.

Inzwischen ist das Kabarettpublikum politische Inkorrektheit gewöhnt, und das hat sich in der Erwartungshaltung niedergeschlagen. Matthias Beltz fällt folgendes lakonisches Urteil:

„Kabarett war nie bissig. Früher gab es nur viel mehr empfindliche Leute, die Kabarett den Schein von Bissigkeit gaben, weil sie beleidigt waren. [...] Eine Provokation funktioniert nur im Kontext – wenn Günter Grass beispielsweise für etwas Prügel kriegt, was er in der Paulskirche sagt, was er aber auch sonst immer sagt.“<sup>509</sup>

Kabarett ist nur noch selten ein provozierender Kontext. Wer im Kabarett „politische Inkorrektheit“ *erwartet*, wird von dieser nicht *berührt* sein; man wird sie allenfalls kognitiv registrieren – es sei denn, eins der immer seltener werdenden Tabus wird gebrochen. „Tabubrüche sind schwieriger geworden“, stellt ein Künstler in der Umfrage feststellt (siehe Anhang). Daß sie nach wie vor möglich sind, beweist z.B. Tilmann Courth, der mit seinen Witzen über den Holocaust ein „verstörtes Publikum“ hinterließ.<sup>510</sup>

Originellerweise ist Moral im Kabarett mittlerweile zu einem Tabu geworden, das vom Kabarett wiederum gebrochen werden kann, denn moralische Statements sind im Selbstverwirklichungsmilieu verpönt (s.o.). Hans-Günter Butzko warnt z.B. vor seinem Programm „Butzkolonne“ (1997) mit dem „Hinweis“: „Sollte dieses Programm betroffen machen, so ist das zufällig mal beabsichtigt“<sup>511</sup>. In seinem Solo wählt er die Form des Stand-up, mischt sie in bester postmoderner Manier mit Versatzstücken aus verschiedensten Gernes (selbst Rap-Elemente werden aufgegriffen)<sup>512</sup> und richtet sein Programm deutlich am Spannungsschema aus. In der ersten Hälfte dominieren Comedyelemente, allerdings nur, um das Publikum in der zweiten Hälfte dafür anzugreifen, darüber gelacht zu haben. Plötzlich tauchen moralische Aussagen über Medien, Umweltzerstörung und andere Themen auf, für die sich Butzko jedoch stets entschuldigt und damit Ecos Stilfigur der postmodernen Ironie erfüllt: „Die postmoderne Antwort auf die Moderne besteht in der Einsicht und Anerkennung, daß die Vergangenheit [...] auf neue Weise

<sup>509</sup> „Wir leben in einer Dudelkultur“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 4.11.1997

<sup>510</sup> vgl. Frank Jasper, „Kabarettist brach durch dünnes Eis“. In: *Westfalenblatt*, 26.5.1999. Jedoch zeigte sich bei seinem Gastspiel am 21.5.1999 in Halle/Westf., daß die jüngeren Zuschauer (Selbstverwirklichungsmilieu) die Tabubrüche eher akzeptierten als ältere Zuschauer (Hochkultur- und Integrationsmilieu).

<sup>511</sup> Hans-Günther Butzko, *Butzkolonne*, Infofaltblatt (ca. 1997).

<sup>512</sup> so gesehen am 13.2.1999 bei seinem Gastspiel in Bielefeld

ins Auge gefaßt werden muß: mit Ironie, ohne Unschuld.“<sup>513</sup>

### 3.6.2 Exkurs II: Zum Frauenkabarett der 90er Jahre

Eine Entwicklung, die man bei einem Blick auf das Kabarett in den 90er Jahren nicht vernachlässigen darf, ist die gewachsene Bühnen- und TV-Präsenz von Kabarettistinnen. Hier zeigen sich jedoch m.E. ähnliche Entwicklungen wie im politischen Kabarett, weshalb ich diesen Exkurs als weitere Detailbetrachtung zum diesem Themenkomplex verstanden wissen möchte.

Über lange Jahre und Jahrzehnte hatten Frauen im Kabarett eine „Ergänzungsfunktion“<sup>514</sup>, stellt Maren Kroymann fest. In der Tat bestand das klassische Kabarettensemble aus drei Männern und einer „Quotenfrau“ (Hormuth, Interview 1, Z. 194). Es sei denn, überspitzt Lisa Politt,

„richtig ernsthafte Schauspielerinnen [...] hatten dann eine ganz schreckliche Krankheit – Gesichtslähmung oder Schlaganfall – und haben es dann noch zu einer veritablen Ulknudel gebracht. Im Kabarett.“<sup>515</sup>

In diesen, meist von externen Textern verfaßten Ensemble-Programmen gab es folgende Arbeitsteilung: „Den Männern die analytische Schärfe, der bitterböse Witz, das Respektlose, der Frau das, was den Männern zum Menschsein fehlt: die Wärme, die moralische Autorität und der Gesang.“<sup>516</sup>

Hier hat sich, verstärkt durch die Frauenbewegung<sup>517</sup>, ein grundlegender Wechsel vollzogen. Zunehmend bevölkerten Frauen mit eigenen Programmen und Texten die Bühnen und spielten, so Kroymann, in kleineren Theatern, bei Stadtfesten, in Radio-Kolumnen, „und einmal im Jahr, am 8. März [dem internationalen Frauentag] können sie sich vor Angeboten nicht mehr retten“.<sup>518</sup>

Die Herkunft aus der Frauenbewegung weist darauf hin, daß viele Kabarettistinnen zunächst in einer *Frauenszene* aufgetreten sind und dort ein szenehomogenes Publikum fanden.<sup>519</sup> Anka Zink prägt dafür den Ausdruck des „eingeschränkten Betroffenheitsfeld[es]“.<sup>520</sup>

Das erklärt, weshalb feministische Themen zunächst dominierten: „Die Frau kritisiert gesellschaftliche Strukturen naheliegenderweise aus ihrer eigenen Erfahrung heraus durch die Darstellung des Geschlechterverhältnisses [...]“<sup>521</sup> formuliert Lisa Politt. Ähnlich argumentiert Rosa K. Wirtz, wenngleich sie einen prozeßhaften Aspekt einbringt: „Aber wenn eine Frau beginnt,

<sup>513</sup> Eco, S. 76

<sup>514</sup> Kroymann, S. 221

<sup>515</sup> Lisa Politt, „Vorwort“. In: Marianne Rogler (Hrsg.), *Frontfrauen: 28 Kabarettistinnen legen los* (Köln: 1995). S. 154. Warum das „Vorwort“ in der Mitte des Buches steht, entzieht sich meiner Kenntnis.

<sup>516</sup> Kroymann, S. 222

<sup>517</sup> vgl. Politt, S. 154

<sup>518</sup> Kroymann, S. 218f.

<sup>519</sup> zum Szene-Begriff siehe Abschnitt 2.4

<sup>520</sup> vgl. Brief von Anka Zink im Anhang. Um Mißverständnissen vorzubeugen: Ich fasse das nicht als qualitatives Merkmal auf (vgl. Abschnitt 2.4).

<sup>521</sup> Politt, S. 153

sich Gedanken zu machen über das, was sie aufregt in dieser Gesellschaft: Da ist der Mann erstmal ganz gut.“ (Interview 4, Z. 244f.)

In dem 1995 erschienenen Sammelband „Frontfrauen: 28 Kabarettistinnen legen los“ dominieren daher Texte, die die Geschlechterproblematik in den Vordergrund stellen<sup>522</sup> oder frauenspezifische Themen behandeln.<sup>523</sup>

1995 diagnostizierte Maren Kroymann ein „ausgesprochenes Mißverhältnis [...] zwischen Qualität und Bekanntheit“ der Kabarettistinnen.<sup>524</sup> Ursache dafür kann u.a. die thematische Eingenung sein, sicherlich aber in großem Maße auch Ignoranz männlicher Kritiker und Fernsehredakteure.<sup>525</sup>

Dieses Mißverhältnis hat 1993 zur Gründung des „Frontfrauen-Netzwerkes“ geführt, deren Mitinitiatorin Rosa K. Wirtz ist.<sup>526</sup> Der Begriff geht zurück auf das Musik-Business: „front-woman“ bezeichnet die Lead-Sängerin einer Band.<sup>527</sup> – Dieser lockere Zusammenschluß von Kabarettistinnen aus ganz Deutschland wollte (und will) den beteiligten Frauen Bühnen- und Medienpräsenz verschaffen; ein Ziel, welches, das muß man heute feststellen, erreicht worden ist. Regte Maren Kroymann noch 1995 eine „Frauenquote fürs Kabarett“<sup>528</sup> im Fernsehen an, wird diese von Fernsehsendern heute zunehmend erfüllt:

„Was ganz eklatant ist, daß auf einmal alle Kabarettsendungen sagen: ‚Oh, wir haben keine Frau drin.‘ Das war früher kein Thema. Da war nie eine Frau drin. Heute machen sie sich zumindest Gedanken, und es gibt sogar Sendungen nur mit Frauen.“ (Wirtz, Interview 4, Z. 196ff.)<sup>529</sup>

Dies ist sicherlich auch ein Verdienst der starken Präsenz des „Frontfrauen-Netzwerkes“<sup>530</sup>. Für das Ende der 90er Jahre stellt Rosa K. Wirtz eine abnehmende Bedeutung des Netzwerkes fest:

„Aber wie alles, was lebt, hat alles einen Anstieg, einen Zenit und auch wieder einen Abfall. Ich merke jetzt, daß die Frauen, die von Anfang an dabei waren, sagen: ‚Och weißte, ich brauch‘ das jetzt nicht mehr und finde sogar, daß es mir schadet, wenn ich unter diesem Motto auftrete.‘“ (Interview 4, Z. 178ff.)

Das mag verschiedene Ursachen haben: *Erstens* wurden einige Ziele der Netzwerkgründung erreicht. *Zweitens* hat sicherlich der allgemeine Trend, nach dem „der klassische Begriff von politischem Kabarett sich zusehends verdünnt und mischt mit anderen Richtungen“<sup>531</sup> hier Nie-

<sup>522</sup> vgl. z.B. Lioba Albus, „Wenn Männer zu sehr liegen“ (S. 18-20); Simone Fleck, „Zwei Männer“ (S. 47-49), Maren Kroymann/Simone Borowiak, „der Schweinepriester“ (S. 92-93), Rosa K. Wirtz, „Herzdosen“ (S. 207-208). Alle in: Marianne Rogler (Hrsg.), *Frontfrauen: 28 Kabarettistinnen legen los* (Köln: 1995).

<sup>523</sup> vgl. z.B. Petra Förster, „Höhere Mathematik für Lesben“ (S. 56-59), „Paarlaufen“ (S. 60-62); Kordula Völker, „Zähne“ (S. 179-180) Alle in: Marianne Rogler (Hrsg.), *Frontfrauen: 28 Kabarettistinnen legen los* (Köln: 1995).

<sup>524</sup> Kroymann, S. 219

<sup>525</sup> vgl. Politt, S. 151; Rosa K. Wirtz, Interview 4, Z. 257

<sup>526</sup> Eine ausführliche Schilderung der Netzwerk-Gründung gibt Rosa K. Wirtz im Interview 4, Z. 138ff.

<sup>527</sup> vgl. Kroymann, S. 222

<sup>528</sup> ebd., S. 221

<sup>529</sup> Im letzten Punkt muß ich Rosa Wirtz korrigieren: In dem von ihr angeführten Beispiel „Missfits und Verwandtschaft“ (Interview 4, Z. 200) gibt es pro Sendung mindestens einen männlichen Gast (vgl. TV-Sendungen im WDR-Fernsehen vom Sept. 1998, 8.10.1998, 1.11.1998 und 24.5.1999).

<sup>530</sup> vgl. auch Wirtz (Interview 4, Z. 201)

<sup>531</sup> Kroymann, S. 218



derschlag gefunden. *Drittens* ließ unter Umständen auch das Interesse an ‚frauenbewegten‘ Themen nach, vielleicht, weil das typische Kabarettpublikum aus dem Selbstverwirklichungsmilieus emanzipierter ist andere Personenkreise,<sup>532</sup> bzw. sich zumindest dafür hält.

Einen Abschied vom Frauenkabarett haben die ‚Missfits‘ in ihrem Programm ‚Wo niemand wartet‘ (1995) markiert. Nach der Pause tritt Gerburg Jahnke als Klofrau auf, die zunächst über Männer beim Pinkeln spricht (einem Standardthema des Frauenkabarett) und sich dann als umgeschulte Frauenkabarettistin ‚outet‘:

„Ich hab ja, bevor ich zur Toilette gekommen bin, [...] damals Frauenkabarett gemacht. Das war auch sehr schön... [...] Der Mann vom Arbeitsamt hat mich also auf Toilette geschickt und ich muß sagen: Es war ein fließender Übergang. Es gefällt mir da sehr gut (Kichern)... Damals mit Frauenkabarett, war auch ´ne schöne Zeit... [...] Wir haben ja also... Frauenkabarett-Theater was man da so macht,...ja. Und am Anfang, das fand ich sehr interessant, am Anfang sind sehr wenig Männer ins Programm gekommen. Und die, die kamen – das waren ja zwei, drei – das konnte man sehen: Die kamen unter Druck. (Lacher) Die kamen nicht freiwillig, die wurden gezwungen! (Lacher) Hat man denen richtig angesehen; die sahen so verkrampft aus (Lacher). Unter Androhung von Liebesentzug... (Kichern), da geht so ´n Mann ja schonmal ins Frauenkabarett; ... bevor so gar nichts läuft (lauter Lacher und Applaus) [...] Aber das hat sich mit der Zeit geändert. Später kamen die Jungs freiwillig – in Gruppen, ohne ihre Freundin (Lacher). War ´ne schöne Zeit. (Lacher) Wir haben hinterher immer noch diskutiert, oft hatte ja einer ne Frage, ne? (Lacher). Das war dann schnell erledigt, und dann wurd´s richtig nett (Lacher) Sicher, die meisten hatten Angst, aber manche kamen durch (Lacher). Und was ich damals so genossen hab [...], das war, vielleicht erinnern Sie sich noch: Das Feindbild war so klar (Kichern). Das war so ein wunderbar eindeutiges Feindbild. Man brauchte so überhaupt nicht mehr nachzudenken: Die Männer waren die Schweine (Kichern). [...] Und man durfte ja als Feministin hinterher alles mit ihnen machen: Man durfte mit ihnen ins Bett gehen. Man durfte Beziehungen anfangen und wieder beenden. Man durfte sich sogar mit ihnen unterhalten.... Nur, wenn man keine Lust mehr hatte, weil irgendwie so ´n gutes Fernsehprogramm kam oder so, da mußte man einfach nur sagen: ‚Du Schwein!‘ (lauter Lacher) [...] Am schönsten fand ich ja die Phase, die war leider nur sehr kurz, als die Jungs das selber eingesehen haben (Lacher) [...] Die kamen ja schon mit dem schlechten Gewissen in den Augen ins Programm: ‚Ich Schwein!‘ (Lacher) Ja, die mußte man einmal ganz scharf angucken, dann zuckten die schon zusammen (Lacher). War ne schöne Zeit (Lacher)... Jetzt, seit ich auf Toilette arbeite, hat sich mein Feindbild aber sowas von verändert, und es tut mir auch weh, also da, wo ich Feministin bin [...]: Die Frauen sind die Schweine.“<sup>533</sup>

Es schließt sich eine Schilderung vom Verhalten von Frauen auf Toiletten an. Das Motiv ‚Die Geschlechterproblematik im Urteil einer Klofrau‘ bildet eine inhaltliche Klammer in dieser Nummer. Sie beginnt wie Frauenkabarett ‚alter Schule‘, thematisiert dieses explizit, spricht ihm intellektuelle Aufrichtigkeit ab („Man brauchte so überhaupt nicht mehr nachzudenken.“) und kritisiert es schließlich durch die Erkenntnis „Die Frauen sind die Schweine.“

Ich bin geneigt festzustellen, daß die „fröhliche Relativität der Dinge“ (Ihab Hassan)<sup>534</sup> auch im Frauenkabarett, richtiger nun: *Kabarett von Frauen*, eingezogen ist. Die von mir schon ausgiebig besprochene Abkehr von eindeutigen Moralisierungen im politischen Kabarett, einhergehend mit dem Verlust von durchgängig akzeptierten Feindbildern, hat hier nicht Halt gemacht

<sup>532</sup> Dafür sprechen sowohl die familiären Daten (Schulze, S. 319) als auch die Tatsache, daß soziale Bewegungen wie die Frauenbewegung innerhalb dieses Milieus entstanden sind (ebd., S. 313).

<sup>533</sup> Missfits, *Wo niemand wartet*, Video-Mitschnitt (TMV: 1995).

<sup>534</sup> Hassan, S. 53

(vgl. 3.6). Gerburg Jahnke wendet sich in diesem Monolog gegen einen Feminismus, der sich moralisch auf eine höhere Stufe stellt. Dazu bedient sie sich der oben beschriebenen rhetorischen Figur der politischen Inkorrektheit. Damit zeigt sich im Kabarett von Frauen die gleiche Entwicklung wie im politischen Kabarett allgemein.

Inzwischen gibt es sehr viele Kabarettistinnen und weibliche Comedians, die in diesem Stil arbeiten: sehr offen, sehr weiblich, mit viel „Selbstironie“ (Wirtz, Interview 4, Z. 271), zum Teil sehr boshaft gegen Männer und gegen Frauen und ohne inhaltliche ‚Tabus‘ (Sexualität, weibliche wie männliche, wird offen thematisiert und sorgt für viele Lacher.)<sup>535</sup> Die ‚Missfits‘, Käthe Lachmann, Franseca de Martin, Gayle Tufts, ‚Queen B‘, Susanne Pätzold, ‚Queens Of Spleens‘ u.a. – die Reihe ließe sich lange fortsetzen – stehen für diesen Trend. Einher mit dieser thematischen Öffnung geht eine zunehmende Bildschirmpräsenz von Kabarettistinnen und Unterhaltungskünstlerinnen.

Grund, mit dem Erreichten vollends zufrieden zu sein, gibt es jedoch nicht. Denn offensichtlich geschieht die Auswahl der Künstlerinnen für das Fernsehen immer noch nach der von Maren Kroymann aufgestellten Gleichung: „eine Qualifikation ihrer Wahl (es können auch zwei sein) + Erotiktauglichkeit = Glotzefähigkeit“.<sup>536</sup>

„Ich finde, daß viele Frauen, gerade junge, frisch aussehende, eine gute Chance kriegen [...] Man stellt fest: Frauen können komisch sein, und wenn sie gut aussehen... das ist doch super!“ (Rosa K. Wirtz, Interview 4, Z. 210ff.)

### 3.7 Intertextualität

Kommen wir zurück zu den ästhetischen Signen der Postmoderne und zum Begriff der „Intertextualität“, den ich wie Karlheinz Stierle deskriptiv gebrauche<sup>537</sup> Dieser Terminus entstammt der Literaturwissenschaft und beschreibt das Konzept, alte Bezüge in neue Bezüge hineinzuspielen: Es wird inhaltlich zitiert, montiert, angedeutet usw. Ein Text gewinnt seinen Gehalt mithin erst durch den Bezug auf andere Texte.

Nun wird im Kabarett seit jeher mit Versatzstücken aus anderen Texten gespielt: Michael Fleischer unterscheidet hier zwischen Original- und Sekundärtexten:

„Das Korpus kabarettistischer Texte beinhaltet sowohl Original-Texte, die vom Kabarettisten für das Kabarett geschrieben worden sind [...], als auch Sekundär-Texte, solche also, die aus verschiedenen kabarettexternen Kontexten herausgelöst worden sind und in die Nachricht eingefügt werden. Sobald wir den Zweck, zu dem ein Text hergestellt worden ist, vor Augen haben, gilt diese Unterscheidung. Berücksichtigen wir nun den Zweck, zu dem Texte genutzt werden, so besteht das Korpus aus einer Textsorte und ist homogen.“<sup>538</sup>

<sup>535</sup> vgl. „Missfits und Verwandtschaft“, TV-Sendungen (WDR-Fernsehen: 1998/1999), aber auch Käthe Lachmann im „Quatsch Comedy-Club“, TV-Sendung (Pro7: 1998). Siehe auch „Katalin Janosi: „Beim Drei-Tage-Bart schützt nur ein Helm“. In: *Neue Westfälische*, 10.5.1999.

<sup>536</sup> Kroymann, S. 220

<sup>537</sup> vgl. Karlheinz Stierle, „Werk und Intertextualität“. In: Dorothee Kimmich (Hrsg.), *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart* (Stuttgart: 1996). S. 359

<sup>538</sup> Fleischer, S. 54. Unterstreichungen im Original.

Das heißt, auch wenn im Kabarett Politikerzitate, Anspielungen auf literarische Werke, Werbeprüfungen usw. verwoben werden zu einem Sinngebilde – die ganzen Programme über das Fernsehen von Mittermeier, Appelt, Arnold<sup>539</sup> u.a. wären hier zu nennen –, so ist dies ein originärer Kabaretttext.

Auch dezidiert literarische Intertextualität hat im Kabarett eine lange Tradition im Feld der Literaturparodie.<sup>540</sup> In dieser Tradition steht das Kabarett ‚Duo Vital‘, das bis 1992 bestand und mit ‚WeltBilderSturm. Das satirische Welttheater‘ (1991) ein literaturparodistisches Nummernprogramm vorgelegt hat, in dem literarische Parodien bekannter Theaterstücke (z.T. nur leitmotivisch aufgegriffen) ‚mit tagespolitischen Aktualitäten‘ gemischt wurden<sup>541</sup>. Damit schaffen die intertextuellen Bezüge einen neuen Bedeutungskosmos. Matthias Thiel stellt zu ihrem Programm fest: ‚Die Darstellung des postmodernen Weltempfindens ist letztendliche Intention des politisch-poetischen Programms.‘<sup>542</sup>

Ein weiterer Aspekt wird immer deutlicher: Kabarett wird immer wieder selbstreferentiell und zitiert sich selbst, bzw. seine eigene Geschichte. Beispiele habe ich schon angeführt: Annette Kruhls ‚Schangsong-Chanson‘ oder die gerade behandelte Nummer der ‚Missfits‘. Hans-Günter Butzko geht in seinem Programm ‚Butzkolonne‘ (1997) einen Schritt weiter: Er zitiert eine ganze Passage aus Michael Mittermeiers Programm ‚Zapped‘<sup>543</sup> und verwendet diese in einem medien- und comedykritischen Kontext.<sup>544</sup> Daß er dabei die Quelle nicht nennt, führt in das bekannte Originalitätsdilemma der Intertextualität: Wie lang ist ein Zitat ein Zitat? Wann ist es Anspielung? Wann ist es einfach nur geklaut? – Dieser Konflikt soll (und kann) an dieser Stelle nicht aufgelöst werden.

### 3.8 Karnevalisierung

Schon oben (3.4) habe ich darauf hingewiesen, daß das Kabarett der 90er Jahre so vielfältig ist wie wahrscheinlich nie zuvor; insofern hat auch im Kabarett eine ‚Karnevalisierung‘<sup>545</sup> stattgefunden. Dieser Begriff geht auf Bachtin zurück und faßt, so Ihab Hassan, im wesentlichen die komischen Aspekte postmoderner Ästhetik zusammen: ‚Karnevalisierung [...] bedeutet [...] Teilnahme am wilden Durcheinander des Lebens, bedeutet Immanenz des Lachens.‘<sup>546</sup>

Kabarett war immer komisch, doch in den 90er Jahren ist es (u.a. durch die Comedyeinflüsse)

<sup>539</sup> Michael Mittermeier, *Zapped: Swiss Edition*, CD (Zampano: 1998). Monty Arnold, *All that Arnold*, CD (Zampano: 1998).

<sup>540</sup> Einen historischen Überblick dieser Tradition gibt Matthias Thiel (S. 23ff.).

<sup>541</sup> ebd., S. 58. Die Szenen heißen z.B. ‚Nathan der weise Hai‘ usw.

<sup>542</sup> ebd., S. 61. Thiel liefert auch eine ausführliche Beschreibung und Interpretation des Programms.

<sup>543</sup> vgl. Michael Mittermeier, *Zapped: Ein TV-Junkie knallt durch, Swiss Edition*. CD (Zampano: 1998)

<sup>544</sup> so gesehen am 13.2.1999 bei seinem Bielefelder Gastspiel.

<sup>545</sup> Hassan, S. 53

komischer geworden, „unterhaltsamer“ (wie die Umfrage-Ergebnisse bestätigen; siehe Anhang). In diesem Merkmal bündelt sich gewissermaßen das ‚anything goes‘ postmoderner Ästhetik. Grenzen und Trennlinien werden überschritten. Alles ist erlaubt, solange es Spaß macht. Wie im Karneval die bürgerliche Moral nicht mehr zählt, zählen im Kabarett der 90er Jahre Genregrenzen, Gattungsfragen und Kategorisierungen nicht mehr viel. Auf der Kabarettbühne gibt es „neuerdings Schrilles zu entdecken: unangepaßten Klamauk, dadaverwandten Nonsens, anarchischen Blödsinn und ungezügelte Klamotte“<sup>547</sup>.

Man darf Chansons über „Pisse“ und „Kacka“ machen und das in der Zeile „Ja schön, ist’s Mensch zu sein“ gipfeln lassen oder das Publikum minutenlang dabei zuschauen lassen, wie man einen Jogurt auf der Bühne verspeist (beide Beispiele stammen von Tom van Hasselt).<sup>548</sup>

Man kann wie Bodo Wartke eine Bibelgeschichte über das Windsurfen mit Schüttelreimen mischen:

„Wissen Sie, wer das Windsurven erfunden hat? [...] das waren nämlich Kain und Abel. Das steht, ist man penibel, zwar so nicht in der Bibel [...] Ich versteh auf einmal, warum auf einmal Kain mal so eben Abel umgebracht (Lacher). Das hat er nämlich darum gemacht: Es surfen Kain und Abel kaum ohne einen Gabelbaum (Kichern) – Die Surfer unter Ihnen werden das wissen, [...] das ist das Ding, womit man dann segelt – Als einmal Kain verpaßte, seinen Gabelbaum am Maste festzuschrauben, kaum zu glauben, fiel er ab und war wech (Lacher) ... Pech! (lauter Lacher und Applaus) So hatte nur noch Abel einen und Kain ... keinen (Lacher) Es fragte drauf den Abel Kain: Kannste mir mal Deine Gabel leihn (lauter Lacher)[...]“<sup>549</sup>

Man kann wie Butzko Textpassagen in einem Rap-ähnlichen Sprechgesang vortragen,<sup>550</sup> oder wie Gayle Tufts ein Bühnenprogramm in einer Mischung aus Englisch und Deutsch („Dinglish“) präsentieren<sup>551</sup>. Man kann wie das ‚Duo Malediva‘ bayrische Volkslieder und Nena-Pop-Songs im Duktus der klassischen Disease darbieten.<sup>552</sup> Man kann wie Rosa K. Wirtz Filmsequenzen in ein Kabarettprogramm einbauen<sup>553</sup> oder wie Ex-‚Knobi-Bonbon‘-Kabarettist Mushin Omurca eine neue Kunstform kreieren: Cartoon-Kabarett, einen „Reise-Dia-Vortrag [...] illustriert von brillant gezeichneten Cartoons“<sup>554</sup>. Und so weiter... –

Der aktuellen Kleinkunst im allgemeinen und dem Kabarett im besonderen sind keine ästhetischen Grenzen mehr gesetzt.

Wenn das so ist (und vieles spricht dafür) muß die Frage gestellt werden, wie sich das Kabarett weiterentwickeln wird. Dieser Frage möchte ich mich im Rahmen der nun folgenden Schlußbetrachtung widmen.

<sup>546</sup> ebd.

<sup>547</sup> Kühn, S. 190

<sup>548</sup> vgl. „2. Bielefelder Kabarettpreis 1999“. Unveröffentlichter Videomitschnitt (1999).

<sup>549</sup> Bodo Wartke, *Bodo live*. Unveröffentlichtes Demo-Video (ca. 1998).

<sup>550</sup> So gesehen bei seinem Gastspiel in Bielefeld am 13.2.1999; bedauerlicherweise hat Butzko vom Rap auch das ‚Dissen‘ übernommen, was inhaltlich nichts anderes als öffentliche Kollegenschelte (gerne mit Schlägen unter die Gürtellinie) bezeichnet. Butzko ‚disst‘ z.B. Thomas Herrmanns, Moderator des „Quatsch Comedy Clubs“.

<sup>551</sup> vgl. Gayle Tufts und Rainer Bielefeldt, *The Big Show*, CD (Zampano: 1998).

<sup>552</sup> So gesehen bei ihrem Gastspiel am 18.6.1999 in Bielefeld.

<sup>553</sup> So gesehen bei ihrem Gastspiel am 16.4.1999 in Bielefeld.

<sup>554</sup> Nürnberger Burgtheater, *Laudatio anlässlich der Verleihung des Deutschen Kabarettpreises 1998 (Sonderpreis)*. (Nürnberg: 1998).

## 4. Kabarett auf dem Weg ins neue Jahrtausend: Zusammenfassung und Ausblick

„Wo steht das deutsche Kabarett?“ – Ich komme zurück auf meine eingangs aufgeworfene Frage und meine Feststellung, daß das Bild vom Kabarett momentan alles andere als klar ist. Meine Blicke in diese Diffusion können dieselbe naturgemäß nicht aufklären. Vielleicht aber – so ist meine Hoffnung – habe ich doch einige Schemen und Konturen ausmachen und beschreiben können, die sich mithin sogar zu Bildern verdichtet haben. Welche Bilder sind dies, und wie aussagekräftig sind sie?

*1. Bild (recht scharf):* Das deutsche Kabarett der 90er Jahre entspricht nur noch in Teilen den Kabarettbegriffen, wie sie von Jürgen Henningsen, Michael Fleischer und Benedikt Vogel beschrieben wurden. Kabarett ist über diese engen Definitionen hinausgewachsen; eine Neuformulierung der Kabarettdefinition tat deshalb not. Diese habe ich vorgenommen. Mit ihrer Hilfe lassen sich Stand-up und dramaturgisch geschlossene Formen leichter integrieren.

*2. Bild (Holographie):* In bezug auf einige Kleinkunstspielarten erweist sich auch diese Definition als untauglich. Da aber eine weitere Ausweitung des Kabarettbegriffs nicht sinnvoll erscheint, weil sie der Beliebigkeit Tür und Tor öffnen würde, muß konstatiert werden: Es gibt Spielformen, die sich eindeutigen Zuordnungen verschließen. Die Bühnenstücke des Kabarett ‚Valtorta‘ gehören ebenso dazu wie Grenzgänger zwischen Kabarett und Comedy. Mithin ist eine Doppelklassifizierung möglich: Je nach Perspektive (ob aus soziologischer oder literaturwissenschaftlicher) wechselt, wie bei einer Holographie, das Bild seine Gestalt und bleibt doch dasselbe. Dieser scheinbare Widerspruch ist nicht aufzulösen, sondern nur als solcher zu kenntlich zu machen.

*3. – 5. Bild (Schnappschüsse):* Drei grobe Richtungen, in die Kabarett seine Möglichkeiten ausweitet, habe ich vorgestellt: Kabarett tendiert zur Comedy. Kabarett tendiert zu musikalischen Ausdrucksformen, und Kabarett tendiert zu dramaturgisch geschlossenen Formen. Das Bild vom bisherigen Zentrum kabarettistischer Spielarten, dem Nummernkabarett, verblaßt in den 90er Jahren zusehends.

*6. Bild (Panorama):* Kabarett findet in den 90er Jahren unter stark veränderten Bedingungen statt. Der ökonomische Rahmen hat sich in verschiedenerlei Hinsicht verschlechtert, hinzu gekommen sind die (positiven und negativen) Auswirkungen eines stetig expandierenden TV-Marktes. Beide Änderungen sind nicht ohne Einfluß auf die künstlerischen Ausdrucksformen

im Kabarett geblieben. Kabarett muß auf dem Erlebnismarkt mit anderen Freizeit- und Kulturangeboten konkurrieren. Die Suche nach stetig Neuem und der Trend zu Solodarbietungen haben in diesen veränderten Bedingungen ihre Ursache.

7. *Bild (Gruppenfoto)*: Es gibt in den 90er Jahren nicht *das* Kabarettpublikum. Man muß den unbequemen Plural der ‚Publiken‘ bemühen, um die Zuschauerstruktur des Kabarett halbwegs adäquat zu erfassen. Es gibt verschiedene nach Alter und Bildungsgrad voneinander abgegrenzte Bevölkerungsgruppen, die Kabarett auf z.T. sehr verschiedene Weise konsumieren. Daher sprechen bestimmte Künstler vornehmliche bestimmte Publiken an; nur wenige Künstler, deren Programme mehrfachcodiert sind, arbeiten milieuübergreifend. Kabarett ist jedoch nach wie vor eine Domäne vornehmlich höher gebildeter Bevölkerungsschichten.

8. *Bild („vinyl ink on vinyl tarp“<sup>555</sup>)*: Trotzdem haben der wachsende TV-Einfluß, die „gesamtsellschaftlichen Nivellierungstendenzen“ (Anka Zink)<sup>556</sup> und die differenzierten Ansprüche der einzelnen Kabarettpubliken dazu geführt, daß der ernsthafte Anspruch des traditionellen Kabarett (Aufklärung, Bildung) gegenüber einem primär auf Unterhaltung ausgerichteten Impetus in den Hintergrund getreten ist. Kabarett ist (die Formulierung Lutz von Rosenberg Lipniskys trifft es am besten) „nicht mehr Jazz, sondern Pop“ (Interview 3, Z. 136).

9. *Bild (entwickelt sich noch)*: Das klassische politische Kabarett hat ausgedient: Moralisationen und eindeutige politische Opposition werden vom breiten Publikum nicht mehr akzeptiert. Das heißt nicht, daß politisches Kabarett nicht mehr gewünscht oder gar unmöglich sei; vielmehr stellt es sich in den 90er Jahren auf die neue weltpolitische Situation und die veränderten Publikumserwartungen ein. Politische Themen jedweder Art (auch frauenpolitische Themen) werden ohne Wahrheitsanspruch behandelt, via der rhetorischen Figur der politischen Inkorrektheit aufgegriffen und/oder auf private Mikrokosmen übertragen.

10. *Bild (sehr bunt)*: Viele der künstlerischen Ausdrucksformen im Kabarett der 90er Jahre lassen sich mithilfe ästhetischer Signen, wie sie der Postmodernismus hervorgebracht hat, erfassen und beschreiben. Im Kabarett zeigen sich damit dieselben Entwicklungen wie in vielen anderen Bereichen, die unter dem Primat ästhetischer Ausrichtung stehen (Literatur, bildende Kunst, Architektur, Design usw.). Die Gesellschaft ist heterogener geworden und mit ihr die Ausdrucksformen des Kabarett.

Das sind Bilder vom Kabarett der 90er Jahre, wie es sich mir derzeit darstellt. Um im Bilde des Bildes zu bleiben: Daß einige Aufnahmen etwas verwackelt sind, manche Gesichter nicht zu

---

<sup>555</sup> Man verzeihe mir diese Reminiszenz an die Pop-Art Keith Harings.

erkennen sind, mithin die Kontraste etwas verschwimmen usw. liegt meines Erachtens in der Natur der Sache und ließ sich nicht vermeiden. Mit begrenzten Mitteln eine sehr lebendige Szene zu porträtieren, kann nicht immer zu ‚gestochen scharfen‘ Aufnahmen führen. Im Gegenteil, wenn sie es wären, würde das den Verdacht erwecken, daß hier und dort retuschiert wurde.

„Wohin geht das deutsche Kabarett?“ – Auch diese Frage habe ich eingangs aufgeworfen. Sie rührt von folgender Überlegung her: Wenn man einen Status Quo beschreibt, dann hat man einem Punkt gekennzeichnet, von dem zukünftige Entwicklungen ihren Ausgangspunkt nehmen. Daher sollte man es wagen, begründete Hypothesen über den ‚Fortgang der Dinge‘ aufzustellen. Das möchte ich im Folgenden tun. Unterstützung erfahre ich dabei von meinen Überlegungen der vorangegangenen Kapitel und den interviewten Kabarettisten, die ich ebenfalls nach ihren Zukunftsprognosen für das Kabarett befragt habe. Ich komme zu folgenden fünf Prognosen:

#### *1. Prognose: Kabarett zwischen Hochkultur, Neuer Kultur und neuen Szenen*

Führt man sich vor Augen, wie stark sich unsere bundesdeutsche Gesellschaft in den letzten zehn Jahren verändert hat (etwa zwischen dem Zeitpunkt, zu dem Gerhard Schulze seine empirischen Befragungen durchgeführt hat und heute), muß man davon ausgehen, daß sich dieser Umbruch auch in der nächsten Dekade ähnlich rasant fortsetzen wird.<sup>557</sup> Der Wandel der letzten Jahrzehnte hat sich allerdings auf das Vorhandensein der übergeordneten alltagsästhetischen Schemata und der sozialen Milieus nur wenig ausgewirkt. Von daher werden auch die Hochkulturszene und die Neue Kulturszene als übergreifende Gebilde mittelfristig Bestand haben, sind diese doch sehr eng an bestimmte Milieus gebunden.

Die Verknüpfung des Kabarett mit der Hochkultur- oder der Neuen Kulturszene wird sich deshalb auf absehbare Zeit nicht auflösen. Kabarettistische Spielarten werden stets in der Neuen Kulturszene geboren und später von der Hochkultur ‚vereinnahmt‘ (siehe 2.3.2).

Manche Spielarten werden hingegen aus dem ‚Fundus‘ der Hochkultur verschwinden. Das Kabarett, das sich als Instrument zur politisch-moralischen Aufklärung versteht, wird m.E. dazu gehören (siehe 3.6): Das klassische Kabarett im Stile Dieter Hildebrandts, der ‚Münchener Lach- und Schießgesellschaft‘ hat, glaube ich, ausgedient. Gleiches gilt, vielleicht mit ein paar Jahren Verzögerung, für ähnlich ausgerichtete Ost-Kabarett. Im Zuge der Angleichung der Lebensverhältnisse in Ost- und Westdeutschland und dem Aufkommen einer vergleichbaren Milieustruktur, dürfte auch dieses letzte Refugium des klassischen Nachkriegskabarett verschwinden. Im Zuge der fortschreitenden gesellschaftlichen Diversifizierung werden durch den gesellschaftlichen Wandel jedoch die bestehenden und neuen Szenen sowie (Sub-)Szenen eine immer wich-

---

<sup>556</sup> vgl. Schreiben im Anhang

<sup>557</sup> Zu hoffen ist, daß sich das Tempo dieses Wandels nach der Multimedia-, ‚Revolution‘ verlangsamen wird. Ich vermute, daß diese sich ähnlich stark auf den Erlebnismarkt auswirken wird, wie die Expansion des Fernsehens.

tigere Rolle spielen. Schon heute sind neben die von Schulze beschriebenen, weitere, neue soziale (Klein-)gruppen getreten (z.B. im Bereich der Jugendkultur die sog. Techno-Szene).

Für das Kabarett bedeutet dies: Es wird zum *einen* immer mehr Programme geben, die allein auf bestimmte Szenepublikum ausgerichtet sind und immer mehr Künstler, die fast ausschließlich in regionalen oder großstädtischen Zusammenhängen ihr Auskommen finden, oder bundesweit nur in bestimmten Kontexten auftreten.<sup>558</sup> Zum *anderen* dürften infolge der gestiegenen Zahl einzelne (Sub-)Szenen zu klein werden, als daß Künstler vom ‚Bedienen‘ eines einzigen Publikumssegmentes leben könnten. Von daher glaube ich, wird die Mehrfachcodierung von Programmen eine immer größere Rolle spielen (siehe 3.2).

### 2. Prognose: Kabarett im Erlebnismarkt zwischen Bühne und TV-Präsenz

Kabarett wird sich in einem stark umkämpften Erlebnismarkt behaupten müssen. Dieser wird sich wahrscheinlich nicht mehr gravierend verschärfen. Sowohl Lutz von Rosenberg Lipinsky (vgl. Interview 3, Z. 406ff.) als auch Alexander Liegl (vgl. Interview 5, Z. 257ff.) gehen davon aus, daß der Einfluß des Fernsehens sich nicht mehr verstärken kann. Der TV-Unterhaltungsmarkt ist gesättigt, von daher wird sich der Trend der letzten Jahre (immer mehr Künstler in immer mehr Sendungen zu immer höheren Gagen) abschwächen.

Zur Entwicklung der ökonomischen Rahmenbedingungen des Kabarett lassen sich kaum Prognosen treffen, hängen diese doch letztlich von der gesamtwirtschaftlichen Entwicklung ab (vgl. 2.1).

Hinsichtlich der Bühnenlandschaft glaube ich, daß die von Liegl und von Rosenberg Lipinsky angedeuteten Entwicklungen so oder ähnlich eintreten werden. Zum *einen* wird (was konform ginge mit der Erlebnisorientierung der Publiken) der „Eventcharakter“ von Veranstaltungen zunehmen (vgl. Liegl, Interview 5, Z. 245f.). Zum *anderen* wird sich die Bühneninfrastruktur in der Bundesrepublik langfristig verändern: Neben die ‚klassische‘ Kabarettbühne werden Comedyclubs, u.U. mit szenehomogenen Publikum, treten (vgl. von Rosenberg Lipinsky, Interview 3, Z. 436ff.) sowie Agenturen, die Topstars selbstständig ohne Beteiligung örtlicher Veranstalter präsentieren (ebd., Z. 419ff.).

Insofern, glaube ich, wird das, was heute noch außergewöhnlich erscheint (etwa die Erfolge Rüdiger Hoffmanns und Ingo Appelts), zur Normalität werden.

### 3. Prognose: Fortschreitende Hybridisierung des Kabarett

Infolge einer Gesellschaft, die immer mehr Freizeitangebote hervorbringt, wird das Kabarett diese peu a peu aufgreifen und spielerisch oder inhaltlich integrieren. Stärker als bisher wird Kabarett „mit sehr vielen Versatzstücken spielen“ (Ehring, Interview 2, Z. 219ff.). Diese Hypothese möchte ich durch Fortschreibung der Kabarettgeschichte begründen: Kabarett hat als mul-

<sup>558</sup> Z.B. in einer stetig wachsenden und selbstbewußteren Schwulenszene.



timediale Kunstform (vgl. 1.1.2 und 3.4) seit jeher neue Strömungen in die eigene Gattungsspezifität integriert. Dies wird es auch weiterhin tun.

Das kann allerdings die zwei folgenden (gravierenden) Auswirkungen nach sich ziehen:

#### *4. Prognose: Gegenbewegungen*

Im Erlebnismarkt kann die Maxime ‚höher, schneller, weiter, bunter‘ auch einen gegenläufigen Effekt bewirken, als da wäre eine Sehnsucht nach Ruhe, Langsamkeit oder monothematischer Geschlossenheit. Das wäre nicht unbedingt eine ‚echte‘ Gegenbewegung, sondern vielmehr eine *Ergänzung* des Erlebnisangebotes (vergleichbar mit dem Bedürfnis, zwischen dem aktuellen TV-Programm zur Abwechslung einen alten Schwarz-Weiß-Film sehen zu wollen<sup>559</sup>). Insofern könnte ich mir vorstellen, daß theatral angelegte Programme mit durchgehender Handlung und Verzicht auf vordergründiger Pointierung ebenso eine gute Zukunft haben, wie musikalische Programme. Umgekehrt glaube ich, daß der derzeitige Stand-up-Boom in den nächsten Jahren abflauen wird.

#### *5. Prognose: Neue Gattungsbegriffe*

Gleichwohl halte ich es für möglich, daß sich Grenzbereiche, wie ich sie unter der Ziffer 3.4 beschrieben habe, weiterentwickeln und früher oder später vom Begriff ‚Kabarett‘ nicht mehr erfaßt werden und statt dessen eigene Genres bilden. Lüder Wohlenberg erwähnt z.B. das „Improvisationstheater“<sup>560</sup>, welches sich in meiner Wahrnehmung vom Kabarett mittlerweile völlig abgekoppelt hat. Es ist vorstellbar, daß andere Spielformen ähnliche Wege beschreiten und beispielsweise Stand-up (ähnlich wie in England) zum eigenen Genre wird.

Auch wenn ich mich mit diesen fünf Prognosen auf den Boden der Unwägbarkeit begeben habe, sollte dennoch Folgendes ersichtlich geworden sein:

Ich glaube, daß das Kabarett in zwanzig Jahren ein anderes sein wird als noch vor zehn Jahren. Viele von diesen Änderungen haben in den 90er Jahren ihren Ausgangspunkt genommen, bzw. haben sich innerhalb dieser Dekade zu großen Teilen vollzogen.

Gleichwohl schließe ich mich der Meinung der Künstler in meiner Umfrage an und stelle mich mit ihnen gegen die These „Kabarett hat keine Zukunft“ (39 mal Ablehnung; siehe Anhang).

Im Gegenteil: Kabarett hat gute Chancen, sich im Erlebnismarkt des neuen Jahrtausends zu behaupten.

<sup>559</sup> ... oder dem Bedürfnis nach mehreren Wochen „acht Kostbarkeiten“ auf dem Teller zur Abwechslung *Eintopf* essen zu wollen...

<sup>560</sup> vgl. Schreiben im Anhang. „Impro-Theater“ (auch „Theatersport“ genannt) ist schauspielerische, humoristische Improvisation, wobei das Publikum über Zuruf oder Stimmkarte aktiv das Bühnengeschehen beeinflussen kann.

## 5. Literatur- und Materialverzeichnis

### 5.1 Primärmaterial

#### 5.1.1 Bild- und Tonmedien (Fernsehaufzeichnungen<sup>561</sup>, CDs, Videos<sup>562</sup>, Mitschnitte u.ä.)

„1. chansongfest berlin“. CD, Duophon: 1996

Arnold, Monty. *All that Monty Arnold*. CD, Zampano: 1998

Asül, Django. *Hämokratie*. CD, Zampano: 1998

Atkinson, Rowan. *Visual Comedy: Teil I*. TV-Sendung, BBC: 1992  
(dt. Fassung: Sendung auf arte: Januar 1999)

„Ausfahrt Nockeherberg: Paulaner Solo“ TV-Sendung, BR: 1999

Beltz, Matthias. *Notschlachten: Die sieben Weltverbrechen*. CD, WortArt: 1998

„Deutscher Kleinkunstpreis 1998“. TV-Sendung, ZDF: 1.3.1998

„Deutscher Kleinkunstcup 1999“. TV-Sendung, 3sat: 5.3.1999

„Deutscher Kleinkunstpreis 1999“. TV-Sendung, 3sat: 28.2.1999

Die Scheinheiligen. *Generation XXL*. CD, con animna: 1999

Düsseldorfer Kom(m)ödchen. *Die letzten Tage von Erkrath*. Unveröffentlichter Audio-Mitschnitt: 1998

Frankfurter Fronttheater. *Ex und Mob*. TV-Sendung, SWF: 1993

„Frankfurter Fronttheater“. TV-Sendung, SFB: 1994

Grosche, Erwin. *Wenn ich König bin... Das schönste: Teil I*. CD, Pendragon: 1998.

Hader, Josef. *Privat*. Video, GECO-Bildwaren: ohne Jahresangabe, ca. 1997

Hoffmann, Rüdiger. *Asien, Asien*. CD, Ariola: 1998

Hüsch, Hanns-Dieter. *Feine Komödien, feine Tragödien: Teile I und III*. TV-Sendungen, ARD: 1991

„Kabarett in der Region“. Unveröffentlichter TV-Mitschnitt, WDR Bielefeld: 19.12.1998

Klocke, Piet. *Hip-Hop für Angestellte*, Teil 1. TV-Sendung, WDR-Fernsehen: 22.2.1999

Kruhl, Annette. *Heiter bis stürmisch*. CD, Duophon: 1998

<sup>561</sup> Nicht bei allen Fernsehaufzeichnungen konnte ich das genaue Sendedatum ermitteln. Die Datumsangabe greift daher auf den jeweiligen Copyright-Vermerk am Ende der Sendung zurück.

<sup>562</sup> Auf den Videos und CDs fehlen sehr häufig die Angaben zum Ort der Veröffentlichung. Ich gebe daher durchgängig statt dessen den Hersteller an.

- Missfits. *Missfits und Band*. TV-Sendung, SFB: 1997
- Missfits. *Wo niemand wartet*. Video. TMV: 1995
- „Missfits und Verwandtschaft“. TV-Sendungen, WDR-Fernsehen: Sept. 1998, 8.10.1998, 1.11.1998, 24.5.1999
- Mittermeier, Michael. *Zapped: Ein TV-Junkie knallt durch: Swiss Edition*. CD, Zampano: 1998
- „Mitternachtsspitzen“. TV-Sendung, WDR-Fernsehen: 4.2.1999
- Nuhr, Dieter. *Nuhr weiter so*. TV-Sendung, SFB: 1998
- „Quatsch Comedy Club“. TV-Sendungen, Pro7: Dezember 1998 bis Februar 1999
- Reichow, Lars. *Allerhöchste Tastenzeit*. CD, Roof-Music: 1995
- Richling, Matthias. TV-Sendung, ARD: 1993
- „Roglers Freiheit“. TV-Sendung, 3sat: 7.2.1999.
- Rosenberg Lipinsky, Lutz von. *Germanisch Depressiv*. Unveröffentlichter Audio-Mitschnitt: 1998
- Schmidt, Harald. *Schmidtgift*. CD, WortArt: 1995
- Schroth, Horst. *Null Fehler*. TV-Sendung, WDR-Fernsehen: 2.1.1999
- Schroth, Horst. *Scharf auf Harakiri*. TV-Sendung, WDR-Fernsehen: 5.2.1999
- Sinnen, Hella von. *Ich bremsen auch für Männer*. CD, Zampano: 1996
- Tufts, Gayle und Rainer Bielefeldt. *The Big Show*. CD, Zampano: 1998
- Wald, Stephan. TV-Sendung, ARD: 1993
- Wartke, Bodo. *Bodo live*. Unveröffentlichtes Demo-Video: ohne Datumsangabe, ca. 1998
- WortArt (Hrsg.). *Die Wahrheit über Deutschland: 11 WortArtisten packen aus*. CD, WortArt: ohne Datumsangabe, ca. 1996
- WortArt (Hrsg.). *Die ganze Wahrheit über Deutschland: Die WortArtisten packen aus*. CD, WortArt: 1998
- Valtorta. *Dichtheit und Wartung*. CD, O-Ton Studio Christof Bachmeier: 1996
- Valtorta. *Oberwasser: Der Tod kennt keine Verwandten*. Unveröffentlichter Videomitschnitt: ohne Jahresangabe, ca. 1997
- „Zweiter Bielefelder Kabarettpreis“. Unveröffentlichter Videomitschnitt: 1999

### 5.1.2 Print-Medien

- Arnold, Monty. *The Art of Monty Arnold*. Berlin: 1998

- Bielefelder Jugendring e.V. (Hrsg.). *Cultur à la carte: Bielefelder Jugendkulturring 98/99*. Bielefeld: 1998
- Butzko, Hans-Günther. *Butzkolonne*. Infofaltblatt. Ohne Datum, ca. 1997
- Chaostheater Oropax. *Foto Story*. Faltblatt. Ohne Datum, ca. 1998
- Courth, Tillmann. *Dilemma*. Unveröffentlichter Textauszug aus „Es ist nicht leicht, ein Gott zu sein“. Köln: 1999
- Düsseldorfer Kom(m)ödchen (Hrsg.). *Die letzte Tage von Erkrath*. Programmheft. Düsseldorf: 1998
- Fitz, Lisa. *Heil! Vom Therapie-Chaos zur Deutschen Ordnung*. München: 1994
- Hildebrandt, Dieter. *Gedächtnis auf Rädern*. München: 1997
- Kittner, Dietrich. *Gags & Crime: Ein BRDschungelbuch*. Hannover/Berlin(Ost): 1989
- Köln Comedy-Festival (Hrsg.). *Das totale Lachprogramm*. Programmheft. Köln: 1997
- Köln Comedy-Festival (Hrsg.). *Das totale Lachprogramm*. Programmheft. Köln: 1998
- Kulturamt der Stadt Freiburg (Hrsg.). *11. Kulturbörse Freiburg 1999*. Katalog. Freiburg: 1999
- Kulturamt der Stadt St. Ingbert (Hrsg.). *14. Woche der Kleinkunst: Programm*. St. Ingbert: 1998
- Nürnberger Burgtheater (Hrsg.). *Deutscher Kabarett-Preis 1998: Laudatio für Mushin Omurca*. Internetveröffentlichung: 1998
- Philipzen, Thomas. *Wahre Helden: Ein Kabarettistisches Kleinkunsttheater*. Faltblatt (ca. 1998)
- Pispers, Volker. *Volkerkunde*. Düsseldorf: 1996
- Rogler, Marianne (Hrsg.). *Frontfrauen: 28 Kabarettistinnen legen los*. Köln: 1995
- Rogler, Richard. *Wahnsinn*. Köln: 1995
- Sydow, Hendrike von und Dieter Thomas. *Hundekuchen mit Sahne: Das beste aus ihren Kabarettprogrammen*. Niedernhausen/Ts.: 1994
- Valtorta. *Sie kommen als Fremder und gehen*. Info-Mappe. München: ohne Datum, ca. 1996
- Widmer, Urs. „Top Dogs“. In: *Spectaculum 64: Moderne Theaterstücke*. Frankfurt/Main: 1997. S. 215 – 279

### 5.1.3 Erwähnte Aufführungen

- Butzko, Hans-Günther. *Butzkolonne*. Gastspiel am 13.2.1999 in Bielefeld, Zweischlingen
- Courth, Tillmann. *Es ist nicht leicht, ein Gott zu sein*. Gastspiel am 21.5.1999 in Halle/Westf., Bürgerzentrum
- Chaostheater Oropax. *Wirr Zwei & Irr*. Gastspiel am 18.11.1998 in Bielefeld, Hechelei

Dee, Georgette und Terry Truck. *Evergreens: Die roten Lieder*. Gastspiel am 16.5.1999 in Bielefeld, Oetkerhalle

„Don Juan“ von Molière. Inszenierung von Herrmann Schein. Aufführung am 2.12.1998 in Bielefeld, Theater am Alten Markt

Düsseldorfer Kom(m)ödchen. *Die letzten Tage von Erkarth*. Gastspiel am 14.12.1998 in Löhne, Werretalhalle

Duo Malediva. *Lieder und Geschichten*. Gastspiel am 18.6.1999 in Bielefeld, Falkendom

„Leonce und Lena“ von Georg Büchner. Inszenierung von Markus Kopf. Aufführung am 12.3.1998 in Bielefeld, Theater am Alten Markt.

Poier, Alf. *Himmel, Arsch und Gartenzwerg*. Auftritt am 16.3.1999 in Freiburg, Kulturbörse

Schramm, Georg. *Schlachtenbummler*. Gastspiel am 6.3.1996 in Bielefeld, Ravensberger Spinnerei

„Top Dogs“ von Urs Widmer. Inszenierung von Markus Kopf. Aufführung am 16.1.1999 in Münster, Städtische Bühnen

Valtorta. *MÖRD: Keine Gnade für Hans Gummerer*. Gastspiel am 27.2.1996 in Bielefeld, Ravensberger Spinnerei

Wirtz, Rosa K. *Frau König*. Gastspiel am 16.4.1999 in Bielefeld, Elfenbein

## 5.2 Sekundärliteratur

### 5.2.1 Theoretische Literatur

Beltz, Matthias. „Im Stahlgewitter der Satire: Zur Aktualität des Kabarett.“ In: *Theater Heute*, Jahrbuch 1992. S. 143-145

„Boulevardstück“. In: Gero von Wilpert (Hrsg.). *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: 51969

„Boulevard-Theater“. In: Jachanan Ch. Trilse-Finkelstein und Klaus Hammer (Hrsg.). *Lexikon Theater International*. Berlin: 1995

Budzinski, Klaus und Reinhard Hippen (Hrsg.). *Metzler Kabarett Lexikon*. Stuttgart/Weimar: 1996

Budzinski, Klaus. *Wer lacht denn da? Kabarett von 1945 bis heute*. Braunschweig: 1989

Budzinski, Klaus (Hrsg.). *Das Kabarett*. Düsseldorf: 1985

Double, Oliver. *Stand-up! on being a comedian*. London: 1997

Eagleton, Terry. *Die Illusionen der Postmoderne: Ein Essay*. Stuttgart/Weimar: 1997

Eco, Umberto. „Postmodernismus, Ironie und Vergnügen“. In: Wolfgang Welsch (Hrsg.), *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Weinheim: 1988. S. 75-78

- Grasskamp, Walter. „Ist die Moderne eine Epoche?“ in: Sonderheft *MERKUR* 9/10/1998
- Fiedler, Leslie A. „Überquert die Grenzen, schließt den Graben! Über die Postmoderne“. In: Wolfgang Welsch (Hrsg.), *Wege aus der Moderne: Schlüsseltex-te der Postmoderne-Diskussion*. Weinheim: 1988. S 57-74
- Fleischer, Michael. *Eine Theorie des Kabarett: Versuch einer Gattungsbeschreibung (an deutschem und Polnischen Material)*. Bochum: 1989
- Haller, Marin. „Warte uff de Godot: Feuerwehrmann der Utopie: Urs Widmer als Theaterautor“. In: *Text + Kritik*, Band 140. München: 1998
- Hassan, Ihab. „Postmoderne heute“. In: Wolfgang Welsch (Hrsg.), *Wege aus der Moderne: Schlüsseltex-te der Postmoderne-Diskussion*. Weinheim: 1988. S. 47-56
- Henningsen, Jürgen. *Theorie des Kabarett*. Ratingen: 1967
- Hörburger, Christian. *Nihilisten – Pazifisten – Nestbeschmutzer: Gesichtete Zeit im Spiegel des Kabarett*. Tübingen: 1993
- Köhler, Andrea. „Kilroy was here: Das Phantom des Buches – Literatur der Postmoderne“. In: Sonderheft *MERKUR* 9/10/1998
- Kroymann, Maren. „Nachwort“. In: Marianne Rogler (Hrsg.), *Frontfrauen: 28 Kabarettistinnen legen los*. Köln: 1995. S. 217-223
- Kühn, Volker. *Die zehnte Muse: 111 Jahre Kabarett*. Köln: 1993
- Lau, Jörg. „Der Jargon der Uneigentlichkeit“ in: Sonderheft *MERKUR* 9/10/1998. S. 944-955
- Müller, Hans-Peter. „Das stille Ende der Postmoderne: Ein Nachruf“. In: Sonderheft *MERKUR* 9/10/1998. S. 975-981
- Ortheil, Hanns-Josef. „Was ist postmoderne Literatur?“ In: Uwe Wittstock (Hrsg.), *Roman oder Leben: Postmoderne in der deutschen Literatur*. Leipzig: 1994. S. 125-134
- Ortheil, Hanns-Josef. „Postmoderne in der deutschen Literatur.“ In: Uwe Wittstock (Hrsg.), *Roman oder Leben: Postmoderne in der deutschen Literatur*. Leipzig: 1994. S. 198-210
- Politt, Lisa. „Vorwort“. In: Marianne Rogler (Hrsg.), *Frontfrauen: 28 Kabarettistinnen legen los*. Köln: 1995. S. 151- 156
- Rotlauf, Eva. *Theorie und satirische Praxis im westdeutschen Kabarett 1945 – 1989*. Diss. Uni Erlangen-Nürnberg. München: 1994
- Schanze, Helmut. „Drama und Theater“. In: Ulfert Ricklefs (Hrsg.). *Das Fischer Lexikon Lite-ratur*. Band 1. Frankfurt: 1996
- Schütz, Sonja. *Das zeitkritische Kabarett im Unterricht Deutsch als Fremdsprache*. Magisterarbeit Uni Bielefeld. Bielefeld: 1993
- Schulze, Gerhard. *Die Erlebnisgesellschaft: Kultursoziologie der Gegenwart*. Frankfurt/Main: 1997
- „Schwank“. In: Gero von Wilpert (Hrsg.). *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: 1969

„Schwank“. In: Joachanan Ch. Trilse-Finkelstein und Klaus Hammer (Hrsg.). *Lexikon Theater International*. Berlin: 1995

Skasa, Michael. „Wut im Bauch und Witz im Hirn: Die kabarettistische Verwirrung der Gefühle“. In: *Theater Heute*, Jahrbuch 1992. S. 136-142

Spoof, Eckart. „Vorwort“. In: Dietrich Kittner, *Gags & Crime: Ein BRDschungelbuch*. Hannover/Berlin(Ost): 1989. S. 7-9

Stierle, Karlheinz. „Werk und Intertextualität“. In: Dorothee Kimmich u.a. (Hrsg.), *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Stuttgart: 1996. S. 349-359

Stiftung Deutsche Kabarett-Archiv (Hrsg.). *Wie es wurde, was es ist: Das deutsche Kabarettarchiv*. Mainz: 1998

Tefelski, Norbert. „Eine kurze Notiz zum Berliner Cahnson“. In: „1. chansonfest berlin“. CD-Booklet, Duophon: 1996

Thiel, Matthias. *Reliterarisierung im deutschsprachigen Kabarett? Poetische Kleinkunst der neunziger Jahre und ihr historischer Hintergrund*. Magisterarbeit Uni Mainz. Mainz: 1995

Ueding, Gerd. „Vorwort“. In: Christian Hörburger, *Nihilisten – Pazifisten – Nestbeschmutzer*. Tübingen: 1993. S. 9-11

Ulrich, Rolf. *Alles sollte ganz anders werden: 40 Jahre Kabarett ‚Die Stachelschweine‘*. Frankfurt a.M./Berlin: 1990

Vogel, Benedikt. *Fiktionskulisse: Poetik und Geschichte des Kabarett*. Diss. Uni Freiburg (Schweiz). Paderborn/München/Wien/Zürich: 1993

Welsch, Wolfgang. „Einleitung“. In: Wolfgang Welsch (Hrsg.), *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Weinheim: 1988. S. 1-43

Werber, Niels. „Jenseits der Zeitmauer: Globalisierung als Erbe der Postmoderne?“. In: Sonderheft *MERKUR* 9/10/1998. S. 981 – 987

## 5.2.2 Journalistische Texte

„Asien, Asien“ (Interview mit Rüdiger Hoffmann). In: *NEWS* 4/1999

Behnke, Katja. „Der Augenblick zählt“ (Rezension zu Georgette Dee). *Bielefelder StadtBlatt* 21/1999

Bunzel, Alexander. „Der Mann für´s Grobe“ (Rezension zu Ingo Appelt). In: *Neue Westfälische*, 8.12.1998

„Der Comedy-Gipfel“ (Streitgespräch mit Ingo Appelt, Dieter Hildebrandt, Jacky Drecksler, Karl Dall und Anke Engelke). In: *Die Woche*, 10.7.1998

„Der Schrei nach Liebe“ (Interview mit Ingo Appelt). In: *KÖLNER* 11/1998

Gans, Matthias. „Der geläuterte Blick auf den Mann“ (Rezension zu den ‚Missfits‘). In: *Neue Westfälische*, 20.5.1999

Girke, Michael. „Das Lachen der 80er Jahre“. In: *Bielefelder StadtBlatt* 35/1998

Harre, Matthias. „Türkischer Skinhead“ (Rezension zu Muhsin Omurca). *Bielefelder StadtBlatt* 50/1998

„Helle und heeflich“ (Interview mit den ‚academixern‘). In: *DER SPIEGEL* 49/1998

Hillens, Susanne. „Lieder für die roten Momente“ (Rezension zu Georgette Dee). In: *Neue Westfälische*, 18.5.1999

Jánosi, Tatalin. „Gegen Drei-Tage-Bart schützt nur ein Helm“ (Rezension zu Käthe Lachmann). In: *Neue Westfälische*, 10.5.1999

Jasper, Frank. „Kabarettist brach durch dünnes Eis“ (Rezension zu Tilmann Courth). In: *Westfalenblatt*, 26.5.1999

„Jess Jochimsen: Kabarettist und Stand-up-Comedian“ (Interview). In: *Trottoir* 4/1998

Karasek, Hellmuth. „Ein Herz für Herzlose“ (über Rüdiger Hoffmann). In: *SPIEGEL EXTRA* 12/1995

Kemper, Hella. „Geliehene Macht. Die ‚Top Dogs‘ von Urs Widmer in Münster“ (Rezension). In: *Neue Westfälische*, 10.1.1998

Marxen, Astrid. „Das alte Lied vom kleinen Unterschied“ (Rezension zu Sissi Perlinger). In: *Bielefelder StadtBlatt* 14/1999

Marxen, Astrid. „Lachmann wieder“ (Rezension zu Käthe Lachmann). In: *Bielefelder StadtBlatt*, 12.5.1999

Mohr, Reinhard. „Abgeschmatzt und abgefusselt“ (über Horst Schorth). In: *DER SPIEGEL* 45/1998

Nollmann, Sabine. „Hippig und flippig: Comedy ist Kult“. In: *Neue Westfälische*, 23.12.1998

Schödel, Helmut. „Der Pakt“ (über Josef Hader). In: *DIE ZEIT* 11/1994

Schumacher, Eckhard. „Das Stolpern der Banalität: Über Helge Schneider“. In: Sonderheft *MERKUR* 9/10/1998. S. 995 – 998

„Lieber zu dritt trinken als für drei Arbeiten“ (Interview mit Jürgen Becker). In: *KÖLNER* 11/1998

Siedenberg, Sven. „Vorsicht, Lauschangriff“ (Rezension zu Matthias Beltz). In: *Süddeutsche Zeitung*, 20.3.1998

Thieringer, Thomas. „Wunderbare Kleinkunst“ (Rezension zu Rosa K. Wirtz). In: *Süddeutsche Zeitung*, 3.11.1998

Theunissen, Klaus. „Hegel hilf! Comedy-Boonm im TV“. In: *SPEGEL EXTRA* 12/1995

*Trottoir*, Ausgaben 14/1997 bis 22/1998

„Wir leben in einer Dudelkultur“ (Interview mit Matthias Beltz). In: *Süddeutsche Zeitung*, 4.11.1997



## 6. Anhang<sup>563</sup>

Abbildung: Werbepostkarte von ‚Valtorta‘

---

<sup>563</sup> Aus technischen Gründen ist der Anhang anders formatiert als der Textteil dieser Arbeit.

## 6.1 Die Umfrage unter den Kabarettisten

In den Monaten Januar bis März 1999 habe ich unter professionellen und semiprofessionellen Kabarettisten eine schriftliche Umfrage durchgeführt. Zu diesem Zweck habe ich 93 Künstlerinnen und Künstler angeschrieben (siehe 6.1.1). Der Rücklauf von 41 Fragebögen (44,08 %) legt die Frage nach der Stichhaltigkeit der Ergebnisse nahe. Dazu muß man sich zunächst fragen, aus welcher Menge diese Stichprobe gezogen wurde. Das heißt: Wie viele Kabarettformationen (Solisten und Ensembles) gibt es in Deutschland?

Diese Frage ist kaum zu beantworten, man kann ihr nur mit Mutmaßungen begegnen. Ich gründe meine Vermutung auf die folgende Überlegung:

Der Katalog der Freiburger Kulturbörse (der wichtigsten Messe für Kleinkunstveranstalter und Künstler) zählt insgesamt 163 deutsche Kabarettformationen auf.<sup>564</sup> Damit dürfte ein Großteil der in Deutschland tätigen professionellen Künstler erfaßt sein, sowie ein kleiner Teil der im semiprofessionellen<sup>565</sup> Bereich tätigen.

Ausgehend von diesem Katalog schätze ich die Zahl der in Deutschland tätigen professionellen Formationen auf etwa 250.

Die Zahl der semiprofessionellen Gruppen ist hingegen kaum zu schätzen, da sie zum Teil nur regional bekannt sind, nur in bestimmten Szenen spielen (siehe 2.3.2) und im Erlebnismarkt (2.4) wenig in Erscheinung treten. Ich schätze die Zahl dieser Formationen auf etwa 500.

Damit ergibt sich folgende Rechnung: Angenommen, wir gingen von einer Anzahl von **750** Gruppen und Solisten aus, bedeutete dies, daß ich 12,4 % der (semi-)professionellen Kabarettformationen angeschrieben hätte und 5,5 % geantwortet hätten.

Repräsentativ ist diese Umfrage jedoch keinesfalls, da die Auswahl der angeschriebenen Künstler zufällig und nach Verfügbarkeit der Adressen geschah und nicht nach qualitativen Kriterien. Trotzdem können die Umfrageergebnisse in ihrer Gesamtheit *hinweisenden* Charakter haben. Um Querverbindungen zwischen einzelnen Umfragewerten zu ziehen, ist die Stichprobe jedoch zu klein.

Der Fragebogen (6.1.2) hat sich (bis auf die in der Arbeit erwähnten Punkte) bewährt, wenngleich ich hätte herausstellen sollen, daß die Thesen, die ich den Künstlern vorgelegt habe, eine Mischung aus eigenen Hypothesen und Behauptungen aus der Sekundärliteratur darstellten. Ferner hätte ich die Thesen in zwei Blöcke aufteilen und zwischen Fragen nach dem Status Quo (Ist-Zustand) und hypothetischen Überlegungen (Ideal-Zustand) unterscheiden sollen.

Eine nochmalige postalische Erinnerung an die angeschriebenen Kabarettistinnen und Kabarettisten, die Fragebögen zurückzuschicken, bzw. von Anfang an frankierte Rückumschläge beizulegen, hätte womöglich die Rücklaufquote erhöhen können. Aus Kostengründen mußte ich darauf verzichten.

Für weitere Forschungen zum Thema Kabarett wäre eine ausgeweitete empirische Untersuchung wünschenswert, die mehr Künstlerinnen und Künstler befragt und parallel auch die Ansichten von Kabarettveranstaltern, Kritikern und Agenturen in den Blick nimmt. Publikumsbefragungen wären ebenfalls sinnvoll.

<sup>564</sup> vgl. Kulturamt Freiburg (Hrsg.), *11. Kulturbörse Freiburg 1999*. Katalog (Freiburg: 1999)

<sup>565</sup> „Semiprofessionell“ beschreibt den Status zwischen dem sporadischen Auftreten einer Amateurgruppe und der einen Lebensunterhalt gewährleistenden Spielpräsenz eines Profi-Künstlers.

## 6.1.1 Verzeichnis der angeschriebenen Künstlerinnen und Künstler

Angeschrieben wurden 93 Künstlerinnen und Künstler. Die mit \* markierten Künstler wurden indirekt (via Agentur o.ä.) angeschrieben.

In der Regel habe ich – auch bei Ensembles – konkrete Einzelpersonen angeschrieben. In der Liste finden sich die Ensemblenamen in Klammern. Nur wo mir kein Name bekannt war, habe ich die Fragebögen an das jeweilige Ensemble adressiert.

Einige Fragebögen wurden innerhalb von Agenturen vervielfältigt und weiterverteilt. Sofern mir davon Mitteilung gemacht wurde, fand dies in dieser Liste Niederschlag.

1. Albus, Lioba\*
2. Asül, Django\*
3. Bauer, Stephan
4. Börner, Edith
5. Bott, Ludger
6. Brandl, Martina\*
7. Breiing, Andreas (Die Buschtrommel)
8. Brendler, Claudia (Queens of Spleens)
9. Breuer, Thomas C.\*
10. Brodowy, Matthias
11. Butzko, Hans-Günther
12. Courth, Tillmann
13. Deutschmann, Matthias\*
14. Die Handwerker\*
15. Die kleinen Mäxe\*
16. Dirk, Rüdiger\*
17. Ehring, Christian (Die Scheinheiligen, Kom(m)ödchen-Ensemble)
18. Faber, Dietrich (Faberhaft Guth)
19. Fleck, Simone\*
20. Fichtner, Helge\*
21. Fitz, Lisa\*
22. Förster, Petra\*
23. Giesecking, Bernd
24. Grieß, Robert
25. Grosche, Erwin
26. Habekost, Christian
27. Herrmann, Martin\*
28. Höfer, Carsten
29. Hoffmann, Rüdiger
30. Hormuth, Frederik (Die Allergiker, Solist)
31. Jahnke, Jutta (Missfits)
32. Jochimsen, Jess\*
33. Kabarett A-Z\*
34. Kaier, Niels
35. Keller, Tilmann (Die Erbarmungslosen)
36. Kinseher, Luise
37. Konejung, Achim\*
38. Kruhl, Annette
39. Kupke, Katrin\*
40. Lachmann, Käthe
41. Leukert, David\*
42. Liedl, Martin
43. Liegl, Alexander (Valtorta)
44. Maier-Bode, Martin
45. Meier, Johannes (Die Meiers)
46. Miller, Rolf
47. Mittermeier, Michael\*
48. Neutag, Jens (Kabarett ohne Ulf)
49. Nick, Desirée\*

50. Normann, Gerd
51. Nuhr, Dieter\*
52. Ottmann, Martina\*
53. Pacht, Heinrich\*
54. Pätzold, Susanne\*
55. Pappenheim Peepshow\*
56. Pientka, Kara
57. Pigor und Eichhorn\*
58. Philipzen, Thomas
59. Queen B. (Duo)\*
60. Rating, Arnulf\*
61. Reichow, Lars\*
62. Reinl, Martin
63. Reis, Thomas\*
64. Ritz, Hans-Peter
65. Rosenberg Lipinsky, Lutz von
66. Rotermund, Uta\*
67. Sauer, Frank (Kabarett Nestbeschmutzer)
68. Schepansky, Thomas Paul
69. Schill, Andreas (Herr Schill und der unglaubliche Heinz)
70. Schiffer/Beckmann\*
71. Schleich, Helmut
72. Schmid, Bärbel
73. Schollenbruch, Bruno\*
74. Seibel, Thilo
75. Sommerhoff, Martin
76. Spitzer, Manne
77. Stolle, J.C.\*
78. Tschiersch, Jockel\*
79. Töpel, Arnim
80. Überschall, Christian\*
81. Voelker, Kordula\*
82. Vollmer, Peter\*
83. Vorläufiges Frankfurter Fronttheater\*
84. Wachenschwanz, Clemens-Peter
85. Wackerhagen, Hilde\*
86. Wartke, Bodo
87. Wefel, Kalla\*
88. Weger, Tommy
89. Wichmann, Klaus (Die Buschtrommel)
90. Wirtz, Rosa K.
91. Wohlenberg, Lüder (Apriori Orange, Solist)
92. Zeißig, Ulrike (Weiberkram)
93. Zink, Anka\*

### **6.1.2 Der Fragebogen**

**Auf den folgenden zwei Seiten findet sich der Originalfragebogen, wie er der Künstlern zugegangen ist.**

## Umfrage: Kabarett in den 90er Jahren

Bitte bis zum **20.3.99** zurück an: Volker Surmann, Melanchthonstr. 58, 33615 Bielefeld, Fon/Fax: 0521/64730

### A. Ihr Kabarettpublikum

Wie setzt sich Ihr Publikum vornehmlich zusammen? Bitte schätzen Sie!

a) Bildungsgrad:	Menschen mit geringer Bildung :	..... %	
	Menschen mit mittlerem Abschluß:	..... %	
	Menschen mit Abitur:	..... %	
	Menschen mit akademischer Bildung:	..... %	
b) Alter:	Jugendliche:	..... %	
	Junge Erwachsene:	..... %	
	30 bis 45-Jährige:	..... %	
	45 bis 60-Jährige:	..... %	
c) Geschlecht:	Über 60-Jährige:	..... %	
	Frauen:	..... %	
	Männer:	..... %	
d) politische Einstellung:	alternativ eingestellte Menschen:	..... %	
	eher progressiv eingestellte Menschen:	..... %	
	liberal eingestellte Menschen:	..... %	
	eher konservativ eingestellte Menschen:	..... %	
	konservativ/national eingestellte Menschen:	..... %	

### B. Wandel des Kabarett

Was hat sich im Kabarett der 90er Jahre geändert? Formulieren Sie Ihre drei wichtigsten Beobachtungen:

- 1) .....
- 2) .....
- 3) .....

### C. Thesen zum Kabarett in den 90er Jahren:

Wie stehen Sie zu den folgenden Thesen?

	auf jeden Fall	eher Ja	eher Nein	auf keinen Fall
In den 90er Jahren hat sich das Kabarett <i>entscheidend</i> verändert.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Kabarett ist niveauvoller als Comedy.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Der Einfluß des Fernsehens hat das Kabarett nachhaltig verändert.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Kabarett richtet sich vorrangig an ein Minderheitenpublikum.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Das Gagenniveau geht allgemein herunter.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Kabarett und Comedy vermischen sich mehr und mehr.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Kabarett ist moralisch.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

Kabarett ist unterhaltsamer geworden.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Das politische Kabarett ist auf dem Rückzug.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
TV-Präsenz entscheidet über die Karriere von Kabarettisten.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Kabarett ist gesellschaftskritisch.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Das traditionelle Kabarett hat keine Zukunft.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Der Trend geht zum Solokabarett.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Bei den Gagen geht die Schere immer mehr auseinander.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Die veränderte politische Weltlage macht politisches Kabarett schwieriger.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Kabarett dient in erster Linie der Unterhaltung des Publikums.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Es ist heute schwieriger, vom Kabarett zu leben als noch vor 10 Jahren.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Kabarett hat nur eine Zukunft, wenn es sich entscheidend verändert.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Kabarett hat einen politisch-aufklärerischen Anspruch.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
„Kabarettisten sind Protestanten.“ (Hüsch)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Kabarett öffnet sich mehr und mehr anderen Genres.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Kabarett ist intellektuell.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Im Kabarett gibt es eine zunehmende Konzentrierung auf einige „große Namen“.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Kabarett hat keine Zukunft.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

#### **D. Angaben zur Person:**

Alter: ..... Jahre. Geschlecht:  weiblich  männlich  
 Erlerner Beruf: .....

Ich würde mich folgender Sparte zuordnen:  Politisch-satirisches Kabarett  
 Literarisches Kabarett  
 Musik-Kabarett  
 Stand-Up-Kabarett  
 Frauenkabarett  
 Sonstiges .....

Ich bin Bühnenkünstler/in seit etwa 19..... und absolviere etwa ..... Gastspiele pro Jahr.  
 Meine Gagen bewegen sich in der Regel im Bereich  unter 2.000 DM  
 über 2.000 DM

Anzahl der absolvierten TV-Auftritte: etwa .....

Ich habe Unterricht gehabt in:  Schauspiel  Kabarett  Sonstiges:  
 Gesang  Impro-Theater .....

**Alle Angaben werden vollständig anonymisiert behandelt!**  
**Vielen Dank für Ihre Mitarbeit !!!**

### 6.1.3 Ergebnisse der Umfrage

Insgesamt wurden 93 Fragebögen verschickt. Der Rücklauf betrug 41 Fragebögen. Folgende Ergebnisse wurden ermittelt (n bezeichnet jeweils die Anzahl der Personen, die diese Frage beantwortet haben):

#### A. Zusammensetzung des Publikums

n = 38

Bildungsgrad	Prozent <sup>566</sup>
geringe Bildung	9,60
mittlerer Abschluß	29,79
Abitur	35,88
akademische Bildung	27,84

n = 40

Alter	Prozent
Jugendliche	6,46
junge Erwachsene	21,75
30 bis 45 Jahre	37,44
45 bis 60 Jahre	25,14
über 60 Jahre	8,96

n = 40

Geschlecht	Prozent
weiblich	54,75
männlich	45,25

n = 38

politische Einstellung	Prozent
alternativ	19,18
eher progressiv	31,01
liberal	30,54
eher konservativ	15,90
konservativ/national	2,84

#### B. Wandel des Kabarett

Auf die offene Frage: „Was hat sich im Kabarett der 90er Jahre geändert? Formulieren Sie Ihre drei wichtigsten Beobachtungen.“ wurden folgende Punkte genannt:

Formenwandel im Kabarett	56 Nennungen
davon:	
Trend zum Solokabarett	14
Comedytrend im Kabarett	13
Hervorhebung bestimmter Formen	9
davon: Trend zu Stand-up	4
Trend zu Musik-Formen	2
Trend zu Theater-Formen	2
Trend zu One-Linern (ein Witz pro Satz)	1
Hervorhebung der Formenvielfalt allgemein	7
davon: als Aufforderung	1
Abkehr vom klassischen Kabarett	4
Trend zu höherem Tempo im Kabarett	2
sonstige Nennungen	8

<sup>566</sup> An 100 fehlende oder über 100 hinausgehende Werte sind auf Rundungsfehler, bzw. Rechenfehler der befragten Personen zurückzuführen

davon: Trend zu regionalen Acts	1
Benachteiligung des Wortkabarets	1
zuwenig Musik im Kabarett	1
Annäherung Ost- und West-Kabarett	1
Unprofessionalität	1
höhere spielerische Qualität	1
Pauschalurteile (überflüssig/langweilig)	2
<b><u>Inhaltlicher Gehalt im Kabarett</u></b>	<b>31 Nennungen</b>
davon:	
Änderung des Politischen im Kabarett	16
davon: allgemeine Entpolitisierung	7
Privates/Soziales anstelle polit. Themen	7
Entdeckung des Politischen Im Privaten	1
parteilpolitische Entpolitisierung	1
Rückgang von (moralischen) Botschaften im Kabarett	7
inhaltliche Verflachung/weniger Hintergründiges	5
Tabubrüche sind schwieriger geworden	1
Kabarett ist bössartiger geworden	1
neues Themenbewußtsein seit Mauerfall	1
<b><u>Bedingungen von Kabarett</u></b>	<b>22 Nennungen</b>
davon:	
TV und Kabarett	9
davon: größere Erfolgsmöglichkeiten durch TV	5
TV-Einfluß gestiegen	1
Künstler streben ins TV	1
TV-Merchandising von Künstlern	1
TV-Verarschung erschwert Kabarett	1
veränderte Publikumsgewohnheiten	5
davon: weniger experimentierfreudig	1
stärke Ablehnung der Langeweile	1
stärkere Orientierung auf schnellen Witz	1
verstärkte Akzeptanz von Satire	1
Emanzipation des Publikums	1
allgemeine Verschlechterung der Bedingungen	3
davon: finanziell_	2
quantitative Vergrößerung des Publikums	2
Einige Kabarettisten verdienen sehr viel Geld	1
Veranstalter sind übersättigt	1
größere Anzahl an Spielstätten	1
<b><u>Künstler und Kabarett</u></b>	<b>12 Nennungen</b>
davon:	
Zahl an Künstlern gestiegen	4
kaum neue Künstler	1
alte Stars werden zu Museumsstücken	1
Trennung alte und neue Schule	1
mehr Frauen im Kabarett	1
weniger junge Frauen im Kabarett	1
mehr junge Künstler	1
Trennung zwischen Zynikern und Publikumsanbieterern	1
Hervorhebung der persönlichen Profilierung	1



**C. Thesen zum Kabarett in den 90er Jahren:**

Gefragt wurde nach der eigenen Einstellung zu einer Reihe von Thesen über Kabarett allgemein und Kabarett in den 90er Jahren. Folgende Ergebnisse wurden ermittelt:

n = 41<sup>567</sup>

<b>These</b>	auf je- den Fall Wert: 1	eher ja Wert: 2	eher nein Wert: 3	auf kei- nen Fall Wert 4	Ø
Der Einfluß des Fernsehens hat das Kabarett nachhaltig verändert.	23	16	1	1	<b>1,51</b>
Kabarett und Comedy vermischen sich immer mehr.	18	23	0	0	<b>1,56</b>
Kabarett öffnet sich mehr und mehr anderen Genres	18	22	1	0	<b>1,59</b>
TV-Präsenz entscheidet über die Karriere von Kabarettisten	23	11	7	0	<b>1,61</b>
Der Trend geht zum Solokabarett.	18	19	1	2	<b>1,68</b>
Kabarett dient in erster Linie der Unterhaltung des Publikums	15	24	2	0	<b>1,68</b>
Kabarett ist gesellschaftskritisch	14	25	1	1	<b>1,73</b>
Bei den Gagen geht die Schere immer mehr auseinander.	16	14	8	0	<b>1,79</b>
Im Kab. gibt es eine zunehmende Konzentrierung auf einige „große Namen.“	19	12	8	2	<b>1,83</b>
In den 90er Jahren hat sich das Kabarett <i>entscheidend</i> verändert.	10	23	7	0	<b>1,93</b>
Kabarett ist unterhaltsamer geworden.	11	22	4	3	<b>1,99</b>
Kabarett ist intellektuell.	7	27	6	1	<b>2,02</b>
Das politische Kabarett ist auf dem Rückzug	10	17	13	1	<b>2,12</b>
Kabarett ist niveauvoller als Comedy	11	17	6	5	<b>2,14</b>
Das Gagenniveau geht allgemein herunter.	3	16	13	5	<b>2,35</b>
Es ist heute schwieriger, vom Kabarett zu leben als noch vor 10 Jahren.	7	11	16	2	<b>2,36</b>
Kabarett richtet sich vorrangig an ein Minderheitenpublikum.	5	17	13	4	<b>2,41</b>
Kabarett hat einen politisch-aufklärerischen Anspruch	2	21	15	2	<b>2,43</b>
Kabarett hat nur eine Zukunft, wenn es sich <i>entscheidend</i> verändert.	5	12	19	2	<b>2,47</b>
Das traditionelle Kabarett hat keine Zukunft.	5	15	14	5	<b>2,49</b>
„Kabarettisten sind Protestanten.“ (Hüsch)	7	10	8	8	<b>2,51</b>
Kabarett ist moralisch.	2	19	13	6	<b>2,57</b>
Die veränderte politische Weltlage macht politisches Kabarett schwieriger.	5	6	14	15	<b>2,96</b>
Kabarett hat keine Zukunft.	1	0	8	31	<b>3,73</b>

<sup>567</sup> an n fehlende Werte = keine Angabe, bzw. Mehrfachantworten (letztere fanden bei der Durchschnittsbestimmung Berücksichtigung)

**D. Angaben zur Person:**

n = 41

Alter	Anzahl
bis 30 Jahre	12
31 bis 40 Jahre	22
41 bis 50 Jahre	6
51 bis 60 Jahre	1

Durchschnittsalter: 34 Jahre

n = 41

Geschlecht	Anzahl
männlich	36
weiblich	5

Die Frage nach dem **erlernten Beruf** war offen gestellt, ich unterteile in folgende Kategorien:

n = 34 (offene Frage)

erlernter Beruf	Anzahl
akademischer Beruf (Lehrer, Magister usw.)	10
Student	8
kein erlernter Beruf	7
Künstlerischer Beruf (Kabarettist, Schauspieler)	5
mehrere erlernte Berufe	2
Andere (Steuerberater, Krankenpfleger)	2

n = 40 (Mehrfachantworten möglich)

vertretene Sparte	Nennungen
politisch-satirisches Kabarett	20
Stand-up-Kabarett	14
Literarisches Kabarett	8
Musik-Kabarett	8
Frauenkabarett	1
Sonstiges davon: Mischform Kabarett und Comedy (4x), gesellschaftskritisches Kabarett (2x), Typenkaba- rett, Kabarett-Theater mit Musik, Theater-Kabarett (je 1x)	9

n = 40

Bühnenkünstler seit	Nennungen
vor 1990	15
ab 1990	25

Durchschnitt: seit 1988

n = 40

Anzahl der jährlichen Gastspiele	Nennungen
unter 50	3
50 bis 100	21
101 bis 200	13
über 200	1

Durchschnitt: 91 Gastspiele im Jahr

n = 41

Höhe der Gage	Nennungen
unter 2.000 DM	26
um 2.000 DM <sup>568</sup>	5
über 2.000 DM	10

n = 38

Anzahl TV-Auftritte	Nennungen
unter 10	20
10 bis 50	17
über 50	1

n = 33 (Mehrfachantworten möglich)

Ausbildung/Unterricht in	Nennungen
Schauspiel	19
Gesang	14
Improvisations-Theater	8
Kabarett	1
Sonstiges davon: Instrumente (6x), Tanz (2x), Sprechen (2x), Rhetorik, Stimmbildung, Text, Drehbuchschreiben, Körpertraining, Workshops, Training on the Job, Erste-Hilfe, Skifahren, Autofahren, Meßdiener (je 1x)	21

---

<sup>568</sup> Diese Kategorie gab es im Fragebogen nicht. Sie beruht auf Doppelantworten.

## 6.2 Die Interviews

**Hinweis:** In der .pdf-Version war es nicht möglich, Zeilennummern einzufügen. Daher verschieben sich ab hier auch die Seitenzahlen.

### 6.2.1 Interview 1

#### Frederic Hormuth (Kabarettist)

**„Mußt Du uns denn auch noch was erzählen dabei?“**

Zur Person:

Geboren 1968 in Mannheim, aufgewachsen in Fürth (Odw.). Lebt nun in Mannheim. Studium der Fächer Anglistik und Germanistik auf (gymn.) Lehramt. Erste Kabarettfahrten innerhalb einer schulischen AG. Seit 1992 Ensemblemitglied in der Gruppe „Die Allergiker“, seitdem fünf Programme in wechselnden Besetzungen. Seit 1994/95 drei Soloprogramme. Aktuelles Programm: „Kabarazzo“. Gastspiele u.a. am Nürnberger Burgtheater, Mannheimer Klappsmühl, Unterhaus. Nominiert für zahlreiche Kabarettpreise (Scharfrichterbeil Passau, Paulaner Solo, Niederrheinischer Kabarettpreis, Reinheimer Satirelöwe, Melsunger Kabarettpreis). Gewinner des Münchner Kabarett-Kaktus 1998. Mittlerweile professioneller Kabarettist.

#### **Fangen wir mit einer ganz schweren Frage an: Wie definierst Du Kabarett?**

Meine Kabarettidee hat viel mit Satire zu tun. Ich bin jemand, der traditionell die Tucholsky-Ecke als Ursprung mit sieht. Für mich ist wichtig, daß Kabarett einen Gegensatz hat, tendenziell ist und natürlich unterhaltsam ist - es dabei aber nicht bewenden lassen kann. Eigentlich ist Kabarett für mich letzten Endes ´ne ganz stinkig moralische Geschichte - aber das darf man so nicht sagen.

#### **Warum nicht?**

Weil das nicht gut klingt und man es sich damit bei allen Zuschauern verscherzt. Ich bin für Moral ohne erhobenen Zeigefinger, die irgendwie subtiler ist.

#### **Was meinst Du mit „tendenziell“?**

Kabarett muß wissen, wofür und wogegen es ist; vor allem natürlich wogegen es ist. Es ist ein bißchen das Problem bei Kabarett, daß es einem schwer wird, positive Inhalte zu bringen. Man will ja nicht immer nur Nörgler sein, aber damit hat das Kabarett schon viel zu tun. Das frage ich mich auch bei jeder einzelnen Nummer: „Ist das Ziel definiert? Weiß ich in welche Richtung die Nummer geht?“ Darüber mache ich mir viele Gedanken. Es gibt natürlich auch sowas wie Nonsens- und Spaßnummern, die spielerisch sind. Aber das ist nur ein Element im Kabarett.

#### **Hat sich da etwas gewandelt in den letzten Jahren?**

Da muß man natürlich kurz dieses furchtbare Wort vom Comedy-Boom verwenden. Es gab in den letzten zehn Jahren viel mehr Kleinkunst im Fernsehen, hauptsächlich im Sinne von Comedy: Immer mehr Leute standen stand-up-mäßig da und erzählten etwas, meistens Alltagsgeschichten und so was.

Ich habe das Gefühl - obwohl ich es nicht richtig beweisen kann - daß die Leute jetzt oft genug Comedy im Fernsehen gesehen haben; daß die Leute merken, daß es ruhig

wieder ein bißchen substantieller werden könnte; daß es genauso witzig bleiben soll, aber daß es wieder inhaltlicher werden darf.

### **Woran machst Du das fest?**

Erstmal hat das Kabarett viel daraus gezogen, daß Stand-up-Comedy auch in Deutschland populär geworden ist. Das Kabarett profitiert von den Stilmitteln. Das Kabarett kann und muß viel mehr auch so arbeiten, um die Leute zu packen, so daß eine Vermischung stattfindet, die in beide Richtungen funktioniert.

Die Kabarettisten haben gesehen: „Mit diesen Mitteln kann ich einen Saal wirklich zum Toben kriegen.“ Weil es sich vermischt, merken auch die Zuschauer andererseits, daß es Leute gibt, die auf genauso witzige, unterhaltsame Art substantiellere Sachen sagen und daß es dann auch mal kurz weh tut zwischen dem Lachen. Langsam sind genug Geschichten erzählt worden, wie es war auf der Reise im Zug zum Auftritt, oder wie es ist zwischen Männern und Frauen... - Diese ganzen Standards hat man jetzt wirklich schon von Allen gehört. Langsam müssen die Künstler wieder anfangen, sich inhaltlich zu profilieren - damit sie sich auch unterscheiden.

### **Was sind denn die aktuellen Themen des Kabarett heute?**

Es gibt natürlich ganz normale gesellschaftliche Themen, die anstehen. Das sind auch Politthemen, die im Wahlkampf vorgekommen sind - jetzt mal parteiunabhängig: Es geht um Ungerechtigkeit und Gesellschaftsentwürfe. Das sind Themen, die bleiben. Neunziger-Jahre-typisch ist die Medialität unserer Zeit - wenn man an so etwas wie eine globale Öffentlichkeit denkt, und an das Gegensatzpaar von hoher Vernetzung und gleichzeitiger Vereinsamung. Das sind menschliche Probleme, mit denen wir in den 90ern zu tun haben. Dazu kommt natürlich auch so was wie die Bewältigung der 68er: die Bewältigung der Tatsache, daß die 68er jetzt oben sind, durchmarschiert sind.

Das ist eine Situation, die viel ändert, gerade, wenn man Kabarett macht und sich auch mit dem traditionellen Kabarett und wofür es gestanden hat, auseinandersetzen muß. Da muß man ein bißchen selbstironischer sein, denn diese Kanzelfunktion, die Kabarett mal sehr eindeutig hatte, funktioniert natürlich so nicht mehr.

### **Warum nicht?**

Weil die Zeiten vorbei sind. Ich glaube nicht, daß die Zuschauer auf sowas noch Lust haben. Wenn man mit jüngeren Leuten, die z.B. kein Kabarett mögen oder gar keins kennen, über Kabarett spricht, sagen die immer: „Ich kenn eben keinen Kabarettisten oder seh immer diesen Hildebrandt, aber das kann ich mir wirklich nicht anschauen.“ - Es gibt eine richtige Abwehrreaktion gegen traditionelles Kabarett. Dazu gehört auch dieses Ensemblekabarett, Lach-und-Schieß-mäßig; ich glaube nicht, daß diese Form noch funktioniert. Es gibt aber Zuschauerkreise, die aus dieser Ecke kommen, die das seit Jahren so kennen und abends mit ihren fertigen Erwartungen ins Theater kommen, dann im Saal sitzen .... - die sind eigentlich auch ein Thema!

### **Das Kabarettpublikum hat sich also in den letzten Jahren auch gewandelt?**

Nein. Es gibt das traditionelle Kabarettpublikum, das es seit Jahrzehnten gibt, und das ist immer noch da. Dazugekommen ist anderes, ein jüngeres und neues Publikum. Die passen gar nicht immer so zusammen. Ich habe das Gefühl, zwischen denen gibt es eine gewisse Spannung, die auch etwas aussagt.

### **Was denn?**

Das sind zwei verschiedene Denkmodelle. Da ist die selbstverwirklichende Spaßgeneration, die irgendwie um irgendwelche Zukunftsreste kämpfen muß und sich auch selbst verwirklichen muß, und es gibt dann die Leute mit den geplatzten Visionen und Utopien von vor dreißig Jahren, die überfordert sind in den 90ern, weil sie jetzt keine richtigen Erklärungsmodelle mehr haben und mit den Zeiten gar nicht mehr klarkommen. Es ist ja schlimm, daß die 68er mittlerweile überfordert sind und am Ende der Neunziger kapitulieren müssen und sagen „Da komm ich auch nicht mehr mit“.

**Hat das politische Kabarett vor diesem Hintergrund noch eine Zukunft? Wenn ja, Du hast es schon angedeutet, wo liegt die?**

Eine Zukunft hat es so, wie es schon immer eine gehabt hat. Nicht jeder Kabarettist hat das Glück, in den Nachkriegsjahren arbeiten zu dürfen (*lacht*), wo politisches Kabarett natürlich ein anderes Gewicht hatte und eine andere Rolle spielte. So ist das wirklich nicht mehr.

Aber es gibt genug Themen. Ich hab auch das Gefühl, daß in meinem Umfeld, auch seit dem letzten Wahlkampf, die Atmosphäre wieder ein bißchen politisierter ist. Es wird wieder mehr über Politik geredet.

**Du textest viel, für Dich selbst, für ‚Die Allergiker‘: worauf achtest Du, wenn Du Kabarett-Texte schreibst?**

Das sie nicht zu lang werden, daß genug Pointen drin sind,...

**... mal vom Handwerklichen abgesehen ...**

In letzter Zeit kümmere ich mich verstärkt um folgendes: Ich hab ja mal studiert, und ich bin an der Uni ziemlich verdorben worden. Dieses Akademische muß ein bißchen raus aus dem Kabarett. Ich kümmere mich derzeit immer stark darum, daß die Texte unmittelbar und direkt funktionieren und viel mit dem Publikum und dessen Alltag zu tun haben. Es gibt so Insider-, und geisteswissenschaftliche Texte; mein Kollege Uwe Heene und ich sagen dazu immer „Das sind Hirnwichsereien.“. Und das kann’s nicht sein. Das funktioniert auch gar nicht. Das macht man irgendwie am Anfang. Da macht man mal all die Themen durch, die einen selbst interessieren, bis man merkt, daß das Publikum eigentlich etwas anderes gesucht hat. Ich will ja mit den Leuten reden, deshalb muß ich mit ihnen so reden, daß sie sich dafür interessieren. Darüber denke ich beim Texten viel nach: daß die Texte unmittelbar sind und nicht so akademisch.

**Versuchst Du da bewußt neue Wege zu gehen?**

Neue Wege nur für meine Arbeit, das sind keine revolutionären, kabarettistischen neue Wege: Direkter, knapper und ich zwingen mich, inhaltlich klarer zu sein. Ich fühle mich mit Nummern besser, die ein Thema haben, oder meinetwegen zwei verweben, als mit Nummern, in denen mal wieder alles gesagt wird.

**Kommen wir zur Lage der Kabarettisten in der aktuellen Zeit: Haben sich die Bedingungen für Kabarett, abgesehen von dem, was Du jetzt schon angeschnitten hast, verändert? Haben es Kabarettisten heute schwerer als, sagen wir, vor 10, 20 Jahren?**

Was ich natürlich mitbekomme ist, daß mir ältere Kabarettkollegen schon vor zwei, drei Jahren immer wieder gesagt haben: „Das find ich aber mutig, heutzutage noch anzufangen, Kabarett zu machen“. Man wird immer gewarnt: „Das sind ganz schlechte Zeiten für Kabarett.“, „Das ist wirklich hart im Moment.“ - Ich kenne viele Leute, die in dem Job was geworden sind in einer Zeit, in der es anscheinend wirklich noch leichter gewesen ist. So Mitte, Ende der siebziger, auch noch Anfang der achtziger Jahre. Da-

mals konnte man mit einem gewissen Standardkabarett noch viel erreichen oder zumindest Leute erreichen. In diesen Zeiten, in denen alles sehr friedensbewegt war, gab es ein größeres Interesse an Kabarett. Die Leute haben damals, wie ich das mitbekommen habe, wirklich viel mehr spielen können als heute und mußten sich auch nicht so, ich sag's jetzt mal blöd, ranschmeißen ans Publikum, weil das Publikum prinzipiell erstmal kam, um zu gucken. Das ist heute natürlich ein Stückweit verloren gegangen: Daß Kabarettpublikum einfach mal kommt, um sich etwas anzuschauen. Heute wollen die Leute schon bevor sie hingegen, wissen, daß es ganz klasse wird; die wollen ihr Eintrittsgeld sinnvoll investieren, abgesehen davon, daß sie natürlich hauptsächlich zu den Leuten gehen, wo sie die Namen kennen. Ich glaube, daß es heutzutage wahrscheinlich schon schwieriger ist, einfach anzufangen, Kabarett zu machen, als vor 15 Jahren.

### **Das sind die Punkte, wo es schwieriger geworden ist?**

Ja. Ein Publikum zu finden, ist wesentlich schwerer geworden. Und manchmal habe ich das Gefühl, daß man heute unter einem Rechtfertigungszwang steht, zu erklären: „Warum, um Gottes Willen, machst Du Kabarett? Kannst Du nicht einfach lustig sein? Mußt Du uns denn auch noch etwas erzählen dabei?“

### **Wenn ich ein paar Deiner Sätze Revue passieren lasse, hört sich das so an, böse gesagt, als würde das Kabarett im Moment ums Überleben ringen?**

Ich würde sagen, das gilt für's traditionelle und in meinen Augen ein bißchen überkommene Kabarett. Ich denke schon, daß sich das Kabarett in den letzten Jahren ein bißchen geändert hat. Das Kabarett ist aggressiver und lauter geworden. Es ist vielleicht schade, aber ich glaube, es sind jetzt wirklich nicht die Zeiten für leise Töne im Kabarett. Die muß man sich wahrscheinlich erst wieder erarbeiten. Ich denke, das junge Kabarett hat sich schon geändert: Es ist ein bißchen ruppiger geworden. Es wird weniger aufgesagt. Traditionelles Ensemblekabarett ist ja für mich auch immer schon ein Stückweit Aufsagekabarett: Drei Männer und 'ne Quotenfrau spielen Texte, die ein Autor geschrieben hat... - knackig sind die damit nicht unbedingt. Die sind korrekt.

### **Wie sieht denn Deine Vision vom Kabarett aus? Machen wir mal einen Sprung ins Jahr 2005 oder 2010...**

Erstens wird es, was natürlich schon fast vollzogen ist, die Stand-up-Comedy-Elemente ziemlich vereinnahmt haben und andererseits, glaube ich, daß das Kabarett wieder viel subjektiver wird.

### **Inwiefern?**

Es gab mal Zeiten, da wußte man, wie zu einem Thema X der korrekte Sketch aussehen muß. In Zukunft wird es immer mehr so sein, daß das interessante an Einzelkünstlern sein wird, wie *eigen* sie eine Sache angehen. Das wird interessanter, als daß sie der Erwartung, was ein Thema angeht, entsprechen. Dann kann man sich auch mit Jedem auseinandersetzen - egal, ob der jetzt 'ne Meinung hat, die ich gut finde oder nicht. Wenn's unterhaltsam ist, und jemand hat 'ne radikale Meinung, kann ich mich amüsieren, rausgehen und sagen: „Find ich aber gar nicht.“ - Und dann funktioniert Kabarett auch.

Das Gespräch fand am 26.11.1998 in Mannheim statt.

## 6.2.2 Interview 2

### Christian Ehring (Kabarettist)

**„Das ist vielleicht so ´n postmoderner Ansatz.“**

Zur Person:

Geboren 1972, aufgewachsen in Krefeld. Lebt mittlerweile in Köln.  
 Studiert Germanistik und Philosophie (auf Lehramt).  
 Seit 1991 Mitglied im siebenköpfigen, zunächst als Schülerkabarett gestarteten Ensemble „Die Scheinheiligen“. Sechs Programme mit diesem nach und nach zum Duo geschrumpften Ensemble. Aktuelle Produktion: „Generation XXL“.  
 Nominierungen für zahlreiche Kabarett- und Kleinkunstpreise. Gewinner der St.-Ingberter Kleinkunstpfanne, des Melsunger Kabarettpreises und des Obernburger Kleinkunstpreises.  
 In der Spielzeit 1998/99 Mitglied im Ensemble des Düsseldorfer „Kom(m)ödchens“.  
 Mitautor des Programms „Die letzten Tage von Erkrath“.  
 Seit etwa zwei Jahren professioneller Kabarettist.

#### **Fangen wir mit einer ganz schwierigen Frage an: Wie definierst Du Kabarett?**

Kabarett ist, würde ich sagen, formal gesehen, eine Mischform aus Theater, Musik, Chansons, Clownerie - also eine Mischform aus verschiedenen Elementen - die in einem lockeren Rahmen zu einem Programm zusammengefaßt sind. Inhaltlich versucht Kabarett eine satirische Zustandsbeschreibung der Gegenwart zu liefern.

#### **Aus Eurem „Scheinheiligen“-Programm stammt der Satz: „Kabarett ist nicht tot, es riecht nur schon ein bißchen.“ Ist an dem Satz etwas Wahres dran?**

Vielleicht. Wir zitieren ja jemand Anders in unserem Programm. Es wird eigentlich nie klar, ob wir das jetzt selber denken oder nicht. Das bleibt in der Schwebelage und etwas ironisch... Es gibt sicher bestimmte Formen von Kabarett, die sich überlebt haben. Auf der anderen Seite gibt es aber auch sehr viel neue Einflüsse und neue Formen und Mischformen, die sich im Laufe der letzten 10, 20 Jahre entwickelt haben, so daß man sagen kann: Eigentlich ist das Kabarett nicht tot. Vor allem angesichts der Zuschauerzahlen, auch der Zuschauerzahlen, die kabarettistische Sendungen im Fernsehen haben, würde ich sagen: Das Kabarett lebt und erfreut sich bester Gesundheit.

#### **Welche Bereiche sind denn überholt und welche nicht?**

Nicht mehr ganz zeitgemäß ist eine Form von Kabarett, die den Kabarettisten als Kabarettisten dozierend auf der Bühne stehen läßt - das, was man unter Zeigefinger-Kabarett versteht. Das stammt vielleicht aus einer Zeit, als die Welt noch einfacher zu begreifen, Gut und Böse noch leicht zu unterscheiden war und sehr schnell Solidarisierungen mit dem Publikum stattfand - gegen die Mächtigen, gegen die Politiker oder was auch immer - und einfach Positionen vertreten wurden. In der Literatur wird das als Thesenliteratur bezeichnet. Der künstlerische Anspruch ist geringer, aber die Meinung ist das, was zählt.

#### **Und demgegenüber steht ein Kabarett, das sich gewandelt hat? Wie sieht das denn aus?**

Es ist experimenteller, spielerischer vor allem und hat mehr Spaß an Komik, vielleicht auch an sinnfreier Komik. Das muß nicht immer in eine typische Comedy-Szene rein-



gehen. Aber man ist als natürlich als Kabarettist unserer Generation beeinflusst nicht nur von der Lach und Schießgesellschaft und Dieter Hildebrandt, sondern auch von Monty Python, Woody Allen und Anderen. Kabarett ist in meinen Augen zeitgemäß - man kann das natürlich nie absolut sehen, und das ist auch nicht notwendig so - wenn es Figuren zeigt in ihren Brüchen und Widersprüchen und aus einer bestimmten Perspektive heraus versucht, Gesellschaft zu analysieren oder satirisch darzustellen - und eben nicht aus der Perspektive des dozierenden Kabarettisten.

### **Was sind dabei dann die aktuellen Themen?**

Ein ganz aktuelles Thema sind für mich die 68er, die nach ihrem Marsch durch die Institutionen jetzt angekommen sind. Das ist im Kabarett natürlich schon etwas länger ein Thema, ist aber durch die rotgrüne Regierung gerade besonders aktuell. Sehr interessant finde ich z.B. die Karriere eines Joschka Fischer oder der Wandel der Grünen, die sich gerade an die Machtausübung anpassen.

Ein anderes Thema ist es, Menschen in ihren Widersprüchen zu zeigen, vielleicht auch zu zeigen, wie sie von Sachzwängen beeinflusst sind und wie sie bestimmte Wünsche haben, z.B. Karriere zu machen, und dabei aus irgendeinem Grund scheitern. Oder Figuren zu zeigen, die einfach einigen bestimmten Entwicklungen nicht gewachsen sind - z.B. in Zeiten von Globalisierung und größeren Risiken mehr Eigenverantwortung zu übernehmen.

... Das ist jetzt alles ein bißchen allgemein und theoretisch...

### **... ist ja auch eine theoretische Arbeit, die ich schreibe ...**

... stimmt (lacht). Vielleicht ist es auch ein Thema, Individuen zu zeigen, die in gewisser Weise scheitern, wie das z.B. Richard Rogler macht, der so eine Figur spielt, oder Horst Schroth, der bestimmte Figuren in bestimmten gesellschaftlichen Zusammenhängen zeigt. Darin liegt, glaube ich, ein relativ starkes komisches Potential.

### **Kommen wir jetzt mal zu einem etwas anderen Thema: zu den Bedingungen von Kabarett. Haben es Kabarettisten heute schwerer als noch vor 10, 20 Jahren? Oder sind die Bedingungen für Ensembles schwerer geworden?**

Vielleicht ist es in der einen Hinsicht ein bißchen schwerer geworden; dadurch daß Kabarett im Moment etwas verpönt ist - zumindest in bestimmten Kreisen - und man es dadurch etwas schwerer hat, sich als Kabarettist zu behaupten und einen eigenen Stil zu finden.

Ganz praktisch gesehen hat man es heute im allgemeinen etwas einfacher, weil es aus den 80er Jahren noch viele kulturelle Einrichtungen gibt, die früher mal Geld hatten - heute nicht mehr - aber dadurch zumindest noch vorhanden sind. Dazu kommt dieser unglaubliche Boom, den Entertainment (im weitesten Sinne) im Fernsehen erlebt, bzw. das hohe Bedürfnis nach Unterhaltung innerhalb einer Gesellschaft, in der es immer mehr Freizeit gibt.

### **Hat sich in diesem Zusammenhang das Publikum gewandelt? Ist das Kabarettpublikum der 90er Jahre ein anderes als früher?**

Zum großen Teil ist das Publikum einfach älter geworden. Es gibt sicherlich Viele, die schon vor 20 Jahren ins Kabarett gegangen sind und das heute auch noch tun. Ich würde sagen, das Kabarettpublikum ist im Altersdurchschnitt oft etwas älter, sagen wir mal, um die 45 und älter.

Es gibt natürlich auch ein jüngeres Publikum - das hängt sehr von den Akteuren ab - wenn es junge Akteure sind, die vielleicht auch eine gewisse Popularität haben oder mehr in Richtung Comedy gehen. Wo das Schild „Comedy“ drauf ist, ist das Publikum eher jünger.

Jetzt mal unabhängig vom Alter: Ich glaube schon, daß die Sehgewohnheiten immer mehr durch's Fernsehen geprägt sind - also durch schnelles Entertainment. Da wird ein schnellerer Rhythmus erwartet. Vielleicht gibt es auch eine gewisse Entwicklung hin zur Oberflächlichkeit.

**Worauf achtest Du, wenn Du Texte schreibst? Du hast das Programm der „Scheinheiligen“ verfaßt und hast jetzt am Programm des „Kom(m)ödchens“ mitgeschrieben...**

Im Idealfall sieht ein Text für mich so aus, daß er aktuell ist, daß er was aussagt und gleichzeitig unglaublich komisch ist, (lacht) so daß die Leute pausenlos unter dem Tisch liegen.

Meine Herangehensweise ist, daß ich mich frage: „Was gibt es für Themen, die im Moment aktuell und griffig sind?“ Solche Themen sind z.B. Börse, Fusionen, Globalisierung und solche Sachen. Dann frage ich mich auf der anderen Seite: „Was gibt es für Themen, die man in einer Form behandeln kann, in der sie im Kabarett noch nicht oft behandelt worden sind, so daß es noch einigermaßen neu ist, was man macht?“ Und dann versuche ich, das so aufzuarbeiten, daß es im Idealfall einen Blickwinkel auf die Sache ermöglicht, den man vorher noch nicht hatte.

**Wenn Du sagst, daß Du bewußt neue Formen suchst, die es im Kabarett so noch nicht gab: wie gehst Du da vor?**

Das ist schwer zu sagen...

**Oder, anders gefragt, was für neue Formen sind das?**

Ich versuche, Texte zu machen, die etwas offener sind, in denen die Aussage vielleicht nicht ganz klar auf der Hand liegt; wo man nicht sagen kann, daß Das-und-Das jetzt damit ausgesagt werden soll. Man kann in einem Sketch z.B. mehrere Personen und mehrere Positionen gegenüber stellen, ohne das letztlich aufzulösen, anstatt unbedingt Einen den Schlechten und Einen den Guten spielen zu lassen.

Ansonsten ist das schwer zu sagen... Man hat einfach ein paar Klischees im Kopf, die man im Kabarett schon oft gesehen hat und die man versucht, zu umschiffen. Das ist vielleicht die Hauptsache beim Texten: nicht unbedingt etwas Neues zu zeigen, sondern bloß nicht das ganz Alte. - Das gelingt mir natürlich auch nicht immer.

**Was sind das für Klischees?**

Was ich im Kabarett nicht mehr gut sehen kann, ist z.B. ein Arzt im Kittel, der auf die Bühne kommt und was über Gesundheitsreform erzählt. Oder ich hätte jetzt Schwierigkeiten, einen Chanson zu machen, der über das Waldsterben handelt und dabei sehr betroffen macht. Das sind Jugendsünden, die man mal gemacht hat; Kinderkrankheiten, die erste Programme hatten. - Das als kurzes Beispiel. Mehr fällt mir jetzt nicht ein...

**... reicht ja auch. Wie würdest Du das Verhältnis von Kabarett und Comedy beschreiben?**

Ganz grob gesagt: Kabarett ist witzig mit Sinn, und Comedy ist witzig ohne Sinn; es gibt aber fließende Übergänge. Comedy unterhält einfach nur, Kabarett versucht, über das Unterhalten hinaus noch ein kleines bißchen etwas auszusagen.

**Inwiefern?**

Ich muß jetzt aufpassen, daß ich mich nicht widerspreche... Ich glaube, Kabarett versucht, doch noch von mehr zu handeln als nur von der Post, die immer zu spät kommt und der Bahn, die immer Verspätung hat, oder was man neulich im Supermarkt erlebt hat oder so, sondern auch auf etwas gewichtigere Themen zu kommen. Wobei ich jetzt nicht das Kabarett vertreten will, das immer besonders „gut“ ist, wohingegen die Comedy immer schlecht ist. Das ist ja eine Attitüde, die viele Kabarettisten haben. Es gibt wirklich grottenschlechtes politisches Kabarett, und es gibt unglaublich witzige, ganz sinnfreie, und dann auch wieder eigentlich sehr subversive Comedy. Mir ist Helge Schneider dann lieber als ein Kabarettist, der versucht, sehr politisch zu sein, dabei aber überhaupt nicht komisch ist.

### **Ist Kabarett moralisch?**

Sollte es eigentlich nicht sein. Der Begriff wäre mir persönlich zu stark. - „Moralisch“ ist für mich auf jeden Fall irgendwie negativ befrachtet.

### **Hat das politische Kabarett eine Zukunft?**

Ja, ich glaube schon. Ich könnte es mir denken. Ich persönlich finde Politik einfach unglaublich interessant. Kabarett muß nicht immer politisch sein, aber ich glaube, daß es vielleicht eine Entwicklung gibt, daß die Leute sich wieder mehr für Politik interessieren und daß man politisches Kabarett ruhig machen kann. Ich denke, daß es im Moment wieder eine Entwicklung hin zum politischen Kabarett gibt - vielleicht einer anderen, neuen Form und ästhetisch anders aufbereitet. ... Doch, ich bin ganz guter Hoffnung.

### **Woran machst Du das fest?**

Ich glaube allgemein, daß die Politikverdrossenheit passé ist. Die gab's gar nicht so lange. Sicherlich gibt es im Moment nicht so eine politische Aufbruchstimmung wie in den 60er Jahren, vielleicht auch schon vorher in den 50er Jahren nach dem Krieg. Eine Zeit, in der man als politisch denkender Kabarettist dachte, man könnte durch Kabarett die Republik noch verändern. Das ist heute nicht mehr so. Aber ich glaube, daß man sich in einer (positiv) nüchternen Weise politisch engagieren und für Politik interessieren kann und daß das auch viele Leute heute tun.

### **Wir sind schon bei der letzten Frage. Die führt zu einem Blick in die Zukunft. Wie sieht Deine Vision vom Kabarett in den nächsten Jahren und Jahrzehnten aus? Machen wir mal einen Sprung ins Jahr 2005 oder 2010: Du darfst jetzt mutmaßen...**

Schwer zu sagen... Was ich sehe bei Nachwuchskünstlern, wozu ich mich auch noch zählen würde, aber auch bei Leuten, die noch später angefangen haben als ich und noch ein bißchen jünger sind ist, ist, daß es im Moment eine sehr große Kunstfertigkeit gibt - das bezieht sich jetzt überhaupt nicht auf uns, sondern auf Andere, die ich sehe (lacht), uns selber kann ich nicht beurteilen. - Ich sehe Leute, die musikalisch und schauspielerisch ziemlich viel drauf haben, bevor sie sich auf die Bühne stellen. Diese traditionelle Kleinkunst, wie sie auch im Zuge der 68er Bewegung oft entstanden ist - also bewußt dilettantisch, bewußt anarchisch - wird es so nicht mehr geben. Vielmehr sind die Leute oft gut ausgebildet oder sehr talentiert.

Dann sehe ich im Moment auch einen Trend zur Musik. Es gibt unheimlich viel Musik im Kabarett, viele Chansonprogramme. Ich weiß nicht, ob das ein Trend ist, der sich nicht vielleicht schon bald wieder überholt hat...

Ich glaube das Kabarett wird mit sehr vielen Versatzstücken spielen. Das ist vielleicht so'n postmoderner Ansatz. Josef Hader macht das z.B.: erzählt eine verrückte Geschichte, die auch zum Teil von Politik handelt, aber in einer ganz ungewohnten Form,

die von einer bestimmten Form abweicht, wie man mit politischen Themen umzugehen hat. Das macht er einerseits jenseits von aller politischer Korrektheit, das ist aber andererseits nicht nur reine Comedy, so daß es wirklich schwierig ist, den eigenen Standpunkt auszumachen.

Natürlich kann das Kabarett auch in die genau entgegengesetzte Richtung gehen (lacht), ich weiß es nicht. Es kann auch sein, daß Kabarett wieder moralisch wird, oder daß es wieder Künstler gibt, die versuchen, den Menschen irgendwie Halt und Orientierung zu geben und in irgendeiner Weise Vorbild sind, sein können oder sein wollen; ein Vorbild, wie es vielleicht mal Lore Lorenz war oder Dieter Hildebrandt noch ist oder versucht zu sein... - Das ist wirklich schwer zu sagen.

Das Gespräch fand am 14.12.98 in Löhne (Westf.) statt.

### 6.2.3 Interview 3: Lutz von Rosenberg Lipinsky (Stand-up-Kabarettist) *„... Kabarett ist nicht mehr Jazz sondern Pop“*

Zur Person:

Geboren 1965 in Gütersloh, aufgewachsen in Halle (Westf.).  
Studium der Fächer Deutsche Sprache und Literatur und Ev. Theologie auf Magister, zunächst in Münster, dann in Marburg.  
Erste Kabarettfahrten 1984 innerhalb des in kirchlichem Kontext entstandenen Ensembles „Spiegelfechter“.  
Mehrere Programme mit den „Spiegelfechtern“, zuletzt nur noch Duo-Besetzung.  
Seit 1989 fünf Soloprogramme:  
„Tadel Verpflichtet“ (1989)  
„Ernstfall“ (1991)  
„Germanisch Depressiv“ (1993)  
„Liebestöter“ (1995) (kirchenkritisches Programm)  
Aktuelles Programm: „Kommen und Gehen“ (1996)  
Gewinner zahlreicher Preise: u.a. St.-Ingberter Kleinkunstpfanne, Scharfrichterbeil Passau, Reinheimer Satirelöwe  
Betreiber der Hamburger Kabarett-Bühne „SchlapplachHalde“.  
Lebt heute als professioneller Kabarettist in Hamburg.

**Wenn man Dich fragt „Herr von Rosenberg Lipinsky, was ist das eigentlich, was Sie auf der Bühne machen?“; was antwortest Du da?**

Ich sage normalerweise: Stand-up, muß das aber gleichzeitig übersetzen, weil es in Deutschland dafür kaum eine Tradition gibt, bzw. die Tradition, die es gibt, sich nicht als Stand-up-Tradition versteht sondern als Kabarett-Tradition. Was Matthias Beltz seit langem macht, ist Stand-up. Es wird nur nicht als solches bezeichnet. Ich hatte zunächst auf dem aktuellen Plakat „Stand-up“, Punkt, „Kabarett“, Punkt stehen, um klarzumachen, daß beide Elemente mitschwingen: Mein Programm ist formal Stand-up, d.h. sehr improvisatorisch und narrativ. Gleichzeitig ist es als Kabarett inhaltlich zu unterscheiden von dem, was man in Deutschland fälschlicherweise unter Comedy versteht: nämlich blödes, dummes Zeug. Es ist generell sehr schwer, diese Gattungen abzugrenzen... ohne Vorurteile, sozusagen.

**Mit dieser Abgrenzung sollten wir uns gleich noch etwas näher beschäftigen. Wir machen jetzt zunächst mit einem der beiden Begriffe weiter, nämlich Kabarett. Was ist Kabarett?**

Die beste Definition hat Hanns-Dieter Hüsck gefunden: „Öffentliches Nachdenken mit unterhaltenden Mitteln“. Ich würde das ergänzen um den Begriff „Spiel“: Es ist nicht nur das Nachdenken, es ist auch das Spiel mit anderen individuellen und gesellschaftlichen Möglichkeiten. D.h. man spielt als Künstler auf der Bühne Existenzmöglichkeiten aus, die man privat nicht lebt. Man kann einen Hut aufsetzen und alte Schachteln spielen, man kann den Polizisten mimen oder den Faschisten, den man vielleicht in sich trägt, oder den Latin Lover, um mal was Positiveres zu nennen... - Man spielt immer damit: Was bin ich nicht, könnte ich aber sein? Gleichzeitig ist es ein Spiel mit anderen gesellschaftlichen Möglichkeiten. Das Nachdenken geht immer ins Potentielle: Was ist möglich? Was haben wir uns bisher nicht vorstellen können? Spielen heißt dann, vielleicht auch eine Gegenvision, einen Gegenentwurf zu liefern. Das meine ich gar nicht in idealistischen Sinne eines „Warum sind wir nicht alle friedlich miteinander? Warum

hungern so viele Menschen auf dieser Welt?“. Vielmehr meine ich die Überlegung, ob man eine allgemein bekannte Geschichte nicht auch mal anders darstellt oder in einen anderen Zusammenhang stellt, wodurch sie plötzlich eine ganz neue Wertigkeit erhält. Spielen heißt für mich, eine Geschichte, die jeder Mensch alltäglich erlebt, auf eine Weise nachzuerzählen, die sie wiedererkennbar macht und gleichzeitig verfremdet, so daß sich das Publikum in der Zwickmühle befindet, weil es sich zwar wiedererkennt und lachen muß, gleichzeitig aber unter Umständen erschrocken ist über den Kontext, in den ich diese Erfahrung hineingestellt habe.

Ich geb mal ein Beispiel: In meinem aktuellen Programm erzähle ich hin und wieder eine Urlaubsgeschichte, die ganz harmlos beginnt und ich mich als deutscher Urlauber über fremde Länder und Sitten aufrege. Diese Geschichte steigert sich aber sukzessive. Erst wird fröhlich über Franzosen und Engländer gelacht und irgendwann fordere ich dann unverhohlen dazu auf, England zu bombardieren, um das BSE-Problem zu lösen. Das Publikum merkt dann plötzlich, daß es schon länger an einem faschistoiden Gedankenstrang beteiligt war und erschrickt - natürlich viel zu spät. Ich habe die Leute auf's Glatteis geführt.

Das ist eine Geschichte, bei der man erst mitlachen kann, auch ganz aus dem Bauch raus und gedankenlos, man aber merkt: Das eigentliche Problem ist die Einordnung dieser Geschichte. Wenn man so will: Es ist kein Problem, Vorurteile zu haben. Es ist ein Problem, wenn sie in einen bestimmten Kontext hineingeraten und plötzlich politische Brisanz entwickeln. Das meine ich mit dem Begriff „gesellschaftliche Möglichkeiten“, die man durchspielen kann.

### **Hat Kabarett da so eine Art aufklärerischen Anspruch?**

Es ist sicherlich so, daß Kabarett lange eine aufklärerische *Wirkung* wollte, aber daß diejenigen am meisten Ohnmacht erlebt haben, die mit diesem Anspruch angetreten sind. Ich denke an die große Diskussion Anfang der 70er Jahre in den klassischen bis dahin bedeutendsten Kabaretts (Lach und Schieß, Kommödchen, Stachelschweine), als plötzlich eine SPD-Regierung dran war. Die haben bemerkt, daß sie zu einer gesellschaftlichen Veränderung - der sozialdemokratischen Regierungsbeteiligung - beigetragen hatten, sich aber nichts geändert hatte. Da haben die gesagt: „Kabarett kann doch nichts bewirken, nicht wirklich.“ Die kriegten die Krise, weil sie mit einem Riesenthos angetreten waren.

Grundsätzlich und objektiv hat Kabarett selbstverständlich nicht selten eine aufklärerische Wirkung. Aber die Frage ist: Will man als derjenige, der auf die Bühne geht, aufklären oder nicht? Ich behaupte, daß der größte Lerneffekt immer dann entsteht, wenn er nicht gezwungen ist. Man sollte Kabarett als eine Art Ausstellung auffassen: Man stellt bestimmte Objekte in den Raum, und das Publikum kann sie betrachten und sich dabei etwas denken oder nicht. Diese Distanz sollte da sein.

### **Hat sich im Kabarett - außer dem, was Du schon angedeutet hast - seit den 70er Jahren bis heute sonst noch etwas geändert?**

Zunächst einmal hat das klassische Ensemblekabarett schon in den 80er Jahren abgedankt. Plötzlich gab es viel mehr Solo- und Duobesetzungen. Das hat zum Teil ökonomische Hintergründe, weil die Privattheater, die privaten Ensembles und die freien Gruppen immer mehr an den Rand gedrängt worden sind und vielfach die nötige Infrastruktur für ein eigenes Haus oder Tourneen nicht mehr finanzieren konnten.

Das zweite ist, daß sich die schroffen Gegensätze sehr stark verändert haben, die es in den 60er und 70er Jahren zwischen Kabarett und Slapstick gab, wie es damals noch so nett genannt wurde (Sendungen wie „Nonstop Nonsense“ oder „Klimbim“). Dazwischen gab es nichts. Heute gibt es dazwischen eine ganz große und breite Palette, in der mit allen möglichen Facetten gearbeitet wird, in der v.a. die Musik eine größere Rolle spielt. Musik, Theater, viele Elemente aus verwandten und doch fremden Gattungen haben Einzug gehalten, wodurch man sagen muß: Es gibt nicht nur hop oder

top oder „E“ oder „U“ oder dumm oder schlau, sondern es gibt tatsächlich eine Menge an Nuancen und Spielmöglichkeiten dazwischen. Die Szene ist dadurch wesentlich breiter geworden.

Bezugnehmend auf die letzten zehn Jahre ist natürlich ganz entscheidend, was RTL mit „Samstag-Nacht“ ausgelöst hat: den sogenannten Comedyboom, der aber kein Comedyboom ist, sondern die Szene insgesamt - auch das sogenannte Kabarett - betrifft.

Dadurch, daß viele Sender Bühnenunterhalter für ihr Programm gewonnen haben und mit ihnen zusammenarbeiten, Sendeformate etablieren usw., ist interessanterweise zum einen die Bedeutung des Fernsehen für die Karriere erstmal gesunken. Die Lach- und Schießgesellschaft hat z.B. von ihrem Silvesterauftritt gelebt, mit der sie (bei drei Fernsehsendern, die es damals gab) natürlich eine Riesenquote und -resonanz hatte. Heute gibt es überall alles mögliche zu sehen: lauter Leute mit bunten Hüten, schwarzen Anzügen usw. Da hat ein Fernsehauftritt längst nicht mehr die Sogwirkung wie noch vor 10 Jahren.

Gleichzeitig ist die Szene aber viel direkter als früher an industrielle Mechanismen angeschlossen worden. Man kann es, v.a. über die Plattenindustrie, nicht nur zu Bekanntheitsgrad bringen sondern zu *Prominenz*. Jemand wie Hanns-Dieter Hüsck hat 40 Jahre gearbeitet, viele Platten verkauft und viele Menschen glücklich gemacht. Aber jemand wie Rüdiger Hoffmann ist ein Popstar! Der hat in Europa die meisten Sprach-CDs verkauft! Das ist eine andere Dimension.

Diese Veränderung ist natürlich gravierend. Gewissermaßen ist das Kabarett durch die Verbreiterung der Szene, durch die vielen neuen Möglichkeiten und Spielereien, durch Funk und Fernsehen und auch durch die Plattenindustrie, formal und inhaltlich nicht mehr Jazz, sondern Pop. Früher war es Jazz: kleine Läden, kleines Publikum, treues Publikum, wenig Geld, dafür aber halbwegs gesichert. Das gibt es heute auch noch. Aber inzwischen ist die Palette viel größer geworden, auch was Karrieremöglichkeiten angeht. Du kannst richtig abschmieren, weil viele Veranstalter auf schnelles Geld angewiesen sind. Du kannst aber auch richtig groß rauskommen.

**Das war jetzt sehr schön: Du hast eine ganze Reihe von potentiellen weiteren Fragen schon beantwortet... - Haben sich die Themen des Kabarett auch geändert?**

Sicherlich, im Zuge der allgemeinen Entwicklung, die man als Entpolitisierung bezeichnet hat. Ich halte das für einen sehr unglücklichen Begriff, denn politisch ist ja alles. Nun gut, es wird auf der Straße nicht mehr lebendig gesprochen über Dit und Dat, was gerade in Bonn passiert. Dementsprechend hat sich das Politische als Thema auf der Bühne - im Sinne des Partei- oder Bundespolitischen - viel mehr zurückgezogen als vor 15, 20 Jahren.

Wir haben da eine Spätwirkung der Diktatur hinter uns gebracht. Nämlich den Antrieb der, Kabarett nach dem zweiten Weltkrieg, etwas ähnliches auf jeden Fall zu verhindern und deshalb immer auf politisches Bewußtsein zu setzen: Bildung, Bildung, Bildung. In dieser Hinsicht hat jetzt - ich will das, weiß Gott, nicht verharmlosen! - eine gewisse Normalisierung Einzug gehalten. Inzwischen sagt man: Erstens ist auch das Privatleben ist politisch. Auch im Beziehungsleben gilt es etwas abzulesen, was von gesellschaftlicher Bedeutung ist. Zweitens kann man sagen: Politik im Sinne von Bundespolitik ist *ein Bestandteil* des Lebens, aber nicht *das Leben*. Man darf als Kabarettist nicht als Besserwisser, als „Gebildeter“ auftreten, der vermitteln will und einem Publikum, das aus Blöden besteht, die sowieso alles falsch gemacht haben, die Wahrheit verkünden will.

Man muß eine Beziehung schaffen zwischen sich, den Themen, die man bespricht und dem Publikum. Das Publikum hat vielfach keine Beziehung mehr zu manchem. Zu den Detailfragen der Steuerreform weiß kein Mensch was. Das heißt, Du kannst es letztlich gar nicht so sehr fokussieren, daß eine Pointe dabei rauskommt, weil eine Pointe immer einfach und simpel ist. Ein komplizierter Sachverhalt kann vereinfacht werden,

wenn alle den Hintergrund kennen. Aber wenn du den Hintergrund erst vermitteln muß, um die Pointe setzen zu können, hast Du im Ergebnis eine halbe Stunde Vortrag und einen Witz gemacht. Das funktioniert nicht.

### **Wo liegt denn dann die Zukunft des politischen Kabarets? Hat das politische Kabarett überhaupt eine Zukunft?**

Grundsätzlich, würde ich sagen, müßten wir in Deutschland lernen, lockerer mit diesen Gattungsfragen umzugehen bzw. endlich unsere Kunstform so individuell aufzufassen, wie sie ist. Das ist der Reiz am Kabarett. Erstens ist es intermusisch - man kann mit allen möglichen verschiedenen Kunstformen etwas machen. Zweitens ist es persönlich - Es macht natürlich derjenige etwas mit Musik, der dazu begabt ist. Kabarett ist immer formal, und erst recht inhaltlich, geprägt von demjenigen, der auf der Bühne steht. Der steht ja dafür gerade. Das ist der Authentizitätsanspruch, den das Publikum hat. Im Gegensatz dazu kannst Du im Theater etwas spielen, was Dir vielleicht völlig fern liegt. Es würde Dir niemand übel nehmen, wenn du den Romeo spielst, aber noch nie verliebt warst. Das interessiert doch keinen. Beim Kabarett interessiert es natürlich! Das Publikum achtet darauf besonders und wird es merken. Deshalb sollte man die Gattungsfrage vernachlässigen und sagen: Solange es Leute gibt, die sich für Politik im klassischen Sinne interessieren, wird es auch politisches Kabarett geben.

Allgemein ist es für mich so, daß wir als Deutsche runterkommen müssen von diesem rationalen Politiktrip: Politik passiert auch sinnlich. Sie passiert auch tagtäglich und in kleinen Zusammenhängen! Genauso muß sie auf der Bühne für meinen Geschmack dargestellt werden - als Bestandteil des Lebens.

In der angelsächsischen Tradition ist das so. Da redet natürlich jeder Comedian über Politik. Es kommt Politik vor, weil sie natürlich im Leben vorkommt. Aber es ist nicht ein Thema für zwei Stunden.

### **Stichwort Kabarett vs. Comedy: Du hast eben schon angedeutet, daß Du nicht viel von strengen Gattungsbegriffen hältst. Heißt das, eine Abgrenzung ist da nicht möglich oder ist sie nicht wünschenswert?**

Sie ist auf jeden Fall wirklich schwierig, richtig schwierig. Ich hab bisher noch keine gefunden und weiß nicht, ob sie wünschenswert wäre. Ich fände es ganz lustig, wenn Leute das versuchen. Insofern ist es auch wünschenswert, denn man kann sich dann darüber amüsieren....

Letzten Endes ist dies eine Diskussion der 68er. Eine Diskussion derjenigen Leute, die mit politischem Anspruch angetreten sind, inzwischen korrupt sind und in Ämtern sitzen und krampfhaft ihre politischen Ideale den jetzt jüngeren Leuten aufdrücken, genau wie ihre Eltern es mit ihnen gemacht haben. Man muß immer daran denken, wer diese Diskussionen führt! Das sind die Redakteure in den öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten. Die sind jetzt alle 40, 45 und diskutieren über 20- bis 30jährige. Das heißt: Wir haben hier ein Generationskonflikt, und der wird meines Erachtens immer an dieser Gattungsdebatte festgemacht. Das ist völlig lächerlich!

Es interessiert eigentlich niemanden - weder Kabarettisten noch Comedians - wie man sie bezeichnet. Manche führen dann bestimmte Debatten und finden das schick. Stefan Jürgens stellt sich hin und sagt: „Das politische Kabarett ist tot.“ Das findet er schick. Gut, soll er tun. Aber in aller Regel wissen wir alle, glaube ich, daß das was Du machst, Deine Sache ist. Wenn Du sie gutmachst, ist das in Ordnung. Da wird keiner sagen: „Das ist mir aber zu blöd oder das ist mir zu schlau.“ - Darum geht es doch letzten Endes bei dieser ganzen Debatte: Es ist immer wieder der Versuch, „E“ und „U“ zu trennen. Das ist nicht so einfach in diesem Genre! Bei Musik kann man das vielleicht noch durchgehen lassen. Es ist schon ein Unterschied zwischen der h-moll-Messe und der Zauberflöte. Aber Kabarett ist dazu einfach zu persönlich.

### **Ist diese Grenze, die es früher gab, auch ein bißchen durch das Aufkommen von**



### **Stand-up aufgeweicht worden?**

Natürlich. Aber es gab auch schon vorher Stand-up, es hat halt nur niemanden interessiert. Es bestand kein Interesse nach Kategorien. Früher gab es auch schon Leute, die Stand-up gemacht haben, aber die Szene war nicht so groß, daß man nachgefragt hätte: „Macht der das aus Spaß?“ Aber jetzt braucht man Kategorien, weil es insgesamt eine breite und populäre Szene gibt. Da wollen viele Leute Hilfe: „Wie kann ich die jetzt noch unterscheiden?“

Solche Gattungsfragen sind immer nur Krücken: Es geht immer nur darum, Entscheidungsprozesse zu erleichtern und zu sagen: „Den engagiere ich und den nicht.“, „Da gehe ich hin und da nicht.“ - Da muß man sich ja was ausdenken, und dann kommt man halt auf sowas.

### **Das heißt, Stand-up ist im Prinzip nur ein Modebegriff für etwas, das es eigentlich schon immer gegeben hat?**

Nein. Stand-up ist ja ein alter Begriff. Ich würde sagen: es ist eine eher angelsächsische Tradition. Der Begriff Stand-up wird sich auch hierzulande etablieren und ist kein Modebegriff für mich, da er nicht verschwinden wird.

Wir lernen jetzt endlich mal, uns humoristisch ein bißchen einzuordnen und zu fragen: Was gibt es denn in England? Was gibt es denn in den USA? Was gibt es denn in Rußland für eine Art von Humor? Wie wird da gearbeitet? Und dann kann man durchaus mal sagen: Wenn man's überall macht, warum guckt man dann nicht auch in unserem Job nach internationalen Begriffen? Da ist eine Kategorie, eine Gattung, die ist existent und beschreibt eine bestimmte Form. Die beschreibt keinen Inhalt, die hat auch nichts mit der Sprache zu tun. Warum nimmt man nicht diesen Begriff und sucht dann z.B. nach einem anderen Begriff für Nummernkabarett oder für Musik-Comedy? Das wären für mich formale Kriterien. Hier sollte man schon unterscheiden können. Ein Stand-uper arbeitet einfach anders als jemand, der mit seiner Gitarre auf der Bühne steht und komische Lieder singt. Das sollte man unterscheiden können, und dafür kann man Begriffe finden. - Ein solcher ist Stand-up. Der Begriff selbst ist schon lange existent und beschreibt in dem Sinne nichts neues. Einen Teil der deutschen Szene kann man ohne Probleme, zum Teil auch schon seit längerem, unter diesen Begriff subsumieren.

### **Wen z.B.?**

Ich würde sagen, daß z.B. Matthias Beltz mit seinen sehr schnodderigen, sehr willkürlichen Vorträgen schon länger Stand-up gemacht hat. Im Augenblick gibt es allerhand: natürlich Michael Mittermeier, natürlich auch ...

### **... ich meinte, wer schon früher Stand-up gemacht hat.**

Beltz auf jeden Fall. Bis zu einem gewissen Grad auch Hanns-Dieter Hüscher, obwohl der immer saß und seine Texte vorgelesen hat, aber die Textstruktur ist oftmals so wirr und assoziativ, daß ich ihn vom Charakter der Sprache her fast schon einbeziehen möchte, zumindest in den letzten 10, 15 Jahren seines Schaffens. Vorher hat er ja wesentlich literarischer gearbeitet. Es geht mir entscheidend um einen improvisatorischen Stil,... genau wie auch Deutschmann zum Teil...

### **Das ist eins der wesentlichen Kennzeichen von Stand-up: der improvisatorische Stil. Gibt es weitere Kennzeichen?**

Natürlich. Es ist schlicht. Es ist in aller Regel ohne großen Requisitenaufwand und ohne großen technischen Aufwand. Die klassische Form ist natürlich der nackte Purismus. Mann, Mikro und Spot.

## **Mann?**

In aller Regel ja. Aber ich hab's jetzt nur wegen der Alliteration gesagt, aber die war nicht komplett, also sagen wir: Mann oder Frau, Mikro oder Mikra...

## **Worauf achtest Du, wenn du textest?**

Das ist eine schwierige Frage. ... erstmal muß mir was einfallen. Das geht grundsätzlich auf drei Ebenen los: Erstmal suche ich mit Werbeleuten und Fotografen nach einem Titel und einem Design und gucke: Was paßt? Was interessiert? Was gibt ein geschlossenes Konzept?

## **... für Dich oder das Publikum?**

Für mich. Man guckt: Gibt das ein Thema des Programms vor? Natürlich ist das auch eine Wechselwirkung. Man fragt: Worüber möchte ich reden? Welcher Titel gibt das wieder?

Das ist die zweite Art: daß ich ein Thema suche, das nicht unabhängig sein darf von meinem Gefühl, ob es sich auch vernünftig bewerben läßt - wobei ich aber keine Schwierigkeiten damit habe, ein schönes Werbekonzept zu haben, und das Programm ist was ganz anderes, als das, was sich das Publikum denkt, wenn es das Plakat gesehen hat.

Bei „Germanisch depressiv“ gab es viele Leute, die einen richtig schwermütigen Abend erwartet haben und erschrocken waren, wie unterhaltsam das war. Und es gab, ganz banal, einige Damen, die sich darüber beschwert haben, daß ich (anders als auf dem Plakat) während der Vorstellung kein Rüschenhemd trage. Sowas interessiert mich nicht. Das Werbekonzept muß in gewisser Hinsicht eigenständig sein.

Das zweite ist also: ich guck nach einem Thema und ich lese daraufhin und versuche daraufhin, etwas zu schreiben. Wenn das nicht geht oder einem nichts einfällt, läßt man das Thema weg oder sucht sich was anderes.

Das dritte ist natürlich, daß man ab und ab einfach so irgendwas schreibt. Man guckt dann, was für Texte man in diesem Programm unterbringen kann, die man zuvor nie zur Aufführung gebracht hat.

Bei den Texten selbst achte ich auf überhaupt nichts. Ich schreibe etwas, überlege mir eine Perspektive dazu, versuche eine Geschichte zu erzählen, und für alles andere habe ich eine Regie. Diese greift auch in die Texte ein, liest sie frühzeitig, nimmt Striche vor, bevor wir die erste Probe gemacht haben. Während des Probenprozesses kommen weitere Schnitte. Etwa daß man sagt: Die Struktur des Textes ist falsch, der ist zu lang, der hat keine Dramaturgie in sich, den muß man dritteln und übers Programm verteilen. Oder man hat keine Position dazu, oder es ist eine Geschichte, die man ganz neutral performen muß oder man sucht eine emotionale Haltung, in der man versucht, diesen Text zu spielen. Das sind alles Sekundärphänomene. Beim reinen Texten achte ich nicht auf so viel. Da schreibe ich einfach drauflos.

## **Wenn Du dabei bist, ein Programm zu konzeptionieren; versuchst Du dabei auch bewußt neue Wege zu gehen?**

Eigentlich nicht. Es ist für mich mehr eine intuitive Suche nach den eigenen, jeweils adäquaten Ausdrucksformen.

Ich arbeite immer mit zwei Regien. Eine sehr subjektive, sehr intensive. Dazu mache ich noch eine objektive: Da suche ich mir jemanden, der immer alles durcheinanderschmeißt und sagt: „Mach das mal so und mach das mal so!“ Auf Dauer könnte ich das nicht ertragen, deshalb mache ich da zwei Einheiten a fünf Stunden: Ich will auch gar nichts lernen und nichts Neues ausprobieren. Wenn doch, dann möchte ich ganz, ganz langsam austesten: Könnte das eine Form sein, in der ich gut vermitteln kann,

was ich da geschrieben habe? Das ist ein ganz individueller Prozeß. Dazu brauche ich persönliche, subjektive Unterstützung, keine objektive Kritik.

Ich bin im Laufe der Jahre immer schlichter geworden, weil mich das Geschichtenerzählen interessiert. Ich sehe in der Reinheit der Form eine ganz große Chance, weil sie dem Publikum viele Möglichkeiten gibt, während der Vorstellung selber Phantasie zu entwickeln und ich ihnen durch Lichttricks, Körperhaltungen und Kostüme nicht zu viel an Gedanken vorwegnehme.

### **Läßt Du in so einer Konzeptionsphase auch Dinge beiseite liegen, weil sie nicht in dem Sinne funktionieren, wie du sie dir überlegt hast?**

Selbstverständlich. Man kann die Qualität eines Programms daran messen, wie viel weggeschmissen wurde. Das was man wegläßt, macht die Qualität dessen aus, was man zeigt.

Grundsätzlich mache ich schon vor der Premiere diese Einschnitte, wenn ich beim Proben merke, daß es mir selbst keinen Spaß macht und ich deshalb weglassen... Ich schreibe etwa ca. vier Programme für eine Premiere.

Vor Publikum brauche ich nicht unbedingt den Lacher, sondern das Gefühl, daß das Programm zieht und sich Konzentration entwickelt. Das ist ein wichtiges Kriterium, um Sachen wegzulassen oder zu straffen. Natürlich muß man immer aufmerksam sein, was das Spielen eines Programmes angeht: Wie ist die Dynamik? Trägt sie die Konzentration raus oder bindet es sie? Natürlich kann es auch sein, daß man sagt: Das ist zwar ein Lacher, aber den will ich an der Stelle gar nicht, sondern ich wollte mit dem Text etwas ganz anderes. Ich vermute, darauf spielst Du an: Das war z.B. so mit einem Text über Sex. - Ich behaupte einfach mal: im Augenblick eine der wenigen intelligenten Szenen dazu. In der habe ich mich ausschließlich an der Sprache aufgehalten und mich daran abgearbeitet, daß das Deutsche nur eine sehr sachliche und allgemeinobjektive Art hat, vom Sex zu sprechen oder eine sehr vulgäre, und daß es dazwischen nichts gibt. Das hab ich ein bißchen wortspielerisch aufgearbeitet und es ganz dezent und zurückgenommen dargestellt. Trotzdem hat ein Teil des Publikums das goutiert, als wären es Zoten, und hat schmutzig kichert. Einige (zum Glück wenige) haben sogar die Gelegenheit genutzt, das ganze Programm, also die 85 Minuten vorher, abzuschmettern unter dem Motto: „Der macht ja jetzt billigen Scheißdreck mit Sexwitzen! Effekthaschend! Ekelhaft! Muß nicht sein!“ - Beide Reaktionen möchte ich nicht ermöglichen. Da geht das Publikum billiger mit dem Material um, als es angemessen ist. Deshalb verzichte ich dann lieber darauf.

Wobei man natürlich sagen muß, daß das auch funktioniert. Auf dem letztjährigen Köln-Comedy-Festival hat es zum ersten Mal negative Presse gegeben - eben aus diesem Grunde - weil auf den Galas Alle nur noch mit Sex-Nummern aufgetreten sind. Da hat selbst die gutmeinende Boulevardpresse geschrieben, sie könne es nicht mehr hören.

Das ist die Sekundärererscheinung der vorhin skizzierten Entwicklung hin zur Popkultur: Es gibt Trittbrettfahrer, Schnellschüsse und tatsächlich einige Leute, die mit dem Thema Sex ganz, ganz schnell ganz, ganz weit kommen wollen. Zum Teil gelingt ihnen das sogar. Das Publikum hat dann zurecht Probleme, zu unterscheiden. Wenn da zehn Leute stehen und Sex-Witze machen: Welcher von den Witzen ist denn jetzt intelligent und welcher ist gemacht worden, um die Fresse in die Glotze zu kriegen, nur aus Effektsucht... Das ist eine heikle Geschichte.

### **Ich frage jetzt nicht, auf wen Du anspielst...**

... kannst Du ruhig, aber dazu müßten wir das Tape ausstellen.

### **Ist Kabarett moralisch?**

Ein klares Nein. Es kann gar nicht moralisch sein, weil es viel zu punktuell ist. Es ist

immer eine kurze Begegnung zwischen Künstler und Publikum. Da kann es gar keine Moral geben. Es kann ein intensives Geschehen sein. In dieser Hinsicht vergleiche ich mein Programm nicht umsonst mit einem One-Night-Stand. Es kann schön sein, es kann schrecklich sein, aber es kann auf keinen Fall moralisch sein.

Moral entsteht nur als Struktur einer Gemeinschaft - wie klein oder groß sie auch immer sein mag. Dazu ist man im Kabarett nicht intensiv und lang genug zusammen. Kabarett als allgemeingesellschaftliche Erscheinung ist viel zu heterogen, um so etwas wie eine gemeinsame Moral zu entwickeln.

**Kommen wir zur letzten Frage. Die führt ein bißchen in die Zukunft. Was ist Deine Vision vom Kabarett der Zukunft? Machen wir einen Sprung ins Jahr 2005, 2010: Wie sieht dann das Bild aus, das Kabarett sich gibt?**

Es wird sicherlich nichts gravierend Neues geben. Es wird im Medienbereich mit Sicherheit nicht mehr Alles noch weiter zu steigern sein.

Es wird zur Normalität werden, daß es immer wieder sehr erfolgreiche Leute gibt, die mit ihren Programmen den Nerv treffen und eine halbe Million Platten verkaufen können und ein, zwei Jahre richtig oben schwimmen und danach abtauchen. Kabarett bekommt mehr Zeichen ganz normaler Popmusik: Es gibt Evergreens und es gibt Leute, die jahrzehntelang tolle Programme abliefern, aber nie bekannt werden. Und es wird Popstars und Eintagsfliegen geben. Hier wird es noch eine Weile dauern, das Ganze zu normalisieren und das Maß herauszufinden, auf dem Kabarett sich im Fernsehen und auf Platte usw. verkaufen wird und inwieweit es der Unterbau schafft, sich zu stabilisieren.

Da könnte ich mir die einzige gravierende Veränderung vorstellen; nämlich, daß es für die Veranstalter schwierig wird, weil sowohl Musikbusiness als auch große Comedy, soweit es sie jetzt gibt, in aller Regel nicht an einer kontinuierlichen Veranstalter-Infrastruktur interessiert sind. Das sind keine Leute, die immer am selben Ort veranstalten, sondern die gucken: „Wie populär ist unser Künstler?“ Dann wird er je nach benötigter Platzzahl dahin gebucht oder dorthin gebucht. Damit wird die Infrastruktur, wie sie aus dem Kabarett bekannt ist, natürlich ausgehöhlt. Theater, die kontinuierlich über Jahre hinweg dieselben Künstler anbieten wollen, werden Schwierigkeiten bekommen, weil auch Comedy und Kabarett wesentlich diskontinuierlicher passieren wird. Der Veranstalter wird entmachtet und die Agenturen werden stärker in den Vordergrund treten. Die sehen einen Raum eben als Raum an, die gehen nach der Platzzahl vor und nicht danach, mit wem man schon länger zusammengearbeitet hat. Die große Ausnahme ist Michael Mittermeier. Der hat gesagt: „Okay, der hat mit uns schon zehn Jahre zusammengearbeitet, aber der Laden ist zu klein, wir ziehen jetzt dummerweise schon mehr Zuschauer. Aber der soll uns jetzt woanders veranstalten, damit er auch was davon hat, daß ich jetzt berühmt geworden bin.“

**Wie steht es dann um die Nachwuchsförderung?**

Um den Nachwuchs muß man wahrscheinlich keine Angst haben. Denn durch diese Struktur, die gar keine ist, werden Theater eingehen, aber viel mehr Clubs entstehen, wie sie in England üblich sind. Dort treten eben fünf, sechs Leute an einem Abend auf. Dort ist es gar nicht sinnvoll, eineinhalb oder zwei Stunden zu spielen, solo, sondern man sagt: „Hier sind fünf, sechs Leute! Die treten heute Abend auf.“ Auf diese Weise kann man natürlich recht unkompliziert anfangen. Das Problem ist nur, wie geht es dann weiter?

In Deutschland war es in den letzten Jahrzehnten das Problem, daß es keine Anfangsmöglichkeiten gab. Es gab nicht die Möglichkeit, mal irgendwo zehn Minuten zu spielen und sich einfach und schrittweise auszuprobieren. Alle rannten gleich rum mit dem Riesenpathos: „Wir müssen ein eineinhalbstündiges Programm hinstellen!“ und fingen damit an. Ein Horror!

Solche Strukturen haben fast überall komplett gefehlt. Das wird sich jetzt nach und

nach ändern, weil man so auch einen gewissen Publikumsschwund kompensieren kann. Bei fünf, sechs unterschiedlichen Künstlern am Abend kommt das Publikum natürlich gerne. Da kann es sich nicht richtig verschätzen. Wenn ich jetzt sage: „Knut Krummsack spielt zum ersten Mal in Mannheim!“. Dann sagen die Mannheimer: „Wer ist Knut Krummsack? Den kenn´ ich nicht. Das kann ja ganz furchtbar sein. Da geh ich nicht hin.“

Das Problem wird sein: Gibt es einen Mittelstand? Also Leute, die über Jahre und Jahrzehnte hinweg ihre 100-Platz-Säle füllen oder auch nicht, aber spielen, davon leben und zufrieden sein können. Oder gibt es nur noch Leute, die ausschließlich 15-Minuten-Auftritte machen können und Leute, die Tausender-Säle füllen und dazwischen ist nichts? - Das ist für mich die Frage. Bisher war Kabarett auch immer eine soziale Sache: Es gibt Kollegen, die seit 20, 30 Jahren mit zum Teil mit sehr mittelmäßigem Zeug rumfahren, zum Teil auch richtig schlechtem Zeug. Aber die konnten überleben, weil es einfach genügend Läden gab und genug Zuschauer, deren Geschmack sie dann doch getroffen haben. Ob das in Zukunft noch so sein wird, weiß ich nicht.

Das Gespräch fand am 13.1.99 in Bielefeld statt.

## 6.2.4 Interview 4

### Rosa K. Wirtz (Kabarettistin)

**„Da muß am Anfang immer Wut sein.“**

Zur Person:

1955 geboren  
 aufgewachsen in der Eifel, lebt heute in Köln.  
 ausgebildete Sozialpädagogin (Zusatzausbildung: Spiel und Theaterpädagogin)  
 zunächst semiprofessionelle Kabarettistin  
 seit 1991 professionelle Kabarettistin (seitdem vier Soloprogramme)  
 1991 erstes Soloprogramm: „Geschmackloses Solo“  
 1993 „Herzdosen“  
 1995 „Frau König“  
 aktuelles Solo-Programm: „Suppenhuhn“  
 ein fünftes Solo ist in Vorbereitung.  
 Gewinnerin der St.Ingberter Kleinkunst-Pfanne (1994) und des deutschen Kleinkunstpreises (Förderpreis, 1995).  
 Mitbegründerin des Netzwerkes „Frau und Kabarett“ und Initiatorin des „Front-Frauen-Festivals“.

#### **Fangen wir mit der schwersten Frage an: Was ist für Dich Kabarett?**

Kabarett ist die Möglichkeit, gelebtes Leben zu überhöhen und in einer exponierten Situation den Leuten als Spiegel vorzuhalten. Dabei ist, glaube ich, existentiell nötig und erwünscht, daß Lachen ausgelöst wird und Nachdenken. Ich hab's ganz gerne, wenn zuerst das Lachen kommt und dann das Nachdenken. Das löse ich sehr gerne aus.

#### **Hat sich im Kabarett der 90er Jahre etwas geändert?**

Als ich vor 12 Jahren mit Kabarett anfang, war noch sehr viel möglich. Daß es die Möglichkeit gab, aus dem Dilettantismus heraus schon ein relativ großes Publikum zu kriegen, hab ich als sehr dankbar empfunden. Mir war das damals nicht klar; wir sind einfach auf die Bühne gegangen und haben gesagt: „So, wir machen jetzt Kabarett!“ und es gab ein Publikum dafür. Heute stelle ich fest, daß es sehr viele junge Menschen gibt, die natürlich durch die Medien angeheizt werden und denken: „Oh, das wäre auch 'ne Möglichkeit, mein Geld zu verdienen. Scheinbar kann man das gut mit Späßen, und lustig war ich doch schon immer...“ und damit eine Existenz gründen. Von daher ist der Markt sehr viel dichter geworden. Die Möglichkeit zu dilettieren, ist nicht mehr gegeben. Entweder du bist gleich eigen, hast etwas Unverwechselbares, dann wirst du natürlich gleich von den Medien gefangen, ausgeschlachtet und fallengelassen. Das behaupte ich jetzt mal so. Denjenigen, denen das passiert, kommt das nicht schlimm vor, weil die ein, zwei oder drei Jahre sehr gutes Geld verdienen. Es ist alles sehr viel schneller geworden. Es gibt die Möglichkeit, diese Medienkarriere zu machen oder es gibt immer noch die Möglichkeit, sich über viel, viel Spielen und Touren in vielen kleinen Orten und laufende Arbeit an sich und mit dem Publikum eine seriöse und auch finanziell seriöse Basis zu erarbeiten.

#### **Ist die finanzielle Basis für das Kabarett, von der Du gerade sprachst, gleich geblieben oder hat sich die verändert in den letzten Jahren?**

Wenn ich das wüßte... – Ich höre immer, daß die Kulturämter immer weniger Geld haben, und daß sich viel mehr Leute diesen Etat teilen müssen. Auf Eintritt zu spielen in kleinen Theatern ist natürlich nicht sehr lukrativ. Mein Eindruck ist, daß sich immer mehr Leute den Kuchen teilen müssen. Für Einige, die arrivierte sind und sich ihr Publikum erarbeitet haben, ist das immer noch lukrativ. Die können auch gut auf Eintritt spielen. Wenn sie zwei- bis dreihundert Leute pro Abend ziehen, ist das ein gutes Einkommen.

### **Wenn Du Dir die derzeitige Kabarettlandschaft anguckst, wie sehen die aktuellen Trends aus?**

Nachdem es die große Diskussion - einerseits Kabarett, andererseits Comedy - gegeben hat, gibt es nun diesen Wunsch: „Ach, bitte laßt uns das doch bitte nicht trennen!“ – Die Comedyleute wollen ein bißchen von dem Glanz oder der Seriösität des Kabarett, und die Kabarettleute wollen ein bißchen von dem Ruhm haben, den man mit Comedy schnell hat. Daneben gibt es ein paar Künstler, die bewußt sagen: „Ich mache Stand-up-Kabarett...“ oder „Comedy-Kabarett“ - es gibt eine Reihe neuer Wortschöpfungen, die dazwischen gelagert sind...

Meine Tochter hat sich mal ein altes Video angeguckt und sagte dann: „Du hast ja früher Comedy gemacht!“ – Dabei hieß das nur noch nicht so. Das empfand ich als Kompliment... (lacht)

### **Heißt das, für Dich gibt es da keine klare Trennlinie? Oder gibt es doch Unterschiede?**

Ich mache den Unterschied da, wo das Lachen als Lachen für Lachen ausgelöst wird, wo es wirklich Nonsens ist, ohne Sinn, einfach Spaß macht... – das ist für mich Comedy.

Gutes Kabarett ist für mich, Lachen auszulösen, das genauso herzlich ist - ich möchte kein stummes, sinnierendes Publikum, das sehr intelligent überlegt. Ich möchte, daß die Leute brüllen müssen vor Lachen und trotzdem zum Nachdenken angehalten werden.

### **Hat sich die Situation des gesellschaftskritischen oder politischen Kabarett geändert?**

Ich höre, daß die „alten Herren“ es nicht mehr so einfach haben.

### **Hörst Du das nur, oder teilst Du diese Meinung?**

Ich kann es nicht beurteilen, weil ich mir die Programme – du weißt, um welche Namen es sich da handelt – in den letzten Jahren nicht angeschaut habe. Ich habe mich sehr viel um Frauen auf der Bühne gekümmert und bin in dieser Hinsicht ganz parteiisch... – Heinrich Pacht macht bestimmt immer noch das, was er immer gemacht hat; daß er da steht und erzählt, wie alles aus seiner Sicht besser wäre. Ich glaube, das sollten wir nicht mehr tun.

### **Warum nicht?**

Weil es den Menschen entmündigt. Die Leute sind nicht so dumm. Ich fand's immer banal, wenn mir etwas, was ich in der Zeitung gelesen habe, fast eins zu eins auf der Bühne präsentiert wurde und ich nur nicken konnte und sagen: „Find ich auch“. – Kabarett sollte immer neue Ideen und überraschende Elemente bieten. Das erwarte ich vom Kabarett.

### **Ist das Kabarettpublikum gleichgeblieben oder hat sich das auch verändert?**

Das kommt auf den Ort und natürlich auf die Menschen an... – Ich stelle fest, es gibt Orte, die haben ein sehr seriöses Publikum, das da immer hingehet, weil der Spielort schön und eingespielt ist. Auf der anderen Seite gibt es Orte, die sind frisch und neu, und da geht ein junges Publikum hin. Die sind dann überrascht, was sie zu sehen kriegen, sind aber gleichzeitig bereit, sich zu öffnen. Ich glaube, jeder Künstler, jede Künstlerin hat das Publikum, was sie verdient und was er/sie sich erarbeitet hat.

Ich bin da gerade an einem sehr interessanten Wendepunkt: ich habe früher sehr viele geschmacklose Dinge getan, und es war immer so, daß in der Pause Leute gegangen sind. Mittlerweile bin ich sehr fein geworden, auch feministisch und intelligent – skurril war ich schon immer – und das Publikum ist sehr fein geworden. Ich stelle aber fest: Es ist aber auch nicht gerade das jüngste Publikum.

Ich habe jetzt ein altes Programm wieder aufgenommen und ich merke, daß ich die Leute vor den Kopf stoße, die mich doch bis dahin toll fanden und ich gewinne ein neues Publikum hinzu: Das durch nichts zu schockierende, junge, sensationslüsterne Publikum kommt zu mir und will das sehen. Das finde ich sehr schön. Das heißt: wenn ich mich verändere, verändert sich auch mein Publikum.

**„Durch nichts zu schockierend“ und „sensationslüstern“ war von Dir jetzt wertfrei gebraucht... – oder positiv sogar?**

Positiv. Ich find herrlich, daß es sowas noch gibt! Das mußt Du Dir angucken. Die Leute erzählen sich dann: „Da müssen Männer in Unterhosen über die Bühne laufen! Die wickelt ein echtes Hühnchen in Pampers... Das mußt Du gesehen haben.“

**Es kam 1993 zur Gründung des „Frontfrauen“-Netzwerkes. Kannst Du einmal kurz erläutern, wie es zu der Gründung kam und welche Ziele Ihr verfolgt?**

Interessanterweise sind wir Frauen nicht auf die Idee gekommen.... Es gab an der Uni Hamburg im literaturwissenschaftlichen Referat einen Professor Dr. Jörg Schönert, der mit einer AG zum Thema „Frau und Kabarett“ historisch gearbeitet hat. Die haben das ein halbes Jahr lang gemacht und sich zum Abschluß gefragt: „Es muß doch auch lebende Kabarettistinnen geben! Sollen wir die nicht mal zu einem Workshop einladen?“ Die haben dann bundesweit die Künstlerinnen angeschrieben, die sie kannten (und sie kannten nicht viele: die Missfits, Lisa Fitz, Sissi Perlinger, Maren Kroymann vielleicht noch) und haben zudem Veranstaltungsorte angeschrieben und gesagt: „Wenn Ihr Frauen im Programm habt, gebt denen bitte unsere Adresse; wir wollen die einladen.“ So saßen dann im Februar 1993 vierzig Frauen in einem großen Raum. Ich kannte nur Lisa Politt von „Herrchens Frauchen“ und ansonsten keine und dachte: „Naja, das sind also alles Kabarettistinnen; warum sind die denn nicht berühmt? - Kann ja nichts sein...“ Wir haben uns dann gegenseitig eine Gala geschenkt, im Curio-Haus in Hamburg vor großem Publikum, jede hat eine Nummer beigetragen, und die Gala war ein sensationeller Erfolg! Ich fand uns durch die Bank großartig und dachte: „Wieso kenne ich diese Frauen nicht? Wieso sind die nicht berühmt?“ - Das hat mich angezündet, daß ich gesagt habe: „Ich will die auch in Köln präsentieren.“

Ich bin dann zum Stollwerck gegangen, weil ich da gerade gute Kontakte hatte, und hab gefragt: „Können wir da nicht 'nen Festival machen?“ Rolf Schramm und die Ellen Ludwig vom Stollwerck waren begeistert von der Idee und wir haben zusammengesessen und uns gefragt: „Wie soll das Kind heißen?“ Wir einigten uns auf: „Frontfrauen“. Unsere Frauen haben gesagt: „Nein, den Titel finden wir ganz furchtbar, da kommen wir nicht.“ Ich hab dann gesagt: „Okay. Dies ist der Titel diese Festivals, und wer nicht kommt... tut uns leid, aber wir finden den Titel zündend.“ - Wir wollten halt nicht „Frauen in die erste Reihe“ sagen, weil da Alle nur wieder gähnen würden. Der Titel sollte auch provozieren. Wir sind daraufhin auch von vielen öffentlichen Medien gefragt worden: „Wieso Frontfrauen?“ Das war genau der erwünschte Effekt: daß die Leute das anstößig fanden und deshalb mit uns reden wollten.



So ist das entstanden, und es hat sich ausgebreitet in großen Städten. Jede Frau, die jemals in einer Frontfrauen-Revue war, hat das Recht zu sagen: „Ich mache eine Frontfrauen-Revue in Hannover, oder Stuttgart...“ Das heißt: die Idee darf sich weiterentwickeln. Ich hab in Köln eingeladen, Sybille Schroedter in Hamburg, Susanne Weinhöppel in München, in Frankfurt waren´s Hilde Wackerhagen und ein paar Anderem, in Berlin die Steppinskis... Eben kamen „Die Steptokokken“ aus Hildesheim, die in Hannover eine Frontfrauen-Revue machen wollen. Ich habe denen gesagt: „Macht Ihr die künstlerische Leitung, Ihr könnt von mir die Plakate haben, sucht Euch gute Frauen aus, wo ihr hintersteht und macht das.“

Das Netzwerk ist also nichts Zentrales, sondern was Dezentrales, sehr Lebendiges. Aber wie alles, was lebt, hat alles einen Anstieg, einen Zenit und auch wieder einen Abfall. Ich merke jetzt, daß die Frauen, die von Anfang an dabei waren, sagen: „Och weißte, ich brauch´ das nicht mehr und finde sogar, daß es mir schadet, wenn ich unter diesem Motto auftrete“.

### **Warum das?**

Weil es zum Nachwuchs gehört. In Köln ist die Frontfrauen-Revue ein richtiges Nachwuchsfestival geworden. Ich habe dort jedes Jahr den Anspruch, neue Frauen zu präsentieren. Das heißt, man kann nur zweimal mitmachen: einmal wird man vorgestellt, und wenn man reüssiert, wird man ein zweites Mal vorgestellt. Dann muß man´s alleine schaffen. Immer die Gleichen zu präsentieren, ist ja langweilig. Aber es gibt Einige, die sagen: „Nein, ich trete in dem Rahmen nicht mehr auf, da bin ich drüber hinaus.“

### **Das heißt, ihr seid Euren Zielen, Frauen verstärkt auf die Bühne zu bringen, nähergekommen?**

Ja. Was ganz eklatant ist, daß auf einmal alle Kabarettsendungen sagen: „Oh, wir haben keine Frau drin.“ Das war früher kein Thema. Da war nie eine Frau drin. Heute machen sie sich zumindest Gedanken, und es gibt sogar Sendungen nur mit Frauen. Der WDR hat zwei gemacht: einmal die mit der Popette Betancor und Martina Brandl und jetzt „Missfits und Verwandtschaft“. So etwas hatte früher keinen Markt. Daß es heute so etwas gibt, würde ich auf unsere Initiative zurückführen. Es gibt jetzt eine größere Aufmerksamkeit für Frauen, die auf der Bühne stehen. Es sind natürlich immer noch weniger Frauen als Männer, aber es ist schon sehr erfreulich, was sich da tut.

### **Maren Kroymann hat das ja in dem Nachwort zum Frontfrauen-Buch beklagt, daß Kabarettistinnen nicht ins Fernsehen kommen. Das hat sich jetzt schon wirklich zur Zufriedenheit gewandelt?**

Ja. Ich finde, daß viele Frauen, gerade junge, frisch aussehende, eine gute Chance kriegen.

### **Gilt das für den Comedy-Bereich genauso?**

Ja. Man stellt fest: Frauen können komisch sein, und wenn sie gut aussehen... das ist doch super! Anke Engelke ist doch klasse! Oder Susanne Pätzold... - das ist natürlich das, was Fernsehen frißt.

**Ich hatte jetzt ein bißchen den Quatsch Comedy-Club vor Augen, in dem an Frauen fast nur Käthe Lachmann und Gayle Tufts auftreten, und hatte von daher vermutet, daß der Comedy-Markt noch etwas härter umkämpft ist. Kabarett hatte ja bislang auch immer eine etwas sozialere Ader...**

Ja... die Vermutung könnte ich teilen.

**Wenn ich mir die Beiträge im Frontfrauen-Buch Revue passieren lasse - die sind ja 1995 erschienen, die Beiträge sind wahrscheinlich alle Anfang der 90er Jahre entstanden - ist doch ein deutlicher Schwerpunkt auf feministischen Themen erkennbar. Mal provokativ gefragt: Ist diese thematische Einengung noch aktuell?**

Ich bin gewohnt, auf diese Frage zu antworten. Der Mann ist das Allgemeine, und die Frau ist das Besondere in dieser Gesellschaft. Was der Mann thematisiert, ist immer das, was gesellschaftlich relevant ist. Das sind die Themen. Was die Frau macht, ist immer feministisch. Das sind immer Frauenthemen.

Dabei tun wir Frauen nichts anderes als Männer. Wir betrachten die Welt aus unserem Blickwinkel. Der Mann betrachtet sie auch als Mann. Nur ist das der gesellschaftlich anerkannte Blick.

Ich kann nichts Anderes sagen als: Je reifer ich werde und je mehr Themen ich bearbeite, um so allgemeiner werde ich. Vielleicht werde ich mich irgendwann als Mensch fühlen und nicht mehr als Frau, und dann wird mich das Thema nicht mehr interessieren, was Mann und Frau machtmäßig miteinander haben oder so. Das fängt schon an....

Aber wenn eine Frau beginnt, sich Gedanken zu machen über das, was sie aufregt in dieser Gesellschaft: da ist halt der Mann erstmal ganz gut. Weil: da sind einfach viele Stolpersteine; wir leben im Patriarchat! Das ist so. Wir bringen das auf die Bühne, was uns aufregt, spannend erscheint, und wo wir immer was dazu sagen wollen, und das machen Männer auch! Ich finde unsere Sicht genauso gesellschaftlich relevant wie das, was Männer tun. Wir sind die andere Hälfte.

**Ich merk das schon, ich bin jetzt mitten reingetappt in die Falle...**

Ja. Junge Männer verstehen das oft gar nicht, warum Frauen so etwas immer thematisieren müssen, weil sie sich ja auch solidarisch empfinden mit Frauen und sagen: „Ich bin doch gar nicht so ein Macho.“ - Aber man kann sich als junger Mann, glaube ich, nicht so in die Situation von Frauen versetzen. Die Männer sitzen an den Machtschalthebeln und vergeben die Aufträge, auch in den Medien. Da ist kaum eine Frau, die entscheidet.

**Das heißt: Kabarett ist auch immer Auflehnung gegen bestehende Machtstrukturen?**

Gutes Kabarett ist immer auch Wut. Da muß am Anfang immer Wut sein. Wenn die Wut auf der Bühne bleibt, wird es Zeigefinger-Kabarett. Aber wenn die Wut sich verwandelt nach dem Motto: „Oh ja, da war ich ja mal sehr betroffen, aber jetzt kann ich darüber lachen!“, wenn ich dies in eine Form bringen kann, daß auch Andere drüber lachen können, finde ich es gut.

**Wie sehen solche Formen aus?**

Bei mir hat das immer sehr viel mit Selbstironie zu tun, daß ich mich selber vorführe. Das finde ich für mich angemessen, und ich finde, es steht Männern auch sehr gut zu Gesicht, selbstironisch zu sein. Es gibt mittlerweile sehr viele, die sich auch schauspielerisch als Mann auf die Schippe nehmen, die nicht nur „BräBrä“ machen, sondern auch in Rollen gehen. Das finde ich sehr schön. Das ist auch eine Entwicklung. Ich glaube, die Männer trauen sich das erst, wo sie Frauen erleben, die das ja schon immer getan haben. Da entsteht ein Mut, nicht nur immer zu sagen: „Ich bin ja der Mann und muß politisches Kabarett machen, sondern ich darf auch mal erzählen, wie ich mich als Mann fühle.“ Horst Schroth macht das z.B. in seinem neuen Programm.

### **Worauf achtest Du, wenn du textest?**

Ob es witzig ist, ob ich selber drüber lachen kann. Ich weiß oft nicht, wo mich das Texten hinführt. Früher habe ich alles erspielt und hab immer improvisiert, mich bewegt und geredet. Ich hab gedacht, ich könnte nie schreibenderweise Texte machen. Das hat sich verändert und ist fast so ein automatisches Schreiben geworden. Ich hab eine Idee und tippe ohne Zensur alles in den Computer und gucke, was weg muß, was nichts ist, was ´ne gute Schlußpointe ist, was man vorher noch sagen kann... - Es wird also richtig gebaut. Das wichtigste ist, daß ich zunächst ohne Zensur alles rauskommen lasse, was mir zum Thema einfällt, wie mir der Schnabel gewachsen ist.

### **Nimmst Du erst ein Thema?**

Ja. Das Thema ist zuerst...

### **... und versuchst von daher einen Text anzugehen?**

Ja. „Herzdosen“, „Frau König“ und auch mein neues Programm, das ich im Sommer erarbeiten werde, kreisen um ein Thema. „Frau König“ z.B. um Macht und Ohnmacht. Da hab ich einfach alles gesammelt, was mir dazu einfiel, habe Kronen ausgeschnitten aus Zeitungen und alles gesammelt.

### **Das heißt, Du stellst deine Programme richtig unter ein komplettes Oberthema.**

Ja, aber dadurch, daß ich mir einen sehr weiten Rahmen gebe, kommen auch sehr lustige Sachen rein, die ganz fern erscheinen, wo man dann fragt : „Wo ist denn da Macht und Ohnmacht?“

### **Wir kommen zu letzten Frage. Das ist auch wieder eine schwere Frage. Machen wir mal eine Sprung fünf oder zehn Jahre in die Zukunft: wie sieht Deine Vision vom Kabarett aus?**

Kabarett lebt immer von den Individuen, die sich trauen, sich selber herauszuarbeiten, zu reifen und im wahrsten Sinne originell zu sein. Das wird überleben.

Es wird immer Trends geben, und wenn man schnellen Erfolg haben will, wird man sich diesen Trends einfach anhängen. Das größte Potential was jeder haben muß, ist - natürlich Humor - und das ganz Eigene.

Ich glaube, daß dafür ein großer Markt vorhanden ist: immer wieder Individuen zu sehen. Es ist spannend, was es Alles gibt. Hätte man gedacht, daß es jemanden wie einen Josef Hader gibt, der einfach nur da sitzt und die ganze Zeit redet und daß das spannend ist? Oder Charla Drops, die tanzt, anstatt zu reden?

Das ganz Eigene wird immer ein Publikum haben.

Dazu kommen die Leute, die wir nun über das Fernsehen erreichen. Die wären ja früher nie ins Theater gekommen. Es kommt ein neues Publikum dazu. Leute, die in 1000er-Säle gehen, um sich Gaby Köster oder Rüdiger Hoffmann anzuschauen, wären früher nie von ihrem Fernsehsessel aufgestanden.

Die Leute, die sich einem Bühnenmenschen aussetzen und sagen: „Den will ich mitkriegen und was der so zu sagen hat. Ich will ihn fühlen, der soll mich auch berühren.“ Diese Leute wird es immer geben.

Das Gespräch fand am 16.3.99 in Freiburg statt.

## 6.2.5 Interview 5

### Alexander Liegl (Kabarettist)

#### „Es ging uns immer um´s Absurde.“

Zur Person:

Jahrgang 1964  
 Studium von Germanistik und Theaterwissenschaft in München (Abschluß: Magister der neueren deutschen Literaturgeschichte).  
 1989 Gründung der „Gruppo di Valtorta“.  
 Seitdem sechs Programme; zunächst als Sextett, dann als Quintett ab 1992 in Quartett-Besetzung:  
 „Schnörz mich um, Du Schlippenglunz“ (1989)  
 „Niamatzo Blaamsepp“ (1991)  
 „Hirnmitte- Szenen schöner als der Tod“ (1992)  
 „MÖRD! – Keine Gnade für Hans Gummerer“ (1994)  
 „Dichtheit und Wartung“ (1996)  
 „Oberwasser – der Tod kennt keine Verwandten“ (1997)  
 Mit „Valtorta“ Gewinner von Passauer Scharfrichterbeil (1990), St.-Ingberter Kleinkunstpfanne (1991) Salzburger Stier (1993), Deutscher Kleinkunstpreis (Förderpreis, 1995)  
 Für den Herbst 1999 wird ein neues Programm als Duo vorbereitet.  
 Seit 1991 professioneller Kabarettist.  
 Liegl lebt in München.

**Wenn man Dich fragt: „Was Sie da mit ‚Valtorta‘ machen; was ist das eigentlich?“ - Was antwortest Du?**

Das kommt darauf an... Wenn jemand fragt, welche Richtung oder was es grundsätzlich ist, dann antworte ich marktgerecht: „Es ist Kabarett“. Weil, wenn man sagt, es sei Kabarett, dann kommen mehr Leute, als wenn man sagt, es sei Theater. Dieser Markt soll´s für uns auch bleiben. Ansonsten, würde ich vielleicht trotzdem antworten: „Es ist Kabarett oder kabarettistisches Theater oder Theater-Kabarett...“. Und weil das so Riesen-Begriffe sind, würde ich schon bald ins Brabbeln kommen und nicht mehr wissen, was ich eigentlich mache... – Bei uns geht es halt um´s Reden und um´s Nichtverstehen, um die Grundprinzipien des Sprechens und des daraus resultierenden Humors. Das ist die grundsätzliche Basis des Ganzen: nicht aktuelle Politik oder sonstwas, sondern das Miteinander, das nicht klappt. Das würden aber tausend Leute hier auf der Kulturbörse sagen, daß das ihr Hauptanliegen sei, aber bei uns ist es auch so.

**Was ist Kabarett für Dich? Wie würdest Du das definieren? Ich weiß, die Frage ist gemein und sehr schwer...**

Sie ist vor allem lang! Man kann jetzt stundenlang reden oder einfach sagen: „Ich weiß es einfach nicht.“ - Kabarettdefinitionen kann man verschieden angehen. Entweder man macht´s formal, und sagt: Es geht um eine bestimmte Art der Darstellung: eine zum Publikum sprechende, direkter mit dem Publikum verbundene oder aktuellere, schnellere mit Komik verbundene Darstellungsweise.  
 Inhaltlich ist es aber absolut schwierig. Was wir als ‚Valtorta‘ machen, haben wir nie festhalten können als genau *ein* Ding. Wir behandeln nicht bestimmte Probleme, sondern es geht immer um sehr viel. Da ist für mich persönlich die Verbindung, die Grenze zwischen Theater und Kabarett so fließend, daß ich nur die extremen Ausschläge als

‚Kabarett‘ oder ‚Theater‘ bezeichnen kann. Aber dazwischen fließt’s wirklich, und das will ich auch so. Ich habe gern, wenn das offizielle Theater kabarettistisch wird und andersrum: wenn das Kabarett theatral wird.

Die mögliche Antwort „Kabarett hat was mit Gesellschaft zu tun. Es hat etwas mit Komik zu tun“ ist mir zu wenig. Es stimmt, aber es ist zu wenig.

**Ihr werbt für Euer Programm „Oberwasser“ mit dem Slogan: „Jetzt 20% weniger Kabarett“. Das legt natürlich die Frage nahe: Wieviel Kabarett ist denn noch drin?**

Diese Frage liegt wirklich nahe. „Oberwasser“ arbeitet auf jeden Fall mit kabarettistischen Mitteln. Das ist ja auch das, was wir können. Wir können nicht anfangen und sagen: „Wir machen jetzt großes Theater.“. Das ist Quatsch. Das schaffen wir gar nicht. Aber wir spielen sowohl mit kabarettistischen als auch mit Theater-Mitteln. Es hat immer Komik. Es soll immer lustig sein, das ist klar. Es soll überraschen. Es soll blöd sein, vielleicht auch ein bißchen krank oder duster manchmal. Aber für meine Begriffe ist „Oberwasser“ genauso nah am Theater wie am Kabarett. Bloß ist man in einen Markt eingeteilt, und das ist auch ganz gut so: Im freien Theater ist es nämlich noch viel härter als im Kabarett.

**Das heißt, die Herkunft spielt auch eine Rolle: wo man das Programm spielt...**

Auf jeden Fall! Wo man es spielt und auch, wo man überhaupt reinkommt. Du spielst nicht einfach in Theatern. Es gibt nur ganz wenige städtische Bühnen, die beides machen: Theater und Kabarett. Umgekehrt haben es normale Theaterproduktionen in Kabarettbühnen schwer, weil die nicht genug Leute ziehen. Der Markt ist ziemlich streng getrennt.

**Die Leute gingen dann mit einer falschen Erwartungshaltung ins Theater...**

Wobei: wenn sie reinkommen, merken sie, daß sich das, was auf der Bühne passiert, gar nicht so leicht unterscheiden läßt. Aber trotzdem ist es klar getrennt: Die Einen machen Theater; die Anderen machen Kabarett.

**Würdest Du sagen, daß es eine Art Trend der letzten Jahre ist, daß die Grenzen gerade zwischen Kabarett und Theater verfließen? - Ein leichter Trend hin zu dramaturgisch geschlossenen Formen?**

Auf jeden Fall! Vielleicht gab es diesen Trend aber schon öfter. Wenn man mit den alten Kabarettisten, z.B. Dieter Hildebrandt, redet, sagen die: Das gab es früher auch schon. Das literarische Kabarett war damals sehr theatral. Diese Trends gab es immer wieder. Und wenn es jetzt wieder ein Trend ist, etwas Zusammenhängendes zu machen, was trotzdem repertoirefähig ist und aus auszuklinkenden Nummern besteht - das ist ja immer das Ziel! - dann find ich das auch gut. Größere Formen finde ich faszinierender, obwohl ´ne knallige Nummer auch was Schönes ist - die Mischung macht’s, glaube ich.

Wir sind jetzt in unserem Programm „Oberwasser“ zum reinen, festen, durchgehenden Stück gekommen. Bei dem neuen Programm werden wir wieder ein bißchen mischen: Nummern und Zusammenhänge.

**Als These formuliert (ich möchte nicht allzu suggestiv fragen): Kann man sagen, daß das Nummernkabarett auf dem Rückzug ist?**

Auch wieder schwierig...- Ich glaub es. Jeder würde gern etwas Zusammenhängendes präsentieren. Das reine Nummernkabarett hat es da auf jeden Fall schwerer. Aber

wenn man die Comedy mit einbezieht ist es nicht so. Das sind ja Nummern. Da wird mal der, mal der nachgemacht und mal diese, mal jene Fernsehsendung verarscht... - das sind ja Nummern. Natürlich versucht auch der Stand-up-Comedian durch Running Gags alles zusammenzuhalten. Das heißt: Nummernprogramme sind im klassischen Kabarett, wenn man das als solches bezeichnen würde, auf dem Rückzug. Aber auf anderem Gebiet sind sie weiterhin da.

... Meine Antworten sind immer so larifari, weil man hier in Freiburg sieht, daß es wahnsinnig viele Bereiche gibt. Es ist gar nicht mehr klar zu trennen. Jeder hat seine so seine eigene Richtung ungefähr: Es gibt zumindest hunderte von Richtungen. Deswegen ist es sehr schwer, klare Trends festzumachen. Ein Trend ist vielleicht, daß jeder versucht, etwas Neues zu versuchen, was oft nicht geht.

**Empfindest Du die Wege, die Ihr als ‚Valtorta‘ geht oder bislang gegangen seid, in dem Sinne als neu oder revolutionär?**

Das müssen natürlich Andere sagen. Für mich war das immer klar: Was einem einfällt, fällt einem ein. Da war wenig, manchmal zu wenig gezielte Marktorientierung dabei. Aber es ging uns immer um´s Absurde, um das Aneinander-vorbei-Sprechen, um Kommunikation im weitesten Sinne - das war so, und das bleibt so.

Wenn die Leute ehrlich sind, haben sie alle das gleiche Programm in Varianten... Man hat halt seine Richtung. Ob die neu ist...? Manche haben uns das gesagt. Andere haben gesagt, was ja auch schön ist, wir hätten Traditionen fortgeführt, die es schon in den 20er Jahren gab, vom Dadaismus bis hin zu irgendwelchen Jandls usw.: „Das gab’s schon. Das ist nicht neu erfunden.“ - Wir erfinden nichts ganz neu.

**Manchmal ist es ja auch schon neu, etwas Altes aufzugreifen.**

Ja. Oder es einfach trotzdem zu machen, auch wenn es gerade nicht im Trend liegt. Dann ist es neu.

**Was läge denn im Trend?**

‚Trend‘ ist ein schwieriger Begriff. Trends sind schwer auszumachen,... aber einer von den vielen Trends wäre z.B., einfach sein Leben zu erzählen. Viele Comedians, Stand-up-Comedians erzählen aus ihrer Kindheit und über die seltsamen Sachen, die sie vor zwanzig Jahren erlebt haben: von der Geburt bis zur Jugend bis zu den Eltern. Das taucht sehr häufig auf, ist ja auch zum Teil toll. Aber es ist, glaube ich, Richtung geworden. Durch die Entpolitisierung persönlich zu werden und das aktuell Politische wegzulassen, weil es ja wirklich oft schwierig zu übermitteln ist, oder die echte Politik lustiger ist, als drüber zu reden. Das ist der Rückzug ins Private, bzw. es ist gar kein Rückzug, der kann auch sehr politisch sein, glaube ich...

**Ist das politische Kabarett also auch auf dem Rückzug?**

Das hat man vor 15 Jahren schon gesagt, auch zurecht! Oder vor zehn Jahren, daß es eigentlich tot ist und es kein politisches Kabarett mehr gibt. - Was so nicht stimmt: Es gibt immer noch tolles, politisches Kabarett.

Ich habe mir immer gedacht, es ist auch deswegen zurückgegangen, weil: wenn politisches Kabarett schlecht ist, dann ist es viel furchtbarer als etwas anderes Schlechtes. Da löst man das Gegenteil aus, von dem, was man erreichen will. Vielleicht sind es deswegen weniger Leute, die konkret politisches Kabarett machen. Aber es gibt noch welche und politisches Kabarett kann ziemlich toll sein.

Ich persönlich kann es überhaupt nicht. Auch wenn ich es probiere, ist es beim ersten Wort schon peinlich. Das konkret Politische geht bei mir nicht. Daß das Andere irgendwie auch stets politisch ist, will ich aber immer betonen.

**Gibt es spezielle Themen, die heute aktuell sind und verstärkt behandelt werden?**

Es kommt mir so vor - vielleicht ist es auch nur eine Einbildung, aber es kommt auch im Film und in den Medien immer wieder vor - daß das aktuellste Thema die Unübersichtlichkeit des Politischen und des Gesellschaftlichen ist, was zur Folge hat, daß Verschwörungstheorien florieren. „Man weiß ja gar nicht, was die da oben mit uns machen“. Das ist auch die Richtung bei unserem geplanten Programm. Dieses Unübersichtliche, Geheimnisvolle. Das geht ja hin bis zu „23“, diesem Kinofilm ...

... oder „Akte X“ ...

Genau. Und das auf der Bühne. Irgendwie ist „Akte X“ ja auch interessant. Wenn es schöne Varianten hat, finde ich es auch gut.

Das, glaube ich, ist durchaus etwas Aktuelles. Aber wenn man länger nachdenkt, gibt es sicher auch noch zehn andere Trends in andere Richtungen... - Jahrtausendwende schwingt auch mit.: Dem kann sich keiner ganz entziehen... irgendwie unterbewußt.

**Du machst Kabarett seit Anfang der 90er Jahre. Wenn man sich die Bedingungen von Kabarett ansieht, haben sich diese in den letzten Jahren geändert?**

Ich glaube schon. Es ist schwer zu beurteilen, weil ich ja nicht bundesweit angefangen bin, sondern schön langsam. Wir wußten damals nicht, wie genau die Bedingungen sind. Wenn man mit Veranstaltern spricht und auch selber beobachtet, ist es so, daß der Boom des Kabarett weg ist. Bzw. er hat sich verlagert auf die großen Fernseh-Namen - noch stärker als es damals war. Dadurch, daß die Sendungen wichtiger und präsenter geworden sind, geht es ganz stark auf die Fernseh-Gesichter. Das sind vielleicht zehn, zwanzig Leute, die die Hallen füllen und die anderen haben es vielleicht schwerer. Aber andererseits gibt es sehr viel mehr Bühnen. Zu München und Umgebung kann ich sagen: es gibt viele Auftrittsmöglichkeiten, was es nicht unbedingt leichter macht. (In München waren es manchmal sogar schon zu viele Bühnen. Manche haben wieder zumachen müssen, weil nicht genügend Leute kamen.) Das macht es nicht unbedingt leichter, weil doch Alle zu den großen Namen rennen - stärker als vor zehn Jahren, glaube ich.

**Ist das Publikum in diesem Zeitraum auch ein anderes geworden?**

Es hat sich stärker aufgeteilt. Die ganz Jungen brechen weg und rennen zu den Comedians - ist auch klar, weil die jünger sind - und das klassische Kabarettpublikum wird ein bißerl alt, kann man sagen. Das ist ein bißchen eine Gefahr... Studentisches Publikum... das kommt auf die Stadt an, bzw. meistens vielmehr auf die Bühne. Wenn die gut und geschickt ist, dann zieht sie auch ein jüngeres Publikum. Der Mittelbau ist weg. Die Kids rennen zu den Comedians, und die Älteren, die Halstuchträger..., die werden halt älter. (lacht) Aber großes Lamentieren ist Quatsch. Die Menge an Leuten könnte noch die gleiche sein wie vor zehn Jahren. Die sind nicht fauler geworden, glaube ich, ein bißchen sparsamer vielleicht, nicht viel, aber in dem Sinn, daß sie halt einmal zu einem großen Namen gehen und nicht dreimal in die Stammbühne rennen.

**Kommen wir mal zu einem anderen Themenbereich: Du textest viel für ‚Valtorta‘; worauf achtest Du, wenn Du textest?**

Vor allem achte ich darauf, daß ich nicht das Gefühl habe, daß ich das, was ich da aufschreibe schon so oft gehört habe. Es muß anders sein, als zu erwarten ist: jeder Satz - bei Pointen ist es eigentlich Wurscht, die ergeben sich schon... hoffentlich. Der Text muß mich selber überraschen beim Nachher-wieder-Durchlesen. Ich muß das

Gefühl haben: Ich hab das nicht schon zwanzigmal gehört, sondern es ist irgendwie neu. Das ist mein Anspruch: die nächste Wendung soll jetzt gefälligst neu und überraschend sein.

Das macht es natürlich für den klassischen Fernsehgag manchmal schwierig, weil es vielleicht zu seltsam gedacht ist. Aber es ist mir im ersten Moment, und auch im zweiten, das wichtigste, daß es überraschend ist. Klar, ist das Thema auch wichtig. Aber beim Schreiben will ich überrascht sein von mir selber.

**Das klingt sehr schön... Wir kommen zur letzten Frage, die wieder nicht leicht ist: Wie sieht Deine Vision vom Kabarett aus? Machen wir einen Sprung ins Jahr 2009; wie sieht Kabarett dann aus?**

Wie ich es mir wünsche, oder wie es sein wird?

**Wie, glaubst Du, wird es sich in den nächsten zehn Jahren weiterentwickeln?**

Da gibt es ein paar Möglichkeiten. Einmal könnte die Entwicklung weitergehen, und es wird zwanzig Leute geben, die Alles bestimmen und Alles füllen; da gehen die Leute hin, und die Anderen müssen sich wirklich andere Jobs suchen. Das wäre eine Möglichkeit.

Aber es kann auch sein, daß der Mittelbau wieder funktioniert, und die Leute sich wieder für Neues interessieren... - hoffnungsvolle Vision. Gleichzeitig muß man dann aber etwas Neues erfinden. Und zwar glaube ich nicht, daß der Rhythmus, daß man immer zwei Wochen mal hier an der Bühne und mal da und dann mit neuem Programm spielt, Bestand haben wird, sondern daß es viel mehr Veranstaltungen mit Event-Charakter geben wird.

Die jungen Künstler wollen lieber in eine große Halle (was bei manchen Programmen natürlich nicht geht, weil man viel sehen muß), was natürlich groß beworben wird und dort dreimal spielen als drei Wochen auf einer kleinen Bühne, weil das langweilig ist. Das machen dann ‚die Alten‘...

Es kann sein, daß man sich als Veranstalter und spielender Mensch mehr einfallen lassen muß, vielleicht auch an Orten, wo Veranstaltungen stattfinden. Immer die gleichen Bühnen, immer der gleiche Zweiwochen-Rhythmus... es ist abzusehen, daß das die jungen Menschen nicht interessiert. Das reizt nicht; es sei denn, es läuft auch so gut. Wenn Du jede Halle füllst, ist es Wurscht wo. Es kann sein, daß man mehr Trommeln muß...

Das Fernsehen wird seine Macht natürlich zunächst behalten, aber vielleicht bricht es irgendwann mal zusammen, weil so viel läuft, daß das System nicht mehr funktioniert. Man muß zwar Fernsehen machen, aber es ist dann eher Zufall, daß man entdeckt wird, weil fünf Spaßsendungen gleichzeitig laufen. Das kann auch passieren. Also: eine klare Vision habe ich nicht. Ich bin da sehr offen. Ich glaube nicht unbedingt, daß das Fernsehen auf ewig die große Macht bleiben wird. Vielleicht haben die nur bestimmte Sendungen. Innerhalb des Fernsehens wird genausoviel wegfallen, wie jetzt auf der Bühne Leute nicht weiterkommen oder Bühnen schließen.

Das Gespräch fand am 17.3.99 in Freiburg statt.



## 6.3 Schriftwechsel

### 6.3.1 Dieter Nuhr (Schreiben vom 2.2.99)

Lieber Volker Surmann,

das ist ja schön, daß sich mal wieder jemand wissenschaftlich mit Kabarett beschäftigt.

Einen kleinen Kommentar zum Fragebogen kann ich mir allerdings nicht verkneifen. Sind eigentlich die in den Fragen verwendeten Begriffe noch geeignet, „Kabarett“ zu erfassen? Wenn ich mich entscheiden soll, ob ein Teil meines Publikums „progressiv“, „liberal“, „alternativ“ oder „konservativ“ ist, dann kann ich da zwar was hinschreiben, ich bin ja auch mit diesen Kategorien aufgewachsen, aber welche Bedeutung haben diese Begriffe heute noch? Was ist mit liberalen Progressiven oder gar konservativen Alternativen? Ist der klassische Alternative in der Mehrheit nicht ohnehin stinkkonservativ? Und ist nicht der Sozialdemokrat der Inbegriff des antiliberalen Konservativen?

Ich teile übrigens nicht den zwischen den Zeilen herauscheinenden Pessimismus, alles würde immer kommerzieller, dümmer etc.. (Ist es nicht eigentlich witzig, daß der Grundglaube an den Untergang des Abendlandes heute von den ehemaligen Progressiven (s.o.) vertreten wird?)

Ich glaube einfach, daß das Publikum selbstbewußter geworden ist und seinem Hedonismus folgt, weil man Kultur heute nicht mehr als kategorischen Imperativ versteht, den man im Abonnement abfeiert, auch wenn man keine Lust hat und nichts versteht.

Das war wohl der große Irrtum der 68 bis 78er: zu glauben, daß man die Massen zur Kultur bringen könnte, ohne daß sich dadurch die Kultur verändern würde – nämlich zur Massenkultur. Jetzt drängen plötzlich Massen in die Theater und Hallen. Und das Angebot ist entsprechend. Herzlich willkommen in der Demokratie! Daß jetzt plötzlich auch für sensible Gestalten eher unerfreuliche Typen die Bühne entern, heißt ja nicht, daß das Feine verschwinden würde – im Gegenteil! Allerdings wird es in der öffentlichen Wahrnehmung überstrahlt.

Da stellt sich unsereins die Frage. Wo ist das Wahre, Schöne, Gute (außer im eigenen Programm...)? Ich fürchte, das kann man in Zukunft nicht mehr am Gattungsbegriff (Kabarett) festmachen, sondern muß im Einzelfall entschieden werden. Das ist zwar unbequem, aber in anderen Bereichen ähnlich und nicht mehr zu ändern. Der Progressive, der Liberale, der Alternative, die sind ja auch alle nicht mehr per Definitionem meine Freunde. Das macht ja alles so kompliziert, daß sich heute selbst die Arschgeigenquote nicht mehr an altbewährte Begriffe hält.

Heißt „aufgeklärt“, „gesellschaftskritisch“, „intellektuell“ (dieser Begriff ist mir übrigens der unerklärlichste im Fragebogen – intellektuell ist doch mehr mit Jazzmusik und Cordhose, das habe ich übrigens auch alles!) auch besser? Und wenn, was heißt dann „besser“?

Verwirt und für jede Antwort dankbar,

Dieter Nuhr.

### 6.3.2 Anka Zink (e-mail vom 16.2.99)<sup>569</sup>

Lieber Volker Surmann

[...] Inhaltlich glaube ich, das es genauso kommen wird, wie von Ihnen beschrieben: Wer wenig verdient wird sagen, es wird immer weniger, wer mehr verdient, wird sagen, nach oben offen.

Nur: Ich würde daraus nicht auf die ökonomische Basis des Kabarettts rekurrieren. Kabarett ist ein kultureller Luxus-Artikel. An sich völlig überflüssig. Es gibt kein Recht oder Anspruch darauf, daß das was, ich tue, gelingt. Der Indikator dafür ist einfach: wie viele Leute gibt es, die das sehen wollen?

Sie sehen, ich lasse mal Kultur und Anspruch und Sendungsbewußtsein außen vor. Ich betrachte Kabarett als Dienstleistung. Ich mache das für die Leute, in deren Lebenskonzept ein solches Kulturerlebnis vorgesehen ist. Und die definieren den Preis und den sogenannten Erfolg.

Erschwerend, gerade für gute Anfänger kommt hinzu, daß es viele andere Leute gibt, die einen Satz geradeaus sprechen können, und schon rennen sie auf die Bühne. (Also ein weiteres quantitatives Argument.)

Viele junge Kollegen setzen sich auf eine bestimmte Farbe und kopieren besinnungslos: Sie sind so böse wie Ingo Appelt oder Harald Schmidt; sind extra politisch unkorrekt, sind völlig sinnfrei auf Gags aus, parodieren eins zu eins, ich kenne mindestens fünf Star-Trek-Parodien, kommen aus einem eingeschränkten Betroffenheitsfeld – „Schwule“, „Kirchenangehörige“, und leider gerne auch „Frauen“ und betreiben auf der Bühne in irgendeiner Form Selbstdarstellung oder Identitätsfindung. Das ist meinerseits ok, aber das reicht nicht für einen ökonomischen Anspruch.

Meinen Schützlingen versuche ich als Trainerin beizubringen:<sup>570</sup> Nicht auf die Bühne gehen, um Applaus zu bekommen, sondern auf die Bühne gehen, um den Leuten etwas zu zeigen, was sie sehen möchten, und der Applaus ist die Belohnung.

Das Zauberwort im ganzen Bühnenschaffen ist Identifikation. In jedem Medium, egal ob Bühne, Radio, TV oder Film, geht es darum, im Moment der Rezeption 100% beim Rezipienten zu landen.

Der Rezipient weiß das nicht. Meistens hat er nur ein „gutes Gefühl“ und fängt an, für jemanden zu schwärmen. „Wie der das gesagt hat.“, „Was das für eine Type ist.“ „so richtig böse“ usf.

Und: „gain the winning team“. Rüdiger Hoffmann ist mit seinem Programm zehn Jahre durch die Gegend getingelt, bis ihn ‚Samstag Nacht‘ entdeckt hat. Danach hat er die meistverkaufte Sprach CD aller Zeiten in Deutschland verkauft.

Und alle Veranstalter, die vorher gesagt haben: „Der läuft nicht.“ haben dann gesagt: „Ich habe ihn entdeckt“.

Offensichtlich hat Rüdiger Hoffmann ein großes Identifikationspotential. Er hat nur die Vergrößerung durch ein Medium gebraucht.

Diesen Faktor nennt man Glück, er kann durch Fleiß, Technik, Begabung und Selbstkritik, kurz gesagt, durch Arbeit an der Sache soweit kompensiert werden, daß man davon gut leben kann. Davon bin ich fest überzeugt.

<sup>569</sup> Anka Zink antwortet auf eine Mail, die ich ihr als Antwort auf einige handschriftliche Fragen, die sie mir mit dem Fragebogen zurückgesandt hat, geschickt habe. Darin habe ich grob das Konzept dieser Arbeit geschildert.

<sup>570</sup> Anka Zink ist im Berater-Board der ‚Köln Comedy Schule‘.

Wenn Sie schreiben, Sie sind ein junger Kollege, will ich Sie keinesfalls entmutigen. [...] Mir persönlich geht nur der ganze durch ein Überangebot verdorbene Markt auf den Wecker, weil ich gelegentlich davon betroffen bin.

Und damit zu 2:<sup>571</sup> glaube ich sofort. Möchte einen kleinen Gedanken nachschieben: die (mich ebenfalls nervende) Niveau-Diskussion. Es werden heute keine Literaturparodien mehr gemacht, weil die Leute die literarischen Vorlagen nicht mehr kennen. Werbung kennen alle. Fernsehen auch. Niveau bedeutet aus meiner Sicht, wie gut (technisch, künstlerisch, inhaltlich) was auch immer in ein Bühnen-Erlebnis verwandelt wurde.

Die Aufhebung der E/U Grenze hat m.E. aber nicht nur mit Erlebnisgesellschaft zu tun, sondern mit den gesamtgesellschaftlichen Nivellierungstendenzen. Aufweichung von Strukturen (beginnt beim Ladenschlußgesetz: vor dem „langen“ Donnerstag war der Donnerstag ein guter Theaterabend. Jetzt ist er der schwächste Abend der Woche) und Verlust von Tabus und vom „Feind“. Es gibt kein Risiko mehr, wenn ich gegen die Kirche bin oder gegen Spießler schimpfe. Ich werde auch nicht ins Gefängnis gesteckt, wenn ich Politiker beschimpfe. Es kommen schlimmstenfalls keine Leute. (Als in den 70ern die sozialliberale Koalition an der Regierung war, kamen die ‚Lach und Schieß‘ und das ‚Kommödchen‘ ins Trudeln. Weil die tatsächlich dachten, nun würde alles besser. Soviel zum Thema Aufklärung.)  
Folglich: ich mache Unterhaltung, und da wo es mir paßt oder ein Anliegen ist, stecke ich einen ernsthaften Gedanken hinein. Fertig. Wenn ich die Gesellschaft verändern will, werde ich Unternehmer.

Soweit die Grüße aus der Praxis. Ihnen weiterhin viel Spaß und Glück bei der Arbeit.

Ihre Anka Zink

### **6.3.3 Lüder Wohlenberg (undatiertes Brief; ca. Anf. März 1999)**

Lieber Volker,

[...] Was hat sich im Kabarett der 90er Jahre geändert?

#### 1. Die Form

Als ich mit dem Kabarett Ende der 80er anfang, waren meine Vorbilder noch die Ikonen des klassischen Nachkriegskabarets (Kommödchen, Münchener Lach und Schieß, Hüsch etc.). Ich habe die Lorenz in Düsseldorf oft live erlebt und war begeistert. Aber schon damals war mir klar, daß das Aufklärungskabarett der Anfangsjahre nur eine begrenzte Zukunft hat. Inhalte mußten auch anders als in reinen Frontalnummern dargereicht werden. Zudem wurde klar, daß der missionarische Eifer mancher Nummer auf ein Publikum traf, das sich bereits mit der politischen-sozialen Realität der Republik auseinandergesetzt hat. Der Erklärungsbedarf war geringer als anfangs angenommen. Kabarett kann aber heute immer noch Menschen in einem intellektuellen Kontext lustvoll zusammenführen. Neue Sichtweisen der sonst eher belastend erlebten Lebensbedingungen (Umwelt, Arbeitsplatz etc.) können befreiend wirken und vielleicht sogar Mut machen. Das scheint mir der Sinn des Kabarets zu sein, wenn es denn einen gibt. Der Effekt ist therapeutisch und nicht aufklärerisch.

Unter diesem Ansatz haben sich neue Formen entwickelt. Zum einen Konzeptprogramme, in denen eine Grundidee über den gesamten Abend entwickelt wird. Beispiele dafür sind: Roglers „Freiheit aushalten“ und Lawatschs „Friß mich, bitte friß mich.“ Zum anderen Trash-Kabarets mit Auflösung der inhaltlichen Stringenz zugunsten einer rei-

<sup>571</sup> Gemeint sind die Grundzüge meiner Argumentation (Einfluß Erlebnisgesellschaft und Postmoderne).

nen Kunstform mit überraschenden Bildern und eigenwilligen Texten. Einfach gesagt: Kabarett wurde abgedreht. Beispiele hierfür: Théâtre du pain, Grosche, Spielbauer. Urvater beider Formen (!) ist für mich Wolfgang Neuss, wobei auch die „2 Tornados“ in diesem Zusammenhang zu erwähnen sind. Vergessen darf man aber auch nicht den erheblichen Einfluß von Monty Python auf die Kabarettisten dieser Tage. Alle haben natürlich ihre Lektion „Brian“ gelernt.

Die Form betreffend gibt es noch einige Entwicklungen. Aus dem englischen Sprachraum kam das „Stand-up“ herüber. Aber hier scheint mir das Phänomen der zunehmenden Einzelkünstler, meist wohl aus finanziellen Gründen, einfach einen neuen Namen bekommen zu haben.

Eine andere Spielform mit zunehmender Präsenz ist das Improvisationstheater (Springmaus).

Und damit sind wir zwangsläufig beim Thema Comedy. Der Boom hat sicher etwas mit einer Verschiebung des Rezeptionsverhaltens des Zuschauers als auch mit den neuen Medienformaten der Privatsender zu tun („Wir amüsieren uns zu Tode“, N. Postman). Aber die Comedy hat es in Deutschland schon immer gegeben. Ich denke nur an Didi Hallervorden und Otto. Comedy hat seinen Platz, genau wie das Kabarett. Einen Bedarf wird es auf absehbare Zeit für beides geben, und die Grenzen sind glücklicherweise fließend. Kabarett ist schneller, kürzer und leichter verdaulich geworden. Das Angebot ist größer, und das kann nur von Vorteil sein.

## 2. Die Inhalte

Schon Mitte der 80er gab es eine Wendung zu mehr persönlichen Themen. Frauen- und Männerkabarets bestimmten die Szene. Dieser Trend hält noch an, wird sich meiner Einschätzung nach aber wieder verlieren. Daß sich ansonsten die Themen des Kabarets nach der politischen Lage ändern, liegt in der Natur der Sache. 16 Jahre Helmut Kohl haben aber auch beim Kabarett kräftig Spuren hinterlassen. Was machen jetzt die ganzen Kohlimitatoren? Zur Zeit herrscht eine gewisse Aufbruchsstimmung unter den Kollegen. Endlich neue Gesichter und neue Schwerpunkte, mit denen man sich auseinandersetzen kann. Und ins Blickfeld der satirischen Anstrengungen rücken Leute, mit denen man grundsätzlich sympathisiert, vorausgesetzt, die Beobachtung stimmt, daß die meisten Kabarettisten aus einem „links-intellektuellen“ Zusammenhang kommen.

Es macht deutlich mehr Spaß, über Fischer und Trittin zu texten; auch das ist eine neue persönliche Erfahrung.

Die neuen Themen sind: Informationsgesellschaft, Computer, Technisierung des Menschen und Jahrtausendwende.

## 3. Bedingungen

Die Bedingungen, unter denen Kabarett stattfinden kann, haben sich massiv verschlechtert. Immer weniger Bühnen können sich finanziell unbekanntere Künstler leisten. Oder aber der Trend geht zu Eintrittsbeteiligungen, was für junge Künstler im wahrsten Sinne des Wortes ein hartes Brot sein kann. Darüber wirst Du sicher ausgiebig recherchieren.

Daraus resultieren auch zunehmende Vernetzungen der Künstler untereinander in Form von Initiativen und Kooperativen.

Kabarett wird übrigens demnächst auch im Internet stattfinden. Ich mache mich schon mit dem Gedanken vertraut, dereinst ein Programm für NetCam zu konzipieren.

Tja, das sind so meine Gedanken zum Thema. Ich hoffe, du kannst damit was anfangen.

Liebe Grüße,  
Lüder

## **Danksagung:**

Daß ich diese Arbeit in der vorliegenden Fassung schreiben konnte, verdanke ich einer Reihe von Personen, denen ich an dieser Stelle danken möchte.

Dank gebührt zunächst allen Kabarettistinnen und Kabarettisten, die für Interviews zur Verfügung standen, an der Umfrage mitgewirkt haben oder sich anderweitig zum Thema meiner Arbeit geäußert haben.

Ich danke Herrn Prof. Kammler für sein Interesse am Kabarett und seine Unterstützung.

Dank gebührt auch einigen Künstlern, sowie Michael Thamm vom WDR Bielefeld und Matthias Thiel von der Stiftung Deutsches Kabarettarchiv e.V. für die Zur-Verfügung-Stellung von zum Teil unveröffentlichten Material.

Dank gebührt einigen Freunden, die mir durch Rat (Anregungen und Kritik) und Tat (Ausleihen von Videos, Büchern usw.) zur Seite standen. Namentlich erwähnen möchte ich Ingo Börchers, Daniela Brune, Kai Ostermeier, Martin Reinl, Irena Knappmeier und Erik Zurdel.

## **Versicherung:**

Ich versichere, daß ich die schriftliche Hausarbeit einschließlich evtl. beigefügter Zeichnungen, Kartenskizzen und Darstellungen selbständig angefertigt und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe. Alle Stellen, die dem Wortlaut oder dem Sinne nach anderen Werken entnommen sind, habe ich in jedem einzelnen Falle unter genauer Angabe der Quelle deutlich als Entlehnung kenntlich gemacht.

(Volker Surmann)  
Bielefeld, den 23.6.1999