

Natalie Dunkl

# Das Kabarett

Eine integrative Theorie

Natalie Dunkl

# **Das Kabarett**



Natalie Dunkl

# **Das Kabarett**

## **Eine integrative Theorie**

Tectum Verlag

Natalie Dunkl  
Das Kabarett  
Eine integrative Theorie

© Tectum – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2019  
E-Book: 978-3-8288-7257-8  
(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Werk unter der ISBN  
978-3-8288-4318-9 im Tectum Verlag erschienen.)  
Umschlagabbildung: shutterstock.com © Jonas Petrovas

Zugl. Diss. Ludwig-Maximilians-Universität München, 2018

Alle Rechte vorbehalten

Informationen zum Verlagsprogramm finden Sie unter  
[www.tectum-verlag.de](http://www.tectum-verlag.de)

**Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek**  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben  
sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

**Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek**  
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche  
Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available online  
at <http://dnb.ddb.de>.

# Inhaltsverzeichnis

<b>VorWORT .....</b>	<b>.9</b>
<b>1 Das Kabarett ist tot, es sterbe das Kabarett .....</b>	<b>11</b>
<b>2 „Ja, hallo erst mal. Ich weiß gar nicht, ob Sie's wussten, aber ...“ .....</b>	<b>19</b>
2.1 Was also ist das Kabarett? .....	21
2.2 Demaskierung einer Rampensau .....	31
2.3 Kabarettgeschichte von gestern bis heute.....	39
2.4 Erste Meilensteine der Kabarettentwicklung .....	41
2.5 Die Disziplinierung des Brettl.....	45
2.6 Die Evolution des Solokabaretts .....	48
2.7 (Hinter-)Gründe für die Institutionalisierung einer performativen Konstante .....	52
2.8 Das Kabarett als Katalysator der Rethreatralisierung .....	57
2.9 Kabarettgeschichte von morgen .....	60
<b>3 Der lange Weg der Kabarettwissenschaft .....</b>	<b>63</b>
3.1 Terra incognita: Aufbruch in unbekanntes Terrain .....	66
3.2 Auf Abwegen: Die Kabarettwissenschaft lässt sich gehen.....	68
3.3 Entscheidende Schritte im Professionalisierungsprozess.....	69
3.3.1 Jürgen Henningsen: Das Spiel mit dem erworbenen Wissenszusammenhang .....	71
3.3.2 Michael Fleischer: Zeichenkomplex und plurimediale Nachricht.....	78
3.3.3 Benedikt Vogel: Halbierte Fiktion.....	84
3.3.4 Kerstin Pschibl: Soziologie des Kabaretts .....	90
3.4 Bis hierher und weiter: Kabarettwissenschaft for Runaways .....	97
<b>4 Gewusst wie: Kabarett im Kopf .....</b>	<b>99</b>
4.1 Wissenswertes über das Wissen .....	100
4.2 Ausflug in die Frame-Forschung .....	103
4.3 Die Frame-Semantik.....	106
4.3.1 Das Evokationspotenzial des Ausdrucks ‚Kabarett‘ .....	110

4.3.2	Frau(h)menbrüche – der Haha-Effekt .....	113
4.4	Frames und soziales Handeln .....	122
4.5	Frames im Kontext ästhetischer Phänomene .....	128
4.6	Nix gwiss woaaß ma ned .....	131
4.7	Rezeptionsparadoxon: Gut gemeinte Selbstdäuschung im Zeichen der Hyperillusion .....	135
4.8	Intermezzo cum figuris .....	144
4.9	Es liegt was in der Luft: Die Fiktionsblase .....	149
4.10	Der kleine Kabarett-Knigge .....	153
<b>5</b>	<b>Kabarett – die Kunst, den Mund aufzumachen.....</b>	<b>157</b>
5.1	Das Kabarett – ein komisches Kommunikationsereignis .....	157
5.2	Nonverbale Kommunikation im Kabarett .....	161
5.3	Das Aufgeführte Gespräch im Offenen Dialog .....	164
5.4	Figur – Dialog – Handlung .....	166
5.5	Quatsch(en) mit System: Direkte und indirekte Kommunikation .....	170
5.5.1	„Er steht so gern im Rampenlicht und hofft, man sieht die Wampe nicht“: Der Kabarettist .....	172
5.5.2	Das emotionale Band unter der phonetischen Kette: Die offene Figur .....	176
5.5.3	Hör mal, wer da schweigt: Das verdeckte Gegenüber .....	183
5.5.4	„Krieg ich sie heute?“: Die Bestie Publikum .....	189
5.6	Die fünf Dimensionen des Kabarettraums .....	197
5.6.1	Die Kabarettlandschaft .....	199
5.6.2	Theatraler Raum .....	201
5.6.3	Bespielter Raum und gespielter Raum .....	205
5.6.4	Wort für Wort und Schritt für Schritt: Mentale Räume .....	207
5.7	,Quod licet ...?': Machtgerangel in der Kabarettgemeinschaft .....	212
5.7.1	Killing Manfred: Materialisation als Gewaltakt .....	215
5.7.2	Wer nicht lacht, ist ein Nazi: Die Publikumsbeschimpfung .....	222
5.7.3	Exozentrische und egozentrische Figuren .....	224
5.8	Die Gattung, die auszog, das Belehren zu lernen .....	238
5.8.1	Homo loquens – <i>Homo loquax</i> .....	248
5.8.2	Machtbalance im sozialen Haifischbecken .....	252
5.9	Die Kabarettformel(n) .....	257
<b>6</b>	<b>Zugabe: „Man denkt, es kommt noch was“ .....</b>	<b>261</b>
<b>7</b>	<b>Bibliografie .....</b>	<b>269</b>
7.1	Primärquellen .....	269
7.2	Sekundärquellen .....	275

## Notation der Textbeispiele

Die *Integrative Kabaretttheorie* orientiert sich an den Transkriptionskonventionen des  *Gesprächsanalytischen Transkriptionssystems* (vgl. hierzu S. 7). Bei allen Textbeispielen handelt es sich um Basistranskripte, welche insbesondere die Lesbarkeit gewährleisten und die Simultaneität der theatralen und fiktiven Kommunikationsebene nachvollziehbar machen sollen. Die Texte berücksichtigen auch dialektale Abweichungen von der deutschen Standardsprache.

[	Überlappungen und Simultansprechen
=	schneller Anschluss neuer Turns oder Einheiten
( . )	Mikropause
( - ) , ( -- ) , ( --- )	kurze, mittlere und längere Pausen von ca. 0,5, 0,75 und 1,0 Sekunden
( 2 . 0 )	Pause in Sekunden
ja (h) a	Lachpartikeln beim Reden
akzent	Haupt- oder Primärakzent, Betonungen
((gelächter))	außersprachliche Handlungen oder Vorgänge



## VorWORT

Vorworte sind eine Sache für sich. Mal sind sie zu lang, mal zu kurz, oft sehr schwülstig und oft so freizügig, dass Fachleute für Datenschutz schier das nackte Grauen packt. Loriot findet für sein Vorwort zu *Menschen Tiere Katastrophen* eine elegante Lösung: Er beginnt mit einem souveränen „Ja äh“, um dann nur unterbrochen von einem bedeutungsvollen „oder“ überhaupt nichts mehr zu sagen. Auch Dieter Hildebrandt hat sich für *Vater unser – gleich nach der Werbung* mit dem Thema Vorwort auseinandergesetzt: „Meistens hat ein Buch so ein Vorwort. [...]. Und in dem Vorwort steht dann das, was in dem Buch stehen sollte, nämlich da wird erklärt, was in dem Buch stehen wollte. Nur denk ich mir manchmal, dann les ich halt das Vorwort, das Buch brauch ich gar nicht mehr zu lesen.“

Ganz so einfach macht es die *Integrative Kabaretttheorie* nicht. Dieses Vorwort greift den Erkenntnissen des Hauptteils weder vor noch plaudert es zur Unzeit Geheimnisse aus. Nur so viel sei verraten: Diese Arbeit dringt viele Lichtjahre vom Mainstream entfernt in wissenschaftliche Galaxien vor, die nie eine Kabarettforscherin oder ein Kabarettforscher zuvor gesehen hat. Erbärmlich großenwahnsinniges Geschwafel?! Na, und ob! Aber darum nicht weniger wahr – und gerade im Kontext einer Kunstform, die schon aus nostalgischen Gründen gerne mal eine dicke Lippe riskiert, mehr als verzeihlich!

Der Fairness halber sei neben dieser verheißungsvoll-großspurigen Ankündigung darauf hingewiesen, was in dieser Arbeit alles nicht *stehen wollte und sollte*. Sie ist kein Schwanengesang auf das Ende des Kabaretts, auch singt sie nicht das Hohelied auf das einzig wahre, allein seligmachende *politische* Kabarett oder entwirft eine Gebrauchsanweisung à la ‚Wie starte ich in der Kabarettszene voll durch?‘. Wer sich allerdings eine definitive Antwort erhofft auf die Frage ‚Was ist Kabarett?‘, wer verstehen will, wie es funktioniert und schwarz auf weiß besitzen möchte, was Intuition und Unterbewusstsein ihr oder ihm im Hinblick auf das Kabarett schon immer eingegeben haben, ist auf den nachfolgenden Seiten goldrichtig.

Bevor sich die Leserin oder der Leser nun ins Vergnügen stürzt, zuletzt noch ein kleiner Warnhinweis: Neue Wege verlangen auch im Reich der Erkenntnis eine gewisse Rigorosität. Aus diesem Grund stellt die *Integrative Kabaretttheorie* schonungslos Bezüge her und ungeniert Namen nebeneinander, an denen Verfechterinnen und Verfechter eines aufklärerischen, bissigen Kabaretts erst einmal zu knabbern haben. Jenseits der Bereitschaft, Unkonventionelles zuzulassen und über den Tellerrand nicht nur hinauszublicken, sondern ihn zu zerschlagen, winken jedoch Aha-Effekte und eine neue Art, das Kabarett zu verstehen und zu erleben.

Natalie Dunkl, Juni 2018



# 1 Das Kabarett ist tot, es sterbe das Kabarett

*Das Kabarett ist tot<sup>1</sup>*, so schallt es seit fast zwölf Jahrzehnten durch die deutsche Kulturschichte. Die Praxis zierte sich meist ein wenig<sup>2</sup>, ins selbe Horn zu blasen, die Forschung<sup>3</sup> dagegen stimmte begeistert in diesen Refrain ein und wurde nicht müde, ihn zu wiederholen. „Es stirbt täglich, das Kabarett“, übernehmen beispielsweise Klaus Budzinski und Rainhard Hippen die ironische Bemerkung Hildebrandts in ihr *Kabarett Lexikon*: „Ein Leben lang ist es tot. Über den genauen Todestag ist man sich nicht einig. Vermutlich fiel er mit dem Geburtstag zusammen. Da man auch den Geburtstag nicht präzise benennen kann, wissen wir auch nicht, wann es gestorben ist.“<sup>4</sup>

Werner Schneyder zumindest weiß, dass das Kabarett zu allen Zeiten davon lebte, „dass es zu jeder Zeit für tot erklärt war“<sup>5</sup>, und laut Volker Kühn gehört es zur Geschichte des deutschen Kabaretts inzwischen einfach mit dazu, „dass es immer wieder – mit schöner Regelmäßigkeit – totgesagt wird. Das war schon vor 100 Jahren so. Kaum, dass man es in Berlin aus der Taufe gehoben hatte, hieß es: Das Kabarett ist tot.“<sup>6</sup> Kein Wunder also, dass selbst ausgesprochene Ehrentage die Züge eines verkappten Leichenschmauses tragen:

- 
- 1 Der Kabarettist Georg Kreisler (1922–2011) sang sowohl *Das Kabarett ist tot* (Georg Kreisler: *Vorletzte Lieder*. Preiser Records, CD, 1972) als auch *Das Kabarett ist nicht tot* (Georg Kreisler: *Rette sich wer kann*. Preiser Records, CD, 2015).
  - 2 Vgl. etwa Werner Schneyder: *Von einem, der auszog, politisch zu werden. Die Geschichte eines ‚Meinungsträgers‘*. [E-Book] Frankfurt am Main: Westend, 2014, Kapitel *Talk täglich*: „„Das Kabarett ist tot.“ Ich hatte das in Österreich nach dem Ende der Brenner-Qualtinger-Zeit am Theater am Kärntnertor gelesen und seither in deutschen Intelligenzblättern bis in die jüngste Vergangenheit. Das heißt also, ich habe vierzig Jahre Sterben aktiv miterlebt. Recherchen haben aber ergeben, dass das Kabarett schon 1902 für tot erklärt worden war. Irgendwas kann da nicht stimmen.“
  - 3 Vgl. hierzu auch die Zitatsammlung auf der Homepage des Deutschen Kabarettarchivs von Jonathan Heil: *Zitatsammlung [Das Kabarett ist tot]*. Online verfügbar unter: www.kabarettarchiv.de/wordpress/wp-content/uploads/2017/10/Zitate-zu-Kabaretttheorien-neu.pdf. Letzter Zugriff am 01. Juni 2018.
  - 4 Klaus Budzinski/Rainhard Hippen (Hg.): *Metzler Kabarett Lexikon*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1996, S. VII nach Hildebrandt.
  - 5 Werner Schneyder: Gedanken zur Fernsehunterhaltung. Über mediale Spielarten und Schwierigkeiten. In: *Humor in den Medien*. Hrsg. von Maria Gerhards, Walter Klingler u. a. Baden-Baden: Nomos, 2003 [= Forum Medienrezeption, Bd. 6], S. 15–30. Online verfügbar unter: opus.bsz-bw.de/hdms/volltexte/2004/339/pdf/Humor4.pdf, S. 1–16, hier, S. 11. Letzter Zugriff am 01. Juni 2018.
  - 6 Volker Kühn: Hundert Jahre und kein bisschen leise. In: *Politisches Kabarett und Satire*. Hrsg. von Tobias Glodek, Christian Haberecht u. a. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin, 2007, S. 9–14, hier S. 9.

Als im Januar 2001 in Berlin unter großer Teilnahme der Öffentlichkeit das hundertjährige Bestehen des deutschen Kabaretts gefeiert wurde – den Anlass gab die Eröffnung von Wolzogens Buntem Theater (Überbrett) in Berlin am 18. Januar 1901 –, haftete der Jubiläumsfeier auch ein Beigeschmack von Nostalgie oder Abschied an, drohten die Glückwünsche an das Geburtstagskind [...] den Unterton eines Nekrologs anzunehmen.<sup>7</sup>

Das Kabarett – eine Kunstgattung zwischen Wiedergänger- und Siechtum? Der Schein trügt angesichts der heutigen Zuschauerzahlen, die etwa „kabarettistische Sendungen im Fernsehen haben“<sup>8</sup>. Auch auf die Stimmen, die das Kabarett zur letzten Ruhe schicken, kommen mittlerweile mindestens genauso viele, die ihm *posthum* doch wieder ein Fünkchen Leben zugestehen. So mag das Kabarett zwar tot sein, erweist sich aber „immer wieder – mit schöner Regelmäßigkeit – [...] als ziemlich quicklebendige Leiche.“<sup>9</sup> Christian Ehring wagt sogar, zu behaupten: „Das Kabarett lebt und erfreut sich bester Gesundheit.“<sup>10</sup>

Der kleine Einblick in das Leben und Sterben des Kabaretts hinterlässt vor allem große Fragezeichen. Welches Interesse kann die Praxisreflexion daran gehabt haben, über ihren Gegenstand – „in schöner Regelmäßigkeit“<sup>11</sup> – ein derart vernichtendes Urteil zu fällen, und wie konnte sich dieses Thema so hartnäckig halten? Die Antworten fallen leicht, insofern berücksichtigt wird, dass die Kunstform Kabarett stets unter einer bestimmten Programmatik operierte. Das frühe Brettel gab sich einen klaren Auftrag: Die Erziehung des Publikums zur Kunst und die Veredelung des Varietés<sup>12</sup>. Hinzukommt, dass es schon „seit seiner Anfangsphase zwischen einer ausgesprochenen unterhaltungsmäßigen Ausrichtung einerseits und politischer Kritik und sozialkritischer Satire andererseits“<sup>13</sup> schwankte, wes-

7 Joanne McNally/Peter Sprengel: *Vorwort*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003, S. 7–11, hier S. 7. Ernst Freiherr von Wolzogen (1855–1934) gründete am 18. Januar 1901 in Berlin das *Bunte Theater* (Überbrett), welches als erstes deutsches Kabarett angesehen wird. Vgl. auch Peter Sprengel: Literarische Avantgarde und Cabaret in Berlin – Erotik und Moderne. In: *Hundert Jahre Kabarett. Zur Inszenierung gesellschaftlicher Identität zwischen Protest und Propaganda*. Hrsg. von Joanne McNally und Peter Sprengel. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003, S. 29–38, hier S. 29: „Ge-wiss, man kann sagen: Das Cabaret lag [um 1900] in der Luft, es war die Erfüllung eines schon Jahre zuvor geäußerten Anspruchs. Angesichts des schnellen Abebbens der ersten Welle von Cabaret-Gründungen in Berlin und des frühen Scheiterns bzw. Aussteigens Wolzogens lässt sich aber auch behaupten: Das [...] deutsche Cabaret war so neu nicht, es war die letzte Phase und Veräußerlichung eines kulturellen Projektes, das die künstlerische Elite der Jahrhundertwende schon spätestens seit 1896 beschäftigte und in dieser Vor-Phase vielleicht seine beste Zeit erlebte. Folgt man dieser Tendenz zur Überspitzung, so hätten wir heute am 18. Januar 2001 statt des hundertjährigen Bestehens des deutschen Kabaretts eher den Anfang von seinem Ende zu feiern.“

8 Vgl. Volker Surmann: *Neue Tendenzen im deutschen Kabarett der 90er Jahre*. Schriftliche Hausarbeit im Staatsexamen. Universität Bielefeld, 2003, S. 127. Online verfügbar unter: neu.volkersurmann.de/wpcontent/uploads/2011/03/surmann\_examensarbeit.pdf. Letzter Zugriff am 01. Juni 2018. Zitiert aus einem Interview, das Volker Surmann mit dem Kabarettisten Christian Ehring führte.

9 Kühn (2007), S. 9.

10 Surmann, S. 127.

11 In Anlehnung an Kühn (2007).

12 Vgl. das Kapitel dieser Arbeit (*Hinter-)Gründe für die Institutionalisierung einer performativen Konstante*.

13 Jürgen Pelzer: *Kritik durch Spott: satirische Praxis und Wirkungsprobleme im westdeutschen Kabarett (1945 bis 1974)*. Frankfurt am Main: Haag + Herchen, 1985, S. 12.

halb es Jürgen Pelzer zufolge bereits von Anfang an „aus den verschiedensten Lagern“ Kritik – und damit Todesurteile – hagelte:

Man verglich es beispielsweise mit dem französischen Cabaret artistique und vermißte die anarchistische Grundhaltung und satirische Schärfe, die dort an der Tagesordnung waren. Einige Schriftsteller, die sich anfangs viel von dem neuen Kunstgenre versprochen hatten, zogen sich bald, angewidert vom politischen Opportunismus oder der rapide einsetzenden Kommerzialisierung, wieder zurück. Kontinuität erzielten unter diesen Umständen nur wenige Kabarets, eine Lebensdauer von wenigen Monaten oder gar Wochen war zumeist die Regel. Allgemein wurde das Kabarett oder ‚Brett‘, wie man damals noch meist sagte, als Modescheinung gesehen, die nach ein paar Jahren endgültig verschwunden sein würde. Dennoch ist mit den ersten Kabarets in Berlin und München eine Tradition begründet worden, die zwar zahlreiche tote Punkte aufweist, letztlich aber doch nicht abgerissen ist.<sup>14</sup>

Der Vorwurf, das Kabarett sei nicht aggressiv, kritisch und scharf genug, zieht sich wie ein roter Faden sowohl durch die Kabarettkritik als auch durch die Kabarettforschung. Insbesondere unter den Kabarethistorikerinnen und Kabarethistorikern wurde es Usus, dass sie „dem Kabarett der Lebenszeiten unerreichte literarische Qualität und politischen Löwenmut nachrühmte[n]“, während in Wahrheit jedoch keine dieser Behauptungen je einer Nachprüfung standhielt<sup>15</sup>:

Jeder Versuch, das Kabarett zu beleben (!) war Anlass, eine Krise zu diskutieren. Erfolgreiche Meister dieser Sparte gaben zu öffentlichem Bedauern Anlass, dass es nicht mehr ihrer Art gäbe. Es handelte sich um eine Forderung nach Verbreitung der Spitze, die sich dieselbe Kulturgesellschaft in anderen Kunstsparten energisch verbitten würde.<sup>16</sup>

Die Debatte ‚gutes linkskritisches‘ – ‚schlechtes unterhaltsames‘ Kabarett wurde im letzten Drittelpunkt des 20. Jahrhunderts von dem ‚Bruderzwist‘<sup>17</sup> Kabarett *versus* Comedy<sup>18</sup> abgelöst und Requiems ab diesem Zeitpunkt insbesondere für das politische Kabarett gesungen<sup>19</sup>.

---

14 Ebd.

15 Schnyder (2003), S. 11.

16 Ebd.

17 Vgl. Surmann, S. 27.

18 Vgl. hierzu unter anderem Andreas Dörner: „So schmeckt die Zukunft“. Die humorvolle Rahmung politischer Kommunikation in satirischen Talk-Formaten: grundsätzliche Überlegungen und eine Fallanalyse. In: *Politische Kommunikation in der repräsentativen Demokratie der Bundesrepublik Deutschland. Festschrift für Ulrich Sarcinelli*. Hrsg. von Edwin Czerwick. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2013, S. 165–189, hier S. 171: „Charakteristisch für die deutsche Debatte ist die Diskussion eines Gegensatzes zwischen Kabarett und Comedy, meist mit einem normativen Votum für das ‚anspruchsvollere‘ Kabarett.“

19 Vgl. allgemein Heil, Hanns Dieter Hüsch dagegen bestreitet das Ableben des politischen Kabaretts: „Dem würde ich nie zustimmen. Es wird nicht zur Kenntnis genommen. Ich weiß nicht, warum. Vielleicht hat das Publikum die Schnauze voll. Mit dem politischen Kabarett war es schon immer so ein Auf und Ab. Vielleicht haben wir in ein paar Jahren wieder hochpolitisches Kabarett.“ Helmut Lotz (Hg.): *... am allerliebsten ist mir eine gewisse Herzensbildung. Die Interviews*. Norderstedt:

Die Befürchtung „Ist dieses Produkt der aktuellen Medienlandschaft womöglich das Kabarett von morgen?“<sup>20</sup> steigerte das praktische und theoretische Interesse der Forschung am ästhetischen Profil<sup>21</sup> des Kabaretts, an seinen historischen, kulturellen und sozialen Voraussetzungen, an seinem Stellenwert in der postmodernen Mediengesellschaft<sup>22</sup>, an seiner „relational zum Publikum bzw. zum gesellschaftlichen System [...] kritischen oder affirmativen Botschaft“ und an seiner „integrierenden Funktion, die der kabarettistischen Praxis im Hinblick auf die Ausbildung einer kollektiven Identität beim angesprochenen Publikum zukommt“<sup>23</sup>. Die Klärung der wichtigsten Frage *Was ist Kabarett?* kam dabei stets zu kurz, sodass Kühn selbst im Jahr 2007 noch immer bemerken konnte: „Was das [Kabarett] nun eigentlich ist, weiß niemand so recht“<sup>24</sup>.

Nach Budzinski steht für das Kabarett *eine bunte Speiseplatte*<sup>25</sup> an Definitionen<sup>26</sup> zur Verfügung, von der allerdings keine so recht fruchten<sup>27</sup> will. *Das Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* definiert ‚Kabarett‘ als „Gattung satirischer Kleinkunst und die zu ihr gehörige Institution“<sup>28</sup>, was sich zwar prägnant anhört, problematischerweise aber auch all jene kabarettistischen Spielarten ausschließt, die zwar formal, nicht aber inhaltlich ins Schema passen. Alfred Dorfer wagt den originellen Vorstoß, alle Mannigfaltigkeiten für Kabarett zu erklären, die sich „in stilistischer, formaler und inhaltlicher Hinsicht [...] auf Kabarettbühnen ereignen“<sup>29</sup>, um an anderer Stelle unverhofft das Handtuch zu werfen:

Prinzipiell lässt sich festhalten, dass sich aufgrund der absoluten Zeitbezogenheit des Kabaretts keine Definition finden lässt, die über die Stile und Epochen Gültigkeit besitzt. Kabarett ist also primär kein Genrebegriff, eher eine Subsummierung (!) unterschiedlichster, zeitbezogener, zumeist theatralischer Formen, die eine gewisse Reduktion des Aufwands aufweisen.<sup>30</sup>

---

Books on Demand, 2018 [= Hanns Dieter Hüsch. Das literarische Werk, Bd. 8], S. 431. Surmann, S. 89 bemerkt: „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 ‚Meisterzählungen‘ kaum noch allgemeingültige Wahrheiten gibt, doch politisches Nachdenken bleibt nach wie vor möglich.“

20 McNally/Sprengel, S. 7.

21 Ebd.

22 Ebd.

23 Ebd.

24 Kühn (2007), S. 9.

25 Vgl. Budzinski/Hippen, S. 164: Das Wort ‚Speiseplatte‘ spielt auf die Wortherkunft des Kabaretts von ‚cabaret‘ an, das unter anderem eine Speiseplatte mit eigenen Servierfächer bezeichnete.

26 Vgl. Klaus Budzinski: *Das Kabarett. Zeitkritik – gesprochen, gesungen, gespielt – von der Jahrhundertwende bis heute*. Düsseldorf: ECON Taschenbuch, 1985.

27 Vgl. das Kapitel dieser Arbeit *Was also ist das Kabarett?*

28 Michael Fleischer: Kabarett. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hrsg. von Klaus Weimar. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2007, Bd. 1, S. 209–212, hier S. 209.

29 Alfred Dorfer: *Satire in restriktiven Systemen Europas im 20. Jahrhundert*. Dissertation. Universität Wien, 2011, S. 88.

30 Ebd., S. 89.

Bankrotterklärungen wie diese umgeben das Kabarett nun endgültig mit einer Aura, wie sie etwa die Quadratur des Kreises, die Herkunft Kaspar Hausers oder den Bau der Pyramiden umgibt. Das Kabarett – so scheint es – möchte sein Geheimnis nicht preisgeben, sondern kopiert, anstatt Klartext zu reden, das schwärmerische Motto: *Ein ewiges Rätsel will ich bleiben mir und anderen.*<sup>31</sup>

Diese exzentrische Allüre war einmal. Die Kreiszahl  $\pi$  wurde mithilfe modernster Computertechnologie inzwischen auf 22 459 157 718 361 Stellen berechnet<sup>32</sup>, der genetische Code des Nürnberger Findel-Jungen geknackt und die Pyramiden aller Wahrscheinlichkeit nach von Außerirdischen erbaut<sup>33</sup>; das Kabaretträtsel zu lösen, sollte knapp zwei Jahrzehnte nach dem Millennium nun ebenfalls kein Ding der Unmöglichkeit mehr darstellen, zumal ohnehin eine gewisse intuitive Vorstellung davon kursiert, worum es sich bei Kabarett handelt.

Die vorliegende *Integrative Kabaretttheorie* leistet nun, was bisher vergessen, vermieden oder gar abgelehnt wurde: Sie formuliert eine Kabarettdefinition, die sich sowohl retrospektiv als auch prospektiv anwenden lässt und eröffnet so ein wesentliches und fundiertes Verständnis dessen, was Kabarett ist und was während einer Kabaretttaufführung geschieht. Rainer Otto und Walter Rösler wollten mit ihrer (ersten wissenschaftlichen) *Kabarettgeschichte* „der Kunst des Kabaretts [noch] neue Freunde [...] gewinnen und dem Kenner einige Anregungen [...] vermitteln“<sup>34</sup>. Die *Integrative Kabaretttheorie* aber will mehr. Sie zielt darauf ab, die Kabarettwissenschaft zu revolutionieren, zu legitimieren und aus ihrem selbst beschworenen Nischendasein zu zerren.

Kai Bremer, der in einem nicht minder kühnen Unterfangen Peter Szondis *Theorie des modernen Dramas* forschreibt, stellt seiner Arbeit folgende Worte voran:

Dieses Anliegen ist doppelt riskant, weil der Verfasser erstens damit versucht, Szondis Überlegungen fortzuschreiben. Er weiß um die Tradition, in die er damit tritt, und damit um die Unmöglichkeit, diesem Anspruch gerecht zu werden. Er hat sich entschieden, trotzdem so zu handeln, wie er Szondis Buch als Auftrag begreift, das Drama als artifizielle Ausdrucksform<sup>35</sup> der je eigenen Gegenwart zu betrachten und dieser wiederum verstehbar zu machen.<sup>36</sup>

Seit Szondis schmaler Dissertation hat niemand versucht, den nächsten ‚Akt‘ zu schreiben –

31 Ausspruch König Ludwigs II. von Bayern.

32 Vgl. k. A.: *Pi Nachkommastellen Rekorde*. Online verfügbar unter: 3.1415926535897932384626433 83279502884197169399375105820974944592.eu/pi-wissen/pi-nachkommastellen-rekorde/. Letzter Zugriff am 01. Juni 2018.

33 Hier ist natürlich der polemisch-ironische Kontext zu beachten!

34 Rainer Otto/Walter Rösler: *Kabarettgeschichte. Abriss des deutschen Kabaretts*. Berlin: Henschelverlag, 1977 [= Taschenbuch der Künste], S. 10.

35 Vgl. Kai Bremer: *Postskriptum Peter Szondi. Theorie des Dramas seit 1956*. Bielefeld: transcript, 2017, S. 10, Fußnote 2: Bremer spricht im Hinblick auf Szondi „bewusst von ‚Form‘ und nicht von ‚Gattung‘ [...], da dieser Begriff literaturtheoretisch vielfältig problematisch ist – zumal für das neuere Drama.“ Mit Bezug auf Norbert Otto Eke: Der Verlust der Gattungsmerkmale: Drama nach 1945. In: *Handbuch Drama: Theorie, Analyse, Geschichte*. Hrsg. von Peter Marx. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2012, S. 310–322.

36 Bremer, S. 10 mit Bezug auf Martin Esslin: Die Suche nach neuer Form im Theater. In: *Jenseits des Absurden. Aufsätze zum modernen Drama*. Hrsg. von Martin Esslin. Wien: Europaverlag, 1972, S. 13–19.

zumindest nicht so zu schreiben, wie es eben durch Szondi notwendig geworden ist: als theoretische Annäherung an die historische Produziertheit eines wesentlichen Kunstgegenstands der Gegenwart. Eben darin liegt das zweite Risiko des Unterfangens. In Abwandlung eines Satzes Heiner Müllers über Brecht kann man sagen: Über Szondi zu sprechen, ohne ihn zu kritisieren, heißt, ihn zu verraten.<sup>37</sup>

Wissenschaftliche Bescheidenheit dieser Art ist eine Zier, doch weiter kommt frau und man ohne ihr. Die Verfasserin *dieser* Arbeit zumindest verzichtet darauf, sich an prominenter Stelle ihres Themas für unwürdig zu erachten. Erstens, weil rund 20 Jahre intensive Beschäftigung mit dem Kabarett sie dazu befähigen, das eine oder andere Wort über die Gattung zu verlieren; zweitens, weil dies der Bedeutung der Arbeit im kabarettwissenschaftlichen Kontext nicht gerecht würde. Ein Großteil der Kabarettforschung hat sich jahrzehntelang damit begnügt, das Kabarett zu entschuldigen, anzuprangern, mit Forderungen zu überladen oder gegenüber Anfechtungen und Kritik abzuhärten. Die *Integrative Kabaretttheorie* weckt die akademische Auseinandersetzung mit dem Kabarett nun endgültig aus ihrem Dornröschenschlaf. Sie markiert innerhalb der Kabarettforschung eine Trendwende: Als erste Kabaretttheorie des 21. Jahrhunderts und als erste Kabaretttheorie überhaupt, die das Kabarett so sieht, wie es gesehen werden muss, nämlich als eine künstlerische Ausdrucksform, die auf einem ganz bestimmten theatralen Modus basiert.

Die Grundlage bilden die vier kabaretttheoretischen Arbeiten Jürgen Henningsens, Michael Fleischers, Benedikt Vogels und Kerstin Pschibls. Die *Integrative Kabaretttheorie* analysiert alle vier Theorien und vervollständigt sie um weitere ästhetische, soziologische, poetologische, kognitionswissenschaftliche, kommunikationstheoretische und semiotische Fragestellungen. Sie widmet sich den gedächtnistheoretischen Prozessen, die kabarettbezogenes Wissen organisieren und abrufbar machen, beleuchtet das enge Verhältnis, das sich während und über die Aufführung hinaus zu den Figuren auf der Bühne entwickelt, untersucht So-tun-als-ob-Rivalitäten und gruppendifferentielle Prozesse, die sich aus der Interaktion zwischen Bühne und Schauraum ergeben, beschreibt den ästhetischen Rahmen der Aufführungssituation, berücksichtigt dessen ontologisch grundverschiedene Seinsbereiche und Kommunikationssysteme, rückt das Bild vom direkten Kontakt zwischen Figuren und Personen gerade, eröffnet eine völlig neue Dimension theatraler Illusion, identifiziert das Kabarett als Nachahmung menschlichen Kommunikationsverhaltens und formuliert als wichtigste Gattungskonstituente des Kabaretts das *Aufgeführte Gespräch im Offenen Dialog*.

Der Offene Dialog verbindet das Kabarett mit den ‚kabarettistischen‘ Spielformen aller Kulturreiche, aber auch mit jeder anderen theatralen Bühnen- und Aufführungssituation, bei der sich Figuren ans Publikum wenden. Um zu verdeutlichen, dass während einer Kabaretaufführung sowohl das Publikum und die Spielenden (indirekt) als auch die Figuren (direkt) einen Dialog führen, lehnt sich die *Integrative Kabaretttheorie* bei der Transkription der Textbeispiele an das *Gesprächsanalytischen Transkriptionssystem (GAT)*<sup>38</sup> an, auf das auch die Gesprächs- und Konversationslinguistik zurückgreift:

---

37 Bremer, S. 10.

38 Peter Auer/Birgit Barden u. a.: *Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem (GAT)*. Online verfügbar unter: [www.mediensprache.net/de/medienanalyse/transcription/gat/gat.pdf](http://www.mediensprache.net/de/medienanalyse/transcription/gat/gat.pdf). Letzter Zugriff am

Ausschnitt aus dem Programm *Morgen mach' ich Schluss! ... Wahrscheinlich!?*

MB: Kabarettistin Mirja Boes  
 P: faktisches Kabarettpublikum

MB': Figur *Mirja Boes*  
 P': fiktives Kabarettpublikum/M': männliches P'  
 FR': Frauen MR': Männer

- 01 MB/MB' : männer ham so was gar nich, ne?  
 02           : männer ham keine biologische uhr=oder?  
 03           : habt ihr eine?  
 (04 M'       : nein!)  
 05 MB/MB' : ne. ihr habt andere probleme, ne?  
 06 P/ (P') : ((gelächter))  
 07 MB/MB' : kann=schon ma licht anmachen?  
 08           : nur auf die männer?  
 09 P/ (P') : ((gelächter))  
 10 MB/MB' : wir müssen na ma=k  
              gibt es hier einen kranken mann im publikum?  
 11           : moment, das ist doppelt gemoppelt,  
 12           : das muss=ich anders formulieren, oder?  
 13           : [warte mal  
 14           : [(gelächter))  
 15 P/ (P') : [((applaus und vereinzelte buhrufe))  
 16           : [das is (2.0) das hä (---) höö (4.0) ich WEISS!  
 17 MB/MB' : das is eigentlich meine lieblingsstelle  
 18           : weil die frauen sind dann immer so dann  
 19           : JEPPEDEDAYDE[DEY <tanzt und klatscht>  
 20 MB/MB'/FR'' :  
 21 P/ (P') : [(gelächter))  
 22 MB/MB' : und die männer so,  
 23 MB/MB'/MR'' : was soll das denn jetzt für=n  
              scheiß kapitel werden?  
 24           : ((gelächter))  
 25 P/ (P') : nein, komm, wir machen=s anders  
 26 MB/MB' : gibt es hier ein=mann im publikum,  
              der einen griPPALen infekt hat?  
 27           : was auch ne schwachsinnige frage wär,  
 28           : der würd zu hause im sterben liegen, oder?  
 29           : ((gelächter))<sup>39</sup>

01. Juni 2018.

39 comedyde: Mirja Boes – Männer, Mücken, Kinder. [YouTube-Video, 28. November 2012] Online verfügbar unter: [www.youtube.com/watch?v=sJE3ziEZudI](http://www.youtube.com/watch?v=sJE3ziEZudI), 00:00:01–00:00:43. Letzter Zugriff am 01. Juni 2018. Ursprünglich: Mirja Boes: *Morgen mach' ich Schluss! ... Wahrscheinlich!?*. Sony Music Entertainment GmbH, DVS, 2009.

Das Textbeispiel zeigt ein Aufgeführtes Gespräch im Offenen Dialog, während dessen die Figur *Kabarettistin Mirja Boes*<sup>40</sup> (MB') mit ihrem *Publikum* (P') spricht. Mirja Boes mimt zwar ‚sich selbst‘, führt dabei allerdings nicht als Privatperson, sondern als fiktives *Bühnen-Ich* durch das Programm. Die (Klammer) um P' verdeutlicht, dass zwischen dem faktischen (P) und dem fiktiven Kabarettpublikum, dem sich MB' unmittelbar zuwendet, ein gravierender (ontologischer) Unterschied besteht. P und P' reagieren (und agieren) unabhängig voneinander. Da sich Boes zwangsläufig auf die Geschwindigkeit von P einstellt und so dessen Reaktionen ästhetisiert, sprich in die fiktive Ebene integriert, stehen P und P' im Transkript nebeneinander. Nichtsdestotrotz lassen sich über die ‚wirklichen‘ Reaktionen von P' – wie beispielsweise die Antwort ‚Nein!‘ (o4) der *Männer im fiktiven Publikum*<sup>41</sup> – nur Mutmaßungen anstellen. FR" und MR"<sup>42</sup> zeigen, dass MB', um einen größeren Effekt zu erzielen, die Erzählebene und damit auch die Parameter der Gesprächssituation (Raum, Zeit, beteiligte Personen etc.) wechselt.

Aus aufführungsanalytischer Sicht sind alle verbalen und nonverbalen Zeichen, welche die Figur produziert, gleich wichtig. Die Arbeit konzentriert sich bei den Textbeispielen allerdings auf diejenigen nichtsprachlichen Zeichen, die im Sinne des kontinuierlichen Austauschs zwischen Bühne und Schauraum wie <tanzt und klatscht> auch tatsächlich eine Publikumsreaktion hervorrufen.

In Anbetracht dieser Voraussetzungen ist nun alles gesagt, um die Kabarettforschung fit zu machen für das neue Jahrtausend. Joanne McNallys Urteil, „Vogel's and Fleischer's discussions“ würden sich einerseits zu sehr mit „the performance aspects of ‚Kabarett‘ and their influence on the audience“ und andererseits zu wenig „with social criticism“<sup>43</sup> befassen, zeigt, dass alternative kabaretttheoretische Interessenschwerpunkte in der Vergangenheit nicht zwangsläufig auf Verständnis hoffen durften. Die Kabarettwissenschaft des 21. Jahrhunderts darf sich von solchen Zurechtweisungen jedoch nicht beirren lassen. Sie muss sich vom rein Inhaltlichen distanzieren und für sich beantworten, warum Kabarett zu spielen und darüber zu sprechen, selbst nach weit über 100 Jahren Professionalisierungsprozess, noch immer eine Sache zwischen Intention und Konvention ist.<sup>44</sup>

---

40 Um nachvollziehbar zu machen, wann von Personen oder Figuren die Rede ist, nutzt die Arbeit für Figuren durchgängig kursive Schreibweise.

41 Die Antwort von M' wurde der Vollständigkeit halber ergänzt. Während der Aufführung ist sie nicht zu hören.

42 Die Markierung ‚X‘ zeigt auch in den folgenden Transkripten den Wechsel der Erzählebene an.

43 Joanne McNally: *Creative misbehaviour. The use of German Kabarett within advanced foreign language learning classrooms*. Oxford/Bern u. a.: Peter Lang, 2000, S. 83.

44 Die gesamte Arbeit ist in gendergerechter Sprache verfasst; für Textstellen, an denen dies einmal nicht der Fall sein sollte, wurde das generische Maskulinum bewusst gewählt oder im Sinne der Sekundärliteratur beibehalten.

## **2 „Ja, hallo erst mal. Ich weiß gar nicht, ob Sie's wussten, aber ...“<sup>45</sup>**

... Kabarett ist eine der populärsten künstlerischen Ausdrucksformen und eine der umtriebigsten noch dazu. In kürzester Frist siedelte es von Frankreich nach Deutschland über, schaffte den Sprung vom Brettl auf größere und immer noch größere Bühnen, verzog sich in den Untergrund, suhlte sich im Licht der Öffentlichkeit, verachtete, beschimpfte und umschmeichelte sein Publikum, präsentierte sich bunt, poetisch, schwärmerisch, rational, prosaisch, aggressiv, amüsant, ekstatisch, exaltiert, nachdenklich, heiter, melancholisch, formenreich, spartanisch (oder kreuz und quer alles zusammen), machte auf Ernst, machte bloß Spaß, ersetzte das Solistentum durch Ensembles, fand zum Solovortrag zurück, setzte auf Pomp und bescheidene Zurückhaltung, erbaute sich prächtig ausstaffierte Spielstätten, entschied sich für ein Vagabundenleben, wurde verfolgt, ins Exil geschickt und vernichtet, erstand wie Phönix aus der Asche und mauserte sich schließlich zu einem konstitutiven Bestandteil der Freizeitkultur. Im 21. Jahrhundert angekommen, füllen Kabarettprogramme inzwischen Stadthallen und Messeareale bis hin zu ganzen Stadien. In Hörfunk, Film und Fernsehen geben sich Kabarettistinnen und Kabarettisten die Klinke in die Hand, veröffentlichen augenzwinkernde Kolumnen, praktische Ratgeber und Lebenshilf-literatur, gastieren in Talkrunden, moderieren eigene Shows und bringen im World Wide Web die Emotionen zum Kochen.

Angesichts der großen Präsenz und Popularität des Kabaretts sollte die Beantwortung der Frage *Was ist Kabarett?* ein Kinderspiel sein. Richtig? Falsch! Das genaue Gegenteil ist der Fall, denn obwohl es *en vogue* und seit über 100 Jahren sprichwörtlich ‚in aller Munde‘ ist, haben viele der bisherigen Versuche, dem Phänomen Kabarett auf den Grund zu kommen, vor allem Widersprüchliches zutage gefördert und neue Probleme aufgeworfen. Auch die (Kabarett-)Wissenschaft ist eine definitive Antwort bisher schuldig geblieben, da sie vor der schwierigen Aufgabe steht, populäre Ansichten wie die überkommene Dicthotomie *gutes gesellschaftskritisches – schlechtes unterhaltsames Kabarett*<sup>46</sup> misstrauisch zu hinterfragen und sich ihre Meinung direkt am Objekt zu bilden. Dass dieses Objekt eine ganze Reihe von Zuständen durchlaufen und im Zuge seiner Professionalisierung die unterschiedlichsten Erscheinungsformen ausgebildet hat, war der akademischen Motivation eher abträglich, weshalb die Kabarettforschung bislang mehr auf Intuition denn auf gesi-

45 Bei diesem Zitat handelt es sich um die Standarderöffnung des Kabarettisten Rüdiger Hoffmann.

46 Vgl. Kerstin Pschibl: *Das Interaktionssystem des Kabaretts. Versuch einer Soziologie des Kabaretts*. Dissertation. Universität Regensburg, 1999, S. 48.

cherten Kenntnissen beruhte. Roger Stein sieht die Schwierigkeit, all die „vielseitigen Bezugs- und Erscheinungsformen“<sup>47</sup> des Kabaretts unter einen Hut zu bringen, und erklärt es für definitorisch *kaum fassbar*<sup>48</sup>. Alternativ umreißt er das Kulturereignis als ‚Schmelztiegel‘ und „kulturhistorisches Phänomen, das durch gesellschaftliche, kollektive Übereinkunft als solches von Produzenten wie Rezipienten benannt, wahrgenommen und erkannt wird.“<sup>49</sup> Da sich gesellschaftliches Handeln generell an Konventionen ausrichtet, bewährheit sich die Lösung, die Stein für das Kabarett vorschlägt, auch in Bezug auf jede andere soziokulturelle Erscheinung – oder wie Josef Hader sagen würde: „Ohne Übereinkünfte geht si goar nix aus, need amoi in da Avantgarde.“<sup>50</sup>

„Woran erkennt man [also], daß man mit Kabarett zu tun hat?“<sup>51</sup> Eine berechtigte Frage, die hinsichtlich des ‚stillschweigenden Pakts‘<sup>52</sup>, den Spielende und Publikum während einer Kabaretaufführung schließen, noch zusätzlich an Brisanz gewinnt. Um Kabarett spielen, erkennen oder überhaupt darüber nachdenken zu können, muss das Langzeitgedächtnis explizit kabarettbezogenes Wissen verwalten, das Verhaltensanforderungen, Handlungsroutinen, Meinungen, Erfahrungen, Erinnerungen und eben auch Schlüsselreize und Signale enthält, die Alarm schlagen, sobald der Wahrnehmungsapparat über sie stolpert. Diese Signale theoretisch herauszudestillieren, darf kein Hexenwerk sein, zumal sie in der Praxis intuitiv erlernt und landauf, landab täglich ganz automatisch praktiziert, produziert und rezipiert werden. Vor diesem Hintergrund drängt es sich auf, die *causa Kabarett* noch einmal komplett aufzurollen und die quälende Frage *Was ist Kabarett? ab ovo* zu beantworten. Die folgenden Kapitel widmen sich daher den Alleinstellungsmerkmalen und Gattungsmerkmalen, die Kabaretaufführungen ihr charakteristisches Gepräge verleihen, vom wissenschaftlichen Diskurs aber bisher vernachlässigt, ignoriert oder weitgehend ausgespart wurden.

---

47 Vgl. Roger Stein: *Das deutsche Dirnenlied. Literarisches Kabarett von Bruant bis Brecht*. 2. Auflage. Köln/Weimar u. a.: böhlau, 2007 [= Literatur und Leben, Bd. 67], S. 27.

48 Stein sucht die Erscheinungsformen des Kabaretts vergeblich nach einem gemeinsamen Nenner ab: „Der Sinn einer Definition ist im Allgemeinen der, dass man den grösstmöglichen (!) gemeinsamen Nenner einer Vielzahl von ‚Einzelphänomenen‘ sucht und die Erscheinungen auf diese Weise zu einer ‚Menge‘ zusammenfasst. Die neu untersuchten oder auftretenden Erscheinungen werden auf Grund dieser bestimmten Kriterien der Menge zugeordnet oder von dieser ausgeschlossen. [...] Beim schwierigeren Begriff ‚Literatur‘ kann man wenigstens noch mit dem gemeinsamen Nenner ‚Schrift‘ operieren, bei Malerei mit dem gemeinsamen Nenner des ‚visuell Gestalteten‘ und ‚Sichtbaren‘, wobei sich hier bereits beim druckbaren Plakat die Geister scheiden – von der virtuellen Kunstgrafik der 90er Jahre des 20. Jahrhunderts ganz zu schweigen. Kurz: Der gemeinsame Nenner, der zutreffen ‚Muss‘ und nicht nur ‚Kann‘, wird immer schwieriger zu finden.“ Ebd., S. 27.

49 Ebd.

50 unigraz: Josef Hader: „komisch tragisch: tragisch komisch“ an der Uni Graz. [YouTube-Video, 28. Juni 2013] Online verfügbar unter: [www.youtube.com/watch?v=7BhEkDHtrO8](http://www.youtube.com/watch?v=7BhEkDHtrO8). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018, 00:10:24 f. [= im Folgenden Seminarstunde mit Josef Hader].

51 Michael Fleischer: *Eine Theorie des Kabaretts. Versuch einer Gattungsbeschreibung (an deutschem und polnischem Material)*. Bochum: Brockmeyer, 1989, S. 52.

52 Vgl. Jürgen Henningsen: *Theorie des Kabaretts*. Ratingen: Henn, 1967, S. 21. Hier konkret bezogen auf die „Rolle des ‚Kabarettisten‘“.

## 2.1 Was also ist das Kabarett?

*Quid est ergo tempus? Si nemo ex me quaerat, scio; si quaerinti explicare velim, nescio*<sup>53</sup>. Während Archimedes sich im 3. Jahrhundert vor Christus auf Syrakus mit der Quadratur des Kreises herumschlug, zermarterte sich Augustinus ein paar 100 Jahre später und ein paar 100 Kilometer weiter westlich das Hirn mit dem Spannungsverhältnis von philosophischem und natürlichem Zeitbegriff<sup>54</sup>. Das Wesen der Zeit war für den Kirchenlehrer ein Buch mit sieben Siegeln. Vom Kabarett<sup>55</sup> hatte er nun erst recht keine Ahnung. Sein ‚Aperçu‘ passt in diesem Zusammenhang trotzdem wie die viel zitierte Faust aufs Auge, denn intuitiv zu wissen, was Kabarett ist und wie es funktioniert, ist schließlich bedeutend einfacher, als dieses Wissen plötzlich in Worte fassen zu müssen. Darüber hinaus kursieren im kollektiven Gedächtnis mittlerweile so viele unterschiedliche Auffassungen über das Kabarett, dass die Aussicht, ihm jemals auf die Spur zu kommen, äußerst düster erscheint. Stein bemerkt, dass der Begriff ‚Kabarett‘ in den kabarethistorischen Untersuchungen

kaum definiert [wird] – vielmehr geht man stillschweigend davon aus, dass die historische Beschreibung der Entwicklung des Kabaretts dieses gleichzeitig als ‚Erscheinung‘ definiert. [Klaus] Budzinski führt zum Beispiel in seiner Arbeit ‚Das Kabarett‘<sup>56</sup> (1985) eine ganze Reihe von Zitaten berühmter Kabarettisten an, ohne jedoch selbst eine Definition zu erarbeiten. [...] Dass sich diese Zitatensammlung sehr humoristisch liest, liegt auf der Hand; in Bezug auf die Definition des Begriffs bringt uns jedoch ein Zitat wie Hans Dieter Hüschs Aussage: „Kabarett ist kein Hobby, sondern eine Infektion“<sup>57</sup> nicht sehr viel weiter.<sup>58</sup>

Das öffentliche Bewusstsein verortet das Kabarett heute irgendwo zwischen darstellender Kunstform, Unterhaltungsmedium, Moralinstitution und journalistischer Methode<sup>59</sup>. Der nach wie vor gebräuchliche Beiname ‚Kleinkunst‘ („Kleinstkunst!“<sup>60</sup>) distanziert das Kabarett von ‚ehren‘ etablierten Gattungen wie dem Theater, dem Ballett oder der Oper, wiewohl der Ausdruck ursprünglich kein hierarchisches Verhältnis bezeichnet, sondern

---

53 „Was also ist die Zeit? Wenn mich niemand danach fragt, weiß ich es, wenn ich es aber einem, der mich fragt, erklären sollte, weiß ich es nicht.“ Vgl. Augustinus: *Confessiones*. Buch XI, Kapitel 14. Online verfügbar unter [www.thelatinlibrary.com/augustine/conf11.shtml](http://www.thelatinlibrary.com/augustine/conf11.shtml). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018.

54 Vgl. Friedrich-Wilhelm von Herrmann: *Augustinus und die phänomenologische Frage nach der Zeit*. Frankfurt am Main: Klostermann, 1992, S. 55.

55 Zumindes Kabarett im heutigen Sinn. Aufgeführte Gespräche im Offenen Dialog dürfte – in welcher Form auch immer – jedoch schon Augustinus gekannt haben.

56 Vgl. allgemein Budzinski (1985).

57 Ebd., S. 11 zitiert nach Stein, S. 25.

58 Ebd.

59 Schon Michael Fleischer verweist darauf, dass Kabarett „am Rande sowohl von Literatur und Theater als auch von Publizistik und Politik“ angesiedelt ist. Vgl. Fleischer (1989), S. 9.

60 Thomas Buster: *Gernot & Niavarani Gefühlsecht*. [YouTube-Video, 21. Januar 2017] Online verfügbar unter: [www.youtube.com/watch?v=66vJ5dr8eDg](https://www.youtube.com/watch?v=66vJ5dr8eDg), 00:51:11 f. Letzter Zugriff am 01. Juni 2018. Ursprünglich: *Gefühlsecht. Ein Abend unter Freunden. Eine Aufzeichnung aus dem Kabarett Simpl. Von und mit Viktor Gernot & Michael Niavarani*. Hoanzl, DVD, 2005 [= im Folgenden *Gefühlsecht*].

ganz einfach auf die Größe des kabarettistischen Aufführungsraums anspielt<sup>61</sup>. Benedikt Vogel bemerkt außerdem, dass es sich bei dem Attribut ‚klein‘ nicht um ein „Spezifikum kabarettistischer Vorstellungen“<sup>62</sup> handelt:

*Kabarettensembles* sind nicht generell kleiner als Schauspielensembles, solange Ein- und Zweipersonen-Stücke einen gewichtigen Teil der Theater-Spielpläne besetzen. Dass Kabarett auf übersichtliche *Spielstätten* zurückgreift, ist heute die Regel. Allerdings fällt es schwer, mit Blick auf Fernseh- oder Rundfunkkabarett ein zuverlässiges Größenkriterium anzugeben.<sup>63</sup>

Im *heutigen Kabarett* sind riesige Hallen genauso *state of the art* wie Vogels übersichtliche Spielstätten. Dessen ungeachtet hält sich hartnäckig das Gerücht, Kabarettaufführungen könnten ihre größte Wirkung nur unter klaustrophobischen Bedingungen entfalten. Ein Klischee, mit dem die kabarettistische Praxis stets erfolgreich gebrochen hat<sup>64</sup>, zumal viele Kabarettistinnen und Kabarettisten die Vorteile eines großen Publikums – und zwar nicht nur aus monetären Gründen – durchaus zu schätzen wissen<sup>65</sup>.

Die gerne als spezifische Stimmung oder Atmosphäre umschriebene Kabarettodynamik hängt mit der lebendigen Interaktion zwischen Spielenden und Publikum zusammen. Aktion und prompte Reaktion verschmelzen die Interaktanten zu einer komplexen Lach- und Kooperationsgemeinschaft, die alle plan- und außerplämmäßigen<sup>66</sup> Vorkommnisse mit den Bedarfen des ästhetischen Rahmens synchronisiert. Da Kabarettistinnen und Kabarettisten ihren Spiel- und Sprechrhythmus an den kontinuierlich fließenden Rückstrom des Applauses und Gelächters ihres Publikums anpassen, ist die *unmittelbare Teilnahme unmittelbar Anteil nehmender* Zuschauerinnen und Zuschauer für Kabarettaufführungen ein absolutes Muss. Diese Grundvoraussetzung schlug insbesondere Anfang der 50er-Jahre zu Buche, als sich das sehr junge Fernsehkabarett noch um eine individuelle Formensprache bemühte:

---

61 Günter Meerstein: *Kabarett im Dienste der Politik*. Dissertation. Dresden: Dittert, 1938, S. 5: „Unter Kleinkunst versteht man nicht etwa minderwertige Kunst, sondern dieser Name erklärt sich einfach aus der Räumlichkeit, in der sie dargeboten wird; denn man kann auch in kleinem Raum große Kunst bieten.“ Der Zubemerkung lässt sich entnehmen, dass Günter Meerstein prinzipiell ebenfalls zwischen ‚hoher‘ und ‚niedriger‘ Kunst unterscheidet.

62 Benedikt Vogel: *Fiktionskulisse. Poetik und Geschichte des Kabaretts*. Paderborn/München u. a.: Ferdinand Schöningh, 1993, S. 27. Vogel spielt hier außerdem auf die zunehmende Entwicklung des Kabaretts zum Solokabarett an.

63 Ebd., S. 27 f.

64 Vogel erinnert in diesem Zusammenhang an „das ‚Bunte Theater (Überbrettl)‘ Ernst von Wolzogens, das in der Berliner ‚Secessionsbühne‘ mit 650 Sitzplätzen spielte und später gar in ein Theater mit 800 Plätzen umgezog (!). Auch die Schaubude, spielte ab 1946 in einem Saal mit 700 Plätzen.“ (S. 28) Kurt Robitscheks *Kabarett der Komiker* fasste zu Beginn der 20er-Jahre 950 Menschen (vgl. Volker Kühn: *Die zehnte Muse. 111 Jahre Kabarett*. Köln: VGS, 1993, S. 75). Zum Vergleich: Die Aufzeichnung des Programms 2 *Musterknaben* von Viktor Gernot und Michael Niavarani fand 2010 im Stadttheater Berndorf vor rund 500 Menschen statt.

65 Menschen neigen Hader zufolge dazu, in einer großen Gruppe mehr aus sich herauszugehen. Außerdem können sich Einzelne nicht ‚so wichtig‘ machen. Vgl. *Seminarstunde mit Josef Hader*, 00:32:57 f.

66 Tiefgreifende Störungen, welche die Interaktion zusammenbrechen lassen, sind davon natürlich ausgenommen.

Obwohl das Programm [der ‚Stachelschweine‘] in natura ein Erfolg war, konnten bei der Art der Übertragung selbst erprobte Kabarettisten keine Tiefenwirkung erzielen. Ohne Zuschauer, ohne Gelächter, ohne Applaus starrten sie nach jeder Pointe und jedem Bonmot schweigend und beifallheischend in die Kamera.<sup>67</sup>

Das Kabarett wurde oft kleiner geredet, als es eigentlich ist, was es nicht zuletzt seinem Ruf als multimediale Kunstgattung<sup>68</sup> und komplexe Mischform<sup>69</sup> verdankt, bei der Stein zufolge vieles *kann, aber nicht muss*<sup>70</sup>. Pelzer beobachtet, dass sich das Kabarett

im Zuge seiner geschichtlichen Entwicklung als reichlich flexibles Kunstgenre erwiesen [hat], das eine Vielzahl von literarischen künstlerischen Darbietungsweisen in sich aufgenommen hat, vom erotischen Chanson bis zur literarischen Parodie, vom lyrischen Einakter bis zum politischen Sketch, von der vermittelnden Conference bis zur pantomimischen und musikalischen Einlage. Dementsprechend sind auch die Wirkungsabsichten, die hinter dem Kabarett stehen, unterschiedlich: zwischen gezieltem politischen Engagement und reinem Amusement gab (und gibt) es alle erdenklichen Spielarten.<sup>71</sup>

Die hier angesprochene Wirkungsabsicht hat sehr wenig mit der Aufführungs dynamik zu tun, welche sich aus dem intensiven Zusammenspiel mit dem Publikum<sup>72</sup> ergibt und die Kabarettgemeinschaft im Innersten zusammenhält. Stattdessen wälzt sie die Frage, was Ka-

67 o. V.: Abends kaltes Röhrei. In: *Der Spiegel*, 1953, Nr. 2, S. 5 zitiert nach Doris Rosenstein: Kritik und Vergnügen. Zur Geschichte kabarettistischer Sendeformen. In: *Unterhaltung, Werbung und Zielgruppenprogramme*. Hrsg. von Hans Dieter Erlinger und Hans-Friedrich Foltin. München: Wilhelm Fink, 1994 [= Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland, Bd. 4], S. 159–185, hier S. 165. Vgl. auch *Der Spiegel* (1953), S. 5: „Die amerikanischen Fernsehsender“ ließen Anfang der 50er-Jahre „ihre Kabarett-Shows [bereits] aus Theatern übertragen.“ Indem „sie bei Applaus und Gelächter auf die Zuschauer überblenden“ ließen, schafften sie so „eine ‚Atmosphäre‘“. Dass die Autorin oder der Autor hier von ‚amerikanischen Kabarett-Shows‘ spricht, ist ein Indiz dafür, dass 1953 in Deutschland noch nicht zwischen Kabarett und (Stand-up-)Comedy unterschieden wurde. Die Interpretation des amerikanischen Stand-up-Formats als ‚Kabarett‘ beweist die gatungsmäßige Ähnlichkeit respektive sogar Deckungsgleichheit. Vgl. außerdem Friedrich Luft: Das Wort hat: Der Kritiker. In: *Hör Zu!*, 1957, Nr. 15, S. 52 zitiert nach Rosenstein, S. 165: „Wie man uns am besten ein Kabarett-Programm ins Haus bringt, daran ist oft und lange getüftelt worden. Aus München gelang das unlängst am besten, als man einfach mit der Kamera in die Räucherbude der Münchner Lach- und Schießgesellschaft ging und das originale Publikum an Ort und Stelle mit einbezog. Wir kiebitzen sozusagen am Ort der Tat selbst. Auf diese Weise, zeigte sich, kommt der originale Duft und Mief eines solchen Brettl-Abends am besten rüber.“ Elke Reinhard verweist jedoch darauf, dass „die Räucherbude der Münchner Lach- und Schießgesellschaft“ nicht „an Ort und Stelle“ abgefilmt, sondern in den BR-Studios nachempfunden wurde. Vgl. Elke Reinhard: *Warum heißt Kabarett heute Comedy? Metamorphosen in der deutschen Fernsehunterhaltung*. Berlin: LIT, 2006 [= Beiträge zur Medienästhetik und Mediengeschichte, Bd. 24], S. 114.

68 Fleischer (1989), S. 9.

69 Vgl. Carolin Stahrenberg: *Hot Spots von Café bis Kabarett. Musikalische Handlungsräume im Berlin Mischa Spolianskys 1918–1933*. Münster: Waxmann, 2012 [= Populäre Kultur und Musik, Bd. 4], S. 26.

70 Stein, S. 26. Diese Formel greift die *Integrative Kabaretttheorie* noch öfter auf.

71 Pelzer, S. 5 f.

72 Vgl. Pschibl, S. 316.

barettvorstellungen in den Köpfen arglos lachender Zuschauerinnen und Zuschauer alles anrichten können und welche positive Bilanz sich daraus für die Gesellschaft ziehen lässt. Eine destruktive<sup>73</sup>, politisch inspirierte Kunst<sup>74</sup> wie das Kabarett sollte schließlich – gerade weil sie kontinuierlich zum Lachen bringt – weitaus tiefere Einsichten eröffnen können als „plumpe“ Erkenntnisse à la *Das war ja mal ein lustiger Abend!*

Komik und Kritik gingen im Kabarett stets Hand in Hand, wodurch es schon früh ins Kreuzfeuer der alten Rivalität zwischen (Massen-)Unterhaltung und künstlerischem Anspruch geriet. Die Kabarettgeschichtsschreibung<sup>75</sup> und mit ihr nicht wenige Kabarettistinnen und Kabarettisten unterstellten dem Kabarett gebetsmühlenartig eine humoristische Schlagseite. Travestien, Parodien, Karikaturen und Entlarvungen<sup>76</sup> waren nur erwünscht, solange sie Autoritätsstrukturen erschütterten, eine Ventilfunktion erfüllten<sup>77</sup> oder subversive Energie freisetzten. Humorige Stumpfsinnigkeiten, die „nicht den Protest, sondern im Gegenteil“ womöglich noch „das Amusement der angegriffenen Personen“<sup>78</sup> hervorriefen, waren verpönt:

Der wahre Satiriker lässt sich weder auf Diskussionen mit Politikern ein, noch leistet er den Einladungen von Bundeskanzlern Folge, noch lässt er sich das Bundesverdienstkreuz umhängen. [...] Unsere öffentlichen Spaßmacher sind die modernen Hofnarren, sie werden dafür bezahlt, und zwar sehr gut [...].<sup>79</sup>

Während nun die einen das Kabarett als eine Art Gewissen der Nation feierten und optimistisch gestimmt auf einen „erzieherischen“ und damit auch gesellschaftsverändernden Einfluss des Genres<sup>80</sup> hofften, gaben (und geben) die anderen auf die Wirkungsmöglichkeiten des Kabaretts

nichts oder nicht viel. Es ist das alte Kabarett-Dilemma: Es gehen die hin oder schalten es sein (!), die es prinzipiell gut finden. Mehr oder weniger bleibt man unter sich. Und wirklich ändern vermag auch das frechste Programm nichts. So wie politische Lieder auch keine Revolution herbei singen.<sup>81</sup>

---

73 Fleischer (1989), S. 51.

74 Vgl. Josef Quack: *Wolfgang Koeppen. Erzähler der Zeit*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1997, S. 27.

75 Vgl. Pschibl, S. 188.

76 Vgl. Henningsen, S. 36–49.

77 Pschibl, S. 317 mit Bezug auf Bryan van Sweringen: *Kabarettist an der Front des Kalten Krieges. Günter Neumann und das politische Kabarett in der Programmgestaltung des Rundfunks im amerikanischen Sektor Berlins (RIAS) 1948–1968*. 2., überarbeitete und ergänzte Auflage. Passau: Wissenschaftsverlag Richard Rothe, 1995, S. 204.

78 Pschibl, S. 317.

79 Klaus Budzinski: *Die öffentlichen Spaßmacher. Das Kabarett in der Ära Adenauer*. München: List, 1966, S. 11 f. zitiert nach Pschibl, S. 26.

80 Ebd., S. 18.

81 H. Hesse [Pseudonym]: *Kabarett und Satire im Fernsehen*. [Internetartikel der Freitag. Das Meinungsmedium, 20. Oktober 2013] Online verfügbar unter: <https://www.freitag.de/autoren/h-hesse/kabarett-und-satire-im-fernsehen>. Letzter Zugriff am 16. April 2018.

Ein Grund, resigniert die Segel zu streichen? Keinesfalls! „Denn ungeachtet der Feststellung, es ändere sich durch Kabarett letztlich fast nichts, kann man doch nur weitermachen und auf die Einzelnen hoffen, die man zusätzlich zu den schon ‚Überzeugten‘ erreicht.“<sup>82</sup>

Unter diesen Vorzeichen kristallisierte sich mit der Zeit „eine Klassifizierung von ‚gutem‘ Kabarett als ‚links-kritischem‘ Motor der Gesellschaftsveränderung und ‚schlechtem‘ Kabarett als unterhaltsame[r] Komödiantik“<sup>83</sup> heraus, die namentlich die Kabarett schaffenden in eine fortwährende Sinnkrise stürzte. Denn das Kabarett selbst gedielt historisch gesehen – mit Ausnahme der Jahre 1933 bis 1945 – im deutschsprachigen Raum stets prächtig<sup>84</sup> und eroberte sich durch die mediale Streuwirkung großer Bühnen, des Rundfunks, des Fernsehens und schließlich des Internets sukzessive eine immer breitere Öffentlichkeit. Die Kulturkritik wurde nicht müde, dem Kabarett in „Feuilletonspalten, bei Tagungen und Podiumsdiskussion[en]“<sup>85</sup> Volksbelustigung vorzuwerfen. Kabarettistinnen und Kabarettisten, die sich ohne Rücksicht auf Verluste der Zensur aussetzten oder wie Werner Finck<sup>86</sup> sogar Leib und Leben riskierten<sup>87</sup>, ließen die Herzen der Kabarettkritik und -reflexion retrospektiv höherschlagen und wurden zu Galionsfiguren des Kabarettleidmotivs *Früher war alles besser!* verklärt.

Die strikte Überzeugung, Kabarett müsse ‚etwas‘ aussagen, Veränderungen anstoßen und Lachen mit Mehrwert garantieren, prägt das Selbstverständnis des Kabaretts bis heute, wurde mitunter aber auch selbstironisch persifliert:

#### Ausschnitt aus dem Programm *Niavarani Kühlenschrank*

MN: Kabarettist Michael Niavarani  
P: Kabarettpublikum

MN': Figur *Michael Niavarani*  
P': fiktives Kabarettpublikum

01 MN/MN' : ja, gleich äh vorweg möcht ich folgendes sagen, damit  
02 hier keine falschen erwartungshaltungen aufkommen  
03 das ist heute abend hier KEIn cabaretabend. (-) ja?  
04 nein, s=is a persönlicher abend.  
05 möcht gern mit ihnen plaudern,  
06 gschichteln erzählen und so (--) äh? oje!  
07 MN/MN' : etz seh i enttäuschte gesichter.

82 Ebd.

83 Pschibl, S. 8.

84 Auch in der DDR entwickelte sich eine blühende Kabarettkultur.

85 Insbesondere in den 1960er Jahren.

86 Werner Finck (1902–1978) war ein deutscher Kabarettist, Schauspieler und Schriftsteller. Er gründete 1929 mit dem Schauspieler und Regisseur Hans Deppe (1897–1869) das Kabarett *Die Katakombe*.

87 Finck soll während einer Kabarettvorstellung zu einem Gestapo-Spitzel gesagt haben: „Spreche ich zu schnell? Kommen Sie mit? Oder ... muß ich mitkommen?“ Vgl. Martin Baxmeyer/Peter Kleinert: *Der Kabarettist Werner Finck*. [Internetartikel Neue Rheinische Zeitung, k. A.] Online verfügbar unter: [www.nrz.de/flyer/beitrag.php?id=14457](http://www.nrz.de/flyer/beitrag.php?id=14457). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018. Ursprünglich: Martin Baxmeyer: „Rufen wir dem Adolf Heil/ oder auch das Gegenteil?“ In: *Graswurzelrevolution*, 2002, Nr. 267.

08 P/(P)' : ((vereinzelt gelächter))  
09 MN/MN' : oi=sie=ham=glaubt, dees=is äh cabaret <babysprache>,  
10 [geh? ja?  
11 P/(P)' : [((vereinzelt gelächter))  
12 MN/MN' : n=es gibt heute keine message.  
13 das=s ganz wichtig.  
14 P/(P)' : ((vereinzelt gelächter))  
15 MN/MN' : sie können sich nichts mitnehmen,  
16 das ist (-)  
17 P/(P)' : ((unruhe))  
18 MN/MN' : ich weiß, i weiß.  
19 gell, man will ins cabaret gehen  
20 und man möcht sich etwas mitnehmen.  
21 des is (-) dem ist heute nicht so,  
22 meine damen und herren [...].<sup>88</sup>

Ausschnitt aus der Verleihung des *Bayerischen Kabarettpreises 2012*

MA: Kabarettist Michael Altinger  
P: Publikum

MA: *Conférencier Michael Altinger*  
P: *fiktives Publikum*

01 MA/MA' : sowohl beruflich als auch privAT (-)  
02 ist der kabarettist  
03 eine durchgängige frohnaTUR (--)  
04 den einfachen schwank oder den billigen witz  
05 lehnt er aber strikt ab.  
06 sein humor ist tagespolitisch und intellektbestätigt.  
07 von werner finck stammt dees berühmte zitat,  
08 ein kabarettist ist immer nur so gut  
09 wie sein publikum. es heißt mit anderen worten,  
10 es gibt keine schlechten kabarettisten,  
11 es gibt nur dummes VOLK. [(-) der KAbareTTIST  
12 P/(P)' : [((vereinzelt gelächter))  
13 MA/MA' : hat IMMER zu tun. auch tagsüber [...].  
14 abends betritt er die bühne  
15 und sorgt für geistreiche belustigung.  
16 ((vereinzelt gelächter))  
17 anschließend schreibt er neue texte  
18 und lernt diese auswendig.  
19 er schläft (-) NIEmals.  
20 P/(P)' : ((vereinzelt gelächter))

---

88 Michael Niavarani: *Niavaranis Kühlschrank* (Best of Kabarett). Geco Tonwaren, CD, 2013, 00:04:18–00:04:48 [= im Folgenden *Niavaranis Kühlschrank*].

21 MA/MA' : ein kabarettist, der schläft (-),  
22 ist eine kabarettistIN.  
23 P/(P)' : [((gelächter))  
24 MA/MA' : [4.0 sie braucht den schlaf  
25 zum erhalt ihrer SCHÖnheit.  
26 der kabarettist verzichtet darauf (-)  
27 und äh u=e unterstreicht dies  
28 durch übermäßigen konsum  
29 von alkohol und nikotin [...].  
30 und am ende spendet er  
31 sein gesamtes vermögen und samen.  
32 P/(P)' : [((gelächter))  
33 [er bekleidet sich (3.0) (h) er bekleidet sich  
34 mit einem blauen ganzkörperanzug  
35 und einem roten umhang,  
36 hebt die arme und schwebt in ferne galaxien  
37 zu weiteren wohlätigkeiten.  
38 der kabareTTIST ist gut  
39 und über jedes vorurteil erhaben.  
40 dankeschön.<sup>89</sup>

Um die Mitte der 80er-Jahre machte sich auf den westdeutschen Bühnen und in den Medien eine Erscheinung breit, die der Diskussion um „politisch-gutes“ und „unterhaltsamschlechtes“ Kabarett<sup>90</sup> eine neue Richtung gab: die Comedy.

Der Comedy-Boom brachte Tobias Mann zufolge „eine neue Generation von Künstlern“ hervor, die sich im Rahmen gesprochener Satire auf vordergründig unpolitische Themen konzentrierten<sup>91</sup>. „Diese Gruppe wollte sich über den neuen Begriff Comedy (!) vom althergebrachten Kabarett abgrenzen. Diese Trennung wurde auch von der anderen Seite dankbar angenommen“<sup>92</sup>. Warum? Weil plötzlich alles, was dem genuinen Kabarettideal („Kabarett ist clever, schlau und wertvoll“<sup>93</sup>) schon immer widersprochen hatte, nun unter dem Schlagwort ‚Comedy‘ („Comedy ist dumm, niveaulos und geistiges Fast Food“<sup>94</sup>) firmieren konnte. Befreit von offen albernen Unsinnsspäßen<sup>95</sup> avancierte die Bezeichnung ‚Kabarett‘ endlich zu einem bühnenkünstlerischen Qualitätssiegel. Eine klassische Win-

---

89 Chopper4E: *Bayerischer Kabarettpreis 2012*. [YouTube-Video, 17. August 2012] Online verfügbar unter: [www.youtube.com/watch?v=CXHN8tnaAJU](http://www.youtube.com/watch?v=CXHN8tnaAJU), 00:47:40–00:49:18. Letzter Zugriff am 01. Juni 2018. Ursprünglich: *Bayerischer Kabarettpreis 2012* [Fernsehsendung], BR, 20. Juli 2012 [= im Folgenden *Bayerischer Kabarettpreis 2012*].

90 Pschibl, S. 48.

91 Tobias Mann: *FAQ: Comedy oder Kabarett?* [Internetartikel, 07. Februar 2013] Online verfügbar unter: [www.tobiasmann.de/news/news-article/comedy-oder-kabarett.html](http://www.tobiasmann.de/news/news-article/comedy-oder-kabarett.html). Letzter Zugriff am 16. April 2018.

92 Ebd.

93 Ebd.

94 Ebd.

95 Budzinski/Hippen, S. 66. Vgl. kritisch hierzu Surmann, S. 27.

win-Situation, nach der sich weite Teile der Kabaretttheorie und -praxis immer gesehnt hatten, wiewohl die Comedy – im Zusammenhang mit Kabarett natürlich insbesondere die Stand-up-Comedy – stets unter dem Verdacht stand, das klassische politische Kabarett zu einem Nischendasein verdammt zu haben. Schneyder dagegen erinnert sich, dass „alles, was Comedy ausmacht, inklusive der die riesigen Hallen füllenden Spaßvögel, immer schon da [war]. Neu war nur das Wort ‚Comedy‘“<sup>96</sup>:

Ausschnitt aus der ARD-Sendung *Rosenmontags-Comedy-Gipfel*<sup>97</sup>

rh: rüdiger hoffmann

rb: reinhold beckmann<sup>98</sup>

01 rh : bei mir war das früher ja so, dass ich äh (--),  
02 a=als s=es das wort comedy noch nicht gab äh,  
03 hab ich ja schon das gemacht,  
04 was ich eigentlich immer noch mache.  
05 und äh  
06 rb : da warst du nur noch kein comedian in dEM sinne?  
07 rh : genau, aber es gab kein wort dafür  
08 und deswegen war=s auch schwer,  
09 weil ich in cabarets gespielt hab und äh (---)  
10 man konnte des nicht einordnen.  
11 ich hab=s dann selber mal alltagstypencabarett genannt,  
12 rb : [(h)  
13 rh : [damit die leute wenigstens einen begriff hatten, dafür.  
14 (-) ähm (---),  
15 joa, dann gab=s auf einmal das wort comedy,  
16 das hab ich aber immer schon gemacht vorher.  
17 auf einmal war ist man dann comedystar.<sup>99</sup>

Mit der strengen Polarisierung zwischen dem Kabarett als einer „Institution der Belehrung“<sup>100</sup> und der Comedy als einem Auswuchs der Spaßgesellschaft nahm jedoch auch „das Unheil

96 Schneyder (2003), S. 10. Vgl. auch Mann: „Wenn man die alten Recken des Kabaretts und deren Programme genauer betrachtet, finden sich auch vor allem in deren Vergangenheit Nummern und Programmteile, die gänzlich ohne offensichtlich politischen Bezug ausgekommen sind.“

97 Gesprächsrunde mit Reinhold Beckmann, Mirja Boes, Hugo Egon Balder, Rüdiger Hoffmann, Matthias Knop und Bülent Ceylan.

98 Die Eigennamen werden hier klein geschrieben, um anzuzeigen, dass hier zwei *Personae*, zwei Personen des öffentlichen Lebens, miteinander reden. Vgl. das Kapitel dieser Arbeit *Das emotionale Band unter der phonetischen Kette: Die offene Figur*.

99 nickelo07: *Comedy vs. Kabarett – Hugo Egon Balder bei Beckmann*. [YouTube-Video, 24. September 2009] Online verfügbar unter: [www.youtube.com/watch?v=FJTE2Ey9HBU](http://www.youtube.com/watch?v=FJTE2Ey9HBU), 00:02:29–00:03:00. Letzter Zugriff am 01. Juni 2018. Ursprünglich: *Beckmann (Rosenmontag-Comedy-Gipfel)* [Fernsehsendung], ARD, 23. Februar 2009 [= im Folgenden *Rosenmontagsgipfel*].

100 Karin Knop: *Comedy in Serie. Medienwissenschaftliche Perspektiven auf ein TV-Format*. Bielefeld: transcript, 2007, S. 97.

seinen Lauf“<sup>101</sup>. Denn da sich Kabarett und (Stand-up-)Comedy, trotz aller inhaltlichen Unterschiede oft so *verdammt* ähnlich sahen, wuchs auch das Bedürfnis<sup>102</sup> aufzuklären, worin „zwischen den diversen Spaßangeboten gegenwärtiger Fernseh-Shows oder Star-Tourneen und jener spezifischen Tradition der Kleinkunst, der der Freiherr von Wolzogen [...] eine erste Plattform eröffnete“ denn nun eigentlich die Grenzen lagen<sup>103</sup>.

Hugo Egon Balder und Mann betonen, dass es keinen Unterschied zwischen Comedy und Kabarett gibt<sup>104</sup>. Mathias Richling dagegen resümiert mainstreamgemäß:

Der Unterschied [zwischen Kabarett und Comedy] liegt darin, dass Comedy sehr wohl noch Witze machen darf über Helmut Kohl, über Gerhard Schröder, über (!) auch von mir aus Franz-Josef Strauß. Beim Kabarett verbietet sich das. Kabarett ist dafür da, satirisch politische, gesellschaftliche, soziale Missstände aufzuzeigen, nicht aufzuklären – dafür sind die Journalisten da –, aber das zu analysieren und Formulierungen dem Publikum zu geben, die erhellend wirken, und die haben immer sozialkritisch zu sein, gesellschaftskritisch zu sein. Das macht Comedy nicht, den Anspruch haben die nicht.<sup>105</sup>

Abgrenzungskriterien wie das Kabarett stehe für „[g]eistvolle und hintergründige Komik“<sup>106</sup>, während die Comedy auf „bewusst polarisierende[n] Brachialhumor“<sup>107</sup> setze und „nur an der äußeren Erscheinung von Personen und Ereignissen“<sup>108</sup> kratze, erweisen sich als irreführend, da sich die Äußerungen von verbrieften Kabarettistinnen/Comediennes und Kabarettisten/Comedians mitunter verblüffend ähneln<sup>109</sup>.

---

101 Vgl. Mann.

102 Mann verortet das Interesse an einer haarscharfen Trennung zwischen Kabarett und Comedy um 2013 insbesondere bei den Journalistinnen und Journalisten. Vgl. ebd.: „Es herrscht bei der schreibenden Zunft ein fast schon zwanghaftes Bestreben, jegliche Bühnendarbietung in eine Schublade zu stecken. Entzieht sich ein Künstler der klaren Einteilung, setzt panikartig die Suche nach Referenzpunkten im Programm ein, die oftmals zu seltsamen Interpretationen führt. Somit ist die unsägliche Einteilung in Kabarett und Comedy oftmals sehr ärgerlich gerade für Künstler, die in der Kommunikation als Comedians bezeichnet werden.“

103 Ebd.

104 Vgl. *Rosenmontagsgipfel*, 00:01:39 f. und Mann: „In meinen Augen gibt es nicht nur angeblich keinen Unterschied zwischen Kabarett und Comedy, sondern tatsächlich. Kabarett mit seiner etymologischen Herkunft bezeichnete schon immer ein buntes Allerlei an Bühnendarbietungen im häufig kleinen Rahmen – also stilistisch ein sehr freier Begriff.“

105 Jasper Barenberg/Mathias Richling: „Ich wollte nicht den ‚Scheibenwischer‘ schänden“. [Interview, 17. März 2009] Online verfügbar unter: [http://www.deutschlandfunk.de/ich-wollte-nicht-den-scheibenwischer-schaeden.694.de.html?dram:article\\_id=66928](http://www.deutschlandfunk.de/ich-wollte-nicht-den-scheibenwischer-schaeden.694.de.html?dram:article_id=66928). Letzter Zugriff am 16. April 2018. Richling hatte im Frühjahr 2009 angekündigt, in der Sendung *Satire Gipfel* auch Comedians auftreten lassen zu wollen, wofür er von Dieter Hildebrandt harsche Kritik erntete. Darum dreht sich auch das Gespräch Beckmanns mit Balder (vgl. *Rosenmontagsgipfel*).

106 Knop, S. 97.

107 Armin Nagel: Comedy. In: *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien, Diskussionen*. Hrsg. von Hans-Otto Hügel. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2003, S. 138–142, hier S. 139.

108 Reinhard, S. 12.

109 In diesem Sinne lässt sich die Aussage der mehrfachen Comedypreisträgerin Ilka Bessin alias *Cindy aus Marzahn* „Hab schwere Alzheimer-Bulimie. Sie könn' jerne lachen, aber i glaube nisch, [...] dass Sie wissen wie scheiße det is, wenn ma'n janzen Tach frisst und abends vajisst man zu kotzen“ und das Geständnis des Trägers des Österreichischen Kabarettpreises Michael Niavarani (als *Nia*-

Alternativ zu akademischen Sackgassen entstanden ironische Erklärungsversuche wie „Der Comedian macht es wegen dem Geld, der Kabarettist macht es wegen des Geldes“<sup>110</sup> oder „Der Kabarettist unterscheidet sich vom Comedian in erster Linie dadurch, dass er sich nach wie vor weigert, ein Headset aufzusetzen“<sup>111</sup>. Dieter Nuhr erkennt ein Kabarettpublikum daran, dass die Älteren „oft mit den Füßen voraus“<sup>112</sup> rausgetragen werden, wenn es zu lange dauert, und Michael Altanger räsoniert ironisch: „Kabarettist wird man, weil man eine Wut hat auf Gesellschaft, auf Politik und auf die eigenen Nazi-Eltern – oder man hat Alt-68er-Eltern und will ihnen gefallen. [...] Um Comedian zu werden, reicht die Wut auf Frauen.“<sup>113</sup>

Die Unterscheidung in gutes und schlechtes Kabarett respektive zwischen Kabarett und Comedy wird gegenwärtig sowohl in der Kabarettheorie als auch in der kabarettistischen Praxis als zunehmend kritisch gesehen, wiewohl der „hohe politische Anspruch“ an die Kabarettisten<sup>114</sup> nach wie vor Gültigkeit besitzt. Noch heute

werden nicht die Abläufe innerhalb der Interaktionssituation, sondern ausschließlich das (hohe oder niedrige) ‚Kritikpotential‘ der Texte, die daraus folgende angenommene Wirkung auf das Bewusstsein der Zuschauer und damit auch auf deren gesellschaftskritische Einstellung betrachtet.<sup>115</sup>

Das Bedürfnis, Kabarett und (Stand-up-)Comedy sauber voneinander zu trennen, ließ die Motivation, der performativen Schnittmenge beider Aufführungsformen – von der sich in der Tat behaupten lässt, es gäbe keinen Unterschied – auf den Leib zu rücken, zurücktreten. Die *Integrativen Kabarettheorie* hat es sich zur Aufgabe gemacht, das Kabarett als das zu beschreiben, was es ist: Eine theatrale Gattung, die mit *Zeichen von Zeichen* operiert und spezifische Rezeptionsprozesse freisetzt.

---

varani) inhaltlich nicht unterscheiden: „I kann den ganzen Tag fressen. Geb's offen zu. Ja, des is wirklich a Problem bei mir. [...] I hab Bulimie. Naa, ohne Speim natürlich, das is ja das Prob[lem]“. Vgl. Ilka Bessin [Cindy aus Marzahn]: *Alzheimer-Bulimie*. [ProSieben Webvideo, 18. August 2011] Online verfügbar unter: <http://www.prosieben.de/tv/quatsch-comedy-club/video/alzheimer-bulimie-clip>, 00:04:30–04:50. Letzter Zugriff am 16. April 2018. Ursprünglich: *Quatsch Comedy Show* [Fernsehsendung], ProSieben, 2004, Staffel 1, Episode 11 (Der Clip zeigt Bessins ersten Auftritt im Quatsch Comedy Club) und *Niavarani's Kühlschrank*, 00:23:45–00:24:10.

110 Vince Ebert: *Kabarett oder Comedy?* [Internetartikel, 19. August 2009] Online verfügbar unter: [www.achgut.com/dadgdx/index.php/dadgd/article/kabarett\\_oder\\_comedy/](http://www.achgut.com/dadgdx/index.php/dadgd/article/kabarett_oder_comedy/). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018.

111 Icfu YT: *Laudatio für Josef Hader@Bayerischer Kabarettpreis (2011-10-07)*. [YouTube-Video, 11. Oktober 2011] Online verfügbar unter: [www.youtube.com/watch?v=-OGPqvivS0o](https://www.youtube.com/watch?v=-OGPqvivS0o), 00:00:15 f. Letzter Zugriff am 01. Juni 2018. Ursprünglich: *Bayerischer Kabarettpreis 2011* [Fernsehsendung], BR, 07. Oktober 2011.

112 Ebd., 00:05:09 f.

113 *Bayerischer Kabarettpreis 2012*, 00:47:05 f. Altinger spielt mit seiner Comedy-Bemerkung auf Mario Barth an.

114 Pschibl, S. 316.

115 Ebd. Pschibls Einschätzung trifft noch immer zu, bezieht sich allerdings konkret auf das Kabarett und die Kabarettforschung um die Jahrtausendwende.

## 2.2 Demaskierung einer Rampensau

Auf die Enterbung folgt der Vatermord betitelte die FAZ<sup>116</sup> den Zwist, den Richling und Hildebrandt 2009 in aller Öffentlichkeit um das neue Gesicht der Kabarett-Sendung Scheibenwischer austrugen. Ersterer hatte angekündigt, im neuen *Satire Gipfel* auch Comedians politisch-satirisch zu Wort kommen lassen zu wollen. Hildebrandt reagierte entsetzt und beteuerte, Richling die Leitung einer politischen Kabarettreihe nicht zuzutrauen<sup>117</sup>; Richling warf dem „Übervater der Branche“<sup>118</sup> im Gegenzug *Humor-Fundamentalismus*<sup>119</sup> vor. Die politisch-kabarettistische Schlammschlacht endete „in kleinen Scheißereien“<sup>120</sup>. Der kriegsmüde Richling schwenkte zwar nicht unbedingt die weiße Fahne, glaubte aber, es sei „jetzt Zeit, dass man das mal wirklich beendet, weil jetzt ist es, glaube ich, auch schon allmählich gut gewesen. Der Titel [Scheibenwischer] ist weg, die Sendung ist beerdigt, wir machen eine neue, fertig.“<sup>121</sup>

Zwei Jahre später übernahm der ‚Kabarett-Comedy-Zwitter‘ Dieter Nuhr den *Satire Gipfel*, der 2014 in *nuhr im Ersten* umbenannt wurde und in dem sich seither regelmäßig sowohl Comediennes und Comedians (Carolin Kebekus, Ingo Appelt, Enissa Amani) als auch ausgewiesene Kabarettistinnen und Kabarettisten (Gerburg Jahnke, Max Uthoff, Christoph Sieber) tummeln. Ende gut alles gut? Weit gefehlt.

(Stand-up-)Comedy und (politisches) Kabarett in einen Topf zu werfen, war und ist ein absolutes Sakrileg. Wo es passiert, kann es sich Elke Reinhard zufolge nur um ein Versagen handeln<sup>122</sup>. Die *Integrative Kabaretttheorie* geht – auch auf die Gefahr hin, den einen oder anderen Fehdehandschuh abzubekommen – noch einen Schritt weiter. Sie behauptet zwar nicht, zwischen Comedy und Kabarett bestünde kein Unterschied – wo so viele Stimmen unabhängig voneinander Abweichungen vermuten, sollten schließlich auch welche zu finden sein<sup>123</sup> – aber sie unterstellt dem Stand-up-Format und dem Kabarett<sup>124</sup> eine gemeinsame performative Basis. Um das Fass zum überlaufen zu bringen, verzichtet die Arbeit zusätzlich auf die Bezeichnung ‚Comedian‘. Michael Mittermeier und Frank Lüdecke, Mario Barth und Volker Pispers, Mirja Boes und Simone Solga heißen hier völlig gleichberechtigt ‚Kabarettistinnen‘ oder ‚Kabarettisten‘ – frei nach dem ‚richlingschen Viersatz‘: *Die Vorurteile sind weg, der alte Streit ist beerdigt, wir wagen was Neues, fertig.*

Die These Stützen sich alle kabarettistischen Spielformen<sup>125</sup> auf den gleichen theatralen Modus? stellt sofort die Frage nach dem kleinsten gemeinsamen Nenner<sup>126</sup>. Auf der Suche nach

116 Jörg Thomann: *Auf die Enterbung folgt der Vatermord*. [Internetartikel FAZ, 18. März 2009] Online verfügbar unter: [www.faz.net/aktuell/feuilleton/fernsehen/kabarett-zwist-auf-die-enterbung-folgt-der-vatermord-1925796.html](http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/fernsehen/kabarett-zwist-auf-die-enterbung-folgt-der-vatermord-1925796.html). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018.

117 Ebd.

118 Ebd.

119 Ebd.

120 Barenberg/Richling.

121 Vgl. ebd.

122 Vgl. Reinhard, S. 7.

123 Vgl. das Kapitel *Exozentrische und egozentrische Figuren*.

124 Hier nicht explizit als ‚politisches Kabarett‘.

125 Mit Spielformen sind hier etwa Ausprägungen wie das Solokabarett, Duokabarett, Ensemblekabarett oder auch das Musikkabarett, in dem sowohl gesprochen als auch musiziert und gesungen wird.

126 Stein, S. 27.

Berührungspunkten fällt auf, dass Kabarettistinnen und Kabarettisten – auch diejenigen, die nebenher noch Klavier spielen, Jonglieren, Zeichnen etc. – während einer Aufführung vor allem eines tun: Sie reden – und zwar ohne Unterlass<sup>127</sup>. Bezeichnenderweise führen sie dabei niemals Selbstgespräche oder unterhalten sich auch zu mehreren ausschließlich bloß miteinander. Die *Sprecherin* oder der *Sprecher* adressiert stets ein *Gegenüber* außerhalb der konkreten Bühnsituation:

Ausschnitt aus dem Programm *Die letzte Tour*

PW: Kabarettist Philipp Weber  
CW: Kabarettist Claus von Wagner  
MT: Kabarettist Mathias Tretter  
P: faktisches Kabaretppublikum

PW': Figur *Philipp Weber*  
CW': Figur *Claus von Wagner*  
MT': Figur *Mathias Tretter*  
P': fiktives *Kabaretppublikum*<sup>128</sup>

01 P/(P)': [((applaus und jubelrufe))  
02 PW/PW': [(17.0) münchen! (-) münchen! ets dankeschön münchen.  
03 des is ja der hammer!  
04 CW/CW': [(2.0) 129 a ha ja.  
05 PW/PW': hua münchen, des is ja der HAMMER!  
06 ich muss sagen, also,  
07 ein LEbenstraum geht für uns in erfüllUNG.  
08 lustspielHAUS - ausverKAUFT!  
09 P/(P)': ((vereinzeltes gelächter))  
10 urban priol, zieh dich warm an, [jeah!  
11 P/(P)': [((gelächter; vereinzeltes klatschen))  
12  
13 CW/CW': [(4.0) nei, nein,  
14 es is schon, nein, nein,  
15 wir können das schon einordnen.  
16 das dieses man darf da nicht abheben,  
17 weil ma einmal ausverkauft is.  
18 wir waren neulich scho ma ausverkauft in ingolstadt.  
19 na hatten die extra so=n plakat (-) geschrieben,  
20 da stand so ZWANGSensemble AUSverKAUFT,  
21 warn ma auch sehr stolz,  
22 dann weiter unten  
23 dieter hildebrandt RESTlos ausverkauft.  
24 P/(P)': [((gelächter und vereinzeltes klatschen))  
25 MT/MT': [(2.0) a=s hej. (-) ja,

127 Vgl. das Kapitel *Das Kabarett – Ein komisches Kommunikationsereignis*.

128 Die Reaktionen von faktischem und fiktivem Kabaretppublikum werden in dieser Arbeit als deckungsgleich transkribiert, wiewohl hier durchaus Unterschiede vorliegen können.

129 Zwei Sekunden nach dem Kommentar von *Philipp Weber*.

26 MT/MT' : herzlich willkommen zu unserm programm  
27 die letzte tour.  
28 viele haben uns gefragt, bei dem titel (-),  
29 wollt ihr mit dem programm abschied nehmen (-)?  
30 und die antwort ist (-) ja.  
31 P/(P)' : ((gemurmelt))  
32 MT/MT' : wir wissen nur noch nich wovon.  
33 P/(P)' : ((vereinzeltes gelächter))<sup>130</sup>

Viele der Bemerkungen *Philip Webers*, *Claus von Wagners* und *Mathias Tretters* fordern eine sofortige Publikumsreaktion heraus, wodurch der Ausschnitt eine deutliche Dialogstruktur erhält<sup>31</sup>. Die unausgewogene Verteilung des Rederechts und die Beschränkung seiner Redebeiträge auf kollektivierbare Reaktionen wie Applaus und Gelächter hindern das Publikum nicht daran, sich instinktiv auf die Position des Adressaten und unmittelbaren Gesprächspartners zu setzen. Begrüßungsformeln, die den Zuschauerinnen und Zuschauern zugewandte Körperhaltung und die Rücksichtnahme auf ihre Lach- und Klatsch-Dynamik er härten die Annahme, mit den Kabarettisten in direktem Kontakt und sprichwörtlich *auf Du und Du* zu stehen. Die folgenden Beispiele zeichnen ein ähnliches, trotzdem aber völlig anderes Bild:

Ausschnitt aus dem Programm *Frauen und Kinder zuerst*

GJ: Kabarettistin Gerburg Jahnke  
P: faktisches Kabarettpublikum

HS: Helene Schiller  
(Passagiere<sup>32</sup>)

01 GJ/HS : ähuä, ja, also (-) willkommen  
02 P : [((applaus))  
03 GJ/HS : [(2.0) ja (3.0) ähu (7.0) ähu (2.0) ja  
04 GJ/HS : willkommen an bord der ms helene, ne?  
05 ähuä wir freuen uns natürlich,  
06 dass sie mit uns reisen, IS=kla:.  
07 wenn sie eine frage haben,  
08 dann bitte nicht an mich, ja?  
09 ich hab kein zeit. [ich äh  
10 P : [((gelächter))  
11 ich hab dinge zu tun,

130 DjBlackSheep96: *Die letzte Tour (Das erste deutsche Zwangensemple)*. [YouTube-Video, 15. Mai 2013] Online verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=3OBfKZEpb8>, 00:00:00–00:01:15. Letzter Zugriff am 01. Juni 2018. Ursprünglich: *Erstes Deutsches Zwangensemple live! Die letzte Tour* [Fernsehsendung]. BR, 16. Mai 2013.

<sup>131</sup> Die Dialogstruktur zieht sich hier nicht durch das ganze Programm, da Philipp Weber, Claus von Wagner und Matthias Tretter nach dieser Einführung hauptsächlich Sketche spielen.

132 Die Passagiere sind im Rahmen des fiktiven Kommunikationssystems als verdecktes Gegenüber anwesend; auf ihre Reaktionen lassen sich in dieser Passage aber kaum Rückschlüsse ziehen.

12 da machen sie sich überhaupt kein bild von, ja?<sup>133</sup>

Ausschnitt aus dem Programm *Wirklich wahr*

BJ: Kabarettist Bruno Jonas

WD: Walter Donhauser (Steuerberater)

P: faktisches Kabarettopublikum

Z: Menschen vor einem Gerichtssaal<sup>134</sup>

01 BJ/HD : jojo. sakradi, gäh nix weida, ha?  
02 hm hm hm  
03 san sie a geladen?  
04 Z : [((antwort))  
05 P : [((gelächter))  
06 BJ/HD : (-) ois zeugen?  
07 Z : ((antwort))  
08 BJ/HD : warn sie a olle im kaufhof?  
09 Z : [((antwort))  
10 P : [((gelächter))  
11 BJ/HD : (-) in der elektroabteilung?  
12 Z : [((antwort))  
13 P : [((zaghaftes gelächter))  
14 BJ/HD : sie, dees oane sog i eana glei, gej,  
15 so genau wie ich=s gesehen hab,  
16 keenan sie=s gor need gseng ham,  
17 weil i bin direkt neba dem lechner gstandn.  
18 der lechner is do gstandn  
19 und i bin wie gsogt do gstandn.  
20 na ja, wor ja a a riesenmenschenauflauf,  
21 dees hoibe kaufhaus iis a zsmgglaffa.  
22 ois weega so am mickrigen cd-walkman.  
23 dees muaß ma si moi vorstein.  
24 weega so am kloana walkman so a gschieß, do!  
25 wern a hauffa zeugen geladen, gerichtsverhandlung!  
26 geh, hea ma dooch auf, i woäß ganz genau,  
27 wie=s war, weil ich=s ganz genau gesehen hab.  
28 und zwar bin ich ähm im aufzug nach oben gefahren,  
29 in den vierten stock, in die elektroabteilung.  
30 oder is die im dritten obergeschoss?<sup>135</sup>

133 Chopper4E: *Frauen und Kinder zuerst!* [YouTube-Video, 3. August 2012] Online verfügbar unter: [www.youtube.com/watch?v=4Zyc6hPqqv4](https://www.youtube.com/watch?v=4Zyc6hPqqv4), 00:01:25–00:01:57. Letzter Zugriff am 01. Juni 2018. Ursprünglich: *Missfits geh'n baden – Kabarett im Freibad* [Fernsehsendung], WDR, 26. August 2000.

134 Anhand der Sprechpausen, welche Walter Donhauser macht, lassen sich die Antworten der Zeugen erahnen, die unabhängig von den Publikumsreaktionen erfolgen.

135 Komödianten: *Bruno Jonas – Wirklich Wahr (Hörspiel)*. [YouTube-Video, 09. September 2014] Online verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=GHCxqBgsays>, 00:10:13–00:10:55. Letz-

Ausschnitt aus dem Programm *Im Keller*

JH: Kabarettist Josef Hader  
P: faktisches Kabarettpublikum  
Z: einzelne Zuschauerin

WT: Werbetexter  
HM: Herr Meister

01 P : ((applaus; ein pfiff))<sup>136</sup>  
02 JH/WT : und wie lang wern sie do brauchn?  
[03 HM : ((antwort))]  
04 JH/WT : nA, es iis nur, wei=i i äh hätt nocher en termin.  
05 P : ((vereinzelte reaktionen))  
06 JH/WT : dieses feuchte klopapier.  
07 HM : ((antwort))  
08 JH/WT : (---) da hod diese firma angrufn  
09 mit eanan feichtn klopapier  
10 und de ham dann gsogt,  
11 sie woin so wos ähnliches wie wia  
12 damois gmacht ham für teekannen.  
13 P : ((gelächter))  
14 JH/WT : wei=äh dieser teekannenspot war (-)  
15 da größte erfolg vo unsra agentur, n?  
16 jetz ruafn olle nurmehr an kontaktlinsen,  
17 stoßdämpfer, babynohrung, winterraafen (1.0)  
18 olle wuin an spot hom mit teekannen.  
19 (-) hähä.  
20 Z : hähä.  
21 JH/WT : jo.  
22 P : ((vereinzeltes gelächter))  
[23 HM : was sind sie von beruf?]   
24 JH/WT : wo=äh wos für beruf?  
25 werbung, ja, werbung. natürlich ja.  
26 (---) wos ham sie glaubt? installateur? ahaha!  
27 P : ((gelächter))<sup>137</sup>

Alle drei Textausschnitte geben die Unterhaltung einer *Person* mit einer anderen *Person* oder *Personengruppe* wieder. Letztere ist für das faktische Publikum *de facto* abwesend. Für die *Sprecherin* oder den *Sprecher* handelt es sich hingegen um einen ‚realen‘ *Interaktionspartner*, der mitunter auch ‚selbstständig‘ die Initiative ergreift. Darüber hinaus stellt keine der Gesprächssituationen eine Kabarettaufführung dar. Gerburg Jahnke, die sich spä-

---

ter Zugriff am 01. Juni 2018. Ursprünglich: Bruno Jonas: *Die große Bruno Jonas Box. Programm 4. Wirklich wahr*. Random House, CD, 2009.

- 136 Im Anschluss an den Applaus spielt Klaviermusik. Das Programm greift die sich ständig wiederholende Melodie immer wieder auf.  
137 Josef Hader: *Im Keller (Best of Kabarett Edition)*. Hoanzl, CD, 2013, 00:00:08–00:01:18 [= im Folgenden *Im Keller*].

ter als *Helene Fischer* vorstellt, wendet sich an eine *Gruppe Schiffsreisender*, Bruno Jonas spricht in der Rolle des *Steuerberaters Walter Donhauser* mit *Zeugen vor einem Gerichtsaal* und Hader spielt einen (namenlosen) Werbetexter, der seinen Handwerker ‚*Herr Meister*‘ mit Worten zutextet.

Die Konstellationen sprechen für zwei sich produktiv überlagernde Kommunikationssysteme: Ein theatrales, das den indirekten Austausch der Spielenden mit einem faktischen Publikum umfasst, und ein fiktionales, auf dem sich Figuren unterhalten. Die Besonderheit gegenüber anderen *Aufgeführten Gesprächen* besteht darin, dass der Adressat der anwesenden, offen sichtbaren Figur Teil der Wortkulisse ist, wodurch alle Informationen über das *verdeckte Gegenüber*<sup>138</sup> indirekt erschlossen werden müssen. Vogel nennt diese Art des theatralen Austauschs *Offenen Dialog* und liefert der *Integrativen Kabaretttheorie* damit ein ahistorisches Gattungskriterium, das für jede Art von Kabarett konstitutiv ist. Die kürzeste und einfachste Kabarettdefinition lautet folglich: Kabarett ist ein *Aufgeführtes Gespräch im Offenen Dialog*<sup>139</sup>. Die Definition umfasst auch Kabarettsprogramme, deren Dramaturgie keine vom Kabarettkontext abweichende Gesprächssituation vorsieht:

#### Ausschnitt aus dem Programm 2 *Musterknaben*

VG: Kabarettist Viktor Gernot

VG': Figur *Viktor Gernot*

MN: Kabarettist Michael Niavarani

MN': Figur *Michael Niavarani*

P: faktischen Kabarettpublikum

P': fiktives *Kabarettpublikum*

ST": *ein Sterbender*<sup>140</sup>

- 01 MN/MN' : blöd is, dass wir heute abend nicht  
02 (-) über frauen reden können.  
03 VG/VG' : warum können oder sollen wir  
04 oder dürfen wir nicht über frauen reden?  
05 MM/MN' : na, wei=m=m letztn Programm a stund lang  
06 drüber gredt ham.  
07 VG/VG' : na und?  
08 MN/MN' : na, wos ,na und' ?  
09 des=s eine PLUMpe wiederhol[ung].  
10 VG/VG' : [nEIn,  
11 überhaupt ned. es is über fünf jahre her.  
12 erstens. zweitens hamma damals a stunde  
13 über des thema durchgredet,  
14 MN/MN' : ja?  
15 VG/VG' : aber mia ham ja faktisch

138 Vgl. das Kapitel *Hör mal, wer da schweigt: Das verdeckte Gegenüber*.

139 Vgl. das Kapitel *Das Aufgeführte Gespräch im Offenen Dialog*.

140 Hier findet ein Wechsel der Gesprächsebene und damit auch der Gesprächssituation statt. Es handelt sich nicht mehr um eine fiktive Kabaretttaufführung, sondern um einen *Sterbenden*, der Sekunden vor seinem Tod zu einer *Krankenschwester* (verdecktes Gegenüber) spricht.

16 MN/MN' : nix gsogt.  
17 VG/VG' : genau.  
18 MN/MN' : ja, tro[tz  
19 VG/VG' : [und es is ein unendliches feld,  
20 ein unendliches thema.  
21 MN/MN' : [ja.  
22 VG/VG' : [und es is im leben der menschen  
23 thema nummer eins.  
24 (-) [des geht über alles.  
25 MN/MN' : [na, dees glaub i nimmer.  
26 VG/VG' : [politik, kultur alles wurscht  
27 MN/MN' : [nein, nein, nein beziehung, frauen und äh  
28 VG/VG' : [des wichtigste  
29 MN/MN' : [nein äh nummer eins is die WELTpolitik.  
30 VG/VG' : nein.  
31 MN/MN' : oh ja, wos is mit da weltwirtschaftskrise,  
32 VG/VG' : michael.  
33 MN/MN' : wos mim kapitali[smus,  
34 VG/VG' : [nein  
35 MN/MN' : wos is mit=n terrorismus,  
36 VG/VG' : [wann  
37 MN/MN' : [das interessiert die menschen!  
38 VG/VG' : hör zu, mein häschen ((auslassung von 21.0)  
39 wann kommt die wahrheit  
40 über einen menschen am deutlichsten,  
41 am klarsten hervor?  
42 (---) in seiner letzten stunde.  
43 MN/MN' : wos?  
44 VG/VG' : die letzten worte eines menschen  
45 auf dieser welt.  
46 hast du jemals gehört,  
47 dass einer am sterbebett gesagt hätte  
48 VG/VG' /ST'': schweesta, i gspier, glei is vorbei.  
49 schlong=s ma bitte noch einmal  
50 den politikteil vom standard auf. ähhh.  
51 P/ (P)' : [(gelächter)]  
52 VG/VG' : [mocht kaana. da ruft man nach seiner familie,  
53 nach seinen liebsten.  
54 DAS. das is wichtig.  
55 MN/MN' : da hast aber wirklich recht.<sup>141</sup>

---

141 Plentiy: 2 Musterknaben – Michael Niavarani & Viktor Gernot. [YouTube-Video, 11. Mai 2013] Online verfügbar unter: [www.youtube.com/watch?v=\\_p3pXKMynj4&t=466s](https://www.youtube.com/watch?v=_p3pXKMynj4&t=466s), 00:34:46–00:36:03. Letzter Zugriff am 01. Juni 2018. Ursprünglich: Viktor Gernot/Michael Niavarani: 2 Musterknaben, Hoanzl, DVD, 2011 [= im Folgenden Musterknaben].

Theatrale Gattungen versetzen Zuschauerinnen und Zuschauer während der Aufführung in einen „quantitativen, psycho-physisch und zeitlich bestimmten Reizzustand, der einen neuen qualitativen Erlebniszustand definiert“<sup>142</sup>. Dieses *ästhetische Erleben* oszilliert beständig „zwischen [der] Bewußtheit des Spielcharakters [Inlusion]<sup>143</sup> und dem Verschwinden dieses Wissens in der Illusion“<sup>144</sup>. Sich vordergründig in die dargestellte Welt ‚hineinziehen‘ zu lassen und dabei stets im Hinterkopf zu behalten, dass die Schauspielerinnen und Schauspieler – respektive die Kabarettistinnen und Kabarettisten – nur *so tun, als ob*<sup>145</sup>, ist eine Begleiterscheinung des „doppelten Modus theatricaler Zeichenverwendung“<sup>146</sup>.

Der Rezeptionsmodus der Inlusion stellt sicher, dass die mithilfe von Sprache, Bewegungen, Kulissen, Requisiten, Kostümen, Masken und Lichteffekten erzeugten theatralen Zeichen auch wirklich als Zeichen von Zeichen<sup>147</sup> wahrgenommen werden, was bei den Rezipierenden ganz bestimmte, dem ästhetischen Rahmen angemessene Verhaltensweisen auslöst. Nicht umsonst beschreibt Stephanie Metzger insbesondere die theatrale Fiktionalisierung als ein „an die Mitarbeit und Aktivierung des Publikums gekoppelt[es] [...] Interaktionsverhältnis zwischen Bühne und Zuschauerwahrnehmung“<sup>148</sup>.

Die kabarettistische Kooperationsgemeinschaft (Spielende und Publikum) eint das Interesse, den Interaktionsprozess zu einem erfolgreichen Abschluss zu bringen<sup>149</sup>. In Anbe tracht des Credos *Zusammenarbeiten um jeden Preis!* lassen sich Kabarettzuschauerinnen und Kabarettzuschauer spitze Bemerkungen oder handfeste Beschimpfungen gefallen und verpflichten sich die Spielenden darauf, genügend ‚Stimulanzien‘ zu liefern, die das Publikum lachend, klatschend, johlend, pfeifend, jubilierend etc. beantworten kann.

Der Offene Dialog wird als Teil der ästhetischen Gesamtsituation wahrgenommen<sup>150</sup>, nutzt jedoch auch verstärkt Instrumente, welche die Rezipierenden dazu animieren, *sich selbst Authentizität vorzutäuschen*<sup>151</sup>. Figuren, die das Publikum ‚anspielen‘, es beschimpfen, Fragen stellen (und konkrete Antworten erwarten), aus der Rolle fallen oder andere metakabarettistische Bezüge herstellen, erscheinen bisweilen so lebensecht, dass ihre Fiktionalität nahezu vollständig aus dem Bewusstsein gedrängt wird. Zuschauerinnen und Zuschau

142 Marc Wagenbach: *Digitaler Alltag. Ästhetisches Erleben zwischen Kunst und Lifestyle*. München: Herbert Utz, 2012, S. 16 mit Bezug auf Hans Ulrich Gumprecht: Epiphanie. In: *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*. Hrsg. von Joachim Küpper und Christoph Menke. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, S. 203–222, hier S. 204.

143 Vgl. das Kapitel dieser Arbeit *Das Rezeptionsparadoxon: Gut gemeinte Selbstdäuschung im Zeichen der Hyperillusion*.

144 Gerda Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*. Tübingen: Max Niemeyer, 1997, S. 93.

145 Vgl. das Kapitel dieser Arbeit *Frames und soziales Handeln*.

146 Janine Hauthal: ‚Theatralität und Narrativität in Heinrich von Kleists „Penthesilea“ (1808)‘. Paradoxe Konstellationen im (innerästhetischen Medienwechsel). In: *Textbewegungen 1800/1900*. Hrsg. von Matthias Buschmeier und Till Dembeck. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007 [= Stiftung für Romantikforschung, Bd. 35], S. 244–265, hier S. 246.

147 Vgl. hierzu allgemein Erika Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen*. 5., unveränderte Auflage. Tübingen: Gunter Narr, 2007, Bd. I.

148 Stephanie Metzger: *Theater und Fiktion. Spielräume des Fiktiven in Inszenierungen der Gegenwart*. Bielefeld: transcript, 2010, S. 14.

149 Vgl. Pschibl, S. 104.

150 Vgl. das Kapitel dieser Arbeit *Machtbalance im sozialen Haifischbecken*.

151 Vgl. das Kapitel dieser Arbeit *Das Rezeptionsparadoxon: Gut gemeinte Selbstdäuschung im Zeichen der Hyperillusion*.

er fühlen sich von der Figur persönlich angesprochen oder sind davon überzeugt, anstatt einer Figur eine wirkliche Person vor sich zu haben<sup>152</sup>. Diese *Hyperillusion*<sup>153</sup> kommt einer absoluten *theatralen Illusion* schon sehr nahe. Für die notwendige Trennung der ontologisch grundverschiedenen Kommunikationsebenen sorgt sowohl beim Kabarett als auch bei allen anderen Spielformen des Aufgeführten Gesprächs im Offenen Dialog<sup>154</sup> die *Fiktionsblase*<sup>155</sup> – ein rezeptionsunabhängiges, ästhetisches Gewebe, das die Lebenswelt und die Bühnenrealität sauber separiert und sowohl die von den Spielenden dargestellten Figuren als auch die Figuren/Ereignisse, die aus Ästhetisierungs- und Materialisationsprozessen<sup>156</sup> hervorgehen, umschließt.

Theatrale Verfahren, die wie das Beiseitesprechen, die Publikumsansprache, der Chor und Erzählerfiguren Authentizität suggerieren, existieren bereits seit der Antike und sind auch heute bei Weitem nicht auf das Kabarett beschränkt. Nichtsdestotrotz stellt sich die Frage, welche historischen, gesellschaftlichen und kulturellen Faktoren den Anstoß dafür gegeben haben, dass sich diese Techniken im Laufe des 20. Jahrhunderts zu einer eigenständigen Gattung – dem heutigen Kabarett – verdichten konnten.

### 2.3 Kabarettgeschichte von gestern bis heute

*Das also ist des Kabarett-Pudels Kern?* Ein Aufgeführtes Gespräch im Offenen Dialog? Tat-sache! Denn um eine Aufführungssituation als Kabarett erkennen und entsprechend darauf reagieren zu können, braucht es lediglich eine Person, die (vor und in mittelbarer Interaktion mit einem Publikum) als Figur auf ein verdecktes Gegenüber einspricht. So simpel also lässt sich das Mysterium Kabarett entzaubern oder, um es mit *Niavarani* auszudrücken: „Nah, mehr steckt nicht dahinter!“<sup>157</sup>

Michael Fleischer betrachtet das Kabarett (der späten 1980er-Jahre) als kultur- und sprachräumlich begrenztes Phänomen:

[D]as Kabarett [ist] nur auf wenige Nationalkulturen beschränkt [..], d. h.[, dass es] in nur wenigen Kulturen auftritt. Nimmt man als Grundlage einer Bestimmung die allgemein bekannte Form des Kabaretts – etwa wie sie in Deutschland ausgeprägt ist –, so kann man feststellen, daß Kabarett nur im deutschsprachigen Raum, in Polen und in der Tschechoslowakei

152 Stellt der Kabarettist Günter Grünwald auf der Bühne eine Figur *Günter Grünwald* dar, so wird die Figur nicht als Figur, sondern als der Kabarettist wahrgenommen, auch wenn sie im Interaktionsverlauf behauptet, ausschließlich im Neoprenanzug zu duschen (Günter Grünwald: *Glauben Sie ja nicht, wen Sie da vor sich haben*. Sony Music Entertainment Germany, DVD, 2009, 00:10:30 f.) und vor ihrer Hormonbehandlung ein kleines Mädchen gewesen zu sein (ebd., 00:44:26–00:44:28). Im Folgenden *Glauben Sie ja nicht, wen Sie da vor sich haben*. Der Programmtitel ließe sich auch als Anspielung auf die strikte Trennung zwischen der *Figur des Kabarettisten* und der Rolle des Kabarettisten sowie der Privatperson des Kabarettisten (Günter Grünwald) interpretieren.

153 Vgl. das Kapitel dieser Arbeit *Das Rezeptionsparadoxon: Gut gemeinte Selbstdäuschung im Zeichen der Hyperillusion*.

154 Vgl. das Kapitel dieser Arbeit *Kabarettgeschichte von gestern bis heute*.

155 Vgl. das Kapitel dieser Arbeit *Es liegt was in der Luft: Die Fiktionsblase*.

156 Vgl. ebd. und das Kapitel dieser Arbeit *Killing Manfred: Materialisation als Gewaltakt*.

157 *Niavarani Kühlschrank*, 00:04:15 f.

vorhanden ist (mit Einschränkungen – historischer Art – noch in Rußland und in Ungarn)<sup>158</sup>. Die Existenz des Kabaretts ist also auf wenige Länder bzw. Sprachräume beschränkt.<sup>159</sup>

Ein flüchtiger Blick über den Tellerrand genügt jedoch, um sich davon zu überzeugen, dass sich Aufgeführte Gespräche im Offenen Dialog auch hinterm deutschen und osteuropäischen Horizont größter Beliebtheit erfreuen. „Kabarett“<sup>160</sup> wird unter anderen Namen und mit je spezifischen kulturellen Ausprägungen auch in anderen Teilen der Welt gespielt – als *stand up-comedy*<sup>161</sup> in Amerika, England, Irland (etc.), als *xiangsheng* in China, als *manzai* in Japan oder auch als *monologue québécois*<sup>162</sup> in Quebec. Die Gattungsbeschreibung am Beispiel des deutschsprachigen<sup>163</sup> Kabaretts erlaubt es zukünftig, die „parallele[n] Wirkungsmechanismen“<sup>164</sup> all dieser Spielformen nicht mehr nur für rein zufällige – oder wie im Fall der Kontroverse Kabarett *versus* (Stand-up-)Comedy<sup>165</sup> sogar ärgerliche – Ähnlichkeiten<sup>166</sup> zu halten, sondern sie als wirkliche Schnittstellen und übereinstimmende theatrale Merkmale zu behandeln.

Das Aufgeführte Gespräch im Offenen Dialog lenkt auch die Kabarettgeschichtsschreibung in eine neue Richtung. Frühere Kabaretthistorikerinnen und Kabaretthistoriker interessierten sich fast ausschließlich für die Geschichte des ‚guten‘, systemkritischen Kabaretts, während sie inadäquate, ‚unterhaltsame‘<sup>167</sup> kabarettistische Umtriebe kategorisch aus-

---

158 Fleischer widerlegt sich hier indirekt selbst. Seine vielen Beispiele verdeutlichen, dass die kabarettistische Spielform so räumlich und kulturell beschränkt nicht sein kann. Zu den Sprachräumen vgl. das Kapitel dieser Arbeit *Die Kabarettlandschaft*.

159 Fleischer (1989), S. 10.

160 Hier als Synonym für das Aufgeführte Gespräch im Offenen Dialog generell.

161 Die übereinstimmenden Gattungskonstituenten erklären, warum es überhaupt solche Schwierigkeiten bereitet, Kabarett und (Stand-up-)Comedy voneinander zu unterscheiden.

162 Vgl. Birgit Mertz-Baumgartner: „*Monologues québécois*“ oder *Geschichten eines „Monsieur qui parle tout seul“*: Standortbestimmung einer Gattung am Rande. Augsburg: Wißner, 1997 [= Beiträge zur Kanadanistik, Bd. 6], S. 170: „Wir kommen abschließend [...] zum Ergebnis, daß sich der ‚monologue‘ dem Kabarett ähnlicher Verfahrensweisen bedient, diese jedoch den Grundbedingungen der Gattung entsprechend modifiziert. So finden wir gerade in der fingierten Mündlichkeit der Erzählung ein Pointierungsmuster, welches nicht nur der Aufführungspraxis durch einen einzelnen Vortragskünstler optimal entspricht – im Kabarett existieren demgegenüber neben dem Ein-Personen-Kabarett zahlreiche Duos oder Künstlergruppen, die in der Folge auch andere szenische Modi neben dem Einzelvortrag zur Verfügung haben –, sondern auch die Ursprünge der Gattung reflektieren.“

163 Die *Integrative Kabaretttheorie* bezieht auch das Kabarett Österreichs und der Schweiz mit ein.

164 Mertz-Baumgartner, S. 99.

165 Im Zusammenhang mit Kabarett ist zumeist nur von ‚Comedy‘ die Rede, wiewohl in der Regel Stand-up Comedy gemeint ist. Die Comedy umfasst Oliver Welke zufolge dagegen die fünf Kategorien Stand-up Comedy, Panel Shows, Late Night Shows, Sketchsendungen und Sitcom Shows. Vgl. Oliver Welke: Futter für die Spaßgesellschaft – Der Comedy-Boom. In: *DVB Multimedia Bayern*. Hrsg. von Global Media: Fusionen, Visionen, Illusionen: Dokumentation der Medientage München 2000. Berlin: Vistas, 2001, S. 203–208.

166 Birgit Mertz-Baumgartner widmet diesen Ähnlichkeiten über 80 Seiten (insb. S. 99–182) und zieht hierzu auch die Kabaretttheoretiker Henningsen, Fleischer (1989) und Vogel heran.

167 Vgl. Pschibl, S. 10.

siebten.<sup>168</sup> Die neue Kabarettdefinition holt viele der ‚verbannten‘ Spielarten und Kabarett-Persönlichkeiten aus dem Exil zurück, verlangt jedoch auch eine Überprüfung, inwieweit es sich bei vielen der bisher pauschal als ‚Kabarett‘ klassifizierten Aufführungen und Fernsehformate überhaupt um Kabarett handelt.

Die Ursprünge des Aufgeführten Gesprächs im Offenen Dialog liegen in grauer Vorzeit: „Its roots are in the shaman, the fool, the jester, and the clown“<sup>169</sup> „[and] can be traced back to our earliest cultural experiences“<sup>170</sup>. Die Gattungsgeschichte – auch des Kabaretts – reicht damit nicht nur wesentlich weiter zurück als bisher angenommen, sondern weist überdies auch deutlich mehr thematische Verästelungen auf. Die offizielle Zeitrechnung für das deutsche Kabarett beginnt „von dem Tag an, da das Kabarett ein festes Zuhause fand, gewissermaßen ein Dach überm Kopf“<sup>171</sup> erhielt. Das kabarethistorische Interesse der *Integrativen Kabaretttheorie* fokussiert dabei speziell die gattungskonstituierenden Impulse des 19. und des 20. Jahrhunderts, sprich jene Meilensteine und Entwicklungsschübe, die aus Variété und Brettl-Bewegung das heutige Kabarett formten: Geraudlinig, interaktiv und sehr – sehr – gesprächig!

## 2.4 Erste Meilensteine der Kabarettentwicklung

Die Geschichte des Kabaretts – und damit auch die Institutionalisierung des Aufgeführten Gesprächs im Offenen Dialog diesseits und jenseits des Rheins – beginnt nördlich von Paris in Montmartre, wo am 18. November 1881 eine Kneipe neuer Art eröffnete<sup>172</sup>. Das *Le Chat Noir* war eine Schenke, gleichzeitig aber auch „ein Zentrum der Kreation und des künstlerischen Wettstreits.“<sup>173</sup> Die Bohemiens und bürgerlichen ‚Aussteiger‘ – allen voran die ‚Hydropathen‘<sup>174</sup> – nutzten die Lokalität, um zu trinken, sich auszutauschen und vor Kollegen die Wirkung ihrer künstlerischen Erzeugnisse zu erproben.

---

168 Fleischer streift die Problematik der Legendenbildung, die er auf die unbefriedigende Quellenlage zurückführt, wagt aber nicht, diese Tradition zu durchbrechen. Seine kabarethistorische Skizze liest sich wie eine chronologische Aufzählung bedeutender Namen und Schauplätze. Vgl. Fleischer (1989), S. 14 f.

169 Lawrence Mintz: Stand-up Comedy. In: *Comedy. A Geographic and Historical Guide*. Hrsg. von Maurice Charney. Westport: Greenwood, 2005, Bd. 2, S. 575–585, hier S. 575. Lawrence Mintz bezieht sich hier konkret auf die *american stand-up comedy*: „Stand-up is surely the oldest, the most basic, and the universal form of comedy. Stand-up comedy is a part of the ancient Greek theater, Native American tribal rites, Balinese clowning, carnival activities, court entertainment, and traveling performance throughout the world, past and present.“ (Ebd.) Vgl. hierzu auch das Kapitel (*Hinter-*) Gründe für die Institutionalisierung einer performativen Konstante.

170 Ebd., S. 578.

171 Vgl. Kühn (2007), S. 9–14, hier S. 9.

172 Lionel Richard: *Cabaret Kabarett. Von Paris nach Europa*. Übersetzt von Hildegard Rost (Teil 1) und Claudia Denzler (Teil 2). Leipzig: Reclam, 1993 [= Reclam-Bibliothek, Bd. 1467], S. 80.

173 Ebd., S. 83.

174 Die ‚Gesellschaft der Hydropathen‘ war eine künstlerisch-literarische Verbindung um den Journalisten und Schriftsteller Émile Goudeau (1849–1906). Gegründet wurde die Gesellschaft am 5. Oktober 1875. Der Name bezieht sich auf den *Hydropathen-Walzer* des deutschen Komponisten Josef Gunzl (1809–1889). Auf der Suche nach einem Ort, „wo sie ungestört einmal in der Woche einan-

Rodolphe Salis sorgte als Wirt, Frontmann und Conférencier für Disziplin<sup>175</sup> und abwechslungsreiche Vorträge. Seine Eröffnungsrede trug maßgeblich dazu bei, den zu Beginn des 20. Jahrhunderts eingedeutschten Begriff ‚Kabarett‘ zu einem Synonym intelligent-scharfzüngiger Gesellschaftskritik zu machen. Die Ankündigung „[w]ir werden politische Ereignisse persiflieren, die Menschheit belehren, ihr ihre Dummheit vorhalten, dem Philister die Sonnenseite des Lebens zeigen, dem Hypochonder die heuchlerische Maske abnehmen [...]“<sup>176</sup> wurde rückwirkend zum Manifest verklärt<sup>177</sup> und motivierte die Kabarettgeschichtsschreibung, nur mehr „prononciert politische Kabaretts“ als ‚stilbildend‘<sup>178</sup> durchgehen zu lassen:

Wer immer fortan die Kleinkunstkiste bedient, muss sich daran messen lassen, was das Kabarett in seiner langen Geschichte war, sein kann und soll: Botschaften von unten, die sich an der Zeit entzünden, die Stellung beziehen, die Unruhe stiften, Poesie beschwören, Betroffenheit artikulieren, sprachlose Wut verbalisieren, Misstände geißeln, Unausgewogenes formulieren, auf Notwendigkeiten pochen, der Ohnmacht Stimme geben, uneingelöste Rechte einklagen, Grenzen überschreiten, Scheinwahrheiten aufdecken, auf Veränderung dringen. Und das alles mit der Lust am homerischen Gelächter zwischen Zwerchfell- und Hirnkitzel, am Anarcho-Spaß, der Energien freisetzt anstatt einzuschläfern. Alles andere ist Etiketten-schwundel.<sup>179</sup>

Die Klientel, die sich anfangs im *Le Chat Noir* zusammenfand, führte ein Nischen- und Schwellendasein. Dies leistete der Verhöhnung der Bourgeoisie, der sie nicht angehören wollte oder konnte, gehörigen Vorschub. Obwohl sich die künstlerische Avantgarde unter anderem mit der inszenierten Wirklichkeit der Dritten Republik beschäftigte, lag es ihr fern, die Obrigkeit herauszufordern oder womöglich sogar selbst politische Verantwortung übernehmen zu wollen.<sup>180</sup> „Das ganze (!) verstand sich“ Werner Finck zufolge „als gutgelaunte Revolte besessener Künstler gegen die Langweiligkeit überlieferter Konventionen.“<sup>181</sup>

Die tonangebende Schicht selbst litt infolge „des satten Friedens“<sup>182</sup> an Langeweile. Um der Eintönigkeit zu entfliehen, wandte sie sich den „düsteren Seiten des Daseins“<sup>183</sup> zu. Die

---

der ihre Gedichte vortragen konnten“ (vgl. ebd., S. 76), kamen sie vermutlich auf Einladung von Salis selbst (ebd., S. 81) ins *Le Chat Noir*.

175 Ebd., S. 91.

176 Salis zitiert nach Volker Kühn: *Das Kabarett der frühen Jahre. Ein Musenkind macht erste Schritte*. Berlin: Quadriga, 1984, S. 10.

177 Vgl. ebd.

178 Klaus Budzinski: 99 Jahre deutsches Kabarett – und was nun? In: *Literarisches und politisches Kabarett von 1901 bis 1999*. Hrsg. von Sigrid Bauschinger. Basel/Tübingen: Francke, 2000, S. 15–19, hier S. 16.

179 Kühn (2007), S. 13.

180 Auch Salis' Kandidatur für das Abgeordnetenhaus mit dem Ziel, Montmartre für unabhängig zu erklären, war in erster Linie eine Marketingstrategie. Vgl. Lisa Appignanesi: *Das Kabarett*. Aus dem Englischen von Gerd Betz. Stuttgart: Belser, 1976, S. 19.

181 Ebd., S. 5.

182 Ebd., S. 16.

183 Ebd.

Presse profitierte von diesem „Kult des Naturalismus“<sup>184</sup> und versorgte die gesellschaftliche Elite „mit realistischen Details [...] aus dem Leben der Armen“<sup>185</sup>. Auch die Avantgarde trug den Reiz des Exotischen und des Verfalls, weshalb sich die Pariser Oberschicht zunehmend für die Sonderlinge des *Le Chat Noir* zu interessieren begann. Unter die Künstler, die zusammengekommen waren, um Bockbier zu trinken, zu malen, voreinander zu rezitieren und Verse zu schmieden, mischte sich zusehends ein bürgerliches und großbürgerliches Publikum<sup>186</sup>.

Salis' Verdienst besteht darin, der Kneipenform *cabaret* eine „neue Wirklichkeit“<sup>187</sup> gegeben zu haben. Seinem Geschäftsmodell ist es zu verdanken, dass aus reinen Bierlokalen künstlerische Begegnungsstätten wurden, aus denen schließlich „ein neues Genre in der Aufführungskunst“<sup>188</sup> hervorging. Lionel Richard feiert Salis' Erfindung als „eine Form der Opposition gegen den Industriekapitalismus in der Unterhaltungskunst“<sup>189</sup> und einen „Sieg über ein europäisches Genre: das *café-concert* und seine albernen ‚Ohrwürmer‘.“<sup>190</sup> Das *Le Chat Noir* blieb jedoch nicht lange exklusiv. Seine Beliebtheit führte zur Auflösung des Klubcharakters und motivierte Geschäftsleute, in ähnliche Unternehmungen zu investieren. Spontane Auftritte wurden unter diesen Umständen immer seltener<sup>191</sup>, weswegen die Überführung des *cabaret artistique* in die Unterhaltungsindustrie gemeinhin als Rückschritt bewertet wird. Dabei wird gerne übersehen, dass sich das neue Konzept nur aufgrund seiner Popularität durchsetzen und verbreiten konnte.

Das deutsche Kabarett entzündete sich am französischen, schlug aber von vornherein eine andere Richtung ein. Anstatt zu klüngeln, öffnete sich das ‚Brett‘ ab ovo dem Publikum<sup>192</sup> und ambitionierte auf Veredelung und Reform des Varietéwesens. Varieté und Tintangel entsprachen dem dynamischen Zeitgeist der Moderne, da sie für „Vielfalt, Abwechslung, divergierende Sinneseindrücke, rasche Folge und Nebeneinander, Tempo [und] Experiment“<sup>193</sup> standen – lediglich am künstlerischen Anspruch haperte es in den Augen der Verantwortlichen noch gewaltig.

---

184 Ebd.

185 Ebd.

186 Vgl. Pschibl, S. 131–134.

187 Vgl. Richard, S. 83.

188 Ebd., S. 97 f.

189 Ebd., S. 97.

190 Ebd., S. 98.

191 Ebd., S. 119.

192 Sprengel (2003), S. 31. Natürlich existierten auch unter den frühen Kabarets Vereinigungen, die sich „von der bürgerlichen Gesellschaft distanzieren und zu einer bohemehaften Gemeinschaft zusammenschließen“ (ebd.) wollten. Als Beispiele nennt Peter Sprengel die Berliner *Galgenbrüder* und die Münchner *Elf Scharfrichter*. Ihre „verschworenen Gemeinschaften“ erinnerten an das *Le Chat Noir*, weshalb Sprengel sie als Sternstunden des frühen deutschen Kabaretts betrachtet (vgl. ebd., S. 30). Die *Galgenbrüder* blieben dabei tatsächlich immer unter sich. Vgl. Anthony Wilson: Über die *Galgenlieder Christian Morgensterns*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003, S. 109.

193 Alan Lareau: Nummernprogramm, Ensemblekabarett, Kabarettrevue. Zur Dramaturgie der „Bunten Platte“. In: *Hundert Jahre Kabarett. Zur Inszenierung gesellschaftlicher Identität zwischen Protest und Propaganda*. Hrsg. von Joanne McNally und Peter Sprengel. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003, S. 12–28, S. 15.

Das Vorhaben eines neuartigen Varietés mit künstlerischem Niveau<sup>194</sup> war deshalb auch schon vor der Jahrhundertwende überlegt und literarisch durchgespielt worden. Otto Julius Bierbaum, der sich von der Cabaret-Begeisterung seines Freundes Frank Wedekind hatte anstecken lassen<sup>195</sup> und sogar einen Band *Deutsche Chansons (Brett-Lieder)*<sup>196</sup> herausgegeben hatte, sah in der neuartigen Bühnenform ein Vehikel zur „Hebung des Durchschnittsgeschmacks“<sup>197</sup>. Das Cabaret-Modell, das er in seinem Roman *Stilpe* entwickelte, beinhaltete den „Traum einer neuen, modernen Kunst des Großstadttempo für ein Publikum mit Varieténerven“<sup>198</sup> und die fixe Idee, das ganze Leben mit Kunst zu durchsetzen<sup>199</sup>.

Das erste Kabarettunternehmen auf deutschem Boden war das *Bunte Theater* Ernst von Wolzogens<sup>200</sup>, das am 18. Januar 1901 in Berlin eröffnete. Das französische Publikum hatte das *cabaret artistique* seinerzeit aus eigenem Antrieb für sich entdeckt, weil es in den Auftritten der Avantgarde eine Attraktion gesehen hatte. Die zahlungskräftige Klientel, die Wolzogen anzusprechen versuchte, musste von der Unternehmung ‚Brett‘ allerdings erst noch überzeugt werden, da sie sich weder für die Bohème-Kultur noch für improvisierte Darbietungen interessierte<sup>201</sup>. Die Organisation des *Bunten Theaters* war daher von Anfang an straffer geregelt als die der französischen Künstlerkneipen. Anstatt Dichterlesungen mit spontanen Auftritten auszurichten, setzte der Direktor, Regisseur, Schauspieler und Conférencier Wolzogen auf eine flexibel einsetzbare Spieltruppe, die aus einem festgelegten Textkorpus schöpfte<sup>202</sup>. „Der moderne bürgerliche Zuschauer“ brauchte sich nicht an der Aufführung beteiligen, sollte aber trotzdem das Gefühl bekommen, „persönlicher Adressat eines Spielgeschehens [zu sein], an dem er aktiv teilnehmen kann.“<sup>203</sup>

Das ‚Überbrett‘<sup>204</sup>, auf dem der Übermensch nietzscheanischer Prägung geboren werden sollte, existierte nur wenige Monate, regte aber eine erste kurze Gründungswelle an<sup>205</sup>, die sich bis nach Österreich erstreckte. Dass die Bezeichnung ‚cabaret‘ wirklich zum Schlagwort der Brettreform wurde, ist auch das Verdienst Wedekinds, der sowohl mit dem *Bunten Theater* und den *Elf Scharfrichtern* in München als auch mit der österreichischen Ka-

---

194 Vgl. Frank Hellberg: *Walter Mehring. Schriftsteller zwischen Kabarett und Avantgarde*. Bonn: Bouvier, 1983 [= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 337], S. 51.

195 Vgl. Martin Strauss: *Deutsche Kabarettlyrik vor 1933. Von den Anfängen um 1900 bis in die späten zwanziger Jahre*. Dissertation. Universität Zürich, 1985, S. 67.

196 Otto Julius Bierbaum: *Deutsche Chansons (Brett-Lieder)*. Berlin/Leipzig: Schuster & Loeffler, 1900.

197 Appignanesi, S. 32.

198 Lareau, S. 17.

199 Vgl. Bierbaum, S. IXf.

200 Wolzogen bezeichnete das *Bunte Theater* zwar nie als ‚Cabaret‘ (vgl. Lareau, S. 15), bei seinem Parisaufenthalt hatte er sich vom *Cabaret artistique* aber doch inspirieren lassen.

201 Richard, S. 144.

202 Ebd.

203 Sprengel (2003), S. 31.

204 Dieser Beiname des *Bunten Theaters* wird Alan Lareau zufolge allgemein überbewertet. Vgl. Lareau (2003), S. 16.

205 Sprengel (2003), S. 29.

barett-Szene vernetzt war. Das verbindende Element war der „moderne europäische Jugendstil“<sup>206</sup>.

Das deutsche Brettel emanzipierte sich bald vom französischen Muster, was durch die rasche Eindeutschung des Namens – mit hartem k und Doppel-t – noch unterstrichen wurde:

Nach dem Ersten Weltkrieg spielt sich die Geschichte des europäischen Kabaretts zuerst auf deutschen Bühnen ab. Pariser Kabarettrückgründungen wie *Le bœuf sur le toit* folgen erstaunlicherweise auf die ersten Nachkriegskabaretts in Deutschland und bleiben ohne spürbaren Einfluß auf die rechtsrheinische Weiterentwicklung dieser Kleinkunstform.

Seinen entscheidenden Zuschnitt erhielt das Kabarett aber erst im Berlin der 1920er-Jahre, das „mit seiner kosmopolitischen Atmosphäre [...] zum fruchtbaren Boden für Kabettgründungen aller Art wurde.“<sup>207</sup>

## 2.5 Die Disziplinierung des Bretts

Die Kabarettgeschichte feiert die *roaring twenties* als die große Zeit des Kabaretts<sup>208</sup> und trifft damit – auch wenn sie die 1920er in erster Linie als Hochzeit des politisch-satirischen Kabaretts verstanden haben möchte<sup>209</sup> – voll ins Schwarze. Kosmopolitische Strömungen<sup>210</sup>, die neue Zensurfreiheit und das niemals endende Bedürfnis des Großstadtpublikums nach Zerstreuung gaben einen fruchtbaren Nährboden für künstlerische Aktivitäten ab. Darüber hinaus förderte die Motivation der großstädtischen Vergnügungsmaschinerie, jedem Geschmack sein Häppchen hinzuwerfen, die Erprobung und Kombination der unterschiedlichsten Spielformen.

Die Flexibilität des Kabaretts<sup>211</sup> erschien vielen Kabarettschaffenden dieser Tage jedoch zusehends als Problem, da die vielen unzusammenhängenden Nummern<sup>212</sup> und die hohe

---

206 Hans Veigl: Karl Kraus, die Wiener Moderne und das Wiener Kabarett nach der Jahrhundertwende. *Hundert Jahre Kabarett. Zur Inszenierung gesellschaftlicher Identität zwischen Protest und Propaganda*. Hrsg. von Joanne McNally und Peter Sprengel. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003, S. 39–50, hier S. 42.

207 Vgl. Strauss, S. 111.

208 Pschibl, S. 145.

209 Um diese These zu stützen, wurden von der Kabarettgeschichtsschreibung gezielt Fakten zusammengetragen. Die Folge war ein verzerrtes Bild der damaligen Kabarettrealität. Vgl. Alan Lareau: Tingel-Tangel: Auf der Suche nach Friedrich Hollaenders Kabarett. In: *Aspekte des modernen Musiktheaters in der Weimarer Republik*. Hrsg. von Nils Grosch. Münster: Waxmann, 2004, S. 288–334, S. 292 f.

210 Vgl. Appignanesi, S. 91.

211 Um die 1920er-Jahre wurde Kabarett noch nicht als Gattung oder Aufführungsform verstanden, sondern als Aufführungsstätte, die für verschiedenste künstlerische Aktivitäten eine Plattform her gab.

212 „[D]er Begriff der ‚Nummer‘ stammt aus dem Bereich des Varietés und der Music-Halls. Die Nummerierung der Auftritte, das Aufzeigen einer Ankündigungszahl durch eine (!) Nummerngirl, hatte eben nicht eine zwanghafte Reihenfolge oder logische Entwicklung von etwa 1 bis 30 zur Grundlage, sondern im Gegenteil: Gerade weil das Programm so willkürlich bunt war und die Darbietun-

Fluktuationsrate unter den Attraktionen und Auftritten zulasten einer einheitlichen künstlerischen Linie gingen. Die große Fülle an Unterhaltungsmöglichkeiten erhöhte außerdem den Wettbewerb und machte die Ausdifferenzierung des Programmangebots erforderlich. Musik und Tanz – aber auch pornografische Elemente – beanspruchten einen immer größeren Raum. Hinzu kam die Konkurrenz durch den Film, der die Schnelllebigkeit des Großstadtlebens noch anschaulicher wiederzugeben vermochte als Druckerpresse und Bühne. Unter diesen Voraussetzungen kristallisierte sich eine künstlerische Marschrichtung heraus, die das zukünftige Erscheinungsbild des Kabaretts entscheidend prägen sollte.

An erster Stelle steht die Weiterentwicklung vom losen Nummernprogramm<sup>213</sup> hin zur geschlossenen Dramaturgie. Eine Neuerung, die ansatzweise schon Trude Hesterberg<sup>214</sup> praktizierte. In ihrer *Wilden Bühne* „ergänzten sich Text, Musik, Bühne und Kostüme, um eine möglichst klare und starke Wirkung der Einzelnummern zu erzielen.“<sup>215</sup> Zusätzlich bestimmte sie, dass während der Vorstellung die Saaltüren geschlossen bleiben und auch auf das Reichen von Getränken verzichtet werden sollte. Diese Maßnahmen ermöglichten es, „die Aufmerksamkeit des modernen, nervösen Publikums“ zu bündeln und „[...] zielbewusst auf kleine, intensive Nummern“<sup>216</sup> zu lenken.

Das Konzept, die einzelnen Nummern eines Kabarettprogramms stärker aufeinander zu beziehen, nahm jedoch erst mit den ‚dramaturgischen Revuen‘ Marcellus Schiffers<sup>217</sup>, Ru-

---

gen in schneller Folge zusammenhanglos nebeneinander standen, sollten diese Nummernangaben dem Publikum helfen, den nächsten Auftritt in dem Programmheft zu finden. In der Theaterwelt bezeichnet die ‚Nummer‘ also – noch vor der Entwicklung des Kabaretts – eine abgeschlossene, alleinstehende Vorführung, die sich nicht auf die anderen Auftritte bezieht.“ Vgl. Lareau (2003), S. 15 mit Bezug auf Udo Bartsch/Heinz Hofmann u. a. (Hg.): *Unterhaltungskunst A–Z*. Berlin: Henschelverlag, 1977.

- 213 Die Kabarettforschung verweist häufig auf die „Abkehr vom Nummernkabarett“ (vgl. ebd., S. 242). Vgl. auch Klaus Budzinski: *Wer lacht denn da? Kabarett von 1945 bis heute*. Braunschweig: Westermann, 1989, S. 81 f., der sich hier explizit auf die Weiterentwicklung des Kabaretts in Westdeutschland bezieht. McNally bemerkt mit Bezug auf ebd. ebenfalls „[a] further distinction between developments in East and West German *Kabarett*“: „West German Kabarett began to experiment with the ‚Themenprogramm‘ from the sixties onwards. [...] The typical style of *Kabarett* in the GDR continued to be the ‚Nummernkabarett‘ (which I shall refer to subsequently as a ‚Nummernprogramm‘) of the Weimar period, with an opening and closing number (‘Entree’ and ‚Finale‘) which dealt with the main theme of the programme and usually involved all performers on stage. It was not until the eighties that alternative aesthetic structures were explored within GDR *Kabarett*“, McNally (2000), S. 29 f. Die Bezeichnung ‚Nummer‘ hat das Kabarett jedoch nie verlassen. Auch die heutigen Programme weisen eine thematische Nummerngliederung auf. Die Struktur ermöglicht unter anderem rasch wechselnde Auftritte in Kabarettsendungen, da Kabarettistinnen oder Kabarettisten nicht immer ihr komplettes Programm spielen müssen, sondern gezielt kleine Teile – Nummern – auswählen können.
- 214 Trude Hesterberg (1892–1967) war eine deutsche Sängerin, Schauspielerin und Kabarettistin. 1921 gründete sie in Berlin die *Wilde Bühne*. Die *Berliner Gedächtnisplatte* am Haus Kantstraße 12, in dessen Souterrain sich die *Wilde Bühne* abspielte, würdigte, dass Hesterbergs Unternehmung „den Grundstein für das moderne deutsche literarische Kabarett“ legte.
- 215 Lareau (2003), S. 21.
- 216 Ebd.
- 217 Marcellus Schiffer (1893–1832) war ein deutscher Kabarettautor, Chansondichter und Grafiker. Seine Zusammenarbeit mit dem russisch-britischen Komponisten Mischa Spoliansky (1889–1985)

dolf Nelsons<sup>218</sup> und Friedrich Hollaenders<sup>219</sup> Gestalt an. Alle drei brachten gegen Ende der 1920er-Jahre Programme heraus, die durch einen Titel, „ein Thema, einen sogenannten roten Faden und oft sogar durch konstante dramatische Figuren und eine lose Handlung<sup>220</sup> zusammengehalten“<sup>221</sup> wurden. Die thematische Verknüpfung der Einzelnummern reformierte das Kabarettwesen von Grund auf, da die durchkonzeptionierte Form auch organisatorische Veränderungen anregte. In sich geschlossene Programme ließen sich nur mit einem festen künstlerischen Kern realisieren. Die nachhaltigste Folgeerscheinung bestand daher in der Herausbildung des Ensemblekabaretts<sup>222</sup>. Auch in diesem Zusammenhang markiert Hesterbergs *Wilde Bühne* „eine wichtige Wende in der Kabaretttradition“, da unter ihrer Leitung, „das Kollektiv und das gemeinsame Zusammenspiel immer wichtiger werden sollten“<sup>223</sup>.

Je mehr die künstlerische Harmonie zwischen den Darstellerinnen und Darstellern ins Zentrum rückte, desto mehr verlor das Kabarett als Spielstätte an Bedeutung. Der Begriff ‚Kabarett‘ bezeichnete nach und nach keinen Ort mehr, sondern eine Gruppe gleichgesinnter Künstlerinnen und Künstler.<sup>224</sup> Dies wirkte sich auch auf die Wahrnehmung des Kabaretts als eigenständige Kunstform aus. Da durchgetextete Programme sowohl Querverweise und Perspektivenwechsel als auch die Darstellung von Kausalzusammenhängen ermöglichten<sup>225</sup>, konnten auch kritische Stellungnahmen nun wesentlich kohärenter inszeniert werden als etwa bei der losen Nummernfolge. Ensembles – aber auch unabhängige Künstlerinnen und Künstler –, die sich nach dem Zweiten Weltkrieg darum bemühten, sich von den zurückliegenden Ereignissen zu distanzieren und gegenüber den aktuellen politischen Zuständen eine kritische Haltung zu demonstrieren, griffen auf diese Art der Programmgestaltung zurück und entwickelten sie weiter.

In der Folge wurde „das Kabarett, das zuerst seine Revolte in der radikalen Offenheit“ und „in der Vielfalt der Experimente im künstlerischen Ausdruck“ gesucht hatte, „dramaturgisch immer konservativer oder traditioneller [..], wenn es darum ging, Kritik zu üben, analytisches Denken zu fördern, Zusammenhänge bloßzustellen. Der modernistische Im-

---

prägte auch das Musiktheater.

- 218 Rudolf Nelson (1878–1960) war ein deutscher Kabarettist, Theaterdirektor und Komponist.
- 219 Friedrich Hollaender (1896–1976) war ein deutscher Komponist, Kabarettist, Theaterleiter, Schauspieler und Regisseur.
- 220 Das Aufgeführte Gespräch im Offenen Dialog war insbesondere dort, wo eine Handlung im Spiel war, noch nicht vordringlich und erschöpfte sich in Momenten, in denen sich die Darstellerinnen und Darsteller ans Publikum wandten (respektive ihre Figuren ein verdecktes Gegenüber anredeten). Das Aufgeführte Gespräch im Offenen Dialog musste sich im Entwicklungs- und Professionalisierungsprozess des Kabaretts erst verselbstständigen.
- 221 Lareau (2003), S. 23.
- 222 Stammensembles hatten sich die größeren und langlebigeren unter den Kabaretts zwar schon seit der Jahrhundertwende geleistet, Nummern, in denen das gesamte Kollektiv zusammenwirkte, waren bis *dato* jedoch nicht üblich gewesen.
- 223 Lareau, S. 21. Als zweiten Meilenstein nennt Alan Lareau diesbezüglich die Eröffnung der *Katakomben* im Jahr 1929.
- 224 Ebd., S. 22.
- 225 Ebd., S. 26.

puls des Kabaretts, der ‚bunten Platte‘, wurde zurückgenommen [...]“<sup>226</sup>, in den vielfältigen Möglichkeiten, ein Kabarettsprogramm aufzubauen, aber gleichsam konserviert.

## 2.6 Die Evolution des Solokabaretts

„Ein festes Ensemble mit vier bis fünf Spielern, eine feste Spielstätte, ein festes Autorenteam [und] ein fester Spielplan“<sup>227</sup>. So präsentierte sich das Kabarett dem Publikum, bis es im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts langsam von der solistischen Spielform übernommen wurde. Hans Hoppe erklärte das Solokabarett um die Jahrtausendwende zur Devise des 21. Jahrhunderts<sup>228</sup> – und sollte recht behalten. Kabarettistinnen und Kabarettisten touren heute in der Regel allein durch die Lande, wiewohl sich nach wie vor feste oder vorübergehende Duos und Ensembles bilden.

Solo- und Ensemblekabarett existierten in der Praxis nie als Entweder-oder, sondern beeinflussten den Institutionalisierungsprozess die gesamte Entwicklungsgeschichte über mal stärker in die eine, dann wieder in die andere Richtung. Das Solistentum prägte dabei sowohl die französischen Künstlerkneipen als auch die deutschen Brettl. Tonangebend konnte es jedoch erst nach 1945 werden. Vor allem Fincks breit angelegte Conférencen und erste Soloprogramme im Zürcher *Nebelhorn*<sup>229</sup> und in der Stuttgarter *Mausefalle* trugen dazu bei, dass „in der Gattung institutionalisiert wurde“<sup>230</sup>, was „letztlich schon immer in der Kabarettgeschichte und -spielweise angelegt war“<sup>231</sup>.

Um sich längerfristig gegenüber dem Ensemblebetrieb zu behaupten, mussten für das Solokabarett verschiedene Faktoren zusammenspielen. Ein entscheidender Anteil kommt dabei dem Fernsehen zu, welches das Kabarett schon Anfang der 1950er für sich entdeckte. „Der Entwicklungsstand der Fernsehtechnik, die beschränkten Studiobedingungen, das kleine Bildformat [und] der Mangel an unterhaltenden Programmstoffen“<sup>232</sup> sprachen dafür, das Kabarett für das neue Medium zu rekrutieren. Hinzu kam, dass die Popularität der bereits im Hörfunk aktiven Kabarettistinnen und Kabarettisten als wirksames Aushängeschild diente<sup>233</sup>. Im Gegensatz zum Bühnenkabarett, das den Entwicklungstrend der Weimarer Jahre weiterverfolgte, griff das Fernsehen verstärkt auf die ursprüngliche ‚bunte Mischung‘<sup>234</sup> zurück. Zur Übertragung kompletter Bühnenprogramme kam es allerdings nur selten. Stattdessen wurden einzelne Nummern isoliert und in einem veränderten Struk-

226 Ebd.

227 Hans Hoppe: *Theater und Pädagogik. Grundlagen, Kriterien, Modelle pädagogischer Theaterarbeit*. Münster: LIT, 2003 [= Forum SpielTheaterPädagogik, Bd. 1], S. 102.

228 Ebd., S. 104.

229 Hier trat er etwa mit dem Programm die *Kritik der reinen Unvernunft* auf. Finck spielte seine Programme deutschlandweit. Mit *Bewältigte Befangenheit* gastierte er 1964 in der Münchner Lach- und Schießgesellschaft.

230 Vogel, S. 247.

231 Hoppe (2003), S. 104. Hoppe verweist in diesem Zusammenhang auf Henningsen, der Ende der 1960er-Jahre feststellt, dass selbst die Ensemblenummern ausgeprägt solistische Züge aufwiesen. Vgl. Henningsen, S. 17.

232 Rosenstein, S. 161.

233 Ebd.

234 Ebd., S. 164.

turzusammenhang wiederverwertet.<sup>235</sup> „Die ursprünglichen dramaturgischen Strukturen“ wurden Doris Rosenstein zufolge selbst dort „durchbrochen, wo es sich bei dem Bühnenprogrammausschnitt nur um ein Nummernkabarett oder um eine Kabarettrevue handelte.“<sup>236</sup> Das Solokabarett profitierte von der Neigung des Fernsehens zur locker unverbindlichen Reihung<sup>237</sup>, da solistische Auftritte flexibel einsetzbar waren und gerade in den „seriell produzierten Shows“<sup>238</sup> der frühen 1970er rasche Stilwechsel ermöglichten.<sup>239</sup> Neben den technischen, ästhetischen und produktionsökonomischen Bedürfnissen des neuen Mediums war es aber vor allem die Sinnkrise des politischen Kabaretts, die zur Verbreitung des Solokabaretts beitrug.

Subversive, politische und gesellschaftskritische Nummern waren von Anfang an Teil des künstlerischen Experiments ‚Kabarett‘. Die obrigkeitstaatlichen Maßnahmen der Kaiserzeit machten Gesellschaftssatiren sowie die Verspottung der Kirche oder der herrschenden Schicht allerdings zu einem riskanten Unterfangen.<sup>240</sup> Kabaretts, die sich in dieser Beziehung etwas mutiger gaben, dürfen oder müssen aus diesem Grund noch immer als ‚Vorzeigemodele‘ der frühen Brettlbewegung herhalten.<sup>241</sup>

Der Nationalsozialismus hemmte die Entwicklung des Kabaretts, obwohl Günter Meerstein seine Tauglichkeit als „politisches Führungs- und Beeinflussungsmittel des ganzen Volkes“ nachweist und auch versichert, dass es „[b]eim kulturellen Aufbau des dritten Reiches und bei der Propagierung der nationalsozialistischen Weltanschauung [...] gute Dienste [wird] tun können.“<sup>242</sup> Die Repression oppositioneller Tendenzen, die sich im Laufe der Zeit zur Inhaftierung und Ermordung namhafter Kabarettgrößen steigerte, führte rückblickend zu einer Überhöhung des politischen Kabaretts vor 1933. Lareau fordert deshalb dazu auf, „den Geist und auch die Leidenswege“ derer, die den Mut fanden, sich auf der Bühne mit dem Nationalsozialismus auseinanderzusetzen, zu würdigen, die Leistungen des Ka-

---

235 Vgl. ebd.

236 Ebd.

237 Vgl. ebd.

238 Knut Hickethier: Vom Fernsehkabarett zur Tele-Comedy. In: *Wie die Welt lacht, Lachkulturen im Vergleich*. Hrsg. von Waltraud ‚Wara‘ Wende. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008, S. 192–207, hier S. 199.

239 Ebd.

240 Vgl. Sprengel (2003), S. 31: „Politische Botschaften kritischer Natur waren unter den Bedingungen der kaiserzeitlichen Zensur nur sehr begrenzt zu vermitteln und lagen den Protagonisten des frühen deutschen Cabarets wohl auch nur soweit am Herzen, als es um die Einflussnahme des Wilhelminismus auf Kunst und Kultur ging.“ Ein großer Streitpunkt war die Verabschiedung der ‚Lex Heinze‘ im Jahr 1900. Mit dieser Änderung des Reichsstrafgesetzbuches sollten sämtliche unsittlichen Umtriebe aus der Kunst getilgt werden. In München wurden Literatur, Theater und bildende Künste noch wesentlich strenger kontrolliert als in Berlin. Dies hing mit dem „überaus starke[n] Druck der Katholiken und Antisemiten auf die Sittenpolizei“ zusammen. (Vgl. Richard, S. 158).

241 Die Rede ist hier speziell von den *Elf Scharfrichtern*, „die heute als zeitkritische Kämpfer gegen das Spießertum gelten.“ Lareau bezweifelt, dass die Truppe tatsächlich so kämpferisch war, wie sie heute gesehen wird. Vgl. Lareau (2003), S. 15 und Lareau (2004), S. 292. Dezidiert politische Kabarets oder Ideologiekabarets wurden erst mit den verfassungsrechtlichen Zusicherungen der Paragraphen 118 und 142 in der Weimarer Republik möglich.

242 Meerstein, S. 72.

barets als Kunstform jedoch nicht nur im Hinblick auf „die Nazis und den heraufkommenden Holocaust“<sup>243</sup> zu bewerten.

Die Reaktivierung des Kabaretts setzte – begünstigt durch die Kulturpolitik der Alliierten<sup>244</sup> – bereits unmittelbar nach Kriegsende ein. Angesichts der ungewissen Zukunft nahmen die Aspekte Kritik und Meinungsbildung immer deutlichere Züge an, fokussierten dabei aber noch weitestgehend „das allgemeine Chaos und die wirtschaftliche Notsituation“<sup>245</sup>. Erst die Ära Adenauer brachte die kritische Auseinandersetzung mit reaktionären Tendenzen. Mit ihr begann auch die Zeit der ‚Massenkabarets‘, die wie die Berliner *Stachelschweine* und die Münchner *Lach- und Schießgesellschaft*<sup>246</sup> eng mit dem Fernsehen zusammenarbeiteten. Ihre Programme erzielten eine immense Breitenwirkung, obwohl sich ihre tagespolitischen Nummern in erster Linie „an ein gebildetes, [...] politisch interessiertes Publikum [richteten], das vor allem an kritisch-witziger Unterhaltung interessiert war.“<sup>247</sup> Der selbst auferlegte Anspruch, das Publikum mithilfe von „Satire, Ironie und Überspitzung“ aufzurütteln und „bürgerlich-liberale Reformen“<sup>248</sup> anzustoßen, führte zur Überschätzung des kabarettistischen Wirkungspotenzials<sup>249</sup>.

Die gemäßigte Haltung der Massenkabarets, die sich sowohl von rechts außen als auch von links außen distanzierten und ganz einfach ‚Rundumkritik‘ übten<sup>250</sup>, sorgte innerhalb der Kabarettsszene für Spannungen. Die daraufhin entstehenden Ideologie- und Gesinnungskabarets erklärten die Gattung zum politischen Kampfmittel und hofften dadurch, die Tradition der ‚Roten Kabarets‘ der 1920er-Jahre fortzusetzen. Formationen wie das *Rationaltheater*, das *Reichskabarett* oder die Gruppe *Floh de Cologne* „sahen ihre Programme als Möglichkeit der Aufklärung und Bewusstseinsveränderung mittels derer der Weg für radikale Gesellschaftsveränderungen bereitet werden kann.“<sup>251</sup>

In seine eigentliche Sinnkrise stürzte das politische Kabarett aber erst anlässlich des Regierungswechsels am 28. September 1969<sup>252</sup>. Das politische Kabarett fühlte sich seiner Existenzberechtigung entzogen und musste sich eingestehen, dass es kein politisches Instrument, sondern ‚lediglich‘ ein Reflexionsmedium war. Um diesen toten Punkt<sup>253</sup> zu überwinden, erfanden sich viele Gruppen neu, lösten sich auf<sup>254</sup> oder orientierten sich an den thematischen Schwerpunkten der Protestkultur. Eine entscheidende Konsequenz war auch „die Mindergewichtung des Kabarettkollektivs“<sup>255</sup>, die zur Aufweichung des Ensemblewe-

---

243 Lareau (2004), S. 291.

244 Pschibl, S. 155.

245 Ebd., S. 156.

246 Vgl. hierzu auch das Kapitel *Die Gattung, die auszog das Belehren zu lernen*.

247 Pschibl, S. 288.

248 Ebd., S. 287.

249 Ebd., S. 196.

250 Ebd., S. 291.

251 Ebd.

252 Diese Bundestagswahl machte Willy Brandt zum ersten sozialdemokratischen Kanzler der Bundesrepublik.

253 Pschibl, S. 173.

254 Hickethier, S. 196.

255 Vogel, S. 247.

sens führte. Kabarettistinnen und Kabarettisten wie Hanns Dieter Hüsch<sup>256</sup>, Wolfgang Neuss<sup>257</sup>, Ursula Herking<sup>258</sup>, Fifi Brix<sup>259</sup>, Franz Hohler<sup>260</sup> und Dietrich Kittner<sup>261</sup> brachten erfolgreiche Soloprogramme heraus. An die Stelle einer Gruppe, die durch eine gemeinsame Überzeugung zusammengehalten wurde, trat die Autorität einer einzelnen Person.<sup>262</sup> Dieser Trend verdichtete sich in den kommenden Jahrzehnten<sup>263</sup> und führte spätestens ab den 1990er-Jahren zu einem deutlichen Übergewicht des Solokabaretts in Westdeutschland<sup>264</sup>.

Hoppe beobachtet, dass die Zunahme „des monologischen Text- und Sprachanteils“ zu einem „relativen Rückgang traditioneller kabarettistischer Darstellungsverfahren“<sup>265</sup> führte. Seine Feststellung trifft zu, obwohl sich die reduzierte, in sich geschlossene Dramaturgie auch beim Solokabarett erst gegen Ende des 20. Jahrhunderts durchsetzte. Noch in den 1980er-Jahren griff nämlich eine ausgesprochene Experimentierfreude um sich. Tanz, Zauberei, Travestie, Slapstick, Comic und Pantomime wurden ebenso in die Kabarettprogramme integriert wie Elemente aus der Rock- und Volksmusik<sup>266</sup>.

Die Bereicherung der stilistischen Palette hatte nicht zuletzt damit zu tun, dass sich die neue Kabarettgeneration aus Vertreterinnen und Vertretern sämtlicher Gesellschaftsschich-

256 Als die Studentenkabarettgruppe *Die Tolleranten* 1949 zerfiel, schrieb Hüsch das Soloprogramm *Das literarische Klavier*, „und ging damit auf Gastspielreise.“ Vgl. Budzinski/Hippen, S. 157.

257 Neuss brachte 1963 „mit ‚Das jüngste Gericht‘ im ‚Domizil‘ am Lützowplatz [Berlin] sein erstes engagiert politisches Soloprogramm (Untertitel: ‚Satire über Trivialpolitik‘) heraus“, mit dem er noch im selben Jahr „auch die BRD bereiste.“ Ebd., S. 283.

258 Herking startete 1964 mit dem Soloprogramm *Kinder, wie die Zeit vergeht!* eine Tournee durch die Goethe-Institute Skandinaviens. Vgl. ebd., S. 141.

259 Brix feierte 1967 mit *Play Brix im Alten Simpl* in München ihren künstlerischen Durchbruch. Ebd., S. 42.

260 Hohler begann „1965 während seines Studiums im Kellertheater der Universität Zürich mit dem Programm ‚pizzicato‘. Es folgten: ‚Die Sparharfe‘ (1967), ‚Kabarett in 8 Sprachen‘ (1969), ‚Doppelgriffe‘ (1970), ‚Die Nachtübung‘ (1973) und ‚Schubert-Abend‘ (1973).“ Ebd., S. 151.

261 Kittner gründete 1960 das ‚Göttinger Studenten- und Dilettanten-Kabarett‘ [...] *Die Leid-Artikler*. Nach dem Zerfall des Ensembles 1966 führte er die Programme als Solist auf. Vgl. ebd., S. 188.

262 Vogel, S. 247.

263 Hoppe liefert hier eine anschauliche, wenn auch nicht eben repräsentative Statistik. Vgl. Hans Hoppe: Si(e)chere Zeiten – oder: Kabarett sich, wer kann. Aspekte des Kabaretts der Gegenwart. In: *Wie die Welt lacht, Lachkulturen im Vergleich*. Hrsg. von Waltraud Wara/Wende. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008, S. 178–191, hier S. 185.

264 Dieselbe Entwicklung fand auch in Österreich (vgl. Dieter Binder: Kabarett und gesellschaftlicher Wandel – Überlegungen zu einer spezifischen Quelle der österreichischen Geschichte. In: *Stachel wider den Zeitgeist. Kabarett, Flüsterwitze und Subversives*. Hrsg. von Robert Krichbaum und Oswald Panagi. Wien/Köln u. a.: Böhlau, 2004, S. 79–102, hier S. 99) und in der Schweiz statt (vgl. Peter Bissegger: *Grosse Schweizer Kleinkunst*. Zürich: Rüffer & Rub, 2010, S. 189). Das für Improvisationen anfällige Solokabarett hatte es in der DDR bedeutend schwerer, da hier von staatlicher Seite aus Textvorlagen verlangt wurden. Vgl. Sylvia Klötzer: *Satire und Macht: Film, Zeitung, Kabarett in der DDR*. Köln: Böhlau, 2006, S. 151).

265 Ebd., S. 188.

266 Vgl. Rosenstein, S. 180 und Pschibl, S. 174. Pschibl zieht sogar einen Vergleich zum Kabarett der 1920er-Jahre. Die Elemente ‚Reden und Erzählen‘ hatten schon damals eine zentrale Rolle gespielt, gehörten aber immer noch zur ‚bunten Mischung‘. Die bunte Mischung der 1980er rückte nun umso mehr das gesprochene Wort ins Zentrum. Die anderen Ausdrucksmittel dienten hauptsächlich der Auflockerung und Ergänzung.

ten zusammensetzte. Erfahrungen, Themen und Praktiken aus verschiedensten Lebens- und Arbeitsbereichen flossen ineinander. Da sich auch das Publikum nicht mehr aus einheitlichen sozialen Milieus rekrutierte, musste auch das thematische Spektrum erweitert werden. Veränderte Rollenbilder, soziale Entschichtungsprozesse, veränderte Familienstrukturen und „der Trend zur Individualisierung“<sup>267</sup> legten den Rückzug ins Privatleben nahe. Alltagsthemen stellten sich neben die ‚hohe Politik‘. Auch der Faktor Komik gewann im Zuge dieser Entwicklungen sukzessive an Bedeutung.

## 2.7 (Hinter-)Gründe für die Institutionalisierung einer performativen Konstante

Kabarettspielen bedeutet, in ein Aufgeführtes Gespräch im Offenen Dialog zu treten. Ein verdecktes Gegenüber in eine ästhetische Unterhaltung zu verwickeln und damit ein Publikum zum Lachen, Klatschen, Buhen (etc.) zu animieren, ist „surely the oldest, the most basic, and the universal form of comedy“<sup>268</sup>. Wie, wo, warum, durch wen und wann der Institutionalisierungs- und Professionalisierungsprozess des theatralen Aufführungsmodus in Gang getreten wurde, lässt sich aus naheliegenden Gründen<sup>269</sup> nicht minutiös zurückdatieren. Einen wichtigen Meilenstein liefert jedoch Dennis Green mit seiner Untersuchung der „sekundäre[n] Oralkultur des Mittelalters“<sup>270</sup> – einem frühen Stadium der Vortragskunst.

Green konstatiert, dass sich die mittelalterliche Dichtung trotz des im 12. Jahrhundert einsetzenden Verschriftlichungsschubs<sup>271</sup> nicht *per se* auf mediale Schriftlichkeit oder Mündlichkeit festlegen lässt. Schließlich kann auch „ein schriftlicher Text Aspekte der mündlichen Rede“<sup>272</sup> enthalten:

Trotz der *face-to-face*-Interaktion beim Sprechen und trotz der räumlichen und zeitlichen Trennung von Autor und Leser können auch dem schriftlichen Text deiktische Signale eingebaut werden, die eine Vortragssituation unterstellen, nicht nur für den etwaigen Zuhörer, sondern auch für den gelegentlichen Leser.<sup>273</sup>

---

267 Ebd.

268 Mintz bezieht sich hier weniger auf den humoristischen Aspekt, sondern auf den Aufführungsmodus, welcher der Stand-up Comedy zugrunde liegt. Aus diesem Grund lässt sich seine Einschätzung hier auch problemlos als *pars pro toto* für das Aufgeführte Gespräch im Offenen Dialog als solches verwenden.

269 Da sich die Spielformen des Aufgeführten Gesprächs im Offenen Dialog unabhängig voneinander und in verschiedenen Kulturskreisen entwickelt haben, ist die Suche nach einem gemeinsamen Urahn ohnehin wenig erfolgversprechend.

270 Dennis Green: Terminologische Überlegungen zum Hören und Lesen im Mittelalter. In: *Eine Epoche im Umbruch. Volkssprachliche Literalität 1200–1300. Cambridger Symposium 2001*. Hrsg. von Christa Bertelsmeier-Kierst und Christopher Young. Tübingen: Max Niemeyer, 2003, S. 1–22, hier S. 17.

271 Vgl. ebd., S. 18: Der im „12. Jahrhundert einsetzende Verschriftlichungsschub in der volkssprachlichen Literatur [fällt] zeitlich mit dem [zusammen], was man als die Entdeckung der volkssprachlichen Fiktionalität bezeichnet hat.“

272 Ebd.

273 Ebd.

Die auf Mündlichkeit modellierte Dichtung unterscheidet zwischen faktischem und fiktivem Publikum und umfasst somit auch Merkmale des Aufgeführten Gesprächs im Offenen Dialog:

Das dem Text innenwohnende ‚ich‘ ist nicht ohne weiteres mit dem Vortragenden (auch wenn es der Autor selbst sein sollte) zu identifizieren, sondern ist Teil der durch den Text hergestellten Fiktion. Es handelt sich mit anderen Worten um einen fiktiven Erzähler. Mit der Einführung dieser fiktiven Gestalt wird auch das Publikum, mit dem er im Text einen Dialog zu führen vorgibt, zu einer ebenfalls fiktiven Größe<sup>274</sup>. An solchen Dialogstellen ist zwischen der textexternen, hier und jetzt versammelten Zuhörerschaft und dem textinternen, fiktiv hergestellten Publikum zu unterscheiden. Wenn aber in einem schriftlichen Text Erzähler und Publikum fiktiv sein können, dann gilt dasselbe auch für die Vortragssituation, die sie miteinander verbindet [...].<sup>275</sup>

Die mittelalterliche Dichtung und das heutige Kabarett trennt weit mehr als nur die Jahrhunderte. Nichtsdestotrotz basieren auch alle Spielformen des Aufgeführten Gesprächs im Offenen Dialog auf Texten, die Mündlichkeit suggerieren, Spontaneität ausdrücken<sup>276</sup> und eine bestimmte, unmittelbare Wirkung hervorrufen möchten. Grundsätzlich ereignet sich also hier wie dort respektive damals wie heute dasselbe: ein ästhetischer Dialog mit ontologisch verschiedenen Kommunikationsbereichen.

Während ‚das‘ Theater durch vagabundierende Schauspieltruppen, Hoftheater, Volksbühnen, Nationaltheatergründungen und theoretische Abhandlungen die gesamte Frühmoderne hindurch sowohl an seinem Erscheinungsbild als auch an seiner gesellschaftlichen Stellung feilte, machte die Vortragskunst erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts als eigenständige Kunstform von sich reden: Auf Varieté- und Tingeltangelbühnen, in *café-concerts*, *public theatres*, *public concert rooms*, *music halls* und in US-amerikanischen *vau-devilles*. All diesen Spielstätten ist gemeinsam, dass sie sich im Umfeld der Industrialisierung und in Konkurrenz zum klassischen ‚Kunsttheater‘ entwickelten.

Das Geschäftstheater begegnete der langen Tradition des abendländischen Theaters mit straffer Organisation, internationaler Vernetzung und Aufführungen, die sich am Publikumsgeschmack orientierten. Als kommerzielle Betriebe, die auf hohe Frequentierung angewiesen waren, setzten sie auf flexible, abwechslungsreiche Programme, die sowohl der beschleunigten Lebens- und Arbeitswelt ihrer Klientel als auch deren Bedürfnis nach Erholung und Zerstreuung Rechnung trugen. Dass sie auf einen kleinteiligen Spielbetrieb mit kurzen, unzusammenhängenden Tanzeinlagen, Akrobatikstücken, Sketchen, heiteren Anekdoten, kurz gehaltenen Erzählungen, Liedern, Rezitationen (usw.) setzten, hatte auch spielpraktische Gründe: Die Gliederung der Aufführungen in locker gereihte Nummern

---

274 Green verweist an dieser Stelle auf Franz Bäuml: Zum Verständnis mittelalterlicher Mitteilungen. In: *Hohenemser Studien zum Nibelungenlied*. Hrsg. von Achim Masser. Dornbirn: Vorarlberger Verlagsanstalt, 1981, S. 288–289, hier S. 292.

275 Green, S. 19.

276 Green (ebd.) erklärt, dass Troubadors „bis in die Spätzeit in einer beträchtlichen Anzahl ihrer Lieder in der Eingangscobra [= Eingangstrope] die Fiktion einer Improvisation zu erzeugen versuchen, indem sie den Eindruck erwecken, als sei das eben vorzutragende Gedicht noch nicht komponiert, als sei es tatsächlich noch im Entstehen begriffen“.

ermöglichte es, Programmpunkte, die das Misstrauen der Behörden erregten, auszutauschen, ohne gleich den gesamten Spielbetrieb zu gefährden.

Zwischen den Kunstmuseen und den Geschäftstheatern entbrannte europaweit ein regelechter Wettstreit<sup>277</sup>, den nicht selten auch die jeweilige Theaterpolitik befeuerte<sup>278</sup>. In Deutschland, in dem die Befürchtung, sich unter Niveau zu amüsieren, ohnehin zum bürgerlichen Selbstverständnis gehörte, erhielt die propagierte Hierarchie zwischen anspruchsvollem und profitorientiertem Theater eine große Resonanz<sup>279</sup>. Mitverantwortlich war hier rückblickend die Aufklärung, welche das Theater im 18. Jahrhundert zur Sittenschule erhoben und ihm den Auftrag erteilt hatte, Menschen zu erziehen, zu bessern und moralisch zu bilden. Zu diesem Zweck waren auch die Volksbühnen reguliert, die Wanderbühnen durch lizenzierte Truppen in festen Theaterbauten ersetzt und die Improvisation zugunsten inszenierter Dramen zurückgedrängt worden.

Statt um ein virtuoses Spiel im unmittelbaren (!) Response<sup>280</sup> auf die Zuschauerreaktionen, statt um die Aufführungspraxis zusammenhangloser theatralischer Nummern, statt um permanentes Essen, Trinken, Plaudern, Lachen, Kommen und Gehen ging es unter bürgerlichem Einfluss letztlich um die buchstabentreue Wiedergabe des Dramas als literarischem Kunstwerk [...].<sup>281</sup>

Die Stilisierung des Dramas zum sprachlichen Geniestreich, das über jeden Zweifel und jeden eigenen Gedanken erhaben war, degradierte das Theater zum Handlanger der Textvorlage und führte „zur Reduktion auf bloße mediale Funktionen“<sup>282</sup>.

---

277 Tobias Becker: *Inszenierte Moderne: Populäres Theater in Berlin und London. 1880–1930*. München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag, 2014 [= Veröffentlichungen des Deutschen Historischen Instituts London/Publications of the German Historical Institute London, Bd. 74], S. 12–18. „[D]as Theater war keineswegs eine geschlossene Einheit, sondern die Summe verschiedener Gruppen, die oft unterschiedliche Interessen verfolgten und nicht selten miteinander in Konflikt standen, etwa wenn die Theater um das Publikum konkurrierten oder Direktoren und Schauspieler über die Höhe der Gagen stritten. Die wichtigste Trennlinie verlief jedoch zwischen dem Kunstmuseum einerseits und dem kommerziellen Unterhaltungstheater andererseits [...].“ (ebd., S. 12).

278 Ebd., S. 36–43. Tobias Becker erklärt, dass es sowohl in Großbritannien als „auch in Deutschland zwei verschiedene Lizzenzen [gab]: eine für das Theater und eine für Variétés, allerdings mit dem Unterschied, dass diese aufeinander aufbauten, denn wer eine Singspielhalle betreiben wollte, benötigte eine Theaterlizenz nach § 32 und zusätzlich eine nach § 33a. In den Augen des Gesetzgebers unterschieden sich die Variétés von den Theatern dadurch, dass ihnen ‚kein höheres Interesse der Kunst‘ zugrunde lag, er differenzierte also zwischen hoher und niederer Kultur. In der Praxis verschwamm die Unterschiede. Das Metropol-Theater beispielsweise, in dem die französische Kabarett-Sängerin Yvette Gilbert auftrat und das mitunter sogar Ringkämpfe ausrichtete, ähnelte in vielem mehr einem luxuriösen Variété nach Art der Folies-Bergère oder des Empire Theatres of Varieties als einem Theater.“ (ebd., S. 40).

279 Ebd., S. 12.

280 Zu diesem ‚unmittelbaren Response‘ vgl. das Kapitel dieser Arbeit *Rezeptionsparadoxon: Gut gemeinte Selbstdäuschung im Zeichen der Hyperillusion*.

281 Werner Faulstich: *Die bürgerliche Mediengesellschaft (1700–1830)*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2002 [= Die Geschichte der Medien, Bd. 4], S. 138.

282 Ebd., S. 133.

Die Literarisierung des Theaters war im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts weitestgehend abgeschlossen. Seine Instrumentalisierung als Bildungsanstalt stieß dabei jedoch zunehmend auf Widerstand. Wo die Palette bürgerlicher Tugenden nur noch deshalb künstlerisch durchexerziert wurde, um eine heile Welt heraufzubeschwören, wurde der Ruf nach der Autonomie des Ästhetischen laut. Das Literaturtheater sollte nur noch symbolisch Bezug auf die Wirklichkeit nehmen, ansonsten aber vom Alltag verschont bleiben. Als der Naturalismus sich anschickte, die Kunst von ihrem Sockel zu holen, verkehrte sich diese Forderung ins komplette Gegenteil.

Die Brettlbewegung entstand sowohl inmitten naturalistischer und jugendstilistischer Strömungen<sup>283</sup> als auch im Spannungsfeld von Hoch- und Populärtkultur.<sup>284</sup> Der Naturalismus stiftete das Bedürfnis, künstlerische Prozesse zu institutionalisieren<sup>285</sup>, und die kultursnobistische Auffassung<sup>286</sup>, Kunstgenuss sei eine Sache des Intellekts. Bierbaums Vorsatz, die Gesellschaft künstlerisch zu durchdringen und die Kunst einem Publikum zugänglich zu machen, „das ganz einfach unterhalten sein will“<sup>287</sup>, zeugte zwar von einer kunstdemokratischen Herangehensweise, war letzten Endes aber doch volkspädagogisch<sup>288</sup> motiviert. Bierbaum wollte nicht die Kunst der Masse öffnen, die sich ohnehin viel lieber im Geschäftstheater amüsierte<sup>289</sup>, sondern diese kunsttauglich machen. Aus diesem Grund bevölkerte auch nicht die breite Masse die Parkette der Brettl, sondern das vom regulären Kunstbetrieb gelangweilte Bildungsbürgertum<sup>290</sup>. Die vielen erotischen Lieder und Anspielungen, die etwa das *Bunte Theater* auf die Bühne brachte, kontrastierten erfrischend mit dem Normenkatalog der wilhelminischen Gesellschaft und bedienten in Zeiten von Sitzenstrengerei das voyeuristische Interesse<sup>291</sup>.

---

283 Wolfgang Ruttkowski: *Das literarische Chanson in Deutschland. Eine Gattungsanalyse*. Hamburg: Igel, 2013, S. 55.

284 Becker gibt zu bedenken, dass „[a]us heutiger Sicht, in der die Aufspaltung in Hoch- und Populärtkultur von beiden Seiten kontinuierlich überschritten und unterminiert wird, [...] es zunächst fraglich [erscheint], ob diese Unterscheidung überhaupt aufrechtzuerhalten ist [...].“ Allerdings war „die dichotome Unterscheidung zwischen dem Kunst- und dem Unterhaltungstheater [im letzten Drittel des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts] so wirkungsmächtig [...] und wurde von beiden Seiten derart forciert, dass sie gar nicht ignoriert werden kann.“ Vgl. Becker, S. 12.

285 Vgl. Rüdiger Bernhardt: Sieg und Überwindung des Naturalismus. Gerhart Hauptmanns soziales Drama ‚Vor Sonnenaufgang‘. In: *Klassiker der deutschen Literatur: Epochen-Signaturen von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Hrsg. von Gerhard Rupp. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999, S. 117–160, hier S. 118.

286 Vgl. Becker, S. 13. Becker spielt auf die Gründung „exklusiver Theatervereine“ in Paris (Théâtre Libre), Berlin (Freie Bühne) und London (Theatre Society) an, in denen „in geschlossenen Vereinsvorstellungen die von der Zensur verbotenen naturalistischen Dramen“ aufgeführt wurden. „Die verbreitete Kritik am Geschäftstheater war daher nicht nur antikapitalistisch motiviert, sie trug auch antidemokratische oder wenigstens kultursnobistische Züge.“

287 Bierbaum, S. X.

288 Sprengel (2003), S. 30. Vgl. auch David Chisholm: Early German Literary Cabaret and Modernism in Berlin. In: *Politics in German Literature*. Hrsg. von Beth Bjorklund und Mark Cory. Columbia: Camden House, 1998, S. 117–131, hier S. 119: „Bierbaum’s intention was to improve the tastes of large audiences.“

289 Vgl. Becker, S. 13.

290 Pschibl, S. 134.

291 Vgl. Stein, S. 186.

Der Reiz, den das Kabarett ausübte, bestand nicht zuletzt im Bruch mit den Konventionen des bürgerlichen und naturalistischen Illusionstheaters. Die Überwindung der vierten Wand, die für Theater und Drama so weitreichende Folgen zeitigte, erfolgte bezeichnenderweise über den Umweg der Dichtung. Der vom Jugendstil beeinflusste Kreis um Wolzogen und Bierbaum nutzte das Brett, um der deutschen Lyrik, die im Naturalismus keine bedeutsame Rolle gespielt hatte<sup>292</sup>, erneut Gehör zu verschaffen. Um dies zu bewerkstelligen, wurden Gedichte aus ‚dem stillen Kämmerlein‘<sup>293</sup> geholt und auf die Bühne gebracht, wo sie zwischen Chansons, Volksliedern und kurzen Spielszenen nicht einfach nur vorgetragen, sondern ebenfalls ‚aufgeführt‘ wurden<sup>294</sup>. Die Vortragstradition – von der auch das Geschäftstheater Gebrauch machte – fand durch die Theatralisierung der Lyrik und des Liedes zu einer neuen Form, was schlussendlich auch auf das Theater zurückwirkte.

Die Institutionalisierung des Aufgeführten Gesprächs im Offenen Dialog wurde im deutschen Sprachraum (aber auch im europäischen Ausland, in den Vereinigten Staaten und in Kanada<sup>295</sup>) schlussendlich von zwei Seiten vorangetrieben: Den Geschäftstheatern, welche nach der Lockerung der Gewerbeordnung am 21. Juni 1869 einen regelrechten Boom erlebten, und jenen Spielstätten, die sich in Abgrenzung sowohl zur herkömmlichen Unterhaltungsindustrie als auch zum Kunstmuseum ‚Brettl‘, ‚Kabarets‘ oder – in Anlehnung an die französischen Vorläufer – auch ‚Cabarets‘ nannten. Beide Institutionen suchten ihre eigene Form und griffen aus unterschiedlichen Gründen auf publikumsgerichtete Darstellungsmodi zurück.

Die Ablösung von der Textvorlage stellt ein schwaches Echo des Stegreifspiels dar, das im Zuge der Reglementierungsmaßnahmen der Aufklärung mitsamt der komischen Figur verschwand. Anke Bosse betrachtet „die produktive Re-Aktivierung älterer, dem bürgerlichen und dem naturalistischen ‚Literaturtheater‘ vorausgehender, oft in Volkstraditionen verankerter Theaterformen“<sup>296</sup> als einen Schlüsselmoment der Retheatralisierung. Für die gattungskonstituierende Verdichtung des Aufgeführten Gesprächs im Offenen Dialogs war die jahrhundertlange Disziplinierung sowohl der Darstellerinnen und Darsteller als auch des Publikums jedoch von entscheidender Bedeutung: Nur mit Zuschauerinnen und Zuschauern, die das ästhetische Ereignis respektierten, die Vorstellung nicht störten, als Ein-

292 Ebd., S. 110.

293 Bierbaum, S. IX.

294 Die Aufführung lyrischer Texte dynamisierte das gesprochene Wort und versöhnte es mit der Geschwindigkeit der Moderne, welche sich um 1900 am besten durch den Tanz repräsentiert fühlte. Die Schnellebigkeit der Zeit rückte den Tanz „aus seiner Hintergrundposition in der Hierarchie der Künste plötzlich ins Zentrum“. Er wurde Gabriele Brandstetter zufolge „zum Symbol der Moderne und zum Schlüsselmedium aller Künste, die das neue technische Zeitalter als eine durch Bewegung definierte Epoche zu reflektieren such[ten].“ Vgl. Gabriele Brandstetter: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1995, S. 35. Der Tanz wurde um 1900 als eine Art Schrift verstanden. Mithilfe von Bewegungen zeichneten die Tänzerinnen und Tänzer vergängliche Schriftzeichen in die Luft. Bei der Dichtung handelte es sich aus diesem Grund Stefan George zufolge um einen ‚erstarren Tanz‘.

295 Vgl. Mertz-Baumgartner für Quebec, S. 20–38.

296 Anke Bosse: Das Kabarett als Metropolenphänomen und Katalysator theatrale Formen der Avantgarde. In: *Metropolen der Avantgarde*. Hrsg. von Thomas Hunkeler und Edith Anna Kunz. Bern: Peter Lang, 2011, S. 189–203, hier S. 189.

heit funktionierten und sich über längere Zeit auf ein und dieselbe Sache konzentrieren konnten, war die nachhaltige Etablierung eines interaktiven Aufführungsmodus wie des Offenen Dialogs überhaupt erst möglich.

## 2.8 Das Kabarett als Katalysator der Reheatralisierung

Die Kabarettgeschichtsschreibung kokettiert damit, dass mit dem Kabarett auf der Schwelle zur Moderne eine Gattung entstand, die dramaturgische Vielfalt und heiteres Mienen-spiel mit Gesellschaftskritik zu verbinden wusste, woraufhin sich mit viel Geduld, Spucke und heiligem Zorn eine „in hohem Maße politischer und gesellschaftlicher Kritik verpflichtete Kunstform“<sup>297</sup> formierte. Lareau, der sich dem Kabarett differenzierter widmet, lobt darüber hinaus den jugendlichen Geist<sup>298</sup>, der um 1900 wie ein frischer Wind durch die verstaubte Kunstszene der Wilhelminischen Ära wehte und das Kabarett zu einem regel-rechten Laboratorium<sup>299</sup> der ‚Reheatralisierung‘<sup>300</sup> machte.

Den Ausgangspunkt der Theater-Reformbestrebungen bildet die „Moderne-spezifische Krise der Repräsentation, die sowohl die theatrale Repräsentation und deren Mimesis-Ge-bot als auch die Sprache erfasste.“<sup>301</sup> „Der Zweifel an der Kommunikations- und Hand-lungsfähigkeit“<sup>302</sup> verbaler Äußerungen kappte die Abhängigkeit von der Textvorlage und führte zur Rückbesinnung auf Improvisation und freies Spiel. Hugo Ball stellte die Künst-llichkeit und Arbitrarität von Sprache zur Schau, indem er im Umgang mit ihren Grund-einheiten Willkür walten ließ. Mit seinen Lautgedichten „befreite [er] das Wort von jegli-cher Referenz und Semantik, hintertrieb seinen Zeichencharakter, löste es in Lautfolgen auf zu Klang und Rhythmus.“<sup>303</sup> Im Zuge dieser Entwicklung rückte auch die ästhetische Beschaffenheit und „primäre Spielkraft“<sup>304</sup> der Stimme ins Zentrum. Schon im *Le Chat*

297 Sebastian Dörfler: Kabarett während des Nationalsozialismus. In: *Politisches Kabarett und Satire*. Hrsg. von Tobias Glodek, Christian Haberecht u. a. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin, 2007, S. 30–44, hier S. 44.

298 Lareau (2004), S. 291.

299 Vgl. Bosse, S. 198.

300 Der Begriff ‚Reheatralisierung‘ stammt von der Parole *Rétheâtraliser le théâtre* von Georg Fuchs ab (vgl. Georg Fuchs: *Die Revolution des Theaters. Ergebnisse aus dem Münchener Künstlertheater*. München/Leipzig: Georg Müller, 1909, S. XII). Reheatralisierung steht für die Überwindung der Text-vorlage (= Entliterarisierung), die Entgrenzung des theatralen Raums und die Rückbesinnung auf die eigenständige Formensprache des Theaters. Aus heutiger Perspektive ist das Schlagwort ungüns-tig, da es die Programmatik vergangener Epochen übernimmt, bestimmte Theatermodelle und Spiel-formen abzulehnen, und eine Zeit suggeriert, in der das Theater einmal nicht ‚theatral‘ gewesen sei. Die exakte Nachahmung der Wirklichkeit, wie sie beispielsweise das naturalistische Drama verlangt, änderte jedoch nichts an der Tatsache, dass das Theater stets mit Zeichen von Zeichen operierte.

301 Bosse, S. 189 mit Bezug auf Gunter Gebauer/Christoph Wulf (Hg.): *Mimesis. Kultur – Kunst – Ge-sellschaft*. Reinbek: Rowohlt, 1992, S. 141.

302 Bosse, S. 189.

303 Ebd., S. 201. Auch Lareau verweist auf die zentrale Bedeutung des Dadaismus. Vgl. Lareau (2003), S. 27.

304 Hans-Peter Bayerdörfer: Unscheinbare Bühne – Unerhörte Stimme: Diseaseusen in der Weimarer Re-publik und die Reform im Theater. In: *Literarisches und politisches Kabarett von 1901 bis 1999*. Hrsg. von Sigrid Bauschinger. Basel/Tübingen: Francke, 2000, S. 71–93, hier S. 71.

Noir war es seinerzeit weniger darauf angekommen „zu sehen als zu hören.“ Stimme und Vortrag hatten im Mittelpunkt gestanden. „Nichts anderes“, betont Lionel Richard „als ein wenig Musik und Worte.“<sup>305</sup>

Zu den Leistungen des Kabaretts als *Hexenküche*<sup>306</sup> der Retherealisierung zählt Bosse<sup>307</sup> den produktiven Austausch zwischen den Künsten<sup>308</sup>, die Einbeziehung technischer Neuerungen, die „Moderne-spezifische Abstraktion“<sup>309</sup>, das selbstreferenzielle Mittel der Theaterparodie<sup>310</sup> und die veränderte Spielrichtung<sup>311</sup>.

Die Infragestellung des dramatischen Dialogs kam in publikumsgerichteten Formen zum Ausdruck, die wie Conférence, Gesang und Rezitation schon in den französischen Künstlerkneipen erprobt worden waren. Als „the most influential art form they ever sent down into the world below Montmartre“<sup>312</sup> identifiziert William Everdell jedoch den „Monolog“<sup>313</sup>, der vor allem durch Coquelin den Jüngeren<sup>314</sup> bekannt wurde. Da „in den Winkeln seiner Sätze das Lachen nistete“<sup>315</sup>, zieht Everdell eine Parallele zu den *humorous mock lectures*

305 Richard, S. 95.

306 Vgl. Bosse, S. 189 f. und S. 198.

307 Ebd.: „Als solchermaßen dezidiert plurimediale theatrale Form forderte das Kabarett die Kooperation der verschiedenen Künste und Künstler geradezu heraus und eignete sich dazu neue Medien und Techniken an.“

308 Ebd.: „Als Hybridform zwischen Eliten- und Volkskultur aktivierte das Kabarett dem ‚Literaturtheater‘ vorausliegende, in Volkstraditionen verankerte, vom bürgerlichen Kulturbetrieb marginalisierte und z. T. rein körperbezogene Spielformen wie Tanz, Pantomime, Akrobatik sowie Chanson, Schattenspiel, Marionettentheater und ergänzte dies durch neu formierte wie das Variété.“

309 Ebd.: „Als Kleinkunst mit beschränkten Mitteln setzte das Kabarett geradezu zwangsläufig die Moderne-spezifische Abstraktion um: Extrem reduziertes oder gar kein Bühnenbild und oft nur per Accessoire angedeutete Kostümierung aktivierten nicht nur die ‚ergänzende‘ Imagination des Zuschauers, sondern auch den Kabarett-typischen Illusionsbruch [vgl. hierzu das Kapitel dieser Arbeit *Das Rezeptionsparadoxon: Gut gemeinte Selbsttäuschung im Zeichen der Hyperillusion*]: Die Rolle bleibt als Artefakt markiert, dem gegenüber der Kabarettkünstler seine Individualität sichtbar aufrecht erhält.“

310 Ebd., S. 197: „Über die Theater-Parodie entwickelte das Kabarett autothematische theatrale Formen, in denen das Theater selbst und seine Erneuerung zum Thema wurden.“ Bosse bezieht sich speziell auf Arthur Schnitzlers Einakter *Zum großen Wurst!*, der „das Theater parodiert und die Figuren in illusionsbrechenden, publikumsgerichteten Liedern sich selbst kommentieren lässt.“ Vgl. ebd., S. 199.

311 Ebd., S. 197: „Um Improvisation und freiem Spiel Raum zu lassen, reduzierte das Kabarett die Abhängigkeit von Textvorlagen, und es verabschiedete den herkömmlichen Dialog durch Techniken der Monologisierung, v. a. durch die Veränderung der Spielrichtung: statt des Spiels vor den Zuschauern bot es ein Spiel zum Zuschauer hin. Im Kabarett rückte der äußere Kommunikationsbezug zwischen Bühne und Zuschauer ins Zentrum, er wurde dynamisiert durch direkte Anrede und Konfrontation und zielte auf die Partizipation des Zuschauers und die ‚Unmittelbarkeit‘ der Performance.“

312 William Everdell: *The First Moderns: Profiles in the Origins of Twentieth-Century Thought*. Chicago: The University of Chicago Press, 1997, S. 84.

313 Natürlich handelt es sich nach jetzigem Wissensstand rückblickend auch hier nicht um Monologe, sondern um Aufgeführte Gespräche im Offenen Dialog.

314 Jean Coquelin (1865–1945) war ein französischer Schauspieler.

315 Richard, S. 97.

„with which Americans like ‚Josh Billings‘<sup>316</sup> and ‚Artemus Ward‘<sup>317</sup> had recently learned how to pack houses in New York and London.“<sup>318</sup> Die Texte, die Coquelin interpretierte, ähnelten in vielerlei Hinsicht dem *Dramatischen Monolog*, der im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts in England entstanden war<sup>319</sup>. Auch hier adressierte die offene Figur ein imaginäres Gegenüber, das sich der Wahrnehmung des faktischen Publikums entzog.

Der Bruch der „kabarettistische[n] Ästhetik mit der herkömmlichen Bühnendramaturgie des dialogischen Geschehens“<sup>320</sup> wirkte sich auch auf das Rezeptionsverhalten der Zuschauerinnen und Zuschauer aus. Die Vortragenden vernachlässigten (scheinbar)<sup>321</sup> die illusorische Wirkung ihrer Darbietung, indem sie sich zum Publikum drehten und ihre Figuren oft nur noch ‚anspielten‘. In der Folge wurde die schauspieltheoretische Forderung<sup>322</sup> nach „der perfekten Identifikation zwischen Schauspieler und Rolle auf der einen, und der perfekten Einfühlung zwischen Zuschauer und Rolle auf der anderen Seite – radikal negiert“<sup>323</sup>. Häufige Rollenwechsel sowie der sparsame Einsatz von Gestik, Kostümen und Requisiten ließen hinter der Fiktion scheinbar die „reale Individualität“<sup>324</sup> der Spielenden zum Vorschein kommen. Das Konzept „des überlappenden Rollenhabitus“ nahm die Entwicklungen und ‚Verfremdungseffekte‘ der 20er-Jahre vorweg und war Hans-Peter Bayerdörfer zufolge so zukunftsweisend wie nur etwas<sup>325</sup>.

Als Paradebeispiel nennt Bayerdörfer das konspirative Lächeln der Diseaseuse Yvette Guilbert<sup>326</sup>, das sie einsetzte, um „möglichst distinguiert und elegant“<sup>327</sup> zu wirken. Auch Conférenciers wie Salis, Aristide Bruant<sup>328</sup> und Wolzogen schufen sich eine Bühnenidentität, die sie sich bei ihren Auftritten gleichsam überstreiften. Salis inszenierte sich als Fürst von Montmartre, Bruant als Bürgerschreck und Wolzogen als jovialer Gastgeber. Mimik, Gestik, Licht, Kostüm, Ausdrucksweise und Gesprächsinhalt unterstützen „die grundlegend fiktive Anlage“<sup>329</sup> dieser Rolle, die auch das Verhältnis zum Publikum bestimmte (und noch immer bestimmt)<sup>330</sup>. Da sich die Grenze zwischen Bühnenrealität und Lebenswelt nicht aufweichen lässt, war das *Publikum*, dem sich *Grand Dame Guilbert*, *Fürst Salis*, *Bürger-*

316 Josh Billings (1818–1885) war ein US-amerikanischer Humorist und Schriftsteller.

317 Charles Farrar Browne alias Artemus Ward (1834–1867) war ein US-amerikanischer Humorist und Schriftsteller.

318 Everdell, S. 85.

319 Ebd.

320 Vgl. Bayerdörfer, S. 74.

321 Vgl. das Kapitel dieser Arbeit *Das Rezeptionsparadoxon: Gut gemeinte Selbstdäuschung im Zeichen der Hyperillusion*.

322 Vgl. Bayerdörfer, S. 77.

323 Ebd., S. 76.

324 Ebd., S. 77.

325 Ebd., S. 76.

326 Ebd., S. 75.

327 Yvette Guilbert: *Lied meines Lebens*. Übersetzt von Franz Hessel. Berlin: Rowohlt, 1928, S. 133 zitiert nach Bayerdörfer, S. 76. Gulibert (1865–1944) war eine französische Sängerin und Schauspielerin.

328 Aristide Bruant (1851–1925) war eine der ersten und schillerndsten Cabaret-Persönlichkeiten und bekannt für seine harschen Publikumsbeschimpfungen. 1885 gründete er am Montmartre das *Le Mirliton*.

329 Bayerdörfer, S. 78.

330 Ebd.

*schreck Bruant und Gastgeber Wolzogen* zuwandten, natürlich ebenfalls fiktiv<sup>331</sup>. Die Intimität zwischen Bühne und Schauraum verführte dazu, zwischen den Figuren und dem Publikum Unmittelbarkeit zu vermuten – ein verzeihlicher Irrtum, der noch heute die Kabarettrezeption bestimmt.

## 2.9 Kabarettgeschichte von morgen

Subversion versus Jux und Tollerei, veredeltes Tingeltangel versus Kunst- und Geschäftstheater, Solokabarett versus Ensemblebetrieb, Theorie versus Praxis, einer gegen alle: Die Geschichte des Kabaretts ist – wie so manche andere – eine Geschichte voller Missverständnisse. Vor allem aber ist sie immer auch die Geschichte des Aufgeführten Gesprächs im Offenen Dialog, das sich nach Jahrhunderten des ziellosen Mäanderns über Jahrmärkte, Wanderbühnen und durch Zwischenspiele auf dem Theater im 19. Jahrhundert zu einer eigenständigen theatralen Gattung emanzipierte. Das ‚deutsche Kabarett‘ sollte aus diesem Grund auch immer im zeitlichen, räumlichen und kulturellen Zusammenhang betrachtet werden. Es entwickelte sich im Umfeld der Variétés, Singspielhallen und *café-concerts*, die angesichts europaweiter gesellschaftlicher Wandelprozesse wie der Industrialisierung, der Metropolisierung und der Modernisierung vermehrt auf bunte Mischung, kurze Nummern und Interaktion mit dem Publikum setzten und die Zeit um 1900 auf ihre Art als eine Epoche des Stillstands, der Umkehr und des Aufbruchs charakterisieren.

Die *Integrative Kabaretttheorie* zeichnet nach, wie sich aus Salis Bierlokal mit künstlerischem i-Tüpfelchen der heutige Kassenschlager Kabarett entwickeln konnte, und legt dabei vor allem die Vielschichtigkeit des Themas offen. Die „semantische Übertragung vom Veranstaltungsort auf das Genre bzw. das ablaufende Ereignis“<sup>332</sup>, das Verhältnis von Ensemble- und Solokabarett und die Verknüpfung von Kabarett und Vortragstradition<sup>333</sup> entpuppen sich dabei als Teile eines Puzzles, das trotz der großen Fülle an kabaretthistorischen Abhandlungen nach wie vor beträchtliche Lücken aufweist.

Die ehrgeizigen Ziele der Kabarett schaffenden, zunächst zwischen Kunstgenuss und Unterhaltung vermittelnd und schließlich zwischen Gesellschaftskritik und Komik eine Brücke schlagen zu wollen, belasteten das Kabarett in jeder Phase seiner Entwicklung mit Maßstäben, welche es auf lange Sicht nicht einhalten konnte. In der Folge versagte das Kabarett in der Wahrnehmung seiner Kritikerinnen und Kritiker nicht nur als Apotheose der Unterhaltungskunst, sondern auch als Gewissen der Nation, wiewohl seine Beliebtheit beim Publikum es stets fruchtbar und sicher durch die Jahrzehnte führte<sup>334</sup>.

Das bildungsbürgerlich linkskritische Misstrauen gegenüber den Stilmitteln und dem Wirkungspotenzial der Gattung hemmte zudem den wertungsfreien Umgang mit dem Kabarett und verzögerte insbesondere die wissenschaftliche Seite der Kabarettforschung. Die erste Kabaretttheorie entstand 1967, die zweite 1989, die dritte 1993 und die vierte 1999. Ab-

331 Vgl. das Kapitel dieser Arbeit *Es liegt was in der Luft: Die Fiktionsblase*.

332 Oswald Panagl: Ridendo dicere verum: Zu den antiken Wurzeln des Politischen Kabaretts. In: *Stachel wider der Zeitgeist. Kabarett, Flüsterwitze und Subversives*. Hrsg. von Robert Krichbaumer und Oswald Panagl. Wien/Köln u. a.: Böhlau, 2004, S. 33–46, hier S. 34.

333 Vgl. Bayerdörfer, S. 91, Fußnote 5.

334 Die Zeit des Nationalsozialismus bildet natürlich eine Ausnahme.

stände von 22, vier und sechs Jahren, in denen sich das Kabarett weiterentwickelte und die Forschung auf Trab hielt, dem allgemeinen Verständnis von Kabarett immer wieder eine neue Richtung zu geben. Die *Integrative Kabaretttheorie* bündelt die wesentlichen Ideen und erweitert sie zur ersten nachhaltigen Gattungsbeschreibung des 21. Jahrhunderts.



### 3 Der lange Weg der Kabarettwissenschaft

„Kabarett“, was auch immer das sei, ist bislang kein Gegenstand wissenschaftlicher Reflexion.<sup>335</sup> (1967)

Der fröhliche Musensproß Kabarett ist ein Stieffkind der Literatur- und Theaterwissenschaft. [...] Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Kabarett, mit seiner Geschichte, Dramaturgie und Wirkungsweise befindet sich [aus diesem Grund] noch in den Anfängen. Auf der Landkarte der Kabarettgeschichte gibt es noch viele „weiße Flecken“.<sup>336</sup> (1981)

Jedermann, der sich mit der Germanistik beschäftigt, weiß, wieviele Autoren und Sachgebiete – aus welchen Gründen auch immer – vernachlässigt oder gar völlig ignoriert worden sind. Auch das Kabarett hat dieses Schicksal erlitten<sup>337</sup>. (1985)

Versuche, die Gattung theoretisch zu beschreiben, fehlen fast gänzlich<sup>338</sup>. (1989)

Die einsetzende Kabarettforschung spielte (und spielt bis heute) [...] eine *marginale* Rolle – in Literaturgeschichten wird das Kabarett allenfalls im Zusammenhang mit anderweitig engagierten Schriftstellerinnen und Schriftstellern erwähnt, oder aber – wo Heiterkeit dem übrigen Werk einer Autorin oder eines Autors abträglich sein könnte – ganz unterschlagen.<sup>339</sup> (1993)

[I]m Vergleich zur ungefähr genauso lange existierenden Kunstform Film, [gibt es] kaum analytische Auseinandersetzungen mit diesem Genre.<sup>340</sup> (1999)

Die Satire ist ein Stieffkind der Literaturwissenschaft. So wird das Kabarett konsequent aus Literaturgeschichten zum 20. Jahrhundert ausgeklammert.<sup>341</sup> (2002)

335 Henningsen, S. 7.

336 Otto/Rösler, S. 9.

337 Pelzer, S. 1.

338 Fleischer (1989), S. 9.

339 Vogel, S. 11.

340 Pschibl, S. 20.

341 Sven Behrmann: *Politische Satire im deutschen und französischen Rundfunk*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002 [= Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft, Bd. 20], S. 5.

Vielen mag es nicht aufgefallen sein, aber dem Kabarett-Fan ist es immer wieder eine traurige Erfahrung: Schlägt man eine Literaturgeschichte oder eine Kulturgeschichte des deutschsprachigen Raumes auf, fehlt jede Erwähnung des Kabaretts auf den Seiten. Wenn das Kabarett überhaupt erwähnt wird, dann nur nebenbei, oft beiläufig oder gar abwertend<sup>342</sup>. Das Kabarett wird immer noch nicht ernst genommen.<sup>343</sup> (2003)

Die Forschungslage zum Kabarett ist nicht sehr umfangreich, ein Großteil der Literatur arbeitet ausschließlich historisch. Die Entwicklung des Kabaretts in den 90er-Jahren wurde so gut wie gar nicht wissenschaftlich untersucht.<sup>344</sup> (2003)

Die Kabarettforschung ist ein noch recht wenig erschlossenes Betätigungsfeld der Literaturwissenschaft.<sup>345</sup> (2004)

Dieser sehr magere Forschungsstand ist letztlich darauf zurückzuführen, dass das Kabarett eine Randerscheinung aus dem Geiste der Boheme ist. [...] Am ehesten ist die Kabarettforschung noch der Theaterwissenschaft zuzuordnen – allein schon deswegen, weil Kabarett in erster Linie von Bühne und Live-Publikum lebt. Aufgrund dessen, dass Kabarett sozusagen ein kleines Eckgebiet der Theaterwissenschaft ist, diese aber ihrerseits im Vergleich zu anderen Wissenschaften eher eine kleine Disziplin ist, gibt es praktisch keine Kabarettwissenschaft. Die Sekundärliteratur, von der wir [...] sprechen, wurde meist von Journalisten und Kabarettbegeisterten verfasst und auf ein breites kabarettinteressiertes, nicht aber wissenschaftliches Publikum zielend herausgegeben – schließlich müssen die Verlage, die solche Werke drucken, auch von etwas leben und ein wissenschaftlicher Absatzmarkt ist für deutsche Kabarettforschung praktisch kaum vorhanden.<sup>346</sup> (2007)

Das Kabarett. Ungeliebt, gemieden, kurz gehalten: ein klassisches Stiefkind eben. Und doch ist die Zahl an Stimmen, die betonen, dass kaum einer mit dem Kabarett etwas zu tun haben will, über die Jahre zu einem stattlichen Chor angewachsen. Weder die populärwissenschaftliche noch die dezidiert wissenschaftliche Kabarettforschung lässt sich heute noch als ein unbeschriebenes Blatt bezeichnen. Das Interesse an dieser Spielform des Aufgeführten Gesprächs im Offenen Dialog ist groß, breit gefächert und reicht von den antiken Wurzeln des Kabaretts<sup>347</sup> über *Dirnenlieder*<sup>348</sup> und *Diseusen*<sup>349</sup> bis hin zu *Getürkten Türken*<sup>350</sup>.

---

342 Lareau mit Bezug auf Walter Fähnders: *Avantgarde und Moderne 1890–1933*. Stuttgart: Metzler, 2003, S. 263.

343 Lareau (2003), S. 12.

344 Surmann, S. 4.

345 Andreas Wittenberg: Erich Kästner und das Kabarett – ein Forschungsbericht. In: *Erich Kästner Jahrbuch*. Hrsg. von Volker Ladenthin. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004, Bd. 3, S. 67–114, hier S. 79.

346 Stein, S. 3 f.

347 Vgl. allgemein Panagl.

348 Vgl. allgemein Stein.

349 Sandra Danielczyk: *Diseusen in der Weimarer Republik: Imagekonstruktion im Kabarett am Beispiel Margo Lion und Blandine Ebinger*. Bielefeld: transcript, 2017.

350 Maha el Hissy: *Getürkte Türken. Karnevalesske Stilmittel im Theater, Kabarett und Film deutsch-türkischer Künstlerinnen und Künstler*. Bielefeld: transcript, 2012.

Das Stieffkind Kabarett hat sein Nischendasein verlassen und sich zum verwöhnten Wonneproppen herausgewachsen: bemuttert, verhätschelt und wohlgenährt.

Das Bedürfnis, Kabaretttaufführungen zu besprechen und über das Wesen und Werden der Gattung zu reflektieren, war stets enorm. Kabarettbezogene Textsammlungen, Biografien und Kommentare begleiteten bereits die ersten Gründungen nach 1900. Eine wirkliche Kabarettforschung setzte erst in den 1960er-Jahren ein<sup>351</sup> und erreichte mit „dem so schmalen wie gewichtigen Versuch des Erziehungswissenschaftlers J. Henningsen“ einen ersten „wissenschaftlich abstrahierenden“ Höhepunkt<sup>352</sup>. Zwischen der Mitte der 1980er-Jahre und der Jahrtausendwende registriert Lareau einen regelrechten Boom<sup>353</sup> an Veröffentlichungen über das Kabarett. Auch das *Deutsche Kabarett Archiv* verzeichnet für diese Zeit

ein steigendes Interesse an Satire und Kabarett, auch aus benachbarten Wissenschaften wie beispielsweise der Musikwissenschaft, der Soziologie und der Psychologie. An der Berliner Hochschule der Künste wurde 1999 im Studiengang Szenisches Schreiben eine Gastprofessur für Kabarett eingerichtet; Dozent wurde der Kabarettist Richard Rogler.<sup>354</sup>

Trotz der Aufwertung des Kabaretts als wissenschaftliches Forschungsgebiet bewegte sich das akademische Interesse am Kabarett noch einige Zeit im altbewährten, kabarethistorischen Fahrwasser ‚gutes Kabarett – schlechtes Kabarett‘ und konzentrierte sich darauf, was *Kabarett soll*, anstatt zu untersuchen, was *Kabarett ist*. Die Kabarettforschung des 21. Jahrhunderts setzte indessen immer mehr auf Wissenschaftlichkeit und bemüht sich redlich, überkommene Animositäten *ad acta* zu legen. Beiträge, die überkommene Dichotomien bedienen, sind gerade vor diesem Hintergrund äußerst kritisch zu bewerten<sup>355</sup>:

Dass eine hohe und eine niedere Form von Komik existiert, ist – selbst wenn man über die genaue Grenzziehung diskutieren kann – [...] unbestritten. Generell manifestieren sich die Unterschiede zwischen Hoch- und Gebrauchskomik in Gegensätzen wie feiner Ironie und platten Kalauer, anspruchsvoller Parodie und eindimensionaler Travestie, voraussetzungsreicher Anspielung und banalen Werbe-Zitaten etc. In der Praxis lassen sich die beiden Komikformen heute am deutlichsten voneinander abgrenzen, indem man sich eine beliebige Comedy-Sendung und eine Folge des Klassikers des politischen Kabaretts, des ‚Scheibenwischers‘, vor Augen führt: Die Comedy-Formate bieten meist nur Lachen über reproduzierte Varianten uralter Witzschemata, varierte Konstellationen in Serie, voraussetzungsarme Travestien von

<sup>351</sup> Stein, S. 3 mit Bezug auf Klaus Budzinski: *Die Muse mit der scharfen Zunge. Vom Cabaret zum Kabarett*. München: List, 1961.

<sup>352</sup> Fleischer (2007), S. 211. Vgl. auch Hoppe, S. 101: „Henningsens ‚Theorie des Kabaretts‘, ein relativ schmales Bändchen, [...] [wird] auch heute noch als ein Standardwerk auf dem Gebiet der Kabarettforschung angesehen.“

<sup>353</sup> Lareau (2003), S. 12.

<sup>354</sup> Behrmann, S. 5.

<sup>355</sup> Vgl. hierzu auch Surmann, S. 26 f. mit Bezug auf Budzinski/Reinhard, S. 65 f.

Prominenten ohne echte Inspiration, Neuerung, Idee – kurz: Sie bieten Komik vor allem als Handwerk.<sup>356</sup>

Für die *Integrative Kabaretttheorie* sind im Hinblick auf die Kabarettforschung vor allem drei Strecken wichtig: die Irr- und Umwege, auf denen sie wandelte, die neuen Pfade, die sie erkundete, und der Weg, der noch vor ihr liegt.

### 3.1 Terra incognita: Aufbruch in unbekanntes Terrain

Die erste dezidiert wissenschaftliche Arbeit über das Kabarett stammt aus dem Jahr 1938<sup>357</sup>. Der Sozialwissenschaftler Günter Meerstein prüfte, ob sich das Kabarett wohl als Propagandamittel und politisches Sprachrohr nutzbar machen ließe. Trotz seiner positiven Prognose<sup>358</sup> wurden in der Folgezeit keine nennenswerten weiteren Versuche unternommen, um das neu erschlossene Forschungsfeld Kabarett zu beackern. Als populäre Ausdrucksform, die aus einem diffusen theatralen Formenkatalog schöpfte und an einer zwiespältigen Selbstwahrnehmung krankte, war es für die Geisteswissenschaften, die seit Beginn des 19. Jahrhunderts „zur Entwicklung eines humanitären Selbstbildes anleiten und jenseits praktischer Nützlichkeit einer allgemeinen nationalen kulturellen Sinngebung dienen“<sup>359</sup> wollten, nur mäßig interessant. Das Kabarett musste seinen „literarischen Wert“<sup>360</sup> erst noch unter Beweis stellen und wurde aus diesem Grund zunächst einmal auf Eis gelegt.

Den entscheidenden Wendepunkt markiert das Dilemma der Geisteswissenschaften nach 1945. Ihre hohen Bildungsziele und Ideale waren durch den Nationalsozialismus widerlegt und den Holocaust *ad absurdum* geführt worden<sup>361</sup>. Die Folge war ein tief greifender Strukturwandel, in dessen Zentrum die kognitive Wende<sup>362</sup> und die Herausbildung der Kulturwissenschaft standen<sup>363</sup>. Letztere hinterfragte das polarisierende Begriffspaar

356 Tobias Glodek/Christian Haberecht u. a.: Vorbemerkung. In: *Politisches Kabarett und Satire*. Hrsg. von Tobias Glodek, Christian Haberecht u. a. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin, 2007, S. 7–8, hier S. 7.

357 Vgl. allgemein Meerstein.

358 Ebd., S. 67–71.

359 Volker Heyse: *Die Kompetenzbiographie*. 2. Auflage. Münster: Waxmann, 2007, S. 45.

360 Mertz-Baumgartner, S. 2 f. insbesondere mit Bezug auf den *Monologues québécois*: „Der ‚monologue‘ zählt wie das Chanson oder das Kabarett nicht zur sich primär über Schrift und Buch vermittelnden und tradierenden Kultur, gilt damit vordergründig als ‚defizitär‘ und muß als populäre Ausdrucksform seinen literarischen Wert erst beweisen.“

361 Heyse, S. 45.

362 Der Ausdruck steht für die „Ablösung vom behavioristischen Forschungsansatz“ in der Psychologie. Monika Schwarz: *Kognitive Semantiktheorie und Neuropsychologische Realität: repräsentationale und prozedurale Aspekte der semantischen Kompetenz*. Tübingen: Max Niemeyer, 1992 [= Linguistische Arbeiten, Bd. 273], S. 12.

363 Nicht zu verwechseln mit den „historischen Kulturwissenschaften um 1900, die Diagnostik und therapeutische Rezepte für die Bewältigung einer Kultukrise zur Verfügung stellen sollten“. Vgl. Britta Herrmann: ‚Cultural Studies‘ in Deutschland: Chancen und Probleme transnationaler Theorie-Importe für die (deutsche) Literaturwissenschaft. In: *Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Ansgar Nünning und Roy Sommer. Tübingen: Gunter Narr, 2004, S. 38.

E(rnste)- und U(nterhaltsame)-Kultur und leistete einem integrativen Kulturverständnis<sup>364</sup> Vorschub. Flankiert wurde die Enthierarchisierung<sup>365</sup> und Entmythologisierung des Kulturbegriffs durch das „antibürgerlich gestimmte Aufbegehen in den 60er und 70er Jahren“<sup>366</sup>, das „den Blick für die Desiderata bürgerlicher Kultur und Identität so weit schärfte, dass die Beschäftigung mit vormals als unwert weil ‚nieder‘ erachteten künstlerischen Ausdrucksformen [...] zum kulturwissenschaftlichen Beitrag avancieren konnte.“<sup>367</sup> Der Paradigmenwechsel eröffnete schier unerschöpfliche Forschungsmöglichkeiten und ebnete auch der akademischen Kabarettforschung die Bahn.

Trotz dieser günstigen Voraussetzungen mangelte es der Kabarettforschung nicht an Anlaufschwierigkeiten. Diese rührten von der stilistischen Variationsbreite der kabarettistischen Spielform her, die zwar gut ins gern herangezogene Bild des *frechen Musenkindes*<sup>368</sup> passte, die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit ihr aber stets zu einer Frage der Zuständigkeit (Literaturwissenschaft, Theaterwissenschaft oder doch Publizistik- und Kommunikationswissenschaft?) machte. Zu Zeiten der *Außerparlamentarischen Opposition*<sup>369</sup> hemmte insbesondere das Misstrauen gegenüber den Wissenschaften als Teil des Establishments die Aufarbeitung der Gattung. Auch das alte Spannungsverhältnis zwischen Theorie und Praxis bremste die Kabarettforschung anfänglich aus.<sup>370</sup>

Die Skepsis gegenüber „dem Versuch, das Kabarett zum Gegenstand wissenschaftlicher Forschung zu machen“<sup>371</sup>, lässt dabei Raum für Spekulationen wie die Befürchtung, die wissenschaftliche Analyse könne auf eine Art Regelkatalog oder einen die künstlerische Freiheit beschneidenden Leitfaden hinauslaufen. Letzten Endes war auch die Anstrengung, dem stets zu hoch gesetzten Kabarett-Ideal gerecht zu werden, einfach immer zu groß, um praxisferne Einmischungen hinnehmen und riskieren zu können, dass die Wissenschaft dem Kabarett seine Wirkungslosigkeit auch noch schwarz auf weiß präsentierte. Aus diesem Grund war die Kabarettforschung stets sehr darauf bedacht zu erklären, wieso die Gattung (leider!) nicht so könne, wie sie eigentlich wolle.

Wissenschaft und Praxis haben ihre Berührungsängste inzwischen überwunden, was vor allem daran liegt, dass viele kabarettwissenschaftliche Arbeiten von Kabarettistinnen

364 Die Integrationskultur bündelt E- und U-Kultur zur ‚Durchmischungskultur‘. Vgl. Horst Opaschowski: *Deutschland 2020 – Wie wir morgen leben – Prognosen der Wissenschaft*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2004, S. 266.

365 Thomas Forrer/Angelika Linke: Wo ist Kultur? [Vorwort]. In: *Wo ist Kultur? Perspektiven der Kulturanalyse*. Hrsg. von Thomas Forrer und Angelika Linke. Zürich: vdf, 2014, S. 7–13, hier S. 11.

366 Daniela Weiss-Schletterer: *Das Laster des Lachens. Ein Beitrag zur Genese der Ernsthaftigkeit im deutschen Bürgertum des 18. Jahrhunderts*. Wien: Böhlau, 2005, S. 77.

367 Ebd., S. 78 f.

368 Etwa bei Kühn (1984).

369 Vgl. Fleischer (1989), S. 25.

370 In Kabarettkreisen mangelte es zwar nie an der Bereitschaft, sich mit dem eigenen Tun auseinanderzusetzen, „die interne Diskussion“ lief bis weit ins 20. Jahrhundert aber stets darauf hinaus, „im Streit divergierender Intentionen“ die eigene künstlerische Linie zu verteidigen. Vgl. Henningsen, S. 7.

371 Vgl. Lothar Schäffner: *Das Kabarett, der Spiegel des politischen Geschehens*. Dissertation. Universität Kiel, 1969, S. V.

und Kabarettisten selbst verfasst werden.<sup>372</sup> Die beiden Hochphasen der Kabarettforschung sind auf die beiden ‚großen Krisen‘ des Kabaretts zurückzuführen. Die Sinnkrise Ende der 1960er-Jahre (*Wo kommen wir her? Wo stehen wir? Wo wollen wir hin?*) und der furchteinflößende Comedy-Boom der 1980er-Jahre machten es nötig, dem Kabarett zu Leibe zu rücken, seine Wurzeln auszugraben, es zu konservieren, gegenüber Neuem fit zu machen und seine Voraussetzungen zu ergründen; dass mit Fleischer (1989) und Vogel (1993) innerhalb kürzester Zeit gleich zwei Kabaretttheorien entstanden, ist folglich auch alles andere als ein Zufall.

### 3.2 Auf Abwegen: Die Kabarettwissenschaft lässt sich gehen

Der latente Vorwurf, das Kabarett hinke seinen erklärten Zielen und Idealen hinterher, belastet die Gattung, seit sie sich noch die Veredelung des Tingeltangels auf die Fahnen geschrieben hatte. Angesichts der obrigkeitstaatlichen Zensur bis 1918, der politischen Freizügigkeit der Weimarer Jahre und der Repression unterm Hakenkreuz verlagerte sich sein Auftrag immer mehr Richtung subversives Reflexionsmedium und kritische Opposition.<sup>373</sup> Die populärwissenschaftliche Sekundärliteratur griff dieses Motto dankbar auf und prägte in der Folgezeit das Bild vom aufrührerischen politischen Kabarett<sup>374</sup>:

Kabarett ist für die meisten Autoren nicht eine beliebige Kunstform oder ein weitgehend objektiv zu betrachtender, wissenschaftlicher Untersuchungsgegenstand. Kabarettisten und Kabaretgruppen müssen sich in der überwiegenden Mehrzahl der Publikationen am (politischen) ‚Anspruch‘ der Verfasser messen lassen.<sup>375</sup>

---

372 Vgl. u. a. Rainer Uthoff: *Kabarett als Mittel der öffentlichen Meinungsbildung*. Diplomarbeit. Universität München, 1964; Surmann; Claus von Wagner: *Politisches Kabarett im Fernsehen. Zwischen Gesellschaftskritik und Eigenwerbung. Eine Expertenbefragung*. Magisterarbeit. Universität München, 2003; Alfred Dorfer: *Totalitarismus und Kabarett*. Diplomarbeit. Universität Wien, 2006, sowie Dorfer (2011); Stein; Maximilian Paul: *Kabarett im Wandel von der Innerlichkeit zur Äußerlichkeit*. Diplomarbeit. Universität Wien, 2010, und Friedolin Müller: *Kabarett – Theorie und ästhetische Praxis. Eine Untersuchung kabarettistischer Verfahren anhand eigener Nummern*. Diplomarbeit. Universität Hildesheim, 2011. Friedolin Müllers Auseinandersetzung mit eigenen Nummern war innerhalb der wissenschaftlichen Kabarettforschung ein Novum.

373 Vgl. auch das Kapitel dieser Arbeit *Die Gattung, die auszog das Belehren zu lernen*.

374 Im Umfeld dieser Kabarettgeschichtsschreibung entstanden ab Mitte der 1950er-Jahre (vgl. Vogel, S. 12) auch die ersten kabarettwissenschaftlichen Arbeiten nach Meersteins Auftakt: Carl Wolfgang Müller: *Das Subjektiv-Komische in der Publizistik, dargestellt an den Anfängen des politischen Kabaretts in Deutschland*. Dissertation. Universität Berlin, 1956; Ingeborg Reisner: *Das Kabarett als Werkstatt des Theaters. Literarische Kleinkunst in Wien vor dem Zweiten Weltkrieg*. Dissertation. Universität Wien, 1961, und Peter Linnert: *Die Finanzierung der Unternehmungen des Vortrags- und Aufführungswesens*. Dissertation. Universität Hamburg, 1964.

375 Vgl. Pschibl, S. 20: Pschibl führt dies auf „die enge Verbundenheit der ‚Kabarett-Geschichtsschreiber‘ und ‚Kabarett-Theoretiker‘ mit der Praxis des Genres“ zurück.

Insbesondere Kabarettkritikerinnen und Kabarettkritiker<sup>376</sup> wie Klaus Budzinski, Rainer Uthoff, Carl Wolfgang Müller, Pelzer, Lothar Schäffner und Eva Rothlauf<sup>377</sup> rekonstruierten die Entwicklung des Kabaretts als eine Art von Berg- und Talfahrt zwischen anspruchsvoller Unterhaltung und plumpem Amüsierbetrieb oder idealisierten, forderten und entschuldigten die Wirkungsmöglichkeiten der Gattung; dass bei dieser Gelegenheit „auch vieles kaschiert wurde, was nicht mehr in das gängige Bild hineinpasste“<sup>378</sup>, berücksichtigt die Rückschau haltende Kabarettforschung erst seit Kurzem.

Die Richtschnur, Kabarett kommentiere politisches Zeitgeschehen mithilfe komischer Mittel<sup>379</sup>, machte alternative Interessenschwerpunkte lange Zeit überflüssig. Auch die Frage ‚Was ist Kabarett?‘ wurde aus diesem Grund hauptsächlich intuitiv beantwortet. „[D]ie Wirkungsmechanismen und Kommunikationsbedingungen des Kabaretts“<sup>380</sup> wurden erst ab Mitte der 1980er-Jahre interessant, als die Gattung angesichts der „semantische[n] Überdeterminierung von Gesellschaft“ und der Etablierung des privatrechtlichen Fernsehens<sup>381</sup> neue Schwerpunkte zu setzen begann.

### 3.3 Entscheidende Schritte im Professionalisierungsprozess

Die Themen, für die sich die wissenschaftliche Kabarettforschung interessierte, veränderten sich stets abhängig von der kabarettistischen Praxis. Je größer die Zweifel am politischen Kabarett wurden, desto mehr häuften sich Arbeiten über sein Wirkungspotenzial<sup>382</sup>, seine außerordentliche Vergangenheit<sup>383</sup> oder mögliche Gründe für Metamorphosen<sup>384</sup>. Als „die Diskussion um die gesellschaftspolitischen Einflussmöglichkeiten des Kabaretts“<sup>385</sup> während der 1980er- und 1990er-Jahre allmählich abflaute, regte sich das Interesse an „spezi-

376 Vgl. ebd., S. 25–33.

377 Eva Rothlauf: *Theorie und satirische Praxis im westdeutschen Kabarett 1945–1989*. Dissertation. Universität Erlangen-Nürnberg, 1995.

378 Vgl. Lareau (2004), S. 291.

379 Vgl. Schäffner, S. I.

380 Pelzer, S. 2.

381 Knut Hickethier: Vom Fernsehkabarett zur Tele-Comedy. In: *Wie die Welt lacht, Lachkulturen im Vergleich*. Hrsg. v. Waltraud ‚Wara‘ Wende. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008, S. 192–207, hier S. 198.

382 Etwa Gerhard Hofmann: *Das politische Kabarett als politische Quelle*. Dissertation: Universität München, 1975; Christian Hörburger: *Nihilisten – Pazifisten – Nestbeschmutzer. Gesichtete Zeit im Spiegel des Kabarettisten*. Tübingen: Verein für Friedenspädagogik, 1993.

383 Manfred Lang: *Kleinkunst im Widerstand. Das Wiener Werkel. Das Kabarett im Dritten Reich*. Dissertation. Universität Wien, 1967; Eva Mühleder: *Faschismus und NS-Kritik im Wiener Kabarett der 30er Jahre*. Diplomarbeit. Universität Wien, 1986; Ellen Meyer: *Rot war die Hoffnung*. Dissertation. Universität Osnabrück, 1988; Martin Fraeulin/Christine Ilg: *Kabarett, ein Spiegel der Zeit. 1901–1990*. Diplomarbeit. Universität Schwäbisch-Gmünd, 1991 und Rothlauf.

384 Surmann (1999) und Reinhard (2006).

385 Pschibl, S. 25.

fischen Aspekten der Kabarettgeschichte“<sup>386</sup>, namhaften Kabarett-Persönlichkeiten<sup>387</sup> und gattungsbezogenen Detailfragen<sup>388</sup>. Das Verhältnis von Kabarett und Fernsehen wurde vor allem im Verlauf der 1980er-Jahre interessant, als sich die beiden immer mehr einander annäherten<sup>389</sup>. Ähnlich verhält es sich seit dem Jahrtausendwechsel mit dem Internet<sup>390</sup>. Der Mauerfall motivierte wiederum dazu, sich mit dem DDR-Kabarett und dem West- und Ostkabarett auseinanderzusetzen<sup>391</sup>.

Die Kabarettwissenschaft hat ihren Gegenstand bislang mit historischen, personellen, medialen, institutionellen, sprachwissenschaftlichen, literaturtheoretischen<sup>392</sup> und ästhetischen Fragen gelöchert. Arbeiten, die sich mit dem Wesen des Kabaretts beschäftigen und wissen wollen, *wie es existiert und wie es funktioniert, welche Mittel, welche Verfahren es entwickelt hat beziehungsweise welche Verfahren es nutzt, um seine Funktionen zu erfüllen, sowie welche Funktionen das sind und wie sie sich in der Entwicklung des Kabaretts verändert haben*<sup>393</sup>, sind vergleichsweise dünn gesät. Dies schürt den Verdacht, dass die Kabarettforschung von ihrem Gegenstand nach wie vor nur eine äußerst vage Vorstellung hat:

- 
- 386 Vgl. ebd. Katja Zaich: „Ich bitte dringend um ein Happyend“. *Deutsche Bühnenkünstler im niederländischen Exil 1933–1945*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2001 [= Hamburger Beiträge zur Germanistik, Bd. 33]; Birgit Lang: *Eine Fahrt ins Blaue. Deutschsprachiges Theater und Kabarett im australischen Exil und Nach-Exil (1933–1988)*. Berlin: Weidler, 2006 [= Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur, Bd. 163] und Evelin Förster: *Die Frau im Dunkeln: Autorinnen und Komponistinnen des Kabaretts und der Unterhaltung von 1901–1935. Eine Kulturgeschichte*. Berlin: Edition Braus, 2013.
- 387 Uwe Wiemann: *Kurt Tucholsky und die Politisierung des Kabaretts. Paradigmenwechsel oder literarische Mimikry?* Dissertation. Universität Dortmund, 2003; Kristina Mahlau: *Unterhaltungskunst zwischen Zensur und Protest: Die Entstehung des literarischen Kabaretts (1880–1905) am Beispiel Frank Wedekinds*. Norderstedt: Books on Demand, 2008; Manuela Schwab: *Dieter Hildebrandt und sein politisches Kabarett bis 1972*. Dissertation. Universität München, 2013, und Martin Lau: *Hanns von Gumppenberg 1866–1928. Bohemien, Schriftsteller, Okkultist und Mitglied bei den Elf Scharfrichtern*. Dissertation. Universität München, 2014.
- 388 Walter Rösler: *Das Chanson im deutschen Kabarett 1901–1933*. Berlin: Henschelverlag, 1977; Strauss und Stein.
- 389 Christoph Kupper: *Das politische Kabarett „Scheibenwischer“ vom 22. Mai 1986. Die öffentliche Diskussion um die Absetzung einer Sendung durch den Bayerischen Rundfunk*. Magisterarbeit. Universität München, 1986, und Volker Bergmeister: *Kabarett und Satire im öffentlich-rechtlichen Fernsehen untersucht am Beispiel der Sendereihe „Scheibenwischer“; Entwicklung, Charakteristik, Funktionen, publizistische Probleme*. Magisterarbeit. Universität München, 1987.
- 390 Lisa Hübner: *Surfing the silver wave. Analyse, Akzeptanz und Nutzungsprofil von BR-Online-Angeboten am Beispiel von Kabarett-Formaten*. Magisterarbeit. Universität Erlangen-Nürnberg, 2009.
- 391 Dietmar Jacobs: Untersuchungen zum DDR-Berufskabarett der Ära Honecker. Frankfurt am Main u. a.: Lang, 1996 [= Kölner Studien zur Literaturwissenschaft, Bd. 8]; Brigitte Riemann: *Das Kabarett der DDR: „... eine Untergrundorganisation mit hohen staatlichen Auszeichnungen ...“?: Gratwanderungen zwischen sozialistischem Ideal und Alltag (1949–1999)*. Münster: LIT, 2000 und Klötzer.
- 392 Harald Neuenstein: *Sprache im Kabarett*. Magisterarbeit. Universität Erlangen-Nürnberg, 1992. Vgl. hierzu auch den Aufsatz Hans-Werner Eroms: Der Konjunktiv im Kabarett. In: *Sprachgeschichten ein Lesebuch für Werner König zum 60. Geburtstag*. Festschrift. Hrsg. von Edith Funk. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2003 [= Schriften zum s Sprachatlas, Bd. 7], S. 43–62.
- 393 Fleischer (1989), S. 9.

Man soll es nicht glauben. Das Kabarett ist nun schon mehr als hundert Jahre alt. Was das nun eigentlich ist, weiß niemand so recht. Diese Frage wird von Zeit zu Zeit von den jeweiligen Zeitgenossen jeweils verschieden beantwortet. Es soll unterhalten, es soll lachen, schmunzeln oder zumindest lächeln machen, es soll angriffslustig sein, es soll der Zeit, in der es agiert, die falsche Maske der Heuchelei und Verlogenheit vom Gesicht reißen, es soll attackieren, aber nicht verletzen, es soll uns den Pelz waschen, aber uns ja nicht nass machen und und und.<sup>394</sup>

Unter den Arbeiten, die auf mehr aus sind, als bloß Vermutungen zu wälzen, haben sich seit Ende der 1960er-Jahre Henningsens *Theorie des Kabaretts* (1967), Fleischers *Eine Theorie des Kabaretts* (1989), Vogels *Fiktionskulisse* (1993) und Pschibls *Das Interaktionssystem des Kabaretts* (1999) hervorgetan. Henningsen, Fleischer<sup>395</sup> und Vogel werden oft in einem Atemzug genannt<sup>396</sup>, während Pschibl als soziologische Kabaretttheoretikerin in der Regel außen vor bleibt. Allen vier Untersuchungen ist jedoch gemein, dass sie einen Paradigmen- und Perspektivenwechsel innerhalb der Kabarettforschung unterstützt und je unterschiedliche, *seinsmäßige* Facetten des Kulturphänomens Kabarett zutage gefördert haben<sup>397</sup>. Um sie als Grundlage für die *Integrative Kabaretttheorie* zu empfehlen – und zu überprüfen –, stellen die Folgekapitel die vier Arbeiten vor und unterziehen sie gleichzeitig einer breiten und kritischen Analyse.

### 3.3.1 Jürgen Henningsen: Das Spiel mit dem erworbenen Wissenszusammenhang

*Jedem Anfang wohnt ein Zauder inne*<sup>398</sup>. So könnte das Motto lauten, unter dem der Pädagoge, Philosoph und Sprachwissenschaftler Henningsen sich zur Abfassung einer ersten Kabaretttheorie entschließt.<sup>399</sup> Trotz eigener und fremder Bedenken macht er sich Ende

---

394 Kühn (2007), S. 9.

395 Henningsen und Fleischer [von Fleischer stammt auch der Artikel im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, vgl. Fleischer (2007)] genießen auf dem Gebiet der Kabaretttheoriebildung den Ruf von Autoritäten und wurden bisher kaum infrage gestellt. Müller (2011), S. 8, wagt einen augenzwinkernden Vorstoß in diese Richtung: „Ausgerechnet ein Pädagoge, Jürgen Henningsen, ließte 1967 mit seiner Theorie des Kabaretts eine wissenschaftliche Arbeit, die als das Fundament der Kabarett-Theorie gilt. Michael Fleischer errichtete 1989 ein solides Einfamilienhaus darauf, dessen Dach jedoch nicht fertig gestellt wurde, was das Haus sehr unwohnlich macht. Die systematischen und argumentativen Defizite dieses Bauherren werden [in Müllers Arbeit] wiederholt Thema sein, ohne die Pionierleistung seines Ansatzes darüber zu vergessen. Benedikt Vogel widmete sich 1993 in seiner literaturwissenschaftlichen Dissertation *Fiktionskulisse. Poetik und Geschichte des Kabaretts* dem Bau luxuriöser Nebengasse. Das änderte aber nicht viel daran, dass es in Fleischers Haupthaus bis heute hinein regnet.“ McNally und Sprengel bemerken, dass sich „[m]it einer herkömmlichen Theorie des Kabaretts, wie sie etwa 1967 Jürgen Henningsen vorgelegt hat“, „eine unzweideutige Abgrenzung Kabarett versus Comedy nicht so ohne weiteres [...] erreichen“ lässt. Vgl. McNally/Sprengel, S. 7.

396 Vgl. etwa Dorfer (2011), S. 32, Pschibl, S. 326 und Müller (2011), S. 9.

397 Aus diesem Grund zählt auch Pschibls Arbeit zu den Kabaretttheorien.

398 Frei nach Hermann Hesses Gedicht *Stufen*.

399 Henningsen, S. 7–8.

der 1960er-Jahre an die Arbeit und wählt, um sowohl heiter als auch wissenschaftlich über das Thema schreiben zu können<sup>400</sup>, die Form des ‚argumentierenden Essays‘.

Henningsen bemerkt gleich zu Beginn, dass sich die Erfahrungen und Erwartungen potenzieller Zuschauerinnen und Zuschauer kontinuierlich verändern, wodurch das Kabarett erheblich sensibler auf gesellschaftlich-politische Entwicklungen reagiert als andere Kunstformen (wie beispielsweise das Theater).<sup>401</sup> Kabarett sei aus diesem Grund „ein durch und durch historischer Gegenstand.“<sup>402</sup> Seine Wandlungsfähigkeit erschwere „die Scheidung von wesentlichen, gegenstandsimmanten Zügen von zufälligen, peripheren“ und damit auch „die Abgrenzung von benachbarten Phänomen (!)“<sup>403</sup>. Um sich nicht festlegen zu müssen, will Henningsen seine Ergebnisse als deskriptiv-interpretatorisch und nicht als normativ verstanden wissen.<sup>404</sup>

Ein Novum ist, dass Henningsen, der selbst für das Kabarett Texte verfasste und inszenierte, Werturteile der Kritik überlassen möchte<sup>405</sup> und ‚bei der Wissenschaft zu bleiben versucht‘<sup>406</sup>. Diese Herangehensweise unterscheidet die *Theorie des Kabaretts* eklatant von den kabarettbezogenen Arbeiten derselben Zeit. Kabarettgeschichtlich gesehen reagiert Henningsens Arbeit auf die Krise des politischen Kabaretts und sucht Antworten darauf, was Kabarett ist und welchen Mehrwert es für das Individuum und die Gesellschaft bereithält.

Henningsen definiert Kabarett als ‚Spiel mit dem erworbenen Wissenszusammenhang des Publikums‘<sup>407</sup>. Unter ‚Wissen‘ versteht er die „sprachlich erschlossene Erfahrung“<sup>408</sup>. Da Sprache Informationen transportiert und sogar „Gesten und Zeichen [...] vom Adressaten auf Sprache bezogen ‚übersetzt‘“<sup>409</sup> würden, ist der Erwerb, die Weitergabe und die Organisation von Wissen an lexikalische Einheiten gebunden.<sup>410</sup> Für das Kabarett ist das *Wissensvehikel der Kommunikation* nun vor allem aus pädagogischen Gründen interessant: Als Kampfmittel lässt es sich zwar nicht gebrauchen – wohl aber als Instrument für Denkanstöße<sup>411</sup>.

---

400 Ebd., S. 9.

401 Vgl. ebd., S. 11.

402 Ebd., S. 12.

403 Ebd., S. 11.

404 Ebd., S. 19. Auch Schäffner fordert, nur ja keine normativ operierende Kabarettwissenschaft aufzubauen. Vgl. Schäffner, S. 81.

405 Henningsen, S. 66.

406 Ebd., S. 7.

407 Ebd., S. 9.

408 Ebd., S. 24.

409 Ebd., S. 25. Henningsens Standpunkt mag in vielen Fällen zutreffen, ist aus heutiger Sicht aber nicht mehr verallgemeinerbar.

410 Ebd.: „Der erworbene Zusammenhang des Wissens ist in ganz entscheidender Weise ‚an Sprache gebunden‘ [im Original fett]. Sprache ist Medium und Vehikel der Information und des Lernens. [...] Was einem Individuum ‚zustößt‘, es überfällt, kann nur dann in den erworbenen Zusammenhang des Wissens integriert werden, wenn es sprachlich vermittelt, reflektiert werden kann – andernfalls prallt es am Subjekt ab wie Regentropfen von einer Karosserielackierung.“

411 Sinn und Zweck bestehen darin, das Publikum zur Mündigkeit zu erziehen.

Den Ausgangspunkt von Henningsens Theorie bilden die sogenannten ‚Bruchstellen‘ in den Wissensbeständen des Publikums.<sup>412</sup> Das menschliche Wissen ist für Henningsen ein „hochgradig integriertes Gefüge“<sup>413</sup>. Dazu zählen allerdings auch Elemente, die für sich genommen stimmig sind, zu anderen Wissenseinheiten aber in einem deutlichen Widerspruch stehen. Spannungen und ‚innere‘ Konflikte dieser Art lassen sich normalerweise problemlos verdrängen. Das Kabarett stattdessen legt sie frei und führt sie ins Bewusstsein zurück. Wer Kabarett spielen möchte, muss folglich unstimmige Wissensdaten ausfindig machen und auf eine Weise aufbereiten<sup>414</sup>, die das Subjekt auf sich selbst zurückwerfen.<sup>415</sup> Dies setzt natürlich voraus, dass der Kabarettist<sup>416</sup> und das Publikum dasselbe wissen.<sup>417</sup>

Als Hilfsmittel stehen dem Kabarettisten während der Aufführung sowohl methodische Makrostrukturen – Travestie, Parodie, Karikatur und Entlarvung – als auch Mikrostrukturen – Irreführung, Auslassung, Abstraktion, Stilisierung und Sprachspielereien – zur Verfügung.<sup>418</sup> Diese und andere Instrumente<sup>419</sup> zielen darauf ab, „irgendwelche Spuren im Wissenszusammenhang des Zuhörers“<sup>420</sup> zu hinterlassen. Es ginge nicht darum, zu gängeln oder zu ermahnen, sondern darum, unbequeme Wahrheiten so zu verpacken und zu platzieren, dass sie in Eigenleistung als solche erkannt werden<sup>421</sup>. Dass es sich bei dieser Art von Kabarett um eine Wunschvorstellung handelt, steht außer Frage. Ob eine Nummer über die Aufführung hinaus wirkt, lässt sich unmöglich feststellen. Ob zumindest die Weichen dafür gestellt wurden, verrät hingegen das unmittelbare *feedback*.

Das Publikum reagiert auf die Wahrnehmung von Bruchstellen für gewöhnlich mit Gelächter<sup>422</sup>. Wer lacht, gibt unfreiwillig zu erkennen, auf Widersprüche im Wissenszusammenhang gestoßen zu sein, die nicht ohne Weiteres aufzulösen sind. Henningsen vermu-

412 Vgl. ebd., S. 29: „Ist Kabarett Spiel mit dem erworbenen Wissenszusammenhang des Publikums, dann sind seine möglichen Gegenstände die Bruchstellen dieses Wissenszusammenhangs.“ Zitat im Original durch Fettdruck hervorgehoben.

413 Ebd.

414 Vgl. ebd., S. 36: „Ein Spiel mit dem erworbenen Wissenszusammenhang ist, wie wir gesehen haben, möglich, wenn Bruchstellen innerhalb dieses Wissenszusammenhangs aufgesucht werden; man nutzt die latente Sprengwirkung nicht miteinander integrierter Vorstellungen aus, die plötzlich in Kontakt zueinander gebracht werden.“

415 Vgl. ebd., S. 77. Das Subjekt wird dazu gezwungen, von der Existenz eigener und kollektiver Bruchstellen Kenntnis zu nehmen.

416 Henningsen nutzt das generische Maskulinum.

417 Ebd., S. 25.

418 Vgl. ebd., S. 36–65.

419 Anstatt eine vollständige Liste zu liefern, setzt Henningsen darauf, lieber „das Zusammenspiel verschiedener Wirkungen aufzuzeigen.“ Ebd., S. 60.

420 Ebd., S. 9.

421 Die Belehrung erfolgt auf indirektem Wege. Der Unterschied zu anderen Bereichen der Informationsübertragung wie Vorträgen oder dem klassischen Schulunterricht liegt für Henningsen im Spiel: „Der Lehrer bedient sich des erworbenen Wissenszusammenhangs, um zu ‚lehren‘ [im Original fett]: er ordnet das Mitgebrachte, legt es zurecht, bearbeitet es, um Lernen, Hinzulernen zu ermöglichen. Der Kabarettist bedient sich des erworbenen Wissenszusammenhangs, um damit zu ‚spielen‘ [im Original fett]: er bringt (scheinbar) Geordnetes in Unordnung, zwingt Disparates zusammen; er erzielt Effekte, indem er Sprünge und Divergenzen im Gefüge aufdeckt, Schwächen markiert, das labile Gleichgewicht umstößt.“ Ebd., S. 26 f.

422 Vgl. ebd., S. 53: „Die verbotene Vorstellung ‚wurde‘ [im Original fett] produziert, die etablierte Struktur des erworbenen Wissenszusammenhangs platze: Lachen.“

tet, das menschliche Bewusstsein sei unausgesetzt mit der Organisation seiner Wissensbestände beschäftigt, um, „wie es in der modernen Diktion der kybernetischen Pädagogik heißt, eine Homöostase, ein Gleichgewicht des Systems herbeizuführen.“<sup>423</sup> Um das zu bewerkstelligen, müssen alle neu hinzukommenden Informationen mit den bereits vorhandenen Strukturen und Daten in Einklang gebracht werden. Schlägt die Integration des Neuen ins ‚Eingefleischte‘ fehl, entstehen im Denkapparat Spannungen, die sich in einer physischen Reaktion entladen. Spontanes Gelächter entspricht folglich dem Versuch, das kognitive System wieder in Ordnung zu bringen.<sup>424</sup>

„Der Kabarettist“ agiere in den Augen Henningsens wie ein Chemiker. „[Er] mischt ein paar Ingredienzen, die, für sich allein genommen, nicht miteinander reagieren, aber darauf berechnet sind, mit einem im Bewußtsein des Zuhörers vorausgesetzten Bestandstück zusammen einen Effekt zu erzielen.“<sup>425</sup> Das Wissen des Publikums ist der Bezugsrahmen, nach dem sich die Spielenden zu richten haben<sup>426</sup>. Das Experimentieren mit Bruchstellen funktioniert allerdings nur mit der Bereitschaft, sich auf die dargebotenen Texte einzulassen und fehlende Versatzstücke selbstständig zu ergänzen. Aus diesem Grund zählt Henningsen das ‚Publikum‘ auch zu den phänomenologischen Bedingungen des Kabaretts. An dieser Stelle fällt auf, dass Henningsen neben dem Publikumsaspekt zwar auch den ‚Nummern-Charakter‘ des Programms<sup>427</sup>, die Begrenztheit der Mittel<sup>428</sup> und sogar die drei Rollen des Kabarettisten<sup>429</sup> zu Konstituenten der Aufführungsform bestimmt, den Faktor Komik aber lediglich anreißt.

Für Henningsen ist es überflüssig, das Thema Komik gesondert zu betrachten, da seine These ohnehin eine Art rudimentäre Komik-Definition darstellt. Das Lachen über ein komisches Ereignis ist immer Ausdruck einer kognitiven Dissonanz, die zur Entlastung des mentalen Systems ‚weggelacht‘ werden muss. Wer ihre oder seine Mitmenschen zum Lachen bringen möchte, muss folglich vorgefertigte Erwartungen täuschen, Inkongruenzen konstruieren und Widersprüche im gemeinsamen Wissen aufzeigen. Dasselbe leisten auch Henningsens Bruchstellen: „[M]an nutzt die latente Sprengwirkung nicht miteinander integrierter Vorstellungen aus, die plötzlich in Kontakt zueinander gebracht werden.“<sup>430</sup> Das Spiel mit dem erworbenen Wissenszusammenhang beschränkt sich folglich nicht auf das Kabarett, sondern ist – wie Henningsen offen zugibt – auch eine bekannte Witztechnik.<sup>431</sup>

---

423 Ebd., S. 29.

424 Ob Inkongruenzen und Kontraste tatsächlich zum Lachreiz führen, wird natürlich noch von weiteren Faktoren bestimmt. Auch der situative Kontext spielt eine nicht unbeträchtliche Rolle. Eine ausführliche Schilderung findet sich u. a. bei Reiner Foerst: *Wie der Lachreiz entsteht: Witz und Komik als Auslöser für neuronale Aktivität*. Norderstedt: Books on Demand, 2006.

425 Ebd., S. 15.

426 Vgl. auch Hoppe, S. 101.

427 Henningsen, S. 16 f.

428 Ebd., S. 17–19.

429 Vgl. S. 13–23.

430 Ebd., S. 36.

431 Ebd., S. 15. Vgl. auch S. 50: „Die Situation des Kabarettisten ist dabei der des Witzezählers vergleichbar.“ Vgl. auch Dorfer (2011), S. 86. Henningsens Überlegungen betreffen nicht ausschließlich die Textsorte Witz. Bernhard Wuttke stellt fest, dass sich die These vom Spiel mit dem erworbenen Wissenszusammenhang etwa auch „auf die Satire ganz allgemein übertragen“ lässt. Vgl. Wuttke, Bernhard: *Nichtsprachliche Darstellungsmittel des Theaters: Kommunikations- und zeichentheo-*

Belehrung und Unterhaltung sind die Skylla und Charybdis<sup>432</sup> der kabarettistischen Praxis. „Daß Kabarett unterhält, liegt auf der Hand – sonst bliebe das Publikum fern.“<sup>433</sup> Um nicht „zur unverbindlichen Amüsierschaubude abzusinken“<sup>434</sup>, muss es aber immer auch belehren. Henningsen gibt sich die größte Mühe, kein Werturteil zu fällen, sondern seine These „als zentralen Gesichtspunkt von Deskription und Interpretation“<sup>435</sup> zu entwickeln. Dies gelingt ihm nur teilweise, da die für ihn maßgebliche pädagogische Funktion<sup>436</sup> des Kabaretts ihn zu Abstrichen zwingt. Die Form, die er an anderer Stelle hervorhebt<sup>437</sup>, muss zurücktreten bei der Frage, ‚worüber‘ im Kabarett gelacht werden soll. „Jedes Lachen tastet [immer auch] bestehende Ordnungen an“<sup>438</sup>. Da es aber „durchaus möglich“ ist, dass unter bestimmten Voraussetzungen „jede“ [im Original fett] Vorstellung durch In-Kontakt-Bringen mit nicht zu ihr passenden [Komponenten] zu einer ‚Explosion‘ führt[t]<sup>439</sup>, kommt es im Kabarett darauf an, nur solche Bruchstellen zu wählen, die für das Publikum ‚Lachen mit Mehrwert‘, sprich Denkanstöße, garantieren. Entscheidend sind dabei Inkongruenzen, die nicht erst während der Vorstellung zueinander gezwungen, sondern als reale Widersprüche vom Publikum bereits mitgebracht werden<sup>440</sup>. Diese Voraussetzung gewährleistet, dass nicht ausschließlich zum Vergnügen, sondern über im Bewusstsein verankerte ‚wunde Punkte‘ gelacht wird, bei deren Berührung das Lachen verlässlich im Hals stecken bleibt. Das eindeutigste Indiz „ist häufig das sogenannte ‚schlechte Gewissen‘ [...].“<sup>441</sup> Bruchstellen, die diesen Effekt hervorrufen, „gibt es in Fülle: politische Ordnungen ebenso wie Überzeugungen, Verhaltensweisen und sittliche Normen, Sprachgebrauch und Handlungen etc.“<sup>442</sup>

Henningsen findet eine Möglichkeit, das mit Misstrauen behaftete Lachen für das Kabarett zu legitimieren. Da ‚Klamauk‘ ohnehin durch sein Raster fällt, hat niveaulose Komik im Kabarett von vornherein keine Chance. Die Unterscheidung zwischen kabarettrelevanter und kabarettirrelevanter Komik hätte den Anhängerinnen und Anhängern eines Kabaretts mit Anspruch und Aussage eine praktische Argumentationsgrundlage liefern können. Warum sie von der Literatur ignoriert wurde, könnte damit zusammenhängen,

---

*retische Studien unter besonderer Berücksichtigung des satirischen Theaters.* Dissertation. Universität Münster, 1973, S. 206.

432 Vgl. Henningsen, S. 9.

433 Ebd.

434 Ebd., S. 14.

435 Ebd., S. 66.

436 Henningsens didaktisches Interesse am Kabarett führt McNally auf die politischen Umstände der 1960er-Jahre zurück: „Henningsen was writing at a time of political instability and was, therefore, perhaps prudently anxious to emphasize the didactic aspect of *Kabarett* rather than its critical opposition.“ McNally (2000), S. 78.

437 Ebd., S. 14: „Form ist Wirklichkeitsvernichtung. Zeigt ein Autofahrer einem anderen den ‚deutschen Kraftfahrergruß‘, muß dieser einige Energien mobilisieren, um emotional im Gleichgewicht zu bleiben. Wird dieselbe Geste, durch Musik, Endreim oder andere Mittel überformt, auf die Bühne gebracht, wirkt sie möglicherweise auch – aber anders. Sie trifft nicht direkt, sondern vermittelt.“

438 Ebd., S. 73.

439 Ebd., S. 36.

440 Ebd.

441 Ebd., S. 30.

442 Ebd., S. 33.

dass die meisten Autorinnen und Autoren Henningsens sehr allgemein<sup>443</sup> gehaltene These unreflektiert dem eigenen Erkenntnisinteresse unterworfen haben.<sup>444</sup>

Die Frage *Muss Kabarett immer in politische Opposition treten?*<sup>445</sup> beantwortet Henningsen absichtlich vage. Seine Textbeispiele zeigen, dass er selbst politische Inhalte bevorzugt, hierin aber nicht zwangsläufig ein normatives Kriterium sieht. Das Kabarett habe die Aufgabe, seine Zuschauerinnen und Zuschauer „in jeder noch so begrenzten Situation [...] mit ihrem eigenem (!) Wissenszusammenhang“ zu konfrontieren und „ihnen die Schwäche eines nicht integrierten Bewußtseins vor Augen [zu] führen“.<sup>446</sup> Da es andererseits „weder so stark noch so gefährlich [ist], wie seine Anhänger und Gegner wünschen oder befürchten“, sei das Politische zweitrangig. Der Aufführungskontext versetze das Publikum ohnehin so sehr in kognitive Alarmbereitschaft, dass sich aufrüttelnde und zersetzende Assoziationen noch dann einstellen, wenn beispielsweise über „Tulpen und Zaunkönige“<sup>448</sup> gesprochen wird. Autoritäten und Mächte, die auf Stabilität im erworbenen Wissenszusammenhang angewiesen sind, würden sich aus diesem Grund<sup>449</sup> gegen kabarettistische Machenschaften zur Wehr zu setzen. Dies mache aus dem Kabarett eine pädagogische, für ‚unsere‘ demokratisch-pluralistische Gesellschaft hochgradig charakteristische Institution<sup>450</sup>.

Kabarett ist also ein Erziehungsmittel. Aber *Ist Kabarett auch Kunst?*<sup>451</sup> Henningsen möchte sich auch hier nicht festlegen, da die Frage den „mehr oder weniger leidenschaftlichen Streit um die ‚Aussage‘“<sup>452</sup> berührt. Das Spektrum rivalisierender Ansichten reicht ihm zu folge von der Auffassung, das Kabarett müsse, um eine Existenzberechtigung vorzuweisen, „eine ‚Aussage‘ machen, sich bekennen, angreifen“ bis zu der Gegenposition, „das Kabarett sei Kunst und verrate, indem es ‚Aussagen‘ mache, seinen Auftrag.“<sup>453</sup> Will eine Kabarett-aufführung aber dennoch zu ihrem Publikum durchdringen, müsse es *nolens volens* auf ‚artistische Mittel‘ zurückgreifen, da im Gegensatz zu „primitiv natürliche[n] Demonstrationen naiven guten Willens“ „nur diese noch Wirkung versprechen“<sup>454</sup> würden. Die Form

---

443 Hoppe, S. 101.

444 Vgl. Schäffner, S. 4.

445 Henningsen, S. 75–77.

446 Ebd., S. 77.

447 Ebd.

448 Ebd., S. 76.

449 Ebd., S. 73: „Autoritäten und etablierte Mächte, die auf Stabilität im erworbenen Wissenszusammenhang angewiesen sind, pflegen sich zu wehren, wenn ihnen eine Garantie ihrer Existenz entzogen wird. Jedes Lachen tastet bestehende Ordnungen an, ist Lockerung. Natürlich – die anschließende Regeneration kann die alten Strukturen, statt sie aufzulösen, durchaus auch verstärken. Aber welche etablierte Machtposition zweifelte nicht im Grunde daran, daß eine Struktur, auf die sich zu stützen bzw. die auszunutzen sie angewiesen ist, ein Durchschütteltwerden so gut verträgt, daß sie hinterher stabiler wäre als vorher?“

450 Ebd., S. 9 f.

451 Ebd., S. 71.

452 Ebd., S. 28. Vgl. auch S. 71.

453 Vgl. Henningsen, S. 28: „Die Auffassungen darüber, welches die Inhalte und Themen des Kabaretts seien bzw. sein sollten, sind höchst widersprüchlich. [...] Diskussionen des Problems sind überdies mit dem mehr oder weniger leidenschaftlichen Streit um die ‚Aussage‘ belastet.“

454 Ebd., S. 71.

ist ‚Wirklichkeitsvernichtung‘<sup>455</sup> und damit „das A und O der Kunst.“<sup>456</sup> Selbst Kabarettistinnen und Kabarettisten, die „naiv sein“ wollen, müssten – wenn sie gegenüber der professionellen Unterhaltungsmaschinerie bestehen möchten – „die Form‘ mindestens ebenso wichtig nehmen wie den Inhalt.“<sup>457</sup>

Henningsens Auseinandersetzung mit der künstlerisch-kabarettistischen Form lässt ihn bereits Ende der 1960er-Jahre am Rande der Fiktionsblase<sup>458</sup> argumentieren, ohne diesen Gegenstand tatsächlich zu berühren. Da die antiillusorischen Momente dominieren, könne „[d]ie Fiktion der vierten Wand, wie sie vom klassischen bürgerlichen Theater bewußt erzeugt wird“<sup>459</sup>, beim Kabarett gar nicht erst aufkommen. „Der Kabarettist weiß sich vom Publikum gesehen und spricht zum Publikum.“<sup>460</sup> Die Möglichkeit, sich direkt auszutauschen, betrachtet Henningsen dabei als ‚naiv‘ und ‚illusorisch‘<sup>461</sup>, da sich das Publikum freiwillig distanziert und sich das Bühnengeschehen hinter einer Art ‚Glasscheibe‘ abspielt. Diese vermittelnde Darstellungsweise beeinflusst das Verhalten, was „entscheidende Konsequenzen für die möglichen Formen kabarettistischer Aussage“<sup>462</sup> nach sich zieht. Die theatrale Umgebung verhindert, dass sich das Publikum als Mitstreiter empfindet, im Gegen teil: Es hat nicht einmal ‚Lust‘ mitzuspielen. „[E]r [der Zuschauer] möchte bequem sitzen, sich zurücklehnen und Freizeitgestaltung konsumieren, ohne daß man an ihn appelliert“<sup>463</sup>. Henningsen möchte folglich überhaupt nicht herausfinden, ob Kabarett Kunst ist, sondern klären, wie Kabarett seinen Auftrag erfüllen kann, *obwohl* es Kunst ist. Die Antwort liegt wiederum im Spiel mit dem erworbenen Wissenszusammenhang: Nur durch Bewusstseinsbeeinflussung<sup>464</sup> lässt sich die Glasscheibe überwinden, ohne sie gleichzeitig zerstören<sup>465</sup> zu müssen.

Henningsen entwickelt seine Kabaretttheorie im Hinblick auf die Funktionsweise und Manipulierbarkeit des menschlichen Denkapparats<sup>466</sup>. Ein Ansatz, der auch mit der kognitiven Wende zusammenhängt. Sein Hauptinteresse kreist dabei um die Frage, wie während einer Kabaretaufführung mit Wissen umgegangen werden muss, um einen didaktischen Effekt zu erzielen. Gleichzeitig deutet er an, dass auch über das Kabarett selbst Hintergrundinformationen vorliegen müssen, um sich während einer Aufführung zurechtzufinden. Selbst „Deskription und Interpretation setzen eine Bekanntschaft mit dem Gegen-

455 Ebd., S. 14. Für das vollständige Zitat vgl. Fußnote 437.

456 Ebd., S. 72.

457 Ebd.

458 Vgl. das Kapitel *Es liegt was in der Luft: Die Fiktionsblase*.

459 Ebd.

460 Ebd., S. 13.

461 Ebd., S. 14.

462 Ebd.

463 Ebd., S. 13.

464 Vgl. ebd., S. 37.

465 Ebd., S. 14 ff.

466 Gleichzeitig betont er, dass es sich bei der „Rede vom ‚erworbenen Wissenszusammenhang‘“ um eine Modellkonstruktion handelt, deren Sinn und Zweck darin besteht, „bestimmte begrenzte Sachverhalte durchsichtig machen zu können. Sie hat ausschließlich heuristische Funktion und ist kein Surrogat für eine Gesamttheorie des Psychischen.“ Ebd., S. 79.

stand voraus.“<sup>467</sup> Wer seine Arbeit liest, weiß intuitiv, was Kabarett ist, weil sie oder er schon häufig mit Kabarett konfrontiert wurde:

Er hat Vorstellungen gesehen oder Platten gehört, hat im Fernsehen oder im Rundfunk Kabarettsendungen ins eigene Wohnzimmer geliefert bekommen, hat vom Taschenbuchständer die glanzkaschierten Texte Tucholskys, Mehrings, Kreislers als Reiselektüre mitgenommen – oder er hat als Schüler oder Student oder Halb-Profi selbst solange Kabarett gemacht, bis sich diese Betätigung als karrierehemmend herausstellte.<sup>468</sup>

Das Kabarettwissen addiert sich aus sämtlichen Erfahrungen, die mit dem Kabarett zusammenhängen. Zur Beschreibung der Strukturen, in denen dieses Wissen organisiert wird, stehen mittlerweile die Frame-Theorien der Linguistik und Sozialforschung zur Verfügung<sup>469</sup>.

### 3.3.2 Michael Fleischer: Zeichenkomplex und plurimediale Nachricht

Henningsen steht mit seiner theoretischen Auseinandersetzung über das Kabarett 22 Jahre lang allein auf weiter Flur. Gesellschaft bekommt er erst durch den Literaturwissenschaftler Fleischer, der die *Theorie des Kabaretts* um noch *Eine Theorie des Kabaretts*<sup>470</sup> forschreibt. Fleischer knüpft an die Überlegungen seines Vorgängers an<sup>471</sup>, betont im Gegensatz zu diesem aber nicht mehr, gesteigerten Wert auf einen objektiven Standpunkt zu legen. Auch das ‚Spiel‘ mit dem Wissenszusammenhang des Publikums stellt er infrage<sup>472</sup>. Für Fleischer ist das Kabarett keine ‚Spielerei‘ mit Denkmustern, sondern

eine künstlerische Methode, den Wissenszusammenhang des Publikums in Frage zu stellen (!) und wenn es gelingt, zu zerstören. Ohne die bessere oder gar die beste oder aber überhaupt eine Lösung vorzuschlagen und zu wissen. Der Kabarettist<sup>473</sup> sagt immer nur eines: „So wie Ihr denkt, ist es nicht“ (auch wenn es schon einmal vorkommt, daß es genauso ist).<sup>474</sup>

Fleischer entwirft sowohl eine synchrone als auch eine diachrone Gattungsbeschreibung. Erstere soll festlegen, was Kabarett ist, Letztere die historischen Bedingungen und Einfluss-

467 Ebd., S. 12.

468 Ebd., S. 15.

469 Vgl. Teil 4 dieser Arbeit *Gewusst wie: Kabarett im Kopf*.

470 Fleischer (1989), S. 10, ahnt bereits, dass mehrere kabarettistische Spielformen (= Spielformen des Aufgeführten Gesprächs im Offenen Dialog) existieren: „Es wird nochmal ausdrücklich darauf hingewiesen, daß nur ‚eine‘ (im Original unterstrichen) Form des Kabaretts – wenn man so will, die verbreitetste –, analysiert werden soll und daher auch nur ‚eine‘ (im Original unterstrichen) Theorie des Kabaretts vorgeschlagen wird.“

471 Ebd., S. 11. Fleischer selbst begreift seine Theorie als eine Erweiterung Henningsens. Aus diesem Grund steht bei ihm auch die Analyse der von Henningsen bewusst zurückgestellten Merkmale und Mechanismen (vgl. Henningsen, S. 60) im Vordergrund.

472 Vgl. ebd., S. 51.

473 Auch Fleischer unterscheidet nicht zwischen Kabarettistinnen und Kabarettisten.

474 Ebd., S. 142.

faktoren aufzeigen, die das Kabarett zu dem gemacht haben, was es Ende der 1980er-Jahre im öffentlichen Bewusstsein war: ein multimediales Kulturphänomen<sup>475</sup>.

Fleischer betont, dass er im Kabarett eine autonome Kunstform sieht<sup>476</sup>. Kabarett ist für ihn weder unvollständiges Theater noch mündlich vorgetragene Literatur<sup>477</sup>. Stattdessen sei es an „bedeutungsgenerierende Verfahren“ gekoppelt, „die nicht auf literarische oder theatralische Mittel allein zurückzuführen sind.“<sup>478</sup> „[D]ie Grundlage des Kabaretts – als Kunstform – ist die Nachricht“, welche „eine ‚multimediale Äußerung‘ [im Original fett] darstellt.“<sup>479</sup> Ihre Hervorbringung fußt auf strengen Regeln<sup>480</sup>, die zuallererst darauf pochen, „daß die Nachricht als eine solche aufgeführt wird. Erst wenn dies der Fall ist, erkennt man Kabarett und hat mit Kabarett zu tun.“<sup>481</sup>

Besonders auffällig ist Fleischer zufolge die Offenheit des Kabaretts gegenüber anderen künstlerischen Erscheinungsformen. Aus diesem Grund können auch „fast alle Kunstbereiche (und auch andere Phänomene) Elemente kabarettistischer Nachrichten“<sup>482</sup> sein und werden. Um den Eigenheiten des multiplen Kabarettsystems auf den Grund zu kommen und „seine kulturelle und funktionelle Bedeutung“<sup>483</sup> herauszuarbeiten, greift Fleischer auf die methodischen Ansätze der Semiotik und der Kommunikationsforschung<sup>484</sup> zurück. Im Fokus stehen demgemäß auch der besondere kommunikative Status des Kabaretts<sup>485</sup>, sein Zeichencharakter<sup>486</sup> sowie seine „Merkmale und eigenständigen Verfahren“<sup>487</sup>.

Fleischer unterscheidet zwischen Kabarettelementen, Kabarettverfahren und Kabarett-eigenschaften. Erstere stellen das Material<sup>488</sup>, aus dem dann mittels strenger Generierungs-methoden [= Verfahren] das „allseits bekannte Kabarett entsteht“<sup>489</sup> [= Eigenschaften]. Die Gesamtheit der Kabarettelemente bezeichnet er als ‚Gattungskonsens‘<sup>490</sup>. Dieser umfasst die Bühne, die Requisiten, den Text, die Pantomime, die Musik, den Kabarettisten und sein Pendant, das Publikum<sup>491</sup>. Die vielen Kombinationsmöglichkeiten und Konstellationen, die

475 Fleischer erklärt das Kriterium der Multimedialität zum Hauptmerkmal des Kabaretts. Ebd., S. 10. Vgl. hierzu auch Rosenstein, S. 178–182.

476 Fleischer (1989), S. 9 und S. 53.

477 Ebd., S. 9.

478 Ebd.

479 Ebd., S. 54.

480 Ebd., S. 53.

481 Ebd.

482 Ebd., S. 54.

483 Ebd., S. 9.

484 Ebd.

485 Ebd., S. 11.

486 Am geeignetsten sind Zeichen, „die einen offenen oder aber einen stark festgelegten Interpretanten besitzen, d. h. entweder stark konventionalisiert oder aber kaum konventionalisiert sind [...].“ Ebd., S. 137 mit Bezug auf Michael Fleischer/Christian Sappok: *Die populäre Literatur. Analysen literarischer Randbereiche an slavischem und deutschem Material*. Bochum: Brockmeyer, 1988, S. 43–90.

487 Fleischer (1989), S. 11.

488 Ebd., S. 80.

489 Ebd.

490 Ebd., S. 72. Das „zu jedem Zeitpunkt“ offene Kabarett-System bewirkt, dass der Gattungskonsens „einer geschichtlichen und einer immanenten Entwicklung“ unterworfen ist.

491 Ebd., S. 72 f.

sich aus den einzelnen Kabarettelementen ergeben, sind für „die Vielfalt der bestehenden Kabarets und der kabarettistischen Programme“<sup>492</sup> verantwortlich.

Hinsichtlich der kabarettistischen Verfahren leistet Fleischer in aller Ausführlichkeit das<sup>493</sup>, was Stein fast 20 Jahre später mit der Formel „Kann – Muss Aber Nicht“<sup>494</sup> umschreibt. Da das Kabarett in regem Austausch mit anderen Systemen steht und sich unablässig neue Methoden einverleibt, möchte sich Fleischer auf die „wichtigsten, d. h. die Gattung Kabarett generierenden Verfahren“<sup>495</sup> beschränken. Dies hält ihn allerdings nicht davon ab, über 50 rhetorische, schauspielerische, theatralische, musikalische und allgemeine Methoden sowie deren jeweilige Funktionen zu kategorisieren. Neu ist, dass die Analyse sowohl an deutschem als auch an polnischem Material durchgeführt wird.<sup>496</sup>

Vogel moniert, dass Fleischer den Unterschied zwischen Elementen, Verfahren und Eigenschaften nicht akribisch genug herausarbeitet.<sup>497</sup> Das eigentliche Problem besteht jedoch darin, dass er die Eigenschaften – und damit die Wesensmerkmale – des Kabarets nur knapp zusammenfasst, während er den Elementen und Verfahren gleich über 80 Seiten einräumt. Eigenschaften, auf die er wiederholt zu sprechen kommt, sind die Hinwendung zu einem aktiven Publikum, die Glaubwürdigkeit des Kabarettisten als Moralinstanz<sup>498</sup> und der Verzicht auf Bühnenillusion.<sup>499</sup> Um diese Kabretteigenschaften realisieren zu können, bedarf es einer besonderen Kommunikationssituation<sup>500</sup>:

Der Kabarettist wendet sich [...] an das Publikum und zwar direkt an das Publikum.<sup>501</sup> Das Publikum ist und wird angesprochen. Einerseits wird ihm ein Programm dargeboten, eine Vorführung gezeigt (wie im Theater auch), die von ihm rezipiert wird; und andererseits wendet sich der Kabarettist direkt an den Zuschauer. Nach zwei Modi: (a) ‚wir stellen für Sie etwas dar‘; (b) ‚ich sage Ihnen jetzt etwas‘. Diese beiden Modi sind dem Zuschauer bekannt, als Konventionen bekannt (Erstbesucher erschrecken meist, wenn sie gerade von der Bühne aus angesprochen werden, weil sie meinen, etwas sagen zu müssen)<sup>502</sup>. Der Zuschauer bleibt aber – handlungsmäßig – inaktiv. Es ist nicht seine Rolle, die Bühne zu stürmen, obwohl das, weil es die Improvisation gibt, keineswegs ‚verboten‘ ist<sup>503</sup>. Seine Aktivität ist – wie man weiß – anderer Art. Der Kabarettist benutzt zwei Modi – Vorführung und die (auf eine bestimmte Weise einseitige) Gesprächsform –, um den Zuschauer anzusprechen; der Zuschauer kommuniziert nicht, er rezipiert. Beide Kommunikationsteilnehmer sind (in der Idealform der Live-

---

492 Ebd., S. 73.

493 Ebd., S. 72.

494 Stein, S. 26. Stein entwickelt diese Formel sogar mit Bezug auf Fleischer.

495 Fleischer (1989), S. 80.

496 Vgl. hierzu das Kapitel dieser Arbeit *Kabarettgeschichte von gestern bis heute*.

497 Vogel, S. 17.

498 Vgl. Fleischer (1989), S. 60.

499 Vgl. hierzu allgemein das Kapitel in ebd. *Kabarett-Eigenschaften*, S. 136.

500 Ebd., S. 139.

501 Ein Theorem wie die Fiktionsblase hat in Fleischers Theorie keinen Platz.

502 Hierbei handelt es sich zumindest aus heutiger Sicht um eine Spekulation. Die wenigsten ‚Erstbesucher‘ dürften heute (noch) vor der Publikumsansprache erschrecken.

503 Vgl. hierzu das Kapitel dieser Arbeit ‚Quod licet ...‘: *Machtgerangel in der Kabarettgemeinschaft*.

Aufführung<sup>504</sup>) anwesend, gegenwärtig. Der eine agiert auf der Bühne und rezipiert die Signale, die Informationen, die vom Zuschauer zurückkommen, der andere rezipiert das Vorgebrachte und agiert in seinen Gedanken, indem er Zusammenhänge herstellt und mit Denkmodellen umgeht [...].<sup>505</sup>

Fleischer beobachtet, dass Kabaretaufführungen stets auf dem Austausch einer (insbesondere mit sprachlichen Zeichen) agierenden und einer rezipierenden Einheit beruhen. Entscheidend ist, dass sich keine der beiden Seiten ausschließlich aktiv oder passiv verhält. Die Spielenden produzieren Zeichen und ziehen Rückschlüsse aus dem Feedback<sup>506</sup>. Die Zuschauerinnen und Zuschauer rezipieren die produzierten Zeichen, liefern den Spielenden Reaktionen und ‚generalüberdenken‘ dabei bestenfalls ihre Wissensapparatur.

Die Rede vom kabarettistischen Anliegen<sup>507</sup> ist Fleischers *roter Faden*. Dass er darunter die Katalyse gedanklicher Prozesse<sup>508</sup> versteht, wird jedoch erst im Zusammenhang mit dem *inneren Kabarett-Effekt* deutlich<sup>509</sup>, der sich auf die Wirkung einer Kabarettvorstellung bezieht. Das Ziel des Kabaretts soll sein, Menschen (mental) zu verändern<sup>510</sup>, ohne dabei bevormundend zu wirken.<sup>511</sup> Da seine Möglichkeiten begrenzt und seine Erfolge bescheiden sind, steht Fleischer unter dem Druck, eine Kunstgattung rechtfertigen zu müssen, die scheinbar weder sichtbare Veränderungen herbeiführen kann noch überhaupt eigene Regeln besitzt<sup>512</sup>. Sein Anker ist dabei die Kritikübung<sup>513</sup>:

Im Kabarett wird kritisiert. Das ist seine Rolle, und 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>514</sup>

504 Vgl. auch Fleischer (1989), S. 138: „Die ideale Kabarett-Form ist die Live-Aufführung.“ und ebd., S. 73: „[A]ls typische oder reine Form [ist] die Live-Aufführung anzusehen und die Grundlage einer Kabarett-Theorie muß diese Form sein.“

505 Fleischer (1989), S. 139.

506 Vgl. auch ebd., S. 71–72.

507 Vgl. auch Surmann, S. 14.

508 Vgl. Fleischer (1989), S. 140.

509 Vgl. ebd., S. 138.

510 Vgl. ebd., S. 60. Vgl. auch Surmann, S. 14: „Fleischer [stellt] fest: ‚das Kabarett [...] will nicht die Welt verändern, sondern nur das Publikum, die Menschen.‘ Ich vermute, Michael Fleischer wollte mit diesem Ausspruch anmahnen, die Möglichkeiten des Kabaretts 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.“

511 Fleischer (1989), S. 74.

512 Vgl. ebd., S. 54 f.: „Synchron gesehen ist das Kabarett – wie es auch nicht anders zu erwarten war – eine selbstständige Kunstform, die wie jede andere Kunstform auch – auf einem unterscheidbaren Regelrepertoire von Regeln basiert, und wenn diese realisiert worden sind, ist es als solches erkennbar. ‚Selbstständig‘ soll in diesem Zusammenhang nicht heißen, Kabarett habe mit anderen Kunstgattungen nichts zu tun oder weise Regeln auf, die nur ihm eigen sind. Im Gegenteil. Kabarett ist eine Kunstform, die auch darauf angewiesen ist, Regeln anderer Kunstwerke zu nutzen.“

513 Das Pädagogische spielt bei Fleischer so gut wie gar keine Rolle mehr. Vgl. aber Surmann, S. 14.

514 Fleischer (1989), S. 75.

Fleischer (v)erklärt das Kabarett zur (Bühnen-)Kunst des Kritisierens. Bei Henningsen geht die Dynamik der Kritik respektive Belehrung noch eindeutig von der Bühne aus: Die Spielenden sorgen für die Kollision nicht integrierter Vorstellungsbereiche<sup>515</sup> und bringen dadurch das kognitive System ins Wanken. Um das Gleichgewicht wieder herzustellen, sehen sich die Zuschauerinnen und Zuschauer dazu gezwungen, Wissenseinheiten neu in den Gesamtzusammenhang ihres Wissens zu integrieren<sup>516</sup>. Dabei „wird jedoch nicht einfach die alte Struktur wiederhergestellt: es bleiben Spuren zurück, es entstehen neue Zusammenhänge.“<sup>517</sup>

Auch Fleischer setzt auf die Umstrukturierung des Denkapparats, sieht die Verantwortung, diese auch tatsächlich durchzusetzen aber eindeutig aufseiten des Publikums. Im Gegensatz zum Theater, zur Literatur und zum Film, deren künstlerische Produkte<sup>518</sup> abgeschlossen sind und ganz nach Belieben durchdacht oder auch einfach ‚nur‘ konsumiert<sup>519</sup> werden können, liefert das Kabarett ein Fragment, dessen Vervollständigung geistige Aktivität erfordert. Das Kabarettopublikum kann nicht einfach nur konsumieren, „weil es noch nichts zum Konsumieren gibt“<sup>520</sup>. „Es muß mitdenken.“<sup>521</sup> Das Kabarett liefert lediglich das Handwerkszeug „mit dessen Hilfe man lernen kann, ein adäquateres Denkmodell aufzubauen“<sup>522</sup>. Das Publikum soll nach Verlassen der Vorstellung anders nachdenken als zuvor. „Das ist das Ziel; ob es immer gelingt, ist etwas anderes“<sup>523</sup> – und außerdem vom Publikum abhängig<sup>524</sup>. In der Konsequenz geht es während einer Kabaretaufführung auch „nicht um die Vermittlung von Bedeutungen [...], sondern um [...] die Thematisierung der Bedeutungsgenerierung, ihrer Regeln, ihrer Konventionen und – einfach gesagt – um unsere Denkgewohnheiten.“<sup>525</sup> Dieses Prinzip verkörpert die Leitidee und existentielle Grundlage des Kabaretts – „[s]eine Besonderheit eben“<sup>526</sup>.

Fleischers *Versuch einer Gattungsbestimmung* trägt deutliche Züge eines Plädoyers<sup>527</sup>. Sein Vorsatz herauszuarbeiten, „was Kabarett zum Kabarett macht und was es von anderen

---

515 Ebd., S. 73. Speziell hierin besteht der spezifisch kabarettistische Effekt.

516 Vgl. Henningsen, S. 73.

517 Ebd.

518 Vgl. Fleischer (1989), S. 75 f. und S. 138.

519 Ebd., S. 72.

520 Ebd.

521 Ebd. Zitat im Original fett.

522 Ebd., S. 74.

523 Ebd., S. 138.

524 Hierzu passt Michael Altingers Bonmot: „Es gibt keine schlechten Kabarettisten, es gibt nur dummes Volk.“ Vgl. das Kapitel dieser Arbeit *Was also ist das Kabarett?*.

525 Fleischer (1989), S. 75 f.: „Im Kabarett lässt man sich darauf ein, für die Dauer des Programms destruktiv zu denken; es wird kein Ziel und kein Zweck verfolgt, sondern etwas geübt, was in seiner – so gesehenen – Bedeutungslosigkeit an Schach, Gymnastik oder allgemein an Sport erinnert. Die Kommunikation im Kabarett ist nicht darauf ausgerichtet, Informationen zu verbreiten, Zeichen mit Bedeutungen zu produzieren, sondern vielmehr das Denken zu üben, die bestehenden Zeichen zu zerstören, die bestehenden Bedeutungszusammenhänge zu hinterfragen, ohne die Absicht, neue aufzubauen; dazu dienen andere Kunstgattungen.“

526 Vgl. ebd., S. 138.

527 Fleischer findet beispielsweise auch eine mögliche Erklärung dafür, warum in der Vergangenheit so wenig Zeit auf die Konservierung und Archivierung von Kabarettprogrammen verwendet wurde: „Das Kabarett-Programm ist eine in einen beliebigen Inhalt verpackte Gebrauchsanweisung, die

Kunstgattungen unterscheidet“<sup>528</sup>, scheitert zwangsläufig an dem Versuch, „das mangelnde Wirkungspotenzial‘ des Kabaretts wegzuarbeiten und ihm eine außerordentliche kulturelle Bedeutung nachzuweisen. Zu diesem Zweck schließt er – bewusst oder unbewusst – alles aus, was das Kabarett auch nur im Entferntesten angreifbar machen könnte. Das Thema Komik fällt seiner Strategie beinahe<sup>529</sup> komplett zum Opfer.

Das intensive Zusammenspiel zwischen Spielenden und Publikum setzt voraus, dass sämtliche Beteiligten sehr genau wissen, was Kabarett ist und was während des Interaktionsprozesses von ihnen erwartet wird. Die besondere ‚Eingeweihtheit‘ des Kabarettpublikums macht Fleischer zufolge einen wesentlichen Unterschied zum Theater aus<sup>530</sup>. Das Kabarettpublikum weiß, was es erwartet. „Das ist eben im Theater anders: Der Schauspieler (Regisseur, Autor) bietet etwas an, was rezipiert wird und womit der Zuschauer umgeht, aber er braucht nicht zu wissen, wie Theater gemacht wird“<sup>531</sup>. Diese schlichtweg falsche Einschätzung beruht auf einem oberflächlichen Theaterbegriff und einem antiquierten Rezeptionsverständnis<sup>532</sup>. Einige der Bemerkungen Fleischers über die Reaktionen und Verhaltensweisen von Kabarettzuschauerinnen und Kabarettzuschauern zeugen außerdem von einer äußerst praxisfernen Vorstellung von Publikum allgemein<sup>533</sup>.

Vogel weist Fleischers Arbeit ‚erhebliche Mängel‘ nach, „die – trotz des betont semiotischen Bezugsrahmens [...] – gerade auch methodologischer Art sind.“<sup>534</sup> Darunter fällt auch, dass Fleischer im Kabarett zwar einen nahen Verwandten des Theaters<sup>535</sup>, nicht aber eine theatrale Gattung sieht. Seinen schwerwiegendsten Schnitzer leistet sich Fleischer jedoch gleich zu Beginn. Er bemerkt, dass neben dem in Deutschland und Polen beheimateten, multimedialen Kabarett noch „andere, abweichende Ausprägungen [...] wie etwa das Chanson-Kabarett bzw. Cabarett, [...] die angelsächsische Form der Einmann-Show

---

durch Konfrontation das Weltbild neu zusammenzusetzen erlaubt. Und nachdem man diesen Prozess durchgeführt hat, braucht man auch die Gebrauchsweisung nicht mehr (kaum jemand vergisst ein Theaterstück, die meisten Kabarettbesucher vergessen aber sehr schnell den ‚Inhalt‘ des Kabarett-Programms).“ Vgl. ebd., S. 140 f.

528 Ebd., S. 80.

529 Sie kommt lediglich indirekt in Kapiteln wie ebd., *Sprach- und Wortspiele*, S. 88 sowie Witze, S. 106, vor oder wird beiläufig erwähnt (S. 71): „Der Kabarettist ist der Aktive, er ist der Clown, der ‚Vortragskünstler‘ [...]“

530 Ebd., S. 140. Vgl. auch S. 141: „Das Theater, die Literatur arbeitet und basiert auf Integration; das Kabarett basiert und arbeitet mit Konfrontation von Weltmodellen.“

531 Ebd., S. 140.

532 McNally erklärt etwa „Fleischer’s view of how literature relates to the reader’s expectations“ für „strangely old-fashioned“ und hält dagegen, dass auch literarische Texte bestehende Schemata einreißen und neu errichten können. McNally (2000), S. 80.

533 Fleischer beschreibt immer das Ideal, weshalb es einigermaßen legitim erscheint, zwischen *einem* Literatur-, Theater- und Kabarettpublikum zu differenzieren. Die Ahnungslosigkeit, die er den ersten beiden unterstellt, ist mit der Praxis aber nicht zu vereinbaren: „[...] auf dem Unverständnis dieser [Kabarett-]Mechanismen beruhen auch viele Mißverständnisse, wenn z. B. ein Theater- oder Literatur-Publikum ins Kabarett geht und mit den gewohnten Reaktionen und Verhaltensmustern zurecht- oder auszukommen versucht, und dann steif und mokiert in (!) Saal sitzt und sich nicht angesprochen fühlt“. Fleischer (1989), S. 72.

534 Vogel, S. 17 f.

535 Fleischer (1989), S. 70.

oder des witzezählenden Vortragkünstlers<sup>536</sup> existieren, zieht daraus aber keine kabaretttheoretischen Konsequenzen. Anstatt sich auf die Suche nach dem gemeinsamen Nenner – dem Aufgeführten Gespräch im Offenen Dialog – zu machen und das „spezifisch Kabarettistische“<sup>537</sup> herauszuarbeiten, beschränkt er sich darauf, die für ihn ausgeprägteste und konventionalisiertesten<sup>538</sup>, Kabarettvariante<sup>c</sup> minutiös aufzuschlüsseln, und verschenkt dabei die Chance, seine Analysen auf eine stabile, fruchtbare und mit der Praxis vereinbare, theoretische Grundlage zu stellen.

### 3.3.3 Benedikt Vogel: Halbierte Fiktion

„[D]ie wohl detaillierteste und komplexeste Kabarettheorie (!)“<sup>539</sup> legt fünf Jahre nach Fleischer der Literaturwissenschaftler Vogel vor. Vogel stellt seiner ‚Kabarett poetik‘ einen kritischen Forschungsbericht voran, in dem er sich auf die wissenschaftlichen Veröffentlichungen<sup>540</sup> zum Kabarett konzentriert und die Entwicklung der Interessenschwerpunkte nachzeichnet. Mängel und Defizite führt er insbesondere auf die „unbefriedigende Editionslage“<sup>541</sup> zurück, die „nicht zuletzt aus den greifbaren Kabarett- Geschichtsschreibungen“<sup>542</sup> spricht.

Die wichtigste kabaretttheoretische Voraussetzung ist für Vogel „ein umfangreiches ‚Korpus‘ an Kabarettprogrammen.“<sup>543</sup> Um der Verwobenheit<sup>544</sup> von Textedition und -interpretation Rechnung zu tragen, bedürfe es außerdem einer „systematische[n] Theorie des Kabarets“, die beide Abteilungen „auf ein begrifflich verlässliches Fundament stellt“<sup>545</sup>. Vogel möchte diese Lücke schließen und stellt dem theoretischen Hauptteil seiner Kabarett poetik<sup>546</sup> Vorschläge zur „ideale[n] Textedition eines Kabarettprogramms“<sup>547</sup> voran. Unter ‚Text‘ versteht er nicht allein das schriftlich fixierte Textsubstrat, sondern das komplexe Zeichensystem der Aufführung.

536 Ebd., S. 10.

537 Ebd., S. 54.

538 Ebd., S. 10.

539 Surmann, S. 14.

540 Auch Meerstein wird berücksichtigt (Vogel, S. 12).

541 Ebd., S. 18.

542 Ebd.

543 Ebd., S. 17. Hervorhebung im Original kursiv.

544 Vgl. ebd., S. 19: „Da ‚Text-Hersteller‘ (Editoren) und ‚Text-Betreiber‘ (Theoretiker, Historiker) ohne Zweifel voneinander abhängig sind [Verweis auf Hans Zeller: Befund und Deutung. Interpretation und Dokumentation als Ziel und Methode der Edition. In: *Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation*. Hrsg. von Gunter Martens und Hans Zeller. München: Beck, 1971, S. 45–89, insbesondere auch S. 45 f.], umfasst die vorliegende Arbeit einen ‚theoretischen und einen historischen Teil‘, der auch bislang unveröffentlichtes Material miteinbezieht.“

545 Vogel, S. 19. Im Original in Großbuchstaben.

546 Ebd., S. 9. Vogel stellt dem theoretischen Hauptteil seiner Arbeit – als einer von wenigen Kabarett wissenschaftlern – einen Exkurs zur Begriffsgeschichte voran. Vgl. hierzu Lareau (2003), S. 13, der sich zu Vogels begriffsgeschichtlichen Schlussfolgerungen aber auch kritisch äußert.

547 Im Kapitel *Theaterwissenschaftliche Kabarettanalyse* demonstriert er, wie er sich die Verschriftlichung von Kabarettprogrammen (oder Nummern) aus theaterwissenschaftlicher Sicht vorstellt. Die Untersuchung des reinen Textsubstrats ist seiner Ansicht nach ungenügend. Vgl. ebd., S. 49 f.

Um die inhaltlichen und methodischen Fehler seiner Vorgänger zu vermeiden, legt Vogel besonders großen Wert darauf, systematisch vorzugehen. Die Lesbarkeit<sup>548</sup> seiner Arbeit erhöht er durch zusammenfassende Thesen, eine klare Gliederung und eine konsequent am Hauptthema orientierte Argumentationslinie. Um seine Ergebnisse abzusichern, unterzieht Vogel viele seiner Überlegungen einer strengen Prüfung. Dabei greift er auf sprachphilosophische, linguistische, theaterwissenschaftliche und literaturwissenschaftliche Theorien zurück, von denen er sich mitunter auch bewusst wieder distanziert.<sup>549</sup>

Um seinen Blick auf das Kabarett weder historisch noch geografisch einzuengen<sup>550</sup>, entwirft er seine Fallstudie diachron und wählt dafür nur vollständige und tatsächlich aufgeführte Programme aus<sup>551</sup>. „Dass zur Auswahl dieser Programme eine Kabarettdefinition vonnöten ist“, verstehe sich von selbst<sup>552</sup>. Die Definition, die Vogel deshalb in Anlehnung an Harald Fricke und Rüdiger Zymer<sup>553</sup> entwickelt, lautet:

Kabarett ist (1) eine simultan rezipierte Gattung der darstellenden Kunst, organisiert als (2) Abfolge von Nummern (von durchschnittlich weniger als fünfzehn Minuten Dauer), die in ihrer Gesamtheit (3a) zeikritisch oder auch (3b) komisch sind und (4) aus Conférences und mindestens zwei der folgenden szenischen Modi bestehen:

- (A) Einzelvortrag
- (B) Chanson
- (C) Zwiegespräch
- (D) Duett
- (E) Mehrgespräch
- (F) Gruppenlied
- (G) Textloses Spiel<sup>554</sup>

---

548 Ebd., S. 9.

549 Vgl. ebd., S. 74 f.

550 Ebd., S. 19.

551 Ebd., S. 9.

552 Ebd., S. 18.

553 Harald Fricke/Rüdiger Zymer: Parodieren geht über studieren. Ein neues Konzept des literaturwissenschaftlichen Studiums als aktive Entmythologisierung. In: *Wozu Literaturwissenschaft? Kritik und Perspektiven*. Hrsg. von Frank Griesheimer und Alois Prinz. Tübingen: Francke, 1991, S. 212–232.

554 Vgl. Surmann, S. 15 f.: „Problematisch erscheint mir in Vogels Definition das Merkmal ‚zeitkritisch‘ (3A)/‚komisch‘ (3B). Dieses wird von Vogel explizit als alternativ bezeichnet [...]. Das heißt: Kabarett liegt vor bei zeikritischen und komischen Darbietungen, aber auch bei in ihrer Gesamtheit nur komischen und sogar bei in ihrer Gesamtheit nur zeikritischen Darbietungen, sofern sie jeweils die weiteren o. g. Kriterien erfüllen. – Kabarett braucht also nicht komisch zu sein! Diese Auffassung ist m. E. kontra-intuitiv und wird von Künstlern oder anderen Theoretikern nicht geteilt.“ Surmann entwickelt auf Vogels Basis einen präziseren Kabarettbegriff: „Kabarett ist eine (1) eine (!) in einem kabaretttypischen Kontext rezipierte Gattung der darstellenden Kunst, die (2) literarische und theatralische und/oder musikalische Elemente aufgreift als (3) Abfolge von Nummern, die (4) auf einem mittleren Fiktionalitätsniveau (5) in ihrer Gesamtheit zeikritisch und komisch sind und (6) auf einen Publikumsdialog ausgerichtet sind.“ Ebd., S. 37 f. Vgl. allgemein S. 37–39.

Die Definition macht deutlich, dass Vogel seinen Gegenstand so breit und präzise wie möglich abzubilden wünscht, auch wenn er im Vorfeld lediglich einen Vorschlag ankündigt<sup>555</sup>. Das Kabarett ist für ihn eine Mischgattung<sup>556</sup> und eine Gattung der darstellenden Künste<sup>557</sup> zugleich. Dies nimmt ihn in die Pflicht, Kabarett und Theater voneinander unterscheiden zu müssen.<sup>558</sup> Abweichungen findet er in der Organisation der Textvorlage, die keinem konventionalisierten Gliederungssystem<sup>559</sup>, sondern einem Nummernprinzip mit verschiebbaren Segmenten folgt, im Figurenbau<sup>560</sup>, in der relativen ‚Handlungslosigkeit‘<sup>561</sup> des Kabaretts und im Rezeptionsverhalten.

Vogel bemerkt, dass Kabarettzuschauerinnen und -zuschauer vieles, was während einer Kabaretttaufführung gesagt und getan wird, für authentisch halten<sup>562</sup> und macht dafür den kabaretttypischen Kontrast zwischen dem Kunstprodukt der Aufführung und dem scheinbar direkten Kontakt zum Publikum verantwortlich.<sup>563</sup> Zur Untersuchung und Erläuterung dieses Phänomens führt er den Begriff ‚Fiktionskulisse‘ ein.<sup>564</sup> Der Terminus steht für die Gesamtheit „aller fiktionsaufbauenden und -abbauenden Textelemente in einem theatralischen Text, der durch eine global stark reduzierte Fiktionalität auffällt“<sup>565</sup> und sei somit bestens geeignet, um die fragmentarische Fiktionalität<sup>566</sup> des künstlerischen Produktes Kabarett abzubilden<sup>567</sup>.

Vogel beobachtet, dass „[d]as im Naturalismus konsequent etablierte ‚Gesetz‘ von der vierten Wand [...] im Kabarett auf allen Ebenen des theatralischen Textes für ungültig erklärt“<sup>568</sup> würde. Den literaturwissenschaftlichen Ausdruck ‚Fiktionsdurchbrechung‘ lehnt er ab, weil ihm der ständige Wechsel von Fiktionsauflösung und -stiftung unzureichend erscheint, um auf die Hauptstrategie des Kabaretts zuzutreffen<sup>569</sup>. Auch das Publikum scheine offenkundig nicht durch „ein aufschreckendes oder gar schockierendes (!) Wechselbad von Fiktion und Desillusionierung“<sup>570</sup> in Atem gehalten zu werden.

Die Kommunikationsstrategie der Fiktionskulisse veranschlagt, dass zwischen Realität und Fiktion Gradabstufungen möglich sind. Im Kabarett wird die szenische Fiktionalität dabei so weit in den Hintergrund gedrängt, dass sie nur mehr den Fond der Bühnenereignisse bildet. Ausschlaggebend seien Referenzialisierungen, Anspielungen „auf die konkre-

---

555 Vgl. Vogel, S. 46.

556 Ebd., S. 44.

557 Ebd., S. 30.

558 Ebd., S. 32.

559 Ebd., S. 35.

560 Ebd., S. 32.

561 Vgl. hierzu auch das Kapitel dieser Arbeit *Nonverbale Kommunikation im Kabarett*.

562 Vgl. ebd., S. 114.

563 Ebd., S. 67: „Bei der Rezeption von Kabarett macht der Zuschauer eine Reihe von Erfahrungen, die einer fiktionalen Wahrnehmung entgegenwirken.“ Im Original in Großbuchstaben.

564 Ebd., S. 151.

565 Ebd., S. 77. Im Original in Großbuchstaben.

566 Ebd., S. 151.

567 Vgl. ebd.

568 Ebd., S. 99.

569 Ebd., S. 76.

570 Ebd.

te Aufführungssituation im jeweiligen Kabarettlokal“<sup>571</sup> und Äußerungen, denen „das Publikum behauptende Kraft“<sup>572</sup> zuschreibe. Das „Zusammenspiel von Fiktionalisierung und Defiktionalisierung“ motiviere „die für Kabarett charakteristische und in der Textbeschaffenheit nachweisbare Rezeptionsqualität.“<sup>573</sup> „Der fiktionale Gesamtstatus eines Textes“ würde dann „von der Stärke der einzelnen Strukturen und von der Konsequenz im Einsatz der defiktionalisierenden Mittel“<sup>574</sup> abhängen.

Vogel nimmt an, dass die Fiktionskulisse auf unvollständig aufgebauter Fiktion beruht<sup>575</sup>, weshalb er hauptsächlich den defiktionalisierenden Textphänomenen nachspürt. In diesem Zusammenhang isoliert er sechs Konstituenten, „die im Kabarett konsequent angewendet werden und damit als kabaretttypisch zu verstehen sind“<sup>576</sup> und alle auf ihre Art zum Fiktionsabbau beitragen: *Darstellerfigur*, *Publikumsdialog*, *Zitation*, *Pointierung*, *Auktorialironie* und *Reflexion*.

Die *Darstellerfigur* fußt auf der henningschen Rollentrias von Figur, Kabarettist und Person der Öffentlichkeit<sup>577</sup>. Vogel stimmt dieser Einteilung grundsätzlich zu, unterscheidet aber trotzdem noch einmal klar zwischen theaterwissenschaftlichem und soziologischem Rollenbegriff<sup>578</sup>. Mit ‚Bühnendarsteller‘ meint er die gesellschaftliche Rolle der Schauspielerin oder des Schauspielers; mit ‚Bühnensprecher‘ die ‚ästhetische Funktion‘ der Spieler im Aufführungskontext<sup>579</sup>. Die Darstellerfigur ist das fiktionale Pendant des Bühnensprechers. Da sie mit allen theatralen Zeichen auf ihn (oder sie) anspielt, entsteht der Eindruck, die Kabarettistin oder der Kabarettist würde als ‚sie‘ oder ‚er selbst‘ auf der Bühne stehen. Autobiografische Bezüge und selbstreferenzielle Äußerungen verstärken diese Wirkung auf die Wahrnehmung. Die szenische Fiktionalität, innerhalb derer sich die Darstellerfigur bewegt, wird durch die vermeintliche Wirklichkeitsnähe so stark reduziert, dass der ästhetische Rahmen der Aufführungssituation den Zuschauerinnen und Zuschauern permanent bewusst bleibt.

Eine andere Möglichkeit, die Kommunikationssituation zwischen Spielenden und Publikum in den Vordergrund zu rücken, bietet der *Publikumsdialog*. Unter dieser Kategorie versammelt Vogel alle theatralen Mitteilungsformen, die eine Überlagerung der szenischen Fiktionalität<sup>580</sup> anregen. Auf der Grundlage des Bühnendialogs, den er als theatrali-

571 Vgl. ebd.

572 Ebd., S. 79.

573 Ebd., S. 77.

574 Ebd. S. 80 f.

575 Ebd. S. 77: „Aus systematischer Sicht kommt der zweiten Variante Priorität zu, da erstellte Fiktionalität gegenüber nichtfiktionalen Sprechen Entwicklungsgeschichtlich sekundären Charakter hat.“

576 Ebd., S. 81.

577 Vgl. auch das Kapitel dieser Arbeit *Das emotionale Band unter der phonetischen Kette: Die offene Figur*.

578 Ebd., S. 82.

579 Ebd., S. 82 f.

580 Ebd., S. 75: „Szenisch fiktional heissen (!) theatralische Texte, wenn ihre linguistische Zeichenebene oder auch die in synonyme sprachliche Äußerungen (!) transformierten nichtsprachlichen Zeichenebenen überwiegend episch oder auch dramatisch fiktional sind.“ Im Original in Großbuchstaben.

sche Norm<sup>581</sup> auffasst, beschreibt er sechs Stufen gesteigerter Publikumszuwendung<sup>582</sup>: den Offenen Dialog mit verdecktem oder fingiertem Partner, den Publikumsdialog mit Kollektiv oder Einzelperson und die Conférence. Selbst den Monolog weiß er unterzubringen, indem er ihn als bloße Textrezitation auslegt: Das ‚Spiel‘ wird dabei so stark gedrosselt, dass von der Figur lediglich eine ‚neutrale Erzählfunktion‘ übrig bleibt, die zum Redehalt in keinerlei Verhältnis mehr steht.<sup>583</sup>

Mit der *Zitation*<sup>584</sup>, unter die auch Eigennamen fallen, stellt der Kabarettist einen direkten Bezug zu Personen der Lebenswelt und deren Äußerungen her, was Zuschauerinnen und Zuschauer automatisch dazu verleitet, „den Sprechakt der Referenzialisierung zu vollziehen.“<sup>585</sup>

Die Kategorie der *Pointierung* bezieht sich auf die Organisation, Struktur, Kohärenz und innere Logik vollständiger Programme und einzelner Nummern. Vogel beobachtet, dass Kabaretttexte häufig Assoziationsketten und für Texte generell unübliche<sup>586</sup> Themenwechsel aufweisen, wodurch der Textzusammenhang gelockert und „die Gesetze der Textprogression eingeschränkt werden.“<sup>587</sup> Als mögliche Erklärung nennt er die beabsichtigte hohe Pointendichte kabarettistischer Sprechbeiträge, für die sogar ‚Pointierungsgitter‘ zur Verfügung stehen – „vorgefertigte Textgefüge“, in die Pointen (und zwar inhaltliche von verschiedenster Art!) gewissermassen (!) nur noch eingesetzt zu werden brauchen.<sup>588</sup> Um thematische und nichtthematische Amplifikationen miteinander zu verbinden, stünden sowohl auf makroskopischer als auch auf mikroskopischer Ebene des Programms „thematische, figurale, situative und strukturelle Kohärenzmittel“<sup>589</sup> zur Verfügung.

Auch die *Auktorialironie*, die im Gegensatz zur fiktionsinternen Ironie<sup>590</sup> nicht die Figuren, sondern Personen des öffentlichen Lebens oder das Publikum selbst thematisiert<sup>591</sup>, trägt zur Kulissenhaftigkeit der Kabarettfiktion bei. Sie ist in erster Linie Sache der Darstellerfigur, in der das Publikum gewohnheitsmäßig die Bühnensprecherin oder den Bühnensprecher<sup>592</sup> erkennt. Ihre herabgesetzte Fiktionalität bewirkt, dass den ironisch markierten Äußerungen<sup>593</sup> behauptende Kraft zugeschrieben wird. Fiktionsabbauende Ironie

581 Ebd., S. 100.

582 Vgl. ebd., S. 111.

583 Ebd., S. 106. Den Ausdruck ‚neutrale Erzählfunktion‘ übernimmt Vogel von Käte Hamburger.

584 Ebd., S. 117: „Zitate werden im Kabarett immer wieder verwendet. Wenn der zitierte Sprecher identifizierbar ist, wird die Zitatzuweisung wahr oder falsch und, als indirekte Folge davon, gegebenenfalls als üble Nachrede juristisch anfechtbar. Als Vergegenwärtigung des satirischen Ziels – dies nur eine Funktion – stellen Zitate ein beliebtes Mittel kabarettistischer Referenzialisierung dar. Es geht hier also um wirklichen Personen zugeschriebene Äußerungen (!). Die wörtliche Wahrhaftigkeit des Zitats scheint – im Gegensatz zur inhaltlichen Richtigkeit – nicht von entscheidender Wichtigkeit zu sein.“

585 Ebd., S. 119. Im Original in Großbuchstaben.

586 Ebd., S. 124.

587 Ebd., S. 125.

588 Ebd., S. 127.

589 Ebd.

590 Vgl. zur fiktionsinternen und fiktionsexternen Komik das Kapitel *Frames und soziales Handeln*.

591 Ebd., S. 133.

592 Entgegen seiner vorherigen Argumentation spricht Vogel hier (vermutlich aus Versehen) vom Bühnendarsteller. Vgl. ebd., S. 136.

593 Vgl. zu Ironiesignalen auch das Kapitel das Kapitel *Frames und soziales Handeln*.

kann punktuell eingestreut, fortlaufend gebraucht oder an eine Rahmenfigur<sup>594</sup> geknüpft sein. Jede ironisch markierte Figur oder Aussage geht „mit dem Vorwissen der Zuschauer eine Synthese“ ein, woraus „eine sehr präzise Referenz auf Personen, Institutionen und Sachverhalte resultiert.“<sup>595</sup> „Auktorialironisches Sprechen“ gehört für Vogel „zu den genuinen rhetorischen Strategien des Kabaretts“<sup>596</sup>. Abschließend beschreibt er noch die *Reflexion*, im Zuge derer – ohne dass eine zusätzliche Decodierungsleistung zu erbringen wäre – Behauptungen aufgestellt und ausargumentiert werden.

Vogel erkennt, „dass in allen sechs Konstituenten neben Fiktionsabbau auch Fiktionsaufbau betrieben wird“<sup>597</sup>: Der Darstellerfigur steht die Rahmenfigur, dem Publikumsdialog der Bühnendialog, dem verbürgten Zitat das *Als-ob*-Zitat, der Pointe der Basistext, der Auktorialironie die Ironische Maske und der Allgemeinaussage die Einzelaussage gegenüber<sup>598</sup>. Unter dieser Voraussetzung pendelt sich die szenische Fiktionalität des Kabaretts auf einem mittleren Niveau ein<sup>599</sup>: „Fiktion = Epik und Dramatik, halbierte Fiktion = Kabarett.“<sup>600</sup> Die halbierte Kabarettfiktion dient der Offenlegung und Konkretisierung der satirischen Aussage. „Die Fiktionskulisse ist [damit] *das* Mittel zum kabarettistischen Zweck der Komik und der Zeitkritik.“<sup>601</sup>

Vogel bemüht sich nach Kräften um Wissenschaftlichkeit, stringente Argumentation und Kohärenz. Umso mehr fällt auf, dass er die Fiktionskulisse zwar zum kabaretttheoretischen Zentralbegriff<sup>602</sup>, nicht aber – wie es sich anbieten würde – zum Zentrum seiner Kabarettdefinition macht. Da sie ohne diese Ergänzung eine Zusammenfassung oberflächenstruktureller Merkmale bleibt, bewahrheitet sich Vogels anfängliche Andeutung, seine eigene Definition sei nur eine unter vielen<sup>603</sup>.

Insgesamt eröffnet die kritische und in sich stimmige Kabaretttheorie jedoch ein tiefer gehendes Verständnis für die Funktions- und Wirkungsweise des Kabaretts. Seine fiktionstheoretischen und rezeptionsästhetischen Überlegungen sind dabei ebenso richtungsweisend wie seine Exkurse zur Kabarettedition und Aufführungsanalyse. Auch Randbemerkungen zum Autoritätsgefälle, das die Hinwendung zum Publikum verursacht<sup>604</sup>, oder

594 Ebd., S. 85: „Eine Spielfigur [= Darstellerfigur] agiert in der Metafiktion eines Spiels im Spiel, während eine Rahmenfigur des Kabaretts eine fiktive Spielebene (meist für begrenzte Zeit) erst konstruiert. Die Rahmenfigur bleibt grundsätzlich fiktiv [...]. Bei der Vorstellung, die Rahmenfigur gehe stets von einer Darstellerfigur aus, handelt es sich natürlich um eine analytische Vereinfachung. Im Kabarett treten häufig Rahmenfiguren auf, ohne dass die darstellenden Bühnensprecher unmittelbar zuvor als Darstellerfiguren auf der Bühne gestanden hätten.“ Vgl. das Kapitel *Das emotionale Band unter der phonetischen Kette: Die offene Figur*.

595 Ebd.

596 Ebd.

597 Ebd., S. 151.

598 Ebd.

599 Ebd., S. 252.

600 Ebd., S. 9.

601 Ebd. 151. Vogel sieht das Kabarett wie Henningsen und Fleischer als Symbiose zeitkritischer und komischer Elemente (vgl. ebd., S. 9), unternimmt im Gegensatz zu diesen aber keinen Versuch, es zwischen den Zeilen überhöhen oder rechtfertigen zu wollen.

602 Ebd., S. 151.

603 Vgl. ebd., S. 18. Vgl. auch Dorfer (2011), S. 87–89.

604 Ebd., S. 109.

zur Unterscheidung zwischen fiktionsinterner und -abbauender Ironie<sup>605</sup> liefern zusätzliche Denkanstöße. Vogels größtes Verdienst ist jedoch die aus kabarettwissenschaftlicher Sicht so wichtige Beschreibung des ‚offenen Dialogs‘. Vogel erschließt den Aufführungsmodus, ohne sich der Tragweite seiner Schilderungen bewusst zu sein. Für ihn ist der Offene Dialog eine defiktionalisierende Kommunikationsstrategie, die in der Hierarchie zwischen Bühnendialog und Conférence gerade noch die untersten Stufen<sup>606</sup> besetzt. Voraussetzung ist ein vorgetäuschter Gesprächspartner, der zwar in jedem Fall fingiert ist<sup>607</sup>, durch mittelbare Kommunikation oder „die Gegebenheiten des fiktiven Schauplatzes“<sup>608</sup> aber noch zusätzlich ‚verdeckt‘ sein kann. „Die Grundtendenz“ des Offenen Dialogs mit fingiertem Gegenüber zielt Vogel zufolge auf die scheinbare Vervollständigung „des inneren Kommunikationssystems durch den Zuschauer (die Zuschauer)“<sup>609</sup> ab. Die unterstellte „Platzierung des Gesprächspartners jenseits der vierten Wand“<sup>610</sup> sei dabei von der Bereitschaft des Publikums abhängig, sich ‚fiktionalisieren‘ zu lassen.<sup>611</sup>

Mit dem Offenen Dialog legt Vogel den Grundstein für eine systematische wissenschaftliche Kabarettforschung. Da er sich im Kontext seiner Arbeit jedoch vorrangig auf die Fiktionskulisse konzentriert, fallen die Darstellung des Offenen Dialogs, die Unterscheidung zwischen fingiertem und verdecktem Partner sowie die Fiktionalisierung des Publikums verhältnismäßig unscharf aus. Die *Integrative Kabaretttheorie* greift die losen Enden seiner Arbeit auf und knüpft sie weiter.

### 3.3.4 Kerstin Pschibl: Soziologie des Kabaretts

*Das Interaktionssystem des Kabaretts* der Sozialwissenschaftlerin Pschibl wird in der Kabarettliteratur nicht als logische Fortsetzung der Reihe Henningsen, Fleischer und Vogel rezipiert. Da es ihr gelingt, eine neue Sichtweise einzubringen und viele der Beobachtungen ihrer Vorgänger soziologisch zu befestigen, liegt eine Aufnahme in den Kanon jedoch nah.

Pschibl gliedert ihre Arbeit in einen kritischen Forschungsbericht, die Beschreibung des Genres<sup>612</sup>, die Bedeutung der Interaktanten und die Wirkungsmöglichkeiten des Kabaretts. Sie nimmt zur Kenntnis, dass „in der zirka 120jährigen Kabarettgeschichte zahlreiche unterschiedliche Kabarettformen auftraten“, widmet sich, „[i]m Argumentationsverlauf des Textes und vor allem in der Beschreibung des Kabarett-Interaktionssystems“ aber ausschließlich der ‚reinen‘ Kabarettform<sup>613</sup>. Pschibl überprüft ihr hermeneutisches Konstrukt

605 Ebd., S. 132 mit Bezug auf Ludwig Cremer: Ironisches Theater. In: *Die Literatur*, 1941, Jg. 44, Heft 1, S. 20 oder Gerhard Storz: Ironie und Drama. Ein Versuch. In: *Die Literatur*, 1937, Jg. 40, Heft 38, S. 645.

606 Hier Plural, da Vogel zwischen dem offenen Dialog mit verdecktem und fingiertem Partner unterscheidet.

607 Vogel, S. 104.

608 Ebd., S. 103.

609 Ebd., S. 106.

610 Ebd., S. 104.

611 Ebd., S. 106.

612 Pschibl gebraucht die Begriffe ‚Genre‘ und ‚Gattung‘ synonym.

613 Pschibl, S. 53: „Ich betrachte ausschließlich die ‚reine‘ Kabarett- oder auch die ‚reine‘ Theaterform und gehe nicht auf die zahlreichen Mischformen, ‚Grauzonen‘ und Sonderfälle ein. Es wird versucht,

mit vielen Beispielen aus der Kabarettgeschichte. Im Fokus stehen die „Positionen der Interaktionspartner ‚Kabarettist‘ und ‚Publikum‘“<sup>614</sup>, aber auch „die Funktion des Genres“<sup>615</sup> und die These vom ‚Gleichen unter Gleichen‘<sup>616</sup>.

Pschibl rechnet das Kabarett wie Vogel zur darstellenden Kunst.<sup>617</sup> Bezüglich der Aufführungsanalyse steht für sie aber nicht der Zeichencharakter, sondern die Interaktion zwischen den Spielenden und dem Publikum im Vordergrund. Kabarett ist für sie eine soziale Zusammenkunft<sup>618</sup>, die sich als sinnvermittelnder, diskursiver<sup>619</sup> Prozess zwischen einer produzierenden und einer rezipierenden Seite ereignet.

Das Interaktionsverhältnis wird während jeder Aufführung neu ausgehandelt. Zur Orientierung steht ein Satz konventionalisierter ‚Spielregeln‘<sup>620</sup> zur Verfügung. Das gemeinsame Ziel ist die störungsfreie Gestaltung des ephemeren Kunstprodukts Kabaretttaufführung<sup>621</sup>. Die Interagierenden tauschen im Interaktionsverlauf „immer mehr und detailliertere Informationen“<sup>622</sup> aus und entwickeln so ein intensives Gespür für einander.

Kabarettveranstaltungen tragen das Gepräge einer besonders hervorgehobenen und daher alltagsuntypischen Episode<sup>623</sup>. Menschen, die einander weitestgehend unbekannt sind, schließen sich zu einer bestimmten Zeit und an einem bestimmten Ort zu einer Gruppe mit gemeinsamem Aufmerksamkeitsfokus zusammen. Die Dauer der exklusiven<sup>624</sup> Begegnung Kabarett wird „mit Anfangs- und Schlussklammern“<sup>625</sup> markiert, sodass „gegenüber der äußeren Wirklichkeit“<sup>626</sup> eine Art von Innenraum entsteht.

Pschibls Analyse dieses klar abgegrenzten, sozialen und kulturellen Systems<sup>627</sup> stützt sich auf die Interaktionstheorien der ‚Alltagssoziologen‘<sup>628</sup> Erving Goffman und Alfred Schütz<sup>629</sup>.

---

das Interaktionssystem des Kabaretts ‚idealtypisch‘ zu bestimmen und bewusst auf eine ausführliche Abgrenzung des Genres gegenüber vergleichbaren Formen wie beispielsweise dem Varieté, dem Vaudeville oder dem Improvisationstheater verzichtet. Ich gehe von einem ‚idealtypischen‘ Kabarett-Interaktionssystem aus und vergleiche dieses mit ‚idealtypischen‘ Interaktionssystemen des Theaters und der ‚idealtypischen‘ Alltags-face-to-face-Interaktion.“

<sup>614</sup> Ebd., S. 10 f.

<sup>615</sup> Ebd., S. 118.

<sup>616</sup> Pschibl ergänzt ihre Kabarettsoziologie um eine Sozialgeschichte des Kabaretts mit Exkursen zu den Sonderformen Exil-, Front- und KZ-Kabarett. Auch die „spezifische Position der Kabarettistinnen“ (ebd., S. 5) und des ‚Frauenkabaretts‘ erhalten eigene Kapitel (vgl. ebd., S. 225–232). Der kabarettistische Teil ihrer Arbeit fällt aus diesem Grund um einiges umfangreicher aus, als von ihr selbst beabsichtigt (vgl. ebd., S. 12).

<sup>617</sup> Vgl. ebd., S. 11–12.

<sup>618</sup> Ebd., S. 11.

<sup>619</sup> Vgl. u. a. ebd., S. 48.

<sup>620</sup> Ebd., S. 112.

<sup>621</sup> Ebd., S. 352.

<sup>622</sup> Ebd., S. 78.

<sup>623</sup> Ebd., S. 105.

<sup>624</sup> Vgl. ebd., S. 11 mit Bezug auf Heiko Hausendorf: *Gespräch als System. Linguistische Aspekte einer Soziologie der Interaktion*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1992, S. 81.

<sup>625</sup> Vgl. Pschibl, S. 105 und S. 201 in Anlehnung an Erving Goffman: *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. 4. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996, S. 278 f.

<sup>626</sup> Pschibl, S. 105.

<sup>627</sup> Vgl. ebd., S. 103.

<sup>628</sup> Ebd., S. 11–12.

<sup>629</sup> Ebd., S. 8.

Von diesem stammt die Einordnung der zentrierten Massenveranstaltung<sup>630</sup> als differenzierte Du/ihr-Beziehung<sup>631</sup>, von jenem die Anwendung des Rahmenbegriffs<sup>632</sup>. Die Rahmung einer Situation ist Pschibl (und Goffman) zufolge die logische Konsequenz auf die Frage *Was geht hier eigentlich vor?*<sup>633</sup> Wer eine Kabaretttaufführung besucht, tut dies in der Regel freiwillig und hat folglich keinerlei Schwierigkeiten, sich in einer derartigen Situation zurechtzufinden.<sup>634</sup> Neben den vor- und nachbereitenden Aktivitäten<sup>635</sup> sind es aber vor allem äußere Merkmale<sup>636</sup>, die kabarettspezifische Verhaltensweisen in Gang setzen.

Der Kabarett-Rahmen ähnelt dem Theater-Rahmen, stattet sein Publikum im Gegensatz zu diesem jedoch mit einer Fülle unterschiedlicher Eingriffsmöglichkeiten aus<sup>637</sup>. Anders als bei den ebenfalls ‚zentrierten Interaktionssystemen‘ Rede, Vortrag und Referat Lehrt oder informiert das Kabarett nicht, sondern verzerrt. Bestehende Erfahrungen werden auf eine Art und Weise dargestellt, die beim Publikum ein gehöriges Maß an Allgemein- und Sonderwissen voraussetzen. Da im Kabarett verstärkt Rahmen-Verwirrungen<sup>638</sup>, Rahmen-Brüche, Rahmen-Einschachtelungen, Modulationen und Täuschungen<sup>639</sup> vorkommen, spricht Pschibl in Anlehnung an Goffman<sup>640</sup> von einem ‚scherhaften Rahmen‘. Dieser ist auch für die vorübergehende Verkehrung der gesellschaftlichen Machtverhältnisse verantwortlich<sup>641</sup>.

Die ‚karnevalisierte Ausnahmesituation‘ legitimiert die grundoppositionelle Haltung des Kabaretts. Pschibl vertritt die Auffassung, das Kabarett müsse „aufgrund seiner kulturell geprägten Funktionszuweisung *immer ‚gegen etwas‘ sein* [im Original unterstrichen]“<sup>642</sup>: „Wo es nichts zu kritisieren beziehungsweise nichts zu hinterfragen gibt, findet kein Kabarett statt.“<sup>643</sup> Ausschlaggebend ist, dass „[i]m Kabarett [...] Alltagsregeln diskursiv gemacht, aus ihrer Normalsituation genommen und umgedreht [werden].“ Da sie auf diese Weise „zum Gegenstand der Reflexion“<sup>644</sup> werden, scheint sich das Kabarett in einer ständigen Ab-

---

630 Vgl. ebd., S. 11.

631 Vgl. ebd., S. 78–80, insbesondere die Kapitel *Die Sinndeutung in der Kabarett-Interaktion* und *Die Interaktionspartner in der ‚umweltlichen Ihr-Beziehung‘* (S. 103–104).

632 Vgl. das Kapitel dieser Arbeit *Frames und soziales Handeln*.

633 Pschibl, S. 54 nach Goffman (1996), S. 16.

634 Pschibl argumentiert in dieser Beziehung gänzlich anders als noch Fleischer (1989).

635 Pschibl, S. 201 nach Goffman (1996), S. 293.

636 Beispielsweise der kleine Raum, die Alltagskleidung, die Bewirtung der Gäste und die vorhanglose Bühne (vgl. Pschibl, S. 113). All diese Merkmale fasst Pschibl unter ‚Kleinkunstcharakter‘ zusammen.

637 Vgl. u. a. ebd., S. 183. Dem Kabarettpublikum ist es beispielsweise erlaubt, sich über Zwischenrufe, Applaus und Gelächter bemerkbar zu machen: „Die Zuschauerrolle lässt im Kabarett-Rahmen wesentlich mehr Eingriffsmöglichkeiten zu, (!) als im Theater. Der Kabarett-Besucher ‚informiert‘ den Kabarettisten mittels der Interaktions-Werkzeuge darüber, ob er das Programm verstanden hat, ob er die gesellschaftspolitische Grundhaltung des Kabarettisten teilt und ob die Vorführung bei ihm ‚ankommt‘.“

638 Ebd., S. 202.

639 Ebd., S. 201.

640 Vgl. ebd., S. 112 nach Goffman (1996), S. 119.

641 Pschibl, S. 346.

642 Ebd., S. 187.

643 Ebd.

644 Ebd., S. 188.

wehrhaltung zu befinden. Seine Themen schöpft es aus sämtlichen Bereichen der Lebens- und Erfahrungswelt seines Kulturreiches.<sup>645</sup>

Pschibl identifiziert Kabaretts als ‚kulturelle Texte‘, sprich „Markierungspunkte des kulturellen Gedächtnisses“ und „Träger kultureller Darstellung und Kodierung“<sup>646</sup>. Dies bedeutet, dass während einer Kabarettveranstaltung kulturelle Zeichen in der Art eines Metakommentars<sup>647</sup> dargestellt werden. „Die Betrachtung des Kabaretts als ‚kultureller Text‘“<sup>648</sup> gewährleistet, dass sich Kabaretttaufführungen unterschiedlicher Stadien und Zeitabschnitte diachron miteinander in Beziehung setzen lassen<sup>649</sup>.

Pschibl baut darauf, dass „[k]ultursignifikante Handlungen“ aus verschiedenen Gesellschaften – darunter auch das Kabarett – [...] durch den ‚gemeinsamen Nenner‘ ihrer jeweiligen Inszenierungsstruktur beschrieben und interpretiert werden<sup>650</sup> können. „Die äußere Form des Kabaretts“ mag im Lauf seiner Entwicklung die unterschiedlichsten Ausprägungen angenommen haben<sup>651</sup>, „[d]as Interaktionssystem blieb jedoch [stets] gleich“<sup>652</sup>, was nicht zuletzt an einer Reihe konstitutiver Merkmale liegt.

Als Erstes nennt sie in diesem Zusammenhang den konventionalisierten Kleinkunstcharakter des Kabaretts. Die reduzierte Ausstattung<sup>653</sup> und der begrenzte Raum katalysieren die für das Interaktionssystem so wichtige ‚Kabarett-Stimmung‘<sup>654</sup>, die auch an den ‚Publikumscharakter‘ geknüpft ist. Die Grenze zwischen Bühnen- und Schauraum muss immer fließend sein<sup>655</sup>, da sich das künstlerische Produkt der Kabaretttaufführung ansonsten nicht aktiv vervollständigen lässt. „[D]ass die Zuschauer nicht nur reaktiv, sondern direkt und unmittelbar in den Programmablauf eingreifen können“, ist „[d]as wesentliche Abgrenzungskriterium der künstlerischen Interaktion im Kabarett zu vergleichbaren Interaktionssystemen“<sup>656</sup>. Da Pschibl das Kabarett zwischen Theaterinteraktion und alltäglicher Face-to-Face-Interaktion<sup>657</sup> ansiedelt, ist die Abgrenzung vom Theater ein wichtiges Genermerkmal. Im Übergang von ‚nicht mehr‘ Face-to-Face und ‚noch nicht‘ Theater<sup>658</sup> zeigt

645 Vgl. ebd., S. 208 f.

646 Ebd., S. 52.

647 Ebd.

648 Ebd.

649 Vgl. ebd.: „Die Betrachtung des Kabaretts als ‚kultureller Text‘ macht unter anderem den Vergleich eines französischen Cabarets Ende des 19. Jahrhunderts mit einem APO-Kabarett der 60er Jahre möglich. Die Kabaretttaufführungen werden interpretierbar durch die Betrachtung der Interaktionssituation, deren Voraussetzungen und Wirkungsweisen als ‚objektivierter Sinnhorizont des Textes‘ definiert werden.“

650 Ebd. mit Bezug auf Doris Bachmann-Medick (Hg.): *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*. Frankfurt am Main: Fischer, 1996, S. 23 f.

651 Vgl. Pschibl, S. 56: „Es gab und gibt Revue- und Nummernkabarets, Musikprogramme, Tanzkabarets, conférenceähnliche Monologe von Solisten und Dialoge von der Länge eines Einakters.“

652 Ebd., S. 53.

653 Kostüm und Maske werden in der Regel nur angedeutet. Die Ausstattung korrespondiert mit dem Aufführungstext. Vgl. ebd., S. 58.

654 Ebd., S. 57. „Diese ‚Kabarett-Stimmung‘ ist eine wesentliche Voraussetzung für das Interaktionssystem des Kabaretts.“

655 Vgl. ebd., S. 59.

656 Ebd., S. 50.

657 Vgl. u. a. ebd., S. 17.

658 Ebd., S. 11. Im Original fett und kursiv.

sich auch das Prinzip der Mischung<sup>659</sup>, das beim Kabarett auf allen Ebenen vorkommt. Die Gliederung in Nummern ist dafür ein ebenso gutes Indiz wie die Auswahl der Themen und Figuren. Schlussendlich sei es eines „der Kennzeichen des Genres<sup>660</sup> [...], dass es kein eigenes, nur im Kabarett verwendetes Stilmittel entwickelte.“<sup>661</sup> Stattdessen schöpfe es seine Ausdrucksmittel aus benachbarten Disziplinen und verbinde „sie in kabaretttypischer Weise.“<sup>662</sup>

Auch der Faktor Zeit spielt für das Kabarett eine große Rolle. Da es seine Themen aus dem schnelllebigen Alltag des Publikums schöpft, greift das Aktualitätspostulat. Hiermit ist gemeint, dass viele Anspielungen und Textpassagen nach relativ kurzer Zeit bereits wieder überholt sind. Da jede Kabarettvorstellung vor einem anderen Publikum stattfindet, ist außerdem jede Kabaretttaufführung ein Unikat.

Die Spielenden stehen während der Interaktionssituation Kabarett im Zentrum der Publikumsaufmerksamkeit, wiewohl sich das Kräftegleichgewicht „bei aktiven Zuschauern und einem Programm mit vielen Improvisationselementen [gelegentlich sogar] in Richtung Publikum“<sup>663</sup> verlagern kann. Die Spielenden müssen die Textvorlage bereitstellen und die Kabarettgemeinschaft durch den Interaktionsverlauf navigieren. Kritik, Alltagsparadoxien und der spielerische Umgang mit kulturellen Gütern und gesellschaftlichen Normen machen sie zu ‚Aufklärern‘ über gesellschaftliche Missstände und zu aufmerksamen Kommentatoren tagespolitischer Ereignisse. Ihr Image als Moralinstanzen<sup>664</sup> wirkt über den Auftritt hinaus, sodass „Kabarettisten [...] auch in ihrem Privatleben als ‚Oppositionelle per se‘ gelten.“<sup>665</sup> Die „eigene kritische Grundhaltung, die sie [die Zuschauer] mit ihrer Teilnahme an einer Kabarettveranstaltung signalisieren, [wird] auf die potentielle Einstellung des Kabarettisten“<sup>666</sup> übertragen, der „stellvertretend für sie eine konsensuale kritische Position“<sup>667</sup> formuliert.

„Der ‚Kleinkunstcharakter‘, der ‚Publikumscharakter‘, die Mischform der Kabarettwerkzeuge, die Abgrenzung gegenüber dem Theater und das Aktualitätspostulat“<sup>668</sup> sind Bestandteile einer Kabarettdefinition, die Pschibl häufig andeutet, aber niemals ausformuliert<sup>669</sup>. Ihr Hauptanliegen ist die Beschreibung der wechselweisen Sinnvermittlung zwischen Bühne und Publikum. Letzteres muss die Inhalte, die ihm auf direktem Wege prä-

---

659 Vgl. ebd., S. 60–62.

660 Pschibl trennt hier nicht konsequent genug zwischen Genre, Programm und konkreter Aufführungssituation. Vgl. ebd., S. 63.

661 Ebd., S. 60.

662 Vgl. ebd., S. 62. Pschibl lässt offen, worin sich diese ‚kabaretttypische Weise‘ äußert.

663 Ebd., S. 106.

664 Ebd., S. 190.

665 Ebd., S. 188. Zitat im Original noch zusätzlich unterstrichen.

666 Ebd., S. 189.

667 Ebd., S. 189 f.

668 Ebd., S. 56.

669 Pschibl deutet ihre Definition lediglich an: „Kabarett ohne anwesendes Publikum ist nach meiner Definition kein Kabarett.“ (Ebd., S. 59) „Kabarett ist daher meiner Definition nach eine ‚Eintagsfliege‘ und ‚lebt‘ nur für kurze Zeit während einer spezifischen Interaktionssituation.“ (Ebd., S. 63) „In gewisser Weise ist jede darstellende Form einmalig, jede Theateraufführung, jede Filmeinstellung und jeder Gesangsauftritt. Im Kabarett sind jedoch die Abweichungen im Interaktionssystem ‚vorprogrammiert‘ und ein wesentliches Definitionsmerkmal des Genres.“ (Ebd., S. 72)

sentiert werden und stets auf bereits vorhandenem Wissen beruhen, nicht nur vom Sinn, sondern auch vom ‚Hinter-Sinn‘<sup>670</sup> her verstehen, da „[d]er Kabarettist [...] selten genau [sagt,] (!) was er meint.“<sup>671</sup> Zur Verschleierung des semantischen Gehalts entwirft der Kabarettist paradoxe Situationen, löst kulturelle Codes auf und stellt gesellschaftliche Typisierungen in einen neuen Zusammenhang. Ob die Zuschauerinnen und Zuschauer die Botschaft durchschauen und zustimmen, lässt sich anhand der Reaktionen beurteilen, die folglich auch die zuverlässigsten Indikatoren für das Gelingen der Interaktion sind.

Der störungsfreie Verlauf einer Kabarettveranstaltung setzt Pschibl zufolge die Kenntnis und Akzeptanz der Kabarettregeln, dieselben Anschauungen und den gleichen kulturellen Hintergrund voraus. ‚Störungsfrei‘ bedeutet nicht, „dass die Interaktionssituation immer glatt und harmonisch“<sup>672</sup> verlaufen muss, sondern dass ihr Fortgang weder durch Desinteresse und Unaufmerksamkeit noch durch mangelndes Verständnis gehemmt wird. Ein in sich stimmiger Ablauf macht aus der Kabarettgemeinschaft ‚Gleichgesinnte‘<sup>673</sup> und die Spielenden – trotz ihrer exponierten Stellung – zu ‚Gleichen unter Gleichen‘. Abwechslungsreiche Nummern, direktes Ansprechen und Zugeständnisse an den gemeinsamen Wissensvorrat<sup>674</sup> fördern die Konzentration und sorgen dafür, dass sich das Publikum eine Tagesordnung vorschreiben und durch das Programm steuern lässt<sup>675</sup>. Da sich die Wirkungsmöglichkeiten des Kabaretts darauf beschränken, bereits vorhandene Positionen „mit Hilfe der Darstellung von bereits Bekanntem in einer ungewohnten Perspektive“<sup>676</sup> zu verstärken, könne „das einzige ‚Qualitätskriterium‘ für die Bewertung einer Kabaretaufführung einzig der ‚störungsfreie‘ beziehungsweise der ‚gestörte‘ Interaktionsverlauf sein.“<sup>677</sup> Der Kabarettist als moderner Hofnarr sei in erster Linie eine Symbolfigur für die „Reflexivität und (intellektuelle) Distanzierungsfähigkeit in modernen Gesellschaften.“<sup>678</sup>

Pschibl untersucht das Kabarett nach rein soziologischen Gesichtspunkten<sup>679</sup>. Poetologische Fragestellungen, die etwa die Dramaturgie, die Figurenkonzeption<sup>680</sup> oder das Spannungsverhältnis von Fiktion und Wirklichkeit betreffen, interessieren sie nur am Rande, weshalb auch der Offene Dialog für sie keine Rolle spielt.

Pschibl kennzeichnet ihre Arbeit unablässig als ‚Versuch‘, wodurch ihre Argumentation unnötigerweise an Überzeugungskraft verliert. Dies ändert jedoch nichts daran, dass ihr

670 Ebd., S. 76.

671 Ebd., S. 79.

672 Ebd., S. 323.

673 Ebd.

674 Ebd., S. 94.

675 Vgl. ebd., S. 323.

676 Ebd., S. 345.

677 Ebd., S. 350.

678 Pschibl, S. 320.

679 Pschibl verzichtet auf den theaterwissenschaftlichen Blickwinkel, entwickelt am Rande jedoch eine eigene Vorstellung von theatralen Zeichen: „Bezeichnungen oder Bühnenfiguren wird im Kabarett oft eine völlig andere Bedeutung gegeben als im Alltagsleben; ihre Bedeutung kann auch blitzschnell während einer Szene wechseln. Requisiten können immer wieder eine andere Funktion bekommen. Ein Tuch wird zum Schal, zum Taschentuch oder zum Staublappen. Sie können auch gelegentlich ein eigenständiges Zeichen bilden [...].“ Ebd., S. 80.

680 Kabarettfiguren sind Pschibl zufolge keine voll entwickelten Figuren, sondern dienen „lediglich als Vehikel zum Transport einer bestimmten Aussage“. Ebd., S. 190.

Ansatz eine Kehrtwende in der wissenschaftlichen Kabarettforschung markiert. Dichotomisierende Wertungen wie ‚gutes gesellschaftsveränderndes‘ und ‚schlechtes unterhaltsames‘ Kabarett münden ihrer Erfahrung nach in eine wissenschaftliche Sackgasse<sup>681</sup>. Aus diesem Grund ist für sie nicht mehr nur interessant, „was“ der Kabarettist sagt, sondern „insbesondere „wie“ er im Interaktionsverlauf agiert“<sup>682</sup>.

Pschibls Beschreibung des Kabarett-Rahmens und des damit verbundenen Regelwissens ist wegweisend. Nichtsdestotrotz stattet sie ihre idealtypische Interaktionssituation mit Eigenschaften aus, auf die – wie bei Fleischer – Steins Formel *Kann – Muss Aber Nicht* zu treffen. Dies zeigt sich insbesondere beim Genremerkmal Kleinkunstcharakter, das sie dazu verführt, Kabarett auf kleine Räume zu beschränken<sup>683</sup>, nur um die Einsatzfähigkeit der Kabarettwerkzeuge zu gewährleisten. Da sie den Austausch zwischen Bühne und Publikum vorrangig als ‚Miteinander‘ betrachtet, übersieht sie, dass sich aus dem Machtgefälle der asymmetrischen Interaktionssituation auch Konkurrenzverhalten entwickelt.

Pschibl ist kritisch genug, um Veröffentlichungen, deren Verdienste Vogel noch gewürdigt wissen will<sup>684</sup>, als zu wenig wissenschaftlich einzustufen. Diese Einstellung stockt jedoch bei der Beurteilung der Kabaretttheoretiker Henningsen und Fleischer, deren Überlegungen sie ungefiltert übernimmt<sup>685</sup>. Der Einfluss Henningsens kommt vor allem in ihrer Haltung zur Komik zum Ausdruck: Kabarett-Komik entsteht ihrer Meinung nach, sobald nicht integrierte Bruchstellen im Wissenszusammenhang miteinander kollidieren. Wo „nicht vorgegebene desintegrierte Strukturen zueinandergezwungen, sondern die ausnutzenden Kontraste ad hoc hergestellt“<sup>686</sup> würden, komme ausschließlich reine Unterhaltung heraus – sprich ‚Comedy‘. Von Fleischer übernimmt sie die Behauptungen, im Kabarett ginge es nicht um die Vermittlung neuer Informationen<sup>687</sup> und Aussagen, die in kabarett-typisch paradoxer Form präsentiert würden, könnten nur sehr schlecht memoriert werden<sup>688</sup>.

Pschibl vermeidet, ihre Arbeit mit einem das Kabarett idealisierenden Subtext zu unterlegen, beharrt aber darauf, dass die Kunstform in erster Linie ‚gegen etwas‘ zu sein habe.<sup>689</sup> Der Gegenstand ist für sie ebenso unerheblich wie die Frage, ob die Kritik ‚zahm‘ oder ‚böse‘<sup>690</sup> ausfällt. Sinn und Zweck des diskursiven Prozesses ist die Zurschaustellung und Bestätigung geteilter kritischer Haltungen. Die Mitglieder eines Kulturkreises stellen gemeinsam die Grundfesten ihres Zusammenlebens infrage. Dies betrifft sowohl für die Spielerden, die Widersprüche entlarven und Paradoxien aufdecken, als auch die Zuschauerinnen und Zuschauer, deren Distanzierungs- und Reflexionsfähigkeit<sup>691</sup> schon allein durch die

681 Ebd., S. 8.

682 Ebd., S. 52.

683 Vgl. ebd., S. 179.

684 Vgl. Vogel, S. 18.

685 Vgl. Pschibl, S. 113 mit Bezug auf Fleischer, S. 139 f.

686 Vgl. ebd., S. 327 mit Bezug auf Henningsen S. 36 und S. 44.

687 Andererseits behauptet sie, dass „[d]ie dargestellten Nachrichten“ nicht nur „in neue Zusammenhänge gestellt“, sondern auch „mit zusätzlichen Hintergrundinformationen versehen“ werden. Vgl. Pschibl, S. 107.

688 Ebd., S. 346 f. ebenso S. 351. Vgl. auch Fleischer (1989), S. 140 f.

689 Vgl. Pschibl, S. 187 und Fleischer (1989), S. 75.

690 Pschibl, S. 188.

691 Ebd., S. 189.

Teilnahme an einer Kabarettveranstaltung zum Ausdruck kommt<sup>692</sup>. Die dabei entstehende Mischung aus Opposition, Widerstand und Selbstkritik ist Drehpunkt des kabarettistischen Effekts<sup>693</sup>, dessen Wesen Pschibl einfach voraussetzt. Da der Vorgang insgesamt folgenlos bleibt, zeichnet Pschibls Arbeit das Kabarett als eine verneinende, gleichzeitig aber auch als eine stabilisierende Kunstform.

### 3.4 Bis hierher und weiter<sup>694</sup>: Kabarettwissenschaft for Runaways

Die Kabarettforschung des 20. Jahrhunderts hat vier Kabaretttheorien hervorgebracht. Aber haben diese Theorien auch zu einem besseren Verständnis von Kabarett geführt? Fest steht, dass die erhöhte Aufmerksamkeit, die dem Kabarett im Zuge des Comedy-Booms zuteilwurde, auch dazu beigetragen hat, festgefahrenen Denkstrukturen in neue Bahnen zu lenken. Viele Vertreterinnen und Vertreter aus Wissenschaft und Praxis können sich inzwischen damit anfreunden, im Kabarett mehr zu sehen als eine „„gehobene Form“ der politischen Unterhaltung für ein bildungsbürgerliches, politisch interessiertes Publikum“<sup>695</sup> oder „Fundamentalopposition, (!) von unten links gegen oben rechts“<sup>696</sup>.

Der Anteil, den die *Theorie des Kabaretts*, *Eine Theorie des Kabaretts*, die *Fiktionskulisse* und *Das Interaktionssystem des Kabaretts* an dieser Entwicklung haben, ist – trotz aller Innovativität und Kreativität – überschaubar, da es weder Henningsen noch Fleischer, Vogel oder Pschibl gelingt, aussagekräftige und nachhaltige Gattungskonstituenten zu formulieren. Henningsen versucht gar nicht erst, eine unzweideutige Theorie vorzulegen. Sein *Spiel mit dem Wissenszusammenhang des Publikums* basiert auf Sigmund Freuds *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*<sup>697</sup> und ist frei nach dem Motto „Das Phänomen ‚Kabarett‘ ist historisch und damit dem Wandel unterworfen“<sup>698</sup> darauf angelegt, jederzeit von einer aktuelleren Kabaretttheorie ersetzt werden zu können. Fleischer, der die Existenz kabarettexklusiver Regeln bezweifelt<sup>699</sup>, beschränkt sich darauf, sämtliche kabarettüblichen Verfahren aufzulisten, Vogel versäumt es, den Kern seiner Theorie auch zur Basis seiner Kabarettdefinition zu machen und Pschibl betont abschließend,

dass es nicht mein Ziel war, eine allgemeingültige Definition für die Kleinkunstform Kabarett zu erstellen, sondern dass versucht wurde, Bausteine des Konstrukts einer ‚idealtypischen‘ Kabarett-Aufführungssituation zu beschreiben und einen ersten Versuch einer Annäherung an eine Soziologie des Kabaretts vorzulegen.<sup>700</sup>

---

692 Ebd.

693 Vgl. ebd., S. 51, S. 81 oder S. 354.

694 Nach Bruno Jonas' gleichnamigem Bühnenprogramm.

695 Hickethier, S. 197.

696 Henning Venske: Kabarett, Theater, Politik ... Eine Polemik. In: *Politisches Kabarett und Satire*. Hrsg. von Tobias Glodek, Christian Haberecht u. a. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin, 2007, S. 26–29, hier S. 26.

697 Vgl. hierzu auch McNally (2000), S. 77.

698 Henningsen, S. 11.

699 Fleischer (1989), S. 54.

700 Pschibl, S. 358.

Alfred Dorfer hält die Ansätze der späten 1960er, 1980er und frühen 1990er für veraltet, weil sie „aufgrund ihres Entstehungszeitraums [scheinbar] keine Bezugnahme auf jüngste Entwicklungen“<sup>701</sup> erlauben. Der eigentliche Kritikpunkt muss jedoch sein, dass alle Kabaretttheoretiker innovative Vorstöße wagen, diese aber nicht konsequent zu Ende denken. So beobachtet Henningsen die Geschlossenheit des theatralen und des fiktionalen Kommunikationssystems<sup>702</sup>, ohne deren strikte Trennung ästhetisch zu fixieren (Fiktionsblase), registriert Fleischer die unterschiedlichen kabarettistischen Spielformen<sup>703</sup>, ohne sich für ihren gemeinsamen Nenner zu interessieren, und formuliert Vogel den Offenen Dialog, ohne dessen kabaretttheoretische Bedeutung zu ermessen. Auch Pschibl vernachlässigt einen Punkt: Sie beschreibt zwar, dass sich Publikum und Spielende in einer karnevalisierten Ausnahmesituation befinden, die kurzzeitig zur Verkehrung gesellschaftlicher Machtverhältnisse führt, berücksichtigt aber nicht, dass in der asymmetrischen Kabarettgemeinschaft ebenfalls Kräfte gemessen und Herrschaftsstrukturen erprobt werden.

„Allgemein geht aus den bisher vorgebrachten Theorieversuchen klar hervor, welche Schwierigkeiten einer Definition des Kabaretts als Gattungsbegriff innewohnen.“<sup>704</sup> Vor allem Henningsen, Fleischer und Pschibl lassen sich dabei viel zu sehr vom Vorwurf der Wirkungslosigkeit des Kabaretts leiten, wodurch die Grenzen zwischen Gattungsbeschreibung und ‚Rehabilitierungsmaßnahme‘ in ihren Arbeiten verwischen. Alle drei sehen ein, dass die Möglichkeiten des Kabaretts, auf die Lebenswelt Einfluss zu nehmen, äußerst gering sind<sup>705</sup>. Da sie es – wie auch Vogel – trotzdem zur Kritik ‚verdammen‘<sup>706</sup>, autorisieren sie die Abgrenzung von ‚rivalisierenden‘ Spielformen und leisten so kabarett pessimistischen Standpunkten Vorschub.

Henningsen, Fleischer, Vogel und Pschibl haben der Kabarettforschung neue Wege eröffnet, obwohl sie für die entscheidenden Schritte selbst nicht bereit waren. Ihre Feststellungen und Anmerkungen zum ‚Kabarettwissen‘, zur Interaktion zwischen Bühne und Publikum, zur vergleichsweisen Handlungslosigkeit von Kabarettprogrammen, zur Illusion und zur hervorgehobenen Stellung sprachlicher Zeichen dienen einer modernen, ganzheitlichen Kabaretttheorie trotzdem als unverzichtbare Eckpunkte. Die *Integrative Kabaretttheorie* ist dabei weit mehr als eine reine Bestandsaufnahme. Sie setzt dort an, wo die genannten Theorien an ihre Grenzen stoßen, und erweitert sie um rezeptionspsychologische, kommunikationstheoretische und ästhetische Fragestellungen.

---

701 Dorfer (2011), S. 84 f.

702 Henningsen, S. 14.

703 Fleischer (1989), S. 10.

704 Dorfer (2011), S. 87.

705 Henningsen lenkt das Wirkungspotenzial auf die kognitive Ebene, Fleischer hält bereits den Vorsatz, Veränderungen anzuregen, für ausreichend und Pschibl erklärt die Folgenlosigkeit des Kabaretts zur Grundbedingung einer störungsfreien Interaktion (Pschibl, S. 313).

706 Dorfer (2011), S. 85, formuliert hinsichtlich des Unterschieds von Kabarett und Comedy: „Wir wollen [...] das Verdammtes zur Kritik, als Wesenszug des Kabaretts, dem Verdammtes zur Quo- te, als Wesenszug der Comedy, entgegensetzen.“

## 4 Gewusst wie: Kabarett im Kopf

*Was mache ich hier eigentlich?* Zugegeben, diese Frage könnte sich die eine oder der andere auf einer Bühne schon einmal gestellt haben. Die Frage *Wie mache ich das eigentlich?* sollte dagegen keine allzu große Rolle spielen.

Wer ein Kabarettprogramm auf die Beine stellt, es vermarktet und mehrere 100 Menschen zwei Stunden lang erfolgreich zur Aufmerksamkeit verpflichtet, muss auch eine gewisse Vorstellung davon haben, was nach dem Begrüßungsapplaus zu geschehen hat. Alte Hasen wissen, dass Kabarettspielen – vereinfacht gesprochen – sich auf eine Bühne stellen und zum Publikum sprechen bedeutet. Junge Hupfer teilen diese Erfahrung und trimmen ihre Programme ganz selbstverständlich auf ein Aufgeführttes Gespräch im Offenen Dialog. Das Publikum rechnet mit dieser Grundkonstellation und weiß die Erwartungen, die sich an seine eigene Rolle im Sozialgefüge knüpfen, in adäquate Reaktionen zu gießen.

Langsam wird klar, welches Mindestkriterium erfüllt sein muss, um Kabarett spielen, erkennen und verstehen zu können: Die Rede ist von Wissen – und zwar von Wissen in all seinen Facetten. Henningsen ist der Erste, der Kabarett und Wissen in einen produktiven Zusammenhang bringt. Seine These vom ‚Spiel mit dem Wissenszusammenhang‘ verortet das eigentliche Kabarettgeschehen im „Bewußtsein des Publikums“<sup>707</sup>. Überlegungen wie *Welche Indikatoren sprechen für eine Kabarettinteraktionssituation?, Wie durchleben Zuschauerinnen und Zuschauer die Rezeption?, Welche Handlungsroutinen werden bei einer Kabaretttaufführung abgerufen? und Welche Bedeutung haben Erfahrungswerte?* spielen bei ihm noch keine Rolle.<sup>708</sup>

Die *Integrative Kabaretttheorie* greift Henningsens Ansatz auf und erweitert ihn. Ausgangspunkt ist die Prämisse, dass die Auseinandersetzung mit Kabarett Spuren im Langzeitgedächtnis hinterlässt. Wer sich mit Kabarett beschäftigt, entwickelt zwangsläufig eine gewisse Vorstellung davon, wie Kabarett funktioniert und welche Anforderungen der Interaktionsprozess mit sich bringt. Eigene und adaptierte Erfahrungswerte verdichten sich zu einer mentalen Repräsentation, die alle kabarettrelevanten Wissensdaten speichert und so die Grundlage für die Produktion, Rezeption und Diskussion von Kabarett bildet.

707 Vgl. Mark Terkessidis: Kabarett und Satire deutsch-türkischer Autoren. In: *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*. Hrsg. von Carmine Chiellino. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2007, S. 294–301, hier S. 299.

708 Pschibl ist hier schon einen Schritt weiter, da sie das Gelingen einer Kabaretttaufführung nicht nur von gemeinsamem Wissen, sondern auch von der Bekanntheit der kabaretttypischen Spielregeln abhängig macht. Vgl. Pschibl, S. 312: „Das Publikum kennt im von unbeabsichtigten Störungen freien Interaktionsverlauf die Kabarett-Spielregeln und hat ein ähnliches Wissen sowie eine vergleichbare gesellschaftspolitische Grundeinstellung wie der Kabarettist.“

Der folgende Abschnitt beleuchtet, welche Rolle Wissen für den Umgang mit der Kunstform Kabarett spielt und wie das produktive und manipulative Zusammenwirken unterschiedlichster Wissensmuster nachhaltig den Erfolg einer Kabaretaufführung beeinflusst. Das theoretische Rahmenkonzept liefert die Frame-Forschung, die sich aus verschiedenen Perspektiven mit der Speicherung, Organisation und Abrufbarkeit von Wissen beschäftigt.

## 4.1 Wissenswertes über das Wissen

Wissen ist die im Langzeitgedächtnis organisierte Essenz aller gesicherten Kenntnisse und Fertigkeiten, die ein Individuum über sich, die Umwelt und die Welt<sup>709</sup> im Allgemeinen anhäuft. An der Frage *Was ist Wissen?* haben sich die unterschiedlichsten Wissenschaften abgearbeitet und dabei die mannigfachsten Ergebnisse zutage gefördert. Reproduziert und bestätigt<sup>710</sup> wurde „bis in die Neuzeit hinein und in die Ergebnisse der Spaltenforschung des 20. Jahrhunderts“ vor allem „die mehr oder weniger bewusste Gegenüberstellung und Verwobenheit von Theorie und Praxis, *vulgo* die Verwobenheit zwischen Wissen und Können, oder, modern gesprochen, die Verwobenheit von Deklarativität und Prozeduralität“<sup>711</sup>.

Deklaratives Wissen ist reines Faktenwissen, das sich problemlos kommunizieren und abbilden lässt. Prozedurales Wissen steht für gewohnheitsmäßige Fertigkeiten und Verhaltensroutinen, die sich der bewussten Wahrnehmung entziehen<sup>712</sup>, da sie nahezu unreflektiert erworben und automatisch wieder abgerufen werden<sup>713</sup>.

Auch Ernst Pöppel und Beatrice Wagner unterscheiden zwischen *Theorie* und *Praxis*. Ihrer Ansicht nach kann „eine Gesellschaft des Wissens und Lernens“ aber „nur dann wohlverortet“ und „fest gefügt“ sein, „wenn jeder sein Wissenspotential, das ihm von der Natur mitgegeben wurde, dreifach gestaltet“<sup>714</sup>: als Wortwissen (= deklaratives Wissen), Handlungswissen (= prozedurales Wissen) und bildliches Wissen<sup>715</sup>.

Bildliches Wissen setzt sich Pöppel/Wagner zufolge aus Anschaungswissen, Erinnerungswissen und abstraktem Wissen zusammen. Ersteres bezieht sich auf die Fähigkeit

---

709 Der Begriff ‚Welt‘ steht hier mit Klaus-Peter Konerding für den „kosmisch-existentielle[n] Erfahrungsraum des Menschen.“ Vgl. Klaus Peter Konerding: Überlegungen zu (Fach-)Kulturen, kollektiven Praxen, sozialen Transzendentalien, Deklarativität und Bedingungen von Wissenstransfer. In: *Wissen durch Sprache. Theorie, Praxis und Erkenntnisinteresse des Forschungsnetzwerkes „Sprache und Wissen“*. Hrsg. von Ekkehard Felder und Marcus Müller. Berlin: Walter de Gruyter, 2009 [= Sprache und Wissen, Bd. 3], S. 79–111, hier S. 80.

710 Vgl. ebd.

711 Ebd. Hervorhebung im Original kursiv. Die begriffliche Unterscheidung geht auf den Kognitionspsychologen John R. Anderson zurück. Natürlich existieren noch diverse andere Möglichkeiten, das menschliche Wissen zu kategorisieren. Diese Arbeit greift auf die Unterscheidung von deklarativem und prozedurem Wissen zurück, weil sie auch im Zusammenhang mit dem frametheoretischen Ansatz gerne gebraucht wird.

712 Vgl. Theo Mulder: *Das adaptive Gehirn: Über Bewegung, Bewusstsein und Verhalten*. 3. Auflage. Übers. aus dem Niederländischen von Michael Steffens. Stuttgart: Georg Thieme, 2005, S. 107.

713 Vgl. ebd.

714 Ernst Pöppel/Beatrice Wagner: *Je älter desto besser. Überraschende Erkenntnisse aus der Hirnforschung*. München: Gräfe und Unzer, 2011, S. 100.

715 Ebd.

des Gehirns<sup>716</sup>, Kontraste zu unterscheiden und auf die Gegebenheiten der Lebenswelt anzuwenden: „Der Aufbau der visuellen Welt erfolgt mühelos, indem unser Auge Umrisse, Figuren vom Hintergrund abhebt und als gesehenen Gegenstand in das Bewußtsein setzt.“<sup>717</sup> Das Gehirn vollbringt mithilfe der Sinnensysteme eine bemerkenswerte Rekonstruktionsleistung. Es „kann gar nicht anders, als gestaltend zu wirken“<sup>718</sup>. Aus diesem Grund tauchen selbst in Wolken, Flecken und gemusterten Tapeten plötzlich vertraute Formen und Gestalten auf.

Als Erinnerungswissen werden alle Wissenseinheiten bezeichnet, die das biografische Bewusstsein eines Individuums ausmachen. Sinnliche Erfahrungen und identitätsstiftende Erlebnisse<sup>719</sup> stabilisieren das Ich in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft<sup>720</sup>, regen die Fantasie an und bereichern die innere Bildwelt mit Objekten, Orten, Personen, Klängen, Gerüchen und Empfindungen.

Die letzte Kategorie, das abstrahierende Wissen, kommt bei der Sichtbarmachung lebensweltlicher Sachverhalte mithilfe von Kurven, Tabellen und Diagrammen zum Einsatz. Als typisches Beispiel nennt Pöppel „die sigmoide oder S-förmige Beziehung zwischen zwei Variablen, die charakteristisch ist für Phänomene in der Mathematik, Physik, Chemie, Biologie, Ökologie oder Psychologie, und die Übergänge zwischen verschiedenen Zuständen beschreibt“<sup>721</sup>. Das abstrahierende Wissen veranschaulicht, dass „es in der Natur einheitliche und sehr einfache Prinzipien gibt“<sup>722</sup>, die sich wie der *Goldene Schnitt* durch den gesamten Kosmos ziehen.

Zusammengehalten und ‚gerahmt‘ werden die drei Wissensformen durch das ästhetische und das mimetische Prinzip. Wissen heißt Nachahmen, Spiegeln, Abbilden und Verdoppeln<sup>723</sup> unter subjektiven Vorzeichen. Alle Informationen, die über den Wahrnehmungsapparat zugänglich werden, durchlaufen einen Filter, dessen Struktur sich aus Aufmerksamkeit, Erfahrungsschatz und persönlichem Interesse zusammensetzt. Das Anschauungswissen kopiert die äußere Wirklichkeit nicht, sondern gestaltet sie, indem es zwischen der Information „und der subjektiven Bedeutung dieser Information“<sup>724</sup> eine Brücke schlägt. Auch das Erinnerungswissen enthält keine authentischen Abbildungen der Lebenswelt. Seine Bilder sind inszeniert und den Anforderungen der eigenen Lebensgeschichte unter-

716 Die Selbstverständlichkeit, mit der sich vor unseren Augen Räume auftun sowie Gegenstände und Gestalten zusammensetzen, ist in erster Linie das Verdienst des Gehirns speziell des visuellen Kortex in der Großhirnrinde. Dieser wird ab dem Moment der Geburt darauf trainiert, sowohl bewegte als auch ruhende Objekte zu identifizieren und kontextabhängig zu interpretieren. Vgl. Ernst Pöppel: Das ästhetische und das mimetische Prinzip als Rahmen der verschiedenen Formen des Wissens. In: *Gestalten und Erkennen. Ästhetische Bildung und Kompetenz*. Hrsg. von Oliver Jahraus, Eckart Liebau u. a. Münster: Waxmann, 2014 [= Erlanger Beiträge zur Pädagogik, Bd. 13], S. 20–35, hier S. 25 f.

717 Ebd., S. 25.

718 Ebd., S. 26.

719 Ebd.

720 Vgl. ebd.

721 Ebd., S. 27.

722 Ebd.

723 Ebd., S. 30.

724 Ebd., S. 31.

worfen. Im Fall des prozeduralen Wissens kommt das mimetische Prinzip als Wiederholung „von im Gehirn gespeicherten Programmen“<sup>725</sup> zum Ausdruck.

Was als explizites [deklaratives] Wissen festgehalten wird, ist [...] eine Kopie aus der Realität in einem neuen Rahmen, die man als Wissensrepräsentation sehen kann, und dieses erfolgt in einer ganz anderen Sprache, in einem neuen Medium. Üblicherweise wird eine abstrakte Ebene angestrebt, auf der ein verallgemeinertes Abbild von Sachverhalten vorgenommen wird. Mimesis ist in diesem Fall also abhängig von einer vorausgehenden abstrakten Leistung.<sup>726</sup>

Das ästhetische Prinzip bestimmt nicht ‚was‘, sondern ‚wie‘ etwas abgebildet wird<sup>727</sup>. Klare Muster und stimmige Handlungsabläufe entsprechen den Kriterien des Ästhetischen und werden „als richtig, als befriedigend und auch als schön empfunden.“<sup>728</sup> Auf die Repräsentationen des Anschauungs- und des Erinnerungswissens trifft hinwiederum „nicht das Kriterium der Schönheit, sondern das Kriterium der Bedeutung“<sup>729</sup> zu:

In unserem inneren Museum wird nichts aufbewahrt, was langweilig ist, in unserem inneren Theater wird nichts aufgeführt, was nicht unsere Aufmerksamkeit auf sich zieht. Für die Bilder, die wir in uns tragen, und die wir uns von Augenblick zu Augenblick schaffen, gilt das ästhetische Prinzip also in seinem eigentlichen Sinn, nämlich als Ausdruck der Weise unserer Erfahrung, wie sie vom Gehirn und den Sinnesorganen vorgegeben wird.<sup>730</sup>

Um in den Wissensreservoirs von Kabarettzuschauerinnen und Kabarettzuschauern Inkongruenzen herzustellen, durchstöbern Kabarettprogramme nicht nur das innere Museum, sondern instrumentalisieren sämtliche deklarative, prozedurale und bildliche Wissenseinheiten (und die sie gestaltenden Prinzipien). Homogene Reaktionen setzen vergleichbare Wissensbestände voraus. Wer Kabarett spielt, muss abstrahieren können, welche kulturellen Hintergründe und kollektiven Erfahrungen ein potenzielles Publikum zusammenschweißen. Auch Kenntnisse über humoristische Techniken und Stilmittel erweisen sich für das Kabarett als unentbehrlich.

Den Unterschied zwischen theoretischem und praktischem Wissen bekommen folglich zuallererst die Kabarettistinnen und Kabarettisten selbst zu spüren. Die ungefähre Vorstellung, wie Kabarett zu spielen sei, befähigt noch lange nicht dazu, sich ein abendfüllendes Programm auszudenken und erfolgreich auf die Bühne zu bringen:

---

725 Ebd., S. 32.

726 Ebd.

727 Ebd., S. 30.

728 Vgl. ebd., S. 29: „Explizites [= deklaratives] Wissen muß (!) klassifiziert sein, und wenn Ordnung nicht gegeben ist, entwickelt man eigene Schemata. Das Kriterium für eine gelungene Klassifikation ist deren Stimmigkeit, Einfachheit und Klarheit; dies sind ästhetische Kriterien. Für das implizite [= prozedurale] Wissen gilt ebenfalls Stimmigkeit als Kriterium; wenn Handlungs- oder Bewegungsabläufe harmonisch sind, wenn sie eine Gestalt bilden, dann werden sie als richtig, als befriedigend und auch als schön empfunden.“

729 Ebd., S. 30.

730 Ebd.

Viele, die einen wunderbaren Sinn für Situationskomik haben, sind auf einer Bühne sehr schnell verloren, weil sie nicht das Werkzeug haben, die Inspiration aus dem Moment in eine wiederholbare Form zu bringen. Die besten Komiker sind für mich diejenigen, die vorbereitete Passagen mit echten Improvisationen und Spontaneität mischen können. Aber auch Improvisation will gelernt sein.<sup>731</sup>

Witze können krepieren<sup>732</sup> und Pointen, „auf die man besonders stolz ist“<sup>733</sup>, gnadenlos beim Publikum durchfallen.

Wer besser werden will, schreibt die Texte, die spontan vor den Zuschauern entstanden sind, Wort für Wort auf, achtet genau auf die Stellen, an denen gelacht wurde, geklatscht und ge staunt. Und noch mehr auch die Stellen, wo hätte gelacht werden sollen.<sup>734</sup>

Das Rezept für eine erfolgreiche Bühnenkarriere lautet hier wie überall: Üben, üben, üben!

## 4.2 Ausflug in die Frame-Forschung

Wer sich zu Beginn des 21. Jahrhunderts mit der Organisation und Bereitstellung von Wissen beschäftigt, stößt dabei unweigerlich auf ‚Frames‘. Frames sind komplexe, differenzier te und hochfunktionelle Mechanismen der Wissensrepräsentation. Sie haben die Aufgabe, Wissen im menschlichen Langzeitgedächtnis zu speichern, zu strukturieren und abrufbar zu machen.

Die Frame-Forschung kolportiert die Grundidee, dass Menschen von der Beschaffenheit ihrer Umwelt und den Abläufen ihres Alltags unvermeidlich bestimmte Vorstellungen entwickeln. Werner Wolf konstatiert, „that there is no human signifying act, no meaningful perception, cognition and communication without ‚frames‘ and that frames are practically everywhere.“<sup>735</sup>

Frames stellen das Verständnis auf eine stabile Grundlage, bleiben dabei aber „dynamische relationale Strukturen [...], deren Form flexibel und kontextabhängig – also für kognitive Prozeduren offen – erscheint“<sup>736</sup>. Als mentale Repräsentationen der Wirklichkeit vertreten sie „wahrgenommene oder vorgestellte Objekte, Ereignisse oder Ereignisverket-

731 Eckart von Hirschhausen: Die Kunst der Pointe – wie man Witze repariert. In: *Lachen macht stark. Humorstrategien*. Hrsg. von Helmut Bachmaier. Göttingen: Wallstein, 2007, S. 140–152, hier S. 140.

732 Vgl. ebd., S. 145.

733 Ebd., S. 147.

734 Ebd.

735 Werner Wolf: Introduction. Frames, Framings and Framing Borders in Literature and Other Media. In: *Framing Borders in Literature and Other Media*. Hrsg. von Walter Bernhart und Werner Wolf. Amsterdam/New York: Rodopi, 2006 [= Studies in Intermediality, Bd. 1], S. 1–40, hier S. 1.

736 Christina Gansel: Valenz und Kognition. In: *Dependenz und Valenz. Ein internationales Handbuch der zeitgenössischen Forschung*. Hrsg. von Vilmos Ágel, Ludwig Eichinger u. a. Berlin: Walter de Gruyter, 2003, S. 422–444, hier S. 439 mit Bezug auf Lawrence Barsalou: Frames, concepts, and conceptual fields. In: *Frames, Fields, and Contrasts*. Hrsg. von Eva Kittay und Adrienne Lehrer. Hillsdale, N. J.: Lawrence Erlbaum, 1992, S. 21–71, hier S. 21.

tungen, die dann mit neuen Erfahrungen in Beziehung gesetzt und verglichen werden.“<sup>737</sup> Frames helfen dem Langzeitgedächtnis dabei, Ordnung in das Chaos an beständig eindringenden Informationen zu bringen, wobei den unbewusst ablaufenden Assoziations- und Verknüpfungsrahmen kein fest programmiertes Muster<sup>738</sup> zugrunde liegt, sondern diese sowohl quantitativ als auch qualitativ nach „subjektiv frei ‚wählbaren‘ Gesichtspunkten gestaltbar“<sup>739</sup> zu sein scheinen.

Die permanente Syntheseleistung des Gehirns basiert auf der Kombination von bereits gefilterten<sup>740</sup> „bottom-up“-Signalen aus den Sinnesorganen und „top down“-Informationen von höheren Ebenen der Signalverarbeitung<sup>741</sup>. Diese dienen jenen als Rekonstruktionsanleitung, wobei an die Stelle einer exakten Kopie eine „eigene cortikale kleine Welt“<sup>742</sup> tritt. Unstimmigkeiten, die sich im Zuge des Wahrnehmungsprozesses ergeben, werden vom Gehirn relativiert und so aufbereitet, dass ein logischer Sinnzusammenhang entsteht.

Die Vorstellung, das menschliche Gedächtnis arrangiere seine Erfahrungsdaten und Wissensbestände in Form *rahmenartiger*, komplex strukturierter, prototypikalischer Gesamteinheiten, hat im letzten Drittelpunkt des vorigen Jahrhunderts rasch Eingang in verschiedenste wissenschaftliche Disziplinen gefunden. Die meisten Frame-Ansätze konzentrieren sich auf die „Beschreibung von Wissensordnungen und deren Rolle in Verstehens- und Interpretationsprozessen“<sup>743</sup>. Da so viele Fachbereiche mit Frames operieren, ist die Frage nach der Urheberschaft immer auch eine Frage des Blickwinkels. Die erste theoretische Auseinandersetzung mit dem Frame-Begriff wurde im Umfeld der Psychiatrie durch Gregory Bateson<sup>744</sup> angestoßen, obwohl der Psychologe Frederick Bartlett mit seiner um 1932 entstandenen Schematheorie als der eigentliche Vordenker des Frame-Ansatzes angesehen wird<sup>745</sup>. Klaus-Peter Konerding möchte keine Traditionslinie nachzeichnen<sup>746</sup>, macht aber

---

737 Gansel, S. 439.

738 Klaus Fischer: *Kognitive Grundlagen der Soziologie*. Duncker & Humblot, 1987 [= Soziologische Schriften, Bd. 48], S. 20.

739 Ebd.

740 Die eingehenden Signale werden im Gehirn stark vereinfacht und in Form von ‚Erinnerungsmustern‘ angehäuft. Die Datenreduktion, sprich die großzügige Tilgung von Objektmerkmalen, ist notwendig, um eine abstrakte Vorstellung von einer Sache zu entwickeln. Vgl. Manfred Fahle: Ästhetik als Teilespekt bei der Synthese menschlicher Wahrnehmung. In: *Wahrnehmung Kognition Ästhetik. Neurobiologie und Medienwissenschaften*. Hrsg. von Ralf Schnell. Bielefeld: transcript, 2005, S. 61–110, hier S. 74.

741 Ebd., S. 77.

742 Ebd., S. 74. Sie lässt sich zwar gut mit der Außenwelt in Einklang bringen, ist aber nicht mit ihr identisch.

743 Claudia Fraas/Stefan Meier: Multimodale Stil- und Frameanalyse – Methodentriangulation zur medienadäquaten Untersuchung von Online-Diskursen. In: *Angewandte Diskurslinguistik. Felder, Probleme, Perspektiven*. Hrsg. von Kersten Sven Roth und Carmen Spiegel. Berlin: Walter de Gruyter, 2013 [= Diskursmuster – Diskurs Patterns, Bd. 2], S. 135–162, hier S. 137.

744 Vgl. Alexander Degelsegger: „Frames“ in sozialwissenschaftlichen Theorieansätzen. Ein Vergleich aus der Perspektive der Technikforschung. Wien: ITA, 2008, S. 6. Online verfügbar unter [epub.oeaw.ac.at/ita/ita-manuscript/ITA\\_08\\_01.pdf](http://epub.oeaw.ac.at/ita/ita-manuscript/ITA_08_01.pdf). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018.

745 Dietrich Busse: *Frame-Semantik: Ein Kompendium*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2012, S. 20.

746 Klaus-Peter Konerding: *Frames und lexikalisches Bedeutungswissen. Untersuchungen zur linguistischen Grundlegung einer Frametheorie und zu ihrer Anwendung in der Lexikographie*. Tübingen: Max Niemeyer, 1993 [= Reihe Germanistische Linguistik, Bd. 142], S. 9.

trotzdem darauf aufmerksam, dass das „grundlegende theoretische Konzept“<sup>747</sup> schon um das Jahr 1913 entwickelt wurde<sup>748</sup>. Der Kognitionswissenschaftler Marvin Minsky<sup>749</sup> verhalf den Frames mit seiner 1974 „als revolutionär empfundenen Arbeit“<sup>750</sup> schließlich zum Durchbruch.

Der Frame-Begriff wurde aus so vielen heterogenen Perspektiven formuliert, dass unmöglich von der *einen Frame-Theorie* gesprochen werden kann<sup>751</sup>. Angesichts der Tatsache, dass „[n]eben *Frames* und der häufigsten Übersetzungsvariante [...] Rahmen“ noch die Begriffe „Deutungsrahmen, Deutungsmuster, Schemata, *Interpretive Schemes*, Skripts, Szenarios, Vorstellungsmuster, Erwartungsstrukturen etc.“<sup>752</sup> kursieren, sieht Alexander Degelsegger die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Frames sogar als „multidisziplinäres Spannungsfeld, in dem auf den ersten Blick begrifflicher Wildwuchs herrscht.“<sup>753</sup> Collin Baker und Charles Fillmore zufolge stehen all diese mit unterschiedlichen Labeln versehenen Konzepte für „organized packages of knowledge, beliefs, and patterns of practice that shape and allow humans to make sense of their experiences.“<sup>754</sup> Sie bestimmen, auf welche Art und Weise „people perceive, remember, and reason about their experiences, how they form assumptions about the background and possible concomitants of those experiences, and even how one's own life experience can or should be enacted.“<sup>755</sup>

Die Frage nach dem gemeinsamen Nenner der Frame-Konzepte drängt sich auf, eine Synthese vermeiden die Frame-Forscherinnen und Frame-Forscher der verschiedenen Disziplinen aber trotzdem<sup>756</sup>, da die flexible Rahmenmetapher<sup>757</sup> auch auf Konzepte ange-

747 Ebd., S. 8.

748 Vgl. ebd. das Kapitel *Zur Geschichte des Framebegriffs*, S. 8–12.

749 Vgl. Busse (2012), S. 20. Dietrich Busse sieht Marvin Minsky als einen der wichtigsten Vordenker des Frame-Ansatzes. Im Hinblick auf die Frame-Semantik gibt er jedoch zu bedenken, dass Charles Fillmore „bereits 1968 erste Fassungen eines Prädikations-Rahmen-Modells formuliert hat“ (ebd., S. 20). Busse bezieht sich hier auf Charles Fillmore: The Case for Case. In: *Universals in Linguistic Theory*. Hrsg. von Emmon Beach und Robert Harms. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1968, S. 1–88.

750 Busse (2012), S. 20, spielt hier an auf den Artikel Marvin Minsky: A Framework for Representing Knowledge. In: Artificial Intelligence Memo Nr. 306. M. I. T. Artificial Intelligence Laboratory, 1974. [abgedruckt u. a.] In: *The Psychology of Computer Vision*. Hrsg. von Patrick H. Winston. New York: McGraw-Hill, 1975, S. 211–277. Busse erklärt, dass diese Studie den Begriff des ‚Frames‘ erstmals explizit in die Kognitionswissenschaften einführt und damit „die Grundlagen einer kognitionswissenschaftlichen Frame-Theorie entwirft.“ Vgl. Busse (2012), S. 251.

751 Matthias Potthoff: *Medien-Frames und ihre Entstehung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften/Springer Fachmedien, 2012, S. 18.

752 Degelsegger, S. 3 f.

753 Ebd.

754 Collin Baker/Charles Fillmore: A Frames Approach to Semantic Analysis. In: *The Oxford Handbook of Linguistic Analysis*. Hrsg. von Bernd Heine und Heiko Narrog. Oxford: Oxford University Press, 2010, S. 313–339, hier S. 314.

755 Ebd.

756 Vgl. etwa Fraas/Meier, S. 138: „Die begriffliche Klärung des Frame-Konzepts sowie sein analytischer Einsatz in empirischen Studien sind an die jeweils aktuellen Erkenntnisinteressen der unterschiedlichen Forschungsrichtungen gebunden, was eine integrative Sicht der unterschiedlichen Ansätze erschwert.“

757 Potthoff, S. 26.

wandt wird, die sich aufgrund unvereinbarer Wirklichkeitsvorstellungen<sup>758</sup> unmöglich miteinander vereinbaren lassen. „[D]ie in der bisherigen Literatur entstandenen Ausarbeitungen“ sind Degelsegger zufolge so speziell, dass jeder Versuch, „eine Art Einigung der Konzepte“ zu erreichen, lediglich „einer übermäßigen Vereinfachung“<sup>759</sup> gleichkäme<sup>760</sup>. Dietrich Busse etwa zieht es vor, zwischen einem linguistischen und einem eher „allgemein sozialwissenschaftlichen bzw. anthropologischen“ Frame-Begriff zu unterscheiden, da dieser auf den ersten Blick „mit üblichen Frame-Konzeptionen nichts zu tun hat“<sup>761</sup>.

Claudia Fraas und Stefan Meier halten dagegen, dass sich in den Frame-Ansätzen der Kognitions- und Sozialwissenschaften jedoch grundlegende Gemeinsamkeiten feststellen lassen<sup>762</sup>. Beide Forschungstraditionen „gehen [...] mehr oder weniger explizit davon aus“, dass Frames „sowohl im kognitiven System verankert [sind] als auch stark durch soziale Prozesse beeinflusst“<sup>763</sup> werden. Sie vermuten „die Potenz von Frames“ in der „Komplexitätsreduktion, Kategorisierung, Perspektivierung, Selektion, Salienz, Bedeutungskonstitution und Interpretation von Phänomenen und Situationen“ und sind davon überzeugt, dass sich Frames aus sogenannten Frameelementen zusammensetzen<sup>764</sup>.

Da es sich beim Kabarett um die Nachahmung menschlicher Kommunikation im *Rahmen* einer Aufführungsinteraktionssituation handelt, lohnt es sich, für die *Integrative Kabaretttheorie* beide Frame-Traditionen in den Blick zu nehmen und auch den Zusammenhang zwischen Wissensverarbeitung und ästhetischen Phänomenen nicht zu kurz kommen zu lassen.

### 4.3 Die Frame-Semantik

Die Frame-Semantik beschäftigt sich mit der Speicherung, Organisation und Bereitstellung von Wissen im Zusammenhang mit Sprache und Sprachhandeln. Sie nimmt an, dass die Fähigkeit, miteinander zu kommunizieren, weit größere Wissensbestände voraussetzt als ‚reines‘ Sprachwissen im Sinne Noam Chomskys<sup>765</sup>.

Um andere verstehen zu können und selbst verstanden zu werden, sind neben allgemeinen Kenntnissen und Erfahrungen im Umgang mit Sprache auch vergleichbare Wissensbestände erforderlich. Sprachzeichen und grammatischen Regeln sind dabei „Anspie-

---

758 Degelsegger, S. 4.

759 Ebd., S. 4.

760 Matthias Potthoff moniert, dass „Forschungsergebnisse, die zu unterschiedlich definierten Frame-Konstrukten erarbeitet wurden“, trotzdem häufig „so behandelt [werden], als seien sie für alle Konstrukte gültig, die den Namen Frame gemeinsam haben.“ Potthoff, S. 19.

761 Busse (2012), S. 434.

762 Vgl. Fraas/Meier, S. 138. Im Hinblick auf die Linguistik sind vor allem diejenigen Gebiete gemeint, die sich wie die kognitive Linguistik und die Diskurslinguistik mit epistemologischen Zusammenhängen und Bedeutungsgenerierung befassen.

763 Ebd.

764 Ebd.

765 Sätze wie ‚Mir steht das Wasser bis zum Hals‘ oder ‚Diese verdammte Trinkerei!‘ artikulieren nur das Nötigste und schweigen über den wahren Sinngehalt der Äußerungen. Die Zeichen geben keine Auskunft darüber, dass die beiden Bemerkungen keinesfalls wörtlich zu nehmen sind.

lungen auf vorausgesetztes Wissen“<sup>766</sup>, die „den Bedeutungsgehalt inferentiell (schlussfolgernd), d. h. im impliziten Rückgriff auf Weltwissen zu konstruieren“<sup>767</sup> helfen.

Die beim Sprachgebrauch auf- oder abgerufenen Wissenselemente speichert das Gedächtnis in Form komplexer Wissensrahmen (= Frames). Busse deutet diese Frames als prototypikalische, idealische Strukturen, mit deren Hilfe aus kommunikativen Akten Bedeutungen abgeleitet und in Form spezifischer Erfahrungswerte dauerhaft verfügbar gemacht werden. Für Busse sind Frames *das strukturelle Wissensformat schlechthin*<sup>768</sup> und der Oberbegriff für sämtliche anderen Begriffe der Wissensorganisation<sup>769</sup>. Über die Natur und „das Spektrum dieser ‚festverdrahteten‘ Programme und Regeln“ wird nach wie vor spekuliert, zumal keineswegs geklärt ist, wie Frames eigentlich genau „funktionieren und welches neuronale Substrat ihnen zugrundeliegt“<sup>770</sup>. Allerdings lassen sich Frames „als die basalen Struktureinheiten des Wissens und der Kognition [...] auf allen Aggregationsstufen des Wissens (rekursiv) immer wieder feststellen“<sup>771</sup>. Dies macht es sehr wahrscheinlich, dass sich Frames auch selbst wieder in Form von Frames organisieren. In diesem Sinne bestehen Frames aus Frames, die sich aus Frames zusammensetzen, die wiederum aus Frames aufgebaut sind (usw.)<sup>772</sup>.

Frames müssen einen hohen Abstraktionsgrad aufweisen, gleichzeitig aber eindeutige Zuschreibungen ermöglichen. Diese Anforderung berührt den ‚konstitutiven Kern‘<sup>773</sup> eines jeden Frame-Modells: die *slot/filler*-Dichotomie, die sich auf die innere Struktur von Frames bezieht. Wissensrahmen besitzen demnach einen thematischen Kern, um den sich Sets von abstrakten, relationalen Wissenselementen gruppieren. Diese sogenannten *slots* sind keine „epistemisch mit konkreten Daten vollständig ‚gefüllte‘ (!) Größen“<sup>774</sup>, sondern nicht näher spezifizierte, auffüllungsbedürftige<sup>775</sup> Einheiten, die als Andockstellen für Frames oder ganze Framegruppen dienen.

Slots definieren einen Wertebereich, der vorgibt, aus welchen Daten sich ein kognitives Konzept zusammensetzen kann. Außerdem bestimmen sie, welche *filler* im Zuge „einer epistemischen Kontextualisierung“<sup>776</sup> obligatorisch, optional oder sogar irrelevant sind<sup>777</sup>. Slots legen die Bedingungen für Filler fest<sup>778</sup> und geben vor, welche Beschaffenheit diese als spezifizierte, situationsbezogene Wissenseinheiten haben müssen, um an einem „(abstrakten, allgemeinen) Frame“<sup>779</sup> andocken zu können. Der bruchstückhafte Frame wird

766 Vgl. Dietrich Busse: *Semantik*. Paderborn: Fink, 2009 [= UTB, Bd. 3280], S. 80–90, hier S. 84.

767 Ebd., S. 83.

768 Busse (2012), S. 539.

769 Vgl. ebd., S. 543–545.

770 Fischer, S. 21.

771 Busse (2012), S. 541.

772 Ebd.

773 Ebd., S. 553.

774 Ebd., S. 563.

775 Vgl. ebd., S. 554.

776 Gemeint ist hier die situationsbezogene Vervollständigung. Ebd., S. 563.

777 Ebd., S. 555.

778 Ebd., S. 618.

779 Ebd., S. 564.

erst durch den Akt der Komplettierung „zu einem epistemisch voll spezifizierten Wissensrahmen“<sup>780</sup> respektive zu einem „instantiierten Frame“<sup>781</sup>.

Frames existieren – solange bis sie „(situations- und kontextabhängig) mit konkreten und spezifischen Zuschreibungen/Fillern/Werten belegt“<sup>782</sup> werden – nicht notwendig als „nackte“<sup>783</sup> Wissensfragmente, sondern werden fast immer durch sogenannte *default values* ausgefüllt. Diese Standardwerte oder „rhizomatisch verästelten“<sup>784</sup> Verfestigungen im Langzeitgedächtnis richten sich danach, wie oft ein Slot von ein und demselben Filler ergänzt wird. Standardwerte sind die wesentlichen Bestandteile des „konventionalisierten (prototypischen) Wissen[s]“<sup>785</sup> und unterstützen den Ablauf höchst effizienter, kognitiver Operationen<sup>786</sup>.

Busse unterscheidet zwischen Mustern (*types*) und der konkreten Anwendung<sup>787</sup> dieser Muster (*tokens*)<sup>788</sup>. Die Type-Token- oder

Muster-Exemplar-Problematik ist [aber] keine dichotomische Problemstellung (mit binären Werten), sondern aufgrund der Rekursivität (und damit Unabschließbarkeit) der Frame- bzw. Konzept-Strukturen (und des gesamten Wissens) ein Problem *relativer Zuordnung* [...].<sup>789</sup>

Die Aktivierung eines Frames stellt einen konkreten kognitiven Bezug – etwa zwischen einem sprachlichen Zeichen und seinem Referenzobjekt<sup>790</sup> – her. Als „implizite Prädikationen“<sup>791</sup> beinhalten standardisierte Füllwerte Informationen, die eine beliebige Entität charakterisieren und „in der Summe [...] von anderen Objekten unterscheidbar machen“<sup>792</sup>. Etwaige Kohärenzlücken werden automatisch durch die im Langzeitgedächtnis abgespeicherten Erfahrungen geschlossen<sup>793</sup>. Vom Prinzip her ist jeder Slot, jeder Filler und jede Relation<sup>794</sup> selbst auch wieder ein Frame und kann folglich unendlich ausdifferenziert oder in immer weitere Unter-Frames unterteilt werden<sup>795</sup>. Schon aus diesem Grund bietet es sich an, heterogene Typen, Ebenen und Inhalte von Frames zu unterscheiden, die auf je andere Art und Weise stimuliert werden müssen<sup>796</sup>.

---

780 Ebd.

781 Ebd.

782 Ebd., S. 565.

783 Vgl. Alexander Ziem: *Frames und sprachliches Wissen: Kognitive Aspekte der semantischen Kompetenz*. Berlin: Walter de Gruyter, 2008a [= Sprache und Wissen, Bd. 2], S. 338.

784 Ebd., S. 356.

785 Busse (2012), S. 565.

786 Vgl. Ziem (2008a), S. 338.

787 Vgl. Busse (2012), S. 614.

788 Vgl. allgemein ebd., S. 613–620.

789 Ebd., S. 617.

790 Vgl. Ziem (2008a), S. 331.

791 Ebd., S. 336.

792 Ebd.

793 Vgl. ebd., S. 338.

794 Vgl. Busse (2012), S. 570.

795 Ebd., S. 623.

796 Vgl. ebd., S. 687.

Bereits für Fillmore, der die Frame-Theorie mit seinem linguistisch-semantischen Rahmen-Konzept<sup>797</sup> für die Linguistik gangbar machte, standen hinsichtlich der Bereitstellung und Aktivierung von Frames Wörter im Mittelpunkt. Wörter signalisieren „Schematisierungen und lassen dadurch Rückschlüsse auf die Intentionen desjenigen zu, der diese Wörter verwendet“<sup>798</sup>, wobei natürlich zwischen lexikalischer Einheit und Textwort<sup>799</sup> differenziert werden muss.

Aus ihrer Organisation in Wissensrahmen schließt Busse, dass Wörter über *Evokationspotenzial*<sup>800</sup> verfügen. Demnach führt die bloße Erwähnung eines Begriffs zu Assoziationen, die sich logisch aus den abgespeicherten, organisierten und aufeinander bezogenen Hintergrundinformationen ergeben, wobei „Vehemenz und epistemische Tiefe“<sup>801</sup> natürlich von Fall zu Fall variieren. Da sich die in Frames abgelegten Wissensbestände sowohl aus individuellen Erfahrungen als auch aus kollektivem Wissen zusammensetzen, sind einige dieser Gedankenverbindungen durchaus absehbar. Ihre Erwartbarkeit richtet sich – wie Vivien Sommer und Stefan Meier feststellen – nach „den [...] Standardwerten, die eine Gruppe, Gemeinschaft und/oder Kultur diskursiv ausgebildet hat und die als überindividuelle Normalitätsvorstellungen gelten können.“<sup>802</sup>

Angesichts der Vielzahl potenzieller Exemplare stellt sich die Frage, wie abstrakt und vor allem wie beständig eine kognitive Schablone sein muss. Busse gesteht Frames Variationspotenzial zu. Sollte es einmal so weit kommen, dass „sich die Exemplare mit dem verfügbaren Satz an Attributen nicht adäquat erfassen lassen“, dann wird entweder ein anderer Frame hinzugezogen oder „der gegebene Frame in spezifischer Weise so verändert [...], dass er alle aktuell relevanten Aspekte integriert.“<sup>803</sup> Jede Aktivierung eines Frames kann seine Veränderung zur Folge haben. Dabei darf nicht außer Acht gelassen werden, dass die strukturelle Umgestaltung eines Wissensaggregates, sprich die Ersetzung verfestigter Füllwerte oder Leerstellen, von einer plötzlichen oder auch schrittweisen Erhöhung der Token- oder Type-Frequenz<sup>804</sup> abhängt. Die Nicht-Rigidität von Frames trifft auf individuelle und kollektive Standardwerte gleichermaßen zu. Aufgrund des hohen Abstraktionsgra-

797 Busse (2009), S. 82.

798 Busse (2012), S. 118 nach Charles Fillmore: Frame Semantics. In: *Linguistics in The Morning Calm*. Hrsg. von *The Linguistic Society of Korea*. Seoul: Hanshin Publishing Corporation, 1982, S. 111–137, hier S. 122.

799 Vgl. Busse (2012), S. 374. Busse unterscheidet das „Lexikon-Wort (type, Muster)“ vom „Text-Wort (token, Muster-Anwendung)“.

800 Dietrich Busse: Diskurslinguistik als Epistemologie. Das verstehensrelevante Wissen als Gegenstand der linguistischen Forschung. In: *Methoden der Diskurslinguistik. Sprachwissenschaftliche Zugänge zur transtextuellen Ebene*. Hrsg. von Ingo Warnke und Jürgen Spitzmüller. Berlin: Walter de Gruyter, 2008, S. 57–87, hier S. 81. „Evokationspotential“ meint diejenigen „Segmente des Weltwissens“, „die [...] ein sprachlicher Ausdruck bei einem Sprachbenutzer oder einer Sprachbenutzerin kognitiv aufruft.“ Vgl. Ziem (2008a), S. 193.

801 Busse (2008), S. 81.

802 Stefan Meier/Vivien Sommer: Der Fall Demjanjuk im Netz. Instrumentarien zur Analyse von Online-Diskursen am Beispiel einer erinnerungskulturellen Debatte. In: *Diskurs – Sprache – Wissen. Interdisziplinäre Beiträge zum Verhältnis von Sprache und Wissen in der Diskursforschung*. Hrsg. von Willy Viehöver, Reiner Keller u. a. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2013, S. 119–143, hier S. 122 mit Bezug auf Busse (2008), S. 74 und Minskys *A Framework for Representing Knowledge*.

803 Vgl. Busse (2012), S. 612.

804 Ziem (2008a), S. 347.

des und des langen Entwicklungszeitraums sind kollektive Standardwerte jedoch deutlich stabiler als individuelle. Nichtsdestotrotz ist die Veränderbarkeit von Frames die Grundlage für Sprachwandelprozesse.

#### 4.3.1 Das Evokationspotenzial des Ausdrucks, Kabarett'

*Und was hat das Ganze jetzt mit Kabarett zu tun?* Um die Wahrheit zu sagen: Alles! Während sich das Publikum gemütlich zurücklehnt und die Spielenden den Wahrnehmungsapparat mit verbalen und nonverbalen Zeichen bombardieren, laufen die Gedächtnisfunktionen der Zuschauerinnen und Zuschauer auf Hochtouren. Das kognitive System selektiert und verarbeitet Informationen am laufenden Band. Frames werden aktiviert, sortiert, variiert und gegeneinander abgewogen, Slots mit Bedeutung gefüllt, Sinnzusammenhänge hergestellt, Standardwerte überprüft, gelockert oder gefestigt und Frame-Gruppen gebildet, aufgelöst und kombiniert.

Was im Sinne deklarativer Wissensaneignung so kompliziert klingt, erledigt das Gehirn als hauseigene, vegetative Serviceleistung. Kabaretttaufführungen sind für den Kopf Schwerstarbeit, wiewohl die Befriedigung über die eigene intellektuelle Beweglichkeit<sup>805</sup> natürlich für so manches entschädigt.

Frames organisieren all diejenigen kognitiven Prozesse und ‚Materialien‘, die Kabarettistinnen und Kabarettisten im Verlauf einer Kabaretttaufführung anzapfen, synchronisieren, zu mentalen Räumen<sup>806</sup> modellieren und in Form von Inkongruenzen aneinandergereten lassen. Da es sich beim Kabarett um die ästhetische Nachahmung menschlichen Sprechverhaltens, sprich Sprechkunst, handelt, spielt die Sprache hier natürlich eine Hauptrolle.

Busse postuliert, „dass Wissen nur in und durch Sprache ‚als‘ Wissen konstituiert wird und damit in den Status der Kommunizierbarkeit und Ausdrückbarkeit gelangt“<sup>807</sup>. Der Kabaretttheoretiker Henningsens äußert sich hierzu ganz ähnlich. Auch für ihn ist „[d]er erworbene Zusammenhang des Wissens in ganz entscheidender Weise ‚an Sprache gebunden‘“<sup>808</sup>:

Was einem Individuum ‚zustößt‘, es überfällt, kann nur dann in den erworbenen Zusammenhang des Wissens integriert werden, wenn es sprachlich vermittelt, reflektiert [= in deklaratives Wissen<sup>809</sup>] werden kann – andernfalls prallt es am Subjekt ab wie Regentropfen von einer Karosserielackierung.<sup>810</sup>

805 Vgl. allgemein zur komischen Katharsis Helmut von Ahnen: *Das Komische auf der Bühne. Versuch einer Systematik*. München: Herbert Utz, 2006.

806 Vgl. das Kapitel dieser Arbeit *Wort für Wort und Schritt für Schritt: Mentale Räume*.

807 Busse (2008), S. 84. Busse bezieht sich hier auf das deklarative Wissen.

808 Henningsen, S. 25.

809 Vgl. das Kapitel dieser Arbeit *Wissenswertes über das Wissen*.

810 Ebd.

Sprachliche Parameter<sup>811</sup> – insbesondere Wörter<sup>812</sup> – verweisen auf Frames und lösen ihre Aktivierung im Verstehen aus<sup>813</sup>. Auch der Begriff ‚Kabarett‘ verfügt natürlich über hinreichend Evokationspotenzial. Eva Jakobs beobachtet:

Der Hinweis auf die Entität Kabarett reaktiviert beispielsweise unser konzeptuelles Wissen über diese Institution, wie Wissen über Funktion, typische Darstellungsformen (Anspielung, Parodie, Zitat), aufgabenbezogenes Wissen (ein Doppelthinhörensollen) etc. Angaben zu Entstehungszeit und -ort können in Verbindung mit dem Hinweis ‚Kabarett‘ politisches Wissen unterschiedlicher Art und Umfangs reaktivieren, die thematische Richtung andeuten und damit verbundene individuelle mentale oder emotionale Prädispositionen auslösen.<sup>814</sup>

Frames stehen niemals für sich allein, sondern immer in beliebig vielen Relationen zu über-, neben- und untergeordneten Frames. Aus diesem Grund „kann ein und dasselbe Wort in verschiedenen Kontexten auch unterschiedliche Frames aktivieren.“<sup>815</sup> Die Betrachtung eines Werbeplakats erzeugt demnach andere Gedankenverknüpfungen als eine Unterhaltung im Freundeskreis oder eine Zeitungskritik. Welche semantischen Aspekte beim Gebrauch des Begriffes ‚Kabarett‘ zum Vorschein kommen und zurücktreten, hängt also ganz entschieden davon ab, wann, wo, warum, durch wen, wie und natürlich *wie oft* der Kabarett-Frame und seine Umgebung stimuliert werden.

Da die Rahmenstruktur eines Begriffes unzählig viele Elemente binden kann, ist es völlig ausgeschlossen, die auf das Verstehen bezogenen Effekte<sup>816</sup> eines sprachlichen Zeichens voraussagen oder womöglich sogar kontrollieren zu können<sup>817</sup>. Die Tatsache, dass über die Wissensbestände eines Individuums allenfalls Vermutungen angestellt werden können<sup>818</sup>, gleicht die Gedächtnistheorie dadurch aus, dass sich das Evokationspotenzial eines sprach-

811 Busse (2012), S. 68.

812 Ebd., S. 657: „Nicht jedes Wort hat seinen ‚eigenen‘ Frame; häufig ‚benutzen‘ mehrere Wörter denselben Frame oder dasselbe Netz von Frames.“

813 Ebd.

814 Eva Jakobs: Intertextualität und Wissen. In: *Neue Fragen der Linguistik: Akten des 25. Linguistischen Kolloquiums*. Hrsg. von Elisabeth Feldbusch. Tübingen: Max Niemeyer, 1991 [= Linguistische Arbeiten, Bd. 2], S. 55–60, hier S. 56.

815 Busse (2012), S. 68 mit Bezug auf Charles Fillmore: Frame Semantics and the nature of language. In: *Annals of the New York Academy of Sciences: Conference on the Origin and Development of Language and Speech*. New York: New York Academy of Science, 1976, Bd. 280, S. 20–32. Auch Mechtild Rickheit: Beobachtung, „daß sich mit der Vielzahl der sprachlichen und nichtsprachlichen Kontexte, in denen Wörter vorkommen, auch ihre jeweiligen Bedeutungen verändern“, ist ein Hinweis darauf, dass sich das semantische Spektrum eines Wortes nicht auf den begriffseigenen Rahmen beschränkt, sondern auf mehrere benachbarte Frames oder Frameelemente verteilt ist. Vgl. Mechtild Rickheit: *Wortbildung. Grundlagen einer kognitiven Wortsemantik*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1993, S. 10.

816 Busse (2008), S. 82.

817 Ebd.

818 Vgl. Dietrich Busse: Linguistische Diskursanalyse. Die Macht der Sprache und die soziale Konstruktion der Wirklichkeit aus der Perspektive einer linguistischen Epistemologie. In: *Diskurs – Sprache – Wissen: Interdisziplinäre Beiträge zum Verhältnis von Sprache und Wissen in der Diskursforschung*. Hrsg. von Reiner Keller, Werner Schneider u. a. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2013, S. 51–77, hier S. 61.

lichen Zeichens nicht auf die wechselnden Wortbedeutungen aktueller Diskurse, sondern auf die regelmäßig aktivierten und dadurch berechenbaren Wissenselemente des Langzeitgedächtnisses bezieht<sup>819</sup>.

Der Kabarett-Frame, den Jakobs oben umreißt, organisiert sämtliche kabarettrelevanten Wissenszusammenhänge<sup>820</sup> und setzt sich wie alle Frames aus Slots, Fillern und den dazugehörigen Standardwerten zusammen. Fragen wie ‚Was ist Kabarett?‘, ‚Wie erkenne ich Kabarett?‘, ‚Wie funktioniert Kabarett?‘, ‚Welchen ontologischen Status hat Kabarett?‘, ‚Was passiert beim Kabarett?‘, ‚Wer macht Kabarett?‘, ‚Wo und wann findet Kabarett statt?‘ oder ‚Wie lange dauert Kabarett?‘ stecken die Eckdaten der Interaktionssituation ab und lassen sich durch gezieltes, sinnvolles Nachhaken<sup>821</sup> (Wie groß ist das Publikum? Wie sieht die Bühne aus? Was machen die Personen/*Figuren*? Welche Zeichen herrschen vor?) immer weiter ausdifferenzieren.

Der Fragenkatalog formt die grob vereinfachte, bewegliche Vorstellung einer Person, die *im Rahmen* einer theatralen Aufführungssituation abends auf einer Bühne steht und ein Publikum durch Erzählen zum Lachen bringt. Da sich Leerstellen „hinsichtlich ihres Grades an Zentralität innerhalb des Frames“<sup>822</sup> unterscheiden, spielen manche Wissensaspekte eine wichtigere Rolle für das Kabarettverständnis als andere. Dies erklärt auch, warum Kritik und Komik als besonders prominent empfunden werden und verbale Zeichen während der Aufführung dominanter erscheinen als nonverbale.

Die Slots des Kabarett-Frames werden so lange von Standardwerten eingenommen, bis konkrete Füllwerte zur Verfügung stehen. Standardwerte unterscheiden sich von anderen Informationseinheiten durch ihre höhere kognitive Salienz<sup>823</sup>. Je häufiger ein Strukturelement an einer Leerstelle andockt, desto wahrscheinlicher stellt sich dort eine kognitive Routine ein<sup>824</sup>. Zuschauerinnen und Zuschauer, die sich ans Solokabarett gewöhnt haben, werden die Frage ‚Wie viele Personen stehen bei einer Kabaretttaufführung auf der Bühne?‘ für sich mit ‚eine einzelne‘ beantworten. Treten einmal mehrere Personen auf, ergibt sich daraus aber trotzdem kein Widerspruch. Ebenso verhält es sich bei der Leerstelle zur Publikumsgröße. Wer vorwiegend Kabarettvorführungen in Stadthallen, Kulturzentren und Gemeindesaalen besucht, stattet seine mentale Repräsentation mit einem relativen Durch-

---

819 Vgl. hierzu auch Rickheit, S. 10: „Wortbedeutungen in aktuellen Diskursen sind offenbar von anderer Qualität als Wortbedeutungen im Langzeitgedächtnis bzw. im Lexikon.“

820 Natürlich auch sämtliche kabarettbezogenen Meinungen, Vorurteile, Emotionen etc.

821 Vgl. Alexander Ziem: *Frame-Semantik und Diskursanalyse. Zur Verwandtschaft zweier Wissensanalysen. Paper für die Konferenz ‚Diskursanalyse in Deutschland und Frankreich. Aktuelle Tendenzen in den Sozial- und Sprachwissenschaften‘*. Paris: Université Val-de-Marne, 2005, S. 3.

822 Alexander Ziem: Frame-Semantik und Diskursanalyse: Skizze einer kognitionswissenschaftlich inspirierten Methode zur Analyse gesellschaftlichen Wissens. In: *Methoden der Diskurslinguistik: Sprachwissenschaftliche Zugänge zur transkulturellen Ebene*. Hrsg. von Jürgen Spitzmüller und Ingo Warnke. Berlin: Walter de Gruyter, 2008b [= Linguistik – Impulse & Tendenzen, Bd. 31], S. 89–116, hier S. 108.

823 Ziem (2008b), S. 108.

824 Vgl. ebd.: „Jeder Standardwert war zuvor ein konkreter Füllwert, d. h. ein Prädikat mit einer so niedrigen Auftretenshäufigkeit, dass es von Textproduzenten nicht vorausgesetzt und von Textrezipienten nicht inferiert werden kann.“

schnittswert von 200 bis 400 Personen aus, kommt aber auch mit Vorstellungen zurecht, die einmal nur 100 oder sogar mehrere 1 000 Personen<sup>825</sup> umfassen.

Kabarett-Frame-Standardwerte mit konkreten, teilweise sogar stark abweichenden Füllwerten zu aktualisieren, verläuft unproblematisch, solange sich die abweichenden Kabarettelemente um die Bedingung *Aufgeführtes Gespräch im Offenen Dialog* (= *Wie erkenne ich Kabarett?*) gruppieren. Die Wahrnehmung von Kabarett kann allerdings so stark an benachbarte Frames – wie den personenbezogenen Frame der jeweiligen Kabarettistin oder des Kabarettisten (*Das ist ein Kabarettist, also muss das, was er macht, auch Kabarett sein!*)<sup>826</sup> – gekoppelt sein, dass selbst dieses elementare Struktursignal vorübergehend ersetzt wird.

Standardwerte sind ‚relativ stabil‘ und belegen eine Leerstelle folglich nur, bis ein aktuellerer Standardwert zur Verfügung steht. Die Halbwertszeit ehemaliger Standardwerte fällt im kollektiven Gedächtnis um einiges höher aus als bei Individuen. Dies erklärt, warum alle bisherigen Versuche, das Kabarett von gestern und heute auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen, in der logischen Formel *Kann – Muss Aber Nicht*<sup>827</sup> enden mussten. Die Veränderbarkeit von Standardwerten lässt sich besonders gut an der Entwicklung vom Ensemblekabarett hin zum Solokabarett beobachten, das im 21. Jahrhundert zum ‚Kabarett schlechthin‘<sup>828</sup> avancierte.

Da das Kabarett im Zuge seiner Institutionalisierung viele unterschiedliche Erscheinungsformen durchlaufen hat, müssen Aussagen zur inhaltlichen Seite des Kabarett-Frames immer auch die rasante gattungsgeschichtliche Entwicklung berücksichtigen. Um herauszufinden, welche mentale Repräsentation das kollektive Gedächtnis momentan gerade genau zum Kabarett speichert, wäre eine breit angelegte Studie erforderlich. Zum jetzigen Zeitpunkt können und sollten daher nur allgemeine Betrachtungen angestellt werden.

### 4.3.2 Frau(h)menbrüche – der Haha-Effekt

Die Komik ist einer der stabilsten Standardwerte des Kabaretts und der Grund, warum es sich seit rund 120 Jahren den Vorwurf gefallen lassen muss, an seinem subversiven Auftrag vorbeizuwitzeln. Als sich die ‚Unsinnpoeten‘ auf der Schwelle zum 20. Jahrhundert das Brett<sup>829</sup> eroberten, ahnten sie vielleicht, was für ein schweres Erbe sie mit ihren lusti-

825 Je größer das Publikum ist, desto stärker wird der Kabarett-Frame gegen den Comedy-Frame abgewogen. Dieser enthält die Information, dass Comediennes und Comedians häufig vor sehr vielen Menschen spielen.

826 Bei Josef Haders *Hader spielt Hader* handelt es sich beispielsweise nicht um Kabarett, sondern um ein Einpersonenstück, in dem Hader mehrere Rollen übernimmt. Der Offene Dialog mit einem verdeckten Gegenüber fehlt, da alle Figuren (durch Hader) selbst zu Wort kommen. Die Überlagerung des Kabarett-Frames durch personenbezogene Frames führt auch zu widersprüchlichen Sendungsformaten wie dem vermeintlichen ‚Kabarett-Talk‘ *Pelzig* hält sich (ZDF, 2011–2015). Die Bezeichnung wurde nicht von der Aufführungssituation Kabarett, sondern von dem Kabarettisten Franz Markus Barwasser respektive der Kabarettfigur *Erwin Pelzig* abgeleitet.

827 Vgl. Stein, S. 26. Die früher üblichen Lieder, Rezitationen und Spielszenen können die heutzutage überwiegenden Wortnummern auflockern – müssen es aber nicht.

828 Vgl. Hoppe (2003), S. 104.

829 Vgl. Hans-Georg Kemper: *Komische Lyrik – Lyrische Komik: Über Verformungen einer formstren- gen Gattung*. Tübingen: Max Niemeyer, 2009, S. 12.

gen Couplets, Gedichten und Balladen hinterlassen würden. Doch anstatt Anstand zu beweisen und gleich wieder in der Versenkung zu verschwinden, bespaßten sie ihr Publikum weiter und belasteten so die Theorie mit der undankbaren Aufgabe, erklären zu müssen, warum Kabarett *trotz* seiner ernsthaften Funktion *auch* lustig sein darf.<sup>830</sup>

Die Kabarettforschung musste zähneknirschend feststellen, dass sich die Komik aus dem Kabarett nicht hinausargumentieren lässt. Ihr Credo lautet daher: So viel Komik wie nötig, so wenig wie möglich. Kabarett darf Spaß machen, solange sich Zeitkritik und Komik die Waage halten<sup>831</sup>. Lachen ist erlaubt, sollte aber im Hals stecken bleiben und dabei zu mindest den Horizont erweitern.<sup>832</sup>

Die Debatte um ‚falsche und richtige‘, ‚hintersinnige und oberflächliche‘ Komik hat ihre außerordentlich praktische Funktion für das Kabarett in den Hintergrund treten lassen. Da Kabarett auf wechselseitigem Geben und Nehmen beruht, ist Gelächter die einfachste Möglichkeit, um das Publikum kontinuierlich ‚zu Wort kommen‘ zu lassen und so eine funktionsfähige Feedbackschleife<sup>833</sup> herzustellen. Zusätzlich handelt es sich bei Gelächter um eine ‚Waffe‘, mit der sich wirksam die Aufmerksamkeit des Publikums halten lässt<sup>834</sup>.

Die große Überraschung: Das Aufgeführte Gespräch im Offenen Dialog kann theoretisch sehr gut auf Komik verzichten. Offene Figuren können sich stundenlang mit einem verdeckten Gegenüber unterhalten, ohne die Mundwinkel des Publikums auch nur zum Zucken zu bringen. Die Künstlerinnen und Künstler jeder Kabarettepoche haben jedoch anders entschieden und die Komik – und damit auch die lachende Antwort des Publikums – zu einem integralen Bestandteil kabarettistischer Praxis erhoben. Dem Offenen Dialog drängt sie sich förmlich auf, da allein schon die asymmetrische Gesprächssituation<sup>835</sup> einer offenen Figur mit einem verdeckten Gegenüber<sup>836</sup> ein enormes humoristisches Potenzial entfaltet. Auch der scheinbar intime Kontakt<sup>837</sup> zum Publikum streift die thea-

---

830 Zum Unterschied zwischen deutschem und österreichischem Kabarett-Begriff bemerkt Dorfer (2011), S. 85: „Der Kabarettbegriff deutscher Provenienz war formal immer schon enger gefasst. In Österreich hingegen war und ist Haltung ohne gleichzeitige Unterhaltung nicht wirklich denkbar. Die Diskussion, ob Kabarett frei von Komik existieren könnte, wäre in Österreich absurd.“

831 Vgl. Surmann, S. 38 und S. 65 sowie Vogel, S. 46.

832 Um das ‚kabarettistische Anliegen‘ auszudrücken, nutzt die Kunstform Verfahren wie ‚Travestie, Parodie, Karikatur, Entlarvung, Irreführung, Auslassung, Abstraktion und Stilisierung, Sprach-/Wortspiele‘, Fleischer (1989), S. 80; die Auflistung lehnt sich an Henningsen an. Fleischer unterscheidet die Sprach- und Wortspiele in 21 weitere Kategorien (S. 81–113). Pschibl (S. 198 f.) verweist darauf, dass sich Wortspiele auch gern in der ‚Bezeichnung eines Kabaretts wie z. B. *Lach- und Schießgesellschaft* (als Anspielung auf die Wach- und Schließgesellschaft), *Kom(m)ödchen* oder bei Programmtiteln wie *Denn sie wissen nicht was nun, Warten auf Niveau* und *Der Moor ist uns noch etwas schuldig*‘ niederschlagen.

833 Vgl. das Kapitel dieser Arbeit *Quatsch(en) mit System: Direkte und indirekte Kommunikation*.

834 Heide Marie Herstad: *Lachstrukturen und Lachkontakte. Das Komische, Phantastische, Absurde, Satire und Ironie*. Hamburg: disserta, 2015, S. 117. Vgl. hierzu auch allgemein das Kapitel ebd. *Lachen als Waffe*, S. 97–102.

835 Die offene Figur bestreitet das Gespräch nahezu im Alleingang. (Die asymmetrische Gesprächssituation ist aus diesem Grund auch prädestiniert, um Kritik zu üben.) Sie erntet dadurch zwar kaum Widerworte, kann unter Umständen aber auch sehr hilflos wirken.

836 Vgl. das Kapitel dieser Arbeit *Hör mal, wer da schweigt: Das verdeckte Gegenüber*.

837 Vgl. das Kapitel dieser Arbeit *Das Rezeptionsparadoxon: Gut gemeinte Selbstdäuschung im Zeichen der Hyperillusion*.

trale Tradition humoristischer Rahmenbrüche<sup>838</sup>. Hinzu kommt, dass sich das Kabarett erst durch die Zugkraft der komischen Katharsis „vom Kellertrend zum Millionengeschäft“<sup>839</sup> entwickeln konnte. Schon zu Zeiten des *Le Chat Noir* feierten vornehmlich diejenigen Künstler Erfolge, „in deren Sätzen verwinkelt das Lachen nistete“<sup>840</sup>. Ohne die Komik wäre der Siegeszug des Kabaretts um einige Größenordnungen kleiner ausgefallen. Aus kabarett pessimistischer Sicht der wohl größte Treppenwitz der Kabarettgeschichte! Da nun einmal

das angestrebte Ziel die Lache des Publikums [ist], werden nicht nur alle Hebel in Bewegung gesetzt, um die Lachmaschine in Gang zu bringen und in Gang zu halten, man muss auch alle potentiellen Störfaktoren einkalkulieren und beseitigen können, die Lachen behindern und verhindern.<sup>841</sup>

Das Kabarett macht sich die komplette Bandbreite verbaler und nonverbaler Komik zu nutze. Folglich reflektiert es auch alle ihre gesellschaftlichen Aspekte. Es bündelt die soziale Kraft des Lachens, erprobt Machtverhältnisse, verstärkt oder torpediert gruppendifferentielle Prozesse, katalysiert auf der Beziehungsebene die Sympathiebildung und illustriert

838 Bernhard Jahn konstatiert beispielsweise für das ‚Beiseitesprechen‘: „Die Figuren geben kurz Einblick in das, was sie wirklich denken. Der Zuschauer erhält so ein Mehrwissen, das oft, wenn Denken und Reden der Figuren sich unterscheiden, einen komischen Effekt mit sich bringen kann. Das Beiseitesprechen war daher vor allem in den Komödien eine beliebte Form der Komik“: Bernhard Jahn: *Grundkurs Drama*. Stuttgart: Klett Lerntraining, 2009 [= Uni-Wissen: Germanistik], S. 98. Das Aus-der-Rolle-Treten/Fallen „bei dem die Figuren ein Wissen über die ‚Gemachtheit‘ [der Theateraufführung, in der sie spielen oder] des Films oder der Serie, in der sie auftauchen, unter Beweis stellen, über das sie als Teil der fiktiven Welt gemäß den Konventionen audiovisuellen Erzählens eigentlich nicht verfügen sollten“ zeitigt einen ähnlichen Effekt. Vgl. hierzu Marion Gymnich: Meta-Film und Meta-TV: Möglichkeiten und Funktionen von Metaisierung in Filmen und Fernsehserien. In: *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen*. Hrsg. von Janine Hauthal, Julijana Nadj u. a. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2007 [= spectrum Literaturwissenschaft/spectrum Literature, Bd. 12], S. 127–154, hier S. 148. Marion Gymnich konstatiert in Bezug auf TV-Serien: „Diese Form von fiktum-Metaisierung [Thematrisierung der Produktions- und Rezeptionsbedingungen] tritt in der Regel nur punktuell auf und hat vielfach eine komische Funktion.“ Zur Unterscheidung von *fictio*- und *fictum*-Metaisierung vgl. ebd., S. 45. Im Kabarett sind Bezüge, die sich mit dem Medium selbst beschäftigen, analog zu Meta-TV und Metatheatralität *metakabarettistischer* Natur. Rahmenfiguren (vgl. das Kapitel dieser Arbeit *Das emotionale Band unter der phonetischen Kette: Die offene Figur*) fallen jedoch selten aus der Rolle. Taucht hinter einer Rahmenfigur eine Darstellerfigur (Kabarettist/Kabarettistin-Figur) auf, ändert sich damit auch die Gesprächssituation.

839 Christian Seiler: Spaßpaket. In: *Profil*, Nr. 50, 6. Dezember 1997, S. 70 zitiert nach Karl Müller: „Nie ist alles ganz ... So ist es. Das ist der Mensch.“ – Beobachtungen zum kabarettistischen Werk Josef Haders. In: *Stachel wider den Zeitgeist. Politisches Kabarett, Flüsterwitz und subversive Textsorten*. Hrsg. von Oswald Panagl und Robert Kriechbaumer. Wien/Köln u. a.: Böhlau, 2004, S. 157–174, hier S. 160.

840 Vgl. Richard, S. 97 mit Bezug auf Ernest Coquelin: *La vie humoristique*. Paris: Paul Ollendorff. 1883, S. 183–191.

841 Herstad, S. 113.

die „Vielfalt mündlich-humoristischer Aktivitäten im Alltag“<sup>842</sup>. Diese Fülle macht es schwierig, die unterschiedlichen Facetten kabarettistischer Komik gegeneinander ausspielen zu wollen – etwa ‚Politsatire‘ gegen ‚profane Komik‘<sup>843</sup>. Wer lacht, signalisiert zunächst einmal, dass sie oder er etwas lustig findet. Auf den Mehrwert einer komischen Erfahrung haben Kabarettistinnen und Kabarettisten trotz noch so guter Vorsätze keinen Einfluss:

[W]as das Publikum lachend quittiert, ist die komische Kollision mit der nichtigen Gegenwelt der Komödie. Und die ‚lachende‘ Antwort des Publikums ist nicht eigentlich das Decodieren einer Botschaft, geschweige denn deren Interpretation: wer nur mehr lachend ‚quittiert‘ erteilt dem ‚Sender‘ [...] keine eigene Antwort, unbeschadet dessen, daß er im nachhinein darüber reflektieren kann, ob ihm der komische Anlaß seines Lachens wohl auch eine praktische Einsicht eröffnet hat.<sup>844</sup>

Der Lachreiz drückt einen kognitiven Prozess aus, den Hans Robert Jauss als Rezeptionsleistung und Reiner Foerst als Kontrastaufklärung<sup>845</sup> beschreibt. Beide Begriffe verweisen auf die Inkongruenz-Erfahrung, die seit dem 18. Jahrhundert<sup>846</sup> als wichtigstes Element der Wahrnehmung von Komik betrachtet wird. Linguistische Inkongruenztheorien wie die SSTM-Theorie Viktor Raskins (ebenso Arthur Koestlers Bisoziationstheorie<sup>847</sup>) interpretieren den komischen Effekt als Resultat der Kombination (mindestens) zweier Wissensmuster, die zueinander im Oppositionsverhältnis „des Widerspruchs oder der Ambiguität“<sup>848</sup> stehen.

Die Kombination wird oft durch eine Schaltstelle zwischen beiden Wissensmustern erklärt. Eine solche Schaltstelle ist ein an prominenter Stelle stehendes Wort, eine Phrase oder eine Handlung, die wegen ihrer Mehrdeutigkeit potentiell zwei oder mehr unterschiedlichen Wissensbereichen zugeordnet werden können. [...] Als Beispiele dienen bisher meist schriftlich

---

842 Helga Kotthoff: Vorwort. In: *Scherzkommunikation. Beiträge aus der empirischen Gesprächsforschung*. Hrsg. von Helga Kotthoff. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 1996, S. 7–19, hier S. 9.

843 Vgl. Christopher Kloë: *Komik als Kommunikation der Kulturen. Beispiele von türkischstämmigen und muslimischen Gruppen in Deutschland*. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2017, S. 334.

844 Hans Robert Jauss: Zum Problem der Grenzziehung zwischen dem Lächerlichen und dem Komischen. In: *Das Komische*. Hrsg. von Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning. München: Wilhelm Fink, 1976 [= Poetik und Hermeneutik, Bd. 7], S. 361–373, hier S. 363.

845 Vgl. allgemein Rainer Foerst: *Wie der Lachreiz entsteht: Witz und Komik als Auslöser für neuronale Aktivität*. Norderstedt: Books s., 2006.

846 Kotthoff (1996), S. 10 mit Bezug auf Ralph Piddington: *The Psychology of Laughter. A Study in Social Adaption*. New York: Gamut Press, 1963 und John Morreal: *Taking Laughter Seriously*. Albany: SUNY Press, 1983.

847 Vgl. hierzu Veronika Opletalová: *Komik und Intentionalität im Bild: Eine zeichentheoretische Untersuchung*. Olmütz: Palacký-Universität, 2015, S. 31: „Dieses Konzept geht von der kognitiven Theorie der Kreativität von Arthur KOESTLER (The Act of Creation, 1964 [= Arthur Koestler: *The Act of Creation*. London: Hutchinson, 1964]) aus, der neben dem Humor die Kreativitätsprinzipien in der Wissenschaft und Kunst behandelt.“ Veronika Opletalová sieht Koestlers Ansatz heute eher als „Inspirationsquelle“ (ebd.) für die Humorforschung.

848 Vgl. Uwe Wirth: Neuere (analytische, systemtheoretische, performanztheoretische) Ansätze. In: *Komik: Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hrsg. von Uwe Wirth. Stuttgart: Metzler, 2017, S. 129–132, hier S. 129.

fixierte Witze. Zeitlich-sequentielle Phänomene, die über eine Konstatierung des Zunächst (die Erwartung) und des Danach (die Inkongruenz) hinausgehen, spielen dabei eine untergeordnete Rolle.<sup>849</sup>

Alexander Brock moniert, dass die am Witzmodell entwickelten Analyseverfahren den multiplen „Inkongruenzen in humoristischen Kommunikationsprozessen“<sup>850</sup> hinterherhinken und so „den in der Realzeit ablaufenden Verarbeitungen von Erwartungsbrüchen nicht gerecht werden“<sup>851</sup>. Kabarettprogramme produzieren humoristische Stimuli am laufenden Band und flechten dabei eine Vielzahl von Wissensgebieten ineinander, mit denen verschiedenste Erwartungshaltungen aufgebaut und gebrochen respektive inkongruente Zusammenhänge hergestellt werden.

#### Ausschnitt aus dem Programm *Oben bleiben*

MU: Max Uthoff

P: faktisches Kabarettpublikum

MU': Figur Max Uthoff

P': fiktives Kabarettpublikum

L': Leute

TL': erster Triathlet

ML': erster Marathonläufer

- |           |   |  |
|-----------|---|--|
| 01 MU/MU' | : | marathon.                                      |
| 02 P/(P') | : | [((leises gelächter))                          |
| 03 MU/MU' | : | [wir erinnern uns.                             |
| 04        |   | es begab sich vor einiger zeit (-)             |
| 05        |   | im alten griechenland,                         |
| 06        |   | da kam es in der nähe der stadt marathon       |
| 07        |   | zu einer mächtige keilerei.                    |
| 08 P/(P') | : | [((leises gelächter))                          |
| 09 MU/MU' | : | [nach der schlacht machte sich ein kämpfer auf |
| 10        |   | in das 42 kilometer entfernte athen            |
| 11        |   | (---) er wusste,                               |
| 12        |   | mit der bahn würde er zu spät kommen.          |
| 13 P/(P') | : | ((gelächter))                                  |
| 14 MU/MU' | : | also machte er sich zu fuß,                    |
| 15        |   | [nein, laufenderweise                          |
| 16 P/(P') | : | [((vereinzeltes gelächter))                    |

<sup>849</sup> Alexander Brock: Wissensmuster im humoristischen Diskurs. Ein Beitrag zur Inkongruenztheorie anhand von Monty Python's Flying Circus. In: *Scherzkommunikation. Beiträge aus der empirischen Gesprächsforschung*. Hrsg. von Helga Kotthoff. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 1996, S. 21–48, hier S. 21 mit Bezug auf Jerry Palmer, der hier eine Ausnahme bildet. Vgl. Jerry Palmer: Theory of comic narrative: semantic and pragmatic elements. In: *Humor. International Journal of Humor Research*. Hrsg. von Thomas Ford. Berlin/Boston: De Gruyter Mouton, 1988, Bd. 1, Heft 2, S. 111–126.

<sup>850</sup> Brock, S. 22.

<sup>851</sup> Kotthoff (1996), S. 14.

17 MU/MU' : auf diese IRRwitzig,  
18 diese UNmenschlich lange strecke  
19 und brach folgerichtig  
20 auf dem marktplatz in athen mit den worten,  
21 MU/MU'/ML'': freut euch, der sieg ist unser  
22 MU/MU' : tot zusammen.  
23 P/ (P') : ((vereinzeltes gelächter))  
24 MU/MU' : und die leute sahen es und sie sagten,  
25 MU/MU'/L'': lasst uns einen sport daraus machen.  
26 P/ (P') : ((gelächter))  
27 MU/MU' : und SO geSCHAH ES,  
28 bis sich eines tages ein läufer  
29 mit letzter kraft erhob  
30 und zu seinen freunden sprach  
31 MU/MU'/TL'': hsszze [hisse hissze  
32 P/ (P') : [((gelächter))  
33 MU/MU'/TL'': worauf ich jetzt LUST habe? auf 180  
34 kilometer fahrradfahr[en.  
35 P/ (P') : [((gelächter; applaus))<sup>852</sup>  
36 MU/MU' : ja, und weil er dabei zufällig  
37 seine BADEhose anhatte ...  
38 P/ (P') : ((gelächter))  
39 MU/MU' : TRIathlon wird ja gern als sieg  
40 der willenskraft definiert.  
41 nja, aber das ist es Nicht.  
42 schauen sie, wer nach einem marathon  
43 noch mehr lust auf sinnlose beWEgung hat,  
44 (-) der hat sich beim marathon  
45 einfach nicht richtig ANGEstrengt.  
46 P/ (P') : ((gelächter))<sup>853</sup>

Viele Max-Uthoff-Fans dürften diesen Ausschnitt als kritischen Seitenheb eines Kabarettisten von Rang gegen den Sport-Wahn der modernen Event- und Freizeitgesellschaft interpretieren.<sup>854</sup> Aus semantisch-pragmatischer Sicht ist allerdings wesentlich interessanter, wie er dabei vorgeht. Uthoff jongliert hier verschiedenste Wissensbereiche ineinander – und gegeneinander. Die prägnante Einleitung ‚Marathon‘ ruft Welt- und Erfahrungswis-

---

852 Vereinzelt wird an dieser Stelle sogar gejohlt.

853 Robert Friedmann: *Max Uthoff 2015 Oben bleiben Kabarett aus dem Mainzer Unterhaus*. [YouTube-Video, 24. Januar 2016]. Online verfügbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=aHMKYrXf4ao&t=829s, 00:12:06–00:13:48>. Letzter Zugriff am 01. Juni 2018. Ursprünglich: *Max Uthoff „Oben bleiben“ Kabarett aus dem Mainzer Forum-Theater unterhaus* [Fernsehsendung], 3sat, 04. März 2013.

854 Wäre die Figur *Max Uthoff* fettleibig und würde anstatt eines schwarzen Anzugs einen ausgeleierten Trainingsanzug tragen, würde der Text von den Zuschauerinnen und Zuschauern völlig anders wahrgenommen werden. Die Kritik wäre dann das gehässige Spötteln einer komischen Figur, die über Bewegung lästert, um ihre eigene Faulheit/Schwäche zu kaschieren.

sen über beliebte Sportevents<sup>855</sup> (Läuferinnen und Läufer mit Nummern auf der Brust, Massenstarts, knappe Leibchen, Zieleinläufe, Olympische Spiele etc.) ab, wechselt von dort aber überraschend zur (trotzdem naheliegenden) Legende des ‚ersten Marathonlaufs‘, die wiederum Wissenszusammenhänge wie ‚Antike‘ oder ‚Schlacht bei Marathon‘ aktiviert. Zum allgemeinen Sprachwissen zählen unter anderem „Teile der Lexik, Tempusgebrauch, einfache Rhema-Thema-Verbindungen“<sup>856</sup>, bestimmte syntaktische Konstruktionen, Wortbildungen („laufenderweise“) und Grammatik. Die „formelhafte Wendung“<sup>857</sup> „Es begab sich vor einiger Zeit“ reaktiviert das „Textmusterwissen über das Wissen, welche sprachlichen Erscheinungen und Strukturen typisch für diese Textsorte [Legende] scheinen“<sup>858</sup> und schlägt eine Brücke zur *Heiligen Schrift* („Es begab sich aber zu der Zeit [...]“, *Weihnachtsgeschichte*, Lukas 2, 1–20), die Uthoff nur wenig später verfestigt („Und die Leute sahen es und sagten [...]“ / „Und Gott sah, dass es gut war [...]“, *Schöpfungsgeschichte*, 1. Mose 1–2,4). Inkongruenz entsteht für die Rezipierenden durch den Hinweis, dass die Sportart Marathon offenbar nur deshalb entstehen konnte, weil die sich stets verspätende (Deutsche) Bahn für den Boten offensichtlich keine adäquate Alternative darstellte. Dem historischen Faktenwissen um das antike Griechenland widerspricht, dass der Marathonläufer überhaupt nicht mit einem Zug geschweige denn mit ‚der Bahn‘ hätte fahren können. Flankiert wird dieser Bruch im Weltwissen durch die martialische Erkenntnis, dass es sich anscheinend eher lohnt, vor Erschöpfung umzukommen, als im Notfall auf die Deutsche Bahn zu vertrauen.

Die im Weltwissen verankerte Marathon-Legende ehrt den heroischen Läufer schlussendlich mit einer Art ‚Gedenklauf‘. Uthoff spart sich diese rührende Wendung. In seiner Version kommen abgebrühte Athener auf die absurde Idee, einer hochdramatischen Begebenheit mit tödlichem Ausgang sportives Potenzial zu unterstellen. Die Erfahrung, dass unter den heutigen Marathoniken kaum mehr bedauernswerte Todesfälle zu beklagen sind, erteilt dem Publikum gewissermaßen eine ‚Lacherlaubnis‘. Das Gelächter muss nicht ‚im Hals stecken‘ bleiben, sondern darf laut und herzlich erschallen.

Max Uthoff könnte die Nummer *Marathon und andere Beschäftigungstherapien* mit den Worten „Menschen werden dazu gebracht, ihre mangelnde geistige Beweglichkeit mit Bewegungswahn zu kompensieren“<sup>859</sup> abkürzen. Stattdessen konstruiert er auf engstem Raum intertextuelle Bezüge zu berühmten Schriften, manipuliert das allgemeine Textmusterwissen, arbeitet mit historischem Faktenwissen (die ‚mächtige Keilerei‘ in Athen lässt sich etwa auch mit dem Merksatz „drei, drei, drei war Issos‘ Keilerei“ in Verbindung bringen) und bemüht populäre Vorurteile. Von ‚naiv-direkter Ansprache‘<sup>860</sup> kann hier also nicht im Entferntesten die Rede sein.

855 Das Thema ‚Marathon‘ wurde bereits im Vorfeld eingeführt. Vgl. *Oben bleiben*, 00:10:25 f.

856 Jakobs, S. 57. Um ihr Thema (Intertextualität und Wissen) zu veranschaulichen, analysiert Eva Jakobs den Kabaretttext eines Videomitschnitts der Sendung *Der scharfe Kanal*, die am 31. Dezember 1989 in Dresden aufgezeichnet wurde und „an dem Mitglieder bekannter Leipziger und Dresdener Kabarettisten mitwirkten.“

857 Ebd.

858 Ebd.

859 Vgl. *Oben bleiben*, 00:10:03 f.

860 Vgl. Henningsen, S. 14.

Auffällig ist in diesem Zusammenhang der große Erfolg der Pointe „auf 180 Kilometer Fahrrad fahren“, für die das Publikum den Kabarettisten mit Gelächter und Applaus belohnt. Die Textstruktur offenbart, dass Uthoff hier bewusst einen Höhepunkt setzt. Die Passage fällt, um den Erfolg der Pointe nicht zu überreizen, rasch ab und auch die übrigen Publikumsreaktionen wirken, bis Max Uthoff zum Dartspielen überleitet, vergleichsweise ‚nachgeschoben‘.

*Marathon* veranschaulicht, wie Kabaretttexte komplexe Verstehensprozesse modellieren<sup>861</sup>. Die besagte Pointe braucht die intertextuellen Bezüge und das Setting der Legendenbildung, um Spannung aufzubauen und eine gewisse Erwartungshaltung zu erzeugen. Mithilfe bekannter fiktiver Texte (*Der erste Marathonlauf*, *Weihnachtsgeschichte*, *Schöpfungsgeschichte*) kreiert Uthoff einen neuen fiktiven Text (*Der erste Triathlon*), der vor der Folie seiner Wegbereiter paradoixerweise an Authentizität gewinnt. Uthoffs Pseudo-Legende fällt im Moment ihrer Entstehung jedoch gleich wieder in sich zusammen, da die pathetische Formel ‚Und so geschah es‘ einen Wechsel der Gesprächsebene<sup>862</sup> einleitet, auf der ein völlig erschöpfter Marathonläufer seinen Freunden vorkeucht, „immer noch Lust auf noch mehr sinnlose Bewegung“ zu haben. Die verspätete Antwort auf die ‚irrwitzige, unmenschlich lange Strecke‘ des Marathonlaufs ist also nicht etwa das Aufbüumen der Logik gegen allzu maßlose körperliche Anstrengung, sondern die ‚irrwitzige, unmenschliche Reaktion‘ einer sinn- und verstandslosen Einer-geht-noch-Mentalität. Wer Marathon läuft oder gar an einem Triathlon teilnimmt, ist nach dieser Definition auch kein Held, sondern ein Wahnsinniger. Der ‚Nachklapp‘ mit der Badehose lässt den Text langsam ausfluten. Das Thema ist abgehandelt, die Figur wendet sich dem nächsten ‚Irrsinn‘ (Dartspielen) zu.

Die Kraft der Pointe liegt hier also – ganz im Sinne Henningsens – im Zusammenspiel der unterschiedlichen Wissensbereiche und -muster, die das Publikum mitnehmen und in erhöhte Lachbereitschaft versetzen. Regelmäßige Kabarettbesucherinnen und Kabarettbesucher lernen (institutionelles Wissen über das Kabarett), dass ausführliche Passagen zu einem bestimmten Thema meist in einem großen Knall münden. Das Publikum ist so darauf geeicht, die *punchline*<sup>863</sup> nach Sprengfallen zu scannen, „auf mögliche Brüche zu achten und sprachlichen und anderen Mehrdeutigkeiten mit größter Aufmerksamkeit nachzuspüren“<sup>864</sup>, dass es auf diesem Weg sogar über *leere Pointen* stolpert, sprich an Stellen lacht, die streng genommen überhaupt nicht lustig sind. Die niedrige Lachschwelle verführt auch einige Zuschauerinnen und Zuschauer Uthoffs dazu, über den jähnen Erschöpfungstod des Marathonläufers zu lachen, wiewohl die Äußerung keine herausfordernde Inkongruenz enthält.

Untermalts wird die im gesprochenen Text angelegte Komik durch Max Uthoffs ausgeprägtes Mienenspiel oder das paralinguistische ‚hsszze hisse hisszze‘, mit dem er den Wechs-

---

861 Vgl. Kotthoff (1996), S. 14. Hierbei handelt es sich natürlich nur um ein Beispiel. Wie Kabaretiprogramme Komik einsetzen, muss von Fall zu Fall individuell untersucht werden.

862 Der Läufer ist bei diesem Wechsel der Gesprächssituation die offene Figur, das verdeckte Gegenüber setzt sich aus dessen Freunden zusammen.

863 Hirschhausen (2007), S. 142: „Eine Pointe heißt in der Comedy-Sprache ‚punch‘, ihre Aneinanderreichung dementsprechend ‚punchline‘.“

864 Brock, S. 26. Vgl. auch Jakobs (S. 56) ‚Doppelthinhörensollen‘.

sel der Gesprächssituation markiert und zwischen der (süffisanten) Darstellerfigur und der (völlig ausgelaugten) Rahmenfigur<sup>865</sup> einen komischen Kontrast herstellt.

Kabarett führt humoristische Kommunikation auf. Aus diesem Grund können alle Bestandteile des theatralen Codes in Kombination oder allein für sich Komik erzeugen.<sup>866</sup> Bei einem Auftritt Günter Grünwalds in der Fernsehsendung *Neues aus der Anstalt*<sup>867</sup> bringt seine Darstellerfigur das Publikum unabhängig von dem, was sie sagt<sup>868</sup>, zum Lachen und Applaudieren, indem sie ihren Mantel abstreift und hinter dem Rücken einen Kleiderbügel aus dem Sakko zieht. Die Aktion erzeugt in der Wahrnehmung gleich zwei Inkongruenzen. Erstens kollidiert sie mit der im Weltwissen gespeicherten Information, dass kein ‚normaler‘ Mensch ihren oder seinen eigenen Kleiderbügel mit sich führt. Zweitens spielt sie mit dem Setting der Sendung ‚Irrenanstalt‘. Obwohl sich *Günter Grünwald* dem *Klinikleiter Urban Priol* als neuer Patient vorstellt, nehmen die Zuschauerinnen und Zuschauer die Figur, sobald sie mit „meine Damen und Herren“<sup>869</sup> eröffnet, nicht mehr als *Geisteskranken* wahr, sondern als Kabarettisten, der eine Nummer spielt, die er auch in jeder beliebigen anderen Sendung aufführen könnte. Das überraschende Hervorholen des Kleiderbügels erweitert die Präsenz des Irrenhaus-Rahmens auf die ‚anstaltsunabhängige‘ Nummer, was beim Publikum großen Anklang findet.

Je mehr Frames aktiviert und mehrdeutige Beziehungen nachvollzogen werden müssen, desto größere Wirkung entfaltet auch die komische Katharsis. Giselinde Kuipers erklärt, warum sich gerade die Bildungselite mit einigen Spielarten der Komik schwertut:

The description of jokes as ‚coarse‘ [= plump] is in keeping with the meaning the more highly educated generally give the term. In essence, for lovers of highbrow [= anspruchsvoll] humor coarse means ‚easy‘. All the objection they made to popular humor can be summarized in that one word [...].<sup>870</sup>

Wer sich kognitive Höhenflüge zutraut, reagiert auf Komik, die den gehirneigenen Humorapparat unterfordert, beleidigt<sup>871</sup>. Kuipers unterscheidet im Sinne intellektueller Beweg-

865 Die Darstellerfigur ist in diesem Fall *Max Uthoff* und die Rahmenfigur der *Triathlet*.

866 Vgl. das Kapitel *Nonverbale Kommunikation im Kabarett*.

867 strudelschwub: *Neues aus der Anstalt – Folge 11 – 29.01.2008*. [YouTube-Video, 20. Juni 2012] Online verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=4o8ns0oq45o&t=756s>, 00:12:16 f. Zuletzt geprüft am 01. März 2018. Ursprünglich: *Neues aus der Anstalt* [Fernsehsendung], ZDF, 29. Januar 2008.

868 Die Figur unterbricht sich sogar, um den Einsatz des Requisits besser wirken zu lassen.

869 *Neues aus der Anstalt*, 00:12:17 f.

870 Giselinde Kuipers: *Good Humor, Bad Taste. A Sociology of the Joke*. Berlin/New York: Mouton de Gruyter, 2006, S. 100. Vgl. auch S. 101: „Coarse‘ for highbrow humor lovers does not only mean simple and predictable, but also corny, consciously naughty or ‚mischievous‘ in an imposed way.“

871 Hier kommt erschwerend hinzu, dass die Rezipientin oder der Rezipient sich in einer Gruppe hineingedrängt fühlt, deren Identität sie oder er nicht teilen kann oder möchte. Vgl. Dieter Wellershoff: Infantilismus als Revolte oder das ausgeschlagene Erbe – zur Theorie des Blödelns. In: *Das Komische*. Hrsg. von Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning. München: Wilhelm Fink, 1976 [= Poetik und Hermeneutik, Bd. 7], S. 335–357, hier S. 335: „Eine der unangenehmsten, bedrückendsten Alltagssituationen ist es, in eine Runde von Witzezählern zu geraten und nicht lachen zu können. Wer nicht lacht, der sieht die Lacher. [...] Man fühlt sich inmitten des Tumults als der unerlaubte Zuschauer eines fremdartigen obszönen Exzesses, schwankend zwischen Widerwillen und

lichkeit drei Spaßbremsen: „[T]oo easy from an intellectual viewpoint; too easy as far as boundary transgressions go; too easily recognizable as humor.“<sup>872</sup>

Die so oft vom Kabarett geforderte ‚Hintersinnigkeit‘ ist also – im wahrsten Sinne des Wortes – nichts anderes als die Konfrontation einer theatralen Gattung mit den Begehrlichkeiten der eigenen geistigen Fitness. ‚Schlechte Komik‘ ist demnach auch kein Kabarett- oder Comedy-Symptom, sondern Ausdruck einer rein subjektiven, intellektuellen Mängelerscheinung. Auch Hirschhausen bricht eine Lanze für die Originalität des komischen Materials<sup>873</sup>. Robert Gernhardt dagegen erwidert:

Bei der Komik, deren Stoff so grenzenlos wie das Leben selber ist, liegt der Mangel an Abwechslung seltsamerweise eher an den Rezipierenden, die ein großes Bedürfnis danach zu haben scheinen, Komisches, zumindest eine Zeitlang, als Immerwiedergleiches und Immerwiederzuerkennendes serviert zu bekommen, bis auch sie schließlich genug von dem einen Muster haben und nach neuen suchen.<sup>874</sup>

#### 4.4 Frames und soziales Handeln

Grünwalds Schabernack mit dem Kleiderbügel zeigt, dass sich – *quod erat non demonstrandum* – auch alltägliche Verrichtungen und Gewohnheiten erfolgreich in einen scherhaftigen Rahmen überführen lassen – für das Kabarett eine wahre Fundgrube mit schier unerschöpflichen Möglichkeiten, um kognitive Inkongruenzen zu erzeugen!

Die Routine, mit der sich Menschen durch ihren Alltag bewegen, macht es unwahrscheinlich, dass das Gedächtnis aus „wechselseitig unzusammenhängend[en] Fakten“ besteht, die „jeweils erst anlaßspezifisch assoziativ zu einem thematisch zusammenhängen-

---

Schuldgefühl, Verachtung und Verlegenheit – Widersprüche, die sich auf dem eigenen Gesicht als verzogenes Lächeln zeigen. [...] Das ist deshalb so, weil im Lachen einer Gruppe, die sich Witze erzählt, gemeinsame Normen berührt werden, Grenzen einer Gruppenidentität, die unter den entlastenden Bedingungen des Unernstes zwar vorübergehend durchbrochen, aber im gleichen Zug auch wiederhergestellt werden. Und damit dieses Manöver gelingt und nicht einen Dammbruch bewirkt, sondern nur einen Druckausgleich zwischen den Innen- und Außenzuständen des gemeinsamen Lebenssystems, dazu muß vor allen Dingen eines gesichert sein: die Konformität. Das gemeinsame Lachen bestätigt sie.“

872 Kuipers, S. 102. ‚Schlichte Komik‘ übertritt Grenzen und wird daher auch oft als „vulgar“ oder „rude“ (S. 103) wahrgenommen: „[H]umorists who use rough language, consciously transgress boundaries and openly insult others. Coarse here is almost synonymous with „hurtful““. In dieses Schema passt auch Budzinskis und Hippens harsche Comedy-Einschätzung als Ausdruck „eine[r] Komik der Infantilisierung“ mit „verspielte[n], bisweilen offen alberne[n] Unsinnsspäße[n] bis zur alkoholisch-fäkalisch-sexuellen Einfärbung“ (Budzinski/Hippen, S. 65 f.), die Volker Surmann zurecht als indiskutabel (S. 27) wertet.

873 Hirschhausen (2007), S. 144: „Abseitige Charaktere und Konstellation erhöhen die komische Spannung in einem Witz beträchtlich – und damit auch die Kraft der Pointe, in der sich die Spannung entlädt.“

874 Robert Gernhardt: *Was gibt's denn da zu lachen? Kritik der Komiker. Kritik der Kritiker. Kritik der Komik*. Neuauflage. Frankfurt am Main: Fischer, 2008, S. 544.

den Ganzen zusammengefügt werden“<sup>875</sup>. Die Handlungstheorie folgert, dass eingehende Informationen vor „einer sozial vorgegebenen Interpretationsfolie“<sup>876</sup> ausgewertet werden: „Das Individuum verwendet [...] den sozial vorgegebenen Rahmen zur Orientierung in einer sozialen Situation. Dieser Aspekt wird in der interaktionistischen Tradition ‚Definition der Situation‘ genannt.“<sup>877</sup> Der Prozess verkürzt die Kognitionsphase und entlastet das Individuum, das mithilfe von Deutungsmustern vom Allgemeinen auf das Besondere schließen kann, ohne über alles und jeden explizit nachdenken zu müssen.

Die soziologische Frame-Forschung zieht den Rahmenbegriff heran, um menschliche Verhaltensweisen zu erklären. Alexander Degelsegger streift in diesem Zusammenhang verschiedene Theorien wie die *Rational-Choice*-Ansätze und die *Social Movement Theories*. „Als Ausgangspunkt für den Reigen der Frame-Konzepte“ empfiehlt er „aus historischen und begrifflichen Gründen“<sup>878</sup> jedoch die *Frame-Analysis* Erving Goffmans.<sup>879</sup>

Goffman interpretiert Frames als die „grundlegenden kognitiven Elemente, mit deren Hilfe man sich in der Wirklichkeit zurechtfindet.“<sup>880</sup> Er differenziert zwischen natürlichen primären, sozialen primären und transformierten (= sekundären) Rahmen. Primäre Rahmen erweisen sich gegenüber einer Situation als authentisch. Das Prädikat ‚natürlich‘ subsumiert unbeeinflussbare Phänomene, die wie „die Überzeugung von der Gültigkeit von Naturgesetzen und der Rückführbarkeit von Naturerscheinungen auf diese, die Trennung zwischen Tier und Mensch, die Zurechenbarkeit von Geschehnissen auf Zufall, Glück und Pech, und nicht zuletzt die Unterscheidung in zwei Geschlechter“<sup>881</sup> als gegeben akzeptiert werden müssen.

Soziale primäre Rahmen dagegen versorgen Menschen mit Hintergrundinformationen, um situative Kontexte zu strukturieren und Interaktionsräume abzustecken. Miriam Haller sieht in der Rahmen-Analyse daher auch „keine Analyse des Rahmens, sondern ein Setzen des Rahmens und dessen, was durch ihn ein- oder ausgerahmt wird“<sup>882</sup>.

875 Klaus-Peter Konerding: *Frames und lexikalisches Bedeutungswissen. Untersuchungen zur linguistischen Grundlegung einer Frametheorie und zu ihrer Anwendung in der Lexikographie*. Tübingen: Max Niemeyer, 1993 [= Reihe Germanistische Linguistik, Bd. 142], S. 6 nach Minsky (1975).

876 Bernhard Miebach: *Soziologische Handlungstheorie. Eine Einführung*. 4. Auflage. Wiesbaden, Springer, 2014, S. 130.

877 Ebd.

878 Vgl. Degelsegger, S. 6.

879 Erving Goffman: *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977 [= suhrkamp taschenbuch wissenschaft, Bd. 329]. Titel der Originalausgabe: Erving Goffman: *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. New York, Evanston u. a.: Harper & Row, 1974.

880 Thomas König: CAQDAS in der Frame Analysis. In: *Qualitative Datenanalyse: computergestützt. Methodische Hintergründe und Beispiele aus der Forschungspraxis*. Hrsg. von Udo Kuckartz, Heiko Grubenberg u. a. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2004, S. 81–93, hier, S. 82.

881 Stefan Kaufmann: Handlungstheorie. In: *Soziologische Theorien*. Hrsg. von Lars Gertenbach, Heike Kahlert u. a. Paderborn: Wilhelm Fink, 2009 [= UTB Basiswissen Soziologie, Bd. 3296], S. 13–79, hier S. 59 f. Aus Sicht der Gender Studies ist dieser letzte Punkt natürlich angreifbar.

882 Miriam Haller: *Das Fest der Zeichen. Schreibweisen des Festes im modernen Drama*. Köln: Böhlau, 2002 [= Kölner Germanistische Studien; Neue Folge: Bd. 3], S. 46. Vgl. auch Miebach, S. 132: „Ein Rahmen ist gleichzeitig exklusiv und inklusiv, indem er bestimmte Mitteilungen oder Handlungen als zugehörig (Inklusion) und andere als nicht zugehörig ausschließt (Exklusion).“

So weit, so gut. Wäre da nicht die Krux, dass eine Situation bei Weitem nicht das zu sein braucht, was sie zu sein scheint. Die Transformation sozialer Primärrahmen ist eine überkulturelle und ahistorische, soziale Konstante, die sich sogar im Tierreich beobachten lässt<sup>883</sup>. Die hieraus hervorgehenden, sekundären Sinnstrukturen bezeichnet Goffman als ‚Module‘. Sie stehen für „Übergänge zwischen Situationsrahmungen“<sup>884</sup>, da „eine Tätigkeit, die bereits in einem primären Rahmen sinnvoll ist“, in etwas umgewandelt wird, „das dieser Tätigkeit nachgebildet ist, von den Beteiligten aber als etwas anderes gesehen wird“<sup>885</sup>. Transformationen übertragen die ursprüngliche Bedeutung auf eine andere Ebene, was zur Verdichtung der Sinnstruktur führt. Über die Wahrhaftigkeit einer Situation zu entscheiden, liegt im Interesse des Individuums, da „[d]ie einzelne Handlung, Erfahrung, Interaktion und das Selbst [...] ihre Sinnhaftigkeit aus ihrer Platzierung in Rahmen beziehen“<sup>886</sup>. Nichtsdestotrotz kann sich im Prinzip jeder Rahmen rückwirkend als transformiert herausstellen<sup>887</sup>. Goffman unterscheidet transformierte Rahmen in Täuschungen und Modulationen. Täuschungen können harmlos, schädigend oder selbst gemacht sein, Modulationen als *Wettkampf*, *Zeremonie*, *Sonderausführung*, *In-anderen-Zusammenhang-Stellen* und *So-tun-als-ob* vorkommen.

Für die *Integrative Kabaretttheorie* ist vor allem das So-tun-als-ob (und die selbst gemachte Täuschung<sup>888</sup>) interessant, das „einen ernsthaften Rahmen auf spielerische Weise in einen unernsten“<sup>889</sup> verwandelt und in der Regel vor Publikum stattfindet<sup>890</sup>. Theatrale Gattungen wie das Theater oder das Kabarett haben die So-tun-als-ob-Modulation institutionalisiert. Sie schöpfen ihre Zeichen aus den „Zeichen der alltäglichen Gebrauchssysteme“<sup>891</sup>, was ihrer Dekontextualisierung, Kombination, Gruppierung und Ausformung schier unendliche Möglichkeiten eröffnet<sup>892</sup>. Durch ‚Zeichen von Zeichen‘ lassen sich Bedeutungen realisieren, die potenziell schon immer in der Kultur angelegt waren<sup>893</sup>. Dies lässt sie sowohl die Enge als auch die Weite kultureller Semiotik aufzeigen.

- 
- 883 Bateson wurde bei der Entwicklung seines psychologischen Rahmenbegriffes durch die Beobachtung spielender Otter im San Francisco *Fleishacker Zoo* angeregt.
- 884 Reiner Keller: *Das Interpretative Paradigma. Eine Einführung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2012, S. 309.
- 885 Goffman (1977), S. 55.
- 886 Vgl. Heinz-Günter Vester: *Kompendium der Soziologie III: Neuere soziologische Theorien*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften/GWV Fachverlage, 2010 [= Kompendium der Soziologie, Bd. 3], S. 31. Die Identität des wahrnehmenden Subjekts wird durch die Situationsdefinition mitbestimmt. Vgl. Haller, S. 46 und Miebach, S. 130.
- 887 Vgl. Till Dembeck: *Texte rahmen. Grenzregionen literarischer Werke im 18. Jahrhundert (Gottsched, Wieland, Moritz, Jean Paul)*. Berlin: Walter de Gruyter, 2007 [= Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 46], S. 29.
- 888 Vgl. das Kapitel dieser Arbeit: *Rezeptionsparadoxon: Gut gemeinte Selbstauschung im Zeichen der Hyperillusion*.
- 889 Hubert Knoblauch: Erving Goffman: Die Kultur der Kommunikation. In: *Kultur. Theorien der Gegenwart*. 2., erweiterte und aktualisierte Auflage. Hrsg. von Stephan Moebius und Dirk Quadflieg. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2006, S. 189–201, hier S. 195.
- 890 Ebd.
- 891 Gerald Siegmund: *Theater als Gedächtnis. Semiotische und psychoanalytische Untersuchungen zur Funktion des Dramas*. Tübingen: Gunter Narr, 1996 [= Forum Modernes Theater, Bd. 20], S. 23.
- 892 Vgl. Fischer-Lichte (2007), S. 196.
- 893 Vgl. Siegmund, S. 23.

„Die Goffmansche Rahmentheorie“ eignet sich im Rahmen der *Integrativen Kabaretttheorie* aber nicht nur, um das Kabarett als So-tun-als-ob-Modulation zu identifizieren, sondern auch, um „den kommunikativen Status ‚komischer‘ Äußerungen zu beschreiben“<sup>894</sup>.

Goffman sieht „die Komik bzw. de[n] Scherz als Unterform einer bestimmten Modulation, des ‚So-Tun-als-ob‘“<sup>895</sup>. Die komische Modulation einer Äußerung<sup>896</sup> beruht darauf, „dass eine primär gerahmte Aussage kommunikativ transformiert wird. Die Funktionsweise einer solchen Modulation gestaltet sich“ mit Andreas Dörner „wie folgt:“<sup>897</sup> Lieschen Müller und Otto Normalverbraucher begegnen sich an der Bushaltestelle und beginnen über das Wetter, das Fernsehprogramm, die Nachrichten und in diesem Zusammenhang auch über milliardenschwere Euro-Rettungspakete zu plaudern. Im Lauf dieser Unterhaltung lässt Müller den Satz fallen: „Die Griechen können einfach nicht mit Geld umgehen.“ Mit dieser Aussage verbindet „sich ein ernsthafter Geltungsanspruch auf Wahrheit und Wahrhaftigkeit“<sup>898</sup>, der ganz konkret die Meinung der Sprecherin ausdrückt. Sagt Müller stattdessen mit einem Augenzwinkern: „Na, wenn die Griechen was können, dann ist das mit Geld umgehen!“, liegt der Fall ziemlich anders. „Der Kern bleibt zwar vorhanden [...], der Geltungsanspruch der Aussage wird jedoch im sekundären Rahmen einer ironischen Aussage aufgehoben.“<sup>899</sup>

Um komische Modulationen wie die Ironie kenntlich zu machen, haben sich lange vor den Emoticons bekannter Instant-Messaging-Dienste bestimmte verbale und nonverbale Signale respektive – mit Goffman<sup>900</sup> – ‚Klammern‘ herausgebildet:

Klassische Klammern sind beispielsweise [...] gestisch-mimische Zeichen [...]: ein breites Grinsen, mit den Händen gestisch gezeigte Anführungszeichen, ein Augenzwinkern, ein mit dem Finger nach unten gezogener Augenrand, eine Veränderung in der Stimme etc.<sup>901</sup>

<sup>894</sup> Andreas Dörner: Komik, Humor und Lachen als Dimensionen der politischen Kommunikation. Grundsätzliche Aspekte und strategische Perspektiven der Akteure. In: *Wahlkampf mit Humor und Komik. Selbst- und Fremdinszenierung politischer Akteure in Satiretalks des deutschen Fernsehens*. Hrsg. von Andreas Dörner und Ludgera Vogt. Wiesbaden: Springer VS, 2017, S. 17–41, hier S. 25.

<sup>895</sup> Ebd., S. 24 mit Bezug auf Goffman (1977), S. 60 f.

<sup>896</sup> Andreas Dörner (S. 24) äußert sich zu ‚komisch modulierten Aussagen‘ folgendermaßen: „Die besondere Komplexität komisch modulierter Aussagen liegt [...] darin, dass mit der ‚Aufhebung‘ nicht einfach nur eine Negation des ursprünglichen Sinns verbunden sein muss. Aufheben kann im philosophischen Sinn gleichzeitig auch ein Bewahren sein. Man spricht den Satz aus, transformiert ihn durch Ironie, und dennoch bleibt der Satz ausgesprochen und steht nach wie vor im öffentlichen Raum. Bei einem Kommunikationsprozess ist hier immer auch eine Mehrdeutigkeit im Spiel. Ob und wie Ironie oder Parodie als solche auch verstanden wird, ist deutungsoffener als die Kommunikation im ernsthaften Modus der primären Rahmen.“ Dies hat dazu beigetragen, dass „Irreführung, Wortwitz, Verfremdung, Auslassung, Pointe etc.“ (Henningßen, S. 36) im Kabarett auch gerne zu „Methoden der Bewußtseinsbeeinflussung“ (ebd., S. 37) verklärt wurden.

<sup>897</sup> Dörner, S. 24.

<sup>898</sup> Ebd.

<sup>899</sup> Ebd.

<sup>900</sup> Ebd. mit Bezug auf Goffman (1977), S. 57.

<sup>901</sup> Dörner, S. 24.

Indem Müller Normalverbraucher zuzwinkert und sich vielleicht noch einer bestimmten Betonungen oder Satzmelodie bedient, signalisiert sie ihrem Gesprächspartner, dass sie ihr Lob, „nicht wirklich ernst meint. Aus der Aussage wird ein Scherz.“<sup>902</sup>

Das Beispiel illustriert eine der vielen Möglichkeiten, im Alltag scherhaft miteinander zu sprechen, wodurch die Kommunikation „eine Doppelbödigkeit [gewinnt], die sich der Anspielungshaftigkeit und strategischen Ambiguisierung des Humoristischen verdankt.“<sup>903</sup> Im Kabarett erhalten komisch modulierte Äußerungen noch eine zusätzliche Dimension:

#### Ausschnitt aus dem Programm *Musterknaben*

VG: Viktor Gernot

VG': Figur *Viktor Gernot*

MN: Michael Niavarani

MN': Figur *Michael Niavarani*

P: faktisches Kabarettopublikum

P': fiktives *Kabarettopublikum*

- 01 VG/VG' : und wir haben die fescheste (-)  
02 vizebürgermeisterin der welt,  
03 MN/MN' : äh <klüstern>  
04 VG/VG' : die maRia.  
05 MN/MN' : maRIa.  
06 VG/VG' : ma[RIa.  
07 MN/MN' : [eine griechin.  
08 sie=isso griechin.  
09 VG/VG' : ich bin a bissi verliebt.  
10 MN/MN' : wirkli?  
11 vor allm in diese, in diese äh lücke  
12 zwischen den beiden vorderzähnen.  
13 MN/MN' : [ja also  
14 P/ (P)' : [((gelächter))  
15 VG/VG' : des=is=so siaß  
16 wie has, wie is der nachname?  
17 MN/MN' : ah, na griechisch [äh  
18 VG/VG' : [jo jo merk ma dees nie.  
19 MN/MN' : maria  
20 VG/VG' : maria ba basilikum  
21 MN/MN' : basile  
22 P/ (P)' : ((gelächter))  
23 MN/MN' : i waas ned  
24 P/ (P)' : wurscht  
25 MN/MN' : [aber aber  
26 P/ (P)' : [sie hat das verkehrsressort  
27 MN/MN' : [((unverständlich))

---

902 Ebd.

903 Kotthoff (1996), S. 7.

- 28 VG/VG' : [und i hob a glaubt, sie wird,  
 29 sie wird finanzstadträtin  
 30 MN/MN' : wieso?  
 31 VG/VG' : na, WENN die griechen was können,  
 32 dann ist das mit GELD [umgehen, bitte  
 33 P/ (P) ' : [((gelächter))<sup>904</sup>

Viktor Gernot äußert den bereits bekannten Satz nicht im sozialen Primärrahmens eines Alltagsgesprächs, sondern im theatralen Kontext einer So-tun-als-ob-Modulation, deren Zeichen von Zeichen die Aufspaltung der Kommunikationssituation in eine Ebene der Darstellung und in eine Ebene des Dargestellten verlangen. Auf der Darstellungsebene<sup>905</sup> werten die Zuschauerinnen und Zuschauer *Viktor Gernots* auffällige Betonungen der Wörter ‚wenn‘ (31) und ‚Geld‘ (32) gemäß ihren im Weltwissen verankerten Erfahrungen mit komisch modulierten Äußerungen als eindeutige Ironiesignale. Im Hinblick auf die gespielte Welt lässt sich jedoch nicht genau feststellen, ob die Figur ihre Aussage tatsächlich als Scherz meint oder ob sie ihr durch die Betonung ein besonderes Gewicht verleihen möchte. Da *Viktor Gernot* ansonsten keine Miene verzieht, ist diese Interpretation alles andere als unwahrscheinlich. Auch *Michael Niavarani* schmunzelt nicht, sondern antwortet sehr rasch und ohne Ironiesignale: „Ja, das ist natürlich völlig richtig, ja.“<sup>906</sup> Nichts deutet schließlich darauf hin, dass die *Griechen* in *Viktor Gernots* und *Michael Niavarani*s fiktiver Welt nicht womöglich tatsächlich mit Geld umgehen können.

Kabarettkomik muss aus diesem Grund auch immer dahingehend untersucht werden, ob eine Figur bewusst einen Scherz macht oder ob die Botschaft lediglich „aus der Perspektive der normalen Welt“ komisch ist, die sie verletzt<sup>907</sup>. *Viktor Gernot* berichtet im weiteren Verlauf des Programms auch noch von einer Giftschlange, die er sich zugelegt hat, um sich das Botoxspritzen zu sparen<sup>908</sup>. Das Publikum wertet diese Bemerkung als Scherz und lacht, während die Figur dabei völlig ernst bleibt. Dies deutet darauf hin, dass es innerhalb der fiktiven Welt *Viktor Gernots* keinen Widerspruch darstellt, sich der Schönheit wegen von einer Giftschlange beißen zu lassen. Die Passage erzählt über die Gesetzmäßigkeiten der fiktiven Welt, die *Viktor Gernot* umschließt, demnach etwas völlig anderes, als etwa die folgende nur wenig später:

#### Ausschnitt aus dem Programm *Musterknaben*

VG: Viktor Gernot  
 P: faktisches Kabarettpublikum

VG': Figur *Viktor Gernot*  
 P': fiktives *Kabarettpublikum*

- 01 VG/VG' : dieses urlaubsfoto,

904 *Musterknaben*, 00:07:12–00:07:42.

905 Aus der Perspektive des Kabarettisten Viktor Gernot handelt es sich natürlich eindeutig um Ironie.

906 *Musterknaben*, 00:07:44 f.

907 Vgl. Jauss, S. 363.

908 *Musterknaben*, 00:09:46 f.

02                   wo der michael und ich beide am strand waren,  
03                   da war ma in griechenland urlaufen,  
04                   da michael und ich.  
05                   und unmittelbar nachdem dieses foto gemacht wurde,  
06                   sind dann so junge leute kommen  
07                   mit so greenpeaceleiberln u=ham versucht,  
08                   den michael ins offene [meer hinauszuziehen  
09 P / (P)' : [((gelächter))  
10 VG/VG' : [(2.0) rettet die wale.  
11                   uralter witz. stimmt natürlich nicht.<sup>909</sup>

Die Unterscheidung in eine fiktionsinterne und fiktionsexterne Form der Kabarettkomik ist ein wertvolles Indiz dafür, warum die Aufspaltung der Kabarettinteraktionssituation in ein theatrales und ein fiktives Kommunikationssystem so sinnvoll ist.

#### 4.5 Frames im Kontext ästhetischer Phänomene

Primäre soziale Rahmen helfen, Alltagssituationen einzuordnen und soziale Realität herzustellen.<sup>910</sup> Da die Orientierungsfragen ‚What is it that's going on here‘<sup>911</sup> und ‚Wie soll ich mich verhalten?‘ nicht vor transformierten Sinnzusammenhängen haltnachen, umfasst das prozedurale Wissen auch Deutungsmuster, die „beispielsweise den Rahmen ‚Theater‘ [oder Kabarett] als solchen erkennbar machen, aber auch das Verhalten der Menschen ebendort prägen.“<sup>912</sup>

„Rahmen“ haben in der Produktion und Rezeption von Kunst eine lange Tradition hervorgebracht und unterschiedlichste Bedeutungen und Funktionen entwickelt. Sie verleihen ästhetischen Phänomenen Struktur, markieren gattungsspezifische Unterschiede<sup>913</sup> und grenzen sie von Alltagsphänomenen ab:

If the term occurs within the ‚frame‘ of art history, it, of course, refers to physical picture frames [...]. In film studies, ‚frame‘ denotes a single picture as the minimal visual unit of a film. In literary studies, in the relatively few cases where the term is employed systematically

---

909 Ebd., 00:21:10–00:21:27.

910 Miebach, S. 130.

911 Goffman (1974), S. 8.

912 Katharina Pewny: Das Drama des Prekären. Über die Wiederkehr der Ethik in Theater und Performance. Bielefeld: transcript, 2011, S. 102 (Fußnote 248) mit Bezug auf Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004, S. 235 und Christopher Balme: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. 3. Auflage. Berlin: Erich Schmidt, 2003, S. 130 (hier wiederum Bezug zu Goffmans *Frame-Analysis*).

913 Wolf, *Introduction. Frames, Framings and Framing Borders in Literatur and Other Media*, S. 13. Der Band berücksichtigt Film, Musik, literarische Texte und die bildende Kunst. Viele generelle Überlegungen lassen sich jedoch auch auf die darstellenden Künste anwenden.

at all, ‚frame‘ has been used with several meanings, most frequently denoting the framing part of ‚frame stories‘ [...].<sup>914</sup>

„[A]ngesicht der Vielzahl von wissenschaftlichen Disziplinen, in denen sich die Metaphorik des ‚Rahmens‘ seit den frühen siebziger Jahren des letzten Jahrhunderts verbreitet hat“, wundert sich Christoph Leitgeb, dass „Ansätze der Frame-Theorie [...] noch nicht oft genützt [wurden], um über die Grenzen von Medien und von wissenschaftlichen Disziplinen hinweg Kunst zu beschreiben.“<sup>915</sup>

Kunstwerke kommunizieren Sinn. Insofern „ist Frame-Theorie [auch] in der ganzen Spannbreite auf sie anzuwenden.“<sup>916</sup> Da sich die Bedeutung eines künstlerischen Erzeugnisses aus dem Vergleich mit der außerästhetischen Wirklichkeit ergibt, eröffnen Kunstwerke immer auch einen „analytischen Zugang zur Realität“<sup>917</sup>. Die gedoppelte Perspektive hält die Rezipientin oder den Rezipienten für gewöhnlich im Spannungsfeld von Illusion und Illusion<sup>918</sup>. Daneben existieren Kunstwerke, die ihren ontologischen Status zu verleugnen oder sogar zu überwinden suchen, wodurch sich neue Erfahrungswerte und Verhaltensweisen ausbilden. Darüber hinaus kommuniziert „Kunst im Sinne einer modernen Ästhetik oft gerade das Nicht-Erwartbare, indem sie Frames bricht und verändert.“<sup>919</sup> Aus diesem Grund sind Frames auch so „ungemein intellektuell-lukrativ“, um „Un- oder Missverständnisse in kulturellen Belangen zu enträteln“<sup>920</sup>.

Da Deutungsmuster für Orientierung sorgen, liegt es nahe, dass sie auch die Grundlage für Irrtümer oder Missdeutungen bilden. Ästhetische Werke, die verstören, auf Desinteresse stoßen oder abgelehnt werden, sind demnach enttäuschte Rezeptionserwartungen, die sich aus störenden „Spiele[n] und Experimente[n] mit Rahmen(-vorstellungen)“<sup>921</sup> ergeben.

914 Ebd., S. 8.

915 Christoph Leitgeb: Anwendungen der Frame-Theorie in der Ästhetik mit Rahmen. Rez.: ‚Framing Borders in Literature and Other Media‘. Hrsg. von Werner Wolf und Walter Bernhart. Amsterdam/New York: Rodopi, 2006 [= Studies in Intermediality, Bd. 1]. In: *Sprachkunst* 37. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2006, 2. Halbband, S. 387–394, hier S. 387. Online verfügbar unter [https://www.oaw.ac.at/fileadmin/Institute/IKT/PDF/Leitgeb\\_Frame\\_Theorie\\_SK\\_2006-2.pdf](https://www.oaw.ac.at/fileadmin/Institute/IKT/PDF/Leitgeb_Frame_Theorie_SK_2006-2.pdf). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018.

916 Ebd., S. 388.

917 Herbert Willems: Theatralität als (figurations-)soziologisches Konzept: Von Fischer-Lichte über Goffman zu Elias und Bourdieu. In: *Theatralisierung der Gesellschaft*. Hrsg. von Herbert Willems. Wiesbaden: VS, 2009 [= Soziologische Theorie und Zeitdiagnose, Bd. 1], S. 75–110, hier S. 77.

918 Vgl. allgemein Uri Rapp: *Handeln und Zuschauen. Untersuchungen über den theatersoziologischen Aspekt in der menschlichen Interaktion*. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1973 [= Sammlung Luchterhand, Bd. 116].

919 Leitgeb, S. 388 f. mit Bezug auf Werner Wolf: Defamiliarized Initial Framings in Fiction. In: *Framing Borders in Literature and Other Media*. Hrsg. von Werner Wolf und Walter Bernhart. Amsterdam/New York: Rodopi, 2006 [= Studies in Intermediality, Bd. 1], S. 295–328, hier S. 296.

920 Nils Lehnert: *Oberfläche – Hallraum – Referenzhölle. Postdramatische Diskurse um Text, Theater und zeitgenössische Ästhetik am Beispiel von Rainald Goetz‘, Jeff Koons‘*. Hamburg: IGEL Verlag Literatur & Wissenschaft, 2012 [= SchriftBilder. Studien zur Medien- und Kulturwissenschaft, Bd. 3], S. 50.

921 Vgl. ebd., S. 51.

An der Rahmung von Kunstwerken beteiligen sich Werner Wolf zufolge die *agencies sender, recipient, text/message* und *context*<sup>922</sup>. Text und Kontext<sup>923</sup> signalisieren, wie ein Kunstwerk zu deuten ist. Sender und Empfänger konstituieren in einem Prozess aus Codierung und Decodierung Sinn. Entscheidend ist, dass im Zuge der Verschlüsselung und Entschlüsselung nicht nur die eigenen Frames, sondern immer auch die des zu vermutenden Kommunikationspartners berücksichtigt werden. Die Rezipierenden müssen sich die Frage stellen, welche Frames während des Schaffensprozesses eine Rolle gespielt haben. Im Gegenzug überlegen sich Künstlerinnen und Künstler, welches Wissen sie voraussetzen können, welcher Eindruck beim Zielpublikum erweckt werden soll. Die prominenten Rahmen ‚Kunst‘ und ‚Alltag‘<sup>924</sup> sind allerdings

je nach Beobachterwahrnehmung [dazu] imstande, äußerst divergente Interpretationen von Fiktion und Wirklichkeit zu erzeugen und damit einhergehende Repertoires an Reaktions- und Handlungsalternativen aufzuzeigen – ganz abhängig davon, welchem soziologischen Raum man sich *ad hoc* zugehörig fühlt.<sup>925</sup>

Kunstwerke fallen aus dem Alltagsrahmen hinaus. Aus diesem Grund „[is] the discursive exchange elicited by them, as opposed to everyday communication, [...] an ‚unusual‘ one.“<sup>926</sup> Dies hängt mit den „several specific frames“ zusammen, die den Kontakt mit einem Kunstwerk ausmachen und den Rezeptionsprozess steuern. Der *frame ,artwork*‘

triggers a specific, aesthetic approach (ästhetische Einstellung) and leads to the expectation that an artwork is a meaningful unit, no matter how obscure or fragmented a given work may seem, and that it should not be received merely for pragmatic purposes [...].<sup>927</sup>

*Generic frames* enthalten Gattungskonventionen, die ästhetische Erzeugnisse voneinander abgrenzen und Erwartungen organisieren, „that are quite different forme those in real life“<sup>928</sup>. Der *frame ,fictionality*‘ wiederum „implies a specific, ‚non-serious‘ or playful com-

---

922 Wolf, *Introduction: Frames, Framings and Framing Borders in Literature and Other Media*, S. 15 f.

923 Wolf (ebd.) meint mit Kontext nicht nur die unmittelbare oder kulturelle Umgebung, sondern auch Kontexte wie Interviews oder Trailer.

924 Lehnert, S. 50 mit Bezug auf Erving Goffman: *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.

925 Ebd.

926 Wolf, *Introduction: Frames, Framings and Framing Borders in Literature and Other Media*, S. 13. Martin Seel bezeichnet die ästhetische Erfahrung als gesteigerte Form der ästhetischen Wahrnehmung. Vgl. Martin Seel: Über die Reichweite ästhetischer Erfahrung – fünf Thesen. In: Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung im Vergleich. Hrsg. von Gert Mattenklott. Hamburg: Felix Meiner, 2004 [= Sonderheft des Jahrgangs 2004 der Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunsthistorische Wissenschaft], S. 73. Der Unterschied zwischen ästhetischer Wahrnehmung und Erfahrung wird besonders von S. 73–76 erläutert.

927 Wolf, *Introduction: Frames, Framings and Framing Borders in Literature and Other Media*, S. 13.

928 Ebd.

munication<sup>929</sup> and also creates a kind of uncertainty or vagueness that would be untypical of pragmatic communication.<sup>930</sup>

Künstlichkeit, Gattungswissen und Fiktionalität steuern den Kunstgenuss und bewirken eine gewisse Distanz. Der Abstand sorgt dafür, dass sich die Einstellung zu ästhetischen Phänomenen von den an Alltagsphänomene gestellten Erwartungen unterscheiden und diesen teilweise sogar entgegengesetzt sind. Dies erklärt auch, warum surreale, unnatürliche oder fantastische Begebenheiten vorbehaltlos toleriert und sehr schwierige, exzentrische Figuren als besonders sympathisch respektive unterhaltsam empfunden werden.

#### 4.6 Nix gwiss woaw̄ ma ned<sup>931</sup>

*„Ja … haha … lustig! Ich hab letzthin übrigens was von Monika Gruber gesehen, das war echt der Brüller. Sie hat sich so hingestellt und gesagt …“ Gelächter, Applaus, Standing Ovations? Wer im Gespräch so überleitet und dann minutenlang aus einem Kabarettprogramm zierte, erntet mit großer Wahrscheinlichkeit nur ein müdes Lächeln und einen bohrenden Komm-endlich-zum-Punkt-Blick.*

Scherzkommunikation<sup>932</sup> und Fiktionalisierungen sind in Alltagsgesprächen an der Tagesordnung. „Sie können der gemeinsamen Aushandlung geteilter Normen und Bewertungen dienen und dazu, gemeinsam Spaß zu haben.“<sup>933</sup> In Alltagsgesprächen Kabarettnummern nachzuerzählen, ist trotzdem keine gute Idee. Witze, Oneliner und kurze Anekdoten lassen sich leicht auf Alltagstauglichkeit trimmen. Eine Punchline, die sich wie Ut-hoffs *Marathon* langsam aufbaut und auf dem Weg zur Schlusspointe verschiedenste komplexe Lacheeffekte freisetzt, stellt da schon andere Ansprüche.

Kabaretttexte verlangen ein gewisses Setting. Die Erzählerin oder der Erzähler muss die aufgeführte Gesprächssituation möglichst exakt nachahmen, das richtige Timing finden, den sprachlichen, gestischen, mimischen, kinetischen und paralinguistischen Duktus der Bühnenfigur nachvollziehen und falls nötig sogar weitere Figuren animieren<sup>934</sup>. Die Gesprächspartnerin oder der Gesprächspartner muss im Gegenzug die Bereitschaft aufbringen, konzentriert zuzuhören, sich nicht einzumischen, adäquate Reaktionen zu zeigen und das Gesagte weder infrage zu stellen noch allzu ernst zu nehmen. Darüber hinaus drehen sich Alltagsgespräche nicht ausschließlich darum, Informationen auszutauschen, sondern immer auch um die Frage, „wann und wie lange die beiden Teilnehmer [im Zweiergespräch<sup>935</sup>] zu Worte kommen und in welcher Form sie sich im Besitz eines Gesprächsschrit-

929 Mit Bezug auf Goffman (1974) und Joseph Anderson: *The Reality of Illusion: An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*. Carbondale: IL: Southern Illinois University Press, 1996, S. 120.

930 Wolf, *Introduction: Frames, Framings and Framing Borders in Literature and Other Media*, S. 14.

931 Bayerische Redensart, die dem Münchner Liebesbriefboten und Krämer Joseph Huber, ‚Finessen-sepperl‘ (1763–1829), zugeschrieben wird.

932 Vgl. hierzu das Kapitel dieser Arbeit *Das Kabarett: Ein komisches Kommunikationsereignis*.

933 Oliver Ehmer: *Imagination und Animation. Die Herstellung mentaler Räume durch animierte Rede*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2011 [= Linguae & Litterae, Bd. 7], S. 169.

934 Vgl. allgemein ebd.

935 Bei Gruppengesprächen stellt sich zusätzlich die Frage, „welcher der Hörer der nächste Sprecher sein wird.“ Helmut Henne/Helmut Rehbock: *Einführung in die Gesprächsanalyse*. 4., durchgesehe-

tes abwechseln.“<sup>936</sup> Dekontextualisierte Kabaretttexte stellen das *turn taking* zurück und zwingen die Hörerin oder den Hörer in eine dem Alltagsgespräch unangemessene Rezeptionshaltung. Aus der natürlichen Wechselrede wird eine künstliche One-(Wo-)Man-Show. Im Kabarett lustig, im Alltag lästig.

Der ästhetische Rahmen, in dem sich Kabarettkommunikation abspielt, organisiert folglich andere Erwartungen, Gewohnheiten und Verhaltensroutinen als der Rahmen, in dem Alltagskommunikation stattfindet. Goffman steckt das Kabarett in die Kategorie der ‚Aufführung‘<sup>937</sup> und dort noch einmal in die Klasse der ‚Vorlesungen und Vorträge‘. Diese

sind eine recht gemischte Klasse hinsichtlich der Reinheit der Aufführung, kurz, verschiedenartige Mischungen von Belehrung (die durchaus als Sache des Zuhörers betrachtet werden kann<sup>938</sup>) und Unterhaltung. Am einen Ende stehen die Einsatzbesprechungen, die von den Stabsoffizieren vor einem Angriff für die Piloten abgehalten werden, oder die Demonstrationen von Gastchirurgen für Studenten auf der Bühne des Operationssaals; am anderen Ende stehen die politischen Analysen von Kabarettisten von Format. (Die interessanteste Mischung liegt irgendwo dazwischen, nämlich die Fähigkeit ‚begabter‘ Redner, vor denen, die sie unterhalten, zu verbergen, daß dies auch das einzige ist, was geschieht.)<sup>939</sup>

Die theatrale Gattung Kabarett macht aus den Modulationsprinzipien der Täuschung und des So-tun-als-ob ‚eine Kunst‘. Da ist es nur verzeihlich, dass sich selbst Goffman, der so viele komplexe soziale Rahmungen entschlüsselt hat, von ihm ins Bockshorn jagen lässt.

Goffman identifiziert das (politische) Kabarett beiläufig als besonders reine Aufführung und stützt sich dabei auf das zuvor präsentierte „Spektrum der ‚Reinheit der Aufführung‘“<sup>940</sup>, dem die „Ausschließlichkeit des Anspruchs der Zuschauer auf die Handlung, der sie beiwohnen“<sup>941</sup>, zugrunde liegt. Die Reinheit der Aufführungsinteraktionssituation beruht auf der Exklusivität des Publikums, das Eintritt bezahlt hat und dafür ein „einnehmendes ‚Verhalten‘ erwarten [darf], wie Goffman es ausgedrückt hat, d. h. Schauspieler müssen in

---

ne und bibliografisch ergänzte Auflage. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2001, S. 184.

936 Ebd.

937 Vgl. Goffman (1977), S. 143: „Eine Aufführung, in dem eingeschränkten Sinne, in dem ich den Ausdruck jetzt gebrauchen möchte, ist eine Veranstaltung, die einen Menschen in einen Schauspieler verwandelt, und der wiederum ist jemand, den Menschen in der ‚Publikums‘-Rolle des langen und breiten ohne Anstoß betrachten und von dem sie einnehmendes Verhalten erwarten können.“

938 Goffman argumentiert hier ganz im Sinne der bisherigen Kabaretttheorie. Der Vorstellung ‚höhere Wahrheiten‘ abzugewinnen, kann nicht die Sache der Kabarettistin oder des Kabarettisten sein, sondern obliegt allein dem Publikum. Vor diesem Hintergrund wäre das Kabarett bezüglich seiner ‚unzureichenden‘ sozialen und gesellschaftspolitischen Wirkung aus dem Schneider.

939 Die Beispiele ‚Einsatzbesprechungen‘ und ‚Demonstrationen von Gastchirurgen‘ sind als Aufführung durchaus anfechtbar.

940 Herbert Willems: Inszenierungsgesellschaft? Zum Theater als Modell zur Theatralität als Praxis. In: *Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch*. Hrsg. von Herbert Willems und Martin Jurga. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1998, S. 23–79, hier S. 62.

941 Vgl. Goffman (1977), S. 144: „Man kann Aufführungen anhand ihrer Reinheit unterscheiden, das heißt, nach der Ausschließlichkeit des Anspruchs der Zuschauer auf die Handlung, der sie beiwohnen.“

der Lage sein, durch die Darstellung alltäglichen Verhaltens in einem Theaterrahmen die Zuschauer für das Stück einzunehmen.“<sup>942</sup>

Letzteres verweist darauf, daß es Formen indirekter Adressierung gibt, die dieses Vereinnahmen fördern können. Sie können in der Art und Weise liegen, wie Schauspieler agieren, sie können möglicherweise aber auch bereits in der medialen Konstellation selbst angelegt sein. In letzterem Fall wären indirekte Adressierungsformen implizit in jeder medialen Konstellation enthalten. Sie wären einerseits ein Merkmal des Wissens der Zuschauer darum, daß die Medieninszenierungen für sie gemacht sind, andererseits wären sie ein Merkmal des Wissens der an einer Produktion beteiligten Personen, daß diese Produktion für ein Publikum realisiert wird. Der Theaterrahmen macht zugleich deutlich, daß mit diesem Rahmen ein Wirklichkeitsbereich definiert ist, der sich vom Alltag der Zuschauer unterscheidet, in dem aber zugleich vermittelt über die Schauspieler so getan wird, als ob die Handlungen alltäglich seien, eben nur dramatisiert.<sup>943</sup>

Goffman akzentuiert den So-tun-als-ob-Charakter des Kabaretts auf die Motivation einer Kabarettistin oder eines Kabarettisten ‚von Format‘, belehrende Absichten vor sich herzutragen, während das Publikum in der Hauptsache unterhalten werden soll. Einen Menschen in einen Schauspieler ‚zu verwandeln‘<sup>944</sup>, sprich in einer Aufführung mit Zeichen von Zeichen hantieren zu lassen, heißt aus theatertheoretischer Sicht jedoch auch, eine Person *via* Darstellung in einen fiktiven Kontext zu stellen. Vor diesem Hintergrund vollzieht sich Kabarett weder als Vorlesung noch als Vortrag, sondern als eine künstlerische Praxis, die wie das Theater einen ästhetischen Rahmen katalysiert. Von besonderer Bedeutung sind in diesem Zusammenhang natürlich die Kabarettzuschauerinnen und Kabarettzuschauer, die um die Transformation wissen und sie mitvollziehen<sup>945</sup>. Anstandslos fokussieren sie ihre Aufmerksamkeit, synchronisieren ihre Reaktionen, tolerieren bis zu einem gewissen Grad Unverschämtheiten und legen auch nicht jedes Wort auf die Goldwaage.

Der peritextuelle<sup>946</sup> Stempel ‚Kabarett‘ (im Gegensatz zu ‚Vorlesung‘ oder ‚Referat‘), der auf Sofortwirkung angelegte theatrale Text und natürlich die vielen Absurditäten und Paradoxien, die im Wissenszusammenhang Inkongruenzen herstellen, signalisieren dem Publikum, dass Kabarettaufführungen Inhalte kommunizieren, die nicht der Realität entsprechen. Das Kabarett profitiert vom „Moment der Fiktion als Unendlichkeit des Möglichen (Prinzip des Erhabenen)“<sup>947</sup>. Es gestattet einer Kabarettistin oder einem Kabarettisten, mit den Bedeutungen kultureller Zeichen zu experimentieren und sich der Wirklichkeit anzunähern, ohne dabei auf Wahrhaftigkeit achten zu müssen. Ein entgegengesetzter Marsch-

942 Mikos Lothar: Paarsoziale Interaktion und indirekte Adressierung. In: *Fernsehen als ‚Beziehungskiste‘. Paarsoziale Beziehungen und Interaktionen mit TV-Personen*. Hrsg. von Peter Vorderer. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1996, S. 97–106, hier S. 99.

943 Ebd., S. 99 f.

944 Goffman (1977), S. 143.

945 Dörner, S. 23.

946 Vgl. Frank Zipfel: Fiktionssignale. In: *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hrsg. von Tobias Klauk und Tilmann Köppe. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2014, S. 97–124, hier S. 108 f.

947 Lars Göhmann: *Theatrale Wirklichkeiten. Möglichkeiten und Grenzen einer systemisch-konstruktivistischen Theaterpädagogik im Kontext ästhetischer Bildung*. Aachen: Mainz, 2004, S. 164.

befehl würde diese Freiheit einschränken und Kabarettsprogramme zu bloßem Faktengeratter reduzieren. Die gewünschte Auswirkung ist

die unmittelbar daraus fließende Befriedigung. Es handelt sich um einen ‚Zeitvertreib‘ oder eine ‚Unterhaltung‘. Gewöhnlich haben die Beteiligten keine unbefriedigten dringenden Bedürfnisse, wenn sie sich dieser Beschäftigung hingeben, und wenn welche auftreten, pflegen sie die Vergnügungen ohne viel Aufhebens abzubrechen.<sup>948</sup>

Der handlungstheoretische Rahmen des Kabaretts ist sowohl produktions- als auch rezptionsästhetisch hochkomplex. Inhaltlich modulieren seine humoristischen Stilmittel fortgesetzt Zeichen von Zeichen; formal leisten seine Strukturmerkmale ganze Überzeugungsarbeit, um das Publikum – ja mitunter sogar die Spielenden – glauben zu machen, dass sich lebensweltliche Zeichen problemlos in den ästhetischen Rahmen integrieren lassen.

Goffman<sup>949</sup>, der sich intensiv mit Theater beschäftigt hat, erkennt, dass „es [...] jedem auf und vor der Bühne völlig klar [ist], daß die Figuren und ihre Handlungen unwirklich sind.“<sup>950</sup> Kein Theaterpublikum würde glauben „daß sich da oben wirkliches Leben abspielt.“<sup>951</sup> Das Kabarett muss sich in diesem Zusammenhang einmal mehr der nur allzu bekannten Formel *Kann – Muss Aber Nicht* beugen. Die Aufführungssituation mag darauf pochen, dass sich im Rampenlicht keine Wirklichkeit abspielen kann. Trotzdem schaffen es manche Kabarettfiguren, so viel Authentizität zu versprühen, dass sich ihnen selbst und ihren Äußerungen trotz aller „Täuschungen, Paradoxien, Absurdität, Verdrehungen, Verzerrungen [etc.]“<sup>952</sup> Wahrhaftigkeit unterstellen lässt. Kabarettinteraktion kann jedoch nur funktionieren, wenn das Publikum sein Verhalten auf die Unwirklichkeit darstellenden, theatralästhetischen Erfordernisse der Aufführungssituation abstimmt, sprich die asymmetrische Interaktionssituation anerkennt, Kooperationsbereitschaft zeigt und auf Alleingänge weitestgehend verzichtet: Die Beteiligten „müssen sich [...] der Dramatik des Vorgangs – der innersten Seinsebene – anheimgeben, sonst kommt das ganze zum Erliegen und wird instabil.“<sup>953</sup>

Eine So-tun-als-ob-Modulation, die inhaltlich unablässig komisch modulierte Aussagen und Verhaltensweisen synthetisiert, formal eine Primärrahmung vortäuscht und trotzdem nachdrücklich die Konventionen und Verhaltensnormen des Sekundärrahmens einfordert? Goffman hätte seine Freude dran!

---

948 Goffman (1977), S. 60.

949 Ebd., S. 150.

950 Ebd., S. 157.

951 Als Theatralität erzeugende Transkriptionsmethoden nennt Goffman die Grenze von Rezeptionsraum und Bühne, vierte Wand, Öffnung der Gesprächssituation zum Publikum, enthüllende Kompen-sation, Aufmerksamkeitsfokus, hohe Informationsdichte, gegenseitige Rücksichtnahme, Theatersprache und Motivierung der theatralen Ereignisse. Vgl. ebd., S. 158–164.

952 Pschibl, S. 118.

953 Goffman (1977), S. 60.

## 4.7 Rezeptionsparadoxon: Gut gemeinte Selbstäuschung im Zeichen der Hyperillusion

*Kabarettillusion? Nein danke!* So könnte die Überschrift lauten, unter der sich ein Großteil der bisherigen Kabaretttheorien diesem Thema angenommen hat. Henningsen beobachtet, dass in allen Kabarett-Formen die anti-illusionären Momente dominieren<sup>954</sup>. „Der Kabarettist weiß sich vom Publikum gesehen und spricht zum Publikum [...]. Die Fiktion der ‚vierten Wand‘, wie sie vom klassischen bürgerlichen Theater bewußt erzeugt wird, kann beim Kabarett nicht aufkommen.“<sup>955</sup> Fleischer konstatiert, dass wir alle daran gewöhnt sind,

daß auf einer Bühne Fiktion dargestellt wird [...], der Kabarettist behandelt aber aktuelle, meist politische aber auf jeden Fall Probleme, die dennoch auf einer Bühne vorgetragen eine Diskrepanz ergeben, die uns ständig an sie selbst erinnert und eine Illusion nicht entstehen läßt.<sup>956</sup>

Pschibl resümiert, dass es sich bei dem „Geschehen auf der Brettl-Bühne“ weder um Fiktion noch um Illusion, sondern schlichtweg um einen paradox aufbereiteten Alltags-Ausschnitt handelt<sup>957</sup>. Das Publikum soll „nicht in eine fremde Welt hineinversetzt werden.“<sup>958</sup> Um dies zu verhindern, arbeitet „[d]er Kabarettist [...] mit im Alltagswissen vorgeprägten klischierten Typen, mit Brüchen im Handlungsbaurauf, desillusionierenden Werkzeugen und Äußerungen außerhalb seiner Bühnenrolle.“<sup>959</sup> Seine Spielwiese ist das ‚Hier und Jetzt‘, die aktuelle „Realität der anwesenden Interaktionspartner.“<sup>960</sup>

Henningsen, Fleischer und Pschibl erklären das Kabarett zur illusionsfreien Zone. Eine Option, die oberflächlich gesehen viele Vorteile bietet, in der Tiefe aber eine ganze Reihe unangenehmer Fragen aufwirft. Die Desillusionierung des Kabaretts umgeht das Problem, dass Figuren und Personen nicht miteinander kommunizieren können, da sie ontologisch unterschiedlichen Seinsbereichen angehören, sie bewahrt vor Illusionsdurchbrechungen, die implizieren, „that the audience is in some way deceived by what goes on on stage and confuses play-acting and reality“<sup>961</sup> und sie verleiht dem kabarettistischen Anliegen mehr Gewicht: Wer sich auf dem Boden der Tatsachen befindet, kann einen Standpunkt schließlich eindrücklicher vertreten als im luftleeren Raum.

Im Gegenzug verschleiert sie, aus welchem Grund ‚aktuelle, meist politische, aber auf jeden Fall Probleme‘ als Zeichen von Zeichen scheinbar keinen Gedanken an die Lebens-

954 Henningsen, S. 13.

955 Ebd.

956 Fleischer (1989), S. 78.

957 Pschibl, S. 64.

958 Ebd., S. 64 f.

959 Ebd.

960 Ebd., S. 65.

961 David Bain: *Actors and Audience. A Study of Asides and Related Conventions in Greek drama*. Oxford: University Press, 1977, S. 6, zitiert nach Gudrun Sander-Pieper: *Das Komische bei Plautus. Eine Analyse zur platonischen Poetik*. Berlin: Walter de Gruyter, 2007 [= Beiträge zur Altertumskunde, Bd. 244], S. 157, Fußnote 337.

welt aufkommen lassen dürfen<sup>962</sup>, sie klärt nicht, warum sich Kabarettzuschauerinnen und Kabarettzuschauer auch ohne den *Druck* eines ästhetischen Gesamtzusammenhangs konform den Anforderungen eines So-tun-als-ob-Rahmens verhalten, und sie unterschlägt, dass sich Illusionsmerkmale nicht einfach in Luft auflösen, bloß weil die anti-illusionären Momente überwiegen. Plakativ gesprochen: *Wenn die Illusion der vierten Wand nicht aufkommen kann, dann vielleicht ja eine andere?*

Vogel zeigt sich etwas versöhnlicher als seine Kollegin und seine Kollegen. Er möchte nicht auf die Kabarettillusion verzichten, erkennt aber auch die Schwierigkeit, „als Zuschauer eines [...] [kabarettistischen] Textes in eine ‚vernünftige Illusion‘ hineinzukommen.“<sup>963</sup> Als Alternative schwebt ihm eine gemäßigte Illusion vor, die auch dem Kabarettpublikum entgegenkommt, dem an einer vollständigen Illusion

überhaupt nicht gelegen ist. Selbst wenn es für Theaterbesucher im allgemeinen zutreffen sollte, dass sie bestrebt sind, unvollständige Bühnenfiktion in der Rezeption zu ergänzen<sup>964</sup>, so kann die vollständige Fiktion im Kabarett weder der intendierten, (!) noch der realen Wahrnehmung entsprechen.<sup>965</sup>

Die Kabaretttheorie schlägt sich wie viele andere Gattungstheorien mit künstlerischen Praktiken herum, die den Rezipierenden „eine höchst prekäre Einheit von Wirklichkeit und Illusion“<sup>966</sup> vorgaukeln. Allein das Theater kennt genügend Dramen- und Bühnenformen, „die der Existenz des Publikums nicht nur implizit, sondern [scheinbar] auch explizit Rechnung tragen“<sup>967</sup>. Reagieren beispielsweise „Schauspieler als Figuren auf Vorgänge, die sie streng genommen als Figuren gar nicht hätten bemerken können“<sup>968</sup>, gewinnen „die Momente, in denen wir nicht daran denken, dass es sich um eine Fiktion handelt“<sup>969</sup>, die Überhand.

---

962 Fleischer negiert hier im Grunde die Theatersemiotik als solche, da schließlich bei jedem Zeichen von Zeichen eine Rückkopplung mit dem entsprechenden Zeichen aus der Lebenswelt stattfindet.

963 Vogel, S. 67 mit Bezug auf „die Klage von Fischer aus Tiecks ‚Gestiefelter Kater‘.“

964 Ebd. mit kritischem Bezug auf Joseph-Albert Baier: *Raumrichtungen und räumliche Verhältnisse im Theater hinsichtlich ihrer emotionalen Bedeutung für den Zuschauer*. Dissertation. Universität München, 1979, S. 143.

965 Ebd.

966 Marco Baschera: Was heißt „Körper“ in einer Verkörperung? In: *Verkörperungen*. Hrsg. von André Blum, John Krois u. a. Berlin: Akademie, 2012, S. 209–222, hier S. 214.

967 Elke Platz-Waury: *Drama und Theater. Eine Einführung*. 5., vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage. Tübingen: Gunter Narr, 1999 [= Literaturwissenschaft im Grundstudium, Bd. 2], S. 61.

968 Jens Roselt: Chips und Schiller. Lachgemeinschaften im zeitgenössischen Theater und ihre historischen Voraussetzungen. In: *Lachgemeinschaften. Kulturelle Inszenierungen und soziale Wirkungen von Gelächter im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*. Hrsg. von Werner Röcke und Hans Rudolf Velten. Berlin: Walter de Gruyter, 2005 [= Trends in Medieval Philology, Bd. 4], S. 225–242, hier S. 237.

969 Íngrid Fendrell Verran: Das Paradoxon der Fiktion. In: *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hrsg. von Tobias Klauk und Tilmann Koppe. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2014, S. 313–337, hier S. 318.

Ähnlich verhält es sich „bei interaktivem Theater“<sup>970</sup>, das „konventionalisierte Publikumshaltungen, die am Paradigma des schweigenden Zeugen ausgerichtet sind“, auf eine harte Probe stellt<sup>971</sup>, „sowie wenn seitens der Zuschauer eine Unklarheit über die Rahmung des Geschehens besteht“<sup>972</sup>. Eine nicht minder große Wirkung erzielen metatheatrale Bezüge, die auf „medienspezifische Eigenschaften, wie die Kollektivität von Produktion und Rezeption [...], die Plurimedialität der theatralen Darstellung oder das theatrale Illusionsmodell und dessen Dualität von Präsenz und Repräsentation“<sup>973</sup> anspielen.

Theatrale Modi, die zwischen dem inneren und dem äußeren theatralen Kommunikationssystem eine Brücke schlagen<sup>974</sup>, tragen in der Tradition Pfisters die Bezeichnung ‚vermittelndes Kommunikationssystem‘<sup>975</sup>. Elke Platz-Waury arbeitet die Funktionen ‚Informationsvergabe‘, ‚Betonung des Spielcharakters‘ und ‚Steuerung der Rezeptionshaltung‘ heraus, deren Wirkung sie „[i]n Bezug auf das innere Kommunikationssystem“ auf die Illusionsdurchbrechung zuspitzt. Alexander Wedel bemerkt, dass sich die Vermittlungsfunktion jedoch keineswegs darauf beschränkt, Distanz zu schaffen, dem Rezipienten die Theaterapparatur offenzulegen oder ihn auf den fiktionalen Status der Aufführung hinzuweisen<sup>976</sup>, sondern im Gegenteil der „Anteilnahme und Illusionsförderung“<sup>977</sup> dienen kann. Auch Janine Hauthal beobachtet, dass narrativ vermittelnde Kommunikationssysteme zur dramatischen Fiktion gehören und dabei „zum Aufbau einer Aufführungsillusion“<sup>978</sup> beitragen.

Das Kabarett bündelt alle darstellerischen Mittel, die metatheatrale Bezüge und ein vermittelndes Kommunikationssystem herstellen – beste Voraussetzungen also, um eine Illusion zu generieren, die das Wirkpotenzial der klassischen Vierte-Wand-Illusion aushebelt – und so vervielfacht. Gudrun Sander-Pieper konstatiert für das Theater,

dass jedes Publikum auch bei noch so realistisch-naturalistischer Darstellung das szenisch Präsentierte als Fiktion begreift und im Rahmen dramatischer Mimesis auch artifiziellere Elemente wie Prolog, Monolog und Beiseite als formale Gesetzmäßigkeiten eben solcher mimerischer Darstellung akzeptiert.<sup>979</sup>

970 Nicolette Kretz: Bausteine des Dramas (Figur, Handlung, Dialog). In: *Handbuch Drama: Theorie, Analyse, Geschichte*. Hrsg. von Peter Marx. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2012, S. 105–121, hier S. 113.

971 Roselt (2005), S. 238.

972 Kretz, S. 113.

973 Janine Hauthal: Medienspezifische und kommunikationstheoretische Modifikationen der Theorie des Metadramas und seine Entgrenzungen in Sarah Kanes ‚4.48 Psychosis‘. In: *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen*. Hrsg. von Janine Hauthal, Julijana Nadj u. a. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2007 [= spectrum Literaturwissenschaft /spectrum Literature, Bd. 12], S. 92–126, hier S. 104 f.

974 Vgl. Platz-Waury, S. 59.

975 Vermittelnd aus dem Grund, weil hier jeweils eine ‚erzählende Instanz‘ aufgebaut wird.

976 Vgl. Alexander Weber: *Episierung im Drama. Ein Beitrag zur transgenerischen Narratologie*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2017, S. 229. In der Eröffnungsszene der *Tragica Comoedia Von einem Wirthe oder Gastgeber* dient seiner Ansicht nach die „vermittelnde Kommunikationsebene [beispielsweise] gerade der Vorbereitung und dem Einbezug der Zuschauer in die Fiktion und ist selbst schon Teil derselben.“

977 Ebd.

978 Hauthal, S. 103.

979 Sander-Pieper, S. 157, Fußnote 337.

Beim Kabarett liegt der Fall etwas anders, da die Kombination aus Blickkontakt, Face-to-Face-Kommunikation, publikumsgerichteter Spielweise und Anspielungen auf die konkrete Aufführungssituation noch den verbindlichsten Fiktionssignalen den Garaus macht.<sup>980</sup> Je intensiver sich das Publikum einbezogen fühlt und/oder je öfter die Spielenden es auf Metareferenzen aufmerksam machen, desto unmittelbarer erscheint der Kontakt zur Bühne. „[D]a für die ästhetische Kommunikation die Kategorien wahr/falsch oder existent/nichtexistent weitestgehend bedeutungslos sind“<sup>981</sup>, hält das ‚illusionsstörende‘ kabarettistische Standardinventar die Kabarettzuschauerinnen und Kabarettzuschauer nicht davon ab, den gebotenen Verhaltenskatalog zu akzeptieren und somit zum Gelingen der Interaktionssituation beizutragen<sup>982</sup>. Ästhetische Einstellung und Gattungswissen halten die Rezipierenden auf Kurs, wiewohl diverse Überzeugungsstrategien den elementaren Unterschied zwischen Sein und Nicht-Sein erfolgreich aus dem Bewusstsein verdrängen. Goffman röhmt „die höchst bemerkenswerte Fähigkeit des Zuschauers, sich von einer Transkription gefangennehmen zu lassen“<sup>983</sup>. Noch wesentlich faszinierender ist aber ‚seine‘ Fähigkeit, sich in Hyperillusion zu versetzen.

Hyperillusion ist eine ästhetische Illusion höherer Ordnung, die sich überall dort<sup>984</sup> einstellt, wo bestimmte Inszenierungstechniken einem Publikum Authentizität suggerieren. Da die Aufführungsform Kabarett maßgeblich auf verbaler Kommunikation beruht, liegt es nahe, die Hyperillusion im performativen Kraftfeld zwischen den theatralen Rezeptionsmodi der Illusion, der Inlusion und den erzähltheoretischen Konzepten der Referenz- und der Erlebnisillusion zu verorten.

Das Begriffspaar ‚Illusion – Inlusion‘ kennzeichnet nach Uri Rapp die rezeptionsästhetische Besonderheit, sich in den Bann eines fiktiven, theatralen Realitätssystems ziehen zu lassen und dabei doch im Hinterkopf zu behalten, dass es sich bei der Bühnenwelt um eine dargestellte Welt handelt. Dieses Spannungsverhältnis wird im Kabarett kategorisch untergraben, da die Spielenden von Beginn an Unmittelbarkeit vortäuschen. Die Unterdrückung der Vierten Wand ist für die Hyperillusion obligatorisch. Die Inlusion bildet dabei trotzdem den verhaltensmäßigen Hintergrund des Kabarettpublikums. Sie inkludiert die

---

980 So etwa Günter Grünwald, der sein *Publikum* bei einem Auftritt im Bürgerhaus Haar (*Da sagt der Grünwald Stop*) am 21. Juni 2012 nach wiederholtem Gläserklirren dazu aufforderte, jetzt doch bitte auch die restlichen Gläser zu zerschlagen, um für die verbleibende Zeit Ruhe zu haben. Die Figur wurde in diesem Moment eben nicht als Figur, sondern als Kabarettist wahrgenommen, der schlagfertig eine Serie lästiger Zwischenfälle kommentierte.

981 Dirk Frank: *Narrative Gedankenspiele. Der metafiktionale Roman zwischen Modernismus und Postmodernismus*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag, 2001, S. 80 f.

982 Natürlich haben sich in der Theater- und Inszenierungsgeschichte auch Fälle ereignet, in denen das Publikum den ästhetischen Rahmen nicht mehr wahrgenommen hat. Das Publikum der *Publikumsbeschimpfung* Peter Handkes beispielsweise kam am 8. Juni 1966 in Frankfurt am Main „gewiß nicht [ins Theater am Turm], um sich tatsächlich beschimpfen zu lassen, vielmehr um sich als Publikum durch eine fiktive, inszenierte Publikumsbeschimpfung unterhalten zu lassen.“ (Gerhard Kaiser: *Wozu noch Literatur? Über Dichtung und Leben*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005, S. 78) Trotzdem glaubten einzelne Zuschauerinnen und Zuschauer, mit den Spielenden diskutieren oder die Bühne stürmen zu müssen. Die Ausreißerinnen und Ausreißer wurden ziemlich rasch wieder auf ihren Platz zurückbefördert.

983 Goffman (1977), S. 165.

984 Insbesondere bei theatralen Gattungen.

Verbraucherrichtlinie ‚Achtung Aufführungssituation!‘ und dynamisiert auf diese Weise den Handlungsspielraum, in dem Kabarettistinnen und Kabarettisten ihre Narrenfreiheit austoben.

Erlebnisillusion gegenüber Erzähltexten äußert sich als emotionale Nähe zur erzählten Welt und den Eindruck persönlicher, wenn auch distanzierter Involviertheit (Beobachterrolle), was sie für Werner Wolf zu *der ästhetischen Illusion schlechthin macht*.<sup>985</sup> Die Erlebnisillusion befördert das „Gefühl, während der Dauer der Rezeption gleichsam als ‚Augenzeuge‘ [...] in die Textwelt ‚hineinversetzt‘ zu sein“<sup>986</sup>. Sie ist „die Folge der persuasiven Strategie des Werks, die in diesem Fall im Sinne eines an die Vorstellungsfähigkeit und meist auch an die Gefühle appellierenden *movere* (als ‚Überredung‘) zu verstehen ist.“<sup>987</sup> Dies hängt insbesondere mit der „für Fiktionsrezeption häufig zitierte[n] ‚willing suspension of disbelief‘“<sup>988</sup> zusammen, der „Anweisung also, das offensichtlich Inszenierte im gegebenen Rahmen zunächst für bare Münze zu nehmen“<sup>989</sup>.

Referenzillusion dagegen entsteht, wenn eine Erzählung glaubwürdig auf die außen-sprachliche Wirklichkeit referiert, und zwar „unabhängig davon, ob diese [Bezüge] realiter existieren oder nur Produkt einer Suggestionsleistung sind“<sup>990</sup>. Texte, die verstärkt Faktenwissen und Alltagserfahrungen abrufen, befördern die Erlebnisillusion<sup>991</sup>, „[w]eil die Sogkraft einer Geschichte sich in dem Maß steigert, in dem sie ihre Eigenwirklichkeit intensiviert und dazu einlädt, sich in die erzählte Welt zu verlieren“<sup>992</sup>. Vor diesem Hintergrund entsteht ein „Realismus eigener Art [...], der vielfach von Effekten der Mimikry an eine extradiegetische Wirklichkeit zehrt [...].“<sup>993</sup> Die Referenzillusion liefert den „„wahren“ Hintergrund“ für die „fiktionale story im Zentrum“<sup>994</sup>. Im Kabarett sind das – wie von Vogel beschrieben – Aussagen, denen „das Publikum behauptende Kraft [...] zuschreibt“, Stellen, an denen Zuschauerinnen und Zuschauer eine Referenzialisierung vollziehen und Anspielungen auf „die konkrete Aufführungssituation im jeweiligen Kabarettlokal“<sup>995</sup>.

Da theatrale Texte immer dreidimensional entstehen, wirkt kabarettistische Referenzillusion nicht nur inhaltlich, sondern immer auch formal. Körperpositionierung, Blickverhalten und die taktische Konzilianz, das Publikum zu verstehen und „ausreden“<sup>996</sup> zu las-

985 Vgl. Werner Wolf: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörendem Erzählen*. Tübingen: Max Niemeyer, 1993 [= Anglia, Bd. 32], S. 58.

986 Ebd., S. 56 zitiert nach Frank, S. 80.

987 Wolf (1993), S. 57.

988 Brock bezieht sich hier explizit auf Walter Nash: *The Language of Humour. Style and Technique in Comic Discourse*. London/New York: Longman, 1985.

989 Vgl. Brock, S. 26.

990 Frank, S. 80.

991 Beatrix van Dam nennt die Erlebnisillusion auch Immersion. Vgl. Beatrix van Dam: *Geschichte erzählen. Repräsentation von Vergangenheit in deutschen und niederländischen Texten der Gegenwart*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2016, S. 78.

992 Albrecht Koschorke: *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer allgemeinen Erzähltheorie*. Frankfurt am Main: S. Fischer Wissenschaft, 2012, S. 333 f. zitiert nach Dam, S. 79 f.

993 Koschorke, S. 333 f. zitiert nach Dam, S. 80.

994 Wolf (1993), S. 60 zitiert nach Dam, S. 81.

995 Vogel, S. 79.

996 Kabarettistinnen und Kabarettisten passen sich den z. B. den Publikumsreaktionen an. Sie pausieren, wenn das Publikum lacht und applaudiert.

sen, befördern eine intime Gesprächsatmosphäre, die starke Parallelen zur Alltagskommunikation aufweist. Da nachgerade Fiktionalisierungen und komische Modulationen auch in Alltagsgesprächen<sup>997</sup> vorkommen, verstärken sich die inhaltliche und die formale Referenzillusion gegenseitig. Hinzu kommt, dass auch „die (Mit-)Erlebbarkeit einer dezidiert referenzlosen Welt wie im Märchen [...] eine spezifische Referenzillusion entstehen [lässt]. Der Leser [hier die Kabarettzuschauerin oder der Kabarettzuschauer] nimmt die dargestellte Welt ernst, sofern der Vermittlungsmodus dies zuläßt.“<sup>998</sup>

Die Referenzillusion läuft im Kabarett inhaltlich und formal zur Höchstform auf, was sich auch positiv auf die diegetisch erzeugte Erlebnisillusion auswirken sollte. Die vielen komischen (verbalen und nonverbalen) Modulationen, „Elemente, die in überdurchschnittlichem Maß unwahrscheinlich sind“<sup>999</sup>, Kostüme, Kulissen, Requisiten und die asymmetrische Aufführungskonstellation lassen jedoch einen reinen Eindruck nicht aufkommen. Sie bestärken den Rezeptionsmodus der Inlusion und betonen, dass es sich um einen dargestellten Text handelt. Sowohl inhaltliche als auch formale Referenzillusionsstörungen wirken sich in jedem Fall empfindlich auf die Erlebnisillusion des Erzählten aus.<sup>1000</sup> Ein dargestellter Text, der auf Wahrhaftigkeit pocht und dabei kontinuierlich mit Rahmenbrüchen und Unwahrheiten jongliert, torpediert schließlich auch die Versenkung der Rezipierenden in die von der Figur erzählten Welt.

Während die inhaltliche Erlebnisillusion mitunter gestört wird, kommt es hinsichtlich der formalen Erlebnisillusion, sprich der Wahrnehmung des Spielgeschehens, zu einem gegenteiligen Effekt. Der scheinbar unmittelbare Kontakt zwischen Spielenden und Publikum schürt bei den Zuschauerinnen und Zuschauern die Empfindung, direkt angesprochen zu werden, und befördert den Eindruck, dass sich die dargestellten Figuren tatsächlich „in der aktuellen Realität, im ‚Hier und Jetzt‘“<sup>1001</sup> bewegen. In Erzähltexten wird „bei der Bildung von Erlebnisillusion der *fictio*-Status [= die ästhetische Konstruktion<sup>1002</sup>] des Werkes, nicht dagegen der *fictum*-Status [= die ‚Erfundenheit‘, die fehlende Einzelreferenz<sup>1003</sup>]“<sup>1004</sup> verdeckt. Im Kabarett verhält es sich genau anders herum, da sich die Gesprächssituation authentischer präsentiert als das Erzählte. „Der Schein des Wahren kann“

997 Vgl. Sigrid Freunek: *Literarische Mündlichkeit und Übersetzung. Am Beispiel deutscher und russischer Erzähltexte*. Berlin: Frank & Timme Verlag für wissenschaftliche Literatur, 2007 [= Ost-West-Express: Kultur und Übersetzung, Bd. 2], S. 27: „Im Unterschied zu fiktionalen mündlichen Äußerungen kann fiktive Mündlichkeit auch innerhalb einer nicht fiktiven Äußerung vorkommen, z. B. als Zitat oder Imitation, häufig mit humoristischer oder satirischer Funktion. Während fiktionale Mündlichkeit also immer auch fiktiv ist, muß fiktive Mündlichkeit nicht unbedingt fiktional sein.“

998 Frank, S. 81.

999 Vgl. Zipfel, S. 109.

1000 Dam, S. 80.

1001 Pschibl, S. 66.

1002 Eva Müller-Zettelmann: *Lyrik und Megalyrik. Theorie einer Gattung und ihrer Selbstbespiegelung anhand von Beispielen aus der englisch- und deutschsprachigen Dichtkunst*. Heidelberg: Winter, 2000, S. 171 zitiert nach Julianne Kreppel: „In Ermangelung eines Besseren?“ *Poetik und Politik in bundesrepublikanischen Gedichten der 1970er*. Köln/Weimar u. a.: Böhlau, 2009, S. 98. Die Unterscheidung zwischen *fictio*- und *fictum*-Fiktionalität geht auf Wolf (1993), S. 38 f. zurück.

1003 Müller-Zettelmann, S. 171. Vgl. auch Kreppel, S. 98.

1004 Frank, S. 80.

Wolf zufolge „keine (Erlebnis-)Illusion erzeugen“<sup>1005</sup>. An die Stelle *formaler Erlebnisillusion* tritt im Kabarett nun folgerichtig die Hyperillusion.

Die komplizierte Wechselwirkung zwischen Erlebnisillusion, Referenzillusion und Hyperillusion zeigt sich insbesondere beim Wechsel der narrativen Ebene. Dies geschieht, wenn die Sprecherin oder der Sprecher im Rahmen der extradiegetischen Gesprächssituation<sup>1006</sup> eine (weitere) Figur animiert<sup>1007</sup> oder Figuren, die sich *ex persona* vor andere Figuren schieben<sup>1008</sup>, metakabarettistische Bezüge herstellen.

Situationen, in denen Personen mit vollem Stimm- und Körpereinsatz eine Figur mimen, finden sich in Alltagsgesprächen zuhauf und dienen dort „einer Dramatisierung [sowie einer Dynamisierung] des Geschehens und der Erzeugung einer möglichst intensiven Illusion von Wirklichkeit“<sup>1009</sup>. Im Alltag sind solche Passagen entsprechend des Kooperationsprinzips<sup>1010</sup> und der vier Konversationsmaximen Paul Grice<sup>1011</sup> möglichst kurz, prägnant und zweckdienlich. Unter diesen Bedingungen gewährleisten sie einen regelmäßigen Sprecherwechsel und geben der Gesprächspartnerin oder dem Gesprächspartner Gelegenheit zum Nachfragen oder Einhaken. Im Kabarett öffnet die erzählende (= extradiegetische und mimetische) Kabarettfigur<sup>1012</sup> mit jeder Figur, die sie innerhalb der intradiegetischen Erzählebene animiert, auch eine weitere nunmehr metadiegetische Ebene. Der Ebenenwechsel bewirkt auch eine Änderung der Gesprächssituation, was sich natürlich unmittelbar auf die Umgebung und Zusammensetzung der beteiligten Interaktanten auswirkt.

In dem Programm *Glauben Sie ja nicht, wen Sie da vor sich haben* etwa entlarvt sich der erzählende (extradiegetische) Kabarettist Günter Grünwald vor seinem *Publikum* als ‚Deppenmagnet‘ (erzählter Text = intradiegetische Ebene). In den Rahmen seiner Beweisführung baut er unter anderem eine rund drei Minuten starke Passage ein, in der er mit schlankernden Armen, saloppem Stil, Sprachfehlern und starkem Dialekt einen ‚Deppen im McDonald’s‘ animiert (metadiegetische Ebene). Der Depp befindet sich nun auch nicht

1005 Wolf (1993), S. 60 zitiert nach Dam, S. 80.

1006 Nicht zu verwechseln mit der oben genannten extradiegetischen Wirklichkeit, mit der explizit die nicht-erzählte Lebenswelt gemeint ist.

1007 Vgl. Ehmer, S. 60: Sprecherinnen und Sprecher haben im Gespräch die Möglichkeit, „Handlungen von Figuren [...] vorzuführen und deren Rolle zu übernehmen. Auf der verbalen Ebene können die Sprecher *als* die Figuren sprechen und deren Äußerungen ‚animieren‘. In solchen Animationen verändern die Sprecher meist auch die phonetischen Eigenschaften ihres Sprechens und vollziehen entsprechende körperliche Bewegungen in der Rolle der Figur.“

1008 Vgl. das Kapitel dieser Arbeit *Das emotionale Band unter der phonetischen Kette: Die offene Figur*.

1009 Vgl. Ehmer, S. 60: „Während in der Erzählung die Diegesis und im Drama die Mimesis vorherrscht, werden im Epos beide Formen gemischt. In der neueren Erzähltheorie wird parallel zu diesem Begriffspaar auch die Unterscheidung von *Showing* (Mimesis) und *Telling* (Diegesis) verwendet, die auf den Schriftsteller Henry James zurückgeht.“ Auf das ‚Showing‘ baut Ehmer seine Theorie zur Animation im Alltagsgespräch auf.

1010 Die Verletzung des Kooperationsprinzips und der Konversationsmaximen mündet häufig in komisch modulierte Äußerungen (z. B. Ironie). Maria Goeth überträgt das Kooperationsprinzip und seine vier Maximen im Zusammenhang mit Komik auf die Musik. Vgl. Maria Goeth: *Musik und Humor. Strategien – Universalien – Grenzen*. Hildesheim/Zürich u. a.: Georg Ulms, 2016, S. 52 ff.

1011 Paul Grice: Logic and Conversation. In: *Speech acts*. Hrsg. von Peter Cole und Jerry L. Morgan. New York NY: Academic Press, 1975 [= Syntax and Semantics, Bd. 3], S. 41–58.

1012 Die Aufführungssituation ist nicht Teil der Erzählung (= extradiegetisch), dafür aber Teil der Darstellung (= mimetisch).

mehr Auge in Auge mit einem abwesenden, fiktiven Kabarettpublikum, sondern steht einer abwesenden, fiktiven Schalterkraft gegenüber, mit der er über die Produktpalette ‚fachsimpelt‘.

Animationen dehnen sich wie bei Günter Grünwalds *Depp im McDonald's* häufig über eine ganze Nummer. Doch was im Kabarett gängige Praxis ist, wäre im Alltagsgespräch ein Ding der Unmöglichkeit. Das Spiel im Spiel duldet keine Unterbrechung und braucht folglich auch keine Gesprächspartnerinnen und Gesprächspartner, die auf das Gesagte eingehen, sondern Rezipierende, die das Gehörte goutieren und im Hintergrund die autopoietische Feedbackschleife füttern. Allzu häufige und weitschweifige Ebenenwechsel lassen die Ähnlichkeit des extradiegetischen Kommunikationssystems mit den konversationellen Gepflogenheiten des Alltags verblassen. Die Störung der Referenzillusion zieht auch eine empfindliche Störung der Hyperillusion nach sich, während auf der metadiegetischen Ebene hinwiederum (inhaltliche) Erlebnisillusion<sup>1013</sup> einsetzt.

Metakabarettistische Mechanismen, die im Rahmen der Inszenierung auf eine Aufführungssituation<sup>1014</sup> hindeuten, bewirken das genaue Gegenteil. Fällt beispielsweise eine Figur ‚aus der Rolle‘, um sich dem faktischen Publikum als *Kabarettistin* oder *Kabarettist* zu offenbaren, entsteht vor der extradiegetischen Ebene eine Art extra-extradiegetische (und damit auch extra-mimetische) Ebene, die nachhaltig darüber hinwegtäuscht, dass auch dieser Bereich einem fiktiven Kontinuum angehört. Ähnlich verhält es sich beim Stegreispiel, das unerwartete Zurufe oder Zwischenfälle integriert und bei fingierten Improvisationen, die Spontaneität bloß vortäuschen.

Die Überbetonung der formalen Referenzillusion auf der extradiegetischen Ebene drängt die inhaltliche Erlebnisillusion in den Hintergrund und potenziert dabei gleichzeitig die Hyperillusion. Die Illusionsbildung wird also bei keiner dieser theatralen Konventionen ‚wirklich‘ zerstört<sup>1015</sup>. „[I]hre Zerstörung ist eine gezielte Maßnahme“<sup>1016</sup>, um das Publikum davon zu überzeugen, dass es sich bei dem Gezeigten ausnahmsweise nun doch um ‚wirkliches Leben‘ handelt.

Goffman zufolge fußt die Realisierung theatraler Zeichen auf den Grundprinzipien der Täuschung und des einander ‚Zum-besten-Habens‘<sup>1017</sup>. Theater ist für ihn „weniger als eine gut gemeinte Täuschung und mehr als eine einfache Modulation.“<sup>1018</sup> Damit die freiwillig unterstützte freundliche Täuschung<sup>1019</sup> gelingt, müssen sich alle Beteiligten dies- und jenseits der Rampe von Anfang bis Ende beständig etwas vormachen:

Offenbar haben der Verfasser, der Regisseur, der Souffleur und die Schauspieler alle denselben Kenntnisstand bezüglich der inneren Vorgänge des Stückes; sie alle wissen, was geschehen und worauf alles hinauslaufen wird [...]. Ebenso deutlich ist, daß die Figuren, die die

---

1013 Hier wird nun wiederum die *fictio*-Fiktionalität verschleiert und nicht die *fictum*-Fiktionalität.

1014 Hier ist zu beachten, dass die faktische und die fiktive Aufführungssituation niemals identisch sind, da sie ontologisch unterschiedlichen Kommunikationsbereichen angehören.

1015 Vgl. Ruth Petzoldt: *Albernheit mit Hintersinn. Intertextuelle Spiele in Ludwig Tiecks romantischen Komödien*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000, S. 91.

1016 Ebd. Natürlich mit Bezug auf ihren Untersuchungsgegenstand.

1017 Goffman (1977), S. 156.

1018 Ebd., S. 158.

1019 Ebd., S. 156.

Schauspieler bei einer Aufführung darstellen, so handeln, als hätten sie unterschiedliche Kenntnisstände, die natürlich auch weniger vollständig sind als die der Schauspieler und des übrigen Theaterpersonals. Man beachte, daß die scheinbare Anerkennung unterschiedlicher Kenntnisstände – verschieden von denen der anderen Bühnenfiguren und dem des Theaterpersonals – eine unabdingbare Voraussetzung dafür ist, daß das innere Drama auf der Bühne im geringsten sinnvoll ist.<sup>1020</sup>

Während für die an der Inszenierung beteiligten Personen folglich kein Zweifel besteht, wo die dramatische Reise hingeht, tappen die Figuren bezüglich allem, was mit ihnen und um sie herum passiert, im Dunkeln. Damit die Aufführung gelingt, müssen die eingeweihten Schauspielerinnen und Schauspieler ihren erweiterten Kenntnisstand voreinander verbergen und vor dem Publikum so tun, als wüssten sie gerade so viel oder so wenig wie die von ihnen verkörperten Figuren.

Nimmt man also die Schauspieler nur für sich, so erkennt man, daß sie ein Einander-etwas-Vormachen spielen. Nimmt man aber das Publikum mit herein, so werden die Dinge etwas komplizierter. [...] Gehört man zum Publikum in einem Theater, so muß man sich so verhalten, als wäre der eigene Kenntnisstand ebenso wie der einiger der Bühnenfiguren lückenhaft. Als Zuschauer ist man kein Spielverderber und verhält sich so, als kennte man den weiteren Verlauf nicht – und nicht selten kennt man ihn ja wirklich nicht. Doch das ist keine gewöhnliche Unkenntnis, denn man macht nicht die gewöhnlichen Versuche, sie zu beheben. Man hat sich absichtlich in eine Situation begeben, in der man zeitweilig getäuscht oder jedenfalls in Unwissenheit gehalten werden kann, kurz, in einen Mitwirkenden an der Nichtwirklichkeit verwandelt werden kann. Und man wirkt aktiv an der Aufrechterhaltung dieser dem Spiel entsprechenden Unkenntnis mit.<sup>1021</sup>

Im Gegensatz zum Theater, in dem sich Theaterpersonal, Spielende und Publikum stets darüber im Klaren bleiben, dass sie sich einander querbeet etwas vormachen, bewirkt die Hyperillusion, dass sich die Rezeption fiktionaler Zusammenhänge im Kabarett regelrecht verselbstständigt. Die Zuschauerinnen und Zuschauer behalten die ästhetische Gesamtsituation im Hinterkopf und verhalten sich dementsprechend. Gleichzeitig lassen sie sich sowohl semantisch-inhaltlich als auch von den formalen Präsentationsformen des kabarettistischen Textes bereitwillig davon überzeugen, die Vorgänge auf der Bühne zu einem großen Teil als real anzusehen.

Kabarett ist folglich auch keine Art freiwillig unterstützte freundliche Täuschung<sup>1022</sup> mehr oder ein „durchweg im Spaß ausgeführte[r] Ak[t], des Zum besten-Habens“<sup>1023</sup>, sondern eine gut gemeinte Selbstdäuschung<sup>1024</sup>, eine Doppelmodulation, die im Vordergrund Authen-

1020 Ebd., S. 154.

1021 Ebd., S. 155 f.

1022 Vgl. ebd., S. 156.

1023 Ebd.

1024 Schon Henningsen entdeckt beim Kabarett einen ‚frommen Betrug‘, den er jedoch auf das So-tun-als-ob des Kabarettisten in Bezug auf persönliche Betroffenheit bezieht: Der Opponierende darf „nicht tatsächlich an etwas leiden: er muß und darf dieses Leiden, deutlich erkennbar, ‚nur‘ spielen. Was er verflucht, muß er lächelnd verfluchen. Der Kabarettist ‚veruneigentlich‘ deshalb sich selbst

tizität anbietet und im Hintergrund auf Artifizialität pocht. *Gut gemeint* ist diese Form der Selbstdäuschung, da die Hyperillusion Intimität suggeriert und dadurch nicht nur die Beziehungsbildung zur dargestellten Figur und der sie darstellenden Person<sup>1025</sup> ankurbelt, sondern auch den damit verbundenen ästhetischen Genuss verstärkt: „[V]on vermeintlich Wahrem lässt man sich“ Wolf zufolge viel „lieber fesseln als von bloß Erfundenem.“<sup>1026</sup>

Die gut gemeinte Selbstdäuschung ist eine hochkomplexe Modulation und für das Kabarett konstitutiv – trotzdem aber keineswegs darauf beschränkt. Sie stellt sich während jeder theatralen Aufführung ein, in deren Verlauf sich Schauspielerinnen und Schauspieler Richtung Publikum drehen, um einen vermeintlich direkten Kontakt zwischen Figuren und Rezipierenden herzustellen. Die Hyperillusion ist dabei – insbesondere im Kabarett – so stark, dass sich ihr häufig noch nicht einmal die Kabarettistinnen und Kabarettisten entziehen können: „Das auf der Bühne ist in diesem Programm keine Figur, das bin ich, so, wie ich bin, weil es ja mir ein dringendes Bedürfnis ist, bestimmte Dinge zurecht zu rücken (!), und sowas sollte man dann auch selbst tun, und keine Figur vorschicken.“<sup>1027</sup>

#### 4.8 Intermezzo cum figuris

Der auf der Bühne erzählt denen, die heute Abend da sind, das, wovon er überzeugt ist. Das heißt, daß es die sogenannte vierte Wand nicht gibt. Die wird also nicht irgendwann im Zuge des Abends, um einen Hihi-Überraschungseffekt zu erzielen kurzzeitig durchbrochen, sondern die gibt es von Anfang an nicht. Das beinhaltet, daß der auf der Bühne die Menschen, die heute da sitzen, nicht als amorphes Publikum anlabert, sondern einer Anzahl von Menschen etwas erzählt. Daß das inhaltlich und formal dasselbe ist wie an anderen Tagen, ändert nichts daran, daß er sich in einer Kommunikationssituation mit realem Gegenüber befindet. das (!) heißt aber auch, daß er auf Einwände des Publikums reagieren können muß. Schließlich erzählt er ja das, wovon er überzeugt ist, und das muß er argumentieren können. Und ein gültiges Argument fußt auf einer Annahmengrundlage, die so ausgearbeitet sein muß, daß eine Figur, um dasselbe Argument verwenden zu dürfen, dasselbe Leben hinter sich gebracht haben muß wie der, der die Figur erfunden hat. Na, da mach ich das doch lieber gleich selbst.<sup>1028</sup>

Volltreffer. Noch deutlicher hätte der Kabarettist Günther Paal das Konzept ‚Bühnenfigur‘ nicht über den Haufen werfen können. Auf der Bühne eine Figur vorschicken? – für den

---

und sein Programm“, Henningsen, S. 20. Das Publikum darf nicht den Eindruck bekommen, bevormundet oder geschulmeistert zu werden. „Die Rolle des ‚Kabarettisten‘ basiert“ demnach „auf einem stillschweigenden Pakt mit dem Publikum, das sich frei wähnt, für diese Freiheit von Bevormundung, Belehrung und Ermahnung bezahlt hat und dennoch zum Schlucken von Medizin gezwungen werden soll. Um solchen frommen Betrug inszenieren zu können, düpiert der Kabarettist, indem er scheinbar dem Publikum entgegenkommt, es in Wahrheit aber unterläuft.“ ebd., S. 21.

1025 Hier handelt es sich niemals um die Privatperson, sondern immer um die Kabarettistin und den Kabarettisten als Person des öffentlichen Lebens.

1026 Wolf (1993), S. 60 zitiert nach Dam, S. 80.

1027 Zitat aus einer Mail des Kabarettisten Paal an die Verfasserin vom 6. November 2013.

1028 Zitat aus einer Mail des Kabarettisten Paal an die Verfasserin vom 15. November 2013.

Kabarettisten ein absolutes No-Go. Das selbstbewusste *Sur scène? C'est moi!* aus der Praxis erteilt dem kläglichen Einwand aus der Theorie *Aber es muss gehen – andere machen es doch auch!*<sup>1029</sup> eine klare Absage. Ein klassisches Schachmatt. Wäre da nicht dieser *Gunkl*, der für – respektive *als der* – Paal auf der Bühne steht und Programmen wie *So Sachen – Ein Stapel Anmerkungen oder Zwischen Ist und Soll* seinen Namen leihgt.

Paals Abneigung gegen den fiktionalen Status seiner Bühnenidentität hängt nicht zuletzt mit dem Evokationspotenzial des Begriffs ‚Figur‘ zusammen, das „auf intentional Gemachtes, Konstrukthaftes, Artifizielles“ verweist „und nicht die Vorstellung von Autonomie, sondern von Funktionalität“ erweckt<sup>1030</sup>. Paal erkennt, dass Figuren, sobald sie es mit echten Menschen zu tun bekommen, sehr rasch an ihre Grenzen stoßen<sup>1031</sup>. Kabarettistinnen und Kabarettisten müssen die Anschauungen, die sie vor einem Publikum zur Schau stellen, schließlich auch flexibel verteidigen und individuell ausargumentieren können. Die Figur muss dafür nicht nur dieselben felsenfesten Überzeugungen, sondern auch die entsprechende Weltläufigkeit und identische Erfahrungen mitbringen. Das Praktikable *Na, da mach ich das doch lieber gleich selbst* erscheint da nicht ganz aus der Luft gegriffen. Inwieviel Kabarettkünstlerinnen und Kabarettkünstler es sich überhaupt aussuchen können, ob sie die Bühne als ‚sie selbst‘ oder als Figur betreten, ist eine andere Frage.

Der Streitfall *Person versus Figur* hat sich auch in der Kabaretttheorie niedergeschlagen. Henningsen umgeht diesen Zwiespalt mit einem schauspieltheoretischen Mittelweg: Der Kabarettist agiert auf der Bühne zwar als Schauspieler, deutet die Rolle, die ihm der ‚Rahmen‘ einer Nummer auferlegt, (auch in den Requisiten)<sup>1032</sup> aber nur an. „Mit Brecht könnte man sagen: der Kabarettist zeigt seine Figur, er ist sie nicht.“<sup>1033</sup> Die kabarettistische Rol-

1029 Frei nach dem Loriot-Sketch *Vom Glück der Liebe*.

1030 Manfred Pfister: *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. Auflage. München: Wilhelm Fink, 2001, S. 221.

1031 Dies macht es auch so schwierig, Figuren aus ihrem fiktionalen Kontext zu verpflanzen und beispielsweise in einer Talkshow auftreten oder ganze Fernsehshows moderieren zu lassen. Da Figuren außerhalb ihrer fiktionalen Umgebung nicht ‚überlebensfähig‘ sind, ließe sich hier alternativ annehmen, dass in einer Fernsehsendung (oder in einem mehr alltagsbezogenen Kontext wie zum Beispiel bei einer Möbelhauseröffnung etc.) nicht die Figur auftritt, sondern die mediale Entität einer Persona (vgl. hierzu das Kapitel *Das emotionale Band unter der phonetischen Kette: Die offene Figur*), welche die bekannten Bühnenmerkmale einer Figur lediglich kopiert. (Hierbei handelt es sich wiederum um eine spezielle So-tun-als-ob-Modulation.) Eine Persona, die mit den Attributen von Kabarettfiguren ausgestattet ist, in eine Talkrunde mit Politikerinnen und Politikern zu setzen, ist jedoch weder sinnvoll noch zielführend, da sich die Persona wie die (bekannte Bühnen-)Figur verhalten muss (Erwartung der Zuschauerinnen und Zuschauer!) und daher auch keinen Argumenten zugänglich sein kann. Dies erklärt, warum sich weder die CDU-Politikerin Julia Klöckner noch der Moderator Markus Lanz der Wortgewalt der Persona von *Cindy aus Marzahn* in der Sendung *Markus Lanz* vom 03. Dezember 2014 erwehren konnte. Vgl. uncutnews.ch: *Cindy aus Marzahn bei Markus Lanz über Politiker! Ich platze gleich, weil ich mich gerade so aufrege*. [YouTube-Video, 06. Dezember 2014] Online verfügbar unter [www.youtube.com/watch?v=XCLiKHFqIMI](https://www.youtube.com/watch?v=XCLiKHFqIMI). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018. Ursprünglich: *Markus Lanz* [Fernsehsendung], ZDF, Sendung vom 03. Dezember 2014. Personen, die in der Öffentlichkeit stehen, treten im Fernsehen/in den Medien ebenfalls als Persona auf. Die ontologischen Bedingungen sind also dieselben.

1032 Vgl. Henningsen, S. 19: „Die Rolle wird lediglich angedeutet, auch in den Requisiten (ein charakteristisches Ausstattungsstück, ein Zeichen – Mütze, Armbinde, etc. – ist effektvoller als eine Totalkostümierung).“

1033 Ebd.

le erfüllt bei Henningsen lediglich eine untergeordnete Funktion<sup>1034</sup>. Sie soll beim Publikum bestimmte intendierte Assoziationen auslösen<sup>1035</sup>. Einfühlung „nach Stanislawskischen Rezepten“<sup>1036</sup> würde den Kabarettisten nicht nur seiner „spezifisch kabarettistischen Möglichkeiten“<sup>1037</sup> berauben, sondern unvermeidlich auch seine beiden anderen Rollen überlagern: die bürgerliche Rolle, mit der er seinem Ansinnen auf der Bühne das vom Publikum erwartete, *persönliche Gewicht* verleiht<sup>1038</sup> und die eigentümliche Rolle des Kabarettisten als *Prediger ex negativo*<sup>1039</sup>, die „offenbar fordert, ‚gegen‘ etwas zu sein.“<sup>1040</sup>

Henningsen weist ausdrücklich darauf hin, dass seine Feststellungen „nicht normativ, sondern phänomenologisch-deskriptiv gemeint“ sind und in zehn Jahren, theoretisch gesehen, überholt sein könnten<sup>1041</sup>. Die weiterführende Kabaretttheorie hat Henningsens brechtisch-distanziertes Rollenverständnis dementsprechend auch nicht eins zu eins weitergetragen, sondern zweckdienlich adaptiert.

Fleischer stürzt sich auf die historisch verbrämte, *zentrale Rolle*<sup>1042</sup> des Kabarettisten als einem, der sich auf der Bühne „in oppositioneller Mission“<sup>1043</sup> befindet, und geht so weit<sup>1044</sup>, die dargestellte Rolle vollständig dem kabarettistischen Anliegen unterzuordnen:

Der Kabarettist darf schauspielerische Mittel anwenden, um eine Botschaft herzustellen, er darf aber nicht spielen; das wird vom Publikum nicht akzeptiert. Dieser Zwiespalt bedingt das Schauspiel. Während von einem Theater-Schauspieler niemals verlangt oder erwartet wird, er solle nun Macbeth sein bzw. man hält ihn dafür, tritt im Kabarett genau dieser Fall auf. Ein Schauspieler stellt also etwas/jemand dar; der Kabarettist konstruiert im Kabarett mit Hilfe schauspielerischer Mittel eine Botschaft, die ihm als seine eigene abgenommen und für seine eigene gehalten wird. Man kann also von einer moralischen Dimension sprechen. Der Kabarettist nimmt die Autorität einer Moralinstanz ein. Er vertritt eine moralische Instanz bzw. hat sie zu vertreten.<sup>1045</sup>

Da die Botschaft von einer Moralinstanz vorgetragen werden muss, spielen Figuren bei Fleischer überhaupt keine Rolle mehr. Kabarettistinnen und Kabarettisten müssen glaub-

---

1034 Ebd.

1035 Ebd.

1036 Ebd.

1037 Ebd. Der Auftrag, das Publikum zum Umdenken anzuregen, scheint nach Henningsen mit einer „kompletten Figur“ nicht zu funktionieren.

1038 Vgl. ebd., S. 21: „Dieses Selbstverständnis des Akteurs ist modern, es wird dem auf der Bühne Stehenden vom Publikum aufgezwungen; dahinter steht wahrscheinlich das Bedürfnis der anonymen Massengesellschaft nach ‚Namen‘, nach Stars.“

1039 Ebd., S. 20.

1040 Ebd.

1041 Henningsen äußert sich hier insbesondere zur *Begrenztheit der (kabarettistischen) Mittel*, S. 19. Vgl. hierzu auch das Kapitel dieser Arbeit *Jürgen Henninsen: Das Spiel mit dem erworbenen Wissenszusammenhang*.

1042 Ebd., S. 20.

1043 Ebd.

1044 Fleischer orientiert sich wie Vogel und Pschibl stark an Henningsen.

1045 Fleischer (1989), S. 59 f.

würdig sein. Einen fiktiven Unterhändler vorzuschicken, wäre bei den ohnehin begrenzten Wirkungsmöglichkeiten des Kabaretts sogar eher hinderlich.

Vogel lässt die Figuren ins Kabarett zurückkehren, macht den Grad ihrer Fiktionalität mit Bezug auf Jurij Lotman<sup>1046</sup> aber von dem Satz der sie charakterisierenden Merkmale abhängig. Je schwächer die Figurencharakterisierung ausgeprägt ist und je größer der Referenz auf die lebensweltliche Person der Kabarettistin oder des Kabarettisten ausfällt, desto stärker drängt auch die Nicht-Realität des Bühnengeschehens in den Hintergrund<sup>1047</sup>.

Vogel lehnt sich stark an Henningsen an, problematisiert aber auch, dass dieser „kategorial verschiedene Phänomene allesamt [sprich undifferenziert] als ‚Rollen‘ auffasst, wie-wohl der theaterwissenschaftliche Rollenbegriff deutlich vom soziologischen<sup>1048</sup> zu unterscheiden ist: „Schauspieler zu sein“, ist schließlich „mithin eine gesellschaftliche Rolle einer Person“<sup>1049</sup>.

Pschibl bleibt zunächst ganz der henningschen Tradition verpflichtet<sup>1050</sup>: „Der Kabarettist verkörpert“ demnach auch „keine ‚reale‘ Figur, sondern ein gesellschaftliches Klischee. Er ist *der Beamte, der Macho, der Fußball-Fan oder der bigotte Kleinbürger schlechthin.*“<sup>1051</sup> Der Blick in die Praxis lässt Pschibl einräumen, dass viele Figuren aus diesem strengen Raster herausfallen:

Einige Kabarettisten und Kabarettistinnen schaffen sich eine Art ‚Bühnen-alter-ego‘ und treten über mehrere Programme hinweg ständig oder in einzelnen Szenen als diese Person auf. Manchmal wird der Name dieser Figur auch als Künstlername verwendet. [...] Diese Kunstfigur bildet häufig einen Gegenpol zur Figur des Kabarettisten. Sie wird in vielen Fällen als ‚unsympathisch‘ dargestellt, als ‚Spießer‘ und Prinzipienreiter oder sie ist eine Person, die ‚Volksnähe‘ symbolisiert, eine Putzfrau, ein kleiner Angestellter o. ä.<sup>1052</sup>

Pschibl erkennt, dass Kabaretaufführungen weder allein von der ‚Figur des Kabarettisten‘ noch ausschließlich von ‚klisierten‘ Typen getragen werden, setzt die gespielte Rolle aber trotzdem ins Verhältnis zur Autorität, Integrität und Moralität der Kabarettisten-Rolle. Die Kunstfigur bleibt auch bei Pschibl Mittel zum Zweck.

Die bisherigen Kabaretttheorien vertreten ein Rollenverständnis, nach dem Schauspielerinnen und Schauspieler eine Rolle ‚lediglich‘ ausfüllen:

1046 Jurij Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*. Übersetzt von Rolf-Dietrich Keil. München: Fink, 1972 [= UTB, Bd. 103].

1047 Vogel, S. 84. Bereits Vogel bemerkt, dass „die als wirkliches Ich verkaufte Bühnengestalt [...] keineswegs immer dem wirklichen Ich [...] zu entsprechen braucht.“ Die Bühnengestalt entspricht allerdings nie dem wirklichen Ich – auch wenn die Figur dies behaupten sollte.

1048 Vgl. ebd., S. 82 in Anlehnung an Goffman (1977), S. 148 f.

1049 Ebd., S. 82.

1050 Vgl. Henningsen S. 19: „[...] das Kabarett [greift] mit Vorliebe auf im öffentlichen Bewußtsein schon vorgeprägte, ja klisierte ‚Typen‘ zurück.“

1051 Pschibl, S. 83. Hervorhebungen wurden im Original durch größere Abstände zwischen den Buchstaben markiert.

1052 Ebd.

Entgegen der umgangssprachlichen Formulierung kann jedoch nicht davon die Rede sein, dass Schauspieler ihre Rollen an- oder auffüllen. [...] Rollen und Schauspieler stehen nicht zueinander wie Gefäß und Inhalt. Aus Sicht der Semiotik kann präzisiert werden, dass die Darstellung einer F.[igur] nicht als Auswahl, Reduzierung und sinnliche Umsetzung der im Rollentext angelegten Bedeutungen aufzufassen ist, sondern dass sich die Bedeutung des komplexen Zeichens F.[igur]<sup>1053</sup> erst in der konkreten Darstellung konstituiert.<sup>1054</sup>

Aus theatertheoretischer Sicht ist eine Figur „prinzipiell eine dichotome Formation, die sich aus dem (!) je spezifischen Anteilen von Rolle und Schauspieler aufbaut, aber während ihrer Aufführung permanent destabilisiert und neu formiert werden kann.“<sup>1055</sup> Theatrale Figuren sind folglich mehr als die Summe ihrer erdachten und verkörperten Teile – zumal im Kabarett, dessen Figuren durch die (in)direkte Konfrontation mit dem faktischen Publikum eine spezifische Eigendynamik entwickeln.

Die rezeptionsästhetische Aufspaltung der Bühneninstanz in dargestellte Rolle, *Kabarettistin* oder *Kabarettist* und ‚privatmenschlichen Resonanzkörper‘ hat noch immer ihre Be rechtigung. Die fingierte Face-to-Face-Kommunikation überzeugt das Publikum davon, dass sowohl hinter den komisch modulierten als auch hinter den unverblümten Äußerungen der Sprecherin oder des Sprechers eine echte Meinung steht<sup>1056</sup>. In der Wahrnehmung des Publikums befinden sich diese drei Rollen in beständiger Wechselwirkung<sup>1057</sup>. Insofern neigen Kabarettzuschauerinnen und zuschauer dazu, vom Dargestellten direkt auf die Darstellung und die Darstellenden zu schließen – und umgekehrt<sup>1058</sup>. Ob eine Kabarettistin oder ein Kabarettist die Bühnengestalt als ‚wirkliches Ich‘ verkauft<sup>1059</sup> oder sich von einer Kunstfigur vertreten lässt, ist für den Eindruck, den das Publikum empfängt, und die Beziehung, die sich vor, während und nach der Aufführung zur Sprecherin oder zum Sprecher entwickelt, unerheblich.

Die Überbetonung des „oppositionellen Gestus“<sup>1060</sup> hat die Bedeutung der fiktionalen Darstellung sowohl ‚im Rahmen der Nummer‘<sup>1061</sup> als auch ‚im Rahmen des gesamten Kabarettprogramms‘ theoretisch ins Hintertreffen geraten lassen. Die Praxis hat indessen den entgegengesetzten Weg eingeschlagen. Der *Bilderbuch-Kabarettist*, der andere Rollen lediglich andeutet, repräsentiert schon längst nicht mehr den kabarettistischen *state of the art*. Kabarettistinnen und Kabarettisten verkörpern heute ein weites Spektrum an mal mehr, mal weniger eigenständigen Figuren. Am einen Ende stehen Figuren wie *Monika Gruber*, *Enissa Amadi*, *Günter Grünwald* oder *Volker Pispers*, die Kongruenz mit ihrer Darstellerin

1053 Mit Bezug auf Erika Fischer-Lichte: *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*. Tübingen/Basel: Francke, 2001.

1054 Jens Roselt: Figur. In: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch u. a. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2014, S. 107–111, hier S. 109.

1055 Ebd. Mit einem Querverweis zu dem Begriff ‚Aufführung‘.

1056 Dies ist in der Regel natürlich auch der Fall.

1057 Hier bezogen auf die Perspektive des Publikums.

1058 Vgl. hierzu auch das Kapitel *Das emotionale Band unter der phonetischen Kette: Die offene Figur*.

1059 Vogel, S. 84.

1060 Henningsen, S. 21.

1061 Henningsen bedient sich zwar schon Ende der 60er-Jahre des Ausdrucks ‚Rahmen‘, unterschätzt aber auch dessen Potenzial. Der Rahmen einer Nummer hat für ihn „keinen Wert in sich“, sondern ist „nur Requisit, Teil des Instrumentariums“ (ebd., S. 19).

oder ihrem Darsteller vortäuschen<sup>1062</sup>, am anderen die künstlichen Identitäten einer *Frieda Braun* (Karin Berkenkopf), einer *Nessi Tausendschön* (Annette Maria Marx), eines *Erwin Pelzig* (Frank-Markus Barwasser) oder eines *Django Asül* (Uğur Bağışlayıcı).

Die Figuralität einer Figur von der Summe ihrer Merkmale abhängig zu machen, hieße, der Analyse von Kabarettprogrammen einen umständlichen Fragenkatalog aufzubürden: Ist die Bühnengestalt kostümiert und wenn ja, wie aufwendig?; „Bedient sich die Bühnengestalt einer auffälligen Sprechweise?; War eine ‚Maske‘ am Werk?; „Kommen Requisiten vor?; „Inwieweit stimmt das, was die Bühnengestalt sagt, mit der Wirklichkeit überein?“

Um dieser Erbsenzählerei zu entgehen, empfiehlt es sich, mit Danijela Kapusta „jeder auf der Bühne auftretenden Gestalt unabhängig von der Zahl ihrer erkennbaren Merkmale“<sup>1063</sup> den Status einer Figur einzuräumen. Ausschlaggebend ist in diesem Zusammenhang allerdings weniger die Bühne als vielmehr der ästhetische Rahmen, dem sich das Publikum während einer Kabarettperformance freiwillig unterwirft und dem sich *nolens volens* auch die Spielenden zu unterwerfen haben.

Wer einen Kabarettrahmen ankündigt<sup>1064</sup> und in der konkreten Aufführungssituation ein Aufgeführtes Gespräch im Offenen Dialog realisiert, triggert beim Publikum bestimmte Handlungsroutinen<sup>1065</sup>, die automatisch alles, was die Sprecherin oder der Sprecher äußert und/oder tut, in einen inszenatorischen Kontext stellen. Selbst Künstlerinnen und Künstler, die keine Figur vorschicken möchten, können, sofern sie trotzdem Signale aussenden, die beim Publikum ein kabarettspezifisches Rezeptionsverhalten auslösen, nicht verhindern, dass sie die verhaltensmäßige Rahmung des Publikums zur Figur ästhetisiert.

Die stark konventionalisierte Aufführungssituation, die Spielende und Publikum mit je unterschiedlichen Rechten und Pflichten ausstattet, verhindert also, dass Kabarettistinnen und Kabarettisten jemals als sie selbst auf der Bühne stehen können. Wie ausgeprägt eine Figur dabei gleichzeitig als Moralinstanz auftritt, bleibt wie die Art und die Häufigkeit komischer Modulationen der Kabarettistin oder dem Kabarettisten selbst überlassen.

## 4.9 Es liegt was in der Luft: Die Fiktionsblase

Bertolt Brechts „anti-illusorische“ Verfremdungspoetik hat nicht nur die Kabaretttheorie beflogelt, sondern auch positive Resonanz in der Praxis hervorgerufen:

1062 Ebd., S. 21.

1063 Danijela Kapusta: *Personentransformation. Zur Konstruktion und Dekonstruktion der Person im deutschen Theater der Jahrtausendwende*. München: Herbert Utz, 2011 [= Münchener Universitätsschriften/Theaterwissenschaft, Bd. 20], S. 22 in Anlehnung an Roselt (2014), S. 104.

1064 Etwa durch den Hinweis „Kabarettprogramm“ via Plakatwerbung, eine bestimmte Aufführungsstätte, eine bestimmte Figur etc. All diese Erkennungsmerkmale sind mit Goffman als Klammern zu verstehen. Vgl. Goffman (1977), S. 57 und Dörner, S. 24.

1065 Etwa eine kontinuierliche Feedbackschleife aus Applaus und Gelächter und eine erhöhte Toleranzschwelle gegenüber Beleidigungen.

In Brechts epischem oder dialektischen Theater konnte man vom Bühnenrand aus in eine Rolle ‚einstiegen‘, man konnte ‚aus der Rolle aussteigen‘, und man durfte auch das Publikum direkt ansprechen. Genau das ist es, was mich Jahre später am Kabarett fasziniert hat.<sup>1066</sup>

Henning Venskes Faszination illustriert, wie schonungslos die Bühnenpraxis mit der grundlegenden kabaretttheoretischen Notwendigkeit einer strikten Trennung zwischen fiktiver Realität und faktischer Wirklichkeit umgeht. Da Kabarettfiguren und lebensweltliches Publikum angesichts des ästhetischen Rahmens zwangsläufig an ontologisch verschiedenen Seinsebenen partizipieren<sup>1067</sup> – und zwar nicht ‚angeblich‘ wie Goffman spöttelt<sup>1068</sup>, sondern ‚alternativlos‘ – dürften die Figuren *de facto* keinen Zugriff auf die wirkliche Interaktionssituation haben.

Die Praxis macht diesem Gebot einen Strich durch die Rechnung. Ins Spiel integrierte Zurufe, Kommentare zu unerwarteten Zwischenfällen und kurze Frage-Antwort-Dialoge sind im Kabarett nicht nur die Regel, sondern maßgebliche Kommunikations- und Unterhaltungsstrategien. Sowohl die Spielenden als auch das Publikum haben demnach allen Grund, den Kontakt zwischen Bühne und Schauraum für authentisch zu halten.

Die Krux, wieso hier ausnahmsweise einmal *sein kann*, was den Gesetzen der Logik zu folge *nicht sein darf*<sup>1069</sup>, umgeht bei allen theatralen Gattungen, die mit Hyperillusion arbeiten – und speziell im Kabarett, das Hyperillusion kultiviert – zukünftig ein wahrnehmungsgebundenes, ästhetisches Gewebe, das sich dynamisch zwischen die verschiedenen Seinsebenen schiebt und dem weder *ad spectatores* und *ex persona* noch kommentierender Chor, Prologfigur oder Conférence etwas anhaben können. Mit einem anderen Wort: die *Fiktionsblase*.

1066 Henning Venske: *Es war mir ein Vergnügen. Eine Biografie*. Westend, 2014, S. 153. Venske schildert ganz konkret auch – und unabhängig von Henningsen – seine Schwierigkeiten mit dem Rollenverständnis Konstantin Stanislawskis: „Nach seiner Meinung sollte Theater so realistisch wie möglich wirken, denn nur authentisch auftretende Schauspieler konnten die Illusion einer Realität herstellen. Stanislawskis Methode – durch die völlige Identifikation der Schauspieler mit ihren Rollen eine realistische Darstellung zu erreichen – war bekanntlich auch die Grundlage für die Arbeit in Lee Strasbergs Actors Studio in New York in den 1950er Jahren. [...] Ich hatte immer Schwierigkeiten mit dem ‚Sichidentifizieren‘. Bei allem Interesse herauszufinden, mit welchen Mitteln – Sprache, Mimik, Gesten – eine überzeugende Figur auf die Bühne gestellt werden konnte, ich hatte nie das Gefühl, durch das ‚In-die-Rolle-Schlüpfen‘ ein anderer geworden zu sein. Ich hatte sehr viel mehr Freude am anti-illusionistischen Konzept und der Verfremdungstechnik von Bertolt Brecht.“ Venske (2014), S. 152 f. Inwieweit sich Kabarettistinnen und Kabarettisten ihren Figuren verbunden fühlen, unterscheidet sich von Person zu Person. Die wenigsten – zumindest diejenigen Künstlerinnen und Künstler, die Figuren mit einer völlig anderen Identität darstellen – dürfen sich jedoch tatsächlich, also in einem ‚pathologischen‘ Sinn, mit ihrer Bühnenrolle identifizieren. Die rezeptionsästhetische Wechselwirkung von Illusion und Inlusion wirkt aus produktionsästhetischer Perspektive auch auf die Spielenden. Brecht und Stanislawski gegeneinander auszuspielen, ist für die Kabaretttheorie daher wenig zielführend.

1067 Dies zeigt sich nachgerade in Kabarettinteraktionssituationen, in denen die Figuren keinem Kabarettpublikum gegenüberstehen, sondern ihre Unterhaltung etwa mit Leidensgenossen in einem Warzelzimmer, Hochzeitsgästen, unbeteiligten Passanten oder Wartenden an einer Bushaltestelle (usw.) führen.

1068 Goffmann (1977), S. 150.

1069 Frei nach Christian Morgensterns Gedicht *Die unmögliche Tatsache*.

Dieser neue theater- und kabarettwissenschaftliche *terminus technicus* bringt den Wissensspeicher fraglos erst einmal zum Rotieren. Widersprüchliche Bilder trüben das geistige Auge: Spekulationsblasen, die globale Finanzkrisen auslösen, schmerzhafte Souvenirs nach langen Wanderungen und blutgefüllte Schweinsblasen, mit denen englische Komödianten und Hanswurst deneinst eindrucksvolle *special effects* inszenierten. Blasen genießen im Alltag nicht den allerbesten Ruf und waren auf die Bühne gebracht meist eine ziemlich saftige Angelegenheit. Die Fiktionsblase dagegen ist eine sichere Investition, eine saubere Sache und unverzichtbar, um die Kabaretttheorie in trockene Tücher zu bringen. Um ihr Wesen und Wirken zu ergründen, bietet sich als Ergänzung zur oben angedachten Bilderstrecke die Imagination einer riesigen Seifenblase an, die schillernd mal in die eine, mal in die andere Richtung wabert und zwischen denen, die sie betrachten, und dem, was sie umschließt, eine durchsichtige Membran formt.

Diese Vorstellung kommt der Funktionsweise der Fiktionsblase schon ziemlich nah. Anstatt jedoch auf offener Straße Trilliarden von Gasmolekülen zusammenzuschließen, organisiert die Fiktionsblase im Rahmen der ästhetischen Interaktionssituation Kabarett das Verhältnis von Darstellung zu Dargestelltem. Sie wölbt sich über das fiktive Kommunikationssystem, welches mit dem Gebrauch theatricaler Zeichen einhergeht, und zieht auf diese Weise zwischen der gespielten Gesprächssituation und der realen Aufführungssituation eine klare Trennlinie. Die Sphären, in denen sich die Figuren<sup>1070</sup> und das lebensweltliche Publikum<sup>1071</sup> bewegen, stehen einander gegenüber, vermischen sich aber nicht. Die Kabarettfiktion bleibt folglich absolut und die Realität im störungsfreien Interaktionsverlauf von allem, was die Figur sagt oder verschweigt, tut oder lässt, unbehelligt.

Straßenkünstlerinnen und Straßenkünstler setzen ihre Seifenblasen der natürlichen Luftbewegung aus. Kabarettistinnen und Kabarettisten unterwerfen die Fiktionsblase den gruppendynamischen Prozessen der Interaktionssituation. Um sie zu produzieren, braucht es weder Seifenlauge noch spezielle Hilfsmittel. Sie entsteht, sobald die Spielenden ihre Rolle aktivieren und Zeichen von Zeichen produzierend die Aufführung konstituieren. Viele Kabarettfiguren betreten die Bühne *ab ovo*. Ihr Auftritt ist ein fester Bestandteil der Inszenierung und damit von vornherein in die Fiktionsblase eingeschlossen; andere Figuren entstehen dagegen erst mit der Begrüßung des *Publikums*. Ob eine Kabarettistin oder ein Kabarettist die Bühne bereits in der Rolle betritt oder erst durch den Gesprächsauftritt in ihre oder seine Figur findet, lässt sich nicht immer letztgültig bestimmen. Je mehr die Identität der Figur jedoch von der Identität der Kabarettistin oder des Kabarettisten abweicht und je deutlicher sich die Gesprächssituation von der konkreten Aufführungssituation unterscheidet, desto größer ist die Wahrscheinlichkeit, dass nicht die Kabarettistin oder der Kabarettist die Interaktionssituation einleitet, sondern bereits die Figur.

Die Fiktionsblase steht in enger Wechselwirkung mit dem ästhetischen Rahmen, der durch Erfahrungswissen reguliert und durch institutionalisierte ‚Rahmenbedingungen‘ wie die Aufführungsstätte oder die räumliche Anordnung von Bühne und Schauraum zusätzlich hervorgehoben wird. Mit ihrem Anfangsapplaus signalisieren die Zuschauerinnen und

<sup>1070</sup> Auch jene *alter-ego*-Figuren, mit denen Kabarettistinnen und Kabarettisten vortäuschen, als sie selbst auf der Bühne zu stehen.

<sup>1071</sup> Die Spielenden gehören wie das faktische Publikum der Lebenswelt an und agieren aus diesem Grund ebenfalls außerhalb der Fiktionsblase.

Zuschauer ihr Einverständnis, sich den speziellen Anforderungen der Kabarettinteraktion zu unterwerfen, während „der Schlußbeifall den Schein hinwegfegt. Die Bühnenfiguren lösen sich auf“<sup>1072</sup> und bringen damit auch die Fiktionsblase zum Kollabieren<sup>1073</sup>.

Während der Aufführung ist die Fiktionsblase dehnbar (störungsfreier Interaktionsverlauf), zerreißbar (Zusammenbruch des Interaktionsverlaufs) und semipermeabel, was die künstlerische Freiheit der Spielenden gewährleistet. Dies bedeutet, dass Kabarettistinnen und Kabarettisten frei darüber entscheiden können, welche Publikumsreaktionen und Zwischenfälle sich mit der Dramaturgie des Kabarettsprogramms vereinbaren und somit ‚gewaltsam‘ in die gespielte Welt integrieren lassen.

In *Niavaranis Kühschrank* kommentiert die Figur *Niavarani* das Zuspätkommen einiger Zuschauerinnen und Zuschauer mit den Worten: „Wir haben uns eh schon solche Sorgen gemacht!“<sup>1074</sup>. Die Figur dürfte die Störung streng genommen gar nicht bemerken, da sie sich jenseits der Fiktionsblase, sprich außerhalb ihres fiktiven Realitätssystems zuträgt. Der Kabarettist Michael Niavarani, dem dieser Angriff auf den störungsfreien Interaktionsverlauf natürlich nicht entgeht, könnte das ‚Sich-zu-den-richtigen-Plätzen-Kämpfen‘ der Eindringlinge nun einfach ignorieren und mit seinem Programm fortfahren. Stattdessen bezieht er die Störenfriede ins Spiel mit ein, wodurch er die Überlegenheit der Figur *Niavarani* demonstriert, die etwas prekäre Situation auflockert und die übrigen Zuschauerinnen und Zuschauer durch die höhnische Spitz<sup>1075</sup> noch enger zusammenschweißt. Figuren können nicht auf Vorgänge oder Personen der Lebenswelt referieren. Um hier dennoch eine Verbindung herzustellen, nutzt Niavarani einen Kunstgriff, der sich der biegsamen, halbdurchlässigen Struktur der Fiktionsblase bedient.

Kabarettistinnen und Kabarettisten, die sich über ‚Zuspätkommer‘ mokieren, Störungen kommentieren und an ausgewählte Zuschauerinnen und Zuschauer Fragen richten, bringen die Fiktion nicht zum Einsturz, sondern stülpen einer betreffenden Person/einem Vorkommnis die Fiktionsblase gleichsam über. Die Spielenden schaffen sich Mitspieler, die im Rahmen der ästhetischen Interaktionssituation und innerhalb der Membran der Fiktionsblase nun ebenfalls als Figuren agieren. Schon Uli Heuner beobachtet:

Entweder holt man das Leben ins Theater, indem man zum Beispiel ‚echte‘ Menschen auf die Bühne stellt, wo sie nur sich selbst darstellen, was natürlich sofort eine Distanzierung von sich und den Zuschauern mit sich bringt, die ‚echten‘ Menschen in eine theatrale Struktur hineinstellt. Das heißt, ein ‚normaler‘ Mensch auf der Bühne wird sofort zum Schauspieler, wird

---

1072 Goffmann (1977), S. 151.

1073 Bei der Zugabe ist die Fiktionsblase wieder aktiv.

1074 *Niavaranis Kühschrank*, 00:02:40 f.

1075 Hier besteht zusätzlich Klärungsbedarf in Bezug auf fiktionsinterne und -externe Komik. Das fiktische Publikum registriert diesen Satz als Ironie und reagiert dementsprechend mit Gelächter. Auf Figurenebene könnte die Bemerkung jedoch durchaus ernst gemeint sein. Da Niavarani mit Ironiesignalen (Satzmelodie, Betonung) arbeitet und noch eine Spitz<sup>e</sup> hinterherschießt („I komm aus Persien und war früher da als Sie!“, ebd., 00:03:09 f.), handelt es sich hier jedoch ziemlich sicher um eine fiktionsinterne komische Modulation.

sofort von einem theatralen Rahmen umschlossen, man könnte auch sagen, fiktionalisiert.  
Wer das ‚richtige‘ Leben auf die Bühne holt, erhält immer ‚Theater‘.<sup>1076</sup>

Ästhetisierung funktioniert im Kabarett reziprok in zwei Richtungen. Die Erwartungen und Verhaltensroutinen des Publikums zwingen den Spielenden im Rahmen der ästhetischen Interaktionssituation eine Figur auf<sup>1077</sup>. Im Gegenzug besitzen Kabarettistinnen und Kabarettisten die Freiheit, Menschen der Lebenswelt zu Mitspielern zu ästhetisieren, respektive zu Figuren zu fiktionalisieren.

Die Fiktionalisierung von Zuschauerinnen und Zuschauern zu Figuren, heiße im Kabarett *Materialisation*<sup>1078</sup>, da sie dem fiktiv anwesenden, realiter abwesenden Gesprächspartner der Kabarettfigur kurzzeitig ein Gesicht und eine Stimme verleiht. Nach dem Materialisationsakt schrumpft die Fiktionsblase auf ihre ursprüngliche Größe zusammen. Wer einmal ins Spiel integriert wurde, bleibt jedoch gewissermaßen kontaminiert und damit anfällig, auch weiterhin angesprochen, sprich ästhetisiert zu werden.

Die Fiktionsblase ist das Missing Link der Kabarettforschung, da sie Austausch ermöglicht, ohne die Inkompatibilität beider Kommunikationssysteme in Zweifel zu ziehen. Sie erinnert aber auch daran, dass Kabarettfiguren weder ins Leere sprechen noch Monologe führen, sondern sich wie von Vogel beschrieben an ein verdecktes Gegenüber wenden, das Teil der fiktiven Welt und somit auch Teil der Fiktionsblase ist. Ihm und allen weiteren wesentlichen Rahmen-, Produktions- und Rezeptionsbedingungen kabarettistischer Interaktion auf die Sprünge zu kommen, ist die Aufgabe der Folgekapitel.

## 4.10 Der kleine Kabarett-Knigge

Freiherr Adolph Franz Friedrich Ludwig Knigges Schrift *Über den Umgang mit Menschen*<sup>1079</sup> beschäftigt sich weder mit Besteckkunde noch mit ästhetischen Fauxpas wie braunen Socken zu schwarzen Schuhen. Sie reflektiert – ganz im Sinne der Aufklärung – grundätzliche Regeln des gesellschaftlichen Miteinanders.

Ebenso wenig, wie es sich beim ‚Knigge‘ um eine Benimmfibel handelt, gibt die *Integrative Kabaretttheorie* Karrieretipps oder Spielanweisungen für angehende Kabarettistinnen und Kabarettisten. Stattdessen schärft sie das Bewusstsein für jene im Langzeitgedächtnis

1076 Vgl. Uli Heuner: *Wer herrscht im Theater und Fernsehen?* Berlin: Parodos, 2008, S. 16 f. Uli Heuner wägt hier zwei Optionen ab, „Theater und Leben zusammenzuführen“ (S. 16) und „das Theater ins Leben zu stellen, die Theaterhäuser zu verlassen und einfach an irgendeinem Ort zu spielen“, S. 17.

1077 Vgl. hierzu im Kapitel dieser Arbeit *Intermezzo cum figuris* die Frage, ob Kabarettkünstlerinnen und Kabarettkünstler es sich überhaupt aussuchen können, ob sie als ‚sie selbst‘ oder als Figur auf der Bühne stehen.

1078 Niavarani fällt die Materialisation leicht, da es sich bei *Niavarani* Kühlschrank um eine fingierte Kabaretaufführung handelt. In ein Programm, das wie *Im Keller* jeweils nur eine offene und verdeckte Figur vorsieht, lassen sich Publikumsaktionen und -reaktionen weitaus weniger leicht integrieren. Vgl. zum Thema ‚Materialisation‘ auch das Kapitel dieser Arbeit *Killing Manfred: Materialisation als Gewaltakt*.

1079 Vgl. hierzu die Erstausgabe: Adolph von Knigge: *Ueber den Umgang mit Menschen. In zwey Theilen.* Hannover: Schmidtsche Buchhandlung, 1788.

verankerten, intuitiv verinnerlichten Wesenszüge, die Kabarett zu dem machen, was es ist, und die ihm gegenüber sowohl eine *Haltung* als auch ein spezifisches *Verhalten* auslösen.

Die vorliegende Theorie durchwühlt den Wissenszusammenhang nach allem, was Kabarett im Innersten zusammenhält. Nicht im Sinne einer Inventur, die aufzählt, was Kabarett alles *sein kann, aber nicht muss*, sondern durch die Beschreibung und Erklärung jener konstitutiven Merkmale, ohne die eine jede Kabarettaufführung undenkbar wäre. Der hermeneutische Schlenker in die Frame-Forschung lässt erahnen, wie vielfältig und vielschichtig die von Henningsen kombinierten Bereiche ‚Kabarett‘ und ‚Wissen‘ ineinander verwoben sind. Der Kabarett-Frame ist mit all seinen Ober-, Unter- und Neben-Frames ein hochkomplexes, kognitives Gebilde, das sämtliche kabarettrelevanten Wissensdaten speichert, organisiert und jederzeit abrufbar macht. Er umfasst linguistische und soziologische Aspekte, triggert bestimmte Erwartungen und Vorgefühle, organisiert emotionale Bindungen, zapft Alltagswissen an, gewährleistet Textverständnis und Kunstverständnis, jongliert mit verschiedenen Interpretationsansätzen, steuert die Rezeption und zeigt auch der Produktion, wo die Reise hingehen muss, um eine störungsfreie Interaktion aufzubauen.

Die kognitive Repräsentation hat sich im Verlauf des 20. und in den ersten Jahrzehnten des 21. Jahrhunderts zusammen mit dem Phänomen kontinuierlich gewandelt. Nichtsdestotrotz lassen sich Konstanten und Merkmale beobachten, die sich wie ein roter Faden durch die Entwicklungsgeschichte des Kabaretts ziehen und die Herausbildung einer bestimmten kabarettistischen Praxis begünstigt haben. Die ‚heutige‘ Erfahrung lehrt, dass es sich beim Kabarett um eine stark konventionalisierte, künstlerische Ausdrucksform handelt, die sich zu einer bestimmten Zeit an einem eigens dafür vorgesehenen Ort zwischen einer produzierenden und einer rezipierenden Instanz zuträgt. Die Spielenden wenden sich in Richtung Publikum und beginnen ein Gespräch, das dieses größtenteils auf sich bezieht. Der ästhetische Gesamtzusammenhang überzeugt die Zuschauerinnen und Zuschauer trotzdem davon, dass alles, was während einer Vorstellung passiert oder geäußert wird, unter einem ästhetischen Blickwinkel zu betrachten ist.

Pschibl unterstellt Kabarettgemeinschaften zu Recht „ein gewisses gemeinsames Interesse an der Gestaltung [und Vollendung] der Interaktionssituation“<sup>1080</sup>. Vor diesem Hintergrund hat sich eine strenge Aufgabenteilung herausgebildet. Die Spielenden liefern einen theatralen Text, den das temporäre Publikumskollektiv<sup>1081</sup> kontinuierlich – sei es mit Gelächter, Applaus, Zwischenrufen oder gelegentlichen Pfiffen – zum fertigen Programm ergänzt.

Produktion und Rezeption verteilen sich im Kabarett asymmetrisch auf die Interagierenden, was die Darstellungsebene als einen Ort rezipierender Produktion und produzierender Rezeption ausweist. Das gegenseitige Geben und Nehmen macht das Kabarettspielen zu einer sehr ausgewogenen und harmonischen Form der Interaktion, die trotzdem Beleidigungen zulässt, und in der konkurrierende Gruppen oder einzelne Figuren kleinere und größere Machtkämpfe austragen.

---

1080 Pschibl, S. 104.

1081 Vgl. Annemarie Matzke: Das Loch im Vorhang. Zu den Auftritten des Publikums. In: *Auftritte. Strategien des In-Erscheinung-Tretens in Künsten und Medien*. Hrsg. von Annemarie Matzke, Ulf Otto u. a. Bielefeld: transcript, 2015, S. 157–169, hier S. 160: „Im Akt des Auftritts (der Schauspieler) konstituiert sich das Publikum als temporäres Kollektiv: nicht im Sinne einer Einheit, sondern als zeitlich begrenzte Versammlung von Individuen.“

Einige kabaretttypische Aspekte wie die notwendige Aufspaltung der Kabarettinteraktion in ein theatrales und ein fiktives Kommunikationssystem, die Nachahmung von Scherzkommunikation, das Aufgeführte Gespräch im Offenen Dialog, verdeckte Figuren und durch Hyperillusion angeregte Beziehungsbildung sind weiter oben bereits angeklungen. Die Fragen ‚Was ist Kabarett?‘, ‚Wie funktioniert es?‘ und ‚Was macht Kabarett aus?‘ lassen sich jedoch nur am Objekt klären. Sie verlangen, dass der Kabarett-Frame noch weiter strapaziert wird; und zwar so lange, bis aus prozedurellem Kabarettwissen deklaratives Kabarettwissen geworden ist. „[...] [U]nd so lasset uns denn den Versuch machen und der Sache näher rücken!“<sup>1082</sup>

1082 Adolph von Knigge: *Ueber den Umgang mit Menschen. In drei Teilen.* Neunte Original-Ausgabe. Durchgesehen und vermehrt von Friedrich Philipp Wilmsen. Hannover: Gebrüder Hahn, 1817, S. 47.



## 5 Kabarett – die Kunst, den Mund aufzumachen

Was haben alle dem Kabarett ähnlichen Spielformen gemeinsam? Das enorme Mitteilungsbedürfnis ihrer Figuren. Kabarettfiguren handeln nicht, sie sprechen. Diese Besonderheit entspringt einer langen Tradition. Sie beginnt, wo im Dunkel der Geschichte zum ersten Mal eine Person vor Publikum zu erzählen begonnen hat. Neben Kontinuität verleiht sie dem Kabarett zusätzlich Identität. Denn unabhängig davon, ob sie daneben auch noch tanzen, singen, jonglieren oder zaubern, haben Kabarettfiguren immer zuerst etwas zu sagen.

Kabarettkommunikation ist theatrale Kommunikation und somit der gleichen Doppelung unterworfen wie alle anderen theatralen Gattungen. Fleischer vernachlässigt das Zusammenspiel beider Kommunikationssysteme, wiewohl er Kabarettprogramme ‚Nachrichten‘ nennt, um deren performativen Charakter hervorzuheben<sup>1083</sup>. Die Figurenebene spielt bei ihm überhaupt keine Rolle. Auch Pschibl, die sich auf den störungsfreien Interaktionsverlauf konzentriert, lässt die Dynamik zwischen Darstellung und Dargestelltem außen vor. Vogel dagegen erkennt, dass im Kabarett nicht Personen miteinander kommunizieren, sondern Figuren. Seine Fiktionskulisse zwingt ihn, den Offenen Dialog in einer ‚Stufenfolge‘ mal stärkerer, mal schwächerer Publikumszuwendung<sup>1084</sup> zu verbergen, anstatt ihn zur wesentlichen Gattungskonstituente zu erheben.

25 Jahre nach Vogel ist die Zeit reif, um das kabarettistische Ei des Kolumbus endlich auf die Spitze zu treiben. Das Aufgeführte Gespräch im Offenen Dialog ist *derjenige* Darstellungsmodus, der das Kabarett zu Kabarett macht und der auch *manzai*, *stand-up comedy* oder *monologue québécois* eigen ist. Ihn zu analysieren, verlangt, die bisherigen kabarett-theoretischen Erkenntnisse zu kombinieren, das komplexe Zeichen ‚aufgeführte Nachricht‘ näher zu spezifizieren und die Fiktion noch weiter aus dem Fond und zurück in die Mitte der Bühne zu holen.

### 5.1 Das Kabarett – ein komisches Kommunikationsereignis

„Ich spreche sehr gerne. Ist Ihnen das aufgefallen?“<sup>1085</sup> Der Journalist Axel Wagner beantwortet diese Frage mit einem überzeugten *Ja!*. Von einem „wahren Wortschwall“<sup>1086</sup> ist in

1083 Fleischer (1989), S. 53.

1084 Vogel, S. 111.

1085 Axel Wagner: „Ich spreche sehr gerne. Ist Ihnen das aufgefallen?“ Online verfügbar unter: [www.sn-online.de/Nachrichten/Kultur/Kultur-lokal/Ich-spreche-sehr-gerne.-Ist-Ihnen-das-aufgefallen](http://www.sn-online.de/Nachrichten/Kultur/Kultur-lokal/Ich-spreche-sehr-gerne.-Ist-Ihnen-das-aufgefallen), veröffentlicht am 23. September 2011. Letzter Zugriff am 01. Juni 2018.

1086 Ebd.

seinem Onlineartikel über Jochen Malmsheimers Programm *Wenn Worte reden könnten, oder: 14 Tage im Leben einer Stunde* die Rede. Rolf Millers *Alles andere ist primär* wird auf der Webpräsenz des Künstlers als „Stammelsymphonie“<sup>1087</sup> angepriesen und Michael Niavarani gesteht Viktor Gernot in *Gefühlsecht* weinerlich: „Gernot, ich kann nicht nix reden!“<sup>1088</sup>

Kabaretaufführungen sind Kommunikationsereignisse. Der Austausch findet wie bei allen theatralen Gattungen auf zwei Ebenen statt: dem fiktionalen Realitätssystem der Figuren und dem lebensweltlichen Bereich der Aufführung. Auf der Figurenebene erfüllt Sprache, wie sie

dies immer tut, [...] mehrere Funktionen gleichzeitig. Mit einer Replik kann eine Figur Informationen vermitteln, Gefühle zum Ausdruck bringen, eine andere Figur zu einer Handlung motivieren, eine Frage stellen usw. Gleichzeitig kann eine Figur innerhalb des inneren Kommunikationssystems mithilfe der Sprache soziale Positionen festigen und sich und andere charakterisieren. Dies kann direkt und wörtlich geschehen oder aber verschlüsselt in Anspielungen.<sup>1089</sup>

Informationen nur indirekt preiszugeben oder sie hinter Rahmenbrüchen, Doppeldeutigkeiten, Paradoxien, Modulationen, Täuschungen, Verdrehungen, Absurditäten, Untertreibungen und Übertreibungen<sup>1090</sup> zu verstecken, ist Pschibl zufolge konstitutiv für das Kabarett. Kabaretsprache<sup>1091</sup> ist ihrer Ansicht nach übertrieben, absurd<sup>1092</sup>, paradox<sup>1093</sup>; eine Kunstsprache, die sich aus Bühnensprache und Ironie zusammensetzt<sup>1094</sup> und den Alltag dabei nicht ‚kopiert‘, sondern verzerrt<sup>1095</sup>.

Pschibl übertreibt. Kabaretsprache ist trotz ihrer vielfältigen Verstöße gegen Paul Grice‘ Konversationsmaximen verständlich. Der Grund dafür ist simpel: Menschen erwerben im Laufe ihres Lebens ein enormes Sprachwissen und sind aufgrund ihrer lebenslangen Routine besonders geübt darin, die Äußerungen ihrer Gesprächspartner zu hinterfragen und sinngemäß auszulegen.

Kabarettistinnen und Kabarettisten sind überdies darauf angewiesen, sich nicht zu kompliziert auszudrücken. Sie arbeiten mit demselben semantischen Code, den voraussichtlich auch das Publikum anwendet<sup>1096</sup>. Andernfalls bräuchte jede *punchline* und jede komi-

---

1087 k. A.: *Das aktuelle Programm*. [Homepage des Künstlers] Online verfügbar unter: [www.rolfmiller.de/ontour/programme/](http://www.rolfmiller.de/ontour/programme/). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018.

1088 *Gefühlsecht*, 00:47:39 f.

1089 Kretz, S. 116.

1090 Vgl. Pschibl, S. 118.

1091 Pschibl nimmt die Existenz beider Kommunikationssysteme zwar zur Kenntnis, differenziert aber nicht konsequent zwischen der Ebene Bühne/Publikum und der Figurenebene.

1092 Pschibl, S. 114.

1093 Ebd., S. 48.

1094 Ebd., S. 114.

1095 Ebd., S. 201.

1096 Vgl. Fischer-Lichte (2007), S. 191: „Kommunikation zwischen A und B findet statt, wenn zur Konstituierung einer Bedeutung A unter Rekurs auf einen Code ein Zeichen hervorbringt, dem von B unter Zugrundelegung desselben Codes eine Bedeutung attribuiert wird. Aus dieser Definition folgt keineswegs, daß nur dann eine Kommunikation stattfindet, wenn A und B dieselbe Bedeutung kon-

sche Bemerkung eine Erklärung, wodurch der Kommunikationsfluss zwischen Spielenden und Publikum zusammenbrechen würde.

Pschibl steht vor einem großen Dilemma. Einerseits „möchte [sie] zeigen, dass es kein ‚gutes‘ oder ‚schlechtes‘ Kabarett gibt, sondern nur von ‚unbeabsichtigten‘ Störungen freie oder ‚gestörte‘ Interaktionssituationen.“<sup>1097</sup> Andererseits glaubt auch sie, rechtfertigen zu müssen, warum Kabarettistinnen und Kabarettisten ihr Publikum zum Lachen bringen, statt ganz einfach mit ‚der Sprache‘ – oder in Fleischers Worten – dem kabarettistischen Anliegen<sup>1098</sup> herauszurücken. Pschibl behilft sich mit der Antwort: „Die Komik des Kabarettisten besteht darin, nichts direkt zu sagen, sondern indirekt zu sprechen“<sup>1099</sup>.

Fleischer, der sich mit demselben Problem herumschlägt, findet eine ähnlich kryptische Erklärung. Für ihn ist Kabarettkommunikation „eine andere Form der Kommunikation, wo es nicht auf die Mitteilung ankommt, sondern darauf, sich im Mitteilen fit zu halten, die Tätigkeit der Kommunikation aufrechterhaltend über sie nachzudenken.“<sup>1100</sup> Kabarettkommunikation scheint ihm zufolge überhaupt „nicht darauf ausgerichtet, Informationen zu verbreiten [und] Zeichen mit Bedeutung zu produzieren, sondern vielmehr das Denken zu üben, die bestehenden Zeichen zu zerstören, die bestehenden Bedeutungszusammenhänge zu hinterfragen, ohne die Absicht, neue aufzubauen“<sup>1101</sup>.

Fleischers Interpretation hinterlässt eine verstörende Vision havarierter Denkmuster. Sein Kabarett stößt das Publikum in semantisches Ödland, ohne auch nur im Entferntesten unterhaltsam zu sein. Kabarettkomik arbeitet wie jede Komik „auf der Basis gemeinsamen Wissens“<sup>1102</sup> und führt in Bisoziation inkongruente Rahmen zusammen<sup>1103</sup>. Verbrannte Erde hinterlässt sie im Wissensschatz des Publikums jedoch keine.

Komik macht Spaß. Sie fordert die intellektuelle Beweglichkeit heraus und regt Gedankenspiele an<sup>1104</sup>. Für das Kabarett ist sie unverzichtbar, weil sie das Publikum zu Reaktionen zwingt und so auf der Darstellungsebene die Kommunikation aufrechterhält. Die Stellen, an denen gelacht wird, sind in der Regel absehbar, obwohl sich Zuschauerinnen und Zuschauer nicht immer so verhalten, wie sie sollen:

Was sich kaum jemand vorstellen kann, der niemals probiert hat, eine Zuhörerschaft mit Geist und Witz zu unterhalten: Es gibt tatsächlich etwas Schlimmeres, als wenn die Leute über deinen Gag nicht lachen. Das Frustrierendste am Komikhandwerk ist: Das Publikum lacht plötzlich, und du hast keine Ahnung – warum?<sup>1105</sup>

---

stituieren [...], sondern lediglich, daß Kommunikation eine teilweise Übereinstimmung der Bedeutung erfordert, deren Ausmaß unterschiedlich sein kann.“

<sup>1097</sup> Pschibl, S. 48.

<sup>1098</sup> Fleischer (1989), S. 76.

<sup>1099</sup> Pschibl, S. 114 mit Verweis auf Goffmann (1996), S. 594.

<sup>1100</sup> Fleischer (1989), S. 76.

<sup>1101</sup> Ebd.

<sup>1102</sup> Helga Kotthoff: Witzige Darbietungen als Talk-Shows. Zur konversationellen Konstruktion eines sozialen Milieus. In: *Scherzkommunikation: Beiträge aus der empirischen Gesprächsforschung*. Hrsg. von Helga Kotthoff. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden, 1996, S. 145–192, hier S. 147.

<sup>1103</sup> Ebd.

<sup>1104</sup> Vgl. Ahnen, S. 272–273 zur *Komischen Katharsis*.

<sup>1105</sup> Hirschhausen (2007), S. 140.

Komik erfüllt im Kabarett aber auch eine mimetische Funktion. Die Kunstform akkumuliert viele stilistische Merkmale und Strukturen, die auch im alltäglichen Sprachgebrauch vorkommen. Die Folge: Kabarettfiguren reden ‚wie ihnen der Schnabel gewachsen ist‘. Sie schimpfen wie die Rohrspatzen, bedienen sich eines nonchalanten Plaudertons und zeigen eine gewisse „umgangssprachliche Saloppe“ in der Wortwahl und Einfachheit bei der Gestaltung syntaktischer Konstruktionen<sup>1106</sup>. Geschliffene Ausdrucksweise und poetische Satzkonstruktionen können den Idiolekt<sup>1107</sup> einer Figur ebenso prägen wie ein Dialekt oder ein auffälliger Sprachfehler.

Die größte mimetische Nähe aber besitzt Kabaretsprache zur Scherzkommunikation. Kotthoff beobachtet, dass wir „unsere tagtägliche Interaktion mit verschiedensten Arten von Witz und Humor [würzen]. Wir erzählen spaßige Geschichten, wir necken und frotzeln die uns Nahestehenden, wir imitieren karikierend die Leute, über die wir reden – und vieles mehr.“<sup>1108</sup> Alltagskomik entsteht Halyna Leonty zufolge „meist spontan und situational“ und verfügt deshalb aus Zeitmangel und Ressourcenknappheit „über einen wesentlich geringeren Inszenierungs- und Stilisierungsgrad“<sup>1109</sup> als die „auf die breiten Massen des Publikums“<sup>1110</sup> zugeschnittene Bühnenkomik<sup>1111</sup>. Eine strikte Trennung kommt für sie trotzdem nicht infrage, da beide Komikbereiche „viele Gemeinsamkeiten auf[weisen]: Auch im Alltag kommen Inszenierungen und Stilisierungen vor und die Bühnenkomiker bauen ihre Comedy-/Kabarett-Stücke größtenteils auf den authentischen Erlebnissen aus dem Alltag auf.“<sup>1112</sup>

Das Kabarett verpflanzt diese gewohnten poetischen Muster in einen ästhetischen Kontext, wo sie Authentizität suggerieren und da wie dort der „Geselligkeit und Vergemeinschaftung“<sup>1113</sup> dienen. Figuren, die zum Lachen animieren, wirken sympathisch<sup>1114</sup>, und zwar „gleichviel ob das lachende Einvernehmen aus einem Lachen *mit* oder über sie [...]“

---

1106 Margot Heinemann: Textsorten des Alltags (Text Types in Everyday Use). In: *Gesprächslinguistik/Linguistics of Text and Conversation. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung/An International Handbook of Contemporary Research*. Hrsg. von Gerd Antos, Klaus Brinker u. a. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2000 [= Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, Bd. 16/1], S. 604–613, hier S. 608.

1107 Individuelle Sprache jeder und jedes Einzelnen.

1108 Kotthoff, S. 7.

1109 Halyna Leonty: Einführung in den Gegenstand und in die Beiträge dieses Bandes. In: *(Un)Komische Wirklichkeiten. Komik und Satire in (Post-)Migration- und Kulturkontexten*. Hrsg. von Halyna Leonty. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden, 2017, S. 1–18, hier, S. 6.

1110 Ebd.

1111 Vgl. auch Helga Kotthoff: Lachen über sich selbst. Selbstbewitzelungen und ihre Funktion im Kontext informeller Gespräche. In: *Lachen*. Hrsg. von Wolfram Mauser und Joachim Pfeiffer. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006 [= Freiburger Literaturpsychologische Gespräche, Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse, Bd. 25], S. 57–76, hier S. 60: „Statt umwerfender Pointen sind im Alltag leicht spielerische Formulierungsweisen viel stärker an der Tagesordnung.“

1112 Leonty, S. 6. Auch Leonty trennt noch zwischen ‚Kabarett‘ und ‚Comedy‘.

1113 Kotthoff (1996), S. 148.

1114 Schon Cicero erklärt: „Es ist aber [...] unbedingt Sache des Redners, Heiterkeit zu erregen; sei es weil die Heiterkeit selbst dem, der sie erregt hat, Sympathie einträgt oder weil alle den Scharfsinn bewundern, der oft in einer entsprechenden Bemerkung liegt [...]“, Marcus Tullius Cicero: *De oratore: Über den Redner*. Stuttgart: Reclam, 1976, S. 236 zitiert nach Knop, S. 49.

hervorgeht.“<sup>1115</sup> Sympathie hilft, eine Figur kennenzulernen und eine Beziehung zu ihr aufzubauen<sup>1116</sup>. Je stärker die emotionale Verbindung, desto höher ist die Bereitschaft, der Figur auch dann noch zuzustimmen, wenn die Standpunkte einmal auseinandergehen. Da im Lachen gemeinsame Normen zum Ausdruck gebracht werden<sup>1117</sup>, erscheinen Figuren, die jemanden oder etwas erfolgreich der Lächerlichkeit preisgeben, oft als Seelenverwandte und Verfechterinnen ein und derselben Geisteshaltung. Der Eindruck, sich mit der Figur auf derselben Wellenlänge zu befinden, kann sich dabei sogar bis zur admirativen oder sympathetischen Identifikation<sup>1118</sup> steigern.

Kabarettkomik korrespondiert mit Alltagskomik. Kabarettkommunikation illustriert das Sprachverhalten einer Sprachgemeinschaft. Sie greift alle denkbaren Varietäten auf, inszeniert sie und unterwirft sie so lange der Publikumsreaktion, bis der Programmtext die optimale Wirkung erzielt. Die bekannten Muster verleihen der Kabaretsprache eine gewisse Natürlichkeit, wodurch Kabaretttexte des Öfteren eine trügerische Leichtigkeit ausstrahlen. Was die Figur sagt, wirkt häufig sprichwörtlich aus der Luft gegriffen, auch wenn keine Formulierung dem Zufall überlassen wurde.

## 5.2 Nonverbale Kommunikation im Kabarett

Sprache ist im Kabarett allgegenwärtig. Wie in der Alltagskommunikation macht sie jedoch nur einen kleinen Teil der zwischenmenschlichen Informationsvergabe aus<sup>1119</sup>. „Viele Informationen werden über Gesten und physische Handlungen transportiert“<sup>1120</sup>. Aber auch Mimik, Kostüm, Licht, Bühnenbild und Requisite sprechen eine eigene Sprache. Gemeinsam erzeugen und repräsentieren sie den ausschnitthaften, fiktionalen Existenzrahmen der Figur. Der ‚schweigende Teil‘ einer Aufführung<sup>1121</sup> gehört zur Kabarettkommunikation also unbedingt mit dazu.

Vor allem zwei Aspekte spielen im Kabarett eine große Rolle: die akzentuierende und die beziehungsstiftende Funktion nonverbaler Signale. Kabarettfiguren kommunizieren auf allen Kanälen. Ihre Zeichen sind darauf ausgerichtet, das Publikum anzusprechen und direkte Reaktionen hervorzurufen. Dies erfordert, zwischen unbewusst-redebegleitenden und solchen nonverbalen Zeichen zu unterscheiden, die zur Inszenierung gehören und bewusst eingesetzt werden, um das Publikum zum Lachen oder Klatschen zu bringen.

„Mimik (Gesichtsausdrücke), Blickverhalten (und Pupillenerweiterung), Gestik und andere Körperbewegungen, Körperhaltung, Körperkontakt, Raumverhalten (Proxemik), Kleidung [hier Kostüm] und andere Aspekte des Aussehens, nonverbale Vokalisierungen (laut-

<sup>1115</sup> Vgl. Jauss, S. 363.

<sup>1116</sup> Vgl. das Kapitel dieser Arbeit *Das emotionale Band unter der phonetischen Kette. Die offene Figur*.

<sup>1117</sup> Dieter Wellershoff (S. 335) spricht von den „Grenzen einer Gruppenidentität, die unter den entlastenden Bedingungen des Unernstes zwar vorübergehend durchbrochen, aber im gleichen Zug auch wiederhergestellt werden.“

<sup>1118</sup> Vgl. Jauss, S. 363.

<sup>1119</sup> Kretz, S. 115.

<sup>1120</sup> Vgl. ebd. Nicolette Kretz geht hier „vom inszenierten Drama oder von Aufführungen ohne Textgrundlage aus“.

<sup>1121</sup> Bei Kretz „der schweigende Teil des Dialogs“, vgl. ebd.

liche Äußerungen), Geruch“<sup>1122</sup> sind natürliche Begleiterscheinungen des Sprechens. In der Alltagskommunikation strukturieren, betonen und illustrieren sie das Gesagte, helfen, den Kontakt zum Adressaten aufrechtzuerhalten, und vermitteln unbewusst Informationen über die Sprecherin oder den Sprecher. Im Kabarett unterstützen und intensivieren sie zusätzlich die komische Wirkung des Textvortrags. Michael Mittermeiers Schilderung, wie er sich Samstagfrüh auf Zeugen Jehovas vorbereitet, wäre ohne ‚Horrormusik‘, grünes Licht, asthmatische Atemgeräusche, entstellte Mimik und Michael Mittermeiers technisch verzerrte Stimme sicherlich nur halb so effektvoll<sup>1123</sup>.

Ihr eigentliches Komik-Potenzial offenbaren nonverbale Zeichen aber vor allem dort, wo sie ganz in den Vordergrund treten<sup>1124</sup>. In *Glauben Sie ja nicht, wen Sie da vor sich haben* widmet sich Grünwald eine ganze Nummer lang der Frage, ob man eine Domina auf Schadenersatz verklagen kann. Seine Figur mimt dabei eine Domina, die ihren Kunden an einem Hodenpiercing an der Leine führt und ihm schlussendlich „hoibad ‘as Sackl rausreißt.“<sup>1125</sup> Der Bewegungsablauf – gelangweiltes Auf- und Abführen, genervetes Auf-die-Uhr-schauen – kommt vollständig ohne Kommentare und Erklärungen aus, bringt aber trotzdem zum Lachen, weil er allem widerspricht, was im Wissensschatz des Publikums zu sadomasochistischem Lustgewinn angelegt ist. Nichtsprachliche theatrale Zeichen können die Kabarettkommunikation über einen gewissen Zeitraum tragen. Letztendlich finden Kabarettistinnen und Kabarettisten jedoch immer ins ‚Erzählen‘ zurück.

Verbale und nonverbale Zeichen können wie in der Nummer ‚Das Autarke Lichtsystem‘ in Haders *Im Keller* auch unabhängig voneinander zum Lachen bringen: Haders Figur setzt sich auf eine fahrradartige Konstruktion, um über das selbst gebastelte, autarke Lichtsystem ihres *Vaters* Helligkeit zu erzeugen. Die Quietschgeräusche, das angestrengte Strampeln und das schwache Glimmen der Glühbirne wirken auch unabhängig von dem, was die Figur währenddessen erzählt, komisch.

Verbal sprache – auch Sprechen über ausgedruckte Texte wie bei dem Duo *Ohne Rolf* – nimmt im Kabarett den breitesten Raum ein. Sie trägt das Kommunikationsereignis. Paradoxerweise macht gerade dieses Übergewicht, Sequenzen, die sich von der Nachahmung alltäglicher Konversation und Scherzkommunikation lösen, sehr beliebt. Figuren, die plötzlich besonders schnell und unverständlich reden, auffällige Geräusche machen, brüllen, springen, tanzen, die Beine schmeißen oder wild durch den Raum rennen, ernten häufig nicht nur Gelächter, sondern auch sekundenlangen, begeisterten Applaus.

Jedes im Aufführungsverlauf produzierte Zeichen erzeugt einen bestimmten Effekt, auch wenn seine Signalwirkung nicht stark oder auffällig genug ist, um eine prompte Rückmeldung auszulösen. „Darstellungstechniken, die nur dazu da sind, visuelle oder akustische Grenzen zu überwinden (besondere Sprechweise, besonderes Make-up)“, werden Frank

---

1122 Michael Argyle: *Körpersprache & Kommunikation. Nonverbaler Ausdruck und soziale Interaktion*. 10., überarbeitete Neuauflage. Übersetzt von Karsten Petersen. Paderborn: Junfermann, 2013, S. 11.

1123 Vgl. die Nummer *Der Exorzist VI – Wenn der Zeuge zweimal klingelt* in Michael Mittermeier: *Back to Life*. Sony Music Entertainment Germany, DVD, 2002.

1124 Vgl. hier das Kapitel dieser Arbeit *Frame-Brüche – der Haha-Effekt*.

1125 Vgl. die Nummer *Kann man eine Domina auf Schadenersatz verklagen* in *Glauben Sie ja nicht, wen Sie da vor sich haben*, 00:57:53 f.

Zipfel zufolge „bei der Interpretation der Inszenierungswelt [als fiktiv] in aller Regel ignoriert“<sup>1126</sup>. Bei der Interpretation der Figur sind sie dagegen unverzichtbar.

Sprachliche Äußerungen lassen Rückschlüsse auf soziale Herkunft, Bildungshintergrund, Geistesaltung und Charakter einer Figur zu. Körperbezogene Zeichen einschließlich Licht, Requisiten und Kulisse kennzeichnen sie zusätzlich als weiblich, männlich, alt, jung, dick, dünn, groß, klein, laut, leise, vornehm, ungehobelt, ordentlich, schlampig, tollpatschig, gewandt, steif, gelöst, seriös, zwielichtig, nervös, selbstbewusst, heiter, melancholisch usw. Gemeinsam „ergänzen sich [verbale und nonverbale Zeichen] komplementär zu einer wirksamen Struktur, die in der Bezogenheit aufeinander Leistungen ermöglicht, die keiner der Kanäle alleine erbringen könnte.“<sup>1127</sup> Die einzelnen Zeichen müssen dabei keineswegs zueinander passen<sup>1128</sup>. Eine Figur kann sich schwankend und schwer alkoholisiert in gehobener Sprache akademischen Fragestellungen widmen oder in Trauerkleidung einen Kalauer nach dem anderen reißen. Alles, was um, mit und durch die Figur ‚passiert‘<sup>1129</sup>, ruft im Wissenszusammenhang der Zuschauerinnen und Zuschauer simultan und sukzessive Frames ab, die Erwartungen wecken, brechen oder bestätigen und so eine Figur in ein bestimmtes Licht rücken. Ein schwarzer Anzug aktiviert stets andere Wissensareale als ein pinkfarbenes Kleid. Verschränkte Arme und lautes Gezeter wirken miteinander anders als rudernde Handbewegungen in Kombination mit Geflüster. Korrespondierende und widersprüchliche Informationen steuern die Rezeption und beeinflussen zwangsläufig auch die Beziehung, die sich während der Aufführung und darüber hinaus zu einer Figur entwickelt<sup>1130</sup>.

Die charakterisierende und beziehungsstiftende Funktion des theatralen Codes ist im Kabarett noch wichtiger als im Theater, da Kabarettfiguren nicht in Handlungen, sondern in Gesprächssituationen eingebunden sind. Kabarettfiguren erzählen. Das Publikum hat folglich keine Möglichkeit, sie in ihrem Alltag zu erleben oder mitanzusehen, wie sie sich Herausforderungen stellen, mit Stresssituationen umgehen oder mit existenziellen Krisen fertigwerden. Wie glaubwürdig, ernst zu nehmen oder integer eine Figur ist, vermittelt sich ihnen allein aus dem Zusammenspiel theatraler Zeichen und dem damit verbundenen Zusammenspiel verschiedener Klischees. Eine Kabarettfigur besteht folglich aus der Summe ihrer Zeichen, aber auch aus den Erwartungen, die vor und während der Aufführung an sie herangetragen werden.

1126 Zipfel bezieht sich hier besonders auf die Rezeption der Inszenierungswelt als theatrale Fiktion. Vgl. Frank Zipfel: Ein institutionelles Konzept der Fiktion – aus einer transmedialen Perspektive. Überlegungen zur Fiktionalität von literarischer Erzählung und theatraler Darstellung. In: *Fiktion im Vergleich der Künste und Medien*. Hrsg. von Anne Enderwitz und Irina Rajewsky. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2016, S. 41.

1127 Klaus Merten: *Kommunikation: Eine Begriffs- und Prozeßanalyse*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1977 [= Studien zur Sozialwissenschaft, Bd. 35], S. 82.

1128 Je mehr Figuren auf der Bühne sind, desto größere Kontraste lassen sich herstellen. In *Gefühlsecht* heben sich Gernot und Niavarani zusätzlich zu ihren völlig unterschiedlichen Phänotypen durch einen komplett grauen und einem komplett schwarzen Anzug voneinander ab.

1129 Zum Handlungsspektrum von Kabarettfiguren vgl. das Kapitel dieser Arbeit *Figur – Dialog – Handlung(?)*.

1130 In der Regel besteht zur Figur schon vorher eine Beziehung. Vgl. das Kapitel dieser Arbeit *Das emotionale Band unter der phonetischen Kette: Die offene Figur*.

### 5.3 Das Aufgeführte Gespräch im Offenen Dialog

„Der Monolog beruht primär auf einer Konvention, einer nicht ausgesprochenen Übereinkunft zwischen Autor und Rezipient, daß eine Dramenfigur im Gegensatz zu einem wirklichen Charakter“<sup>1131</sup> laut denken und mit sich selbst sprechen darf, ohne für verrückt gehalten zu werden. Insbesondere das 20. Jahrhundert hat Pfister zufolge dabei vermehrt Dramen hervorgebracht,

deren ganzer Haupttext sich im Monolog einer einzelnen Figur erschöpft, wie zum Beispiel in Becketts *Krapp's Last Tape* (1958) und Helmut Qualtingers *Der Herr Karl* (1961). Der Monolog ist hier eben nicht ein in sich bedeutungsneutrales<sup>1132</sup>, durch das Medium vorgegebenes Formelement, sondern verweist auf die Thematik der gestörten Kommunikation und der Isolation und Entfremdung des Individuums.<sup>1133</sup>

Pfister hat sich um die Dramenanalyse zweifelsohne große Verdienste erworben. An dieser Stelle erlaubt er sich jedoch einen kapitalen Schnitzer – handelt es sich bei *Der Herr Karl* schließlich keineswegs um einen Monolog! Die von Carl Merz inszenierte Fernsehfassung von 1961 eröffnet mit den Worten:

Mir brauchen S' eh goar nix vazöhl'n. Wei i kenn des. De Oart von Gschäftn kenn i scho do ... wie ... Sie san a junger Meensch. Da woar i scho ... Ich war auch einmal ein junger Mensch. Aber damals. 's war a andere Zeit. Da war ein junger Mensch no ein junger Mensch, wann er do de Kistn ... Woß? Ja, ii waas. Wer hot rechts de Dings ...? Wa? Wie haaßt des Mineralwasser? ... Jo ... i waas eh. Is dooch eh ois desselbe. Wosser is Wosser.<sup>1134</sup>

*Herr Karl* unterhält sich mit einem „Jungen Menschen“, der Ersteren mindestens zweimal unterbricht und beim Stichwort ‚Kistn“<sup>1135</sup> sogar Dosen (in der Fernsehfassung!) ins Regal räumt<sup>1136</sup>. Von einem Monolog kann also schon während der ersten Sekunden keine Rede sein.

Während Vogel den *Jungen Menschen* zumindest als „fiktiven Gesprächspartner“<sup>1137</sup> identifiziert, haben sich Wissenschaft und Kritik<sup>1138</sup> jahrzehntelang standhaft gesträubt, dessen Zwischenbemerkungen als ernst zu nehmenden Gesprächsbeitrag anzuerkennen. Genui-

1131 Pfister, S. 185 f.

1132 Über die Bezeichnung ‚bedeutungsneutral‘ und Pfisters Pauschalinterpretation ließe sich durchaus diskutieren.

1133 Pfister, S. 188.

1134 Tinisha Munson: *Qualtinger Der Herr Karl* (1961). [YouTube-Video, 17. Mai 2017] Online verfügbar unter: [www.youtube.com/watch?v=jjlTzWhWVbM](http://www.youtube.com/watch?v=jjlTzWhWVbM), 00:00:17–00:00:53. Letzter Zugriff am 12. November 2017. Ursprünglich: *Der Herr Karl* [Fernsehsendung], ORF, 1961.

1135 Ebd., 00:00:46.

1136 Zu Beginn spricht *Herr Karl* auch noch mit seiner Chefin. Die Materialisation des verdeckten Gegegnübers ist Teil der Fernsehinszenierung. Auf der Bühne ist Materialisation allein durch die offene Figur möglich. Im Fernsehen führt Qualtinger ein Gespräch im Offenen Dialog auf.

1137 Vogel, S. 103.

1138 Dieser Irrtum pflanzt sich sogar bis zu Haders *Im Keller* fort. Auf der Rückseite der DVD-Hülle urteilt Roland Koberg von den *Oberösterreichischen Nachrichten* folgendermaßen: „Dieser Ein-Mann-

ne Gespräche brauchen Dieter Viehweger zufolge „mindestens zwei Interaktionspartner“, einen obligatorischen Sprecherwechsel, ein gemeinsames Gesprächsthema, darüber hinaus „*hic et nunc* in der Face-to-Face-Kommunikation“ und die damit verbundene „Wahrung der Identität des Zeitraums und des Ortes“<sup>1139</sup>.

Karls *Junger Mensch* weicht von diesen Vorgaben ab, da er – weder sicht- noch hörbar – physisch komplett in der Wortkulisse aufgeht. Seine Repliken und Nachfragen übertragen sich auf *Herrn Karl*, wodurch das obligatorische Turn-Taking zwar einerseits relativiert, dafür andererseits aber weitaus stärker betont wird als in einer natürlichen Gesprächssituation. Ein verdeckter Sprecherwechsel rechtfertigt daher noch lange nicht, diese Redekonstellation als Monolog einzurordnen.

Vogel bezeichnet Dialoge, in denen der Dialogpartner „weder zu Wort kommt, (!) noch sichtbar ist“<sup>1140</sup> als ‚offene Dialoge‘, „[D]as akustische und visuelle Verdecktsein“<sup>1141</sup> kann seiner Einschätzung nach mit einem Medium (z. B. Telefon), den „Gegebenheiten des fiktiven Schauplatzes“<sup>1142</sup> (der Dialogpartner befindet sich beispielsweise im Nebenraum) oder mit Verstößen gegen die naturalistische Konvention der vierten Wand (etwa fingierter Dialogpartner jenseits der Rampe) zusammenhängen.

Da Kabarettfiguren stets das Gespräch suchen und auch zu zweit oder zu mehreren nie ausschließlich miteinander sprechen, bietet sich der Offene Dialog als grundlegende Gattungskonvention für das Kabarett förmlich an. Vor diesem Hintergrund entsteht jedes Kabarettgespräch mit einer fiktiven Dialogpartnerin oder einem fiktiven Dialogpartner, der weder persönlich zu Wort kommt noch jemals eigenmächtig in Erscheinung tritt. Programmauftakt und -ende markieren die Entstehung und Auflösung der Fiktionsblase, die sich undurchlässig über die Spieldame schiebt und jede zur Inszenierung gehörige Äußerung und Tätigkeit im direkten, fiktionalen Kommunikationssystem einschließt. „Die Grundtendenz“ dieser besonderen Form der Publikumszuwendung, „die Ersetzung eines Kommunikationspartners (oder einer Gruppe) des inneren Kommunikationssystems durch den Zuschauer (die Zuschauer)“<sup>1143</sup>, wird zur reinen Rezeptionsleistung, einem Akt der Hyperillusion. Die scheinbare Abwesenheit des verdeckten Gegenübers braucht nicht einmal besonders motiviert zu sein. Sie ergibt sich schlicht aus dem Darstellungsmodus, der mindestens eine sichtbare (= offene) und eine für das Publikum unsichtbare (= verdeckte) Figur vorsieht.

Bei *Der Herr Karl* handelt es sich also um Kabarett<sup>1144</sup>. Nicht, weil Qualtinger der österreichischen Gesellschaft in der Rolle eines opportunistischen Mitläufers den Spiegel vor-

---

Monolog wird Kabarettgeschichte schreiben. Die literarisch wie dramaturgisch hinterhältige Spießer-Studie ist die längst fällige zeitgemäße Antwort auf Helmut Qualtingers ‚Herr Karl.‘“

1139 Wolfgang Heinemann/Dieter Viehweger: *Textlinguistik. Eine Einführung*. Tübingen: Max Niemeyer, 1991 [= Germanistische Linguistik, Bd. 115], S. 179.

1140 Vogel, S. 102.

1141 Ebd., S. 104.

1142 Ebd., S. 103.

1143 Vogel, S. 106.

1144 Kabarett im eigentlichen Sinn braucht die Reaktionen eines Live-Publikums, die das Spiel ergänzen. Die Fernsehfassung von *Der Herr Karl* stellt hier durch die filmischen Mittel einen Sonderfall dar, da sie auf ein Saalpublikum verzichtet, trotzdem aber ein Aufgeführtes Gespräch im Offenen Dialog wiedergibt.

hält, sondern weil *Herr Karl* mit einem Gegenüber spricht – ein Aufgeführtes Gespräch im Offenen Dialog führt –, das sich zwar der Wahrnehmung des Publikums entzieht, nicht aber der seinen.

Wie bei Dramendialogen handelt es sich bei *Kabarettgesprächen* um ein fiktionales und inszeniertes Gespräch<sup>1145</sup>. Gespräche, die nach Helmut Henne und Helmut Rehbock beide Kategorien abdecken, heißen hier Aufgeführte Gespräche, was mit Fleischer die Notwendigkeit der Aufführung betont. Den Begriff ‚Nachricht‘ durch ‚Gespräch‘ zu ersetzen, kommt dem entgegen, da Nachrichten in Anlehnung an Friedemann Schulz von Thuns Vier-Seiten Modell<sup>1146</sup> monodirektional verlaufen, während auf der Spielebene im Kabarett stets ein Austausch zu erwarten ist.

Aufgeführte Gespräche kennt selbstverständlich auch das Drama wie etwa *Der Selbstmörder und das Nichts* in Botho Strauß’ *Sieben Türen – Bagatellen* oder Samuel Becketts *Warten auf Godot*. Auch Offene Dialoge kommen im Drama vor – wenn sich die Figur beispielsweise plötzlich Richtung Publikum wendet<sup>1147</sup>. Um eine eigenständige theatrale Gattung und Spielform zu bilden, müssen die Darstellungskategorien Offener Dialog und Aufgeführtes Gespräch jedoch zwingend zusammenkommen. Erst die Kombination macht aus Kabarett Kabarett und ermöglicht, die Kunstform erkennen und beschreiben zu können, ohne dabei auf wertende Kategorien zurückzugreifen.

## 5.4 Figur – Dialog – Handlung

Opulente Ausstattung, aufwendige Kostüme und spektakuläre Spezialeffekte wie in Ilka Bessins *Nicht jeder Prinz kommt uff ’m Pferd* oder Sascha Grammels *Ich find’s lustig!* sind im Kabarett eher die Ausnahme als die Regel<sup>1148</sup>. Da die wenigsten Kabarettistinnen und Kabarettisten eine feste Bühne bespielen, sondern selbstständig mit ihren Programmen von Ort zu Ort reisen<sup>1149</sup>, empfiehlt sich schon aus rein praktischer Sicht ein Zeichenapparat, der sich mit vergleichsweise geringem Aufwand über die Figur herstellen lässt. Sich kostümiert vor ein Publikum zu stellen und mit Mimik, Gestik und Bewegung viele Worte zu machen, ist die einfachste Art, Kabarett zu spielen. Die Figur rückt dabei ins Zentrum des Kommunikationsereignisses (und der Aufmerksamkeit), was die kontrovers diskutierte Frage nach dem Verhältnis von Figur, Dialog und Handlung auch für das Kabarett aufwirft.

1145 Das Gespräch ist nicht deshalb inszeniert, weil es „eine zweite Wirklichkeit – andere mögen sagen: einen schönen Schein – konstituiert“, sondern weil es auf theatralen Zeichen beruht. Vgl. Henne/Rehbock, S. 28.

1146 Vgl. hierzu allgemein Friedemann Schulz von Thun: *Miteinander reden. Störungen und Klärungen. Psychologie der zwischenmenschlichen Kommunikation*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1981.

1147 Vgl. das Kapitel dieser Arbeit *Das Rezeptionsparadoxon: Gut gemeinte Selbsttäuschung im Zeichen der Hyperillusion*.

1148 Auch zwischen den Fernsehaufzeichnungen von Kabaretiprogrammen und dem alltäglichen Tour-Betrieb lassen sich Unterschiede feststellen. Fernsehaufzeichnungen sind normalerweise aufwendiger und werden unter professioneller Anleitung inszeniert und ausgestattet.

1149 Da Kabarettistinnen und Kabarettisten zwingend ‚verstanden‘ werden müssen, sind sie mit ihren Programmen vorwiegend im eigenen Sprachraum unterwegs.

In dem Programm *Grün vor Neid* kommt die von Horst Schroth verkörperte Figur unter Applaus auf die Bühne, präsentiert die Überreste einer Tasse und eröffnet unvermittelt mit den Worten: „Jetzt schauen Sie sich das mal an! Das war mal eine Tasse, eine fliegende Tasse. Hab ich an den Kopf bekommen. Gestern Nachmittag [...].“<sup>1150</sup> Bis zu der Frage, in welcher Kleidung Verstorbene die Ewigkeit verbringen müssen, widmet sich die Figur neben vielen allgemeinen Betrachtungen hauptsächlich der Familiengeschichte rund um Tante Elsbeth. In Claus von Wagners *Die Theorie der feinen Menschen* wurde die Figur schon vor Programmbeginn versehentlich in einen Tresor eingesperrt. Zum Zeitvertreib feilt sie an einer Rede zu Ehren ihres Vaters und spinnt dabei „eine Erzählung aus dem tiefen Inneren unserer feinen Gesellschaft. [...] [E]ine epische Geschichte von Verrat, Familie und Geld.“<sup>1151</sup>

Die Programmbeschreibung beinhaltet das wichtige Wort ‚Erzählung‘. Denn was die Figur memoriert, reflektiert, worüber sie sich ereifert und was sie ausplaudert, ist bereits passiert oder betrifft wie bei Schroth Leben, Zusammenleben und menschliches Verhalten im Allgemeinen. Das situationsverändernde Moment (die Tresortür schließt sich hinter der Figur) ist bei Programmbeginn bereits abgeschlossen. Die Figur *wartet*. Nicht *auf Godot*, sondern darauf, dass nach 13 Stunden endlich die Tresortür aufgeht. In *Der Teufel trägt Pampers* geht es Lisa Feller zufolge dagegen

[...] um Leute, die Kinder haben. Um Leute, die Leute mit Kindern kennen. Es geht um Leute, die Kinder lieben und um die, die Kinder doof finden. Aber es geht nicht nur um Kinder. Ich finde, wie Männer die Frau über 30 sehen – mit den Handtaschen und dem Einparken – das wissen wir jetzt. Es wird Zeit, dass mal eine Frau selbst was sagt. Es gibt nämlich sehr viel mehr. Zum Beispiel Prosecco und Eyeliner.<sup>1152</sup>

Die Quintessenz dieser kleinen Auswahl: Kabarettprogramme bestechen nicht gerade durch nervenaufreibende Handlungen oder ausgeklügelte Fabeln. Mit den Figuren, durch die Figuren und um sie herum passiert – solange sie sich unterhalten – nicht viel. Sie durchleben *de facto* keine Handlungen, sondern *Gesprächssituationen*, die zwar Raum für Konfliktentfaltung<sup>1153</sup> lassen (eine Figur kann durchaus mit ihrem Schicksal hadern oder Entscheidungen treffen, die an einem anderen Ort und zu einer anderen Zeit massive Auswirkungen haben), im Hier und Jetzt des Dargestellten aber keine tief greifende Veränderungen anstoßen.

1150 Chopper4E: *Horst Schroth: Grün vor Neid* (2009). [YouTube-Video, 30. Juli 2012] Online verfügbar unter: [www.youtube.com/watch?v=Eyd3ziw7Wao](http://www.youtube.com/watch?v=Eyd3ziw7Wao), 00:00:14–00:00:29. Letzter Zugriff am 01. Juni 2018. Ursprünglich: *Grün vor Neid (Die große Horst Schroth-Nacht)* [Fernsehsendung], NDR, 2009.

1151 k. A.: *Aktuelles Programm*. [Homepage des Künstlers] Online verfügbar unter: [www.claus-von-wagner.de/programm.html](http://www.claus-von-wagner.de/programm.html). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018.

1152 k. A.: „*Der Teufel trägt Pampers*: Comedy mit Lisa Feller. [Onlineartikel, 03. Mai 2012] Ruhr Nachrichten. Online verfügbar unter [www.ruhrnachrichten.de/Nachrichten/Der-Teufel-traegt-Pampers-Comedy-mit-Lisa-Feller-638216.html](http://www.ruhrnachrichten.de/Nachrichten/Der-Teufel-traegt-Pampers-Comedy-mit-Lisa-Feller-638216.html). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018.

1153 Kretz, S. 111.

Eine Situation besteht Andreas Kotte zufolge aus der „Gesamtheit der im Moment gegebenen Umstände“<sup>1154</sup>, die Kretz mit den „5 W's“ (Wer, Wann, Was, Wo, Warum)<sup>1155</sup> absteckt. Auf der Darstellungsebene handelt es sich um die „außertheatral[e] Situation, welche die Akteuren (!) und Zuschauer einschließt“<sup>1156</sup>; auf der Ebene des Dargestellten um die Parameter der Gesprächssituation wie „Teilnehmer- und Sprecherzahl, Zeitreferenz des Sprechens, Grad der Situationsverschränkung“<sup>1157</sup>, Rang der Kommunikationsteilnehmer, Grad der Vorbereitetheit, Zahl der Sprecherwechsel, Themafixierung, Modalität der Themenbehandlung [und] Öffentlichkeitsgrad des Kommunikationsaktes.“<sup>1158</sup> Welche Rahmenbedingungen vorliegen, muss von Programm zu Programm neu ermittelt werden, wobei sich nicht jede Repräsentation einer Gesprächssituation vollständig erfassen und klären lässt. Wo Unklarheiten bestehen, hilft häufig das Bewusstsein, sich in einer als ‚Kabarett‘ etikettierten Aufführungssituation zu befinden, die Orientierungslücke zu schließen<sup>1159</sup>.

Die fehlende Handlung ergibt sich aus der Grundkonstellation des Aufgeführtes Gesprächs im Offenen Dialog als Unterhaltung zwischen mindestens einer sichtbaren und einer verdeckten Figur und der daraus resultierenden sprech- und verhaltensmäßigen Asymmetrie der Gesprächspartner. Die physisch anwesende Figur hat die meisten Sprechanteile, während das verdeckte Gegenüber höchstens durch Materialisation oder über wiederholte Repliken und Fragen zu Wort kommt. Seine Möglichkeiten auf die Situation einzuwirken und aktiv Veränderungen herbeizuführen, sind damit äußerst gering.

Allgemein beschränken sich Veränderungen der Gesprächssituation im Kabarett auf Nummernübergänge, den ‚Auftritt‘<sup>1160</sup> einer anderen Figur oder den Wechsel der Erzählebene, wodurch die Figur automatisch sowohl in eine neue Rolle als auch in ein neues fiktives Umfeld wechselt<sup>1161</sup>. Auch das bewährte, kabaretttypische Prinzip des permanenten Publikums-Feedbacks lässt sich durch narrative Darstellung (in Verbindung mit nachge-

---

1154 Ebd., S. 113 nach Andreas Kotte: *Theaterwissenschaft: Eine Einführung*. Köln/Weimar u. a.: Böhlau, 2005, S. 209.

1155 Kretz, S. 113.

1156 Ebd.

1157 Gemeint ist hier die Rolle der äußeren Gesamtsituation. Vgl. Hugo Steger/Helge Dietrich u. a.: Redekonstellation, Redekonstellationstyp, Textexemplar, Textsorte im Rahmen eines Sprachverhaltensmodells. In: *Gesprochene Sprache*. Hrsg. von Hugo Moser. Düsseldorf: Schwann, 1974 [= Sprache der Gegenwart, Bd. 26], S. 39–97, hier S. 79.

1158 Arnulf Deppermann/Thomas Spranz-Fogasy: Aspekte und Merkmale der Gesprächssituation. In: *Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*. Hrsg. von Klaus Brinker, Gerd Antos u. a. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2001 [= Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, Bd. 16/2], S. 1148–1161, hier S. 1155 mit Bezug auf Steger/Dietrich u. a., S. 78–84.

1159 Beispielsweise bleibt sowohl in *Grün vor Neid* als auch in *Die Theorie der feinen Menschen* offen, wer das verdeckte Gegenüber ist.

1160 Etwa wenn eine Kabarettistin oder ein Kabarettist die Rolle wechselt.

1161 Oliver Ehmer beobachtet, dass Sprecherinnen und Sprecher beim „Aufbau gemeinsamer szenischer Vorstellungen im Gespräch“ (= Imagination) auch die Möglichkeit haben, Figuren nachzuahmen und deren Rolle zu übernehmen. Vgl. Ehmer, S. 60: „Auf der verbalen Ebene können die Sprecher als die Figuren sprechen und deren Äußerungen ‚animieren‘. In solchen Animationen verändern die Sprecher meist auch die phonetischen Eigenschaften ihres Sprechens und vollziehen entsprechende körperliche Bewegungen in der Rolle der Figur.“ Vgl. hierzu das Kapitel dieser Arbeit *Das indirekte und das direkte Kommunikationssystem*.

ahmter Scherzkommunikation) wesentlich einfacher herstellen als durch szenische. Geschehensabläufe, die „*nicht auf willengeleitete Akte zurückzuführen* sind“<sup>1162</sup>, da sie sich „einer intentionalen Wahl“<sup>1163</sup> durch die Figuren entziehen, wären beim Aufrechterhalten sowohl des indirekten als auch des direkten Kommunikationssystems nur hinderlich. Aus diesem Grund basieren Kabarettprogramme häufig auf Begebenheiten, die wie Bewerbungsgespräche, längere Aufenthalte in Wartezimmern oder an Bushaltestellen, Behördengänge, Vorträge oder das Anstehen in einer Schlange an einem bestimmten Ort stattfinden, Zeit in Anspruch nehmen und Face-to-Face-Kommunikation erzwingen oder begünstigen. Die prominenteste Möglichkeit, eine Figur aus ihrem Alltag zu lösen und in eine bestimmte Situation zu bannen, ist die Übertragung respektive ‚Spiegelung‘ der Aufführungssituation auf die fiktive Ebene<sup>1164</sup>.

Das Aufgeführte Gespräch im Offenen Dialog drängt die Handlung in den Hintergrund<sup>1165</sup>. Trotzdem wäre es falsch anzunehmen, die Handlung spielte im Kabarett überhaupt keine Rolle. Die narrative Grundstruktur, die auf das ‚Durcherzählen‘ der Figur hinausläuft, erlaubt die gesamte Palette des *storytellings*<sup>1166</sup>. Vorgänge, Ereignisse und Geschehnisse, die in der Vergangenheit mit der Figur passiert sind, mit der fiktiven Gesprächssituation plötzlich akut werden oder sich ganz allgemein auf ihr Realitätssystem beziehen, können in aller Ausführlichkeit und ohne Rücksicht auf darstellerische Grenzen wiedergegeben werden. Hinzu kommt, dass auch der „Akt des Erzählens selbst“<sup>1167</sup> ein Handeln ist. Der Mensch – merkt Kretz an – tut schließlich „immer irgendetwas, auch wenn er bloß dasitzt“<sup>1168</sup> oder im Fall des Aufgeführten Gesprächs im Offenen Dialog „bloß“ erzählt.

Kabarett basiert wie das literarische und inszenierte Drama auf den Grundbausteinen Figur, Dialog und Handlung. Ein Primat herleiten zu wollen, ist da wie dort wenig zielführend, da jedes Element neben dominanten Merkmalen auch abhängige und wechselwirkende Eigenschaften besitzt. Im Kabarett schiebt sich der Dialog ganz selbstverständlich in den Vordergrund, verzichtet im Gegensatz zur natürlichen Face-to-Face-Kommunikation aber fast gänzlich auf Sprecherwechsel und ist zielgerichtet darauf ausgelegt, eine Rückmeldung vom Publikum zu erzwingen. Handlung entsteht ausschließlich narrativ, kann so über das ‚Kopfkino‘ der Zuschauerinnen und Zuschauer aber wesentlich größere Dimensionen einnehmen als bei der szenischen Darstellung.

1162 Anke-Marie Lohmeier: *Hermeneutische Theorie des Films*. Tübingen: Max Niemeyer, 1996 [= Medien in Forschung + Unterricht, Serie A, Bd. 42], S. 169. Anke-Marie Lohmeier bezieht sich hier auf Pfisters Ausführungen zum ‚Geschehen‘, Pfister, S. 270 f.

1163 Ebd., S. 270.

1164 Dies bedeutet allerdings nicht, dass die fiktive und die faktische Kabaretaufführung identisch sein müssen.

1165 Allenfalls ließe sich mit Vogel sehr vorsichtig von einer ‚Handlungskulisse‘ sprechen.

1166 Hier im Sinne der Erzähltheorie.

1167 Kretz, S. 110.

1168 Ebd.

## 5.5 Quatsch(en) mit System: Direkte und indirekte Kommunikation

Viele Kabarettsprogramme respektive ihre Zugaben enden mit Bemerkungen wie: „Vielen Dank! Sie waren ein zauberhaftes Publikum!“ Leere Worte? Ja und Nein. Die Zuschauerinnen und Zuschauer bezahlen Eintritt, opfern ihre Zeit, hören stundenlang aufmerksam zu und geben kontinuierlich Feedback. Sie zum Schluss noch ein wenig zu bauchpinseln, kostet nichts. Die Figur bedankt sich artig beim verdeckten Gegenüber und selbst das lachfaulste Publikum bekommt dadurch ein gutes Gefühl mit auf den Weg.

Dank und Verabschiedung sind Strukturmerkmale. Sie erzwingen den Schlussapplaus und schließen den Kabarettrahmen. Gleichzeitig steckt hinter ausschweifenden – oft auch ein wenig ins Lächerliche gezogenen – Danksbezeugungen wie „wunderbares/großartiges/bestes Publikum“ auch ein wichtiges Zugeständnis, denn das Publikum spielt im Kabarett eine Hauptrolle<sup>1169</sup>.

Kabarettkommunikation entsteht immer zweigleisig. Zwischen der Ebene der Darstellung und dem Bereich des Dargestellten, der die eigentliche Gesprächssituation repräsentiert. „Schauspieler und Rolle wenden sich [...] an jeweils andere Rezipienten: die Rollen kommunizieren als [sichtbare und verdeckte] Figur[en] untereinander“<sup>1170</sup>, während sich Spielende und Publikum im störungsfreien Interaktionsverlauf des Aufgeführten Gesprächs im Offenen Dialog ausschließlich über das ästhetische Produkt begegnen.

Pfister unterteilt die theatrale Kommunikation in ein inneres und ein äußeres Kommunikationssystem. Die Bezeichnungen ‚innen‘ und ‚außen‘ konstruieren dabei eine Hierarchie, welche die aktive Rolle des Theaterpublikums in den Hintergrund drängt.<sup>1171</sup> Das Konzept Kabarettpublikum folgt dagegen dem Motto „use it or lose it“. Fehlende Publikumsreaktionen lassen selbst die *komischste Figur* wie eine *traurige Gestalt* aussehen. Kabarettistinnen und Kabarettisten erfüllen aus diesem Grund die anspruchsvolle Aufgabe, um jeden Preis die autopoiетische Feedbackschleife<sup>1172</sup> am Laufen zu halten. Jede verbale oder nonverbale Aktion lädt das Publikum dazu ein, sich aktiv am Kommunikationsgeschehen zu beteiligen.

Gelächter, Applaus, Pfiffe, Buh-Rufe und Zwischenbemerkungen zeichnen Stimmungsbilder. Gleichzeitig unterstützen sie die Verständnissicherung. Wolfram Bublitz bezeichnet die Verständnissicherung als „Grundpfeiler der Gesprächskonstitution“<sup>1173</sup>. Kann eine Sprecherin oder ein Sprecher sich nicht verständlich machen,

---

1169 Vgl. Pschibl, S. 184: „Zwar hat das Publikum im Theater ebenfalls eine aktive Rolle, es lacht, klatscht oder langweilt sich offensichtlich. Im Kabarett ist das Eingreifen allerdings direkter, eindeutiger und für den Interaktionsverlauf von entscheidender Bedeutung.“

1170 Petra Meurer: *Theatrale Räume. Theaterästhetische Entwürfe* in Stücken von Werner Schwab, Elfriede Jelinek und Peter Handke. Münster: LIT, 2007 [= Literatur – Theater – Medien, Bd. 3], S. 27.

1171 Die Praxis sieht anders aus. Das Theater kennt viele Möglichkeiten, um das Publikum einzubeziehen und zu unmittelbaren Reaktionen zu bewegen.

1172 Vgl. allgemein Fischer-Lichte (2004).

1173 Wolfram Bublitz: Formen der Verständnissicherung in Gesprächen. In: *Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*. Hrsg. von Klaus Brinker, Gerd Antos u. a. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2000 [= Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, Bd. 16/2], S. 1330–1340, hier, S. 1330.

kommt ein Gespräch gar nicht erst zustande oder wird unter- oder abgebrochen. Um dies zu vermeiden, sind Sprecher stets darum bemüht, Prozeduren und Formen zu wählen, mit denen sie ihr Anliegen so „zur Sprache bringen“, daß es im intendierten Sinne von ihren Hörern verstanden werden kann.<sup>1174</sup>

Die Konversationsanalyse konstatiert, „das[s] Sprecher sich im Verlauf des Gesprächs fortlaufend signalisieren, wie sie vorangegangene Gesprächsbeiträge der anderen Beteiligten verstanden haben.“<sup>1175</sup> Erst dadurch kommen ein gemeinsamer Wissensstand<sup>1176</sup> und vergleichbare Vorstellungen<sup>1177</sup> zustande.

Die wiederholten Repliken und Nachfragen auf Figurenebene beschwören die Anwesenheit des verdeckten Gegenübers und illustrieren die Verständnissicherungsmechanismen natürlicher Face-to-Face-Kommunikation. Publikum und Spielende kommunizieren dagegen rein indirekt. Unterbrechungen, Nachforschungen, weitschweifige Erklärungen und thematische Sprünge sind in der „von unbeabsichtigten Störungen freien Interaktionssituation“<sup>1178</sup> nicht möglich. Lachen, Schweigen, Applaus und vereinzelte Unmutsbezeugungen zeigen der Kabarettistin oder dem Kabarettisten, wie das Programm ankommt, welche Punchlines, Oneliner und lustige Anekdoten ins Schwarze treffen und welche bei der nächsten Aufführung besser vernachlässigt oder zumindest variiert werden sollten. Jedes positive – sprich beabsichtigte<sup>1179</sup> – Feedback wirkt sich auch positiv auf den Vortrag und im Zuge dessen auch günstig auf die Figur aus. Ihr Auftritt bekommt Sicherheit, Souveränität und unter Umständen auch mehr Spontaneität. Am hilfreichsten hat sich ein kontinuierlich auf- und abbrandender Reaktionsfluss erwiesen, der pausiert, wo es im Programmtext vorgesehen ist, und im entscheidenden Moment wieder an Dynamik gewinnt.

Pschibl beschreibt den „Interaktionspartner Kabarettist“ als Navigator, der „in einem diskursiven Prozess den genauen ‚Kurs‘ bestimmt, gefährliche ‚Klippen‘ umschift und ‚windstille‘ oder allzu ‚stürmische‘ Gewässer vermeidet.“<sup>1180</sup> „Das Publikum ist auf dieser [gemeinsamen] ‚Reise‘ Rezipient, Ansprechpartner des Kabarettisten und Regisseur zugleich und ‚kompletiert‘ mit Hilfe der Interaktionswerkzeuge [u. a. Applaus, Gelächter] die Kabaretttaufführung.“<sup>1181</sup> Je weniger ‚Gegenwind‘ es den Spielenden ins Gesicht bläst, desto harmonischer verläuft die Interaktion<sup>1182</sup>. Strategisch eingestreute Sätze wie ‚Lassen

<sup>1174</sup> Ebd.

<sup>1175</sup> Beispielsweise mithilfe von Kopfnicken oder Minimalreaktionen wie ‚Ah‘ oder ‚Mhm‘. Vgl. auch Ehmer, S. 50 mit Bezug auf die Konversationsanalyse.

<sup>1176</sup> Vgl. Friederike Eigler: *Frauen und Männer im Gespräch. Eine empirische Untersuchung des Kommunikationsverhaltens von nordamerikanischen Studentinnen und Studenten*. Marburg: Tectum, 2002, S. 173.

<sup>1177</sup> Vgl. Ehmer, S. 51.

<sup>1178</sup> Pschibl, S. 221.

<sup>1179</sup> Die Spielenden machen sich im Vorfeld natürlich Gedanken darüber, wie das Publikum auf den Aufführungstext reagieren soll. „Treffen seine Erwartungen über das vorangedachte Publikum ein, wird die Interaktion mit hoher Wahrscheinlichkeit frei von unbeabsichtigten Störungen verlaufen.“ Ebd., S. 184.

<sup>1180</sup> Ebd., S. 181.

<sup>1181</sup> Ebd., S. 50.

<sup>1182</sup> Ebd.

Sie sich ruhig Zeit!‘ oder ‚Wir warten gerne auf Sie!‘ kaschieren tote Punkte und helfen, den Vortrag zu dynamisieren und zurück ins richtige Fahrwasser zu lenken.

Kabarett fordert ein aktives Publikum. Dies setzt voraus, dass der Großteil weiß, wie Kabarett funktioniert und wie beide Seiten bestmöglich von der Aufführung profitieren können. Die kabaretspezifische Wissensordnung erlaubt dem Publikum, (in)direkt<sup>1183</sup> und (un)mittelbar in den Programmablauf einzugreifen<sup>1184</sup>. Pschibl behält damit grundsätzlich recht – Narrenfreiheit dürfen sich Kabarettzuschauerinnen und Kabarettzuschauer aber trotzdem keine erlauben. Wer sich amüsieren will, wird sich hüten, Feedback anzubieten, das die Spielenden aus dem Takt bringen oder allzu sehr herausfordern könnte. Die meisten Zuschauerinnen und Zuschauer genießen die Anonymität und verlassen die Sicherheit ihres Herdendaseins nur höchst ungern. Sich einzumischen oder sich anderweitig in Szene zu setzen, erhöht das Risiko, in den ästhetischen Prozess einbezogen<sup>1185</sup> zu werden und sich dabei womöglich zum Gespött zu machen. Fortlaufende Publikumsreaktionen sind im Kabarett ein Muss, organisieren sich in der Regel aber als Gruppeaktivität. Wo sich doch Zwischenrufe ereignen, müssen Kabarettistinnen und Kabarettisten sehr genau abwägen, auf welche Publikumsreaktion sie die Figur aufmerksam machen und welche im Interesse des Textflusses lieber unbeantwortet bleiben.

#### **5.5.1 „Er steht so gern im Rampenlicht und hofft, man sieht die Wampe nicht“<sup>1186</sup>: Der Kabarettist**

[...] Kabarettist ist so fürchterlich undefiniert. Mein Beruf ist, im Gegensatz zu anderen in Deutschland, rechtlich nicht geschützt. Um zum Beispiel Schornsteinfeger zu werden, muss man eine ordentliche Ausbildung durchlaufen und mehrere Prüfungen bestehen. Man erhält am Ende ein amtliches Zertifikat. Um sich Kabarettist nennen zu dürfen, muss man nur eine Bühne besteigen und ein Publikum finden, das einen sehen will.<sup>1187</sup>

Ganz so einfach, wie Martin Maier-Bode behauptet, gestaltet sich das ‚Kabarettistsein‘ natürlich nicht. Für viele scheitert der Traum von der Bühnenkarriere auch nicht erst am Publikum, sondern schon daran, ein lustiges Programm auf die Beine zu stellen: „Denn das, was einen komischen Menschen im Alltag von einem Kabarettisten unterscheidet, ist die Reproduzierbarkeit des Ganzen.“<sup>1188</sup>

---

1183 Vgl. ebd. Das Zitat wurde entsprechend der bisherigen Ergebnisse angepasst.

1184 Vgl. ebd. Die Eingriffsmöglichkeiten des Publikums zentrieren sich laut Pschibl „um die publikumsbezogene Improvisation, die allgemeine und individuelle Publikumsansprache sowie die kabaretttypischen Zwischenrufe.“

1185 Vgl. das Kapitel dieser Arbeit „*Es macht keinen Spaß, der Manfred zu sein!*“: *Materialisation als Gewaltakt*.

1186 *Gefühlsecht*, 00:02:26–00:02:29.

1187 Martin Maier-Bode: *Voll krass deutsch: Ein Integrationskurs für Inländer*. Berlin: Eulenspiegel, 2015, S. 4. Das Buch beschäftigt sich mit der Frage ‚Was ist typisch deutsch?‘. Es handelt sich um einen launig geschriebenen ‚Integrationskurs für Inländer‘ und muss als Primärquelle eingestuft werden.

1188 Hirschhausen (2007), S. 140. Vgl. hierzu auch das Kapitel dieser Arbeit *Wissenswertes über das Wissen*.

Kabarettkarrieren passieren nicht von heute auf morgen und auch nicht jeder Mensch, der sich mit Komik auskennt, gehört auf eine Bühne. *Senkrechtstarter*<sup>1189</sup> schießen nicht aus dem Boden, sondern erproben ihr Handwerkszeug in Talentshows, bei Poetry-Slams<sup>1190</sup>, im Theater, bei ersten Fernsehauftreten zu schlechter Sendezeit und in Workshops, wie sie die *Erste Münchner Kabarettsschule* oder die *Comedy Academy Köln* anbieten.

Wer sich gegen alle Widerstände durchsetzt, für den bleibt noch die Frage, worum sich dieser „fürchterlich undefinierte Beruf“ eigentlich dreht. Stehen Kabarettistinnen und Kabarettisten auf der Bühne, um wie Dieter Nuhr vorgefertigte Meinungen<sup>1191</sup> aufzubrechen? Um sich wie Walter Mehring als „Nachfolger der Ketzer aus allen Jahrhunderten der abendländischen Kulturgeschichte“<sup>1192</sup> zu inszenieren? Oder machen sie es am Ende doch nicht wegen „dem Geld“, sondern wegen „des Geldes“<sup>1193</sup>? Maier-Bode mutmaßt augenzwinkernd:

Zumindest am Anfang seiner Karriere übt der Kabarettist seinen Job aus idealistischen Gründern aus. Er will Einfluss nehmen, Gutes tun, meist sogar ein bisschen heilend auf die Menschen einwirken – fast so wie ein Arzt. Vielleicht ergreifen deshalb auch immer mehr Ärzte<sup>1194</sup> diesen Beruf. Es wäre für einen Kabarettisten das Größte, einmal rufen zu können: „Lassen Sie mich vorbei, ich bin Kabarettist!“<sup>1195</sup>

Der Volksmund beantwortet die Frage „Was ist ein Kabarettist?“ analog zur Gretchenfrage „Was ist Kabarett?“ gern mit Bezug auf seinen gesellschaftlichen Auftrag respektive seine göttliche Mission. Kaum ein Beruf sieht sich folglich so häufig mit der Sinnfrage konfrontiert wie dieser. Wer Kabarett spielt, liefert Unterhaltung. Die Qualität eines Kabarettprogramms bemisst sich daher ausschließlich am Amusement des Publikums und der damit verbundenen Aufrechterhaltung des Interaktionsverhältnisses. Ein Publikum, das den ganzen Abend lang brüllend vor Lachen auf dem Boden liegt, strafft jede schlechte Kritik Lügen. Ob zusätzlich noch eine tiefere Wahrheit absorbiert wurde, muss offenbleiben.

Die Kabaretttheorie ist über die Jahre davon abgerückt, Kabarettistinnen und Kabarettisten gesellschaftsveränderndes Potenzial zu unterstellen. Trotzdem hängt sie an Formulierungen wie „Prediger ex negativo“<sup>1196</sup>, „handelnde Person, die ein bestimmtes Anliegen

1189 Eine Kategorie des *Bayerischen Kabarettpreises*.

1190 Zum Beispiel die Trägerin des Bayerischen Kabarettpreises 2017 in der Kategorie „Senkrechtstarter“ Hazel Brugger.

1191 Hier speziell bezogen auf den Kabarett-Frame: vgl. ChopperE4: *Lachgeschichten: Dieter Nuhr*. [YouTube-Video, 01. August 2017] Online verfügbar unter [www.youtube.com/watch?v=Sx\\_mfLAUdww](https://www.youtube.com/watch?v=Sx_mfLAUdww), 00:41:04–00:41:22. Letzter Zugriff am 01. Juni 2017. Ursprünglich: *Lachgeschichten. Dieter Nuhr* [Fernsehsendung], rbb/WDR, 2011.

1192 Hans-Peter Bayerdörfer: In eigener Sache? – Jüdische Stimmen im deutschen und österreichischen Kabarett der Zwischenkriegszeit: Fritz Grünbaum – Fritz Löhmer – Walter Mehring. In: *Hundert Jahre Kabarett. Zur Inszenierung gesellschaftlicher Identität zwischen Protest und Propaganda*. Hrsg. von Joanne McNally und Peter Sprengel. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003, S. 64–86, hier S. 76.

1193 Maier-Bode, S. 4.

1194 Vermutlich eine Anspielung auf Eckart von Hirschhausen. Auch der Kabarettist Ludger Stratmann war ursprünglich Arzt.

1195 Maier-Bode setzt „Kabarett“ hier mit „Politischem Kabarett“ gleich.

1196 Henningsen, S. 20.

vorzutragen hat“<sup>1197</sup> oder auch „aufklärerischer Gesellschaftskritiker“<sup>1198</sup>. Einigkeit besteht vor allem darin, dass Kabarettistinnen und Kabarettisten auftreten müssen, um diese Berufsbezeichnung zu verdienen.<sup>1199</sup> Kabarettautorinnen und Kabarettautoren dagegen sind keine Kabarettistinnen und Kabarettisten, sondern ‚Ghostwriter‘, die sich einklinken, sobald Bühnenprogramme zu Shows werden und durch Engagements im Fernsehen Anforderungen entstehen, die alleine nicht mehr zu bewältigen sind.

Schneyder kommt dem Rätsel ‚Kabarettist‘ schon etwas näher. Für ihn ist Kabarettist überhaupt kein richtiger Beruf. Der Beruf lautet „Schriftsteller oder Schauspieler oder was dazwischen: Schreibspieler, Darstellerdichter.“<sup>1200</sup> Vor allem aber: „Ein Kabarettist ist Benutzer einer Ausdrucksform.“<sup>1201</sup> Bei Kabarett handelt es sich *per definitionem* um ein Aufführtes Gespräch im Offenen Dialog. Wer diese Ausdrucksform benutzt, lässt folglich ihre oder seine Figur(en) ein Gespräch mit einem verdeckten Gegenüber führen. Diese Tatsache wurde bisher vernachlässigt, obwohl alle Kabarettistinnen und Kabarettisten instinktiv dasselbe tun: Sie wenden sich zum Publikum und adressieren im Rahmen einer theatral gedoppelten Kommunikationssituation eine realiter abwesende Figur.

Vogel unterscheidet das Kabarettisten-Dasein<sup>1202</sup> in eine gesellschaftliche Rolle [= Bühnendarsteller] und in eine ästhetische Funktion [= Bühnensprecher]<sup>1203</sup>. Der Bühnendarsteller<sup>1204</sup> (hier im folgenden Persona<sup>1205</sup>) handelt und präsentiert sich als Person des öffentlichen Lebens, geht in Talkshows, gibt Interviews, schreibt Kolumnen und wirbt für sein aktuelles Programm. Um seine Kunst auszuüben, muss er sich im Vorfeld Gedanken über sein Publikum machen, wissen, welche Themen er ansprechen wird, wie sich diese am besten in eine sprechbare Formen gießen lassen, wie der gesamte theatrale Text aussehen muss und ob er ‚sein Gesicht zeigt‘ oder doch lieber ‚eine Kunstrfigur‘<sup>1206</sup> vorschickt.

---

1197 Fleischer (1989), S. 70.

1198 Vgl. Pschibl, S. 185–191. Pschibl unterscheidet zusätzlich den ‚stellvertretenden Kritiker‘.

1199 Fleischer (1989), S. 14 bezeichnet jeden, der im Kabarett auftritt, als ‚Kabarettisten‘: „Der Begriff ‚Kabarettist‘ bezeichnet sowohl Texter als auch die im Kabarett auftretenden Spieler“ (S. 57), welche nicht selbst schreiben, sondern die Texte ausschließlich wiedergeben. Zusätzlich unterscheidet er (S. 56) zwischen Kabarettisten, „die Texte schreiben und Nicht-Kabarettisten, die gelegentlich dem Kabarett Texte zuliefern, aber hauptberuflich Schriftsteller, Journalisten oder Wissenschaftler sind (z. B. Brecht, Kästner, Tucholsky, Henningsen).“

1200 Werner Schneyder: *Manchmal gehen mir meine Meinungen auf die Nerven. Aber ich habe keine anderen.* [E-Book] München: Langen Müller Herbig, 2011, Kapitel *Job description*. Auch hierbei handelt es sich um eine Primärquelle.

1201 Ebd.

1202 In dieser Passage wurde das generische Maskulinum beibehalten.

1203 Vogel, S. 82 f.

1204 Die männliche Form inkludiert hier ausnahmsweise die weibliche.

1205 Lothar Laux: *Persönlichkeitspsychologie*. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart: Kohlhammer, 2008 [= Grundriss der Psychologie, Bd. 11], S. 46: „Jenseits des Theaters bedeute *persona* dementsprechend soviel wie die Rolle, die man im öffentlichen Leben spielt, die soziale Stellung, aber auch die Ausstrahlung, die mit einer Rolle verbunden ist, oder das Ansehen, das man genießt.“

1206 Vgl. Der Wahrheitsgehalt: *Georg Schramm bei „Pelzig hält sich“* | 17.09.2013. [YouTube-Video, 17. September 2013] Online verfügbar unter [www.youtube.com/watch?v=DlyhkVRQCTU](http://www.youtube.com/watch?v=DlyhkVRQCTU), 00:00:25 f. Letzter Zugriff am 01. Juni 2018. Ursprünglich: *Pelzig hält sich*. [Fernsehsendung vom 17. September] ZDF, 2013.

Auf der Bühne spielen Kabarettistinnen und Kabarettisten (auch weiterhin anstatt Bühnensprecher) den Programmtext, überwachen den Interaktionsverlauf und ergänzen die angedachten Rollen mit der „eigenen Person zu einer Figur (auf der Bühne)“<sup>1207</sup>. „Das materielle Artefakt des“ Kabaretts hat wie das inszenierte Drama keine „von seinen Produzenten abgehobene, fixierbare autonome Existenz wie etwa ein Bild, eine Statue, der Text eines Romans oder ein Film, sondern existiert nur im Prozeß seiner Realisierung.“<sup>1208</sup> Fixierung erhält der Text bis zu einem gewissen, sehr fragmentarischen Grad durch *take-home humour*<sup>1209</sup>, sprich Oneliner und Anekdoten, die Zuschauerinnen und Zuschauer im Gedächtnis behalten und im Familien-, Freundes- oder Kollegenkreis verbreiten. Das eindrucksvollste Denkmal jedoch, das eine Kabaretaufführung zurücklässt, ist das Bild, das sich die Zuschauerinnen und Zuschauer während eines Kabarettabends von der offenen Figur machen und welches auch über das konkrete Kommunikationseignis hinaus anhält.

Aufmerksamkeitsfokus<sup>1210</sup> und Darstellungsmodus katalysieren ein Gefühl der Vertrautheit und Nähe, das sich im kognitiven Rahmen der parasozialen Bindung auch auf die Person überträgt, deren Rolleninterpretation und Erscheinung dem literarischen Konstrukt<sup>1211</sup> Leben einhauchen. Private und berufliche soziale Rolle, theatrale Rolle und ästhetische Funktion beginnen im Wissensschatz der einzelnen Zuschauerinnen und Zuschauer miteinander zu wechselwirken. Im Aufführungskontext gesammelte Informationen beeinflussen auch die Bewertung der Spielenden und ihrer Personae. Auftritte in Talkrunden, Posts bei Facebook oder *tweeds* wirken sich wiederum auf die Wahrnehmung der Figur aus. Die damit verbundene Erwartungshaltung umschließt sogar den Privatmenschen, den Zuschauerinnen und Zuschauer in der Regel nie zu Gesicht bekommen. Pschibl formuliert: „Er [der Zuschauer] erwartet beispielsweise, dass der Kabarettist in seinem Programm kritisch und ironisch neue Perspektiven aufzeigt und dass er dies auch aufgrund seiner privaten Überzeugung tut.“<sup>1212</sup>

Pschibls Annahme trifft zu, obwohl sie auch hier zu sehr die Gesellschaftskritik fokussiert. Zuschauerinnen und Zuschauer möchten zuallererst glauben, dass sie über die Figur, die sich ihnen auf der Bühne offenbart und die sie mögen, ablehnen oder unter Umständen sogar verehren und lieben, auch Rückschlüsse auf den Privatmenschen ziehen kön-

1207 Kretz, S. 105.

1208 Fischer-Lichte (2003), S. 3112.

1209 Vgl. Robert Stebbins: *The Laugh-Makers! Stand-up Comedy as Art, Business, and Life-Style*. London/Buffalo: Montreal & Kingston, 1990, S. 15: „In short, comedy was becoming more profound, returning to the substantial wit of [Mark] Twain and [Henry Huttleston] Rogers, but without resurrecting their lengthy monologues. The transition brought something new to entertainment: *take-home humour*. Most live variety comedy is lost once presented. We can only watch and appreciate the antics of the clown, the skills of the juggler, and the tricks of the magician. We cannot replay our friends the gesture of the talented mime or the intricate details of a lengthy monologue. Of course, one-liners, street jokes, and ethnic gags could be taken home [...].“ Vgl. hierzu auch das Kapitel dieser Arbeit *Nix gwiss woäß ma ned*.

1210 Vgl. Pschibl, S. 14.

1211 Kretz, S. 105 mit Bezug auf Pfister, S. 221.

1212 Pschibl, S. 184.

nen<sup>1213</sup>. Wer *Mario Barth* erlebt, kann (und möchte) sich nur schwer vorstellen, dass er nicht auch privat unaufhörlich über seine Freundin lästert. Wer *Monika Grubers* schnippische, selbstbewusste Art sympathisch findet, lässt sich nur ungern davon überzeugen, dass sie innerhalb der eigenen vier Wände womöglich introvertiert und schüchtern ist. Der Darstellungsmodus Aufgeführtes Gespräch im Offenen Dialog macht Kabarettfiguren authentisch. Diese Authentizität wird emotional auch von Persona (und Privatperson) eingefordert. Warum etwa *Bessim*, nachdem sie ihre Paraderolle *Cindy aus Marzahn* an den Nagel gehängt hat, nun Mode designt, die sich nur Besserverdienende leisten können, ist vielen ihrer Fans unbegreiflich.

### 5.5.2 Das emotionale Band unter der phonetischen Kette<sup>1214</sup>: Die offene Figur

*Enissa Amani, Hubert Unwirsch, Erwin Pelzig, Serdar Somuncu, Lothar Dombrowski*<sup>1215</sup>, *Monika Gruber, Nessa Tausendschön, Sebastian Reich & Amanda, Frederic Freiherr von Furchnesumpf, Ursus und Nadeschkin*: Die Kabarettlandschaft<sup>1216</sup> bevölkern verschiedenste menschliche und nicht-menschliche Figuren. Der Fantasie sind dabei keine Grenzen gesetzt. Manche Kabarettistinnen und Kabarettisten schneidern sich ein *alter ego* auf den Leib, andere hantieren mit Puppen<sup>1217</sup> oder legen sich ein Figuren-Ensemble zu, das sie flexibel in verschiedenste Kontexte bringen; wieder andere entwickeln eine Rolle, der sie ihr ganzes Bühnenleben lang treu bleiben.

Die Kabarettfigur erfüllt zunächst einmal die gleichen Vorgaben wie die dramatische Figur: Sie ist „im Gegensatz zu einem realen Charakter ein intentionales Konstrukt“ mit einem endlichen und abgeschlossenen Satz von Informationen, der „auch von einer noch so genauen Analyse allenfalls ausgeschöpft, nicht aber erweitert werden kann“<sup>1218</sup>. Das Rollenprofil schreibt eine „Auswahl von Eigenschaften, biografischen Angaben, Haltungen und Verhaltensweisen“<sup>1219</sup> vor. Die Kabarettistin oder der Kabarettist vervollständigt sie um „eine optische und akustische Erscheinung, ergänzt sie mit [ihrem oder] seinem Bewegungs-

---

1213 Vor diesem Hintergrund achtet etwa der Kabarettist Paal „(in einem sehr erweiterten Sinne des Kategorischen Imperativs) stets darauf, daß, was ich sage, Bestandteil eines öffentlichen Diskurses sein kann, wenigstens überall gehört werden kann.“ Zitat aus einer Mail des Kabarettisten Paals an die Verfasserin vom 31. Mai 2018.

1214 Vgl. Chopper4E: *Nicht wirklich – Nicht ganz da*. [YouTube-Video, 20. August 2012] Online verfügbar unter [www.youtube.com/watch?v=1BlTnCIAKk4](http://www.youtube.com/watch?v=1BlTnCIAKk4), 00:46:43 f. Letzter Zugriff am 01. Juni 2018. Ursprünglich: *Nicht wirklich nicht ganz da. Kabarett von und mit Bruno Jonas*. [Fernsehsendung] BR, 2005. Im Folgenden: *Nicht wirklich nicht ganz da*.

1215 Georg Schramm hat sich inzwischen von der Bühne zurückgezogen.

1216 Vgl. das Kapitel dieser Arbeit *Die Kabarettlandschaft*.

1217 Kabarettistinnen und Kabarettisten, die durch Bauchreden Puppen und Marionetten ,zum Leben erwecken, führen spezielle Aufgeführte Gespräche im Offenen Dialog. Während die menschliche Figur abwechselnd mit der Puppe und dem verdeckten Gegenüber (in der Regel ein fiktives Publikum) spricht, adressiert die – zum Publikum gewandte – Puppe fast ausschließlich die menschliche Figur.

1218 Pfister, S. 221.

1219 Kretz, S. 114.

repertoire und gestaltet sie durch Rhythmisierung und Dynamisierung.“<sup>1220</sup> Anders als im Schauspiel adressieren Kabarettfiguren (auch mehrere) jedoch keine sinnlich wahrnehmbare Figur, sondern ein verdecktes Gegenüber, das den Interaktanten des indirekten Kommunikationssystems verborgen bleibt und nur gelegentlich durch Materialisation oder indirekt über die Wortkulisse in Erscheinung tritt.

Die offene Figur dominiert die Aufgeführte Gesprächssituation, ohne sie komplett an sich zu reißen. Stattdessen bindet sie das verdeckte Gegenüber ins Gespräch ein, stellt ihm Fragen, wiederholt seine Repliken und kommentiert etwaige Zwischenbemerkungen und Einwände.

Das Aufgeführte Gespräch im Offenen Dialog stattet seine sichtbare Figur gegenüber dem realen Publikum (und den Spielenden) mit einem deutlichen Wissensvorsprung aus. Sie durchschaut, wo, wann, warum und vor allem mit wem genau sie sich unterhält. Auf der Darstellungsebene müssen darüber stets Restzweifel bleiben. Das verdeckte Gegenüber könnte sich als integrativer Bestandteil der Wortkulisse beispielsweise überall im fiktiven Raum befinden. Dessen ungeachtet spielen Kabarettistinnen und Kabarettisten in der Regel nach vorn. Die Hinwendung zum Publikum hat vor allem praktische Gründe. Zum einen fällt es den Zuschauerinnen und Zuschauern leichter, sich aufmerksam an der Interaktion zu beteiligen, wenn sie sich als Adressaten<sup>1221</sup> des Aufgeführten Gesprächs empfinden. Zum anderen haben auch die Spielenden nur eine vage Vorstellung davon, wie die Gesprächssituation aussieht, in die sie ihre Figur schicken. Um die Differenz auszugleichen, richten sie ihr Verhalten zwangsläufig an der Bezugsgröße aus, die ihnen selbst die nächste ist: am faktischen Publikum.

Vogel unterscheidet zwei Arten von (offenen) Kabarettfiguren. Darstellerfiguren, in denen die Spielenden vermeintlich als sie selbst auftreten, und Rahmenfiguren, für die sie in eine gänzlich neue Rolle schlüpfen.<sup>1222</sup> Das Verhältnis beider Figurenarten – aber auch zwischen Rahmenfiguren untereinander – ist während der Aufführungssituation sehr komplex, da jeder Übergang einer Gesprächssituation in die nächste das direkte Kommunikationssystem und damit auch den Ansprechpartner – das verdeckte Gegenüber – verändert.

Manche Rahmenfiguren erwecken den Anschein, Darstellerfiguren<sup>1223</sup> zu sein. In *Nicht wirklich nicht ganz da* nennt sich die Rahmenfigur mehrmals ‚Jonas‘, was den Gedanken nahelegt, dass hier von *Bruno Jonas* die Rede ist. Trotzdem handelt es sich nicht um eine Darstellerfigur, da *Jonas* kein Kabarettist ist, sondern ein (mehr schlecht als rechter) Anlageberater und Firmengründer. Die Darstellerfigur blitzt nur gelegentlich auf, wenn sie

1220 Ebd.

1221 Zumindest bei Aufgeführten Gesprächen im Offenen Dialog, die sich nicht an eine einzelne verdeckte Figur richten.

1222 Vogel, S. 85.

1223 Vgl. ebd.: „Bei der Vorstellung, die Rahmenfigur gehe stets von einer Darstellerfigur aus, handelt es sich natürlich um eine analytische Vereinfachung. Im Kabarett treten häufig Rahmenfiguren auf, ohne dass die darstellenden Bühnensprecher unmittelbar zuvor als Darstellerfiguren auf der Bühne gestanden hätten. Es zeigt sich vielmehr, dass Darstellerfigur und Rahmenfigur einander auch überlagern können.“

beispielsweise sagt: „Ich hatte schon Leute, die haben an dieser Stelle geantwortet [...]“<sup>1224</sup> oder plötzlich kichernd zugibt, sich „verspielt“<sup>1225</sup> zu haben.

Darstellerfiguren zeichnet aus, dass sie sich im Interaktionsverlauf zumindest einmal als Kabarettistin oder Kabarettist zu erkennen geben müssen<sup>1226</sup>. Dafür genügt schon der geringste Hinweis, dass eine Aufführungssituation vorliegt. Rahmenfiguren können dagegen alle möglichen Berufe und Biografien haben. Die Dramaturgie vieler Programme erlaubt, dass sich Darstellerfigur und Rahmenfigur nahezu übergangslos miteinander abwechseln. In *Bis hierher und weiter* unterbricht die Darstellerfigur die Rahmenfigur *Hubert Unwirsch* gelegentlich, um sich als ‚Kabarettist‘ ans ‚Publikum‘ zu wenden („A bissl wos muaf i vorraussetzn, gej?“<sup>1227</sup>). Mit einer Darstellerfigur konfrontiert zu werden, heißt jedoch nicht, dass sich Kabarettist und Publikum plötzlich direkt gegenüberstehen. Die Fiktionsblase bleibt solange intakt, wie auch die autopoietische Feedbackschleife<sup>1228</sup> intakt bleibt. Aus diesem Grund sind Kabarettistinnen und Kabarettisten mit den Darstellerfiguren, die sie verkörpern, selbst dann nicht identisch, wenn sie denselben Namen tragen und in weiten Teilen denselben Lebenslauf besitzen. Auch konkrete Hinweise auf die Kabaretsituation führen im störungsfreien Interaktionsverlauf nicht zur Auflösung des indirekten Kommunikationssystems oder zur Vermengung mit dem direkten.

Die Kabaretttheorie braucht die strenge Unterscheidung zwischen Rahmenfigur, Darstellerfigur und Kabarettist(in), um das mit- und übereinander der Kommunikationssysteme besser analysieren und beschreiben zu können. Im Rezeptionsprozess spielen diese Feinheiten keine Rolle. Schon im inszenierten Drama führt die leibhaftige Präsentation einer Figur auf der Bühne das Publikum in Versuchung, den Unterschied zwischen Figur und Charakter auszublenden<sup>1229</sup>. Im Kabarett ist diese Gefahr umso größer, da die große Ähnlichkeit zur Face-to-Face-Kommunikation eine besondere Verbundenheit und darüber hinaus sogar direkten Kontakt zwischen Figur und Publikum suggeriert.

Sobald sich eine Figur als Kabarettistin oder Kabarettist bezeichnet, von ‚ihrem Publikum‘ spricht oder sich im Erzählen explizit einen bestimmten Namen (Günter Grünwald, Luise Kinseher, Andreas Rebers) gibt, empfinden die Zuschauerinnen und Zuschauer Spießende und Darstellerfiguren automatisch als deckungsgleich. Das faktische Publikum setzt sich dabei eigenständig an die Position des verdeckten Gegenübers<sup>1230</sup>.

Vogel beobachtet, dass Kabarettistinnen und Kabarettisten gehäuft Techniken anwenden, die auf ihre Figuren defiktionalisierend<sup>1231</sup> oder fiktionsabbauend wirken. Beide Begriffe sind in diesem Zusammenhang äußerst missverständlich, da sie leicht den Eindruck

1224 *Nicht wirklich nicht ganz da*, 00:10:12 f.

1225 Ebd., 00:13:49 f.

1226 Beispielsweise mit Bemerkungen wie ‚Ich bin so gerne Kabarettist‘ oder ‚Willkommen im Kabarett‘.

1227 Chopper4E: Bruno Jonas: *Bis hierher und weiter*. [YouTube-Video, 27. August 2012] Online verfügbar unter [www.youtube.com/watch?v=7cbl6DJdwAc](https://www.youtube.com/watch?v=7cbl6DJdwAc), 00:12:14 f. Letzter Zugriff am 01. Juni 2018. Ursprünglich: Bruno Jonas: *Bis hierher und weiter* [Fernsehsendung], BR, 2010.

1228 Zum Beispiel bei einer souverän gespielten Improvisation.

1229 Vgl. Pfister, S. 222.

1230 Natürlich nur, wenn es sich bei dem verdeckten Gegenüber um ein Publikum oder eine beliebige Gruppe/Ansammlung von Personen handelt.

1231 Vogel, S. 76–78. Vgl. auch Stephan Hammer: *Mani Matter und die Liedermacher: zum Begriff des ‚Liedermachers‘ und zu Matters Kunst des Autoren-Liedes*. Bern: Peter Lang, 2010, S. 241: „Besonders der Nonsense, das Groteske, die Ironie und das Wortspiel wirken stark defiktionalisierend.“ Stephan

erwecken, eine fiktive Entität könne mehr oder weniger Fiktionalität besitzen als eine andere. Bühnenfiktion<sup>1232</sup> beruht allerdings auf der ästhetisch-dramaturgischen<sup>1233</sup> Entscheidung, eine künstliche Spielwelt zu inszenieren. Die Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit zu überschreiten oder gar zu verwischen, bedeutet jedoch automatisch, sie aufzulösen. Eine Figur kann nicht fiktiver sein als eine andere, wohl aber im Auge des Betrachters mehr Authentizität besitzen. Mit einer Darstellerfigur, die sich selbst ‚Kabarettistin‘ oder ‚Kabarettist‘ nennt und Lebensdaten besitzt, die auch auf ihre Darstellerin oder ihren Darsteller zutreffen, lässt sich beispielsweise größere Realitätsnähe vorspiegeln als mit einer Rahmenfigur<sup>1234</sup>, die eine gänzlich andere Persönlichkeit und eine eigene Biografie besitzt. Dies ändert jedoch nichts daran, dass sich ihre Identität nicht mit der Wirklichkeit vereinbaren lässt.

Vogel und Pschibl teilen die Auffassung, dass Kabarettistinnen und Kabarettisten auf die Illusion einer dramaturgisch vollständig entwickelten Bühnenfigur<sup>1235</sup> verzichten und ihre Darsteller- und Rahmenfiguren (vermutlich im Gegensatz zu Figuren im inszenierten Drama) bloß anreißen. Da Kabarettfiguren das Publikum jedoch unausgesetzt mit verbalen und nonverbalen Informationen bombardieren, geben sie immer auch genug über sich selbst preis, um einen bestimmten Eindruck zu erwecken. Der Satz der sie charakterisierenden Informationen braucht daher nicht als reduziert oder womöglich sogar unvollständig betrachtet zu werden<sup>1236</sup>. Zuschauerinnen und Zuschauer setzen sich während einer Kabarettvorstellung ganz automatisch mit den Figuren auf der Bühne auseinander. Mangelnde oder irreführende Informationen werden ignoriert oder durch logische Schlussfolgerungen ergänzt und angepasst. Nach der Kabarettvorstellung „ist [daher in jedem Fall] ein Charakterprofil synthetisiert worden, das den Zuschauer in die Lage versetzt, über Figuren des Spiels wie reale Personen zu sprechen.“<sup>1237</sup>

Kabarettzuschauerinnen und Kabarettzuschauer sind den gleichen affektiven und emotionalen Zwängen ausgesetzt wie auch die Rezipierenden anderer fiktionaler und non-fiktionaler Reize: Sie sammeln, verwerten und interpretieren Informationen über eine autonome ästhetische Entität, die sie angesichts der (scheinbar) direkten Adressierung<sup>1238</sup> als

---

Hammer bezieht sich hier gemäß seinem Untersuchungsgegenstand insbesondere auf die Poesie der Autoren-Lieder Mani Matters.

1232 Jede andere Fiktion auch.

1233 Vgl. Manuela Pietraß: *Bild und Wirklichkeit. Zur Unterscheidung von Realität und Fiktion bei der Medienrezeption*. Opladen: Leske + Budrich, S. 2003, S. 45.

1234 Rasche Übergänge zwischen Darstellerfigur und Rahmenfigur machen Letztere noch authentischer, da in der Wahrnehmung nicht die Gesprächssituation wechselt, sondern die Fiktion aufbricht.

1235 Pschibl, S. 183 und Vogel, S. 84: „Meine Arbeitshypothese lautet [...], dass im Kabarett die Charakterisierung (fiktiver) Figuren zugunsten einer *Darstellerfigur* [...] oder einer *Rahmenfigur* [...] stark reduziert sein kann, wobei die Rahmenfigur durch einen sehr engen und bisweilen sogar widersprüchlichen Satz von Merkmalen charakterisiert ist, während die Darstellerfigur aus Merkmalen der Person des Bühnendarstellers besteht oder zu bestehen vorgibt.“

1236 Schließlich existieren keine Mindestanforderungen darüber, wie viele Infos über eine Figur vorzu liegen haben.

1237 Hans Jürgen Wulff: Paraperson. In: *Lexikon der Filmbegriffe*. Online verfügbar unter filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4431. Stand: 13. Oktober 2012. Letzter Zugriff am 01. Juni 2018.

1238 Vgl. Monika Suckfüll: *Rezeptionsmodalitäten. Ein integratives Konstrukt für die Medienwirkungsfor schung*. München: Reinhard Fischer, 2004 [= Rezeptionsforschung, Bd. 4], S. 179: „Auf diese Wei-

unmittelbar empfinden und dadurch ein emotionales und soziales Verhalten an den Tag legen, das der Interaktion mit lebensweltlichen Personen ähnelt.

Donald Horton und Richard Wohl formulierten in ihrem Essay *Mass communication and para-social interaction: Observations on intimacy at a distance*<sup>1239</sup> „die Beobachtung, dass Fernseh- und Radiomoderatoren eine illusionäre parasoziale<sup>1240</sup>[, da einseitige] Beziehung mit Zuschauern und Zuhörern aufbauen“<sup>1241</sup>, was sich auf Publikumsseite bis zur „Illusion einer face-to-face Beziehung oder Freundschaft mit Medienpersönlichkeiten“ steigern kann<sup>1242</sup>. Horton und Wohl beschränkten sich Mitte der 1950er-Jahre noch auf die parasoziale Interaktion und parasoziale Beziehung zu Medienakteuren. Ab 1996 mehrten sich mit dem gesteigerten Interesse an diesem Zweig der Publikums- und Wirkungsforschung jedoch auch die Arbeiten über parasoziale Interaktion mit fiktionalen Mediencharakteren.<sup>1243</sup> Die Adaption des ursprünglichen Ansatzes macht auch die Unterscheidung „zwischen non-fiktionaler, direkter Adressierung und fiktionaler, indirekter Adressierung“<sup>1244</sup> nötig. Derzeit zählen parasoziale Phänomene laut Nicole Liebers und Holger Schramm „zu den populärsten und am besten erforschten Themenbereichen innerhalb der Rezeptions- und Wirkungsforschung.“<sup>1245</sup> In ihrer Sammlung unterscheiden sie 250 Studien in den Kategorien ‚Film und Fernsehen‘, ‚Radio und Musik‘, ‚Printmedien‘, ‚Neue Medien‘ und ‚Medienübergreifend‘<sup>1246</sup>. Offen bleibt, warum der Bereich ‚Theater und Kabarett‘ bislang überhaupt keine Rolle spielte, obwohl die Bedingungen, ein emotionales Verhältnis zur Figur zu entwickeln, schon durch die physische Konfrontation geradezu ideal sind. Video-plattformen und Web 2.0 beweisen zusätzlich, dass Kabarettfiguren durchaus Emotionen schüren:

---

se kann die passive Haltung des Zuschauers durchbrochen und er ins Geschehen integriert werden.“

1239 Vgl. Donald Horton/Richard Wohl: *Mass communication and para-social interaction: Observations on intimacy at a distance*. In: *Psychiatry*, 1956, Jg. 19, Nr. 3, S. 215–229.

1240 Die *Integrative Kabaretttheorie* gebraucht den Ausdruck ‚parasozial‘ für diese Art der ästhetischen Interaktion/Beziehung, weil er sich inzwischen eingebürgert hat. Da die Empfindungen der Rezipierenden durchaus real sind, ließe sich überlegen, ob der Begriff auf lange Sicht nicht vielleicht durch einen neutraleren ersetzt werden sollte.

1241 Alan Rubin: Die Uses-And-Gratifications-Perspektive der Medienwirkung. In: *Publikums- und Wirkungsforschung. Ein Reader*. Hrsg. von Angela Schorr. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2000, S. 137–152, hier S. 146.

1242 Ebd. Vgl. auch Suckfüll, S. 179: „Durch wiederholte parasoziale Interaktion entsteht eine parasoziale Beziehung, die als situativer Ausgangspunkt für weitere parasoziale Interaktion dient [...].“ Monika Suckfüll bezieht sich hier auf Uli Gleich: Sind Fernsehpersonen die ‚Freunde‘ des Zuschauers? Ein Vergleich zwischen parasozialen und realen sozialen Beziehungen. In: *Fernsehen als ‚Beziehungs-kiste‘. Paarsoziale Beziehungen und Interaktionen mit TV-Personen*. Hrsg. von Peter Vorderer. Op-laden: Westdeutscher Verlag, 1996, S. 113–142, S. 119.

1243 Nicole Lieber/Holger Schramm (Hg.): *60 Jahre Forschung zu paarsozialen Interaktionen und Beziehungen. Steckbriefe von 250 Studien*. Baden-Baden: Nomos, 2017 [= Rezeptionsforschung, Bd. 37], S. 30. Vor allem durch den deutschen Anstieg. Vgl. auch Suckfüll, S. 179: „Um paarsoziale Interaktionen mit fiktionalen Medienakteuren mit Hilfe des Konzeptes von Horton und Wohl beschreiben zu können, wurde dieses Kriterium in der Folge von vielen Autoren ‚aufgeweicht‘.“

1244 Ebd.

1245 Lieber/Schramm, S. 10.

1246 Ebd., S. 18.

Ich lieeeeeeeebe Sascha Grammel und Josie ist sooooooooo süß.

Du bist scheiße! Du bist nicht witzig, deine Witze sind unterirdisch und wie es aussieht sind deine Zuschauer entweder minderbemittelt, RTL Zuschauer, kleine Kinder oder haben den Humor von Mario Barth! Ich hasse diese tunige Schildkröte!

Ich mag Sascha Grammel aber ich habe mich in Josie ferlibt (!)<sup>1247</sup>

Parasozial? Ohne jeden Zweifel. Neben der ‚non-fiktionalen indirekten Adressierung‘ katalysiert vor allem die Scherzkommunikation die Bereitschaft, sich intensiv mit einer Figur auseinanderzusetzen. Komik hilft, gemeinsame Geisteshaltungen, Normen und Vorstellungen abzutasten. Vor diesem Hintergrund wird sehr schnell klar, ob eine Figur ‚ankommt‘ (sprich sympathisch wirkt) oder nicht. Die parasoziale Interaktion während einer Kabaretttaufführung bildet die Grundlage, um mit der Figur in eine längerfristige, monodirektionale Beziehung zu treten. Diese emotionale Hinwendung (oder gegebenenfalls Distanzierung) dient wiederum als gefühlsmäßiger Ausgangspunkt für weitere parasoziale Interaktionen<sup>1248</sup>. Auch das gemeinsame Entwickeln und Durchschreiten mentaler Räume<sup>1249</sup> schlägt sich deutlich auf der Beziehungsebene nieder. Eine Rahmenfigur etwa, die viel von sich und ihrem Alltag erzählt und so die Zuschauerinnen und Zuschauer durch viele fremde oder bekannte mentale Räume führt, lässt eine intensive, freundschaftliche Bindung zu. Eine Darstellerfigur, die hauptsächlich abstrakte mentale Räume abrupt und sich selbst dabei so unantastbar wie möglich macht, wird dagegen vor allem Respekt und distanzierte Bewunderung ernten<sup>1250</sup>. Lothar Mikos interpretiert mit Goffman im Rücken:

Das Herstellen von paarsozialen Beziehungen zu Medienakteuren könnte [...] als eine wirklichkeitsmodulierte Form von Alltagshandeln angesehen werden. Es ermöglicht eine von den Anforderungen und Grenzen alltäglicher Face-to-Face-Beziehung befreite Interaktion, die aber dennoch auf den Grundkonstituenten der Alltagskommunikation beruht. Paarsoziale Interaktion ist so einerseits an die Regeln sozialer Interaktion gebunden, weist andererseits aber auch über diese Regeln hinaus.

Kabaretttaufführungen und die sie tragenden Gestalten gehen an ihrem Publikum also nicht spurlos vorüber, sondern erzeugen kognitive Strukturen (Frames), die alle vor, während

1247 Hierbei handelt es sich sämtlich um Kommentare zu folgendem YouTube-Video: comydot: *Sascha Grammel – Josie*. [YouTube-Video, 10. März 2011] Online verfügbar unter [www.youtube.com/watch?v=DprVNuwPGpg](http://www.youtube.com/watch?v=DprVNuwPGpg). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018. Ursprünglich: Sascha Grammel: *Hetz mich nicht!* Universal Studio Canal Video, DVD, 2010. Im Folgenden *Sascha Grammel – Josie*.

1248 Vgl. auch Suckfüll, S. 179: „Durch wiederholte parasoziale Interaktion entsteht eine parasoziale Beziehung, die als situativer Ausgangspunkt für weitere parasoziale Interaktion dient [...].“ Monika Suckfüll bezieht sich hier auf Uli Gleich: Sind Fernsehpersonen die ‚Freunde‘ des Zuschauers? Ein Vergleich zwischen parasozialen und realen sozialen Beziehungen. In: *Fernsehen als ‚Beziehungskiste‘. Paarsoziale Beziehungen und Interaktionen mit TV-Personen*. Hrsg. von Peter Vorderer. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1996, S. 113–142, hier S. 119.

1249 Vgl. das Kapitel dieser Arbeit *Wort für Wort und Schritt für Schritt: Mentale Räume*.

1250 Vgl. das Kapitel dieser Arbeit *Egozentrierte und exozentrierte Figur*.

und nach einer Kabarettinteraktion gesammelten Informationen organisieren und regulieren. Jedes Kabarettpublikum ist dabei immer auch ein aktives Publikum, das sich nach dem Nutzen- und Belohnungsansatz<sup>1251</sup> verhält. Das Bedürfnis, unterhalten zu werden, kann viele Facetten ausbilden. Trotzdem werden Kabarettzuschauerinnen und Kabarettzuschauer stets die Nähe derjenigen Figuren suchen, bei denen sie sich am besten aufgehoben fühlen<sup>1252</sup>. Kabarettfiguren werden so schnell zu Projektionsflächen der eigenen Wünsche und Vorstellungen. Dies erklärt auch, warum Figuren, die eine charakterliche 180°-Wendung vollführen und sich plötzlich nicht mehr entsprechend der gewohnten (und mitunter geliebten) Muster verhalten, beim Publikum auf Verwirrung und sogar Ablehnung stoßen.

Darsteller- und Rahmenfiguren tauchen häufig in verschiedenen Kabarettprogrammen auf, was ihrer Rolle ein gewisses Entwicklungspotenzial eröffnet. Da sich die Figur jedoch auch von Programm zu Programm niemals in einer Handlung, sondern immer in wechselnden Situationen befindet, kann ihre Entwicklung nur sehr langsam vorstattengehen. In den meisten Fällen bedeutet eine Veränderung daher eher eine Verfestigung bestimmter bekannter und bewährter Merkmale. Ihre Kontinuität macht Kabarettfiguren zu stabilen und angenehmen, da sehr verlässlichen Beziehungspartnern, von denen sich die oder der Einzelne – wie in jeder anderen parasozialen Beziehung auch – jederzeit wieder zurückziehen kann.

Fiktionale Inhalte rufen Adrian Bruhns zufolge ein Verhalten ab, „das nicht den Dispositionen einer Überzeugung entspricht.“<sup>1253</sup> Wenn Max Mustermann seine Silberhochzeit plant, wird er vermutlich nicht Georg Schramms *Oberst Sanftleben*<sup>1254</sup> einladen, auch, wenn er sich ihm emotional sehr verbunden fühlt. Dagegen kann es vorkommen, dass er dem Kabarettisten schreibt und ihn bittet, in der Rolle seines Oberst eine kurze Videobotschaft zu senden. Ob Schramm dieser Bitte nachkommt, bleibt natürlich ihm selbst überlassen. Das Ansinnen abzulehnen oder gar zu ignorieren, kann bei Mustermann jedoch zu eigner Verstimming („So ein arroganter ...!“) führen, die sich dann wiederum auf sein Verhältnis zum *Oberst* überträgt („Der war auch schon mal lustiger!“).

Die Persona der Kabarettistin oder des Kabarettisten und ihre Figur(en) bilden innerhalb des eigens für sie angelegten Wissenszusammenhangs die Eckpunkte eines Kontinuums. Was die Figur tut, beeinflusst die Wahrnehmung ihrer Darstellerin oder ihres Darstellers und umgekehrt. Dies erfordert besonderes Fingerspitzengefühl, da die Spielenden sehr sensibel dafür sein müssen, was sie ihren Figuren zumuten können und wovor sie sie schützen müssen.

---

1251 Modell der Mediennutzungsforschung; vgl. allgemein Rubin.

1252 Manche Zuschauerinnen und Zuschauer genießen vor allem die mit dem Lachreiz verbundene, positive Katharsis; andere fühlen sich durch die Figur an ihre eigene Lebenssituation erinnert und erwarten sich Entlastung vom Alltag. Wieder andere möchten intellektuell herausgefordert oder in ihrer Meinung bestätigt werden.

1253 Adrian Bruhns: *Zur Ontologie fiktiver Entitäten und ihrer Beschreibung in der Fiktionstheorie und Literaturwissenschaft*. Dissertation. Universität Göttingen, 2016, S. 230. Online verfügbar unter: <https://ediss.uni-goettingen.de/bitstream/handle/11858/00-1735-0000-0023-3EC0-E/Die%20Ontologie%20Fiktiver%20Entitäten.pdf?sequence=1>. Letzter Zugriff am 01. Juni 2018.

1254 Ehemals eine Figur des Kabarettisten Georg Schramm.

### 5.5.3 Hör mal, wer da schweigt: Das verdeckte Gegenüber

Das verdeckte Gegenüber spielt im Reigen der Kabarettinteraktion die Rolle des großen Unbekannten. Es wurde bisher weder ernsthaft untersucht noch in den meisten Fällen überhaupt wahrgenommen<sup>1255</sup>. Darstellerfiguren, ‚Publikumsansprache‘ und sämtliche Techniken, mit denen Kabarettistinnen und Kabarettisten erfolgreich Authentizität vor-spiegeln, haben das verdeckte Gegenüber theoretisch verschwinden lassen, wiewohl seine Anwesenheit in der Praxis oft genug deutlich hervorsticht.

Das verdeckte Gegenüber fungiert als Grundkonstante des Aufgeführten Gesprächs im Offenen Dialog sowie des Offenen Dialogs als solchem. Es stabilisiert die Fiktionsblase und vervollständigt die aus vier gleichberechtigten Kommunikationspartnern bestehende Interaktionssituation Kabarett. In Dell Hymes ‚SPEAKING‘-Modell<sup>1256</sup> verkörpert das verdeckte Gegenüber die Rolle des ‚adressee‘, des unmittelbaren Gesprächspartners der offenen Figur, was die Frage nach seiner Motivation und Beschaffenheit aufwirft.

Das verdeckte Gegenüber besitzt die gleiche ästhetisch-performative Qualität wie Wortkulisse, über die Figuren „in ihren Repliken (unsichtbare) Räume [entwerfen], die das Publikum imaginativ, also in seiner Vorstellung, nachvollziehen muss.“<sup>1257</sup> Die sichtbare Figur ‚erweitert‘ die Gesprächssituation um einen fiktiven Gesprächspartner, den nur sie wahrnehmen kann und der unmittelbar anwesend oder (wie von Vogel beschrieben) durch die Gegebenheiten des Ortes oder ein Medium verdeckt sein kann. In einer Kabaretaufführung sind simultan oder sukzessive immer auch mehrere verdeckte Gegenüber und Gesprächspartner denkbar.<sup>1258</sup>

Rückschlüsse auf das verdeckte Gegenüber sind analog zur verdeckten Handlung immer figurenperspektivisch<sup>1259</sup> geprägt. Jede Form der Kontaktaufnahme mit dem für das indirekte Kommunikationssystem unsichtbaren Gesprächspartner streut Informationen und enthüllt, wo, wann, wie, warum und mit wem eine Unterhaltung stattfindet.<sup>1260</sup> Fragen, Rephrasierungen<sup>1261</sup>, Kommentare, Feststellungen, Beschimpfungen, (wechselnde) Anre-

1255 Sowohl von den Spielenden als auch vom Publikum.

1256 „S (situation: setting and scene); P (participants: speaker/sender, addressor, hearer/receiver/audience, addressee); E (ends: outcome, goals); A (act sequence: message form and message content); K (key [i. e., tone and manner in which something is said, G.S.]); I (instrumentalities: channel, forms of speech); N (norms of interaction and interpretation); and G (genres).“ Gunter Senft: *Understanding Pragmatics*. London/New York: Routledge, 2014, S. 120 mit Bezug auf Dell Hymes: Models of interaction of language and social life. In: *Directions in sociolinguistics: The ethnography of communication*. Hrsg. von John Gumperz und Dell Hymes. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1972, S. 35–71 und Alessandro Duranti: Ethnography of speaking: toward a linguistics of the praxis. In: *Linguistics: The Cambridge Survey*. Hrsg. von Frederick Newmeyer. Cambridge: Cambridge University Press, 1989 [=Language: The Socio-cultural Context], S. 210–228.

1257 Franziska Schößler: *Einführung in die Dramenanalyse*. 2., aktualisierte und überarbeitete Auflage. Stuttgart: Metzler, 2017, S. 142.

1258 Vogel, S. 103.

1259 Kretz, S. 114.

1260 Diese Informationen brauchen keineswegs vollständig zu sein. Das Wissen, sich in einer Kabarett-situation zu befinden, füllt die Lücken. Wo Informationen fehlen, orientiert sich die Rezeption wie im Metatheater an der Kabarett-situation.

1261 Im Sinne von Thomas Kotschi: Formulierungspraxis als Mittel der Gesprächsaufrechterhaltung. In: *Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*. Hrsg. von

deformen, Komplizenschaft, Zustandsbeschreibungen sowie Bemerkungen zur raum-zeitlichen Orientierung und Charakterisierungen sind die gängigsten Techniken, um die Gesprächssituation zu konkretisieren und dem verdeckten Gegenüber ein Gesicht zu geben.

Dieses Gesicht kann einer einzelnen Person gehören, sich aus einer beliebigen Gruppe (Reisegruppe<sup>1262</sup>, Auditorium bei einem Vortrag<sup>1263</sup>, Zeugen bei einer Gerichtsverhandlung<sup>1264</sup>) zusammensetzen oder – wie sooft – ein (fiktives!) Kabarettpublikum bilden. Je ähnlicher sich das direkte und das indirekte Kommunikationssystem sind, desto selbstverständlicher setzt sich das Publikum an die Stelle des verdeckten Gegenübers und damit an die Stelle des unmittelbaren Kommunikationspartners. Peter Vorderer kritisiert im Zusammenhang mit parasozialer Interaktion, dass der sozio-emotionale Anteil der Rezeption häufig „zu einer ‚Identifikation‘ mit dem Protagonisten überhöht“<sup>1265</sup> wird. Da zwischen ‚Mitfühlen‘ und ‚sich eins zu fühlen mit dem Protagonisten‘ jedoch ein großer Unterschied besteht, wird aus diesem Grund „[i]n der empirischen Kommunikationswissenschaft [...] in diesem Zusammenhang häufiger von ‚Involvement‘ beziehungsweise von ‚involvierter Rezeption‘ und nur noch selten von ‚Identifikation‘ gesprochen.“<sup>1266</sup> Mit ‚Involvement‘ meint Vorderer einen Rezeptionsmodus, „bei dem der Zuschauer freiwillig und vorübergehend an der durch das Medium dargestellten Realität – quasi als unsichtbarer Beobachter – teilnimmt. Er macht sich in diesem Zustand die Rezeptionssituation selbst nicht bewußt“<sup>1267</sup>.

Während der Interaktionssituation Kabarett verhält es sich bezüglich der parasozialen Rezeption noch einmal anders. Die theatrale Illusion steigert sich hier je nach Figurenkonstellation (insbesondere *Kabarettistin/Kabarettist* vor fiktivem *Kabarettpublikum*) zur Hyperillusion, was einerseits das Involvement in die gespielte Gesprächssituation begünstigt und andererseits die Identifikation mit dem verdeckten Gegenüber nicht nur ermöglicht, sondern geradezu erzwingt. Schon die Alltagserfahrung lehrt, dass Blickkontakt und körperliche Zuwendung im Gespräch Adressierung signalisieren<sup>1268</sup>. Das Publikum überträgt dieses Wissen auf die ihm zugewandte Kabarettfigur und empfindet sich ungeachtet ihres ontologischen Status als deren direkter Ansprechpartner. Dies bestätigt wiederum Renate

---

Klaus Brinker und Gerd Antos. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2001 [= Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, Bd. 16/2], S. 1340–1348, hier S. 1344.

1262 Vgl. Georg Schramm: *Schlachtenbummler*. WortArt, CD, 1996. Im Folgenden *Schlachtenbummler*.

1263 Vgl. Georg Schramm: *Thomas Bernhard hätte geschossen. Ein Kabarett-Solo*. NRW-Vertrieb, DVD, 2008. Die Gesprächssituation wechselt. Das Aufgeführte Gespräch im Offenen Dialog mit einem Vortragspublikum bildet jedoch den situativen Rahmen des gesamten Programms.

1264 Bruno Jonas: *Wirklich wahr*. KDC Records, CD, 1995.

1265 Peter Vorderer: Unterhaltung durch Fernsehen: Welche Rolle spielen parasoziale Beziehungen zwischen Zuschauern und Fernsehakteuren? In: *Fernsehforschung in Deutschland. Themen, Akteure, Methoden*. Hrsg. von Walter Klinger, Gunnar Roters u. a. Baden-Baden: Nomos, 1998 [= Südwestrundfunk Schriftenreihe: Medienforschung, Bd. 2], S. 689–707, hier S. 692.

1266 Ebd.

1267 Ebd.

1268 Vgl. Martin Hartung: Formen der Adressiertheit der Rede. In: *Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*. Hrsg. von Klaus Brinker und Gerd Antos. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2001 [= Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, Bd. 16/2], S. 1348–1355, hier S. 1350 f.

von Heydebrand und Simone Winko, die in Fiktion keine Texteigenschaft, sondern einen Verarbeitungsmodus sehen<sup>1269</sup>.

Beim Aufgeführten Gespräch im Offenen Dialog mit einer Einzelfigur fällt es den Zuschauerinnen und Zuschauern leichter, Distanz zu wahren, da sich verdecktes Gegenüber und Publikum schon rein quantitativ voneinander abheben. Das Gespräch mit einer (beliebigen) Gruppe erhält den Übergang von Inlusion und Illusion aufrecht, wiewohl kontinuierliche Zuwendung, persönliche Anrede, metakabarettistische Bezüge und gelegentliche Zwischenbemerkungen der Darstellerfigur auch in diesem Fall Hyperillusion suggerieren. Figuren, die sich selbst als ‚Kabarettistin‘ oder ‚Kabarettist‘ bezeichnen, spontan reagieren oder die Interaktionssituation zusätzlich mit dem Begriff ‚Kabarett‘ rahmen, torpedieren die natürliche Wechselwirkung zwischen Illusion und Inlusion dagegen völlig. Der scheinbar unmittelbare Austausch verabsolutiert die Authentizitätssignale, während er die Fiktionalisierungssignale gleichzeitig völlig in den Hintergrund drängt:

#### Ausschnitt aus dem Programm *Bis hierher und weiter*

BJ: Kabarettist Bruno Jonas	HU: <i>Hubert Unwirsch</i> BJ': Figur Bruno Jonas,
P: faktisches Kabarettpublikum	VZ: vorlaute Zuschauerin
Z: faktische Zuschauerin	(Personen im Wartebereich eines Terminals) <sup>1270</sup>

```

01 BJ/HU : der schädelhuber war angestellt bei (--) grotte.
02 grotte werden sie kennen. das unternehmen grotte?
03 kennen sie oder?
04 badarmaturen, hebelmischbatterien, brauseköpfe
05 Z/VZ : GROHE!
06 P : ((gelächter))
07 BJ/HU : (8.0) na! grotte. ich sog doch grad grotte.
08 verstehen sie?
09 GROHe! [also die du äh i (--) fff
10 P : [((gelächter))
11 BJ/BJ' : i muaß unterbrechen. i muaß kurz unterbrechen, leute
12 ah so gehts nicht, na!
13 ah äh ich sprech jetzt kurz mal

```

1269 Vgl. Florian Lippert: Auto(r)fiktionen. Metaisierung als Wechsel narrativer und sozialer Frames am Beispiel von Felicitas Hoppes ‚Hoppe‘ (2012). In: *Ehrliche Erfindungen. Felicitas Hoppe als Erzählerin zwischen Tradition und Transmoderne*. Hrsg. von Svenja Frank und Julia Ilgner. Bielefeld: transcript, 2017, S. 343–358, hier S. 353 mit Bezug auf Renate von Heydebrand/Simone Winko: *Einführung in die Wertung von Literatur. Systematik – Geschichte – Legitimation*. Paderborn/München u. a.: Schöningh, 1996, S. 30. Florian Lippert (S. 353 f.) bemerkt weiter: „Wir erkennen demnach die Fiktion nur dann mit Sicherheit als Fiktion, wenn wir ‚wissen‘, dass es sich zum Beispiel um einen Roman handelt; die Zuschreibung ‚Roman‘ ist aber eine, die nicht innerhalb der Fiktion stattfindet, sondern einerseits durch den Literaturmarkt, die Einsortierung in Buchhandlungen, die Bewerbung durch den Verlag, den Paratext – und andererseits natürlich bei der Lektüre, im Abgleich mit der Realität.“

1270 Das verdeckte Gegenüber als ‚Menschenmenge‘ bleibt hier ganz im Hintergrund.

14                 als äh kabarettist zu ihnen.  
15                 ich fall quasi aus der rolle.  
16                 jetzt wirds glei freundlich,  
17                 jetzt pass auf, (-) [du  
18 P            : [((gelächter))  
19 BJ/BJ' : es geht um folgendes, ja?  
20                 es gibt mehrere satirische verfahren.  
21                 man kann also die dinge direkt ansprechen.  
22                 na, es gibt kabarettkollegen, woäßt,  
23                 wenn die ,grohe' moanan, dann song ses a.  
24                 gell? dann song de ,grohe', gej?  
25                 find e ned so witzig muaß i ganz ehrlich song.  
26                 also, (--) ka i ned lacha, gej?  
27                 ,grohe', a wenns as empört sogst ,GROHE'  
28                 i finds i finds witziger, we ma des ganze (--) ,  
29                 diesen zusammenhang über  
30                 eine anspielung deutlich macht, ja?  
31                 also, ich arbeite gern mit anspielungen  
32                 und dann hoff ich drauf,  
33                 dass de leit von selber draufkommen, ja?  
34 P            : ((gelächter))  
35 BJ/BJ' : also, wenn i jetz zum beispiel ,grohe' moana daad,  
36                 daads i need song. NA!  
37                 i daad dann immer song vielleicht ,grotte'.  
38                 vielleicht, gej!  
39                 i daad dann drauf hoffen, dass de leit merkan,  
40                 wos i moan.  
41                 wos i aber ned mog is,  
42                 wenn d=leit moanan se miaßatn mir erklärn,  
43                 wos i moan, vastengan sie?  
44 P            : ((gelächter))<sup>1271</sup>

Für die Zuschauerinnen und Zuschauer besteht nach diesem „Traktat zum Thema ‚Kunstkniffe im Kabarett“<sup>1272</sup> nicht der geringste Zweifel, dass sie es plötzlich nicht mehr mit *Hubert Unwirsch*, sondern mit dem Kabarettisten Jonas zu tun haben.

---

1271 *Bis hierher und weiter*, 00:05:49–00:07:10. Jonas praktiziert hier innerhalb der So-tun-als-ob-Modulation der Kabaretaufführung, die in dieser Figurenkonstellation (verdecktes Gegenüber = Gruppe) unweigerlich auf eine gut gemeinte Selbsttäuschung hinausläuft, noch zusätzlich die Modulation einer Täuschung. Da die neue Gesprächssituation (zwischen fiktivem Kabarettist und fiktivem Kabarettpublikum) einen Fiktionsbruch suggeriert, macht sie die Hyperillusion komplett.

1272 Andreas Falkinger: Beim Denken kann man blöd werden. Mitreißender Bruno Jonas begeistert mit seinem Programm ‚Bis hierher und weiter‘. In: *Kabarett von A bis Z. Kritiken aus den Jahren 1997 bis 2014*. Hrsg. von Andreas Falkinger, 2012, S. 36. Online verfügbar unter [issuu.com/andreasfalkinger/docs/kabarett](http://issuu.com/andreasfalkinger/docs/kabarett). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018.

Jonas improvisiert trotz anfänglicher Empörung so gekonnt, dass berechtigte Zweifel aufkommen, ob der Zwischenruf nicht womöglich zur Inszenierung gehört. Andreas Falckinger bestätigt diese Vermutung. In seiner Kritik zur Aufführung des Programms im Trostberger Postsaal im Februar 2009 ist „von einem vorlauten Zuschauer“ die Rede, den Jonas darauf hinweist, „die Sanitärfirma heiße nicht Grotte, sondern Grohe [...]“<sup>1273</sup>. Bei dem oben zitierten Ausschnitt aus der Aufzeichnung des Bayerischen Fernsehens (*Bis hierher und weiter*, 2010) wird dieser Part hingegen von einer ‚vorlauten Zuschauerin‘ übernommen. Das Intermezzo stört die Interaktionssituation nicht, sondern heizt sie zusätzlich an<sup>1274</sup>. Die Fiktionsblase bleibt erhalten, wodurch – je nach Perspektive – vor oder hinter der Rahmenfigur *Hubert Unwirsch* plötzlich die Figur eines fiktiven *Kabarettisten* (Darstellerfigur) auftaucht. Damit verändert sich ab Zeile 11 – wie bei jedem Wechsel der fiktionalen Ebene oder einer Veränderung der Gesprächssituation – auch der Ansprechpartner. Bis hierher hat sich *Hubert Unwirsch* mit Menschen im Wartebereich eines Flughafenterminals unterhalten. Der *Kabarettist* spricht, bis er in die Rahmenfigur zurückkehrt, dagegen mit einem *Kabarettpublikum*.

Aufgeführte Gespräche im Offenen Dialog, die eine Kabaretttaufführung darstellen, sind ein Spiel im Spiel, ein *mise an abyme*, das die Lebenswelt spiegelt und dabei trotzdem seine fiktive Qualität behält. Florian Lippert konstatiert:

Die grundlegende Erwartung an den *Roman* ist, dass er einen Rahmen setzt, innerhalb dessen Fiktion stattfindet; in der Fiktion können sehr viele Dinge thematisiert werden, so auch andere Rahmen. Wird nun aber suggeriert, dass einer der thematisierten Rahmen mit dem gesetzten identisch ist, so erscheint das ‚Außerhalb‘ des gesetzten Rahmens (der ‚Ort‘, an dem sich der Leser befindet) zugleich als dessen ‚Innerhalb‘.<sup>1275</sup>

Die Anmerkung bewahrheitet sich nicht nur für den Roman, sondern auch für alle theatralen Gattungen und insbesondere natürlich für das Kabarett. Realität und Fiktion geraten in der Wahrnehmung durcheinander, was Jorge Luis Borges die Befürchtung unterstellen lässt, „daß, sofern die Charaktere einer erfundenen Geschichte auch Leser und Zuschauer sein können, wir, ihre Leser und Zuschauer, fiktiv sein können.“<sup>1276</sup>

1273 Ebd. Da der Zwischenruf zur Inszenierung gehört, unterstützt die faktische Zuschauerin/der faktische Zuschauer Jonas als eingeweihte Spielpartnerin/eingeweihter Spielerpartner bei der Aufführung. Sie/er spielt eine Rolle und stellt so mit der *vorlauten Zuschauerin/dem vorlauten Zuschauer* ebenfalls eine Figur dar.

1274 Ein möglicher Grund könnte sein, dass Rahmenbrüche bewährte Komikauslöser sind: „Der Begriff des Rahmen-Bruchs [...] knüpft an die antik-rhetorische Begrifflichkeit von der Unangemessenheit und die Theorie der Inkongruenz an“. Vgl. Arne Kapitza: Komik, Gesellschaft und Politik. In: *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hrsg. von Uwe Wirth. Stuttgart: Metzler, 2017, S. 134–146, hier S. 135. Auch der Übergang zwischen Rahmenfigur und Darstellerfigur stellt einen Rahmenbruch dar.

1275 Lippert, S. 351 f.

1276 Vgl. Eckart Goebel: Vorgespiegelte und wahre Unendlichkeit. ‚Mise en abyme‘: Gide, Huxley, Jean Paul. In: *Die Endlichkeit der Literatur*. Hrsg. von Eckart Goebel und Martin von Koppenfels. Berlin: Akademie, 2002, S. 85–99, hier S. 87 f. nach Jorge Luis Borges: Partielle Zaubereien im ‚Quijote‘. In: *Jorge Luis Borges. Ausgewählte Werke*. Hrsg. von Fritz Rudolf Fries. Berlin: Volk und Welt, 1987, Bd. 3, S. 224–228, hier S. 228.

Aus dem faktischen Zuschauer wird – und sei die emotionale Involviertheit noch so groß – jedoch niemals ein fiktiver. Die Beobachtung, dass der offenen Kabarettfigur eine unsichtbar-verdeckte Kabarettfigur gegenübersteht, relativiert Borges „(hier eher ‚magischen‘ als ‚realistischen‘) Überschwang“<sup>1277</sup>. Die Trennung zwischen ‚hearer‘ (Zuschauerinnen und Zuschauer) und ‚adressee‘ ist dabei viel mehr als nur eine kabarettistitative Gegebenheit. Das verdeckte Gegenüber unterstützt die Spielenden dabei, Einflüsse, die den störungsfreien Interaktionsverlauf hemmen könnten, auszublenden und Zwischenrufe oder andere Vorkommnisse, die den Vortrag untermauern und voranbringen, einzubauen. In *Gefühlsecht* klagt die Figur *Michael Niavarani* ihrem Spielpartner *Viktor Gernot* beispielsweise über die Vorurteile des Publikums. Dabei reagieren sie auf das nicht hörbare ‚Ja‘ eines fiktiven *Zuschauers*, während sie das eindeutige ‚Nein‘ einer (realen) Zuschauerin überhaupt nicht zur Kenntnis nehmen:

Ausschnitt aus dem Programm *Gefühlsecht*

VG: Kabarettist Viktor Gernot

VG: Figur *Viktor Gernot*

MN: Kabarettist Michael Niavarani

MN: Figur *Michael Niavarani*

P: faktisches Kabarettpublikum

Z: fiktiver Zuschauer

Z: faktische Zuschauerin

01 MN/MN' : ich, ich habe das gefühl,  
02               dass die menschen da unten,  
03               ja?  
04 VG/VG' : ja  
05 MN/MN' : uns da oben wahre gefühle ja gar nicht zutraun.  
06               weiß du?  
07 VG/VG' : [i weiß  
08 MN/MN' : [sie kennan uns ausm fernsehen von der simplbühne,  
09 VG/VG' : ja  
10 MN/MN' : de glaum mir san so oberflächliche kaschperln.  
11 VG/VG' : sind sie so ein publikum?  
12 P : ((gelächter))  
13 VG/VG' : (---) glauben sie von uns,  
14               dass wir da oben nur  
15               die reinsten unterhaltungsmaschinen sind?  
(16 Z' : ja!)

17 MN/MN' : ah kloar! ja! ja hod a ,joa' gsogt  
18 P : [((gelächter))  
19 Z : [(---) nein  
20 VG/VG' : glauben sie von uns,  
21               dass wir die ganze nacht  
22               in der witzkiste schlafen?<sup>1278</sup>

---

1277 Lippert, S. 351.

1278 *Gefühlsecht*, 00:09:30–00:09:49.

*Viktor Gernots* und *Michael Niavarani* Zwiegespräch und der Fortgang der Nummer *Ich bin so grantig* basieren darauf, ein Publikum vor sich zu haben, das die beiden *Kabarettisten* für „oberflächliche Kaschperln“ hält. Der fiktive Zuschauer, der dies bestätigt, ist für den Fortgang der Interaktion wesentlich zielführender als die mitleidige Zuschauerin, die das Vorurteil richtigstellen möchte. Sich auf sie einzulassen, würde nicht nur die Nummer gefährden, sondern auch das Programm in eine Richtung lenken, in der letztendlich kein Text mehr zur Verfügung steht.

Das verdeckte Gegenüber erfüllt mehr als jede andere dramatische Figur die Grundbedingung des Absoluten Dramas. Es ist so sehr eins mit der Aufführung, dass der Offene Dialog mitunter sogar als Monolog rezipiert wird:

Dieses Video ist schlicht unerträglich. Nicht etwa wegen des Kabarettisten; Bruno Jonas ist brilliant (!). Das Video lässt sich nur kaum ertragen, weil man weiß, dass es Menschen gibt, die diese (hier genial überspitzen) Ansichten für bare Münze nehmen und es auch noch ernst meint. Man stelle es sich mal vor, dieser Monolog hier wäre völlig humorfrei und ernst gemeint!!!! Gerade in den letzten Monaten hat man es hier zu oft in der Realität. Ein widerliches Stück, von der Wahrheit verbittert.<sup>1279</sup>

#### 5.5.4 „Krieg ich sie heute?“<sup>1280</sup>: Die Bestie Publikum

Lachsalven, Applausgewitter, Schenkelklopfer: Kabarett ist ohne Publikum einfach undenkbar. Die Kabaretttheorie war sich der grundlegenden Bedeutung aktiver, unmittelbar anwesender Rezipientinnen und Rezipienten stets bewusst. Henningsen spricht von der „Angewiesenheit des Kabaretts auf ein Publikum“<sup>1281</sup>, Fleischer bekräftigt, dass sich Kabarett „in seiner reinen Form – der Live-Aufführung – nicht ohne Publikum“<sup>1282</sup> realisieren lässt, und Pschibl verweist auf die wesentliche Rolle des Publikums „im sinnvermittelnden, diskursiven Prozess einer ‚idealtypischen‘ Kabaretaufführung“ als gleichgesinntem Ansprechpartner, Regisseur und Rezipienten<sup>1283</sup>. Vogel verfolgt die ‚Publikumsklausel‘<sup>1284</sup> bis zu Meerstein<sup>1285</sup> zurück. Er selbst sieht Kabarett als „eine simultan rezipierte Gattung der darstellenden Kunst“<sup>1286</sup>, die vor allem deshalb eines Live-Publikums bedarf, weil „[i]m Kabarett Äusserungen (!) gang und gäbe [sind], die nur in Bezug auf die ‚Aufführungssituation‘ (zeitlich und räumlich) Sinn machen.“<sup>1287</sup> Situationsbezogene Kommentare und Antworten auf Zurufe können – um erneut mit Stein zu sprechen – im Kabarett vorkom-

1279 Kommentar des YouTube-Nutzers *John Doe* zu *Bis hierher und weiter*.

1280 Peter Ensikat/Dieter Hildebrandt: *Wie haben wir gelacht. Ansichten zweier Clowns*. E-Book] Berlin: Aufbau, 2013, vgl. das Kapitel *Was ist ein Publikum?*.

1281 Henningsen, S. 13.

1282 Fleischer (1989), S. 71.

1283 Pschibl, S. 121.

1284 Vogel, S. 33.

1285 Vgl. Meerstein, S. 39: „Das Kabarett braucht zur Wirkung den lebendigen Kontakt zwischen Vortragendem und Zuhörer.“

1286 Vogel, S. 35.

1287 Ebd., S. 34.

men, müssen aber nicht<sup>1288</sup>. Handelt es sich bei dem verdeckten Gegenüber um eine Einzelperson, fällt die Möglichkeit überhaupt weg, da die besondere Konstellation der vier Kabarett-Interaktanten die Einbindung des Publikums ausschließt.

Nichtsdestotrotz brauchen Kabarettistinnen und Kabarettisten die gelachte Antwort des Publikums respektive das kontinuierliche Aufbranden kollektiver Reaktionen, um Atmosphäre zu kreieren und die Wirkung ihres Vortrags abzufragen. „Noch der einsamste Schreibtischkomiker denkt, schreibt und zeichnet“ Gernhardt zufolge schließlich „für ein Gegenüber, das es mit allen Mitteln zu bezwingen oder zu bezaubern [sprich zum Lachen zu bringen] gilt.“<sup>1289</sup> Ein von vorn bis hinten durchdachter und auf Effekt getrimmter Text, der beackert wurde, bis sich aus komischen Rohdiamanten geschliffene Lach-Juwelen<sup>1290</sup> herauskristallisiert haben, giert nach spontanen Gefühlsausbrüchen – bestenfalls in einer Kombination aus Applaus und Gelächter, die das Gehörte würdigt, ohne das Folgende zu lange hinauszögern.

Die neuere Theaterwissenschaft<sup>1291</sup> betont, „dass zwischen den Schauspieler/innen und dem Publikum [einer Theateraufführung] eine Begegnung in leiblicher Ko-Präsenz der Anwesenden stattfindet“, die den Zuschauer/die Zuschauerin maßgeblich an dem theatralen Kunstwerk beteiligt<sup>1292</sup>. Bis hierher ähneln sich Theater und Kabarett. Diese aktive Partnerschaft<sup>1293</sup> zwischen Spielenden und Publikum hat im indirekten Kommunikationssystem (des Kabaretts) jedoch mehr Gewicht als im ‚äußerem‘ (des inszenierte Dramas). Kabarettistin und Kabarettist drehen sich zum Publikum, um über die Fiktionsblase hinweg einen (indirekten!) Kontakt herzustellen. Gleichzeitig bieten sie ihm das ästhetische Produkt zur häppchenweisen Gut- oder Schlechtheißung an. Das Publikum belohnt und bestätigt die Spielenden mit seinen Reaktionen<sup>1294</sup>, belehrt sie aber auch, manches die nächsten Male anders oder besser zu machen.

Theaterszenen und -dialoge werden normalerweise nicht auf ihren konkreten Effekt abgeklapft, da die Publikumsreaktionen während einer Theateraufführung in der Regel auch wesentlich verhaltener ausfallen. Die Nummern und komischen Stellen in einem Kabarettprogramm sind dagegen immer offen für Reaktionen und damit auch anfällig für Veränderungen. Unerwartetes, unerwünschtes und ausbleibendes Feedback veranlassen die Spielenden dazu, Nummern und Pointen gezielt auszutauschen, umzuschreiben oder weg-zulassen<sup>1295</sup>. Kaum ein Kabarettprogramm ist gegen Ende seiner Spielzeit noch dasselbe wie zu Beginn. Inszenierte Dramen weisen hier eine weitaus größere Kontinuität auf. Hirschhausen schildert das Verhältnis im indirekten Kommunikationssystem folgendermaßen:

---

1288 Stein, S. 26 f.

1289 Gernhardt, S. 542.

1290 Vgl. Hirschhausen (2007), S. 140.

1291 Schößler, S. 7.

1292 Ebd.

1293 Vgl. ebd., S. 8.

1294 Das trifft natürlich auch auf eingeplante negative Reaktionen wie Buh-Rufe oder empörte Pfiffe zu.

1295 In dieser Beziehung ließe sich mit Pschibl tatsächlich vom ‚Regisseur Publikum‘ sprechen. Auch Fleischer bemerkte: „Das Publikum ist an der Generierung der Programme auf verschiedene Weisen aktiv beteiligt.“ Fleischer (1989), S. 72. Veränderungen von Kabarettprogrammen müssen trotzdem als langsamer Prozess betrachtet werden. Sie vollziehen sich nicht ständig und vor allem nicht spontan.

Kabarett, Comedy und Witzeerzählen sind immer ein Dialog mit dem Publikum, deshalb müssen wir es aktiv einbeziehen und auch seine Reaktionen achten. Die Zuschauer haben eigentlich den wichtigeren Teil zu leisten, nämlich Zuhören und Verstehen. Dazu brauchen sie Zeit. Deutlich und mit Pausen sprechen (!) ist Zeichen von Respekt. Wenn ich zu schnell meine Gags „abfeuere“, bleibt dem Publikum die Luft weg, weil es gar nicht mehr zum Lachen kommt. Lassen wir sie auslachen!<sup>1296</sup>

Applaus mag das Brot des Künstlers sein. Gelächter aber ist das Lebenselixier eines jeden Kabarettprogramms. Dies hindert weite Teile der Theorie, Kritik und mitunter auch der Praxis nicht daran, den lachlustigen Kompagnon der „Rampensau Kabarett“ zum armen Schwein zu degradieren. Der Grund: Sie gönnen dem Publikum sein Lachen nicht.

Kabarettgelächter ist bekanntlich „Gelächter höherer Art“ und sollte daher nach Möglichkeit im Hals stecken bleiben. Der alles übertönende Marschbefehl „Sei kritisch!“ überträgt sich auch auf das Publikum, das nicht bloß kommen soll, um „die schönen Pointen zu hören oder Geburtstagsstimmung zu tanken“<sup>1297</sup>, sondern um „Denkarbeit [zu] leisten“<sup>1298</sup>. Zum Glück für alle Beteiligten lässt sich Kabarett auch gar nicht „nur“ konsumieren,

weil es noch nichts zum Konsumieren gibt, es entsteht erst etwas, das man anfangs zusammen mit dem Kabarettisten herstellt und wobei man mitdenken muß. Und zwar nicht, weil es jemand vorschreibt, sondern weil das Programm so konzipiert ist, weil die Nummern so konstruiert sind, daß nur eine aktive mentale Teilnahme an der Aufführung ein Programm entstehen lassen (kann).<sup>1299</sup>

„Dass beim Publikum eine aktive Rolle anzunehmen ist, es sich auf die Kollision von Wissen einlassen muss, ist“<sup>1300</sup> nicht zuallererst notwendig, um im Quartett der Kabarettkommunikation eine stabile Feedback-Schleife mit leicht koordinierbaren Reaktionen herzustellen, sondern „eine Grundbedingung zur Erfüllung der satirischen Funktion des Kabaretts“<sup>1301</sup>. Rückmeldungen informieren die Kabarettistin oder den Kabarettisten auch nicht darüber, wie treffsicher eine Pointe ist und inwieweit hier gemeinsame Normen berührt werden, sondern wie es um den „Mitarbeitszustand“ des Publikums und um seinen „Verständnisstand“ bestellt ist.<sup>1302</sup>

Läuternder, entlastender, veredelnder Musentempel Kabarett ja. Unverbindliche Amüsierschaubude<sup>1303</sup> Kabarett nein. Das Publikum hat die immer auch oppositionelle Rolle

1296 Hirschhausen (2007), S. 148.

1297 Pschibl, S. 162 mit Bezug auf Rainer Uthoff: *Wie politisch ist das politische Kabarett? Eine Soziologie des Kabaretts unter besonderer Berücksichtigung der Kommunikationsfähigkeit des Kabaretts als Mittel der öffentlichen Meinungsbildung*. München: k. A., 1962.

1298 Fleischer (1989), S. 87.

1299 Ebd., S. 72.

1300 Frank Schilden: Lachen gegen den Ungeist? Zum Potenzial des politischen Kabaretts am Beispiel der Thematisierung des „NSU“-Diskurses. In: *Rechtsextremismus und „Nationalsozialistischer Untergrund“: Interdisziplinäre Debatten, Befunde und Bilanzen*. Hrsg. von Wolfgang Frindte, Nicole Haubecker u. a. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2016, S. 367–385, hier S. 377.

1301 Ebd.

1302 Fleischer (1989), S. 72.

1303 Henningsen, S. 14.

des Kabarettisten<sup>1304</sup> zu akzeptieren, darf sich aber trotzdem weder alles gefallen lassen noch allem, was ihm gesagt wird, Glauben schenken, da „der Kabarettist [schließlich] häufig etwas anderes meint, als er vordergründig sagt.“<sup>1305</sup> Um hier nicht zu enttäuschen, sind Kabarettzuschauerinnen und Kabarettzuschauer „grundsätzlich reflexionsfähig und (intellektuell) distanzierungsfähig und damit in der Lage, die kabarett-spezifische Verwendung der ‚Kritik‘ zu verstehen.“<sup>1306</sup> „Aggressive Zeitkritik und Aufklärung sind“ überhaupt „die Hauptfunktionen des Kabaretts“<sup>1307</sup>; Spaß und Unterhaltung bloße Nebeneffekte<sup>1308</sup>. Sätze wie „Es war hinreißend! Ich konnte mir das Lachen kaum verkneifen“<sup>1309</sup> dürften angeichts dieses strengen Anforderungskatalogs die Regel und nicht die Ausnahme sein.

Überhaupt nimmt es wunder, dass Kabarett so beliebt ist – scheint es sich dabei doch um eine hochtraumatische Angelegenheit zu handeln, bei der auf Bewusstseinsstrukturen gezielt<sup>1310</sup> und über zehn Ecken das Denken verändert wird, um am Ende bessere, zumindest aber wissendere Menschen herausgebildet zu haben. Das ideale Kabarettpublikum ist aufmerksam, aufgeklärt, (mit)spielfreudig, spontan, tolerant, selbstkritisch, souverän, dickhäutig und trotzdem leicht entflammbar. Alle diese hehren Eigenschaften machen es für das Kabarett, das diesen Persönlichkeitswandel ja gerade erst anstoßen möchte, leider ziemlich uninteressant. Wie gut – ließe sich hier polemisch anmerken – dass die Realität anders aussieht! Denn das ‚wirkliche‘ Kabarettpublikum ist denkbar unvollkommen.

Reinhard Hippen sieht Kabarett als „ein Geschöpf des Publikums“, das dementsprechend „immer so gut oder so schlecht“<sup>1311</sup> ist wie seine Zuschauerinnen und Zuschauer<sup>1312</sup>. Kabarett, das seinen eigenen Ansprüchen hinterherhinkt, lässt sich demnach leicht dem tragen, emotional arrivierten<sup>1313</sup> und von Kopf bis Fuß auf Vergnügen eingestellten Publikum in die Schuhe schieben. Die Mangelhaftigkeit des Zuschauers fängt schon damit an, dass er im Grunde „gar keine Lust [hat], mitzuspielen; er zahlt Eintritt, möchte bequem sitzen, sich zurücklehnen und Freizeitgestaltung konsumieren, ohne daß man an ihn appelliert“<sup>1314</sup>. Was dabei vor allem aufstößt, ist seine durch nichts zu erschütternde Gelassenheit:

---

1304 Surmann, S. 11.

1305 Pschibl, S. 123.

1306 Ebd.

1307 Schilden, S. 382.

1308 Vgl. im Gegensatz dazu Michael Meyer-Blanck: Kann das Mysterium der öffentlichen Klärung dienen? Liturgie und Politik. In: *Zwischen-Raum Gottesdienst. Beiträge zu einer multiperspektivischen Liturgiewissenschaft*. Hrsg. von Benedikt Kranemann, Kim de Wildt u. a. Stuttgart: W. Kohlhammer, 2016, S. 92–102, hier S. 96.

1309 Ensikat/Hildebrandt, vgl. das Kapitel *Was ist ein Publikum?*.

1310 Henningsen, S. 34 f. und Wiemann, S. 53.

1311 Vgl. Reinhard Hippen/Deutsches Kabarettarchiv (Hg.): *Sich fügen heißt lügen. 80 Jahre deutsches Kabarett*. Mainz: Schmidt und Bödige, 1981, S. 45. Vgl. das Kapitel dieser Arbeit *Was also ist das Kabarett?*.

1312 Vgl. Pschibl, S. 121.

1313 Henningsen, S. 13.

1314 Ebd. Fleischer kann dieser Auffassung „nicht im vollen Umfang zustimmen, sie ist in einigen Punkten ohne Zweifel zutreffend, aber letzten Endes ist der Sachverhalt viel komplizierter und komplexer.“ Fleischer (1989), S. 48. Bei Fleischer kommt ein Kabarettprogramm durch Mitdenken (vgl. S. 72) zustande. Ein Publikum, das auf den Programmtext reagiert, kann also gar nicht anders, als sich zu beteiligen.

Vormals braunen Professoren hängten wir Mord und Totschlag an. Sie klatschten. Großindustrielle beschuldigten wir der Ausbeutung, Arbeiter totaler Korruption: Sie applaudierten, im Takte vereint. Anwesende Zeitungen ziehen (!)<sup>1315</sup> wir faschistischer Volksverdummung: Ihre Vertreter nahmen es hin, beifällig lächelnd. CDU-Wähler wurden als Boykotteure der deutschen Einheit gebrandmarkt: Die Betroffenen demonstrierten fröhliche Zustimmung ... Wir ... brüllten Beleidigungen in den Saal. Wir deuteten mit dem Finger auf unsere Besucher und schimpften sie Heuchler, Feiglinge, Erpresser und Sittenstrolche. Die Mitmenschen fanden es sensationell.<sup>1316</sup>

Henningsen entlarvt den stoischen Kabarett-Konsumenten der 1960er-Jahre als Produkt der modernen Massengesellschaft:

Natürlich kommt es vor, daß gelegentlich gezischt, gebuht, gebäht wird oder gar jemand türenknallend den Saal verläßt, doch das sind Demonstrationen, die merkwürdig antiquiert und unangepaßt wirken und sich nicht auf Majoritäten übertragen. Für die Mehrheit des Publikums liegt die Kabarettbühne ebenso hinter einer Glasscheibe wie eine vom Rundfunk übertragene Diskussion im Bundestag. Diese Kluft zwischen Bühne und Parkett, zwischen dem Geschehen und dem Zuschauer, mag, pädagogisch gesehen, bedauerlich sein; sie scheint jedoch in der gegenwärtigen, auf Massenkonsum auch von Unterhaltung eingestellten anonymen Gesellschaft mit naiven Mitteln unüberbrückbar zu sein; sie hat entscheidende Konsequenzen für die möglichen Formen kabarettistischer Aussage.<sup>1317</sup>

„War in den späten 60er Jahren das Publikum anders als heute? Weniger wissbegierig?“<sup>1318</sup>, fragt sich Jochen Busse und konstatiert wehmütig:

Das wohl nicht. Aber das Kabarettpublikum damals wollte das, was es auch heute noch will: Kabarettpublikum will bestätigt bekommen, was es ohnehin schon weiß. Das ist es, was einer Aufführung möglicherweise gelingen kann: die Bildung einer Solidargemeinschaft für die Dauer einer Abendvorstellung, aus der die Menschen gedanklich gestärkt hinausgehen und sich sagen: „Siehste, wir lassen uns nicht mehr alles bieten, die haben das wunderbar formuliert, wir konnten auch sehr darüber lachen, ich habe es kapiert; die Zusammenhänge, die ich gar nicht wusste, die habe ich heute Abend begriffen, ich hatte ja schon immer gehahnt, dass es so ist.“ Wieder andere denken nur: Netter Abend – und tschüs.<sup>1319</sup>

Die Haltung ‚Netter Abend – und tschüs‘ sollte für eine Kabarettistin oder einen Kabarettisten immer noch erstrebenswerter sein als: ‚Scheiß-Abend – auf nimmer Wiedersehen‘.

1315 Vermutlich ‚zeihen‘.

1316 Henningsen, S. 13 nach Volker Ludwig: Von der Schwierigkeit, sein Publikum zu ärgern. In: *eserner jugend*. Hrsg. vom Jugendamt der Stadt Essen, 1966, Heft 2, S. 7.

1317 Henningsen, S. 14.

1318 Jochen Busse: *Wo wir gerade von belegten Brötchen reden: Die Komödie meines Lebens*. [E-Book] Berlin: Ullstein, 2015, vgl. das Kapitel *Immer auf Seiten derer, die unten sind*.

1319 Ebd.

Doch auch ein politisch interessiertes, bildungsbürgerlich kritisches Publikum<sup>1320</sup> scheint es manchmal einfach nicht recht machen zu können. In ... *bis neulich 2010* drängt die Figur Volker Pispers, den Kabarettzuschauer‘ in die Rolle des armen Sünders, der das politische Kabarett als „eine Art moderne[n] Ablasshandel“ missbraucht, bei dem „das schlechte, linke Gewissen aus dem Feuer springt, wenn das Geld in der Kleinkunstkasse klingt“<sup>1321</sup>. Georg Schramm unterstellt ‚dem Publikum‘ des Programms *Thomas Bernhard hätte geschossen* in seiner von Dieter Hildebrandt vorgelesenen Zugabe, ohnehin immer an den falschen Stellen zu lachen.

Verändern, überraschen, aufbrechen, manipulieren, beeinflussen. Die Frage, die sich hier zwangsläufig aufdrängt, lautet: Was erwarten jene Kritikerinnen und Kritiker, die mit dem Publikum hadern, eigentlich? Und welches Kabarettpublikum wünschen sie sich? Gründunzufriedene Zuschauerinnen und Zuschauer, die voll Misstrauen gegen Gott und die Welt ins Kabarett strömen, weil sie über noch unbekannte Zusammenhänge informiert werden wollen und dann mit versteinerten Gesichtern dasitzen, permanent wutentbrannte Kommentare auf die Bühne schleudern oder sich heimlich davonstehlen, weil sie sich durch die subversive und schonungslose Kritik bis ins Mark getroffen fühlen? Wohl kaum. Denn mit einem Klischee-Kabarettpublikum, das seinen Namen auch verdient und dementsprechend noch vor der Pause aus dem Saal und auf die Barrikaden stürmt, ist kein Kabarett zu machen.

Jede Kabarettistin und jeder Kabarettist schreibt und spielt aus anderen Gründen. Manche verbringen Monate der Recherche, um zu begreifen und weiterzugeben, was die Welt im Innersten zusammenhält, andere spielen einfach gern mit Sprache und wieder andere kreieren Figuren, die widerspiegeln, was sie selbst mögen: Von „Lieblingstageszeit, Wochentag, Getränk, Pizza bis Politiker, Buch, Land etc.“<sup>1322</sup>

Was immer auch Menschen antreibt, ein abendfüllendes Programm zu schreiben – am Tag der Aufführung wünschen sich wohl alle dasselbe: ein volles Haus, keinen Hänger, Spontaneität, keine unvorhergesehenen Zwischenfälle und ein Publikum, das die gewünschten Reaktionen zeigt. Und dazu gehört immer auch die Jagd nach Gelächter: „Da [im Kabarett *Distel*] habe ich mir jeden Abend das unfreundlichste, das grimmigste Gesicht im Publikum rausgesucht und mir vorgenommen, den musst du heute zum Lachen bringen. Es war eine Katastrophe, wenn mir das nicht gelang.“<sup>1323</sup>

Kabarettistinnen und Kabarettisten begegnen ihrem (wechselnden) Publikum mit Augenzwinkern und freundschaftlichem Entgegenkommen, aber eben auch mit Argwohn.

1320 Pschibl (S. 128) unterscheidet „ein bürgerliches und großbürgerliches ‚Amüsierpublikum‘, das Kabarett als Teil des Nachtlebens sieht und vor allem ‚pikante‘ Lieder und humoristische Szenen bevorzugt[,] ein künstlerisch interessiertes ‚Kulturpublikum‘, dem es vor allem auf ‚feine Ironie‘ und ‚geschliffene Wortspiele‘ ankommt[,] ein politisch interessiertes ‚bildungsbürgerliches Publikum‘, das einerseits die gesellschaftspolitische Kritik, andererseits aber auch die literarisch-künstlerische Präsentation in den Vordergrund stellt[,] ein ‚Avantgarde-‘ bzw. ‚Bohemepublikum‘, das im Kabarett eine künstlerische Nische sucht [und] ein ‚Ideologie-‘ bzw. ‚Gesinnungspublikum‘, für das vor allem eine zentrale politische Aussage, wie beispielsweise die Kritik der Exilanten gegenüber dem deutschen Faschismus, im Vordergrund steht.“ Die Aufzählungszeichen in diesem Zitat wurden hier nicht berücksichtigt.

1321 Volker Pispers: ... *bis neulich 2010*. con anima, DVD, 2010, 00:01:44–00:01:52.

1322 Hirschhausen (2007), S. 141.

1323 Ensikat/Hildebrandt, vgl. das Kapitel *Was ist ein Publikum?*.

Denn jede Menschenansammlung – egal, ob wohlwollend, lachfaul, überschwänglich, teilnahmslos, störrisch oder auf Krawall gebürstet – ist natürlich vor allem eins: unberechenbar.

In diesem Zusammenhang taucht immer wieder die Metapher der Bestie<sup>1324</sup> auf, „deren Erregung sich wechselseitig verstärkt, sich aufschaukelt und in rauschhafter Weise erhitzt“<sup>1325</sup>. Günther Mahal schildert die suggestive „Anfälligkeit des als Masse ausgewiesenen Theaterpublikums“<sup>1326</sup> und verweist auf die von Pfister dargestellten sozialpsychologisch-gruppendynamischen Prozesse, die bei kollektiver Rezeption einsetzen und „in denen sich die individuellen Reaktionen wechselseitig verstärken und dabei einander anpassen, also zu einer relativ homogenen Gruppenreaktion führen.“<sup>1327</sup>

Auch Kabarettzuschauerinnen und Kabarettzuschauer profitieren von der Resonanzwirkung des Publikumskörpers. Dies bedeutet nicht, dass automatisch alle lachen, bloß weil die meisten lachen. Wohl aber werden einzelne, die für den Moment unaufmerksam waren, anderer Meinung sind oder über eine Anspielung stolpern, von der Masse verschluckt oder mitgerissen, was nicht nur der oder dem Einzelnen über Gags hinweghilft, die sie oder er nicht versteht, sondern sich auch positiv auf den störungsfreien Interaktionsverlauf auswirkt.

Kabarettzuschauerinnen und Kabarettzuschauer agieren immer gemeinschaftlich, sprich als geschlossene Einheit<sup>1328</sup>. Leute, die sich für besonders witzig und geistreich halten und die sich durch Zwischenrufe bemerkbar machen, weil sie diese Eigenschaften mit ihren Mitmenschen und mit den von ihnen bewunderten oder auch belächelten Figuren teilen möchten, wird es immer geben. Auch ein besonders kleines Kabarettpublikum und natürlich konkrete Fragen der offenen Figur verführen Einzelpersonen dazu, sich zu Wort zu melden. In der Regel fühlt sich ein Kabarettpublikum aber sehr wohl in seiner anonymen, aus vielen Leibern und Stimmen bestehenden Haut. Sich ganz nach vorne zu setzen, hat physiologische Gründe, dient der Bequemlichkeit oder bezweckt, einen gewissen sozialen Status auszudrücken. Die wenigsten jedoch spekulieren auf die erste Reihe, um persönlich angesprochen oder womöglich sogar ins Rampenlicht gebeten zu werden.

Die Kabarett-Gruppe schützt, versteckt, verstärkt und motiviert: Die Zuschauerinnen und Zuschauer möchten schließlich mitnichten bloß „ein echtes und intensives Gefühl der

1324 Vgl. Hirschhausen (2007), S. 149.

1325 Rainer Turnher: Kierkegaards ‚Menge‘ und Heideggers ‚Man‘. In: *Kollektiv- und Individualbewusstsein*. Hrsg. von Karen Gloy. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008, S. 135–148, hier S. 142 mit Bezug auf Søren Kierkegaard: Der Gesichtspunkt für meine Wirksamkeit als Schriftsteller. In: *Gesammelte Werke*. Hrsg. von Hayo Gerdes und Emanuel Hirsch. Ausgabe in 36 Abteilungen. Düsseldorf/Köln: Eugen Diederichs, 1950–1966, hier 1960 [= Die Schriften über sich selbst, 33. Abteilung], S. 101.

1326 Günther Mahal: *Auktoriales Theater – die Bühne als Kanzel. Autoritäts-Akzeptierung des Zuschauers als Folge dramatischer Persuasionsstrategie*. Tübingen: Gunter Narr, 1982, S. 45.

1327 Ebd. und Pfister, S. 64.

1328 Dieses Phänomen karikiert auch die Figur *Niavarani*, welche die Zuschauerinnen und Zuschauer der ersten Reihe in *Niavaranis* Kühlschrank bis zur Mitte per Handschlag begrüßt, um dann festzustellen, dass ihr dieses Begrüßungsritual doch zu lange dauert. Vgl. *Niavaranis* Kühlschrank, 00:05:25–00:05:38.

Erheiterung“<sup>1329</sup> auskosten. Gerade gemeinschaftliches Lachen schmeichelt bis zu einem gewissen Grad immer auch der Eitelkeit: „Die Zuschauer belohnen dich mit ihrem Lachen, aber auch sich selber. Sie klopfen sich innerlich auf die Schulter und applaudieren immer auch sich selber, dass sie clever genug waren, die Pointe zu verstehen.“<sup>1330</sup>

Je intensiver die Gruppe lacht, johlt und applaudiert, desto offensiver feiert sie ihre Einhelligkeit. Kaum ein Individuum legt es darauf an, sich dieses gemeinschaftlich zur Schau gestellten Affekts freiwillig zu entziehen. „Lachen ist Ausdruck körperlicher Entspanntheit, fröhlicher Gelassenheit und gleichzeitig Statusverlust, Unterordnung unter Gruppennormen, Demonstrationen von Gruppennormen, intellektuelles Spiel und instinktives Reaktionsverhalten.“<sup>1331</sup> Wer dem Lachen entsagt, schmälerst die positive Katharsis („Ich habe es verstanden!“) und macht sich verdächtig, dem Gesagten entweder intellektuell nicht folgen zu können oder sich jenseits der Gruppennormen zu bewegen. Beide Eventualitäten katapultieren das Individuum aus der Gemeinschaft heraus, was wenig sinnvoll ist, wenn für einmüttiges Lachen sogar Eintrittsgelder fließen.

Ehrliches Auflachen drückt Wohlbefinden aus. Innerhalb einer Lachgemeinschaft demonstriert es (sowohl innerhalb als auch außerhalb des Kabaretts/Theaters) aber immer auch Teilhabe am Gruppenerlebnis. Wer mitlacht, tut dies im Interesse der Selbstdarstellung, des Wettbewerbs und der Bedürfnisbefriedigung („Siehst du, wie laut ich lache? Ich habe den meisten Spaß!“, „Für mich ist es am lustigsten!“, „Ich habe den Gag besser verstanden als du!“, „Ich bin zu Recht Teil dieser Gruppe!“ oder Richtung Bühne: „Hörst du? Wir sind genau auf einer Wellenlänge!“).

Kabarettspielen bedeutet, sich von Anfang bis Ende auf das anstrengende, rätselhafte und doch heiß umworbene soziale Gebilde Publikum einzulassen und sich schon im Vorfeld Gedanken zu machen wie: „Vor wem spiele ich?“, „Können wirklich alle darüber lachen oder nur ich?“ und „Knüpf ich an Erfahrungen von mir und dem Publikum an, erfahren sie etwas Neues?“<sup>1332</sup>

Kabarettistinnen und Kabarettisten stehen vor der Herausforderung, einander wildfremde Menschen für wenige Stunden zu einer einmüttigen, ihnen gewogenen Rezeptionsgemeinschaft zusammenzuschweißen. Barbara Stemmer belegt mit einer Studie, wie „schwierig es sein kann, Material zu finden, das von einer Gruppe von Individuen gleichermaßen als humorvoll eingestuft wird und zudem auch noch eine ähnliche Intensität an Erheiterung hervorruft.“<sup>1333</sup> Erschwerend kommt hinzu, dass sich das Publikum bei jeder Aufführung neu zusammensetzt. Ein überwiegend männliches Publikum verhält sich anders als ein weibliches, ein großes anders als ein kleines, ein jüngeres anders als ein älteres etc. Fragen wie „Was gebe ich dem Publikum mit?“, „Was lernt es?“, „Ist die Nummer auch erschütternd genug?“, „Wie kommt meine Kunst an?“, „Was möchte ich mit meinem Programm erreichen?“, „Bin ich Spaßmacher oder geistreicher Gesellschaftskritiker?“ helfen Kabarettistinnen und Kabarettisten, ihr künstlerisches Selbstverständnis zu definieren, eine Nische

1329 Brigitte Stemmer: Wie stark machen Lachen und Humor? Eine wissenschaftliche Perspektive. In: *Lachen macht stark. Humorstrategien*. Hrsg. von Helmut Bachmaier. Göttingen: Wallstein, 2007, S. 24–38, hier S. 33.

1330 Hirschhausen (2007), S. 148.

1331 Herstad, S. 26.

1332 Hirschhausen (2007), S. 147.

1333 Stemmer, S. 32 f.

zu besetzen und das Feuilleton zu bezirzen. In Aktion zählt lediglich, die Figur(en) gut zu verkaufen, die Fäden in der Hand zu behalten und den Text so klar, sicher und frei zu erzählen, „als wenn er dir gerade einfiel!“<sup>1334</sup>

Kabaretaufführungen auf ihre Langzeitwirkung hin zu bewerten (Vermittlung des kabarettistischen Anliegens<sup>1335</sup>), ist unnötig, da Kabarettistinnen und Kabarettisten eine deutliche Sofortwirkung ablesen können. Gelächter, Applaus und gewollte oder ungewollte Buh-Rufe oder Pfiffe sind die einzige verlässliche Richtschnur, ob und wie ein Programm beim Publikum ankommt. Selbst die Qualität des Lachens (ehrlich, Selbstdarstellung etc.) darf bei der Bewertung keine Rolle spielen, sondern einzig und allein die erfolgreiche Kooperation zwischen Bühne und Publikum.

## 5.6 Die fünf Dimensionen des Kabarettraums

„Bühnenkunst ist Raumkunst.“<sup>1336</sup> Dieser Satz trifft auch auf das Kabarett zu. Wie im Theater manipulieren hier Zeichen von Zeichen produzierenden Körpern ihre Materialität, wodurch das abstrakte<sup>1337</sup> Gebilde Raum atmosphärisch verdichtet und ästhetisch erlebbar gemacht wird.

Aus wie vielen topologischen Strukturen sich Bühnenereignisse zusammensetzen, darüber scheiden sich die Geister<sup>1338</sup>. Fischer-Lichte unterscheidet zwischen geometrischem

1334 Hirschhausen (2007), S. 147. Einige Kabarettistinnen und Kabarettisten (z. B. Dieter Hildebrandt in seinen letzten Jahren) leisten sich den Luxus abzulesen. Dieter Nuhr etwa benutzt gelegentlich ein iPad mit Teleprompter-App.

1335 Vgl. Fleischer (1989), S. 70.

1336 Christopher Balme: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. 4. Auflage. Berlin: Erich Schmidt, 2008, S. 141 nach Max Herrmann: Das theatrale Raumerlebnis. In: *Vierter Kongreß für Ästhetik und Allgemeine Kunsthistorie. Beilagen zur Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthistorie*, 1931, Bd. 2/25, S. 152–163, hier S. 153.

1337 Vgl. Meurer, S. 25: „Raum ist eine abstrakte Entität, die nicht sinnlich wahrnehmbar ist.“

1338 Die Uneinigkeit innerhalb der Theaterwissenschaft wirft die Frage auf, ob eine Beschränkung der für das Theater relevanten Räume auf eine bestimmte Anzahl überhaupt sinnvoll ist oder ob nicht besser von Fall zu Fall – und abhängig vom jeweiligen wissenschaftlichen Interesse – entschieden werden sollte, welche ‚Räume‘ die Wirkung eines inszenierten Dramas ausmachen. Da ‚Raum‘ im Kabarett bislang kaum eine Rolle spielte, beschreibt und diskutiert die *Integrative Kabaretttheorie* – um in das Thema einzuführen – fünf mögliche Raumdimensionen. Welche Räume bei der Untersuchung von Kabarettprogrammen zukünftig berücksichtigt werden, muss dabei jede Autorin und jeder Autor selbst entscheiden.

und performativem Raum<sup>1339</sup>. Christopher Balme<sup>1340</sup> ergänzt das Spektrum um die Kulturlandschaft und den dramatischen Raum<sup>1341</sup>, den er jedoch nicht im engeren Sinne zu den theaterwissenschaftlichen Arbeitsfeldern zählt<sup>1342</sup>. Petra Meurer, die im Gegensatz zu Balme „zwischen literarischem und theatralem Diskurs des Textes“<sup>1343</sup> eine Grenze zieht, unterteilt den dargestellten Raum noch zusätzlich in den „fiktive[n] Ort und die topologische Struktur im Text“<sup>1344</sup>. Für das Kabarett ist diese zusätzliche Trennung ebenfalls sinnvoll, da Raum zwar auch dort „konkret präsentiert“ wird, sich beim Aufgeführten Gespräch im Offenen Dialog aber vor allem „verbal vermittelt“<sup>1345</sup>. In diesem Zusammenhang spielen insbesondere die sogenannten ‚mentalnen Räume‘ eine Rolle. Sie versetzen sowohl die Spielenden als auch das Publikum durch immer neue Reize „vom Hier-und-Jetzt in eine Vorstellung mit wahrnehmungähnlichem Charakter“<sup>1346</sup>.

Vor diesem Hintergrund lassen sich für das Kabarett (vorerst) fünf relevante Raumdimensionen unterscheiden: die ‚kulturelle Kabarettlandschaft‘<sup>1347</sup>, der theatrale Raum, der

1339 Vgl. Fischer-Lichte (2004), S. 187: „Der Raum, in dem eine Aufführung stattfindet, kann zum einen als ein geometrischer Raum begriffen werden. Als solcher ist er bereits vor Beginn der Aufführung gegeben und hört mit ihrem Ende nicht auf zu bestehen. Er verfügt über einen bestimmten Grundriss, weist eine spezifische Höhe, Breite, Länge, ein bestimmtes Volumen auf, ist fest und stabil und im Hinblick auf diese Merkmale über einen längeren Zeitraum unverändert. [...] Zum anderen ist der Raum, in dem eine Aufführung sich abspielt, als ein performativer Raum aufzufassen. Er eröffnet besondere Möglichkeiten für das Verhältnis zwischen Akteuren und Zuschauern, für Bewegung und Wahrnehmung, die er darüber hinaus organisiert und strukturiert. Wie immer von diesen Möglichkeiten Gebrauch gemacht wird, wie sie genutzt, realisiert, umgangen oder gar konterkariert werden, hat Auswirkungen auf den performativen Raum.“

1340 Balme nennt Fischer-Lichtes ‚geometrischen Raum‘ ‚theatralen Raum‘: „theatraler Raum meint gewöhnlich die architektonischen Gegebenheiten des Theaters, das Gebäude umfasst somit Zuschauer- und Spielraum der Akteure“. Der ‚performative Raum‘ ist bei ihm der ‚szenische Raum‘ oder ‚Bühnenraum‘: „[er] bezeichnet das Spielfeld der Akteure einschließlich des Bühnenbilds.“ Vgl. Balme, S. 142. Die *Integrative Kabaretttheorie* übernimmt grundsätzlich Balmes Terminologie, ersetzt den ‚szenischen Raum‘ im Zusammenhang mit dem ‚gespielten Raum‘ [= bei Balme dramatischer Raum] aber durch den ‚bespielten Raum‘. Letztere Bezeichnungen wurden von Wolfram Nitsch übernommen. Vgl. Wolfram Nitsch: Nachbemerkung: Raumwechsel mit Zuschauer. *Theatralität und Räumlichkeit. Raumordnungen und Raumpрактиken im theatralen Mediendispositiv*. Hrsg. von Jörg Dünne, Sabine Friedrich u. a. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009, S. 251–254, hier S. 251.

1341 Ebd.

1342 Ebd.

1343 Meurer, S. 26, Fußnote 52.

1344 Ebd., S. 25.

1345 Pfister, S. 338 f.

1346 Ehmer, S. 13.

1347 ‚Landschaft‘ ist in diesem Zusammenhang ein schwieriger Begriff, da er heterogene theatrale Äußerungen unscharf zu einem bestimmten geografischen Gebiet – Raum – zusammenfasst, ohne auf Parallelen zu anderen theatralen ‚Landschaften‘ zu achten. Im Kabarett hat diese Auffassung unter anderem dazu beigetragen, dieselben Spielformen nicht anhand ihrer performativen Konstanten, sondern aufgrund ihrer Herkunft zu untersuchen und zu bewerten, wodurch das Aufgeführte Gespräch im Offenen Dialog bis heute nicht – oder nur sehr unzureichend – beschrieben wurde. Um den topologischen Kabarettraum besser mit dem stehenden Begriff der ‚Theaterlandschaft‘ vergleichen zu können, behält die *Integrative Kabaretttheorie* den Begriff bei. Zur Erklärung, was mit ‚Kabarettlandschaft‘ explizit gemeint ist, vgl. das Folgekapitel dieser Arbeit *Die Kabarettlandschaft*.

bespielte Raum, der gespielte Raum und jene mentalen Räume, die sich während der Aufführung in den Köpfen aller Beteiligten abspielen. Streng genommen ließe sich auch das Spannungsfeld der Fiktionsblase als kabarettrelevante Räumlichkeit bezeichnen.

### 5.6.1 Die Kabarettlandschaft

Kabarett braucht Raum, erzwingt Raum und organisiert Raum. Es fordert das Raumbewusstsein heraus, ruft szenische Vorstellungen ab und verdoppelt Räume zu komplexen Zeichen mit eigenständiger Kommunikationsstruktur. Peter Jelavich erklärt das (Berliner) Kabarett zu Beginn des 20. Jahrhunderts sogar für ‚raumgeboren‘:

Friedrich Hollaender, one of the outstanding songwriters of the Weimar era, notes that cabaret was ‚engendered‘ in dissolute passion by theater, the variety show, and the political tribunal.<sup>1348</sup> If the child had several fathers, then the incubating and nurturing mother clearly was the metropolis.<sup>1349</sup>

Bei der kulturellen Landschaft, die für (und für die) das Kabarett eine Rolle spielt, handelt es sich um jenen Zusammenschluss aus klein- oder großflächigen, ländlich-agrarischen, urbanen oder suburbanen, nach soziodemografischen Merkmalen ausdifferenzierten spatialen Einheiten, in denen sich eine bestimmte Kulturszene etabliert und in der sich Museen, Bibliotheken, Büchereien, Kunstvereine, Konzertsäle, Stadttheater, Freilichtbühnen, Kinos, Festivals und kulturpolitische Programme zu einem heterogenen Zentrum kultureller Freizeitangebote zusammenballen.

1348 Zu Friedrich Hollaenders Kabarett-Verständnis respektive ‚Cabaret‘-Verständnis vgl. Pschibl, S. 150, Friedrich Hollaender nach Helga Bemann (Hg.): *Mitgelacht – dabeigewesen. Erinnerungen aus 6 Jahrzehnten Kabarett*, Berlin/DDR: Henschelverlag, 1967: „Ehebruchs-Einakterchen und schwüle Schnulzen mit rotem Scheinwerfer, dazu ein Conférencier, der dreimal Muh machte und achtmal Witze erzählte, damit die geistig Minderbemittelten ebenfalls auf ihre Kosten kämen. „Auf ihre Kosten“ allerdings, denn auf den atmosphärisch noch stimmenden Kellertischen konnte man schon bürgerlichen Champagner perlen sehen. Was machte das aus – es gab doch auch die Valetti, die Rosa, mit ihren vorschließenden Backenknochen, der Trompetenstimme und dem grellroten Haarschopf. Für sie schrieben Tucholsky und ich ‚Die rote Melodie‘. [...] Die schlürfenden Kriegsgewinnler im Parkett verschluckten sich an ihrem Knallkümmel, und das war eben noch Cabaret.“ (Pschibl kennzeichnet diese Quelle als Primärliteratur.) Vgl. auch Lareau (2003), S. 20 nach Friedrich Hollaender: Abschied von ‚Schall und Rauch‘. In: *Beiblatt des 8-Uhr-Abendblatts der National-Zeitung*, 3. Dezember 1920: „Ein Kabarett, wie ich es mir denke? – Wie soll das sein? [...] Es verfüge über ein geistiges Oberhaupt, dessen Persönlichkeit sich alle in letzter Instanz unterordnen, es besitze eine gemütliche Räumlichkeit mit Klavier für alle seine (ständigen) Mitglieder, seinen ‚Stamm‘, der sich dort, wann immer es ihn treibt, versammeln möge –, nicht um gekrampft und mit dem ängstlich fragenden Blick auf den nächsten Ersten das Programm absichtlich zusammenzustellen, sondern um bei Wein, neutraler Musik, schönen Frauen, guten Witzen, ausgezeichneten Zigaretten, auch – wenn es so trifft – ausgelassenen Späßen und Tätigkeiten einander anzuregen, in Wallung zu geraten, Atmosphäre zu atmen.“

1349 Peter Jelavich: *Berlin Cabaret*. Cambridge/London: Harvard University Press, 1993, S. 10. Vgl. hierzu auch Pschibl, S. 134: „Das urbane Milieu und sein reflexionsfähiges Publikum schuf die Voraussetzungen für das Kabarett; außerhalb der Großstädte gab es für dieses Genre kaum Interessenten.“

Der Begriff ‚Kabarettlandschaft‘ bezeichnet hingegen die Gesamtheit aller kulturellen Räume, in denen der theatrale Modus ‚Aufgeführtes Gespräch im Offenen Dialog‘ den Namen ‚Kabarett‘ oder französisch ausgesprochen ‚Cabaret‘ trägt<sup>1350</sup>. Der Raum, den diese ‚große‘ Kabarettlandschaft absteckt, richtet sich wie seine kleinen und kleinsten Einheiten nach historischen und sprachlichen Gesichtspunkten, aber auch nach dem kollektivem Gedächtnis, das bestimmte Erfahrungs- und Wissenseinheiten speichert und so regionale, überregionale, nationale und gegebenenfalls internationale Humorgemeinschaften überhaupt erst zulässt. Pschibl erinnert sich in diesem Zusammenhang an einen ihrer eigenen Auftritte mit der Kabarettgruppe *Restposten* am 7. November 1992 in Leipzig:

Bei den meisten Szenen wurde deutlich, dass die Themen, mit denen sich die bayerischen Kabarettistinnen befassten, im Lebenszusammenhang der Anwesenden fast keine Rolle spielten. Eine Szene mit vielen Anspielungen auf konservative Katholiken und vor allem auf den Fuldaer Erzbischof Dyba, die im bayerischen Raum meistens auf eine sehr positive Resonanz stieß, traf beispielsweise beim Leipziger Publikum auf Unverständnis.<sup>1351</sup>

Die Frage ‚Was schreibe ich in mein Programm?‘ ist also eng mit der Frage ‚Wo werde ich es spielen?‘ verbunden – ein Aspekt, den auch Agenturen, Management und Assistenzkräfte zu berücksichtigen haben. Das Aufgeführte Gespräch im Offenen Dialog fußt auf verbaler Kommunikation, wodurch Kabarettlandschaften häufig zu Spiegelbildern von Sprachräumen werden. Gerade Figuren, die Dialekt sprechen, brechen in den Breiten, in denen dieser Dialekt gepflegt wird, das Eis. Wo ein anderes Idiom vorherrscht, fallen Beziehungsbildung und Textverständnis automatisch schwerer<sup>1352</sup>. Kabarettistinnen und Kabarettisten, die sich nicht auf eine bestimmte Region oder ihr Heimatland beschränken wollen, müssen bereit sein, in dem Punkt Sprache/Dialekt Zugeständnisse zu machen und ihre Programme gegebenenfalls flexibel anzupassen. Kabarettisten wie Emil Steinberger, Manfred Zöschg und Hader können ihre Programme in München beispielsweise nicht genauso ‚sprechen‘ wie in Zürich, Bozen oder Wien. Auch Wortspiele, ganze Nummern oder Figuren können einem Sprachraum gewissermaßen ‚zum Opfer fallen‘.

„[D]as Genre der Kabarett poesie“ war nach Georg Forcht schon um 1900 „geographisch bestimmt“<sup>1353</sup>, wodurch sich in den Metropolen Wien, Berlin und München Kabarettlandschaften mit je eigenem, spezifischem Anstrich entwickeln konnten:

Während bei den ‚Elf Scharfrichtern‘ in München das französische Cabaret und das naturalistische Chanson besonders gepflegt wurden, entwickelte sich in Berlin auf dem Nährboden des literarischen Naturalismus und Expressionismus die Dialektdichtung mit zahlreichen Dirnen- und Rinnstein-Liedern. Diese Dichtung blieb jedoch auf Berlin beschränkt und konnte sich auch in Wien nicht durchsetzen. Bezuglich der Thematik setzt man in den einzelnen Hochburgen der Kabarettlandschaft unterschiedliche Akzente. Während man in Berlin mehr

---

1350 Zwischen beiden ließe sich natürlich auch noch einmal differenzieren.

1351 Pschibl, S. 101.

1352 Nichtsdestotrotz erhielt beispielsweise das in Norddeutschland beheimatete Kabarettduo *Queen Bee* (Ina Müller und Edda Schnittgard) 2002 die Garchinger Kleinkunstmaske.

1353 Georg Forcht: *Frank Wedekind und die Anfänge des deutschsprachigen Kabarets*. Freiburg: Centaurus Verlag & Media UG, 2009, S. 220.

Gewicht auf das Milieu und die soziale Frage legt, liebt man in Wien den Reiz der alten Volkslieder und der Posse.<sup>1354</sup>

Diese inhaltliche und stilistische Aufteilung hat im Zuge des Professionalisierungs- und Institutionalisierungsprozesses des Aufgeführten Gesprächs im Offenen Dialog an Bedeutung verloren. Die Ost-West-Spaltung Deutschlands prägte die deutsche Kabarettlandschaft hingegen noch um die Jahrtausendwende. Hoppe beobachtet:

Was früher [...] für das Kabarett die Regel war: Ein festes Ensemble mit vier bis fünf Spielern, eine feste Spielstätte, ein festes Autorenteam, ein fester Spielplan mit einem Programm, das meist über viele Monate en suite gespielt wurde, ist heute [um 2003], zumindest in den alten Bundesländern, zur Ausnahmeerscheinung geworden.<sup>1355</sup>

Das Ensemble der *Münchner Lach- und Schießgesellschaft* wirke inmitten der von Solistinnen und Solisten bevölkerten (west)deutschen Kabarettlandschaft „wie eine Art Fossil des alten Kabaretts auf bundesdeutschen Bühnen und Bildschirmen. In den neuen Bundesländern hingegen, wo der Angleichungsprozess an die gesellschaftlichen, politischen und ökonomischen Bedingungen des Westens noch keineswegs abgeschlossen ist, gibt es sie noch, die Kabarettgruppen und Ensembles“<sup>1356</sup>.

Darüber hinaus beeinflussen örtliche Gegebenheiten die Rezeption und entfalten, was die Rekrutierung potenzieller Zuschauerinnen und Zuschauer angeht, unterschiedliche Sogeffekte. Für Kabarettistinnen und Kabarettisten macht es durchaus einen Unterschied, ob sie in einer Großstadt oder in einem Dorf auftreten, ob sie alleine spielen oder mit vielen anderen kulturellen Angeboten konkurrieren müssen, ob die Bühne in einer teuren oder in einer verrufenen Gegend steht und ob die Aufführung am Strand oder im Stadtzentrum stattfindet.

### 5.6.2 Theatraler Raum

Mittelaltermarkt auf Schloss Eller in Düsseldorf am 2. Juli 2011. Vor einer mit bunten Wappen geschmückten Burgmauer steht ein übersichtliches Holzpodest mit vier Säulen und fünf Balken. Eine gelbe Stoffplane dient als Zeltdach und Rückwand. Auf letzterer prangt ein weißes Banner mit der Aufschrift ‚Faranspil‘. Darunter verteilen sich mittelalterliche

1354 Ebd.

1355 Hoppe, S. 102.

1356 Vgl. ebd., S. 103: „Im knallharten Kapitalismus angekommen, teilen sie mit ihrem Publikum Last und Lust der Erfahrung Sozialismus ... So, wie sich der Ex-DDR-Bürger durch gezielten Erwerb ostdeutscher Produkte ... ein wenig von der verlorenen Identität zurückkauf, so tankt er im ‚eigenen‘ Kabarett (bestenfalls) aufgefrischten menschenfreundlichen DDR-Geist. Im Westen dagegen, wo die Homogenität des Publikums kaum über gemeinsame Lebens- und Erfahrungszusammenhänge, sondern höchstens über audiovisuell vermittelte, existentiell unverbindliche und daher austauschbare Wissenszusammenhänge konstituiert wird, lockert sich infolgedessen das unmittelbare wechselseitige Aufeinanderbezogen- und Aneinandergebundensein von Kabarett-Akteuren und Publikum.“

Instrumente und Gauklerequipment. Ein Mann mit Schnabelschuhen, Perücke und ärmellosem Ledermantel steht dicht am Bühnenrand, hält eine Fanfare in Händen und spricht die Worte: „Viele Kindlein zugegen! Viele Kindlein!“<sup>1357</sup>

Publikum ist keines zu sehen. *bd4uDE* – kein Sidekick-Roboter aus einem Star-Wars-Film, sondern der Name eines YouTube-Kanals – hat in 9 Minuten und 59 Sekunden lediglich die Geräusche und Reaktionen der Zuschauerinnen und Zuschauer eingefangen. Die *Kindlein*, die der Mann anspricht, sind nicht identisch mit den Kindlein, die sich tatsächlich dort befinden, sondern bilden die fiktive Gruppe eines verdeckten Gegenübers. Die Figur *Magister von Winterfeld* führt auf dem Mittelaltermarkt im Sommer 2011 ein Gespräch im Offenen Dialog auf. Der Künstler Jörg von Winterfeld spielt Kabarett.

Der Rahmen, in dem die kurze Vorstellung stattfindet, ist selbst für Kabarettverhältnisse ungewöhnlich. Wer ins Kabarett geht, erwartet zumindest ein Dach über dem Kopf, eine befestigte Bühne, Sitzmöglichkeiten, Getränke im Foyer und ein abendfüllendes Programm. Der Auftritt des *Magisters* dagegen findet unter freiem Himmel statt und umfasst lediglich eine Nummer. Einigen Zuschauerinnen und Zuschauern (in erster Linie den Eltern) mag aus diesem Grund nicht bewusst sein, dass sie einer Kabarettinteraktionssituation beiwohnen. Trotzdem schaffen sie es instinktiv, die richtigen Verhaltensmuster abzurufen: Sie formieren sich zur Gruppe, zentrieren ihre Aufmerksamkeit auf einen bestimmten Punkt und synchronisieren ihre Reaktionen. Aufzug und Gehabe des *Magisters von Winterfeld*, eine Programmübersicht, die das Markttreiben zusammenfasst<sup>1358</sup> und die Erfahrung, dass Spielende auf Mittelaltermärkten öfters ihren Schabernack treiben, mögen geholfen haben, die Situation richtig einzurordnen. Das Podest, das schon die vielen Requisiten als Aufführungsort ausweisen, spielt im Reigen dieser Merkmale natürlich eine Schlüsselrolle.

„Theatralität [...] entsteht“ Kirsten Kramer und Jörg Dünne zufolge „erst, wenn Praxis des Spiels und ein raumsetzender Rahmen zusammenkommen, der das theatrale Spiel in wie rudimentärer Form auch immer als solches markiert.“<sup>1359</sup> Auf offener Straße dürfte es Kabarettistinnen und Kabarettisten schwerfallen, Passanten davon zu überzeugen, in ein Interaktionsverhältnis mit ihnen zu treten, zumal Menschen, die in der Öffentlichkeit unvermittelt laut zu sprechen anfangen, ihre Mitmenschen nicht gerade zum Verweilen animieren. „Gag“-Dichte und Vortragsstil werden den scheinbaren *Monolog* bald als (Aufgeführt) Gespräch im Offenen Dialog entlarven. Trotzdem hat es schon seine Richtigkeit, dass Kabarettistinnen und Kabarettisten mit ihrer Kunst nicht spontan öffentliche Plätze unsicher machen, sondern ihre Auftritte von langer Hand planen und sich, um keine Zweifel an der Art der Interaktionssituation aufkommen zu lassen, in den sicheren, alltagsfernen Kokon einer fest installierten Bühne zurückziehen.

Bühnen und die sie umschließenden Theaterbauten und Säle sind die in Stein gemeißelten, in Holz gehauenen oder in Beton gegossenen Manifestationen jener Grenzen, „die ein theatrales Geschehen aus dem festlichen [oder alltäglichen] Zusammenhang, in dem es

1357 Die Schilderung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Vgl. *bd4uDE: Dornröschen*. [YouTube-Video, 02. Juli 2011] Online verfügbar unter: [www.youtube.com/watch?v=eY0rF1Ge0Rg&t=1s](http://www.youtube.com/watch?v=eY0rF1Ge0Rg&t=1s), 00:00:01 f. Letzter Zugriff am 01. Juni 2018.

1358 Diese Vermutung lässt sich nicht mehr überprüfen.

1359 Jörg Dünne/Kirsten Kramer: Einleitung. Theatralität und Räumlichkeit. In: *Theatralität & Räumlichkeit. Raumordnungen und Raumpraktiken im theatralen Mediendispositiv*. Hrsg. von Jörg Dünne, Sabine Friedrich u. a. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009, S. 15–32, hier S. 20.

stattfindet, herausheb[en] und somit als Inszenierung deutlich werden [lassen]“<sup>1360</sup>. In freier Wildbahn lässt sich dieser ästhetische Rahmen durch Requisiten, Kostüme oder einen bestimmten Vortragsstil setzen. Auch die Gaukler-Verkleidung Jörg von Winterfelds würde ihren Träger sicherlich bald als (Straßen-)Künstler ausweisen. Ein Mensch in Alltagskleidung, der ein Aufgeführtes Gespräch im Offenen Dialog startet und nicht wenigstens einen Hut vor sich aufstellt, muss dagegen schon ein *Pointenfeuerwerk* abbrennen, um sich ein Publikum zu erobern.

Das Kabarett hat mit seinen zahlreichen Ensembles auch deren ‚feste‘ Spielstätten hinter sich gelassen<sup>1361</sup>. ‚Kleinkunst‘-Theater<sup>1362</sup> wie das *Münchner Lustspielhaus*, *Die Wühlmäuse* in Berlin oder das *Pantheon Theater Bonn* dienen verschiedenen Künstlerinnen und Künstlern als Spielwiese. Wo sich – wie im ländlichen Raum – kaum traditionelle Kabarettbühnen etabliert haben<sup>1363</sup>, spielen sich Aufgeführte Gespräche im Offenen Dialog heute in Turnhallen, Stadtsälen, Zirkuszelten oder Kulturzentren ab.

Kabarett assoziiert noch von seinen Anfängen um 1900 her eine gewisse räumliche Beengtheit<sup>1364</sup> und „äußerst kleine Spielfläche“<sup>1365</sup>, wiewohl „die schlichte Intimität des Kabaretts (des Überbretts)“<sup>1366</sup> im Zuge seiner Professionalisierung rasch und deutlich an größerem Umfang gewonnen hat:

Früher ein einfaches Kaffeehauszimmer oder eine primitive Wirtsstube mit einem Podium, das der Vortragende vom Zuschauerraum aus betrat, ist es heute häufig schon eine raffiniertere Kleinkunstbühne geworden, die mit allem technischen Behelf der Neuzeit ausgestattet ist, eine komplizierte Lichtanlage besitzt und für die der ausstattende Maler, der die Kostüme und Dekoration entwirft, ebenso wichtig ist wie der vortragende Künstler.<sup>1367</sup>

Mäc Härder konzediert, dass Kabarett „inzwischen [auch] in riesigen Mehrzweckhallen oder Arenen“<sup>1368</sup> gespielt wird. Peter Ensikat und Hildebrandt widersetzen sich dieser Entwicklung. Keller, Dachböden und noch besser ‚alte Türme‘ sind für sie die idealen Kabarettorte<sup>1369</sup>.

1360 Ebd.

1361 Vgl. Hoppe, S. 102.

1362 Vgl. Stahrenberg, S. 51: „Der Ort ist ein aus kommunikativer Verabredung heraus bestimmter Punkt im Raum.“ Feste Kabarettbühnen wie *Die Wühlmäuse* und das *Lustspielhaus München* sind demnach Orte: „Sie haben eine Geschichte.“

1363 Kabarett ist heute kein Großstadtphänomen mehr. Die Kabarettkünstlerinnen und Kabarettkünstler spielen ihre Programme auch ‚auf dem Land‘.

1364 Vgl. auch Pschibl, S. 113.

1365 Schäffner, S. 100.

1366 Danielczyk, S. 197.

1367 Ebd., S. 192. Sandra Danielczyk meint hier trotzdem eine fest installierte Kabarett-Bühne. Die wenigsten wirklichen Spielorte für Kabarett entsprechen diesem Bild, sondern sind für alle möglichen Arten von Aufführungen und Vorträgen ausgelegt.

1368 Mäc Härder: Der Kabarettist als moderner Prophet. In: *Ausgesetzt. Exklusionsdynamiken und Exposureprozesse in der praktischen Theologie*. Hrsg. von Birgit Hoyer, Johann Pock u. a. Wien: LIT, 2012 [= Werkstatt Theologie. Praxisorientierte Studien und Diskurse, Bd. 20], S. 207–212, hier S. 207.

1369 Ensikat/Hildebrandt, vgl. das Kapitel *Was ist ein Publikum?*.

Die Raumgröße beeinflusst, ob sich ein Programm für eine Aufführungsstätte eignet oder nicht. Vor allem beeinflusst sie, wie viele Zuschauerinnen und Zuschauer die Darbietung besuchen. Ein großes Publikum soll einfacher zu handhaben sein als ein kleines. Ein sehr großes Publikum bedeutet für alle Beteiligten jedoch zunächst einmal Stress und birgt das Risiko, dass ‚heiße<sup>1370</sup> Massenwesen Publikum nicht zusammenhalten und souverän führen zu können. Bessin „improvisiert“<sup>1371</sup> in der ausverkauften *Stadthalle Cottbus*<sup>1372</sup> nicht grundlos 20 Minuten lang Einzelgespräche bis in die hintersten Reihen, bevor sie für die Gruppe ‚loslegt‘. Auch Mario Barth verlässt sich am 7. und 8. Juni 2014 nicht allein auf seine Entertainer-Qualitäten, sondern unterstützt seinen Weltrekordversuch<sup>1373</sup> mit einem rund sechsstündigen musikalischen Rahmenprogramm und einem abschließenden *Feuerwerk-Finale*<sup>1374</sup>, die seinen Auftritt fast verschwinden lassen.

Massenpublika stellen auch außerhalb der konkreten Interaktionssituation besondere räumliche Anforderungen. Wer tausende Menschen zusammenpfercht, muss sich zuvor Gedanken über Fluchtwege, Notfallpläne, Verpflegung, Einlasskontrollen, Belüftung, Barrierefreiheit und einwandfreie Bühnentechnik machen. „Jede Bewegung von Menschen, Objekten, Licht, jedes Erklingen von Lauten vermag ihn [den Raum] zu verändern und so Räumlichkeit neu und anders hervorzubringen.“<sup>1375</sup> Ein defektes Mikrofon oder ein kaputter Lautsprecher reißt nicht nur den Publikumsbereich auseinander, sondern zersprengt automatisch auch die Lachgemeinschaft, was zum sofortigen Zusammenbruch der Interaktionssituation führt. Der Lärm, den die technischen Effekte und Publikumsreaktionen einer groß angelegten Bühnenshow verursachen, vermag den Veranstaltungsort sogar um mehrere Kilometer zu erweitern. Medienübertragungen vervielfachen diesen Effekt. Sie verbinden die Aufführungsstätte mit einer Vielzahl unterschiedlichster Orte und fixieren ein Programm über die reguläre Spielzeit hinaus. Mit künstlichen Mitteln entsteht so eine Brücke zwischen Raum und Zeit.

Oliver Double beobachtet, dass sich „the staging, the size of the venue and all of the other circumstances surrounding the show“<sup>1376</sup> auf die Erwartungen des Publikums auswirken, was im Umkehrschluss auch deren Reaktionswilligkeit beeinflusst. Kabarettistinnen und Kabarettisten, die es sich leisten können, meiden im eigenen Interesse und in dem ihrer

---

1370 Gloy, S. 142.

1371 An dieser Stelle lässt sich nicht rekonstruieren, ob es sich bei den von Ilka Bessin direkt angesprochenen Zuschauerinnen und Zuschauern nicht vielleicht um gebuchte Komparsinnen und Komparsen handelt.

1372 Fernsehaufzeichnung des Programms *Nicht jeder Prinz kommt uff'm Pferd*. Vgl. Ilka Bessin: *Cindy aus Marzahn. Nicht jeder Prinz kommt uff'm Pferd*. Sony Music Entertainment, DVD, 2011.

1373 Am 12. Juli 2008 trat Barth vor rund 70 000 Zuschauerinnen und Zuschauern im Berliner Olympiastadion auf und stellte dadurch als ‚Live-Comedian mit den meisten Zuschauern‘ erstmals den Weltrekord auf. Barth brach seinen eigenen Weltrekord am 7. und 8. Juni 2014 ebenfalls im Berliner Olympiastadion vor 116 498 Zuschauerinnen und Zuschauern. Seither hält er den Rekord für das größte Publikum für einen Komiker innerhalb von 24 Stunden.

1374 k. A.: *FAQs zum neuen Weltrekordversuch. Am 07. + 08.06.2014 in Berlin*. [Homepage Mario Barth] Online verfügbar unter: [www.mario-barth.de/weltrekord2014/](http://www.mario-barth.de/weltrekord2014/). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018.

1375 Fischer-Lichte (2004), S. 187.

1376 Oliver Double: *Getting The Joke. The inner workings of stand-up comedy*. London/New Delhi u. a.: Bloomsbury, 2005, S. 45.

Zuschauerinnen und Zuschauer Spielorte, von denen sie wissen, dass sich das Publikum wegen schlechter Sichtachsen oder unbequemer Stühle dort unwohl fühlt.

### 5.6.3 Bespielter Raum und gespielter Raum

Kabarettistische Großveranstaltungen tragen in der öffentlichen Wahrnehmung den Stempel ‚Comedy‘. Ihre Akteure heißen ‚Comedian‘ und ‚Comedienne‘. Klassische Klischee-Kabarettistinnen und -Kabarettisten mobilisieren hingegen ein eher überschaubareres Publikum. Das Idealbild vom ‚zwanglos-intimen Kabarettflair‘ besitzt – befeuert durch die autopoietische Feedbackschleife und Spielregeln wie „das ‚erlaubte‘ Interaktionselement ‚Zwischenruf‘“<sup>1377</sup> – noch immer Gültigkeit.

In vielen fest installierten Kabarett-Spielstätten schlägt sich das Relikt auch funktional-architektonisch nieder<sup>1378</sup>. Gepolsterte Sitznischen und Gastronomieambiente<sup>1379</sup> fingieren die Beiläufigkeit des Dargestellten und stellen eine Wohnzimmeratmosphäre zur Schau, die sich mit der inzwischen weit verbreiteten Reihenbestuhlung nicht so ohne Weiteres herstellen lässt. Auch locker im Publikumsbereich verteilte Stühle oder Plüschsofas suggerieren Intimität, können aber nicht darüber hinweg täuschen, dass sie gemäß „Bühnenrampen, Bühnenbeleuchtung vs. Zuschauerraumverdunklung usw. [...] eine deutliche Grenzlinie zwischen“<sup>1380</sup> oberhalb und unterhalb der Bühne ziehen.<sup>1381</sup>

„Die Gestaltbarkeit realer Räume zeigt sich“ Carolin Stahrenberg zufolge „in der Positionierung bzw. Organisation von Körpern.“<sup>1382</sup> Grundbedingung ist mit Anthony Giddens „die erfolgreiche Kommunikation der Akteure“<sup>1383</sup>, die im Kabarett sogar raumorientierte Kooperationsfronten ausbildet. Kabaretttaufführungen markieren ihren Beginn gerne mit verschiedenen Signalen. Musik-, Video- oder Voice-over-Einspielungen, Lichteffekte und Saalverdunklung animieren die Zuschauerinnen und Zuschauer dazu, ihre Aufmerksamkeit zu fokussieren und sich dem Auftritt zuzuwenden. In Spielstätten mit Gastronomiebetrieb kommt noch die deiktische Geste des ‚Stühlerückens‘ hinzu. Die Zuschauerinnen und Zuschauer richten ihren Körper bei Vorstellungsbeginn zur Bühne aus. Die Spielerinnen betreten das Spielfeld aus der Kulisse oder über den Saal. Spätestens nach dem Willkommensapplaus drehen auch sie ihre Körper und Blicke Richtung Interaktionspartner. Die Kabarettgemeinschaft kopiert das alltagsübliche *face-to-face* und verleiht dem besonderen Miteinander somit auch räumlich Ausdruck. Auf dieser Basis wird „der bespielte Raum der Bühne in den gespielten Raum einer fiktiven Realität verwandelt.“<sup>1384</sup>

<sup>1377</sup> Pschibl, S. 13.

<sup>1378</sup> Hier noch Bezug auf den theatralen Raum.

<sup>1379</sup> Der ‚Gastronomiebetrieb‘ wird auch bei vielen Fernsehkabarett-Formaten nachgeahmt.

<sup>1380</sup> Peter Kühn: *Mehr Fachadressierung. Untersuchungen zur adressatenspezifischen Polyvalenz sprachlichen Handelns*. Tübingen: Max Niemeyer, 1995 [= Reihe Germanistische Linguistik, Bd. 154], S. 158.

<sup>1381</sup> Vgl. das Kapitel dieser Arbeit ‚Quod licet ...‘: *Machtgerangel in der Kabarettgemeinschaft*.

<sup>1382</sup> Stahrenberg, S. 47.

<sup>1383</sup> Ebd., S. 47 f. mit Bezug auf Anthony Giddens: *Die Konstitution der Gesellschaft. Grundzüge einer Theorie der Strukturierung*. Frankfurt am Main: Campus, 1988, S. 129.

<sup>1384</sup> Nitsch, S. 251.

Bei inszenierten Dramen „aktualisieren und semantisieren“ Schauspielerinnen und Schauspieler „im Zuge des fiktiven Spiels spezifische Handlungsräume.“<sup>1385</sup> In einer Kabaretttaufführung repräsentiert der gespielte oder auch dargestellte Raum die Gesprächssituation. „Die optische Realisierung des fiktiven Schauplatzes auf der Bühne zeichnet sich“ – da wie dort – „durch ein unterschiedliches Maß an Konkretheit aus.“<sup>1386</sup> Herumliegende Requisiten<sup>1387</sup> stimmen nicht nur auf das Programm ein oder kennzeichnen die Rolle und charakterisieren die dargestellte Person<sup>1388</sup>, sondern spezifizieren auch beim Aufgeführten Gespräch im Offenem Dialog den Ort, an dem offene Figur und verdecktes Gegenüber aufeinandertreffen.

Kabarettzuschauerinnen und Kabarettzuschauer sind daran gewöhnt, sich die Beschaffenheit des fiktiven Ortes mitunter selbst erschließen zu müssen. Wo konkrete nonverbale Lokalisierungstechniken<sup>1389</sup> fehlen, vermitteln sich deiktische Signale über den gesprochenen Raum<sup>1390</sup> oder Äußerungen, mit denen die offene Figur konkrete zeitliche oder räumliche Bezüge herstellt. Informationsmangel führt die Rezipierenden automatisch auf den Kabarettrahmen zurück, der die Figur und ihre Umgebung in einem ästhetischen Kontext verortet. Wer nicht weiß, wo sich die Figur befindet, weiß zumindest, dass ihre Verkörperung auf einer Kabarettbühne stattfindet. Durch den bespielten Raum lassen sich Unklarheiten über den fiktiven Raum leicht kompensieren. Da die wenigsten Kabarettprogramme so aufwendig sind, dass ein komplettes Produktionsteam vonnöten ist, sind groß angelegte Kulissen und pompös ausgestaltete Requisiten wie in Sascha Grammels *Ich find's lustig* im Kabarett ohnehin die Ausnahme.

Der *stillschweigende Vertrag*, den Spielende und Publikum bei Kabaretttaufführungen (und etwa bei Theateraufführungen) schließen, wirkt sich natürlich auch auf den gespielten Raum aus. Beide Seiten kommen zunächst einmal unausgesprochen darin überein, sich so zu verhalten, als würde sich vor ihnen und um sie herum eine völlig neue Welt auftun. Hebt sich diese gespielte Welt (= direkte Kommunikationssituation) deutlich von der bespielten (= indirekte Kommunikationssituation) ab, wird der fiktive Raum im Hinblick auf die gut gemeinte Selbsttäuschung im Zeichen der Hyperillusion jedoch zu keinem Zeitpunkt *wirklich* für einen Bestandteil der Lebenswelt gehalten. Die Zuschauerinnen und Zuschauer bleiben sich des bespielten Raums bewusst, da keine Kulisse so überzeugend sein kann, dass der gespielte Raum plötzlich für einen realen Raum gehalten wird<sup>1391</sup>. Kabarettprogramme, in denen sich die Figur an ein *Kabarettpublikum* wendet, lösen dagegen auch hinsichtlich des bespielten Raums eine gut gemeinte Selbsttäuschung aus, da das Publikum – und mitunter auch die Kabarettistin oder der Kabarettist selbst – ihn zugunsten des bespielten Bühnenraums ausblendet.

---

1385 Dünne/Kramer, S. 21.

1386 Platz-Waury, S. 20.

1387 Pschibl bemerkt, dass „Kabarettbühnen keinen Vorhang haben“ (S. 58). Diese Aussage lässt sich jedoch nicht verallgemeinern, da natürlich sehr wohl Kabaretttaufführungen denkbar sind, bei denen sich zu Beginn ein Vorhang öffnet.

1388 Ebd. mit Bezug auf Fleischer (1989), S. 132.

1389 Platz-Waury, S. 26.

1390 Ebd.

1391 Im Gegensatz zum Raum wirken die Figuren, die sich in diesem Rahmen leutselig dem Publikum zuwenden, trotzdem authentisch.

Die theatral-ästhetische Raumentwicklung – sprich die Überführung einer fiktiven Umgebung in die nächste – spielt im Kabarett eine Sonderrolle, da die Aufführung keine Handlung entwickelt, sondern wechselnde Gesprächssituationen aneinanderreihrt. Grundsätzlich lassen sich hier zwei verschiedene Techniken unterscheiden: ein längerfristiger Wechsel, der eine ganze Nummer umfasst und nicht nur verbal, sondern mithilfe von Lichteffekten, veränderter Kostümierung und Requisiten umgesetzt wird<sup>1392</sup>; und ein temporärer, für den die Figur gezielt eine weitere Erzählebene öffnet und dafür beispielsweise mit veränderter Stimmlage eine andere (wiederum offene) Figur animiert<sup>1393</sup>. Ob wechselnde Gesprächssituationen sinnvoll sind und wie sie sich in der Praxis darstellen, hängt eng mit der Dramaturgie des jeweiligen Kabarettprogramms zusammen.

Da die fiktive Gesprächssituation und damit auch der fiktive Ort, an dem sie sich ereignet, in vielen Kabarettprogrammen über weite Strecken hinweg dieselbe bleibt, verlagert sich der Großteil kabarettistischer Raumaktivität und Raumsemantik auf den gesprochenen Text – und damit auf die *mental Räume*.

#### 5.6.4 Wort für Wort und Schritt für Schritt: Mentale Räume

Henningsen erweiterte die kabaretttheoretische Forschung um den wichtigen Zusammenhang von Kabarett und Wissen: „Der Kabarettist bedient sich des erworbenen Wissenszusammenhangs, um damit zu ‚spielen‘“<sup>1394</sup>. Um aufzuklären, wirke sich dieses kabarettistische Spiel immer destruktiv auf das Denken der Zuschauerinnen und Zuschauer aus<sup>1395</sup>. Da es sich bei Kabarettprogrammen um Aufgeführte Gespräche im Offenen Dialog handelt, die einem mal mehr, mal weniger deutlichen ‚Roten Faden‘ folgen, muss neben die Irritation individueller Wissensbestände immer auch deren Synchronisation treten.

Räume – und damit soziale Räume – entstehen Martina Löw, Silke Steets u. a. zufolge durch Synthese und Platzierung: „[Ü]ber Wahrnehmungs-, Vorstellungs- oder Erinnerungsprozesse“ werden erstens „soziale Güter und Menschen/Lebewesen zu Räumen zusammengefasst“ und zweitens (auch durch das Positionieren primär symbolischer Markierungen) platziert, um diese Ensembles „als solche kenntlich zu machen [...].“<sup>1396</sup> Da Menschen Routinen erlernen, „die ihre Aktivitäten in gewohnten Bahnen verlaufen lassen“<sup>1397</sup>

<sup>1392</sup> Ebd.

<sup>1393</sup> Vgl. auch Ehmer S. 219: „Damit kann ein mentaler Raum vor der ersten Animation einer Figur in unterschiedlichem Maße spezifiziert sein, sowohl in Bezug auf seine raum- und zeitdeiktische Verankerung als auch auf die Aktivierung von Frames und die Einführung von Figuren.“ Sprecher führen Figuren explizit ein, „indem sie über Eigennamen, Pronomen und andere personaldeiktische Mittel auf sie verweisen“. Andererseits können Sprecher „vielmehr direkt vom symbolisierenden Sprechen in die Animation einer Figur wechseln, welche eine Handlung ausführt, die in einen zuvor etablierten Frame passt.“

<sup>1394</sup> Henningsen, S. 26. Hervorhebung im Original **fett**.

<sup>1395</sup> Ebd., S. 9. Vgl. auch Surmanns reformulierte Definition (S. 12): „Kabarett ist ‚destruktives‘ Spiel mit dem erworbenen Wissenszusammenhang des Publikums ‚in aufklärerischer Absicht‘.“

<sup>1396</sup> Martina Löw/Silke Steets u. a. (Hg.): *Einführung in die Stadt- und Raumsoziologie*. 2. Auflage. Op-laden & Farmington Hills: Barbara Budrich, 2008 [= UTB für Wissenschaft, Bd. 8348], S. 64.

<sup>1397</sup> Martina Löw: Materialist und Bild. Die ‚Architektur der Gesellschaft‘ aus strukturierungstheoretischer Perspektive. In: *Die Architektur der Gesellschaft. Theorien für die Architektursoziologie*. Hrsg.

und somit auch die Räume, in denen sich diese Routinen abspielen, mental strukturieren, hat Raumkonstitution viel mit Erfahrungswissen und ‚Rahmensexzen‘ zu tun:

Menschen [...] müssen nicht lange darüber nachdenken, welchen Weg sie einschlagen, wo sie sich platzieren, wie sie Waren lagern und wie sie Dinge und Menschen miteinander verknüpfen. Sie haben ein Set von gewohnheitsbedingten Handlungen entwickelt, welches ihnen hilft, ihren Alltag zu gestalten.<sup>1398</sup>

Räume lassen sich genau wie Handlungsabläufe abrufen, memorieren und zu szenischen Vorstellungen erweitern. Auch Kabaretttaufführungen zapfen den visuellen Speicher des Publikums an, wiewohl es nicht immer so eindringlich dazu aufgefordert wird wie in folgendem Textbeispiel:

Ausschnitt aus dem Programm *Nicht wirklich nicht ganz da*

BJ: Kabarettist Bruno Jonas

A: Anlageberater

P: Kabarettopublikum

G: Gruppe

01 BJ/A : und ich bitte sie jetzt,  
02 sich ein schönes landschaftsbild vorzustellen.  
03 ich geb ihnen a paar anhaltspunkte.  
04 es is auf diesem bild zu sehen,  
05 sind ä (-) wiesen, felder,  
06 a wald im hintergrund eine anhöhe,  
07 auf der anhöhe steht ein haus,  
08 zu diesem haus führt ein lieblicher weg,  
09 der schlängelt sich durch die wiesen  
10 und felder hinauf zu dem haus,  
11 dann ham=mer ä an blauen himmel drüber,  
12 es is sommer, ein helles licht,  
13 wenn sie ins bild reinschauen,  
14 a entsteht sofort ein angenehmes gefühl beim schauen.  
15 ich hoff, sie sehen des bild jetzt.  
(16 G' : ja! )  
17 P : ((vereinzeltes gelächter))  
18 BJ/A : (4.0) schön.  
19 P : ((gelächter))  
20 BJ/A : i hob=s gwasst.  
21 sie ham fantasie.<sup>1399</sup>

---

von Heike Delitz und Joachim Fischer. Bielefeld: transcript, 2009, S. 343–364, hier S. 353.

1398 Ebd., vgl. auch Löw/Streets, S. 64.

1399 *Nicht wirklich nicht ganz da*, 00:20:40–00:21:16.

Jonas' *Anlageberater* gibt sich hier nicht mit der kargen Umschreibung ‚ein schönes Landschaftsbild‘ zufrieden, sondern versucht, eine Vorstellung zu erwecken, die seiner eigenen möglichst nahekommt. Zu diesem Zweck liefert er eine Bildbeschreibung, die auf das Publikum wie eine imaginäre Wanderung wirken muss. Die vielen Details unterstützen die Zuschauerinnen und Zuschauer dabei, ähnliche Gedanken und Assoziationen abzurufen, wie sie auch beim Sprecher ablaufen. Alle Beteiligten bewegen sich durch individuelle, trotzdem aber vergleichbare mentale Räume.

Darstellen und erklären lässt sich dieses Phänomen mit der gleichnamigen *mental space theory*, die Mitte der 1980er-Jahre im Umfeld der kognitiven Linguistik entstand. Die Theorie veranschaulicht die kognitiven Vorgänge, die während der Verarbeitung gehörter oder gelesener<sup>1400</sup> Texte ablaufen und das Sprachverstehen steuern. Ihr Hauptvertreter, Gilles Fauconnier, definiert mentale Räume als „partial structures that proliferate when we think and talk, allowing a fine-grained partitioning of our discourse and knowledge structures“<sup>1401</sup>.

Mentale Räume erleichtern die sprachliche Verständigung, da sie alle „zu einem bestimmten Zeitpunkt ko(n)textuell relevanten Wissensaspekte“<sup>1402</sup> integrieren. Komplementär zu Frames, die relativ stabiles<sup>1403</sup>, konventionalisiertes Wissen verfügbar machen, strukturieren mentale Räume an den Verstehensakt<sup>1404</sup> gebundenes *ad hoc*-Wissen. Mithin erfassen sie Bedeutungsaspekte, „die erst im linearen Prozess der Zeichenrezeption“<sup>1405</sup> und damit abhängig vom Kotext entstehen. Jede neue Information lockert die zwischen den strukturbildenden Einheiten bestehende Relation<sup>1406</sup> und forciert die für die „Konstruktion sprachlicher Gebrauchsbedeutungen“<sup>1407</sup> ausschlaggebende „Projektion [...] ausgewählter Elemente eines mentalen Raumes in einen anderen“<sup>1408</sup>. Das Gemälde des *Anlageberaters*, aber etwa auch Lothar Dombrowskis ‚Lieblingssatz‘

Interessensverbände machen die Politik. Die ziehen die Fäden, an denen politische Hampelmänner hängen, die uns auf der Bühne der Berliner Puppenkiste Demokratie vorspielen dürfen. Diese Politfiguren dürfen dann in den öffentlich-rechtlichen Bedürfnisanstalten bei den Klofrauen Christiansen und Illner ihre Sprechblasen entleeren. Und wenn bei der intellektu-

1400 Ziem (2008a), S. 32.

1401 Gilles Fauconnier: *Mappings in Thoughts and Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, S. 11 nach Alexander Ziem: *Faktizitätsherstellung in Diskursen: Die Macht des Deklarativen*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2013, S. 161.

1402 Ebd.

1403 Vgl. Alexander Ziem: Sprachliche Wissenskonstitution aus Sicht der Kognitiven Grammatik und Konstruktionsgrammatik. In: *Wissen durch Sprache. Theorie, Praxis und Erkenntnisinteresse des Forschungsnetzwerkes ‚Sprache und Wissen‘*. Hrsg. von Ekkehard Felder und Marcus Müller. Berlin: Walter de Gruyter, 2009 [= Sprache und Wissen, Bd. 3], S. 171–208, hier S. 187.

1404 Ziem spricht von einer unterschiedlichen ‚semantischen Halbwertszeit‘. Vgl. Alexander Ziem: *Faktizitätsherstellung in Diskursen: Die Macht des Deklarativen*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2013, S. 161.

1405 Ebd.

1406 Ziem (2009), S. 186.

1407 Ziem (2013), S. 161.

1408 Ebd. mit indirektem Verweis auf Fauconnier (1997).

ellen Notdurft noch was nachtröpfelt, dann können sie sich bei Beckmann und Kerner an der emotionalen Pissrinne unter das Volk mischen.<sup>1409</sup>

provozieren ein kognitives Tableau, dessen Bestandteile sich vermischen, verändern, überlagern oder an ihren Ursprung zurückkehren.

Diese sequenzielle Entwicklung<sup>1410</sup> mentaler Räume nimmt Oliver Ehmer zum Anlass, um die *mental space theory* auf Gespräche anzuwenden<sup>1411</sup> und mentale Räume als „ad hoc im Verlauf eines Diskurses aufgebaute kognitive Repräsentationen von Szenen“<sup>1412</sup> zu beschreiben. Die gesprächsbasierte Herstellung mentaler Räume bezeichnet er als ‚Imagination‘<sup>1413</sup>. Szenisch gestaltete Vorstellungen können entweder „von mehreren Sprechern über einen langen Zeitraum hinweg gemeinsam“ oder von nur „einem einzelnen Sprecher innerhalb eines Redezuges evoziert werden.“<sup>1414</sup> In jedem Fall handelt es sich um „ein interaktionales Phänomen“<sup>1415</sup>, das die an der Gesprächsorganisation beteiligten Personen dazu zwingt, sich auf die aufgebaute Vorstellung einzulassen und sie ‚virtuell‘ zu erleben<sup>1416</sup>.

Als semantisches Ausgangsmaterial dienen die framestrukturierten Wissensreservoirs des Langzeitgedächtnisses, deren Standardwerte auch dann eine vollständige<sup>1417</sup> und dem Verstehensakt angemessene Konstruktion erlauben, wenn der mentale Raum auf sprachlicher Seite underdeterminiert ist<sup>1418</sup>. Startpunkt der kognitiven Aktivitäten ist „die von den Sprechern geteilte“ und als *reality space* ausgewiesene „mentale Repräsentation der aktuellen Kommunikationssituation“<sup>1419</sup>, die in älteren, vorwiegend nicht-konversational ausgerichteten Arbeiten<sup>1420</sup> als *base space* bezeichnet wird. Der Reality Space dient als Bezugsgröße für „alle weiteren im Gespräch geöffneten mentalen Räume“<sup>1421</sup> und definiert, welche Teile der Unterhaltung als möglich, hypothetisch, rekonstruktiv, kontrafaktisch oder fiktional eingestuft werden müssen<sup>1422</sup>.

---

1409 Zitiert nach Martin Zips: Ein schlauer August. In: *Süddeutsche Zeitung*, 08. Januar 2004, Nr. 5, S. 15. Online verfügbar unter [www.georg-schramm.de/html/portrait\\_sz.html](http://www.georg-schramm.de/html/portrait_sz.html). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018. Lothar Dombrowski alias Schramm hat diesen Satz in leicht abgewandelter Form und in unterschiedlichen Kontexten häufig benutzt und weist sogar selbst darauf hin. Vgl. Ralph Nick Clouse: *Georg Schramm – über Politiker im öffentlichen Fernsehen ...* [YouTube-Video, 09. Dezember 2012] Online verfügbar unter: [www.youtube.com/watch?v=bEQfzTYd2Ps](https://www.youtube.com/watch?v=bEQfzTYd2Ps), 00:05:24–00:09:35. Letzter Zugriff am 01. Juni 2018. Ursprünglich: k. A. [Fernsehsendung], 3sat, k. A.

1410 Vgl. Ehmer, S. 49.

1411 Ursprünglich zielte die *mental space theory* auf die „Lösung semantischer Referenzprobleme“. Vgl. ebd., S. 39.

1412 Ebd., S. 45.

1413 Ebd.

1414 Ebd., S. 13.

1415 Ebd.

1416 Ebd.

1417 „Da mentale Räume jedoch durch Hintergrundwissen – als sedimentierte und abstrahierte Erfahrungen mit der Welt – strukturiert sind, sind sie“ Ehmer zufolge „nie unvollständig“. Vgl. ebd., S. 45 f.

1418 Vgl. ebd., S. 38.

1419 Ebd., S. 35.

1420 Ebd.

1421 Ehmer, S. 125.

1422 Vgl. u. a. ebd., S. 45.

Während in der alltäglichen Kommunikation sukzessive jeweils nur ein einziger Reality Space existiert, basiert die performative Kommunikation auf einem faktischen (bespielten) und einem fiktiven (gespielten) Realitätsraum. Das Kabarett unterwandert diese Tatsache mitunter, da seine Mittel – je nach Beschaffenheit des verdeckten Gegenübers und Art der Gesprächssituation – darauf angelegt sind, das fiktionale Kommunikationssystem zu verhüllen<sup>1423</sup>.

Das theatrale und das fiktionale Kommunikationssystem berühren einander, ohne sich zu vermischen. Die Trennung hebt die passive Funktion des Publikums hervor, ohne es gleichzeitig auf die Rolle des unbeteiligten Dritten zu verweisen. Wer ein Kabarettprogramm entwirft, ist im Interesse der Aufführung darauf angewiesen, die Wissensbestände des Anspielpartners einzubeziehen. Das Publikum muss an den mentalen Räumen partizipieren können, die aus dem Gespräch der offenen mit der verdeckten Figur hervorgehen. Andernfalls ist es nicht dazu in der Lage, eine Rückmeldung zu geben und die Feedbackschleife am Laufen zu halten.

Mentale Räume entstehen im Gespräch. Der Zeitpunkt ihrer Erzeugung ist Line Brandt zufolge eine tiefshürfende und philosophisch komplexe Angelegenheit<sup>1424</sup>, die sich anders als „[t]he issue of how mental spaces are constructed“<sup>1425</sup> nicht angemessen auseinander setzen lässt. Dreh- und Angelpunkt sind die sogenannten *spacebuilder*: sprachliche und nichtsprachliche Einheiten, die über ausreichend Evokationspotenzial verfügen und unter Rückgriff auf Frames Bedeutungen katalysieren. Spacebuilder aktivieren, definieren und strukturieren mentale Räume. Die linguistischen Formen<sup>1426</sup> bestimmen den Wirklichkeitsstatus eines mentalen Raums<sup>1427</sup> und gestalten ihn. Die „[n]on-linguistic pragmatic, cultural, and contextual factors“<sup>1428</sup> unterstützen die Synchronisation individueller Wissensbestände, da sie beim Bau szenischer Vorstellungen Schwerpunkte setzen und gezielt die Aufmerksamkeit lenken.

Im Kabarett werden die verbalen Impulse durch Beleuchtung, Kulisse, Requisiten und Kostüme ergänzt, die wie der schwarze Handschuh *Lothar Dombrowskis* oder der pinke Freizeitanzug *Cindy aus Marzahns* ausdrücklich den Frame der Figur abrufen. Der verhältnismäßig große Sprachanteil verweist auch auf die Wichtigkeit der redebegleitenden Elemente. Analog zum natürlichen Gespräch sind es daher vor allem Gestik, Mimik, Bewegung und Paralinguistik, die das Aufgeführte Gespräch im Offenen Dialog lancieren und visuelle Assoziationen auslösen.

1423 Vgl. das Kapitel ‚Die drei Arten des Kabarett-Gesprächs‘.

1424 Line Brandt: *The Communicative Mind. A Linguistic Exploration of Conceptual Integration and Meaning Construction*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013, S. 206.

1425 Ebd.

1426 Ebd.

1427 Vgl. Ehmer, S. 38.

1428 Brandt, S. 206 mit Verweis auf Gilles Fauconnier: *Mental Spaces. Aspects of Meaning Construction in Natural Language*. New York: Cambridge University Press, 1994, S. XXXIV.

## 5.7 „Quod licet ...?“: Machtgerangel in der Kabarettgemeinschaft

Auf die Frage „Wie halten es Spielende und Publikum im Kabarett mit dem Raum?“ folgt – wie sich zeigen wird – schlüssig die Frage „Wer herrscht im Kabarett?“.

Dieser Punkt<sup>1429</sup> erscheint angesichts der Forschungsergebnisse Pschibls zunächst obsolet. In ihrer Kabarettsociologie erklärt sie Kabarettistinnen und Kabarettisten zu „Gleichen unter Gleichen“. Spielende und Publikum seien demnach ebenbürtige Partner, die im Rahmen der karnevalisierten Ausnahmesituation<sup>1430</sup> Kabaretttaufführung kongenial den gemeinsamen Interaktionsverlauf gestalten<sup>1431</sup>. Gleich sind sie, weil sie das Programm nur gemeinschaftlich voranbringen können und dafür auch über ein vergleichbares Wissensreservoir verfügen müssen. Da Kabarett, um besser Kritik üben zu können, spielerisch die Wissenszusammenhänge der Zuschauerinnen und Zuschauer durcheinanderbringt, brauchen Spielende und Publikum ähnliche Alltagserfahrungen, übereinstimmendes Sonderwissen, dieselben „zur Übersetzung der verwendeten Codes notwendigen Dechiffrierungsmechanismen“<sup>1432</sup> und eine vergleichbare Gesinnung, die sich im Interaktionsverlauf nicht umkehrt oder abschwächt, sondern im Gegenteil verstetigt<sup>1433</sup>.

Die Dichotomie der Kabarettinteraktion erfordert, dass sich die Interaktanten der indirekten Kommunikationsebene vorbehaltlos aufeinander einlassen. Die Kabarettgemeinschaft besteht somit aus den Kooperationsgemeinschaften Spielende-Publikum und den einzelnen Zuschauerinnen und Zuschauern, die „über das ‚Erlebniszentrum‘ auf der Bühne sowie aufgrund einer relativen Gleichheit der Interessen miteinander verbunden“<sup>1434</sup> sind. Die Spielenden versprechen Unterhaltung, das Publikum investiert Zeit, Geld und Aufmerksamkeit. Ernsthaftige Störungen entstehen, sobald sich das Publikum um eine oder womöglich alle dieser Ressourcen betrogen fühlt. Da alle Beteiligten davon ausgehen müssen, dass auch die anderen die Interaktionssituation störungsfrei über die Bühne bringen wollen, vermeidet die oder der Einzelne Verhaltensweisen, die den reibungslosen Ablauf gefährden und die Interaktionsgemeinschaft aufsprenzen könnten. Das Wirgefühl, das sich innerhalb des Publikums ausbildet, bleibt dem Wirgefühl der theatralen Zweckgemeinschaft unterworfen.

Trotz des gegenseitigen Einverständnisses herrscht in der Kabarettgemeinschaft alles andere als eitel Sonnenschein. Dies zeigt sich zunächst am Raumverhalten und an den Raumverhältnissen. „Fängt auf einem öffentlichen Platz jemand an, Theater [oder Kabarett] zu spielen, ist“ damit Heuner zufolge „ein Machtanspruch verbunden, ein Anspruch auf

1429 Analog zu Heuners *Wer herrscht im Theater und Fernsehen?*

1430 Pschibl versteht unter „Karnevalisierung“ die temporäre „Verkehrung von Machtverhältnissen in einem spezifischen, kulturell definierten primären Rahmen.“ Vgl. Pschibl, S. 313.

1431 Vgl. ebd., S. 18.

1432 Ebd.

1433 Ebd. Pschibl „versucht“ (Pschibl weist in ihrer Arbeit fortwährend darauf hin, etwas zu „versuchen“) nachzuweisen, „dass für die ‚Gleichen‘ beziehungsweise ‚Gleichgesinnten‘ im Zuschauerraum, die den Kern des kabarett-typischen Interaktionssystems bilden, eine Kabaretttaufführung nicht mehr als die Bestätigung bereits vorhandener Grundeinstellungen und eine ‚Zur-Schau-Stellung‘ der (Eigen-) Kritikfähigkeit sein kann.“

1434 Ebd., S. 123 mit Bezug auf Karl Poerschke: Das Theaterpublikum im Lichte der Soziologie und Psychologie. In: *Die Schaubühne*. Emsdetten: Lechte, 1951, Bd. 41, S. 35 f.

Raum.“<sup>1435</sup> Interessierte Passanten bleiben stehen und bilden, um besser sehen zu können, einen Kreis<sup>1436</sup> oder eine vergleichbare Formation. Erst dieses „eigentätige Schaffen von Räumen“<sup>1437</sup> unterteilt die Spielenden und „die Passanten in Akteure und Zuschauer“<sup>1438</sup>. Auch Stahrenberg leuchtet in diesem Zusammenhang ein, „dass ‚spacing‘<sup>1439</sup> immer auch mit Macht zu tun hat“<sup>1440</sup>.

Auf offener Straße unterstehen die Asymmetrien, Trennungen und Konfrontationen<sup>1441</sup> der Interagierenden den Abstoßungs- und Anziehungskräften<sup>1442</sup> der Darbietung. Missfällt das Gezeigte, genießen die Zuschauerinnen und Zuschauer die Freiheit, sich jederzeit aus dem Interaktionsverhältnis zurückzuziehen.<sup>1443</sup> In einer fest installierten oder auch nur temporär aufgeschlagenen Spielstätte schwächen die jeweiligen baulichen Gegebenheiten diese ‚Macht‘ ab. Zweckmäßig abgesteckte theatrale Räume erschweren es den Zuschauerrinnen und Zuschauern, ihre Entscheidungsgewalt aufrechtzuerhalten. Verschlossene Türen und enge Reihen kennzeichnen plötzliches Aufstehen, Hinausgehen und Hereinkommen als Angriffe auf die Kooperationsgemeinschaft, die nicht nur die Interaktion gefährden, sondern auch ein schlechtes Licht auf die Störenfriede werfen. Wer die Aufführung satthat, wird es sich aus diesem Grund trotzdem zweimal überlegen, ob sie oder er die Vorstellung vorzeitig verlässt und dadurch die Aufmerksamkeit der Spielenden und den Unmut der übrigen Rezipierenden auf sich ziehen möchte.

„Die Räume von Akteuren und Zuschauern“ sind sowohl in vielen „modernen Theaterformen“ als auch im Kabarett „immer noch konstitutionell getrennt.“<sup>1444</sup> Grenzmarker wie Frontbestuhlung, Licht und Rampe unterstreichen die Disposition, unter allen Umständen zum Gelingen der Aufführung beizutragen. Außerdem markieren sie Hoheitsgebiete und erteilen Sonderrechte. Die Kabarettistin oder der Kabarettist darf den Zuschauerraum für ihren oder seinen Auftritt nutzen. Das Publikum macht sich im Interesse des störungs-

1435 Heuner, S. 13.

1436 Ebd.

1437 Ulrich Deines: Aneignung-Raum: Offener Bereich: Vom pädagogischen Mittelpunkt zum Nicht-Ort. In: *Raum und Offene Jugendarbeit*. Hrsg. von Florian Arlt, Klaus Gregorz u. a. Münster: LIT, 2004 [= Soziale Arbeit – Social Issues, Bd. 18], S. 27–38, hier, S. 34.

1438 Heuner, S. 13.

1439 Spacing ist eine Möglichkeit, Raum zu konstituieren. Vgl. Martina Löw: *Raumsoziologie*. 8. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch, 2015, S. 225: „Im praktischen Handlungsvollzug ist die Syntheseleistung mit Plazierungsprozessen verbunden und umgekehrt. Diese *Plazierungsprozesse*, das heißt, das Plazieren sozialer Güter oder Lebewesen bzw. das Sich-Plazieren derselben, das Bauen, Errichten oder Vermessen, auch das Positionieren primär symbolischer Markierungen, um Ensembles von Gütern und Menschen als solche kenntlich zu machen, das Plazieren von Informationen werden als *Spacing* bezeichnet.“

1440 Stahrenberg, S. 48 mit Bezug auf Markus Schroer: *Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 2006, S. 114.

1441 Vgl. Heuner, S. 13 und S. 14: „Stehen sich nur ein Akteur und ein Zuschauer gegenüber, ergibt sich Asymmetrie durch ein Mehr an Aktion auf der einen Seite und ein Mehr an Rezeption auf der anderen Seite. Wird dieses Verhältnis von Aktion und Rezeption symmetrisch, löst sich die theatrale Struktur auf.“

1442 Vgl. ebd., S. 15.

1443 Vgl. ebd.: „Sie begegnen dem Machtanspruch des Akteurs auf Raum mit der negativen Macht, einfach zu gehen.“

1444 Meurer, S. 26.

freien Interaktionsverlaufs aber besser nicht auf der Bühne breit: „Was den Spielenden erlaubt ist, ist dem Publikum nicht erlaubt“.

Experimente, die „das Moment der [räumlichen] Distanz zu eliminieren“ versuchen, um „Zuschauer und Akteure, Theater und Leben miteinander zu versöhnen bzw. zu vereinigen“<sup>1445</sup>, sind im Kabarett jedoch dünn gesät, da sie den Interaktionsfluss hemmen und die störungsanfällige Verkettung aus Aktion und Reaktion empfindlich belasten würden. Die Kabarettistin oder der Kabarettist streift normalerweise nicht durch die Menge<sup>1446</sup>, sondern spricht frontal zum Publikum. Diese Ausrichtung gibt auch dem verdeckten Gegenüber eine stabile Position. Die Kunstform Kabarett trägt eine gewisse Intimität und ‚kumpelhafte‘ Vertraulichkeit vor sich her. Ihr Raumeinsatz gestaltet sich dabei vergleichsweise zurückhaltend und konservativ.

Kabarett- und Theaterschaffende sind darauf angewiesen, Zuschauerinnen und Zuschauer anzulocken und für die Dauer der Aufführung an ihren Auftritt zu binden. Die Macht des Publikums, sich im Vorfeld für oder gegen ein Kabarettprogramm zu entscheiden, überträgt sich nach Vorstellungsbeginn auf die Spielenden, die ihr Publikum durch die Höhen und Tiefen der Kabarettinteraktion navigieren. Ihre Überlegenheit drückt sich meist sogar in einem erhöhten Standpunkt aus. Das Publikum profitiert von der Bühnenrampe, muss dadurch aber auch erkennen, wer im indirekten Kommunikationssystem *das Sagen* hat. Nach der Vorstellung „geht die Macht wieder auf die Zuschauer über“<sup>1447</sup>, welche die Kabarettistinnen und Kabarettisten zu Spielbällen ihrer Kritik machen.

Da Spielende und Publikum nur indirekt miteinander kommunizieren, verlagert sich das Kräftemessen während einer Kabaretttaufführung auf die Figurenebene. Eine offene Figur kann das verdeckte Gegenüber loben, verhätscheln, sich vor ihm erniedrigen oder bei ihm einschmeicheln – dies hindert sie jedoch nicht daran, ihren Gesprächspartner im nächsten Moment grausam zu verspotten oder verbale Ohrfeigen zu verteilen. Ob sich das faktische Publikum von den Dominanzbezeugungen der offenen Figur getroffen fühlt<sup>1448</sup>, hängt davon ab, ob es sich mit dem verdeckten Gegenüber identifizieren kann und etwaige Beleidigungen als unmittelbaren Angriff empfindet. Das gegen die Einzelfigur *Herr*

---

1445 Heuner, S. 15.

1446 Ein solches Vorgehen bietet sich an, wenn es sich beim Präsenzpublikum im Saal um ein Stellvertreterpublikum handelt, hinter dem sich eine Fernsehgemeinschaft verbirgt. Die Figur nutzt in diesem Fall zwar verstärkt den ihr zur Verfügung stehenden Raum, die Position des verdeckten Gegenübers, mit dem sie *via* Blickkontakt durch die Fernsehkamera spricht, bleibt dabei jedoch unverändert. Bei einem seiner frühen Auftritte als *Lothar Dombrowski* (erkennbar an seinem schwarzen Handschuh; die Figur spricht zu dieser Zeit noch einen Hamburger Dialekt) beginnt Schramm seinen Vortrag nicht auf der Bühne, sondern ungefähr auf der Höhe der ersten ‚Reihe‘ (die Zuschauerinnen und Zuschauer sitzen hier an Tischen). Anstatt sich fortzubewegen, fuchtelt die Figur aber nur ausladend mit ihrem Stock herum. Da Schramm häufig dieselben Zuschauerinnen und Zuschauer anspricht, bleibt zwangsläufig auch die Figur an Ort und Stelle. Vgl. colorsfly: *Georg Schramm, ein früher Auftritt ca. 1989/90, Satirefest*. [YouTube-Video, 19. Oktober 2011] Online verfügbar unter: [www.youtube.com/watch?v=xz2qm0AStHQ](http://www.youtube.com/watch?v=xz2qm0AStHQ). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018. Ursprünglich: *Satirefest* [Fernsehsendung], SFB/ARD, k. A.

1447 Vgl. Heuner, S. 29.

1448 Die Überlegenheit der Figur spielt in der Wahrnehmung häufig keine Rolle, da sich zwischen Parkett und Bühne eine verschworene (Kooperations-)Gemeinschaft entwickelt und die Zuschauerinnen und Zuschauer den Figuren große Sympathie entgegenbringen.

*Meister gerichtete „Wos grinzen S’ da so deppert?“<sup>1449</sup> in Haders *Im Keller* löst damit auch ein anderes Lachen aus, als *Matthias Egersdörfers* ins *Publikum* gesprochenes: „Lachen S’ halt nicht so blöd, Mensch! Ein Vollidiot! Dass ma solche Leut einlädt! [...] Keine sittliche Reife halt!“<sup>1450</sup>*

Kontinuierliches Feedback ist eine Grundvoraussetzung gelingender Kabarettkommunikation. Aus diesem Grund beinhalten Machtdemonstrationen, die sich gegen das Publikum oder einzelne Zuschauerinnen und Zuschauer richten, immer auch ein gewisses Restrisiko. Der ästhetische Kabarettrahmen erlaubt es den Spielenden, das Publikum durch ihre Figuren zu beschimpfen, mit peinlichen Fragen zu löchern und streitbare Bemerkungen in den Raum zu stellen. Strapazieren sie diese Freiheit, riskieren sie, dass die Sympathie in Antipathie umschlägt und das Kollektiv weitere Reaktionen verweigert. Kabarettistinnen und Kabarettisten müssen daher sehr sensibel sein, wie viel Überlegenheit sie ihrem Publikum zumuten können, bevor aus einer Machtdemonstration ein Machtverlust wird.

### 5.7.1 Killing Manfred: Materialisation als Gewaltakt

Tanzendes Scheinwerferlicht, riesige Leuchtbuchstaben, mitreißende Musik und dazwischen *Günter Grünwald*, der unter aufbrandendem Applaus die Bühne betritt und sich gut sichtbar an der Rampe postiert. Er nickt wohlwollend, zwinkert in die ihn umkreisende Kamera<sup>1451</sup> und wartet schmunzelnd das Ende der Einspielung ab. Die Musik endet und sogleich bedankt *Günter Grünwald* sich artig mit den Worten<sup>1452</sup>: „Dankeschön. Vielen Dank. Dankeschön. Vielen Dank, meine Damen und Herren, eana werd as Lacha scho no vergeh“<sup>1453</sup>.

Die Drohung trifft voll ins Schwarze. Das Gesagte widerspricht der im Wissenszusammenhang des Kabarettpublikums gespeicherten Information ‚Kabarettistinnen und Kabarettisten wollen, sollen und müssen ihr Publikum amüsieren‘. Das Publikum ignoriert die düstere Prophezeiung und *Günter Grünwald* erntet seinen ersten ‚Lacher‘. Der Grund, warum verdecktem und faktischem Publikum tatsächlich das Lachen im Halse stecken bleiben sollte, folgt auf dem Fuße:

1449 *Im Keller*, 00:35:38 f. Applaus und Gelächter des Publikums wurden hier nicht berücksichtigt.

1450 hrfernsehen: *Matthias Egersdörfer. Es piept, er klaut und schreit die Zuschauer an – Comedy Tower*. [YouTube-Video, 25. Januar 2014] Online verfügbar unter [www.youtube.com/watch?v=ZjpQZdP890o](http://www.youtube.com/watch?v=ZjpQZdP890o), 00:06:07–00:06:15. Letzter Zugriff am 01. Juni 2018. Ursprünglich: *comedy tower* [Fernsehsendung], hr, 24. Januar 2014. Im Folgenden *Egersdörfer*. Applaus und Gelächter des Publikums wurden hier nicht berücksichtigt.

1451 Da es sich um eine Fernsehaufzeichnung handelt, begrüßt *Grünwald/Günter Grünwald* mit diesem Zwinkern auch die Zuschauerinnen und Zuschauer vor den Bildschirmen.

1452 Die Schilderung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

1453 RechtBekommen: *Da sagt der Grünwald Stop*. [YouTube-Video, 04. Januar 2015] Online verfügbar unter [www.youtube.com/watch?v=20KQI\\_DN3mg](http://www.youtube.com/watch?v=20KQI_DN3mg), 00:00:40 f. Letzter Zugriff am 01. Juni 2018. Ursprünglich: *Günter Grünwald im Circus Krone. Da sagt der Grünwald Stop!* [Fernsehsendung], BR, 2014. Im Folgenden *Da sagt der Grünwald Stop*. Hier offenbart sich erneut der Unterschied zwischen faktischem Publikum und verdecktem Gegenüber. Das faktische Publikum hat bis zu diesem Moment noch überhaupt nicht gelacht.

Ausschnitt aus dem Programm *Da sagt der Grünwald Stop*

GG: Kabarettist Günter Grünwald  
P: faktisches Kabarettpublikum  
M: verzweifelter Mensch

GG': Figur Günter Grünwald  
P': fiktives Kabarettpublikum

01 GG/GG' : es is nämlich so ähm, bevor ich jetz beginne  
02 mit dem heutigen kabarettprogramm,  
03 daad i sie ganz kurz no äh drauf hinweisen,  
04 eana kurz so=song,  
05 was heute im laufe des abends auf sie zukommt,  
06 weil na gibts da koane überraschungen,  
07 vui leit meeng dees need so gern,  
08 es is nämlich so, in diesem programm mach ichs so,  
09 dass ich während des abends, während des programms  
10 immer wieder moi zu ihnen  
11 in den zuschauersaal runterkumm  
12 uund dann unterhoit i mi mit a boar vo eana  
13 dass ma se einfach bissl besser kennalernt,  
14 [woaßt? Und  
15 P/(P') : [((gelächter))  
16 GG/GG' : ab und zua nimm i dann a amoi  
17 jemand mit auf die bühne  
18 P/(P') : ((gelächter))  
19 GG/GG' : und do auf der bühne da.  
20 JA. (---) mach i=n dann fertig.  
21 [und äh  
22 P/(P') : [((gelächter))  
23 GG/GG' : [ hä hä ja na,  
24 i sogs eana, den mach i, den mach i a so fertig  
25 P/(P') : ((gelächter))  
26 GG/GG' : den mach i a so rund,  
27 dass der in koan schlappschuah mehr neibasst,  
28 [wirklich  
29 P/(P') : [((gelächter))  
30 GG/GG' : mia hom scho, des=s jetzt koa schmarrn,  
31 mia hom scho (0.5) weinende MENSchen  
32 auf da bühne ghapt.  
33 P/(P') : ((gelächter))  
34 GG/GG' : MENSchen mit nervenzusammenbrüchen,  
35 P/(P') : ((verhaltenes gelächter))  
36 MENSchen, die sich in ihrer verzweiflung  
37 bloß no am boden hiegschmissen hom  
38 und gschrían hom,  
39 GG/GG'/M : mama mama mama (1.0) bitte (-) lass mi wieda nei.

40 GG/GG' : [woäßt, weil i=s so  
 41 P/(P') : [(gelächter)]  
 42 GG/GG' : weil i=s so fertigg macht hob.  
 43 und es langt jetzt übrigens auch nicht,  
 44 wenn sie in der ersten reihe panik kriang, (-) wail  
 45 i kumm hinten a hie. ja!  
 46 P/(P') : ((gelächter))  
 47 GG/GG' : und obm nauf und überoi hi.  
 48 wenn da mittig oana drinhockt und i sog,  
 49 der khert da katz, [dannat äh (1.0)  
 50 P/(P') : [(gelächter)]  
 51 GG/GG' : khert a da katz, dann ziag=i=hn  
 52 raus bei de ohrwaschl, n,  
 53 wirklich, (h) [keine, keine probleme  
 54 P/(P') : [(gelächter)]  
 55 GG/GG' : bei mir is sogar so inzwischen,  
 56 es bilden sich ja sinne heraus  
 57 im laufe eines lebens,  
 58 ich wittere angstschweiß.  
 59 P/(P') : ((gelächter))  
 60 GG/GG' : uund wer am meisten stinkt is fällig.  
 61 [guad!  
 62 P/(P') : [(gelächter)]<sup>1454</sup>

Wohl den Zuschauerinnen und Zuschauern, die der Sehergemeinde<sup>1455</sup> vor dem Bildschirm angehören und vor dieser angekündigten Schmach sicher sind. Das Kabarettpublikum lacht fleißig, so lange es *Günter Grünwalds* Ausführungen für Spaß hält. Als die Figur sich anschickt, ‚ernst zu machen‘ und – wie angekündigt – in den Saal hinunterzusteigen, um mehrere bedauernswerte Geschöpfe<sup>1456</sup>, vorzunominieren<sup>1457</sup>, macht sich trotzdem eine gewisse Unsicherheit breit. Der verhaltene Applaus signalisiert, dass sich das Publikum keineswegs mehr sicher ist, ob der *Kabarettist* seine Drohung nicht vielleicht doch in die Tat umsetzt.

*Günter Grünwald* klärt die Situation rasch auf. Natürlich bestehe kein Grund, Angst zu haben.<sup>1458</sup> Sein *Publikum* zu belästigen, sei wirklich das Letzte, was er in seinem Leben tun würde. Und warum? Weil er selber einmal der ‚*Manfred*‘ war und es kein Spaß wäre, „der *Manfred* zu sei“<sup>1459</sup>.

Der hypothetische Zuschauer *Manfred* steht in diesem Fall für ‚das größte Rindvieh<sup>1460</sup> im Saal – das beklagenswerte Opfer der Kooperations- und Lachgemeinschaft, das sich ei-

1454 Ebd., 00:00:53–00:02:42.

1455 Vgl. Gloy, S. 142.

1456 *Da sagt der Grünwald Stop*, 00:02:56 f.

1457 Ebd., 00:02:53 f.

1458 Sogar das Saallicht, das plötzlich auf das Publikum gelenkt wird, demonstriert: Reingelegt!

1459 *Da sagt der Grünwald Stop*, 00:04:48 f.

1460 Ebd., 00:04:27 f.

nige von Günter Grünwalds Kabarettkollegen notorisch unterwerfen, um den ganzen Abend auf jemanden ‚einteufeln‘<sup>1461</sup> zu können.

Die Eröffnungsnummer karikiert eine der zentralen Techniken kabarettistischer Dominanzdemonstration: die Freiheit, faktische Zuschauerinnen und Zuschauer zu ästhetisieren und ihre Reaktionen für das verdeckte Gegenüber zu mobilisieren. Der Materialisationsakt bringt den Spielenden viele Vorteile. Sie können ihr ‚Revier markieren‘, die Schlagfertigkeit ihrer Figur(en) zur Schau stellen, Heiterkeit provozieren und Emotionen schüren. Das Publikum genießt die Komplizenschaft, die sich auf den Schultern der angespielten Personen zur Bühne herausbildet. Schon die imaginäre Demütigung *Manfreds*, die Günter Grünwald auf einer anderen Erzählebene darstellt, versetzt das Publikum<sup>1462</sup> in Hochstimmung.

Der Materialisationsakt torpediert die ‚stillschweigende Vereinbarung‘: „Sie haben Eintritt bezahlt. Ich muss auf der Bühne den Affen macha“<sup>1463</sup>. Außerdem verändert er die theatrale Grundkonstellation:

Das Theater [auch das Kabarett] zeichnet sich immer durch eine Asymmetrie von Sehen und Gesehenwerden aus. Und die Zuschauer herrschen mit ihren fokussierten Blicken über den Akteur. Die Blicke der vielen kann der einzelne Akteur nicht erwidern, er kann ihnen auf diese Weise wenig entgegensezten. Der Akteur wird zum Objekt der Zuschauerblicke und kann gegen diesen Objektstatus nur durch ein Mehr an Aktion aufbegehn. Die Akteure sind Subjekte der Aktion und Objekte des Blickes, die Zuschauer Subjekte des Blickes und Objekte der Aktion. Sie rücken von den Akteuren ab, weil sie nicht selbst in den Blickfokus geraten und damit ihrerseits Objekte des Blickes werden wollen. Sie wollen eben Zuschauer sein.<sup>1464</sup>

Personen, die im Sozialgefüge Kabarettinteraktionssituation aus ihrem Gruppendasein gerissen werden, stehen als *Objekte der Aktion* und *Objekte des Blickes* plötzlich gleich zwei Fronten gegenüber. Sie werden doppelt

unterworfen, einmal den anderen Zuschauern, die sie mit ihren Blicken ‚auffressen‘, zum anderen den Profiakteuren, in deren Händen der unfreiwilige Akteur zum Spielball wird: Entweder er macht mit, macht, was die Profis wollen, und unterwirft sich ihnen, oder er verweigert sich und setzt sich somit einer ihm aufgenötigten peinlichen Situation vor Publikum aus.<sup>1465</sup>

Sich zu verweigern, hieße, der Kooperationsgemeinschaft, die alles daran setzt, Störungen im Interaktionsverlauf zu vermeiden, eine offene Absage zu erteilen. Zuschauerinnen und Zuschauer, die nicht ‚mitmachen‘ wollen oder sogar lautstark protestieren, riskieren den

---

1461 Ebd., 00:04:11 f.

1462 Auch die stärkere Dialektfärbung, mit der Günter Grünwald den temporären Wechsel der Erzählebene respektive die veränderte Gesprächssituation illustriert, wirkt komisch. Die Erleichterung, bei diesem Programm vor einer Erniedrigung wie derjenigen *Manfreds* sicher zu sein, spielt für dieses Gelächter eine wichtige Rolle.

1463 *Da sagt der Grünwald Stop*, 00:03:40.

1464 Heuner, S. 14 f.

1465 Ebd., S. 11.

Spott der Spielenden und den Groll der Gruppe, in die sie danach kaum mehr zurückkehren können. Im Extremfall schlägt das amüsierte Gekicher des übrigen Publikums in grimiges Hohngelächter um.

*Günter Grünwald* bemerkt, dass sich immer auch Zuschauerinnen und Zuschauer im *Publikum* befinden, denen es nichts ausmacht, in die Aufführung einbezogen zu werden. *Manfred* kann sich mit der Situation anfreunden, mit ihr rechnen und sie durch permanente Zwischenrufe vielleicht sogar absichtlich herbeizuführen versuchen. Trotzdem wandern auch spielfreudige Zuschauerinnen und Zuschauer auf einem schmalen Grat. Einerseits möchten sie gut antworten und bestenfalls einen eigenen Lacher auslösen, andererseits dürfen sie nicht zu souverän aus der Konfrontation hervorgehen, da sich dies destabilisierend auf die Führungsrolle der Figur auswirken würde. Kabarettistinnen oder Kabarettisten, die sich von Laien vorführen lassen, hinterlassen einen schalen Nachgeschmack, der unter Umständen auch den weiteren Interaktionsverlauf beeinträchtigt.

Da weitschweifige Kommentare unnötiges Störpotenzial in sich tragen, antworten materialisierte Figuren im Interesse aller Beteiligten knapp und zur Sache. Sie beschränken sich darauf, bei Aufforderung ihren Namen, ihren Beruf oder ihr Alter zu nennen, zu schätzen, wie viele Schuhe oder Tassen sie bei sich zu Hause im Schrank stehen haben, oder aufzuzählen, welche Vorzüge oder Nachteile sie mit einer bestimmten Automarke verbinden. Beleidigungen wie „Wir san eh schon so nervös und Sie sitzen in der fünften Reihe und schauen deppert“<sup>1466</sup> oder „Jetz hams mich völlig rausbracht, blöder Hund!“<sup>1467</sup> quittieren Betroffene in der Regel mit einem höflichen,verständnisvollen Lächeln.<sup>1468</sup> Dieter Wellershoff erklärt, warum:

Das Lachen der Gruppe ist eine gegenseitige Verstärkung im Lachen, aber auch eine Drohung an die Nichtlacher. Stimmt man nicht ein, kann man den stimulierenden Signalen nicht folgen und den Gruppenkonsens nicht durch entsprechende Ausdruckserscheinungen bestätigen, dann wird man gefragt, was mit einem los sei. Man ist ein Spielverderber, ein Störenfried, man hat sich verdächtig gemacht irgendeines verborgenen Vorbehaltens, eines Defizits und gilt als ein potentieller Feind der Gruppe.<sup>1469</sup>

Zuschauerinnen und Zuschauer, die aus der Gruppe hinausgelacht werden, tun gut daran, mitzulachen und dadurch Einverständnis und Gruppenkonsens zu demonstrieren. Das Opfer der Lachgemeinschaft macht im eigenen Interesse ‚gute Miene zum bösen Spiel‘ – auch wenn es manchmal schwerfällt.

Materialisation muss nicht zwangsläufig darauf angelegt sein, eine Zuschauerin oder einen Zuschauer bloßzustellen, sondern kann auch einem gegenseitigen Beschnuppern und Kennenlernen dienen. Ein Gewaltakt bleibt sie trotzdem, da sie die Einheit der Gruppe sprengt und Einzelpersonen im Namen der Kooperationsgemeinschaft und der Feedbackschleife unfreiwillige Reaktionen aufdrängt. Gleichzeitig erzwingt sie vom Publikum, sich

1466 *Gefühlsecht*, 00:03:47 f. Fernsehaufzeichnungen verstärken diesen Effekt, weil die Person für die Zuschauerinnen und Zuschauer vor dem Bildschirm zusätzlich eingeblendet wird.

1467 Egersdörfer, 00:06:31 f.

1468 Manche stimmen sogar in das Gelächter und den Applaus des übrigen Publikums ein.

1469 Wellershoff, S. 335.

unbewusst selbst als fragile Zweckgemeinschaft zu entlarven, die leichtfertig ihre Mitglieder fallen lässt, um gemeinsame Sache mit der Figur zu machen.<sup>1470</sup> Besonders hart trifft es *Manfred*, wenn er (oder sie) nicht als Kabarettzuschauerin oder Kabarettzuschauer, sondern im Rahmen einer aufoktroyierten Rolle reagieren soll:

Ausschnitt aus dem Programm *Schlachtenbummler*

GS: Kabarettist Georg Schramm

BK: *Bunker-Klaus*

P: Kabarettpublikum

RG: *Reisegruppe*<sup>1471</sup>

U: *Urlauberin*

01 GS/BK : auch du hast versteckte potenziale, mädchen!  
02 P : [((gelächter))  
03 GS/BK : [ja?  
04 grade die unscheinbarsten,  
05 die ham noch was übrig! [ja?  
06 P : [((gelächter))  
07 GS/BK : die machen zu wenig draus!  
08 ich beneide frauen manchmal  
09 die ham potenziale, da träum wir männer davon, ja?  
10 und mit der mentalen sicherheit  
11 von bunkerklause (in=na) rÜCKEN (-)  
12 da könnt ihr diese mentalen geschichten,  
13 diese versteckten potenziale rausarbeiten,  
14 verstehst du?  
15 diese power brauchst du, um grenzen zu überfliegen.  
16 du hast schon dutzende von grenzen überflogen, ja?  
17 aber deine eigenen noch nich, ODA?  
18 wie siehts mit dir aus, schatz? hm?  
19 P : ((lautes gelächter))  
20 GS/BK : hast du schon mal deine grenzen überflogen?  
21 U : weiß ich nicht.  
22 weißt du nich (.) und du, wo guckst du hin?  
23 P : ((gelächter))  
24 GS/BK : du schon mal deine grenzen überschritten?  
25 weißt du nich, kuckst du die freundin an.  
26 P : ((dezentes gelächter))  
27 GS/BK : SUper!  
28 ha=i=ja en tollen griff gemacht!<sup>1472</sup>

---

1470 Das Publikum, das über einzelne Zuschauerinnen und Zuschauer lacht, beansprucht die Überlegenheit der Figur kurzzeitig für sich selbst.

1471 Die Reaktionen des verdeckten Gegenübers als Reisegruppe lassen sich hier nicht nachvollziehen.

1472 Die ersten 45 Sekunden der Nummer *Mentale Herausforderung oder Der Spaß an der Angst* in *Schlachtenbummler*.

Georg Schramm materialisiert in dieser Gesprächssituation eine Kabarettzuschauerin zu einer *Urlauberin*, die ihre Rolle nicht kennt und ihre Reaktionen deshalb auch weiterhin auf den im Hintergrund stabilen Kabarett-Rahmen abstimmt.<sup>1473</sup> Was sie tut, passt weder in ein Krisengebiet noch zu einer Erlebnisreisenden. Folglich kann sie für *Bunker-Klaus* auch nichts richtig machen.

Kabarettistinnen und Kabarettisten nehmen sich das Recht heraus, Zuschauerinnen und Zuschauer zum Mitspielen aufzufordern. Diese kontern mit der Freiheit, die angebotenen Rollen abzulehnen. In *Null Fehler – Lehrer Laux versteht die Welt nicht mehr* bittet *Olaf Laux*, den *Herrn vorne in der Mitte*<sup>c</sup> darum, sich vorzustellen. Der Mann nuschelt sofort los, wird von Horst Schroth – durch die Figur – zurechtgewiesen und dazu aufgefordert, langsam zu sprechen und dabei aufzustehen. Der Zuschauer folgt, dreht sich zum Publikum, winkt, dreht sich zurück zur Figur und begleitet seine Bewegung mit den Worten: „Mein Name ist Hans-Joachim von Kessinger. Ich bin Jurist. Ich spiel gerne mit.“<sup>1474</sup>

Kessinger fügt sich nicht in die Rolle ‚Gast bei einem Vortrag‘, wiewohl *Olaf Laux* die situativen Rahmenbedingungen zuvor klar und deutlich abgesteckt hat. Der Zuschauer demonstriert, dass er sich von Schroth – an den sich diese Worte richten – nicht in eine Fiktion hineinziehen lässt und demonstriert seine Standfestigkeit auch den anderen Zuschauerinnen und Zuschauern. Der Kabarettist muss Kessinger und das Publikum nach dieser Aktion erst einmal wieder auf Kurs bringen. Ohne die fiktive Gesprächssituation aufzulösen, kommentiert *Olaf Laux*: „Danke sehr. Vielen Dank, dann nehmen Sie wieder Platz. Mitspielen ist hier nicht angesagt. Werden Sie noch merken, ja. Weiß auch nicht, wobei.“<sup>1475</sup>

Kabarettzuschauerinnen und Kabarettzuschauer müssen damit rechnen, persönlich angesprochen, beleidigt und ins Spiel integriert zu werden. Allerdings hat auch der Materialisations-Gewaltakt seine Tücken. Ein ‚dummer‘ Gesichtsausdruck lässt sich leicht in einen ‚intelligenten‘ überführen, eine krumme Haltung von einer Sekunde auf die andere korrigieren und ein kunterbuntes Hemd nach der Vorstellung wechseln. Macht sich die Kabarettistin oder der Kabarettist allerdings über eine menschliche Schwäche respektive einen Zustand lustig, der wie Übergewicht oder eine schiefe Nase nicht ohne Weiteres verändert werden kann, riskiert sie oder er, das übrige Publikum gegen sich aufzubringen, da es anstatt Häme plötzlich Mitleid empfindet. Auch Zuschauerinnen und Zuschauer zu vergrämen, die besonders intensiv lachen und der autopoietischen Feedbackschleife eine besondere Dynamik verleihen, ist strategisch ein absolutes No-Go.

1473 Vgl. hierzu auch das Kapitel dieser Arbeit *Wort für Wort und Schritt für Schritt: Mentale Räume*. Da sich die Zuschauerin des von ihr erwarteten Verhaltens nicht sicher sein kann, zieht sie sich auf den (fiktischen) Reality Space, sprich die faktische Interaktionssituation, der Kabaretttaufführung zurück.

1474 CHopper4E: Horst Schroth: *Null Fehler – Herr Laux versteht die Welt nicht mehr* (1994). [YouTube-Video, 27. Juli 2012] Online verfügbar unter: [https://www.youtube.com/watch?v=qKS0\\_GURy8I&t=240s](https://www.youtube.com/watch?v=qKS0_GURy8I&t=240s), 00:03:56 f. Letzter Zugriff am 10. Februar 2018. Ursprünglich: *Horst Schroth in „Null Fehler“. Herr Laux versteht die Welt nicht mehr* [Fernsehsendung], NDR, 1994.

1475 Ebd., 00:04:02 f. Das Gelächter des Publikums wurde hier nicht berücksichtigt.

### 5.7.2 Wer nicht lacht, ist ein Nazi: Die Publikumsbeschimpfung

Viele Kabarettistinnen und Kabarettisten gestatten ihren Figuren, die Muskeln spielen zu lassen. Sich zum Vergnügen der Kooperationsgemeinschaft an einer *einzelnen Person* auszutoben, ist *eine Sache* – sich mit dem *ganzen Publikum* anzulegen, die andere.

Publikumsbeschimpfung hat im Kabarett eine lange Tradition. Schon Salis machte Ende der 1880er-Jahre im (neuen) *Le Chat Noir*<sup>1476</sup> ausgiebigen Gebrauch davon<sup>1477</sup> und in Bruants *Mirliton* entwickelte sich die theatrale Konvention zum regelrechten Publikumsmagneten<sup>1478</sup>.

Die Publikumsbeschimpfung ist im Gegensatz zur Materialisation einzelner Zuschauerinnen und Zuschauer immer beleidigend. Sie zielt darauf ab, das *Publikum* vorzuführen, zu demütigen und als dumm, leichtgläubig, scheinheilig oder wankelmüsig hinzustellen. Da im Theater oder Kabarett immer „viele gegen wenige oder einen“<sup>1479</sup> stehen, lässt sie sich als zielgerichtetes Aufbüäumen gegen die quantitative Übermacht der Zuschauerinnen und Zuschauer interpretieren.

Das Spektrum der Publikumsbeschimpfung reicht von vagen Andeutungen über unverhohlene Kritik bis hin zu ehrrührigen Schmähreden und wüsten Beschimpfungen. Serdar Somuncu eröffnet das Programm *Hassprediger – Ein demagogischer Blindflug* mit den Worten: „So stellt man sich Bayern vor. Hässliche Menschen vor leeren Tellern und vollen Gläsern“<sup>1480</sup> und auch Viktor Gernot muss in den *Musterknaben* feststellen: „Fünf Jahre sind ins Land gezogen seit unserem letzten Zweier-Programm *Gefühlsecht*“<sup>1481</sup>. Fünf Jahre und, meine Damen und Herren, ja, man sieht's Ihnen an.“<sup>1482</sup> Michael Niavarani versucht, die Situation mit einem empörten „Bist du deppert? Du kannst doch nicht die Leit beleidigen“<sup>1483</sup> zu retten, aber sein Kompagnon setzt stur noch eins drauf: „De [die Zuschauerinnen und Zuschauer] san komplett vafoin, seit 'm letzn Moi.“<sup>1484</sup>

Statt Entrüstung ernten die Künstler in beiden Fällen Gelächter. Die Kabaretttheorie rät-selt, warum die Reaktionen auf eine Publikumsbeschimpfung größtenteils positiv ausfallen. Pschibl spekuliert auf die persönliche Größe des Publikums:

---

1476 1885 zog Salis mit dem *Le Chat Noir* in die Rue de Laval um.

1477 Richard, S. 104 f.

1478 Ebd., S. 112 f. Stein beschreibt die Publikumsbeschimpfung als das Markenzeichen Bruants. Im *Mirliton* war es üblich, dass der Hausherr „seine Gäste schnoddrig, grob und demonstrativ beleidigend ansprach.“ Vgl. Stein, S. 74.

1479 Heuner, S. 19.

1480 Hans Post: *Serdar Somuncu – Der Adolf in mir* [eigentlich *Der Hassprediger – Ein demagogischer Blindtest*]. [YouTube-Video, 03. März 2016] Online verfügbar unter: [1481 Michael Niavarani spricht das Wort ‚Gefühlsecht‘ mit.](http://www.youtube.com/watch?v=jVYftezrjq4, 00:00:12–00:00:17. Letzter Zugriff am 11. Juni 2018. Ursprünglich: Serdar Somuncu: <i>Hassprediger</i> [Fernsehsendung], Sat.1 Comedy on Stage, 1/8, 28. September 2010. Im Folgenden <i>Hassprediger</i>. Das Gelächter des Publikums wurde hier nicht berücksichtigt.</a></p></div><div data-bbox=)

1482 *Musterknaben*, 00:03:17–00:03:27.

1483 Ebd., 00:03:27 f. Michael Niavarani gesteht fast im selben Atemzug, sich ebenfalls vor den *Leuten* erschrocken zu haben.

1484 Ebd., 00:03:26 f.

Es kann vielmehr davon ausgegangen werden, dass ein Publikum, das seine grundsätzlich kritische Haltung schon mit dem Besuch des Kabaretts ausgedrückt hat, zusätzlich seine Eigen-Kritikfähigkeit unter Beweis stellen will. Der einzelne Zuschauer signalisiert, dass er kein ‚Spielverderber‘ ist. Er lacht im Kreise ‚Gleichgesinnter‘ und macht deutlich, dass seine kritische Grundhaltung so umfassend ist, dass sie ihn selbst mit einbezieht. Auch bei direkten Angriffen kommt es häufig zu keiner Reaktion.<sup>1485</sup>

Da Kabarettistinnen und Kabarettisten die Publikumsbeschimpfung nutzen, um sich selbst und ihr Publikum kritisch zu hinterfragen, können die Zuschauerinnen und Zuschauer mit Pschibl nicht nur ihre allgemeine Kritikfähigkeit, sondern auch ihre Fähigkeit zur Selbstkritik unter Beweis stellen. Sich dem Urteil der Figur zu unterwerfen, hat jedoch auch rein praktische Gründe. Sie schützt die Gruppe davor, ihre Mitglieder als Spielverderber und Spießer zu entlarven: „Wer die öffentliche Bloßstellung von Spießern kritisiert, ist [in der Dialektik Christof Schlingensiefs schließlich] selbst einer.“<sup>1486</sup> Serdar Somuncu formuliert es etwas drastischer: „Wer nicht lacht, ist ein Nazi.“<sup>1488</sup>

Der Interaktionspartner Publikum hat sich Pschibl zufolge „bewusst auf eine Situation eingelassen, in der er beschimpft werden kann“<sup>1489</sup>. Vor diesem Hintergrund muss er (und sie) nun auch die Konsequenzen tragen. Fleischer wagt kein endgültiges Urteil, erwägt dafür aber mehrere Möglichkeiten:

Es kann sein, daß das Publikum es nicht auf sich bezieht, sondern meint, der Kabarettist spricht eigentlich über diejenigen, die ins Kabarett nicht gehen und heute hier nicht mitsitzen, und dann klatscht das Publikum, weil es auch dieser Meinung ist. Und da der Kabarettist eine allgemeine Aussage trifft, darf er auch ‚das Publikum‘ sagen, wir wissen aber, uns – die hier sitzenden (!) – meint er damit gar nicht. Dies hängt auch mit dem Phänomen des Kabarett-Publikums an sich zusammen, es ist ein bestimmtes Publikum, nicht jeder besucht ein Kabarett. Daher röhrt auch die unbegründete Meinung vom elitären Kabarett-Publikum. Es kann auch sein, daß das Publikum den Kabarettisten nicht ernst nimmt und ihm eine Narr-Freiheit zugesteht und dann über sich herzufallen erlaubt. [...] Es kann auch sein, daß aufgrund der moralischen Position das Publikum davon ausgeht, daß der Kabarettist eigentlich das Gegenteil meint. Wie dem auch sei, die Publikumsbeschimpfung ist eine der Paradoxien, die aus der Kritikfreiheit und der moralischen Position des Kabarettisten resultieren.<sup>1490</sup>

Da jeder Publikumsbeschimpfung eine andere Motivation zugrunde liegt, lässt sich Fleischers und Pschibls<sup>1491</sup> Liste bedarfsabhängig ergänzen.<sup>1492</sup> Die *Integrative Kabaretttheorie*

1485 Pschibl, S. 192.

1486 Vgl. Heuner, S. 19.

1487 Vgl. ebd., S. 18 f.

1488 *Hassprediger*, 00:01:33 f.

1489 Pschibl, S. 193.

1490 Fleischer (1989), S. 61.

1491 Pschibl stützt sich in ihrem Kapitel zur Publikumsbeschimpfung insbesondere auch auf Fleischer.

1492 Die Schmerzgrenze innerhalb einer größeren Gruppe liegt automatisch höher, da sich die oder der Einzelne nicht zwingend angesprochen fühlen muss.

hält es mit Heuners Auslegung des ästhetischen – rechtlich institutionalisierten<sup>1493</sup> – Rahmens, der es den Spielenden freistellt, Dinge zu tun, „die außerhalb des Theaters schnell strafrechtliche Konsequenzen nach sich ziehen könnten“<sup>1494</sup>. Das verdeckte Gegenüber spielt hier eine Schlüsselrolle, da es die Beleidigungen abfängt, ohne selbst wahrgenommen werden zu müssen. Vogel erklärt die „fiktional rezipierte“<sup>1495</sup> Publikumsbeschimpfung für wirkungslos. Da sie in jedem Fall eine prompte Reaktion auslöst, lässt sich diese Interpretation allerdings nicht mittragen. Die Publikumsbeschimpfung verläuft erfolgreich, so lange das faktische Publikum die Offenheit und die destruktiven Tendenzen der Figur genießen kann, weil es instinktiv von einer gespielten Beleidigung ausgeht.

Die Kunst besteht darin, die Toleranzschwelle nicht zu übertreten, denn: „Empfindet ein Zuschauer eine Aktion als demütigend, helfen alle ironischen Brechungen nicht mehr, dann ist das Fakt.“<sup>1496</sup> Würden die Zuschauerinnen und Zuschauer auf eine Publikumsbeschimpfung so reagieren wie im wirklichen Leben, müsste das Kabarett auf dieses Stilmittel verzichten. Die Kooperationsgemeinschaft des Publikums würde entweder auseinanderfallen oder sich geschlossen gegen die Bühne richten. Dies würde nicht nur die Interaktion zerstören, sondern auch die Figur als starres, künstliches Gebilde entlarven, das – ebenso wie die Spielenden – mit einem ‚rasenden Mob‘ nicht mehr umgehen kann.

Ob eine Beleidigung Begeisterung hervorruft oder ins Mark trifft, hängt maßgeblich von den Spielenden und ihren Figuren respektive den dazu im Wissenszusammenhang gespeicherten Informationen ab. Auch hier bewahrheitet sich der Satz: Was die eine Figur darf, darf die andere noch lange nicht.

### 5.7.3 Exozentrische und egozentrische Figuren

Kabaretttheorie und -praxis sehnen sich danach, ihrem Schützling einen tieferen Sinn abzuringen. So arbeitet „die überwiegende Zahl der Kabarettisten“ zwar „mit den rhetorischen<sup>1497</sup> Mitteln der Komik“, „[d]as erklärte Ziel“ erschöpft sich jedoch nicht allein in der Unterhaltung des Publikums. „[D]er Vortrag soll auch aufklären und am besten langfristig moralische und kognitive Haltungen beeinflussen“<sup>1498</sup>. Wo nicht „Schläfer im Sinne einer aufgeschlossenen Demokratie“<sup>1499</sup> hervorgehen, sollte Kabarett zumindest „in der Tradition der Katharsis“<sup>1500</sup> stehen und eine Entlastungsfunktion einnehmen. Dies war und ist der Anspruch an einen gelungenen Kabarettabend.

1493 Heuner bezieht sich hier auf das Theater.

1494 Heuner, S. 19.

1495 Vogel, S. 247. Vogel meint mit ‚Wirkung‘ die Empörung und das Sich-getroffen-Fühlen des Publikums.

1496 Heuner, S. 20.

1497 Sie arbeitet immer auch mit nonverbalen theatralen Zeichen.

1498 Rainer Dachsel: Komik im deutschsprachigen Radio. In: *Komik: Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hrsg. von Uwe Wirth. Stuttgart: Metzler, S. 383–392, hier S. 389.

1499 *Hassprediger*, 00:00:36.

1500 Reinhard, S. 117 mit Bezug auf Schneyder. Vgl. Werner Schneyder: Kurzgefasste Inhaltsangaben einzelner Kapitel eines Buches über Fernsehen und Unterhaltung, zu dem ich aufgrund von Fernsehen und Unterhaltung immer noch nicht gekommen bin. In: *Spaß für Millionen. Wie unterhält uns das Fernsehen?*. Hrsg. von Sabine Jörg. Berlin: Volker Spiess, 1982, S. 75–82, hier S. 80.

Die schlechte Nachricht für die Kabarettkritik: Kein Kabarettprogramm konnte je die Gesellschaft verändern, das Publikum kritischer oder das Denken klüger machen<sup>1501</sup>. Die gute Nachricht für die Kabarettforschung: Die gut sicht- und vor allem hörbare Sofortwirkung einer Kabaretttaufführung macht es überflüssig, zusätzlich auf eine Langzeitwirkung zu spekulieren. Ob ein Programm seinen Zweck erfüllt, bemisst sich an der transitorischen Dynamik der jeweils entstehenden Lachgemeinschaft.

[Lachgemeinschaften sind] offene, labile und performative soziale Gebilde, die aus gemeinsamem Gelächter entstehen. Sie sind nicht auf Dauer angelegt, können sich rasch wieder auflösen, sie sind nicht auf eine bestimmte Teilnehmerzahl (mindestens zwei) fixiert und haben keine festen Orte. Sie schaffen keine verlässlichen Strukturen, sondern verändern sich fortwährend und enden ebenso spontan, wie sie entstanden sind. Gleichwohl sind mit ihnen größte Wirkungen verbunden: Lachgemeinschaften können über soziale Exklusion oder Inklusion, Reputation oder Verachtung entscheiden. Sie vermögen Machtpositionen durchzusetzen, ermöglichen aber auch Transgressionen der gewohnten Dispositionen des Verhaltens oder aber bestätigen den moralischen oder rechtlichen Konsens einer Gesellschaft, der in der Lachgemeinschaft mit ihrer Hilfe vollzogen und durchgesetzt wird.<sup>1502</sup>

Publikumsgelächter ist in der Regel das „Ergebnis planvoller Inszenierung“<sup>1503</sup>, wiewohl es trotzdem „zunächst immer spontan“ entsteht:

[E]s ist kein Lachen, das sich unisono, auf einen Wink hin, vollzieht, sondern jeder der Anwesenden kann mitlachen, sobald ein anderer lacht; es gibt keinen Einsatz, keinen Rhythmus, keine Abstimmung untereinander, das Gelächter ist in seinem Verlauf unvorhersehbar und unkontrollierbar.<sup>1504</sup>

Kabarettistinnen und Kabarettisten versuchen die ‚Unvorhersehbarkeit‘ und ‚Unkontrollierbarkeit‘ des Lachens in der Gruppe in den Griff zu bekommen, indem sie beispielsweise die gesamte Spielzeit über an ihren Formulierungen feilen<sup>1505</sup>, sich vorab Gedanken über

1501 Vgl. Henningsen, S. 17 f.: „Der Kabarettist kann weder das Abendland noch die Seelen retten, kann weder Wahlen beeinflussen noch Kriege verhindern (was einige seiner engagierten Vertreter freilich in maßloser Überschätzung ihrer Möglichkeiten einräumen).“ Helga Keiser-Hayne jedoch weiß zu berichten, dass „einige holländische und tschechische Emigranten nach dem Zweiten Weltkrieg“ zu Erika Mann gesagt haben sollen, „dass die *Pfeffermühle* sie bewogen habe, ihr Land rechtzeitig zu verlassen. Sie hätten durch das Kabarett-Programm erfahren, was Nazismus ist.“ Pschibl, S. 44 mit Bezug auf Helga Keiser-Hayne: *Beteiligt euch, es geht um eure Erde. Erika Mann und ihr politisches Kabarett die „Pfeffermühle“ 1933–1937*. München: edition spangenberg, 1990, S. 141.

1502 Röcke/Velten, S. XV. Die Autoren verweisen in einer Fußnote auf die „Konstitution höfischer Lachgemeinschaften durch Hofnarren“. Der Verweis spielt im Zusammenhang mit dieser Arbeit keine Rolle und wird aus diesem Grund auch nicht extra aufgeführt.

1503 Ebd.

1504 Ebd.

1505 Hirschhausen (2007), S. 146: „Michael Mittermeier hat z. B. jahrelang jeden seiner Auftritte aufgenommen und sich am selben Abend auf dem Weg ins Hotel angehört. Deshalb ist er auch auf der Bühne so unglaublich gut geworden.“

den Wissenszusammenhang ihres Publikums machen, eine bestimmte Zielgruppe festlegen oder gezielt humoristische Techniken anwenden.

Kabarett bildet alltagsübliche Scherzkommunikation und Spaßmodalitäten ab, die sich mitunter auch gegen die Sprecherin oder den Sprecher selbst richten. Dementsprechend umfangreich ist auch das Reservoir, aus dem Kabarettistinnen und Kabarettisten ihre Anregungen für die komisch modulierten Äußerungen und „gestischen, mimischen, prosodischen und stilistischen Markierungen“<sup>1506</sup> des theatralen Textes schöpfen. Die große Bandbreite an humoristischen Stimuli sorgt dafür, dass im Kabarett jede komiktheoretische Denkschule<sup>1507</sup> auf ihre Kosten kommt. Dies lässt sich nicht zuletzt an der Reaktion des Lachens selbst ablesen.

Alltagslachen existiert in den verschiedensten Formen: Es „ist dünn, breit, laut, leise, kichernd, verhalten, frostig, stoßweise, offen, grell, schrill, sanft, warm, still, kalt, schneidend, gemein, müde, ausgelassen, spöttisch, traurig, unheimlich, gemütlich usw.“: eine Skala, die „vom schallend ausbrechenden Gelächter bis zum stillen, nach innen gewendeten Lächeln“ reicht<sup>1508</sup>. Wer lacht, zeigt zunächst einmal an, dass sich etwas ereignet hat oder gesagt wurde, was die betreffende Person lustig findet. (Gemeinsames) Lachen<sup>1509</sup> steht für Spaß, Heiterkeit, gute Laune, Lebensfreude, Wohlbefinden etc. Gleichzeitig handelt es sich um „eine

- 
- 1506 Helga Kotthoff (2006), S. 59 mit Bezug auf Klaus Müller: Formen der Markierung von ‚Spaß‘ und Aspekte der Organisation des Lachens in natürlichen Dialogen. In: *Deutsche Sprache*, Berlin: E. Schmidt, 1983, Bd. 4, S. 289–322; Wilfried Schütte: *Scherzkommunikation unter Orchestermusikern*. Tübingen: Max Niemeyer, 1991, Helga Kotthoff: *Spaß Verstehen. Pragmatik von konversationellem Humor*. Tübingen: Max Niemeyer, 1998 und Johannes Schwitalla: Lächelndes Sprechen und Lachen als Kontextualisierungsverfahren. In: *Sprachkontakt. Sprachvergleich. Sprachvariation. Festschrift für Gottfried Kolde zum 65. Geburtstag*. Hrsg. von Kirsten Adamzik und Helen Christen. Tübingen: Max Niemeyer, 2001, S. 325–344.
- 1507 Vgl. Gabriela Christmann: Die Aktivität des ‚Sich-Mokierens‘ als konversationelle Satire. In: *Scherzkommunikation. Beiträge aus der empirischen Gesprächsforschung*. Hrsg. von Helga Kotthoff. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 1996, S. 49–80, hier S. 70. Gabriela Christmann unterscheidet Inkongruenztheorien, Überlegenheitstheorien, psychoanalytische Entlastungstheorien, semantische Theorien und interaktionistische Theorien. Für die Inkongruenztheorien verweist sie insbesondere auf Brock im selben Band und für die Interaktionistischen Theorien auf Gary Alan Fine: Humorous Interaction and the Social Construction of Meaning: Making Sense in a Jocular Vein. In: *Studies in Symbolic Interaction*, 1984, Bd. 5, S. 83–101 und Steven Worden/Donna Darden: Humor: An Interactionist Approach. In: *International Review of Modern Sociology*, 1990, Bd. 20, S. 229–237.
- 1508 Joachim Ritter: „Über das Lachen“. *Subjektivität. Sechs Aufsätze*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, S. 66 zitiert nach Stephanie Stadelbacher/Werner Schneider: Die komische Seite der Macht – warum Lachen nicht harmlos ist. Überlegungen zum Komischen aus diskursanalytischer Perspektive. In: *Die vergnügte Gesellschaft. Ernsthaftige Perspektiven auf modernes Amusement*. Hrsg. von Michael Heinlein und Katharina Seßler. Bielefeld: transcript, 2012, S. 113–134, hier S. 123.
- 1509 Lachen ist ein soziales Phänomen, das in der Regel in Gesellschaft stattfindet. Vgl. hierzu Christmann, S. 71 und Gernhardt, S. 541: „Das Auflachen des Einsamen ist ein so unheimliches wie zweideutiges Hohnlachen, bei welchem nicht auszumachen ist, wen es auslacht: den Lachenden selber, weil die anderen nicht einmal ein Wort an ihn verlieren, oder all die anderen, weil niemand von ihnen zuhören will.“

Verhaltensform“, der sich Menschen nicht einfach passiv<sup>1510</sup> überlassen, sondern die sie in der Interaktion „gekonnt“ zum Einsatz bringen“<sup>1511</sup>:

Man muss das amüsierte Lachen vom sozialen Lachen unterscheiden, Mitlachen von Auslachen, empörtes Lachen, Verlegenheitslachen vom schallenden Amusementgelächter. Soziales Lachen platzt nicht heraus, sondern geht ziemlich reguliert vonstatten (was nicht heißt, dass es bewusst eingesetzt wird) und genügt allgemeinen Verhaltensregeln der Orientierung an einander. Hier deutet sich schon an, dass Lachen in Interaktionen bestimmte Funktionen erfüllt.<sup>1512</sup>

Kabarettistinnen und Kabarettisten stimulieren den Lachreflex in einem ästhetischen Rahmen, was nicht heißt, dass die Zuschauerinnen und Zuschauer die vielen Formen und sozio-kommunikativen Strategien des Alltagslachens an der Garderobe abgeben. Der klassische Schenkelklopfer kommt als Reaktion im Kabarett ebenso vor wie wohlwollendes Lächeln, spottgeladenes Grinsen und polternd-homerisches Hohngelächter. Helga Kotthoff zufolge ist Gelächter noch nicht einmal ein besonders „zuverlässiger Indikator für den Grad an Lustigkeit.“<sup>1513</sup>

Im Hinblick auf das Machtgerangel in Kabarettgemeinschaften hängt die Frage *Warum lacht das Publikum?* immer auch mit dem Charakterprofil der Figur(en) zusammen. Die Zuschauerinnen und Zuschauer lachen, sobald die Figur etwas Lustiges sagt oder tut<sup>1514</sup>. Ob die Reaktion zusätzlich Spott, Hohn, Mitgefühl, Zustimmung, Verlegenheit, Widerstand, Aggression, Triumph usw. enthält, orientiert sich daran, wer die Figur ist, wie sie sich verhält, warum sie was über wen sagt und ob sie dabei sympathisch, souverän, glaubwürdig oder affektiert usw. rüberkommt. Die ‚Persönlichkeiten‘, die Kabarettistinnen und

1510 Vgl. hierzu auch Foerst, S. 13: „Das Lachen setzt ja nicht nur als vegetativ gesteuerter Vorgang ein, sondern es unterliegt auch – so wie zum Beispiel der Vorgang des Atmens – der willentlichen Steuerung. Man weiß: Lachen wirkt freundlich, es hat eine ästhetische Wirkung, es steckt an, es verbindet unterschiedliche Charaktere und es zeigt dem Gesprächspartner, dass er eine Äußerung nicht ernst nehmen soll.“

1511 Kotthoff (2006), S. 57 f.

1512 Ebd., S. 60.

1513 Ebd.: „Lachen wird z. B. verwendet, um ein Komikpotential für das Geäußerte überhaupt zu indizieren. Lachen kann darüber hinaus auch als schlichtes Freundlichkeitssignal verstanden werden oder nur auf Erleichterung hindeuten. Selbstverständlich gibt es auch aggressive Arten von Auslachen. [...] Lachen partizipiert an kontextueller Bedeutungsherstellung, an der Aushandlung von Beziehungen und an der Formierung von Kultur.“

1514 Komik und komische Zusammenhänge werden im Kabarett gezielt hergestellt, weshalb sich im theatralem Text nachweislich „Witze, Schwänke, Stilblüten, Blödeleien, witzige Rätsel, witzige Gedichte, witzige Literatur, komische Sprüche, komische Wortkombinationen, komische Situationen, komische Bilder, komische Musik oder andere komische Darstellungen“ (Foerst, S. 13) häufen. Untersuchungen von Alltagskommunikation haben dagegen ergeben (vgl. Robert Provine: Laughter. In: *American Scientist*, 1996, Bd. 84/1, S. 38–47, hier S. 46), „dass mehr als achtzig Prozent der so genannten Lachkommunikation ohne strukturierten Humor bzw. pointierte Witze auskommen.“ Vgl. Michael Titze: Die disziplinarische Funktion der Schadenfreude oder: Die Ambivalenz des Lachens. In: *Freude – Jenseits von Ach und Weh?* Hrsg. von Pit Wahl, Heiner Sasse u. a. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2011, S. 11–39, hier S. 14.

Kabarettisten ihren Figuren verleihen, entscheiden darüber, ob das Publikum *mit* den Figuren oder über sie lacht.

Umberto Eco plädiert in seiner „kommunikationstheoretisch fundierte[n] Theorie“ des *offenen Kunstwerks*<sup>1515</sup> dafür, „nicht nur [die] strukturellen Eigenarten“ von Kunstwerken zu beschreiben, sondern auch zu klären, „wie Strukturmerkmale sich im Akt der Interpretation konkretisieren“<sup>1516</sup>. Vor diesem Hintergrund lassen sich zwei Arten von offenen Kabarettfiguren unterscheiden: *Exozentrische* Figuren, die in der Wahrnehmung des Publikums *nichts* über sich selbst preisgeben, und *egozentrische*, die „alles“ über sich preisgeben.<sup>1517</sup>

#### Ausschnitt aus dem Programm *Liebe*

HR: Kabarettist Hagen Rether  
P: Kabarettpublikum

HR' : Figur Hagen Rether  
P': Kabaretpublikum

01 HR/HR' : die blöden politiker. die blöden banker.  
02 die blöden journalisten.  
03 die da oben. denen da oben den spiegel vorhalten.  
04 ja, aber das ist so wohlfeil,  
05 das macht jeder stammtisch.  
06 kost auch nix.  
07 selbst den spiegel vorhalten. da ist bewegung drin.  
08 da tut sich was.  
09 denen da oben. das hat so was vordemokratisches.  
10 das kommt so aus der feudalzeit.  
11 gibt denen auch uneingeschränkte macht,  
12 wenn man dauernd den fokus auf die lecht.  
13 wir sind doch der souverän.

---

1515 In Umberto Eco: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977 [= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 222] entwickelt Eco den Ansatz einer rezeptionsorientierten Interpretation.

1516 Helge Schalk: *Umberto Eco und das Problem der Interpretation. Ästhetik, Semiotik, Textpragmatik*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000 [= Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 276], S. 18. Kabarettzuschauerinnen und Kabarettzuschauer beobachten, wie sich eine Figur gibt, welche Meinungen sie vertritt und was sie über sich selbst preisgibt. Auf dieser Interpretationsgrundlage fällt die Entscheidung, ob es sich eher um eine egozentrische oder um eine exozentrische Figur handelt.

1517 Die Spielenden entscheiden darüber, was sie ihre Figur über sich erzählen lassen und welche „menschlichen Schwächen“ und kompromittierenden Details ihres „Lebenswegs“ besser unerwähnt bleiben. Was die Figur verschweigt, hinterlässt eine „biografische“ Leerstelle. „[D]ie ‘Leerstellen‘ fiktionaler Texte [bleiben dabei] wirkliche ‘Leerstellen‘ [..], während bei einem tatsächlichen Geschehen zunächst fortgelassene Informationen zumindest so lange ergänzt oder präzisiert werden können, wie die Erinnerung des Vermittlers reicht.“ Vgl. Holger Korthals: *Zwischen Drama und Erzählung. Ein Beitrag zur Theorie geschehensdarstellender Literatur*. Berlin: Erich Schmidt, 2003 [= Allgemeine Literaturwissenschaft, Bd. 6], S. 99.

14                   wieso entmachten wir uns dauernd?  
 15                   her mit der (-) selbstermächtigung!  
 16                   wir haben's doch in der hand.  
 17                   man kuschelt sich [dann man man (4.0) ja die  
 18 P/(P') : [((applaus))  
 19 HR/HR' : man kuschelt sich dann in so ne  
 20                   ohnmächtige opferrolle rein und alle sind sich einig,  
 21                   dass die da=ich find das toll,  
 22                   dass sie sich das heute alles anhören,  
 23                   dass muss ich ma ehrlich sagen  
 24 P/(P') : [((gelächter))  
 25 HR/HR' : [s=find ich super  
 26                   wir könnten uns heute  
 27                   so en schlanken fuß machen, oder?  
 28                   ich watsch die alle ab, stellvertretend,  
 29                   diese ganzen funktionäre,  
 30                   die sich im übrigen alle vier jahre wechseln  
 31                   und dann watsch ich die nächsten ab,  
 32                   die blöde von der leyen, der blöde gauck,  
 33                   der blöde de maizière,  
 34                   und die blöde merkel und wie der steinmeier überhaupt  
 35                   aussieht und so und dann dann lachen wir alle  
 36                   und sind uns alle einich  
 37                   und fertig ist der verschmitzte kabarettabend.<sup>1518</sup>

### Ausschnitt aus dem Programm *Rabentage*

EG: Kabarettist Erwin Grosche  
 P: Kabarettpublikum

EG' : Figur *Erwin Grosche*  
 P': *Kabarettpublikum*<sup>1519</sup>

01 EG/EG' : rabentage. (2.0) also, wenn ich sauer bin, ja?  
 02 P/(P') : [((gekicher))  
 03 EG/EG' : [dann hol ich mir  
 04                   am morgen ne ganze schachtel gauloises und rauch  
 05                   die hinteinander wech, ne?  
 06 P/(P') : ((gelächter))  
 07 EG/EG' : also brau=ich nur einmal feuer.  
 08 P/(P') : ((gelächter))

1518 FreiDenken: *Hagen Rether über unsere westlichen Werte*. [YouTube-Video, 21. August 2016]. Online verfügbar unter [www.youtube.com/watch?v=vj9l6vbOxJc](https://www.youtube.com/watch?v=vj9l6vbOxJc), 00:00:01–00:01:17. Letzter Zugriff am 01. Juni 2018. Ursprünglich: *3satfestival. Hagen Rether. Liebe Update (2015)* [Fernsehsendung], 3sat/zdf, Sendung vom 27. September 2015.

1519 Über das verdeckte Gegenüber lassen sich in diesem Ausschnitt kaum Rückschlüsse gewinnen. Lediglich Zeile 22 weist vage darauf hin, dass es sich um ein *Kabarettpublikum* handeln könnte.

09 EG/EG' : nicht, dass mir das bekommen würde.  
10 P/(P') : ((gelächter))  
11 EG/EG' : aber darum gehts ja auch gar nich=bin ja eh sauer  
12 P/(P') : ((gelächter))  
13 EG/EG' : und wenn ich dann richTICH sauer bin, ja?  
14 dann geh ich dreimal hintereinander  
15 in den gleichen louis-de-funès-film  
16 ohne ein einziges mal lachen zu müssen.  
17 P/(P') : ((gelächter))  
18 EG/EG' : mach=ma also gar nichts aus.  
19 P/(P') : ((gelächter))  
20 EG/EG' : und wenn ich dann richtig sauer bin, ja?  
21 dann hol ich mir den neusten playboy  
22 (2.0) dacht=es würd=en bisschen mehr eindruck machen,  
23 in paderborn gibts den nich so OHne weiteres  
24 P/(P') : ((gelächter und applaus))  
25 EG/EG' : lucky luke, lass mir dann wasser  
26 in meine badewanne laufen  
27 leg mich dann da rein, ja?  
28 bis wasser kalt wird, kann sich noch so anstellen,  
29 ich bleib drin liegen.  
30 P/(P') : ((gelächter))  
31 EG/EG' : und wenn ich dann richTICH sauer bin, ne?  
32 also nicht, weil das wetter so ist oder nicht so ist,  
33 sondern weil ich richTICH sauer bin, ja?  
34 dann fahr ich am na=mittach zu meiner mama.  
35 P/(P') : ((gelächter))  
36 EG/EG' : unangemeldet!  
37 P/(P') : ((gelächter))<sup>1520</sup>

Die Kabarettisten Hagen Rether und Erwin Grosche bewegen ihr Publikum zu ähnlichen Reaktionen. Die Horizonte ihrer Figuren streben dabei jedoch diametral auseinander. Während nämlich *Hagen Rether* kein Wort über sich selbst verliert, sondern in ‚bester Kabarett-Manier‘ großzügig die Moralkeule schwingt, entwirft *Erwin Grosche* eine ichbezogene Marschroute von ‚wenn ich sauer bin‘ nach ‚wenn ich dann richtig sauer bin‘. Rethers Suada verleiht seiner Figur Autorität. Grosches ‚Frustreisender‘ wirkt dagegen wie der Gefangene seiner eigenen Tretmühle. Diese Figur präsentiert sich nachgerade unfähig, ihre schlechte Laune in den Griff zu bekommen – geschweige denn, dies überhaupt zu wollen. Jene beweist kritisches Denkvermögen, analytische Fähigkeiten und die *Chuzpe*, sogar die Institution Kabarett selbst in die Mangel zu nehmen.

---

1520 colorsfly: *Erwin Grosche „Rabentage“ Satirefest 1989 SFB/ARD auch ein früher Auftritt!* [YouTube-Video, 16. Mai 2012]. Online verfügbar unter [www.youtube.com/watch?v=R1XMTZdTc&t=187s](https://www.youtube.com/watch?v=R1XMTZdTc&t=187s), 00:00:08–00:01:23. Letzter Zugriff am 01. Juni 2018. Ursprünglich: *Satirefest* [Fernsehsendung], ARD, 1989.

Die Textbeispiele illustrieren, wie sich exozentrische und egozentrische Figuren dem Publikum – respektive dem verdeckten Gegenüber – darstellen. Jene richten den Blick nach außen, diese nach innen. Die einen thematisieren sich selbst, die anderen schildern einen weitestgehend unpersönlichen Sachverhalt.

Jede verbale (und nonverbale) Information, die eine Figur im Gespräch platziert, erzeugt einen bestimmten Eindruck, den die Zuschauerinnen und Zuschauer vor der Folie ihrer im Wissenszusammenhang gespeicherten Erfahrungen bewerten.

Das, was die besondere epistemische und ethische Leistung von narrativer Fiktion im Besonderen und Kunst im Allgemeinen gegenüber anderen Wissensquellen wie etwa Sachbücher (!), Nachrichtenfilmen etc. auszeichnet, ist ihr non-propositionaler Erkenntniswert: Das Vermitteln eines erfahrungsbezogenen ‚knowing how‘ des Wissens, wie sich etwas anfühlt oder wie es ist, in einer bestimmten Situation zu sein.<sup>1521</sup>

Wer Gefühle und Situationen nachvollziehen kann, kennt auch die damit verbundenen Verhaltensanforderungen und erlernten Routinen. Kabarettzuschauerinnen und Kabarettzuschauer sind Alltagsspezialisten, die das Erzählte sehr genau darauf abklopfen, ob einer Figur ein echtes Missgeschick widerfahren ist oder ob sie sich die Steine, über die sie auf ihrem ‚Lebensweg‘ und durch ihren Alltag strauchelt, selbst in den Weg legt.

Figuren, die ihre Laster und Alltagsquereien für sich behalten, bieten keine persönliche Angriffsfläche. Ihre Meinungen mögen kontrovers sein, polarisieren oder zu Unmut führen, aufgrund der tadellosen – da unbekannten – Lebensführung strahlen sie trotzdem Integrität aus. Hirschhausen beschreibt dieses Phänomen folgendermaßen:

Wir halten uns vor allem deshalb für schlechter als die anderen, weil wir von uns selber mehr wissen als von den anderen! [...]

1. Wir sind nicht so überzeugt von uns, weil wir zu jedem positiven Gefühl und zu jeder positiven Erfahrung auch immer andere Stimmen im Hinterkopf haben und wahrnehmen. Wenn ich gerade etwas sage, kann ich gleichzeitig denken ‚Na ja, ganz so einfach ist es nicht‘, ‚Hoffentlich merkt niemand, dass ich Zweifel habe‘ bis hin zu ‚Gestern habe ich noch etwas ganz anderes gesagt.‘
2. Von dem ‚Scheiß‘, der uns den ganzen Tag durch den Kopf geht, bekommen wir 100 % mit. Von jedem Hin und Her, von jeder Notlüge, von jeder Lust auf etwas Verbotenes, von jedem neidischen, gehässigen und notgeilnen Gedanken sind wir selber Zeuge.
3. Von dem, was die anderen an ‚Scheiß‘ im Kopf haben, bekommen wir *nicht*<sup>1522</sup> alles mit. Zum Glück! Wir bekommen mit, was die Doofes tun und aussprechen, was aber nur 50 % von dem ist, was die noch so Doofes heimlich denken.

1521 Susanne Schmetkamp: Perspektive und emphatische Resonanz: Vergegenwärtigung anderer Sichtweisen. In: *Empathie im Film. Perspektiven der Ästhetischen Theorie, Phänomenologie und Analytischen Philosophie*. Hrsg. von Malte Hagener und Ingrid Vendrell Ferran. Bielefeld: transcript, 2017, S. 133–166, hier S. 152 mit Bezug auf Gottfried Gabriel: *Erkenntnis*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2015, S. 57 f.f und S. 97 ff.

1522 Hervorhebung im Original fett.

Weil wir von unseren doofen Gedanken 100 % mitbekommen, von dem ‚Scheiß‘, den die anderen im Kopf haben, aber nur 50 %, denken wir: Wir sind doppelt so doof wie die!<sup>1523</sup>

Hirschhausens Analyse stellt natürlich eine grobe Vereinfachung dar. Rezeptionspsychologisch gesehen trifft sie jedoch voll ins Schwarze. Da Zuschauerinnen und Zuschauer von dem ‚Scheiß‘, den exozentrische Figuren außerhalb der Gesprächssituation ‚tun und sagen‘, null Prozent erfahren, erscheint die nach außen gerichtete Figur besonders klug, geistreich, charakterfest (etc.). Da sie von sich ablenkt, um einen allgemeinen Gegenstand oder einen abwesenden Dritten in den Fokus der Lachgemeinschaft zu rücken, steigt in der Wahrnehmung der Zuschauerinnen und Zuschauer auch ihre Dominanz.

Was *Hagen Rether* unternimmt, wenn er mal ‚richtig sauer‘ ist, in einer Kneipe versumpft oder mit Beziehungsproblemen zu kämpfen hat, behält er klüglich für sich. Seine Reputation bleibt unbefleckt und seine Kritik entwickelt Grundzüge eines Dogmas. Ihm nicht zuzustimmen, hieße für das Publikum, sich selbst als ignorant zu entlarven. Folglich lachen und applaudieren die Zuschauerinnen und Zuschauer *Hagen Rether*, um Zuspruch zu signalisieren und den Abstand zu verringern, der sich zwischen ihnen und ihm – als dem geistig Überlegenen – auftut. Auch Volker Pispers’ Darstellerfigur ist ein Paradebeispiel für einen exozentrischen oder auch alloreferenziellen (nach außen gerichteten) – Gesprächsstil:

Ausschnitt aus dem Programm *Bis neulich ... 2010*

VP: Kabarettist Volker Pispers  
P: faktisches Kabarettopublikum

VP': Figur Volker Pispers  
P': fiktives Kabarettopublikum

01 VP/VP' : jeden tag verbrauchen sie steuergelder.  
02 fast alle ihre freizeitvergnügungen  
03 kosten steuergelder.  
04 städtische theater zum beispiel.  
05 jede eintrittskarte in städtischen theatern  
06 ist mit 50 euro pro sitzplatz subventioniert (...).  
07 wenn sie theater blöd finden,  
08 können sie auch den ganzen tag  
09 straßenbahn, bus oder u-bahn fahren  
10 oder was ihnen da zur verfügung steht.  
11 oder glauben sie etwa,  
12 das bezahlt sich durch die tickets,  
13 die sie da lösen?  
14 wovon träumen sie alle eigentlich immer nachts?

---

1523 Eckart von Hirschhausen: Humor hilft heilen: Leicht ist schwer – ein paar Grundideen. In: *Humor in Psychiatrie und Psychotherapie. Neurobiologie – Methoden – Praxis*. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage. Hrsg. von Barbara Wild. Stuttgart: Schattauer, 2016, S. 325–337, hier S. 334.

15 P/(P') : ((verhaltenes gelächter))<sup>1524</sup>

Exozentrische Figuren gebärden sich gerne als stellvertretende Kritiker, als ‚gleichgesinnte Navigatoren‘ im Interaktionssystem<sup>1525</sup>, die das Publikum in Sicherheit wiegen, um es schließlich unsanft aus seiner Komfortzone herauszukatapultieren:

*Soloauftritt Joseph Haders beim Aschermittwoch der Kabarettisten*

JH: Josef Hader  
P: faktisches Kabarettpublikum

JH': Figur Josef Hader  
P': fiktives Kabarettpublikum

01 JH/JH' : in frankreich! ja? (--) bei de franzosen! ja?  
 02 is deseibe herzinfarktrate wie auf kreta.  
 03 die franzosen, die (...) den fetten käse  
 04 sich hineinhauen (.), die soßen dort,  
 05 die butter intravenös!  
 06 P/(P') : [((gelächter))  
 07 JH/JH' : [(-) ja? (...))  
 08 a, a=zu de shrimps fressen=s an speck dazua  
 09 und hom deseibe herzinfarktrate a=wia auf kreta?  
 10 P/(P') : ((gelächter))  
 11 JH/JH' : do brauch i ka: ernährungswissenschaft, oder?  
 12 (...) wos soi ma se abschaugn  
 13 vo de franzosen? (---)  
 14 P/(P') : ((gelächter))  
 15 JH/JH' : vo de franzosn?! wos soi ma se obschaugn vo denen?  
 16 viel wein saufen,  
 17 keine fremdsprachen reden und unfreundlich sein.  
 18 P/(P') : ((applaus und gelächter verebben nach 9.0))  
 19 JH/JH' : des war ein applaus wie 1871!  
 20 P/(P') : ((gelächter))  
 21 JH/JH' : des ganze projekt der europäischen union (...)  
 22 ist niedergeschmettert von dem applaus!<sup>1526</sup>

Egozentrische Figuren zielen nicht darauf ab, Überlegenheit zu demonstrieren, sondern lenken die Rezeption in die genau entgegengesetzte Richtung. Da sie vor dem verdeckten Gegenüber ihr soziales Handeln breitreten, laufen sie stets Gefahr, Charakterfehler offen-

1524 ... bis neulich 2010, 00:29:41–00:30:21.

1525 Pschibl, S. 189.

1526 basimelia: Josef Hader: *Aschermittwoch der Kabarettisten (Teil 1 von 2)*. [YouTube-Video, 21. April 2010] Online verfügbar unter [www.youtube.com/watch?v=VkfCunNnKxI](http://www.youtube.com/watch?v=VkfCunNnKxI), 00:00:53–00:01:50. Letzter Zugriff am 01. Juni 2018. Ursprünglich: *Aschermittwoch der Kabarettisten* [Fernsehsendung], BR, Sendung vom 25. Februar 2009.

zulegen und dadurch freiwillig oder unfreiwillig ihre hervorgehobene Stellung als offene Figur zu torpedieren.

Die kognitiven Schablonen der Zuschauerinnen und Zuschauer unterziehen die Schrullen, Krisen und Gefühlsausbrüche der egozentrischen Figur einer strengen Prüfung. Sie wägen ab, ob sich die Figur in der besagten Situation korrekt verhalten hat und wie sie sich selbst – und vielleicht sogar besser – verhalten hätten. Fällt die Figur im Vergleich durch, entsteht eine Distanz, aus der das Publikum die Erlaubnis ableitet, sich der Figur moralisch und/oder intellektuell überlegen zu fühlen. Das Lachen des Publikums lässt sich in dieser Beziehung als „ein Lachen über die Fehler anderer interpretier[en] und mit dem Gefühl der Überlegenheit angesichts fremder Fehler erklär[en]<sup>1527</sup>.“ „Bedeutend daran ist aber, daß sie“ die Figur damit „gleichzeitig von sich abgrenzen. Und das geschieht in der Gruppe, vor und gemeinsam mit den eigenen ‚Gesinnungsgenosse[n]‘<sup>1528</sup>.

Die Rezipierenden erheben sich über die egozentrische Figur und lachen folglich auch nicht *mit* oder *für*, sondern *über* sie – wie beispielsweise über *Cindy aus Marzahn*, die ihrem Wellensittich lieber fassungslos beim Todeskampf zusieht, anstatt ihm mit einem simplen Handgriff das Leben zu retten:

Ausschnitt aus dem Programm *Nicht jeder Prinz kommt uff'm Pferd*

IK: Kabarettistin Ilka Bessin

P: faktisches Kabarettpublikum

CM: *Cindy aus Marzahn*

P': fiktives Kabarettpublikum

01 IK/CM : (...) meiner hieß bubbi, mein wellensittich.  
02 der is aber leider gestorben.  
03 P/ (P') : OH!  
04 IK/CM : ja, der hat sich beim fliegen den flügel gebrochen  
05 und is in=ne toilette gefallen (-)  
06 P/ (P') : ((gelächter))  
07 IK/CM : un hat dann=noch versucht, mit dem annern flügel  
08 sich so in die freiheit zu scharren.  
09 ä=det war so dramatisch,  
10 dieser KAMPF zwischen LEben und TOD.  
11 nach=ner halben stunde konnt isch  
12 gar nisch mehr hinGUCKEN!<sup>1529</sup>

Exozentrische Figuren machen sich zum Subjekt der Lachgemeinschaft. Egozentrische Figuren riskieren beständig, sich zum Objekt der Lachgemeinschaft zu machen. Kotthoff verweist darauf, dass „Humor [...] immer eine sozialindikative Potenz [hat]. Den Humor

1527 Christmann, S. 70 f. mit Bezug auf Karl Ueberhorst: *Das Wirklich-Komische. Ein Beitrag zur Psychologie und Aesthetik und eine Darstellung des Ideals des Menschen*. Leipzig: Wigand, 1896 [= Das Komische, Bd. 1], S. 534 f.

1528 Christmann, S. 70 f. Hier mit Bezug auf die Aktivität des ‚Sich-Mokierens‘ in Alltagsgesprächen.

1529 *Nicht jeder Prinz kommt uff'm Pferd*, 00:29:41–00:30:21.

auf Kosten anderer assoziieren wir mit sozialer Überlegenheit, den auf eigene Kosten mit Unterlegenheit. Mit solchen Assoziationen spielen Interagierende im Alltag<sup>1530</sup> – und die Interaktanten während einer Kabaretttaufführung!

Offene Kabarettfiguren stellen nicht nur ihre Unter- oder Überlegenheit zur Schau, sondern nutzen verschiedenste Möglichkeiten, um sich dem verdeckten Gegenüber anzubiedern oder sich selbst kleinzureden. „Dürf ma wirklich ganz offen und ehrlich sein?“, klagt Michael Niavarani in *Gefühlsecht*: „Dees is kaa afocha Beruf, den ma do ham [...]. Sie sitzen alle da mit einer bestimmten Erwartungshaltung an uns.“ Und Viktor Gernot schiebt trotzig nach: „Sie stressen uns!“<sup>1531</sup> – Eingeständnisse, die von professionellen und erfahrenen (fiktiven) *Vortragskünstlern* kläglich und schon aus diesem Grund komisch wirken.

Selbstironie und Witze auf eigene Kosten sind auch in Alltagsgesprächen an der Tagesordnung: „Verschiedentlich bieten sich Erzähler und besonders Erzählerinnen auf amüsante Art als defizitär dar, sei es, dass ihnen eine Unbilde widerfuhr, gegen die sie machtlos waren, sei es, dass sie irgendwelchen Ansprüchen nicht genügten oder eine Peinlichkeit erlebten.“<sup>1532</sup> Im Alltagsgespräch stabilisiert diese Taktik die soziale Position, da sich Sprecherinnen und Sprecher in „spaßigen Geschichten auf eigene Kosten [...] als Menschen [präsentieren], die in der Lage sind, Unerfreuliches komisch zu perspektivieren und dadurch auf Distanz zu setzen.“<sup>1533</sup>

Egozentrische Figuren, die sich im Rahmen nachgeahmter Selbstbewitzelung freiwillig zum Gespött machen<sup>1534</sup>, praktizieren wie faktische Sprecherinnen und Sprecher die „Herabsetzung des Idealen“<sup>1535</sup> und beweisen, dass sie zur Selbstreflexion fähig sind. Daneben existieren egozentrische Figuren, die sich – entsprechend der Unterscheidung von fiktionsinterner und -externer Komik – nicht bewusst komisch in Szene setzen, sondern schlichtweg zu ‚dumm‘ sind, um zu bemerken, dass sie sich um Kopf und Kragen reden<sup>1536</sup>.

„Die Dummheit“ ist Uwe Wirth zufolge „eine der wichtigsten Quellen der Komik“<sup>1537</sup>. Ihr „Misserfolgsgeheimnis“ besteht „darin, sich aufgrund anmaßender Blindheit des eigenen Irrtums gar nicht erst bewusst zu werden.“<sup>1538</sup> In vielen Geschichten, die eine Figur als

1530 Kotthoff (2006), S. 71.

1531 *Gefühlsecht*, 00:03:08–00:03:16.

1532 Kotthoff (2006), S. 70.

1533 Ebd.

1534 Exozentrische Figuren tun dies manchmal auch aus gesprächstaktischen Gründen.

1535 Kotthoff (2006), S. 71.

1536 Vgl. Uwe Wirth: Die Komik der Dummheit der Medien. In: *Komik Medien Gender. Ergebnisse des Kasseler Komik-Kolloquiums*. Hrsg. von Friedrich Block. Bielefeld: Aisthesis, 2006 [= Kulturen des Komischen, Bd. 3], S. 65–88, hier S. 66: „Dummheit entspringt nicht nur der Unkenntnis von Tatsachen, die zur Bildung eines Urteils erforderlich sind, sondern vor allem der mangelnden Fähigkeit, mit eigenem Nichtwissen richtig umzugehen.“ Dramenfiguren werden in Handlungen hineingeworfen. Offene Kabarettfiguren können – theoretisch – wählen, welche Irrtümer und Peinlichkeiten sie dem verdeckten Gegenüber im Gespräch anvertrauen. Erniedrigt sich eine Figur ohne Not, beschneidet das ihr Ansehen natürlich umso mehr.

1537 Ebd., S. 68.

1538 Ebd., S. 67. Wer nicht nachdenkt, überlässt sich dem Automatismus. Vgl. allgemein Henri Bergson: *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*. Übersetzt von Roswitha Plancherel-Walter. Darmstadt: Luchterhand, 1988. Wirth konkretisiert: „[F]ür Bergson liegt die Ursache der Dummheit in der unangemessenen Anwendung des Ökonomieprinzips, nämlich in der ‚Überlagerung des Lebendigen durch etwas Mechanisches‘ (Bergson 1988, 52). Der komische Automatismus wider-

dumm kennzeichnen, „liegt die Ursache der Komik im Prinzip der Aufwandsdifferenz“<sup>1539</sup>. Die Aufwandsdifferenz bezeichnet nach Sigmund Freud<sup>1540</sup> „eine Abweichung von den kulturellen Normen ökonomischer Angemessenheit.“<sup>1541</sup> Plakativ gesprochen: „Wer es sich zu schwer macht, ist dumm. Wer es sich zu leicht macht, ist auch dumm.“<sup>1542</sup> Wirths Formel lässt sich flexibel auf jeden denkbaren menschlichen Makel anwenden: Wer sich zu sehr aufregt, ist dumm. Wer unangemessen gegen gesellschaftliche Konventionen aufgelehrt, ist dumm. Wer sich permanent ausnutzen lässt, ist dumm. Wer sich selbst zu wichtig nimmt, ist dumm (usw.).

Wirths Ansatz erscheint plausibel. Auch die Darstellerfigur *Günter Grünwald* kommt dem lachenden Publikum während der Nummer *Kultur und Payback* aus dem Programm *Glauben Sie ja nicht, wen Sie da vor sich haben* dumm (und rücksichtslos) vor, weil sie frei-mütig davon berichtet, lieber an der Saturn-Kasse den Betrieb aufzuhalten, anstatt einfach der Kassiererin ihre Postleitzahl zu nennen.<sup>1543</sup> „Dumm“ ist im Zusammenhang mit Kabarettfiguren trotzdem kein glücklicher Begriff, da er Egozentrizität (oder auch Autoreferenzialität) mit einem Negativanstrich versieht, der dazu einlädt, Figuren anhand ihres ‚Intelligenzquotienten‘ zu bewerten.

Die Kabarettforschung war stets rasch bei der Hand, Unterschiede mit den Prädikaten ‚besser‘ und ‚schlechter‘ zu versehen. Die gesamte Diskussion um ‚gutes‘ und ‚schlechtes‘ Kabarett fußt darauf, Unterhaltung und Belehrung gegeneinander auszuspielen. Auch die Kontroverse Kabarett *versus* Comedy hätte anders verlaufen können, wenn die intuitive Erkenntnis ‚Kabarett ist keine Comedy und Comedy kein Kabarett‘<sup>1544</sup> die Frage aufgeworfen hätte, warum eine Kabarettfigur weniger Autorität und Respekt einflößt als die andere.

Figuren, die sich zur Zielscheibe der Lachgemeinschaft machen, bekommen in der Regel das Etikett ‚Comedy‘ aufgedrückt. Figuren, die das Publikumsgelächter von sich ablenken, landen stattdessen in der Kabarett-Schublade. Hirschhausen gefällt die Metapher, „dass beim Kabarett der Zeigefinger auf etwas deutet, und bei der Comedy alle anderen Finger auf einen selber.“ Darüber hinaus glaubt er an „unendlich viele Mischformen.“<sup>1545</sup> Hirschhausen behält recht, da keine offene Kabarettfigur rein exozentrisch oder egozentrisch spricht, sondern Kabarettistinnen und Kabarettisten schier unerschöpfliche Möglichkeiten zur Verfügung stehen, um eine Figur zusammenzubauen und Gespräche führen zu lassen. In der Praxis wechseln sich autoreferenzielle und alloreferenzielle Passagen ab. Je stärker eine Figur in eine bestimmte Richtung tendiert, desto verbindlicher lässt sich ihr ein

---

spricht den Wesensmerkmalen der Lebendigkeit, nämlich der Fähigkeit zu einer ‚fortwährenden Veränderung des Gesichtspunkts‘ (ebd., 86).“ Uwe Wirth: Dummheit. In: *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hrsg. von Uwe Wirth. Stuttgart: Metzler, 2017, S. 52–56, hier S. 54: Wirth bezieht sich hier auch auf Sigmund Freud: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten [1905]. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Hrsg. von Anna Freud, Marie Bonaparte u. a. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1999 [= Gesammelte Werke in achtzehn Bänden mit einem Nachtragsband, Bd. IV], S. 222.

1539 Wirth (2006), S. 69.

1540 Vgl. Freud, S. 222.

1541 Wirth (2006), S. 68.

1542 Ebd., S. 69.

1543 Vgl. *Glauben Sie ja nicht, wen Sie da vor sich haben*, die Nummer *Kultur und Payback*.

1544 Vgl. Reinhard, S. 7.

1545 Zitat aus einer Mail des Kabarettisten Hirschhausen an die Verfasserin vom 12. August 2012.

bestimmtes Schema anhängen. Kabarettistinnen und Kabarettisten, deren Figuren sich nicht ‚entscheiden‘, sondern ihren Gesprächsstil zwischen allgemeinen und selbstbezogenen Bemerkungen suspendeln, bringen ihrer Darstellerin oder ihrem Darsteller wie im Fall Dieter Nuhrs je nach Bedarf das Label ‚Kabarettist‘ oder ‚Comedian‘ ein.

Der Gesamteindruck, den offene Figuren hinterlassen, hängt von verschiedenen Faktoren wie der ‚Art‘ und Anzahl der Sprecherinnen und Sprecher oder dem Taktieren mit wechselnden Gesprächsebenen ab. Zwei exozentrische Figuren<sup>1546</sup> können einander beispielsweise zum Gespött machen und so jede für sich mit dem verdeckten Gegenüber in Komplizenschaft treten. Auch eine egozentrische Figur wäre denkbar, die nicht nur sich selbst lächerlich macht, sondern auch intime Details aus dem ‚Leben‘ einer ihr zur Seite gestellten exozentrischen Figur breittritt. Respektbare Darstellerfiguren und/oder Rahmenfiguren können die Schwächen weniger achtbarer Rahmenfiguren in einer anderen Gesprächssituation<sup>1547</sup> abfedern. Umgekehrt wechseln insbesondere Darstellerfiguren ganz gerne einmal die Gesprächsebene, um Äußerungen, die ihnen selbst angekreidet werden könnten, auf eine andere Figur oder einen anderen ‚Figurenbestandteil‘ abzuwälzen. Serdar Somuncu stattet die Darstellerfigur seines Programms *Hassprediger* beispielsweise sowohl mit eloquent-analytischen als auch mit unverschämten-pöbelhaften Persönlichkeitsmerkmalen aus. Heftige Demütigungen und Hasstiraden übernimmt in der Regel der ‚böse Bulle‘<sup>1548</sup>, wodurch der ‚Analytiker‘ seine Rechtschaffenheit aufrechterhalten kann. Auch Caroline Kebekus legt die ‚Proletin‘ in *Alpha Pussy* häufig nicht ihrer Darstellerfigur, sondern wechselnden Rahmenfiguren in den Mund<sup>1549</sup>.

Nonverbale und paralinguistische Zeichen spielen eine Sonderrolle, da sie die Egozentrität oder Exozentrität einer Figur sowohl bestätigen als auch torpedieren können. Eine exozentrische Figur, die über mehrere Nummern hinweg großartige analytische Fähigkeiten zur Schau stellt und dabei nicht bemerkt, dass ihr die ganze Zeit über Toilettenpapier am Schuh klebt<sup>1550</sup>, entlarvt sich ungewollt als komische Figur, die Respekt einfordert, ohne ihn wirklich zu verdienen. Auch die Persona einer Kabarettistin oder eines Kabarettisten fließt natürlich in die Bewertung ihrer oder seiner offenen Figur(en) mit ein<sup>1551</sup>.

Mit der Unterscheidung zwischen exozentrischen und egozentrischen Figuren lässt sich auch dem Rätsel der Publikumsbeschimpfung auf den Grund kommen. Figuren, die ihre Affekte nicht im Griff haben und sich vor dem verdeckten Gegenüber bedenkenlos als Alltags-Versager hinstellen, können auch in ihren Vorwürfen und Beschimpfungen nicht mehr ernst genommen werden. Auf der anderen Seite werden die Beleidigungen einer an-

1546 Denkbar bei Kabarettistinnen und Kabarettisten, die als Duo auftreten.

1547 Etwa in einer anderen Nummer.

1548 Somuncu inszeniert sein Bühnen-Ich als eine derart „renitente Sau“ (vgl. *Hassprediger*, 00:33:00 f.), dass die Darstellerfigur über ihre stark übertriebenen Aggressionen manchmal sogar selbst lachen muss.

1549 Figuren- und Gesprächssituationswechsel dieser Art werden gerne mithilfe eines verfremdeten Sprachduktus, mit Grimassen oder mit auffälligen Körperbewegungen angedeutet.

1550 Nach dem gleichen Prinzip funktioniert auch der bekannte Loriot-Sketch *Die Nudel*, wiewohl es sich hier nicht um eine exozentrische Figur handelt.

1551 Kabarettistinnen und Kabarettisten, die sich über ihre Bühnenkarriere hinweg ein einwandfreies Renommee erworben haben, nehmen aus diesem Grund auch keinen Schaden, wenn sich ihre Figuren ausnahmsweise einmal ‚dumm‘ stellen.

gesehenen und womöglich sogar intellektuell überlegenen Figur lachend akzeptiert, um so die Distanz auszugleichen, die sich zwischen ihr und dem faktischen Publikum (eigentlich dem verdeckten Gegenüber) auftut. Eine Darstellerfigur wie *Matthias Egersdörfer*, deren Hasstiraden sich sehr oft gegen das eigene *Publikum* und insbesondere einzelne *Zuschauerinnen* und *Zuschauer* richten, genießt automatisch größere Narrenfreiheit, da ihre cholerischen Ausbrüche stets als Teil der Figurenpersönlichkeit und damit auch als Teil der Aufführung erkannt werden. *Lothar Dombrowski* hingegen kann als renommierter Gesellschaftskritiker und -analytiker ohnehin sagen, was er will, ohne Anstoß zu erregen. Sich seiner Meinung zu unterwerfen ist für die anwesenden Zuschauerinnen und Zuschauer erste Publikumspflicht:

[...] Dann sacht er noch ‚der‘ Feuilleton, das ist für Sie dann besonders ulkig, nicht? Was Sie nachdenklich machen sollte, meine Damen und Herren. Wenn es Sie amüsiert, an einem Wochenende nachts gegen zwölf es lustig zu finden, wenn einer bei Feuilleton den falschen Artikel davor benutzt, nicht? Das wirft doch irgendwie ein bezeichnendes Bild auf Ihre geistige Verfassung.<sup>1552</sup>

Sich einer Figur im Aufführungsverlauf kurz- oder längerfristig überlegen zu fühlen, braucht keine negativen Auswirkungen auf die Beziehungsbildung zu haben:

Gewiß ist das Verhältnis zwischen Zuschauer und komischer Person gebrochener als das zwischen Zuschauer und tragischem Helden [oder der moralischen Instanz der exozentrischen Figur]; doch schließt das die Möglichkeit admirativer oder sympathetischer Identifikation mit einer komischen Person keineswegs aus.<sup>1553</sup>

Überheblichkeit, Besserwisserei, Ignoranz, Neid, Schadenfreude oder Jähzorn stoßen Menschen im echten Leben ab. Im sicheren Rahmen der künstlichen Kabaretsituation genießen Laster und menschliche Schwächen dagegen oft regelrechten Kultstatus. Egozentrische Figuren sammeln Sympathiepunkte, weil sie das Publikum in eine superiore Position versetzen und sich stellvertretend ihren Frustrationen von der Seele reden. Exozentrische Figuren kontern mit dem Erfolgsrezept: *Reüssieren* durch *analysieren*, *reflektieren* und *räsonieren*.

## 5.8 Die Gattung, die auszog, das Belehren zu lernen

„Ein deutscher Witz ist nichts zum Lachen.“ Dieser Satz stammt angeblich von Mark Twain, und der musste es als weithin bekannter *comic lecturer*<sup>1554</sup> und Deutschlandreisender ja

1552 kathiddaddy: *Georg Schramm – Volksverblödung*. [YouTube-Video, 04. September 2009] Online verfügbar unter [www.youtube.com/watch?v=RkNddCXSLvM](https://www.youtube.com/watch?v=RkNddCXSLvM), 00:00:27–00:00:51. Letzter Zugriff am 01. Juni 2018. Ursprünglich: *Kabarett-Fest mit Urban Priol & Freunden* [Fernsehsendung], BR, Sendung vom 01. September 2009, Aufzeichnung vom 06. September 2008. Die Publikumsreaktion wurde hier nicht berücksichtigt.

1553 Jauss, S. 363.

1554 Vgl. Mintz, S. 578.

wissen. Der Aphorismus findet landauf landab breite Zustimmung. „Witz<sup>1555</sup> gehört“ Otto Best zufolge „nicht zu den Eigenschaften, an die Angehörige anderer Völker denken, wenn sie ‚deutsch‘ sagen“<sup>1556</sup> und Helen Pidd bekraftigt, „[that] Germany is known for many things: reliable cars, punctual trains<sup>1557</sup>, a national reluctance to cross the road if the lights are on red. Comedy, though, not so much.“<sup>1558</sup>

Verfechter des deutschen Humors schicken gegen dieses Klischee mit Vorliebe Bernhard-Viktor Christoph-Carl von Bülow alias Loriot ins Feld, der sich mit Sätzen wie „Die Ente bleibt draußen!“<sup>1559</sup>, „Mein Name ist Lohse, ich kaufe hier ein!“<sup>1560</sup> oder „Es saugt und bläst der Heinzelmann, wo Mutti sonst nur blasen kann.“<sup>1561</sup> derart um den deutschen Humor verdient machte, dass er sich nachhaltig den Titel *Großmeister des deutschen Humors – king of comedy*<sup>1562</sup> – sichern konnte. Und warum? Weil seine Sketche, Filme, Gedichte, Tableaus und Karikaturen es fertigbringen, die absurden Blüten einzufangen, welche die ‚deutschen Tugenden‘ Förmlichkeit, Höflichkeit, Korrektheit, Ernsthaftigkeit, Ordnungssinn (etc.) treiben, wenn sie aufeinander losgelassen werden? Durchaus. Vor allem aber – so bringt es Kilian Kirchgessner auf den Punkt – weil Loriot „seinen Witz nicht von oberflächlichen Pointen [bezieht], er arbeitet subtiler.“<sup>1563</sup>

Diese Einschätzung wirft auf Twains Bonmot zurück, das im englischen ‚O-Ton‘ „Being German is no laughing matter“ lautet und richtiger mit dem Satz „Deutsch sein hat nichts mit Lachen zu tun“ übersetzt werden müsste. Denn genau das ist der Punkt: Die deutsche Mentalität – zumindest diejenige, die sich in den weiten Welten des Web 2.0 tummelt und den Untergang des Abendlandes an Komikern wie Barth festmacht – krankt nämlich weder an einer generellen Humorlosigkeit noch an einem Mangel an komischen Gelegenheiten, sondern schlichtweg an der Befürchtung, das eigene Lachen unter Wert zu verkaufen.

Das Gelächter, das auf komisch modulierten Äußerungen konversationeller Alltagskomik beruht, ist hier weniger das Problem als Gelächter, welches sich im Rahmen der Kunst einstellt. Komik ist die nach Gernhardt „domestizierte und gesellschaftsfähigste Form der Lust“<sup>1564</sup> und gerade deshalb mit Vorsicht zu genießen:

1555 Das Wort ‚Witz‘ steht hier als Synonym für ‚Humor‘ und nicht im Sinne der älteren Bedeutung ‚Gewitztheit‘.

1556 Otto Best: *Volk ohne Witz. Über ein deutsches Defizit*. Frankfurt: Fischer, 1993, S. 9.

1557 Das Klischee *Die Deutsche Bahn verspätet sich ständig* ist tiefer im ‚deutschen‘ Wissenszusammenhang verankert als die *Pünktlichkeit der deutschen Züge*. Andernfalls würde Uthoffs Deutsche-Bahn-Anspielung in der Nummer *Marathon und andere Beschäftigungstherapien* komplett ins Leere laufen (vgl. *Oben bleiben*, 00:12:20 f.). Vgl. hierzu auch das Kapitel dieser Arbeit *Fra(h)menbrüche – der Haha-Effekt*.

1558 Helen Pidd: Germany mourns king of comedy Loriot. In: *The Guardian*. [Online-Artikel] Online verfügbar unter [www.guardian.co.uk/world/2011/aug/24/germany-comedy-lriot](http://www.guardian.co.uk/world/2011/aug/24/germany-comedy-lriot). Eingestellt am 24. August 2011. Letzter Zugriff am 01. Juni 2018.

1559 Zitat aus dem Loriot-Sketch *Herren im Bad*, 1978.

1560 Zitat aus dem Spielfilm *Pappa ante Portas*, 1991.

1561 Zitat aus dem Loriot-Sketch *Vertreterbesuch* (Weihnachten bei Hoppenstedts), 1978.

1562 Vgl. Pidd.

1563 Kilian Kirchgessner: „Küssen Sie mich!“ In: *Der Tagesspiegel*. [Online-Artikel] Online verfügbar unter: [www.tagesspiegel.de/weltspiegel/gesundheit/kuessen-sie-mich/545116.html](http://www.tagesspiegel.de/weltspiegel/gesundheit/kuessen-sie-mich/545116.html). Eingestellt am 06. September 2004. Letzter Zugriff am 01. Juni 2018.

1564 Gernhardt, S. 539.

Das Mißtrauen gegenüber dem Komiker und dem Komischen ist nur zu berechtigt. Komik zu produzieren und Lachen zu erregen – erregen (!), wo doch nur Lust erregt wird und nicht Ernst oder gar Trauer! – ist eine zweideutige Tätigkeit. Komik, noch die schlechteste, lebt von Lust- und Triebressourcen, die besser im dunkeln (!) blieben.<sup>1565</sup>

Des Rätsels Lösung: Komik sollte niemals selbstgenügsam sein, also Lachen um des Lachens willen auslösen, sondern stets einem höheren Zweck dienen, der die Menschen mit ihrer Triebnatur versöhnt und damit nicht nur das ‚Tier‘, sondern auch das geistige Wesen befriedigt. Auch die komische Katharsis, der Spaß an der eigenen intellektuellen Beweglichkeit, ist nichts anderes als ein kognitives Schulterklopfen, ein *Gut gemacht! Fein hast du das verstanden!* des eigenen Egos.

Lachen ohne Mehrwert lässt sich Henningsen zufolge daran festmachen, dass es für das Bewusstsein (vermeintlich) folgenlos bleibt, „weil es nicht vorgegebene desintegrierte Strukturen zueinander zwingt, sondern die auszunutzenden Kontraste ad hoc herstellt: einmal für ein Lachen verbraucht, lösen sie sich in nichts auf.“<sup>1566</sup> ‚Fein- und hintersinnige‘ Komik, die im Gegensatz zur ‚grobsinnlichen‘<sup>1567</sup> nicht mit dem Dampfhammer daherkommt, sondern aus der Hinterhand mit dem Florett die Schmerzgrenze des eigenen und kollektiven Wertesystems kitzelt, steht ganz besonders hoch im Kurs; und zwar insbesondere dann, wenn sie das Lachen im Halse stecken bleiben oder spätestens auf den Lippen gefrieren lässt. Gerade aus dieser Tatsache schließen viele „daß es sich dabei um eine besonders zu empfehlende Form von Komik hand[eln]“<sup>1568</sup> muss. *Der Spiegel* bringt den deutschen Argwohn gegenüber der eigenen Lachlust mit dem Holocaust in Verbindung:

Obwohl Sigmund Freud den Witz längst als durchaus befreiende ‚Ersatzbildung‘, als Rhetorik des Unbewußten dechiffriert hatte, triumphierte am Ende wieder der geplante Terror des tödlichen Ernstes, die Rückkehr des Verdrängten. Aus der Pickelhaube des Hauptmanns von Köpenick wurde der Stahlhelm, Witze wurden über Juden gemacht, bevor man sie umbrachte. Seitdem fehlen Deutschland nicht nur ganze Generationen jüdischer Intellektueller und

---

1565 Ebd., S. 538.

1566 Henningsen (S. 36) nennt hier folgende Beispiele: „Nun ist durchaus möglich, daß ‚jede‘ [Hervorhebung im Original fett] Vorstellung durch In-Kontakt-Bringen mit nicht zu ihr passenden zu einer ‚Explosion‘ führen könnte – das erklärt die verblüffenden Effekte eines Genies wie Charlie Chaplin: er kann ein Streichholz anreißen oder sich verbeugen – das Publikum lacht über alles, weil es sich von Anfang an aus der angepaßten Situation hinausgedrängt sieht, in der eine Geste oder Handlung das bedeutet, was sie üblicherweise bedeutet: nichts ‚paßt‘ mehr, alles wird ‚komisch‘. Der geniale Komiker setzt sich ans Klavier und spielt notengetreu ‚O sole mio‘ – das Publikum kommt aus dem Lachen gar nicht heraus. Auch dies ist ein Spiel mit dem Wissenszusammenhang – nur: es bleibt folgenlos für das Bewußtsein.“

1567 Gernhardt, S. 558.

1568 Ebd. Gernhardt wirft ein: „Dem ist entgegenzuhalten, daß es Aufgabe der Komik ist, das Lachen aus dem Halse zu locken; daß man das Lachen, das im Halse steckenbleibt, also ruhig einer anderen Ursache zuschreiben und getrost zugeben sollte, daß sie so komisch ja wohl nicht gewesen sein kann.“

Künstler<sup>1569</sup>, deren Synthese aus Geist und Witz nun in den Hollywood-,Comedies‘ aufblitzte; das Lachen selbst war nach Auschwitz verdächtig geworden.<sup>1570</sup>

Auf dieser Grundlage wurde das Lachen „moralisch-politischen Kriterien unterworfen. Vornehmlich im Kabarett mußte es ‚im Halse stecken bleiben‘, um als Kulturleistung ernst genommen zu werden. Je mehr Schluckbeschwerden, desto besser für Gesinnung und Gesellschaftskritik.“<sup>1571</sup>

Unter diesen Vorzeichen konnte sich das Kabarett im öffentlichen Bewusstsein zu einer Enklave ‚ernsthafter Komik‘ verfestigen. Kabarettistinnen und Kabarettisten stehen noch heute in dem Ruf von Moralinstanzen, die ihren Gegenstand ‚lächelnd verfluchen‘<sup>1572</sup>, geistvolle und hintergründige Komik mit politischen und gesellschaftskritischen Inhalten<sup>1573</sup> verbinden und so von der Bühne herab ‚heiter verpackt, kritisches Denken‘<sup>1574</sup> vermitteln. „Der Anspruch einer kritischen Grundhaltung“, der dem Publikum keinen „bewußt polarisierende[n] Brachialhumor“<sup>1575</sup> vorsetzt, sondern ihm Lachen mit Mehrwert garantiert, hat sich nachgerade in Kabarettkritik und Kabarettforschung zum *kabarettethischen* Leitmotiv entwickelt: „Wenn es nichts zu kritisieren gibt“, sagt Pschibl, wenn „keine Widersprüche aufzudecken und Paradoxien darzustellen sind, entsteht kein Kabarett.“<sup>1576</sup> Im Klartext heißt das, unkritisches Kabarett schafft sich selbst ab, da ohne Kritik auch alle komischen Stilmittel überflüssig werden. Bühnenprogramme, die rein formal (Aufgeführtes Gespräch im Offenen Dialog) wie Kabarett wirken, in Sachen Subversion aber die Segel streichen müssen, fallen damit zwangsläufig unter den Tisch. Eine Konsequenz mit gattungstheoretisch fatalen Folgen, da für ein und dasselbe Phänomen plötzlich unterschiedliche Merkmalskataloge kursieren. Für die Beantwortung der Frage ‚Was ist Kabarett?‘ war diese rein inhaltsbezogene, komikkritische und die Kritik verherrlichende Aufspaltung der Kunstform erwiesenmaßen immer hinderlich.

Die Messlatte, die von innen und außen an ‚gutes‘ (deutsches) Kabarett herangetragen wurde, lag „seit seiner Entstehungsphase um 1900“<sup>1577</sup> immens hoch. Pelzer zufolge fehlte es zu keiner Zeit an Stimmen, „die es entweder begeistert gelobt oder scharf kritisiert haben“<sup>1578</sup>:

1569 Johannes Kunz bringt speziell den österreichischen Humor mit dem Judentum in Verbindung: „Eine der Quellen unseres österreichischen Humors ist das Judentum, das so viel zur geistigen Bereicherung dieses Landes beigetragen hat. [...] Die meisten guten Witze, die man sich erzählt, basieren auf dem jüdischen Humor.“ Vgl. Johannes Kunz: Humor ist, wenn man trotzdem lacht. In: *100 Jahre Österreich: Die Politik 1918–2018 im Spiegel des Humors*. [E-Book] Hrsg. von Johannes Kunz. Wien: Amalthea Signum, 2017, k. A.

1570 k. A.: Sei schlau, hab Spaß. In: *Der Spiegel* 8, 1996, S. 170–184, hier S. 179.

1571 Ebd.

1572 Henningsen, S. 20.

1573 Knop, S. 97 mit Bezug auf Nagel, S. 138 f.

1574 Reinhard, S. 7.

1575 Nagel, S. 138 f. zitiert nach Knop, S. 97.

1576 Pschibl, S. 306.

1577 Pelzer, S. 5.

1578 Ebd.

Durchmustert man einmal die publizierten Äußerungen zum Kabarett in diesem [dem 20.] Jahrhundert, so findet man auf der einen Seite eine fast schwärmerische Verehrung dieses Genres, die Herausstellung des Gewagt-Witzigen, des Intellektuell-Faszinierenden oder Künstlerisch-Gekonnten sowie die Beschwörung der spezifischen Atmosphäre und des eigenartigen Fluidums, das zum Kabarett zu gehören scheint. Auf der anderen Seite dagegen kann man nicht selten eine Reihe von Vorwürfen hören, die das angeblich Dekadente des Kabaretts, seinen politischen Anarchismus, das Zersetzen der satirischen Kritik, das Frivole oder das Künstlerisch-Formlose seiner Darbietungen herausstrecken. Wiederum einer anderen Gruppe ist das Kabarett nie zersetzend, kritisch oder ‚politisch‘ genug gewesen.<sup>1579</sup>

Die fremdbestimmte und selbstaufgeriegte Pflicht, im Deckmantel der Kunst heitere Anarchie zu üben, entspringt dem Reformwillen der *Überbrett*-Bewegung, welche sich als „prinzipielle Alternative zum repräsentativen Wesen der wilhelminischen Kunst“<sup>1580</sup> verstand. ‚Kritik‘ war zu Kaisers Zeiten schon aus Gründen der preußischen Theatervorzensur<sup>1581</sup> allerdings noch wesentlich stärker ästhetisch ausgerichtet<sup>1582</sup>, als es „unser heutiges – vor allem durch Vorbilder aus den zwanziger Jahren geprägtes – Bild von der Gattung“<sup>1583</sup> vermuten lässt. Als begehrtes Ausdrucksmittel diente analog zu theaterästhetischen Modernisierungsbewegungen die Parodie:

Mit der Gründung der ersten Kabarets in Berlin und München 1901 setzte eine wahre Flut von Theaterparodien ein. Die parodistischen Sketche, die Hanns von Gumppenberg für die ‚Elf Scharfrichter‘ und Christian Morgenstern für Wolzogens ‚Überbrett‘ oder Reinhardts ‚Schall und Rauch‘ schrieben, haben mit den Produktionen des Parodietheaters eines gemeinsam: sie orientieren sich am jeweils Neuen und verspotten nicht zuletzt die Tendenzen der Moderne. Sie lassen sich soweit mit einem Parodiebegriff erfassen, der auf dem Denkmodell der literarischen Evolution beruht: Parodie als Kritik neuer literarischer Verfahren.<sup>1584</sup>

„[I]m Zeichen der Unterhaltung“ strebten Wolzogen und Konsorten eine neue [hyperillustorisch vermittelte] Einheit von Akteuren und Rezipienten an<sup>1585</sup>. Programmatisch gesehen durfte grundsätzlich „jeder auf die Bühne, und das Bühnengeschehen war nicht ohne die lebendige Kommunikation mit dem Publikum denkbar.“<sup>1586</sup>

---

1579 Ebd.

1580 Peter Sprengel: *Literatur im Kaiserreich. Studien zur Moderne*. Berlin: Erich Schmidt, 1993 [= Philologische Studien und Quellen, H. 125], S. 31. Peter Sprengel beobachtet, dass „die prinzipielle Differenz des Kabaretts zum Wilhelminismus nicht allen seinen Vertretern im gleichen Maße bewußt gewesen“ sei, ebd.

1581 Vgl. ebd.

1582 Ebd.

1583 Ebd.

1584 Ebd., S. 132 mit Bezug auf Viktor Sklovskij: Der parodistische Roman. Sternes ‚Tristram Shandy‘. In: *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. Hrsg. von Jurij Striedter. München: Fink, 1971, S. 245–299 und Jurij Tynjanow: Dostojewski und Gogol (Zur Theorie der Parodie). In: ebd., S. 301–371.

1585 Sprengel (1993), S. 31.

1586 Ebd.

Das (scheinbar unmittelbare)<sup>1587</sup> kabaretttypische Von-Du-zu-Du, das Pschibl querbeet durch das 20. Jahrhundert als Interaktion ‚Gleicher unter Gleichen‘ auslegt<sup>1588</sup>, erwies sich als prädestiniert, um dem Verbund aus Komik und Kritik eine dauerhafte Plattform zu gewähren. Die publikumsnahe, in den Schauraum gerichtete Spielweise<sup>1589</sup> begünstigte theatrale Ausdrucksformen, welche die Publikumsansprache suchten, wiewohl die experimentierfreudigen Hexenküchen der wilhelminischen und späteren ‚Weimarer‘ Bühnen ihre Programme auch weiterhin mit Liedern, Sketchen und Varietéelementen dynamisierten. In den 1920er-Jahren manifestierte und ‚figurifizierte‘ sich das Aufgeführte Gespräch im Offenen Dialog schließlich in der Rolle des *Conférenciers*<sup>1590</sup>. Sein asymmetrisch theatrales Geplauder mit dem *Publikum* beförderte ein stabiles Ineinander, Miteinander und Ge-geneinander von Bühnenaktion und Publikumsreaktion. Ein Effekt, den sich die von der Zensur befreiten Künstlerinnen und Künstler zunutze machten, um im Schutz des ästhetischen Rahmens wirkungsvoll „[e]xtreme Positionen“<sup>1591</sup> zur Schau zu stellen.

Humoristische Stilmittel dienten stets als Publikumsmagnete, Aufmerksamkeitsgaranten und bewährte Instrumente der Sympathienlenkung. Die Möglichkeit, in diesem Kontext Kritik zu üben, zu schimpfen oder gegen Bestehendes aufzubegehen, wurde durch die konfrontative Form verstärkt: *Einzelne oder wenige Personen*, die im Alleingang mit einer größeren Gruppe ein Gespräch bestreiten müssen, beginnen zwangsläufig, über Gott und die Welt zu reflektieren und sich zu ihrem *Gegenüber* und zu ihrer Umwelt ins Verhältnis zu setzen.

Kritikübung war bereits in den 1920er-Jahren ein fest etabliertes Kabarettelement – als solches aber auch schon wieder ernüchtert worden. *Kadeko*-Gründer Kurt Robitschek beispielsweise lamentierte: „Mein Traum wäre ja ein Kabarett voll Aggressivität, ein Kabarett der Satire des Tages gewesen. Aber wieviel Menschen gibt es, die diesem *Idealkabarett*<sup>1592</sup> Verständnis entgegenbringen? 20 Journalisten und 300 Freikartenschnorrer.“<sup>1593</sup>

1587 Vgl. hierzu auch Sprengel (2003), S. 31: „Der moderne bürgerliche Zuschauer soll sich als Gast an einem Duodezfürstenhof oder in einem biedermeierlichen Salon fühlen, nicht als anonymer Konsument, sondern als persönlicher Adressat eines Spielgeschehens, an dem er aktiv teilnehmen kann. In diesen und ähnlichen Elementen liegt ja ein Gutteil der theatergeschichtlichen Modernität begründet, die man dem frühen Cabaret zugeschrieben hat (Bezug auf Hans-Peter Bayerdörfer: Überbrett und Überdrama. In: *Literatur und Theater im Wilhelminischen Zeitalter*. Hrsg. von Hans-Peter Bayerdörfer, Carl Otto Conrady u. a. Tübingen: Max Niemeyer, 1978, S. 275–291) und die in der Metamorphose von Schall und Rauch zum Kleinen Theater Max Reinhardts besonders anschaulich wird. Die Scheinhaftigkeit jener Einbeziehung des Zuschauers ist andererseits nicht zu übersehen; denn es war kaum zu erwarten, dass der zahlende Besucher von der Straße die genuinen künstlerischen Intentionen teilen würde, die als Motor der frühen kabarettistischen Improvisationen wirken. Das gilt insbesondere für die parodistische und selbstreflexive Komponente des Schall- und Rauch-Repertoires, der Gumppenbergschen Mono- und Mystodramen und der Morgensternschen Schallmühle-Experimente.“

1588 Vgl. Pschibl, S. 176.

1589 Vgl. Helga Jungblut: *Das politische Theater Dario Fo*. Frankfurt am Main/Bern u. a.: Peter Lang, 1978 [= Studien und Dokumente zur Geschichte der Romanischen Literaturen, Bd. 2], S. 238. Helga Jungblut bestätigt die Komik als ein wichtiges Gesetz der publikumsnahen Spielweise.

1590 Fleischer (1989), S. 20.

1591 Pschibl, S. 158.

1592 Keine Hervorhebung im Original.

1593 Kühn (1993), S. 75 zitiert nach Pschibl, S. 149.

Befeuert von ambitionierten Nachkriegskabaretts, die sich wie *Die kleine Freiheit*<sup>1594</sup> zu Höherem berufen fühlten und dementsprechend mehr sein wollten als bloß terminbeflissene Lieferanten des unverbindlichsten Vergnügens<sup>1595</sup>, etablierten sich in der jungen Bundesrepublik einige wenige Ensembles, die sich als ungewöhnlich langlebig<sup>1596</sup> erwiesen und mit ihren über Funk und Fernsehen ausgestrahlten Programmen erstmals ein Millionenpublikum erreichten<sup>1597</sup>. Unter ihrem Einfluss firmierte die „engagiert[e] Hinwendung zu politischen und gesellschaftlichen Themen [...]“<sup>1598</sup> nun endgültig zum allein seligmachenden Kabarettlement, eine Entwicklung, die Pelzer zufolge „gar nicht positiv genug eingeschätzt werden kann“<sup>1599</sup>:

Diese führenden Kabaretts prägten so nicht nur den Typ des politischen Kabaretts bis weit in die sechziger Jahre hinein, sie schufen auch die Voraussetzung dafür, daß man im Kabarett eine wichtige Institution des politischen Lebens, ein Forum öffentlicher Meinungsbildung, ja einen Beweis ‚westlicher‘ Meinungsfreiheit oder gar ein kritisches Korrektiv der parlamentarischen Demokratie zu sehen begann.<sup>1600</sup>

Die Massenkabaretts blieben „lange Jahre das einzige literarische Medium, das politische Fragen offen diskutierte.“<sup>1601</sup> Ihre sanft-reformistische Linie<sup>1602</sup>, die dem mehrheitlichen Bedürfnis der Bevölkerung nach Ruhe, Wohlstand und Sicherheit<sup>1603</sup> entgegenkam, erregte bei Verfechterinnen und Verfechtern des schonungslosen Protest-Kabaretts jedoch schon bald Anstoß:

Und so traten sehr bald Kritiker auf, welche in der unerhörten Popularität dieser Kabaretts eher ein Krisensymptom zu sehen begannen. Satirische Attacken, die mit lautstarkem Gelächter akzeptiert wurden, oft sogar von den anwesenden Ministern selbst, die Objekte der Satire waren – irgendwo mußte da doch ein Problem liegen.<sup>1604</sup>

Rufe nach einer ‚guten alten Zeit‘ des politisch-satirischen Kabaretts wurden laut. Vor dem Hintergrund der politisch aufgeladenen APO-Zeit entstanden Kabaretts, die sich unter dem Credo *Systemkritik statt Symptomkritik* von der „leidigen Personalisierung politischer

1594 1951 gründete die gelernte Buch- und Kunsthändlerin Trude Kolman in München das Kabarett *Die kleine Freiheit*. Es avancierte zu einem der bekanntesten Kabaretts der 50er-Jahre. Auch Erich Kästner schrieb für *Die kleine Freiheit*.

1595 Trude Kolman (Hg.): *Münchner kleine Freiheit. Eine Auswahl aus dem Programm von zehn Jahren*. München: Langen Müller, 1960, S. 10 zitiert nach Pschibl, S. 157.

1596 Vgl. Pelzer, S. 6: „So existiert das Düsseldorfer ‚Kom(m)ödchen‘ bereits seit 1947, die Berliner ‚Stachelschweine‘ spielen seit 1949 und auch die Münchner ‚Lach- und Schießgesellschaft‘ brachte es mit ihrem alten Ensemblestamm auf immerhin 16 Jahre.“

1597 Ebd., S. 6 f.

1598 Ebd.

1599 Ebd.

1600 Ebd., S. 7.

1601 Pschibl, S. 159.

1602 Ebd., S. 309.

1603 Ebd., S. 158.

1604 Pelzer, S. 7.

Fragen“<sup>1605</sup> und desorientierenden Rundumschlägen lösten, um stattdessen politische Prozesse aufzuarbeiten<sup>1606</sup>. Doch auch sie mussten am Ende des Tages erstaunt feststellen, dass selbst „radikalere Programme vom Publikum mit viel Beifall aufgenommen wurden.“<sup>1607</sup>

Pelzer konstatiert für die Mitte der 1980er-Jahre, dass sich die künstlerische Praxis inzwischen auf den „Typ eines politisch-satirischen Kabaretts“ eingependelt hatte, „das seine vorrangige Aufgabe darin [sah], die drängenden Probleme der Innen- und Außenpolitik aufzugreifen und satirisch zu kommentieren“<sup>1608</sup> – just zu einer Zeit also, in der sich auf den Kabarettbühnen Kräfte zu formieren begannen, die später in die Kabarethistorie als „neue Blödelwelle der Lach- und Spaßkultur“ eingingen<sup>1609</sup>. Statt Gesellschaftsveränderungen anzudenken oder zumindest „Hofnarren einer satten Republik“<sup>1610</sup> heranzuziehen, „wurde geulkkt und geblödelt.“<sup>1611</sup>

Das Kabarett konnte den aus Praxis und Reflexion geborenen Ansprüchen nie gerecht werden, da es entweder zu wenig Kritik, die falsche Kritik, zu viel Komik oder die falsche Komik enthielt. Besonders traumatisch war und ist die angebliche „offensichtliche Wirkungslosigkeit“<sup>1612</sup>, die mitunter sowohl in der „überwältigende[n] Zustimmung zu Funk- und Fernsehübertragungen (bis zu 91 Prozent)“<sup>1613</sup> als auch darin zum Ausdruck kam, „dass das Prominentenpublikum Spott und Kritik nicht nur über sich ergehen ließ, sondern geradezu demonstrativ genoss“<sup>1614</sup>. Vor allem Kabarett, das sich dazu herabließ, sich der „publikumshätschelnden Amüsierindustrie“<sup>1615</sup> anzubiedern, musste sich diesen Vorwurf gefallen lassen. Klaus Geitel sah die Sache Mitte der 1960er-Jahre eher gelassen:

Das Kabarett in Deutschland scheint der Ansicht, alles müsse sich fortgesetzt um Politik drehen und noch dazu aus dem Blickpunkt schärfster Opposition [...]. Vielleicht sollte das Kabarett politisch längere Zeit Abstinenz üben, um sich zu regenerieren [...]. Der Rückzug auf die heiteren Bastionen des ‚Amüsier-Kabaretts‘ muß in diesem Falle kein Rückschritt sein. Er ist durchaus ehrbar und kann zu neuen Ehren führen.<sup>1616</sup>

1605 Die Personalisierung politischer Fragen geschah unter anderem in Form von Stimmenimitationen. Vgl. ebd., S. 8.

1606 Ebd.

1607 Ebd., S. 9. Vgl. auch Pschibl, S. 172.

1608 Pelzer, S. 6.

1609 Budzinski/Hippen, S. 65. Vgl. auch Knop, S. 97 mit Bezug auf Dietrich Leder: Paradigmenwechsel. Von Hildebrandt zu Harald Schmidt. In: *Fernsehzeit. 21 Einblicke ins Programm*. Hrsg. von Stephan Abarbanell, Claudia Cippitellia u. a. München: Rheinhard Fischer, 1996, S. 89–99, hier S. 92: „Er [Dietrich Leder] spricht von einem Paradigmenwechsel, der darin besteht, dass das Fernsehkabarett aufgrund gesellschaftlicher Veränderungen seinen politischen Ansatz verloren hat. Auf die ‚Infotainisierung‘ der Politik antworteten die Kabarettisten mit einer Entertainisierung des Fernsehkabaretts.“.

1610 Pschibl, S. 169.

1611 Knop, S. 96.

1612 Pschibl, S. 291.

1613 Pschibl bezeichnet die breite Zustimmung als „offensichtlich widersprüchlich [..], da im politischen Alltag der Trend zum Konservativen immer weiter fortschritt“, ebd.

1614 Ebd.

1615 Henningsen, S. 75 nach Klaus Budzinski. Keine genaue Quellenangabe.

1616 Henningsen, S. 75 nach Klaus Geitel: Ein Königreich für einen Feind ... Erhabener Zeigefinger statt Humor. Besuch bei deutschsprachigen Kabarett. In: *Die Welt*. Hamburg, Nr. 66 (Ausgabe vom

Die Kabaretttheorie dagegen ließ nichts unversucht<sup>1617</sup>, um die Kunstform Kabarett zu einem pädagogisch wertvollen Instrument der Volksaufklärung zu stilisieren, das mit besten Absichten gegen Windmühlen ankämpft und rein gar nichts dafür kann, wenn sich auf sein Engagement hin keine weltbewegenden Veränderungen einstellen:

Wenn das Kabarett also in Opposition geht, so aus ‚methodischen‘, nicht aus (partei-)politischen Gründen. Daß hinter ‚jeder‘ kabarettistischen Arbeit ein (auch politisches) Engagement steht, ist selbstverständlich. Nur sollte man nie vergessen, daß Gesinnung kein ‚Argument‘ ist – auf der Bühne des Kabaretts schon gar nicht. Wer predigen oder Wähler (ab-)werben will, hat andere, erfolgversprechendere und gelegentlich auch lukrativere Möglichkeiten.<sup>1618</sup>

Henningsen und Fleischer platzieren den Ball geschickt im Feld des Publikums. „Das Kabarett ist ein Instrument der Aufklärung im klassischen Sinn: durch Mündigkeit soll Freiheit realisiert werden, wobei geistige und politische Freiheit als Einheit verstanden werden.“<sup>1619</sup> Da Kabarettistinnen und Kabarettisten ihre Denkanstöße den Zuschauerinnen und Zuschauern nicht auf einem Silbertablett servieren, sondern vermittels humoristischer Techniken festgefaßte Wissenszusammenhänge zersetzen, obliegt es dem Publikum, während einer Kabaretttaufführung aufmerksam mitzudenken<sup>1620</sup>. Frei nach dem kantschen Grundsatz ‚Sapere aude!‘ braucht das ‚bestimmte Anliegen‘<sup>1621</sup>, welches eine handelnde Person vorzutragen hat, die aktive Teilnahme<sup>1622</sup> eines Publikums, „das bereit ist, bei der *Rerealisation* dieses Anliegens *mitzuarbeiten*“<sup>1623</sup>. Die Spielenden können zum Quer- und Umdenken nur anregen; den Input in einen Prozess zu überführen, bleibt den Rezipierenden anheimgestellt. Das Kabarett *kann* prinzipiell – das Publikum *muss* (und will häufig) *aber nicht*. Aus dieser Tatsache entsteht ein wirkungsästhetisches Dilemma, an dem das Kabarett jedoch *keinerlei Schuld* trägt.

Fleischer deutet an, dass sich an der Publikumsreaktion ablesen lässt, ob die kabarettistische Botschaft kognitiv eingeschlagen hat oder nicht:

Denkt das Publikum mit, dann werden die Informationen, die als Reaktion des Publikums auf die Bühne zurückgeliefert werden, dem Kabarettisten darüber Aufschluß/Auskunft geben, woran ‚wir‘ sind. Er erhält eine Rückmeldung über den Mitarbeitzzustand und über den Verständnisstand des Publikums und kann fortfahren, wohl wissend, woran er ist.<sup>1624</sup>

---

19. März 1966).

1617 Vgl. außerdem Henningsen, S. 74: „Das Kabarett [...] treibt nicht auf Barrikaden und ist als aktuelle Bedrohung der Macht ebenso schwach wie die Institution des Hofnarren. Das Kabarett stellt eine indirekte Gefährdung dar“ und S. 77: „Wenn das Kabarett also in Opposition geht, so aus methodischen, nicht aus (partei-)politischen Gründen.“

1618 Ebd., S. 77. Hervorhebungen im Original fett.

1619 Ebd.

1620 Vgl. Fleischer (1989), S. 72.

1621 Ebd., S. 70.

1622 Ebd., S. 72.

1623 Ebd., S. 70.

1624 Ebd., S. 72. Hervorhebung im Original unterstrichen.

Pschibl setzt diesen Weg, der latent bereits darauf abzielt, das Wirkungspotenzial eines theatraLEN Kabaretttextes ausschließlich am Interaktionsprozess festzumachen, fort, weist dem Element der Kritik aber trotzdem unangefochten die Poleposition zu. Der Kabarettist darf zwar nicht direkt belehren, muss gegenüber dem Publikum aber trotzdem als ‚aufklärerischer Gesellschaftskritiker‘ und ‚Oppositioneller per se‘ auftreten<sup>1625</sup>. Um seine Kritik<sup>1626</sup> anzubringen, nutzt er Rahmenbrüche, „Parodien, Paradoxien, Irreführungen usw.“<sup>1627</sup>, die vom Publikum decodiert und daraufhin lachend, johlend, klatschend, mit Buh-Rufen (etc.) quittiert werden. Kabarettinteraktion scheint sich folglich um nichts anderes zu drehen als um die diskrete Maskierung und die lautstarke Demaskierung von Kritik. Die Bedeutung des kabarettistischen Interaktionsprozesses gerät dadurch zwangsläufig ins Abseits.

Die chronische Unzufriedenheit der Kabarettforschung mit ihrem Gegenstand hat die Kunstform weder davon abgehalten, sich stets genauso *aufzuführen*, wie sie es für richtig hielt, noch ihre Zeichen von Zeichen an den Zeichen der Zeit auszurichten. Problematisch ist, dass der nicht messbare hebre Anspruch des Kabaretts, die Menschen zum Besseren zu erziehen, den sehr wohl messbaren ästhetischen Auftrag, zwischen Bühnen und Schauraum einen beständigen, (indirekten) Kontakt herzustellen, immer überlagerte. Da Kritik und Komik keine Qualitätskriterien darstellen, sondern sich im Entstehungsprozess des Kabaretts herauskristallisiert haben, um zwischen Bühne und Schauraum Brücken zu bauen, lassen sich die beiden Stilmittel auch nicht kabaretthistorisch gegeneinander ausspielen, sondern lediglich zueinander ins Verhältnis setzen.

Übersehen wurde dabei stets, dass es sich beim Kabarett jenseits aller Belehrung, Agitation, Gesellschaftsveränderung und Unterhaltung um eine künstlerische Institution handelt, die Menschen nutzen, um sich selbst darzustellen: als kommunizierende, reflektierende Wesen, als isolierte Individuen und als Mitglieder in Gruppenverbänden.

<sup>1625</sup> Pschibl, S. 39.

<sup>1626</sup> Die Kritik muss bei Pschibl nicht zwangsläufig politisch ausfallen.

<sup>1627</sup> Pschibl, S. 310.

### 5.8.1 *Homo loquens*<sup>1628</sup> – *Homo loquax*

„Sie reden sehr gerne, nicht wahr?“<sup>1629</sup> Der Kabarettist Sascha Grammel begegnet diesem unterschwelligen Vorwurf des *Interaktiven Geldautomaten Josie*<sup>1630</sup> mit einem verschämten Lächeln. Die Gattung Mensch hingegen würde dieser Einschätzung ihrer Natur ein selbstbewusstes, mehrfach unterstrichenes *Ja!* entgegenbrüllen<sup>1631</sup>.

Die Menschen lieben es einfach, miteinander zu sprechen, ihre Gedanken kundzutun, ihre Emotionen zu teilen und gemeinsam auf verschlungenen Pfaden durch variierende mentale Räume zu schreiten. Eine Gesellschaft, in der Menschen auf den sprachlichen Austausch verzichten, ist für Dennis Fry inzwischen schlachtweg undenkbar:

We can scarcely now imagine the condition of a human group totally lacking in any possibility of talk between its members. Talk means very much more than communication, for this we can observe going on among the birds and the bees; translated into human terms this would mean no more than the passing of information about a plentiful supply of nuts or the whereabouts of the next prey, the assertion of territorial rights or warning of the approach of the tribal enemy. A universe away from such matters is the variety of exchange represented by talk among people, with its myriad planes of intellectual, emotional and factual interchange which make up the infinitely complex web of social life.<sup>1632</sup>

Rund 16 000 Wörter schlagen sich sowohl Frauen als auch Männer<sup>1633</sup> im Tagesverlauf gegenseitig um die Ohren. Eine stolze Zahl, die sich während eines durchschnittlichen Lebens auf eine halbe Milliarde summiert, wobei so manches *Mundwerk* nach dem Ableben sogar *extra erschlagen werden muss*.

---

1628 Schon Chomsky formulierte, „dass sich das Interesse an der Sprache als zentral für die Untersuchung der menschlichen Natur erweisen werde. (Vgl. Noam Chomsky: *Sprache und Geist*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, S. 111) In dieser Bemerkung [ ], die für Linguisten unabhängig von ihrer Schulenzugehörigkeit als exemplarisch gelten kann, wird sichtbar, dass in die sprachtheoretischen Hypothesenbildungen ein anthropologischer Subtext eingeschrieben ist, aus dem sich mehr oder minder explizite utopische Entwürfe des Homo loquens ablesen lassen.“ Ludwig Jäger: Erkenntnisobjekt Sprache. Probleme der linguistischen Gegenstandskonstitution. In: *Sprache und mehr. Ansichten einer Linguistik der sprachlichen Praxis*. Hrsg. von Angelika Linke, Hanspeter Ortner u. a. Tübingen: Max Niemeyer, 2003 [= Reihe Germanistische Linguistik, Bd. 245], S. 67–98, hier S. 73 f. Im Anschluss verweist Ludwig Jäger noch auf Johann Gottfried Herder. Vgl. allgemein Johann Gottfried von Herder: *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*. Berlin: Christian Friedrich Voß, 1772.

1629 Vgl. *Sascha Grammel – Josie*, 00:03:00 f.

1630 Bei dem ‚Geldautomaten‘ handelt es sich in Wahrheit um eine Schildkröte. Josie gehört zum Figuren- respektive Handpuppenensemble des ‚puppet comedian‘ Sascha Grammel.

1631 Vgl. hierzu das Kapitel dieser Arbeit *Das Kabarett – Ein komisches Kommunikationsereignis*.

1632 Dennis Fry: *Homo loquens. Man as a talking animal*. London/New York u. a.: Cambridge University Press, 1977, S. 2 f.

1633 Vgl. Matthias Mehl/Simine Vazire, u. a.: Are women really more talkative than men? In: *Science*. Jg. 317, H. 5, S. 82.

Menschen unterhalten sich jedoch nicht nur den Großteil des Tages<sup>1634</sup>, sie können sich dabei auch noch kaum zurückhalten: „Die Beobachtung zeigt: Menschen führen nicht nur intensive Gespräche, sie reden auch, wenn sie vorrangig mit etwas anderem beschäftigt sind, sei es Autofahren, etwas Reparieren, Kochen oder Fernsehen.“<sup>1635</sup> Je mehr Medien und Nachrichtendienste sich dazwischenschalten, desto heiliger erscheint dabei auf einmal die Face-to-Face-Kommunikation:

Das Gespräch unter vier Augen hat geradezu Kultstatus nicht nur unter Politikern und Spitzenmanagern, die über alle erdenkliche avancierte Kommunikationstechnologie verfügen. Sie steigen, wenn's ernst wird, immer häufiger ins Flugzeug, um das direkte Gespräch zu suchen. Der Papst fliegt von der Stadt, die das eine Weltzentrum seit langem (!) nicht mehr ist, in alle Teile der Welt; [...] die Weltpolitiker müssen sich in die Augen schauen können, wenn sie über den Krieg in einer zuvor vergessenen Weltecke, über die jetzt alle Medien berichten, entscheiden.<sup>1636</sup>

Phrasendrescher, Wortdrehersler, Quasselstrippen, Plappermäuler, Schwadroneure und Läbertaschen. *Homo ludens* erspielt sich die Welt, *Homo faber* erwerkt sie sich und *Homo loquens* textet sie gnadenlos zu: „Man is above everything else the talking animal.“<sup>1637</sup>

Sprachlichkeit<sup>1638</sup> ist *quod erat expectandum* „das Element, in dem wir leben“<sup>1639</sup> und somit für das menschliche Sein und Zusammensein<sup>1640</sup> konstitutiv. Das Gespräch firmiert

1634 Fry, S. 3: „The overwhelming majority of human beings spend a great deal of their time talking and listening to each other.“

1635 Heike Baldauf: Aufschreien und Stöhnen – Äußerungsformen emotionaler Beteiligung beim Fernsehen. In: *Neuere Entwicklungen in der Gesprächsforschung. Vorträge der 3. Arbeitstagung des Pragmatischen Kolloquiums Freiburg*. Hrsg. von Alexander Brock und Martin Hartung. Tübingen: Gunter Narr, 1998 [= Script Oralia, Bd. 108], S. 37–54, hier S. 39: „Dabei ist das Sprechen prinzipiell der anderen Tätigkeit untergeordnet, d. h. man kann die Kommunikation jederzeit abbrechen, wenn wirklich oder scheinbar die primäre Tätigkeit größere Aufmerksamkeit beansprucht. Erving Goffman (1981) spricht von ‚offenen Sprechsituationen‘ („open state of talk“): man kann reden, muß es aber nicht.“ Vgl. auch Erving Goffman: *Forms of Talk*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1981.

1636 Jochen Hörisch: *Der Sinn und die Sinne. Eine Geschichte der Medien*. Frankfurt am Main: Die Andere Bibliothek/Eichborn, 2001, S. 18 f. zitiert nach Ilona Nord: Anonymität entdecken. Anmerkungen zu einem Phänomen aus der Computer-Welt und seinem Sitz in der christlichen Theologie. In: *An den Rändern. Theologische Lernprozesse mit York Spiegel. Festschrift zum 70. Geburtstag*. Hrsg. von Ilona Nord und Rüdiger Volz. München: LIT, 2005 [= Theologie, Forschung und Wissenschaft, Bd. 13], S. 153–165, hier S. 157.

1637 Fry, S. 3.

1638 Dies impliziert auch Sprachen wie die Gebärdensprache. Der österreichische Kabarettist Roland Düringer spielte sein Programm „ICH Einleben“ – Kabarett mit Gebärdensprache gemeinsam mit Branislav Zdravkovic, der die verbalen Zeichen simultan in Gebärdensprache übersetzte.

1639 Nicole Ruchlak: *Das Gespräch mit dem Anderen. Perspektiven einer ethischen Hermeneutik*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004, S. 79 mit Bezug auf Hans-Georg Gadamer: Replik zu „Hermeneutik und Ideologiekritik“: In: *Ders. Hermeneutik. Wahrheit und Methode*. Ergänzungen. Register. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1993 [= Gesammelte Werke, Bd. 2], S. 251–275.

1640 Ruchlak, S. 79 mit Bezug auf Gadamer, S. 251–275, hier S. 255.

dabei als die „ursprünglichste<sup>1641</sup> und reichste Form menschlicher Verständigung“<sup>1642</sup>. Es ist „die sprachliche Interaktionsform par excellence“<sup>1643</sup>, „ein Ort sittlicher Praxis“, an dem „sittliche Normen nicht nur zum Ausdruck, sondern schon zur Anwendung“<sup>1644</sup> kommen und nicht zuletzt die „wesentliche Daseinsweise des Menschen“<sup>1645</sup>. Das Bedürfnis, die anthropologische Konstante ‚Gespräch‘ in eine ephemere Kunstform zu überführen und ihm auf dieser Basis neue Sinnzusammenhänge zu erschließen, ist aus kulturästhetischer Sicht nur allzu begreiflich.

Das Aufgeführte Gespräch im Offenen Dialog stellt die Rolle, welche „die verbale Kommunikation im Leben von Kommunikationsgemeinschaften spielt“<sup>1646</sup> vor ein reflektierendes Bewusstsein. Es illustriert<sup>1647</sup> sämtliche ihrer Ausdrucksformen (Gesprächsarten), grundlegenden Prinzipien<sup>1648</sup>, möglichen Implikaturen<sup>1649</sup> und damit auch alle fixierten Gebrauchs- anweisungen, Muster und Routinen<sup>1650</sup> sowie „geteilte[n] Definitionen von Interaktions- gelegenheiten“, auf die eine soziokulturelle Gemeinschaft bei Sprechereignissen zurück- greift<sup>1651</sup>.

Verständigung kann dabei „auch und gerade immer ‚gefährdete‘ Verständigung sein“<sup>1652</sup>, was insbesondere in den komisch modulierten Äußerungen, Sprachspielen, fingierten Sprachfehlern, expliziten Kommunikations- und Sprachstörungen oder Verletzungen von Gesprächsmaximen zum Ausdruck kommt, die das Kabarettpublikum erheitern, Menschen im Alltagsgespräch jedoch aneinander vorbeireden/nicht zum Punkt kommen/Gesprächsregeln verletzen/einander missverstehen oder den Faden verlieren lassen. Das Kabarettgespräch überführt sämtliche Gesprächskonventionen in einen scherhaft-ästheti-

---

1641 Vgl. auch Werner Holly: Medien, Kommunikationsformen, Textsortenfamilien. In:

1642 Helmut Henne: Gegensprechanlagen. Literarische Dialoge (Botho Strauß) und linguistische Gesprächsanalyse [1984]. In: *Reichtum der Sprache. Studien zur Germanistik und Linguistik*. Hrsg. von Jörg Kilian und Iris Forster. Tübingen: Max Niemeyer, 2006, S. 296–313, hier S. 297 mit Bezug auf Wilhelm von Humboldt: Über das vergleichende Sprachstudium in Beziehung auf die verschiedenen Epochen der Sprachentwicklung. In: Ders.: *Schriften zur Sprachphilosophie* [1827]. Hrsg. von Andreas Filter und Klaus Giel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963 [= Werke in fünf Bänden, Bd. 3], S. 139.

1643 Heinemann/Viehweger, S. 176.

1644 Ladenthin, S. 237.

1645 Vgl. Ruchlak, S. 81 mit Bezug auf Gadamer, S. 251–275, hier S. 255.

1646 Deppermann/Spranz-Fogasy, S. 1152 mit Bezug auf Dell Hymes „inaugurierte Ethnographie der Kommunikation“.

1647 Welche Gesprächsregeln, -parameter etc. genau betroffen sind, ist natürlich von Fall zu Fall verschieden.

1648 Volker Ladenthin, S. 229, unterscheidet hier „[d]ie Gemeinsamkeitsunterstellung, die Gleichwertigkeitsunterstellung, die Angemessenheitsunterstellung und die Gleichgültigkeitsunterstellung.“ Vgl. auch allgemein ebd., S. 229–232.

1649 Mit einer Implikatur legt eine Sprecherin oder ein Sprecher einen Bedeutungsaspekt in ihre oder seine Rede, den sie oder er nicht ausspricht, sondern sozusagen ‚zwischen den Zeilen‘ andeutet.

1650 Ulla Fix: Texttypen – Textsorten – Textmuster. In: *Textlinguistik und Stilistik für Einsteiger. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. 3., durchgesehene Auflage. Hrsg. von Ulla Fix, Hannelore Poethe u. a. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003 [= Leipziger Skripten. Einführungs- und Übungsbücher, Bd. 1], S. 24–26, hier S. 25.

1651 Ebd.

1652 Henne, S. 297. Hervorhebung im Original durch größere Abstände.

schen Rahmen und versammelt auf diese Weise alle Positiva, aber eben auch alle Defizite, die im Zusammenhang mit verbaler Kommunikation auftreten können.

Die asymmetrische Gesprächssituation, welche der offenen Figur exorbitant viel und dem verdeckten Gegenüber exorbitant wenig Gesprächsbeteiligung einräumt, veranschaulicht überdies, wie schnell sprachliche Interaktion ins Missverhältnis geraten kann und wie leicht sich Gesprächskonventionen umgehen und aushebeln lassen. Was sich beim Aufgeführten Gespräch im Offenen Dialog phänomenologisch aufdrängt, äußert sich im Alltagsgespräch demnach als grober Regelverstoß:

[Ein] Mensch „der sich das Recht nimmt, sich der Anrede zu entziehen oder der den anderen anspricht, ohne ihm seinerseits das Wort zu erteilen, ohne seine Rede auf mögliche Antworten einzustellen, [...] [zeigt] ein vorsprachliches [Verhalten] der Gewalt, das kaum noch Verhalten ist“<sup>1653</sup>.

Dies macht den *Homo loquens* in der Gestalt der offenen Figur zum in theatrale Zeichen gegossenen Sinnbild des *Homo loquax*<sup>1654</sup>, dem Schwätzer, der nicht „einfach zu viel redet, sondern [...] der immer nur über seine eigenen Gedanken und Worte nachdenkt und spricht“<sup>1655</sup>. Die kabarettistische Gesprächssituation bietet Figuren – dies kommt insbesondere beim Solokabarett zum Ausdruck, das sich innerhalb weniger Jahrzehnte zur gängigsten kabarettistischen Spielform herausgeformt hat – was Menschen im richtigen Leben meist versagt bleibt: ungeteilte Aufmerksamkeit und die Chance, uneingeschränkt reden, sich mitteilen und vor anderen ‚über sich, Gott und die Welt‘ reflektieren zu können.

Kabarettfiguren fächern auf den *Brettern*, die die Welt bedeuten, das eigene Weltbild auf. „[D]as Dasein der Menschen [ist] wesentlich sprachlich“ und damit dialogisch „verfaßt“<sup>1656</sup>. Der Monolog wirft die Sprecherin oder den Sprecher auf sich selbst zurück. Das Aufgeführte Gespräch im Offenen Dialog spiegelt folglich das Bedürfnis nach Reflexion, Selbstreflexion und verbal-expressiver Selbstentfaltung wider. Die Figur entfaltet ihr Wesen in der Wahrnehmung der Adressierten, die dem Gesagten Substanz und der Sprecherin oder dem Sprecher Gestalt verleihen. Da die Figuren (respektive die Spielenden) darüber entscheiden, wie viel oder wenig sie über sich im Gespräch preisgeben, leistet das Kabarettgespräch aber noch viel mehr: Es illustriert den verbal (und nonverbal) kommunizierenden Menschen als solchen; mit all seinen Schwächen, Stärken, seiner Dummheit, Verschlagenheit, Naivität, Bauernschläue, Empathie, Ichbezogenheit – in seinem ganzen Wesen, mit all seiner Menschlichkeit.

1653 Francis Jaques: Über den Dialog. Eine logische Untersuchung. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1986, S. 55 zitiert nach Ruchlak, S. 83. Die Einschätzung illustriert den Regelverstoß. Nichtsdestotrotz handelt es sich hierbei um eine sehr harte, negativ verklärende Aussage.

1654 Henri Bergson parodiert mit diesem Ausdruck Herders *Homo loquens*.

1655 Hans Harald Hansen: Der Umgang mit der Sprache. Mitarbeiter zum Erfolg führen. Durch das Werkzeug der Sprache zur Anerkennung und zum Erfolg im Beruf. Hamburg: Diplomica, 2008, S. 253.

1656 Ruchlak, S. 81 mit Bezug auf Gadamer, S. 251–275.

### 5.8.2 Machtbalance im sozialen Haifischbecken

Das Kapitel ‚*Quod licet ...?*‘: *Machtgerangel in der Kabarettgemeinschaft* hat die Frage aufgeworfen, wer während einer Kabaretttaufführung die Hosen anhat. Die *Integrative Kabaretttheorie* ist eine definitive Antwort bisher schuldig geblieben, da sich sehr viele aussichtsreiche Kandidaten um die Krone beworben haben.

Wer also hat im Kabarett die Nase vorn? Die Spielenden, die Figuren und Publikum nach ihrer Pfeife tanzen lassen? Die offene Figur, um die sich erwiesenermaßen alles dreht? Das verdeckte Gegenüber, das im Hinterhalt lauert und dem Aufgeführten Gespräch im Offenen Dialog seine dialogische Struktur verleiht? Das Publikum, das sich nach Belieben auf die Schenkel klopfen oder die Beine in die Hand nehmen kann? Oder vielleicht doch die Bühnentechnik, die am Schaltpult waltet und im Handumdrehen dafür sorgen kann, dass es auf der Bühne und im Zuschauerraum zappenduster aussieht? Es bleibt spannend!

Das Kabarett ist wie jede andere theatrale Gattung eine soziale Kunstform, ein ‚kollektiver künstlerischer Prozess‘, der „nur zusammen mit Anderen (!) praktiziert werden kann.“<sup>1657</sup> Interessant sind in diesem Zusammenhang vor allem „die Herrschaftsverhältnisse und Machtstrukturen, die sich zwischen Akteuren und Zuschauern unmittelbar im Akt der Aufführung“<sup>1658</sup> ergeben. *Macht* ist dabei nicht als Gewalt im Sinne einer rein negativen, verbietenden, zensierenden, repressiven<sup>1659</sup> Unterdrückung zu verstehen, sondern „als ein auf Gehorsam beruhendes Verbot“<sup>1660</sup> respektive Gebot, ein auf das Kabarett zugeschnittener, *kategorischer Imperativ*, der da lautet: *Handle und verhalte dich stets so, dass die Interaktion zu einem für alle Beteiligten zufriedenstellenden, erfolgreichen Abschluss gelangt!* Wer Kabarett spielen und genießen will, muss folglich – und zwar ohne das prominente ‚Aber!‘ – Macht ausüben und aushalten können.

Die Dynamik des kabarettistischen Kräftemessens entfaltet sich gemäß dem Doppelcharakter theatrale Kommunikation sowohl direkt – auf fiktionaler – als auch indirekt – auf faktischer Ebene. Viele der theaterpoetischen Reformen um 1900 zielen darauf ab, die Rolle des Publikums auszubauen und zu intensivieren, es von einem machtlosen, passiven Empfänger und machtlosen Konsumenten ohne Möglichkeit der Partizipation<sup>1661</sup> zu einem emanzipierten Interaktanten zu machen. Das Gegenteil war der Fall. Die Strategie, die den Zuschauerinnen und Zuschauern mehr Eigeninitiative einräumte, zerrte sie zugleich aus der Anonymität und nicht selten auf direktem Weg ins Rampenlicht. Da grundsätzlich immer der Zuschauer herrscht<sup>1662</sup>, verfolgten „die sogenannten progressiven Kräfte“<sup>1663</sup>, welche die Auflösung der vierten Wand – und damit auch den Rückzug des fiktiven Kommunikationssystems hinter die dynamisch-flexible, semipermeable Membran der Fiktions-

---

1657 Vgl. Hajo Kurzenberger: *Der kollektive Prozess des Theaters. Chorkörper – Probegemeinschaften – theatrale Kreativität*. Bielefeld: transcript, 2009, S. 7.

1658 Heuner, S. 7.

1659 Vgl. Rafael Ugarte Chacón: *Theater und Taubheit. Ästhetiken des Zugangs in der Inszenierungskunst*. Bielefeld: transcript, 2015, S. 92.

1660 Ebd.

1661 Heuner, S. 7.

1662 Ebd.

1663 Ebd.

blase – forcierten, Heuner zufolge „vorrangig ein Ziel: an diesem Zustand etwas zu ändern.“<sup>1664</sup> In der Konsequenz dienten (und dienen) „sämtliche Theater(r)evolutionen von der Historischen Avantgarde über die Happenings, Performances bis zum sogenannten ‚postdramatischen Theater‘“ auch nicht dem Zweck, „den Zuschauer zu emanzipieren“, sondern sie wollten ihn unterwerfen, um so erst recht die Herrschaft über ihn zu erlangen<sup>1665</sup>. Die Machtverhältnisse zwischen Bühne und Schauraum sortierten sich in der neuartigen Aufführungsform Kabarett um, was auch mit neuen Rechten und Pflichten einherging.

Das Kabarett bewilligt Spielenden die Macht, die Zuschauerinnen und Zuschauer schohnungslos zu demütigen und/oder zu ästhetisieren, während sich diese darauf einlassen und im Interesse eines störungsfreien Interaktionsverlaufs auch wüste Beschimpfungen („Das, was du fickst, sieht ähnlich aus wie das, was Dieter Bohlen nehmen würde!“<sup>1666</sup>) klaglos über sich ergehen lassen müssen. Der selbst auferlegte Zwang *Jetzt mach schon mit, das ist doch Kunst!* verlangt von den Zuschauerinnen und Zuschauern, sich den Spielenden gegenüber, die indirekt deren Souveränität beschneiden, kooperativ zu verhalten.

Wer Authentizität vorgaukelt, muss allerdings auch damit rechnen, dass die (in)direkte Einladung, sich am Spielgeschehen zu beteiligen, mitunter als solche verstanden wird oder eine fiktiven Beleidigung plötzlich echte juristische Konsequenzen nach sich zieht. Die Zuschauerinnen und Zuschauer behalten die Möglichkeit, aufzubegehrn und die zur Schau gestellte Überlegenheit der offenen Figur durch Verweigerung oder überbotmäßige Gezwitztheit auflaufen zu lassen, was jedoch zwangsläufig zulasten der Interaktionssituation geht. An dieser Stelle zeigt sich auch für das Kabarett die von Michel Foucault formulierte enge Verknüpfung von Macht und Freiheit. Letztere ist ein unentbehrlicher Bestandteil von Machtbeziehungen. „Denn um [eigenmächtig] handeln zu können, muss das Individuum einen Freiheitsspielraum haben.“<sup>1667</sup>

Kabarettistinnen und Kabarettisten haben die Macht, das Publikum anzustacheln, zu beschimpfen und/oder einzubeziehen, sowie die Freiheit (und die Pflicht), den Geduldsfaden ‚der Entmachteten‘ nicht zu überspannen. Außerdem entscheiden sie darüber, welche kollektiven und vereinzelten Publikumsreaktionen sich in die Darbietung integrieren lassen und welche aus der Dramaturgie herausfallen müssen. Das Publikum hat die Macht, sich Gehör zu verschaffen, und die Freiheit abzuwagen, wann Eigeninitiativen wie unaufgefordertes ‚Dazwischenreden‘ unangemessen sind. Darüber hinaus besitzen insbesondere einzelne Zuschauerinnen und Zuschauer die Freiheit (und die Macht), sich nicht alles bieten zu lassen<sup>1668</sup>, und die Autorität, sich zumindest manchen Figuren gegenüber überlegen zu fühlen<sup>1669</sup>.

<sup>1664</sup> Ebd.

<sup>1665</sup> Ebd., S. 9 f.

<sup>1666</sup> *Hassprediger*, 00:40:40.

<sup>1667</sup> Claus Dahlmanns: *Die Geschichte des modernen Subjekts. Michel Foucault und Norbert Elias im Vergleich*. Münster: Waxmann, 2008, S. 104.

<sup>1668</sup> Der Gruppenzwang des Publikums stellt in dieser Beziehung einen nicht zu unterschätzenden Machtfaktor dar. Die Gruppe besteht nämlich in der Regel darauf, dass sich die oder der Einzelne den Verhaltensanforderungen der Interaktionssituation klaglos unterwirft.

<sup>1669</sup> Aufgrund von Hyperillusion tritt dieses Überlegenheitsgefühl häufig auch gegenüber der Kabarettisten-Rolle auf.

Der ästhetische Rahmen unterwirft sich sowohl die Spielenden als auch das Publikum. Er zwingt beide Interaktionspartner in eine Kooperationsgemeinschaft mit dem Ziel, die Interaktion um jeden Preis zu einem erfolgreichen Abschluss zu bringen. Pschibls Theorem vom Gleichen unter Gleichen muss folglich im Sinne einer Machtbalance umgedeutet werden, die sich im Kabarett jedoch nicht automatisch auf die Mitte einpendelt, sondern kontinuierlich entweder in die eine oder in die andere Richtung ausschlägt und von jeder Kabarettgemeinschaft neu definiert, infrage gestellt und erstritten werden muss. Das beständige Austarieren von Macht verleiht dem Interaktionsprozess Struktur, Gestalt, Substanz und Dynamik. Die ‚Kunst‘ besteht darin, das Blatt weder auf der einen noch auf der anderen Hand zu überreizen. Macht und Freiheit müssen so zueinander ins Verhältnis gesetzt werden, dass sich die Maxime des kabarettistisch kategorischen Imperativs erfüllt.

Macht, deren Einfluss und Manipulationspotenzial sich Spielende und Publikum nicht so ohne Weiteres entziehen können, äußert sich im Kabarett auch noch in anderen Formen. Hier wäre zunächst die Macht individueller Wissenszusammenhänge zu nennen, die ihre Besitzerin oder ihren Besitzer an einer Lachgemeinschaft teilhaben lassen oder sie davon ausschließen, die Macht der parasozialen Interaktion, welche durch Sympathien und Antipathien unmittelbar die Beziehungsbildung stimuliert, oder die Macht der architektonischen Rahmenbedingungen, welche die Verhaltensanforderungen der Institution Kabarett sichtbar machen, indem sie die Interaktanten in eine bestimmte räumliche Anordnung drängen.

Eine spezielle ‚Macht‘ übt natürlich auch die dem (Aufgeführten Gespräch im) Offenen Dialog inhärente Hyperillusion aus, die nicht zuletzt die Spielenden davon überzeugt, das Dargestellte großenteils für echtes Leben zu halten. Dieses Authentizitätsempfinden wirkt sich massiv auch auf die theatrale Konvention der *dramatischen Ironie* aus, welche insbesondere die Zuschauerinnen und Zuschauer des „bürgerlich-dramatischen Theater[s] mit seiner Guckkastenbühne“<sup>1670</sup> den ahnungslosen Figuren gegenüber mit einem Wissensvorsprung ausstattet. Der Begriff der dramatischen oder tragischen Ironie wurde bis ins 20. Jahrhundert hinein vielfältig erweitert<sup>1671</sup>:

Der ironische Blick der Zuschauer richtet sich [dabei längst] nicht mehr nur gegen die Figuren der Handlung, sondern auch gegen die Mittel des Theaters, diese Handlung zu repräsentieren, speziell die Arbeit der Schauspieler. Hierzu gehört, dass Zuschauer wissen, dass die Schauspieler vortäuschen, eine Figur zu sein.<sup>1672</sup>

Sobald sich das Publikum nicht mehr sicher sein kann, dass es durchschaut, was auf der Bühne und zwischen den Spielenden vor sich geht (oder womöglich überhaupt nicht bemerkt, dass hier eine Unklarheit vorliegt) – etwa durch den Wechsel von einer Rahmenfigur in eine Darstellerfigur oder fingierte Improvisationen – verkehrt sich die privilegierte Rolle des Eingeweihtseins ins Gegenteil. Metatheatrale respektive metakabarettistische Bezüge spielen demnach „mit der vermeintlichen Überlegenheit der Zuschauer [..], indem“ sie die Rezipierenden sowohl emotional als auch intellektuell in Vorgänge hineinziehen,

---

1670 Heuner, S. 7.

1671 Roselt, S. 239.

1672 Ebd.

„die sie als Zuschauer unbeteiligt sein lassen sollten.“<sup>1673</sup> Roselt betont, dass „[d]ie überlegene Perspektive dramatischer Ironie“ auf diese Weise „auf der Bühne gespiegelt und so mit zur Zündschnur einer theatralen Ironie“<sup>1674</sup> wird. Da im Kabarett häufig nicht einmal die Spielenden einsehen, dass sich alles zur Inszenierung gehörende in einem fiktiven Kommunikationsbereich und damit auch innerhalb einer Fiktionsblase abspielt, schlägt sich die theatrale Ironie hier sogar im Produktionsapparat nieder. Der Offene Dialog im Allgemeinen und das kabarettistische Aufgeführte Gespräch im Offenen Dialog im Besonderen praktizieren durch den Rezeptionsmodus der Hyperillusion – als theatrale Illusion höherer Ordnung – theatrale Ironie *par excellence*.

Macht respektive Machtdemonstration nimmt nicht nur innerhalb der kabarettistischen Kooperationsgemeinschaft, sondern auch in der Lachgemeinschaft einen breiten Raum ein. Das wesentliche Instrument ist dabei unbestritten das Lachen des Publikums, das im Kabarett vordergründig als Interaktionsmotor und sozialer Klebstoff fungiert. Gelächter schmiedet die Lachgemeinschaft zusammen und füttert die Feedbackschleife. Gleichzeitig dient es als psychosoziales Regulativ, welches das Kollektiv gegenüber einzelnen Publikumsmitgliedern als Druckmittel einsetzt, um sich im Interesse der ästhetischen Zweckgemeinschaft mit den Anmaßungen und Insolerenzen der offenen Figur zu arrangieren: „Während der eine fortwährend Lachsvalen abfeuert, muß sich der andere gerade dann nicht getroffen fühlen, wenn ihn eine dieser Salven erwischte – er war ja zum Lachen angetreten.“<sup>1675</sup> Allgemein enthält „[d]er komische Kontext“ mit Gernhardt „nicht nur eine Lachvorlage, sondern“ immer „„auch so etwas wie eine Lachvorschrift“<sup>1676</sup>. Wer einer Lachgemeinschaft beitritt, verpflichtet sich ganz automatisch dazu mitzulachen. Zuschauerinnen oder Zuschauer, die nicht lachen können oder aus Protest/Überheblichkeit/Stolz (etc.) nicht lachen wollen, begeben sich unfreiwillig oder freiwillig in die Isolation:<sup>1677</sup>

In Gesellschaft von Lachwilligen hat der Lachunwillige einen besonders schweren Stand und reagiert dementsprechend verärgert, auch und gerade dann, wenn er, seinem Vorsatz zum Trotz, dennoch lachen muß. Das ist hin und wieder bei Kritikern der Fall.<sup>1678</sup>

Gernhardt benennt einen weiteren Macht- und Erfolgsfaktor von Lachgemeinschaften, nämlich ihre Kraft, die Lachlustigen weiter anzustacheln und die Nichtlachenden oder Unverständigen mit sich fortzureißen. Einer Gruppe oder einem Publikum, das sich einmal hemmungslos ‚eingekichert‘ hat, ist nur schwer zu widerstehen. Lachen ist ansteckend. Dies bestätigt auch die Praxis. „Wer recht von Herzen lachen will, ist [also] auf Gesellschaft angewiesen, auf die der Mitlacher und die der Spaßmacher.“<sup>1679</sup>

Um dem Lachreflex immer neue Energien zuzuführen und so den Interaktionsprozess am Laufen zu halten, schöpfen Kabarettistinnen und Kabarettisten gezielt aus dem Erfahrungsschatz ihres Publikums. Im Alltag können Menschen „praktisch über alles lachen“:

1673 Ebd., S. 237.

1674 Ebd., S. 239.

1675 Gernhardt, S. 542.

1676 Ebd., S. 552.

1677 In der Spielpraxis werden Nichtlachende normalerweise verschluckt.

1678 Gernhardt, S. 552.

1679 Ebd., S. 541.

Wir lachen aus Spott oder Verachtung, aus Mitgefühl oder aus Zuneigung. Wir können mit einem Witz Feindseligkeit oder Vertrautheit ausdrücken. Lachen kann ein Weg sein, Angst aufzulösen, oder ein Anzeichen dafür, sich von ihr zu lösen. Es kann eine Reaktion auf jede Art emotionaler Empfindung sein; es ist auch nicht ungewöhnlich, dass Lachen sogar in aufwühlenden oder tragischen Situationen entstehen kann.<sup>1680</sup>

Soziale Interaktion macht sich das Lachen zunutze, um „eine positive Kommunikationsbasis zu schaffen“. Trotzdem kann es auch „Botschaften im Zusammenhang mit Dominanz und Submission sowie Ablehnung“<sup>1681</sup> transportieren. Vor diesem Hintergrund reicht auch das Gelächter im Kabarett „vom bloß erleichterten über das amüsierte hin zum betretenen und zuletzt zum schadenfrohen Lachen“<sup>1682</sup>, das den Rezipierenden etwa Überlegenheitsgefühle gegenüber einer egozentrierten Figur einräumt. Auch die im Kabarett übliche Nachahmung alltäglicher Scherzkommunikation illustriert, wie Menschen Komik im Rahmen von Face-to-Face-Kommunikation „als soziales ‚Schmiermittel‘ der Beziehungspflege“ einsetzen oder „aber [...] als Sozialisationsmittel bzw. ‚Schleifmittel‘ [...]“<sup>1683</sup>, z. B. wenn Akteure unter dem Deckmantel der Komik getadelt und auf die Einhaltung von Normen hingewiesen werden [...].<sup>1684</sup> „<sup>1685</sup>

Da es sich beim Kabarett um eine spezielle Form theatraler Kommunikation handelt, welche Lars Göhmann zufolge stets „konstitutiv sozialgesellschaftliche Beziehungen innerhalb dialogischer Verständigungsvorgänge forciert“<sup>1686</sup>, bildet das Bühnengeschehen immer auch sozialgesellschaftliche Ordnungsprinzipien der Lebenswelt ab. Menschen sind bei der Bewältigung ihres Alltags unentwegt damit beschäftigt, sich im Kontrast zu anderen Individuen zu entwerfen, sich als Mitglieder einer Gemeinschaft zu behaupten oder gegen etwas zu opponieren. Einzelpersonen formieren sich zu Gruppen, lenken Gruppen und werden von Gruppen wieder ausgeschlossen. Das Kabarett adaptiert all diese sozialen Prozesse und Positionierungsverhältnisse und erprobt sie in einem schadlosen ästhetischen und scherhaften Rahmen. Vor diesem Hintergrund erweist sich das menschliche Bedürfnis nach Selbstdarstellung, Selbstfindung und Selbstbehauptung innerhalb gruppendynamischer Vorgänge als das gattungspoetische Grundthema des Kabaretts.

---

1680 Chaya Ostrower: *Es hielt uns am Leben. Humor im Holocaust*. Übersetzt von Miriam Yusufi. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2018.

1681 Knop, S. 73.

1682 Hans-Dieter Gelfert: *Madam I'm Adam. Eine Kulturgeschichte des englischen Humors*. München: C. H. Beck, 2007, S. 19.

1683 Rainer Zeichhardt: *Komik und Konflikt in Organisationen. Eine kommunikationstheoretische Perspektive*. Wiesbaden: Gabler, 2009, S. 62 mit Bezug auf William Martineau: A model of the social functions of humor. In: *The Psychology of humor. Theoretical perspectives and empirical issues*. Hrsg. von Jeffrey Goldstein und Paul McGhee. New York: Academic Press, 1972, S. 101–125, S. 103.

1684 Zeichhardt, S. 62 mit Bezug auf Juan Andrés Bernhardt: *Humor in der Psychotherapie. Eine Einführung für Therapeuten und Klienten*. Weinheim/Basel: Beltz, 1985, S. 125.

1685 Zeichhardt, S. 62.

1686 Göhmann, S. 122.

## 5.9 Die Kabarettformel(n)

Theatrale Kunst in eine Formel gegossen? Die bloße Vorstellung lässt Schöngeister entsetzt aufzauen, hängt sie doch mit der Zumutung zusammen, das freie, lebhafte Wesen der Kunst in pseudomathematische Schranken zu verweisen. Kunst auf diese Weise zu domestizieren, dürfte dem ästhetischen Vergnügen zwangsläufig den Garaus ausmachen oder frei nach John Keating: *We're not laying pipe. We're talking about performance art!*<sup>1687</sup>

Theatertheorie und -praxis haben sich von derartigem Tadel nie einschüchtern lassen. Arno Holz ersann für das naturalistische Schauspiel 1891 die Formel ‚Kunst als Natur minus X‘ und Eric Bentley fand 1966 eine Möglichkeit, Theater-Kommunikation auf die einfache Formel „The theatrical situation, reduced to a minimum, is that A impersonates B while C looks on“<sup>1688</sup> herunterzukürzen. A als B vor C. So lautet seither die poetische Minimalanforderung für das Theater, und insbesondere die Theaterwissenschaft fährt sehr gerne und auch sehr gut damit<sup>1689</sup>.

Um nun X [= B] darzustellen, nimmt A ein bestimmtes Äußeres an (1) und agiert auf bestimmte Weise (2) in einem bestimmten Raum (3)<sup>1690</sup>. [...] Alles was A tut, wenn er X darstellt, tut er weder zur Erfüllung eines konkreten Zweckes – weil er alles, was er in diesem Falle tut, nicht für sich, sondern vor anderen, vor den Zuschauern tut –, noch auch, um etwas über sich, die Person A, auszusagen, sondern ausschließlich um (!) etwas anzudeuten, das allein auf X zu beziehen ist.<sup>1691</sup>

Das Publikum durchschaut das So-tun-als-ob von A und lässt ihn (oder sie) gewähren, indem es seinerseits *so tut*, als wüsste es nicht, welches grausame/wundervolle Schicksal X in Kürze ereilen wird oder was zwischen ihm und seinen Mitstreitern (A2, A3, A4 etc.) tatsächlich vorgeht. Die Zeichen von Zeichen, welche zwischen A und C (bei Fischer-Lichte ‚S‘ für *spectator*) hervorgehen, gehören einem fiktiven Kommunikationssystem an, das die

1687 Nach dem Zitat „*We're not laying pipe. We're talking about poetry!*“ aus dem Film *Dead Poet's Society*.

1688 Eric Bentley: *The Life of Drama*. New York: Atheneum, 1965, S. 14.

1689 David Roesner veranschlagt mit Bezug auf den Zusammenhang von Musikalität und Theatralität: „Die Anerkennung der Musikalität als relevantem Parameter (nicht Garanten) von Theatralität modifiziert so auch ein in die Jahre gekommenes Theatermodell, wie es in Eric Bentleys Diktum [...] [s. o.] wiedergegeben ist. Die hier als Verkörperung (impersonation) bezeichnete *als-ob* Verabredung zwischen Darsteller (A) und Zuschauer (C) kann gerade durch die Musikalisierung ihre Auflösung erfahren: Es wird nicht mehr nach dem Prinzip der Wahrscheinlichkeit so gespielt, *als ob* auf der Bühne echte Menschen agierten, sondern nach dem Prinzip der Musikalität so, dass das Gespielte Musik *ist* und damit Zuschauer und Darsteller aus der fiktionalen Interaktion verabschiedet werden können. Für den Rezeptionsvorgang bedeutet das die Aufgabe des Verabredungscharakters, der für den Betrachter im Zusammenhang mit der Darstellung plausibler Rollenpsychologien Voraussetzung ist.“ Vgl. David Roesner: *Theater als Musik. Verfahren der Musikalisierung in chorischen Theaterformen bei Christoph Maithaler, Einar Schief und Robert Wilson*. Tübingen: Gunter Narr, 2003 [= Forum modernes Theater, Bd. 31], S. 289 f.

1690 Fischer-Lichte (2001), S. 16.

1691 Ebd., S. 18.

Wirklichkeit der ihm zugrunde liegenden Kultur<sup>1692</sup> in einem doppelten Sinne reflektiert: „es (!) bildet sie ab und stellt sie in dieser Abbildung<sup>1693</sup> vor das nachdenkende Bewußtsein.“<sup>1694</sup>

Die Theaterformel beschränkt sich nicht auf das Theater, sondern entspricht einer Grundbedingung theatrale Kommunikation. Höchste Zeit also, Steins „Formel der Logik“<sup>1695</sup>, das hier oft zitierte *Kann – Muss Aber Nicht*, abzuschütteln und *A als B vor C* auch für das Kabarett nutzbar zu machen.

Theater ist die „Nachahmung menschlicher Handlungen“<sup>1696</sup>, während sich beim Kabarett alles um die Nachahmung menschlicher Kommunikation dreht<sup>1697</sup>. Vor diesem Hintergrund muss auch die theatrale Grundformel entsprechend modifiziert werden. Kabarett geht aus dem (Aufgeführten) Gespräch einer offenen Figur (X) mit einem verdeckten Gegenüber (Y) hervor. Die offene Figur wird von einer Kabarettistin oder einem Kabarettisten (A) verkörpert, während das Publikum (S) zusieht und dabei kontinuierlich stärkere und schwächere Feedback-Signale aussendet. Die dazugehörige Formel lautet:

A als (X spricht mit Y)<sup>1698</sup> und interagiert mit S.

Auf dieser Basis lässt sich nun jede kabarettistische Gesprächs- und Aufführungskonstellation zusammenfassen und spezifizieren: Darstellerfiguren vor einem fiktiven *Kabarettpublikum* [A als (A' spricht mit S') und interagiert mit S]<sup>1699</sup>, Rahmenfiguren vor einer beliebigen fiktiven *Gruppe* [A als (X spricht mit Y) und interagiert mit S] und Rahmenfiguren, die sich mit einer *Einzelperson* unterhalten [A als (X spricht mit Y<sub>E</sub>) und interagiert mit S] (etc.).

Die Theaterformel empfiehlt die Anwesenheit eines Live-Publikums. Die Kabarettformel erzwingt sie, da Kabarett seine Energie aus dem dynamischen (indirekten) Austausch zwischen Spielenden und Publikum gewinnt. Wie nahe sich das faktische Publikum dem verdeckten Gegenüber fühlt und ob es sich intuitiv an seine Stelle setzt, hängt wie besprochen entschieden davon ab, wie ähnlich sich die beiden Interaktanten in Bezug auf die Programmdramaturgie sehen.

---

1692 Ebd., S. 19.

1693 Ebd., S. 202, Fußnote 29: „Abbildung meint in diesem Zusammenhang nicht ähnliche Reproduktion, sondern Herstellung von Zeichen, welche die kulturelle Wirklichkeit bedeuten.“

1694 Ebd., S. 19.

1695 Stein, S. 26.

1696 Ute Pinkert: Körper im Spiel – Choreographien des Sozialen als Gegenstand des Theaters und der performativen Sozialforschung. In: *Ordnung in Bewegung. Choreographien des Sozialen. Körper in Sport, Tanz, Arbeit und Bildung*. Hrsg. von Thomas Alkemeyer, Kristina Brümmer u. a. Bielefeld: transcript, 2009 [= Materialitäten, Bd. 10], S. 127–140, hier S. 128. Hier mit Bezug auf Aristoteles' *Poetik*, Abschnitt 6.

1697 Helmut Henne (2006), S. 297, bezog dieses Kabarettmerkmal 1984 noch auf das Theater: „Wenn man gattungspoetologisch argumentierte, könnte man [...] zu der Auffassung kommen, daß das Drama (als ‚Fixierung der Gesprächssituation‘) [zitiert nach Gerhard Priesemann: Gattungen/Stil. In: *Literatur II. Erster Teil*. Hrsg. von Wolf Hartmut Friedrich und Walter Killy, Frankfurt am Main: Fischer, 1965, S. 239] Grundmuster aller Literatur und der literarische Dialog derjenige Teil ist, der die reinste Ausprägung des Verständigungscharakters von Sprache ist.“

1698 Die Klammer um die fiktive Kommunikationsebene versinnbildlicht die Fiktionsblase, welche das Dargestellte einschließt und sicher von der Lebenswelt abtrennt.

1699 In den Textbeispielen immer P und P'.

Die Kabarettformel definiert das Kabarett als eigenständige theatrale Gattung. Da es den deutschsprachigen Raum dominiert, weltweit aber eine ganze Menge unterschiedlich benannte und mit regionalen und internationalen Spezifika ausgestattete Geschwister besitzt, lässt sich die nun bekannte Formel flexibel auch auf alle anderen Spielformen des Aufgeführten Gesprächs im Offenen Dialog anwenden. Den Kanon theatricaler Gattungen im Hinblick auf die Grundbedingung ‚A als (X spricht mit Y) und interagiert mit S‘ abzuklopfen und daraufhin neu zu systematisieren, würde nicht nur die Kabarettforschung beleben, sondern auch Licht ins Dunkel einer mysteriösen, versteufelten, heiß geliebten, schwer gescholtenen und hochgelobten theatralen Aufführungsform bringen, die sich bisher erfolgreich dem wissenschaftlichen Zugriff entziehen konnte.



## 6 Zugabe: „Man denkt, es kommt noch was“<sup>1700</sup>

Das Kabarett, brüllt Serdar Somuncu seinem *Publikum* entgegen, müsse ein Pickel am Arsch des Zuschauers sein<sup>1701</sup>. Die *Integrative Kabaretttheorie* sei im Analogieschluss der Pickel am Arsch der Theaterwissenschaft. Zugegeben, ein etwas unappetitliches Bild für ein Schlusswort. Umso besser, dass die Arbeit nicht das Ende markiert, sondern den Anfang. Sie gibt den Startschuss für eine Kabarettwissenschaft aus einem Guss, mit einem stabilen, definitorischen Fundament und genug Raum für neue Forschungsinteressen, -gebiete und -schwerpunkte. Vages Mäandern um den Gegenstand herum – „Das Kabarett trat noch nie (und nirgendwo) als zentrale Gattung in Erscheinung; es ist am Rande sowohl von Literatur und Theater als auch von Publizistik und Politik angesiedelt“<sup>1702</sup> –, gestreckte Waffen („Das Kabarett verändert sich eh schneller, als wir es beschreiben können!“) und das achselzuckende ‚Kabarett? Was ist das eigentlich?‘ gehören dank Kabarettformel und dem neu formulierten kabarettistischen Aufführungsmodus der Vergangenheit an.

Die *Integrative Kabaretttheorie* hat die Frage beantwortet, was das Kabarett im Innerssten zusammenhält. Des Rätsels Lösung ist die theatrale Spielform des Aufgeführten Gesprächs im Offenen Dialog, welche das Kabarett mit den ‚kabarettistischen‘ Gattungen anderer Kulturreiche verbindet, dort aber eine spezielle Formensprache und eigene Bezeichnungen<sup>1703</sup> ausgebildet hat. Im deutschsprachigen Raum – und damit auch in Österreich und in Teilen der Schweiz – hat sich mit einem kleinen, historischen Schlenker über den Begriff ‚Brett‘ der aus dem Französischen entlehnte Name ‚Kabarett‘ (mitunter noch immer wie ‚cabaret‘ ausgesprochen) durchgesetzt. Die Entwicklung des Kabaretts zur eigenständigen Gattung setzte um die Mitte des 19. Jahrhunderts ein und war – wie überall – gesellschaftlichen Entwicklungen geschuldet. Industrialisierung, Urbanisierung und andere tief greifende Strukturwandelprozesse revolutionierten sowohl die Arbeits- als auch die Lebenswelt und beförderten neue Angebote, um das Großstadtpublikum zu zerstreuen, kurbelten avantgardistische Aktivitäten an und erregten eine latente Unzufriedenheit mit erstarnten Kunstformen, die sich nicht länger am Puls der Zeit bewegten. Vor diesem Hintergrund kristallisierte sich die kabarettistische Spielweise an zwei Fronten heraus: In den Varietés, auf deren schnelllebigen Bühnen sich (Sprech-)Künstlerinnen und (Sprech-)Künstler ‚direkt‘ zum Publikum hin produzierten, sowie in exklusiven Künstlerkneipen und

1700 Schlussatz aus *Nicht wirklich nicht ganz da*, 00:58:40 f.

1701 *Hassprediger*, 00:05:07 f.

1702 Fleischer (1989), S. 9.

1703 Kulturelle Besonderheiten werden irrtümlicherweise oft als Unterschiede oder sogar Gegensätze gedeutet.

avantgardistischen Zirkeln, in denen insbesondere Dichter, Rezitatoren und Komponisten eigene oder fremde Texte und Lieder vortrugen und dabei die unmittelbare Wirkung dieser Werke erprobten. Sie alle bereiteten den Boden, um das Aufgeführte Gespräch im Offenen Dialog in West- und Mitteleuropa zu institutionalisieren und als autonome Gattung zu professionalisieren.

Das Aufgeführte Gespräch im Offenen Dialog hält nicht nur weltweit sämtliche ‚kabarettistischen‘ Spielformen zusammen, sondern umrahmt auch die Theorien Henningsens, Fleischers, Vogels und Pschibls, auf welche sich die *Integrative Kabaretttheorie* stützt. Alle vier haben in die theoretische Kabarettwissenschaft wichtige Gedanken und Perspektiven eingebracht: Henningsen stellte einen Zusammenhang zwischen Kabarett und Wissen her, Fleischer erklärte das Kabarett zu einer aufgeführten, multimedialen Nachricht, die an strenge Generierungsregeln geknüpft ist, Vogel schilderte das besondere Verhältnis der kabarettistischen Praxis zur Fiktion und Pschibl untersuchte von einer soziologischen Warte aus den interaktiven Aspekt des Verhältnisses zwischen Spielenden und Publikum.

Die *Integrative Kabaretttheorie* hat jedem dieser Ansätze nachgespürt und sie konsequent weitergedacht. So erschöpft sich die Relation Kabarett und Wissen nicht darin, auf spielerische Art Denkmuster durcheinanderzubringen, sondern beherrscht maßgeblich, inwie weit eine Aufführung überhaupt als Kabarett erkannt wird, welche Assoziationen der Begriff ‚Kabarett‘ auslöst, welche Vorlieben potenzielle Rezipientinnen und Rezipienten haben, wie sie über Kabarett sprechen, reflektieren, eine Aufführung verarbeiten und welches emotionale Verhältnis sich während und über die konkrete Interaktionssituation hinaus zu den Figuren und den Spielenden entwickelt. All diese Informationen werden in weitläufigen Frames und Framegruppen organisiert, die auch sämtliche kabarettbezogenen Verhaltensroutinen steuern und das Bedürfnis wecken, den Anforderungen des ästhetischen Rahmens Folge zu leisten, der Kooperationsgemeinschaft gerecht zu werden und die Interaktion zu einem erfolgreichen Abschluss zu bringen.

Fleischers semiotische Herangehensweise lenkt den Blick auf die Zeichenhaftigkeit des Kabaretts und damit auch auf den theatralen Code, aus dem sich das aufgeführte Programm zusammensetzt. Die nonverbalen Zeichen wirken für sich, illustrieren und verdeutlichen aber gleichzeitig den gesprochenen Text, der im Kabarett den meisten Raum beansprucht und dabei auch das Thema dieser theatralen Gattung offenbart: den kommunizierenden Menschen.

Um das menschliche Gesprächsverhalten nachzuahmen und so neue Sinnzusammenhänge zu erschließen, gliedert sich das Interaktionssystem einer Kabaretttaufführung in zwei Ebenen mit je zwei Gruppen von Interaktanten: das indirekte theatrale Kommunikationssystem, in dem die Spielenden durch gezielte (zumeist verbale) Aktionen eine Publikumsreaktion hervorrufen, aus der sie Rückschlüsse auf die Aufführung ziehen können, und das direkte fiktive Kommunikationssystem, in dem (mindestens) zwei Figuren ein Gespräch im Offenen Dialog führen. Eine der ästhetischen Besonderheiten des Kabarettgesprächs besteht darin, dass es sich beim Adressaten der von den Spielenden verkörperten und damit sinnlich wahrnehmbaren Figur(en) um ein verdecktes Gegenüber, sprich eine realiter abwesende Einzelperson, beliebige Gruppe oder ein (Kabarett-)Publikum handelt, das vollständig in der Wortkulisse aufgeht und lediglich im Zuge eines durch die Kabarettistin oder den Kabarettisten initiierten Materialisationsaktes kurzzeitig in Erscheinung tritt.

Während nun die offenen und die verdeckten Figuren im Aufführungsverlauf die gesamte Palette menschlichen Kommunikationsverhaltens auffächern und dabei alle erdenklichen Gesprächsarten, Situationskontexte, erfolgreichen und scheiternden Gesprächsstrategien sowie Konversationsmaximen durchexerzieren, ‚unterhalten‘ sich Spielende und Publikum im störungsfreien Interaktionsverlauf ausschließlich auf indirektem Weg miteinander. Die Kabarettistin oder der Kabarettist erfüllt die Aufgabe, kontinuierlich die auto-poietische Feedbackschleife anzuheizen, das Publikum bestätigt diese Bestrebungen mit möglichst einmütigen Antworten, welche sich am effizientesten über gemeinsames Lachen herstellen lassen. Da Gelächter nicht beliebig lange aufrechterhalten werden kann, sondern immer wieder neu entfacht werden muss, eignet es sich hervorragend, um zwischen Publikum und Spielenden einen Rhythmus herzustellen. Komik ist damit auch der Motor, welcher die gruppendifferenten Prozesse in Gang hält, die Aufführung vorantreibt und darüber hinaus Atmosphäre kreiert. Alle Reaktionen, die über kurze, einhellige Lachsalven hinausgehen, bergen jedoch auch die Gefahr einer potenziellen Störung. Kabarett-Lachen dauert aus diesem Grund meist nur wenige Sekunden. Langanhaltende Beifallsbekundungen sind vergleichsweise selten und beschränken sich auf Passagen oder Aktionen, die das Publikum als besonders überraschend, originell, amüsant oder aufschlussreich empfindet.

Viele der komisch modulierten Äußerungen, Witze, satirischen Verfahren, karikierenden Bemerkungen, Techniken der Selbstbewitzelung, der Figurenanimation und Mechanismen des sich ‚Sich-über-andere-Mokierens‘, mit denen Spielende ihr Publikum im Kabarett zum Lachen bringen, sind den Zuschauerinnen und Zuschauern bereits aus der alltäglichen Scherzkommunikation bekannt. Da wie dort dienen diese scherhaften Passagen der Auflockerung und Wirkungsoptimierung, stimulieren die Vorstellungskraft, befördern die sympathetische Verbundenheit mit der Sprecherin oder dem Sprecher und manipulieren die Hörerin oder den Hörer dazu, bestimmte mentale Räume zu durchschreiten. Verzerrende Übertreibungen, scherhaft-ironische Bemerkungen und Gedankenexperimente tauchen in der Regel unvorbereitet im Gespräch auf und müssen selbstständig von den ‚wahren‘ Aussagen geschieden werden. Fiktionalisierungen dieser Art beruhen daher ‚auf der – zumeist stillschweigenden – Übereinkunft von Sprecher und Hörer, daß die Wahrheitsmaxime momentan suspendiert und der ‚Wirklichkeitsakzent‘, der das Gespräch kennzeichnet, vorübergehend anders gesetzt wird.‘<sup>1704</sup>

Im Kabarettgespräch (ver)führt die im Alltag erprobte Fähigkeit, Wahres von Falschem und Wahrscheinlichem von definitiv Erfundenem zu trennen in Verbindung mit theatralen Konventionen wie der Publikumsansprache, der Hinwendung zum Publikum oder metakabarettistischen Bezügen dazu, den ästhetischen Rahmen emotional und intellektuell zu überwinden und sowohl die Figur und ihre Umgebung als auch Referenzen, die sich mit Personen, Ereignissen und Gegebenheiten der Lebenswelt decken, für authentisch zu halten. Dieser Umstand inspirierte auch Vogel zu seiner Fiktionskulisse. Seiner Theorie zufolge halten sich Fiktionalisierungstechniken und Defiktionalisierungsstrategien im Kabarett in etwa die Waage, was die Fiktion der Bühnenaufführung gewissermaßen ‚halbiert‘.

1704 Jörg Bergmann: Authentisierung und Fiktionalisierung in Alltagsgesprächen. In: *Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch*. Hrsg. von Martin Jurga und Herbert Willems. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1998, S. 107–123, hier S. 113.

Die *Integrative Kabaretttheorie* erleichtert die Fiktionskulisse zur Fiktionsblase, welche sich automatisch mit dem Offenen Dialog einstellt und als flexibles, wahrnehmungsungebundenes, ästhetisches Gewebe die Kommunikationssysteme und damit auch die Figuren auf der Bühne und die Personen im Schauraum konsequent voneinander abschirmt. Die Zuschauerinnen und Zuschauer mögen das, was auf der Bühne geschieht, insbesondere, wenn sie von den Figuren in ein kurzes Zwiegespräch gedrängt werden oder diese womöglich noch mit Ankündigung ‚aus der Rolle fallen‘, kurzzeitig oder längerfristig für wirkliches Leben halten, die Fiktionsblase jedoch verhindert, dass sich Fiktion und Lebenswelt jemals miteinander vermischen. Sie schmiegt sich um alle zur Inszenierung gehörenden Aspekte des Programms und gewährt so auch den Spielenden einen Guteil ihrer Narren- und Spielfreiheit.

Der rote Faden, der sich durch den Subtext aller bisherigen kabaretttheoretischen Arbeiten zieht, ist das Interesse an der Suggestivkraft des Kabaretts: Henningsen und Fleischer untersuchen die Beeinflussung des Denkkapparats, Vogel spürt der Manipulation der Wahrnehmung nach und Pschibl erforscht, wie im Kabarett genau geregelte Verhaltensabläufe erzwungen werden. Die *Integrative Kabaretttheorie* weist dem Kabarett in Anlehnung an Vogel und Goffman die Selbstsuggestion des Publikums nach. Kabarettzuschauerinnen und Kabarettzuschauer sind aufgrund der großen Fülle an theatralen Authentizitätssignalen häufig nicht dazu in der Lage, sich die Fiktionalität der Gesprächssituation bewusst zu machen. In der Folge kommt es zu Hyperillusion, einer theatralen Illusion höherer Ordnung, die das Publikum zwangsläufig davon überzeugt, vieles, was die (offenen) Figuren sagen, tun und darstellen, für ‚wahr‘ zu halten. Da mit der scheinbaren Wahrhaftigkeit der Bühnenereignisse auch der ästhetische Genuss steigt, lässt sich aus der Perspektive der Rezipierenden von einer gut gemeinten Selbstdäuschung sprechen. Diese stellt sich im Rahmen der Hyperillusion automatisch als Nebenprodukt des Offenen Dialogs und seiner im störungsfreien Interaktionsverlauf ‚unkaputtbaren‘ Fiktionsblase ein. Bedeutsam ist, dass die Zuschauerinnen und Zuschauer den ästhetischen Rahmen niemals komplett verdrängen. Ansonsten würden sie ihr Verhalten nicht so konsequent auf einen möglichst störungsfreien Interaktionsverlauf trimmen.

Die einzigen – *gravitativen* – Kräfte, welche dazu in der Lage sind, die unsichtbare Barriere der Fiktionsblase zu überwinden, sind der Eindruck, den die Rezipierenden von den offenen Figuren empfangen, und die Sympathien oder Antipathien, welche auf dieser Grundlage auf die Bühne zurückschlagen. Während der Aufführung äußern sie sich als parasoziale Interaktion, längerfristig dann als parasoziale Beziehung. Sie entscheidet darüber, ob die Zuschauerinnen und Zuschauer auch in Zukunft Programme einer Kabarettistin oder eines Kabarettisten besuchen und hängen bleiben, wenn sie oder er beim abendlichen ‚Zappen‘ plötzlich über den Bildschirm flimmert. Das Verhältnis zur Figur verschwimmt immer auch mit der Haltung gegenüber der Persona, die der Öffentlichkeit zugewandten Seite der Kabarettistin oder des Kabarettisten. Da die Persona häufig mit ‚der‘ Figur gleichgesetzt wird, brauchen die Spielenden (insbesondere aber auch deren Agenturen und Management) große Sensibilität dafür, wie sie sich und ihre Figur in der Öffentlichkeit präsentieren und vermarkten.

Pschibl widmet sich detailliert den Mechanismen der Interaktionssituation, vernachlässigt dafür aber die emotionale Komponente, welche im Verhältnis von Bühne und Schauraum mitschwingt und das Gelingen einer Aufführung entscheidend mitbestimmt. Kaba-

rett gestaltet sich ihrer Ansicht nach als ein Spiel Gleicher unter Gleichen: Spielende und Publikum partizipieren an einem je ähnlichen kulturellen Hintergrund und verfügen über vergleichbare Wissenszusammenhänge und Erfahrungsschätzte. Aus diesem Grund greifen sie beim Kreieren und – auf der anderen Seite der Rampe – Dechiffrieren von Anspielungen auch auf dieselben kulturellen Codes zurück. Spielende und Publikum teilen sich eine Gesinnung, weshalb Erstere die Meinungen ihrer Zuschauerinnen und Zuschauer eher verstetigen, als sie zu erschüttern oder in eine andere Richtung zu lenken. Je homogener die Interaktanten der theatralen Kommunikationsebene sind, desto reibungsloser verläuft im Umkehrschluss der Interaktionsverlauf.

Pschibls Herangehensweise erklärt, warum ‚Kabarettspielen‘ und ‚die Welt verbessern‘ zwei verschiedene Paar Stiefel sind, die nur schwer zusammengehen – aus diesem Grund aber auch nicht zusammengehen müssen. Die Machtbalance, die sich zwischen allen Beteiligten der Kooperationsgemeinschaft herausbildet, ist dabei jedoch nichts weniger als selbstverständlich, sondern das Ergebnis eines aktiven, kontinuierlichen Kräftemessens, das die gesamte Aufführung über anhält. Spielende und Publikum konkurrieren im Kabarett ununterbrochen um die Vorherrschaft. Taktgeber und Richtschnur sind der ästhetische Rahmen und das gemeinsame Ziel, die Interaktion *koste es, was es wolle* zu einem erfolgreichen Abschluss zu bringen. Unter diesen Vorzeichen demonstrieren Kabarettistinnen und Kabarettisten im Gewand der Figur(en) ihre hervorgehobene Stellung durch Beleidigungen und Materialisationsakte, sind aber auch verpflichtet, kontinuierlich die auto-poietische Feedbackschleife zu füttern, Rücksichten zu nehmen und den Bogen (etwa bei der Publikumsbeschimpfung) nicht zu überspannen. Das Publikum kann seine Position nutzen, um mit oder über die Figur zu lachen und tote Punkte mit demonstrativem Schweigen zu bestrafen – muss sich im Interesse einer gelingenden Aufführung mitunter aber auch Demütigungen gefallen lassen. Wer sich auf den Besuch einer Kabarettveranstaltung einlässt, weiß um das Risiko, persönlich angesprochen, zum ‚Mitspielen‘ gezwungen und sogar beleidigt zu werden. Die Bereitschaft, während einer Kabaretttaufführung selbst wütende Beschimpfungen zu ertragen, ist der Preis, den Zuschauerinnen und Zuschauer, die zu Objekten der Lachgemeinschaft erwählt wurden, bezahlen müssen, um hinterher in den Schutz der Gruppe zurückkehren zu dürfen. Auch das Wissen respektive die Ahnung, dass Beschimpfungen zum So-tun-als-ob des Spiels gehören, hilft, Kränkungen und boshaftes Spucken zu schlucken – oder noch besser – darüber hinwegzulächeln.

Die Herkunft des Kabaretts aus dem Kneipen- und Varietémilieu sowie die frühe Programmatisik, das Publikum direkt auf die Aufführung Einfluss nehmen lassen zu wollen, haben die Auffassung begünstigt, ein Kabarettpublikum dürfe sich größere Freiheiten herausnehmen als beispielsweise ein Theaterpublikum. Wie intensiv sich das Publikum selbst als ‚Mitverfasser und Regisseur‘ einbringen darf, ist jedoch stark dramaturgieabhängig und damit von Programm zu Programm – mitunter sogar von Nummer zu Nummer – verschieden. Theoretisch haben Zuschauerinnen und Zuschauer traditionell das Recht, die Interaktion mit Zwischenrufen zu ‚stören‘ – Einmischungen dieser Art ereignen sich allerdings nur gelegentlich, da es für die oder den Einzelnen nicht sonderlich erstrebenswert ist, die Deckung der Publikumsmasse aufzugeben und auf sich aufmerksam zu machen. Um den Interaktionsverlauf nicht unnötig zu belasten, behalten die Spielenden die Freiheit, Interaktionsangebote des Publikums anzunehmen – und damit zu ästhetisieren – oder abzulehnen.

Nachdem nun die Kabarettwissenschaft durch das Aufgeführte Gespräch im Offenen Dialog einen fruchtbaren Nährboden erhalten hat, den sie nach Herzenslust beackern kann, stellt sich die Frage, worin für die Theaterwissenschaft die Provokation besteht, um den zu Beginn gezogenen Vergleich mit einer *akneiformen* Erkrankung zu rechtfertigen. Einerseits gewinnt sie mit der durch die Kabarettdefinition stabilisierten Kabarettwissenschaft einen eigenständigen, prosperierenden Forschungszweig dazu; andererseits bringt sie jedoch auch das bewährte und praktikable Dreigestirn aus innerem, äußerem und vermittelndem Kommunikationssystem durcheinander. Alles, was über die rezeptionsästhetische und rezeptionspsychologische Wirkung des Offenen Dialogs im Kabarett bemerkt wurde, lässt sich eins zu eins auf sämtliche andere theatrale Gattungen übertragen, welche die vierte Wand des bürgerlichen Illusionstheaters zu überwinden versuchen.

Der Offene Dialog, der im Gegensatz zur leicht missverständlichen Bezeichnung „vermittelndes Kommunikationssystem“ Fiktion und Lebenswelt auch begrifflich neutral von einander abtrennt, ist neben dem Kabarett verstärkt im Theater und dort vor allem im *epischen Theater* anzutreffen. Schon Vogel sieht diese Parallele und schlussfolgert, Kabarett sei konsequent episiertes Theater<sup>1705</sup>. „Die Verbindung zwischen epischem Theater und Kabarett“ findet er „in der Person Bertolt Brechts“<sup>1706</sup>. Brecht suchte nach „neuen Formen von Theatralität“<sup>1707</sup>, mit denen sich das Publikum aus seiner starren Haltung reißen und zum kritischen Denken anregen ließ. „Die Prinzipien einer erzählenden, den Zuschauer aktivierenden Darstellungsweise“<sup>1708</sup> boten sich an und flossen im Zuge theatertheoretischer Überlegungen und -praktischer Übungen in

eine nicht-illusionäre [...] Dramaturgie von Bericht und Kommentar, die Unterbrechung der vorgeführten Handlung durch Chöre, Songs und eingeschaltete Reflexionen, (!) wie auch die Information und zugleich Irritation des Betrachters durch Schrift oder Bildelemente wie Spruchbänder, Plakate und Projektionen.<sup>1709</sup>

- 
- 1705 Vogel, S. 262: „Zwischen Kabarett und dem episch genannten Theater von Bertolt Brecht besteht [...] mehr Verwandtschaft als der inhaltliche Anspruch nach politischer Wirksamkeit, welcher Kabarettisten wiederholt veranlasste, sich auf Brecht zu berufen. Beide Formen der darstellenden Kunst stimmen zu einem erheblichen Teil in ihren Mitteln überein. Historisch gesehen folgt Brechts Theater auf das Kabarett – oder entwickelt sich zumindest zeitgleich mit diesem. Anders ausgedrückt: Das Kabarett ist eine *Quelle* von Brechts Variante des epischen Theaters. Oder aber beide Formen gehen auf dieselbe Wurzel zurück.“
- 1706 Ebd., S. 260. Allerdings stellt Vogel (S. 261) auch fest: „Die direkte Berührung von Brecht mit dem Kabarett scheint mithin *punktuell* gewesen zu sein. Diesen Eindruck bestätigen seine theoretischen Schriften insofern, als Begriffe wie Kabarett (!) und die in den 20er Jahren verbreitete Revue zwar verschiedentlich auftreten, aber nie *systematisch* zu einer Herleitung des epischen Theaters herangezogen werden. Unter Berücksichtigung dieser Einschränkung frappiert es dann aber, mit welcher Schärfe Brecht den Bezug seines Schaffens zu Kabarett bzw. zur Revue verschiedentlich erörtert hat – wenngleich erst Jahrzehnte nach seiner physischen Beteiligung am Kabarett. Es ist vor allem ein neuer und von ihm befürworteter Schauspielstil, der aus Brechts Sicht von Kabarett und Revue angeregt wurde.“
- 1707 Patrick Primavesi: Episches Theater. In: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch u. a. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2014, S. 94–96, hier S. 95.
- 1708 Ebd., S. 96.
- 1709 Ebd., S. 95.

Die „gesamte Spiel- und Inszenierungsweise“<sup>1710</sup> dieser Variante des seit den 1920er-Jahren konsequent vorbereiteten und ausgearbeiteten epischen Theaters war wie im Kabarett auf das Publikum ausgerichtet. Aus diesem Grund sah Brecht dort auf die Spitze getrieben, was er mitunter beim Film vermisste – die Möglichkeit des Publikums, sich aktiv (denkend!) am Spielgeschehen zu beteiligen und so Einfluss auf die künstlerische Leistung zu nehmen. Vor der Leinwand bekämen die Zuschauerinnen und Zuschauer schließlich „keine Gelegenheit mehr, die Leistung des Künstlers zu verändern“. Das Publikum sitze „gegenüber keiner Produktion, sondern dem Resultat einer Produktion, die in seiner Abwesenheit stattfand.“<sup>1711</sup>

Sowohl Brecht als auch Erwin Piscator prägten ganz entschieden das heutige Bild vom epischen Theater, wiewohl es sich bei der Synergie von Mimesis und Diegesis mitnichten um eine Erfahrung des 20. Jahrhunderts handelt. Die Bezeichnung ‚episches Theater‘ ist vielmehr ein

Sammelbegriff für Theaterformen, deren charakteristisches Merkmal nicht die illusionäre Vergegenwärtigung einer Handlung im dramatischen [...] Dialog ist, sondern eine distanzierende, demonstrierende [...] Darstellung. Durch die Einbeziehung erzählender und kommentierender Redeweisen wird vor allem die [...] Fiktion einer abgeschlossenen Bühnenrealität vermieden, das Sprechen der [...] Schauspieler mehr oder weniger explizit als ein Ansprechen von Zuschauern vorgeführt. In diesem weiteren Sinne sind epische Momente schon mit den Anfängen des europäischen Theaters in der antiken griechischen Tragödie und Komödie verknüpft [...]. Nicht-dialogische Elemente von epischer und auch lyrischer Sprachgestaltung begegnen in den mittelalterlichen Mysterienspielen [...] wie im barocken Trauerspiel und im Elisabethanischen Theater (Prolog, Monologe, Gedichte und Liedformen). Sie wurden in den Dramen des ‚Sturm und Drang‘, in der romantischen Komödie (vor allem von Ludwig Tieck) und im realistischen Drama von Georg Büchner und Christian Dietrich Grabbe aufgegriffen und verstärkt von den Dramatikern der Moderne, u. a. Henrik Ibsen, August Strindberg, Paul Claudel und Thornton Wilder eingesetzt.<sup>1712</sup>

Diese Aufzählung zeigt bloß die Spitze des Eisbergs, lässt aber doch erahnen, wie weit verbreitet und beliebt „die [in]direkte Wendung zum Zuschauer, (!) wie beim Liedvortrag oder bei der Publikumsansprache“<sup>1713</sup> und die „Ablösung oder Durchbrechung des drama-

<sup>1710</sup> Joachim Lang: *Episches Theater als Film. Bühnenstücke Bertolt Brechts in den audiovisuellen Medien*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006, S. 51.

<sup>1711</sup> Vgl. ebd. nach Werner Hecht/Jan Knopf u. a. (Hg.): *Bertolt Brecht. Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Berlin/Weimar u. a.: Suhrkamp, 1989 [= 30 Bände in 32 Teilbänden und ein Registerband], Bd. 27, S. 76. Patrick Primavesi wirft ein (S. 95): „Auf der Suche nach neuen Formen von [...] Theatralität konnte Brecht sich für spektakuläre Sportereignisse, vor allem Boxkämpfe, ebenso begeistern wie für Rundfunk und Film. Diese galten ihm aber nur insofern als Vorbild, als sie nicht bloß der ‚Distribution‘, dem Konsum dienten, sondern eine gesellschaftskritische [...] Kommunikation ermöglichten.“

<sup>1712</sup> Ebd.

<sup>1713</sup> Lang (2006), S. 51.

tischen Dialogs durch diskontinuierliche Dramaturgien“<sup>1714</sup> schon immer waren und noch heute sind.

Der Offene Dialog, um den es sich bei all diesen Fällen handelt, hat querbeet durch die Theaterpraxis früherer Jahrhunderte und in engem Schulterschluss mit dem bürgerlichen Illusionstheater eine steile Karriere hingelegt. Alles, was dabei auf die vermeintliche Wahrnehmung des faktischen Publikums durch die Figuren abzielt – jedes improvisierte Zwiegespräch mit einzelnen Zuschauerinnen und Zuschauern, jedes devout gesäuselte ‚Herzlich willkommen!‘, jedes kumpelhafte ‚Wie geht's euch?‘, jede hingerotzte Beleidigung, jede „Konstruktion nichtillusionärer Räume und nicht zuletzt“ jeder „spielerisch[e] Rekurs auf die Situation des Zuschauers“<sup>1715</sup> erzeugt jedoch im Kabarett sowohl wie im Theater eine Fiktionsblase, welche die Anwesenheit eines verdeckten Gegenübers erzwingt und den Rezeptionsmodus der Hyperillusion befördert. Die gut gemeinte Selbsttäuschung, die sich in diesem theatralen Kontext ganz automatisch einstellt, katalysiert auch im Theater Beziehungsprozesse zu den Figuren und den Spielenden, welche den Fortgang und das Gelingen einer Aufführung beeinflussen. Von ‚monologischen‘ Strukturen oder „auf Einfühlung weitgehend verzichtend[e] Darstellungsweisen“<sup>1716</sup> kann damit weder bei Kabarett- noch bei Theateraufführungen die Rede sein.

Verdecktes Gegenüber, Hyperillusion und gut gemeinte Selbsttäuschung sind drei lang übersehene theatrale Potenziale, die es rückwirkend auszukundschaften und zu beschreiben lohnt. Während das Theater hier noch nicht einmal in den Kinderschuhen steckt, hat die Kabarettwissenschaft mit der Beschreibung des Aufgeführten Gesprächs im Offenen Dialog einen ersten, wichtigen Schritt zurückgelegt. Der Stoff wird der Kabarettforschung angesichts der großen Beliebtheit des Kabaretts auf lange Sicht nicht ausgehen. „Das Kabarett ist nicht tot, es bleibt am Leben. Es hat noch nie so viel Kabarett gegeben“<sup>1717</sup>, schmetterte schon Georg Kreisler. Das chronisch sterbende Kabarett sollte angesichts seiner ungeheuren Vitalität die Kraft und den Mut aufbringen, das Vorurteil seines Ablebens endgültig abzuschütteln. Scheintot oder nicht, für die Kabarettforschung steht mit der *Integrativen Kabaretttheorie* eines allerdings in jedem Fall fest: Die ernsthafte Beschäftigung mit der Kunstform Kabarett ist nicht länger eine Katakombenwissenschaft!

---

1714 Primavesi, S. 96.

1715 Ebd.

1716 Ebd.

1717 Vgl. Kreisler (2015).

## 7 Bibliografie

### 7.1 Primärquellen

Augustinus: *Confessiones*. Buch XI, Kapitel 14. Online verfügbar unter: [www.thelatinlibrary.com/augustine/conf11.shtml](http://www.thelatinlibrary.com/augustine/conf11.shtml). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018.

Barenberg, Jasper/Richling, Mathias: „Ich wollte nicht den ‚Scheibenwischer‘ schänden“. [Interview, 17. März 2009] Online verfügbar unter: [www.deutschlandfunk.de/ich-wollte-nicht-den-scheibenwischerschaenden.694.de.html?dram:article\\_id=66928](http://www.deutschlandfunk.de/ich-wollte-nicht-den-scheibenwischerschaenden.694.de.html?dram:article_id=66928). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018.

basimelia: Josef Hader: Aschermittwoch der Kabarettisten (Teil 1 von 2). [YouTube-Video, 21. April 2010] Online verfügbar unter [www.youtube.com/watch?v=VkJcunNnKxI](https://www.youtube.com/watch?v=VkJcunNnKxI). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018. Ursprünglich: *Aschermittwoch der Kabarettisten* [Fernsehsendung], BR, Sendung vom 25. Februar 2009.

bd4uDE: Dornröschen. [YouTube-Video, 02. Juli 2011] Online verfügbar unter: [www.youtube.com/watch?v=eYorF1GeoRg&t=1s](https://www.youtube.com/watch?v=eYorF1GeoRg&t=1s). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018.

Bessin, Ilka [Cindy aus Marzahn]: Alzheimer-Bulimie. [ProSieben Webvideo, 18. August 2011] Online verfügbar unter: [www.prosieben.de/tv/quatsch-comedy-club/video/111-alzheimer-bulimie-clip](http://www.prosieben.de/tv/quatsch-comedy-club/video/111-alzheimer-bulimie-clip). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018. Ursprünglich: *Quatsch Comedy Show* [Fernsehsendung], ProSieben, 2004, Staffel 1, Episode 11.

Bessin, Ilka: Cindy aus Marzahn. *Nicht jeder Prinz kommt uff'm Pferd*. Sony Music Entertainment, DVD, 2011.

Bierbaum, Otto Julius: *Deutsche Chansons (Brettl-Lieder)*. Berlin/Leipzig: Schuster & Loeffler, 1900.

Busse, Jochen: *Wo wir gerade von belegten Brötchen reden: Die Komödie meines Lebens*. [E-Book] Berlin: Ullstein, 2015.

Chopper4E: Horst Schroth: Null Fehler – Herr Laux versteht die Welt nicht mehr (1994). [YouTube-Video, 27. Juli 2012] Online verfügbar unter: [www.youtube.com/watch?v=qKSo\\_GURy8I&t=240s](https://www.youtube.com/watch?v=qKSo_GURy8I&t=240s). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018. Ursprünglich: *Horst Schroth in „Null Fehler“ Herr Laux versteht die Welt nicht mehr* [Fernsehsendung], NDR, 1994.

Chopper4E: *Nicht wirklich – Nicht ganz da*. [YouTube-Video, 20. August 2012] Online verfügbar unter [www.youtube.com/watch?v=1BlTnCIAKk4](http://www.youtube.com/watch?v=1BlTnCIAKk4). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018. Ursprünglich: *Nicht wirklich nicht ganz da. Kabarett von und mit Bruno Jonas* [Fernsehsendung], BR, 2005.

Chopper4E: *Horst Schroth: Grün vor Neid* (2009). [YouTube-Video, 30. Juli 2012] Online verfügbar unter [www.youtube.com/watch?v=Eyd3ziw7Wao](http://www.youtube.com/watch?v=Eyd3ziw7Wao). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018. Ursprünglich: *Grün vor Neid (Die große Horst Schroth-Nacht)*. [Fernsehsendung] NDR, 2009.

Chopper4E: *Lachgeschichten: Dieter Nuhr*. [YouTube-Video, 01. August 2017] Online verfügbar unter [www.youtube.com/watch?v=Sx\\_mfLAUdwW](http://www.youtube.com/watch?v=Sx_mfLAUdwW). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018. Ursprünglich: *Lachgeschichten. Dieter Nuhr* [Fernsehsendung], rbb/WDR, 2011.

Chopper4E: *Frauen und Kinder zuerst!* [YouTube-Video, 3. August 2012] Online verfügbar unter: [www.youtube.com/watch?v=4Zyc6hPqqv4](http://www.youtube.com/watch?v=4Zyc6hPqqv4). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018. Ursprünglich: *Missfits geh'n baden – Kabarett im Freibad* [Fernsehsendung], WDR, 26. August 2000.

Chopper4E: *Bayerischer Kabarettpreis 2012*. [YouTube-Video, 17. August 2012] Online verfügbar unter: [www.youtube.com/watch?v=CXHN8tnaAjU](http://www.youtube.com/watch?v=CXHN8tnaAjU). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018. Ursprünglich: *Bayerischer Kabarettpreis 2012* [Fernsehsendung], BR, 20. Juli 2012.

Chopper4E: *Bruno Jonas: Bis hierher und weiter*. [YouTube-Video, 27. August 2012] Online verfügbar unter [www.youtube.com/watch?v=7cbl6DJdwAc](http://www.youtube.com/watch?v=7cbl6DJdwAc). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018. Ursprünglich: Jonas, Bruno: *Bis hierher und weiter*. [Fernsehsendung] BR, 2010.

Chopper4E: *Dieter Hildebrandt: Vater unser – gleich nach der Werbung (1. Teil einer kabarettistischen Lesung)*. [YouTube-Video, 31. Dezember 2013] Online verfügbar unter: [www.youtube.com/watch?v=BwozOS\\_cLo8](http://www.youtube.com/watch?v=BwozOS_cLo8). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018. Ursprünglich: Dieter Hildebrandt im Tränenpalast. [Fernsehsendung] 3sat, 2012.

Cicero, Marcus Tullius: *De oratore: Über den Redner*. Stuttgart: Reclam, 1976.

colorsfly: *Georg Schramm, ein früher Auftritt ca. 1989/90, Satirefest*. [YouTube-Video, 19. Oktober 2011] Online verfügbar unter: [www.youtube.com/watch?v=xz2qmoAStHQ](http://www.youtube.com/watch?v=xz2qmoAStHQ). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018. Ursprünglich: *Satirefest* [Fernsehsendung], SFB/ARD, k. A.

colorsfly: *Erwin Grosche „Rabentage“ Satirefest 1989 SFB/ARD auch ein früher Auftritt!* [YouTube-Video, 16. Mai 2012]. Online verfügbar unter [www.youtube.com/watch?v=R1XMTZdTc7c&t=187s](http://www.youtube.com/watch?v=R1XMTZdTc7c&t=187s). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018. Ursprünglich: *Satirefest* [Fernsehsendung], ARD, 1989.

comedyde: *Mirja Boes – Männer, Mücken, Kinder*. [YouTube-Video, 28. November 2012] Online verfügbar unter: [www.youtube.com/watch?v=sJE3ziEZudi](http://www.youtube.com/watch?v=sJE3ziEZudi). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018. Ursprünglich: Boes, Mirja: *Morgen mach' ich Schluss! ... Wahrscheinlich!?*. Sony Music Entertainment GmbH, DVD, 2009.

comydot: *Sascha Grammel – Josie*. [YouTube-Video, 10. März 2011] Online verfügbar unter [www.youtube.com/watch?v=DprVNuwPGpg](http://www.youtube.com/watch?v=DprVNuwPGpg). Letzter Zugriff am 22. Januar 2018. Ursprünglich: Grammel, Sascha: *Hetz mich nicht!* Universal Studio Canal Video, DVD, 2010.

Coquelin, Ernest: *La vie humoristique*. Paris: Paul Ollendorff, 1883, S. 183–191.

Cremer, Ludwig: Ironisches Theater. In: *Die Literatur*, 1941, Jg. 44, Heft 1.

Der Wahrheitsgehalt: *Georg Schramm bei „Pelzig hält sich“*. [YouTube-Video, 17. September 2013] Online verfügbar unter [www.youtube.com/watch?v=DIyhkVRQCTU](http://www.youtube.com/watch?v=DIyhkVRQCTU). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018. Ursprünglich: *Pelzig hält sich*. [Fernsehsendung vom 17. September] ZDF, 2013.

DjBlackSheep96: *Die letzte Tour (Das erste deutsche Zwangensemple)*. [YouTube-Video, 15. Mai 2013] Online verfügbar unter: [www.youtube.com/watch?v=3OBFKZEpb8](http://www.youtube.com/watch?v=3OBFKZEpb8). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018. Ursprünglich: *Erstes Deutsches Zwangensemple live! Die letzte Tour* [Fernsehsendung], BR, 16. Mai 2013.

Ensikat, Peter/Hildebrandt, Dieter: *Wie haben wir gelacht. Ansichten zweier Clowns*. [E-Book] Berlin: Aufbau, 2013.

Falkinger, Andreas: Beim Denken kann man blöd werden. Mitreißender Bruno Jonas begeistert mit seinem Programm ‚Bis hierher und weiter‘. In: *Kabarett von A bis Z. Kritiken aus den Jahren 1997 bis 2014*. Hrsg. von Falkinger, Andreas, 2012, S. 36. Online verfügbar unter [issuu.com/andreasfalkinger/docs/kabarett](http://issuu.com/andreasfalkinger/docs/kabarett). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018.

FreiDenken: *Hagen Rether über unsere westlichen Werte*. [YouTube-Video, 21. August 2016]. Online verfügbar unter [www.youtube.com/watch?v=vj9l6vbOxJc](http://www.youtube.com/watch?v=vj9l6vbOxJc). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018. Ursprünglich: *3satfestival. Hagen Rether. Liebe Update (2015)* [Fernsehsendung], 3sat/zdf, Sendung vom 27. September 2015.

Fuchs, Georg: *Die Revolution des Theaters. Ergebnisse aus dem Münchener Künstlertheater*. München/Leipzig: Georg Müller, 1909.

Grünwald, Günter: *Glauben Sie ja nicht, wen Sie da vor sich haben*. Sony Music Entertainment Germany, DVD, 2009.

Guilbert, Yvette: *Lied meines Lebens*. Übersetzt von Franz Hessel. Berlin: Rowohlt, 1928.

Hader, Josef: *Im Keller (Best of Kabarett Edition)*. Hoanzl, CD, 2013.

Hans Post: *Serdar Somuncu – Der Adolf in mir* [eigentlich *Der Hassprediger – Ein demagogischer Blindtest*]. [YouTube-Video, 03. März 2016] Online verfügbar unter: [www.youtube.com/watch?v=jVYftezrjq4](http://www.youtube.com/watch?v=jVYftezrjq4). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018. Ursprünglich: *Serdar Somuncu: Hassprediger* [Fernsehsendung], Sat.1 Comedy on Stage, 1/8, 28. September 2010.

Herder, Johann Gottfried von: *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*. Berlin: Christian Friedrich Voß, 1772.

Herrmann, Max: Das theatralische Raumerlebnis. In: *Vierter Kongreß für Ästhetik und Allgemeine Kunswissenschaft. Beilagen zur Zeitschrift für Ästhetik und allgemeinen Kunswissenschaft*, 1931, Bd. 2/25.

Hollaender, Friedrich: Abschied von ‚Schall und Rauch‘. In: *Beiblatt des 8-Uhr-Abendblatts der National-Zeitung*, 3. Dezember 1920.

hrfernsehen: *Matthias Egersdörfer. Es piept, er klaut und schreit die Zuschauer an – Comedy Tower*. [YouTube-Video, 25. Januar 2014] Online verfügbar unter [www.youtube.com/watch?v=ZjpQZdP8900](http://www.youtube.com/watch?v=ZjpQZdP8900). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018. Ursprünglich: *comedy tower* [Fernsehsendung], hr, 24. Januar 2014.

Icfu YT: *Laudatio für Josef Hader@Bayerischer Kabarettpreis (2011-10-07)*. [YouTube-Video, 11. Oktober 2011] Online verfügbar unter: [www.youtube.com/watch?v=OGPvqivSoo](http://www.youtube.com/watch?v=OGPvqivSoo). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018. Ursprünglich: *Bayerischer Kabaretpreis 2011* [Fernsehsendung], BR, 07. Oktober 2011.

Jonas, Bruno: *Wirklich wahr*. KDC Records, CD, 1995.

k. A.: *Aktuelles Programm*. [Homepage des Künstlers] Online verfügbar unter: [www.claus-von-wagner.de/programm.html](http://www.claus-von-wagner.de/programm.html). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018.

k. A.: „*Der Teufel trägt Pampers*“: *Comedy mit Lisa Feller*. [Onlineartikel, 03. Mai 2012] Ruhr Nachrichten. Online verfügbar unter [www.ruhrnachrichten.de/Nachrichten/Der-Teufel-traegt-Pampers-Comedy-mit-Lisa-Feller-638216.html](http://www.ruhrnachrichten.de/Nachrichten/Der-Teufel-traegt-Pampers-Comedy-mit-Lisa-Feller-638216.html). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018.

k. A.: *Das aktuelle Programm*. [Homepage des Künstlers] Online verfügbar unter: [www.rolfmiller.de/ontour/programme/](http://www.rolfmiller.de/ontour/programme/). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018.

k. A.: *FAQs zum neuen Weltrekordversuch. Am 07. + 08.06.2014 in Berlin*. [Homepage des Künstlers] Online verfügbar unter: [www.mario-barth.de/weltrekord2014/](http://www.mario-barth.de/weltrekord2014/). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018.

kathidaddy: *Georg Schramm – Volksverblödung*. [YouTube-Video, 04. September 2009] Online verfügbar unter [www.youtube.com/watch?v=RkNddCXSLvM](http://www.youtube.com/watch?v=RkNddCXSLvM). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018. Ursprünglich: *Kabarett-Fest mit Urban Priol & Freunden* [Fernsehsendung], BR, Sendung vom 01. September 2009, Aufzeichnung vom 06. September 2008.

Kierkegaard, Sören: Der Gesichtspunkt für meine Wirksamkeit als Schriftsteller. In: *Gesammelte Werke*. Hrsg. von Hayo Gerdts und Emanuel Hirsch. Ausgabe in 36 Abteilungen. Düsseldorf/Köln: Eugen Diederichs, 1950–1966, hier 1960 [= Die Schriften über sich selbst, 33. Abteilung].

Knigge, Adolph von: *Ueber den Umgang mit Menschen. In zwey Theilen*. Hannover: Schmidtsche Buchhandlung, 1788.

Knigge, Adolph von: *Ueber den Umgang mit Menschen. In drei Teilen*. Neunte Original-Ausgabe. Durchgesehen und vermehrt von Friedrich Philipp Wilmsen. Hannover: Gebrüder Hahn, 1817.

- Kolman, Trude (Hg.): *Münchner kleine Freiheit. Eine Auswahl aus dem Programm von zehn Jahren*. München: Langen Müller, 1960.
- Komödianten: *Bruno Jonas – Wirklich Wahr (Hörspiel)*. [YouTube-Video, 09. September 2014] Online verfügbar unter: [www.youtube.com/watch?v=GHCxqBg5ays](https://www.youtube.com/watch?v=GHCxqBg5ays). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018. Ursprünglich: Jonas, Bruno: *Die große Bruno Jonas Box. Programm 4. Wirklich wahr*. Random House, CD, 2009.
- Kreisler, Georg: *Vorletzte Lieder*. Preiser Records, CD, 1972.
- Kreisler, Georg: *Rette sich wer kann*. Preiser Records, CD, 2015.
- Loriot [Auswahl Köster, Peter]: *Menschen Tiere Katastrophen*. Stuttgart: Reclam, 1992.
- Lotz, Helmut (Hg.): ... am allerliebsten ist mir eine gewisse Herzensbildung. *Die Interviews*. Norderstedt: Books on Demand, 2018 [Hanns Dieter Hüsch. Das literarische Werk, Bd. 8].
- Ludwig, Volker: Von der Schwierigkeit sein Publikum zu ärgern. In: *essener jugend*. Hrsg. vom Jugendamt der Stadt Essen, 1966, Heft 2.
- Luft, Friedrich: Das Wort hat: Der Kritiker. In: *Hör Zu!*, 1957, Nr. 15.
- Maier-Bode, Martin: *Voll krass deutsch: Ein Integrationskurs für Inländer*. Berlin: Eulenspiegel, 2015.
- Mittermeier, Michael: *Back to Life*. Sony Music Entertainment Germany, DVD, 2002.
- Niavarani, Michael: *Niavaranis Kühlschrank (Best of Kabarett)*. Geco Tonwaren, CD, 2013.
- nickeloo07: *Comedy vs. Kabarett – Hugo Egon Balder bei Beckmann*. [YouTube-Video, 24. September 2009] Online verfügbar unter: [www.youtube.com/watch?v=FJTE2Ey9HBU](https://www.youtube.com/watch?v=FJTE2Ey9HBU). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018. Ursprünglich: *Beckmann (Rosenmontag-Comedy-Gipfel)* [Fernsehsendung], ARD, 23. Februar 2009.
- Pispers, Volker: ... bis neulich 2010. con amima, DVD, 2010.
- Plentiy: *2 Musterknaben – Michael Niavarani & Viktor Gernot*. [YouTube-Video, 11. Mai 2013] Online verfügbar unter: [www.youtube.com/watch?v=\\_p3pXKMynj4&t=466s](https://www.youtube.com/watch?v=_p3pXKMynj4&t=466s). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018. Ursprünglich: Viktor Gernot/Michael Niavarani: *2 Musterknaben*, Hoanzl, DVD, 2011.
- Politik Kabarett: *Claus von Wagner – Theorie der feinen Menschen (BR 2012 TV EDIT komplett)*. [YouTube-Video, 22. August 2016]. Online verfügbar unter [www.youtube.com/watch?v=a6PDEhoVe\\_8](https://www.youtube.com/watch?v=a6PDEhoVe_8). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018. Ursprünglich: *Claus von Wagner live! Theorie der feinen Menschen* [Fernsehsendung], BR, 18. Juli 2013.
- Ralph Nick Clouse: *Georg Schramm – über Politiker im öffentlichen Fernsehen ...* [YouTube-Video, 09. Dezember 2012] Online verfügbar unter: [www.youtube.com/watch?v=bEQfzTYd2Ps](https://www.youtube.com/watch?v=bEQfzTYd2Ps). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018. Ursprünglich: k. A. [Fernsehsendung], 3sat, k. A.

RechtBekommen: *Da sagt der Grünwald Stop.* [YouTube-Video, 04. Januar 2015] Online verfügbar unter [www.youtube.com/watch?v=2oKQI\\_DN3mg](https://www.youtube.com/watch?v=2oKQI_DN3mg). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018. Ursprünglich: *Günter Grünwald im Circus Krone. Da sagt der Grünwald Stop!* [Fernsehsendung], BR, 2014.

Robert Friedmann: *Max Uthoff 2015 | Oben bleiben Kabarett aus dem Mainzer Unterhaus.* [YouTube-Video, 24. Januar 2016]. Online verfügbar unter [www.youtube.com/watch?v=aHMKYrXf4ao&t=829s](https://www.youtube.com/watch?v=aHMKYrXf4ao&t=829s). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018. Ursprünglich: *Max Uthoff „Oben bleiben“. Kabarett aus dem Mainzer Forum-Theater unterhaus* [Fernsehsendung], 3sat, 04. März 2013.

Schnyeder, Werner: *Manchmal gehen mir meine Meinungen auf die Nerven. Aber ich habe keine anderen.* [E-Book] München: Langen Müller Herbig, 2011.

Schnyeder, Werner: *Von einem, der auszog, politisch zu werden. Die Geschichte eines ‚Meinungsträgers‘.* [E-Book] Frankfurt am Main: Westend, 2014.

Schramm, Georg: *Schlachtenbummler.* WortArt, CD, 1996.

Schramm, Georg: *Thomas Bernhard hätte geschossen. Ein Kabarett-Solo.* NRW-Vertrieb, DVD, 2008.

Seiler, Christian: Spaßpaket. In: *Profil*, Nr. 50, 6. Dezember 1997.

strudelschwub: *Neues aus der Anstalt – Folge 11 – 29.01.2008.* [YouTube-Video, 20. Juni 2012] Online verfügbar unter: [www.youtube.com/watch?v=408ns00q450&t=756s](https://www.youtube.com/watch?v=408ns00q450&t=756s). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018. Ursprünglich: *Neues aus der Anstalt* [Fernsehsendung], ZDF, 29. Januar 2008.

Storz, Gerhard: Ironie und Drama. Ein Versuch. In: *Die Literatur*, 1937, Jg. 40, Heft 38.

Thomas Buster: *Gernot & Niavarani Gefühlsecht.* [YouTube-Video, 21. Januar 2017] Online verfügbar unter: [www.youtube.com/watch?v=66vJ5dr8eDg](https://www.youtube.com/watch?v=66vJ5dr8eDg). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018. Ursprünglich: *Gefühlsecht. Ein Abend unter Freunden. Eine Aufzeichnung aus dem Kabarett Simpl. Von und mit Viktor Gernot & Michael Niavarani.* Hoanzl, DVD, 2005.

Tinisha MUNSON: *Qualtinger Der Herr Karl (1961).* [YouTube-Video, 17. Mai 2017] Online verfügbar unter: [www.youtube.com/watch?v=jjlTzWhWVbM](https://www.youtube.com/watch?v=jjlTzWhWVbM). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018. Ursprünglich: *Der Herr Karl* [Fernsehsendung], ORF, 1961.

uncutnews.ch: *Cindy aus Marzahn bei Markus Lanz über Politiker! Ich platze gleich, weil ich mich gerade so aufrege.* [YouTube-Video, 06. Dezember 2014] Online verfügbar unter [www.youtube.com/watch?v=XCLiKHFqIMI](https://www.youtube.com/watch?v=XCLiKHFqIMI). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018. Ursprünglich: *Markus Lanz* [Fernsehsendung], ZDF, Sendung vom 03. Dezember 2014.

unigraz: *Josef Hader: „komisch tragisch: tragisch komisch“ an der Uni Graz.* [YouTube-Video, 28. Juni 2013] Online verfügbar unter: [www.youtube.com/watch?v=7BhEkDHtrO8](https://www.youtube.com/watch?v=7BhEkDHtrO8). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018.

Venske, Henning: *Es war mir ein Vergnügen. Eine Biografie.* Westend, 2014.

Wagner, Axel: „Ich spreche sehr gerne. Ist Ihnen das aufgefallen?“ Online verfügbar unter: [www.sn-online.de/Nachrichten/Kultur/Kultur-lokal/Ich-spreche-sehr-gerne.-Ist-Ihnen-das-aufgefallen](http://www.sn-online.de/Nachrichten/Kultur/Kultur-lokal/Ich-spreche-sehr-gerne.-Ist-Ihnen-das-aufgefallen), veröffentlicht am 23. September 2011. Letzter Zugriff am 01. Juni 2018.

Zips, Martin: Ein schlauer August. In: *Süddeutsche Zeitung*, 08. Januar 2004, Nr. 5, S. 15. Online verfügbar unter [www.georg-schramm.de/html/portrait\\_sz.html](http://www.georg-schramm.de/html/portrait_sz.html). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018.

## 7.2 Sekundärquellen

Adamzik, Kirsten/Christen, Helen (Hg.): *Sprachkontakt. Sprachvergleich. Sprachvariation. Festschrift für Gottfried Kolde zum 65. Geburtstag*. Tübingen: Max Niemeyer, 2001.

Ágel, Vilmos/Eichinger, Ludwig (Hg.): *Dependenz und Valenz. Ein internationales Handbuch der zeitgenössischen Forschung*. Berlin: Walter de Gruyter, 2003.

Ahnen, Helmut von: *Das Komische auf der Bühne. Versuch einer Systematik*. München: Herbert Utz, 2006.

Alkemeyer, Thomas/Brümmer, Kristina u. a. (Hg.): *Ordnung in Bewegung. Choreographien des Sozialen. Körper in Sport, Tanz, Arbeit und Bildung*. Bielefeld: transcript, 2009 [= Materialitäten, Bd. 10].

Anderson, Joseph: *The Reality of Illusion: An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*. Carbondale: IL: Southern Illinois University Press, 1996.

Appignanesi, Lisa: *Das Kabarett*. Übersetzt von Gerd Betz. Stuttgart: Belser, 1976.

Argyle, Michael: *Körpersprache & Kommunikation. Nonverbaler Ausdruck und soziale Interaktion*. 10., überarbeitete Neuauflage. Übersetzt von Karsten Petersen. Paderborn: Junfermann, 2013.

Arlt, Florian/Gregorz, Klaus u. a. (Hg.): *Raum und Offene Jugendarbeit*. Münster: LIT, 2004 [= Soziale Arbeit – Social Issues, Bd. 18].

Auer, Peter/Barden, Birgit u. a.: *Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem (GAT)*. Online verfügbar unter: [www.mediensprache.net/de/medienanalyse/transcription/gat/gat.pdf](http://www.mediensprache.net/de/medienanalyse/transcription/gat/gat.pdf). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018.

Bachmann-Medick, Doris (Hg.): *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*. Frankfurt am Main: Fischer, 1996.

Baier, Joseph-Albert: *Raumrichtungen und räumliche Verhältnisse im Theater hinsichtlich ihrer emotionalen Bedeutung für den Zuschauer*. Dissertation. Universität München, 1979.

Bain, David: *Actors and Audience. A Study of Asides and Related Conventions in Greek drama*. Oxford: University Press, 1977.

- Baker, Collin/Fillmore, Charles: A Frames Approach to Semantic Analysis. In: *The Oxford Handbook of Linguistic Analysis*. Hrsg. von Bernd Heine und Heiko Narrog. Oxford: Oxford University Press, 2010, S. 313–339.
- Baldauf, Heike: Aufschreien und Stöhnen – Äußerungsformen emotionaler Beteiligung beim Fernsehen. In: *Neuere Entwicklungen in der Gesprächsforschung. Vorträge der 3. Arbeitstagung des Pragmatischen Kolloquiums Freiburg*. Hrsg. von Alexander Brock und Martin Hartung. Tübingen: Gunter Narr, 1998 [= Script Oralia, Bd. 108], S. 37–54.
- Balme, Christopher: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. 3. Auflage. Berlin: Erich Schmidt, 2003.
- Balme, Christopher: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. 4. Auflage. Berlin: Erich Schmidt, 2008.
- Bartsch, Udo/Hofmann, Heinz u. a. (Hg.): *Unterhaltungskunst A–Z*. Berlin: Henschelverlag, 1977.
- Barsalou, Lawrence: Frames, concepts, and conceptual fields. In: *Frames, Fields, and Contrasts*. Hrsg. von Eva Kittay und Adrienne Lehrer. Hillsdale, N. J.: Lawrence Erlbaum, 1992, S. 21–71.
- Baschera, Marco: Was heißt „Körper“ in einer Verkörperung? In: *Verkörperungen*. Hrsg. von André Blum, John Krois u. a. Berlin: Akademie, 2012, S. 209–222.
- Bäuml, Franz: Zum Verständnis mittelalterlicher Mitteilungen. In: *Hohenemser Studien zum Nibelungenlied*. Hrsg. von Achim Masser. Dornbirn: Vorarlberger Verlagsanstalt, 1981, S. 288–289.
- Bauschinger, Sigrid (Hg.): *Literarisches und politisches Kabarett von 1901 bis 1999*. Basel/Tübingen: A. Francke, 2000.
- Baxmeyer, Martin/Kleinert, Peter: *Der Kabarettist Werner Finck*. [Internetartikel Neue Rheinische Zeitung, k. A.] Online verfügbar unter: [www.nrhs.de/flyer/beitrag.php?id=14457](http://www.nrhs.de/flyer/beitrag.php?id=14457). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018. Ursprünglich: Baxmeyer, Martin: „Rufen wir dem Adolf Heil/oder auch das Gegenteil?“ In: *Graswurzelrevolution*, 2002, Nr. 267.
- Bayerdörfer, Hans-Peter/Conrady, Carl Otto u. a. (Hg.): *Literatur und Theater im Wilhelminischen Zeitalter*. Tübingen: Max Niemeyer, 1978.
- Bayerdörfer, Hans-Peter: Überbrettl und Überdrama. In: *Literatur und Theater im Wilhelminischen Zeitalter*. Hrsg. von Hans-Peter Bayerdörfer, Carl Otto Conrady u. a. Tübingen: Max Niemeyer, 1978, S. 275–291.
- Bayerdörfer, Hans-Peter: Unscheinbare Bühne – Unerhörte Stimme: Diseusen in der Weimarer Republik und die Reform im Theater. In: *Literarisches und politisches Kabarett von 1901 bis 1999*. Hrsg. von Sigrid Bauschinger. Basel/Tübingen: A. Francke, 2000, S. 71–93.

- Bayerdörfer, Hans-Peter: In eigener Sache? – Jüdische Stimmen im deutschen und österreichischen Kabarett der Zwischenkriegszeit: Fritz Grünbaum – Fritz Löhmer – Walter Mehring. In: *Hundert Jahre Kabarett. Zur Inszenierung gesellschaftlicher Identität zwischen Protest und Propaganda*. Hrsg. von Joanne McNally und Peter Sprengel. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003, S. 64–86.
- Becker, Tobias: *Inszenierte Moderne: Populäres Theater in Berlin und London. 1880–1930*. München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag, 2014 [= Veröffentlichungen des Deutschen Historischen Instituts London/Publications of the German Historical Institute London, Bd. 74].
- Behrmann, Sven: *Politische Satire im deutschen und französischen Rundfunk*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002 [= Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft, Bd. 20].
- Bemmamn, Helga (Hg.): *Mitgelacht – dabeigewesen. Erinnerungen aus 6 Jahrzehnten Kabarett*, Berlin/DDR: Henschelverlag, 1967.
- Bentley, Eric: *The Life of Drama*. New York: Atheneum, 1965.
- Bergmann, Jörg: Authentisierung und Fiktionalisierung in Alltagsgesprächen. In: *Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch*. Hrsg. von Martin Jurga und Herbert Willems. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1998, S. 107–123.
- Bergmeister, Volker: *Kabarett und Satire im öffentlich-rechtlichen Fernsehen untersucht am Beispiel der Sendereihe „Scheibenwischer“; Entwicklung, Charakteristik, Funktions, publizistische Probleme*. Magisterarbeit. Universität München, 1987.
- Bergson, Henri: *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*. Übersetzt von Roswitha Plancherel-Walter. Darmstadt: Luchterhand, 1988.
- Bernhardt, Juan Andrés: *Humor in der Psychotherapie. Eine Einführung für Therapeuten und Klienten*. Weinheim/Basel: Beltz, 1985.
- Bernhardt, Rüdiger: Sieg und Überwindung des Naturalismus. Gerhart Hauptmanns soziales Drama ‚Vor Sonnenaugang‘. In: *Klassiker der deutschen Literatur: Epochensignaturen von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Hrsg. von Gerhard Rupp. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999, S. 117–160.
- Bernhart, Walter/Wolf, Werner (Hg.): *Framing Borders in Literature and Other Media*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2006 [= Studies in Intermediality, Bd. 1].
- Bertelsmeier-Kierst, Christa/Young, Christopher (Hg.): *Eine Epoche im Umbruch. Volkssprachliche Literalität 1200–1300. Cambridger Symposium 2001*. Tübingen: Max Niemeyer, 2003.
- Best, Otto: *Volk ohne Witz. Über ein deutsches Defizit*. Frankfurt: Fischer, 1993.
- Binder, Dieter: Kabarett und gesellschaftlicher Wandel – Überlegungen zu einer spezifischen Quelle der österreichischen Geschichte. In: *Stachel wider den Zeitgeist. Kabarett, Flüsterwitze und Subversives*. Hrsg. von Robert Kriechbaumer und Oswald Panagl. Wien/Köln u. a.: Böhlau, 2004, S. 79–102.
- Bissegger, Peter: *Grosse Schweizer Kleinkunst*. Zürich: Rüffer & Rub, 2010.

- Block, Friedrich (Hg.): *Komik Medien Gender. Ergebnisse des Kasseler Komik-Kolloquiums*. Bielefeld: Aisthesis, 2006 [= Kulturen des Komischen, Bd. 3].
- Blum, André/Krois, John u. a. (Hg.): *Verkörperungen*. Berlin: Akademie, 2012.
- Borges, Jorge Luis: Partielle Zaubereien im ‚Quijote‘. In: *Jorge Luis Borges. Ausgewählte Werke*. Hrsg. von Fritz Rudolf Fries. Berlin: Volk und Welt, 1987, Bd. 3, S. 224–228.
- Bosse, Anke: Das Kabarett als Metropolenphänomen und Katalysator theatraler Formen der Avantgarde. In: *Metropolen der Avantgarde*. Hrsg. von Thomas Hunkeler und Edith Anna Kunz. Bern: Peter, 2011, S. 189–203.
- Brandt, Line: *The Communicative Mind. A Linguistic Exploration of Conceptual Integration and Meaning Construction*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013.
- Brandstetter, Gabriele: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1995.
- Bremer, Kai: *Postskriptum Peter Szondi. Theorie des Dramas seit 1956*. Bielefeld: transcript, 2017.
- Brinker, Klaus/Antos, Gerd u. a. (Hg.): *Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2000 [= Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, Bd. 16/1].
- Brinker, Klaus/Antos, Gerd u. a. (Hg.): *Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2001 [= Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, Bd. 16/2].
- Brock, Alexander: Wissensmuster im humoristischen Diskurs. Ein Beitrag zur Inkongruenztheorie anhand von Monty Python's Flying Circus. In: *Scherzkommunikation. Beiträge aus der empirischen Gesprächsforschung*. Hrsg. von Helga Kotthoff. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 1996, S. 21–48.
- Brock, Alexander/Hartung, Martin (Hg.): *Neuere Entwicklungen in der Gesprächsforschung. Vorträge der 3. Arbeitstagung des Pragmatischen Kolloquiums Freiburg*. Tübingen: Gunter Narr, 1998 [= Script Oralia, Bd. 108].
- Bublitz, Wolfram: Formen der Verständnissicherung in Gesprächen. In: *Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*. Hrsg. von Klaus Brinker, Gerd Antos u. a. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2001 [= Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, Bd. 16/2], S. 1330–1340.
- Budzinski, Klaus: *Die Muse mit der scharfen Zunge. Vom Cabaret zum Kabarett*. München: List, 1961.
- Budzinski, Klaus: *Die öffentlichen Spaßmacher. Das Kabarett in der Ära Adenauer*. München: List, 1966.
- Budzinski, Klaus: *Das Kabarett. Zeitkritik – gesprochen, gesungen, gespielt – von der Jahrhundertwende bis heute*. Düsseldorf: ECON Taschenbuch, 1985.

- Budzinski, Klaus: *Wer lacht denn da? Kabarett von 1945 bis heute*. Braunschweig: Westermann, 1989.
- Budzinski, Klaus/Hippen, Reinhard (Hg.): *Metzler Kabarett Lexikon*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1996.
- Budzinski, Klaus: 99 Jahre deutsches Kabarett – und was nun? In: *Literarisches und politisches Kabarett von 1901 bis 1999*. Hrsg. von Sigrid Bauschinger. Basel/Tübingen: Francke, 2000, S. 15–19.
- Buschmeier, Matthias/Dembeck, Till (Hg.): *Textbewegungen 1800/1900*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007 [= Stiftung für Romantikforschung, Bd. 35].
- Busse, Dietrich: Diskurslinguistik als Epistemologie. Das verstehensrelevante Wissen als Gegenstand der linguistischen Forschung. In: *Methoden der Diskurslinguistik. Sprachwissenschaftliche Zugänge zur transtextuellen Ebene*. Hrsg. von Ingo Warnke und Jürgen Spitzmüller. Berlin: Walter de Gruyter, 2008, S. 57–87.
- Busse, Dietrich: *Semantik*. Paderborn: Fink, 2009 [= UTB, Bd. 3280].
- Busse, Dietrich: *Frame-Semantik: Ein Kompendium*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2012.
- Busse, Dietrich: Linguistische Diskursanalyse. Die Macht der Sprache und die soziale Konstruktion der Wirklichkeit aus der Perspektive einer linguistischen Epistemologie. In: *Diskurs – Sprache – Wissen: Interdisziplinäre Beiträge zum Verhältnis von Sprache und Wissen in der Diskursforschung*. Hrsg. von Reiner Keller, Werner Schneider u. a. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2013, S. 51–77.
- Chacón Rafael, Ugarte: *Theater und Taubheit. Ästhetinnen des Zugangs in der Inszenierungskunst*. Bielefeld: transcript, 2015.
- Charney, Maurice: *Comedy. A Graphic and Historical Guide*. Westport: Greenwood, 2005, Bd. 2.
- Chiellino, Carmine (Hg.): *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2007.
- Chisholm, David: Early German Literary Cabaret and Modernism in Berlin. In: *Politics in German Literature*. Hrsg. von Beth Bjorklund und Mark Cory. Columbia: Camden House, 1998, S. 117–131.
- Chomsky, Noam: *Sprache und Geist*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972.
- Christmann, Gabriela: Die Aktivität des ‚Sich-Mokieren‘ als konversationelle Satire. In: *Scherzkommunikation. Beiträge aus der empirischen Gesprächsforschung*. Hrsg. von Helga Kotthoff. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 1996, S. 49–80.
- Cole, Peter/Morgan, Jerry (Hg.): New York NY: Academic Press, 1975 [= Syntax and Semantics, Bd. 3].
- Dachsel, Rainer: Komik im deutschsprachigen Radio. In: *Komik: Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hrsg. von Uwe Wirth. Stuttgart: Metzler, S. 383–392.

- Dahlmanns, Claus: *Die Geschichte des modernen Subjekts. Michel Foucault und Norbert Elias im Vergleich*. Münster: Waxmann, 2008.
- Dam, Beatrix van: *Geschichte erzählen. Repräsentation von Vergangenheit in deutschen und niederländischen Texten der Gegenwart*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2016.
- Danielczyk, Sandra: *Diseusen in der Weimarer Republik: Imagekonstruktion im Kabarett am Beispiel Margo Lion und Blandine Ebinger*. Bielefeld: transcript, 2017.
- Degelsegger, Alexander: „*Frames*“ in sozialwissenschaftlichen Theorieansätzen. Ein Vergleich aus der Perspektive der Technikforschung. Wien: ITA, 2008, S. 6. Online verfügbar unter [epub.oewa.ac.at/ita/ita-manuscript/ITA\\_08\\_01.pdf](http://epub.oewa.ac.at/ita/ita-manuscript/ITA_08_01.pdf). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018.
- Deines, Ulrich: Aneignung-Raum: Offener Bereich: Vom pädagogischen Mittelpunkt zum Nicht-Ort. In: *Raum und Offene Jugendarbeit*. Hrsg. von Florian Arlt, Klaus Gregorz u. a. Münster: LIT, 2004 [= Soziale Arbeit – Social Issues, Bd. 18], S. 27–38.
- Delitz, Heike/Fischer, Joachim (Hg.): Die Architektur der Gesellschaft. Theorien für die Architektursoziologie. In: *Die Architektur der Gesellschaft. Theorien für die Architektursoziologie*. Bielefeld: transcript, 2009.
- Dembeck, Till: *Texte rahmen. Grenzregionen literarischer Werke im 18. Jahrhundert (Gottsched, Wieland, Moritz, Jean Paul)*. Berlin: Walter de Gruyter, 2007 [= Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 46].
- Deppermann, Arnulf/Spranz-Fogasy, Thomas: Aspekte und Merkmale der Gesprächssituation. In: *Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*. Hrsg. von Klaus Brinker, Gerd Antos u. a. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2001 [= Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, Bd. 16/2], S. 1148–1161.
- Dorfer, Alfred: *Totalitarismus und Kabarett*. Diplomarbeit. Universität Wien, 2006.
- Dorfer, Alfred: *Satire in restriktiven Systemen Europas im 20. Jahrhundert*. Dissertation. Universität Wien, 2011.
- Dörfler, Sebastian: Kabarett während des Nationalsozialismus. In: *Politisches Kabarett und Satire*. Hrsg. von Tobias Glodek, Christian Haberecht u. a. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin, 2007, S. 30–44.
- Dörner, Andreas: Komik, Humor und Lachen als Dimensionen der politischen Kommunikation. Grundsätzliche Aspekte und strategische Perspektiven der Akteure. In: *Wahlkampf mit Humor und Komik. Selbst- und Fremdinszenierung politischer Akteure in Satiretalks des deutschen Fernsehens*. Hrsg. von Andreas Dörner und Ludgera Vogt. Wiesbaden: Springer VS, 2017, S. 17–41.
- Dörner, Andreas/Vogt, Ludgera (Hg.): *Wahlkampf mit Humor und Komik. Selbst- und Fremdinszenierung politischer Akteure in Satiretalks des deutschen Fernsehens*. Wiesbaden, Springer VS, 2017.
- Double, Oliver: *Getting The Joke. The inner workings of stand-up comedy*. London/New Delhi u. a.: Bloomsbury, 2005.

- Dünne, Jörg/Kramer, Kirsten: Einleitung. Theatralität und Räumlichkeit. In: *Theatralität & Räumlichkeit. Raumordnungen und Raumpraktiken im theatralen Mediendispositiv*. Hrsg. von Jörg Dünne, Sabine Friedrich u. a. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009, S. 15–32.
- Dünne, Jörg/Friedrich, Sabine u. a. (Hg.): *Theatralität & Räumlichkeit. Raumordnungen und Raumpraktiken im theatralen Mediendispositiv*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009.
- Duranti, Alessandro: Ethnography of speaking: toward a linguistics of the praxis. In: *Linguistics: The Cambridge Survey*. Hrsg. von Frederick Newmeyer. Cambridge: Cambridge University Press, 1989 [= Language: The Socio-cultural Context], S. 210–228.
- Ebert, Vince: *Kabarett oder Comedy?* [Internetartikel, 19. August 2009] Online verfügbar unter: [www.achgut.com/dadgdx/index.php/dadgd/article/kabarett\\_oder\\_comedy/](http://www.achgut.com/dadgdx/index.php/dadgd/article/kabarett_oder_comedy/). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018 [= im Folgenden *Kabarett oder Comedy?*].
- Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977 [= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 222].
- Ehmer, Oliver: *Imagination und Animation. Die Herstellung mentaler Räume durch animierte Rede*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2011 [= Linguae & Litterae, Bd. 7].
- Eigler, Friederike: *Frauen und Männer im Gespräch. Eine empirische Untersuchung des Kommunikationsverhaltens von nordamerikanischen Studentinnen und Studenten*. Marburg: Tectum, 2002.
- Eke, Norbert Otto: Der Verlust der Gattungsmerkmale: Drama nach 1945. In: *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*. Hrsg. von Peter Marx. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2012, S. 310–322.
- Enderwitz, Anne/Rajewsky, Irina (Hg.): *Fiktion im Vergleich der Künste und Medien*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2016.
- Erlinger, Hans-Dieter/Foltin, Hans-Friedrich (Hg.): *Unterhaltung, Werbung und Zielgruppenprogramme*. München: Wilhelm Fink, 1994 [= Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland, Bd. 4].
- Eroms, Hans-Werner: Der Konjunktiv im Kabarett. In: *Sprachgeschichten ein Lesebuch für Werner König zum 60. Geburtstag*. Festschrift. Hrsg. von Edith Funk. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2003 [= Schriften zum Bayerischen Sprachatlas, Bd. 7], S. 43–62.
- Esslin, Martin: Die Suche nach neuer Form im Theater. In: *Jenseits des Absurden. Aufsätze zum modernen Drama*. Hrsg. von Martin Esslin. Wien: Europaverlag, 1972, S. 13–19.
- Esslin, Martin (Hg.): *Jenseits des Absurden. Aufsätze zum modernen Drama*. Wien: Europaverlag, 1972.

- Everdell, William: *The First Moderns: Profiles in the Origins of Twentieth-Century Thought*. Chicago: The University of Chicago Press, 1997.
- Fahle, Manfred: Ästhetik als Teilaspekt bei der Synthese menschlicher Wahrnehmung. In: *Wahrnehmung Kognition Ästhetik. Neurobiologie und Medienwissenschaften*. Hrsg. von Ralf Schnell. Bielefeld: transcript, 2005, S. 61–110.
- Fauconnier, Gilles: *Mental Spaces. Aspects of Meaning Construction in Natural Language*. New York: Cambridge University Press, 1994.
- Fauconnier, Gilles: *Mappings in Thoughts and Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Faulstich, Werner: *Die bürgerliche Mediengesellschaft (1700–1830)*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2002 [= Die Geschichte der Medien, Bd. 4].
- Fähnders, Walter: *Avantgarde und Moderne 1890–1933*. Stuttgart: Metzler, 2003.
- Feldbusch, Elisabeth (Hg.): *Neue Fragen der Linguistik: Akten des 25. Linguistischen Kolloquiums*. Tübingen: Max Niemeyer, 1991 [= Linguistische Arbeiten, Bd. 2].
- Felder, Ekkehard/Müller, Marcus (Hg.): *Wissen durch Sprache. Theorie, Praxis und Erkenntnisinteresse des Forschungsnetzwerkes „Sprache und Wissen“*. Berlin: Walter de Gruyter, 2009 [= Sprache und Wissen, Bd. 3].
- Fillmore, Charles: The Case for Case. In: *Universals in Linguistic Theory*. Hrsg. von Emmon Beach und Robert Harms. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1968, S. 1–88.
- Fillmore, Charles: Frame Semantics and the nature of language. In: *Annals of the New York Academy of Sciences: Conference on the Origin and Development of Language and Speech*. New York: New York Academy of Science, 1976.
- Fillmore, Charles: Frame Semantics. In: *Linguistics in The Morning Calm*. Hrsg. von The Linguistic Society of Korea. Seoul: Hanshin Publishing Corporation, 1982, S. 111–137.
- Filter, Andreas/Giel, Klaus (Hg.): *Schriften zur Sprachphilosophie [1827]*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963 [= Werke in fünf Bänden, Bd. 3].
- Fine, Gary Alan: Humorous Interaction and the Social Construction of Meaning: Making Sense in a Jocular Vein. In: *Studies in Symbolic Interaction*, 1984, Bd. 5, S. 83–101.
- Fischer, Klaus: *Kognitive Grundlagen der Soziologie*. Duncker & Humblot, 1987 [= Soziologische Schriften, Bd. 48].
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performativ*. Tübingen/Basel: Francke, 2001.
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.
- Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen*. 5., unveränderte Auflage. Tübingen: Gunter Narr, 2007, Bd. I.
- Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris u. a. (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2014.

- Fix, Ulla: Texttypen – Textsorten – Textmuster. In: *Textlinguistik und Stilistik für Einsteiger. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. 3., durchgesehene Auflage. Hrsg. von Ulla Fix, Hannelore Poethe u. a. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003 [= Leipziger Skripten. Einführungs- und Übungsbücher, Bd. 1], S. 24–26.
- Fix, Ulla/Poethe, Hannelore u. a. (Hg.): *Textlinguistik und Stilistik für Einsteiger. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. 3., durchgesehene Auflage. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003 [= Leipziger Skripten. Einführungs- und Übungsbücher, Bd. 1].
- Fleischer, Michael/Sappok, Christian: *Die populäre Literatur. Analysen literarischer Randbereiche an slavischem und deutschem Material*. Bochum: Brockmeyer, 1988, S. 43–90.
- Fleischer, Michael: *Eine Theorie des Kabarett. Versuch einer Gattungsbeschreibung (an deutschem und polnischem Material)*. Bochum: Brockmeyer, 1989.
- Fleischer, Michael: Kabarett. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hrsg. von Klaus Weimar. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2007, Bd. 1, S. 209–212.
- Foerst, Reiner: *Wie der Lachreiz entsteht: Witz und Komik als Auslöser für neuronale Aktivität*. Norderstedt: Books on Demand, 2006.
- Forcht, Georg: *Frank Wedekind und die Anfänge des deutschsprachigen Kabaretts*. Freiburg: Centaurus Verlag & Media UG, 2009.
- Forrer, Thomas/Linke, Angelika: Wo ist Kultur? [Vorwort]. In: *Wo ist Kultur? Perspektiven der Kulturanalyse*. Hrsg. von Thomas Forrer und Angelika Linke. Zürich: vdf, 2014, S. 7–13.
- Forrer, Thomas/Linke, Angelika (Hg.): *Wo ist Kultur? Perspektiven der Kulturanalyse*. Zürich: vdf, 2014.
- Förster, Evelin: *Die Frau im Dunkeln: Autorinnen und Komponistinnen des Kabaretts und der Unterhaltung von 1901–1935. Eine Kulturgegeschichte*. Berlin: Edition Braus, 2013.
- Fraeulin, Martin/Ilg, Christine: *Kabarett, ein Spiegel der Zeit 1901–1990*. Diplomarbeit. Universität Schwäbisch-Gmünd, 1991.
- Fraas, Claudia/Meier, Stefan: Multimodale Stil- und Frameanalyse – Methodentriangulation zur medienadäquaten Untersuchung von Online-Diskursen. In: *Angewandte Diskurslinguistik. Felder, Probleme, Perspektiven*. Hrsg. von Kersten Sven Roth und Carmen Spiegel. Berlin: Walter de Gruyter, 2013 [= Diskursmuster – Diskurs Patterns, Bd. 2], S. 135–162.
- Frank, Dirk: *Narrative Gedankenspiele. Der metafiktionale Roman zwischen Modernismus und Postmodernismus*. Wiesbaden: Deutscher Universität-Verlag, 2001.
- Frank, Svenja/Ilgner, Julia (Hg.): *Ehrliche Erfindungen. Felicitas Hoppe als Erzählerin zwischen Tradition und Transmoderne*. Bielefeld: transcript, 2017.
- Freud, Anna/Bonaparte, Marie (Hg.): *Sigmund Freud. Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1999 [= Gesammelte Werke in achtzehn Bänden mit einem Nachtragsband, Bd. IV].

- Freud, Sigmund: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* [1905]. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Hrsg. von Anna Freud, Marie Bonaparte u. a. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1999 [= Gesammelte Werke in achtzehn Bänden mit einem Nachtragsband, Bd. IV].
- Freunek, Sigrid: *Literarische Mündlichkeit und Übersetzung. Am Beispiel deutscher und russischer Erzähltexte*. Berlin: Frank & Timme Verlag für wissenschaftliche Literatur, 2007 [= Ost-West-Express: Kultur und Übersetzung, Bd. 2].
- Fricke, Harald/Zymer, Rüdiger: Parodieren geht über studieren. Ein neues Konzept des literaturwissenschaftlichen Studiums als aktive Entmythologisierung. In: *Wozu Literaturwissenschaft? Kritik und Perspektiven*. Hrsg. von Frank Griesheimer und Alois Prinz. Tübingen: Francke, 1991, S. 212–232.
- Frindte, Wolfgang/Haufecker, Nicole (Hg.): *Rechtsextremismus und ‚Nationalsozialistischer Untergrund‘. Interdisziplinäre Debatten, Befunde und Bilanzen*. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2016.
- Fry, Dennis: *Homo loquens. Man as a talking animal*. London/New York u. a.: Cambridge University Press, 1977.
- Funk, Edith (Hg.): *Sprachgeschichten ein Lesebuch für Werner König zum 60. Geburtstag*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2003 [= Schriften zum Bayerischen Sprachatlas, Bd. 7].
- Gabriel, Gottfried: *Erkenntnis*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2015.
- Gadamer, Hans-Georg: Replik zu „Hermeneutik und Ideologiekritik“: In: Ders. *Hermeneutik. Wahrheit und Methode*. Ergänzungen. Register. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1993 [= Gesammelte Werke, Bd. 2], S. 251–275.
- Gansel, Christina: Valenz und Kognition. In: *Dependenz und Valenz. Ein internationales Handbuch der zeitgenössischen Forschung*. Hrsg. von Vilmos Ágel, Ludwig Eichinger u. a. Berlin: Walter de Gruyter, 2003, S. 422–444.
- Gebauer, Gunter/Wulf, Christoph (Hg.): *Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft*. Reinbek: Rowohlt, 1992.
- Geitel, Klaus: Ein Königreich für einen Feind ... Erhabener Zeigefinder statt Humor. Besuch bei deutschsprachigen Kabarett. In: *Die Welt*. Hamburg, Nr. 66 (Ausgabe vom 19. März 1966).
- Gelfert, Hans-Dieter: *Madam I'm Adam. Eine Kulturgeschichte des englischen Humors*. München: C. H. Beck, 2007.
- Gerhards, Maria/Klinger, Walter u. a. (Hg.): *Humor in den Medien*. Baden-Baden: Nomos, 2003 [= Forum Medienrezeption, Bd. 6].
- Gernhardt, Robert: *Was gibt's denn da zu lachen? Kritik der Komiker. Kritik der Kritiker. Kritik der Komik*. Neuauflage. Frankfurt am Main: Fischer, 2008.
- Gertenbach, Lars/Kahlert, Heike u. a. (Hg.): *Soziologische Theorien*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2009 [= UTB Basiswissen Soziologie, Bd. 3296].

- Giddens, Anthony: *Die Konstitution der Gesellschaft. Grundzüge einer Theorie der Strukturierung*. Frankfurt am Main: Campus, 1988.
- Gilbert, Annette: Ephemere Schrift. Flüchtigkeit und Artefakt. In: *Die Sichtbarkeit der Schrift*. Hrsg. von Susanne Strätling und Georg Witte. München: Wilhelm Fink, 2006, S. 41–58.
- Gleich, Uli: Sind Fernsehpersonen die ‚Freunde‘ des Zuschauers? Ein Vergleich zwischen parasozialen und realen sozialen Beziehungen. In: *Fernsehen als ‚Beziehungskiste‘. Paarsoziale Beziehungen und Interaktionen mit TV-Personen*. Hrsg. von Peter Vorderer. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1996, S. 113–142.
- Glodek, Tobias/Haberecht, Christian u. a. (Hg.): *Politisches Kabarett und Satire*. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin, 2007.
- Glodek, Tobias/Haberecht, Christian u. a.: Vorbemerkung. In: *Politisches Kabarett und Satire*. Hrsg. von Tobias Glodek, Christian Haberecht u. a. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin, 2007, S. 7–8.
- Gloy, Karin (Hg.): *Kollektiv- und Individualbewusstsein*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008.
- Goebel, Eckart/Koppenfels, Martin von (Hg.): *Die Endlichkeit der Literatur*. Berlin: Akademie, 2002.
- Goebel, Eckart: Vorgespiegelte und wahre Unendlichkeit. ‚Mise en abyme‘: Gide, Huxley, Jean Paul. In: *Die Endlichkeit der Literatur*. Hrsg. von Eckart Goebel und Martin von Koppenfels. Berlin: Akademie, 2002, S. 85–99.
- Goffman, Erving: *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. New York, Evanston u. a.: Harper & Row, 1974.
- Goffman, Erving: *Forms of Talk*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1981.
- Goffman, Erving: *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. 4. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.
- Goffman, Erving: *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977 [= suhrkamp taschenbuch wissenschaft, Bd. 329].
- Göhmann, Lars: *Theatrale Wirklichkeiten. Möglichkeiten und Grenzen einer systemisch-konstruktivistischen Theaterpädagogik im Kontext ästhetischer Bildung*. Aachen: Mainz, 2004.
- Goldstein, Jeffrey/McGhee, Paul (Hg.): *The Psychology of humor. Theoretical perspectives and empirical issues*. New York: Academic Press, 1972.
- Green, Dennis: Terminologische Überlegungen zum Hören und Lesen im Mittelalter. In: *Eine Epoche im Umbruch. Volkssprachliche Literalität 1200–1300. Cambriger Symposium 2001*. Hrsg. von Christa Bertelsmeier-Kierst und Christopher Young. Tübingen: Max Niemeyer, 2003, S. 1–22.

- Grice, Paul: Logic and Conversation. In: *Speech acts*. Hrsg. von Peter Cole und Jerry Morgan. New York NY: Academic Press, 1975 [= Syntax and Semantics, Bd. 3], S. 41–58.
- Grosch, Nils (Hg.): *Aspekte des modernen Musiktheaters in der Weimarer Republik*. Münster: Waxmann, 2004.
- Grubenberg, Heiko/Kuckartz, Udo u. a. (Hg.): *Qualitative Datenanalyse: computergestützt. Methodische Hintergründe und Beispiele aus der Forschungspraxis*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2004.
- Gumperz, John/Hymes, Dell (Hg.): *Directions in sociolinguistics: The ethnography of communication*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1972.
- Gumprecht, Hans Ulrich: Epiphanie. In: *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*. Hrsg. von Joachim Küpper und Christoph Menke. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, S. 203–222.
- Gymnich, Marion: Meta-Film und Meta-TV: Möglichkeiten und Funktionen von Metaisierung in Filmen und Fernsehserien. In: *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen*. Hrsg. von Janine Hauthal, Julijana Nadj u. a. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2007 [= spectrum Literaturwissenschaft /spectrum Literature, Bd. 12], S. 127–154.
- Habscheid, Stephan (Hg.): *Textsorten, Handlungsmuster, Oberflächen. Linguistische Typologien der Kommunikation*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2011.
- Hagener, Malte/Vendrell, Ferran Ingrid (Hg.): *Empathie im Film. Perspektiven der Ästhetischen Theorie, Phänomenologie und Analytischen Philosophie*. Bielefeld: transcript, 2017.
- Haller, Miriam: *Das Fest der Zeichen. Schreibweisen des Festes im modernen Drama*. Köln: Böhlau, 2002 [= Kölner Germanistische Studien; Neue Folge: Bd. 3].
- Hammer, Stephan: *Mani Matter und die Liedermacher: zum Begriff des ‚Liedermachers‘ und zu Matters Kunst des Autoren-Liedes*. Bern: Peter Lang, 2010.
- Hansen, Hans Harald: *Der Umgang mit der Sprache. Mitarbeiter zum Erfolg führen. Durch das Werkzeug der Sprache zur Anerkennung und zum Erfolg im Beruf*. Hamburg: Diplomica, 2008.
- Härder, Mäc: Der Kabarettist als moderner Prophet. In: *Ausgesetzt. Exklusionsdynamiken und Exposureprozesse in der praktischen Theologie*. Hrsg. von Birgit Hoyer, Johann Pock u. a. Wien: LIT, 2012 [= Werkstatt Theologie. Praxisorientierte Studien und Diskurse, Bd. 20], S. 207–212.
- Hartung, Martin: *Formen der Adressiertheit der Rede*. In: *Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*. Hrsg. von Klaus Brinker und Gerd Antos. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2001 [= Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, Bd. 16/2], S. 1348–1355.

- Hausendorf, Heiko: *Gespräch als System. Linguistische Aspekte einer Soziologie der Interaktion*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1992.
- Hauthal, Janine: ‚Theatralität und Narrativität in Heinrich von Kleists „Penthesilea“ (1808)‘. Paradoxe Konstellationen im (innerästhetischen Medienwechsel). In: *Textbewegungen 1800/1900*. Hrsg. von Matthias Buschmeier und Till Dembeck. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007 [= Stiftung für Romantikforschung, Bd. 35], S. 244–265.
- Hauthal, Janine/Nadj, Julijana (Hg.): In: *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2007 [= spectrum Literaturwissenschaft / spectrum Literature, Bd. 12].
- Hauthal, Janine: Medienspezifische und kommunikationstheoretische Modifikationen der Theorie des Megadramas und seine Entgrenzungen in Sarah Kanes ‚4.48 Psychosis‘. In: *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen*. Hrsg. von Janine Hauthal, Julijana Nadj u. a. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2007 [= spectrum Literaturwissenschaft / spectrum Literature, Bd. 12], S. 92–126.
- Hecht, Werner/Knopf, Jan u. a. (Hg.): *Bertolt Brecht. Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Berlin/Weimar u. a.: Suhrkamp, 1988–2000 [= 30 Bände in 32 Teilbänden und ein Registerband].
- Hecht, Werner/Knopf, Jan u. a. (Hg.): *Bertolt Brecht. Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Berlin/Weimar u. a.: Suhrkamp, 1989 [= 30 Bände in 32 Teilbänden und ein Registerband], Bd. 27.
- Heil, Jonathan: *Zitatensammlung [Das Kabarett ist tot]*. Online verfügbar unter: [www.kabarettarchiv.de/wordpress/wp-content/uploads/2017/10/Zitate-zu-Kabaretttheorien-neu.pdf](http://www.kabarettarchiv.de/wordpress/wp-content/uploads/2017/10/Zitate-zu-Kabaretttheorien-neu.pdf). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018.
- Heine, Bernd/Narrog, Heiko (Hg.): *The Oxford Handbook of Linguistic Analysis*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Heinemann, Margot: Textsorten des Alltags (Text Types in Everyday Use). In: *Gesprächslinguistik/Linguistics of Text and Conversation. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung/An International Handbook of Contemporary Research*. Hrsg. von Gerd Antos, Klaus Brinker u. a. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2000 [= Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, Bd. 16/1], S. 604–613.
- Heinemann, Wolfgang/Viehweger, Dieter: *Textlinguistik. Eine Einführung*. Tübingen: Max Niemeyer, 1991 [= Germanistische Linguistik, Bd. 115].
- Heinlein, Michael/Seßler, Katharina (Hg.): *Die vergnügte Gesellschaft. Ernsthaftes Perspektiven auf modernes Amusement*. Bielefeld: transcript, 2012.
- Hellberg, Frank: *Walter Mehring. Schriftsteller zwischen Kabarett und Avantgarde*. Bonn: Bouvier, 1983 [= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 337].

- Henne, Helmut/Rehbock, Helmut: *Einführung in die Gesprächsanalyse*. 4., durchgesehene und bibliografisch ergänzte Auflage. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2001.
- Henne, Helmut: Gegensprechanlagen. Literarische Dialoge (Botho Strauß) und linguistische Gesprächsanalyse [1984]. In: *Reichtum der Sprache. Studien zur Germanistik und Linguistik*. Hrsg. von Jörg Kilian und Iris Forster. Tübingen: Max Niemeyer, 2006, S. 296–313.
- Henningsen, Jürgen: *Theorie des Kabaretts*. Ratingen: Henn, 1967.
- Herrmann, Britta: ‚Cultural Studies‘ in Deutschland: Chancen und Probleme transnationaler Theorie-Importe für die (deutsche) Literaturwissenschaft. In: *Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Ansgar Nünning und Roy Sommer. Tübingen: Gunter Narr, 2004.
- Herrmann, Friedrich-Wilhelm von: *Augustinus und die phänomenologische Frage nach der Zeit*. Frankfurt am Main: Klostermann, 1992.
- Herstad, Heide Marie: *Lachstrukturen und Lachkontakte. Das Komische, Phantastische, Absurde, Satire und Ironie*. Hamburg: disserta, 2015.
- Hesse, H. [Pseudonym]: *Kabarett und Satire im Fernsehen*. [Internetartikel der Freitag. Das Meinungsmedium, 20. Oktober 2013] Online verfügbar unter: [www.freitag.de/autoren/h-hesse/kabarett-und-satire-im-fernsehen](http://www.freitag.de/autoren/h-hesse/kabarett-und-satire-im-fernsehen). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018.
- Heuner, Uli: *Wer herrscht im Theater und Fernsehen?* Berlin: Parodos, 2008.
- Heydebrand, Renate von/Winko, Simone: *Einführung in die Wertung von Literatur. Systematik – Geschichte – Legitimation*. Paderborn/München u. a.: Schöningh, 1996.
- Heyse, Volker: *Die Kompetenzbiographie*. 2. Auflage. Münster: Waxmann, 2007.
- Hickethier, Knut: Vom Fernsehkabarett zur Tele-Comedy. In: *Wie die Welt lacht, Lachkulturen im Vergleich*. Hrsg. von Waltraud ‚Wara‘ Wende. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008, S. 192–207.
- Hippen, Reinhart/Deutsches Kabarettarchiv (Hg.): *Sich fügen heißt lügen. 80 Jahre deutsches Kabarett*. Mainz: Schmidt und Bödige, 1981.
- Hirschhausen, Eckart von: Die Kunst der Pointe – wie man Witze repariert. In: *Lachen macht stark. Humorstrategien*. Hrsg. von Helmut Bachmaier. Göttingen: Wallstein, 2007, S. 140–152.
- Hissy, Maha el: *Getürkte Türken. Karnevalesk Stilmittel im Theater, Kabarett und Film deutsch-türkischer Künstlerinnen und Künstler*. Bielefeld: transcript, 2012.
- Hofmann, Gerhard: *Das politische Kabarett als politische Quelle*. Dissertation: Universität München, 1975.
- Holly, Werner: Medien, Kommunikationsformen, Textsortenfamilien. In:
- Hoppe, Hans: *Theater und Pädagogik. Grundlagen, Kriterien, Modelle pädagogischer Theaterarbeit*. Münster: LIT, 2003 [= Forum SpielTheaterPädagogik, Bd. 1].

- Hoppe, Hans: Si(e)chere Zeiten – oder: Kabrette sich, wer kann. Aspekte des Kabaretts der Gegenwart. In: *Wie die Welt lacht, Lachkulturen im Vergleich*. Hrsg. von Waltraud ‚Wara‘ Wende. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008, S. 178–191.
- Hörburger, Christian: *Nihilisten – Pazifisten – Nestbeschmutzer. Gesichtete Zeit im Spiegel des Kabarettisten*. Tübingen: Verein für Friedenspädagogik, 1993.
- Hörisch, Jochen: *Der Sinn und die Sinne. Eine Geschichte der Medien*. Frankfurt am Main: Die Andere Bibliothek/Eichborn, 2001.
- Horton, Donald/Wohl, Richard: Mass communication and para-social interaction: Observations on intimacy at a distance. In: *Psychiatry*, 1956, Jg. 19, Nr. 3, S. 215–229.
- Hoyer, Birgit/Pock, Johann u. a. (Hg.): *Ausgesetzt. Exklusionsdynamiken und Exposureprozesse in der praktischen Theologie*. Wien: LIT, 2012 [= Werkstatt Theologie. Praxisorientierte Studien und Diskurse, Bd. 20].
- Hübner, Lisa: *Surfing the silver wave. Analyse, Akzeptanz und Nutzungsprofil von BR-Online-Angeboten am Beispiel von Kabarett-Formaten*. Magisterarbeit. Universität Erlangen-Nürnberg, 2009.
- Hügel, Hans-Otto: *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien, Diskussionen*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2003.
- Humboldt, Wilhelm von: Über das vergleichende Sprachstudium in Beziehung auf die verschiedenen Epochen der Sprachentwicklung. In: Ders.: *Schriften zur Sprachphilosophie [1827]*. Hrsg. von Andreas Filter und Klaus Giel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963 [= Werke in fünf Bänden, Bd. 3].
- Hunkeler, Thomas/Kunz, Edith Anna (Hg.): *Metropolen der Avantgarde*. Bern: Peter Lang, 2011.
- Hymes, Dell: Models of interaction of language and social life. In: *Directions in sociolinguistics: The ethnography of communication*. Hrsg. von John Gumperz und Dell Hymes. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1972, S. 35–71.
- Jacobs, Dietmar: Untersuchungen zum DDR-Berufskabarett der Ära Honecker. Frankfurt am Main u. a.: Lang, 1996 [= Kölner Studien zur Literaturwissenschaft, Bd. 8].
- Jaques, Francis: *Über den Dialog. Eine logische Untersuchung*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1986.
- Jäger, Ludwig: Erkenntnisobjekt Sprache. Probleme der linguistischen Gegenstandskonstitution. In: *Sprache und mehr. Ansichten einer Linguistik der sprachlichen Praxis*. Hrsg. von Angelika Linke, Hanspeter Ortner u. a. Tübingen: Max Niemeyer, 2003 [= Reihe Germanistische Linguistik, Bd. 245], S. 67–98.
- Jahn, Bernhard: *Grundkurs Drama*. Stuttgart: Klett Lerntraining, 2009 [= Uni-Wissen: Germanistik].
- Jahraus, Oliver/Liebau, Eckart u. a. (Hg.): *Gestalten und Erkennen. Ästhetische Bildung und Kompetenz*. Münster: Waxmann, 2014 [= Erlanger Beiträge zur Pädagogik, Bd. 13].

- Jakobs, Eva: Intertextualität und Wissen. In: *Neue Fragen der Linguistik: Akten des 25. Linguistischen Kolloquiums*. Hrsg. von Elisabeth Feldbusch. Tübingen: Max Niemeyer, 1991 [= Linguistische Arbeiten, Bd. 2], S. 55–60.
- Jauss, Hans Robert: Zum Problem der Grenzziehung zwischen dem Lächerlichen und dem Komischen. In: *Das Komische*. Hrsg. von Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning. München: Wilhelm Fink, 1976 [= Poetik und Hermeneutik, Bd. 7], S. 361–373.
- Jelavich, Peter: *Berlin Cabaret*. Cambridge/London: Harvard University Press, 1993.
- Jörg, Sabine (Hg.): *Spaß für Millionen. Wie unterhält uns das Fernsehen?*. Berlin: Volker Spiess, 1982.
- Jungblut, Helga: *Das politische Theater Dario Fo*. Frankfurt am Main/Bern u. a.: Peter Lang, 1978 [= Studien und Dokumente zur Geschichte der Romanischen Literatoren, Bd. 2].
- Jurga, Martin/Willems, Herbert (Hg.): *Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch*. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1998.
- k. A.: Abends kaltes Röhrei. In: *Der Spiegel*, 1953, Nr. 2.
- k. A.: Sei schlau, hab Spaß. In: *Der Spiegel* 8, 1996, S. 170–184.
- k. A.: *Pi Nachkommastellen Rekorde*. Online verfügbar unter: 3.141592653589793238462643383279502884197169399375105820974944592.eu/pi-wissen/pi-nachkommastellen-rekorde/. Letzter Zugriff am 01. Juni 2018.
- Kapitza, Arne: Komik, Gesellschaft und Politik. In: *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hrsg. von Uwe Wirth. Stuttgart: J. B. Metzler, 2017, S. 134–146.
- Kapusta, Danijela: *Personentransformation. Zur Konstruktion und Dekonstruktion der Person im deutschen Theater der Jahrtausendwende*. München: Herbert Utz, 2011 [= Münchener Universitätsschriften/Theaterwissenschaft, Bd. 20].
- Kaufmann, Stefan: Handlungstheorie. In: *Soziologische Theorien*. Hrsg. von Lars Gertenbach, Heike Kahlert u. a. Paderborn: Wilhelm Fink, 2009 [= UTB Basiswissen Soziologie, Bd. 3296], S. 13–79.
- Keiser-Hayne, Helga: *Beteiligt euch, es geht um eure Erde. Erika Mann und ihr politisches Kabarett die „Pfeffermühle“ 1933–1937*. München: edition spangenberg, 1990.
- Keller, Reiner: *Das Interpretative Paradigma. Eine Einführung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2012.
- Keller, Reiner/Schneider, Werner (Hg.): *Diskurs – Sprache – Wissen: Interdisziplinäre Beiträge zum Verhältnis von Sprache und Wissen in der Diskursforschung*. Hrsg. von Reiner Keller, Werner Schneider u. a. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2013.
- Kemper, Hans-Georg: *Komische Lyrik – Lyrische Komik: Über Verformungen einer formstrenge Gattung*. Tübingen: Max Niemeyer, 2009.
- Kilian, Jörg/Forster, Iris (Hg.): *Reichtum der Sprache. Studien zur Germanistik und Linguistik*. Tübingen: Max Niemeyer, 2006.

- Kirchgessner, Kilian: „Küssen Sie mich!“ In: *Der Tagesspiegel*. [Online-Artikel] Online verfügbar unter: [www.tagesspiegel.de/weltspiegel/gesundheit/kuessen-sie-mich/545116.html](http://www.tagesspiegel.de/weltspiegel/gesundheit/kuessen-sie-mich/545116.html). Eingestellt am 06. September 2004. Letzter Zugriff am 01. Juni 2018.
- Klauk, Tobias/Köppe, Tilmann (Hg): *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2014.
- Klinger, Walter/Roters, Gunnar: *Fernsehforschung in Deutschland. Themen, Akteure, Methoden*. Baden-Baden: Nomos, 1998 [= Südwestrundfunk Schriftenreihe: Medienforschung, Bd. 2].
- Kloë, Christopher: *Komik als Kommunikation der Kulturen. Beispiele von türkischstämmigen und muslimischen Gruppen in Deutschland*. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2017.
- Klötzter, Sylvia: *Satire und Macht: Film, Zeitung, Kabarett in der DDR*. Köln: Böhlau, 2006.
- Knoblauch, Hubert; Erving Goffman: Die Kultur der Kommunikation. In: *Kultur. Theorie der Gegenwart*. 2., erweiterte und aktualisierte Auflage. Hrsg. von Stephan Moebius und Dirk Quadflieg. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2006, S. 189–201.
- Knop, Karin: *Comedy in Serie. Medienwissenschaftliche Perspektiven auf ein TV-Format*. Bielefeld: transcript, 2007.
- Koestler, Arthur: *The Act of Creation*. London: Hutchinson, 1964.
- Konerding, Klaus Peter: *Frames und lexikalisches Bedeutungswissen. Untersuchungen zur linguistischen Grundlegung einer Frametheorie und zu ihrer Anwendung in der Lexikographie*. Tübingen: Max Niemeyer, 1993 [= Reihe Germanistische Linguistik, Bd. 142].
- Konerding, Klaus Peter: Überlegungen zu (Fach-)Kulturen, kollektiven Praxen, sozialen Transzendentalien, Deklarativität und Bedingungen von Wissenstransfer. In: *Wissen durch Sprache. Theorie, Praxis und Erkenntnisinteresse des Forschungsnetzwerkes ‚Sprache und Wissen‘*. Hrsg. von Ekkehard Felder und Marcus Müller. Berlin: Walter de Gruyter, 2009 [= Sprache und Wissen, Bd. 3], S. 79–111.
- König, Thomas: CAQDAS in der Frame Analysis. In: *Qualitative Datenanalyse: computergestützt. Methodische Hintergründe und Beispiele aus der Forschungspraxis*. Hrsg. von Udo Kuckartz, Heiko Grubenberg u. a. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2004, S. 81–93.
- Korthals, Holger: *Zwischen Drama und Erzählung. Ein Beitrag zur Theorie geschehensdarstellender Literatur*. Berlin: Erich Schmidt, 2003 [= Allgemeine Literaturwissenschaft, Bd. 6].
- Koschorke, Albrecht: *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer allgemeinen Erzähltheorie*. Frankfurt am Main: S. Fischer Wissenschaft, 2012.

- Kotschi, Thomas: Formulierungspraxis als Mittel der Gesprächsaufrechterhaltung. In: *Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*. Hrsg. von Klaus Brinker und Gerd Antos. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2001 [= Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, Bd. 16/2], S. 1340–1348.
- Kotte, Andreas: *Theaterwissenschaft: Eine Einführung*. Köln/Weimar u. a.: Böhlau, 2005.
- Kranemann, Benedikt/Wildt Kim de (Hg.): *Zwischen-Raum Gottesdienst. Beiträge zu einer multiperspektivischen Liturgiewissenschaft*. Stuttgart: W. Kohlhammer, 2016.
- Kreppel, Juliane: „*In Ermangelung eines Besseren?“ Poetik und Politik in bundesrepublikanischen Gedichten der 1970er*. Köln/Weimar u. a. Böhlau, 2009.
- Kretz, Nicolette: Bausteine des Dramas (Figur, Handlung, Dialog). In: *Handbuch Drama: Theorie, Analyse, Geschichte*. Hrsg. von Peter Marx. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2012, S. 105–121.
- Kriechbaumer, Robert/Panagl, Oswald (Hg.): *Stachel wider den Zeitgeist. Kabarett, Flüsterwitze und Subversives*. Wien/Köln u. a.: Böhlau, 2004.
- Konerding, Klaus-Peter: *Frames und lexikalisches Bedeutungswissen. Untersuchungen zur linguistischen Grundlegung einer Frametheorie und zu ihrer Anwendung in der Lexikographie*. Tübingen: Max Niemeyer, 1993 [= Reihe Germanistische Linguistik, Bd. 142].
- Kotthoff, Helga: *Scherzkommunikation. Beiträge aus der empirischen Gesprächsforschung*. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 1996.
- Kotthoff, Helga: Vorwort. In: *Scherzkommunikation. Beiträge aus der empirischen Gesprächsforschung*. Hrsg. von Helga Kotthoff. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 1996, S. 7–19.
- Kotthoff, Helga: *Spaß Verstehen. Pragmatik von konversationellem Humor*. Tübingen: Max Niemeyer, 1998.
- Kotthoff, Helga: Lachen über sich selbst. Selbstbewitzelungen und ihre Funktion im Kontext informeller Gespräche. In: *Lachen*. Hrsg. von Wolfram Mauser und Joachim Pfeiffer. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006 [= Freiburger Literaturpsychologische Gespräche, Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse, Bd. 25], S. 57–76.
- Kotthoff, Helga: Witzige Darbietungen als Talk-Shows. Zur konversationellen Konstruktion eines sozialen Milieus. In:
- Kühn, Peter: *Mehrfachadressierung. Untersuchungen zur adressatenspezifischen Polyvalenz sprachlichen Handelns*. Tübingen: Max Niemeyer, 1995 [= Reihe Germanistische Linguistik, Bd. 154].
- Kühn, Volker: *Das Kabarett der frühen Jahre*. Berlin: Quadriga, 1984.
- Kühn, Volker: *Die zehnte Muse. 111 Jahre Kabarett*. Köln: VGS, 1993.
- Kühn, Volker: Hundert Jahre und kein bisschen leise. In: *Politisches Kabarett und Satire*. Hrsg. von Tobias Glodek, Christian Haberecht u. a. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin, 2007, S. 9–14.

- Kuipers, Giselinde: *Good Humor, Bad Taste. A Sociology of the Joke*. Berlin/New York: Mouton de Gruyter, 2006.
- Kunz, Johannes (Hg.): *100 Jahre Österreich: Die Politik 1918–2018 im Spiegel des Humors*. [E-Book] Wien: Amalthea Signum, 2017.
- Kunz, Johannes: Humor ist, wenn man trotzdem lacht. In: *100 Jahre Österreich: Die Politik 1918–2018 im Spiegel des Humors*. [E-Book] Hrsg. von Johannes Kunz. Wien: Amalthea Signum, 2017.
- Kurzenberger, Hajo: *Der kollektive Prozess des Theaters. Chorkörper – Probegemeinschaften – theatrale Kreativität*. Bielefeld: transcript, 2009.
- Kupper, Christoph: *Das politische Kabarett „Scheibenwischer“ vom 22. Mai 1986. Die öffentliche Diskussion um die Absetzung einer Sendung durch den Bayerischen Rundfunk*. Magisterarbeit. Universität München, 1986.
- Ladenthalin, Volker (Hg.): *Erich Kästner Jahrbuch*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004, Bd. 3.
- Ladenthalin, Volker: Gespräch und Sprache – unter bildungstheoretischer Perspektive. In: *Ich und Du. Der vergessene Dialog*. Hrsg. von Thomas Mikhail. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2008 [= Grundfragen der Pädagogik. Studien – Texte – Entwürfe, Bd. 10], S. 205–240.
- Lang, Birgit: *Eine Fahrt ins Blaue. Deutschsprachiges Theater und Kabarett im australischen Exil und Nach-Exil (1933–1988)*. Berlin: Weidler, 2006 [= Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur, Bd. 163].
- Lang, Joachim: *Episches Theater als Film. Bühnenstücke Bertolt Brechts in den audiovisuellen Medien*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006.
- Lang, Manfred: *Kleinkunst im Widerstand. Das Wiener Werkel. Das Kabarett im Dritten Reich*. Dissertation. Universität Wien, 1967.
- Lareau, Alan: *An unhappy love. The struggle for a Literary Cabaret in Berlin 1919–1935*. Wisconsin: Madison, 1990.
- Lareau, Alan: Nummernprogramm, Ensemblekabarett, Kabarettrevue. Zur Dramaturgie der „Bunten Platte“. In: *Hundert Jahre Kabarett. Zur Inszenierung gesellschaftlicher Identität zwischen Protest und Propaganda*. Hrsg. von Joanne McNally und Peter Sprengel. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003, S. 12–28.
- Lareau, Alan: Tingel-Tangel: Auf der Suche nach Friedrich Hollaenders Kabarett. In: *Aspekte des modernen Musiktheaters in der Weimarer Republik*. Hrsg. von Nils Grosch. Münster: Waxmann, 2004, S. 288–334.
- Lau, Martin: *Hanns von Gumppenberg (1866–1928). Bohemien, Schriftsteller, Okkultist und Mitglied bei den Elf Scharfrichtern*. Dissertation. Universität München, 2014.
- Laux, Lothar: *Persönlichkeitspsychologie*. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart: Kohlhammer, 2008 [= Grundriss der Psychologie, Bd. 11].

- Leder, Dietrich: Paradigmenwechsel. Von Hildebrandt zu Harald Schmidt. In: *Fernsehzeit. 21 Einblicke ins Programm*. Hrsg. von Stephan Abarbanell, Claudia Cippitellia u. a. München: Rheinhard Fischer, 1996, S. 89–99.
- Lehnert, Nils: *Oberfläche – Hallraum – Referenzhölle. Postdramatische Diskurse um Text, Theater und zeitgenössische Ästhetik am Beispiel von Rainald Goetz’ Jeff Koons*. Hamburg: IGEL Verlag Literatur & Wissenschaft, 2012 [= SchriftBilder. Studien zur Medien- und Kulturwissenschaft, Bd. 3].
- Leitgeb, Christoph: Anwendungen der Frame-Theorie in der Ästhetik mit Rahmen. Rez.: „Framing Borders in Literature and Other Media“. Hrsg. von Werner Wolf und Walter Bernhart. Amsterdam/New York: Rodopi, 2006 [= Studies in Intermediality, Bd. 1]. In: *Sprachkunst 37*. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2006, 2. Halbband, S. 387–394, hier S. 387. Online verfügbar unter [www.oewa.ac.at/fileadmin/Institute/IKT/PDF/Leitgeb\\_Frame\\_Theorie\\_SK\\_2006-2.pdf](http://www.oewa.ac.at/fileadmin/Institute/IKT/PDF/Leitgeb_Frame_Theorie_SK_2006-2.pdf). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018.
- Leonty, Halyna: Einführung in den Gegenstand und in die Beiträge dieses Bandes. In: *(Un)Komische Wirklichkeiten. Komik und Satire in (Post-)Migration- und Kulturkontexten*. Hrsg. von Halyna Leonty. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2017, S. 1–18.
- Leonty, Halyna (Hg.): *(Un)Komische Wirklichkeiten. Komik und Satire in (Post-)Migration- und Kulturkontexten*. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2017.
- Lieber, Nicole/Schramm, Holger (Hg.): *60 Jahre Forschung zu paarsozialen Interaktionen und Beziehungen. Steckbriefe von 250 Studien*. Baden-Baden: Nomos, 2017 [= Rezeptionsforschung, Bd. 37].
- Linke, Angelika/Ortner Hanspeter (Hg.): *Sprache und mehr. Ansichten einer Linguistik der sprachlichen Praxis*. Tübingen: Max Niemeyer, 2003 [= Reihe Germanistische Linguistik, Bd. 245].
- Linnert, Peter: *Die Finanzierung der Unternehmungen des Vortrags- und Aufführungsweisen*. Dissertation. Universität Hamburg, 1964.
- Lippert, Florian: Auto(r)fiktionen. Metaisierung als Wechsel narrativer und sozialer Frames am Beispiel von Felicitas Hoppes ‚Hoppe‘ (2012). In: *Ehrliche Erfindungen. Felicitas Hoppe als Erzählerin zwischen Tradition und Transmoderne*. Hrsg. von Svenja Frank und Julia Ilgner. Bielefeld: transcript, 2017, S. 343–358.
- Lohmeier, Anke-Marie: *Hermeneutische Theorie des Films*. Tübingen: Max Niemeyer, 1996 [= Medien in Forschung + Unterricht, Serie A, Bd. 42].
- Lothar, Mikos: Paarsoziale Interaktion und indirekte Adressierung. In: *Fernsehen als Beziehungskiste. Paarsoziale Beziehungen und Interaktionen mit TV-Personen*. Hrsg. von Peter Vorderer. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1996, S. 97–106.
- Lotman, Jurij: *Die Struktur literarischer Texte*. Übersetzt von Rolf-Dietrich Keil. München: Fink, 1972 [= UTB, Bd. 103].
- Lotz, Helmut (Hg.): *... am allerliebsten ist mir eine gewisse Herzensbildung. Die Interviews*. Norderstedt: Books on Demand, 2018 [= Hanns Dieter Hüsch. Das literarische Werk, Bd. 8].

- Löw, Martina/Steets, Silke u. a. (Hg.): *Einführung in die Stadt- und Raumsoziologie*. 2. Auflage. Opladen & Farmington Hills: Barbara Budrich, 2008 [= UTB für Wissenschaft, Bd. 8348].
- Löw, Martina: Materialist und Bild. Die ‚Architektur der Gesellschaft‘ aus strukturierungstheoretischer Perspektive. In: *Die Architektur der Gesellschaft. Theorien für die Architektursoziologie*. Hrsg. von Heike Delitz und Joachim Fischer. Bielefeld: transcript, 2009, S. 343–364.
- Löw, Martina: *Raumsoziologie*. 8. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch, 2015.
- Mahal, Günther: *Auktoriales Theater – die Bühne als Kanzel. Autoritäts-Akzeptierung des Zuschauers als Folge dramatischer Persuasionsstrategie*. Tübingen: Gunter Narr, 1982.
- Mahlau, Kristina: *Unterhaltungskunst zwischen Zensur und Protest: Die Entstehung des literarischen Kabarett (1880–1905) am Beispiel Frank Wedekinds*. Norderstedt: Books on Demand, 2008.
- Mann, Tobias: *FAQ: Comedy oder Kabarett?* [Internetartikel, 07. Februar 2013] Online verfügbar unter: [www.tobiasmann.de/news/news-article/comedy-oder-kabarett-.html](http://www.tobiasmann.de/news/news-article/comedy-oder-kabarett-.html). Letzter Zugriff am 01. Juni 2018.
- Martineau, William: A model of the social functions of humor. In: *The Psychology of humor. Theoretical perspectives and empirical issues*. Hrsg. von Jeffrey Goldstein und Paul McGhee. New York: Academic Press, 1972, S. 101–125.
- Marx, Peter (Hg.): *Handbuch Drama: Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2012.
- Mattenklott, Gert (Hg.): *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung im Vergleich*. Hamburg: Felix Meiner, 2004 [= Sonderheft des Jahrgangs 2004 der Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunsthistorische Wissenschaft].
- Matzke, Annemarie/Otto, Ulf u. a. (Hg.): *Auftritte. Strategien des In-Erscheinung-Tretens in Künsten und Medien*. Bielefeld: transcript, 2015.
- Matzke, Annemarie: Das Loch im Vorhang. Zu den Auftritten des Publikums. In: *Auftritte. Strategien des In-Erscheinung-Tretens in Künsten und Medien*. Hrsg. von Annemarie Matzke, Ulf Otto u. a. Bielefeld: transcript, 2015, S. 157–169.
- Mauser, Wolfram/Pfeiffer, Joachim (Hg.): *Lachen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006 [= Freiburger Literaturpsychologische Gespräche, Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse, Bd. 25].
- McNally, Joanne: *Creative misbehaviour. The use of German Kabarett within advanced foreign language learning classrooms*. Oxford/Bern u. a.: Peter Lang, 2000.
- McNally, Joanne/Sprengel, Peter (Hg.): *Hundert Jahre Kabarett. Zur Inszenierung gesellschaftlicher Identität zwischen Protest und Propaganda*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003.

- McNally, Joanne/Sprengel, Peter: *Vorwort*. In: *Hundert Jahre Kabarett. Zur Inszenierung gesellschaftlicher Identität zwischen Protest und Propaganda*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003, S. 7–11.
- Meerstein, Günter: *Kabarett im Dienste der Politik*. Dissertation. Dresden: Dittert, 1938.
- Mehl, Matthias/Vazire, Simine, u. a.: Are women really more talkative than men? In: *Science*. Jg. 317, H. 5.
- Meier, Stefan/Sommer, Vivien: Der Fall Demjanjuk im Netz. Instrumentarien zur Analyse von Online-Diskursen am Beispiel einer erinnerungskulturellen Debatte. In: *Diskurs – Sprache – Wissen. Interdisziplinäre Beiträge zum Verhältnis von Sprache und Wissen in der Diskursforschung*. Hrsg. von Willy Viehöver, Reiner Keller u. a. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2013, S. 119–143.
- Merten, Klaus: *Kommunikation: Eine Begriffs- und Prozeßanalyse*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1977 [= Studien zur Sozialwissenschaft, Bd. 35].
- Mertz-Baumgartner, Birgit: „*Monologues québécois*“ oder Geschichten eines „*Monsieur qui parle tout seul*“. Standortbestimmung einer Gattung am Rande. Augsburg: Wißner, 1997 [= Beiträge zur Kanadanistik, Bd. 6].
- Metzger, Stephanie: *Theater und Fiktion. Spielräume des Fiktiven in Inszenierungen der Gegenwart*. Bielefeld: transcript, 2010.
- Meurer, Petra: *Theatrale Räume. Theaterästhetische Entwürfe in Stücken von Werner Schwab, Elfriede Jelinek und Peter Handke*. Münster: LIT, 2007 [= Literatur – Theater – Medien, Bd. 3].
- Meyer, Ellen: *Rot war die Hoffnung*. Dissertation. Universität Osnabrück, 1988.
- Meyer-Blanck, Michael: Kann das Mysterium der öffentlichen Klärung dienen? Liturgie und Politik. In: *Zwischen-Raum Gottesdienst. Beiträge zu einer multiperspektivischen Liturgiewissenschaft*. Hrsg. von Benedikt Kranemann, Kim de Wildt u. a. Stuttgart: W. Kohlhammer, 2016, S. 92–102.
- Mikhail, Thomas (Hg.): *Ich und Du. Der vergessene Dialog*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2008 [= Grundfragen der Pädagogik. Studien – Texte – Entwürfe, Bd. 10].
- Miebach, Bernhard: *Soziologische Handlungstheorie. Eine Einführung*. 4. Auflage. Wiesbaden, Springer, 2014.
- Minsky, Marvin: A Framework for Representing Knowledge. In: Artificial Intelligence Memo Nr. 306. M. I. T. Artificial Intelligence Laboratory, 1974. [abgedruckt u. a.] In: *The Psychology of Computer Vision*. Hrsg. von Patrick H. Winston. New York: McGraw-Hill, 1975, S. 211–277.
- Mintz, Lawrence: Stand-up Comedy. In: *Comedy. A Geographic and Historical Guide*. Hrsg. von Maurice Charney. Westport: Greenwood, 2005, S. 575–585.
- Moebius, Stephan/Quadflieg, Dirk (Hg.): *Kultur. Theorien der Gegenwart*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2006.
- Morreall, John: *Taking Laughter Seriously*. Albany: SUNY Press, 1983.

- Moser, Hugo (Hg.): *Gesprochene Sprache*. Düsseldorf: Schwann, 1974 [= Sprache der Gegenwart, Bd. 26].
- Mühleder, Eva: *Faschismus und NS-Kritik im Wiener Kabarett der 30er Jahre*. Diplomarbeit. Universität Wien, 1986.
- Mulder, Theo: *Das adaptive Gehirn: Über Bewegung, Bewusstsein und Verhalten*. 3. Auflage. Übers. aus dem Niederländischen von Michael Steffens. Stuttgart: Georg Thieme, 2005.
- Müller, Carl Wolfgang: *Das Subjektiv-Komische in der Publizistik, dargestellt an den Anfängen des politischen Kabaretts in Deutschland*. Dissertation. Universität Berlin, 1956.
- Müller, Friedolin: *Kabarett – Theorie und ästhetische Praxis. Eine Untersuchung kabarettistischer Verfahren anhand eigener Nummern*. Diplomarbeit. Universität Hildesheim, 2011.
- Müller, Karl: „Nie ist alles ganz ... So ist es. Das ist der Mensch.“ – Beobachtungen zum kabarettistischen Werk Josef Haders. In: *Stachel wider den Zeitgeist. Politisches Kabarett, Flüsterwitz und subversive Textsorten*. Hrsg. von Oswald Panagl und Robert Kriechbaumer. Wien/Köln u. a.: Böhlau, 2004, S. 157–174.
- Müller, Klaus: Formen der Markierung von ‚Spaß‘ und Aspekte der Organisation des Lachens in natürlichen Dialogen. In: *Deutsche Sprache*, 1983, Bd. 4, S. 289–322.
- Müller-Zettelmann, Eva: *Lyrik und Megalyrik. Theorie einer Gattung und ihrer Selbstbespiegelung anhand von Beispielen aus der englisch- und deutschsprachigen Dichtkunst*. Heidelberg: Winter, 2000.
- Nagel, Armin: Comedy. In: *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien, Diskussionen*. Hrsg. von Hans-Otto Hügel. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2003, S. 138–142.
- Nash, Walter: *The Language of Humour. Style and Technique in Comic Discourse*. London/New York: Longman, 1985.
- Neuenstein, Harald: *Sprache im Kabarett*. Magisterarbeit. Universität Erlangen-Nürnberg, 1992.
- Nitsch, Wolfram: Nachbemerkung: Raumwechsel mit Zuschauer. *Theatralität und Räumlichkeit. Raumordnungen und Raumpraktiken im theatralen Mediendispositiv*. Hrsg. von Jörg Dünne, Sabine Friedrich u. a. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009, S. 251–254.
- Nord, Ilona: Anonymität entdecken. Anmerkungen zu einem Phänomen aus der Computer-Welt und seinem Sitz in der christlichen Theologie. In: *An den Rändern. Theologische Lernprozesse mit York Spiegel. Festschrift zum 70. Geburtstag*. Hrsg. von Ilona Nord und Rüdiger Volz. München: LIT, 2005 [= Theologie, Forschung und Wissenschaft, Bd. 13], S. 153–165.
- Nord, Ilona/Volz, Rüdiger (Hg.): *An den Rändern. Theologische Lernprozesse mit York Spiegel. Festschrift zum 70. Geburtstag*. München: LIT, 2005 [= Theologie, Forschung und Wissenschaft, Bd. 13].

- Nünning, Ansgar/Sommer, Roy (Hg.): *Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft*. Tübingen: Gunter Narr, 2004.
- Opaschowski, Horst: *Deutschland 2020 – Wie wir morgen leben – Prognosen der Wissenschaft*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2004.
- Opletalová, Veronika: *Komik und Intentionalität im Bild: Eine zeichentheoretische Untersuchung*. Olmütz: Palacký-Universität, 2015.
- Ostrower, Chaya: *Es hielt uns am Leben. Humor im Holocaust*. Übersetzt von Miriam Yusufi. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2018.
- Otto, Rainer/Rösler, Walter: *Kabarettgeschichte. Abriß des deutschen Kabaretts*. Berlin: Henschelverlag, 1977 [= Taschenbuch der Künste].
- Palmer, Jerry: Theory of comic narrative: semantic and pragmatic elements. In: *Humor. International Journal of Humor Research*. Hrsg. von Thomas Ford. Berlin/Boston: De Gruyter Mouton, 1988, Bd. 1, Heft 2, S. 111–126.
- Panagl, Oswald: Ridendo dicere verum: Zu den antiken Wurzeln des Politischen Kabaretts. In: *Stachel wider den Zeitgeist. Kabarett, Flüsterwitze und Subversives*. Hrsg. von Robert Kriechbaumer und Oswald Panagl. Wien/Köln u. a.: Böhlau, 2004, S. 33–46.
- Paul, Maximilian: *Kabarett im Wandel von der Innerlichkeit zur Äußerlichkeit*. Diplomarbeit. Universität Wien, 2010.
- Pelzer, Jürgen: *Kritik durch Spott: satirische Praxis und Wirkungsprobleme im westdeutschen Kabarett (1945 bis 1974)*. Frankfurt am Main: Haag + Herchen, 1985.
- Petzoldt, Ruth: *Albernheit mit Hintersinn. Intertextuelle Spiele in Ludwig Tiecks romantischen Komödien*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.
- Pewny, Katharina: Das Drama des Prekären. Über die Wiederkehr der Ethik in Theater und Performance. Bielefeld: transcript, 2011.
- Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. Auflage. München: Wilhelm Fink, 2001.
- Pidd, Helen: Germany mourns king of comedy Loriot. In: *The Guardian*. [Online-Artikel] Online verfügbar unter [www.guardian.co.uk/world/2011/aug/24/germany-comedy-loriot](http://www.guardian.co.uk/world/2011/aug/24/germany-comedy-loriot). Eingestellt am 24. August 2011. Letzter Zugriff am 01. Juni 2018.
- Piddington, Ralph: *The Psychology of Laughter. A Study in Social Adaption*. New York: Gamut Press, 1963.
- Pietraß, Manuela: *Bild und Wirklichkeit. Zur Unterscheidung von Realität und Fiktion bei der Medienrezeption*. Opladen: Leske + Budrich, S. 2003.
- Pinkert, Ute: Körper im Spiel – Choreographien des Sozialen als Gegenstand des Theaters und der performativen Sozialforschung. In: *Ordnung in Bewegung. Choreographien des Sozialen. Körper in Sport, Tanz, Arbeit und Bildung*. Hrsg. von Thomas Alkemeyer, Kristina Brümmer u. a. Bielefeld: transcript, 2009 [= Materialitäten, Bd. 10], S. 127–140.

- Platz-Waruy, Elke: *Drama und Theater. Eine Einführung*. 5., vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage. Tübingen: Gunter Narr, 1999 [= Literaturwissenschaft im Grundstudium, Bd. 2].
- Poerschke, Karl: Das Theaterpublikum im Lichte der Soziologie und Psychologie. In: *Die Schaubühne*. Emsdetten: Lechte, 1951, Bd. 41.
- Pöppel, Ernst/Wagner, Beatrice: *Je älter desto besser. Überraschende Erkenntnisse aus der Hirnforschung*. München: Gräfe und Unzer, 2011.
- Pöppel, Ernst: Das ästhetische und das mimetische Prinzip als Rahmen der verschiedenen Formen des Wissens. In: *Gestalten und Erkennen. Ästhetische Bildung und Kompetenz*. Hrsg. von Oliver Jahraus, Eckart Liebau u. a. Münster: Waxmann, 2014 [= Erlanger Beiträge zur Pädagogik, Bd. 13], S. 20–35.
- Potthoff, Matthias: *Medien-Frames und ihre Entstehung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften/Springer Fachmedien, 2012.
- Preisendanz, Wolfgang/Warning, Rainer (Hg.): *Das Komische*. München: Wilhelm Fink, 1976 [= Poetik und Hermeneutik, Bd. 7].
- Priesemann, Gerhard: Gattungen/Stil. In: *Literatur II. Erster Teil*. Hrsg. von Wolf Hartmut Friedrich und Walter Killy, Frankfurt am Main: Fischer, 1965.
- Primavesi, Patrick: Episches Theater. In: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch u. a. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2014, S. 94–96.
- Provine, Robert: Laughter. In: *American Scientist*, 1996, Bd. 84/1, S. 38–47.
- Pschibl, Kerstin: *Das Interaktionssystem des Kabaretts. Versuch einer Soziologie des Kabaretts*. Dissertation. Universität Regensburg, 1999.
- Quack, Josef: *Wolfgang Koeppen. Erzähler der Zeit*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1997.
- Rapp, Uri: *Handeln und Zuschauen. Untersuchungen über den theatersoziologischen Aspekt in der menschlichen Interaktion*. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1973 [= Sammlung Luchterhand, Bd. 116].
- Reinhard, Elke: *Warum heißt Kabarett heute Comedy? Metamorphosen in der deutschen Fernsehunterhaltung*. Berlin: LIT, 2006 [= Beiträge zur Medienästhetik und Mediengeschichte, Bd. 24].
- Reisner, Ingeborg: *Das Kabarett als Werkstatt des Theaters. Literarische Kleinkunst in Wien vor dem Zweiten Weltkrieg*. Dissertation. Universität Wien, 1961.
- Richard, Lionel: *Cabaret Kabarett. Von Paris nach Europa*. Übersetzt von Hildegard Rost (Teil 1) und Claudia Denzler (Teil 2). Leipzig: Reclam, 1993 [= Reclam-Bibliothek, Bd. 1467].
- Rickheit, Mechthild: *Wortbildung. Grundlagen einer kognitiven Wortsemantik*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1993.

- Riemann, Brigitte: *Das Kabarett der DDR: „... eine Untergrundorganisation mit hohen staatlichen Auszeichnungen ...“?: Gratwanderungen zwischen sozialistischem Ideal und Alltag (1949–1999)*. Münster: LIT, 2000.
- Ritter, Joachim: „Über das Lachen“. *Subjektivität. Sechs Aufsätze*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- Röcke, Werner/Velten, Hans Rudolf (Hg.): *Lachgemeinschaften. Kulturelle Inszenierungen und soziale Wirkungen von Gelächter im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*. Berlin: Walter de Gruyter, 2005 [= Trends in Medieval Philology, Bd. 4].
- Roesner, David: *Theater als Musik. Verfahren der Musikialisierung in chorischen Theaterformen bei Christoph Maithaler, Einar Schlieff und Robert Wilson*. Tübingen: Gunter Narr, 2003 [= Forum modernes Theater, Bd. 31].
- Roselt, Jens: Chips und Schiller. Lachgemeinschaften im zeitgenössischen Theater und ihre historischen Voraussetzungen. In: *Lachgemeinschaften. Kulturelle Inszenierungen und soziale Wirkungen von Gelächter im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*. Hrsg. von Werner Röcke und Hans Rudolf Velten. Berlin: Walter de Gruyter, 2005 [= Trends in Medieval Philology, Bd. 4], S. 225–242.
- Roselt, Jens: Figur. In: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch u. a. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2014, S. 107–111.
- Rosenstein, Doris: Kritik und Vergnügen. Zur Geschichte kabarettistischer Sendeformen. In: *Unterhaltung, Werbung und Zielgruppenprogramme*. Hrsg. von Hans Dieter Erlinger und Hans-Friedrich Foltin. München: Wilhelm Fink, 1994 [= Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland, Bd. 4], S. 159–185.
- Rösler, Walter: *Das Chanson im deutschen Kabarett 1901–1933*. Berlin: Henschelverlag, 1977.
- Roth, Kersten Sven/Spiegel, Carmen (Hg.): *Angewandte Diskurslinguistik. Felder, Probleme, Perspektiven*. Berlin: Walter de Gruyter, 2013 [= Diskursmuster – Diskurs Patterns, Bd. 2].
- Rothlauf, Eva: *Theorie und satirische Praxis im westdeutschen Kabarett 1945–1989*. Dissertation. Universität Erlangen-Nürnberg, 1995.
- Rubin, Alan: Die Uses-And-Gratifications-Perspektive der Medienwirkung. In: *Publikums- und Wirkungsforschung. Ein Reader*. Hrsg. von Angela Schorr. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2000, S. 137–152.
- Ruchlak, Nicole: *Das Gespräch mit dem Anderen. Perspektiven einer ethischen Hermeneutik*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.
- Rupp, Gerhard (Hg.): *Klassiker der deutschen Literatur: Epochen-Signaturen von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999.
- Ruttkowski, Wolfgang: *Das literarische Chanson in Deutschland. Eine Gattungsanalyse*. Hamburg: Igel, 2013.

- Sander-Pieper, Gudrun: *Das Komische bei Plautus. Eine Analyse zur platonischen Poetik.* Berlin: Walter de Gruyter, 2007 [= Beiträge zur Altertumskunde, Bd. 244].
- Schäffner, Lothar: *Das Kabarett, der Spiegel des politischen Geschehens.* Dissertation. Universität Kiel, 1969.
- Schalk, Helge: *Umberto Eco und das Problem der Interpretation. Ästhetik, Semiotik, Textpragmatik.* Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000 [= Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 276].
- Schilden, Frank: Lachen gegen den Ungeist? Zum Potenzial des politischen Kabaretts am Beispiel der Thematisierung des ‚NSU‘-Diskurses. In: *Rechtsextremismus und Nationalsozialistischer Untergrund. Interdisziplinäre Debatten, Befunde und Bilanzen.* Hrsg. von Wolfgang Frindte, Nicole Haußecker u. a. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2016, S. 367–385.
- Schmetkamp, Susanne: Perspektive und emphatische Resonanz: Vergegenwärtigung anderer Sichtweisen. In: *Empathie im Film. Perspektiven der Ästhetischen Theorie, Phänomenologie und Analytischen Philosophie.* Hrsg. von Malte Hagener und Ingrid Vendrell Ferran. Bielefeld: transcript, 2017, S. 133–166.
- Schnyder, Werner: Kurzgefasste Inhaltsangaben einzelner Kapitel eines Buches über Fernsehen und Unterhaltung, zu dem ich aufgrund von Fernsehen und Unterhaltung immer noch nicht gekommen bin. In: *Spaß für Millionen. Wie unterhält uns das Fernsehen?* Hrsg. von Sabine Jörg. Berlin: Volker Spiess, 1982, S. 75–82.
- Schnyder, Werner: Gedanken zur Fernsehunterhaltung. Über mediale Spielarten und Schwierigkeiten. In: *Humor in den Medien.* Hrsg. von Maria Gerhards, Walter Klingler u. a. Baden-Baden: Nomos, 2003 [= Forum Medienrezeption, Bd. 6], S. 15–30. Online verfügbar unter: [opus.bsz-bw.de/hdms/volltexte/2004/339/pdf/Humor4.pdf](http://opus.bsz-bw.de/hdms/volltexte/2004/339/pdf/Humor4.pdf), S. 1–16, hier, S. 10. Letzter Zugriff am 01. Juni 2018.
- Schorr, Angela (Hg.): *Publikums- und Wirkungsforschung. Ein Reader.* Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2000.
- Schößler, Franziska: *Einführung in die Dramenanalyse.* 2., aktualisierte und überarbeitete Auflage. Stuttgart: Metzler, 2017.
- Schroer, Markus: *Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 2006.
- Schulz von Thun, Friedemann: *Miteinander reden. Störungen und Klärungen. Psychologie der zwischenmenschlichen Kommunikation.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1981.
- Schütte, Wilfried: *Scherzkommunikation unter Orchestermusikern.* Tübingen: Max Niemeyer, 1991.
- Schwab, Manuela: *Dieter Hildebrandt und sein politisches Kabarett bis 1972.* Dissertation. Universität München, 2013.
- Schwarz, Monika: *Kognitive Semantiktheorie und Neuropsychologische Realität: repräsentative und prozedurale Aspekte der semantischen Kompetenz.* Tübingen: Max Niemeyer, 1992 [= Linguistische Arbeiten, Bd. 273].

- Schwitalla, Johannes: Lächelndes Sprechen und Lachen als Kontextualisierungsverfahren. In: *Sprachkontakt. Sprachvergleich. Sprachvariation. Festschrift für Gottfried Kolde zum 65. Geburtstag*. Hrsg. von Kirsten Adamzik und Helen Christen. Tübingen: Max Niemeyer, 2001, S. 325–344.
- Seel, Martin: Über die Reichweite ästhetischer Erfahrung – fünf Thesen. In: Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung im Vergleich. Hrsg. von Gert Mattenkrott. Hamburg: Felix Meiner, 2004 [= Sonderheft des Jahrgangs 2004 der Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunsthistorische Wissenschaft].
- Senft, Gunter: *Understanding Pragmatics*. London/New York: Routledge, 2014.
- Siegmund, Gerald: *Theater als Gedächtnis. Semiotische und psychoanalytische Untersuchungen zur Funktion des Dramas*. Tübingen: Gunter Narr, 1996 [= Forum Modernes Theater, Bd. 20].
- Skovskij, Viktor: Der parodistische Roman. Sternes ‚Tristram Shandy‘. In: *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. Hrsg. von Jurij Striedter. München: Fink, 1971, S. 245–299.
- Spitzmüller, Jürgen/Warnke, Ingo (Hg.): *Methoden der Diskurslinguistik: Sprachwissenschaftliche Zugänge zur transtextuellen Ebene*. Berlin: Walter de Gruyter, 2008b [= Linguistik – Impulse & Tendenzen, Bd. 31].
- Sprengel, Peter: *Literatur im Kaiserreich. Studien zur Moderne*. Berlin: Erich Schmidt, 1993 [= Philologische Studien und Quellen, H. 125].
- Sprengel, Peter: Literarische Avantgarde und Cabaret in Berlin – Erotik und Moderne. In: *Hundert Jahre Kabarett. Zur Inszenierung gesellschaftlicher Identität zwischen Protest und Propaganda*. Hrsg. von Joanne McNally und Peter Sprengel. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003, S. 29–38.
- Stadelbacher, Stephanie/Schneider, Werner: Die komische Seite der Macht – warum Lachen nicht harmlos ist. Überlegungen zum Komischen aus diskursanalytischer Perspektive. In: *Die vergnügte Gesellschaft. Ernsthaftige Perspektiven auf modernes Amusement*. Hrsg. von Michael Heinlein und Katharina Seßler. Bielefeld: transcript, 2012, S. 113–134.
- Stahrenberg, Carolin: *Hot Spots von Café bis Kabarett. Musikalische Handlungsräume im Berlin Mischa Spolianskys 1918–1933*. Münster: Waxmann, 2012 [= Populäre Kultur und Musik, Bd. 4].
- Stebbins, Robert: *The Laugh-Makers! Stand-up Comedy as Art, Business, and Life-Style*. London/Buffalo: Montreal & Kingston, 1990.
- Steger, Hugo/Dietrich, Helge u. a.: Redekonstellation, Redekonstellationstyp, Textexemplar, Textsorte im Rahmen eines Sprachverhaltensmodells. In: *Gesprochene Sprache*. Hrsg. von Hugo Moser. Düsseldorf: Schwann, 1974 [= Sprache der Gegenwart, Bd. 26], S. 39–97.
- Stein, Roger: *Das deutsche Dirnenlied. Literarisches Kabarett von Bruant bis Brecht*. 2. Auflage. Köln/Weimar u. a.: böhlau, 2007 [= Literatur und Leben, Bd. 67].

- Stemmer, Brigitte: Wie stark machen Lachen und Humor? Eine wissenschaftliche Perspektive. In: *Lachen macht stark. Humorstrategien*. Hrsg. von Helmut Bachmaier. Göttingen: Wallstein, 2007, S. 24–38.
- Strätlings, Susanne/Witte, Georg (Hg.): *Die Sichtbarkeit der Schrift*. München: Wilhelm Fink, 2006.
- Strauss, Martin: *Deutsche Kabarettlyrik vor 1933. Von den Anfängen um 1900 bis in die späten zwanziger Jahre*. Dissertation. Universität Zürich, 1985.
- Striedter, Jurij (Hg.): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. München: Fink, 1971.
- Suckfüll, Monika: *Rezeptionsmodalitäten. Ein integratives Konstrukt für die Medienwirkungsforschung*. München: Reinhard Fischer, 2004 [= Rezeptionsforschung, Bd. 4].
- Surmann, Volker: *Neue Tendenzen im deutschen Kabarett der 90er Jahre*. Schriftliche Hausarbeit im Staatsexamen. Universität Bielefeld, 2003. Online verfügbar unter: neu.volkersurmann.de/wp-content/uploads/2011/03/surmann\_examensarbeit.pdf. Letzter Zugriff am 01. Juni 2018.
- Sweringen, Bryan van: *Kabarettist an der Front des Kalten Krieges. Günter Neumann und das politische Kabarett in der Programmgestaltung des Rundfunks im amerikanischen Sektor Berlins (RIAS) 1948–1968*. 2., überarbeitete und ergänzte Auflage. Passau: Wissenschaftsverlag Richard Rothe, 1995.
- Terkessidis, Mark: Kabarett und Satire deutsch-türkischer Autoren. In: *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*. Hrsg. von Carmine Chiellino. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2007, S. 294–301.
- Titze, Michael: Die disziplinarische Funktion der Schadenfreude oder: Die Ambivalenz des Lachens. In: *Freude – Jenseits von Ach und Weh?* Hrsg. von Pit Wahl, Heiner Sasse u. a. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2011, S. 11–39.
- Thomann, Jörg: *Auf die Enterbung folgt der Vatermord*. [Internetartikel FAZ, 18. März 2009] Online verfügbar unter: www.faz.net/aktuell/feuilleton/fernsehen/kabarett-zwist-auf-die-enterbung-folgt-der-vatermord-1925796.html. Letzter Zugriff am 01. Juni 2018.
- Turnher, Rainer: Kierkegaards ‚Menge‘ und Heideggers ‚Man‘. In: *Kollektiv- und Individualbewusstsein*. Hrsg. von Karen Gloy. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008, S. 135–148.
- Tynjanow, Jurij: Dostojewski und Gogol (Zur Theorie der Parodie). In: *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. Hrsg. von Jurij Striedter. München: Fink, 1971, S. 301–371.
- Ueberhorst, Karl: *Das Wirklich-Komische. Ein Beitrag zur Psychologie und Aesthetik und eine Darstellung des Ideals des Menschen*. Leipzig: Wigand, 1896 [= Das Komische, Bd. 1].

- Uthoff, Rainer: *Wie politisch ist das politische Kabarett? Eine Soziologie des Kabaretts unter besonderer Berücksichtigung der Kommunikationsfähigkeit des Kabaretts als Mittel der öffentlichen Meinungsbildung*. München: k. A., 1962.
- Uthoff, Rainer: *Kabarett als Mittel der öffentlichen Meinungsbildung*. Diplomarbeit. Universität München, 1964.
- Veigl, Hans: Karl Kraus, die Wiener Moderne und das Wiener Kabarett nach der Jahrhundertwende. *Hundert Jahre Kabarett. Zur Inszenierung gesellschaftlicher Identität zwischen Protest und Propaganda*. Hrsg. von Joanne McNally und Peter Sprengel. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003, S. 39–50.
- Venske, Henning: Kabarett, Theater, Politik ... Eine Polemik. In: *Politisches Kabarett und Satire*. Hrsg. von Tobias Glodek, Christian Haberecht u. a. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin, 2007, S. 26–29.
- Vester, Heinz-Günter: *Kompendium der Soziologie III: Neuere soziologische Theorien*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften/GWV Fachverlage, 2010 [= Kompendium der Soziologie, Bd. 3].
- Viehöver, Willy/Keller, Reiner (Hg.): *Diskurs – Sprache – Wissen. Interdisziplinäre Beiträge zum Verhältnis von Sprache und Wissen in der Diskursforschung*. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2013.
- Vogel, Benedikt: *Fiktionskulisse. Poetik und Geschichte des Kabaretts*. Paderborn/München u. a.: Ferdinand Schöningh, 1993.
- Vorderer, Peter (Hg.): *Fernsehen als ‚Beziehungskiste‘. Paarsoziale Beziehungen und Interaktionen mit TV-Personen*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1996.
- Vorderer, Peter: Unterhaltung durch Fernsehen: Welche Rolle spielen parasoziale Beziehungen zwischen Zuschauern und Fernsehakteuren? In: *Fernsehforschung in Deutschland. Themen, Akteure, Methoden*. Hrsg. von Walter Klinger, Gunnar Roters u. a. Baden-Baden: Nomos, 1998 [= Südwestrundfunk Schriftenreihe: Medienforschung, Bd. 2], S. 689–707.
- Wahl, Pit/Sasse, Heiner u. a. (Hg.): *Freude – Jenseits von Ach und Weh?* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2011.
- Wagenbach, Marc: *Digitaler Alltag. Ästhetisches Erleben zwischen Kunst und Lifestyle*. München: Herbert Utz, 2012.
- Wagner, Claus von: *Politisches Kabarett im Fernsehen. Zwischen Gesellschaftskritik und Eigenwerbung. Eine Expertenbefragung*. Magisterarbeit. Universität München, 2003.
- Weber, Alexander: *Episierung im Drama. Ein Beitrag zur transgenerischen Narratologie*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2017.
- Wellershoff, Dieter: Infantilismus als Revolte oder das Ausgeschlagene Erbe – zur Theorie des Blödelns. In: *Das Komische*. Hrsg. von Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning. München: Wilhelm Fink, 1976 [= Poetik und Hermeneutik, Bd. 7], S. 335–357.

- Weiss-Schletterer, Daniela: *Das Laster des Lachens. Ein Beitrag zur Genese der Ernsthaftigkeit im deutschen Bürgertum des 18. Jahrhunderts*. Wien: Böhlau, 2005.
- Welke, Oliver: Futter für die Spaßgesellschaft – Der Comedy-Boom. In: *DVB Multimedia Bayern*. Hrsg. von Global Media: Fusionen, Visionen, Illusionen: Dokumentation der Medientage München 2000. Berlin: Vistas, 2001, S. 203–208.
- Wende, Waltraud ‚Wara‘ (Hg.): *Wie die Welt lacht, Lachkulturen im Vergleich*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008.
- Wiemann, Uwe: *Kurt Tucholsky und die Politisierung des Kabaretts. Paradigmenwechsel oder literarische Mimikry?* Dissertation. Universität Dortmund, 2003.
- Willem, Herbert: Inszenierungsgesellschaft? Zum Theater als Modell zur Theatralität als Praxis. In: *Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch*. Hrsg. von Herbert Willem und Martin Jurga. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher, 1998, S. 23–79.
- Willem, Herbert (Hg.): *Theatralisierung der Gesellschaft*. Wiesbaden: VS, 2009 [= Soziologische Theorie und Zeitdiagnose, Bd. 1].
- Willem, Herbert: Theatralität als (figurations-)soziologisches Konzept: Von Fischer-Lichte über Goffman zu Elias und Bourdieu. In: *Theatralisierung der Gesellschaft*. Hrsg. von Herbert Willem. Wiesbaden: VS, 2009 [= Soziologische Theorie und Zeitdiagnose, Bd. 1], S. 75–110.
- Wilson, Anthony: Über die Galgenlieder Christian Morgensterns. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003.
- Wirth, Uwe: Die Komik der Dummheit der Medien. In: *Komik Medien Gender. Ergebnisse des Kasseler Komik-Kolloquiums*. Hrsg. von Friedrich Block. Bielefeld: Aisthesis, 2006 [= Kulturen des Komischen, Bd. 3], S. 65–88.
- Wirth, Uwe (Hg.): *Komik: Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler, 2017.
- Wirth, Uwe: Dummheit. In: *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hrsg. von Uwe Wirth. Stuttgart: Metzler, 2017, S. 52–56.
- Wirth, Uwe: Neuere (analytische, systemtheoretische, performanztheoretische) Ansätze. In: *Komik: Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hrsg. von Uwe Wirth. Stuttgart: Metzler, 2017, S. 129–132.
- Wolf, Hartmut Friedrich/Killy, Walter (Hg.): *Literatur II. Erster Teil*. Hrsg. von Wolf Hartmut Friedrich und Walter Killy. Frankfurt am Main: Fischer, 1965.
- Wolf, Werner: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörendem Erzählen*. Tübingen: Max Niemeyer, 1993 [= Anglia, Bd. 32].
- Wolf, Werner: Introduction. Frames, Framings and Framing Borders in Literatur and Other Media. In: *Framing Borders in Literature and Other Media*. Hrsg. von Walter Bernhart und Werner Wolf. Amsterdam/New York: Rodopi, 2006 [= Studies in Intermediality, Bd. 1], S. 1–40.

- Wolf, Werner: Defamiliarized Initial Framings in Fiction. In: *Framing Borders in Literature and Other Media*. Hrsg. von Werner Wolf und Walter Bernhart. Amsterdam/New York: Rodopi, 2006 [= Studies in Intermediality, Bd. 1], S. 295–328.
- Worden, Steven/Darden, Donna: Humor: An Interactionist Approach. In: *International Review of Modern Sociology*, 1990, Bd. 20, S. 229–237.
- Wulff, Hans Jürgen: Paraperson. In: *Lexikon der Filmbegriffe*. Online verfügbar unter [filmlexikon.uni.kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4431](http://filmlexikon.uni.kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4431). Stand: 13. Oktober 2012. Letzter Zugriff am 01. Juni 2018.
- Wittenberg, Andreas: Erich Kästner und das Kabarett – ein Forschungsbericht. In: *Erich Kästner Jahrbuch*. Hrsg. von Volker Ladenthin. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004, Bd. 3, S. 67–114.
- Wuttke, Bernhard: *Nichtsprachliche Darstellungsmittel des Theaters: Kommunikations- und zeichentheoretische Studien unter besonderer Berücksichtigung des satirischen Theaters*. Dissertation. Universität Münster, 1973.
- Zaich, Katja: „Ich bitte dringend um ein Happyend“. *Deutsche Bühnenkünstler im niederländischen Exil 1933–1945*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2001 [= Hamburger Beiträge zur Germanistik, Bd. 33].
- Zeichhardt, Rainer: *Komik und Konflikt in Organisationen. Eine kommunikationstheoretische Perspektive*. Wiesbaden: Gabler, 2009.
- Zeller, Hans: Befund und Deutung. Interpretation und Dokumentation als Ziel und Methode der Edition. In: *Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation*. Hrsg. von Gunter Martens und Hans Zeller. München: Beck, 1971, S. 45–89.
- Ziem, Alexander: *Frame-Semantik und Diskursanalyse. Zur Verwandtschaft zweier Wissensanalysen. Paper für die Konferenz ‚Diskursanalyse in Deutschland und Frankreich. Aktuelle Tendenzen in den Sozial- und Sprachwissenschaften‘*. Paris: Université Val-de-Marne, 2005.
- Ziem, Alexander: *Frames und sprachliches Wissen: Kognitive Aspekte der semantischen Kompetenz*. Berlin: Walter de Gruyter, 2008a [= Sprache und Wissen, Bd. 2].
- Ziem, Alexander: Frame-Semantik und Diskursanalyse: Skizze einer kognitionswissenschaftlich inspirierten Methode zur Analyse gesellschaftlichen Wissens. In: *Methoden der Diskurslinguistik: Sprachwissenschaftliche Zugänge zur transtextuellen Ebene*. Hrsg. v. Jürgen Spitzmüller und Ingo H. Warnke. Berlin: Walter de Gruyter, 2008b [= Linguistik – Impulse & Tendenzen, Bd. 31], S. 89–116.
- Ziem, Alexander: Sprachliche Wissenskonstitution aus Sicht der Kognitiven Grammatik und Konstruktionsgrammatik. In: *Wissen durch Sprache. Theorie, Praxis und Erkenntnisinteresse des Forschungsnetzwerkes ‚Sprache und Wissen‘*. Hrsg. von Ekkehard Felder und Marcus Müller. Berlin: Walter de Gruyter, 2009 [= Sprache und Wissen, Bd. 3], S. 171–208.
- Zipfel, Frank: Fiktionssignale. In: *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hrsg. von Tobias Klauk und Tilmann Köppe. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2014, S. 97–124.

Zipfel, Frank: Ein institutionelles Konzept der Fiktion – aus einer transmedialen Perspektive. Überlegungen zur Fiktionalität von literarischer Erzählung und theatrale Darstellung. In: *Fiktion im Vergleich der Künste und Medien*. Hrsg. von Anne Enderwitz und Irina Rajewsky. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2016.

