



universität
wien

DISSERTATION

Titel der Dissertation

SATIRE IN RESTRIKTIVEN SYSTEMEN EUROPAS IM
20. JAHRHUNDERT

Verfasser

Mag. Alfred Dorfer

angestrebter akademischer Grad

Doktor der Philosophie (Dr.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt.
Studienblatt:

A 092 317

Dissertationsgebiet lt.
Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. i.R. Dr. Hilde Haider

INHALT

Kapitel 1 Einleitung	5
Kapitel 2 Das Varieté der Futuristen	11
<i>2.1 Auf dem Weg zum Teatro della Sorpresa – Die Evolution des futuristischen Theaters von den azioni bis zum Überraschungs-Theater</i>	11
<i>2.2 Gewalt und Elektrizität</i>	25
<i>2.3 Politisch-formale Revolution</i>	34
<i>2.4 Politisches Umfeld des Futurismus</i>	39
Kapitel 3 Kabarett unterm Hakenkreuz	47
<i>3.1 Wiener Werkel – Kabarett im Widerstand?</i>	47
<i>3.2 Situation der Satire im Ständestaat – Ein kurzer Abriss</i>	49
<i>3.3 Der Januskopf</i>	61
Kapitel 4 Kabarett hinterm Eisernen Vorhang	81
<i>4.1 Kabarett – Ein Genre?</i>	81
<i>4.2 Historische Rahmenbedingungen des DDR-Kabarett</i>	90
<i>4.3 Analogien zum Kabarett in Polen</i>	107
<i>4.4 Kabarett und Brettel in der Sowjetunion anhand der Kleinen Bühne</i>	111

Kapitel 5 Relation zwischen Satire und System	115
<i>5.1 Totalitär in Kongruenz</i>	115
<i>5.2 Berlusconi – Ein Wiedergänger?</i>	122
<i>5.3 Opposition und Aufmüpfigkeit</i>	125
<i>5.4 DDR – Identifikation mit dem System gegen das Regime</i>	132
Kapitel 6 Vergleich der Satireformen in differenten Systemen in Bezug auf ihre politische Funktionalität	140
<i>6.1 Ventil und aufklärende Provokation</i>	140
<i>6.2 Funktion der Satire für das Regime</i>	149
Kapitel 7 Symptome von Satire und deren Funktion im politischen Kontext	156
<i>7.1 Funktion der Sprache</i>	156
<i>7.1.1 Identität der Sprache von Satire und Regime</i>	156
<i>7.1.2 Analogie zur Sprache des Regimes</i>	159
<i>7.1.3 Eigenständige Sprache</i>	161
<i>7.1.4 Sprachzerstörung als Mittel der Erneuerung</i>	164
<i>7.2 Das Problem der Aktualität</i>	169
<i>7.2.1 Aktualität als Hybris</i>	169
<i>7.2.2 Gebannte Aktualität am Beispiel des Kabarettfilms</i>	175

Kapitel 8 Satire in demokratischen Systemen	179
<i>8.1 Wolfgang Neuss – Historischer Spiegel der Republik</i>	179
<i>8.2 Wirkung von Satire im demokratischen System</i>	184
Kapitel 9 Anhang: Gebannte Aktualität im ORF der Gegenwart	189
Kapitel 10 Bibliografie	207

Kapitel 1 Einleitung

*Denn die Satire wählt, nimmt und kennt keine Objekte. Sie entsteht so, daß sie vor ihnen flieht und sie sich ihr aufdrängen.*¹

Aufbauend auf die Diplomarbeit „*Totalitarismus und Kabarett*“² sollte das Untersuchungsfeld ausgedehnt werden. Nicht nur um weitere historische Abschnitte des 20. Jahrhunderts wie die Mussolini-Ära in Italien oder das Vichy-Regime in Frankreich, sondern auch um den Faktor der Vergleichbarkeit von Satire bezüglich ihrer Funktion in diversen politischen Systemen. Der passive Ansatz von Karl Kraus definiert die Satire als rezeptive Kunstform, als Reaktion auf einen unwiderstehlichen Aspekt der Realität, der den Satiriker zur Aktivität zwingt, im Sinne eines moralischen, aufklärerischen Ansatzes. Das Erkennen des Auffälligen im Unauffälligen, das dem unkritischen Auge verschlossen bleibt, ist das perzeptive Handwerk der Satire. Der Übersetzung des Konstatierten in den verständlichen Dialog mit dem Rezipienten stehen Handwerkszeuge wie Humor (aus den Körpersäften kommend, etymologisch aus dem lat. *humores*, also „Feuchtigkeit“, ableitbar, was auf ein Stoffwechselprodukt hindeutet, übertragen also jene Haltung, bestimmten Unzulänglichkeiten gegenüber mit Gelassenheit zu reagieren³), Ironie sowie Sarkasmus bis zum Zynismus (aus dem gr. *kynikos*: „hündisch, schamlos-verletzend ... verletzend spöttisch“⁴, oft fälschlicherweise mit der altgriechischen Denkschule der Kyniker assoziiert) zur Verfügung.

Der passive Aspekt ist kein Spezifikum von Satire, da jede Kunstform gezwungenermaßen auf die Wirklichkeit reagieren muss. Kunst ist immer reaktiv, da Kreativität quasi ex nihilo inexistent ist. Sie ist lediglich auf formaler Ebene möglich, daher auch in den mannigfaltigen Ausformungen von Satire. Die Etymologie („Allerlei, Gemengsel, Fruchtschüssel“, zu lat. *satur* „satt, gesättigt, reichlich, fruchtbar“). So bezeichnet als Stegreifreden bzw. Gedichte, die sich mit den verschiedensten, alltäglichen, historischen Gegenständen ironisierend auseinandersetzen. Also ungefähr Potpourri.⁵) hilft hier nur bedingt weiter: Ironie als *feiner, verdeckter Spott, mit dem man etwas dadurch zu treffen*

¹ Kraus, Karl, „*Die Fackel*“ Nr. 338, Wien 1911, S. 1

² Dorfer, Alfred, *Totalitarismus und Kabarett*, Diplomarbeit an der Universität Wien, 2006

³ Kluge, Friedrich, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Walter de Gruyter, Berlin–New York 2002, S. 576

⁴ Ebd. S. 1023

⁵ Ebd. S. 786

sucht, dass man es unter dem auffälligen Schein der eigenen Billigung lächerlich macht, indem man z. B. das Gegenteil dessen, was man meint, sagt⁶, ist lediglich eine Möglichkeit der Satire.

Die Kunstform, welche diese Gestalt des hervorbrechenden Gegensatzes der endlichen Subjektivität und der entarteten Äußerlichkeit annimmt, ist die Satire, mit der die gewöhnlichen Theorien niemals haben zurechtkommen können, indem sie stets in Verlegenheit blieben, wo sie dieselbe einschieben sollten. Denn von Epischem hat die Satire gar nichts, und zur Lyrik gehört sie eigentlich auch nicht, indem sich im Satirischen nicht die Empfindung des Gemüts ausspricht, sondern das Allgemeine des Guten und in sich Notwendigen, welches, zwar mit subjektiver Besonderheit vermischt, als besondere Tugendhaftigkeit dieses oder jenes Subjekts erscheint, doch nicht in freier, ungehinderter Schönheit der Vorstellung sich genießt und diesen Genuß ausströmt, sondern den Mißklang der eigenen Subjektivität und deren abstrakter Grundsätze, der empirischen Wirklichkeit gegenüber, mißmutig festhält und insofern weder wahrhafte Poesie noch wahrhafte Kunstwerke produziert. Deshalb ist der satirische Standpunkt nicht aus jenen Gattungen der Poesie zu begreifen, sondern muß allgemeiner als diese Übergangsform des klassischen Ideals gefaßt werden.⁷

Auch Hegels Ansatz hilft kaum weiter, da die mangelnde Fähigkeit der Theorien, die Satire einzuordnen, keine Definition darstellt. Das Gemüt aus der Satire auszusparen, ist schlichtweg durch die untersuchten Werke widerlegbar. Die „ungehinderte Schönheit der Vorstellung“ als *conditio* für Kunst anzusehen, muss nicht kommentiert werden und der „Missklang zwischen Subjektivität und der empirischen Wirklichkeit“ wird von der Satire allzu oft nicht durch Missmutigkeit ausgedrückt. Die „entartete Äußerlichkeit“ ist natürlich Gegenstand der Satire, zuweilen auch die Diskrepanz zum Ideal, wie im DDR-Kabarett, doch scheint das kein Spezifikum dieser Gattung. Vielmehr besteht ihre Qualität im Erkennen der Wirklichkeit als primären Faktor und vermeidet somit zahlreiche Irrtümer, wie sie im Idealismus Status sind.

Burkhard Meyer-Sickendieck sieht die Satire als Form des Sarkasmus und versucht eine Schematisierung.

⁶ *Das große Fremdwörterbuch*, Duden, Mannheim und Leipzig 2007, S. 653

⁷ Hegel, G. W. F., *Vorlesungen zur Ästhetik 1835–1838*, Drittes Kapitel: Die Auflösung der klassischen Kunstform / Die Satire) (zit. n.: www.textlog.de vom 20.5.2011)

Schema zur Differenzierung sarkastischer Literatur

<i>Naiver Sarkasmus</i>	<i>Kritischer Sarkasmus</i>	<i>Affirmativer Sarkasmus</i>	
<i>Gründung des satyrischen Feuilletons und des Kabarett</i>	<i>Dreyfus-Affäre als Geburtsstunde des kritischen Intellektuellen</i>	<i>Nietzsche-Rezeption als affirmative Überwindung ‚jüdischer Sklavenmoral‘</i>	Historischer Ausgangspunkt
<i>Glosse, Anekdote, Schnurre, Posse, satyrische Wochenschrift, klassische Grotteske (Bachtin)</i>	<i>Satire, Prosa, Essay, Zitatomontage</i>	<i>Lyrik, Prosa und Drama des Dada- und des Expressionismus, moderne Grotteske (Kayser)</i>	Literarische Form
<i>Provokation</i>	<i>Agitation</i>	<i>Kompensation</i>	Grundprinzip
<i>Kollektives Lachen über Leid, Unrecht, Dummheit und Sterblichkeit mit dem Ziel der Erheiterung</i>	<i>Kritisches Lachen über die Tatsache, das Leid, Unrecht, Dummheit und Sterblichkeit durch Neid, Missgunst, Habsucht, Niedertracht und Gier bedingt sind</i>	<i>Lustvolles Lachen über die Tatsache, dass Leid, Unrecht, Dummheit und Sterblichkeit durch Neid, Missgunst, Habsucht, Niedertracht und Gier bedingt sind</i>	Thematisches Prinzip
<i>Populistisch</i>	<i>Apokalyptisch</i>	<i>Postapokalyptisch</i>	Ästhetisches Prinzip

8

Demgemäß fiel die Satire unter „kritischen Sarkasmus“, der vom ästhetischen Prinzip apokalyptisch wäre. Dies trifft zweifelsohne auf die italienischen Futuristen zu, deren Impetus die radikale Beendigung des Bestehenden war. Bei anderen Satireformen, wie jener des DDR-Kabarett, ist der Begriff nicht zutreffend, weil dabei, wie später zu zeigen sein wird, nicht die komplette Auslöschung des bestehenden politischen Systems das Ziel war, sondern dessen Optimierung hinsichtlich eines Ideals. Beim „Wiener Werkel“ hingegen ist, wenn schon eine klare Gegenposition nicht möglich war, zumindest keine Kollaboration zu unterstellen.

Der Begriff des „restriktiven Systems“ ist bewusst allgemein gefasst, da im Zuge der Forschung für die Diplomarbeit *Totalitarismus und Kabarett*⁹ klar wurde, dass keine allgemeine Definition des Totalitarismusbegriffs vorliegt. Bezug nehmend auf die Schriftenreihe *Totalitarismus im 20. Jahrhundert*¹⁰, herausgegeben von Eckhard Jesse, und das dreibändige Werk *Totalitarismus und politische Religionen*¹¹, herausgegeben von Hans Maier, sowie auf Hannah Ahrendts *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*¹², die

⁸ Meyer-Sickendiek, Burkhard, *Was ist literarischer Sarkasmus? Ein Beitrag zur jüdisch-deutschen Moderne*, Diss., München 2009, S. 27

⁹ siehe Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2)

¹⁰ Jesse, Eckhard (Hg.), *Totalitarismus im 20. Jahrhundert*, Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 1996

¹¹ Maier, Hans (Hg.), *Totalitarismus und politische Religionen: Konzepte des Diktaturvergleichs*, Schöningh, Paderborn et al. 1996

¹² Arendt, Hannah, *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt/M 1955

Totalitarismus im Prinzip als *gegen* den Staat gerichtet und nicht als *Staatssystem* definiert, konnten die restriktiven Systeme des 20. Jahrhunderts nicht eindeutig unter dem Begriff *totalitär* subsumiert werden, auch der Faschismusbegriff bleibt nach eingehender Recherche unklar. So schien es opportun, nicht demokratische Systeme des letzten Jahrhunderts ohne Rücksicht auf eine gemeinsame Bezeichnung bezüglich ihres Verhältnisses zur Satire zu untersuchen. Dabei geht es nicht um Textkritik des vorliegenden Materials, sondern um die politische Funktion der Satire in ebensolchen Systemen, die Wechselwirkung zwischen Kunst und Politik und die Funktionalität von Systemkritik. Des Weiteren werden die differenten Werkzeuge und Stilansätze bei den drei zentralen Satireformen dieser Untersuchung überprüft. Der Fokus der Arbeit ist auf das futuristische Varieté im italienischen Faschismus, das „Wiener Werkel“ in der Nazizeit und das DDR-Kabarett gerichtet. Eine rudimentäre Untersuchung hinsichtlich der Frage, ob Satire während der Résistance existent war, oder welche Bedingungen das Kabarett in Polen und der Sowjetunion in der Zeit des Kalten Kriegs vorfand, sollte das Bild abrunden. Letztlich schien es ebenso nötig, der prekären Frage nachzugehen, inwieweit sich Satire in restriktiven Systemen von jener in demokratischen unterscheidet. Besonders hinsichtlich Funktion, Mittel und Wirkung wurden stupende und zum Teil paradoxe Ergebnisse erzielt.

Die Quellenlage erwies sich als inhomogen. Bei den Futuristen ist ausreichend Material vorhanden, wie etwa die Originaltexte der diversen Manifeste von Filippo Tommaso Marinetti selbst, wie etwa *Come si seducono le donne*¹³ oder *Mafarka*¹⁴, sowie Texte über ihn und andere Futuristen, wie *Giordano Bruno Guerri: F. T. Marinetti, Invenzioni, Avventure e passioni di un rivoluzionario*¹⁵ oder *Gino Agnese: Boccioni da vicino*¹⁶. Ebenso wurden Quellen über den Futurismus selbst, wie etwa *Mario Verdone: Il futurismo*¹⁷, *Ann-Katrin Günzel: Eine frühe Aktionskunst*¹⁸ oder *Hanno Ehrlicher: Die Kunst der Zerstörung*¹⁹, um nur einige zu nennen, herangezogen; und als hilfreich erwiesen sich auch zahlreiche Kataloge zu diversen Ausstellungen.

Beim „Wiener Werkel“ stand die Frage im Zentrum, inwieweit Kabarett oder Satire unterm Hakenkreuz überhaupt machbar war. Die Quellenlage bewegt sich hier im Spannungsfeld der Dialektik, die in der Deutung des „Wiener Werkel“ herrscht. Das Material

¹³ Marinetti, F. T., *Come si seducono le donne*, Edizioni Excelsior, Milano 2007

¹⁴ Marinetti, F. T., *Mafarka il futurista*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2003

¹⁵ Guerri, G. B., *F. T. Marinetti, Invenzioni, Avventure e passioni di un rivoluzionario*, Mondadori, Milano 2009, S. 117

¹⁶ Agnese, Gino, *Boccioni da vicino*, Liguori Editore, Napoli 2008

¹⁷ Verdone, Mario, *Il futurismo*, Newton & Compton editori, Roma 2003

¹⁸ Günzel, Ann-Katrin, *Eine frühe Aktionskunst. Die Entwicklung der arte-azione im italienischen Futurismus zwischen 1910 und 1922*, Peter Lang, Europäische Hochschulschriften, Frankfurt/M. et al. 2006

¹⁹ Ehrlicher, Hanno, *Die Kunst der Zerstörung*, Akademie Verlag, Berlin 2001

war etwas dürftiger, der Spiritus Rector des „Wiener Werkel“, Rudolf Weys, kommt zu Wort, an dessen demokratischer Gesinnung hier nicht gezweifelt werden soll, wohl aber an seiner reinen Lehre des Widerstandskabarets. Seine Werke *Wien bleibt Wien und es geschieht ihm ganz recht*²⁰ oder *Cabaret und Kabarett in Wien*²¹ werden in diesem Kontext ebenso herangezogen wie die im Henschelverlag erschienene Anthologie *Gehn ma halt a bisserl unter. Kabarett in Wien*²², herausgegeben von Walter Rösler. Auszüge aus Hitlers *Reden zur Kunst- und Kulturpolitik*²³ sollen die damalige Doktrin und deren Zugang zur Kunstauffassung belegen und so den Kontrast zur Satire dokumentieren. Manfred Langs Dissertation über das „Wiener Werkel“²⁴, die zwar unkritisch aber umfassend über jene solitäre satirische Erscheinung berichtet, die bis zur Theaterschließung 1944 aktiv war, wird als Quelle ebenso herangezogen. Als Gegenpol und zur Relativierung kommt Hilde Haider-Pregler zu Wort mit ihrer luziden und prägnanten Analyse eben dieses Spannungsfeldes: *Das „Wiener Werkel“ – ein „Wiener Januskopf“? – Kabarett zwischen Opportunismus und Widerstand*.²⁵

Beim Kabarett der DDR dienten *Hundert Jahre Kabarett*, herausgegeben von Joanne McNally und Peter Sprengel²⁶, *The impudent Muse / Die freche Muse. Literarisches und politisches Kabarett von 1901 bis 1999*²⁷, herausgegeben von Sigrid Bauschinger, sowie *Metzler Kabarett-Lexikon*²⁸, herausgegeben von Klaus Budzinski und Reinhard Hippen, als Ausgangsmaterial. Die *Kabarettgeschichte*²⁹ von Rainer Otto und Walter Rösler scheint nicht nur aufgrund der Perspektive, sondern auch wegen der profunden Kenntnis der Materie unverzichtbar. Sylvia Klötzers *Satire und Macht*³⁰, eine ausgezeichnete Arbeit über Film, Zeitung und Kabarett in der DDR, fand als weitere bedeutende Quelle Verwendung. Das DDR-Kabarett, das zwischen Duldung und Unbehagen angesiedelt war, dient unter anderem dazu, die Problematik der Beurteilung von Kabarett anzusprechen, die sich aus dem Januskopf der theatralischen und literarischen Elemente ergibt. Dazu gehört auch das Problem der Bewertung dieser einzelnen Faktoren in historischer Hinsicht, ebenso wie die Grundfrage,

²⁰ Weys, Rudolf, *Wien bleibt Wien und es geschieht ihm ganz recht, Cabaret Album 1930-1945*, Europa, Wien 1974

²¹ Weys, Rudolf, *Cabaret und Kabarett in Wien*, Jugend & Volk, München–Wien 1970

²² Rösler, Walter (Hg.), *Gehn ma halt a bisserl unter... Kabarett in Wien*, Henschel, Berlin 1991

²³ Eikmayer, Robert (Hg.), *Adolf Hitler. Reden zur Kunst- und Kulturpolitik*, Revolver, Frankfurt/M 2004

²⁴ Lang, Manfred, *Kleinkunst im Widerstand. Das Wiener Werkel*, Diss., Wien 1967

²⁵ Haider-Pregler, Hilde, „Das ‚Wiener Werkel‘ – ein ‚Wiener Januskopf‘? Kabarett zwischen Opportunismus und Widerstand“, in: Dürhammer, Ilija / Janke, Pia (Hg.), *Die „österreichische“ nationalsozialistische Ästhetik*, Böhlau, Wien–Köln–Weimar 2003

²⁶ McNally, Joanne / Sprengel, Peter (Hg.), *Hundert Jahre Kabarett*, Königshausen und Neumann, Würzburg 2003

²⁷ Bauschinger, Sigrid (Hg.), *Die freche Muse. The Impudent Muse. Literarisches und politisches Kabarett von 1901 bis 1999*, Francke, Tübingen–Basel 2000

²⁸ Budzinski, Klaus / Hippen, Reinhard (Hg.), *Metzler Kabarett-Lexikon*, Metzler, Stuttgart 1996

²⁹ Otto, Rainer / Rösler, Walter, *Kabarettgeschichte*, Henschel, Berlin [DDR] 1977

³⁰ Klötzer, Sylvia, *Satire und Macht*, Böhlau, Köln–Weimar–Wien 2006

was eigentlich zensierbar ist. Nicht zuletzt scheint diese Janusköpfigkeit des Kabarettts aufgrund seiner ambivalenten Form erwähnens- und untersuchenswert, auch in Hinblick auf die Doppelbödigkeit in seiner Wirkung.

Spärlich war die Quellenlage bei der Satire der Résistance. Hier bestand lediglich die Möglichkeit auf Werke wie *Jacques Chastenet: Le drame final*³¹, *Raymond Aubrac: La Résistance*³² oder *Jean-Pierre Azéma: De Munich à la Libération*³³ zurückzugreifen, um den historischen Hintergrund zu umreißen. Die Quellenlage erwies sich jedoch als zu dürftig, ebenso musste eine Erweiterung des Themas auf ungarische Satireformen aufgrund der Sprachproblematik ad acta gelegt werden.

Bei der Untersuchung der Satire in demokratischen Systemen nach dem Zweiten Weltkrieg standen zwei Figuren im Brennpunkt, um den Wirkungsgrad von Satire zu demonstrieren, nämlich Wolfgang Neuss als Repräsentant des Nachkriegskabarettts in der BRD und Gerhard Bronner als österreichischer Repräsentant. Hier stand genügend Material zur Verfügung, auch das Internet konnte erfolgreich als Quelle herangezogen werden. Ebenso wie im finalen Kapitel über Satire im ORF der Gegenwart, das wiederum primär auf persönlichen Erfahrungen aufgebaut ist.

Prinzipiell lässt sich sagen, dass vergleichende Literatur nicht eruierbar war, was die Aufgabe einerseits erschwerte, da es an Parametern fehlte, andererseits die Chance eröffnete, neues Terrain zu betreten.

³¹ Chastenet, Jacques, *Le drame final*, Librairie Hachette, Paris 1963

³² Aubrac, Raymond, *La Résistance*, Hazan, Paris 1997

³³ Azéma, Jean-Pierre, *De Munich à la Libération*, Editions du Seuil, Paris 1979

Kapitel 2 Das Varieté der Futuristen

2.1 Auf dem Weg zum Teatro della Sorpresa – Die Evolution des futuristischen Theaters von den azioni bis zum Überraschungs-Theater

Im Jahre 1921 verfassten Filippo Tommaso Marinetti und Francesco Cangiullo das Manifest *De il teatro della sorpresa*, das als Endpunkt der Entwicklung des futuristischen Theaters angesehen wird und quasi die kreativ-revolutionäre Phase im theatralischen Bereich des Futurismus beendete. Eben dieser Endpunkt ist für die Untersuchungen hinsichtlich der Satire aber ganz entscheidend. Des Weiteren ist es wichtig zu erwähnen, dass die futuristische Bewegung nicht in einem autoritären Regime entstand, den Weg dorthin aber entscheidend mitzugestalten versuchte. Dieses Manifest ist von derart zentraler Bedeutung in all seinen Facetten und Zusammenhängen, sodass ausnahmsweise eine Paraphrase nicht sinnvoll scheint.

(o futurista, Milano, 11 ottobre 1921)

(Teatro sintetico, Fisticofollia Parole in libertà sceneggiate Declamazione dinamica e sinottica Teatro-giornale Teatro-galleria di quadri Discussioni improvvisate di strumenti musicali, ecc.)

Abbiamo glorificato e rinnovato il Teatro di Varietà. Abbiamo nel Teatro Sintetico distrutto le preoccupazioni di tecnica, verosimiglianza, logica continuata e preparazione graduata.

Abbiamo nel Teatro Sintetico creato le nuovissime miscele di serio e di comico, di personaggi reali e irreali, le compenetrazioni e le simultaneità di tempo e di spazio, i drammi d'oggetti e le dissonanze, le immagini sceneggiate, le vetrine d'idee e di gesti. Se oggi esiste un giovane teatro italiano con miscele serio-comiche-grottesche, personaggi irreali in ambienti reali, simultaneità e compenetrazioni di tempo e spazio, lo si deve al nostro Teatro Sintetico.

Oggi noi imponiamo al teatro un altro balzo in avanti. Il nostro Teatro della Sorpresa si propone di esilarare sorprendendo, con tutti i mezzi, fatti idee contrasti non ancora portati da noi sul palcoscenico, accozzi divertenti non ancora sfruttati da noi, e capaci

di scuotere giocondamente la sensibilità umana.

Abbiamo più volte dichiarato che elemento essenziale dell'arte è la sorpresa, che l'opera d'arte è autonoma, assomiglia soltanto a se stessa e perciò appare come un prodigio.

Infatti, la Primavera di Botticelli – come molti altri capolavori – aveva al suo apparire, oltre ai valori diversi di composizione, ritmi, volumi e colori, il valore essenziale della sua originalità sorprendente. La nostra conoscenza di questo quadro, i plagi e le imitazioni che suscitò, hanno distrutto oggi questo valore di sorpresa. Ciò dimostra come il culto delle opere passate (ammirate, imitate e plagiate) sia, oltre che pernicioso ai nuovi ingegni creatori, vano e assurdo, dato che si può oggi ammirare, imitare e plagiare soltanto una parte di quelle opere.

Raffaello, avendo scelto per un suo affresco una parete di una sala del Vaticano già decorata qualche anno prima dal pennello del Sodoma, fece raschiare da quella parete l'opera meravigliosa di questo pittore, e l'affrescò, in omaggio al proprio orgoglio creatore e pensando che il valore principale di un'opera d'arte è costituito dalla sua apparizione sorprendente.

Perciò diamo una importanza assoluta al valore di sorpresa. Tanto più che dopo tanti secoli pieni di opere geniali, le quali (ognuna al suo apparire) sorpresero, oggi è difficilissimo sorprendere.

Nel Teatro della Sorpresa, la pietra della trovata che l'autore lancia dev'essere tale da:

- 1) Colpire di sorpresa gioconda la sensibilità del pubblico, in pieno.*
- 2) Suggestire una continuità di altre idee comicissime a guisa di acqua schizzata lontano, di cerchi concentrici di acqua o di echi ripercossi.*
- 3) Provocare nel pubblico parole e atti assolutamente impreveduti, perché ogni sorpresa partorisca nuove sorprese in platea, nei palchi e nella città la sera stessa, il giorno dopo, all'infinito.*

Allenando lo spirito italiano alla massima elasticità, con tutte le sue ginnastiche spirituali extra-logiche, il Teatro della Sorpresa vuole strappare la gioventù italiana alla monotona funerea abbrutente ossessione politica.

Concludendo: il Teatro della Sorpresa contiene oltre a tutte le fisicofollie di un caffè-concerto futurista con partecipazione di ginnasti, atleti, illusionisti, eccentrici, prestigiatori, oltre il Teatro Sintetico, anche un Teatro-giornale del movimento futurista e un Teatro-galleria di plastica, e anche declamazioni dinamiche e sinottiche di parole in libertà compenstrate di danze; poemi paroliberi sceneggiati, discussioni musicali improvvisate tra pianoforti, pianoforte e canto, libere improvvisazioni dell'orchestra,

ecc.

Il Teatro Sintetico (creato da Marinetti, Settimelli, Cangiullo, Buzzi, Mario Carli, Folgore, Pratella, Jannelli, Nannetti, Remo Chiti, Mario Dessy, Balla, Volt, Depero, Rognoni, Soggetti, Masnata, Vasati, Alfonso Dolce) è stato imposto vittoriosamente in Italia dalle Compagnie Berti, Ninchi, Zoncada, Tumiatì, Mateldi, Petrolini, Luciano Molinari; a Parigi e a Ginevra dalla Società avanguardista Art et Liberté; a Praga dalla Compagnia cecoslovacca del Teatro Svandovo.

Il nostro Teatro della Sorpresa è stato rappresentato e imposto dalla Compagnia Futurista De Angelis ai pubblici di Napoli. Palermo, Roma, Firenze, Genova, Torino, Milano, i quali furono – secondo l'espressione di un quotidiano poco favorevole, Il Giorno – “spaventosamente allegri”. A Roma, i passatisti furono straordinariamente insolenti e furono legnati da Marinetti, da Cangiullo e dai fratelli Fornari. È leggendario il calcio che il pittore Totò Fornari incuneò nel cervello posteriore di un passatista salito sul palcoscenico per riprendere un suo argomento vegetale. Con quel calcio a sorpresa, il pittore Fornari infornò nel palco il passatista.

Il Teatro della Sorpresa espose a Napoli i quadri del pittore futurista Pasqualino Cangiullo; a Roma, i quadri del pittore futurista Totò Fornari, presentati alla ribalta dal pittore Balla; a Firenze, i quadri del pittore futurista Marasco; a Milano, i quadri del pittore futurista Bernini.

Il Teatro della Sorpresa impose le discussioni fra pianoforti improvvisatori e pianoforte e violoncello inventate dai musicisti futuristi Aldo Mantia, Mario Bartoccini, Vittorio Mortari e Franco Badi.

F. T. Marinetti, F. Cangiullo³⁴

Ein wesentlicher Aspekt in der Entwicklung der *arte azione* der Futuristen war die Rolle des Publikums, dessen Funktion sich von den frühen *serate* bis zum *teatro della sorpresa* entscheidend wandelte. War die *voluttà d'essere fischiati*, die Provokation und unmittelbare Auseinandersetzung mit der Reaktion des Auditoriums, zu Anfang von primärer Bedeutung, verlagerte sich der Schwerpunkt im Laufe der Zeit zu einer eher kontrollierbaren Rolle des Publikums. Begonnen hatte die Entwicklung des futuristischen Theaters mit den frühen *serate*, wobei Mario Verdone den 9. März 1913 im Teatro Costanzi in Rom als Anfang festmacht:

³⁴ Marinetti, F. T. / Cangiullo, Francesco, *Manifesto del teatro della sorpresa*, Milano 1921, zit.n.: www.futurismo.altervista.org/manifesti/teatroSorpresa.htm vom 11.3.2011

L'attività teatrale futurista comincia nelle serate futuriste al Teatro Costanzi di Roma, alla Pergola di Firenze e in altre città. Sono comizi poetici che si trasformano in eventi teatrali. Marinetti era già autore di teatro: aveva scritto nel 1905 "Roi Bombance" (messo in scena a Parigi nel 1909) e nel 1909 "Poupées électriques" [...] (Bambole elettriche; con il titolo „La donna è mobile“, rappresentato a Torino lo stesso anno) Ma la nuova formula della rappresentazione teatrale è data piuttosto della serata del Costanzi del 9 marzo 1913; si stabilisce un nuovo tipo di rapporto con il pubblico, anzitutto.³⁵

Dies steht im diametralen Gegensatz zu der ursprünglich angedachten Funktion der Zuhörerschaft. Filippo Tommaso Marinetti intendierte mit dem Begriff des Futurismus eine *nuova formula dell' arte azione*, damit entschied er sich für einen sehr unmittelbaren Schritt auf das Publikum zu. Zunächst aber war seine primäre Intention, die Literatur zu erneuern.

Bis heute hat die Literatur die gedankenschwere Unbeweglichkeit, die Ekstase und den Schlaf gepriesen. Wir wollen preisen die angriffslustige Bewegung, die fiebrige Schlaflosigkeit den Salto Mortale, die Ohrfeige und den Faustschlag.³⁶

Mit solchen und ähnlichen Aussagen provozierte Marinetti im Jahre 1909 die Kunst- und Kulturwelt Italiens. In die gleiche Kerbe schlug seine Aussage, dass „ein aufheulendes Auto schöner sei als die Nike von Samothrake“.³⁷

Das Animo des Futurismus – die Bewegung in die Dichtung und Malerei zurückzubringen – schockte den damaligen Kunstbetrieb, gegen den man sich in aller Entschiedenheit wandte. Der Anspruch resultierte aus der Allgegenwart der Technik, deren Fusion mit der Poesie angestrebt wurde. Besonders wandte man sich gegen einen konservativen Kunstbetrieb, der den neuesten technischen Entwicklungen nicht Rechnung trug und veralteten Themen verhaftet geblieben war.

Der totalitäre Anspruch der Kunst, den Marinetti propagiert, kommt in seiner reinsten Form zutage in den Zeilen:

³⁵ Verdone, (FN 17), S. 61

³⁶ Schulenberg, Lutz (Hg.), *Drahtlose Phantasie. Auf- und Ausrufe des italienischen Futurismus*, Nautilus/Nemo Press, Hamburg–Zürich 1985, S. 12

³⁷ Zit. n.: Schramme, Thomas, *Wir fühlen uns aus Stahl erbaut, 100 Jahre futuristisches Manifest*, in: taz, 18.2.2009 (erstmalig erschienen in: *Le Figaro*, Paris, 20.2.1909)

*Unser Verdienst ist es, dass die Zeit kommen wird, in der das Leben nicht mehr einfach ein Leben des Brotes und der Mühe sein wird, auch kein Leben des Müßiggangs, sondern in der das Leben Kunstwerk-Leben sein wird.*³⁸

Der absolute Anspruch der Kunst, der die Trennlinie zwischen Kunst und Leben aufhebt, bei dem jeder seinen „bestmöglichen Lebensroman leben wird“ ebnet schließlich den Weg zur Avantgarde. „Belebung der Kunst“ wäre hier nicht der richtige Terminus, eher ist von einer Durchdringung des Lebens durch die Kunst in einer Absolutheit zu sprechen, die erstmalig in dieser Weise auftritt. So scheint es also nur folgerichtig, auch die Auflösung der Grenze zwischen Bühne und Rezipienten radikal umzusetzen. Doch damit nicht genug, man postulierte auch die hör- und sichtbare Reaktion des Publikums. Das bereits angesprochene Manifest *Voluttà d'essere fischiati* aus dem Jahre 1911 bedeutete, dass die *serata* selbst...

*[...] zum Ereignis wurde, denn die heftige und ablehnende Reaktion des Publikums bedeutete für die Futuristen Auseinandersetzung, Kampf und Dynamik. Damit wurden die Grundbegriffe der futuristischen Weltanschauung innerhalb der serate aktiv umgesetzt und die Veranstaltungen stellten sozusagen einen futuristischen Mikrokosmos des modernen Lebens dar.*³⁹

Es stellte sich bald heraus, dass sich das Spektakel in den Jahren 1912/13 zu verselbstständigen begann, sodass Marinetti eine neue Sprache, die der „drahtlosen Phantasie“ zu entwickeln begann. Der Versuch, das Publikum aus der Rolle der Passivität zu befreien, darf als gelungen bezeichnet werden. Nicht der bloße Skandal stand hier im Vordergrund, sondern eine aktive Form des theatralischen Erlebens, was durch die ursprünglich etymologische Bedeutung des *theaomai* gerechtfertigt wird. Dennoch bedeutete diese ungezügelt improvisatorische Kommunikation eine Reduktion des Vermittlungsanspruchs, und so wandte man sich restriktiveren Formen der Publikumspartizipation zu, wie oben erwähnt. Im *teatro della sorpresa* schließlich fand eine interessante Synthese der bisherigen Ansätze bezüglich der Rolle des Publikums statt. Das Überraschungstheater reagierte damit unmittelbar auf die Erfahrungen mit dem *teatro sintetico*, wo die Proteste auf Kosten des Inhalts zu sehr im Vordergrund standen.

³⁸ Schulenberg, (FN 36), S. 12

³⁹ Zit. n.: Günzel, (FN 18), S. 212

Das teatro della sorpresa reagierte auf diesen Missstand, indem es von vorneherein einen Katalog gemeinsam durchzuführender Aktionen vorsah. Die einzelnen Aktionen waren zumeist auf eine physische Teilnahme angelegt, so dass die freigesetzte Energie, die sonst im Tumult endete, hier eingesetzt werden konnte.⁴⁰

Diese Beweglichkeit des Futurismus auch im Umgang mit dem Publikum begründet sich im Ansatz, frei und rein von vorne anfangen zu können. Dies wird auch bereits im Manifest *Il Teatro di Varietà* deutlich.

Incoraggiare in ogni modo il genere degli eccentrici americani, i loro effetti di grottesco esaltante, di dinamismo spaventevole, le loro grossolane trovate, le loro enormi brutalità, i loro panciotti a sorpresa e i loro pantaloni profondi come stive di bastimenti, da cui uscirà con mille altre cose la grande ilarità futurista che deve ringiovanire la faccia del mondo.⁴¹

Um diesen Neubeginn klarer zu dokumentieren, wendet man sich gegen die Tradition des Theaters, wie im Artikel vier klar ersichtlich wird.

Prostituire sistematicamente l'arte classica sulla scena, rappresentando per esempio in una sola serata tutte le tragedie greche, francesi, italiane, condensate e comicamente mescolate. – Vivificare le opere di Beethoven, di Wagner, di Bach, di Bellini, di Chopin, introducendovi delle canzonette napoletane. – Mettere a fianco a fianco sulla scena Zacconi, la Duse, e Mayol, Sarah Bernhardt e Fregoli. – Eseguire una sinfonia di Beethoven a rovescio, cominciando dall'ultima nota. – Ridurre tutto Shakespeare ad un solo atto. – Fare altrettanto con tutti gli attori più venerati. — Far recitare Ernani da attori chiusi fino al collo in tanti sacchi. Insaponare le assi del palcoscenico, per provocare divertenti capitolomboli nel momento più tragico.⁴²

Hanno Ehrlicher allerdings stellt diesen absoluten Neuanfang infrage und verweist auf historische Parallelitäten:

Der selbst erhobene imaginäre Anspruch des Futurismus, die Inauguration des absolut Neuen zu leisten, ist somit ganz erheblich zu relativieren, und es kann festgestellt werden, dass die zentralen Figuren der Decadence-Phantasien wie der Affekt gegen das Bürgertum, die Suche

⁴⁰ Ebd. S. 215

⁴¹ Marinetti, F. T., *Il Teatro di Varietà. Manifesto futurista*, in: Verdone, (FN 17), S. 151

⁴² Ebd. S. 150

*nach dem Eigenwert, der nicht durch die Zweck-Mittel-Rationalität bestimmt ist, oder der Zusammenfall von Selbstopferung und Selbstgewinn, erhalten bleiben. Trotz all dieser Kontinuitäten ist andererseits doch darauf zu insistieren, dass die ästhetischen Phantasien ihre Medien wechselten und damit auch eine andere gesellschaftliche Wirksamkeit entfalten konnten.*⁴³

Die Geburtsstunde des Futurismus, die auch immer wieder als mythisch bezeichnet wird, kann mit dem 20. Februar 1909 festgesetzt werden, als das erste futuristische Manifest in *Le Figaro* erschien. Das Manifest an sich ist aber nicht nur als rein künstlerisches Mittel zu begreifen, sondern auch als Instrument der politischen Ambition. Die soziale Umwelt wird als jenseits der Grenze zum literarischen Werk verstanden und damit durch das Manifest thematisiert. Es wird dadurch wirkungsbezogen und zu einem politischen Werkzeug im engeren Wortsinn und transzendiert auf diese Weise die Grenze des Literarischen.

1. *Noi vogliamo cantare l'amor del pericolo, l'abitudine all'energia e alla temerità.*
2. *Il coraggio, l'audacia, la ribellione, saranno elementi essenziali della nostra poesia.*
3. *La letteratura esaltò fino ad oggi l'immobilità pensosa, l'estasi e il sonno.*

*Noi vogliamo esaltare il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo ed il pugno.*⁴⁴

Die ersten drei Forderungen des Manifests sprechen eine deutliche Sprache, indes verblüfft die immanente Gewalttätigkeit, gepaart mit einer Poesie der geträumten Gesellschaft. Nun soll hier keinesfalls postuliert werden, dass Poesie grundsätzlich gewaltfrei zu sein habe, dennoch überrascht die Eindeutigkeit dieses Zweitaktgemischs.

Die völlige Zurückdrängung ökonomischer Werte und jeglichen Prestigedenkens ist das Ziel zugunsten einer völligen Literarisierung des Alltags. Von „Fröhlichkeit“ ist die Rede und „geistiger Elastizität“ als Lebensinhalten. Ziel des Daseins ist die ungebrochene Utopie des „durchkünsteten“ Lebens. Diese „Fröhlichkeit“ ist aber grundsätzlich keine pazifistische, gewaltfreie, sondern „Kunst kann nur Heftigkeit, Grausamkeit und Ungerechtigkeit sein“.⁴⁵

Virgilo Guzzi schreibt es in ebenjenem Katalog der Einmaligkeit Italiens zu, welche die Entstehung des Futurismus ermöglichen konnte. „Der Futurismus“, meint er, „sei ein Aufruhr,

⁴³ Zit. n.: Ehrlicher, (FN 19), S. 112

⁴⁴ Zit. n.: *Manifesto del futurismo*, in: Verdone, (FN 17), S. 124

⁴⁵ Ebd. S. 125

ein Aktionsprogramm, das sich in den Bereichen der Kunst gegen eine Kultur richte, welche gänzlich von der Größe der Vergangenheit eingenommen ist.“⁴⁶

Das allein wäre kein Spezifikum für Italien. Die museale Vergötzung findet überall dort massiv statt, wo Geschichte aus Realitätsverweigerung überdimensionale Bedeutung erlangt. Die Anbetung des Großstadtlebens diene den Futuristen als Metapher für das Moderne als Gegensatz zum Ruralen, Rückständigen. Des Weiteren richtete sich der Futurismus gegen zwei italienische Grundübel, nämlich den Akademismus einerseits und den konservativen Traditionalismus andererseits. Anders formuliert: besser antizipieren und akzeptieren zu können, als etwas hervorzubringen, eher die Fähigkeit des Erleidens zu besitzen, als die Konfrontation in einer Situation zu suchen. Eben dieses Passatistische ist der Angriffspunkt der Futuristen.

Die Erhebung der Bewegung zur Religion, die Überbewertung der Moderne, des Industrialisierten, die Gewalt als legitimes Mittel der Umsetzung, all das waren Ingredienzien für eine Provokation des Bürgertums. Das Museale wurde zum Feindbild, ebenso der Moralismus und der Mythos des Weibes; der Krieg war das einzig probate Mittel zur vollständigen Heilung der Welt.

*Avevamo vegliato tutta la notte – i miei amici ed io-sotto lampade di moschea dalle cupole di ottone traforato, stellate come le nostre anime perché come queste irradiate dal chiuso fulgore di un cuore elettrico. Avevamo lungamente calpestata su opulenti tappeti orientali la nostra atavica accidia, discutendo davanti ai confini estremi della logica ed annerendo molta carta di frenetiche scritture.*⁴⁷

Nicht frei von Kitsch und Schwulst wird hier die durchwachte Nacht beschrieben, die fiebrige Schlaflosigkeit und die rasende Schrift beschworen. Das Symbolistische, das oftmals in gleicher Tradition mit dem Futurismus gesehen wird, unterscheidet sich in seinem Anliegen laut Ehrlicher durch *Begründen* und *Gründen*. Während sich der Futurismus der Kausalität absichtlich entzieht und oft ins Transrationale flüchtet.⁴⁸

Jean Moréas *Symbolisme*, ebenfalls im *Figaro* erschienen, am 1. September 1886, war weder als Manifest gekennzeichnet noch als solches gemeint. Der Text gilt als Rechtfertigung und theoretische Begründung einer bereits etablierten Ästhetik, Moréas kann sich auf einen

⁴⁶ *Futurismo*, Katalog zur Wanderausstellung der Accademia Nazionale Di San Luca 1976, S. 9

⁴⁷ Ebd. S. 8

⁴⁸ Zit. n.: Ehrlicher, (FN 19), S. 113

bereits gelernten Terminus berufen. Seine *déformation subjective*, die sich auf eine zyklische Evolution der Kunstentwicklung stützt und auch Vorläufer zu nennen weiß, wie etwa Baudelaire, setzt auf eine diskursive Überredungskunst als Überzeugungsauftrag für den Symbolismus.

Marinetti selbst, in Verbindung gebracht mit dem Symbolismus und den Gedanken Mallarmés, distanzierte sich davon bei erster Gelegenheit in aller Deutlichkeit:

*Ich bekämpfe die dekorative und präziöse Ästhetik Mallarmés. Ich möchte keinesfalls Ideen oder Empfindungen in der graziösen und gezierten Art vergangener Zeiten vermitteln [...] Außerdem bekämpfe ich das statische Ideal Mallarmés mit dieser typographischen Revolution [...]*⁴⁹

Marinetti lässt in seinem Manifest also Begründungsnotwendigkeit aus, wie sie bei den Symbolisten noch nötig zu sein schien. Zu den Vorläufern der Surrealisten, wie etwa Lautréamont, gab es jedoch kaum zu verleugnende Schnittmengen.

*Meine Poesie wird aus einem einzigen Angriff bestehen, geführt mit allen Mitteln gegen den Menschen, diese reißende Bestie, wie auch gegen den Schöpfer, der solch ein Ungeziefer niemals hätte erschaffen dürfen. Bände auf Bände werden sich türmen bis ans Ende meines Lebens, und doch wird man darin immer nur diesen einzigen meinem Bewusstsein dauernd gegenwärtigen Gedanken finden.*⁵⁰

Marinetti verabschiedet sich von einer Diskussion des Arguments und sucht performative Sprechakte, losgelöst von dramaturgischer Stringenz. Zugrunde liegt vermutlich eine autobiografische Begebenheit, ein Autounfall, bei dem Marinetti im Jahre 1908 die Kontrolle über seinen Wagen verlor und in einen Graben fuhr. Das Außer-Kontrolle-Geraten des Fahrzeugs, der Verlust der Steuerungsmöglichkeit war offensichtlich prägend: ein Ereignis, das damals durch die Presse ging, auch bildlich. Mag sein, dass es sich hier um eine Verarbeitung gehandelt hat, oder auch um jene *textuelle Inszenierung* als Stilmittel mit biografischem Hintergrund.

Donnons-nous à manger à l'Inconnu, non par désespoir, mais simplement pour enrichir les insondables réservoirs de l'Absurde! Comme j'avais dit ces mots, je virai brusquement sur moi-

⁴⁹ *Futurismo*, Katalog zur Wanderausstellung der Accademia Nazionale Di San Luca 1976, S. 10

⁵⁰ Lautréamont, *Le chants de Maldoror*, zit. n.: www.sterneck.net vom 12.9.2010

*même avec l'ivresse folle des caniches qui se mordent la queue, et voilà tout-à-coup que deux cyclistes me désapprouvèrent titubant devant moi ainsi que deux raisonnements persuasifs et pourtant contradictoires. Leur endolement stupide discutait sur mon terrain... Quel ennui! Pouah! Je coupai court, et par dégoût, je me flanquai – vlan – cul par – dessus tête, dans un fossé –*⁵¹

Gegenüber der Kritik wird hier die „Absage an die Verpflichtung zu einer rationalen Legitimierung des eigenen Handelns“ offenkundig, die in der Gewaltandrohung mündet. Nicht ganz wörtlich, dafür zu aktionistisch, dennoch inhaltlich kongruent. Der vorhin erwähnte Unfall, das Fallen in den Graben, der Kontakt mit schmutzigem Fabrikswasser, all das sind Sinnbilder für eine Art Wiedergeburt, eine Analogie zur Taufe. Ein Taufakt wird zum Start eines neuen Lebens. Die Bilder sind durchtränkt mit Metaphern weiblicher Anatomie, die auf eine regressive Konstitution des Verfassers hinweisen.

*Oh! Maternel fossé, à moitié plein d'une eau vaseuse! Fossé d'usine!
J'ai savouré à pleine bouche ta boue fortifiante qui me rappelle la sainte mamelle noire de ma nourrice soudanaise! Comme je dressai mon corps, fangeuse et malodorante vadrouille, je sentis le fer rouge de la joie me percer délicieusement le cœur joie me percer délicieusement le cœur.*⁵²

Abgesehen davon wird mit der futuristischen Bewegung stets eine misogyne Grundtendenz konnotiert. Man schwankte zwischen romantischer Verklärung und Diskriminierung, was nicht immer konträr gelagert sein muss. Die Eroberung der Frau wurde als nahezu kämpferischer Akt zelebriert.

*Altri intellettuali e scrittori del suo tempo hanno goduto fama di “tombeur des femmes” [...] mentre intorno a Marinetti aleggia l'alone del rivoluzionario integerrimo, immune dal contagio di passioni carnali e da sfrenate attività erotiche. In più, l'equivoco ancora oggi resistente sul “disprezzo della donna” sembra negargli a priori la conoscenza dell'universo femminile.*⁵³

Die Haltung der Futuristen zu bürgerlichen Partnerschaftsformen wie der Ehe war ablehnend, wenn auch Marinetti dieses Postulat in seiner späteren Biografie durchbrach. Der Eroberung

⁵¹ Zit. n.: Ehrlicher, (FN 19), S. 90

⁵² Ebd. S. 95

⁵³ Guerri, G. B., F. T. Marinetti, *Invenzioni, Avventure e passioni di un rivoluzionario*, Mondadori, Milano 2009, S. 117

der „Festung Frau“ widmete er „*Come si seducono le donne*“, in dem er sich auch als Befreier der Frau von alten Mustern und althergebrachten Schönheitsidealen sah. Die Rolle der Frau bleibt jedoch passiv.

*Donne, avete l'onore di vivere in un tempo virile e futurista di nazioni cancellate di città rase al suolo, di popoli migranti, di squadre affondate di montagne esplose e di eserciti catturati. In questo meraviglioso tempo infedele, veloce, dissonante, asimmetrico e squilibrato, crolla e muore finalmente l'idiotissima armonia del corpo umano. Il cannone ha decapitate le statue della bellezza antica, statica e neutrale [...]*⁵⁴

Bezüglich der oftmals diskutierten Frage, inwieweit und warum Satire – oder in diesem speziellen Fall die futuristische Bewegung – primär einer männlichen Prägung unterliegt, sei hier kurz angemerkt, dass der Anteil weiblicher Futuristen im Vergleich zum Kabarett der DDR oder Österreichs während des Nazi-Regimes höher war. Nur als Andeutung eines sehr frühen Zeugnisses einer der *futuriste* sei Irma Valeria erwähnt.

Cavalcata

*Il cavallo ha una maschera bianca su mezzo muso,
un occhio nero ed uno turchino,
come un fox-terrier.
La radura silenziosa, insanguinata sull'orlo del canale
Da mazzi di papaveri bestiali,
terra morbida come il velluto di un sogno
per gli zoccoli leggeri del galoppo.
S'apre lo stendardo bruno contro il cielo rosso,
della pineta da fiaba, misteriosa
come uno scenario tragico di operetta.
I giuochi del sole morente s'indugiano carezzevoli
sui toni ferrigni delle rame staccate.
Un bacio violento di rosso rubino,
un addio melanconico d'oro antico,
uno sguardo violetto di rimpianto.
Dietro la pianura perfettamente orizzontale*

⁵⁴ Marinetti, (FN 13), S. 145

*il sole sparisce,
 in un tumulto di nuvole enormi.
 Il silenzio è leggero qui dentro
 come il velario di un circo sulla carneficina.
 Sembra che s'adagi nelle bocche sinuose
 dei caprifogli
 e si trasformi in profumo.
 Ascoltare bisogna e nemmeno pensare -.
 – ascoltare –:
 gli zoccoli che ritmano dolcemente
 seguendo una musica in sordina.
 Il grido della propria animale ribelle
 nel battito violenti delle ali
 di un grande corvo nero staccatosi da una cima.
 il trillo di un usignolo,
 che parla di una fontana coperta di muschio
 e dei seni sterili per sempre della sua sirena di pietra.
 Un cespuglio cieco e spinoso
 che s'abbarbica alle braccia,
 con l'incoscienza di un bruto innamorato.
 Sull'orme dei cavalli si riadagia l'erba calpestata,
 il velluto rotondo della sera
 si copre di stelle come un puntaspilli.⁵⁵*

Zurück zur mythologischen Gründungserzählung des Futurismus. Stellvertretend für die alte Welt, die es *brusquement* zu überwinden gilt, steht die Einrichtung von Marinettis Wohnung in Mailand. Die Gründungserzählung ist voller Orientbegeisterung, wie bereits aus dem ersten Absatz 1909 hervorgeht („Nous avons veillé toute la nuit, mes amis et moi, sous des lampes de mosques dont les coupes de cuivre aussi ajourées que notre ame avaint pourtant des coeurs électriques...“), die man durchaus in der Tradition des Symbolismus sehen kann. Die *creatio ex nihilo* ist also fragwürdig, plötzlich aber kommt es zum Eindringen des Lärms, der akustischen Überwältigung einer technischen Umgebung. Bei Marinetti sind es zunächst die überlauten Geräusche der Tramwaywagen, die ins Bewusstsein der Schriftsteller drängen. Die

⁵⁵ Valeria, Irma, *Morbidezza in agguato*, Edizioni di L'Italia Futurista, Firenze 1917, S. 9f

Autos folgen und werden schließlich als Vehikel von den Futuristen genutzt, da sich in ihnen in idealer Form die technischen Möglichkeiten mit der Möglichkeit der menschlichen Steuerung vereinen. Im Gegensatz zum 19. Jahrhundert, wo die Technik noch in meist antagonistischer Funktion zum Menschen, in Gegnerschaft oder Dämonisierung dargestellt wurde, ändert sich im Futurismus die Polung. Auch Umberto Boccioni erkannte die faszinierende Wirkung der Bewegung schon sehr früh bei seinem Neapelaufenthalt.

È possibile, che Boccioni sia rimasto colpito anche dallo speciale dinamismo che si coglie a Napoli [...], „Il ritmo che c'è a Napoli non c'è in alcun'altra città del mondo e coinvolge non solo i veicoli, ma ogni cosa in movimento, dai pedoni, ai cani e alle mamme che spingono le carrozzine.“⁵⁶

Ähnliches liest man auch in seinem *Manifesto futurista ai Pittori Meridionali*.

Napoli, che canta e ride nella sua originalissima miseria aristocratica. [...] le gelosie violentissime, i menages e gli amori intricati, i sogni, il lusso [...] si agitano, pullulano, s'inseguono e si accapigliano nell'eco languida delle canzoni.⁵⁷

Die Symbiose von Mensch und Technik ist bei den Futuristen möglich, ja sogar erwünscht, im Sinne des Aufbruchs, des Fortschritts. Und hier kommt es zu einer originären Zugangsweise.

Bisogna dunque preparare l'imminente ed inevitabile identificazione dell'uomo col motore, facilitando et perfezionando un scambio incessante di intuizione, di ritmo, d'istinto et di disciplina metallica, assolutamente ignorato dalla maggioranza et soltanto indovinato dagli spiriti più lucidi [...] Sarà dotato di organi inaspettati: organi adatti alle esigenze di un ambiente fatto di urti continui [...] Per preparare la formazione del tipo non umano e meccanico dell'uomo moltiplicato mediante l'esteriorizzazione della sua volontà, bisogna singolarmente diminuire il bisogno di affetto, non ancora distruttibile, che l'uomo porta nelle sue vene.

⁵⁶ Agnese, Gino, *Boccioni da vicino*, Liguori Editore, Napoli 2008, S. 40

⁵⁷ Zit. n.: Boccioni, Umberto, *Manifesto futurista ai Pittori Meridionali.*, in: (FN 56), S. 41

*L'uomo futuro ridurrà il proprio cuore alla sua vera funzione distributrice. Il cuore deve diventare in qualche modo, una specie di stomaco del cervello[...]*⁵⁸

Die Kreation, der Zugang zu einer neuen Existenz durch die Todesdrohung der Technik. Erst durch die Bewusstmachung des Individuums über die letale Kraft der Technik stellt sich ein Schock ein, der zu einer Transformation führt. Die Überschreitung der Ratio wird hier Fleisch durch die Ergänzung mit der Welt der Technik, die für sexuelle Energie steht. Die Vermählung mit der sexuellen Energie oder Gewalt der Technik schafft erst den Zugang zur modernen Lebenswelt, so wird die Schlüsselfunktion des Futurismus für die Avantgarde klar. Man ist an Mario Morasso⁵⁹ erinnert, der die Maschine als begünstigend für das Entstehen eines neuen Menschentyps einschätzte und, geprägt durch die Industriegesellschaft, das Individuum im ständigen Kampf mit dem Tode sah. Vergleichbar mit D'Annunzio, der postulierte, dass sich die Maschine bei symptomatischer Mischung in eine archaisierende Theophanie verwandle, um einen neuen Menschen zu schaffen.

Der Umgang mit dem Tod konterkariert den bisherigen Wert des Lebens zynisch als strikte Gegenposition zur überkommenen Sentimentalität der Kunst und des Bürgerlichen. Unter diesem Aspekt scheint Enrico Prampolinis Meinung, dass der Ausbruch des Krieges die europäische Sensibilität schärfte, nicht überraschend, zumal derselbe an die Zerstörung als Neuerungsmöglichkeit glaubte und sie am Anfang jeder positiven Entwicklung sah.

Marinetti offeriert explizit ein Programm der „Überwindung“ des Politischen durch die Uneigennützigkeit heroischer Gewalt:

*Da un lucido amore del pericolo, da un coraggio consuetudinario e da un eroismo quotidiano scaturiscono appunto – naturalmente- la necessità immediata e la bellezza della violenza.*⁶⁰

⁵⁸ Marinetti, (FN 14), S. XII

⁵⁹ Vgl. Morasso, Mario, *La nuova arma (la macchina)*, Torino 1994

⁶⁰ Zit. n.: Ehrlicher, (FN 19), S. 122

2.2 Gewalt und Elektrizität

So bedeutet der Krieg in den Augen Marinettis, der ja auch realpolitisch mit einem Engagement, das dem seines Konkurrenten D'Annunzio gleichkam, erfolgreich für Italiens Intervention im Ersten Weltkrieg agitiert hat, nicht allein „intensivierten Futurismus“ („Futurismo intensificato“) und das „schönste bislang erschienene futuristische Gedicht“ („il più bel poema futurista apparso finora“). Zugleich wird die umwälzende Realität des modernen Kriegs auch in einem speziell literarästhetischen Sinn zum entscheidenden Kriterium, das die Aktualität der futuristischen Poetik und die Inaktualität aller nichtfuturistischen Poetiken besiegeln soll: Derart soll die „Explosion der Wörter“ die sich aus den „Fesseln“ ihrer syntaktischen und prosodischen Beziehungen lösen, bei Marinetti ganz wortwörtlich ein zeichenhaftes Analogon zur – vorgeblich „befreienden“ – Entfesselung des exterminierenden Krieges bilden. Freilich muß hier erneut betont werden, daß der nach futuristischen Wünschen organisierte Krieg nichts mehr mit dem in vorindustriellen Gesellschaften üblichen individuellen Kampf zu tun hat. An dessen Heroismus-Ideale erinnert Marinetti lediglich in seinen konventionellsten Momenten leerer Rhetorik.

Was militärisch wie literarisch fasziniert, ist speziell der als Extermination konzipierte Krieg, das heißt: die Gewalt der Materie, des Materials und der Apparatur, die im Krieg „glorios“ (ein Schlüsselwort Marinettis) ihre humanistische Einhegung durchbrechen und das früher gefeierte heroische Individuum zur quantité négligeable machen. Angesichts der Autonomie des Materials, die den kriegführenden Menschen tendenziell eine bloß passive Rolle von „Patienten und Leichen“ (Th. W. Adorno) zuweist, wird der moderne Krieg zum geschichtlich machtvollsten Argument für die analoge Modernität, oder besser: Futurität der „parole in libertà“; denn die verfolgen ja auf symbolischer Ebene ein Ziel, das sie mit der Wirklichkeit der Materialschlachten gemeinsam haben: Auch ihnen geht es in ihrem Bereich darum, „das Ich zu zerstören [...] und „die menschliche Psychologie durch eine lyrische Obsession der Materie zu ersetzen.“⁶¹

Marinetti nahm das „Gute“ und „Böse“ ohne Vorbehalte in seine Überlegungen auf. Der Versuch, Gewalt oder sogar Mord ohne Vorurteile oder Ressentiments zu betrachten, bei gleichzeitiger Abtrennung vom Gestrigen und der Vergangenheit im Allgemeinen, zwang ihn

⁶¹ Schulz-Buschhaus, Ulrich, „Exaltation des Kriegs und Zerstörung der Syntax bei F. T. Marinetti“, in: *Das Aufsatzwerk*, Institut für Romanistik, Karl-Franzens-Universität Graz, S. 6f

konsequenterweise zu einer ständigen Flucht nach vorne. Die Revolutionsperspektive war im damaligen Italien längst politische Wirklichkeit. Oftmals wird hier linear eine Kongruenz konstruiert zwischen den futuristischen Ideen und der wechselseitigen Affinität mit dem Faschismo. Doch die Gewaltfantasien der Futuristen bezogen sich auf den Krieg in erster Linie als Kunstform.

Die Kunst des Krieges: die Vorstellung von einem psychosomatischen „Fest“ des Krieges bildete imaginär wie gesellschaftspolitisch das Telos der futuristischen Gewaltphantasien bzw. der Gewaltphantasien Marinettis, der persönlich dafür sorgte, daß der Militarismus eine unveränderte Konstante blieb, die sich durch die unterschiedlichen Phasen der italienischen Avantgarde durchhielt. Die Imaginationen vom „Fest“ des Krieges korrespondierten dabei mit der Entwicklung neuer performativer Kunstformen, wobei neben den „serate“ vor allem die „parole in liberta“ zu erwähnen sind. Die Ablösung einer Referenzästhetik durch eine Ästhetik der Verlaufsformen bildete für Marinetti das künstlerische Korrelat zu seinen Phantasien destruktiver Selbstexpansion. Gegen die Intentionen ihres Autors konnten die ästhetischen Formen jedoch von ihrer ideologischen Matrix abgetrennt werden und unter veränderten gesellschaftlichen Zielsetzungen außerhalb des Futurismus in ganz Europa wirksam werden.⁶²

Die fingierte, echte oder insinuierte Gewalt, nur mittels medialer Begleitung zum Flächenbrand geeignet, auf breite Basis gestellt und so einnehmende oder abstoßende Reaktionen evozierend, scheint ein Vorgriff auf die heutige Mediengesellschaft zu sein, allein die Berichterstattung schafft bereits Wirklichkeiten.

„Der erste Weltkongreß der Dadaisten, der bekanntlich seit Anfang Dezember in der Grande salle des Eaux Vives in Genf tagte, fand kürzlich ein jähes Ende: er wurde polizeilich aufgelöst und wird zweifellos mehreren Teilnehmern ein gerichtliches Nachspiel eintragen. Es kam nämlich zwischen Tristan Tzara, dem Gründer des Dadaismus, und dem bekannten dadaistischen Philosophen Serner, dem Vorsitzenden des Kongresses, zu einem heftigen Wortwechsel in dessen Verlauf Serner plötzlich eine Browning zog und vier blinde Schüsse auf Tzara abgab, der soviel Geistesgegenwart besaß, sofort vom Stuhl zu sinken. Die Folge war jedoch, daß die zahlreich besetzte Galerie, welche nicht daran zweifelte, daß scharf

⁶² Zit. n.: Ehrlicher, (FN 19), S. 125

*geschossen worden war, eine Panik ergriff, die nur durch das rasche und umsichtige Eingreifen einiger kluger Köpfe noch rechtzeitig eingedämmt werden konnte.*⁶³

Medial veröffentlichte Gewalthandlungen, als Performance nutzbar, dem Element der Theatralik im Sinne der Täuschung oder des Fakes nicht abgeneigt, sind Phänomene, die bis in die heutige Zeit hereinragen und anhand der medialen Inszenierung von Kriegsereignissen offenkundig wurden. Besonders augenscheinlich durch die Perfektionierung ebenjener Technik, welche die Futuristen als Schlüssel für ein neues Leben ansahen. Wesentlich neben diesem kreationistischen Aspekt der futuristischen Bewegung ist auch der Glaube an das Konzept des Gesamtkunstwerks. Dies scheint besonders wichtig im Kontext mit dem Varietétheater. Dass die bildende Ausbreitung (*parole in libertà*) entscheidend zur Bekanntheit und Festsetzung des Futurismus in der allgemeinen Bewusstwerdung beitrug, scheint genauso wesentlich wie seine literarische Ausformung. Im Jahre 1910 trafen fünf Maler auf Marinetti, es handelte sich um Umberto Boccioni, Carlo Carra, Luigi Russolo, Giacomo Balla und Gino Severini. Frucht dieser Begegnung war das Manifest der futuristischen Maler vom 11. Februar 1910. Zu Beginn lag noch kein vollkommener Bruch in ihrer Absicht, kein völliger Neubeginn, vielmehr war man nachimpressionistischen Strömungen verbunden. Boccionis Meilenstein *Die Stadt erhebt sich* signalisiert den Aufbruch und die Entwicklung einer neuen Handschrift, die zwar gewisse Traditionen wie Symbolismus, Divisionismus oder Pointilismus integriert, sich dennoch aber zur Eigenständigkeit entwickelt. Stets war es im Sinne der Futuristen, die Schranken zwischen den Disziplinen niederzureißen, um das „totale Werk“ zu schaffen. Marinetti hebt dies in seinem Manifest *Die drahtlose Einbildungskraft und die Worte der Freiheit* hervor, das am 11. Mai 1913 erscheint:

*Meine Revolution richtet sich gegen die so genannte typographische Harmonie der Seite, die im Widerspruch steht zum freien Hin- und Herströmen, sowie zu den Unebenheiten und Ausbrüche des Stils, der auf der Seite selbst dahinströmt.*⁶⁴

Carra postuliert in der Folge durch sein Manifest *Die Malerei der Klänge, Geräusche und Gerüche* aus dem Jahre 1913, dass die Malerei nicht nur das Auge anspreche, sondern alle Sinnesorgane. Die *totale* Malerei wird gefordert, die Mitwirkung aller Sinnesorgane, eine

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Zit. n.: Crispolti, Enrico in: *Futurismo*, (FN 46), S. 8

plastische Stimmungsmalerei des Universalen. Carra betonte im Jahre 1915 im Manifest Futuristischer Wiederaufbau des Universums:

Wir denken an eine Architektur ähnlich jener musikalischen dynamischen Architektur, die der futuristische Musiker Pratella hervorgebracht hat. Architektur der Wolkenbewegung, des vom Winde getriebenen Rauchs, sowie der Metallbauten, wenn man sie in heftig bewegter chaotischer Stimmung vernimmt.⁶⁵

Antonio Sant'Elia definiert den architektonischen futuristischen Standpunkt auf radikale Weise mit seinem Ideal einer neuen Stadt. Diese wird den modernen Anforderungen der Technisierung vollkommen gerecht, ist auf die Dimensionen der Masse eingerichtet, präferiert die Vertikale. Stahlbeton, Eisen und Glas waren die „futuristischen“ Baumaterialien. Sein radikaler Gestaltungswille findet später seine Umsetzung bei Ludwig Hilberseimer und Le Corbusier. Auch das Interieur wird in die futuristischen Überlegungen mit einbezogen, wobei besonders die Farbgebung von eminenter Bedeutung ist. Das Ansprechen der Einbildungskraft als bestimmender Faktor mündet zum Beispiel in den beiden berühmtesten Umweltgestaltungen: Ballas *Bal Tic Tac* (1921) und Deperos *Cabaret del diavolo* (1921/22).

Der futuristische Schauspielakt wiederum ist die Kunst des Augenblicks, ebenso fordert das futuristische Bühnenbild die totale Verschmelzung von Theater und Plastik. Das Manifest *Die mechanische Kunst* zeigt dies sehr deutlich. *Das mechanische, unverfälschte, entschlossene Gefühl* wird hier verkündet:

Wir fühlen auf mechanische Weise. Wir fühlen uns aus Stahl gebaut. Auch wir Maschinen, auch wir Mechanisierte! [...] Wir Futuristen zwingen die Maschine dazu, sich ihrer praktischen Funktion zu entledigen, sich zum geistigen und selbstlosen Leben der Kunst emporzuschwingen und eine erhabene und befruchtende Wirkung auszuüben.⁶⁶

Der Geist der Maschine ist gefordert und nicht ihr funktionaler Ausdruck, das lyrische Gesetz ist vorrangig und nicht die Wissenschaft.

Pegasus

*Ungestümer Gott einer Rasse aus Stahl,
Raum-berauschtes Automobil,*

⁶⁵ Zit. n.: ebd. S. 73

⁶⁶ Zit. n.: ebd. S. 84

*Du stampfst mit Qual, und kaust an deinem Gebiss
 O beeindruckendes japanisches Monster mit Augen wie eine Schmiede,
 gefüttert mit Feuer und Mineralölen,
 hungrig nach Horizonten und siderischen Ausbeute
 Ich entfessle dein Herz der diabolischen Puff-Puffs.
 und deine riesigen Räder, für den Tanz
 Die dich führen auf den weißen Straßen der Welt.
 Am Schluss entfessle ich deine metallischen Zügel, du springst ...
 mit Ekstase, in befreiende Unendlichkeit! ...*

*Beim Klang des Hämmerns deiner Stimme ...
 sehen, wie die untergehende Sonne jagt
 Deine geführten Schritte zur Beschleunigung ihres Ausblutens.
 Herzklopfen am Horizont ...
 Sie galoppiert dort tief in den Wäldern ... schau! [...]*

*Was ist los, schöner Dämon? ...
 Ich bin in deiner Gnade ... Nimm mich! [...]
 Schöne Flüsse atmend im Mondschein! ...
 Schattige Ebenen! Ich durchstreife sie in vollem Galopp
 auf diesem rasenden Monster ... Sterne, meine Sterne,
 hörst du seinen Rückprall, den Klang seines Schlags
 seiner ehernen Lungen endlos explodieren?
 Das Rennen ist eröffnet ... mit Euch, meine Sterne! ...
 Schneller! Noch schneller! ...
 Und keine Atempause und keine Ruhe!
 Löst die Bremsen! ... Du kannst nicht? ...
 Dann zerschmettert sie! ...
 Lass den Motor pulsieren hundertfach!
 Hurra! Kein Kontakt mehr mit der schmutzigen Erde! ...
 Endlich löse ich mich völlig entbunden und fliege frei
 über die berauschte Fülle von Sternen im großen Bett des Himmels!⁶⁷*

⁶⁷ Marinetti, F. T., „Pegasus“, in: *Selected Poems and Prose*, Yale University Press, New Haven and London 2002, zit. n.: www.ayselolji.blogspot.com vom 12.9.2010 (deutsche Übersetzung)

In dieselbe Kerbe schlägt die Annahme, dass Kunst mit Schönheit nichts zu tun habe, sondern eine Gehirnsekretion sei, die wägbare und quasi per Gewicht zu verkaufen sei. Das futuristische Theater trat das erste Mal in Erscheinung im Teatro Costanzi in Rom oder etwa im Teatro della Pergola in Florenz. Meist wurden jene Abende von einer futuristischen Sinfonie eingeleitet. Marinettis Tätigkeit als Bühnenautor nahm im Jahre 1909 ihren Anfang, als sein *Roi Bombance* uraufgeführt wurde.

Das Wesen des futuristischen Theaters bestand von Anfang an neben seiner speziellen Beziehung zum Publikum in seiner synthetischen Konzeption. Es könne keine dramatische Kunst geben ohne Poesie, ohne Rausch und Synthese, die Verachtung des Publikums sei zu lehren. Die Theaterabende, die meist ein einmaliges Ereignis darstellten, begannen mit einer Rede Marinettis, die das Publikum euphorisieren sollte, es folgte der lyrische Part bis schließlich am Ende des Abends der synthetische Teil dargeboten wurde.

Das konventionelle Theater der Gegenwart widerte die Futuristen an, weil es – wie Marinetti im höchst bedeutsamen *Manifest des Variététheaters* festhält – bis ins Detail gehe, langsam, analytisch und verwässert sei. Das Variététheater sei aus der Elektrizität entstanden, ohne Tradition, Lehrer oder Dogmen, und werde von der Aktualität genährt. Im Jahre 1913 wird in eben diesem Manifest konkret formuliert, was am gängigen Theater das Ablehnungswürdige sei:

[...] die traditionelle Akteinteilung, die beherrschende Rolle des Schauspielers, das bürgerliche Theater, das literarische Theater, das Gemälde-Bühnenbild, die logische und fortschreitende Handlung, die historische Rekonstruktion, das vernunftgemäße, das gemachte Theater und das vom Publikum abgelöste Theater, das psychologische Theater, die theatralische Technik, den Anthropomorphismus, das Rührstück, das Lustspiel, das für die Ohren bestimmte Theater, die überlieferte Dimension, den Bühnenaufbau.⁶⁸

Das kam schon in der Antithese einer Bühnenrevolution gleich, war verstörend und umstürzlerisch. Das futuristische Theater vertrat dann ebenda folgende Thesen im Positiven:

[...] die Verwirklichung des Augenblicks, die beherrschende Rolle des Autors, das unbürgerliche Theater, das theatralische Theater, das konstruierte oder abstrakt erhellte Bühnenbild, die analoge und erschaubare Handlung (mittels Montage und Rückblende), das dynamische Leben der Gegenwart, das Irrationale, das Absurde, die Abstraktion, das zu

⁶⁸ Zit. n.: Crispolti, Enrico in: *Futurismo*, (FN 46), S. 110

*machende und mit dem Publikum verbundene Theater, das unpsychologische Theater, das magnetische Theater, die theatralische Untertechnik und Polytechnik (Einbeziehung von Varieté, Film, Zirkus, Sport und Rundfunk), das Theater von Sachen und Gegenständen, das unsentimentale und grausame Theater, das Gag-Theater (des brillanten Einfalls, der Überraschung), das für die Augen bestimmte Theater, das vieldimensionale Theater der Weltbühne.*⁶⁹

Keine Frage, viele Techniken und formale Zugänge des späteren Kabarets und Theaters wurden hier, zumindest theoretisch, vorweggenommen. Auch filmische Methoden scheinen hier bereits antizipierend auf. Der Film war den Futuristen ein „zusätzliches Gebiet des Theaters“. Im Jahre 1916 erschien das *Manifest der futuristischen Kinematographie*⁷⁰: Die Filmkunst sei die beweglichste aller Kunstrichtungen. Film war für die Futuristen Malerei, Plastik, Architektur und Feature (wie man heute sagen würde), auch hier ist der synthetische Ansatz unübersehbar, ebenso wie die absolute Eigenständigkeit des Films gegenüber dem Theater.

Die Filmkunst wird als *gefilmte Analogie* wahrgenommen. Die Simultaneität und Durchdringung verschiedenster Sinneswahrnehmungen und Handlungsstränge waren nicht nur für die Filmavantgarde maßgebend (Eisenstein, Ozepp und Pudowkin), sondern strahlen auch bis in die Filmkunst der Nachkriegszeit und Gegenwart.

Drei Aspekte erkennt Marinetti im Varieté, wo auch Filme eingespielt wurden: den praktischen, der aus der Unterhaltung resultiert, den erfinderischen, da der Stillstand dem Varieté verboten ist, und den wunderbaren, da es durch das Kino und moderne Gegebenheiten hervorgebracht wird. Das Wunderbare entsteht aus der Leichtigkeit der Ironie, der Lächerlichkeit.

Marinetti, der, wie erwähnt, Futurismus und Varieté gleichermaßen aus der Elektrizität entstanden sieht, erkennt im Schock der Komik die Aufgabe des Varietés und sieht dies keinesfalls im Gegensatz zur Unterhaltung und Zerstreuung, was für die heutigen Beurteilungskriterien doch einigermaßen überraschend scheint. Die einzige Daseinsberechtigung der Varieté-Künstler besteht laut Marinetti im Ersinnen immer neuer Möglichkeiten des Schockierens der Rezipienten. Nur so scheint ein Verhindern von Stagnation und Redundanz möglich.

⁶⁹ Ebd. S. 111

⁷⁰ *La cinematografia futurista*, Milano 1916, zit. n.: Verdone, (FN 17), S.166

Ähnlich heutigen Formen des Kabarett, das ebenfalls mit „Schnitten“ anstatt von Blackouts oder herkömmlichen Szenenschlüssen arbeitet, sieht Marinetti immer wieder Analogien zu der Kunstform des Films:

Das Varieté ist heute die einzige Kunstform, die sich den Film zunutze macht. Dieser bereichert es um eine große Zahl von Bildern und auf der Bühne nicht realisierbaren Darstellungen. Das Varieté ist ein lohnendes Schaufenster für unzählige Erfindungen und bringt ganz natürlich zustande, was ich die futuristischen Wunder nenne, die ein Produkt der modernen Technik sind.

Hier einige Bestandteile dieser Wunder: 1. Starke Karikaturen, 2. Abgründe der Lächerlichkeit, 3. Kaum fühlbare und köstliche Ironie, 4. Verwirrende und endgültige Symbole, 5. Wasserfälle unbezähmbarer Heiterkeit, 6. Tiefe Analogien zwischen der Menschheit einerseits und der Tier-, Pflanzen- und Maschinenwelt andererseits, 7. Kurz aufblitzender Zynismus, 8. Geflecht aus geistreichen Witzen, Wortspielen und Rätseln, die dazu dienen die Intelligenz angenehm zu lüften etc [...] ⁷¹

Des Weiteren betont Marinetti den synthetischen Charakter des Varietés. Das Gelächter wird als Befreiungsschlag gegen all jene Elemente gesehen, die bislang die Menschheit verdorben hätten – wie Religion, das Feierliche, das Grausame oder das Verführerische. Das Lachen soll von Schmerzen aller Art ablenken, um *mit dem Publikum* die Fröhlichkeit zu genießen. Vergleicht man dies mit Kabaretttheorien nach 1945 (Henningens, Fleischer oder Vogel), kann man hier starke Parallelen ausmachen. Auditorium und Bühne bilden eine Einheit.

Des Weiteren tritt im Varieté eine Erkenntnis in den Vordergrund, welche das Verhältnis der Geschlechter erhellt:

Das Varieté ist für den Mann eine lehrreiche Schule der Aufrichtigkeit, denn es verherrlicht seinen Raubtierinstinkt und reißt der Frau alle Hüllen, alle Phrasen, alle Seufzer und alles romantische Schluchzen vom Leib, die sie verunstalten und tarnen. Er lässt dafür alle bewundernswerten animalischen Eigenschaften der Frau hervortreten, ihre Fähigkeit einzufangen, zu verführen, treulos zu sein und Widerstand zu leisten. ⁷²

Auch entstehe im Varieté durch die Gefahr bei gewissen kleinen akrobatischen Übungen eine Schule des Heroismus. Verschiedene Rhythmen seien in ihrer Komplikation notwendig, die

⁷¹ Schulenberg, (FN 36), S. 38

⁷² Ebd. S. 42

Lüge sei auf fatale Art nützlich ebenso wie der Widerspruch. Die Allmacht des Willens tritt im Varieté klar zutage, wie die Gleichzeitigkeit von Geschwindigkeit und Verwandlung. Dass das Varieté die romantische Liebe verachte, sei hier nur der Vollständigkeit halber erwähnt, auch der Status des antiakademischen Zugangs, der durch seine Primitivität zutage trete. Die „Naivität“ des Varietés wird durch die Improvisation dargelegt und durch dessen einfache Mittel dokumentiert, weiters zerstöre es all unsere überkommenen Vorstellungen von Raum und Dimension.

2.3 Politisch-formale Revolution

Der politische Aspekt futuristischen Theaters ist im engeren Sinne wörtlich zu nehmen, denn schon die erste *serate* am 12. Jänner 1910 im Triestiner „Teatro Politeama Rossetti“ war von der Wahl des Ortes nicht zufällig. Triest, damals noch der Donaumonarchie zugehörig, galt als zu befreiendes Gebiet. Die futuristische Dynamik sollte dazu beitragen, die Stadt dem italienischen Nationalstaat zuzuführen. Patriotismus und Krieg wurden an diesem Abend als die „einzige Hygiene der Welt“ postuliert, ohne konkrete Vorschläge allerdings, wie dieses realpolitische Vorhaben umgesetzt werden könnte. Die Wirkung als Skandal und Spektakel war von Marinetti durchaus beabsichtigt. Bei weiteren *serate* wurden für die Deklamationen Vortragskünstler hinzugezogen, da ein Teil der futuristischen Künstler die Publikumsreaktionen fürchtete und so der reale Aspekt der Gewaltphilosophie zumindest relativiert wurde. Zeitgenössische Rezensenten beschreiben diese Veranstaltung eher mit sarkastischem Unterton, da die dargebrachten futuristischen Verse epigonal wirkten und dem revolutionären Anspruch der Bewegung keinesfalls entsprachen.

Das *teatro sintetico*, dessen Geburtsstunde immer mit der Aufführung des Stücks *elettricità* in Palermo am 13. September 1913 datiert wird, provozierte nahezu an sämtlichen Orten Tumulte und Ausschreitungen.⁷³ Der allegorische Inhalt, wo anhand einer Ehe, die sich im ständigen Kampf gegen aufkommende Langeweile befindet, futuristische Überwindungsfantasien aufgezeigt werden, wurde größtenteils unverstündig rezipiert. Zwei Marionetten, die keine eigenen Initiativen zu setzen imstande sind, entwickeln dennoch eine Art Eigenleben und werden schließlich von ihrem Erfinder, dem Ehemann, als nutzlos erachtet und aus dem Fenster geworfen. Fischer, die diesen Vorgang beobachten, bringen dafür nur Verständnislosigkeit auf. Diese Parabel auf die Indolenz des Publikums blieb demselben entweder verschlossen oder rief Proteste hervor. Auf den ersten Blick wirkt *elettricità* wie ein herkömmliches Theaterstück. Das provokative Element bestand offensichtlich nicht nur im Inhalt, es scheint eher, dass futuristische Theaterabende den Radau quasi als folkloristisches Element mit sich führten. Teilweise reichte die bloße Anwesenheit der Futuristen auf der Bühne, um tumultartige Reaktionen zu provozieren. Marinetti selbst versuchte manchmal einzugreifen und das Chaos sozusagen in geordnete Bahnen zu lenken.

⁷³ Zit. n.: Günzel, (FN 18), S. 129 ff

*Milano è la città piu futurista d'Italia. Siate pratici. Non perdiamo tempo. Ascoltatemi in un relativo silenzio. Fischiate poi. Questa è la logica.*⁷⁴

Das im Jahre 1915 veröffentlichte Manifest des *teatro sintetico* vertrat einen massentauglichen Bildungsauftrag. Angesichts des Bildungsstandards der damaligen Bevölkerung Italiens, die einen Analphabetenanteil von etwa 68 Prozent aufwies⁷⁵, ein durchaus aufklärerischer Anspruch. Des Weiteren richtete sich das futuristische Theater gegen den *verismo* des zeitgenössischen Theaters. Zwar widmete sich der *verismo* durchaus sozialkritischen Themen und zeigte Verständnis für die Probleme unterprivilegierter Schichten, doch war seine Position der Moderne gegenüber distanziert. Für den Futurismus war die Erzählform des *verismo* zu behäbig.

*Wie im Manifest erläutert wird, bedeutet sintetico "brevissimo", also: sehr kurz. In wenigen Minuten, in wenigen Worten und in wenigen Gesten werden unzählige Situationen, Ideen, Sinneswahrnehmungen, Ereignisse und Symbole zusammengedrängt.*⁷⁶

Man folgte einer alogischen Darstellung. Das Leben wurde fragmentiert, die Alltagswirklichkeit war von Bedeutung, entscheidend waren Rasanz und Verkürzung.

*Das Wesen des Stückes war damit autonomo, d. h. es war keine fotografische Reproduktion, kein Abbild von etwas anderem, sondern nur sich selbst verpflichtet. Die Darstellung eines Moments, der weder abbildhafte noch zeichenhafte Funktion hatte, sondern, der ist [...]*⁷⁷

Neben *autonomo* war auch der Begriff des *sintetico* von entscheidender Bedeutung,

*[...]welcher durch die Zusammenfassung des Essentiellen bis zur Reduktion einer dargestellten Situation auf ein paar Sekunden verstanden werden kann und atecnico, der die Zerstörung der passatistischen (dogmatischen und peniblen) Theatertechnik vorsah.*⁷⁸

Ann-Katrin Günzel vertritt in ihrer Dissertation den Standpunkt, dass *elettricità* den Ansprüchen des Manifests nicht gerecht wird, da die Forderungen *dinamico* und *simultaneo*

⁷⁴ *Corriere della sera* vom 17.1.1914, in: Antonucci, Giovanni.: *Cronache del teatro futurista*, Roma, Abete, 1975, S. 54

⁷⁵ Zit. n.: Günzel, (FN 18), S. 130

⁷⁶ Ebd. S. 131

⁷⁷ Ebd. S. 132

⁷⁸ Ebd. S. 134

nicht erfüllt werden. Diese Anforderungen erreichte Marinetti wohl erst mit seinen Stücken *simultaneità* und *un chiaro di luna*, wo es ihm gelang, an zwei verschiedenen Orten gleichzeitig stattfindende Ereignisse darzustellen.

*In diesen sintesi erreichte Marinetti strukturelle und formale Neuerungen, die den Forderungen des Manifestes entsprachen. Sie waren kurze, synthetische Darstellungen einer Idee, die nicht durch biographische Fakten erläutert wurden und daher als knappe Handlungen alogisch und ohne narrativen Aufbau die Idee als reinen Moment wiedergaben.*⁷⁹

Die herkömmliche Theatersprache war aufgehoben, wie Günzel festhält.⁸⁰ Geräusche oder Lichteffekte ersetzen die verbale Kommunikation bei den ab 1915 entstandenen Objektspielen. Sehr häufig waren die *sintesi* aber als Aufforderung für die Teilnahme des Publikums am Stück konzipiert. So wie im Stück *luce!* von Cangiullo, das mit einer dreiminütigen Finsternis begann.

*Nach kurzer Zeit begann eine Stimme aus dem Publikum „Luce!“ zu rufen. An die einzelne Stimme schlossen sich immer Stimmen an, bis schließlich der ganze Saal nach Licht rief. Um das Geschrei wirkungsvoll zu provozieren, hatten die Futuristen Statisten im Saal verteilt, die anfangen nach Licht zu rufen, und das Publikum in der Finsternis dazu anstachelten, es ihnen nachzutun.*⁸¹

Nach drei Minuten ging das Licht an und die Bühne wurde strahlend hell ausgeleuchtet. *Luce!* inspirierte übrigens John Cage zu seinem Stück *4' 33"* aus dem Jahre 1952, das eigentlich nur aus den Umgebungsgeräuschen während der Darbietung besteht.

Das *teatro sintetico* setzte sich aus den Zielsetzungen des *Variététheaters* (1913) und des Manifests der *Pesi, misure e prezzi del genio artistico* (1914) zusammen.

*Die Absicht, ein autonomes Werk zu schaffen, in dem der fragmentarische Moment der Alltagswirklichkeit den Inhalt ausmacht, in welchem der Zuschauer sich befand, bzw. an dem er teilhatte [...]*⁸²

⁷⁹ Ebd. S. 144

⁸⁰ Ebd. S. 146

⁸¹ Ebd. S. 154

⁸² Ebd. S. 161

Die Provokationen liefen nun über das Werk selbst, ein neuer Werkbegriff wurde aufgestellt, der die Aufführung als kurzen, fragmentarischen und alogischen Moment des Lebens charakterisierte.⁸³

*Marinettis Darstellungen der Simultaneität von Bewusstseinszuständen stellten bereits die Sichtbarmachung der alogischen Ebene dar, formale Neuerungen und den Bruch mit traditionellen Darstellungstechniken erreichte er hingegen durch die autonomen sintesi, die tatsächlich Wirklichkeitsfragmente waren [...] die aktive gestaltende Teilnahme des Publikums verlagerte sich auf die intellektuelle Teilnahme der Anwesenden, indem die Aussage bzw. die Bedeutung der Stücke erst hergestellt werden musste.*⁸⁴

Unklar bleibt, ob der Protest des Publikums wirklich eine unmittelbare Reaktion auf den Inhalt darstellte oder eher zur Routine gehörte. Dennoch lassen sich bei den *sintesi* revolutionäre Aufführungstechniken konstatieren, oder, wie Settimelli 1919 meinte:

*Il teatro sintetico ha, secondo me, una grande importanza non tanto per quello che si è realizzato [...] quanto per quello chi si è osato. Uscire da una tradizione, immaginare una nuova strada può talvolta aver più valore dell'opera che nasce da questa vittoria sulla tradizione, da questa nuova strada [...] Prego perciò [...] di giudicarle pensando anche da che cosa siamo partiti.*⁸⁵

Das Konzept *des teatro della sorpresa* entstand im Oktober 1921 in Neapel und wurde am 11. Jänner 1922 im *il futurismo* veröffentlicht. Das Überraschungs-Theater versteht sich als eine Erweiterung des Varietétheaters und des synthetischen Theaters. Das Ergebnis ist eine Mischung von Tragik und Komik, die aus dem *sintetico* übernommen wurde, ebenso dass sowohl reale als auch irreale Personen auftreten konnten, oder die Simultaneität von Zeit und Raum sowie das Wesentliche des *teatro della sorpresa*, die Überraschung.

Diese neuen Ideen sollten in ihrer Unvorhersehbarkeit das Publikum treffen und berühren. Gleichzeitig sollten sie eine fortschreitende bzw. weiterleitende Wirkung haben, indem sie wieder neue Überraschungen hervorriefen, die sich am nächsten Tag und in alle Ewigkeit fortsetzen sollten. Zu den Neuheiten des Überraschungstheaters gehörte das teatro giornale

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Ebd. S. 162

⁸⁵ Settimelli, Emilio, *Inchiesta sulla vita italiana*, Rocca San Casciano 1919, S. 96f

*der futuristischen Bewegung, das vermutlich die aktuellen Ereignisse, Ergebnisse und Einfälle der Futuristen widerspiegeln sollte.*⁸⁶

Das Element der Überraschung war gleichzusetzen mit Innovation, die wiederum das Wesen der Unwiederholbarkeit vertrat, also der primären Authentizität, der Kreativität in ihrer wörtlichsten Auslegung.

Die dynamisch-synoptische Deklamation der *parole in libertà*, die bereits in den Galerien und im *sinetico* vorhanden waren, sollte fixer Bestandteil des *teatro della sorpresa* werden. Durch die Durchmischung mit dem Tanz wurden zwar nicht inhaltlich, wohl aber formal neue Maßstäbe gesetzt.

Innovativ war hingegen Cangiullos *stornelli vocali*, das mit neuen künstlerischen Mitteln die Simultaneität der Eindrücke der Moderne darzustellen versucht. Mittels einer auf Notenlinien verfassten Dichtung, die vom Autor als Lösung der Polyphonie propagiert wurde, durch musikalisch notierte Poesie quasi, wurde das Tempo der Sprache (oder von Geräuschen) vorgegeben. Nach Cangiullos Meinung musste der Dichter auch Maler, Bildhauer und Musiker sein, um komplexe Werke schaffen zu können.

*[...]le quali, pur essendo fatte con tutte e quattro le Arti Belle, creeranno una nuova Arte che non si chiamerà ne Poesia ne Pittura ne Scultura ne Musica; che sarà un'altra cosa: una quinta Arte Bella, ancora più bella perché vergine nuova e adolescente.*⁸⁷

⁸⁶ Zit. n.: Günzel, (FN 18), S. 168

⁸⁷ Zit. nach: www.invaluable.com vom 20.1.2011 aus: Cangiullo, Francesco, *Poesia pentagrammata*, Napoli 1923

2.4 Politisches Umfeld des Futurismus

Bereits in der Diplomarbeit wurde versucht, dem Faschismusbegriff auf den Grund zu gehen.⁸⁸ Teile daraus wurden nun in diesem Teil eingearbeitet.

Jens Petersen datiert die ursprüngliche Verwendung des Totalitarismusbegriffs in Italien mit dem Jahre 1923 im Zusammenhang mit Giovanni Amendola, der das Adjektiv *totalitario* im Kontext mit dem italienischen Faschismus gebraucht.⁸⁹ Der italienische Priester Luigi Sturzo, der gegen den Willen des Heiligen Stuhls auch Parteisekretär der italienischen Volkspartei PPI war, dieses Amt auf Druck 1923 aber niederlegen musste, um schließlich 1924 zu emigrieren, verwendet den Begriff Totalitarismus in einem umfassenderen Sinn. Er sieht im Faschismus die „vorherrschende Tendenz einer totalitären Umwandlung aller moralischen, kulturellen, politischen und religiösen Kräfte“⁹⁰

Im Londoner Exil verfasst Sturzo seine Schrift *Italien und der Fascismus* und verwendet darin den Begriff *totalitär* nicht mehr nur auf die italienischen Umstände bezogen, sondern instrumentalisiert ihn auch für einen Vergleich mit dem bolschewistischen Regime in Moskau.⁹¹ Sturzo kommt sogar eine begriffsprägende Bedeutung zu, wenn er in seiner Schrift *Nazionalismo e Internazionalismo* schreibt:

Mussolini hat – in einem Anflug genialischer Intuition – das Adjektiv totalitär eingeführt und es auf sein System angewandt mit der feierlichen Formel „[...] nichts außerhalb oder gegen den Staat. Alles im und für den Staat“. Von diesem leitet sich das Substantiv Totalitarismus (die Engländer und Amerikaner sagen „totalitarianism“) ab, und so haben die beiden Wörter Eingang in alle Sprachen gefunden.⁹²

Der theoretische Ansatz beruht auf der These der Parallelitäten zwischen religiösen Erlösungslehren und totalitären Ideologien. Chiliastische Strömungen etwa, historisch fußend

⁸⁸ siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 7ff

⁸⁹ Petersen, Jens, „Die Entstehung des Totalitarismusbegriffs in Italien“, in: Funke, Manfred, *Totalitarismus. Ein Studien-Reader zur Herrschaftsanalyse moderner Diktaturen* (= Bonner Schriften zur Politik und Zeitgeschichte, Bd. 14), Düsseldorf 1978, S. 104

⁹⁰ Sturzo, Luigi, „Popularismo e Fascismo“, in: *Opera Omnia* II/4, zit. n.: Petersen, (FN 89), S. 100, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 3

⁹¹ Sturzo, Luigi, *Italien und der Fascismus* (Köln 1926), in: *Opera Omnia* I/1, zit. n.: Petersen, (FN 89), S. 101, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), ebd.

⁹² Sturzo, Luigi, „Nazionalismo e Internazionalismo“, in: *Opera Omnia* I/10, zit. n.: Petersen (FN 89), S. 71, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), ebd.

auf frühchristlicher Häresiegeschichte, wurden schon recht früh im Zusammenhang mit faschistischen Systemen gesehen. Es ist ebenfalls Sturzo, der im Zusammenhang mit dem Nationalsozialismus von einem neuen Götzendienst oder einem Rassenevangelium der Nazis und von der Vergottung Mussolinis in Italien spricht.

Unbestritten scheint, dass der Nationalismus sich früh- oder vorchristlicher Symbolik bediente und das *Heil* der germanischen Stämme – ursprünglich nicht auf einen Führer fokussiert, sondern Begriff für die Aufopferung des Einzelnen für die Gemeinschaft – umwidmete im Sinne eines Führerkults mit durchaus religiösen Zügen. Robert Michels erkennt im Faschismus eine Spielart der bürgerlichen Kunst- und Heldenreligion und zieht Parallelen zum bürgerlichen Geniekult und der christlichen Heiligenverehrung. 1924 veröffentlichte Michels seinen Aufsatz *Aufstieg des Fascismus in Italien*, worin es heißt:

*Der Fascismus ist absolut carlylisch. Selten hat die lange und krause Geschichte des modernen Parteienwesens uns ein so prototypisches Beispiel für die inneren Bedürfnisse der Masse zu hero worship gegeben, wie es der Fascismus bietet. Absolutes, blindes Vertrauen und glühende Verehrung bringt diese Partei ihrem Führer, dem Duce entgegen.*⁹³

Peter Sloterdijk sieht in Michels Verweis auf Thomas Carlyle und dessen Theorie von Heldentum und Heldenverehrung in der Geschichte

*[...] einen Grundzug moderner Massensubjektivität ausdrücklich nachgezeichnet, denn was hier als hero worship bezeichnet wird, ist nichts anderes als das Geständnis, daß in der Menschenschwärze (Canetti) etwas ist, was nicht aufhört, von größerer Helligkeit zu träumen.*⁹⁴

Juan J. Linz wiederum prägt in seinem Beitrag *Politik und Religion* den Begriff der „politischen Religion“.

Was meiner Ansicht nach die politische Religion charakterisiert, ist die Tatsache, daß die Entwicklung der „religiösen“ Manifestationen in der politischen Sphäre beginnt, daß sie innerweltlich ist und sich nicht auf transzendente Realitäten, wie auf einen Gott oder auf Götter und Propheten dieses Gottes bezieht. [...] politische Religionen versuchen mit

⁹³ Michels, Robert, *Sozialismus und Fascismus als politische Strömungen in Italien*, Meyer & Jessen, 2 Bde., München 1925, S. 120, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 9

⁹⁴ Sloterdijk, Peter, *Die Verachtung der Massen. Versuch über Kulturkämpfe in der modernen Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt/M 2000, S. 22

existierenden Religionen zu konkurrieren, sie zu ersetzen und wenn möglich, sie zu zerstören [...] sie sind tief antireligiös [...] somit sind sie Teil eines Säkularisierungsprozesses.⁹⁵

Im Wesentlichen wird im Zusammenhang mit dem Faschismus immer vom „stato totalitario“, wie ihn Sturzo bezeichnete, gesprochen. Dies läuft allerdings der These von Hannah Arendt zuwider, die den Totalitarismus als Verneinung des Staates deutet:

[...] ich will nur kurz einige der auffälligsten Punkte aufzählen, über die wir bisher nur Mutmaßungen anstellen konnten und die jetzt durch Dokumentenmaterial belegt sind. Wir hatten immer vermutet und wissen jetzt, daß das Regime niemals monolithisch war, sondern „ein bewußt so konstruiertes System sich überschneidender, Doppel- und Parallelfunktionen“, und daß diese in groteskem Maß amorphe Struktur durch dasselbe Führerprinzip, den sogenannten „Personenkult“ zusammengehalten wurde wie in Nazideutschland; daß die Exekutivgewalt in diesem speziellen Regierungssystem nicht bei der Partei lag, sondern bei der Polizei, deren „Operationen nicht durch Parteikanäle reguliert wurden“, daß die völlig unschuldigen Opfer, die das Regime zu Millionen ermordete, die „objektiven Gegner“ in der Sprache der Bolschewisten, genau wußten, daß sie „Verbrecher ohne Verbrechen“ waren; daß gerade diese neue Kategorie, im Unterschied zu den früheren echten Feinden des Regimes – Mördern von Regierungsbeamten, Brandstiftern oder Banditen –, auf den Terror mit derselben „vollständigen Passivität“ reagierte, die wir aus dem Verhalten der Opfer des Naziterrors so gut kennen [...]”⁹⁶

In jedem Fall ist die These des monolithischen Systems beim italienischen Faschismus äußerst fragwürdig. So gab es etwa innerhalb der faschistischen Führung in Italien eine explosive Mischung aus Nationalisten, Futuristen, revolutionären Gewerkschaften und „Squadristi“, deren Ziele sich im Detail erheblich unterschieden. Mussolini schloss bereits vor seiner Machtübernahme gezielt Abkommen mit verschiedenen Interessensgruppen und wahrte somit eine gewisse Kontinuität.

Ein bedeutender Aspekt für den Aufstieg des Faschismus war der Erste Weltkrieg und dessen Folgen.

⁹⁵ Linz, Juan J., „Der religiöse Gebrauch der Politik und/oder der politische Gebrauch der Religion. Ersatz-Ideologie gegen Ersatz-Religion“, in: Maier, (FN 11), S. 131, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 17

⁹⁶ Arendt, Hannah, *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt/M 1955 (dt. Erstausgabe), S. 643f, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 10

Der Krieg und der darauffolgende Friede teilte Europa in Sieger- und Verliererstaaten. Die neuen demokratischen Systeme in den besiegten Staaten waren aufgrund der Umstände ihrer Entstehung, ihrer Hinnahme des Diktats der Sieger schwach legitimiert, anfällig für eine „Dolchstoßlegende“, belastet mit den wirtschaftlichen Folgen (einschließlich der Reparation im Falle Deutschlands) und einer weit verbreiteten Hinneigung zum Revisionismus und Irredentismus.⁹⁷

Der Krieg brachte nicht nur die Gewaltbereitschaft vonseiten der Rechten und der patriotischen bürgerlichen Ex-Soldaten hervor, sondern auch einen gewaltsamen revolutionären Aktivismus innerhalb der Arbeiterklasse. Otto Bauer beschrieb das so:

Der Krieg hatte die Struktur und die Geistesverfassung des Proletariats wesentlich verändert. Er hatte die Arbeiter aus Fabrik und Werkstatt herausgerissen. Im Schützengraben litten sie Unsägliches. Im Schützengraben füllten sie ihre Seelen mit Haß gegen die Drückeberger und Kriegsgewinner [...] und gegen die Generale und Offiziere, die üppig tafelten, während sie hungerten. [...] Die Jahre im Schützengraben hatten sie der Arbeit entwöhnt, sie an gewalttätige Requisitionen, an Raub und Diebstahl gewöhnt [...]⁹⁸

Ein gemeinsamer Ursprung für die Entstehung von totalitären Systemen ist also die destabilisierte Zivilgesellschaft infolge des Kriegsgeschehens. Das Zusammenlaufen dieses Umstands mit dem Auftreten charismatischer Führungspersönlichkeiten und die religiöse Überlagerung profan-politischer Inhalte hat die Entwicklung zumindest auf der Ebene der Mobilisierung beschleunigt. Was war aber besonders italienisch an der Entwicklung des Faschismus?

Die Besonderheit des italienischen Falls lässt sich nicht nur auf das Regime, sondern auch auf den Charakter des italienischen Unternehmerbürgertums zurückführen. Der faschistische Autoritarismus brachte den Arbeitsmarkt unter seine Kontrolle, bewahrte die Unternehmen vor Lohnforderungen und schränkte die Kaufkraft der Arbeiter ein. Durch die kriegerischen und imperialistischen außenpolitischen Entscheidungen der dreißiger Jahre flossen beträchtliche Investitionen in die Industrie. Doch das Industriebürgertum nutzte die Investitionsgrundlage nicht, um eine Strategie zur Rationalisierung und

⁹⁷ Linz, Juan J., „Faschismus und nichtdemokratische Regime“, in: Maier, (FN 11), S. 296f, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 27

⁹⁸ Bauer, Otto, „Die Vorherrschaft der Arbeiterklasse. § 9 Revolutionäre und konterrevolutionäre Kräfte“, in: *Die österreichische Revolution*, Wien 1923, zit. n.: Maier, (FN 11), S. 297f

*Produktionsexpansion zu entwickeln. Es zog die Wirtschaftspolitik des Regimes vor, mit der sofortige Profite zu erzielen waren.*⁹⁹

Es gab also keine faschistische Wirtschaftspolitik per se, die Entscheidungen des Regimes waren meist lediglich Reaktionen auf außenpolitische Entwicklungen. Besonders der Punkt der „Modernität ohne Modernisierung“ scheint erwähnenswert, es galt, eine Revolution von oben durchzuführen:

*[...]der daraus folgende „risikoscheue Kapitalismus“ förderte bei den italienischen Unternehmern die Tendenz zur Anpassung, zur Suche nach dem unmittelbaren Vorteil, verhinderte aber die Entwicklung großer Pläne. Das ergab eine einzigartige Mischung aus Rückständigkeit und Modernität, aus Stagnation und Entwicklung.*¹⁰⁰

Die italienische Wirtschaft wurde überdies durch den Ersten Weltkrieg von Grund auf verändert. Das Bankenkartell wurde vom Staat gefördert und aufgrund öffentlicher Aufträge boomten die Rüstungsindustrie und die stahlverarbeitende Industrie. Logische Konsequenz war eine, für Italien untypische, enorme Inflationsrate, die einen dramatischen Rückgang der Reallöhne und der damit verbundenen Kaufkraft bedeutete. Die Handelsbilanz verschlechterte sich, und durch die Rekrutierung zahlreicher Landarbeiter fehlten Arbeitsplätze im Agrarbereich. Somit reduzierte sich die Produktion, was sich wiederum negativ auswirkte auf die Import-Export-Dynamik.

Kurz nach dem Ersten Weltkrieg kam es aufgrund der explosionsartig gestiegenen Warennachfrage zu einem kurzfristigen Boom, der im Jahre 1920 durch eine weltweite Krise abgelöst wurde.

Die daraus resultierende Arbeitslosigkeit zwang zu protektionistischen Maßnahmen, die vonseiten der Industrie gefordert wurden. Kurz darauf zeigte sich die Brisanz der Verflechtung zwischen Banken und Industrie. Konkurse waren die Folge, wie die Demission der Regierung. Mussolinis Politik reagierte darauf.

Zu den ersten Handlungen der Regierung Mussolini gehörten nicht zufällig die Abschaffung der Namenspapiere und die Senkung der direkten Steuern. Während die Beschäftigung und

⁹⁹ Mantelli, Brunello, *Kurze Geschichte des italienischen Faschismus*, Wagenbach, Berlin 2004, S. 14

¹⁰⁰ Ebd. S. 15

*die Löhne real wie monetär in den Jahren 1921–1925 stagnierten, verzehnfachten sich die Investitionen in knapp drei Jahren [...]*¹⁰¹

Nach Ende des Krieges war Italien Schauplatz zahlreicher Tumulte, Streiks nahmen dramatisch zu. In Italien existierte seit dem 19. Jahrhundert stets eine Diskrepanz zwischen dem Staat und der bürgerlichen Gesellschaft, die trotz sozialer Reformen (zum Beispiel des Wahlrechts im Sinne der Erweiterung) nicht überwunden werden konnte. Die regierungsbildende Schicht des liberalen Italiens blieb in ihrer Charakteristik und Homogenität immer ähnlich, besonders was die Distanz zur Mehrheit des Landes betraf.

*Der „transformismo“ – die parlamentarischen Manöver und Regierungsumbildungen – war daher nicht ein Zeichen geringer moralischer Konsistenz, sondern vielmehr eine Regierungsform, die die Einigung über konkrete Fragen innerhalb einer führenden Klasse voranstellte, keine ideologischen Trennungen kannte und bestimmte Prinzipien, Werte und Lebensstile miteinander teilte.*¹⁰²

Bei der ersten Wahl nach dem Krieg, am 16. November 1919, verloren jene politischen Kräfte, die ihre Legitimation aus dem *risorgimento* gezogen hatten, und die politische Ordnung geriet in eine Krise. Instabilität war die logische Konsequenz, und so war der Ruf nach einem „starken Mann“, wie der englische König George V. Mussolini während eines Rombesuchs bezeichnete, nachvollziehbar. Trotz zahlreicher nationalistischer Töne Mussolinis, auch gegenüber England und vor allem gegen die slawischen Staaten, herrschte von Paris bis Washington eine hohe Meinung über seine Regierung. Es war klar, dass die Außenpolitik des Duce keine expansive Gefahr darstellte, sondern lediglich die Legitimation einer faschistischen Regierung auf dem internationalen Parkett einforderte. Nun ist es zu kurz gedacht, den Inhalt einer Massenbewegung ausschließlich über die charakterliche Struktur ihres Führers zu definieren, doch scheint bei Mussolini ein diesbezüglicher Blick zu lohnen, auch um eventuelle Parallelitäten zum Futurismus auszuleuchten.

Bevor er im März 1919 die *fasci* gründete, war er Sozialist, Journalist und Organisator in der PSI sowie 1912 Chefredakteur der Zeitschrift *avanti!*. Nachdem er von diesem Posten zurückgetreten war, gründete er die Zeitung *Il popolo d'Italia*, die für das Eintreten aufseiten der Entente war. Im Sommer 1915 eingezogen, 1917 verletzt, suchte er nach dem Krieg ein politisches Betätigungsfeld, das aber ideologisch nicht ganz klar umrissen schien.

¹⁰¹ Ebd. S. 71

¹⁰² Ebd. S. 29

*[...] es sind die Eigenschaften Mussolinis, die ihm halfen, die Rolle eines charismatischen Führers einzunehmen, von großer Bedeutung. Der Inhalt der Thesen, die er jeweils unterstützte, war ihm nicht so wichtig. Für ihn überwogen die taktischen Anforderungen zur Festigung und Ausbreitung seines politischen Raums, wobei er seine Argumente stets in apodiktischer, mystischer und emotionsbeladener Form präsentierte.*¹⁰³

Dies spiegelt sich auch in der Zusammensetzung der *fasci* wider: im Wesentlichen ehemalige Gewerkschafter, linksgerichtete Interventionisten, einige ehemalige Arditen und die Futuristen, unter ihnen Marinetti und Carli. Die Synergie und Bündelung zum Teil konträrer ideologischer Strömungen ist nur erklärbar durch eine gemeinsame Antithese. Hier sei noch einmal das *Manifesto del Teatro Futurista Sintetico* zitiert.

*Aspettando la nostra grande guerra tanto invocata, noi Futuristi alterniamo la nostra violentissima azione anti-neutrale nelle piazze e nelle Università, colla nostra azione artistica sulla sensibilità italiana, che vogliamo preparare alla grande ora del massimo Pericolo. L'Italia dovrà essere impavida, accanitissima, elastica e veloce come uno schermidore, indifferente ai colpi come un boxeur, impassibile all'annuncio di una vittoria che costasse cinquantamila morti, o anche all'annuncio di una disfatta.*¹⁰⁴

Das Revolutionäre beider Strömungen, sowohl des Faschismus anfänglicher Ausprägung als auch des Futurismus, ist kein konstruktiver Akt. Primär wird die Parodie oder das Gegenteil des herrschenden Systems propagiert. Die Kreativität besteht im Auffinden des Auffälligen im Unauffälligen, ist somit in reinster Form satirisch. In der Satire, die in diesem Falle unideologisch ist, treffen sich politisches System und Kunst.

Die Satire ist also *ein* Schnittpunkt von Faschismus und Futurismus, zumindest was die Mittel betrifft. So wird klar, dass satirische Elemente gleichermaßen von Kritikern und Kritisierten, von Machthabern und Unterdrückten verwendet werden können. Besonders dann, wenn (zumindest in der Anfangsphase) eine prinzipielle Übereinstimmung zwischen Satire und Macht besteht, was die Radikalität und ihre Werkzeuge betrifft. Trotz wechselhafter Beziehung der beiden Protagonisten, die von Brüchen, wiederholter Annäherung und abermaligen Diskrepanzen geprägt war, hielt diese Basis bis zum Schluss und fand im Zweiten Weltkrieg neue Motivation, wie folgender Brief vom 14. Juni 1940 zeigt.

¹⁰³ Ebd. S. 33

¹⁰⁴ Zit. n.: Verdone, (FN 17), S. 161

Caro Mussolini,

Appena constaterò nella mia salute un autentico miglioramento ti domanderò un breve colloquio per salutarti e domandarti l'onore di battermi in prima linea per la gloriosa nostra Italia Fascista.

La maggior parte dei poeti ed artisti futuristi è già sotto le armi di leva o richiamata. Altri sono rivolti direttamente ai singoli Ministeri delle Forze Armate o alla Milizia chiedendo di essere arruolati volontari e di battersi.

Ti prego di favorire in modo speciale le domande che ti accludo.

Sono poeti e artisti futuristi che mi manifestano il loro fervore volontari.

Riconoscerai giovani e giovanissimi già noti e originalissimi da te dirittamente aiutati nel loro sforzo creativo.

Con profondo affetto

*F. T. Marinetti*¹⁰⁵

¹⁰⁵ Zit. n.: Guerri, Giordano Bruno, *Filippo Tommaso Marinetti, Invenzioni, avventure et passioni di un rivoluzionario*, Mondadori, Milano 2009, S. 260f

Kapitel 3 Kabarett unterm Hakenkreuz

3.1 Wiener Werkel – Kabarett im Widerstand?

Auch im folgenden Kapitel wird partiell auf die Diplomarbeit aufgebaut.¹⁰⁶

*Ich hab in allen Farben schon gespielt,
Schwarzgelb und rot und später etwas grün
Mit falschem Schwur hab ich hernach besiegelt,
Daß ich ein furchtbar alter Kämpfer bin.
In Wahrheit lernte ich nur die Vokabel,
In Wahrheit glaubte ich an keinen Schwur,
In Wahrheit bin ich eher Kain, als Abel!
In Wahrheit bin ich eben nur . . . für Konjunktur!*¹⁰⁷

Dieser Text aus dem Jahre 1939 entstammt der von Franz Paul und Fritz Eckhardt verfassten Nummer *Herrn Sebastian Kampels Höllenfahrt* des „Wiener Werkel“, das – 1939 gegründet und bis zur Theaterschließung 1944 aktiv – in der Nachbetrachtung stets eine Positionierung zwischen Anpassung und Widerstand erfuhr und über das Rudolf Weys, einer seiner Begründer, schrieb:

*Kollaboration oder Demonstration? Zusammenarbeit oder arische Chutzpe im rein arischen Brett! Trefft eure Wertung wie es euch gefällt.*¹⁰⁸

Diese Zeilen sowie die gesamte Rolle des „Wiener Werkel“ sind kontroversiell deutbar, als Indifferenz dem Regime gegenüber oder als Widerstandssatire. Zweitere Deutung des nicht Fassbaren, aber dem eingeweihten Publikum Verständlichen, schien dem NS-Regime, und nicht nur ihm, gefährlich. Zwar gab man sich in den Medien eher nonchalant in diesem Punkt:

Der politische Witz im Dritten Reich ist aber etwas Köstliches und Gesundes: Er reicht von der S.A.-Kneipe bis in die Ministerien, er wird weitergegeben von oben nach unten und von

¹⁰⁶ siehe: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2)

¹⁰⁷ Veigl, Hans, *Lachen im Keller, Kabarett und Kleinkunst in Wien*, Löcker, Wien 1986, S. 207, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S.75

¹⁰⁸ Weys, Rudolf zit. n.: Veigl (FN 107), S. 206, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), ebd.

*unten nach oben. Er ist Kritik am Menschen, ohne die Sache zu verletzen. Er ist ein gesundes Ventil und eines der wesentlichen Merkmale dafür, daß die nationalsozialistische Führung auf soldatischer Kameradschaft beruht, die unempfindlich, großzügig und wachsam ist. Nein, wir haben uns den Humor bewahrt [...]. Wir können nach Feierabend noch einmal unsere Schwächen mit Gelächter quittieren, weil wir uns nicht gottbegnadet dünken, sondern uns nur als Männer aus dem Volk betrachten, die ertragen können, wenn der Witz des Volkes Verzierungen abbricht, auf die es ja gar nicht ankommt.*¹⁰⁹

Wie aber war es erklärbar, dass ein derart ambivalentes Phänomen unter diesem Regime Duldung erfuhr? Dazu bedarf es eines kurzen Abrisses über die historischen Grundvoraussetzungen, die im Ständestaat fußen.

¹⁰⁹ Schwarz van Berk, Hans, „Die Stunde diktiert, kleine Sprechstunde für Unpolitische“, in: *Bayerische Zeitung*, 11.7.1935, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S.76

3.2 *Situation der Satire im Ständestaat – ein kurzer Abriss*

Die Zeit zwischen 1933 und 1938, die Hilde Spiel als „verschwommene, verschmierte Zeit“ bezeichnete¹¹⁰, war geprägt durch den diametralen Umstand, dass der Ständestaat sowohl zur Emigration nötigte als auch zur Immigration einlud. Er galt als Zufluchtsort für jene, die Hitler in Deutschland zu entrinnen suchten, so war Österreich auch für viele Theaterleute bedeutsam. Als ständige Bleibe, und nicht wie von der damaligen Regierung gerne dargestellt, als temporäre Überbrückungsmöglichkeit.

Die wirtschaftliche Krise machte auch vor den Theatern nicht halt, hohe Arbeitslosigkeit war signifikant. Bis 1931/32 galt es trotz aller innenpolitischen Spannungen als allgemein politischer Konsens, Österreich dem Deutschen Reich eingliedern zu wollen, wenn man von den Christlich-Sozialen und Monarchisten absah. Mit Dollfuß' Machtübernahme änderte sich dies radikal zu einem offiziellen Bekenntnis zur staatlichen Souveränität Österreichs. Am 4. März 1933 kam es nach der Demissionierung aller drei Parlamentspräsidenten zur Selbstauflösung des Parlaments und man griff auf das kriegswirtschaftliche Ermächtigungsgesetz aus dem Jahre 1917 zurück. Restriktionen in der Pressefreiheit, ein Aufmarschverbot sowie in weiterer Folge eine systematische Unterdrückung aller marxistischen Kräfte (1933 Auflösung des Schutzbundes, Verbot der KPÖ und NSDAP) waren die Folge. Legislativ gab es zwar keine Diskriminierung der Juden, wohl aber subkutan, in Form von Behinderungen, was etwa die Berufsausübung betraf.

*[...]entluden sich 1934 die unüberbrückbaren Gegensätze in einem im Grunde mutwillig provozierten Bürgerkrieg. Dieser wurde von Regierungstruppen – in der Ersten Republik ein Berufsheer – [...]blutig niedergeschlagen. [...]Am 1. Mai trat dann „im Namen Gottes, von dem alles Recht ausgeht“, die „Verfassung 1934“ in Kraft, mit Bekenntnis zu einem sozialen, christlichen, deutschen Staat [...]auf ständischer Grundlage [...]*¹¹¹

Nach der Ermordung Dollfuß' bei einem nationalsozialistischen Putsch führte Schuschnigg die Souveränitätspolitik fort.

¹¹⁰ Spiel, Hilde, *Die hellen und die finsternen Jahre 1911–1946*, München 1989, S. 103

¹¹¹ Zit. n.: Haider-Pregler, Hilde, „Exilland Österreich“ in: Trapp, Frithjof (Hg.), *Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933–1945*, K. G. Saur, München 1999, S. 99

Das so genannten „Juli-Abkommen“ vom 11. 7. 1936 [...] sollte die diplomatischen Beziehungen mit dem „Dritten Reich“ normalisieren. Nicht nur die „Tausendmarksperr“ fiel, Hitler akzeptierte auch entgegen seiner wahren Absichten Österreichs Eigenstaatlichkeit [...] Die Bereiche Medien, Kultur und Wissenschaft wurden im geheimen Teil des Abkommens behandelt. Reichsdeutsche Zeitungen, die mit Ausnahme der FAZ in Österreich nicht vertrieben werden durften, mussten schrittweise zugelassen werden.¹¹²

Mit dem Bündnis zwischen Mussolini und Hitler fiel Ersterer als Garant für Österreichs Eigenstaatlichkeit weg. So ...

... zitierte Hitler den österreichischen Kanzler am 12. Februar 1938 auf den Obersalzberg und diktierte seine den endgültigen „Anschluss“ vorwegnehmenden Bedingungen. Genau einen Monat später überschritten die deutschen Truppen, übrigens mit Mussolinis telefonischem Einverständnis Österreichs Grenzen.¹¹³

Für die Theaterszene gab es durch die ständestaatliche Verfassung folgende Konsequenzen: Die Theaterzensur wurde in den 1920er-Jahren offiziell abgeschafft, durch die Mai-Verfassung jedoch partiell wieder reanimiert. Kulturschaffen, das förderungswürdig schien, sollte sich durch „Achtung vor den Lehren des Christentums“ und die „Achtung vor dem wahren Deutschtum und der neuen Volksgemeinschaft“ auszeichnen.¹¹⁴

Noch im Juni 1934 fand die konstituierende Sitzung der Österreichischen Kunststellen statt, die eine Zusammenlegung zur Folge hatte, mit der Ambition, ihren Mitgliedern stark verbilligt Eintrittskarten zu ermöglichen, um an förderungswürdigen Theaterabenden teilzunehmen. Dieser volksbildnerische Aspekt wurde durch die Quasi-Monopolstellung noch verstärkt und darf als versteckte Subventionspolitik gewertet werden. 1936 wurde die Freizeitorganisation *Neues Leben* gegründet, die noch im selben Jahr die *Österreichische Länderbühne* ins Leben rief. Dieses Tournee-Unternehmen wurde für viele Schauspielerinnen und Schauspieler zu einem wesentlichen Faktor der Arbeitsbeschaffung.

1934 trat ein Inländerarbeiterschutzgesetz in Kraft, das ausländischen Theaterschaffenden Restriktionen in der Ausübung ihrer Tätigkeit in Österreich bescherte. Trotz Protesten der österreichischen Theaterdirektoren, die Konsequenzen für in Deutschland arbeitende heimische Künstler fürchteten, wurde das Gesetz nicht zurückgenommen, sondern

¹¹² Haider-Pregler, „Exilland Österreich“, in: Trapp, (FN 111), S. 100

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Schubert, Rainer, *Das Vaterländische Frontwerk „Neues Leben“*, 2 Bde, Diss, Wien 1978, S. 85ff

zu einer de facto Kulanzhandhabung modifiziert, bei der Prominenz eine bedeutende Rolle spielte.

Die Förderung inländischer Künstlerinnen und Künstler spielte in der ständestaatlichen Kulturpolitik stets eine fundamentale Rolle, die sogar in den Budgetdebatten des Parlaments Niederschlag fand. Die Arbeitsbewilligung war jedoch nur von Relevanz für Fixengagements an konzessionierten Theatern.

In den nichtkonzessionspflichtigen Unternehmungen, von denen die meisten auf Teilung spielten, sah die Sache anders aus. Gerade in den dreißiger Jahren florierte in Wien eine ungeheuer lebendige, vielfältige, vielfach miteinander vernetzte Kleinbühnen- und Kleinkunstszene, die theaterbesessenen Künstlern zwar weder finanzielle noch soziale Sicherheit bot, aber immerhin die Chance auf berufliche Selbstverwirklichung.¹¹⁵

Ausgelöst wurde dieser Boom durch eine Lücke im Wiener Theatergesetz, die von Ernst Jubal entdeckt wurde. Hier wurde als Theater ein Unternehmen definiert, das vor mindestens 50 Personen zur Aufführung gelangen sollte.

Spielte man nicht vor mehr als 49 Zuschauern, musste der Unternehmer zwar die behördliche Anmeldepflicht erfüllen, benötigte jedoch keine Konzession.¹¹⁶

Es galt, sich den herrschenden Bedingungen zu unterwerfen, die gekennzeichnet waren durch die Doppelbelastung, sowohl gegen das eigene System als auch gegen den aufkeimenden Nationalsozialismus ankämpfen zu müssen.

Nun stellt sich die Frage, welche Entfaltungsmöglichkeiten all diese Künstler unter den geschilderten Bedingungen in der Wiener Theaterlandschaft fanden. Bei der genauen Inspektion dieser Theaterlandschaft ist in den letzten Jahren viel bisher Unbekanntes oder Vergessenes zutage gekommen; man stößt auf eine Fülle von Namen und entdeckt zudem, dass gerade die aus Deutschland nach Wien gekommenen Künstler sehr wagemutig zu einer Belebung und Bereicherung der Theaterszene beigetragen haben: auf Repertoirebühnen, in Unterhaltungs- und Geschäftstheater, in Tourneeproduktionen und auf dem Kabarett,

¹¹⁵ Zit. n.: Haider-Pregler, „Exilland Österreich“, in: Trapp, (FN 111), S. 104

¹¹⁶ Ebd.

Kleinkunst- und Kleinbühnensektor, der sein Entstehen wohl dem Überangebot an Schauspielern verdankt.¹¹⁷

Mit dem Fokus auf die Satire dieser Zeit scheint der Umstand signifikant, dass es sich um eine echte Blütezeit handelte, die sich kausal aus den politischen Umständen ableiten lässt.

Ohne den künstlerischen, manchmal auch politischen Impetus zu negieren, muß man sich dennoch vor Augen halten, dass der auslösende Faktor dieser Alternativszene neben dem traditionellen Repräsentations- und Geschäftstheater in der durch die Theaterkrise bedingten Schauspielerarbeitslosigkeit zu sehen ist, die durch den Zustrom der Emigranten noch spürbarer wurde. In der Kleinbühnen- und Kabarettsszene tat sich abseits der konzessionierten Theater und ohne deren rechtlich verankerte soziale Absicherungsstrukturen immerhin ein Betätigungsfeld auf, verbunden mit der Hoffnung des Entdecktwerdens.¹¹⁸

Politisches Kabarett blieb in dieser Epoche aber eine Ausnahmeerscheinung und erfuhr ab den frühen 1930er-Jahren auch keine offizielle Genehmigung, bewegte sich also in einem diffusen Zwischenbereich von Duldung und Repression. Dennoch brachte die Szene immer wieder Nummern von stupender Direktheit auf die Bühne. Im *Lieben Augustin*, das sich im Keller des Café Prückl befand, wurde unter Stella Kadmon literarisch-politisches Kabarett gemacht. Spezialität der Bühne war das „Blitzen“, eine spontan improvisierte Reaktion auf Publikumswünsche, meist in Reimform. Hier tat sich besonders Peter Hammerschlag hervor.

Der junge Hund

Der junge Hund paßt nicht in seine Haut.

Stets rutscht er in sich selber hin und her.

Wenn er dir seine Hände anvertraut,

Dann werden seine Hinterfüße leer.

In seinem Herzen ist noch so viel Platz -

Er liebt die ganze Welt, der Optimist!

Treuherzig naht er sich der Buckelkatz,

Denn ach, er ahnt nicht, wie pervers das ist.

¹¹⁷ Ebd. S. 108

¹¹⁸ Ebd. S. 128

*Es kommt der Mensch und sieht mit sichrem Blick:
Der Hund ist nett, nur noch ein wenig nackt.
Rasch um die Kehle einen Lederstrick!
Jetzt hat den Hund die Eitelkeit gepackt. [...]*

*Vor seine Schnauze kommt ein Gitterdings,
Dann hängt man ihn an eine lange Schnur.
Verzweifelt putzt er sich bald rechts, bald links -
Der Maulkorb sitzt. Jetzt geht es auf die Tour. [...]*

*Die Summe dessen, was ein Hund nicht darf,
Das - er begreift es langsam - ist die Welt.
So wird er Hund. Und später wird er scharf.
Er hat sich das ganz anders vorgestellt.¹¹⁹*

Ein Hausautor des *Lieben Augustin* war der Emigrant Gerhart Hermann Mostar, aus dessen Feder die *Legende vom namenlosen Soldaten* stammt, die von Herbert Berghof dargebracht wurde.

*Ich lag nicht unter dem Marmorstein
Mein Holzkreuz war morsch und roh
Sie gruben mich in Flandern ein,
oder in Lodz irgendwo.
Da hat ein Klang sich zu mir verirrt,
ein Meißel klirrte scharf
So haben die Spaten damals geklirrt,
im Sand, den man über mich warf;
so haben die zwölf Gewehre geknackt
Damit schossen sie mir den Salut
Dann sangen sie barhaupt im schweren Takt
Dem Toten klangs leicht und gut:
Ich hatt einen Kameraden
Einen bessern findst du nit*

¹¹⁹ Zit. n.: www.politik-forum.at vom 2.2.2011

*Die Trommel schlug zum Streite
Er ging an meiner Seite
Im gleichen Schritt und Tritt.
Nun hört ich das Klirren und schließ nicht mehr ein
Und stand auf aus Gruft und Dreck
Und kam in die Heimat, da nahmen vom Stein,
Sie meinen Namen weg –
Ich ging und verbarg mein zerschoss'nes Gesicht,
Ich sah der Meinen Not,
Denn sie gönnten ihnen das Schandleben nicht
Und mir nicht den Heldentod.
Ich traf einen Kriegsgefährten im Land
Der lag mit mir im Grabenloch.
Ich trat zu ihm im Traum und er hat mich erkannt
Und ich fragt ihn: „Weißt du noch?“
Eine Kugel kam geflogen
Galt sie dir oder galt sie mir?
Mich hat sie weggerissen
Ich lag zu deinen Füßen
Als wär's ein Stück von dir.
Er warf im Schlafe sich hin und her,
Seine Kinder begannen zu schreien,
Da ging ich zur Tür und störte nicht mehr
Und lief weiter tot und allein.
Und irrte seither durch das weite Land:
Ich starb auf dass du bestehst,
Und streichele manches Kind mit der Hand
Die um seinetwillen verwest.
Und stehe des Nachts vor manchem im Traum,
Ein Blutfleck im Jubelchor,
Und flüstere leise sie hören es kaum
Ihnen Klage und Frage ins Ohr:
Will dir die Hand noch reichen
Ich starb für deinen Staat*

Darfst mir die Hand nicht geben?

Wie trägst du dieses Leben?

*Mein armer Kamerad.*¹²⁰

Ein Phänomen, das typisch die damaligen Verhältnisse widerspiegelte, war eine Art Realsatire. Es handelt sich um die Geschichte des Schauspielers Leo Reuß.

*Im Herbst 1936 dringt ein blonder, bärtiger Bauer in die Direktionskanzlei der Josefstadt vor. Kaspar Brandhofer nennt er sich [...] und kann eine Empfehlung von Max Reinhardt vorweisen.*¹²¹

Er wird engagiert und darf in der Dramatisierung von Schnitzlers *Fräulein Else* mitwirken.

*Natürlich muss er die Bühnenberechtigungsprüfung ablegen und besteht sie auch glanzvoll; als Kaspar Altenberger, auf diesen Namen lauten nämlich seine Papiere. Nur aus Rücksicht auf seine ländliche Familie will er als Schauspieler unter dem Pseudonym Brandhofer figurieren.*¹²²

Er feiert große Erfolge auf der Bühne der Josefstadt und wird pikanterweise gerade von den konservativen und NS-nahen Blättern gewürdigt. Nur wenige Tage nach der Premiere kommt es zum Skandal.

[...] das urgermanische Blut-und-Boden-Genie ist niemand anderer als der jüdische Schauspieler Leo Reuß, dessen perfekte Maske sogar alte Freunde und Kollegen zu täuschen vermochte. [...] Leo Reuß hatte sich im Berliner Theaterleben der zwanziger Jahre unter anderem in Piscator-Inszenierungen und als Regisseur [...] eine anerkannte Position erkämpft. Nach dem Vorbild der JUNGEN BÜHNE seines Freundes Moritz Seeler versuchte er der Theaterkrise der beginnenden dreißiger Jahre mit dem als Kollektiv organisierten THEATER DER SCHAUSPIELER zu begegnen. [...] musste er seine Tätigkeit nach 1933

¹²⁰ Zit. n.: www.sbg.ac.at/exil/multimedia/mostarlegende vom 30.1.2011, aus: Mandl, Henriette, *Cabaret und Courage. Stella Kadmon – ein Biographie*, Universitätsverlag, Wien 1993, S. 70f (Rechtsnachfolger unbekannt)

¹²¹ Haider-Pregler, „Exilland Österreich“, in: Trapp, (FN 111), S. 119

¹²² Ebd.

*Schritt um Schritt hinter die Kulissen verlagern [...] bis ihn die Nürnberger Gesetze im Herbst 1935 schließlich zur Emigration zwangen.*¹²³

Als Altösterreicher (geboren in Galizien) galten für ihn die Bestimmungen des Inländerarbeiterschutzgesetzes nicht. Er hatte es verabsäumt, sich für die österreichische Staatsbürgerschaft anzumelden, was ihn zum Staatenlosen machte. So schlüpfte er in diese Maske, in der Hoffnung, in der für Sensationen aufgeschlossenen Wiener Theaterszene Aufnahme zu finden. Zwar gab es immer wieder Gerüchte über die Zweifelhaftheit seiner Identität, doch funktionierte diese Mimikry zumindest bis nach seiner Josefstadt-Premiere.

*Mit der offiziellen Aufdeckung wendete sich das Blatt. Ein Ehrengericht der Schauspieler des Theaters in der Josefstadt trat zusammen, um zu entscheiden, ob Brandhofer-Reuß weitere Auftritte zu gestatten seien.*¹²⁴

Das Ergebnis war positiv. Zwar beschränkte sich die Erlaubnis nur auf die Aufführungsserie von *Fräulein Else* und er wurde zusätzlich mit einer Geldstrafe wegen Falschmeldung belegt, doch war vorerst ein Berufsverbot abgewandt. In den Medien war die Reaktion, je nach ideologischer Ausrichtung, divergent.

*Daß die NS-Rassenideologie dabei von einem um sein künstlerisches Überleben ringenden Schauspieler lächerlich gemacht wurde, sprachen hingegen fast nur ausländische Blättern offen aus.*¹²⁵

Die österreichische Presse oszillierte zwischen Amüsement über die gelungene Täuschungsaktion und Empörung über die Verhöhnung von Blut- und Boden-Werten. Auch in Hollywood hatte die Geschichte Aufsehen erregt. Dort wurde Reuß als „actor, who hoaxed the Nazis“ gehandelt, was schließlich in einem Vertrag bei Metro-Goldwyn-Mayer mündete. Der ganz große Erfolg in den USA, wo er als Lionel Royce arbeitete, blieb im aber letztendlich verwehrt.

Natürlich greift der Begriff des *existenziellen Practical Jokes* in diesem Fall zu kurz. Interessant scheint aber die diffundierende Grenze zwischen unfreiwilliger und freiwilliger

¹²³ Ebd.

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ Ebd. S. 120

Satire. Aus existenziellen Gründen wurde hier zu einem Identitätswechsel gegriffen. Nicht nur die ökonomische Existenz, auch das künstlerische Überleben stand zur Disposition. Die Fallhöhe, wie immer in restriktiven Systemen, reichte von Berufsverbot bis Inhaftierung. Bemerkenswert auch die Konsequenz für das System und seine Entlarvung. Die komplette Anpassung an das Anforderungsprofil einer Ideologie und ihr Bruch durch Herkunft und politische Intention rückt die Aktion ins Performative. Die Satire wird hier nicht ausgeübt, sondern als Technik, als Stilmittel benutzt, um politische Missstände aufzuzeigen.

Spezielle Aufmerksamkeit verdient auch *Das jüdische Kulturtheater* in Wien. 1933 wurde der Verein „Jüdische Kunststelle“ beim Wiener Magistrat angemeldet. In den 1930er-Jahren ging es für die jüdische Gemeinde in Wien nicht nur um Identitätsbewusstsein, sondern auch um ernsthafte, satirische Kritik an der Rassenideologie der Nazis. Im Ständestaat herrschte zwar eine antisemitische Kulturdoktrin, doch sind keine Fälle von Restriktionsversuchen seitens des Regimes gegen jüdische Kulturaktivitäten bekannt. Die Gründe für dieses paradoxe Phänomen sieht Haider-Pregler folgendermaßen:

*[...] dann lässt sich in diesem Verhalten der Kontrollinstanzen nur auf den ersten Blick hin eine Parteinahme für die jüdischen Emigranten vermuten; viel wahrscheinlicher drückt sich darin die Fortsetzung der Dissimilierungsstrategien aus, die Politiker des Bürgerblocks – unter Ausklammerung sonstiger Antagonismen zwischen Christlich-Sozialen, Antiklerikal-Deutschnationalen und Deutsch-Völkischen – während der Ersten Republik mehrfach forderten und gerne per Gesetz festgeschrieben hätten.*¹²⁶

Zwei weitere Bühnen scheinen erwähnenswert. Zum einen die *Literatur am Naschmarkt*, wo zahlreiche namhafte Künstler auftraten, wie Lisl Valetti, Manfred Inger, Paul Lindenberg, Grete Heger, Martin Miller u.v.a. Regie führte zumeist Rudolf Steinboeck. Für das „Wiener Werkel“ kann diese Bühne nicht nur im programmatischen Sinn als Vorreiter gelten, gab es doch auch eine teilweise personelle Kontinuität der beiden Ensembles. Entgegen der beschönigenden Sichtweise mancher seiner Proponenten nach 1945, widmete sich dieses Kabarett nicht nur dem Widerstand, sondern zumeist einer anderen Art der Gesellschaftskritik. Das ist zu allen Zeiten legitim, kritisch soll hier aber nur die Außenwahrnehmung a posteriori erwähnt werden, die zur Verklärung neigte, wie später untersucht werden soll.

¹²⁶ Ebd. S. 146

Der losgelassene Spießer

*Mich heißen s'an Spießer, des is nur der Neid.
 In Wirklichkeit geh ich schon längst mit der Zeit
 I geh sogar weiter, weil sonst is ma fad
 I wer im eigene Haushalt rabiats [...]
 Mei Kinderwagen darf nur mit Winkel verkehren,
 mein Nachbarn, den tuari mit Störsender störn
 Da nimm i an Besen und hau auf die Wand
 In mein Lebensraum wird ma kaner genant!
 Dann treten wir an. Es steht ausgericht die Reith.
 „Gute nacht-Kuß habt acht!“ wird von mir kommandiert
 Worauf derselbe verabreicht wird.
 Ja, wäre nicht alles durchdacht als wie nur –
 Dann wär i ja gar ka Spießernatur.¹²⁷*

Weyss war von der Wirkung des Vortrags offensichtlich überrascht.

*Trotzdem lief mir ein Gruseln über den Rücken, wenn ich die in meinem Solo Porträtierten
 großmächtig im Zuschauerraum sitzen sah. Es war zuweilen immerhin ein Frauenfeind oder
 ein Kaltenbrunner unter ihnen.¹²⁸*

Es soll hier aber nicht der Eindruck erweckt werden, Kritik an gesellschaftlichen oder privaten Phänomenen sei prinzipiell nicht der politischen Satire zuzurechnen. Der Mensch, als *zoon politikon*, kann durchaus als individueller Spiegel einer kollektiven politischen Situation gelten, dabei müssen keine konkreten Namen von Politikern oder Parteien genannt werden, wie Jura Soyfer klarmachte.

Dann „horchte“ er gespannt in sich hinein. Ja, es brannte da drinnen. Und schon wieder griff es um sich ... In solchen Minuten konnte er ... vollständig das fiebernde Land ringsum vergessen, die aufgewühlten Massen ... die ganze Welt.¹²⁹

¹²⁷ Weyss, Rudolf, *Literatur am Naschmarkt, Kulturgeschichte der Wiener Kleinkunst in Kostproben*, Erwin Cudek, Wien 1947, S. 136

¹²⁸ Ebd. S. 135

¹²⁹ Daviau, Donald G., (Hg.), *Jura Soyfer and his time*, Ariadne Press, Riverside, CA, 1995, S. 129

Wie erwähnt, wurde die politische Brisanz der Texte oftmals im Nachhinein etwas hochgespielt, und so galten die Worte von Carl Merz auch für die eigene Kollegenschaft.

*Im tausendjährigen Reich, dem Dritten,
litt jeder hier, ob groß und klein.
Doch was bei allen am meisten hat gelitten,
muß das Gedächtnis gewesen sein.*¹³⁰

Das ABC, die zweite erwähnenswerte Bühne, galt als die politisch schärfste Bühne der 1930er-Jahre. Sie wurde im März 1934 als *Brettl am Alsergrund* gegründet. Unter der Leitung von Hans Margulies wirkten Größen wie Jura Soyfer, Josef Meinrad, der hier seine Karriere begann, Gerhart Herrmann Mostar oder Leon Askin mit.

*Mein Ziel war es, ein wirklich politisches Kabarett auf die Bühne zu bringen. In den Jahren von 1933–1938, wo faschistische Gesellschaftsformen zunehmend salonfähig geworden waren, wollten wir mit künstlerischen Mitteln auf die Gefahren hinweisen, denen Österreich in der Umklammerung durch Hitler, Mussolini und Horthy ausgesetzt war. Österreich war aber nicht nur von außen bedroht, im Land selbst waren die demokratischen Errungenschaften sukzessive abgebaut worden.*¹³¹

Wie alle anderen Kabaretts musste auch das ABC im Jahre 1938 schließen. Auf fast allen Bühnen wurden die Direktoren ausgewechselt. Die Kleinbühnen wurden sofort nach dem Einmarsch der deutschen Truppen liquidiert, lediglich Leon Epp durfte die *Insel* noch einige Zeit weiterführen, ebenso überlebte die *Kleine Bühne* noch einige Monate, mit einer dem austrofaschistischen Kulturbegriff verpflichteten Linie. Sämtliche Kabaretts wurden unverzüglich mit einem Spielverbot belegt.

An den prominenten jüdischen Kabarettisten sollten besonders grausame Exempel statuiert werden. Wer sich nicht rechtzeitig retten konnte, wurde inhaftiert und mit den ersten Transporten nach Dachau und Buchenwald deportiert. Als einziges vom SS-Regime toleriertes Kabarett nahm im Jänner 1939 das im Rahmen des Möglichen widerborstige Wiener Werkel mit einigen ehemaligen Mitgliedern der Literatur am Naschmarkt unter dem

¹³⁰ Merz, Carl, „Panoptikum“, aus dem Programm *Dös san Zeiten...* (1946), zit. n.: *Tränen und Gelächter. Kleinkunst im Wiederaufbau*, ÖKA, Verein zur Förderung des Österreichischen Kabarettarchivs (Hg.), Straden 2009, S. 7

¹³¹ Askin, Leon, *Der Mann mit den 99 Gesichtern. Autobiographie*, Böhlau, Wien–Köln–Weimar, 1998, S. 150

parteitreuen Direktor Adolf Müller-Reitzner den Spielbetrieb auf. Auf den Kulturseiten erschienen täglich neue Berichte über die erfolgreiche „Säuberung“ des „verjudeten“ Wiener Theaters.¹³²

Und so setzten sich die Emigrationsbewegungen erneut fort, doch diesmal nur mehr in eine Richtung. Nochmals Jura Soyfer.

*Der Sommer ist verglommen,
Der Herbst hat aus geweint,
Nun ist der Winter kommen,
Der bitterböse Feind.
Die Erde liegt im Leichenhemd
Und war einst jung und bunt.
Was suchst du noch, du bist hier fremd.
Mein Bruder Vagabund.¹³³*

¹³² Zit. n.: Haider-Pregler, „Exilland Österreich“, in: Trapp, (FN 111), S. 153

¹³³ Jarka, Horst, (Hg.), *Jura Soyfer, das Gesamtwerk*, Wien – München – Zürich: Europaverlag 1984, S. 228

3.3 Der Januskopf

*Zusammenfassend lässt sich die austrofaschistische Kulturpolitik dergestalt charakterisieren, dass der um seine Souveränität ringende autoritäre Staat trotz seiner ideologischen Absage an den Nationalsozialismus seinerseits Organisationsstrukturen aufbaute, aus denen die neuen Machthaber dann im März 1938 nur die ihnen nichtgenehmen Persönlichkeiten zu entfernen und durch stramme Parteigenossen zu ersetzen brauchten.*¹³⁴

So wurde also ein nahtloser Übergang geschaffen, auch was die Humorlosigkeit gegenüber Kritik betraf. Auch die nationalsozialistische Führung war de facto nicht bereit, Kritik in satirischer Form hinzunehmen, unzählige Verhaftungen legen Zeugnis davon ab. Nach Kriegsausbruch wurde das Erzählen von Flüsterwitzen gar als „Wehrkraftzersetzung“ gewertet und nicht selten mit dem Tode bestraft. In einer Rede vom November 1938 wandte sich der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda Joseph Goebbels bereits eifrig gegen jene Form von Humor.

*Nichts gegen harmlose, politische Ulkerei, die aus dem Herzen kommt. Wir können uns auch mit Witz zur Wehr setzen. Aber irgendwo ist der Spaß zu Ende, und zwar da, wo er an die heiligen Güter unseres nationalen Lebens herantritt.*¹³⁵

So war das „Wiener Werkel“ gezwungen, die programmatische Janusköpfigkeit der Sprache der Satire zu bedienen, manchmal auch mit stupender Deutlichkeit, wie jener Zweizeiler aus demselben Programm des Jahres 1939 beweist:

*An jedem Samstag komm ich in ein Lager
Da spielen's mit mir das Spiel: „Konzentration“.*¹³⁶

Und wieder war es Goebbels, der das „Wiener Werkel“ gerne eingestellt hätte und in seinen Tagebüchern im Jahre 1945 darlegte, dass er den Wiener Humor der Janusköpfigkeit als zutiefst gefährlich einschätzte:

¹³⁴ Zit. n.: Haider-Pregler, „Exilland Österreich“, in: Trapp, (FN111), S. 104

¹³⁵ Zit. n.: Lang, (FN 24), S. 39f, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 76

¹³⁶ Veigl, Hans, *Lachen im Keller, Kabarett und Kleinkunst in Wien*, Löcker, Wien, 1986, S. 207, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 76

*Die Wiener Vorstädte haben zum Teil die Waffen zugunsten der Roten Armee erhoben [...], das haben wir von dem sogenannten Wiener Humor, der bei uns in Presse und Rundfunk sehr gegen meinen Willen immer verniedlicht und verherrlicht worden ist. Der Führer hat die Wiener schon richtig erkannt. Sie stellen ein widerwärtiges Pack dar, das aus einer Mischung zwischen Polen, Tschechen, Juden und Deutschen besteht [...] man hätte sie besser im Zaum halten müssen.*¹³⁷

Goebbels hatte am 9. Dezember 1940 persönlich das „Wiener Werkel“ besucht und war über die Parodie seiner Person als Gott Hermes nicht wirklich erfreut gewesen oder gar belustigt. Hermes kam im Mittelstück von *Ein Mann kehrt heim nach Ithaka* vor, einer politischen Satire höchster Brisanz, voll mit aktuellen politischen Anspielungen.

*[...] mit diesem Stück stieß das „Werkel“ an die äußersten Grenzen der im totalitären Überwachungsstaat machbaren Satire vor. Und was man nicht aussprechen durfte, ließ sich mit schauspielerischen Mitteln unmissverständlich erläutern. Den Gott Hermes verkörperte der kleingewachsene schwächliche Walter von Varndal, der sich für die Rolle ganz „zufällig“ einen hinkenden Gang zugelegt hatte.*¹³⁸

Goebbels, der an diesem Abend vermutlich eine etwas abgeschwächte Version vorgesetzt bekam, vermerkte dazu in seinem Tagebuch, dass er, unter Androhung einer Deportation ins KZ, die Gelegenheit nach der Vorstellung genutzt habe, um ...

*[...] den Direktor des Wiener Werkel, eines Lokalkabarett, zurechtzustauchen. Das Etablissement gefällt sich in versteckter Kritik und Wiener Raunzerei. Ich machte den Herrn sehr eindeutig auf die Gefährlichkeit seines Tuns aufmerksam. Er wird sich nun hüten.*¹³⁹

Ein Mann kehrt heim nach Ithaka wurde abgesetzt, ebenso wie der gleichfalls nicht goutierte *Wiener Januskopf* von Rudolf Weys.

Bisher spricht eigentlich alles für die These des eindeutigen Widerstandskabarett, betrachten wir also den *Januskopf* in Hinblick auf sein subversives Potenzial.

¹³⁷ Zit. n.: Haider-Pregler, „Das ‚Wiener Werkel‘ – ein ‚Wiener Januskopf‘?“, in: Dürhammer / Janke, (FN 25), S. 172, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 77

¹³⁸ Ebd. S. 170, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 77

¹³⁹ Ebd.

(Zwei Darsteller – Optimist und Raunzer – stehen im Heurigersängerdreß völlig gleich gekleidet in der Mitte der Bühne. Optimist verdeckt zunächst den Raunzer.)

OPTIMIST: Seit zweitausend Jahr bin ich Wiener

*Und stimme seit jeher mit „Ja“,
Als ganz gehorsamster Diener
Des Staates, der jeweils grad war.
Ich wär ja mit allem zufrieden,
Ich war auch noch niemals der Hopf,
Nur san halt die Gusto verschieden
Da drin in mein doppelten Kopf.*

BEIDE: (während der Raunzer erstmals sichtbar wird)

*Juhu! Hallo!
Als Januskopf stengan mir do!*

RAUNZER: Mein Zwilling, der will net sinnieren,

*Doch i denk ma manchmal ganz laut:
Ein Weaner, der muaß kritisieren
Weil, der kann net heraus aus der Haut!
I sag, mir gehen etliche Dekka
Aus der Backhendelzeit heute ab.
Doch wann i was red, haßts, i mecker.
Und wann i was sag, bin i schlapp!*

BEIDE: Juhu! Hallo!

Als Januskopf stengan mir do! [...]

OPTIMIST: Vom Kahlenberg bis fast nach Baden

Reicht heute unser Groß-Wien!

RAUNZER: Na wenn schon! Soll ma nix schaden!

Deswegen steckt a net mehr drin!

OPTIMIST: Des Gfraßt!

RAUNZER: Des Gfrieß!

BEIDE: I beiß eam no zsamm, des is gwiß!

OPTIMIST: Mei Leben lang muaß i mi streiten!

RAUNZER: Er giftet mich ganz enorm!

OPTIMIST: Nur, sehgn ma an Fremden von weiten,

BEIDE: Da geh ma gleich beide konform!

OPTIMIST: An Weaner wolln Sie schimpfieren?

RAUNZER: Sie! mir ham zwar ein Doppelgesicht,

*BEIDE: Doch des könnt Ihnen etwas zitieren,
Provozieren S unsere Einigkeit nicht!¹⁴⁰*

Was war das Verbotenswerte an diesem Text in Goebbels Augen? Abgesehen von seiner ethnisch begründeten Abneigung gegenüber dem Wienerischen an sich und dem hier existierenden Schmelztiegel? Die hinkende Parodie ist als Provokation mit all ihren Konsequenzen nachvollziehbar; und wieder einmal stellt sich die Frage der Priorität der theatralischen Mittel im Kabarett gegenüber den literarischen. Was ihre Effektivität betrifft, besteht hier wohl kein Zweifel, zumal auch die Möglichkeit der Zensur eingeschränkter ist als beim literarischen Element.

Der vorliegende Text des *Januskopfs* ist aber in einer anderen Hinsicht bedeutungsvoll, nämlich in der Betonung des lokalen „Wienerischen“, als permanenter Gegensatz zu den „Preußen“, die als Pars pro toto für die „Deutschen“ stehen. Das „Proösterreichische“, das hier im eigentlich Sinne falsch verwendet und de facto „prowienerisch“ heißen müsste, als Abgrenzung innerhalb eines, wenn schon nicht geliebten, so doch nolens volens akzeptierten Systems? Reden wir im Prinzip von einem lokalen Reflex, der sich bemüht, als Widerstandshaltung aufzutreten?

Die Themenstellung im Sinne der Konfrontation zweier Kulturen, die angeblich unterschiedlicher nicht sein könnten, zieht sich wie ein roter Faden durch das Schaffen des „Wiener Werkels“. Auch in *Kampels Höllenfahrt* findet sich eine Szene dieses „kulturvergleichenden“ Inhalts:

(Erste Szene, Herr und Frau Kampel in Wiener Bürgerstube)

FRAU KAMPEL: (singt gedankenlos vor sich hin) Nur am Rhein, da möchte ich leben, nur am Rhein geboren sein...

KAMPEL: Was is? Bist narrisch worden? Was willst denn auf einmal am Rhein geboren sein?

FRAU: Aber geh, das hab ich doch nur von Soldaten singen ghört.

¹⁴⁰ Rösler, Walter (Hg.), *Gehn ma halt a bisserl unter... Kabarett in Wien*, Henschel, Berlin 1991, S. 302ff

KAMPEL: In dein Alter hört ma kane Soldaten singen. Am Rhein! Die Donau is auch a ganz a schöner Geburtsfluß. Was ist denn mitn Essen? Wo bleibt denn der Bua?

FRAU: Der Bua is beim Heimabend der Ha-Jott.

KAMPEL: Phhh! Ha-jott! Was des wieder für preußische Sachen san!

Jott! Zu meiner Zeit hat man „Je“ gsagt!

FRAU: Dir is aber wirklich gar nix recht. Jeder is freudig gestimmt – das Glück leuchtet aus allen Augen ...

KAMPEL: Erzähl mir kane Leitartikel, i hab an Hunger. [...]

BUB: (eintretend) Heil Hitler Mutti! Gutn Abend Papa.

FRAU: Heil Hitler Hansi!

KAMPEL: Was is? Zu dir sagt der Bua „Heil Hitler“ und zu mir sagt er „Gutn Abend!“ Schauts ihr mi vielleicht als Staatsfeind Nr. 1 an? (zum Buben) Wo warst denn so lang? (Frau geht in die Küche ab.)

BUB: Dienst ghabt – Papa – ich brauch a Fahrtenmesser.

KAMPEL: A Fahrtenmesser? Hast doch eh das Federmesser vom Edi-Onkel!

BUB: Das nutzt ma nix, ich brauch ein Fahrtenmesser.

FRAU: (kommt herein, stellt Essen auf den Tisch) Mahlzeit!

KAMPEL: Mahlzeit! A Fahrtenmesser! Hundert Generationen Kinder san ohne Fahrtenmesser auskommen, aber der Kampl-Hansi braucht a Fahrtenmesser! (Ißt) Fixlaudon a Gräten! Wo kommt denn die her?

FRAU: Vermutlich vom Fisch.

KAMPEL: Minderwertig! Alles höchst minderwertig! Na, des kann ja guat wern. Werds segn, im Frühjahr wird's kane Ananas gebn. [überkommener Wiener Ausdruck für „Erdbeeren“]

FRAU: Warum solls denn kan Ananas geben?

KAMPEL: Erstens, weil's rot san, und wahrscheinlich machens Zellwolle draus, die Preußen.

FRAU: Was hast denn allerweil gegen die Preußen?

KAMPEL: Gar nix. Aber natürlich, für dich is ja jeder Preuß a Lohengrin mit an Fahrtenmesser.¹⁴¹

Manfred Lang spricht in Zusammenhang mit dieser Nummer von einem von zwei Beiträgen im ersten Programm, die ...

¹⁴¹ Ebd. S. 66, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 82 f

[...] keineswegs dem von der Partei gewünschten „harmlosen Ventil für nörgelnde Wiener Oppositionsgeister“ gerecht wurde. Denn diese Beiträge waren, fern jeder Nörgelei und „verraunztem Wienertum“, darüber hinaus meisterhaft getarnte Angriffe gegen Staat und Partei.¹⁴²

In *Kampels Höllenfahrt* ging es dann noch etwas präziser in diese Richtung. Nachdem Kampel auf seinem Sofa eingeschlafen ist, erscheint ihm im Traum der Höllenfährmann Charon.

CHARON: Verzeihung – nur damit wir nicht in die falsche Abteilung geraten, Sie sind doch – ich meine – rein arischer Abstammung?

KAMPEL: Sans so guat! Ihre Zumutung berührt mich direkt dantesk! Eine gegenteilige Abstammung wär doch heutzutage ein heller Wahnsinn. (Es wird plötzlich dunkel) Jessesna a Luftschutzübung in der Grottenbahn – (sie fahren zur Hölle ein)¹⁴³

War das Widerstandskabarett des „Wiener Werkel“ also bloße Behauptung des Wienerischen gegenüber dem Preußischen und weniger Ausdruck des Wunsches nach einem unabhängigen Österreich? Pauschalurteile scheinen weder in die eine noch in die andere Richtung von Nutzen. Der Januskopf schien auch in der Arbeit des „Wiener Werkel“ selbst zu wirken, bis tief in seine personelle Zusammensetzung und Geschichte.

Rudolf Weys, mit einer Jüdin verheiratet, von der er sich auch während des NS-Regimes nicht trennte, hatte sich bereits im März 1938 angesichts der Tatsache, dass sich mit einer Ausnahme nur „arische“ Mitglieder der „Literatur am Naschmarkt“ bei einem Ensembledreffen einfanden, entsetzt und überrascht darüber geäußert,

[...] dass die Hälfte aller Mitglieder unseres doch so stark linksgerichteten und proösterreichischen Kabarettts bereits mit dem Parteiabzeichen im Knopfloch auftrat. Es war für mich eine herbe Enttäuschung, denn ich hatte zwar gewusst, dass viele mit Rechts und wohl auch mit Hitler kokettierten, aber dass wir schon einen größeren Kreis Illegaler unter uns hatten, das erfuhr ich erst am 12. März 1938.¹⁴⁴

¹⁴² Zit. n.: Lang, (FN 24), S. 105, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 83

¹⁴³ Weys, (FN 21), S. 66, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 83

¹⁴⁴ Ebd. S. 164, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 84

Weys, dem als Obmann des „Bundes junger Autoren Österreichs“ die Aufgabe zugekommen war, die Hinterlassenschaft der „Literatur am Naschmarkt“ zu liquidieren, die laut seinen Angaben nicht einmal zum Konkurs reichte, wurde von Adolf Müller-Reitzner ersucht, ihm Texte aus „Literatur“-Zeiten zu überlassen. Sein Ehrgeiz bestand darin, ein „tragbares“ Ensemble zusammenzustellen, da er vom „Reichspropagandaamt Wien“ den Auftrag bekommen hatte, im ehemaligen „Moulin Rouge“ eine Kleinkunstbühne zu eröffnen. Das NSDAP-Mitglied Adolf Müller-Reitzner verstand es offensichtlich, dem Propagandaamt die Idee eines „Ostmark-Kabarets“ schmackhaft zu machen.

So eröffnete am 20. Jänner 1939 das „Wiener Werkel“, welches von Weys als das „seltsamste Kabarett Großdeutschlands“ bezeichnet wurde.

In der Tat waren nicht nur die Umstände des Entstehens, sondern auch die Beziehungen ungewöhnlich. Wenn man zum Beispiel das Autorenteam betrachtet, so fällt auf, dass außer Weys, Feldner und Rantz auch die Halbjuden Fritz Eckhardt und Kurt Nachmann für das „Wiener Werkel“ tätig waren, natürlich geheim und unter falschem Namen. Lang beschrieb das so:

Fritz Eckhardt [...] vertrat sowohl die literarischen Ambitionen Rudolf Weys' als auch das Politikum Fritz Feldners, allerdings aus anderen Gegebenheiten heraus. Als Autor jüdischer Abstammung stand er gegebenermaßen gegen ein Regime, das ihn zum Untermenschen degradierte. Es war daher selbstverständlich, daß er sich auch als Autor dem „Dritten Reich“ entgegenstellte. Fritz Eckhardt steht und stand jedoch dem Begriff „Widerstand“ sehr problematisch gegenüber. Zu Beginn, wohl doch gegeben, aber durchaus nicht organisiert, ließe sich im „Wiener Werkel“ Widerstand in seiner politischen Bedeutung nur schwer klar umreißen. Widerstandshandlung – literarisch und kabarettistisch – konnte daher wohl nur subjektiv und relativ gewertet werden. Auch war „geistiger Widerstand“ auf das Publikum wohl kaum übertragbar, selbst ob er als solcher erkannt wurde, scheint aus verschiedenen Gründen fraglich, nicht alle durchschauten die jeweiligen Tarnungen, ob überhaupt, hing von der Aufnahmefähigkeit und Aufnahmebereitschaft ab.¹⁴⁵

Lang spricht hier einen entscheidenden Punkt an, nämlich die Rezeption des Publikums in politischer Hinsicht. Die Gegenposition zu Preußen rührte ja nicht automatisch aus einer anti-nationalsozialistischen Haltung, und die Affirmation konnte also durchaus lokal-provinziellen

¹⁴⁵ Zit. n.: Lang, (FN 24), S. 71, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 85

Ressentiments entstammen, was nun wieder an einem Grundproblem der Komik rührt, das in deren Ambiguität fußt, nämlich der stets begleitenden Missverständlichkeit. Schon in der Zeit vor dem „Wiener Werkel“, in der Ära der „Literatur am Naschmarkt“ während des Ständestaats wurde dieses Problem offenkundig, wie Hilde Haider-Pregler schreibt:

Für das interne Selbstverständnis der „Literatur am Naschmarkt“ ist der im Nachlass von Rudolf Weys befindliche Briefwechsel mit F. W. Stein aufschlussreich, den die beiden während der zweigeteilten Sommertournee 1936, also im Jahr des Juliabkommens mit Deutschland führten. Ein Teil des Ensembles bereiste Österreichs südliche Bundesländer mit einem Abstecher nach Jugoslawien, der andere tourte durch die tschechoslowakische Republik. Im zwar nicht de iure, aber de facto antisemitischen austrofaschistischen Ständestaat trat die „arische Abteilung“ auf – Rudolf Weys verwendet diese damals im internen Jargon ironisch gebrauchte Bezeichnung auch noch in seinen Nachkriegspublikationen –, in der für ihre humane Asylantenpolitik bekannten Tschechoslowakei hingegen gastierten die jüdischen Ensemblemitglieder.¹⁴⁶

Nun ist die Beurteilung dieses Phänomens aus heutiger Sicht problematisch, und so kann in Bezug auf die Sprache des „Wiener Werkel“ die Ambiguität auch als bewusstes Instrument im Sinne des Überlebens gewertet werden. Da die Sprache das eigentlich pauschal Zensierbare war, unterlag sie natürlich der größeren Aufmerksamkeit und Messbarkeit.

Unter Wahrung des Scheins der prinzipiellen Akzeptanz und der vorgeblichen Harmlosigkeit des Gesagten und Vorgebrachten wird die Angriffsfläche minimiert, was einen wesentlichen Vorteil der Satire gegenüber dem Witz ausmacht, dessen Eindeutigkeit sich nicht nur qualitativ, sondern in diesem Fall auch politisch als Nachteil erweist.

Wollte man nun das „Wiener Werkel“ als Kabarett des reinen Widerstands anerkennen, was Haider-Pregler zu Recht anzweifelt, so müsste man feststellen, dass die Sprache der Macht und die Sprache der satirischen Machtkritik oft kongruent sein können, wie später auszuführen sein wird. Der Unterschied bestünde dann lediglich im satirischen Unterton, im bewusst gedachten, unbewusst transportierten Bruch des Gesagten.

Das Agreement mit dem gebildeten und wissenden Publikum bildet die Grundlage für das Spiel mit der Aussparung des Allzudeutlichen. Doch war, wie bereits erwähnt, die Homogenität des Publikums, zumindest was die politische Einstellung betrifft, nicht gegeben,

¹⁴⁶ Zit n.: Haider-Pregler, „Das ‚Wiener Werkel‘ – ein ‚Wiener Januskopf‘?“, in: Dürhammer / Janke, (FN 25), S. 162, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 86

folglich bestand auch für das regimetreue Publikum die Möglichkeit zur Unterhaltung ohne Zwischentöne.

Hier scheint die Sprache der Machthabenden und die Sprache ihrer Kritiker innerhalb einer Epoche – zumindest was dieses Beispiel betrifft – dialektisch miteinander in Beziehung zu stehen. Die Frage ist nur, ob wir in unserem Beispiel von einem Sonderfall ausgehen, da die Kritik im ursprünglichen Sinn, das Unterscheiden also, alles Unterscheidbare eines Systems in sich tragen muss.

*Die Kritik ist keineswegs ein Verzeichnis von Resultaten oder ein Korpus von Urteilen, sie ist wesentlich eine Tätigkeit, das heißt eine Folge von intellektuellen Handlungen, die tief in der historischen und subjektiven (beides ist dasselbe) Existenz dessen wurzeln, der sie ausübt, das heißt, der die Verantwortung für sie übernimmt.*¹⁴⁷

Ist also Kritik primär eine Aussage über den Kritiker selbst? Also nicht die Summe von Urteilen und Ergebnissen, sondern vielmehr ein Ausdruck von Haltung gegenüber dem kritisch betrachteten Objekt? Diesem Ansatz folgend, wäre Satire zu einem spezifischen Duktus in der Lage, und auch das für diese Zeiten plausible Argument des Selbstschutzes würde gerade in der offensichtlichen Persiflage der Regimesprache an Wirkung verlieren. Liegt der Unterschied gar nur in der Musik der gesprochenen Sprache und im Impetus? War die immanente Kritik der Hauptgrund für den Publikumserfolg?

So geht auch Haider-Pregler im Zuge ihrer Analyse auf die Struktur des Publikums ein, dessen Homogenität sich vermutlich im Wunsch erschöpfte unterhalten zu werden, also in einem gewissen Konsumverhalten lag.

Unweigerlich stellt man sich da die Frage, wie derart heterogene Zuschauerkreise an einer „weitgehend liberalen“ Programmlinie, „proösterreichisch kontra jede Diktatur“, wenn auch „ohne allzu starke linke Schlagseite“ einhellig Gefallen finden konnten. Dieser im Herbst 1933 programmatisch bezogene politische Standpunkt wandte sich, ohne es direkt auszusprechen, sowohl gegen die nationalsozialistische Bedrohung als auch gegen die sich

¹⁴⁷ Barthes, Roland, „Was ist Kritik?“ in: Konersmann, Ralf (Hg.), *Kulturkritik. Reflexionen in der veränderten Welt*, Reclam, Leipzig 2001, S. 178–185, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 88

*innenpolitisch bereits überdeutlich abzeichnende Hinwendung zum autoritären Ständestaat.*¹⁴⁸

Diese Expertise kann problemlos auf die Zeit nach 1938 übertragen werden. Weiters scheint auch der Anspruch des „Proösterreichischen“ von Interesse, den Haider-Pregler als schwammig bezeichnet.

*Dieses „Proösterreichische“ konnten die Maulwürfe im Ensemble wohl als „proostmärkisch“ akzeptieren.*¹⁴⁹

Das Dilemma zwischen Anspruch und Realität ist kein Spezifikum des Kabarett dieser Zeit, was aber waren die offiziellen Vorgaben vonseiten der Kulturpolitik in diesen Tagen?

Vorauszuschicken ist, dass in der NS-Zeit vornehmlich Kunstbetrachtung angesagt war, keine Kunstkritik im engeren Sinn. Entscheidend war der persönlich-subjektive Zugang des Rezensenten dem Werk gegenüber, ohne qualitativ-objektive Kriterien geltend machen zu können, wenn man von Systemkonformität absieht. Dieser Aspekt konnte vom „Werkel“ naturgemäß nicht vollinhaltlich erfüllt werden. Interessant ist aber die Parallelität zu „Kunstkritik“ und Kategorisierungen neueren Datums, vornehmlich im Großteil des Feuilletons im gegenwärtigen Österreich, was ersteren Punkt betrifft. Auch dort unterbleibt im Wesentlichen das Argument, das Kriterium als definitives Element der Klassifizierung. Ähnlich wie bei Hitlers Kunstauffassung – ohne hier weltanschauliche Parallelen ziehen zu wollen – überwiegt der emotionale (fast ist man geneigt, pointiert zu sagen, metabolische) Anteil.

In erster Linie scheint die Klassifizierung von Kabarett schon aufgrund der Unschärfe der Begrifflichkeiten schwierig. In zweiter Linie existiert aber auch traditionellerweise eine direkte Proportionalität zwischen der Anerkennung gewisser Kunstrichtungen durch das Feuilleton und der Reputation, die das Feuilleton umgekehrt bei ebenjenen Sparten genießt. So spielt das Feuilleton bei gewissen Kunstgattungen im Grunde eine untergeordnete Rolle, was wiederum eine untergeordnete Rolle dieser Gattungen im Feuilleton provoziert. Beim Kabarett kommt der Faktor der Mundpropaganda als essenzielles Qualitätsmerkmal, zumindest bezüglich der Rezeption, hinzu, welcher die Rezension als sekundär erscheinen lässt. Im Sinne der Existenzberechtigung scheint es also eine völlig normale Reaktion des

¹⁴⁸ Zit. n.: Haider-Pregler, „Das ‚Wiener Werkel‘ – ein ‚Wiener Januskopf‘?“, Dürhammer / Janke, (FN 25), S. 163, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 88

¹⁴⁹ Ebd., siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 89

Feuilletons, das Kabarett als Kunstform zweiten Grades abzuqualifizieren. Die Meinungsbildung passiert im Kabarett weitgehend parallel, beziehungsweise unabhängig von Besprechungen. Freud würde hier vermutlich von einer narzisstischen Kränkung des Feuilletons sprechen, aber es besteht kein Anlass, das Problem poetisch zu deuten.

Die Frage, die in diesem Zusammenhang nun interessiert, lautet, inwiefern und in welcher Weise die damalige Presse mit dem Phänomen des „Widerstandskabarett“, wie es Lang bezeichnet, umging. Mittels des „Schriftleitergesetzes“ gab es weisungsgebundene Pressekonferenzen und klare Vorgaben, vor allem wurde aber durch die „Tagesparole“, die 1940 in Kraft trat, sowie durch stetige Monopolisierung des Nachrichtenflusses und Lenkung der Parteipresse die Pressefreiheit de facto verhindert. Des Weiteren kam es auch zu einer Reglementierung von Inhalten und Sprache.

Angesichts einer nivellierten Pressesprache und der Bezugnahme auf nur noch wenige Primärquellen wurden die Journalisten dazu angehalten, selbst zu formulieren [...] Propaganda erwies sich nicht nur als Sprachregelung, als emotionalisierende „Hetze“ oder Lobpreisung, sondern mehr noch als Kunst des Verschweigens, sie wurde sorgfältig im Reichspropagandaministerium vorbereitet. Vor allem wurde [...] über tägliche Pressekonferenzen in Berlin die Feinsteuerung der Inhalte der direkten politischen Berichterstattung perfektioniert.¹⁵⁰

Auf den ersten Blick liegt die Vermutung nahe, dass die gleichgeschaltete Presse eigentlich die Programme, so sie wirklich aufsässig waren, nach regimekritischen Inhalten durchsuchen musste, um diese – sollte sie ihrer ansichtig werden – aufzuzeigen und zu beanstanden. Es sei denn, die kritischen Inhalte wurden mit einer derartigen Kunstfertigkeit verschleiert, dass sie den Zensoren und Kritikern verborgen blieben.

So schrieb der *Völkische Beobachter* (Leo Schödl) am 31. Oktober 1940 über jenes berühmte Mittelstück der Odysseepersiflage:

Konservatives Werkel

Das Ganze dieses Systems der Verlagerung aktueller Situationen in andere Gegenden und andere Jahrhunderte, diese Methode, das Publikum lachen und toben zu lassen über brenzlige Witze und kitzliche Fragen, auf daß es dann, schon im Lachen drin, auch das positive Happyend lachend akzeptiert, das Ganze kommt Ihnen ein wenig bekannt vor? Uns auch! Es

¹⁵⁰ Zimmermann, Clemens, *Medien im Nazionalsozialismus*, Böhlau, Wien-Köln-Weimar 2007, S. 87

ist die gute alte Werkelwalze mit neuem Text (Christl Röntz), neuen Melodien (J. C. Knaflitsch) und neuen, ganz wunderbaren Bühnenbildern und Kostümen, für die Gustav Axel Bergmann verantwortlich zeichnet.

Alt, aber bewährt! Neben diesem werklerischen Traditionsprogramm ergötzen wir uns über die in jeder Hinsicht neue Babel-Satyre von Fritz Feldner, die mit derselben Heftigkeit gegen den Fremdwörterfimmel wie gegen den Verdeutschungsfimmel loszieht, lachen beglückt über die glücklich überwundene k.u.k. Ära, die uns in einer tollen Szene von Rudolf Weys auf einem Bahnhof in Bosnisch-Brod vergegenwärtigt wird, und beklatschen zustimmend den „Wiener Januskopf“ (gleichfalls von Rudolf Weys), der uns die zwei Seelen zeigt, die, ach, in unserer wienerischen Brust nebeneinander wohnen [...]”¹⁵¹

Deutsch kontra österreichisches Deutsch ist keine Erfindung des „Wiener Werkel“, dieses satirische Spannungsfeld hat in Wien spätestens seit Karl Kraus Tradition. Zurück zur Frage nach der inhaltlichen Schärfe: Kein Wort also in den Rezensionen über die subversive Ader des „Wiener Werkel“. Bewunderung allenthalben und Begeisterung. War die Kritik am System dem Kritiker verborgen geblieben, wollte er sie nicht sehen, er, der noch dazu den „Verdeutschungsfimmel“ als kritisierenswert erachtete? War also die Satire in diesem Sinne hochklassig, dass sie sich nur dem eingeweihten und inhaltlich kongruenten Betrachter erschließen konnte? Gleichzeitig aber dem nazi-affinen Zuschauer oder Kritiker insoweit verborgen blieb, dass dieser zumindest die Benutzeroberfläche der Unterhaltung genießen konnte? Im Grunde scheinen Haider-Preglers Worte, die hier als Resümee bereits angeführt wurden, auch in diesem Punkt von Gültigkeit zu sein.

Vorausgesetzt, Langs Auswahl von Rezensionen ist verlässlich beziehungsweise vollständig, war das mediale Echo der Printmedien auf das „Wiener Werkel“ überwiegend positiv. So schrieb zum Beispiel Rainer Prevot anlässlich eines Gastspiels im „Münchner Kindl“ im Sommer 1943:

Beim „Münchner Kindl“ ist auf Einladung des Intendanten vom Münchner Volkstheater die Kammerkunsthöhne Wiener Werkel zu einem Gastspiel eingezogen, dessen Eröffnung ein starker künstlerischer Erfolg wurde.

¹⁵¹ Zit. n.: Lang, (FN 24), S. 250, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 92

*Zauber der Sprache von Wien mit ihren sonderbar lustigen Ausdrücken! Oh harmlos heiterer „Palawatsch“ und „Palatschinken“! Wer weiß beispielsweise, was ein „Pompfüneberer“ ist?*¹⁵²

Nun scheint in den Augen der Münchner „Rezensoren“ der Widerstandsgeist des „Wiener Werkel“ nicht so klar in Erscheinung getreten zu sein. Das Exotische des Wienerischen und die Belustigung über besondere Ausdrücke, die aus dem Wiener Sprachengewirr entwachsen sind, überwiegen. Das Subversive wurde entweder nicht erkannt, oder es war bei diesem Gastspiel so subkutan angelegt, dass es Prevot verborgen blieb. Auch möglich, dass, wie im Falle des Besuches von Goebbels, an diesem Abend eine entschärfte Variante geboten wurde. Es wurde das *Pratermärchen* gegeben, von vorneherein die verträglichere Kost angesichts der nationalsozialistischen Ansprüche an Humor und Satire.

*Da werden mit Witz und eigenen Einfällen die Fäden junger Schicksale ausgesponnen, die auf den Bänken des Praters geknüpft wurden. Liebende finden sich und verlieren sich und schließlich wird aus diesem wienerischen Reigen der Gefühle ohne wohlfeile Sentimentalität ein hübsches kleines Volksstück, in dem man die besonderen Saiten der Wiener Großstadtseele zur Musik von J. C. Knaflitsch zärtlich schwingen fühlt [...]*¹⁵³

Abgesehen von der Tatsache, dass man nicht mit den kontroversiellsten Texten nach München kam, schien auch der regimekritische Ton zwischen den Zeilen nicht gehört worden zu sein. Doch Lang verweist auf zwei Beiträge aus dem ersten Programm, die belegen sollen, dass das „Wiener Werkel“ keinesfalls nur das harmlose Ventil für nörgelnde Wiener Opportunisten war, wie es die Partei gewünscht hatte. Die *Plauderei am altgräflichen Kamin* von Rudolf Weys war einer davon.

BOBBY: Sag einmal, was heißt eigentlich „KdF“?

HANSI: Das kann ich dir ganz genau sagen, das hab ich schon aufgeschnappt, das heißt „Kraft durch Freude“.

BOBBY: Na und –? (Nimmt während des nächsten die Zeitung und liest während des weiteren Gesprächs)

HANSI: Na, die Arbeiter sollen durch Freud stark werden.

BOBBY: Ja, wozu denn?

¹⁵² Ebd. S. 261, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 93

¹⁵³ Ebd., siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 94

HANSI: No, damit's a Freud haben, wahrscheinlich.

BOBBY: An was?

HANSI: Na, daß stark sind!

BOBBY: Die Arbeiter?

HANSI: No, selbstverst...

BOBBY: Aber die sind doch stark –?

HANSI: Papu, du verwirrst mich, außerdem hab ich den Eindruck, du hörst mir gar nicht richtig zu, wenn i dir was erklär [...] ¹⁵⁴

Das durchscheinende Desinteresse des Wieners an der Parteidoktrin und den damit verbundenen Maßnahmen, ungeachtet ihrer Wirksamkeit oder Effizienz, wurde hier aufs Korn genommen. Laut Lang lag hier keinesfalls Kritik an der bestimmten Aktion (Kraft durch Freude) oder der Stärke der NSDAP vor, sondern es sollte ausschließlich auf die marginale Aufmerksamkeit in Bezug auf Parteiaktionen oder -interessen hingewiesen werden.

Die zweite Nummer, die Lang ins Treffen führt, ist *Herrn Sebastian Kampels Höllenfahrt*, die hier bereits zur Sprache kam.

FRAU: Und alles aus Opposition?

KAMPEL: Jawohl, i geh net mit der Masse, I net!

Da schau her, was i mir kauft hab. A Büchl!

Die Divina Comedia von Dante – waßt, wer der Dante is?

FRAU: Du bist ein ewiger Meckerer!

KAMPEL: Was hast gsagt? Meckerer! Du, das verbitt ich mir. Ich bin ebenso ein guter Nationalsozialist wie irgend ein anderer – wie der Wewerka zum Beispiel! Ich hab schon im 22er-Jahr mit ihnen sympathisiert ... aber das Recht der freien Meinungsäußerung laß i mir ebenso wenig beschneiden wie was anderes. ¹⁵⁵

Es soll hier die „Wandlungsfähigkeit“ des Wieners kritisiert werden, der in ewig gleicher Unmutsäußerung unterschiedliche Regime ermöglicht hat und nach der Machtergreifung stets in alter Manier weiterraunzt.

Die Kritik am Wiener diente – laut Lang – dem „Wiener Werkel“ auch als Tarnung gegenüber der Zensur. Die Heimabende seines Sohnes bei der HJ bezeichnet Kampel als „unnütze Herumtachtiniererei“, bei der alles Mögliche, „nur nicht Bildung“ geboten werde.

¹⁵⁴ Ebd. S. 107, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 95

¹⁵⁵ Ebd. S. 110, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), ebd.

Als Kampel erfährt, dass es keine Pfirsiche zu kaufen gibt, will er partout welche, obwohl er noch nie welche gegessen hat, und als er schließlich welche bekommen könnte, verzichtet er darauf.

„Dann brauch i kane, i muß nur wissen, daß ich sie kriegen kann! Das genügt mir!“¹⁵⁶

Und natürlich – nur zur Wiederholung – kam alles Schlechte von den Preußen. Dass dies nur aus Gründen des Ventils geduldet wurde, war Programm.

Kampel wendet sich gegen Wewerka, den Hausmeister, der seiner Meinung nach keine Ahnung hat von der großen Politik, was wiederum sein Sohn so nicht stehen lassen kann und will.

SOHN: Wir haben gelernt, daß die Besserwisser ärger san als die Nixwisser!

KAMPEL: So da hast es! Und wir haben gelernt „ehre Vater und Mutter, auf daß du ka Watschn kriegst!“¹⁵⁷

Alleingelassen verfällt Kampel in einen leicht larmoyanten Ton, der sich dann so anhört:

KAMPEL: Keine Spur von Individualität! Dir genügt a Fahrtenmesser und a Schwan und deiner Mutter der Blockwart! (wild) Aber i will Ananas! Das ist der Zusammenprall zweier Weltanschauungen – hie Schwan – hie Ananas – Und der Fisch is aa voller Graten! Sowas soll der Wewerka fressen!“¹⁵⁸

Abgesehen von der Charakterstudie des Wieners und seines Opportunismus angesichts wechselnder, wenn auch politisch bedenklicher Regime – die vielleicht im größeren Kreis kontroversiell gewesen wäre, aber in einem anderen Sinne, nämlich im Sinne des Affronts gegen das heimische Publikum, was aber bei der Quantität des Kabarettpublikums und seiner Zusammensetzung ausgeschlossen werden kann –, bleibt eine Form der politischen Satire, die aus heutiger Sicht eher marginal scheint. Dennoch muss sich dieses Urteil den Verdacht der Anmaßung des Nicht-Zeitzeugen gefallen lassen. So bleibt wieder einmal Goebbels zu zitieren, der die Grenzen der Satire genau zu kennen schien und 1938 in Berlin verkündete:

¹⁵⁶ Ebd., siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 96

¹⁵⁷ Ebd.

¹⁵⁸ Ebd.

*Es gibt bestimmte Werte in einem Volk, die unantastbar und auch dem Zyniker heilig bleiben müssen.*¹⁵⁹

So gesehen wurden natürlich einige dieser „heiligen Güter“ im „Wiener Werkel“ angetastet. Lang sieht im „Wiener Werkel“ ein Sprachrohr für alle, die mit den neuesten politischen Entwicklungen nicht einverstanden waren. Die Gleichschaltung der Presse, die Bücherverbrennungen und dergleichen hatten auch die Hoffnung jener (Minderheit) zerstört, die 1938 mit einer „demokratischen Entwicklung“, eingebunden in ein größeres Ganzes als Linderung des Minderwertigkeitskomplexes seit St-Germain 1919 spekuliert hatten. Lang spricht etwas Wesentliches an, das uns in der Beurteilung des „Wiener Werkel“ im Speziellen und von Satire im Allgemeinen stets im Bewusstsein bleiben sollte, nämlich den originär theatralischen Charakter des Kabarets.

*Und nun hörten diese Unzufriedenen auf der Bühne Sätze sprechen, die sie selbst niemals öffentlich gewagt hätten, kein Wunder, daß sie das „Wiener Werkel“ schon in seinem ersten Programm als ihr Sprachrohr betrachteten. Sie verstanden auch sofort, daß so offene Sprache perfekte Tarnung verlangte. In Diktaturtagen genügte jedoch die Handbewegung eines Schauspielers, eine richtig gesetzte Pause, eine kluge Betonung, um den Doppelsinn einer scheinbar harmlosen Pointe deutlich zu deklarieren.*¹⁶⁰

Wie beim hinkenden Gang als Anspielung auf Goebbels, auf den bereits hingewiesen wurde, erwähnt Lang hier ausschließlich außerliterarische, nonverbale Phänomene. Das Theatralische des Kabarets, welches sich im Grunde der Tradierung entzieht und damit der historischen Beurteilung (zumindest in Zeiten vor der Möglichkeit der visuellen Aufzeichnung eines Theaterereignisses), war und ist ein äquivalenter Träger von Botschaften – ebenso wie der Text.

Die visuelle Aufzeichnung von Theaterereignissen soll hier keinesfalls als gleichwertig zum sogenannten Live-Erlebnis eingestuft werden, doch böte sie die Möglichkeit, theatralische Elemente, wie sie von Lang angesprochen werden, partiell nachvollziehbar zu machen.

¹⁵⁹ Ebd. S. 107, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 97

¹⁶⁰ Ebd. S. 113, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 97

KAMPEL: Gott sei Dank bin ich einer von denen, die a gewisse Zeit systematisch, um nicht zu sagen demonstrativ in die Stephanskirchen gegangen sind. Unter uns gsagt, ich hab sogar grufen: „Wir wollen unsern Bischof sehen!“¹⁶¹

Lang räumt ein – und hier kommen wir dem Zensurproblem vielleicht etwas näher – „ob solche oder ähnliche Sätze tatsächlich im Programm verblieben, wenn NS-Prominenz im Zuschauerraum saß, ist unwahrscheinlich“.¹⁶²

Das heißt, es gab also unterschiedliche Fassungen für den Fall, dass offizieller Besuch aus dem Parteiapparat angekündigt wurde. Das ist eine Parallele zu den Praktiken des DDR-Kabarets. Sie scheint plausibel, schließt aber zwei Punkte der Zensur aus, nämlich zum einen die interne Zensur, welche innerhalb der Ensembles herrschte (ebenfalls eine Analogie zwischen dem „Wiener Werkel“ und seinem ostdeutschen Pendant), und daraus entstehend die Befürchtung der Vernaderung, und zum anderen die stets dräuende Möglichkeit eines unangekündigten Besuchs von Parteifunktionären (respektive deren Erscheinen inkognito), die trotz Adolf Müller-Reitzners guter Kontakte bestand.

Doch das politische Animo von Weys, das vermutlich unumstritten ist, versuchte immer durchzuwirken, so schreibt er über die Eröffnung des „Wiener Werkel“:

Doch um rasch zu eröffnen, brauchte er (Müller-Reitzner) noch rascher ein Programm und als Direktor dachte er nicht schwärmerisch, sondern praktisch.

Er wußte, daß kritikloses Cabaret nicht gedeihen kann. Also wandte er sich nicht an Mitglieder des „Völkischen Beobachters“, sondern an bewährte arische Schreiberlinge aus greulicher Systemzeit. Zunächst wollte er von Franz und mir lediglich die Erlaubnis, erfolgreiche Stücke und Szenen, wie „Pratermärchen“, „Kellnerprüfung“ und andere nachspielen zu können.¹⁶³

Das *Pratermärchen* war zwar ein sehr erfolgreiches Stück Kleinkunstgeschichte – im Übrigen in den 1960er-Jahren erfolgreich wiederaufgeführt – man konnte es aber bei allem Wohlwollen nicht als Widerstandskabarett bezeichnen, eher als Bestehen auf lokale Besonderheiten im Gegensatz zu einem nebulösen großdeutschen Gebilde.

¹⁶¹ Ebd. S. 114, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 98

¹⁶² Ebd.

¹⁶³ Ebd. S. 187, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 100

Doch Weys sah die Dinge anders, besonders was das Subversive des „Wiener Werkel“ betraf.

Die Hoffnung der Reichstheaterkammer konnte sich nicht mehr erfüllen. Mit uns beiden hatte Müller-Reitzner zwei trojanische Pferde angeheuert. Alle Autoren, die im Verlauf der fünf Jahre des Bestehens für das „Wiener Werkel“ schrieben, waren engagierte Österreicher und schon deshalb Gegner des Großdeutschen Reichs. Unsere Parole war und blieb: Mir werns schon demoralisieren.

Das Wort stammt von Eckhardts „Tokioten“ und wurde auf offener Bühne gesprochen. Und zu Ehren dieses ebenso selbstbewußten wie tapferen Satzes möge der Werkel-Reigen mit einem Stück von ihm beginnen.

Der Programmzettel nannte als Autoren Franz Paul und Rudolf Weys, aber wir waren nur die Bearbeiter, bestenfalls Mitarbeiter. Der eigentliche Urheber war Fritz Eckhardt, der damals zu den untragbaren, weil nicht webreinen Autoren zählte, weshalb sein Namen keinesfalls genannt werden durfte. Im Ernstfall hätten wir Namengeber für den heiklen Text allerdings auch in jeder Hinsicht gradstehen müssen. Zu unserem Glück kam es nicht so weit.¹⁶⁴

Wie aber war diese Kabarettgründung in jener Zeit überhaupt möglich, da, wie Haider-Pregler schreibt, sich die Theaterszene in Wien Ende März 1938 grundsätzlich verändert hatte? Mit Ausnahme des „Deutschen Volkstheaters“ standen die großen Bühnen unter der Leitung neuer Direktoren, zahlreiche vertraute Namen fehlten auf den Programmzetteln und bis dahin erfolgreiche Inszenierungen verschwanden mit einem Male von den Spielplänen.

Die konzessionsfreien Theater für 49, wo sich viele von der Theaterkrise der 30er Jahre betroffene Schauspieler, darunter nicht wenige Exilanten, eigeninitiativ eine Nische für ihre künstlerische Tätigkeit geschaffen hatten, mussten von einem Tag auf den anderen schließen. Besonders scharf ins Visier genommen und mit Spielverbot belegt wurde die gerade während des Ständestaates erstaunlich rege Kleinkunst-Szene mit ihren mehr oder weniger links orientierten, manchmal nur kurzlebigen literarisch-politischen Kabarett, die ihren unverwechselbaren Witz vor allem jüdischen Künstlern und Künstlerinnen verdankten.¹⁶⁵

¹⁶⁴ Ebd., siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 101

¹⁶⁵ Zit. n.: Haider-Pregler, „Das ‚Wiener Werkel‘ – ein ‚Wiener Januskopf‘“, Dürhammer / Janke, (FN 25), S. 159, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 102

Umso erstaunlicher, dass zu Beginn des Jahres 1939 eine neue Kabarettbühne eröffnen durfte. Dies allein dem aufopfernden Bestreben Adolf Müller-Reitzners zuzuschreiben, wäre wohl zu einfach. Sollte hier also ein gewisser Zufall die Gründung ermöglicht haben, ein Schlupfloch, wie es immer wieder möglich war, begünstigt durch die grundsätzliche Bereitschaft der Partei, ein kleines Ventil für die nörgelnden Wiener zuzulassen?

Die Frage ist nicht eindeutig zu klären, ebenso wie die Ambivalenz des „Wiener Werkel“ zwischen Opportunismus und Widerstand. Die Anpassung des österreichischen Theaters an die Nazi-Kulturpolitik erfolgte jedenfalls in stupender Weise rasch und gründlich.

Trotzdem suggerierten Erinnerungen von Theaterleuten sowie theaterhistorische Arbeiten langhin, das österreichische Theater habe Wege gefunden, sich nicht nur der politisch-ideologischen Indoktrinierung zu entziehen. Sondern man habe sich sogar öfters trickreich mit theatralischen Codes gegen das aufgezwungene Nazi-Regime zur Wehr gesetzt. Durch säuberliche Trennung von Politik und Kunst sei es möglich gewesen, die österreichische Identität auch während jener Jahre aufrecht zu erhalten, da Österreich von den Landkarten gelöscht war. Dass dieser österreichische Mythos – wie manch anderer auch – einer quellenkritischen Überprüfung nicht Stand hält, muss wohl nicht eigens betont werden.¹⁶⁶

Der Mythos „Widerstandskabarett in Wien“ klingt jedoch zu gut, um nicht über die eine oder andere Quelle hinwegsehen zu wollen. Kurz vor der Theatersperre im Jahre 1944 kursierte jedenfalls noch folgender Fünfzeiler:

*Man ist besorgt und das mit Grund
Wie wird man überwintern?
Es fehlt bereits der letzte Schund.
Nimmt man ein Blatt sich vor den Mund
Dann fehlt es für den Hintern.¹⁶⁷*

Im Jahre 1947 ließ Weys die Geschichte des „Wiener Werkel“ noch einmal Revue passieren. In *Es war einmal* erzählt er vom *Wiener Ventil*, einer fiktiven, satirischen Zeitung, wechselt nur ein paar Namen aus, behält die Vornamen bei und festigt damit bereits zwei Jahre nach dem Krieg den Mythos vom Widerstandskabarett.

¹⁶⁶ Ebd.

¹⁶⁷ Zit. n.: Weys, (FN 21), S. 74, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 103

*Eines weiß ich von allen Genannten, dass keiner, der der großen Zeit eine lange Nase drehte, indem er in Trapezakten und Seiltänzereien fünf lange, bange Jahre überbrückte, die lebensgefährlichen Kunststücke heute missen möchte. Und ich weiß auch, dass jeder das reine Gewissen der französischen Eisenbahner hat.*¹⁶⁸

Dieses Kleinkunstmärchen ist sehr nahe an der Realität, auch die jüdische Abstammung seiner Frau wird nicht verheimlicht, die Parabel funktioniert nicht durch Analogie, sondern nur durch leichte Abänderung, hauptsächlich in der Namensgebung.

*Ein Chefredakteur – Verzeihung: Hauptschriftleiter! – war bald für das geplante Blatt gefunden. Er kam von einer großen, bei der Okkupation – Pardon: beim „Anschluß“! – eingegangenen polemischen Zeitschrift, war ein gläubiger Anhänger und Untertan seines Reiches und hieß Adolf. Einschließlich seines Namens also sicherlich der Richtige, um ein solches Witzblatt zu leiten.*¹⁶⁹

Die Anspielung auf Müller-Reitzner ist eindeutig. Zu guter Letzt wollen wir noch einen Blick auf die selbst definierte Zielsetzung des „Wiener Werkel“ werfen, die Weys ebenso in seinem Kleinkunstmärchen verrät.

[...] aber für das reinarische Witzblatt des Dritten Reiches Neues zu dichten, schien nicht gut angängig zu sein, zumal sich das Unternehmen doch gegen Untermenschen, also eben gegen solche, zu denen auch die angesprochenen Autoren zählten, wenden wollte. Man war im Skriblerlager für glatte Ablehnung, als Paul erschien und meinte: „Ganz falsch, wir lehnen nicht ab, wir legen Kuckuckseier!“¹⁷⁰

Rösler bedenkt das „Werkel“ in seiner Kabarettgeschichte nur mit wenigen Zeilen.

*Einige ehemalige Mitglieder der „Literatur am Naschmarkt“ gründeten nach der „Angliederung“ Österreichs an das faschistische Deutschland das „Wiener Werkel“ und konnten es in einem Balanceakt zwischen unpolitischem „Humor“ und eben noch erlaubter „Meckerei“ bis August 1944 behaupten.*¹⁷¹

¹⁶⁸ Zit. n.: Weys, Rudolf, *Literatur am Naschmarkt*, Erwin Cudek, Wien, 1947, S. 144

¹⁶⁹ Ebd. S. 137

¹⁷⁰ Ebd. S. 138

¹⁷¹ Zit. n.: Rainer / Rösler, (FN 29), S. 132

Kapitel 4 Kabarett hinterm Eisernen Vorhang

4.1 Kabarett – Ein Genre?

Abgesehen von dem gängigen, in der Etymologie fußenden Kabarettbegriff (franz. *cabaret*: „Schenke, eine in Fächer eingeteilte Speiseschüssel; Bezeichnung für eine kleine Bühne und die dort gebotene Form des Unterhaltungstheaters“) wird Jürgen Henningsens Kabarettdefinition vom „Spiel mit dem Wissenszusammenhang“ oft zitiert. Er geht dabei von vier entscheidenden Kriterien aus:

- a) „Die Angewiesenheit des Kabarett aufs Publikum“ und die verschiedenen Interaktionsmöglichkeiten mit ihm.
- b) „Der episodische Nummerncharakter des Kabarett.“ „Es besteht aus Nummern, diese sind relativ kurz.“
- c) „Die Begrenztheit der Mittel“. Schon der Nummerncharakter fordere eine „absolute Ökonomie der Mittel“. Zudem stehe es „unter der begrenzenden Bedingung der ‚Einheit des Ortes und der Zeit‘“, aus der der Kabarettist nicht aussteigen könne.
- d) „Die Dreifache Rolle des Kabarettisten“.

Erstens: „Der Kabarettist tritt auf als Inhaber einer Rolle“, die aber lediglich angedeutet werde, um bestimmte Assoziationen zu wecken. Deshalb werde auch gerne auf „klisierte Typen“ zurückgegriffen.

Zweitens fülle er die „Rolle des ‚Kabarettisten‘“ aus: „die Rolle eines in oppositioneller Mission auf der Bühne Stehenden“. Diese Rolle sei „historisch vorgeprägt und in den Erwartungen des Publikums angelegt“.

Drittens stehe der Kabarettist auch stets als Privatperson auf der Bühne.¹⁷²

Henningsen spricht des Weiteren vom Spiel mit dem „erworbenen Wissenszusammenhang des Publikums“. Das Kabarett profitiere auch von der Unvollkommenheit der Wissenszusammenhänge und ziele auf die Herbeiführung von Kollisionen. Dabei stehen dem Kabarettisten vier Möglichkeiten offen:

- a) *Travestie (der Inhalt einer Nachricht wird beibehalten und die Form verändert)*

¹⁷² Henningsen, Jürgen, *Theorie des Kabarett*, Henn, Ratingen 1967, S. 16–20, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 32

b) *Parodie (die Form wird beibehalten und der Inhalt verändert)*

c) *Karikatur (übersteigerte Verzerrung)*

d) *Entlarvung (bringt eine „unzulänglich integrierte Struktur“ im Wissen zum Einsturz)*¹⁷³

Der Wissenszusammenhang sei destruktiv zu behandeln, um aufklärerische Ziele zu erreichen, im besten Sinne über Unterhaltung.

Michael Fleischer wiederum identifiziert das Kabarett „an einer ganz bestimmten und streng geregelten Art und Weise, Nachrichten selbst herzustellen“.¹⁷⁴ Die Generierungsregeln gewisser Nachrichten bestimmen, ob es sich um Kabarett handle. Jeder Text, jede Nachricht könne daher zu Kabarett werden, das Fleischer als Konglomerat aus textlich-literarischen, darstellerischen und musikalischen Elementen sieht.

*Verschiedene Künste und auch außerkünstlerische Bereiche haben am Phänomen Kabarett ihren Anteil. Die zwei wichtigsten sind Literatur und Theater. Kabarett ist – so gesehen – eine Mischform dieser beiden Gattungen, weist aber auch Elemente anderer Künste auf bzw. nutzt sie, um eine eigene und selbständige Kunstgattung zu bilden.*¹⁷⁵

Fleischer weist auch auf die exorbitant wichtige Rolle der Kommunikation mit dem Publikum hin: Dieses habe im Kabarett keine passive Rolle, sondern sei aktiv an der Herstellung von Nachrichten beteiligt. Dieses Mitdenken stellt Fleischer in einen Gegensatz zum Theater – fälschlicherweise, wie Etymologie und Begriff (griech. *Theomai*: „aktiv betrachten“) beweisen. Doch Fleischer hat recht, wenn er das Publikum als das vierte Element – neben Text, Schauspielerei und Musik – zur Generierung von Nachrichten definiert. Erst dieser Mix ergibt für ihn den genretypischen „Gattungs-Konsens“. Henningsen und Fleischer stimmen also darin überein, was die Rolle und Bedeutung des Publikums betrifft. Der kognitive Erfahrungsschatz des Publikums ist für das Kabarett wichtig. Bei Henningsen überwiegen die spielerischen Elemente, Fleischer sieht die Kritik im Kabarett als *Conditio sine qua non*:

*[...] es wäre ein Mißverständnis, von ihm etwas anderes zu erwarten. Nicht weil es dies nicht leisten „will“, sondern weil sein Verfahren ausschließlich darauf angelegt und so konstruiert ist.*¹⁷⁶

¹⁷³ Ebd. S. 36–49, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 33

¹⁷⁴ Fleischer, Michael, *Eine Theorie des Kabarettts, Versuch einer Gattungsbeschreibung*, Bochum 1989, S. 53

¹⁷⁵ Ebd. S. 69f, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 34

¹⁷⁶ Ebd. S. 75, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 35

Benedikt Vogel nimmt Bezug auf Henningsen und Fleischer und versucht folgende Definition:

Kabarett ist eine simultan rezipierte Gattung der darstellenden Kunst organisiert als Abfolge von Nummern (von durchschnittlich weniger als fünfzehn Minuten Dauer), die in ihrer Gesamtheit zeitkritisch oder auch komisch sind und aus Conferenzen und mindestens zwei der folgenden szenischen Modi bestehen:

- a) *Einzelvortrag*
- b) *Chanson*
- c) *Zwiegespräch*
- d) *Duett*
- e) *Mehrgespräch*
- f) *Gruppenlied*
- g) *Textloses Spiel*¹⁷⁷

Die Nummer ist für Vogel ein frei disponibles Element im Gesamtkontext des Abends, kann also an verschiedenen Stellen der Chronologie auftreten. Das trifft bei durchkomponierten, szenischen Kabarettabenden neueren Datums nicht mehr zu. Die Entweder-oder-Position des Zeitkritischen und Komischen, die nach Bedarf auch als eine Sowohl-als-auch-Position in Erscheinung treten kann, ist von einer Definition weit entfernt, das „Abgrenzende“ gegenüber Performance und Theater ist nicht zu erkennen. Auch beschäftigen sich kabarettistische Formen nicht nur mit Zeitkritik. Das Nicht-Komische, dennoch Zeitkritische wäre keine ausreichende Kontur des Kabarett, selbst wenn man die durchgängige Komik des Kabarettabends nicht als Grundbedingung sieht. Was die Begriffsbildung betrifft, ist die von Vogel kreierte „Fiktionskulisse“ entscheidend.

*Fiktionskulisse heißt die Resultante aller fiktionsaufbauenden und -abbauenden Textelemente in einem theatralischen Text, der durch eine global stark reduzierte szenische Fiktionalität auffällt.*¹⁷⁸

¹⁷⁷ Vogel, Benedikt, *Fiktionskulisse: Poetik und Geschichte des Kabarett*, Paderborn et al. 1993, S. 46, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 35

¹⁷⁸ Ebd. S. 77, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 36

Die fiktionale Wahrnehmung im Kabarett ist laut Vogel reduziert. Drei Kriterien sind für die Fiktionalität eines Textes entscheidend:

- a) *Fehlender Anspruch auf Behauptung*
- b) *Fehlender Anspruch auf Referenzialisierbarkeit*
- c) *Fehlende Kongruenz zur realen Sprechsituation*¹⁷⁹

Die Kombination von defiktionalisierenden und fiktionalisierenden Elementen könne diese Merkmale desillusionieren, wie etwa Aussagen des Kabarettisten, die eindeutig als dessen Behauptungen erkennbar sind. Im Unterschied zum Theater, wo die Verkörperung einer Rolle üblich ist, reiche hier die angedeutete Rolle. Letztere Unterscheidung scheint fragwürdig, da die Fiktionskulisse an sich keine Differenz zum Theater ausmacht.

Die „Kongruenz zur realen Sprechsituation“ bedeutet im Prinzip nur das Eliminieren der Vierten Wand sowie den Bezug zum Hier und Jetzt (etwa der aktuelle Auftrittsraum oder aktuelle Bedingungen einer bestimmten Bühne). Die Statuierung des Textes in der realen Welt scheint ebenfalls ein wichtiger Bestandteil der Kabarettabgrenzung zu sein.

Die Unterscheidung der Ironie in eine fiktionsinterne und eine fiktionsabbauende dient dazu, den Unterschied zwischen theatralischer und kabarettistischer Ironie deutlich zu machen: die Distanznahme des Schauspielers in der Rolle einerseits, dessen Ironie die anderen Personen des Stückes betrifft, und die Ironie des Kabarettisten, welche direkt auf das Publikum trifft, andererseits. Letzteres wird von Vogel als „auktorialironisches Sprechen“ bezeichnet und als genuines Merkmal des Kabarett angesehen.

Auch die Reflexion des Kabarettisten als fiktionsabbauendes Mittel scheint Vogel für das Kabarett typisch.

*Die szenische Fiktionalität ist nicht mehr vollständig gegeben. Sie ist auch nicht gänzlich verschwunden. Vielmehr ist sie nur noch eingeschränkt vorhanden, etwas in den Hintergrund getreten. Sie ist gewissermaßen zur Kulisse geworden, Hilfsmittel für die Aussagen von Kabarettistinnen und Kabarettisten. Die Fiktionskulisse ist das Mittel zum kabarettistischen Zweck [...]*¹⁸⁰

Grundsätzlich ist zu den drei Ansätzen von Henningsen, Fleischer und Vogel zu sagen, dass es sich um Theorien handelt, deren Aktualität zu wünschen lässt. Sie erlauben aufgrund ihres

¹⁷⁹ Ebd. S. 79, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 36

¹⁸⁰ Ebd. S. 149, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 37

Entstehungszeitraums keine Bezugnahme auf jüngste Entwicklungen. Auch Unschärfen in der Abgrenzung zu neuen Gattungen beziehungsweise Gattungsbezeichnungen, wie *Comedy* oder *Stand-up* bleiben unberücksichtigt.

Die *Comedy*, im deutschsprachigen Raum lediglich ein Sammelbegriff für fernsehgeborene Kurzkomödienformate mit einer inhaltlich schmalen Bandbreite, kann natürlich kabarettistische Züge beinhalten, doch beschränkt sie sich auf pure Unterhaltung im Sinne der Quote. Wir wollen Fleischer in diesem Punkt Glauben schenken und das Verdammnis zur Kritik, als Wesenszug des Kabarett, dem Verdammnis zur Quote, als Wesenszug der Comedy, entgegensetzen. Abgesehen von der entscheidenden Tatsache, dass das Comedy-Livepublikum sich immer der Situation des Beobachtetseins ausgesetzt sieht und die spontane Publikumsreaktion hier, im Gegensatz zum quasi unbeobachteten Kabarett-Theaterpublikum unterbleibt.

Der sogenannte *Stand-up* ist nichts anderes als die angelsächsische Form der Conference, mehr oder weniger losgelöst vom inhaltlichen Kontext als Verbindungsglied des Abends. So kann der *Stand-up* als alleiniges, stilistisches Mittel des Kabarettabends dienen, als verbindendes Element oder als solitäres Heraustreten aus einem kabarettistischen Stück.

Wichtig scheint, auf die grundsätzlichen Unterschiede in der Kabarettauffassung zwischen Deutschland und Österreich hinzuweisen, die sich bereits in der Aussprache niederschlagen. Genauer: in der Hörbarkeit des Schlusskonsonanten. In Österreich ist man zudem mit zwei unterschiedlichen Schreibweisen für einen Begriff konfrontiert, der im Gesprochenen gleich klingt. Rudolf Weys zitiert diesbezüglich Friedrich Torberg aus dessen Kritikersammlung *Das fünfte Rad am Thespiskarren* aus dem Jahre 1966:

[...] präzise demonstrierte Torberg diesen Unterschied zwischen C und K in seiner Kritikersammlung „Das fünfte Rad am Thespiskarren“ als „zwei verschiedene Arten der gleichen Gattung, wie etwa die Komödie und der Schwank. Womit schon angedeutet ist, daß innerhalb dieses zweifellos willkürlichen Wertungssystems das Cabaret die höhere, literarisch anspruchsvollere Form darstellt, das Kabarett hingegen die handfeste Unterhaltung.¹⁸¹

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 könne, wäre in Österreich absurd.

¹⁸¹ Weys, (FN 21), S. 7

Wenn also Henningsen die „Angewiesenheit des Kabarets auf das Publikum“ postuliert, liegt er richtig, die ständige Interaktivität ist ein wesentlicher Faktor; dennoch wäre es nicht korrekt, dem Theater Kontaktlosigkeit zum Publikum zu unterstellen. Der Unterschied liegt im Wesentlichen darin, dass die Reaktion des Publikums die Dramaturgie des Kabarettabends beeinflussen kann, was im Theater mit einem feststehenden Stück eher auszuschließen ist.

Der episodische Nummerncharakter hingegen ist längst nicht mehr signifikant für das Kabarett, hier hat die Entwicklung die Theorie längst überholt. Beispiele des DDR-Kabarets werden zeigen, dass der Nummerncharakter selbst hier nicht zwingend war.

Die Begrenztheit der Mittel ist Usus, kann aber ebenfalls nicht zwingend als Differenz zum Theater herangezogen werden. Der erworbene Wissenszusammenhang mit dem Publikum ist zweifelsohne ein interessanter Terminus, aber ist er kabaretspezifisch? Schon die Semiotik spricht in diesem Kontext von Codes. Ist nicht jede Kunstrichtung (Theater, Film, Literatur etc.) auf einen erworbenen Wissenszusammenhang angewiesen, der in einem völlig fremden Kulturkreis beispielsweise nicht vorausgesetzt werden könnte? Auch scheint die bewusst herbeigeführte Kollision innerhalb der Wissenszusammenhänge eher ein Spezifikum der Komik an sich zu sein. Der aufklärerische Aspekt sei dem Kabarett unbenommen, doch auch dieser ist andernorts anzutreffen.

Fleischer, der im Wesentlichen auf Henningsen aufbaut und mit dem Begriff *Nachricht* die Kabarettdefinition auf eine sehr breite Basis stellt, wonach nur durch die Generierungsart der Nachrichten Kabarett erkennbar sei, geht hier kaum weiter. Er verweist auf das Konglomerat einzelner Kunst- und Stilrichtungen, um eben diesen Mix als selbstständige Kunstgattung entstehen zu lassen. Auch dieser Aspekt ist in jüngster Zeit durch das weitgehende Weglassen (live-)musikalischer Elemente nicht mehr ganz aktuell.

Fleischer glaubt also an die stark aufklärerische Tendenz des Kabarets und hier ist ihm theoretisch recht zu geben, jedoch entstanden unter dem Begriff Kabarett in jüngster Vergangenheit auch Formen, die sich primär der Unterhaltung verschrieben haben. Das Aufklärerische bleibt hier sekundär, dennoch ist eine klare Abgrenzung zur Comedy erkennbar – nicht nur aufgrund der Themenwahl und des Aufführungsumfelds, sondern auch durch die Art der Performance. Dem Kabarett wurde von Fleischer und Henningsen gleichermaßen pädagogische, respektive therapeutische Bedeutung beigemessen, was ebenfalls kein Spezifikum dieser Kunstgattung darstellt.

Vogel, der einen komplizierten Begriff für einen einfachen Umstand („simultan rezipiert“ für die Anwesenheit des Publikums) seiner Definition voranschickt, redet dem Nummernkabarett das Wort. Sogar zeitlich scheint ihm die Nummerndauer definierbar („von durchschnittlich weniger als fünfzehn Minuten Dauer“). Vogels Theorie aus dem Jahre 1993, also das jüngste der bisher besprochenen Gedankengebäude, trägt der theatralischen Entwicklung des Kabarett nicht Rechnung, wie sie besonders in Wien und auch partiell in Deutschland stattgefunden hat. Die Nummer als disponibles, nicht im dramaturgischen Kontext eingebettetes Element, im Sinne einer chronologischen Notwendigkeit, erscheint ihm stilistisch zwar mannigfaltig möglich, dennoch sei die fehlende Gesamtdramaturgie des Abends Kennzeichen des Kabarett. Auch dieser Aspekt ist auf neue Formen nicht mehr im Sinne einer Definition anwendbar, kann daher höchstens als historisch relevant betrachtet werden.

Die Fiktionskulisse des Kabarett wird konturiert durch die reduzierte szenische Fiktionalität. Jene reduzierte szenische Fiktionalität, die ebenso in jüngeren Kabarettentwicklungen nicht mehr als allgemeingültig erfasst werden kann, wurde jedoch am Theater ebenso hergestellt, sodass die Konturenschärfe hier verloren geht. Vogel gesteht zwar Parallelitäten zwischen dem Kabarett und dem Epischen Theater ein, setzt aber die Rollengestaltung des Epischen Theaters in Gegensatz zum Kabarettistischen, wie die Form der Ironie, die ihm entweder als kabarettistisch oder theatralisch gilt.

Allgemein geht aus den bisher vorgebrachten Theorieversuchen klar hervor, welche Schwierigkeiten einer Definition des Kabarett als Gattungsbegriff innewohnen.

Ein Amalgam aus verschiedensten Kunstrichtungen zu konstatieren, für weite Teile der Kabarettgeschichte typisch, macht die Abgrenzung auch nicht einfacher.

Fest steht, dass jeder Kabarettabend naturgemäß theatralisch ist, also sich durch die szenische Umsetzung von Text auszeichnet. Das aber nur zur Dokumentation geeignete Skript repräsentiert, zumal das Kabarett der letzten zwanzig Jahre zunehmend theatralischer wurde, nur einen Bruchteil des Erlebbaren, wird also dem Aufgeführten nur ungenügend gerecht.

Ist Kabarett überhaupt tradierbar? Kann das Wesentliche dieser Kunstgattung aus dem Textmaterial überhaupt herausgelesen werden und gibt es nun *eine* Definition?

1996 erschien das von Klaus Budzinski und Reinhard Hippen herausgegebene *Metzler Kabarett-Lexikon*. Die Anzahl der dort aufscheinenden Kabarettdefinitionen lässt diese Frage entschieden verneinen.

So vieldeutig der Begriff ‚Kabarett‘ auch sein mag – im Kern bezeichnet er die gesprochene, gesungene, gespielte, auch getanzte Kritik an gesellschaftlichen und politischen Zeiterscheinungen in literarischer Form und unterhaltender Verpackung; einer Kritik, der man – und sei diese noch so fein dosiert – die Wut des Kabarettisten über die Zeitläufe und seine Sehnsucht nach ihrer Änderung anmerken sollte.¹⁸²

Die Wut des Kabarettisten als Maßstab, entzieht sich wohl der Messbarkeit und auch dem wissenschaftlichen Zugriff. Die Kritik wurde bereits abgehandelt, wenn sie auch nie genauer definiert wurde, und die literarische Form ist angesichts der Vielzahl an theatralischen Elementen ernsthaft zu hinterfragen.

Strukturell bündelt das Kabarett die dem Theater entlehnten Formen der Szene, des Einakters, des Dialogs und des Monologs mit den von der Literatur übernommenen Formen der Lyrik, der Prosa und des Essays und den der Musik entstammenden Kategorien Lied, Song, Chanson und Couplet. Durchzogen werden diese Elemente im literarischen, im politisch-literarischen und im politisch-satirischen Kabarett mit vielfältigen Formen der Satire [...] Das Ziel ist ein „zündender Witz“ insofern, als die unerwartete Pointe im Publikum einen Denkvorgang entzünden soll [...] ¹⁸³

Der „zündende Witz“ ist Ansichts-, nicht Definitionssache. Der Denkvorgang ist ebenso, zumindest bisweilen, ohne Witz herzustellen, die Mischung der Stilrichtungen bereits besprochen.

Aufgrund der bisher behandelten Definitionsansätze zeigt sich, dass Kabarett eher als Sammel- und Kumulationsbegriff für alle Mannigfaltigkeiten in stilistischer, formaler und inhaltlicher Hinsicht geeignet scheint, die sich auf Kabarettbühnen ereignen, denn als definierbarer Gattungsbegriff. Auch scheinen Kabarettdefinitionen systemabhängig zu sein. So gab es eine Leitlinie des wissenschaftlichen Beitrags für Volkskultur beim Ministerium für Kultur der DDR:

Der Beitrag des Kabarets besteht hauptsächlich in der satirischen beziehungsweise humoristischen Beleuchtung von subjektiver Nichterfüllung gesellschaftlicher Erfordernisse,

¹⁸² Budzinski, Klaus / Hippen, Reinhard (Hg.), *Metzler Kabarett-Lexikon*, Metzler, Stuttgart 1996, S. 164, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 41

¹⁸³ Ebd. S. 165, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 42

*beabsichtigt als produktive Kritik, die Denkanstöße und Handlungsimpulse zur weiteren Vervollkommnung des Menschen gibt.*¹⁸⁴

Hier scheint die „weitere“ Vervollkommnung des Menschen besonders interessant. Weiters verdient die „subjektive Nichterfüllung gesellschaftlicher Erfordernisse“ besondere Beachtung, zumal hier klare ideologische Vorgaben vorlagen und die Marschrichtung, nicht nur der Kritik, sondern auch der Satire und des Humors bezüglich des Contents eingeschränkt wird.

Prinzipiell lässt sich festhalten, dass sich aufgrund der absoluten Zeitbezogenheit des Kabarett 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.

¹⁸⁴ Ebd. S. VIII, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 42

4.2 Historische Rahmenbedingungen des DDR-Kabarets

„Es gab im Land keine offizielle Meinung zur Satire“,¹⁸⁵ meinte Gerd Nagel, der letzte Chefredakteur des DDR-„Eulenspiegel“. Das Dilemma der offiziellen DDR lag in ihrem Zwiespalt der Satire gegenüber, Kritik wurde grundsätzlich als parteifeindlich aufgefasst, gleichzeitig wollte man demonstrieren, dass es jederzeit möglich sei, sich in der DDR kritisch zu äußern.

In der Kabarettgeschichte von Rainer Otto und Walter Rösler, die im Jahre 1977 im ostdeutschen Henschelverlag erschien, werden die Aufgaben der Satire in einen historischen Kontext gestellt.

Angeregt besonders durch die vielfältigen Probleme der politischen und ökonomischen Entwicklungen, durch die Vielzahl der Auseinandersetzungen und Diskussionen um die Meisterung der Aufgaben der wissenschaftlich-technischen Probleme der ökonomischen Entwicklung, begann auch das politische Kabarett, diese Themenbereiche für sich zu entdecken und zu erschließen. Ideologische Probleme der ökonomischen Entwicklung, Fragen der Arbeitsintensität und Arbeitsmoral, der Planung und Arbeitsorganisation – um nur ein Beispiel zu nennen – spielten nunmehr in den Programmen der DDR-Kabarets eine immer größere Rolle.¹⁸⁶

Die typische Satireform der DDR – besonders was die Bühne und, wie später gezeigt werden soll, auch den Film betrifft – war das Kabarett.

In den ersten Jahren der DDR galt es, die Forderung nach einer positiven, systemaffirmativen Satire zu erfüllen.

Zu einem der ersten Ensembles zählte die „Kleine Bühne“, deren *Lied von der Freiheit* auch im ersten Programm der „Distel“ zur Aufführung kam.

Freiheit wozu und Freiheit für wen?

Das ist für uns keine Frage!

Denn wir sind so frei, für den Frieden zu stehn!

¹⁸⁵ Klötzer, (FN 30), S. 163

¹⁸⁶ Zit. n.: Otto / Rösler, (FN 29), S. 351, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 44

Und wir sind so frei, an die Arbeit zu gehen!
So ändern wir die Lage!
Unentwegt Schritt für Schritt
Ziehn wir andere mit!
Es singen die Maschinen:
Durch unsere Hände schaffen wir
Freiheit für wen?
Für uns!!!¹⁸⁷

Ein anderer Text der frühen Zeit des DDR-Kabarets stammt von der „Laterne“ und lässt den Unterschied zur Satire des bürgerlichen Westens nur schwer erkennen.

Wer sich frei von Fehlern glaubt,
wer kein offnes Wort erlaubt,
wer vollkommen scheinen will,
wer Kritik vernichten will,
wer die Wahrheit nicht verträgt,
wer nur Wert auf Phrasen legt,
nicht die eignen Schwächen sieht –
verbrennt sich letzten Endes doch die Pfoten.¹⁸⁸

Angesichts der Ereignisse von 1953, nämlich der Beendigung der Demonstrationen durch das Eingreifen der Roten Armee in Berlin, besticht dieser Text, zumal aus dem Jahre 1951 stammend, mit einem seltsam antizipierenden Inhalt.

Es gab also keine offizielle Haltung gegenüber der Satire. Aber was darf Satire? Eine Frage, die Tucholsky mit „Alles!“ beantwortete. Er ging von der Berechtigung eines „ehrlichen Mannes die Zeit zu peitschen“ aus. Was aber Satire in der DDR wirklich durfte, war kaum mit „Alles!“ zu beantworten. Hegels Satiredefinition, die von einer „entarteten Äußerlichkeit“ spricht, ist hier nicht anwendbar.

¹⁸⁷ Brehm, Erich „Lied von der Freiheit“, im Programm *Die Distel blüht zum Spaß*, Berlin [DDR] 1958, zit. n.: Otto / Rösler, (FN 29), S. 212, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 47

¹⁸⁸ Brandenstein, Wolfgang, Entree des „Laterne“-Programms *Heitere Streiflichter*, zit. n.: zit. n.: Otto / Rösler, (FN 29) S. 213

*Die Kunstform, welche diese Gestalt des hervorbrechenden Gegensatzes der endlichen Subjektivität und der entarteten Äußerlichkeit annimmt, ist die Satire ...*¹⁸⁹

Man ging in der DDR bezüglich des Systems selbstredend nicht von einer entarteten Äußerlichkeit aus, da jene im Grunde nicht infrage gestellt wurde oder werden durfte. Höchstens kleine Misstände auf dem Weg zur Utopie sollten satirisch dargestellt werden. Zudem scheint der Satireansatz des DDR-Kabarett im Gegensatz zur bürgerlichen Kritik aus der Perspektive des Individuums, das Staat oder Gesellschaft infrage stellt, invers. Die Satire der DDR zielte, vom idealen Staat ausgehend, auf die Unzulänglichkeit des Individuums.

Das verspricht fürs Erste keine aufregende Satire, zumal aus heutiger Sicht dieser Ansatz selbst als unfreiwillige Satire angesehen werden könnte. Hegels „Missklang der eigenen unvollkommenen Subjektivität“ im Verhältnis zur „entarteten Wirklichkeit“ war den ostdeutschen Humoridaologen insofern fremd, als es die entartete Wirklichkeit zwar gab, aber woanders. Diese prinzipielle Kritik konnte also lediglich bei Außenfeinden fündig werden und im Inneren systemimmanent bleiben. Das ist zwar kein alleiniger Maßstab für satirische Schärfe, schließt aber a priori die vollkommene Irritation der Zuschauer im Sinne der Relativierung des Gesamtsystems aus.

Zudem hatte die DDR in den 1950er-Jahren auch das Problem, eine Kulturmigration in Sachen Kabarett, Satire und Entertainment in den Westen zu unterbinden, der diesbezüglich offensichtlich attraktiver war. Die westdeutsche Truppe „Günther Neumann und seine Insulaner“ widmete sich zum Beispiel explizit der humorlosen Welt hinter dem Eisernen Vorhang.

*Der Insulaner richtet sein besonderes Augenmerk auf Parteiführer und -vertreter Ostdeutschlands und der Sowjetunion. Deshalb gehörte der „SED-Fuzionär“ mit seinen banalen Reden über die neuesten Richtlinien zum regelmäßigen Repertoire. Fast alle Nachrichten von und über Ostblockpersönlichkeiten wurden in einer der folgenden Insulanersendungen behandelt.*¹⁹⁰

Solcherlei Informationen galt es den Ostbürgern vorzuenthalten, und so hoffte man dies mit einem starken Gegengewicht namens DDR-Kabarett erreichen zu können. Den Anfang

¹⁸⁹ Hegel, G.W.F.: *Vorlesungen zur Ästhetik 1835–1838* (Drittes Kapitel: Die Auflösung der klassischen Kunstform / Die Satire), zit. n.: www.textlog.de/hegel_aesthetik.html vom 13.3.2010

¹⁹⁰ Im Original undatiertes Bericht der RIAS, zit. n.: Bryan T. van Sweringen, der ihn auf 1958 datiert – hier nach Klötzer, (FN 30), S. 202, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 50

machten 1953 die *Stacheltier*-Serie und ein Magistratsbeschluss zur Gründung verschiedenster Berufskabarets.

So etwa die „Distel“, die am 2. Oktober 1953 mit dem Programm *Hurra! Humor ist eingeplant* gegründet wurde. In Leipzig entstand 1954 das erste Programm der „Leipziger Pfeffermühle“ und ein Jahr später folgte die „Herkuleskeule“ in Dresden. Auch die Zeitungssatire erhielt Auftrieb wie etwa mit *Frischer Wind* und dem *Eulenspiegel*.

Eine wichtige Rolle spielte zu dieser Zeit das sogenannte Filmkabarett. Dass sich die DEFA überhaupt auf dieses Experiment einließ, lag in einer massiven Krise des Films begründet. In den ersten Nachkriegsjahren erreichte die DEFA zwar ein erstaunliches Produktionsvolumen qualitativ hochwertiger Filmproduktionen, welche die SED, vorerst noch in Beraterfunktion, zuließ, doch der wachsende Einfluss der Partei auf die filmischen Inhalte führte dazu, dass immer mehr Filme nur für das Archiv produziert wurden. Das Publikum entschied sich in der Folge, wann immer möglich, zunehmend für westliche Produktionen.

Kurz vor der Staatsgründung 1949 hatte der Prozess begonnen, der unter Aufsicht der SED dem Film immer mehr massenagitorische Funktionen übertrug. Besondere Kritik galt den DEFA-Unterhaltungsproduktionen, die zwar Publikumserfolge waren, doch im Sinne der gesellschaftlichen Entwicklung als wertlos galten. Dies führte zu einer drastischen Reduktion der Spielfilmproduktion, was auch Entlassungen und damit Arbeitslosigkeit mit sich brachte. In dieser Notlage wollte man mit der „scharfen Waffe des Kabarets“ punkten.¹⁹¹

Walter Ulbricht gab die Marschrichtung vor, indem er sich auf Georgij M. Malenkow, den stellvertretenden Vorsitzenden des Ministerrates und Sekretär des ZK, bezog, der auf dem Parteitag der KPDSU im Jahre 1952 den aus DDR-Perspektive nachahmenswerten Satz sagte:

*Was wir brauchen, sind die sowjetischen Gogols und Schtschedrins, die mit der Flamme alles Negative, Überlebte, alles das, was die Vorwärtsbewegung hemmt, aus dem Leben ausbrennen [...]*¹⁹²

Nun war es die SED-Führung, und hier im Besonderen Hermann Axen, der den Ruf nach Satire ebenso laut werden ließ, ohne jedoch selbst die Zielscheibe dieser Kritik abgeben zu wollen. Sepp Schwab, einer der Vorsitzenden des staatlichen Komitees für Filmwesen, beschrieb das Wesen des Kabarettfilms folgendermaßen:

¹⁹¹ Ulbricht, Walter, „Die gegenwärtige Lage und die neuen Aufgaben der SED“, Rede auf dem II. Parteikonferenz der SED (9.7.1952), zit. n.: www.books.google.at, 11.2.2010

¹⁹² Malenkow, Georgij M., „Rechenschaftsbericht des Zentralkomitees der KPDSU an den XIX. Parteitag“, in: *Beilage zur Neuen Zeit*, Berlin/Ost 42/1952, S. 35, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 51

[...] daß man Satire durch so eine Art „Kabarettfilm“ ins Kino bringen sollte. Nicht viel Aufwand: Tisch, Stuhl, Telefon, Vorhang, davor gute Kabarettnummern, zum Beispiel mit der Brummerhoff oder ähnlichen Kabarettisten. Kosten maximal 10.000 Mark pro Stück.¹⁹³

Die Produktionsverhältnisse und die damit verbundenen niedrigen Kosten waren ein weiterer Grund für die Umsetzung des *Stacheltiers*. Das Abnahmeverfahren jedes Films verlief in zwei Schritten: zuerst die Abnahme des Textes und dann des fertigen Filmes. Die etwa achtköpfige Abnahmekommission aus der Hauptverwaltung Film im Ministerium für Kultur protokollierte die Abnahme und zeigte in vielen Fällen rigorosere Haltungen gegenüber dem Inhalt als bei Bühnenstücken. Ein bekanntes Beispiel für das Wirken von Zensur war der Film *Hausbeleuchtung*, worin die Hausbewohner einen Vortrag über die großen Probleme der Zeit zu hören bekommen, während ihre Beschwerden über die kleinen Defekte des Hauses mit dem Hinweis auf den großen Zusammenhang der Friedensproblematik abgeschmettert werden. Dieser Film wurde nie gezeigt, die Begründung las sich im Protokoll der Kommission so:

*Dieser Streifen, der nach einer Grotteske aus einem Programm des Berliner Kabarets „Die Distel“ inszeniert wurde, hat sein Ziel verfehlt. Statt das negative Verhalten des Redners zu glossieren, macht er umgekehrt alles lächerlich, witzelt hemmungslos über die Hausversammlung als demokratisches Organ und über solche Begriffe wie Frieden, Einheit und Demokratie. Es geschieht angeblich, um die Phrasenhaftigkeit des Referenten zu charakterisieren. In Wirklichkeit geschieht es aber nur, um diese Begriffe selbst „vielsagend“ zu ironisieren.*¹⁹⁴

Trotz aller Widrigkeiten und Zwiespältigkeiten war man bemüht, den Kabarettfilm möglichst rasch als Vorfilm einzubauen, zwischen einem aktuellen politischen Teil und einem „ernsten Teil“, also einem Spielfilm. Der Kabarettfilm quasi als Mittelstück war also der „heitere Teil“. Walter Ulbricht selbst war es, der dem ungeliebten Kind Satire das Wort redete, indem er forderte, „mehr satirische Kurzfilme zu produzieren“, was jedoch kein „Recht auf unbekümmerte Kritik“ beinhalten sollte.¹⁹⁵ Die SED behielt es sich vor, zu entscheiden, was Satire sein durfte und was nicht. Zu spüren bekam das Günter Kunert mit *Eine Liebesgeschichte*, der fünften Folge des *Stacheltiers*:

¹⁹³ Klötzer, (FN 30), S. 33

¹⁹⁴ McNally / Sprengel, (FN 26), S. 160, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 52

¹⁹⁵ Vgl. Ulbricht, Walter, „Die gegenwärtige Lage und die neuen Aufgaben der SED“, Rede auf dem II. Parteikonferenz der SED (9.7.1952), zit. n.: www.books.google.at, 11.2.2010

Die Filmfassung der Liebesgeschichte beginnt mit einer Szene im Büro. Ins Bild kommen zwei Angestellte, die sich langweilen. Als ein Dichter hereintritt und ihnen eine Liebesgeschichte anbietet, erkennt man in ihnen Gutachter. Mit „Darauf warten wir gerade“ ermutigen sie den Autor, seine Geschichte vorzutragen, und wir sehen zu seinen Worten eine gefühlvolle, romantische und etwas schwülstige Liebesszene. Einem knappen Lob folgt herbe Kritik in Lingua und Redeweise der SED-Propaganda: „Die Frage des frohen Jugendlebens ist nicht scharf genug angeschnitten worden [...] Auch die Rolle der Gleichberechtigung der Frau wurde zu wenig angesprochen“. Der Dichter solle sein Werk „selbstkritisch überarbeiten“, denn er habe es noch nicht genügend verstanden [...] das zentrale Problem der kollektiven Zusammenschweißung breit zu entfalten.“ Als der Gescholtene das nächste Mal erscheint, präsentiert er eine völlig neue Liebesgeschichte, die tatsächlich alles Verlangte „anspricht“, frohes Jugendleben, Gleichberechtigung der Frau und kollektive Zusammenschweißung. Diese sozialistisch-realistische trash-Variante einer Liebesgeschichte bildet das Kernelement der Satire.¹⁹⁶

Kunert entzieht in diesem Gleichnis der Liebesgeschichte alles, was sie ausmacht, und ersetzt es durch Phrasen und Stereotypen – desgleichen wird vom DDR-Satiriker verlangt: Er soll kritisch sein, jedoch im Geiste des sozialistischen Realismus. 28 der 275 gedrehten *Stacheltier*-Produktionen spiegelten diesen offenbar nicht wider und wurden verboten. Im Einzelfall konnte auch ein bereits abgelehntes Projekt im Nachhinein reaktiviert werden, wenn es politisch angemessen schien. So schreibt Jacques Poumet:

Ein Streifen über das Schieberwesen in Ost und West wird 1956 abgelehnt, weil er zu „politisch falschen Schlußfolgerungen führen kann“, und das, obwohl seine künstlerische Qualität als außerordentlich gut eingeschätzt werden muß. Drei Jahre später wird der Film jedoch aus der Schublade gezogen, weil sich in der Zwischenzeit ein politischer Nutzen herausgestellt hatte. Die neue Abnahme-Kommission findet den Film dieses Mal von der künstlerischen Seite her gar nicht so gut, läßt ihn aber trotzdem zu, weil er den großen Vorteil hat, daß er um mehr Verständnis für Kontrollen an der Westberliner Grenze wirbt.¹⁹⁷

Probleme mit der Zensur hatte auch jenes *Stacheltier*, das Eva und Erwin Strittmatter im Jahre 1958 schrieben, es war eines der wenigen über die Landwirtschaft. Eine Gruppe von Erntehelfern aus dem Ministerium für Land- und Forstwirtschaft wird für die Kartoffelernte

¹⁹⁶ Klötzer, (FN 30), S. 53f, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 53

¹⁹⁷ Zit. n.: McNally/_Sprenkel, (FN 26), S. 161, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 53

eingesetzt. Der Minister ist selbst inkognito dabei, um sich die Schlamperei in der LPG anzusehen. Am Abend improvisieren die Erntehelfer einen Kabarettabend, um das Erlebte nachzuspielen, der Minister gibt sich zu erkennen und hält einen Vortrag über Arbeitsmoral. In der Endfassung wurde dieser Film um die Hälfte gekürzt. Das Thema Arbeitsscheue wurde zur Gänze herausgeschnitten – vergebens, trotz aller Korrekturen hatte der Film bei der Abnahmekommission keine Chance.

Die entscheidende Frage bei der Beurteilung des Stacheltieres ist die Frage nach der Tendenz der Aussage: Wem nützt das Stacheltier? [...] da dieses Stacheltier die aufgeworfene Problematik in seiner Gestaltung nicht löst, kann dieser Film seine Aufgabe nicht erfüllen [...] Der Film wurde abgelehnt.¹⁹⁸

Nicht genug, dass der Kabarettfilm mit Zensur zu kämpfen hatte, gab es auch Kritik seitens der Kollegenschaft ob der Zahnlosigkeit des *Stacheltiers*, so wie etwa 1961 durch das „Lachbrett“.

*Ich sah ein Stacheltier mir an
und kann eins nicht verstehn:
weshalb kriegt man an frechem Witz
so gut wie nichts zu sehen?*

*Ein glattrasiertes Stacheltier
ist nackt, das will ich meinen.
Wo alles lacht, wo alles lacht,
da sollte es nicht weinen.¹⁹⁹*

Peter Jelavich bringt in seinem Essay *Satire under socialism* die Problematik der Satiriker in der DDR auf den Punkt:

From the outset, cabarets in the GDR were in a difficult and paradoxical situation. They were supposed to employ satire, which is normally aimed against those in power, to advance the goals of the ruling Socialist Unity Party (SED). Cabarets were allowed to criticize shortfalls in

¹⁹⁸ Abnahmeprotokoll „Darf der denn das?“ 10.11.1958, Archiv Hauptverwaltung Film/Ministerium für Kultur, zit. n.: Zit. n.: McNally/_Sprengel, (FN 26), S. 162, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 54

¹⁹⁹ Ensikat, Peter / Hösch, Rudolf, „Kabarett von gestern und heute“, zit. n.: Otto/_Rösler, (FN 30), S. 241, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 54

*the actual development of socialism, without attacking its fundamental precepts. In principle, even that task should have given great leeway to cabarets. After all, the classic German conception of satire, voiced by generations of writers from Friedrich Schiller to Kurt Tucholsky, was to highlight the discrepancy between ideals and realities.*²⁰⁰

Die Autoren und Satiriker der DDR waren sich dieser Diskrepanz bewusst, sie war ihr Alltag.

Abgesehen von Richtlinien seitens der offiziellen Stellen in Sachen Satire gab es auch das Prozedere, jedes neue Stück in mehrfacher Hinsicht abnehmen zu lassen. Die meisten Programme mussten nicht nur der örtlichen Magistratsverwaltung vorgelegt werden, sie wurden auch von den jeweiligen regionalen SED-Offiziellen begutachtet. Dasselbe wiederholte sich dann kurz vor der Premiere in einer geschlossenen Vorstellung für eine sehr geringe Zahl von SED-Zensoren, welche nunmehr nicht nur den Text, sondern auch die Darbietung auf ihre Systemtauglichkeit überprüften. Um ganz sicher zu gehen, entsandte man auch noch Zensoren in die ersten Vorstellungen, ganz zu schweigen von der perfidesten Form der Zensur, dem Einschleusen von Stasi-Spitzeln in die jeweilige Truppe, sei es als Texter, Darsteller oder im operativen Bereich. Zu trauriger Berühmtheit gelangten hier etwa Mathias Wedel und Gisela Öchelhäuser, die als besonders liberal galten und in den Jahren nach der Wende als Stasi-Informanten enttarnt wurden.

Die „subjektive Nichterfüllung gesellschaftlicher Erfordernisse, beabsichtigt durch produktive Kritik, die Denkanstöße und Handlungsimpulse zur weiteren Vervollkommnung des Menschen gibt“,²⁰¹ wurde hier offensichtlich missverstanden.

Es gab allerdings graduelle Unterschiede im Zulassen von leichter Systemkritik mit einem lokalen Gefälle. So war Berlin aufgrund seiner Doppelüberwachung (Zentrale und örtliches Magistrat) kein guter Boden für offene Kritik, da sich beide Behörden – laut Ensikat – „versuchten in ihrer Wachsamkeit auch noch zu übertreffen“. In dieser Beziehung tat man sich in Sachsen, und dort besonders in Dresden, leichter, da der lokale SED-Vorsitzende, Hans Modrow, einen pragmatischen, um nicht zu sagen liberalen Kurs fuhr. So kam es also, dass der „Herkuleskeule“ der Ruf anhaftete, das systemkritischste Kabarett in der DDR zu sein.

²⁰⁰ Jelavich, Peter, „Satire under Socialism“, in: Bauschinger, Sigrid (Hg.), *Die freche Muse. The Impudent Muse. Literarisches und politisches Kabarett von 1901 bis 1999*, Francke, Tübingen–Basel 2000, S. 164, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 55

²⁰¹ Aus der Leitlinie des wissenschaftlichen Beitrags für Volkskunst beim Ministerium für Kultur der DDR, zit. n.: Budzinski / Hippen, (FN 177), S. VIII

Die „Pfeffermühle“ in Leipzig stand dem kaum nach, wie sich an einem Zensurkuriosum aus dem Jahre 1979 festmachen lässt. Allein bis zum Jahre 1960, also in den ersten sechs Jahren ihres Bestehens, waren bereits vier Programme dieser Truppe bei der Zensur durchgefallen. Pünktlich also zum 30-Jahr-Jubiläum der DDR gab man in Leipzig das Programm *Wir können uns gratulieren*, das durch die lokalen Behörden genehmigt worden war. Nach einigen höchst erfolgreichen Vorstellungen teilte man aus Berlin mit, dass der Inhalt allzu nahe am Standpunkt des Klassenfeinds schramme. Die Folgen waren weitreichend. Nicht nur der Direktor Horst Günther wurde entlassen, auch sein Dramaturg Rainer Otto, ein SED-Mitglied, wurde mit einem Disziplinarverfahren konfrontiert. Des Weiteren wurden als Folge der Zulassung dieses konterrevolutionären Programms, das selbstredend aus dem Spielplan genommen werden musste, auch zwei Offizielle der örtlichen Zensur suspendiert.

Ein weiteres Beispiel für die Fallhöhe von Satirikern in der DDR ist jenes des „Rat der Spötter“, wo im Jahre 1961 sechs der Mitglieder für neun Monate ins Gefängnis mussten, mit zusätzlichen zwei Jahren auf Bewährung. Der Spielort des Ensembles, der „Spötterkeller“, wurde geschlossen. Es bestand der dringende Verdacht der „staatsgefährdenden Propaganda und Hetze“.

Wie aber war es zu dieser Entwicklung gekommen, zumal der „Rat der Spötter“ eine angesehenere Kabaretttruppe war – auch im Sinne der offiziellen DDR? Das beweist nicht nur die hohe Zahl an Auftritten dieses Studentenkabarets, sondern auch die zweimalige Entsendung ins Ausland, was als Indiz für offizielle Akzeptanz gewertet werden muss. Man war nicht nur zu Gast in Wien bei den Weltfestspielen der Jugend 1959, sondern 1961 auch in Marburg, wo ein Auftritt vor den Studenten der Philipps-Universität stattfand. Es liegt also die Annahme nahe, dass der „Rat der Spötter“ Kabarett im kulturpolitischen Sinne der DDR machte, zumal sich das Ensemble aus Studenten, die zum Teil SED-Mitglieder waren, zusammensetzte.

*Begründer des „Rates der Spötter“ war Horst Pennert, damals Student an der Leipziger Fakultät für Journalistik. Die meisten Mitglieder waren Studentinnen oder Studenten der Journalistik an der Karl-Marx-Universität in Leipzig, einige studierten Medizin, Pharmazie, ein Mitglied war Grafiker.*²⁰²

²⁰² Röhl, Ernst, *Rat der Spötter. Das Kabarett des Peter Sodann*, Gustav Kiepenhauer Verlag, Leipzig 2002, S. 168, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 57

Stein des Anstoßes war das Programm *Wo der Hund begraben liegt* im September 1961. Der Staatsanwalt konstatierte einen Aufruf „[...] in der Endkonsequenz zum Handeln gegen die Arbeiter- und Bauernmacht“. Insbesondere wurde Bezug auf den Sekretär der Universitätsparteileitung genommen, der den konterrevolutionären Charakter aufzeigte, nachdem er einer Voraufführung beigewohnt hatte. Das Hauptproblem entzündete sich an der Figur des Pumpernickel, der pausenlos Ulbricht zitiert und so in eine gefährliche Nähe des „Herrn Staatsrats“ kam, die Kritik greift jedoch weiter.

Die Szene stellt dürftige Ulbricht-Formulierungen bloß sowie deren öffentliche Omnipräsenz. Abgesichert durch detaillierte Quellen-Angaben, die auf der Bühne genannt werden, lassen die Autoren Pumpernickel ungelenke wie inhaltsleere Sätze aus veröffentlichten Reden des Staatsratsvorsitzenden zitieren. Am Schluß der Szene versucht jemand, Pumpernickel endlich zu einer „eigenen Meinung zu verführen“. „Wie würden Sie argumentieren“, fragt er, „wenn’s keine Ulbricht-Reden gäbe?“ – „Engels“, lautet die Antwort. „Und wenn der nichts geschrieben hätte?“ – „Dann eben Marx, oder auch „Lenin.“ „Ach, wissen Sie“, fügt Pumpernickel dann leutselig hinzu, „tun Sie doch nicht so, als wenn meine Existenz als Agitator der Nationalen Front aufs Spiel gesetzt wäre, wenn’s keine Zitate gäbe. (lachend) Es gibt doch so viele handfeste Argumente.“ Darauf wird der Pumpernickel das erst Mal gelobt: „Da haben Sie endlich mal was Vernünftiges gesagt.“ „Ich nicht, Walter Ulbricht“, lautet die Pointe aus Pumpernickels Mund.²⁰³

Man tat sich im Zuge der Gerichtsverhandlung schwer, den Tatbestand der Hetze in diesem grundsätzlich harmlosen Text aufzufinden. Bis zur Verhandlung dauerte es neun Monate, in denen den Gefangenen sämtliche Lektüre verweigert wurde. Vor Gericht war man bemüht, das Konterrevolutionäre auch dadurch herauszustreichen, dass eben durch jene erwähnten Gastspiele im bourgeoisen Westen eine Versuchung stattgefunden habe und der Beweis der Hetze gegen das sozialistische System „durch die grölende Zustimmung reaktionärer westdeutscher Studenten in Marburg“ erbracht sei. Des Weiteren wurde der an einen Beweis grenzende Verdacht geäußert, dass in der Zeit, als der *Rat der Spötter* seinen Kabarettkeller ausbaute, das Studium des Marxismus vernachlässigt werden musste und es so überhaupt erst zu dieser katastrophalen Entwicklung hatte kommen können.

Was war das Prekäre an diesem „Fall“? 1961 war das Jahr des Mauerbaus und es existierten diesbezüglich zwei konträre Standpunkte innerhalb der DDR – auch unter den

²⁰³ Klötzer, Sylvia, „Kabarett und Öffentlichkeit“, in: McNally/_Sprengel, (FN 26), S. 170, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 58

Parteimitgliedern. In der SED-Führung gab es eine wachsende Nervosität bezüglich der zu erwartenden Reaktionen der Bevölkerung. Daraus resultierte eine harte Parteilinie, die das rigorose Durchgreifen auch gegenüber Parteimitgliedern verlangte. Dem entgegengesetzt existierte aber auch eine liberalere Haltung, die angesichts der hohen Flüchtlingszahlen für einen „weicheren“ Umgang mit Kritik und mit der Jugend plädierte. Selbst als die Mauer bereits errichtet war, wurde von dieser Fraktion nicht unbedingt eine abrupte Verschlechterung des Klimas erwartet.

Heiner Müller sah darin sogar Vorteile: „Jetzt ist die Mauer da, jetzt kann man in der DDR über alles offen reden.“²⁰⁴ Das offene Reden wurde aber von der SED-Führung umbenannt in Fehlerdiskussion. Eine Reihe von Strafaktionen innerhalb und außerhalb der Partei folgte, um Fehlerdiskussionen zu vermeiden. In der Folge wurde relativ schnell klar gemacht, dass auch im Kabarett die Partei als Zielscheibe von Kritik nicht geeignet war. Kritik an der Partei wurde so zur Systemkritik, und Kritik am System war von nun an erst recht nur mehr zwischen den Zeilen möglich. Der Ort für diese Form von Kritik waren die Kabarettkeller, nicht das Fernsehen oder Kino. So entstand ein Satirereservat, das im Sinne der breiten Öffentlichkeit irrelevant, als Feigenblatt aber wirkungsvoll blieb. Die Bedingung, den Klassenfeind als Zielscheibe der Kritik konsequent beizubehalten, galt als Tauschware für gezügelte, domestizierte satirische Behandlung von Missständen, die es zwar offiziell nicht gab, inoffiziell aber als Ventil erstaunlich gut funktionierten. So erklärt es sich auch, dass nach der Machtübernahme Erich Honeckers die Gründung zahlreicher Berufskabarettis forciert wurde, was jedoch keinen Einfluss auf das Nicht-Verhältnis von Satire und DDR-Fernsehen hatte. Dieses blieb absolut satirefrei.

Was war die Reaktion der Kabarettistinnen und Kabarettisten? Sie sahen sich selbst als Resultat einer (widerwilligen) Toleranz bis zu einem gewissen Grad, als Teil einer verlogenen Medienlandschaft und hatten nun die Möglichkeit, in einem quantitativ reduzierten Rahmen darauf in kritischer Weise Bezug zu nehmen. Zwei historische Ereignisse waren es, die dem DDR-Kabarett Auftrieb gaben und im Gegenzug eine härtere Haltung der Behörden provozierten: die Ausbürgerung Wolf Biermanns im Jahre 1976 und die sowjetische Glasnost-Politik ab der Mitte der 1980er-Jahre – zwei geschichtliche Umstände, die in ihrem Wesen unterschiedlicher nicht sein konnten, kongruent allerdings in ihrem bedrohlichen beziehungsweise relativierenden Charakter gegenüber der DDR.

²⁰⁴ Zit. n.: www.davids-welt.de/hm/ vom 20.11.2010, vgl. Streisand, Marianne, Chronik einer Ausgrenzung, in: *Sinn und Form* 43 (1991), S. 429–434

Änderte sich dadurch die Satire in Form einer Verlagerung der Inhalte? Traditionellerweise galt es als sicherer Lacher, offizielle Slogans zu ironisieren. So transformierte die „Distel“ die elfte These von Marx zu: „Die Ökonomen haben die Welt so weit verändert, dass es den Philosophen mittlerweile schwerfällt, sie zu interpretieren.“ Auch die Wichtigkeit, Valuten zu besitzen, nicht nur um bestechen zu können oder an Güter des Schwarzmarkts heranzukommen, sondern auch um etwa Zahnplomben erstehen zu können, war immer wieder Thema von Texten und Songs. So nahm die „Distel“ im Jahre 1980 einen der bekanntesten Brecht-Texte zur Vorlage:

*Und der Haifisch der hat Zähne
Und die trägt er im Gesicht
Meine Oma, die hat keene
Zahngold gibt's für Ostgeld nicht.*²⁰⁵

Bei oberflächlicher Betrachtung stellt sich anhand der zitierten Textpassagen und der bereits besprochenen Zensurpraktiken die Frage, ob eine Linie in der Restriktion zu erkennen ist, ob vielleicht zeitliche Differenzen im Sinne des zu Zensurierenden auszumachen sind. Lokale Unterschiede wurden bereits besprochen, die individuelle Empfindlichkeit oder Nachlässigkeit von Zensoren ebenfalls. Auch die Kunstfertigkeit, systemkritische Satire dem Zensor vorzuenthalten, während sie dem Publikum nicht verborgen blieb. Die Zensur schien allerdings bei aller Gründlichkeit und bei allen Richtlinien auch immer etwas dem Zufall überlassen gewesen zu sein. Zufall in dem Sinne, dass ein Aufeinandertreffen von mehreren Faktoren – aus dem Persönlichen, offiziell Politischen, Lokalen oder Außenpolitischen – als Amalgam letztendlich wirksam war, um Zensur entweder herbeizuführen oder nicht.

Die Frage nach den Möglichkeiten der Kritik respektive ihrem Spielraum ist nicht eindeutig zu beantworten. Ein Weg der Zensur aber war es, in erster Linie Ensemblekabarets zuzulassen.

*Zu DDR-Zeiten gab es aus politischen Gründen fast nur Ensemblekabarett. Das war einfach besser zu überwachen als irgendwelche Einzelkämpfer, die kritisch über die unbewachten Dörfer tingelten.*²⁰⁶

²⁰⁵ Jelewich, Peter „Satire under Socialism“, in: Bauschinger, (FN 200), S. 170, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 62

²⁰⁶ Zit.n.: Jelewich, Peter „Satire under Socialism“, in: Bauschinger, (FN 200), S. 173, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 65

Ein bedeutendes Ensemble der DDR-Kabaretts ist die heute noch existierende „Herkuleskeule“, deren Autor Wolfgang Schaller das Schlagwort vom *sozialistischen Hollywood* prägte, worauf später noch genauer eingegangen werden soll. Er war es auch, der sich für die kleine dramaturgische Revolution des durchgängigen Kabarettstücks stark machte.

*Die Bemühungen um thematisch geschlossene Programme sind produktiver, weil sie zu einer neuen Qualität unserer Programme und ihrer Aussage führen, weil sie darauf aus sind, ein Problem in seiner Vielschichtigkeit und Kompliziertheit zu zeigen und tiefer nach Ursachen zu loten.*²⁰⁷

Schaller und auch Ensikat waren aber bei aller formalen Experimentierfreudigkeit dennoch in einer Zwickmühle, was die Objekte der Satire betraf.

*Aside from humor, [...] due to its call for civic courage. It argued that all individuals can and do make choices, and that they should opt for what is morally correct, instead of what is simply expedient. But it was hard to put into practice within the framework of the GDR.*²⁰⁸

Dennoch meint Ensikat, dass es besonders die Zivilcourage der Satire gewesen sei, die zumindest partiell zu den Entwicklungen von 1989 beitrug.

*Der Witz – oder sagen wirs etwas vornehmer: die Satire macht keine Revolution. Aber sie kann helfen diese vorzubereiten. Ich behaupte – nun laßt mich auch mal ein bißchen großwahnstinnig sein – die Satire hat diese Revolution in der DDR mit vorbereitet. Was da zwischen gedruckten Zeilen stand, aus den Kabarettkellern und Theaterbühnen erklang, war keine mächtige Internationale. Es war das leise, manchmal auch lauter werdende und nicht totzukriegende Verlachen des Bestehenden.*²⁰⁹

Die andere Seite sah dies naturgemäß anders, zumindest solange sie das noch vermochte. Man unterstellte der „Herkuleskeule“ und hier im besonderen Ensikat und Schaller, dass es sich um „frustrierte Autoren“ handelte, die „Partei und Staat beleidigen wollten“.

²⁰⁷ Ebd. S. 174, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 66

²⁰⁸ Ebd. S. 175, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 66

²⁰⁹ „Revolution, Freiheit und Angst“, reprinted in: Ensikat, Peter, *Ab jetzt geb ich nichts mehr zu*, München 1993, S. 336, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 66

Das Programm *Auf dich kommt es an, nicht auf alle* wurde nach langem Tauziehen im Vorfeld doch zugelassen. Der Plot war ein alternativer Parteitag, der im Programmheft als Außenseiterkonferenz angekündigt wurde, das Publikum wurde als „Abgeordnete“ begrüßt und das Programmheft selbst war eine Delegiertenmappe. Die Darsteller agierten zunächst vom Publikum aus. Man schickt in der Folge einen Darsteller auf die Bühne, der widerwillig den Versammlungsleiter geben muss. Es wird insinuiert, dass jeder die gleichen Rechte hätte, und die zunächst gängigen Parodien auf langatmige Parteitagsreden werden mit Fortdauer des Abends abgelöst durch ein sich verdichtendes Stück Kabarett, das in der Folge zum Auftreten der Außenseiter führt – der Arbeiter, die sich nach wie vor in einer rechtlosen Situation befinden, wogegen die Funktionäre in der Hierarchie den Ton angeben. Die „Gleichen Rechte“ seien lediglich eine Phrase.

Nach dem Thema der sozialen Unausgewogenheit folgt das Thema Bildung. Als Parodie Bezug nehmend auf das alte Arbeiterkampflied *Solln im Gleichschritt uns entfalten und im Kampfe stille stehn* wird die hohle Rhetorik der tatsächlich nicht mehr stattfindenden Bildungspolitik thematisiert. Es ist hier nicht notwendig, auf die absolute Brisanz dieser beiden Aspekte im Programm der „Herkuleskeule“ hinzuweisen, da zwei Grundpfeiler des offiziellen Systems, Bildung und soziale Gerechtigkeit beziehungsweise Gleichheit, ad absurdum geführt werden. Folgende Passage wurde in diesem Zusammenhang leicht nachvollziehbar zensiert:

Eins – 2, 3, 4, 5, 6, 7

Ich hab eine Fünf geschrieben

Thema war ganz klar gestellt

Sozialismus, deine Welt.

Ich schrieb, was mir nicht gefällt.

Was mich ärgert, was mich quält.

Klar, das Thema war verfehlt.²¹⁰

Es war offensichtlich, dass dieses Programm den eben zu Ende gegangenen Parteitag als Anlass nahm. Die Ausgegrenzten dieser Produktion der „Herkuleskeule“ waren die typischen Repräsentanten der DDR in programmatischer Hinsicht, es wurde also ein Staat auf die Bühne gestellt, der sich seiner Ideale entledigt hatte. Hier lagen auch unter anderem die Gründe, warum es von der ersten Konzeption bis zur Erstaufführung von *Auf dich kommt es an, nicht*

²¹⁰ Klötzer, (FN 30), S. 215, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 67

auf alle zwei Jahre brauchte. Dennoch erstaunlich, zumindest in der Theorie, da das Programm doch eine Anforderung erfüllte, die Bodo Zabel, der Leiter der Abteilung Unterhaltungskunst im Ministerium für Kultur, an das Kabarett stellte, nämlich jene der Bewusstmachung des Umstands des verletzten Ideals.

*Die Besonderheiten des Kabarett sind zu suchen in der schnellen Reaktion auf Erscheinungen der Gesellschaft, in einer der Satire eigenen Sichtweise, die besonders stark vom verletzten Ideal ausgeht, die also positive politische Absichten aus der Sicht der Negation ins öffentliche Bewußtsein bringt [...]*²¹¹

Sehr früh forderte Schaller bereits die SED-Bezirksleitung auf, Einwände bezüglich der Textvorlage anzumelden, und betont in seinem Schreiben an die begutachtenden Instanzen immer wieder seine Loyalität: „Wir sind keine Untergrundkämpfer, sondern wollen Mitstreiter und Verbündete sein [...]“²¹²

Die Autoren der „Herkuleskeule“ wurden in der Folge vorgeladen und davon informiert, dass „die progressive Wirkung als Anliegen der Satire fehle“. Es folgte ein langwieriges Lavieren von beiden Seiten, schließlich wurde aber von offizieller Stelle das Programm als nicht staatsfeindlich eingestuft und so der Weg zumindest bis zur Abnahme geebnet.

Entscheidend war an *Auf dich kommt es an, nicht auf alle*, dass man dem Programm Spitzen, einzelne Pointen und dergleichen nehmen oder streichen konnte, was nichts am grundsätzlichen Problem für die Zensoren änderte, das darin bestand, dass Inhalt und Plot an sich die gefährliche Pointe waren. Dies hatte aber auch den Vorteil, dass solche Programme grundsätzlich schwerer zu zensieren waren. Eine solche Form des Kabarett, die theatralischer war als in der Vergangenheit, lag durchaus im Trend. Man meinte es ernst, oder gab es vor, mit dem Schlagwort der helfenden Kritik, die zumindest theoretisch von offizieller Seite eingefordert wurde. Es wurde zwar keine optimistische Perspektive aufgezeigt, doch eben das konnte als Aufforderung verstanden werden, sich bewusst zu machen, dass die Lebensumstände in der DDR optimiert werden sollten, was wiederum einen positiven, fast optimistischen Ansatz repräsentiert hätte.

²¹¹ Vgl. Zabel, Bodo, „Zu ausgewählten Tendenzen und Problemen bei der Entwicklung des politisch satirischen Berufskabarett in der DDR“, in: Auswertung der 3. Werkstatttage des Berufskabarett vom 14.–18. Januar in Gera. SächsHstA IV E-2/9/02/570, zit. n.: Klötzer, (FN 30), S. 218, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 68

²¹² Schreiben Wolfgang Schallers an Dr. Cassier, SED-Bezirksleitung Dresden, Abt. Kultur, vom 6.9.1985, zit. n.: Klötzer, (FN 30), S. 220, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), ebd.

Diese Zeilen lesen sich selbst wie Kabarett, waren aber der reale Alltag der DDR im Zusammenwirken von Kabarett, Satire und Zensur. Wobei hier noch einmal erwähnt werden muss, dass der Hauptkonflikt nicht auf der Ebene „offizieller Staatssozialismus der DDR versus gesellschaftsveränderndes Kabarett in Richtung westliche Zustände“ lag.

Die meisten Kabarettisten wollten den Sozialismus und es lag ihnen viel daran, ihn in der Realität der DDR umzusetzen. Die offizielle DDR als Gegenpart sah sich aber angesichts allzu sozialistischer Ideale und Anliegen eher gefährdet. Weitere Gegner dieser Bestrebungen waren die Kollegen selbst, die einen Nebenjob bei der Stasi unterhielten. Es lag also der Schluss nahe, dass nur eine vollkommene Verhinderung des Programms *Auf dich kommt es an, nicht auf alle* das Problem zu lösen imstande war. Bleibt die Frage, warum es schließlich doch zugelassen wurde.

Abgesehen vom erwähnten Problem der Zensur im Sinne der Greifbarkeit staatsfeindlicher Elemente bei dieser durchgehenden Dramaturgie bestand auch ein außergewöhnlich gutes Verhältnis, die Gesprächsbasis zwischen der Leitung des Kabarets und der Bezirksleitung betreffend. Des Weiteren nimmt das Programm Bezüge auf sowjetische Reformpolitik und findet dann doch noch zu einem optimistischen Ansatz, indem es der Hoffnung Raum lässt, diese könne sich auf die DDR übertragen.

Im Jahre 1985 schrieb Wolfgang Schaller, der Autor der „Herkuleskeule“, an die SED-Bezirksleitung Dresden. Es liest sich wie ein Programm, muss aber unter Bedachtnahme des Umstands betrachtet werden, dass es sich um die Zeilen eines Kabarettisten (!) an seine Zensurabteilung handelt – das Spiel mit dem doppelten Boden ist hier inkludiert:

Ich halte diese Sehnsucht nach einem sozialistischen Hollywood, wo jedes Problem schön bunt retuschiert wird, für genauso gefährlich wie die graue, alles negierende Sicht einiger Künstler. Ich schreibe das nur deshalb, weil auch bei der Diskussion in der Keule Träume unwidersprochen blieben, wie lustig es doch einst auf der Kabarettbühne bei Schlagloch- und Klopapierwitzen herging.

Nein, ich kann meine Aufgabe nur darin sehen, mich und andere in Diskussionen zu verwickeln, die Menschen belastbar zu machen für Widersprüche, auch für solche, mit denen wir noch lange leben müssen. Wenn ich was bewegen will, muß ich mich und die anderen verunsichern. Angst, ein Problem beim Namen zu nennen, ist dabei ein schlechter Ratgeber.²¹³

²¹³ Brief von Wolfgang Schaller an Dr. Cassier, SED-Bezirksleitung Dresden, Abt. Kultur vom 14.11 1985. Dresden SächsHstA IVE-2/9/02/570, zit. n.: Klötzer, Sylvia, „Herrschaft und Eigen-Sinn“, in: Bauschinger (FN 200) S. 179, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 70

Die zum Teil verordnete und zum Teil geduldete Satire wirkte vornehmlich zwischen den Zeilen in Kooperation mit einem Publikum, das zwischen den Zeilen zu hören imstande war. Die Diskrepanz zwischen dem Soll- und dem Ist-Zustand, zwischen der offiziellen Wahrheit und der inoffiziellen Wirklichkeit war der Nährboden des Witzes im DDR-Kabarett. Das ist nun kein Spezifikum an sich, es gab lediglich eine größere Differenz zwischen der Inszenierung der Harmonie im öffentlichen Raum und der tatsächlich stattfindenden privaten Situation als im Westen. Es war also das Kabarett der DDR im Grunde bereits dazu angehalten, ein universelleres Kabarett zu kritisieren. Die unfreiwillig komische Inszenierung des Staates DDR (mit starken tragischen Zügen wie Menschenrechtsverletzungen oder Maueropfer) galt es kabarettistisch zu entlarven, in gewisser Hinsicht ein interdisziplinäres Unterfangen. Das DDR-Kabarett stellte aber kein Unikat jenseits des Eisernen Vorhangs dar.

4.3 Analogien zum Kabarett in Polen

Das Kabarett in Polen hat eine lange, wenn auch uneinheitliche Tradition, die sich in erster Linie auf zwei Wurzeln zurückführen lässt. Zum einen auf die des Pariser „Café Chantant“ und zum anderen auf die des Gartentheaters um die Jahrhundertwende. Starken Einfluss übte auch das Berliner Kabarett aus, noch in manchen Texten der Zwischenkriegszeit kann man den Einfluss Kurt Tucholskys, Erich Kästners oder Klabunds erkennen. Jerzy Wittlin sieht die Rolle des Kabaretts im Allgemeinen und in Polen im Speziellen folgendermaßen:

*Das Kabarett ist – ganz allgemein gesehen – ein Zerrspiegel der Menschen und Dinge, aber auf die Zeitperspektive bezogen außerdem ein Versuch des Genres Satire, in den konkreten, alltäglichen, sozusagen identischen Fällen, die mitunter pur, ohne Zutun eines Satirikers, direkt aus dem Leben auf die Bühne übertragen werden können, gleichzeitig einen Niederschlag allgemeiner Erscheinungen und Charaktere zu finden.*²¹⁴

Symptomatisch für das Kabarett in Polen nach dem Krieg war der gewichtige Anteil jener Autorinnen und Autoren, die aus dem Studentenkabarett kamen. Durch innovative Elemente, die sich vor allem im Szenischen niederschlugen (siehe DDR-Kabarett), übte das Kabarett auch inspirierende Kraft auf das zeitgenössische Theater aus.

*Die Autoren, die im Studentenkabarett debütierten, bildeten dann die Hauptstütze des polnischen Kabaretts überhaupt. Andrzej Jarecki, Ryszard Marek Gronski, Wojciech Młynarski, Agnieszka Osiecka, Jonasz Kofta, Jan Pietrzak, Jan Tadeusz Stanislawski – um nur die bekanntesten Namen zu nennen – sind ein Beweis dafür. Nicht unerwähnt bleiben darf darüber hinaus die außergewöhnlich interessante Entwicklung der Arbeiterkabaretts mit einem großen Reservoir an eigenen Texten und Darstellern [...]*²¹⁵

Während das Kabarett der Zwischenkriegszeit in erster Linie das bourgeoise Polen aufs Korn nahm, riefen die geheimen Kabaretts während des Krieges zur Befreiung vom NS-Regime auf. Nach dem Krieg unterstützte das Kabarett in „Volkspolen den Kampf um Frieden und

²¹⁴ Wittlin, Jerzy (Hg.), *Warschau, abends halb zehn. Polnisches Kabarett*, Henschel, Berlin [DDR] 1979, S. 9

²¹⁵ Ebd. S. 10

Sozialismus²¹⁶, wie es hieß. Grundsätzliche Regimekritik war daher öffentlich nicht möglich, nur leises, fast schon wieder bourgeoises Spötteln über allzu menschliche Schwächen.

Der Titan

*Alle sagen, die ihn kennen,
ruhig ist er und arbeitsam,
wüssten keinen Tag zu nennen,
wo er zu spät zur Arbeit kam. [...]*

*Hat er getreu Bericht gegeben
von all seinen Gebrechen,
geht er zurück ins Arbeitsleben
und ist nicht mehr zu sprechen.*

*Wenn die Frau seufzt: Schade,
einmal warst du doch mein Mann,
hört er's nicht, denn gerade
setzt er den Klistierschlauch an.*

*Und bei aller Schicksalsunbill,
die er jeden Tag erleidet,
ist er angenehm und still.
Niemand hat er je beneidet.*

*Aber ich will nicht bestreiten,
daß ich ihn beneiden kann.
Sich so zu heilen von den Leiden
musst du kerngesund sein, Mann!²¹⁷*

Auffällig, wie schon beim Kabarett in der DDR, dass es die individuelle Schwäche ist, die es primär zu kritisieren gilt. Das System bleibt unangetastet, es herrscht ein konsensuales Verhältnis zwischen ihm und Satirikern. Wenn Missstände oder Unehrlichkeiten der Politik aufs Korn genommen wurden, so nur in Form des allzu schwachen menschlichen Charakters,

²¹⁶ Ebd. S. 10

²¹⁷ Boruński, Włodzimierz, „Texte“, in: Wittlin, (FN 214), S. 12

wie in der Figur des Großvaters in *Ein wichtiger Gast* von Janusz Osecka, wo sich eine Familie auf den Besuch des Direktors vorbereitet. Wie ein Theaterstück wird der Besuch geprobt. In einem Verwirrspiel um die sich langsam auflösende Frage, ob nun der wirkliche Direktor als Gast gekommen sei, döst der Großvater ein, der in der Rollenbeschreibung als „unechter Revolutionär“ bezeichnet wird. Nachdem er wieder aufgewacht ist, spult er den eingelernten Text ab, was erst recht zu einer peinlichen Situation führt. Auch hier keine Kritik am Kommunismus, eher an der Autoritätshörigkeit, die jedoch systemimmanent sein musste.

Die Überbürokratisierung hingegen, offensichtlich ein Thema jedes politischen Systems und damit jeder Diktatur des Warschauer Paktes, durfte Gegenstand der Satire sein, wenn auch wiederum nur in Gestalt individueller Verirrung, wie der Text *Die Eingabe* von Slawomir Mrozek beweist. Hier möchte ein offenbar verwirrter Mitbürger mit einer dezidierten und detailgetreuen Eingabe die Weltherrschaft übertragen bekommen. Höflich, aber bestimmt, führt er sämtliche seiner Qualifikationen auf, die ihn dazu berechtigten. Auch hier steht der satirische Umgang mit individuellem Größenwahn im Vordergrund. Es war aber durchaus möglich, Repräsentanten des Systems zur Zielscheibe von Satire zu machen. In der Solidarisierung mit dem Publikum wurden Bonzen oder Apparatschiks ironisch dargestellt. Eine geduldete Form von Systemkritik, wie man sie vom Kabarett in der DDR bereits kannte. Nicht das System gebiert solche Phänomene, sondern das mangelhafte Individuum, das noch nicht reif für den Utopos ist, steht im Fokus der Kritik.

Der Direktor und das Denkmal

*Ein gewisser Esel, der gottweißwas von sich hielt
und gottweißwas von der Welt,
traf, wie das Leben nun einmal spielt,
einen Bildhauer, den er sogleich festhält*

*und zu ihm sagt: Oh, Jupiter persönlich
hat Sie gewiß diese Straße geführt,
mein Wunsch ist da wohl nicht ungewöhnlich
nach einer Büste, die den Beschauer anrührt [...]*

Der Künstler sprach: Eile mit Weile.

Projekte: alle gut! Wie das Modell.

Der Teufel steckt wie häufig im Detaile.

Kein Material. Schon gar nicht schnell.

*Und außerdem ist das Problem,
es quält mich ohne Unterlaß –
solch Büste gilt nicht irgendwem,
da nimmt man auch nicht irgendwas.*

*Ich weiß für Sie ein Material,
das finden Sie im Laden nie!
›Verzeihung, welches Material?‹
Wenns schneit, Direktor, form ich Sie!²¹⁸*

²¹⁸ Ebd. S. 16

4.4 Kabarett und Brettel in der Sowjetunion anhand der Kleinen Bühne

Das Betätigungsfeld sowjetischer Satiriker nach dem Krieg reichte von Zeitschriften, wobei wahrscheinlich *Das Krokodil* als die bekannteste hervorzuheben ist, bis zu den Kleinbühnen. Zwei Arten müssen hier differenziert werden: einerseits die Estradenbühne, die am ehesten mit dem Varieté gleichzusetzen war, wo Conférenciers, Humoristen und Komiker kurze Texte im Rahmen von gemischten Abenden vortrugen, und andererseits das Theater der Miniaturen. Letzteres weist große Ähnlichkeit mit dem Kabarett der DDR auf, sowohl in formaler Hinsicht, wenn auch nicht so mannigfaltig, als auch von den thematischen Schwerpunkten. Großes literarisches Vorbild für das Miniaturtheater war Maxim Gorki, der die satirische Leitlinie gewissermaßen vorgab.

*Soziale Übel müssen in leichter, satirischer Form als abstoßende und lächerliche Missbildungen gezeigt werden.*²¹⁹

Dass die Satire als *leichte* Form bezeichnet wird, ist signifikant für die zu prüfenden Texte. Auch hier, wie schon in Polen und der DDR, herrschte prinzipieller Konsens mit dem Regime, nicht der Kommunismus per se war zu hinterfragen, sondern retardierende Elemente in seiner Entwicklung.

*Die Sowjetmenschen kennen recht gut die fruchtbare, reinigende Wirkung des kritischen Moments im Gelächter. Kritik und Selbstkritik ist eine der wichtigsten bewegenden Kräfte der Entwicklung der Sowjetgesellschaft, eine Form der Entwicklung ihrer Widersprüche. Daher ist das Lachen mit einem hochentwickelten kritischen Moment – und in erster Linie das satirisch geißelnde Gelächter – besonders wertvoll und notwendig für unseren Kampf gegen das Überlebte, das unserer Vorwärtsentwicklung im Wege steht.*²²⁰

Maßgeblich als Richtschnur für die sowjetische Satire war auch Puschkins *Ode an die Satire*.

²¹⁹ Zit. n.: Hösch, Rudolf / Weise, Roland, *Vorsicht! Satire! Texte der sowjetischen Kleinen Bühne*, Henschel, Berlin [DDR] 1977, S. 5

²²⁰ Borew, Jurij, *Über das Komische* (1960), zit. n.: Hösch / Weise, (FN 219), S. 5

*Göttin des Zornes, der Satire,
genug der Trauer und der Qual!
Gib mir, dass ich die Feder führe
der Geißel gleich wie Juvenal!
Ich ließe prasseln meine Schläge
auf manche Stirne, frech und breit,
dass unauslöschlich sich drauf präge
das Siegel ihrer Schändlichkeit!²²¹*

Das Credo des Textmaterials der „Kleinen Bühne“ fasst Rudolf Hösch zusammen:

Die Summe von Verhaltensweisen und Ereignissen, die in Monologen, Dialogen, Szenen und Geschichten von den Autoren eingefangen ist, basiert auf Beobachtungen aus dem sowjetischen Alltag, die in origineller, gleichnishafter Weise dargestellt sind. [...] Die von sowjetischen Satirikern nachgezeichneten Verhaltensweisen von noch Unverbesserlichen, die alten, überlebten Gewohnheiten anhängen, lassen getrost – wenn auch unter anderen Umständen – Parallelen zu, die auch in unseren sozialistischen Lebensbereichen sichtbar sind und uns stutzig machen sollten.²²²

Die Unverbesserlichen sind es, wieder die individuellen Fehler und mangelhaften Charaktere. Wie schon in der DDR und in Polen sind die Hörigkeit gegenüber dem Verwaltungsapparat und seine Auswüchse Thema. In *Die Macht des Papierchens* bittet der Schauspieler Tarapunka seinen Kollegen Stepsel um Entlassung. Er werde freiwillig gehen, brauche nur noch Abgangspapiere, möglichst positiv, um eine neue Arbeit zu bekommen. Stepsel, der den Kollegen loswerden will, schreibt ihm ein sehr positives Abgangszeugnis. Sobald dieses verfasst ist, entschließt sich Tarapunka, doch zu bleiben.

STEPSEL: Wie bitte? Du wolltest doch gehen.

TARAPUNKA: Ich wollte, ja. Doch nachdem ich deine großartige Meinung über mich erfahren habe, ist es mir ganz einfach peinlich zu gehen.

STEPSEL: Du hast dich verrechnet. Ich sehe schon zu, wie ich dich loswerde.

²²¹ Puschkin, Alexander Sergejewitsch, „Ode an die Satire“, in: Hösch / Weise, (FN 219), S. 5

²²² Zit. n.: Hösch / Weise, (FN 219), S. 6

*TARAPUNKA: Tu dir keine Zwang an. Ich hab meine Beurteilung in der Hand. „Ein durchaus begabter und fleißiger.“ Wer wird einen Menschen mit solch einem Papierchen entlassen? Papier ist eine Macht!*²²³

In einem weiteren Text von Lew G. Gorelik mit dem Titel *Um hohe Kennziffern*, wird der Drang nach immer höherem Output des Systems unabhängig von der Sinnhaftigkeit des erreichten Rekords thematisiert. So wird der Erzähler schließlich bei einer Poliklinik mit dem Schild „Um hohe Kennziffern“ konfrontiert, was ironisch mit dem Erreichen der höchsten Fieberwerte in der Stadt gleichgesetzt wird. Leise Sozialkritik, verbrämt mit Selbstironie kommt in dem Essay *Wieviel kostet Geld?* zutage. In diesem Text von Grigori I. Gorin verkauft ein verarmter Schriftsteller Geld auf der Straße. Fünf Rubel um drei, zehn um sieben und so weiter. Seine Begründung: „Ich brauche dringend Geld!“ Schließlich wird er von einem Psychiater abgeholt, der von einer akuten Psychose beim Geldverkäufer spricht.

*„Er ist Schriftsteller“, erklärt der Arzt. „Romanschriftsteller. Er hat einen neuen Roman herausgegeben. Es sind Gedanken für drei Kopeken drin, doch das Büchlein kostet einen Rubel achtzig. Nun quält ihn das Gewissen. Er verkauft sein Honorar.“*²²⁴

Der Erzähler bekommt in der Folge ein schlechtes Gewissen, dass auch seine Arbeit überbezahlt sei, und beginnt seinerseits Geld zu verkaufen. Die mangelnde Korrelation zwischen der inadäquaten Bezahlung, bezogen auf die Leistung im Dienste der Gesellschaft, und der persönlichen Bereicherung tritt häufig im sowjetischen Kabarett als Themenkreis in Erscheinung. Ebenso die wirklichen Machtverhältnisse in der bürokratischen Hierarchie. So folgt im Sketch *Eine auffallende Begabung* von Michail A. Tschwerwinski und Wladimir S. Mass auf die Frage: „Wenn Sie den *Allerobersten* sprechen wollen, wie Sie das nennen, warum dann den Stellvertreter und nicht den Direktor selbst?“ die Antwort: „Ein Direktor ist nichts weiter als ein Direktor, aber der Alleroberste – das ist der Stellvertreter!“

Menschliche Schwächen oder kleine Süchte sind ebenfalls Angriffspunkte des Miniaturentheaters, wie etwa in der *Geschichte der Korrespondenz des Bürgers Krawzow mit der Redaktion der Zeitschrift „Sportspiegel“* von Grigori I. Gorin, wo ein hartnäckiger Leserbriefschreiber die Sportredaktion mit Berichten von eigenen, abstrusen sportlichen Bestleistungen bombardiert. Der Redakteur beantwortet geduldig, aber abschlägig sämtliche Rekordberichte, und am Schluss löst sich alles „typisch russisch“ auf.

²²³ Bachnow, Warin I. / Kostjukowski, Jakow A., „Die Macht des Papierchens“, in: Hösch / Weise, (FN 219), S. 22-24

²²⁴ Gorin, Grigori I., „Wieviel kostet Geld?“, in: Hösch / Weise, (FN 219), S. 40

Werte Kollegen!

Entschuldigen Sie meine Briefe. Es ist alles gelogen, zumal ich in einem Zustand leichter alkoholischer Beeinträchtigung geschrieben habe.

Verzeihen Sie, dass ich Ihnen etwas vorgemacht habe.

Mit freundlichen Gruß

*W. Krawzow*²²⁵

Die Antwort der Redaktion lautet:

Werter Bürger Krawzow!

Sie brauchen sich nicht zu entschuldigen. Wie geklärt werden konnte, befand sich der Mitarbeiter, der Ihre Briefe beantwortet hat, ebenfalls im Zustand leichter alkoholischer Beeinträchtigung, wofür er auch seine Rüge erfahren hat. Wir danken für Ihre interessanten Mitteilungen. Wir wünschen Ihnen sportliche Erfolge im nüchternen Zustand.

Mit freundlichen Grüßen

*Die Redaktion*²²⁶

Im Essay *Aus der Reihe heraus...* von Wiktor J. Ardow klingt Systemkritik in relativ zaghafter Weise durch:

*Belegschaftsversammlung im Obst- und Gemüsehandel. Das Referat hält der Kollege Boltunow. Es ist interessant, dass dieser Schwätzer, wenn es darum geht, von seinen eigenen Unzulänglichkeiten abzulenken, sich mit Feuer auf internationale Fragen stürzt.*²²⁷

Doch letztendlich wird auch hier nur der Charakter des Betriebsleiters infrage gestellt, der ein an und für sich funktionierendes System unterwandert.

„Wenn wir schon lachen, dann lieber kräftig und über das, was wirklich allgemeinen Spott verdient“,²²⁸ meinte schon Gogol, doch der allgemeine Spott auf das System im sowjetischen Miniaturtheater musste ausbleiben. Nur Individualkritik war möglich und der Konsens zwischen Satirikern und System durfte prinzipiell nicht hinterfragt werden.

²²⁵ Gorin, Grigori I., *Geschichte der Korrespondenz des Bürgers Krawzow mit der Redaktion der Zeitschrift „Sportspiegel“*, in: Hösch / Weise, (FN 219), S. 89

²²⁶ Ebd.

²²⁷ Ardow, Wiktor J., „Aus der Reihe heraus ...“, in: Hösch / Weise, (FN 219), S. 119

²²⁸ Zit. n.: Hösch / Weise, (FN 219), S. 136

Kapitel 5 *Relation zwischen Satire und System*

5.1 *Totalitär in Kongruenz*

Was bedeutet nun die futuristische Bewegung im Kontext des italienischen Faschismus? Prinzipiell muss festgehalten werden, dass unter den Historikern keine einheitliche These über eine faschistische Kultur existiert. Vielleicht erklärt sich dieses Paradoxon dadurch, dass keine einheitliche Linie, keine univoke Strömung auszumachen ist.

Als Zeichen der Krise war der Faschismus in der Kultur eine Äußerung des absoluten Aktivismus, frei von irgendwelcher Tradition und innerlich ohne Prinzipien, Ideen, Werte, welche die politischen Erfordernisse überstiegen. Der Faschismus als absoluter Aktivismus reduzierte jedes Prinzip, jede Idee und jeden Wert auf einen für den politischen Erfolg verwendbaren Mythos; er war nichts mehr als das Trachten nach der Eroberung der Macht um seinen Willen zur Macht zu demonstrieren. Als Bewegung zur Restauration der Ordnung umfasste der Faschismus andererseits unterschiedliche Erneuerungsbewegungen, denen einige Projekte zur Schaffung einer neuen Ordnung entsprangen, obwohl viel davon nur Literaturstücke blieben.²²⁹

Dies deckt sich mit Mussolinis antiideologischem Opportunismus und erklärt das künstlerische Sammelbecken verschiedenster Strömungen als eine Art reflektorische Gemeinschaft. Ausreichend scheint diese Begründung als monokausale Herleitung allerdings nicht. Das Fehlen einer hegemonialen faschistischen Intellektuellenschicht begünstigte zwar das Kumulat an differenten und ideologisch zum Teil konträren Ansätzen innerhalb des Systems, ist jedoch als Erklärung nicht ergiebig. Des Weiteren wird gerne angeführt, dass sich der Faschismus immer auch als spirituelle Revolution begriff und Kulturförderung, respektive Identifikation mit gewissen modernen Ismen programmatisch war. Aber auch diese sehr pragmatische Herleitung erfasst nicht schlüssig die Anziehungskraft eines autoritären Systems für die Kunst. Bemerkenswert scheint besonders im Vergleich zum Nationalsozialismus, dass selbst in Zeiten zunehmender Zensur, wie in den 1930er-Jahren, die Handlungsmöglichkeiten für Intellektuelle und Künstler nie ganz verschwanden. Es war sogar für einige offen Andersdenkende oder Opponenten, wie Benedetto Croce oder Luigi Einaudi weiterhin

²²⁹ Gentile, Emilio, *Le origini dell'ideologia fascista (1918–1925)*, Il Mulino, Bologna 1996, S. 295f

möglich, in Italien zu leben und ihre Schriften zu publizieren. Das Oszillieren des faschistischen Regimes zwischen linken und rechten Standpunkten, die Einheit von Elite und Masse sowie die Aufhebung des Gegensatzes von Theorie und Praxis ermöglichten eine Art gemeinsames Substrat für die Kumulierung unterschiedlichster Richtungen.

Weiters scheint die von Walter Benjamin erkannte „Ästhetisierung der Politik“²³⁰ ein entscheidender Schlüssel zum Kulturverständnis dieser Zeit zu sein. Der Faschismus wurde dadurch zu einer Erfüllung von Überwindungsfantasien, gepaart mit der Sehnsucht nach einer neuen Ordnung. Das Überkommene der modernen Gesellschaft und die Dekadenz im Italien der Nachkriegszeit, das zwar als Siegermacht galt, aber an großen Schwächen der inneren Strukturen litt, bildeten als gemeinsames Feindbild ein tragfähiges Fundament. Die Opposition gegen den sogenannten Intellektualismus, der als Synonym für die akademischen Institutionen stand, und der Mythos der Erneuerung waren auch bei den Futuristen entscheidende Säulen. Den „liberalen“ Wissenschaftler, der Politik und Wissenschaft zu trennen versuchte und die Universität als abstrakten Tempel ansah, lehnten sie ab. Somit wurde das Bild des faschistischen „anti-intellektuellen Intellektuellen“ geboren. Mit dem Jahre 1925 traten dann die kontroversiellen Richtungen deutlicher zutage, da der Staatsfaschismus die Interessen der kapitalistischen Bourgeoisie schützte.

Diese Trennung des späteren konservativen Faschismus vom ursprünglichen führte zum offenen Konflikt zwischen den *intrasigenti*, die sich offen gegen die *fiancheggiatori* wandten, die den Faschismus unterstützten, um ihre politischen und ökonomischen Interessen zu schützen. So entstand ein Machtkonflikt, der die folgende Periode entscheidend prägte. Dennoch blieb, wie folgender Ausspruch Mussolinis beweist, der Faschismus zu weiten Teilen unbestimmt und daher integrativ.

*Der Faschismus ist eine große Mobilisierung materieller und moralischer Kräfte. Was ist sein Ziel? [...] die Nation zu regieren [...] Wir glauben nicht an dogmatische Programme [...] wir werden uns den Luxus leisten, aristokratisch und demokratisch, konservativ und progressiv, reaktionär und revolutionär, legal und illegal zu sein, je nach der Lage der Zeit, des Orts und der Umgebung.*²³¹

Die Ablehnung althergebrachter politischer Kategorien zeigt auch einen gewissen Relativismus, der die Unbestimmtheit der Bewegung dokumentiert. Hierin wird häufig die

²³⁰ Zit. n.: Benjamin, Walter, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (erste Fassung), in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2: Abhandlungen (= Werkausgabe Bd 2), Tiedemann, Rolf / Schweppenhäuser, Hermann (Hg.), Suhrkamp, Frankfurt/Main 1980, S.42

²³¹ Mussolini, Benito, „Dopo due anni“, in: *Scritti e discorsi*, Milano 1934, II, S. 153

Ursache für das diametrale und oft widersprüchliche Verhältnis der Intellektuellen und Künstler zum System begründet. Sein „dritter Weg“ jenseits von linken und rechten Ideologien wurde von Mussolini als Neuerung präsentiert. Eher war er Synthese, denn der Faschismus früherer Ausformung schwankte in der Tat zwischen rechten und linken Ansätzen, im Bemühen, den Anforderungen einer Massenbewegung gerecht zu werden und möglichst viele Schichten zu bedienen, trotz gravierender sozialer Differenzen. Erst in späteren Jahren mutierte der Faschismus zu einem deklarierten Rechtsregime, das es sich zur Aufgabe gesetzt hatte, vornehmlich die Interessen der Bourgeoisie zu schützen. Die zuvor erwähnte Unbestimmtheit lässt sich jedoch auch als Zweideutigkeit lesen, was wiederum das Faszinosum einiger liberaler Intellektueller und Künstler wie Benedetto Croce für den Faschismus erklären könnte.

[...]er habe im Faschismus eine vorläufige politische Regierung gesehen, deren Funktion das Wiederherstellen der demokratischen Institutionen und der sozialen Ordnung sein sollte. 1924, nur ein Jahr vor dem von ihm initiierten antifaschistischen Manifest der Intellektuellen, hatte Croce sich nach dem Wahlerfolg des Faschismus gefreut, daß der „einzige politische virtus, der die Gewalt ist“ in Italien gegen „die schwache moralische sowie mechanische und egalitäre Lehre gewonnen hatte.“²³²

Die italienische Gesellschaft befand sich nach dem Ersten Weltkrieg in einer entscheidenden Umbruchphase hin zu einer modernen Massengesellschaft. 1919 gründete Mussolini die ersten *fasci di combattimento*, an denen sich die Futuristische Partei mit F. T. Marinetti, ein Teil der revolutionären Syndikalisten und die meisten *interventisti* beteiligten. Mussolini versuchte, all diese Strömungen zu harmonisieren, wobei besondere Synergien mit der futuristischen Bewegung entstanden.

[...]zeigte sich in vielen ideologischen und ästhetischen Elementen des Faschismus das Erbe Marinettis und seiner futuristischen Bewegung. Der Kult der Aktion, insbesondere der gefährlichen und kämpferischen Aktion, die Idee des Heroismus und die Zerstörung der Tradition, etwa der Monarchie und der Kirche, und schließlich die antiideologische, antiparteiische und antiintellektuelle Vision der Politik und des Lebens überlebten dann noch als Grundelemente des Faschismus, als der Futurismus nichts politisch Relevantes mehr zu sagen hatte. Außerdem übernahm Mussolini die Verwendung moderner Polittechniken vom

²³² Zit. n: Chiantera-Stutte, Patricia, *Von der Avantgarde zum Traditionalismus. Die radikalen Futuristen im italienischen Faschismus von 1919 bis 1931*, Campus, Frankfurt/M – New York 2002, S. 52

*Futurismus, vor allem die futuristische Organisation der Propaganda, die schon D'Annunzio bei seiner Eroberung Fiumes erprobte „Kunst“ der Mobilisierung der Massen, die später von Mussolini übernommen wurde.*²³³

Ökonomische und politische Voraussetzungen kamen der von Marinetti propagierten Synthese von Kunst und Leben entgegen. Diese Einheit mit der Kunst stellte dem Faschismus ein adäquates ideologisches Werkzeug zur Verfügung. Marinetti versuchte ab 1910 sein Ideal der ästhetischen und politischen Revolution umzusetzen.

Er forderte den Krieg, um das Bestehende zu zerstören. Seine Beweggründe waren jedoch andere als die der Nationalisten. Gegen deren Expansionsgedanken stand der futuristische Angriff auf den Imperialismus aus einem modernen, anarchischen Selbstverständnis heraus. Die futuristische Avantgarde richtete sich gegen das gesamte System und war antiideologisch ausgerichtet.

*Das Leben schafft, beherrscht und bildet Ideologien, jede politische Idee ist ein lebendiger Organismus. Die politischen Parteien sind verurteilt, ruhmreiche Leichen zu werden.*²³⁴

Auch bei den Futuristen waren Aspekte rechter und linker Ideologien zu erkennen. Obgleich Marinetti klar antisozialistisch war und stattdessen auf eine anarchisch individualistische Demokratie setzte...

*[...] enthielt das futuristische Manifest aus dem Jahre 1918 einige innerhalb der syndikalistischen Bewegung diskutierte Punkte wie Streikfreiheit, Verkürzung der Arbeitszeit und Verteilung des Großgrundbesitzes. Die anderen futuristischen Prinzipien zielten auf die Ablehnung der traditionellen Institutionen und der bürgerlichen Moralität durch Abschaffung der Gefängnisse, Legalisierung der Scheidung, Reform der Bildung sowie die direkte Teilnahme der Jugend an der Regierung.*²³⁵

Marinetti versuchte, wie Mussolini, völlig divergente und unterschiedliche Ideen zu kombinieren, um seiner Utopie nahezukommen. Der Faschismus, der sich nach 1920 zusehends zu einer Rechtsbewegung wandelte und zunehmend Kompromisse in Richtung Industrie und Bürgertum machte, entfernte sich damit simultan von den Futuristen. Dies hatte

²³³ Ebd. S. 54

²³⁴ Marinetti, F. T., „Democrazia futurista“, in: *Teoria e invenzione futurista*, de Maria, Luciano (Hg.), Milano 1983, S. 311

²³⁵ Zit. n.: Chiantera-Stutte, (FN 232), S. 55

zur Folge, dass beim zweiten Kongress der *fasci* Marinetti, Carli und Vecchi aus der Partei austraten, was zwar nicht zu einem dauerhaften Bruch, aber doch zu einem ersten relevanten Riss führte. Mussolinis Doktrin:

*Man soll das bürgerliche Schiff nicht versenken, sondern an Bord gehen um die parasitären Elemente über Bord zu werfen,*²³⁶

stieß bei den Futuristen auf Ablehnung. Bis zum Jahre 1925, zur Ausrufung des Totalitarismus, blieb der Faschismus „offen“ und damit ideologisch nicht klar definierbar. Auch seine Wandlung nach 1920 lässt sich eher als bewusst strategisches Unternehmen verstehen, denn als politisch-evolutionäre Entwicklung. Mussolinis Politik erklärt sich in erster Linie als Aktivismus. Das Paradoxon der Faschistischen Partei bestand darin, dass sie – aus einer Protestbewegung gegen eine liberale Ordnung entstanden – zwar zunehmend zu einer konservativen Partei mutierte, die subversive Tiefenströmung des Anfangs aber zum Teil beibehielt. Grund dafür waren wechselnde Feindbilder, die Mussolini nach Bedarf auswählte, um diese oder jene Fraktion seiner Bewegung zu kalmieren.

*Einen ersten politischen Erfolg erreichte die faschistische Bewegung bei den Wahlen 1921, als die faschistische Partei sich mit den Konservativen, den liberalen und den Konstitutionalisten in der Koalition der so genannten „blocchi nazionali“ verband. Die Anerkennung des Faschismus als „legale“ politische parlamentarische Partei durch die Konservativen und Liberalen und ihre Zusammenarbeit in einer Koalition war von zwei Grundbedingungen abhängig: vom Verzicht des Faschismus auf seinen antibürgerlichen und revolutionären Geist und von der allgemeinen sozialen Lage und dem Klassenkampf zwischen Agrariern und Gewerkschaftern. Diesbezüglich stellte sich Mussolini während der sozialen und politischen Krise von 1920, die zu organisierten Streiks und Fabrikbesetzungen führte, als Vertreter der sozialen Ordnung und der Wiederherstellung der Interessen des Kleinbürgertums und des kapitalistischen Systems dar.*²³⁷

Durch diesen Schachzug gelang es dem Duce, sich als Ordnungshüter zu präsentieren, erstmalig auch als staatstragend. Nachhaltigkeit errang dieses neue Rollenbild durch kollaterale Maßnahmen, wie der Säuberung der Partei von revolutionären Kräften, aber auch

²³⁶ Mussolini, Benito, Rede am Parteitag 24. - 25. Mai 1920, in: *Opera Omnia XIV*, Firenze 1954, zit.n.: Chiantera-Stutte, (FN 232), S. 57

²³⁷ Zit. n.: Chiantera-Stutte, (FN 232), S. 60

durch die Verstärkung des *squadrismo*. Letzteres, um „bolschewistische“ Tendenzen zu bekämpfen. In der Folge gelang es dem Faschismus, sich zusehends mit unverhohlenen gewalttätigen Methoden über das Land auszubreiten. Interessant war ein Prinzip, das beim dritten faschistischen Kongress im Jahre 1921 festgelegt wurden: Der Faschismus stellte sich gegen die Kontrolle der Ökonomie durch den Staat und erklärte sich ökonomisch liberal, da „für die nationale Ökonomie nicht mehr die bürokratischen und gemeinschaftlichen Institutionen zuständig sein sollten.“²³⁸

Das war ein klares Angebot an die Industrie und an das Großbürgertum; der „freie“ Markt als Köder und eine Antizipation der späteren Entwicklung. Des Weiteren ließ Mussolini ab von der offenen Gegnerschaft zur Kirche. Plötzlich war Religion in seinen Augen eine „Tatsache des individuellen Bewusstseins“.

Diese Schachzüge machten die Faschistische Partei der nationalen Bewegung immer ähnlicher, sodass in den Medien immer häufiger auf die bestehenden Kongruenzen hingewiesen wurde. Dieser medial hergestellte Konsens und das tief verwurzelte Misstrauen gegen die bestehende, schwache Regierung von Ivanoe Bonomi und Luigi Facta ermöglichten den Marsch auf Rom im Oktober 1922, der zwar nie wirklich stattfand, doch entstand so eine faschistische Regierung, die von vielen Zeitgenossen als interimistisches Phänomen betrachtet wurde.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die faschistische Bewegung bis zu ihrer Machtergreifung primär von strategischen Gesichtspunkten Mussolinis geleitet war. Der anfängliche Populismus machte sich sowohl rechte als auch linke Standpunkte zu eigen und besetzte damit das revolutionäre Potenzial der politischen Landschaft. Später machte er sich salonfähig durch Kompromisse mit den herrschenden konservativen und liberalen Strömungen. Die extremen Positionen gingen auf dem Weg verloren, da sie nicht mehrheitstauglich waren, was zur Folge hatte, dass der Faschismus zusehends zu einer Bewegung der politischen Mitte wurde.

Äquivalent dazu auch die Evolution des intellektuellen Raums: Das anfängliche Bündnis der Intellektuellen und Künstler, das sich in erster Linie auf den revolutionären und aktivistischen Charakter des frühen Faschismus berief, bündelte in sich unvereinbare Grundpositionen. Mit dem Aufstieg zur Regierungspartei nahm die Zustimmung des intellektuellen Feldes ab, da die anfangs vertretenen universalen Revolutionsansprüche nicht mehr erfüllt werden konnten. So wurde der antithetische Charakter aufgegeben und die

²³⁸ *Il popolo d'Italia*, 8. - 11. Novembre 1921

Weggefährten der ersten Stunde fielen ab. Letztendlich war das jedoch für die Ziele nicht mehr entscheidend, und die Kunst bewies einmal mehr ihren funktionalen Charakter als affirmativen und restaurativen Faktor von Hierarchien. Letzterer Aspekt hingegen scheint kein Spezifikum des italienischen Faschismus oder totalitärer Regime zu sein, selbst seine zeitliche Angebundenheit ist fraglich, wenn man die Korrelationen zwischen personifizierter Macht und Medien im heutigen Italien bedenkt.

5.2 Berlusconi – Ein Wiedergänger?

Die Figur des aktuellen italienischen Ministerpräsidenten Silvio Berlusconi personifiziert die Bündelung medialer und realpolitischer Macht. Diese Parodie auf ein demokratisches System, das zwar mit Wahlen ausgestattet ist, die Gewaltentrennung aber de facto nicht mehr lebt, was sich in der Absetzung inopportuner Richter oder führender Persönlichkeiten der Exekutive äußert, wird mittlerweile als normal erlebt. Berlusconi, der einerseits Vergleiche seines Charismas mit jenem Napoleons ironiefrei und nahezu öffentlich unwidersprochen ziehen kann, andererseits jedoch mit den Mitteln der Ironie patriarchalischen Habitus und Inhalt transportiert, ist das System selbst. Jene Ironie ist es aber, die unangreifbar macht, obwohl sie – historisch gesehen – ursprünglich das Mittel des Angriffs war. Ein Ausdruck des Zorns der Oppositionellen auf den Machthaber, hier von ebendiesem selbst eingesetzt, um die Angriffsfläche zu minimieren. Die Sprache wird als Trägersubstanz benutzt, durch die Veröffentlichung entsteht eine Umkehrung der bisherigen hierarchischen Normen. Es kommt zu einem inversen Codewechsel, einer Parodie der Parodie, die Grenzen verschwimmen, die seit den 1970er-Jahren, in diesem Fall in Italien, bestanden.

Es gibt zwei Arten von Codewechsel: einen gleichsam naturwüchsigen, bei dem die Sprache sich je nach sozialer Situation oder Thema ändert, und einen virtuellen, strategischen. Ist ersterer Forschungsgegenstand der Linguisten, so gehört letzterer zum Metier von Geheimgesellschaften und ist Geschäft von künstlerischen Avantgarden. Kombinieren sich beide, wird die Situation verwirrend. Verwirrung stiftete denn auch die italienische Jugendbewegung, die sich Mitte der 70er Jahre vor allem im Dreieck Mailand–Bologna–Rom entfaltete und die im Widerstreit mit einer Regression auf den traditionellen politischen Aktivismus starke kulturevolutionäre Züge annahm.²³⁹

So geschah es, dass die Sprache der Avantgarden via Massenmedium Radio in die Alltagssprache einer Generation eindrang, was Unverständnis provozierte. Umberto Eco versuchte diesem Phänomen näherzukommen:

²³⁹ Gruber, Klemens, *Die zerstreute Avantgarde*, Böhlau, Wien 1989, S. 101

Während die Hochkultur sich noch abmühte, die Besonderheiten der Sprache der Avantgarde zu identifizieren und ihr dorthin zu folgen, wo jene längst in Sackgassen sich verloren hatte, bahnten die Massenmedien den subversiven Implikationen der avantgardistischen Versuche einen Weg über die nummerierten Ausgaben, die Kunstgalerien, und die Cineastenclubs hinaus. Sodaß die Sprache, diese Wucherung der Botschaften ohne klaren Code jetzt von Gruppen verstanden und bis zur Perfektion auch praktiziert wird, die immer außerhalb der Hochkultur sich befanden [...] als unakzeptabel aber gelten diese Ausdrucksformen nur, weil man die Sprache der Avantgarden nun bei den Massen, von den Massen selbst gesprochen findet.²⁴⁰

Berlusconi spricht die Sprache der italienischen Massen, er repräsentiert für viele das Idealbild eines zwar etwas überkommenen, aber immer noch erstrebenswerten männlichen Vorbilds. Das Atavistische im Sinne des Patriarchalischen imponiert im Sinne der Repräsentanz von losgelöster Macht. Der Machismo in Form völliger Ungebundenheit an Konformismus, sei es politischer oder privater Hinsicht, wird als Machtdemonstration verstanden. Das Übernehmen der Clownrolle des Machthabers, die Personalunion von König und Hofnarr überrascht jedoch. Die Sprache der Massenmedien ist die Sprache des Regierungschefs, der sich – zwar nicht in der Radikalität der Avantgarden – als Erneuerer geriert, als System verändernd, obgleich erster Vertreter desselben.

Un'anomalia per l'occidente

Se è ancora possibile, nel mezzo dello scontro politico che divide l'Italia, vorrei provare ad uscire dagli slogan per ragionare su qualcosa che non è di destra o di sinistra e fa parte dei diritti fondamentali di ogni normale democrazia, così come tutti noi la intendiamo: il diritto dei cittadini di sapere, cui corrisponde il dovere dei giornali di informare. Questo diritto nella democrazia italiana di ogni giorno è a mio parere fortemente indebolito. Il controllo dell'intero universo televisivo da parte di un solo soggetto – che è anche capo di un partito, della maggioranza parlamentare e del governo – è un'anomalia in tutto l'occidente.²⁴¹

So schließt sich ein seltsamer Kreis von Macht und Kritik zu einer Quasi-Unberührbarkeit. Berlusconi bedient sich des Apparats als Transmitter der eigenen Korrumpierbarkeit, die er im Sinne eines neuen Italien zu bekämpfen versucht. Ein absurdes Schauspiel mit verloren gegangenem Sinn, ein Zirkelschluss, der nur dem Machterhalt und Personenkult zu dienen

²⁴⁰ Eco, Umberto, zit. n.: Gruber, (FN 239), S. 102

²⁴¹ Ezio, Mauro, in: *La Repubblica*, 3.10.2009, S. 37

scheint. Die Parallelen zu Mussolini sind angesichts der Konsequenzen und der kriegerischen Dimension des Duce-Regimes nicht auf allen Ebenen reliabel zu belegen, doch gibt es zarte Aspekte, die zumindest kommensurabel erscheinen. Satire ist es allemal, wenngleich man zwischen beabsichtigter und unbeabsichtigter unterscheiden muss, in der Herangehensweise und der Absurdität scheint der Begriff durchaus angebracht. Die Staatssatire, aus dem primär künstlerischen Umfeld losgelöst, macht das Volk zugleich zum Zuschauer und Mitspieler. Berlusconis Texte sind manchmal reiner Dada, worauf er sich natürlich nicht bezieht, doch scheint das in der Wirkung unerheblich. Ebenso wie Avantgarden in den 1970er-Jahren (via Radio) den Weg zu einer breiten Öffentlichkeit fanden.

[...]so gewinnt die ins Abstrakte eingemeindete Avantgarde, die angeblich immer nur sich selbst Modell stand, mit einem Male wieder handgreifliche Konkretheit, sie wird erneut zum Modell außerästhetischer Finalität: diesmal aber für die Lebenspraxis der Jugendlichen in den italienischen Großstädten.²⁴²

Berlusconis Fernseh dadaismus geht den umgekehrten Weg. Die vollkommene Reduktion vorherigen Anspruchs der Sender, sei es auf Informationsebene oder bezüglich des Bildungsauftrags, beherrscht die TV-Landschaft im heutigen Italien. Optisches Trendsetting durch geschickte Manipulation der Sehgewohnheiten in Stylefragen mit absolut reduzierter Textebene, marginalisierter Informationsgehalt sowie das komplette Fehlen diskursiver Auseinandersetzung mit aktuellen Themen charakterisieren das Erscheinungsbild. Berlusconis Dada provoziert nicht, er sediert. Er ist politisches Statement im Sinne des Status quo, nicht der Veränderung. Sein Italien ist die Welt der Blondinen aus einem sexistisch-überkommenen Frauenbild und des Smalltalks der galanten Männer der Macht. Sein Fernsehen ist bereits Parodie des Fernsehens, hochgradig zynisch, so man dieser Welt nicht angehört.

Doch ist eine Parodie dieser Parodie nicht mehr möglich, sie wäre unglaubwürdig. Diese Form des Negativ-Dadas nivelliert die Wertigkeiten des demokratischen Systems, sie relativiert gesellschaftliche Normen bis hin zur Rechtsprechung. Diese Anarchie der Oberflächlichkeit ist anti-aufgeklärt und hedonistisch in Relation zur Leistbarkeit. Sie ist nationalistisch, da das Feindbild der Immigration als Wahlkampffaktor Erfolg hatte, und sie ist restriktiv im Sinne der verhinderten Medienvielfalt, also kann hier von einer dramatisch reduzierten Demokratie gesprochen werden. Keinesfalls aber von einem restriktiven System mit Gewaltherrschaft wie es der Faschismus war.

²⁴² Zit. n.: Gruber, (FN 239), S. 102

5.3 Opposition und Aufmüpfigkeit

*[...] wenn nun ungerechte Herrschaft durch einen geübt wird, der seinen eigenen Vorteil in der Regierung verfolgt, nicht aber das Wohl der ihm untergebenen Gesellschaft, so wird ein solcher Herrscher Tyrann genannt. Das Wort leitet sich von Stärke ab, weil er nämlich gleichsam mit Gewalt unterdrückt und nicht durch die Gerechtigkeit regiert. Daher hießen bei den Alten auch alle Mächtigen Tyrannen [...]*²⁴³

Diese Definition der Tyrannei Thomas von Aquins trifft auf den nationalsozialistischen Machtapparat nicht zu, die Gesetzgebung und diverse machtpolitische Entscheidungsfindungen boten in Hitler-Deutschland ein diffuses Bild. Die Partei machte von ihrem Vetorecht kaum Gebrauch, und die meisten Weggefährten der ersten Stunde bekleideten keine Regierungsfunktionen. Partei und Staat besaßen zwar theoretisch rechtliche Handlungsvollmachten, doch war die politische Entscheidungsfindung einigen Wenigen aus Partei, Heer und SS vorbehalten.

*[...] wird eine ungerechte Herrschaft nicht von einem einzelnen, sondern von mehreren und zwar von wenigen geübt, so wird sie Oligarchie genannt, das heißt Vorherrschaft einiger weniger. Sie tritt dann ein, wenn ein paar Leute durch ihren Reichtum das Volk niederhalten und sich so nur durch die Zahl von einem Tyrannen unterscheiden [...]*²⁴⁴

Es stellt sich die Frage, ob Tyrannei im wörtlichen Sinn, also die Herrschaft eines Einzelnen, realpolitisch wirklich praktikabel ist. Vielmehr scheint die Abfolge von repressiven Systemen auch immer eine Abfolge von Oligarchien gewesen zu sein. Ist also die Demokratie der Ausweg? Laut Thomas von Aquin nicht:

*[...] wenn aber die ungerechte Regierung von vielen ausgeführt wird, so heißt das Demokratie, das ist Volksherrschaft, in der die breite Masse durch die Macht ihrer Überzahl die Reichen [sic!] unterdrückt. Dann wird das ganze Volk wie ein einziger Tyrann sein [...]*²⁴⁵

²⁴³ Thomas von Aquin, *De regimine principum*, Reclam, Stuttgart 1971, S. 8, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 19

²⁴⁴ Ebd. S. 9, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 20

²⁴⁵ Ebd., siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 20

Teilweise können Parallelen zu heutigen Demokratien gezogen werden, besonders was die Manipulation der öffentlichen oder – genauer gesagt – veröffentlichten Meinung seitens einer Mediengesellschaft durch das Mittel der Emotionalisierung von Entscheidungsfindungen betrifft. Diese Manipulation war im NS-Regime *Conditio sine qua non*, herrschte doch, auch was die Kunst betrifft, eine klare Richtlinie. Adolf Hitler eröffnete mit einer programmatischen Rede im Jahre 1937 die *Große Deutsche Kunstausstellung*, angesichts der biografischen Gegebenheiten ein Thema von größtmöglichem emotionalem und persönlichem Belang für den deutschen Reichskanzler.

*Als vor vier Jahren die feierliche Grundsteinlegung dieses Baues stattfand, waren wir uns alle bewußt, daß nicht nur der Stein für ein neues Heim gesetzt, sondern der Grund gelegt werden müßte für eine neue und wahre deutsche Kunst. Es galt eine Wende herbeizuführen in der Entwicklung des gesamten deutschen kulturellen Schaffens [...]*²⁴⁶

Im ersten Augenblick scheinen diese Zeilen verwechselbar; abgesehen von der mangelnden Scheu, das Wahre zu proklamieren, was ein Zeichen heutiger Sprachgebarung scheint, und dem Begriff der „Wende“, im ursprünglichen, etymologischen Sinne dem Begriff „Krisis“ verwandt. Durch die zunehmende Subjektivierung der Begriffe, welche die Sprachentwicklung im Allgemeinen auszeichnet, wurde der Terminus *Krisis* nahezu ausschließlich pejorativ angewandt, während der *Wendebegriff* an sich, wann immer in jüngster Geschichte benutzt (deutsche Wiedervereinigung, Regierungswechsel in Österreich im Jahr 2000), eine positive Konnotation durch die Machthaber erfuhr, im Sinne der Erneuerung, der Veränderung, des Aufbrechens verkrusteter Strukturen, hier allerdings unter Bezugnahme auf Traditionelles, also im eigentlichen Sinn restaurativ – wie auch von Hitler in jener Rede impliziert. Er hielt sich jedoch nicht mit Allgemeinem auf, sondern wandte sich dem „Modernen“ zu.

Demnach ist die Kunst als solche nicht vollkommen losgelöst von volklichen Ausgängen, sondern der Ausdruck eines bestimmten Jahrganges, der heute mit dem Wort „Modern“ gekennzeichnet ist und morgen natürlich unmodern, weil veraltet sein wird. Durch eine solche Theorie wird dann die Kunst endgültig gleichgesetzt dem Handwerk unserer Schneidereien und Modeateliers. Und zwar nach dem Grundsatz: „Jedes Jahr mal was anderes“.

²⁴⁶ Zit. n.: Eikmayer, Robert, (Hg.), *Adolf Hitler. Reden zur Kunst- und Kulturpolitik*, Revolver, Frankfurt/M 2004, S. 122, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 88

Einmal Impressionismus, dann Futurismus, Kubismus, vielleicht aber auch Dadaismus usw.

Es ist dann weiter klar, dass man selbst für die verrücktesten Ausgeburten tausend Ausdrücke finden wird. Und ja auch gefunden hat. Traurig war es aber auch zu erleben, wie durch diese Schlagwörter und Blödeleien allmählich eben doch nicht nur ein Gefühl der allgemeinen Unsicherheit in der Beurteilung künstlerischer Leistungen aufkam, sondern auch mit half jene Feigheit und Angst zu züchten, die selbst verständige Menschen hinderten gegen diesen Kulturbolschewismus Stellung zu nehmen. Dass sich die Presse in den Dienst der Propaganda für diese Vergiftung unseres gesunden Kulturempfindens stellte, habe ich schon erwähnt. Dass sie es wieder fertig brachte, die Einsicht der Leser allmählich zu verderben war das Entscheidende. Denn jetzt erst konnte es den geschäftstüchtigen, jüdischen Kunsthändlern gelingen, die größten Schmiragen von heute auf morgen einfach als die Schöpfungen ihrer neuen und daher modernen Kunst zu offerieren [...] Denn in diesem Wort „modern“ liegt naturgemäß die Vernichtung all jener, die diesen Unsinn nicht mitmachen wollen, begründet.

Und so wie man heute die Kleider nicht beurteilt nach ihrer Schönheit sondern nach ihrer Modernität, so werden auch alte Meister einfach abgelegt weil es nicht mehr modern ist sie zu tragen [...] die wahrhaft großen Genies die uns aus der Vergangenheit überliefert sind waren in ihrer Zeit auch nur einzelne Auserwählte gewesen unter unzähligen Berufenen. Diese wenigen würden aber immer protestiert haben gegen die Begriffe [...] modern und nicht modern. Denn die wahre Kunst ist und bleibt immer die ewige [...] ²⁴⁷

Der Nationalsozialismus unterschied sich in der Bewertung der Moderne also wesentlich vom italienischen Faschismus. In der Frage, ob es eine eindeutig zu definierende NS-Architektur gab, herrscht Uneinigkeit. Winfried Nerdinger weist darauf hin, dass es keine Belege für einen einheitlichen nationalsozialistischen Baustil gebe, sondern vielmehr eine themenbezogene Art des Eklektizismus, selektiert nach dem Grad der Wirksamkeit. So standen klassizistische Bauweise, Blut- und Bodenarchitektur und Neue Sachlichkeit nicht in inhaltlichem Widerspruch zueinander, sondern wurden funktional unter demselben Regime eingesetzt. Die Tauglichkeit des Klassizismus zur Repräsentation der Macht war bekannt, die Privatsphäre und damit der Wohnbau folgten der Heimeligkeit der Blut- und Bodenarchitektur, während die Neue Sachlichkeit bei Industriebauten angebracht schien.²⁴⁸

²⁴⁷ Ebd. S. 123, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 89

²⁴⁸ Vgl.: Nerdinger, Winfried, *Architektur Macht Erinnerung*, Prestel, München et al. 2004, S. 77, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 28

Die Irritation des Nebeneinanders weicht also relativ rasch dem Verstehen im Sinne der Mobilisierungspragmatik. Hitler, ein großer Bewunderer Mussolinis und des Faschismus, nahm auch in der Architektur, trotz divergenter Positionen zum Beispiel in Sachen Avantgarde, die den Nationalsozialisten als „jüdisch“ oder „bolschewistisch“ galt, in Italien aber als Teil der revolutionären Dynamik angesehen wurde, Anleihen.

Nerdinger setzt sich mit Korrelationen und Unterschieden beider Systeme in Hinblick auf ihre Architektur auseinander und kommt anhand eines Vergleichs der faschistischen und nationalsozialistischen Machtzentralen – Palazzo Littorio und Reichskanzlei – zu folgendem Schluss, der für viele Vergleiche totalitärer Systeme Gültigkeit besitzt:

Obwohl mit völlig unterschiedlichen Mitteln gearbeitet wurde und obwohl der architektonische Ausdruck völlig gegensätzlich scheint, so waren doch die Inhalte – Führer und Toteskult, Militarismus und Expansionspolitik – weitgehend die gleichen. Der Einsatz modernster Konstruktionen und die historisch-monumentale Inszenierung von Größe erwiesen sich somit hinsichtlich der Zielsetzung und Funktion als komplementär. Moderne im faschistischen Italien und Monumentalismus im NS-Deutschland standen gleichermaßen im Dienst menschenverachtender Mord-Systeme. Deshalb sind rein stilistische Betrachtungen ohne Einbeziehung von Funktion, Ziel und gesellschaftlichem Umfeld ungenügend.²⁴⁹

Die Instrumentalisierung der Kunst – oder positiver formuliert: die taktische Aufgeschlossenheit gegenüber der Moderne – machte den italienischen Faschismus solitär. Die Satire unterm Hakenkreuz nahm wenig innovative oder gar avantgardistische Züge an, sondern blieb in formaler Hinsicht der Tradition der Zwischenkriegszeit verhaftet.

Interview mit einer Kuh [verboten in der Steiermark]

Auf der Bühne steht eine Kuh, welche die Augen und Ohren verdrehen, das Maul öffnen und Muh sagen kann. Der Herr vom Reichsnährstand erscheint mit einer Armbrust und einer Aktentasche, der er immer neue Formulare entnimmt und sie vor der Kuh verstreut.

DER HERR VOM REICHSNÄHRSTAND Fräulein Muhdl, aufgepasst:

Jetzt wird auch die Kuh erfasst!

Ja, es gibt in diesem Jahr auch für Sie manch Formular.

Und so kommt der Schuetz gezogen mit dem Pfeil und Fragebogen.

²⁴⁹ Ebd. S. 79, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 28

Sind Sie arisch? Sind Sie g'scheckert? Hat da irgendwer gemeckert?

Ja, es war die kecke Gaass! Was verbrauchen Sie an Gras?

Fressen Sie auch Haferkörner? Trägt der Ehegatte Hoerner?

Wer betreut das Hufeschneiden? Lässt man Sie im Sommer weiden?

a) bei Sonne? b) bei Wolken? Wird das Letzte ausgemolken?

Kämpfen Sie mit ganzer Kraft für die NS-Rinderschaft?

Ja, das einzig wirklich Wahre, von der Wiege bis zur Bahre:

Formulare! Formulare! [...]

DIE KUH (verdreht die Augen und sagt) Muh! [...]

DER HERR VOM REICHSNÄHRSTAND

Führen Sie genaue Listen, wann und wo und wie Sie misten?

Sind die Fladen wohlgeformt? Gleichgeschaltet und genormt?

Treibt man nebst der Ehebande pflichtvergessen Rassenschande?

Wünschen Sie sich aufzunorden? Wann sind Sie Mama geworden?

Waren Sie wie alle Braven oberhalb des Paragraphen?

Waren Sie schon vierzehn Jahre? Formulare! Formulare!

Der Herr vom Reichsnährstand streut eine Flut von Formularen aus und verschwindet hinter der Szene. Der Bauer kommt, schüttelt den Kopf und meint mit hoch erstaunter Miene.

BAUER Wie der auf mei' Kuah schaut, was der ihr alls zuatrat –

wia der über d'Schnur haut, das geht auf ka Kuahhaut! (Ab)

Die Kuhmagd erscheint reisefertig mit einem kleinen Koffer. Sie ist recht verweint, und der Abschied fällt ihr schwer.

KUHMAGD (sieht traurig auf die Kuh, welche die Augen und Ohren verdreht. Die Magd singt zur Melodie „Von meinen Bergen muss ich scheiden“.)

Bis auf das allerletzte Troepferl hab' ich dich g'molken Tag und Nacht.

Im Leistungswettkampf für das Melken hab' ich den ersten Preis gemacht.

Doch leider muss ich von dir scheiden – laut Reichsauftrag zieh' ich nach Wien, dort ham s' mi ang'stellt beim Finanzamt – als erste Obermelkerin.²⁵⁰

Diese Szene wurde verboten und galt als subversiv. Dennoch kann hier, wie auch beim „Wiener Werkel“ – und das ist ein entscheidender Unterschied zu den Futuristen und dem DDR-Kabarett – keine Kollaboration mit dem Regime unterstellt werden. Weder in inhaltlicher Hinsicht noch in funktioneller. Doch entstand, ähnlich wie bei den Satirikern der

²⁵⁰ Feldner, Fritz, „Interview mit einer Kuh“, in: Kühn, Volker (Hg.), *Kleinkunststücke*, Bd. 3: „Kabarett unterm Hakenkreuz 1933–1945“, Quadriga, Berlin 1989, S. 163

ehemaligen DDR, nach dem Krieg eine beschönigende Selbstsicht, die relativiert werden sollte. Österreichisches Kabarett fand fast ausschließlich im Exil statt.

Jüdische Autoren, Musiker, DarstellerInnen und auch ihr Publikum mussten 1938 fliehen – wenn sie konnten. In vielen Exilländern gründeten sie Exil-Kabaretts und -Theater. In London entstand neben dem „Blue Danube Club“, den Peter Herz leitete, eine der bedeutendsten Exilbühnen, das 1939 gegründete „Laterndl“. Bereits im Oktober 1938 gründete Viktor Grünbaum in New York die „Viennese Theatre Group“. Oscar Teller begründete die „Arche“, in der u. a. Jimmy Berg, Victor Schlesinger und Fritz Spielmann auftraten. In Los Angeles entstand 1939 die „Freie Bühne“, die vorwiegend Unterhaltungsstücke bot. Karl Farkas trat in den USA u. a. gemeinsam mit Armin Berg und Kurt Robitschek auf. Georg Kreisler war als Pianist und Dirigent tätig. In Australien entstand das „Viennese Little Theatre“; Stella Kadmon emigrierte ebenso wie Gerhard Bronner nach Palästina.²⁵¹

In Wien selbst verblieb nur das „Wiener Werkel“, das aufgrund seiner bloßen Existenz eine Ausnahmeerscheinung darstellte und dessen widerständische Haltung oftmals heroisiert wurde.

[...] wie viel persönlicher Mut, literarisch künstlerisches Können und politisches Differenzierungsvermögen Voraussetzung dazu waren, daß aus einer Kavalkade ungebrochener Angriffslust nicht Selbstvernichtung wurde [...]²⁵²

Während Lang die aufständische Leistung des „Wiener Werkel“ in der Tendenz überschätzt und kritische Töne meist vermissen lässt, beschreibt Weys diese ambivalent.

[...] Wir erbatan uns in dieser bizarren Situation Bedenkzeit. Die Bühne würde sich zweifellos etablieren, war es nicht klüger, die Hand im Spiel zu haben und zu versuchen, satirische Kuckuckseier ins ostmärkische Nest zu legen? Wir entschlossen uns zu einem unbedingten Ja. Wenn wir keine Weisungen zu erwarten hätten, wollten wir zu schreiben versuchen.²⁵³

²⁵¹ Zit. n.: ÖKA in www.kabarettarchiv.at Kapitel Exil

²⁵² Zit. n.: Lang, (FN 24), S. 105

²⁵³ Zit. n.: Weys, (FN 21), S. 64, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 84

Rudolf Weys nutzte auch private Kontakte für Promotionszwecke und verriet einem Freund Ende Juni 1939 sein Credo für die bevorstehende Tournee nach Tschechien.

„Es hängt alles von unserem Start ab.“ Auch ließ er mich wissen, dass „heuer nur Arier in unserem Ensemble spielen“ und erteilte überdies den Ratschlag: „Rede jedem nach dem Mund. Du weißt schon, wie ich das meine, aber bringe kein Massenaufgebot zustande.“²⁵⁴

Es ging den Mitgliedern des „Wiener Werkel“ also nicht ausschließlich um Subversivität und Systemkritik. Sie hatten keine strikten Berührungspunkte mit arischem Publikum und dessen Zustimmung, was den Part der Unterhaltung betraf.

Es scheint, als wäre der „Januskopf“ nicht nur eine Nummer, sondern auch repräsentativ für die Einstellung der Kabarettisten. Man kann hier – um es nochmals zu erwähnen – keine regimetreue Haltung oder Affinität konstatieren, der reine Widerstandsgedanke klingt jedoch ebenfalls nicht durch.

Zusammenfassend lässt sich sagen: das „Wiener Werkel“ war in seinen besten Nummern sicherlich aufmüpfig, in Ausnahmefällen tatsächlich gewagt. Was sich wie ein roter Faden durch die meisten Nummern zieht, ist die schier unerschöpfliche, die amüsantesten Missverständnisse provozierende (Sprach-)Differenz zwischen österreichischer und deutscher Mentalität, wobei es fast immer um einen stereotypisierten Kontrast zwischen Wien und Berlin geht. Dieses pointierte Kräftemessen zwischen Wienerisch und prononciertem Deutschtum steht aber in einer weit länger zurückreichenden, auch vom Wiener Kabarett aufgenommenen und erfolgreich praktizierten Volkstheatertradition.²⁵⁵

²⁵⁴ Zit. n.: Haider-Pregler, Hilde, „Das ‚Wiener Werkel‘ – ein ‚Wiener Januskopf‘?“, in: Dürhammer / Janke, (FN 25), S. 163, siehe auch: Dorfer *Totalitarismus und Kabarett* (FN 2), S. 86

²⁵⁵ Ebd. S. 170, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 87/88

5.4 DDR – Identifikation mit dem System gegen das Regime

War der Staat DDR überhaupt vorhanden im Sinne eines autonomen Handlungsspielraums oder ein Appendix der sowjetischen Zentralmacht? Ist in diesem Falle nicht eher von einem Statthalterprinzip seitens der SED mit Unterstützung der Stasi zu sprechen, und liegt damit nicht eine Verifikation Hannah Arendts vor, die Totalitarismus im eigentlichen Wortsinn als „gegen den Staat gewandt“ betrachtet hatte? Sie befürwortete eher den Begriff des „totalitären Systems“, das innerhalb eines scheinbaren Staatsgebildes als oligarchischer Machtfaktor zu existieren scheint.

*Daß man die Sowjetunion im strengen Sinn des Wortes nicht mehr totalitär nennen kann, zeigt natürlich am deutlichsten das erstaunlich rasche und üppige Wiederaufblühen der Künste in den zehn Jahren. Gewiß, es gibt periodisch wiederkehrende Anregungen, Stalin zu rehabilitieren und die von Studenten, Schriftstellern und Künstlern immer lautstarker vorgebrachten Forderungen nach Rede- und Gedankenfreiheit zu unterdrücken, aber sie sind bisher durchwegs ohne großen Erfolg geblieben und werden es wohl auch in Zukunft bleiben [...]*²⁵⁶

Arendts Definition scheint zweifelhaft: Zunächst wird hier von einem streng politischen Ansatz ausgegangen, der „Diktatur“ nicht gleichsetzt mit „totalitär“, gleichermaßen werden aber, um Missverständnisse zu vermeiden, die Mankos aufgelistet ...

*[...] ohne Zweifel werden dem sowjetischen Volk alle denkbaren politischen Freiheiten vorenthalten, nicht nur die Versammlungsfreiheit, sondern auch die Freiheit des Gedankens, der Meinung und der öffentlichen Meinungsäußerung [...]*²⁵⁷

Interessant ist in diesem Zusammenhang der Ansatz Arendts, die das totalitäre System und die freie Meinungsäußerung – ein Grundrecht westlicher Demokratien – nicht in unmittelbarem Kontext setzt. Die Unterdrückung der Redefreiheit bedingt also nicht unbedingt den Tatbestand des totalitären Systems im engeren Sinn.

²⁵⁶ Arendt, (FN 12), S. 650, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 10

²⁵⁷ Ebd.

Arendt fokussiert die totalitären Bewegungen schwerpunktmäßig auf die Führergestalten, bei denen sie als Gemeinsamkeit die rasche Vergänglichkeit ihres Ruhms und die stupende Schnelligkeit und Leichtigkeit, mit der sie ausgewechselt werden können, erkennt. Was die DDR betrifft, zeigt die Historie, dass das nicht der Fall sein muss. Ein wesentlicher Punkt dieses monolithischen Prinzips im Sinne seiner Fragwürdigkeit war stets die Divergenz zwischen Parteiinteressen und Staatsinteressen, wie am Beispiel der Sowjetunion zu erkennen war.

*[...] es lag in der Zurückdrängung der Partei als der politische Entscheidungen treffenden Gruppe, seit Lenins Theorie über die Organisation der Partei hat sich das Konzept der Diktatur des Proletariats zum Konzept der Diktatur der bolschewistischen Partei gewandelt. [...]*²⁵⁸

Die Partei werde gebraucht, so Stalin, um die Diktatur des Proletariats zu ermöglichen. Anders als die NSDAP, die als Leiterin der öffentlichen Meinung fungieren sollte, lag die der Kommunistischen Partei zugeordnete Rolle darin, die Massen zu lenken. Die Herrschaft Stalins bedeutete in der Praxis jedoch eher Nepotismus als parteiinterne Entscheidungsfindung. Erst in der Ära nach Stalin konnte die Kommunistische Partei in der Sowjetunion eine beherrschende Rolle einnehmen, so gelang es etwa Chruschtschow, die Autorität der Partei gegenüber den Ansprüchen der Geheimpolizei oder der Armee zu wahren.

Im Fall der Entwicklung des kommunistischen Gesellschaftssystems ging die Entwicklung der politischen Religion mit der Säkularisierung einher. Ljudmila Andreevna Mercialowa hält eine Gleichsetzung beider Systeme im Sinne einer identischen Herrschaftsform für unzulässig.

[...] Pumpjanski stellte den Hitlerschen Nationalsozialismus mit dem Stalinismus-Sozialismus auf eine Stufe. Andere Autoren, die eine extrem konservative Auffassung der Doktrin vertreten, weisen den Gedanken vom Sozialismus als eine Abart des Totalitarismus zurück und meinen, daß Sozialismus und Totalitarismus Synonyme seien (K. Ljubarskij). Indem er sich einer falschen Verallgemeinerung bedient, fordert I. Zaslavskij dazu auf, in

²⁵⁸ Curtis, Michael, „Totalitarismus – Eine monolithische Einheit?“, in: Jesse, Eckhard (Hg.), *Totalitarismus im 20. Jahrhundert*, Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 1996, S. 283

einer Einheitsfront gegen das totalitäre System, das auf der ganzen Welt einfach Kommunismus genannt wird, vorzugehen [...] ²⁵⁹

Mercalowa sieht im Nationalsozialismus, wie auch im Stalinismus besonders „grelle und widerwärtige Erscheinungen des Totalitarismus“, deren Wurzel sie im 19. Jahrhundert ortet. Sie widerspricht aufgrund dieser historischen Erfahrung jener Annahme, es gebe so etwas wie einen „progressiven“ Autoritarismus, dessen Etymologie sie überraschend mit „furchteinflößend“ herleitet. Sie erwähnt zwar ähnliche Ausgangsbedingungen für Stalinismus und Hitlerismus, hebt jedoch die Differenzen als überwiegend hervor:

[...] der Stalinismus bildete sich unter den Verhältnissen der Zerstörung der kapitalistischen Beziehungen heraus, der Hitlerismus auf der Grundlage ihrer Stärkung; der erste auf der Welle des wirtschaftlichen Aufschwungs, der zweite auf der Welle der „großen Depression“, der in der Geschichte des Weltkapitalismus vielleicht tiefsten Überproduktionskrise [...] ²⁶⁰

Im Prinzip gilt als Kriterium für die Systeme des ehemaligen Warschauer Paktes, ob die Gleichschaltung allumfassend war oder ob es Zellen der Gesellschaft gab, die davon nicht erfasst wurden.

Erstens das, was Friedrich und Brzezinski „Inseln der Absonderung“ genannt haben. Also die Institutionen und Traditionen, die sozialen Gruppen und Lebensbereiche, die sich als mehr oder weniger resistent gegen den massiven Versuch der Gleichschaltung erwiesen haben. Hier wäre die soziale, ökonomische und kulturelle Ausgangslage der Länder zu untersuchen, in denen totalitäre Regime zur Macht kamen. Hierzu gehört die vergleichende Analyse des Verhaltens von Parteien, Kirchen, Universitäten usw. in totalitären Systemen. Hieraus ergäbe sich z. B. eine Erklärung dafür, daß es in der Sowjetunion kaum eine Institution oder Gruppe gab, die als solche der Gleichschaltung widerstand (wie vergleichsweise die Kirche und ein Großteil der Intellektuellen in Polen). Zweitens wäre gewiß der Zeitfaktor zu betrachten. Es wird oft gesagt, es bedeute einen großen Unterschied, ob eine Gesellschaft 40 oder 70 Jahre lang totalitär beherrscht worden sei. Daran möchte ich nicht zweifeln. Es ist für die Zukunftschancen posttotalitärer Gesellschaften wichtig, ob bei den Lebenden noch Erinnerungen an vortotalitäre Zeiten vorhanden sind und Möglichkeiten des Anknüpfens an

²⁵⁹ Mercałowa, Ljudmila Andrejejevna, „Stalinismus und Hitlerismus – Versuch einer vergleichenden Analyse“, in: Jesse, (FN 10), S. 200, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 18

²⁶⁰ Ebd. S. 202, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), ebd.

alte Traditionen bestehen. Aus den hier vorgetragenen Überlegungen ergibt sich jedoch, daß der Zeitfaktor auch positive Bedeutung haben kann. Erlebt zu haben, was eine totalitäre Diktatur ist, aber auch wie sie an ihr Ende kam, wie die Macht der Machtlosen wuchs, daß eine friedliche Revolution möglich ist; das alles sind Erfahrungen, die – trotz aller hier geäußerten Skepsis – auch als Voraussetzungen dafür gewertet werden können, daß die Bürger Mittel- und Osteuropas an der gewonnenen Freiheit festhalten werden.²⁶¹

Im Bestehen solcher „Inseln der Absonderung“ kann man die Chancen nicht nur eines reliablen Widerstands ablesen, sondern auch die Emphase, nach Beendigung des restriktiven Systems nicht mehr darin zurückzufallen.

Ein wesentlicher Punkt, der die DDR dann doch von der Sowjetunion unterschied und den relativ reibungslosen und raschen Übergang zu einer neuen Gesellschaftsform erklären könnte. Das Kabarett in der DDR war in jedem Fall – bei aller reduzierten Breitenwirksamkeit – so eine Insel der Absonderung. Zwar vom Staat unterstützt, zensuriert und kontrolliert, doch als Kontrapunkt zugelassen und partiell akzeptiert.

Was war nun der Kontrapunkt der Künstler des DDR-Kabarets? Was war das Aufklärerische, das Henningsen als essentielles Merkmal des Kabarets postuliert?

„Unterhaltung und Belehrung“ seien die finalen Aufgaben. Das Kabarett sei ein „Engagement für die Demokratie“. Durch Mündigkeit solle Freiheit erreicht werden. Dennoch schränkt Henningsen die Wirkungsmöglichkeiten des Kabarets ein.

Das Kabarett [...] täte gut daran, seine Möglichkeiten nicht zu überschätzen: es ist weder so stark noch so gefährlich, wie seine Anhänger und Gegner wünschen oder befürchten.²⁶²

Für die DDR eine allzu wahre Feststellung. Es war nicht Ziel der Kabarettisten, ähnliche Verhältnisse wie in der BRD zu schaffen. Diese galt vor und nach dem Mauerbau als Feindbild.

Rösler schrieb 1977 enthusiastisch über die rapide Entwicklung auf dem Boden der „damaligen sowjetischen Besatzungszone“, die rasche und konsequente Enteignung der Kriegsverbrecher, die Bodenreform und die gewaltigen Erfolge in der Errichtung eines einheitlichen demokratischen Systems.²⁶³ Wie es damals um die Meinungsfreiheit und andere

²⁶¹ Ebd. S. 259

²⁶² Henningsen, (FN 172), S. 18, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 33

²⁶³ Zit. n.: Otto/Rösler, (FN 29), S. 208

demokratische Qualitäten stand, verschweigt dieser Enthusiasmus. Aufgrund dieser hervorragenden Prosperität, die mit Novitäten nur so durchsetzt war, erhielt natürlich auch die DDR-Satire eine völlig neue Funktion, die sie grundlegend von der Satire der bürgerlichen Gesellschaftsordnung unterschied.

*Befindet sich diese [Satire] in ständiger Opposition gegen die eigene Gesellschaftsordnung, ist ihr Angriffsziel die bürgerliche Gesellschaftsordnung selbst samt ihrer Grundlagen, Ziele und Interessensvertreter [...]*²⁶⁴

Ist Satire, die sich gegen die bürgerliche Werteordnung wendet, nicht im Grunde gutzuheißen? Wenn sich also die bürgerliche Satire gegen ihre eigene Gesellschaftsordnung wendet, ist sie dann nicht im Sinne der Dialektik sozialistisch?

Wenn nicht, müsste sie feudal sein, was man bei aller Antipathie dem Westkabarett gegenüber schwer behaupten hätte können, da sie in jedem Falle keine Satire im Sinne der Mächtigen war – zumindest in den allermeisten Fällen.

*[...] so geht die Satire in der sozialistischen Gesellschaftsordnung von der Identifikation mit der Gesellschaft aus, von der Übereinstimmung der Ziele der Satire mit denen der Gesellschaft und ihrer Interessensvertreter.*²⁶⁵

Die prinzipielle Übereinstimmung der Intentionen des Satirikers mit jenen seines Interessensvertreters ist im politischen Sinne nicht einmal höfisch. Denn selbst die Rolle des Hofnarren, des privat bezahlten Unterhalters am Hofe des Fürsten, war hier weniger eng gefasst. Die Loyalität des Satirikers mit dem System und dessen Repräsentanten scheint ein sehr schmaler Zugang zur Satire und ihren Freiheiten.

*Die Satire in der bürgerlichen Gesellschaft begreift sich als Ankläger der Absichten und Praktiken des Staates und seiner führenden Klasse, der Bourgeoisie, die Satire in der sozialistischen Gesellschaft weiß sich im Bunde mit den Zielen und Errungenschaften des sozialistischen Staates und seiner führenden Klasse, der Arbeiterklasse.*²⁶⁶

²⁶⁴ Ebd. S. 209

²⁶⁵ Ebd. S. 210

²⁶⁶ Ebd. S. 211

Wenn man der Satire der bürgerlichen Gesellschaft vorwirft, gegen die Mächtigen zu sein, ergibt sich eine gewisse Unschärfe im Wortsinn. Satire, die sich im Bunde weiß mit den Errungenschaften des sozialistischen Staates und vorgibt, dass die Arbeiterklasse, zu welcher Zeit auch immer, die führende Klasse sei, stimmt ins falsche Lied der Mächtigen mit ein, ist also nicht Satire im originären Sinne, sondern Hofberichterstattung in humoristischer Form zur Verfestigung einer Machtlüge – insofern findet man also doch wieder feudale Züge vor.

Eckhard Jesse spricht in diesem Zusammenhang von einem unterschiedlichen Demokratieverständnis. Aus marxistisch-leninistischer Sicht stellt sich der Unterschied zwischen sozialistischer und bürgerlicher Demokratie folgendermaßen dar: In der sozialistischen Demokratie, die sich gesetzmäßig herausgebildet hat, geht die Macht von der Arbeiterklasse und ihrer klassenbewussten Partei aus. Sie wird zum Wohl der Allgemeinheit ausgeübt.

*Die Interessen der Einzelnen fallen mit denen der Gesamtheit zusammen. Zunehmende soziale Errungenschaften prägen das gesellschaftliche Leben, das durch die Beteiligung der Bürger an der Planung und Gestaltung zwecks Weiterentwicklung der eigenen Persönlichkeit gekennzeichnet ist. Im Gegensatz zur bürgerlichen Demokratie, bei der sich das Privateigentum an Produktionsmitteln in der Hand einer kleinen Minderheit konzentriert.*²⁶⁷

Aus dieser Sicht muss also zwischen zwei verschiedenen Formen kapitalistischer Staaten unterschieden werden, nämlich der „bürgerlichen Demokratie“ und dem faschistischen System. Dagegen unterscheidet das westliche Demokratieverständnis zwischen Demokratien und Diktaturen. Bei Letzteren kann es sich entweder um totalitäre oder autoritäre handeln. Die Merkmale der Demokratie sind: autonome Legitimation der Herrschaftsstruktur und der Regierenden, heterogene Gesellschaftsstruktur und Unabhängigkeit der Judikatur.

Dennoch sieht Gerhard Lozek – zumindest aus dem Blickwinkel der 1960er-Jahre – zwar die Singularität des Hitlerregimes, verweist aber auf eine gewisse Wesensverwandtschaft zur damaligen BRD, besonders in Hinblick auf den „nach innen gewandten Terror“, der über „pseudoliberalen Herrschaftsformen“ obsiege. Er spricht etwa zwanzig Jahre später von der Totalitarismus-Doktrin, die lediglich als probates Mittel des Antikommunismus taue.

Im Jahre 1985 erschienenen Werk *Die Totalitarismus-Doktrin im Antikommunismus* wird konsequent unterschieden zwischen der konservativen Spielart und dem

²⁶⁷ Jesse, Eckhard, „Die Totalitarismus-Doktrin aus DDR-Sicht“, in: ders., (FN 10), S. 425, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 29

„Sozialreformismus“.²⁶⁸ Im Wesentlichen wandten sich Lozek und seine Mitautoren gegen den weitverbreiteten Usus, dass sich die Totalitarismus-Doktrin in erster Linie gegen den realen Sozialismus richte. Antikommunistisch sei besonders der Umstand, dass sich die Totalitarismus-Doktrin in erster Linie gegen den realen Sozialismus richte. Die Totalitarismustheorie sei ein Produkt des Kalten Krieges, um die DDR und andere sozialistische Staaten zu diskreditieren. In Summa lässt sich sagen, dass von Lozek und seinen Mitstreitern die „Totalitarismus-Doktrin“ als Pauschalvorwurf verwendet wurde gegen alle nicht-marxistisch-leninistischen Systeme.

Weiters konnten sie die im Westen anerkannte Unterscheidung zwischen autoritären und totalitären Systemen nicht akzeptieren und klassifizierten eben diese Unterscheidung als eine Kampagne gegen links. Der fließende Übergang zwischen „autoritär“ und „totalitär“ sei durchaus nicht gegeben, wie bei „demokratisch“ und „nicht demokratisch“, hält Jesse entgegen und fokussiert seine Kritik an der Kritik der Totalitarismus-Doktrin lediglich in einer gewissen ideologischen Idiosynkrasie der DDR-Wissenschaft gegenüber westlicher Forschung.

Das war zwar der Fall, dennoch erklärt sich das Phänomen damit nicht vollständig. Die Unterscheidung allerdings, die sich auf „bürgerlich“ und „nicht bürgerlich“ beschränkt, trifft den Aspekt der Hierarchie kaum. Den Künstlerinnen und Künstlern des DDR-Kabarets ging es jedoch primär um die Umsetzung eines Ideals. Sie waren solidarisch mit einem System, wenn auch in Form eines Utopos, und sahen das Regime als Hindernis auf dem Weg zu diesem Ideal. Stellvertretend ein Zitat von Peter Ensikat, der jene Hybris wie folgt beschreibt:

Ein Satiriker ist, um Tucholsky zu zitieren, ein „beleidigter Idealist“. Es ist die Pflicht der Künstler, an die Utopie zu erinnern, in meinem Falle an die Idee des Sozialismus. Ich messe den Abstand zwischen Ideal und Wirklichkeit.²⁶⁹

Um den Abstand zu verkleinern, gab es Richtlinien, die das *Staatliche Komitee für Unterhaltungskunst* herausgab, um den rechten Weg zu weisen. Dieser wurde von Peter Ensikat im doppelten Sinne interpretiert und ließ diesen angesichts der zum Teil brutalen Unterdrückung allzu linker Inhalte zu folgendem stupenden Schluss kommen:

²⁶⁸ Autorenkollektiv unter der Leitung von Gerhard Lozek, *Die Totalitarismus-Doktrin im Antikommunismus*, Berlin [DDR] 1985, zit. n.: Jesse, (FN 10), S. 429

²⁶⁹ Ensikat, Peter, *Ab jetzt geb ich nichts mehr zu*, München 1993, S. 72, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 55

*Linkes Gedankengut war der schwarzen SED-Führung immer das Gefährlichste. An ihm konnte man allzu leicht ermessen, wie wenig diese DDR mit dem zu tun hatte, was auch heute für mich links ist.*²⁷⁰

Letztlich scheint erwähnenswert, dass sich die Perspektiven durch die Ereignisse des Jahres 1989, der sogenannten Wende, noch einmal verschoben, sogar innerhalb der „nicht bürgerlichen“ Deutungen der Totalitarismusproblematik. Wenn also nach Thomas von Aquin die Oligarchie als der Terror Weniger (Geeigneter) angesehen wird und daher in der historischen Chronologie wiederkehrend, ja sogar redundant scheint, so wäre in diesem Fall die ideologische Ausrichtung sekundär. Auffällig ist die Parallele im Sinne der Übereinstimmung der politischen Utopien und der Opposition zur realpolitischen Machtstruktur zwischen Futuristen und dem DDR-Kabarett. Beide konnten in der Theorie mit dem jeweiligen restriktiven System übereinstimmen, was das dynamische Element der Gesellschaftsveränderung betraf. Diese Übereinstimmung fand jedoch nur in der Theorie statt, da beide Regime durch die realpolitische Erosion im Sinne der praktischen Machterhaltung auf dem Weg zum Ideal stehen geblieben waren oder sich konträr entwickelt hatten. In diesem Punkt unterscheidet sich das „Wiener Werkel“ deutlich, da es keine Übereinstimmung mit der Ideologie der Nazis gab.

Satire muss also nicht notwendigerweise Demokratisierung zum Ziel haben, zumal der aufklärerische Aspekt unterschiedlich interpretiert werden kann. Satire kann, und das scheint überraschend, durchaus unterstützenden Charakter für ein autoritäres politisches Umfeld haben, so sie sich über die utopisch-theoretische Ebene instrumentalisieren lässt. Die Opposition zum Machthaber ist also nicht *Conditio sine qua non*, wie die untersuchten Kabaretttheorien postulierten, wäre aber im Sinne ihrer Hauptaufgabe, der intellektuellen Aufklärung unter den Rahmenbedingung der ethischen Verantwortlichkeit, relevant.

²⁷⁰ Ebd. S. 73, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 55

Kapitel 6 Vergleich der Satireformen in differenten Systemen in Bezug auf ihre politische Funktionalität

6.1 Ventil und aufklärende Provokation

Joanne McNally vergleicht in *An Eastern Meeting of East and West German Kabarett* in einer Gegenüberstellung das Kabarett in Theresienstadt und das DDR-Kabarett – zwei Phänomene eines Genres in differenten Systemen.

Gleich zu Beginn ihres Artikels räumt sie allerdings ein, dass beide im Grunde inkommensurabel wären. Das Verbindende sei vielmehr der Umstand, dass es Kabarett unter diesen Umständen überhaupt gab, respektive die Tatsache der verordneten Satire.

In beiden Fällen bestand die Möglichkeit für eine quasi räumlich beschränkte Kritik, die außerhalb undenkbar gewesen wäre. *Long Live Life* (Tel Aviv 1998) ist die Aufarbeitung von Kabaretttexten aus Theresienstadt und *Man trifft sich – ein deutsch-deutsches Familientreffen* (Berlin 1998) ein Programm der Berliner *Distel*, das sich mit dem Kalten Krieg, den Folgen des getrennten Deutschlands und der Deutschen Wiedervereinigung 1989 beschäftigt. Beides historische Kabarettabende, was McNally verwundert, da Kabarett normalerweise von der Aktualität getragen werde. Hier ist auf jüngere Entwicklungen des Kabarett zu verweisen, wo die Aktualität nicht immer primär zu sein hat. *Man trifft sich* beginnt in der Gegenwart mit einer ironischen Betrachtungsweise der Wiedervereinigung:

Früher dachten ja auch alle, die Mauer würde die Deutschen trennen.

Heute weiß man, sie hat uns auch voreinander geschützt.

*So gesehen hat die Mauer auch ihr Gutes und man hätte sie stehen lassen können. Hätte man. Das weiß man aber erst, seit sie nicht mehr da ist.*²⁷¹

Was folgt ist eine Aufarbeitung und Aktualisierung historischer Texte, die durch Zitate oder Inszenierung in einen Gegenwartsbezug gebracht werden.

In *Long Live Life* werden die alten Texte benutzt, um auf die Wichtigkeit des Kabarett im KZ hinzuweisen. Die Bezugnahme auf die Bedingungen im Lager wird durch

²⁷¹ McNally, Joanne, „An Eastern Meeting of East and West German Kabarett“, in: Bauschinger, (FN 200), S. 187, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 70

ein authentisches Bühnenbild bei der Aufführung in Tel Aviv im Jahre 1998 hergestellt sowie durch Dialoge wie den folgenden:

KAREL: Terezin is a miracle!

VLASTA: A wonder!

KAREL: Hardly one square kilometer, that could scarcely contain 3.000 persons.

How did they manage to condense 60.000 people? A miracle [...]

VLASTA: Mesdames et messieurs, in every bad there is also good. Don't forget. In our ghetto those who are sick, are dismissed from being transported, until they are recovered.

DAGMAR: With my own eyes I've seen someone shouting joyfully.

KAREL: I am a lucky father! My son's got typhus!²⁷²

Die Themen und der operative Humor waren existenziell, schwarz wie sie nur sein konnten, angesichts des Risikos und der Perspektiven. Besonders dieser Aspekt sollte berücksichtigt werden, wenn man das Kabarett von Theresienstadt mit dem DDR-Kabarett vergleicht.

DAGMAR: And the story about the one who visited the doctor and told him: doctor I feel bad.

KAREL: Listen: you should stay more in the sun, and do sport.

DAGMAR: Sport? What kind of sport?

KAREL: I don't know, ... maybe transport?²⁷³

Die Witze sind authentisch, ebenso die Anekdoten. Eine Analogie zu *Man trifft sich*, das unter anderem eine Abrechnung mit dem DDR-Kabarett ist und daher mit einer gehörigen Portion Selbstironie ausgestattet war.

Als Idee ist der Sozialismus unbesiegt,

Nur in der Praxis war er eben ungenießbar.

Bei uns war das Materielle immer mit dem Ideellen verbunden.

Zugegeben – Fleisch und Wurst war manchmal knapp

Aber die Idee von Fleisch und Wurst ging uns nie aus.²⁷⁴

²⁷² Ebd., siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 71

²⁷³ Ebd., siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 71

²⁷⁴ Ebd. S. 188, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 72

Auch die unterschiedliche Fallhöhe der zu erwarteten Konsequenzen thematisiert die *Distel* in dankenswerter Selbstironie:

Immer unter Lebensgefahr haben wir hier auf dieser Bühne gestanden.

Zugegeben, es ist keiner direkt erschossen worden.

Aber die Gefahr war immer da.

Und dann die Angst immer eingesperrt zu werden

Auch wenn keiner von uns direkt eingesperrt worden ist

Das Gefühl, es beinahe gewesen zu sein

Das kann uns keiner heute nehmen.²⁷⁵

Beide Formen des Kabarets hatten eindeutig Ventilfunktion. In Theresienstadt standen am Anfang improvisierte, illegale Abende im Keller, später wurden dann kabarettistische Einlagen in die Freizeitgestaltung eingebunden, bis diese unter Duldung des Judenältesten zu eigenständigen Veranstaltungen wurden. Die Kabarettisten mussten Dokumente unterzeichnen, in denen sie sich u. a. verpflichteten, die Lagerordnung nicht zu verletzen. Auch gab es Programme, die selbst dem Judenältesten zu riskant erschienen und daher verboten wurden.

Das Kabarett in der DDR war, wie bereits erwähnt, nicht von jener existenziellen Bedrohung gekennzeichnet, hatte aber im selben Sinne Ventilfunktion. Es war eine ständige Gratwanderung, denn obwohl es keine offizielle Stelle für Zensur gab, waren gewisse Tabuthemen allgegenwärtig. Grundsätzlich muss jedoch die Sinnhaftigkeit solcher Vergleiche diskutiert werden, nicht nur aufgrund der Ausgangsposition der „Kabarettisten“ in Theresienstadt und den vorauszusehenden Konsequenzen.

Kabarett oder Satire mit derartig existenzieller Ausgesetztheit wie in Theresienstadt ist die Ausnahme. Zwei Funktionen der Aufführungen im KZ lassen sich im Wesentlichen ausmachen: zum einen die des Ventils und zum anderen die der Überwindung existenzieller seelischer Verzweiflung. Das Publikum in Theresienstadt war kongruent mit dem Dargebotenen im politischen Sinn, nur dass aus der Systemkritik den Mächtigen keine Gefahr drohte. In diesem Laborzustand waren daher Dimensionen der Schärfe geduldet, die vergleichsweise im Kabarett der DDR niemals zur Aufführung gelangt wären. Doch auch dort

²⁷⁵ Ebd.

hatte die Satire Ventilfunktion. Nicht nur für die Kreativen selbst, sondern auch für das – nach der Einstellung des Kabarettfilms – auf das Theater reduzierte Publikum.

Die Hoffnung, dadurch subversive Aktivitäten oder regimefeindliche Aktionen unterbinden zu können, schwang natürlich mit und wurde auch bis in die späten 1980er-Jahre bestätigt. Die schleichende Manipulation des Systems, deren Opfer schließlich die Satire selbst wurde, durfte jedoch durchaus thematisiert werden.

Es fing so harmlos an

Wir lasen eines Tages in der Zeitung

Jetzt wird der Sozialismus aufgebaut

Wir kriegten im Betrieb ne neue Leitung

Und mittags Schweinefleisch mit Sauerkraut.

Ich dachte, na der Sozialismus lässt sich hören,

denn Essen war ja damals ziemlich knapp.

Am nächsten Tag gabs wieder gelbe Möhren

Da flaute die Begeisterung schnell ab.

So war das, als das damals so begann.

Es fing ganz harmlos an. [...]

Ich machte meine Arbeit unverdrossen,

und aus der Politik hielt ich mich raus.

Da kamen eines Tages zwei Genossen,

die fragten, Junge, na wie siehst denn aus.

Ich dachte, ach die wolln dich agitieren,

da fehlt wohl einer noch in der Partei.

Doch nee, die wollten mich qualifizieren,

da ging das los mit der Studiererei.

Sie plauschten so, was aus mir werden kann.

Ich plauschte mit, es fing ganz harmlos an.

Ich war kein Aktivist der ersten Stunde.

Ich lag, wie man so sagt, oft ziemlich schief

Und hatte beinah eine Schrecksekunde,

als ich merkte, Mensch du bist ja positiv.

*Das macht den Sozialismus so gefährlich.
Erst schimpfst du bloß, so ein verdammter Mist.
Auf einmal ist er dir dann unentbehrlich
Und du bist selber schon ein bisschen Sozialist.
Ob das wohl einer, ders nicht mitgemacht, verstehen kann?
Es fing doch alles mal so harmlos an.²⁷⁶*

Rudolf Weys vom „Wiener Werkel“ sieht die Funktion des Kabarett in restriktiven Systemen folgendermaßen – und auch hier kann der Bogen zur Satire in der DDR gespannt werden:

In Verbotszeiten wird das Cabaret zum Sprachrohr der unterdrückten Meinung. Das war unter Schuschnigg und Hitler so und ist heute in den sogenannten Oststaaten nicht viel anders. Die Wiener Kleinkunsth Bühnen der dreißiger Jahre – zuweilen spielten mehr als ein halbes Dutzend – erfüllten diese Aufgabe so gut sie konnten. Gar manche Szene ersetzte den Leitartikel der verbotenen „Arbeiter-Zeitung“ oder zumindest eine Glosse. Das Publikum wußte und fühlte, daß der Cabaretkeller links und liberal geblieben war, und nahm ihn als Refugium. Manchen Verfemten mochte er wohl obendrein als Treffpunkt dienen.²⁷⁷

Interessant scheint an diesen Zeilen zweierlei: zum einen die „linke und liberale“ Gesinnung, die Weys immer wieder betont und die, zumindest was das Erstere betrifft, nicht immer klar in Erscheinung tritt. Dies ist jedoch eine Frage, die in hohem Maße der Interpretation unterliegt. Zum anderen wird hier ein Punkt angesprochen, der bis in die Gegenwart von Bedeutung scheint, nämlich die Rolle des Kabarett in Hinblick auf die Presse.

In Ermangelung der Meinungsvielfalt in totalitären Phänomenen kommt dem Kabarett und der Satire eine Surrogatfunktion zu, um nicht stattfindenden kritischen Journalismus zumindest teilweise zu vertreten. Es folgt daraus die interessante Fragestellung, ob das Kabarett nicht auch eine wesentliche Funktion als Bindeglied zwischen den klassischen Kunstrichtungen und dem Journalismus innehat. Die Rollenabgrenzung ist nicht nur in totalitären Systemen von Bedeutung, sondern auch in demokratischen Staaten mit unterentwickelter Medienlandschaft im Sinne des Meinungspluralismus, wie etwa dieser Tage in Österreich. So kommt es auch in Demokratien zuweilen dem Kabarett zu, Nischen der fehlenden Meinungsbildung auszufüllen, was auf Seiten des verbliebenen rudimentär kritischen Journalismus zu Revierängsten führt.

²⁷⁶ Witt, Kurt, „Es fing so harmlos an“, in: *Disteleien*, Henschel, Berlin [DDR] 1973, S. 9

²⁷⁷ Weys, (FN 20), S. 110, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 99

Doch nicht nur als Meinungsventil funktioniert das Cabaret. Es kam ihm auch zu, die Stimmung nicht unter den Nullpunkt sinken zu lassen, denn die Tage waren und blieben trübe. Mussolini hatte soeben Abessinien erobert, Hitler war widerstandslos in das entmilitarisierte Rheinland einmarschiert. Es gab in Österreich 415.000 Arbeitslose. Der Duce riet Schuschnigg, sich mit Hitler zu arrangieren. Was stand uns allen noch bevor? Wir wußten es nicht, wir wußten nur, daß wir nicht aufgeben durften.²⁷⁸

Hier wird von Weys jenes funktionale Element angesprochen, das – je nach Standpunkt – als Verdrängung oder notwendiges formales Gleitmittel der Inhalte betrachtet werden kann: die Unterhaltung. Je nachdem, ob man sie als primär erachtet oder primär erscheinen lässt, schlägt das Pendel der Beurteilung eher in Richtung Widerstandskabarett mit subversivem Inhalt oder Unterhaltungstheater mit leicht aufmüpfigen Tendenzen aus.

Die Aufmunterung war zu diesen Zeiten wohl eine *Conditio sine qua non*, ohne die wohl kaum jene Zuschauerzahlen hätten erzielt werden können, um damit jenen Einfluss auf die Gefühlslage eines – um es noch einmal deutlich zu machen – limitierten Publikums zu nehmen.

Die Ventilfunktion war also ein ganz entscheidender Faktor im Kabarett der DDR, beim „Wiener Werkel“ und in Theresienstadt – wie aber verhielt es sich bei den Futuristen?

Sie waren, was das Formale betrifft, abgesehen von der Erfindung des Kabarettstücks in der DDR, mit Sicherheit am innovativsten.

Eine Innovation war unter anderem in den Jahren 1920/21 die *tavole tattili* von Marinetti. Objekte aus verschiedenen Materialien mit differenten haptischen Qualitäten wurden auf Tafeln befestigt. Die Zuschauer waren angehalten, mit geschlossenen Augen diese Tafeln zu berühren, um den verbalen Vortrag quasi „berührbar“ zu machen. So wurden sie zu „Taktilisten“, die ihre Empfindungen, die beim Berühren der Tafeln entstanden waren, hörbar in *parole in libertà* in den Theaterraum riefen. Absicht der Aktion war es, Kunst abseits von Malerei und Skulptur zu entwerfen – zwei Kunstformen, welche die taktile Rezeption der visuellen unterordnen. Ein Empfindungstheater war das Ziel.

²⁷⁸ Ebd., siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 100

*Die Objekte erlaubten eine Reise der Hände, die den Tastsinn in Gang setzte: „Il tattilismo generò un nuovo genere di successo; quello dell’eccitamento artistico toccato con mano.“*²⁷⁹

Das Publikum sollte Mund und Ohren schließen,

*[...] sich den sensazioni artistiche di goia, di mare, di lusso, di forza, di guerra, emozioni di lusso nostalgia ecc. [...] hingeben, die durch das Berühren der Objekte und die gleichzeitige Wahrnehmung der Gedichte hervorgerufen wurden. Durch die sinnliche Erfahrung, die beim Ertasten der Objekte und ihren Bezug zu den gesprochenen Worten entstand, wurde der Zuschauer kreativ tätig.*²⁸⁰

Die Ventilfunktion des Futurismus – abgesehen von der persönlichen Katharsis der Künstler – lässt sich aber eher als Provokation erfassen. In revolutionärer Weise wird zunächst die Funktion des Publikums definiert. Bereits im Manifest *Il teatro di varietà* aus dem Jahre 1913 wird die völlig neue Rolle desselben festgesetzt.

*Introdurre la sorpresa e la necessità d’agire fra gli spettatori (26) della platea, dei palchi e della galleria. Qualche proposta a caso: mettere della colla forte su alcune poltrone, perché lo spettatore, uomo o donna, che rimane incollato, susciti l’ilarità generale (il frack o la toilette danneggiati saranno naturalmente pagati all’uscita). – Vendere lo stesso posto a dieci persone: quindi ingombro, battibecchi e alterchi. – Offrire posti gratuiti a signori e signore notoriamente pazzoidi, irritabili o eccentrici, che abbiano a provocare chiassate, con gesti osceni, pizzicotti alle donne, o altre bizzarrie. Cospargere le poltrone di polveri che provochino il prurito, lo starnuto ecc.*²⁸¹

In Zeiten der Tournee des *teatro sintetico* in den Jahren 1915 und 1916 waren Wurfgeschosse als Reaktion an der Tagesordnung. Unklar bleibt, ob sich das Publikum tatsächlich durch den dargebotenen Inhalt provoziert fühlte oder ob der Protest aus reiner Gewohnheit stattfand. Der didaktische Ansatz der Futuristen, durch die Rezipienten neue Wahrnehmungsstrukturen hervorzurufen oder zu erkennen, erfuhr keine Umsetzung, da die *serate* zumeist bereits von Anfang an im Tumult unterzugehen drohten. Der Ansatz, das Publikum zum Mitspieler zu machen, scheiterte, da es eine Gegenspielerfunktion einnahm. Das war ein Rückschritt

²⁷⁹ Zit. n.: Günzel, (FN 18), S. 197

²⁸⁰ Ebd. S. 198

²⁸¹ Marinetti, F. T., *Il Teatro di Varietà. Manifesto futurista*, Milano 1913, zit. n.: Verdone, (FN 17), S. 147

gegenüber den *Galerien Giuseppe Sproveris*, die im Jahre 1913 in Rom und Neapel stattfanden. Hier war der Tumult quasi domestiziert, da das Publikum einerseits gegenüber den frühen *serate* nicht mehr so zahlreich erschien und andererseits einer Selektion unterlag, also ausgesucht war.

*Direkte politische Diskurse und Publikumsbeschimpfungen wurden weitestgehend aufgegeben. Statt die Veranstaltungen weiterhin als Provokation anzulegen, fand der futuristische Grundsatz der Erneuerung jetzt seinen Ausdruck in künstlerischen Aufführungen, die im Mittelpunkt der Galerie-Veranstaltungen standen.*²⁸²

In Cangiullos Stücken wurde das Publikum aufgefordert, am Verlauf der Handlung teilzunehmen. So wurde das Manifest des Varietés „[...] il pubblico non vi rimane come un stupido voyeur, ma partecipa rumorosamente allazione“²⁸³ getreu umgesetzt.

*Die produktive Einbindung führte zu einer gemeinsam mit dem Publikum durchgeführten Handlung, an der das Publikum partizipierte, um sich zu vergnügen. Auf diese Weise konnte der zuvor subversive Tumult als konstruktive Form der Partizipation eingesetzt werden.*²⁸⁴

Dies steht im diametralen Gegensatz zu der ursprünglich angedachten Funktion der Zuhörerschaft. Die Provokation hatte jedoch nicht nur Ventilfunktion, sie war auch dem politischen System verbunden. Die totale Erneuerung der Gesellschaft versuchten die Futuristen mit künstlerischen Mitteln zu erzwingen. So gilt es zu differenzieren zwischen dem Evozieren eines radikal anderen Standpunkts im Gegensatz zum politischen Status quo, wie im italienischen Faschismus durch die *futuristi* mit dem utopischen Ziel einer neuen Gesellschaftsordnung und der absoluten Überwindung der Vergangenheit, und der Provokation eines Nachdenkprozesses über Mängel in einem im Grunde akzeptierten politischen System wie in der DDR.

Diese Vision fehlt beim „Wiener Werkel“ gänzlich, zumal der politische Zustand nicht mangelhaft, sondern inakzeptabel war, und der radikale Schritt einer gänzlichen Erneuerung der Gesellschaft folgerichtig die Überwindung des Nationalsozialismus bedeutet hätte, was wiederum unmöglich gewesen wäre in der täglichen Aufführungspraxis. Provokativ war das „Wiener Werkel“ zwar allemal, jedoch eher in punktueller Akzentuierung auf Missstände in

²⁸² Zit. n.: Günzel, (FN 18), S. 212

²⁸³ Marinetti, F. T., *Il Teatro di Varietà. Manifesto futurista*, zit. n.: Verdone, (FN 17), S. 147

²⁸⁴ Zit. n.: Günzel, (FN 18), S. 213

sehr symbolhafter Umschreibung. Symbolistik war die Sache der Futuristen nicht. Die Klarheit der Sprache in ihren Manifesten, die sich nicht als Parodie auf die Machthaber verstand, ließ nichts zu wünschen übrig. Sie wählten den direktesten Weg, während man im Kabarett der DDR die Metapher bevorzugte, was angesichts des dichten Netzes der Zensur nicht verwunderlich scheint.

Ähnliches gilt auch für das „Wiener Werkel“, mit dem Unterschied, dass in der DDR die Zensur von im Grunde Gleichgesinnten durchgeführt wurde, was an den restriktiven Maßnahmen oft nichts änderte, während das „Wiener Werkel“ mit Zensoren eines kontroversiellen Systems konfrontiert war.

6.2 Funktion der Satire für das Regime

Die entscheidende Frage ist jene nach der dialektischen Nützlichkeit von Satire. Präziser: Inwieweit ist Satire auch für die Machthaber von Nutzen?

In Hitler-Deutschland, betrachtet man die beiden Beispiele „Wiener Werkel“ und Theresienstadt, hatte das Kabarett geduldeten Status, es diente der Kalmierung und erfüllte eine Ventilfunktion für insinuierte Subversivität. Die Lagerinsassen konnten über ihre eigene Situation lachen, sie ohne zu befürchtende Konsequenzen für die bestehende Hierarchie reflektieren. Das Ziel war, das Potenzial einer Revolte im Lager zu entladen, bezogen auf das gesamte politische System eine marginale, subversive Gefahr. Ähnlich verhielt es sich beim „Wiener Werkel“. Für das Selbstverständnis der nationalsozialistischen Machthaber war der politische Witz zwar etwas „Köstliches und Gesundes“, doch sollte er nur *Kritik am Menschen* sein, ohne die Sache zu verletzen. Hier können klare Parallelen gezogen werden zur Satire in den Warschauer-Pakt-Staaten. Nochmals die Bayerische Zeitung:

*Er ist ein gesundes Ventil und eines der wesentlichen Merkmale dafür, daß die nationalsozialistische Führung auf soldatischer Kameradschaft beruht...*²⁸⁵

Das Ventil ist von den Machthabern erwünscht, nicht aber Satire im eigentlichen Sinn, nämlich die prinzipielle Relativierung des Gesamten. So stellt sich die Frage, ob es wirklich Satire war, was während des Dritten Reichs zugelassen wurde, und wenn ja, inwiefern sie den Nerv des Systems tatsächlich berührte. Das funktionierende Ventil allerdings ist den Mächtigen genauso nützlich wie den Kreativen und den Rezipienten, da es de facto realpolitisch folgenlos bleibt und doch als Feigenblatt, als Ausweis für eine gewisse liberale Grundtendenz instrumentalisiert werden kann.

Wenn also Goebbels eine Vorstellung des „Wiener Werkel“ besucht, ist das nicht nur aus seiner Sicht ein Tribut an die Künstler, sondern auch ein symptomatischer Akt der Souveränität gegenüber dem Dargebrachten. Die liberale Geste entwaffnet Satire in den meisten Fällen, da besonders in restriktiven Systemen ihre reale Wirkungslosigkeit demonstriert wird. So stärkt dieser Gestus eigentlich den Mächtigen, und die Satire wird zum

²⁸⁵ Schwarz van Berk, Hans, „Die Stunde diktiert, kleine Sprechstunde für Unpolitische“, in: Bayerische Zeitung vom 11. Juli 1935, zit. in: Lang, (FN 24), S. 37

Mittel des Systemvollzugs. Die Instrumentalisierung von Kritik dreht also in diesem Fall den Impetus des Kritikers um.

Das ist nicht notwendigerweise ein Beweis für die völlige Wirkungslosigkeit oder fehlende Sinnhaftigkeit der Satire, relativiert jedoch Heldenmärchen und allzu große Überschätzung auf diesem Gebiet.

Die Gegenfrage, ob also fehlende Satire das System mehr infrage stellen würde, muss mit einem Paradoxon beantwortet werden. Die Unterlassung satirischer Formen in restriktiven politischen Konstrukten würde nicht zu einer Stärkung kritischer Positionen führen, da durch das Ausbleiben antithetischer Standpunkte kein Nährboden dafür vorhanden wäre.

Beim Kabarett der DDR verhielt es sich differenzierter. Zunächst müssen historisch zwei Phasen der ostdeutschen Satire unterschieden werden, die durch den Mauerbau entstanden. Vor dem Jahre 1961 galt es, die Abwanderung in den Westen auch bezüglich des Kulturkonsums einzudämmen. Zu diesem Zwecke wurden Phänomene wie der Kabarettfilm erst möglich, und das Kabarett galt zumindest als offiziell toleriert. Initiiert durch zarte, positive Signale aus der Sowjetunion, begann die DDR ab 1953 sogar offensiv, Satire auch mit kalkuliertem, breitem öffentlichen Zugang herzustellen, wie etwa durch das DEFA-Studio. Besonders in Berlin befand man sich im direkten Vergleich mit dem kulturellen Angebot des Westteils der Stadt.

*An jedem einzelnen Tag vor dem August 1961 wurde die Grenze zwischen den Städten Berlins in beiden Richtungen fünfhunderttausendmal überschritten, vielmals in den gelbrotten Zügen der Stadtbahn [...] von neun Bewohnern beider Berlin war immer einer unterwegs, oft stellvertretend, hinüber und herüber. Die Städte blieben einander wenigstens bekannt, flüchtig verwandt, locker verwachsen.*²⁸⁶

Da der Westteil zu Fuß oder per S-Bahn erreichbar war, entging den Bewohnern Ostberlins naturgemäß nicht der rasch aufschießende Kabarett-Boom Westberlins in den frühen 1950er-Jahren. Dem galt es ein Gegengewicht zu bieten, das von der SED praktisch gefördert und partiell inhaltlich unterstützt wurde.

„Satire ist das, was sein muß!“, sprach Walter Ulbricht, Staatsratsvorsitzender der DDR. Aber war die Satire in der DDR so etwas wie eine „Satire mit Maulkorb“, wie Hans Seifert anmerkte?

²⁸⁶ Johnson, Uwe, *Boykott der Berliner Stadtbahn, Berliner Sachen*, Frankfurt/M 1975, S. 22, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 49

*Wir sind immer davon ausgegangen, wir tun der Republik einen großen Gefallen, denn wir dokumentieren vor der Öffentlichkeit: wir dürfen hier sehr kritisch unsere Arbeit beleuchten [...] wir demonstrieren, ja bei uns kann ein kritisches Wort geäußert werden, wo Fehler auftreten. Das war unsere Ausgangsposition. Ja und dafür wurden wir belehrt. Das ist ja parteifeindlich, staatsfeindlich, alles. Nichts Positives, nichts Gutes ist dran. Freilich sind wir davon ausgegangen, wir wollten etwas Gutes tun. Wir wollten die Finger auf offene Wunden legen, um Mißstände zu beseitigen – beseitigen können wir sie nicht, aber helfen, dazu beitragen, die Augen zu öffnen. Das ist immer unsere Ausgangsposition gewesen, nie etwas anderes [...]*²⁸⁷

Die Funktion des DDR-Kabarets vor dem Mauerbau lässt sich durch zwei Aspekte definieren. Es ging – wie immer bei Satire – einerseits um die Ventilfunktion bei Rezensenten und Kreativen, andererseits um eine Art repräsentative Duldung seitens der Parteiführung und der Zensur. Die Ventilfunktion wiederum differenziert den Aspekt der reinen Erleichterung im Sinne von Unterhaltung und jenen der Spiegelung im Sinne der Erkenntnis durch die Methode des Humors, der Ironie etc. Doch galt das Kabarett in diesen Jahren auch als liberales Feigenblatt für die Machthaber, als Indiz für freie Meinungsäußerung und als Rechtfertigung des zweiten Buchstabens im Landesnamen. Für die SED waren die im Grunde systemaffirmativen Kabarettisten ein willkommenes Werkzeug für die vorgeblichen demokratischen Werte eines im Grunde auf die Diktatur zusteuern den inautonomen Staates. Die Satiriker wiederum nutzten diese liberale Zeitnische, allerdings nicht um die kommunistische Ideologie prinzipiell infrage zu stellen, sondern um das System – zum Teil ohne Absicht – auf seinem Weg zu einer restriktiveren Politik zu unterstützen. Was wiederum für die SED im dualen Sinne hilfreich war. Zum einen für die außenpolitische Selbstdarstellung und zum anderen für die innenpolitische Festigung eines eingeschlagenen Weges unter sowjetischer Dominanz.

So erfüllte die Satire in der DDR vor 1961 zur relativen Zufriedenheit der Machthaber mehrere Funktionen im dialektischen Sinn. Den Kreativen in diesem Zusammenhang bewusst intentionales Wirken zu unterstellen, wäre historisch unscharf. Kritiker von Satire im Allgemeinen führen an dieser Stelle oftmals die viel zitierte Verantwortung der Satire an. Erstens bezüglich der Gefahr des Missverständnisses, das auch den unkritischen Rezipienten aufgrund des Unterhaltungsanteils den Genuss von Satire nicht verwehrt, und Zweitens,

²⁸⁷ Brief des ehemaligen Eulenspiegel-Redakteurs Hans Seifert vom 27.2.1999, in: Klötzer, (FN 30), S. 9, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 44

besonders in diesem Fall, die im Grunde konstruktive Funktion in Hinblick auf ein System, das sich zusehends in Richtung Demokratieabbau bewegte.

Nach dem Mauerbau stellt sich die Situation anders dar. Die außenpolitische Camouflage war marginalisiert. Ein Land mit offensichtlichen demokratischen Mankos, ohne echte Wahlen und Reisefreiheit konnte international nicht länger auf ein liberales Image hoffen. So wandelte sich auch die Rolle und Funktion des Kabarets. Es verschwand aus der breiten Öffentlichkeit, das offizielle Bekenntnis fehlte zusehends. In Bezug auf die Satire war nun ein simultanes Einhergehen von widerwilliger Duldung und restriktivem Umgang zu beobachten. Letzterer beschränkte sich aber nicht nur auf Systemkritik im Allgemeinen, sondern auch auf allzu linke Ansätze im Speziellen. So textete Peter Ensikat im Jahre 1998 im *Distel*-Programm *Man trifft sich*:

*Entweder, man war für den DDR-Sozialismus, der war zwar nicht gut, aber machbar, oder man war für den richtigen Sozialismus, der war zwar nicht machbar, aber gut. Wir richtigen Sozialisten waren ja für die DDR-Sozialisten so etwas, wie der Klassenfeind Nr. 2. Ein geiles Gefühl sage ich Ihnen. Als Sozialist warst Du im Sozialismus Dein eigener Gegner.*²⁸⁸

Ab dem Jahre 1961 wurde nicht nur „Satire durch Humor ersetzt“, sondern es begann auch eine neue Phase im Umgang mit Satire, nämlich die bereits beschriebene Domestizierung in dafür vorgesehenen Reservaten. Auch dort gab es Standpunktnummern, die jedoch, wenn man den meisten Dokumentationen der Publikumsreaktionen Glauben schenken darf, die am wenigsten geschätzten waren. Peter Jelavich berichtet über die divergente Reaktion auf politisch korrekte Agitation und „private Themenbereiche“:

While the pro-Soviet, pro SED, and anti-Western songs and skits received at best a lukewarm reception, the numbers that made fun of conditions in the GDR were greeted with loud laughter and applause, and accounted for cabarets popularity. Two of the favorite topics were the shoddiness of goods and services, and the hollowness of official verbiage. These two themes were combined in a short, but paradigmatic scene performed at the Distel in 1957 – one that dared to lampoon the contention of inconveniences of socialist development had to be endured, since the alternative was war-mongering capitalism. In that number entitled „Wasserhahn und Frieden“, a man plagued by a broken faucet gets a visit not from a

²⁸⁸ Zit. n.: McNally/Sprengel, (FN 26), S. 197, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 60

*plumber, but rather a Party „agitator“ who tells him that „ein neuer Krieg viel schlimmer wär“.*²⁸⁹

So erfüllte das DDR-Kabarett ab den 1960er-Jahren auch eine Ventilfunktion, die den Machthabern nicht ungelegen kam. Die punktuelle Bündelung liberal-kritischer, aber prinzipiell noch immer systemtreuer Künstler, kontrolliert durch ein relativ dichtes Netz der Zensur, stellte keine wirkliche Gefahr in Hinblick auf einen etwaigen Umsturz dar. Dennoch konnte in den Kellerbühnen zwischen den Zeilen im kritischen Gelächter zumindest ein Teil des bestehenden Systemfrusts abgebaut werden. Der SED war dieses Phänomen, zumal örtlich und quantitativ limitiert, nicht wirklich unrecht. Zumindest kam es bis zum Jahre 1989 zu keinem Verbot dieser Kunstform.

Die Futuristen wiederum erwiesen ihren Machthabern andere Dienste. Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs verlagerten sich ihre Aktivitäten auf politische Kundgebungen. Marinetti, Boccioni, Russolo, Piatti, Sironi und Sant’Elia meldeten sich zu einem Fahrradbataillon, das 1916 aufgelöst wurde. Sant’Elia fiel bei Monfalcone, Boccioni starb bei einem Sturz vom Pferd, auch Marinetti wurde 1917 verwundet, seine Euphorie für den Krieg blieb jedoch ungebrochen. 1918 folgte die Gründung der *fasci futurista*, 1919 stand im Zeichen der Angliederung an den Faschismus. Mussolini und Marinetti stürten gemeinsam die erste Rede des Herausgebers der sozialistischen Zeitschrift *avanti!*. Marinetti setzte hier den Tumult und die aktiv negative Reaktion, die er Jahre zuvor vom eigenen Publikum erlebt hatte, als Zeichen des Protests. Auch nahm er an der Mailänder Versammlung am 23. März 1919 teil, die als Geburtsstunde des Faschismus gilt. Am 15. April verübte Marinetti gemeinsam mit Mussolini einen Brandanschlag auf die Redaktion von *avanti!*. Dieses Ereignis markiert einen Bruch in Marinettis Biografie, da er bislang nur verbale Aggression zur Umsetzung seiner politischen Ziele angewandt hatte. In der Folge nahm er noch an einigen Sitzungen der Faschisten teil und ließ sich mit Mussolini auf die Liste der Faschistischen Partei setzen, doch die Wege der beiden begannen sich zusehends wieder zu trennen. Marinetti sah sich nicht als Anhänger, außerdem schien ihm der Weg des Duce zu angepasst, seine späteren Kompromisse verachtenswert. Er trat aus der Partei aus. Marinetti strebte einen von Künstlern regierten italienischen Staat an und formuliert dies in seinem Manifest *Al di la del comunismo* wie folgt:

²⁸⁹ Jelavich, Peter, „*Satire under Socialism*“, in: Bauschinger, (FN 200), S. 168, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 62

*Si! Gli artisti al potere! Il vasto proletario dei geniali governerà. L'arte dev'essere non un balsamo, un alcool. [...] Questa arte-alcool intellettuale dev'essere profusa a tutti. [...] Avremo in Italia un milione di intuiti divinatori, tesi accanitamente a risolvere il problema della felicità umana collettiva. Un assalto così formidabile non può essere che vittorioso. Avremo la soluzione artistica del problema sociale.*²⁹⁰

Er kehrte damit zurück zu den anarchistischen, gewalttätigen Wurzeln und lobte unter anderem die Oktoberrevolution, was ihm sogar die Anerkennung von linker Seite im In- und Ausland bescherte. 1924, dem Jahr der Machtübernahme Mussolinis, veröffentlichte Marinetti *Futurismo e Fascismo*, das er Mussolini widmete. Dieses Friedensangebot wurde von Mussolini angenommen und bescherte Marinetti 1924 den Posten des Kulturministers. 1929 wurde er Mitglied der neuen Akademie Italiens, einer Institution, zu der er sich stets als Antipode empfand. Nicht der einzige inhaltliche Bruch seiner künstlerischen Biografie, man denke an seinen Schwenk in der Frauenfrage nach der Heirat mit Benedetta Cappa.

Als er 1943 von der russischen Front schwer krank zurückkehrte, blieb er Mussolini treu und ließ sich in der Republik von Salò nieder, die der Duce nach seiner Befreiung durch die Deutsche Wehrmacht gegründet hatte.

Am 2. Dezember 1944 starb Marinetti in Bellagio und wurde in aller Stille beigesetzt. Mussolini ließ ihn jedoch exhumieren und bedachte ihn mit einem Staatsbegräbnis.

Diese Verquickung von Satire und Politik ist nicht nur für Italien solitär, da bei aller Kongruenz mit dem politischen System, die auch in der DDR zu beobachten war, ein neues Element hinzukommt. Die Instrumentalisierung wird hier in symbiotischer Hinsicht verstärkt, indem man den Kritiker in den politischen Apparat auf höchster Ebene integriert.

Der Kritiker als Kulturminister ist speziell, trotz aller Wendungen und Krisen in der Beziehung zwischen dem Duce und Marinetti blieb ihre Kommunikation bis zum Tode intakt. Ein Konstrukt, das in Hitler-Deutschland undenkbar gewesen wäre, ebenso in dieser extremen Form in der DDR. Hier bedarf es wohl keiner Frage nach dem Nutzen der Satire für das Regime. Obwohl der Futurismus nicht massentauglich war, so erfüllte er im Sinne der Repräsentation doch den Anspruch des Faschismus der kulturellen Totalerneuerung, der zumindest für seine frühe Periode typisch war. Die Avantgarde war im Faschismus nicht verachtet, sie wurde in Italien sogar als Teil der revolutionären Dynamik angesehen. Das stellt

²⁹⁰ Marinetti, F. T., *Al di là del comunismo* (1920), zit. n.: www.vivamafarka.com, 11.10.2010

einen großen Unterschied zu Nazideutschland dar und konsequenterweise auch für die Kunst in den jeweiligen Staatsformen.

Trotz Kongruenzen zwischen den betrachteten restriktiven Systemen hinsichtlich der Kunst als repräsentativem Faktor des Staates, stellt die Rolle der Avantgarde im italienischen Faschismus eine Ausnahme dar. Nur so ist das Phänomen der Symbiose im persönlichen wie professionellen Bereich zwischen Macht und Kritik zu erklären. Diese bestand jedoch nicht nur aus Opportunismus, sondern wies in vielen Punkten auch politische und inhaltliche Übereinstimmungen auf.

So war auch die Idee des Futurismus im Grunde totalitär, nicht nur im Sinne der Innovation. Zwar wird die Begriffsbildung Mussolini zugeschrieben und der futuristische Ansatz war nicht wortgleich formuliert, doch traf der universell-radikale Ansatz auf Futuristen und italienische Faschisten gleichermaßen zu. Und so entstand zumindest in der Theorie ein idealer Nährboden für entsprechende gesellschaftspolitische Ziele.

Kapitel 7 Symptome von Satire und deren Funktion im politischen Kontext

7.1 Funktion der Sprache

Welche Relationen bestehen zwischen der Sprache der Mächtigen in restriktiven Systemen und ihren Kritikern? Ist die Sprache der Mächtigen so etwas wie das Leitmotiv für satirische Möglichkeiten? Vier Varianten sind zu unterscheiden.

7.1.1 Identität der Sprache von Satire und Regime

GUCK: Aber die ganze Menschheit –

FÜHRER: Menschheit? Kenn ma nich!

GUCK: Eine Massenhinrichtung –

FÜHRER: Kenn ma schon.

GUCK: Aber bedenken Sie: Alles, was Menschenantlitz trägt –

FÜHRER: Bloß kein liberalistisches Gequassel! Weltjudentum, Freimaurerei und Bolschewismus haben einen Kometen entsandt: einerseits, um die Welt gleichzeitig zu vernichten und zu beherrschen, andererseits, um unser Volk durch fremdplanetarische Einflüsse zu zersetzen.²⁹¹

Der auf den ersten Blick sinnlose Dialog ist eine fast naturgetreue Wiedergabe nationalsozialistischen Duktus³, die Überhöhung der Satire marginal. Nur die resultierende Distanz durch das Theaterereignis schafft die Erkenntnis des Publikums.

[...] dieser Monolog ist im Sinne der Sprachlogik sinnlos, ein gleichzeitiges Vernichten, Beherrschen und Zersetzen kann nur als ein Widerspruch im Denken, als ein logischer Irrtum interpretiert werden, aber die nationalsozialistische Demagogie kümmerte sich nicht viel um Logik und Kausalität.²⁹²

²⁹¹ Soyfer, Jura, „Der Weltuntergang“, in: Jura Soyfer, Das Gesamtwerk, Jarka, Horst (Hg.), Europaverlag, Wien-München-Zürich 1984, Bd.1 (Szenen und Stücke), S. 58

²⁹² Ebd.

Soyfer wählte diese Methode im obigen Dialog, ein gängiges Mittel, um durch die Distanz der Bühnensituation die Absurdität des politischen Alltags darzustellen. Die Kopie der realpolitischen Ausdrucksweise ist der direkteste Weg der Satire, die Eins-zu-eins-Situation kann aber auch den ständigen Begleiter der Ironie evozieren: das Missverständnis. Und so auch den Beifall jener hervorrufen, deren Interesse weniger am politischen Inhalt, sondern mehr an reiner Unterhaltung besteht, oder die sogar dem Dargestellten vollinhaltlich zustimmen. In den meisten Fällen reagierte die politische Elite sehr empfindlich auf dieses satirische Mittel. Wenn die Grenzen der Sprache die Grenzen der Welt wären, wie Wittgenstein meinte, bestünde auch die Möglichkeit, „Sprache“ allgemeiner zu verstehen und die Kopie des Systems auf Dramaturgie und Situation auszudehnen.

Die Erweiterung der satirischen Mittel, bei der nicht nur die Sprache des politischen Systems, sondern auch analoge Situationen, die nur durch ebendieses entstehen können, thematisiert werden, wird zu einer komplexeren Form von Systemkritik. So geschehen beim Potsdamer „Kabarett am Obelisk“ im Jahre 1985. Das Ensemble probte ein Programm, welches als Betriebskabarett konzipiert war. Die Betriebe der DDR waren damals in einer extrem misslichen Lage, was die Brisanz des dramaturgischen Ansatzes noch steigerte. Des Weiteren sollte ständig ein Fernsehteam auf der Bühne agieren, um die Diskrepanz zwischen dem Alltag in den Betrieben und dem im Fernsehen Propagierten aufzuzeigen. Bereits der Anfangssong des Programms *Volldampf voraus* beinhaltet das Thema einer Wirtschaft ohne Reserven: „Volldampf, woraus denn noch?“

Das Programm widersprach den offiziellen Ansprüchen der Partei an Satire, es fehlten optimistische Ansätze oder Perspektiven, wie auch die Standpunktnummer gegen den Westen. Damit wurde mit den Erwartungshaltungen an das Genre klar gebrochen.

Der zuständige Begutachter, ein Agrarökonom, dessen branchenfremder Zugang auch sehr subtil in *Volldampf voraus* thematisiert wird, goutierte das Programm noch während der Proben. Kurz vor der Premiere allerdings begann er die Brisanz zu erahnen. In der Folge versuchte er Textänderungen durchzusetzen, die allerdings ignoriert wurden.

Das Programm wurde abgesetzt, in einem Premierenbericht heißt es dazu, dass Günter Jahn, der erste SED-Parteisekretär, nur „an einer Stelle geklatscht“²⁹³ habe. Die Parteileitung schwieg nach Ende des Programms, während in den hinteren Reihen (die Vorstellung war bereits öffentlich zugänglich) quasi gegen die Parteileitung angeklatscht wurde. Kurz nach der Vorstellung verkündete Jahn, dass *Volldampf voraus* abgesetzt sei, wegen der fehlenden

²⁹³ Zit. n.: Klötzer, (FN 30), S. 207

kritischen Haltung zum Imperialismus. Nicht genug, dass das Programm (mit der Auflage einer Überarbeitung) vom Spielplan genommen wurde, auch das Programmheft wurde mit der Begründung, dass eine umgedichtete Internationale den Anforderungen an Satire in der DDR nicht entspreche, eingestampft.

*Angesichts eines schwebenden Disziplinarverfahrens und des drohenden Feierabends rufen wir ihm auf diesem Wege eindringlich zu: Wach auf, Verschlampter dieser Herde! Seine Fürihnmitarbeiter und Kollegen [...]*²⁹⁴

Es verwundert kaum, dass „Wach auf, Verschlampter dieser Herde“ als Angriff auf den Sozialismus gewertet wurde. Das Brisante an *Volldampf voraus* war aber jene Darstellungsform, für die man später den Namen „Realsatire“ erfinden sollte. Mit weitestgehendem Verzicht auf unterhaltsame Passagen wurde dem Publikum die DDR-Wirklichkeit in den Betrieben und außerhalb vor Augen geführt. Das Fehlen eines optimistischen Elements war vermutlich ebenso ausschlaggebend für die Absetzung des Stücks wie die schon länger gestörte Kommunikation zwischen der Kabarettleitung und der SED-Bezirksleitung. Die Absetzung von *Volldampf voraus* ist, da es zur gleichen Zeit im Hans Otto Theater offenen Widerstand gegen die SED-Bezirksleitung gab, daher auch als Symbol zu sehen, im Sinne der Konsequenz und eines harten Durchgreifens. Personell kam es zu noch weitreichenderen Folgen, der Dramaturg wurde gekündigt und bekam ein Parteiverfahren. Der Regisseur, Gerd Staiger, kündigte selbst und begründete seinen Protest so:

*Es war nicht meine Absicht, auf der Kabarettbühne ein objektives Bild zu inszenieren. Das erwartet ja wohl auch keiner von dem, dessen Aufgabe es ist, sich mit den Abweichungen von der Norm zu beschäftigen, und der von der Übertreibung lebt [...] Die Absetzung des Programms und die Verwerfung aller Beiträge in Bausch und Bogen straft alle andren Produktionen des Kabaretts Lügen! Es ist mir nach dieser Entscheidung nicht mehr möglich auf der Bühne des Potsdamer Kabaretts zu arbeiten und ich muß meine Konsequenzen ziehen.*²⁹⁵

²⁹⁴ Ebd., siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 64

²⁹⁵ Kündigungsschreiben Gerd Staigers an die Direktion des „Kabaretts am Obelisk“ weitergeleitet an das MfS durch einen IM.BstU (Potsdam) OV „Ventil“, 2123/87, Bi.136, zit.n. ebd. S. 209, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 65

7.1.2 Analogie zur Sprache des Regimes

Die zweite Methode, derer sich auch das „Wiener Werkel“ gerne bediente, bestand darin, bekannte Situationen des politischen Alltags allegorisch umzusetzen. Die Sprache ähnelt hier den gegenwärtigen politischen Usancen, als Thema dienen analoge Sujets, die seitens der Rezipienten möglichst einfach mit der Realität zu akkordieren sind. In *Traum seiner Lordschaft* wird anhand einer Geographiestunde die weltpolitische Situation auf lokale Ereignisse appliziert:

HANSI: „Hütteldorf-Hacking“ ist über das selbständige Breitensee erbost. Es sagt, dieser Krokodilstaat sei nur ein Flugzeugmutterschiff und will es deshalb in sein „Prodektorat“ nehmen.

RUDI: (aufspringend) Aber unser Hietzinger Empire ist dagegen. Unser Greisler Runzimann aus der Kupelwiesergassen soll zwecks Beobachtung demnächst dortselbst hinentsandt werden. Die Lage ist gespannt, aber leider zuversichtlich.²⁹⁶

Das „selbständige Breitensee“ steht hier für das „Protektorat Böhmen und Mähren“, „Hütteldorf-Hacking“ steht für das Deutsche Reich, überzeugte Nationalsozialisten wurden in Wien auch „Hackinger“ genannt. Im selben Programm (3. Szene) kommt eine Dame auf das Passamt der „Bundesrepublik Hernalts“, da sie übersiedeln möchte:

DAME: Bitte schön, es handelt sich wegen einer Übersiedlung aus der Lerchenfelder- in die Nußdorferstraße.

BEAMTER: Ah, Sie wollen emigrieren? Warum sagen S' denn das nicht gleich? Haben S' a „P“ im Paß?

DAME: (schüchtern) Nein, bitte, noch nicht, –

BEAMTER: Himmel-Schimmel! Sie wissen doch, daß alle Protestanten jenseits des Gürtels und diesseits der Kreuzgasse nicht nur ein „P“ im Paß, sondern auch den Vornamen „Pepi“ anzunehmen haben!

DAME: Ja, aber mein Mann...

²⁹⁶ Weys, (FN 20), S. 236, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 80

BEAMTER: Das macht nix! Selbst wenn der werte Gemahl neuheidnischer Konfession is', is' er ein Pepi. Es sei denn, daß sein Großvater bis zum Stichtag am 17. April 1909 zumindest ein Luegeranhänger war?!

DAME: Das leider nicht.

BEAMTER: Dann tuat's ma leid, dann können mir Ihnen in Hernals net assimilieren.

(Ein Herr ist eingetreten)

Der Nächste !²⁹⁷

Das satirische Mittel ist hier jenes der Analogie. Ein absurdes, irrales Problem wird konstruiert auf einem realpolitischen Umstand. Dieser muss bekannt sein, hier ist der Wissenszusammenhang gefordert, nur so kann die ironische Distanz verstanden werden und damit die Systemkritik. Für die Zensur schwieriger als solche konstatierbar, da Zitate nicht wörtlich verwendet werden, sondern lediglich als Symbol.

Es soll nicht unerwähnt bleiben, dass zumindest die Anspielung mit dem „P“ im Pass eindeutig prekären politischen Inhalts war und über jene Lokalrivalität hinausragte, auf die man das „Wiener Werkel“ oftmals gerne reduzierte. Die Fallhöhe war beträchtlich, angesichts des „J“-Vermerks in den jüdischen Pässen. Höher als jene des *Distel*-Textes „Vorbereitung des Hutsalons *Exquisit-Glocke* auf das Lenin Jahr“:

VERKAUFSTELLENLEITER: Liebe Kolleginnen und Kollegen! Ich eröffne hiermit die kurze Belegschaftsversammlung unseres Hutgeschäftes. Auf der Tagesordnung steht der Punkt: Was unternimmt unser Hutsalon im Lenin-Wettbewerb? Ich möchte als Verkaufsstellenleiter gleich mal mit gutem Beispiel vorangehen und die Verpflichtung abgeben, zu Ehren Lenins den Laden immer pünktlich zu öffnen.

ANNA: Und ich verpflichte mich, den Laden immer vorfristig zu schließen.²⁹⁸

Die Methode ist klar, analog zur Überstrukturierung des Staates wird diese hier zur Absurdität übersteigert. Der Hutsalon steht für die überbordende Bürokratie, die Zensur hatte dennoch kaum Probleme damit. Das Publikum verstand, worum es ging, womit auch die Ventilfunktion erfüllt wurde.

²⁹⁷ Ebd. S. 237f, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 81

²⁹⁸ Petersdorf, Jochen, „Vorbereitung des Hutsalons ‚Exquisit-Glocke‘ auf das Lenin Jahr“, in: *Disteleien*, Henschel, [DDR], 1973, S. 20

7.1.3 *Eigenständige Sprache*

Selbstredend bietet die Satire auch die Möglichkeit, eine eigene Sprache zu entwickeln, die sich nicht am Duktus der Politik orientiert. Es besteht also offensichtlich zwischen den Sprachebenen des Regimes und der Satire keine Übereinstimmung. Zum einen steht die szenische Form oder Dialogform zur Verfügung.

Der Kritiker und der Minister

Was halten Sie vom neuen Roman von Zbyslaw Szprota? – fragte der Minister.

Den neuen Roman von Szprota halte ich für gut, Herr Minister, antwortete der Kritiker.

Der Minister ruckte mit dem Kopf.

In gewissem Sinne ist er gut, korrigierte sich der Kritiker.

Der Minister ruckte mit dem Kopf.

In gewissem Sinne gut, das heißt, gut für eine kleine Gruppe von Kaffeehaus-Intellektuellen.

Der Minister ruckte mit dem Kopf.

Vielmehr für ein anspruchsloses Publikum, ich habe mich schlecht ausgedrückt.

Der Minister ruckte mit dem Kopf.

Wobei ich ihn nicht völlig verdammen möchte.

Der Minister ruckte mit dem Kopf.

Schrecklich unbequem dieser Kragen, sagte er.²⁹⁹

Duckmäuserisches Verhalten, wieder also eine menschliche Schwäche, wird betont, ohne aber darauf hinzuweisen, dass es eben jenes System war, welches ebendiese Strukturen und Muster provozierte.

Zum anderen gibt es die Möglichkeit, klassische lyrische Formen umzudichten. Die Ausbildung zum Kabarettisten in der DDR war umfassend – ab den 1960er-Jahren waren die Autodidakten in der Minderheit – und beinhaltete auch Theoretisches, wie etwa

²⁹⁹ Grodzienska, Stefania, *Der Kritiker und der Minister*, in: Wittlin, (FN 209), S. 33

Literaturgeschichte, wenn auch nur opportune Teile. Dieser Umstand floss häufig ins Kabarett ein und war ein beliebtes Mittel, um Kritik zu platzieren, aufbauend auf ein bekanntes Stück Literatur mit modifiziertem Text und Inhalt. Man berief sich auf tradierte, anerkannte Qualität und spielte zudem mit dem Element der Wiedererkennung, was einen Teil des humoristischen Effekts ausmachte. Diese Methode galt auch in den Augen der Zensur als harmloser.

Sah ein Knab den Vater stehn

Sah ein Knab den Vater stehn

Stets auf hohem Rosse

War so klug und log so schön

Lief der Sohn, ihn nah zu sehn

Sah, er ist Genosse

Aber Vaters, Vaters Rot

War nur äußre Posse.³⁰⁰

Der Monolog oder die Solonummer, entweder durch Rollengestaltung oder als Quasi-Privatperson abgehalten, ermöglichte in vielen Fällen auch den direkten Zugang auf das Publikum als insinuierten Dialogpartner.

Kultur und Ökonomie

Der Problem is ja nich, det zu wenig Jeld da is für die Kultur. Im Jejenteil! Ham Se schon ma die Kulturkommission von son Jroßbetrieb stöhn hörn: Lust ham wa keene, aba 'n Kulturfong! Mach wa am besten 'ne kulturelle Jroßschaffe mit Lutz Jahoda, Theo Ada, Frank Schöbel, Dresdna Kreuzchor und 'n paar kleene Clowns vonne Distel, die mit Sanderlings Staatskapelle Kuddels Neunte zum ortrch bringen. Is für jeden was dabei, und wir sind unsan Kulturfong offeema los. Lieba Kultur mit Schrecken, als Kultur ohne Ende! Oda nehmense die Arbeiterfestspiele! Was da jedes Mal an Massenchören und Tanzgruppen aus dem Boden der Republik gestampft wird, zweema offtritt, und sich denn wieda in den Boden der Republik zurückstampft... das is een richtijes Gesellschaftsspiel geworden: rin mit die Kartoffeln – raus mit die Kartoffeln... Und wer unsre Kartoffel kennt, der weeß: sooone Keime. Und sooone Kartoffel.³⁰¹

³⁰⁰ Klötzer, (FN 30), S. 215, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 67

³⁰¹ Ensikat, Peter, „Kultur und Ökonomie“, in: *Disteleien*, Henschel, [DDR], 1973, S. 89

Der Text, im Berliner Dialekt gehalten, thematisiert den schnöden Umgang mit verordneter Kulturpolitik in den Betrieben und das marginale Kulturverständnis. Überflüssig zu erwähnen, dass diese Art der Systemkritik im Bereich des Duldbaren lag und aufgrund ihrer Nachbarschaft zur volksnahen Darstellung sowohl beim Publikum sehr gut ankam als auch bei der Zensur weitaus weniger Widerstand erregte als die nahezu perfekte Kopie des Betriebskabarets des Potsdamer Obeliskens.

7.1.4 Sprachzerstörung als Mittel der Erneuerung

Zwei Tendenzen des Futurismus scheinen in diesem Zusammenhang erwähnenswert: die vollkommene Ablehnung der Psychologie mit weitreichenden Folgen für die Sichtweise auf Dramaturgie und Schauspiel und der Anspruch auf die Kreation einer neuen Sprache durch Zerstörung überkommener Literatur mittels neuer Syntax und Grammatik.

Während das heutige Theater das verinnerlichte Leben, die schulmeisterliche Meditation, die Bibliothek, die dummen Analysen der Gefühle, kurzum die Psychologie (ein schmutziges Ding und ein schmutziges Wort) verherrlicht, preist das Varieté die Tat, den Heroismus, das Leben im Freien, die Geschicklichkeit, die Autorität des Instinktes und der Intuition. Der Psychologie hält es entgegen, was ich die Psychotollheit nenne.³⁰²

Die totale Ablehnung des Psychologischen, so kurz nach dessen Bewusstwerdung für eine breitere Masse, mit dem gleichzeitigen Anspruch, die Moderne mit zu tragen, überrascht vorerst. Vor allem, wenn man zeitgenössische Schauspielmethoden betrachtet, die das Psychologische in den Vordergrund der Rollengestaltung stellen (Stanislawski). Aus heutiger Perspektive, die Psychologie sowohl in Kunst als auch Kunstkritik als nahezu unverzichtbar anerkennt, zudem stupend.

Distruggere nella letteratura l' 'io', cioè tutta la psicologia. L'uomo completamente avariato dalla biblioteca e dal museo, sottoposto a una logica e ad una saggezza spaventose, non offre assolutamente più interesse alcuno. Dunque, dobbiamo abolirlo nella letteratura, e sostituirlo finalmente colla materia, di cui si deve afferrare l'essenza a colpi d'intuizione, la qual cosa non potranno mai fare i fisici né i chimici.³⁰³

Das Sinnliche im Vordergrund gegenüber der Interpretation, eigentlich eine *Conditio sine qua non* des Theaters und damit auch des Kabarett, das ja primär als theatralisches Phänomen zu betrachten ist, scheint heute etwas in Vergessenheit geraten zu sein. Die Futuristen, augenscheinlich noch näher an der Quelle, erinnern uns bei aller Radikalität daran, dass aus dem Varieté oder Kabarett für ein ins Stocken geratenes Theater Impulse kommen können in Richtung Authentizität als probates Mittel gegen Stagnation. Der Schock wird hier als Motor

³⁰² Zit. n.: Schulenberg, (FN 36), S. 46

³⁰³ Zit. n.: Verdone, (FN 17), S. 136f

betrachtet für ein erstarrtes Theater, das in der Trennung von seinem Publikum im Nebeneinander autistisch seiner Wege geht. Die Literarisierung des Theaters wird hier als Gefahr just von einer Kunstrichtung klar identifiziert, die durch ihre Manifeste zuerst literarisch in Erscheinung trat und auf dem Weg zu einem Theater im ursprünglichen und politischen Sinne durch Synthese die Literatur zu transzendieren imstande war. Der Begriff „revolutionär“ – oft gebraucht, hier zu Recht verwendet – trifft zumindest auf die theoretischen Ansprüche zu.

*Der Futurismus will das Varieté in ein Theater der Schockwirkungen, des Rekords und der Psychotollheit verwandeln.*³⁰⁴

Wenn die Sprache also neu erfunden werden soll, wäre das laut Wittgenstein auch mit weitreichenden gesellschaftlichen und politischen Konsequenzen verbunden. Die Umdeutung der Sprache bedeutet somit die Umdeutung aller Deskriptionen, also auch die Umdeutung der Welt.

*Das Wesen des Satzes angeben, heißt, das Wesen aller Beschreibung angeben, also das Wesen der Welt.*³⁰⁵

Eben das war im Sinne der Futuristen. Für sie war die Kreation einer komplett neuen Sprache konsequenterweise mit der Kreation einer neuen Gesellschaftsordnung und neuen politischen Strukturen verbunden. Der spezielle Umgang mit der Sprache wird bereits im 1912 erschienenen *Manifesto tecnico della letteratura futurista* festgelegt.

1. *Bisogna distruggere la sintassi, disponendo i sostantivi a caso, come nascono.*
2. *Si deve usare il verbo all'infinito, perché si adatti elasticamente al sostantivo e non lo sottoponga all'io dello scrittore che osserva o immagina. Il verbo all'infinito può, solo, dare il senso della continuità della vita e l'elasticità dell'intuizione che la percepisce.*
3. *Si deve abolire l'aggettivo perché il sostantivo nudo conservi il suo colore essenziale. L'aggettivo avendo in sé un carattere di sfumatura, è incompatibile con la nostra visione dinamica, poiché suppone una sosta, una meditazione.*

³⁰⁴ Zit. n.: Schulenberg, (FN 36), S. 38 u. 46

³⁰⁵ Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1976, S. 35

4. Si deve abolire l'avverbio, vecchia fibbia che tiene unite l'una all'altra le parole.

L'avverbio conserva alla frase una fastidiosa unità di tono.

5. Ogni sostantivo deve avere il suo doppio, cioè il sostantivo deve essere seguito, senza congiunzione, dal sostantivo a cui è legato per analogia. Esempio: uomo-torpediniera, donna-golfo, folla-risacca, piazza-imbuto, porta-rubinetto.

6. Abolire anche la punteggiatura. Essendo soppressi gli aggettivi, gli avverbi e le congiunzioni, la punteggiatura è naturalmente annullata, nella continuità varia di uno stile vivo, che si crea da sé, senza le soste assurde delle virgole e dei punti. Per accentuare certi movimenti e indicare le loro direzioni, s'impiegheranno i segni della matematica: +--x: = > <, e i segni musicali.³⁰⁶

Besonders die Ordnung des Intellekts galt es zu unterwandern.

*Siccome ogni specie di ordine è fatalmente un prodotto dell'intelligenza cauta e guardinga, bisogna orchestrare le immagini disponendole secondo un maximum di disordine.*³⁰⁷

All diese Ansprüche blieben aber größtenteils in der Theorie stecken.

No poetry before us

with our wireless imagination

and words in freedom LOOOng live

Futurism finally finally finally finally finally finally finally

*Poetry being BORN.*³⁰⁸

Die praktische Umsetzung bot in den meisten Fällen einen originellen und spielerischen Umgang mit der Sprache. Der Anspruch einer Creatio ex nihilo konnte aber nur selten erfüllt werden.

1 2 3 4 5 seconds siege guns split the silence in unison tam-tuuumb sudden echoes all the echoes seize it quick smash it scatter it to the infinite winds to the devil

In the middle these tam-tuuumb flattened 50 square kilometers leap 2-6-8 crashes clubs punches bashes quick-firing batteries. Violence ferocity regularity pendulum play fatality

³⁰⁶ Zit. n.: Verdone, (FN 17), S. 136f

³⁰⁷ Ebd.

³⁰⁸ Marinetti, F. T., *Zang Tumb Tumb*, 1914, zit. n.: www.expo.khi.fi.it/galerie/futurismus vom 11.11.2010

So präsentiert sich „parole in libertà“ als duales Vernichtungswerk. Diffizil nachzuvollziehen, wie der folgende Text beweist, der sich primär eher als eindimensional erweist.

Avanguardia: 20 metri battaglioni-formiche cavalleria-ragni strade-guadi generale-isolotto staffette-cavallette sabbie-rivoluzione obici-tribuni nuvole-graticole fucili-martiri shrapnels-aureole moltiplicazione addizione divisione obici-sottrazione granata-cancellatura grondare colare frana blocchi valanga.

(Avantgarden: 20 Meter Bataillone-Ameisen Kavallerie-Spinnen Straßen-Furte General-Insel Staffetten-Heuschrecken Sanddünen-Revolution Haubitzen-Tribune Wolken-Roste Gewehre-Märtyrer Schrapnels-Aureolen Multiplikation Addition Division Haubitzen-Subtraktion Granate-Auslöschung spritzen fließen Erdrutsch Blöcke Lawine.)³¹¹

Faute de mieux ist ein Kurztext, der in einer 1917 publizierten Version des Manifests „Distruzione della sintassi“ (nun unter dem Titel *Letteratura futurista*) als Anhang und Exempel fungiert. Das Doppel-Substantiv als Stilmittel des Martialischen und die Vermeidung von Adjektiven, deren dekorativer Aspekt verhasst war, sind signifikant. Marinetti fügte auch eine Rückübersetzung des Textes in eine quasi traditionelle Sprachform bei, aus der klar hervorgeht, dass es sich dabei um eine kriegerische Konfrontation einer (später klarerweise siegreichen) italienischen Vorhut mit türkischen Truppen handelt.

³¹¹ Ebd. S. 11

7.2 Das Problem der Aktualität

7.2.1 Aktualität als Hybris

Die „reine“ Bewegung des Futurismus definierte sich ausschließlich als Trennungsenergie, als Freisetzung von Kräften durch deren Entbindung aus vorhandenen Eingrenzungen. Sie zielte auf die Utopie einer letzten, totalen Form, der nichts mehr äußerlich ist und die somit eine eigene „Bedeutung“ nicht mehr kennt, mit der sie sich positiv definieren ließe.

Bestimmbar wird die futuristische Dynamik deshalb immer nur in ihrer negativen Wirkung, als Destruktion. Der Krieg wird zu ihrem „eigentlichen“ Ausdruck, zum „natürlichen“ Lebensprinzip. „La guerra non puo morire, poche e una legge della vita. Vita = aggressione“ brachte Marinetti Ende 1914 seine entpolitisierte und enthistorisierte Konzeption vom Krieg als „Vater aller Dinge“ auf den Punkt.³¹²

Die reine Bewegung im futuristischen Sinn, mit dem Ziel der politischen Destruktion, kann als Synonym des Aktuellen gelten. Nicht immer muss dieses destruktive Element allerdings negative Folgen zeitigen. Fleischer, der das Aufklärende in der Satire stets betonte, sieht darin Kathartisches.

Das Kabarett ist destruktiv und kritisch. Es ist einerseits auf die Zerstörung bestehender Denkmodelle und Denkgewohnheiten ausgerichtet und liefert andererseits das nötige Instrumentarium, mit dessen Hilfe man lernen kann, ein adäquateres Denkmodell aufzubauen, ohne daß einem ein bestimmtes aufgezwungen oder auch nur vorgeschlagen wird.³¹³

Das Kabarett will also die Denkmodelle des Publikums verändern, seine primäre Kraft liegt aber nicht im konstruktiven Gegenvorschlag, sondern im Antithetischen.

Das Kabarett ist [...] eine künstlerische Methode, den Wissenszusammenhang des Publikums in Frage zu stellen und [...] zu zerstören. Ohne die bessere oder gar die beste oder aber

³¹² Zit. n.: Ehrlicher, (FN 19), S. 86

³¹³ Zit. n.: Fleischer, (FN 174), S. 74, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 34

überhaupt eine Lösung vorzuschlagen und zu wissen. Der Kabarettist sagt immer nur eines: „So wie Ihr denkt, ist es nicht.“³¹⁴

Immer wieder, unter anderem auch bei den ungenügenden Kabarettdefinitionen von Henningsen, Fleischer oder Vogel, wird die Aktualität als fälschliches Kriterium von Satire angeführt. Dem gegenübergestellt wird das so genannte Bleibende, das pseudo-statische Element von Kunst, das Überdauernde, der ewige Inhalt. Das Bleibende, in bildungsbürgerlichen ebenso wie in fortschrittlichen Kunstbeurteilungen meist als Hauptkriterium für den Wert eines Kunstwerks oder Künstlers herangezogen, ist vor allem unter dem Aspekt der Unschärfe zu untersuchen.

Zum Ersten ist die historische Unschärfe zu erwähnen, im Bewusstsein, was Geschichte eigentlich bedeutet. Abgesehen von der pikanten Ambivalenz des Wortes im Deutschen, die impliziert, dass jede Form der Geschichtsschreibung eine Geschichte ist, ein mehr oder weniger willkürliches Relikt der Hofberichterstattung, ein Surrogat der Wahrheit, eine der Realität ähnelnde Verkürzung. Eine Auswahl, unter verschiedenen Selektionskriterien getroffen, die machtpolitisch oder wie in der Kunstgeschichtsschreibung meist geschmäcklerisch motiviert sind. Eine Geschichte mit einem wahren Kern (wahrscheinlich), dennoch nur *eine* Möglichkeit, *ein* Aspekt, *ein* Segment der Wirklichkeit und daher nur bedingt reliabel.

Zum Zweiten ist die Unschärfe zu erwähnen, die das Bleibende als gleichmachendes Element aller Kunstgattungen etabliert. Warum sollte Kunstformen, denen das Quasi-Fertige, Archivierbare immanent ist, der Vorzug gegeben werden gegenüber anderen, deren Inhalt es ist, Vergängliches in Form und Inhalt darzustellen? Warum sollte in der Beurteilung von Kunst Konservatives über Dissipatives gestellt werden? Kunstbetrachtung ohne Einbeziehung der Zeitebene scheint sinnlos, das Bleibende repräsentiert jedoch nur eine Perspektive. Ist also *ein* Aspekt des Lebens.

[...] nun haben wir allerdings den Kopf voll toller Gespenstergeschichten, die uns daran hindern eine einfache Lösung anzuerkennen. Man sagt mir zum Beispiel, ich könnte den Baum da draußen vor meinem Fenster gar nicht wirklich sehen. Durch einen listigen Trick (der erst in seinem verhältnismäßig einfachen Anfangsstadium erforscht sei) werfe dieser wirkliche Baum ein Bild seiner selbst auf mein Bewußtsein und meine Wahrnehmung betreffe nur dieses Bild. Wenn ein anderer an meiner Seite stehe und den gleichen Baum sehe, so werde dieser

³¹⁴ Ebd. S. 142, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 35

*ebenfalls sein Bild auf dessen Seele werfen. Ich sehe meinen Baum und er sieht seinen (dem meinen bemerkenswert ähnlichen Baum) und was der Baum an sich ist, wissen wir nicht. Für diese Überspanntheit ist Kant verantwortlich. Sobald man aber das Bewußtsein als ein singulare tantum betrachtet, wird die Kantsche Betrachtungsweise passenderweise durch die Feststellung ersetzt, daß offensichtlich nur ein Baum dasteht und all der Bilderzauber eine Spiegelfechtereie ist [...]*³¹⁵

Schrödinger spricht hier von einer objektiven Konstante der Wirklichkeit, die *trotz* oder simultan zur Freiheit der Interpretation existiert. Die großen, Jahrhunderte überdauernden Genies verdanken aber nicht zuletzt ihren Ruhm dem günstigen Geschick der Geschichtsselektion und der relativen Unveränderlichkeit der großen Themen. Erwähnenswert ist auch der Umstand, dass „bleibende“ Kunstwerke mit ihrer unveränderbaren Angriffsfläche leichtere Opfer politischen Zugriffs werden. Priorität für die Satire hat jedoch, zumindest in formaler Hinsicht, der Dialog mit der Gegenwart. Ein täglich wechselndes Theaterereignis – und gemeint ist nicht Theater unter der Domäne der Literatur, eher Theater im Artaud'schen Sinne, der Bilder- und Sprachzerstörung, der Fluktuation, volatil in seinem Wesen – bietet im Kosmos der Zwischentöne weniger Angriffsfläche für Zensur und Manipulation.

*Das Theater wird Sujets und Themen auswählen, die der für unsre Zeit charakteristischen Erregtheit entsprechen.*³¹⁶

Hier wird der erste und gängigste Aspekt des Aktuellen angesprochen, der Zeitbezug. Wenn also nicht die Mimesis der Wirklichkeit, sondern die Realität selbst Theater ist, ist der Faktor von Aktualität erfüllt. Für restriktive Systeme vermutlich decouvrierender als allegorische Kritik, wie das durch analoge Situationskomik beim „Wiener Werkel“ der Fall war.

Wenn die für das Theater bestehende Notwendigkeit, wieder in jene Quellen der Poesie einzutauchen, die allzeit spürbar und fesselnd ist für die zurückgebliebensten und zerstreutesten Teile des Publikums, durch eine Rückkehr zu den alten ursprünglichen Mythen verwirklicht ist, werden wir von der Bühne und nicht vom Text verlangen, daß sie diese alten Konflikte gestaltet und vor allem aktuell macht. [...] diese Themen werden also direkt aufs

³¹⁵ Schrödinger, Erwin, *Was ist Leben?* (1944), Piper, München 1987, S. 153

³¹⁶ Artaud, Antonin, *Das Theater und sein Double*, Matthes & Seitz, München 1996, S. 131

Theater gebracht und zu Bewegungen, Ausdrucksformen und Gebärden gestaltet, bevor sie in Worte gegossen werden [...] ³¹⁷

Hier spricht Artaud den zweiten Aspekt der Aktualität an, nämlich den der unmittelbaren Wirklichkeit und daraus folgend der Unwiederbringbarkeit. Damit berührt er den eigentlichen Nerv und das Wesen des Theaters. Es ist eben dieses Nicht-Wiederholbare, das noch vor dem Text da ist, sei es in chronologischer oder hierarchischer Reihenfolge im Sinne der Prioritäten.

Auf diese Weise werden wir auf den Theateraberglauben vom Text und auf die Diktatur des Schriftstellers verzichten. ³¹⁸

Und so bleibt das theatralische Element ungreifbarer als der Text. Natürlich sind die beiden Ebenen nicht eindeutig trennbar, sie diffundieren und haben zuweilen hohe Simultaneität, doch ist die Unterscheidung wichtig, vor allem in Hinblick auf ein restriktives politisches Ambiente.

Kabarett entsteht auf der Bühne während einer Aufführung aus der Interaktion des Kabarettisten und des Publikums. ³¹⁹

Das ist auf jede Form des Theaters oder der Performance anzuwenden. Die Frage ist aber, ob eben dieses spontan Entstandene auch in der Lage ist, künftigen Generationen verständlich zu bleiben.

VENDRINO: Nunmehr aber bricht eine neue Epoche herein.

PEPITO: Sie bricht ein? Das macht sie mir sympathisch.

VENDRINO: Es wird sich darum handeln, die neuentdeckten Länder gründlich zu zivilisieren.

PEPITO: Gründlichkeit ist die erste Einbrecherpflicht.

VENDRINO: Wir kommen selbstmurmelnd in friedlicher Absicht.

PEPITO: Ja, das tu ich auch immer. Nur, wenn mich wer stört bei der Arbeit, werde ich wild.

VENDRINO: Wir tragen mit uns Kultur, Zivilisation und abendländische Gesinnung.

³¹⁷ Ebd. S. 133

³¹⁸ Ebd. S. 133

³¹⁹ Zit. n.: Fleischer, (FN 174), S. 71, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 34

PEPITO: Mit diesem Werkzeug hab ich mein Lebtage noch nicht gearbeitet. Das tät mich interessieren.

VENDRINO: Wonach wir streben, ist nur die segensreiche Ausbeutung der ohnehin brachliegenden Bodenschätze.

PEPITO: Ja also, ob sie am Boden liegen oder im Keller, das ist mir egal.

VENDRINO: Kurzum, wir besetzen unseren Platz an der Sonne.

PEPITO: Was? Bei hellichtem Tage wollen S'den Einbruch machen? Was sagt denn die heilige Hermandad dazu?

VENDRINO: Die macht einen Kordon, wenn wir im Triumph in die Heimat zurückkehren.³²⁰

Die Ausbeutung der neuen Welt, zu Soyfers Zeiten bei Weitem nicht so irreversibel fortgeschritten wie heute, wird mit dem Mittel des Einbrecherjargons persifliert.

[...] in der Gleichsetzung von Politik und Kriminalität werden durch doppelbödige Mittel des Kabarettis die gemeinsamen Wurzeln der beiden Sphären entlarvt. Dadurch gewinnt das Mittelstück Soyfers eine weitere komplexe Dimension der Gesellschaftskritik und der Geschichtsphilosophie. Diese Komplexität, in der das sorgfältig geprägte Literarische, das politisch engagierte Kabarettistische und die Trivialität gemixt werden, macht den wichtigsten Charakterzug in der Dramaturgie von Jura Soyfer aus.³²¹

Hier handelt es sich um ein Thema, das bis in die Gegenwart aktuell geblieben ist, wenn auch durch zahlreiche Migrationsbewegungen mit etwas veränderten Rahmenbedingungen. Dieser Text ist daher aktuell und bleibend zugleich, wie folgender:

ZWEITER DIPLOMAT: Sie werden verstehen, Monsieur, dass unter dem Weltuntergang keinesfalls das europäische Gleichgewicht leiden darf.

ERSTER DIPLOMAT: Was wollen Sie also unternehmen?

ZWEITER DIPLOMAT: Nichts, das ist immer das Sicherste.

ERSTER DIPLOMAT: Aber der Weltuntergang...

ZWEITER DIPLOMAT: Der Weltuntergang wird sich als Gentleman zu benehmen wissen.

Der Komet müsste notwendigerweise soundsoviele Grenzen zerschlagen. Weil das aber vertraglich verboten ist, wird er sich hüten, die Erde zu berühren.

³²⁰ Soyfer, Jura, *Broadway-Melodie 1492*, in: Jura Soyfer: Das Gesamtwerk, Jarka, Horst (Hg.), Europaverlag, Wien-München-Zürich 1984, Bd.1 (Szenen und Stücke), S. 199f

³²¹ Lichtmann, Tamas, „Drama und Kabarett. Einige Bemerkungen zur Dramaturgie Jura Soyfers“, in: *Jura Soyfer and his time*, Ariadne Press, Riverside, 1995, S. 210

ERSTER DIPLOMAT: Sie glauben, der Komet kennt den Völkerbundstatus?

*ZWEITER DIPLOMAT: Geben wir ihm eine Chance.*³²²

Der aktuelle Anlass war die Hilflosigkeit der Großmächte gegenüber dem Faschismus, die Sprache der Diplomatie, als die Zeit überdauerndes Element, wird in Soyfers Text damit genial in Einklang gebracht. So ist diese Passage auch Jahrzehnte später verständlich, selbst ohne genaue Kenntnis der damaligen politischen Situation. Im Idealfall ist Theater – und damit Kabarett oder theatralische Satire – bilingual, spricht die Sprache des Augenblicks und der allgemeinen, überdauernden Wahrheit. Bei heutiger Betrachtung historischer Theatertexte entsteht das Manko, meist nur mehr Literatur vorzufinden. So taucht plötzlich die nicht unbedeutende Problemstellung auf, wie damit umgegangen werden soll, zumal meist von einem Geschichtsverständnis ausgegangen wird, das die Vergangenheit mit heutigen Maßstäben zu deuten versucht. Die Aktualität der damaligen Theaterereignisse ist nicht wiederherstellbar und somit ein Großteil ihrer politischen Brisanz und Subversivität verloren. Damit wird klar, dass die Unterschätzung und Diskriminierung des Aktuellen im Sinne des theatralisch Nicht-Wiederholbaren hierarchisch bedingt sind. Die Bevorzugung des Kontrollierbaren wie der literarischen Ebene ist ein Mittel zur Macht. Sei es in politisch restriktiven Systemen als Strategie der Unterdrückung seitens der Zensur oder in der Literaturwissenschaft, wo die Bedeutungsherrschaft gewahrt werden kann durch eine Reduktion auf das rational Fassbare.

³²² Soyfer, Jura, *Der Weltuntergang*, in: Jura Soyfer: Das Gesamtwerk, Jarka, Horst (Hg.), Europaverlag, Wien-München-Zürich 1984, Bd.1 (Szenen und Stücke), S. 64 f

7.2.2 Gebannte Aktualität am Beispiel des Kabarettfilms

In den 1990er-Jahren tauchte in Österreich als mediengeborener Begriff der so genannte „Kabarettfilm“ auf. Ein Pejorativum, dessen banaler Definitionsansatz sich darauf beschränkte, dass Kabarettisten darin als Schauspieler mitwirkten. Zudem erfolgte die Namensgebung offensichtlich ohne Kenntnis des historischen namentlichen Vorläufers. Dabei handelte es sich um den bereits erwähnten Kabarettfilm ostdeutscher Prägung, der vorerst ein Gegengewicht zu satirischen Filmproduktionen des Westens bilden sollte und der mit dem Mauerbau obsolet geworden war. Die Partei hatte sich von den Anfängen der geduldeten Satire an nicht darauf beschränkt, die Zensurmöglichkeiten den individuellen Befindlichkeiten des Zensors zu überlassen, sehr rasch wurden Grundsätze von Satire im öffentlichen Raum aufgestellt; so sollte eine Art „Satire nach Protokoll“ entstehen. Im Jahre 1954 präsentierte die Hauptverwaltung Film die „Grundsätze für die Arbeit des satirischen Kurzfilms“:

- 1.) *Der satirische Kurzfilm in der Form des „Stacheltiers“ spielt bei der Bildung eines fortschrittlichen Bewußtseins der Menschen unserer DDR eine wichtige Rolle.*
- 2.) *Seine Aufgabe ist es, das noch täglich in Erscheinung tretende Überlebte und Negative in unserem Leben ans Tageslicht zu ziehen und der Lächerlichkeit preiszugeben. Dabei muß als Grundsatz gelten, daß der satirische Kurzfilm Verachtung und Zorn gegenüber allen Feinden des Friedens, der Demokratie und der Einheit Deutschlands hervorrufen muß.*
- 3.) *Vor den Autoren der Szenarien – wie vor dem Redakteur und Regisseur – steht in erster Linie die Aufgabe, das Leben und den Kampf des Neuen in unserer DDR gegen das Alte wahrheitsgetreu darzustellen, entschlossen und kühn die Rückständigkeit im Bewußtsein und Leben der Menschen sowie die Fragen der Mängel der Arbeit und der schlechten und heuchlerischen Menschen in satirischer Überspitzung darzustellen und zur politischen Wachsamkeit zu erziehen.*
- 4.) *Die Gewißheit der Überwindung des Negativen und der unerschütterliche Glaube an das Neue müssen in jedem satirischen Kurzfilm in Erscheinung treten.*
- 5.) *Die einfachen Menschen müssen als die Menschen neuen Typs gekennzeichnet werden.*
- 6.) *Unbedingt zu beachten ist, daß unversöhnlich und parteilich das Negative in seiner ganzen Gefährlichkeit aufgedeckt werden muß und nicht bagatellisiert werden darf.*
- 7.) *Bei satirischen Kurzfilmen über die Verhältnisse in Westdeutschland und die Politik der amerikanischen Imperialisten sind solche Typen zu schaffen, die „Aufklärung über das ganze*

System“ , dessen Vertreter sie sind, geben können. Dabei ist vor allen Dingen deren tierisches Wesen, die ihnen eigene tierische Angst, vor allem Fortschrittlichen und Revolutionären darzustellen [...] ³²³

Diese Richtlinien begrenzten die Freiheit der Satire insofern, als die SED selbstredend als Thema ausgenommen war, während „Standpunktthemen“ wie der amerikanische Imperialismus und die Missstände in Westdeutschland obligatorisch wurden. Am angenehmsten war es für den Geist des neuen Kurses, das heitere Genre zu berücksichtigen, nicht aber Satire im eigentlichen Wortsinn.

Bis zum Jahre 1961 änderte sich an den Gründen, warum es diese Form der Film-„Satire“ gab, nichts Wesentliches. Aufgrund der Alternativen des Westens war sie opportun. Mit dem Mauerbau fielen diese Alternativen weg und man ließ die Satire-Serie mit sofortiger Wirkung auslaufen. In der Folge wurde versucht, „Satire durch Humor zu ersetzen“. Die offizielle Begründung lautete:

Wir schränken die Stacheltier-Produktion ein, um heitere, musikalische Filme, in erster Linie Musicals zu drehen [...] Das Musical mit einigen Musik- und Ballettnummern und einer sonst sehr durchgängigen, sinnvollen Handlung wird das Sprungbrett für den großen Revuefilm bilden. Es gibt auch vom „Stacheltier“-Kollektiv ins Auge gefaßten Künstlern die Möglichkeit, sich langsam an die gut ausgestattete Revue heranzuarbeiten. ³²⁴

1963 drehte die „Künstlerische Arbeitsgruppe Stacheltiere“ noch sechs Filme. 1964 endete die Geschichte des Projekts.

Was aber bedeutet nun filmisch fixierte Satire im Sinne der Aktualität oder des Rituals, wie Benjamin sagen würde?

[...] die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks emanzipiert dieses zum ersten Mal in der Weltgeschichte von seinem parasitären Dasein am Ritual. ³²⁵

³²³ HV Film, Müller, „Grundsätze für die Arbeit des satirischen Kurzfilms“, 27.4.54; Verteiler: Ackermann, Böhm, Armin Schulz (ZK), Dr. Honigmann, BArch, DR-1 4557, zit. n.: Klötzer, (FN 30), S. 85, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 60

³²⁴ Hendrik, Jens, „...heiter die Kunst“. Gespräch mit dem Leiter der KAG „Stacheltier“, Rudi Hannemann“, in: *Berliner Zeitung*, 18. Jg. (31.3.1963), Beilage S. 5, siehe auch: Dorfer, *Totalitarismus und Kabarett*, (FN 2), S. 61

³²⁵ Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1963, S. 17

Die Wiederholbarkeit beim DDR-Kabarettfilm war als Befreiung vom Ritual gedacht und ermöglichte nicht nur auf Propagandaebene eine möglichst hohe quantitative Streuung.

*Die technische Reproduzierbarkeit der Filmwerke ist unmittelbar in der Technik ihrer Produktion begründet. Diese ermöglicht nicht nur auf die unmittelbarste Art die massenweise Verbreitung der Filmwerke, sie erzwingt sie vielmehr geradezu.*³²⁶

So entstand ein massentaugliches Mittel der satirischen Promotion des Systems, unter genauer Kontrolle auf thematischer, formaler und ideologischer Ebene. Damit wurde dem Kabarett die Unmittelbarkeit und Dynamik weitestgehend geraubt. Wer Theater erleben will, muss dieselbe Luft atmen wie die Akteure, im Gegensatz zum Film. Der natürliche Dialog, die Kommunikation der Wirklichkeit, das Sender-Empfänger-Schema ist im Kinosaal reduziert. Zwar ist es möglich, den objektiv unveränderten Film mehrmals unter verschiedenen Gesichtspunkten, in anderen Stimmungen oder Zugangsweisen zu betrachten, den Kreativen fehlt aber die Möglichkeit, spontan auf die Rezipienten zu reagieren.

Beim Kabarett hingegen bietet sich die Möglichkeit unter anderem aufgrund der sogenannten Aktualität, nicht nur ständig Reaktionen zu provozieren, sondern auch die Reaktionen der Rezipienten unmittelbar in die Darbietung einzubinden, um so eine quasi endlose Reaktionskette auszulösen, mit dem Ziel, Theater im originären Sinn zu machen. Durch diese Volatilität ist den Zensoren der Boden entzogen, zumindest was die theatralische Ebene des Abends betrifft.

Das „aktive Betrachten“ wird zu einer Einbahnstraße, die gewünscht ist, der Film zum unabänderlichen Vortrag, manipulativ und in beherrschender Weise agitativ, was zu einer mäßigen Reaktion des Publikums führt, das sich um den aktiven, aufklärerischen Aspekt seiner Position beraubt fühlt.

GUCK: Ich denke –

FÜHRER: Nur nicht denken!

GUCK: Ich glaube –

*FÜHRER: Schon besser!*³²⁷

³²⁶ Ebd.

³²⁷ Soyfer, Jura, *Der Weltuntergang*, in: Jura Soyfer: Das Gesamtwerk, Jarka, Horst (Hg.), Europaverlag, Wien-München-Zürich 1984, Bd.1 (Szenen und Stücke), S. 58

So wurde das Kabarett missbraucht im Sinne der Imagekorrektur eines im Grunde bereits restriktiven Regimes. Die ausgesetzte Aktualität in der Bedeutung der simultanen Rezeption (das Erfahren von Leben = Kunst) wurde außer Kraft gesetzt und so eine Konserve produziert, deren Unterhaltungswert gleichzusetzen war mit der Haltung der Mächtigen. Die Kreativen allerdings ließen sich instrumentalisieren, ohne Distanz zur Hierarchie und auch zu sich selbst, womit nicht einmal das Wesen der Ironie ausreichend erfüllt wurde.

*In dem Augenblick aber [...] hat sich auch die gesamte Funktion der Kunst umgewälzt. An die Stelle ihrer Fundierung aufs Ritual tritt ihre Fundierung auf eine andere Praxis: nämlich ihre Fundierung auf Politik.*³²⁸

Die politische Fundierung des Kabarettts steht außer Zweifel, sie ist unerlässliche Bedingung, doch steht hier die ideologische Dienstleistung der Satire für ein restriktives, politisches System im Vordergrund, was ihren Sinn ad absurdum führt.

³²⁸ Zit. n.: Benjamin, (FN 325), S. 18

Kapitel 8 Satire in demokratischen Systemen

8.1 Wolfgang Neuss – *Historischer Spiegel der Republik*

Wolfgang Neuss war gelernter Schlachtermeister und sah die Selbstverstümmelung als Friedensbewegung: Verletzung quasi als Zeichen für Kunst statt Krieg. In späteren Jahren änderte sich sein Zugang, nicht mehr die aggressive Anti-Handlung gegen die satirischen „Feinde“ stand im Vordergrund, vielmehr vertrat er die Ansicht, man müsse diese „an die Wand lieben“.

*Wir müssen Hitler so lange wiederholen, bis er ein Hit ist [...] ab 5 Uhr 45 wird zurückgelächelt.*³²⁹

Neuss' Werk spiegelt die einzigartige Geschichte der Bundesrepublik wider: von den Sentimentalisten des Krieges über Wirtschaftswunder und Wiederbewaffnung bis zum Protest der 68er – wie in seinem erfolgreichsten Programm:

Das jüngste Gerücht

Otto Wels, mein Charakter, mein innerer Halt!

Ich höre heute noch, wie seine Stimme 1933 durch den Reichstag schallt:

Die SPD ist wehrlos, aber nicht ehrlos!

(Ein frisches CSU-Gerücht rollt über die Rampe, der Reichstag wird deshalb spärlich wiedererbaut, weil man im Reichstag Brandt fürchtet.)

Hohes Gerücht, ich bin ein evergrünes Weib

Aber ich war früher einmal gradliniger an der Wirklichkeit dran.

Ich gestehe: Ich war früher ein richtiger Mann.

Heute bin ich jedoch attraktiv und ein Clou.

Wäre ich keine so große Partei, wäre ich Transvestit im Chez-Nous.

Hohes Gerücht, ich bin ein einmaliger Fall

Zweimal geschieden von Lassalle und Marx

Von Letzterem noch nicht ganz, nur vom Bette nicht vom Tische

Eine gewisse Rücksicht auf den Brenner (der von den Deutschen ja ständig auf dem Weg nach

³²⁹ Zit. n.: www.zitate-portal.com vom 11.11.2010

*Italien über fahren wird) dass den Gewerkschaften die Preise zu hoch sind
Für Brot Butter Tinte und Fische.
Auch sind wir Sozialdemokraten bessere Christen
Das sehn sie an Leber der liegt auf dem Sofa
(deutsche Übersetzung für So-fa = Sozialfaschisten)
nichtsdesto geradedeshalb Freiheit Gleichheit Brüderlichkeit
so'n Spruch ist heute ein Problem, er passt für ein Mittelmaßhaltevolk
nicht in den Eisschrank, also nicht ins System!
Leute, die ganz links sind, solche Leute,
die unter „links“ nichts weiter als ihre Herzgegend verstehn
die können unsere Taktik nicht voll übersehen!
Zugegeben: wir bringen ein wengerl die schräge Verkohle
Aber wenn wir wollen läuft Willy immer noch
Auf 'ner echten Schumacher-Sohle, außerdem haben wir einen Komplex
Wir bilden uns ein, wir allein sind schuld an au, Wie...mar.
Wir müssen wachen und wir haben fest versprochen
Aus dem Giftgas überm Ruhrgebiet
Den Weihrauch der Gemeinsamkeit zu machen.³³⁰*

Die Sprache der Satire ist keine Zerstörung der Syntax wie bei den Futuristen. Die Relation der Sprache Neuss' besteht nicht in der Parodie der damaligen Politikersprache, selten in deren Imitation. Neuss verstand sich als Aufklärer gegen politische Missstände, gegen die unübersehbaren Reste des Nazi-Regimes, besonders in der Adenauer-Administration, gegen neue martialische Züge der Innenpolitik bis hin zur Wiederbewaffnung. Er sah sich als Rufer gegen die „Verräter“ im linken Lager. Entscheidend ist aber, und das ist eine Parallele zu den Satirikern in restriktiven Systemen, seine prinzipielle Loyalität zur Demokratie der BRD. Eine Gemeinsamkeit von Satire in restriktiven und nicht restriktiven Systemen (das „Wiener Werkel“ bildet hier eine klare Ausnahme) ist also die grundsätzliche Konkordanz mit dem System, sei es mit der aufgeklärten Demokratie wie bei Neuss oder einem sozialistischen Arbeiter- und Bauernstaat wie in der DDR oder einem faschistischen Italien wie bei den Futuristen. Neuss wollte, wie seine Kollegen aus der DDR, Polen oder Russland, die Schwachstellen eines im Grunde akzeptierten politischen Gefüges anprangern, ja sogar im

³³⁰ Neuss, Wolfgang, *Das jüngste Gerücht*, Rowohlt, Hamburg 1965, S. 43–45

Idealfall verändern. Er wollte wachrütteln. Der wirkliche Unterschied zwischen ihm und den Satirikern in restriktiven Systemen besteht in zwei Aspekten.

Erstens: Während im zeitgleichen Kabarett des Ostens primär die individuellen Schwächen der Repräsentanten des Systems kritisiert wurden, die in ihrer Unvollkommenheit die Verwirklichung eines ideell vollkommenen Systems vereitelten, spricht Neuss meist prinzipielle Schwachstellen des demokratischen Systems an, wie problematische Verflechtungen von Politik und Medien oder Verfilzungen, die zwischen Politik und Wirtschaft bestehen.

Strauß als Lyriker

Niemand konnte ahnen, dass der 3. Weltkrieg dadurch ausbrach

Dass ich durch günstige Konstellationen, die meine Freunde und ich

Vorher genauestens zustande brachten

Auf dem Stuhl des Wissenschaftsministers im Kabinett Erhard-Brandt

Mitinhhaber wurde der großen Koalition

Ich bildete das deutsche Volk, nutzte die Atomenergie

Angeblich friedlich, sah ich mir noch mal Brechts Arturo Ui an

Versorgte die Blumenkohlhändler Westdeutschlands mit Laser-Strahlen trat dafür ein,

dass die Bundesrepublik der DDR Blumenkohl liefert

drüben machten sie Suppe draus und als sie merkten

dass es zu spät war, gingen wir von Fulda los.

Diesmal kamen wir bis Aserbeidschan.

Das deutsche Volk war nicht schuld,

der Wissenschaftsminister war nicht schuld, die SPD war nicht schuld.

Die DDR allein war schuld, warum brauchen die auch Blumenkohl?³³¹

Der zweite gravierende Unterschied zwischen der Satire in restriktiven Systemen und jener in Demokratien besteht in den zu erwartenden Konsequenzen für die Satiriker. Während auf der einen Seite Berufsverbot und Haft, bis hin zur Einlieferung in Vernichtungslager als Damoklesschwert über der Satire hingen, waren die möglichen Folgen für den West-Satiriker bedeutend glimpflicher. Eine Privatklage oder das unter vorgeblichen Gründen mögliche Berufsverbot in öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten standen hier dagegen. Bezüglich der Aktualität war Neuss nicht festzumachen. Viele seiner Texte sind bei Kenntnis der deutschen

³³¹ Ebd. S. 113

Innenpolitik aktueller denn je. Das System Strauß beispielsweise ist in Bayern nach wie vor virulent. Neuss setzte also Wissenszusammenhänge voraus, die viele seiner Texte für Zeitgenossen erst verständlich machten, ebenso für die heutige Betrachtung. Auf den ersten Blick thematisierte er Aktualitäten, wie etwa die Situation der SPD unter Brandt, dahinter stand aber stets eine historisch angebundene, über die Aktualität hinausgehende Wahrheit. Ein brennendes Thema war auch für Neuss das geteilte Deutschland, das er nicht ohne Ironie betrachtete. 1965 verfasste er mit erstaunlichem Weitblick, was die realpolitische Situation nach der Wende und im Speziellen die Sichtweise der Wessis, auch im retrospektiven Sinne, betrifft:

Warum ich mich auf die Wiedervereinigung freue

Weil wir dann eine Macht sind. Eine Million Soldaten. Noch mal soviel Polizisten. Jeder Deutsche ein Auto. Hunderttausende von Gefängnissen. Ein unübersehbares Heer von Finanzbeamten. Oderkähne. Danziger Goldwasser. Königsberger Klopse. Das Frische Haff. Schneekoppen-Abfahrtsläufe. Rübezahl in Kattowitz. Schweidnitzer Keller. Zeiss Ikon für Münemann. Die Nachkommen von Pferdemeniges als Verpächter brandenburgischer Angelplätze und der vielen schönen Seen, die uns dann wieder gehören. Die Jahrhunderthalle in Breslau. Stettiner Sängerknaben. Dresdner Zwinger. Auerbachs Keller in Leipzig. Thomanerchor. Die Kirche in Wittenberg. Goethestadt Weimar. Das Westberliner Theater, das wieder nach Cottbus umzieht. Baden in der Ostsee. Rügenwalder Teewurst. Kreidefelsen. Ein 70-Millionen-Volk. Und eine hohe Mauer an der deutsch-polnischen Grenze von 1937. Mit Schießbefehl für Bundesgrenzschutz. Damit kein Pole zu uns rein kann, weil wir wieder unter uns sind. Weil wir nicht getrennt sein wollen von unserer Familie.

Und weil wir dann auch keinen Ärger mehr haben mit fremden Polizisten, die unsere Autos im eigenen Land durchschnüffeln. Weil wir dann keine Entwicklungshilfe mehr zu zahlen brauchen an fremde Völker. Weil die dann nichts mehr anerkennen brauchen. Oder können, was sie wollen. Weil wir dann nicht erpreßt werden. Weil wir dann keine Schicksalsfrage der Nation mehr haben. Nur noch Antworten. Auf demokratischer Basis. Und jeder, der kein Demokrat ist, kriegt dann eins in die Fresse. Weil wir was gelernt haben. Weil wir's diesmal besser machen. Weil wir die Franzosen nicht mehr brauchen. Weil der Russe die Quittung kriegt. Und Rostock und Swinemünde und Danzig Kriegsschiffe aus Wilhelmshaven und Kiel. Und weil die Bundesliga aufgestockt wird. Und weil der 1. FC Köln dann gegen Beuthen 09 antreten muß.

Weil wir keine KZs mehr brauchen. Weil die Juden aus Berlin, Hamburg und München dann nach Israel müssen. Und Ulbrichts Schergen ins Lager kommen. Weil das unsere Selbstbestimmung ist. Und dem Völkerrecht Genüge geschieht. Und in Werder die Baumblüte. Endlich wieder Töpfereien in Bunzlau. Peenemünde wird aufgebaut.

Dann zittern aber die Chinesen. Deshalb freue ich mich auf die Wiedervereinigung. Weil die Chinesen letzten Endes doch an der deutschen Teilung schuld sind. Was die später mal alles mit uns machen wollen, nur weil wir sie heute hungern lassen. Deshalb müssen wir wieder ein Volk, mehrere Führer haben (das muß sein in einer Demokratie)! Und reich müssen wir auch bleiben, wegen der Anziehungskraft bis zum Ural.

Ich freue mich auch darauf, weil die Intellektuellen dann nicht Recht bekommen. Die wollen verzichten. Unser Anspruch ist aber unverzichtbar. Weil wir zusammengehören. Darum freue ich mich auf die Wiedervereinigung. Weil es uns dann noch besser geht als heute. Vom Saargebiet bis nach Allenstein.

Dann sehen wir weiter.³³²

Neuss starb im Mai 1989, ein halbes Jahr vor der Wiedervereinigung.

³³² Kühn, Volker, (Hg.), *Das Wolfgang Neuss Buch. Eine Satire-Sammlung*, Satire Verlag, Köln 1981, S. 82

8.2 Wirkung von Satire im demokratischen System

Der Papa wird's schon richten

Da neulich, da sitz'n ma in der Eden und reden,
 der Gießhübel der Puntigam und i'...
 Man red't so – was soll ich Ihnen sagen – vom Wagen
 und was ma schon so red't um zwei Uhr früh.
 Die Weiber, die hab'm ma schon nach Haus expediert,
 wir war'n schon – wie man so sagt – „apres“
 und weil man dann trist und bisserl nachdenklich wird
 passiert's, daß man richtiggehend philosophiert,
 das ist schon so bei der „Jeunesse doreé“.

Auf einmal sagt zu mir der Puntigam: „Sag' was is' wahr an dem Tamtam?
 Ich hab' da sowas aufgeschnappt, Du hättest einen Unfall g'habt?“
 Drauf sag' ich: „Es is' nix passiert, mein Porsche ist schon repariert,
 nur leider is' mir ein Passant bevor er g'storb'n is' einig'rannt.“
 Da mischt der Gießhübel sich ein: „Was is' jetzt mit Dein'm Führerschein?“
 „Na ja“, sag' ich, „na ja, was soll schon sein?“

Der Papa wird's schon richten, der Papa wird's schon richten,
 das g'hört zu seinen Pflichten, dazu is' er ja da.
 Denn wenn man einen Sohn hat und so a Position hat
 und soviel Protektion hat wie mein Papa,
 dann genügt oft schon ein Telefonat
 zum richtigen Ort und dort sind sofort die Akten unauffindlich.
 Sitzt dort ausnahmsweis' ein falscher am Draht,
 der glaubt er kann da Manderln machen, und wird rabiat (na ja),
 der Papa wird's schon richten, der Papa wird's schon richten,
 er weiß soviele G'schichten, die and're Leute stör'n:
 Vom kleinsten Referenten, hinauf zum Präsidenten,

*wer wichtig is', der kennt'n mein'n alten Herr'n,
man dient ihm gern und applaniert die leidigsten Affair'n ganz intern. "[...]"³³³*

Das Lied hatte den Rücktritt des österreichischen Nationalratspräsidenten Felix Hurdes zur Folge. Dessen Sohn war in einen Autounfall mit Todesfolge verwickelt, was Hurdes zu vertuschen versuchte. Diese, in heutigen Tagen unvorstellbare politische Konsequenz, übertraf den Wirkungsrahmen, den Gerhard Bronner einmal für das Kabarett umrissen hat.

*Es soll das Denken erweitern. Aber man soll versuchen zu verändern. Wenn man von hundert Zuhörern zwei zum Nachdenken bringt und dadurch Vorurteile auflöst, hat man schon viel erreicht.*³³⁴

Ähnliche Ansätze wie beim späteren Neuss sind zu erkennen, wenn er über die Satire als Lebensbewältigung spricht, indem er ihr zwar die Kraft der Veränderung abspricht, ihre lindernde Wirkung aber hervorhebt.

*Wenn man die Leute, die einen peinigen, schon nicht wegbringt, dann tut es gut, sich ein bisschen über sie lustig zu machen. Und das betrifft nicht nur die Leute, sondern das betrifft auch die Nöte, in denen man zu leben hat. Man kann sie nicht wegradieren, aber man kann sie – für kurze Zeit – weglachen. Und das funktioniert – eine Tragik so zu formulieren, dass man darüber lachen kann.*³³⁵

Auch in der Affäre um Professor Taras Borodajkewycz an der Wirtschaftsuniversität Wien sollte Bronner eine wesentliche Rolle einnehmen.

*Es war nämlich so, die Borodajkewycz-Geschichte ist nämlich ins Rollen gekommen, eigentlich dadurch, dass der Heinz Fischer einen Artikel gegen viele Professoren geschrieben hat, gegen den Pfeifer und auch gegen den Borodajkewycz. Und der Borodajkewycz war der einzige Dumme der geklagt hat. Die anderen haben den Kopf eingezogen und haben sich geduckt.*³³⁶

³³³ Bronner, Gerhard, „Der Papa wird's scho richten“, zit. n.: www.lyricsvip.com vom 20.10.2010

³³⁴ Zit. n.: www.kabarett.at vom 11.1.2011

³³⁵ Zit. n.: <http://oe1.orf.at> (Nachruf auf Gerhard Bronner vom 19.10.2007)

³³⁶ Lacina, Ferdinand in: Nitsch, Sigrid, *Die Entwicklung des allgemeinpolitischen Vertretungsanspruches innerhalb des Verbandes Sozialistischer StudentInnen Österreichs (VSSStÖ) in Wien im Zeitraum von 1965 bis 1973*, Dipl.Arб., Wien 2004, S. 42

Taras Borodajkewycz war in den 1960er-Jahren des vorigen Jahrhunderts Professor an der Hochschule für Welthandel (heute WU Wien). 1934 wurde er Mitglied der illegalen NSDAP, später Mitarbeiter der SA und SS. In dieser Zeit erhielt er eine Stelle als Dozent an der Universität Wien, später als Professor in Prag. Nach dem Krieg wurde er als Minderbelasteter eingestuft, später entnazifiziert. Was ihn nicht daran hinderte, neonazistische Aussagen in seine Vorlesungen einzustreuen.

Zu den unerfreulichsten Überresten des an Gesinnungs- und Würdelosigkeit reichen Jahres 1945 gehört das Geflunker von der „österreichischen“ Nation. Es entstammt derselben moralischen und geistigen Haltung, die die Besatzungsmächte als Befreier feierte und die dauernde Erinnerung an ihr für unser Land so segensreiches Erscheinen in der Umbenennung von Straßen und Plätzen festhalten wollte, der Haltung, die den bisherigen Ehrenkodex der Menschheit umstülpte und Feigheit, Fahnenflucht und Verrat als die wahren Tugenden des österreichischen Mannes pries. Diese Sumpflüthen einer Zeit, der der Boden unter den Füßen entzogen war, gehören glücklicherweise der Vergangenheit an.³³⁷

Den Stein ins Rollen brachte ein Artikel des heutigen Bundespräsidenten Heinz Fischer (damals VSSStÖ-Mitglied), erschienen in der sozialistischen Studierendenzeitschrift *Die Zukunft*.

Borodajkewycz war ein eifriger Verfechter des Ständestaates [...]; nach 1938 rühmte sich Borodajkewycz hingegen schon lange Mitglied des illegalen Blocks gewesen zu sein [...] Heute mutet man den Studenten zu, sich an der Hochschule für Welthandel von Herrn Dr. Borodajkewycz ausgerechnet in Geschichte unterrichten zu lassen.³³⁸

Borodajkewycz entschloss sich zu klagen und es kam zu einer Verurteilung.

Der Prozess gegen Heinz Fischer löste zunächst geringes Echo aus, erst als sich das damals noch junge Medium Fernsehen, in der von Gerhard Bronner und Peter Wehle gestalteten Sendung „Zeitventil“ der Sache annahm und der Schauspieler Sobotka einige Zitate aus Vorlesungen des Historikers wiedergab, der sorgfältig die jüdische Abstammung von ihm

³³⁷ Zit. n.: www.vsstoe-wien.at/themen/anti-faschismus/der-fall-borodajkewycz aus: Lacina, Ferdinand, „Siegfrieds Köpfe“. Rechtsextremismus, Rassismus und Antisemitismus an der Universität“, in: *Contect XXI*, 2002.

³³⁸ Ebd.

zitiertes Persönlichkeiten angab, sich hier und da auch zu einem „Kaffeehaus-Juden“ hinreißen ließ, wurde die Sache publik.³³⁹

Damit wurde die Causa einer breiteren Masse bekannt gemacht und Borodajkewycz wollte seine Aussagen belegen und sich verteidigen. Seitens der Hochschülerschaft der Hochschule für Welthandel erfolgte im März 1965 die Einladung, sich öffentlich zu rechtfertigen, was beim Auditorium begeistert aufgenommen wurde. Darauf organisierten linke ÖH-Fraktionen am 31. März 1965 eine antifaschistische Demonstration, die von Burschenschaftern gestört wurde. Im Zuge dessen wurde der damals 67-jährige Kommunist Ernst Kirchweger, ehemaliger Widerstandskämpfer und KZ-Opfer, von einem rechtsradikalen Burschenschafter niedergeschlagen. Er starb wenig später an den Folgen seiner Verletzungen. Der Tod Kirchwegers, dessen Begräbnis 25.000 Menschen besuchten, nahm die Politik in die Pflicht, obwohl die SPÖ in diesem Fall zögerlich reagierte.

In der SPÖ [...] war der Fall umstritten, da in den Jahren 1963 und 1965 Bundespräsidentenwahlen anstanden und die SPÖ-Kandidaten Adolf Schärf und Franz Jonas um die Stimmen der ehemaligen NationalsozialistInnen warben. Nach dem gewaltsamen Tod von Ernst Kirchweger dürfte sich jedoch Parteivorsitzender Bruno Pittermann klar gegen Borodajkewycz positioniert haben.³⁴⁰

Letztlich wurde Borodajkewycz 1966 pensioniert und das Verfahren gegen Heinz Fischer wieder aufgenommen. Er wurde freigesprochen.

Der Anteil der Satire, in diesem Fall die Behandlung des Themas im Fernsehen, war der entscheidende Impuls. Erst durch den Druck der Öffentlichkeit auf die Politik wurde ein Mechanismus in Gang gebracht, der vermutlich sonst nie ins Rollen gekommen wäre. Ähnlich wie bei *Der Papa wird's schon richten* verhalf die Satire mit einer Methodik, die auch von deliberativen Medien benutzt wird, durch öffentliche Aufklärung der berechtigten Kritik auch in der Wirkung zum Erfolg. Ihre endgültige Brisanz erhielt die Episode aber erst durch den tragischen Tod Kirchwegers, der die Verantwortlichen unter Zugzwang brachte.

Ähnliche Effekte wären bei Satire in restriktiven Systemen nicht denkbar, zumal bereits die Zulassung solcher Inhalte im monopolistischen staatlichen Rundfunk undenkbar wäre, geschweige denn eine adäquate Reaktion der Politik mit ähnlich weitreichender

³³⁹ Ebd.

³⁴⁰ Zit. n.: Nitsch, (FN 336)

Konsequenz. Dennoch sind die beiden angeführten Beispiele Ausnahmereischeinungen, selbst in demokratischen Systemen, und die Wirkungsmacht heutiger, ähnlicher Formate kommt an diese kaum heran.

Kapitel 9 Anhang: Gebannte Aktualität im ORF der Gegenwart

Die ORF-Satiresendung *Dorfers Donnerstalk* lief seit Beginn 2004 in ORF 1. Parallel zur erfolgreichen Informationssendung ZIB 2 wurde sie zu einer Zeit zugelassen, als der ORF unter dem Image litt, „Schwarzfunk“ zu sein. Tatsächlich überwog unter der Direktion von Monika Lindner und Informationschef Werner Mück die regierungsfreundliche Berichterstattung, besonders in den Informationssendungen, was dazu führte, Regierungsmitglieder selbst in Sportübertragungen ins Bild zu rücken. Daher war die Zeit günstig, ein derartiges Satireprojekt, gleichsam als liberales Feigenblatt, am Sender zuzulassen. Die Sendung wurde von Anfang an vom Publikum mit großem Erfolg angenommen und widmete sich zunächst wöchentlich, dann monatlich der aktuellen politischen Situation im Land. Aber auch Kritik am Produzenten selbst, dem ORF, war möglich, was im deutschsprachigen Raum der Gegenwart ein Unikum darstellt. So wurde die Allmacht der politischen Parteien, namentlich der Landeshauptleute über die ORF-Landesstudios, was Postenbesetzung oder Inhalte von Informationssendungen betrifft, thematisiert.

1 INT. BÜHNE – ABEND

DORFER: Guten Abend meine Damen und Herren, bei Dorfers Donnerstalk vor der Skyline von Tex Rubinowitz. Ja, wir können. Der Anlass für diesen historischen Schulterchluss ist leider Gottes ein tragischer: Die Finanzkrise.

SCHEUBA: Damit meinen wir natürlich nicht das hysterische Gejammer an den Börsen, sondern die Finanz-Krise des ORF. Nur wenn wir alle zusammenhalten, können wir dieses Traditionsunternehmen noch retten.

DORFER: Jetzt wird's ernst für den ORF. Ich möchte aus aktuellem Anlass auch gleich die heutige Band vorstellen, es ist das Radio-Symphonieorchester des ORF mit dem Hit „Wenns einmal aus wird sein ...“ (Die Band spielt das Lied an.)

DORFER: Wir wollen also etwas für die Quote tun und haben uns von allerhöchster Stelle inspirieren lassen, nämlich vom Pressesprecher des NÖ Landeshauptmanns Erwin Pröll. Dieser weist in einem im „Standard“ erschienenen Kommentar Kritik an zu teurem „Landeshauptmannfernsehen in den Landesstudios“ erbost zurück und meint: Der ORF brauche die Sendungsteilnahme bestimmter Politiker, um eine Quotenerhöhung zu erzielen.

SCHEUBA: Der Mann hat natürlich vollkommen recht, und hier ist auch schon unsere ORF-Quoten-Rettungsmaßnahme, nämlich „Landeshauptmann-Mania“!

Die Band spielt eine „Starmania“-artige Signation. Auf dem Bildschirm erscheint ein „Landeshauptmann-Mania“-Logo, wilde Lichteffekte. Dann Musikteppich.

DORFER: Willkommen bei „Landeshauptmann-Mania“. Machen Sie mit, wählen Sie Ihren Lieblings-Landeshauptmann.

SCHEUBA: Und hier sind unsere Kandidaten. Mit Startnummer 1: Günther aus Tirol.

2 INT. ARCHIV – PLATTER SINGT UND SPIELT GITARRE

3 INT. BÜHNE – UNMITTELBAR DANACH

DORFER: Günther sagt über sich selbst: „Wer mich kennt, weiß, dass ich gerade im menschlichen Bereich besondere Qualitäten habe.“ Angesichts seiner sonstigen Qualitäten ist ihm das auch wirklich zu wünschen.

SCHEUBA: Deshalb auch unser Wunsch an alle anderen Dorfpolizisten, die sich beruflich verändern wollen: Versuchen Sie es bitte lieber noch als Millionenshow-Moderator.

DORFER: Startnummer 2, der Lokalmatador: Franz aus der Steiermark.

4 INT. ARCHIV – VOVES SINGT

5 INT. BÜHNE – UNMITTELBAR DANACH

SCHEUBA: Der ehemalige Eishockey-Spieler gilt immer noch als intellektueller Bodycheck der Landespolitik. Mit Nummer 3: Der Seppl aus Oberösterreich.

6 INT. ARCHIV – PÜHRINGER SINGT

7 INT. BÜHNE – UNMITTELBAR DANACH

DORFER: Der Seppl ist übrigens auch Präsident des Österreichischen Volksliedwerks. Kaum zu glauben, aber als ÖFB-Präsident muss man ja auch nicht Fußball spielen können.

SCHEUBA: Darüber hinaus offenbart er als ehemaliger Religionslehrer nicht nur das Geheimnis des Glaubens, sondern auch streng vertrauliche Daten von Asylwerbern aus dem Polizei-Computer.

DORFER: Startnummer 4: Der Hansi aus dem Burgenland.

8 INT. ARCHIV – NIESSL SPIELT IM BÜRO FUSSBALL

9 INT. BÜHNE – UNMITTELBAR DANACH

DORFER: Das Burgenland ist Hauptsponsor der österreichischen Fußball-Nationalmannschaft und Hansi verkörpert auch das heimliche Motto des Teams: Wollen ist wichtiger als Können.

SCHEUBA: Außerdem verbindet ihn etwas mit Startnummer 5, mit dem Herbert aus Vorarlberg.

10 INT. ARCHIV – SAUSGRUBER

11 INT. BÜHNE – UNMITTELBAR DANACH

SCHEUBA: Die beiden haben im Koalitionsausschuss das Thema „Einsparungsmöglichkeiten in der Verwaltung“ verhandelt. Das ist ähnlich effizient, wie ein Gespräch zwischen Jeannine Schiller und Richard Lugner über eine Sendezeit-Kürzung der „Seitenblicke“.

DORFER: Die Nummer 6 ist natürlich für unsere einzige Kandidatin reserviert: Gabi aus Salzburg.

12 INT. ARCHIV – BURGSTALLER SINGT

13 INT. BÜHNE – UNMITTELBAR DANACH

DORFER: Wenn man sie singen hört, weiß man: Diese Frau kennt keinen Genierer.

SCHEUBA: So ist es. Sie hat neuerdings nicht einmal Berührungsgängste mit der FPÖ und hat sich damit als Nachfolgerin qualifiziert, allerdings nicht von Werner Faymann als Kanzlerin in Wien, sondern von Mausl Lugner als „Mir-graust-vor-gar-nix-Frau“ im Dschungel-Camp.

DORFER: Apropos „Mir graust vor gar nix“. Startnummer 7: Der Gerry aus Kärnten.

14 INT. ARCHIV – SCHWARZER BILDSCHIRM MIT GERRY-INSERT

15 INT. BÜHNE – UNMITTELBAR DANACH

DORFER: Aha, was ist da passiert?

SCHEUBA: Vielleicht erzählt der Gerry gerade einen Witz: Treffen sich zwei Neger in einem Tunnel ...

DORFER: Ah, danke für's Stichwort, das ist die Erklärung: Der Gerry ist ein außergewöhnlicher Spaßvogel und wir wollten an dieser Stelle seinen berühmten Kakao-Witz mit Roberto Blanco einspielen. Unerklärlicherweise ist aber das Filmmaterial davon im Landesstudio Kärnten nicht mehr auffindbar. Es ist auf rätselhafte Weise verschwunden.

SCHEUBA: Wahrscheinlich ist es geflüchtet. Über die Jörg-Haider-Brücke. Diese wurde ja gerade erst umbenannt, das ist bekannt, aber nicht erwähnt wurde, wo diese Brücke hinführt, nämlich direkt in die Stefan-Petzner-Sackgasse.

DORFER: Eine andere Erklärung für die Finsternis wäre, dass nach Angaben von Gerry angeblich in Kärnten die Sonne vom Himmel gefallen sei. Das dürfte sogar stimmen, denn er selbst wirkt gelegentlich leicht umnachtet.

SCHEUBA: Nummer 8 gehört einem Top-Favoriten, nämlich Michi aus Wien

16 INT. ARCHIV – HÄUPL TANZT

17 INT. BÜHNE – UNMITTELBAR DANACH

DORFER: Favorit deshalb, weil er schon oft gewonnen hat. Zum Beispiel den Herrn-Strudl-Lookalike-Wettbewerb. Er ist Liebling der breiten Masse und gleichzeitig selbst die breite Masse von einem Liebling. Wobei der Begriff „breit“ hier in praktisch allen Bedeutungen seine Berechtigung hat.

SCHEUBA: Darüber hinaus steckt er voller verrückter Ideen und hat zum Beispiel einen Kronen-Zeitungs-Leserbriefschreiber zum Bundeskanzler der Republik Österreich gemacht.

DORFER: Das zeugt von grenzenlosem Selbstbewusstsein, und was das betrifft, gibt es nur einen, der da noch mit ihm mithalten kann, nämlich unsere Nummer 9, der Erwin aus Niederösterreich.

18 INT. ARCHIV – PRÖLL BEIM LEIBERLTAUSCH MIT BERNHARD KOHL

19 INT. BÜHNE – UNMITTELBAR DANACH

SCHEUBA: Was für ein Mann, was für ein Körper, was für ein Moment. Radlbrunner trifft Radl-Betrüger.

DORFER: Genießen wir diese Bilder, die ein altes Motto der Show-Branche neu definieren: Sex and drugs and Bernie Kohl.

SCHEUBA: Aber jetzt sind Sie an der Reihe. Rufen Sie an und wählen Sie Ihren Lieblings-Landeshauptmann.

DORFER: Von der Teilnahme ausgeschlossen sind lediglich Angehörige der Landeshauptleute sowie Mitarbeiter der Landesstudios.

SCHEUBA: Das sind eh die gleichen, oder?

DORFER: Aber nein, wo denkst du hin! In den Landesstudios arbeiten viele hunderte Mitarbeiter.

SCHEUBA: Stimmt, so viele Kinder hat nicht einmal der Erwin Pröll.

DORFER: Aufgrund der angespannten ORF-Budget-Situation ist die eingblendete Telefonnummer natürlich kostenpflichtig.

SCHEUBA: Gespart wird auch bei den Betriebskosten. Das ORF-Zentrum wird an Raiffeisen verkauft und in einen Getreidesilo umgewandelt.

20 INT. ARCHIV – ORF-ZENTRUM ALS GETREIDESILO MIT RAIKA-LOGO

21 INT. BÜHNE – UNMITTELBAR DANACH

SCHEUBA: Der Raiffeisen-Verband übernimmt dankenswerterweise auch die Gehälter der bisherigen Direktion.

DORFER: Und Alexander Wrabetz ersetzt Raika-Maskottchen Sumsi. In jüngster Zeit musste sich der ORF auch Kritik vom Rechnungshof anhören. Dieser bemängelt unter anderem die hohe Anzahl der Fixangestellten im ORF und empfiehlt Auslagerungen, weil freie Zulieferer auch effizienter arbeiten würden.

SCHEUBA: Wir wollen das jetzt experimentell mithilfe unseres Saalpublikums überprüfen. Meine Damen und Herrn, Sie sind als unser Live-Publikum praktisch freie Mitarbeiter dieser Sendung. In dieser Funktion bitten wir Sie nun, für uns zu jubeln. Jubeln, bitte jetzt! (Frenetischer Jubel im Publikum)

DORFER: Danke. Und jetzt stellen Sie sich bitte vor, Sie wurden vom ORF fix angestellt, Sie sind jetzt die ORF-Jubelabteilung für humoristische Sendungen und jubeln für uns. Bitte jetzt! (Höflicher, gelangweilter, tröpfelnder Applaus)

SCHEUBA: Ja, danke. Da müssen wir wohl dem Rechnungshof recht geben. Als freie Mitarbeiter waren Sie irgendwie ... spritziger.

DORFER: Als freiberufliche Jubler könnte man Sie aber vielseitig einsetzen, zum Beispiel als Trostgeschenk für einen Publikumsliebbling, der eines Tages bemerkt, dass er gar kein Publikumsliebbling ist. [...] Auch Sie, meine Damen und Herren, leisten einen wichtigen

Beitrag zur Rettung des ORF mit Ihren Gebühren. Das wissen Sie, was Sie vielleicht nicht wissen ist, dass Sie damit auch unsere Kandidaten von „Landeshauptmann-Mania“ unterstützen, denn circa ein Drittel der von Ihnen bezahlten Gebühren geht an den Bund und die Länder.

SCHEUBA: [...] Alle neun Kandidaten haben ja eigene Fan-Magazine, die jeden Tag im Fernsehen laufen unter dem Titel „Bundesland heute“. Schauen wir uns doch einmal an, wer dort die meisten Auftritte hat.

22 INT. ARCHIV – STATISTIK DER REDEZEIT DER LANDESHAUPTLEUTE IN „BUNDESLAND HEUTE“

23 INT. BÜHNE – UNMITTELBAR DANACH

DORFER: Wow! Klar in Führung der Erwin aus Niederösterreich, aber ihm auf den Fersen auf Platz zwei, der Michi aus Wien.

SCHEUBA: Diese Fan-Magazine haben ja auch Super-Einschaltquoten, schauen wir uns doch einmal die Marktanteile an.

24 INT. ARCHIV – STATISTIK MARKTANTEILE „BUNDESLAND HEUTE“

25 INT. BÜHNE – UNMITTELBAR DANACH

DORFER: Haha, unglaublich! Bei den Zuschauerzahlen ist es genau umgekehrt: Vorletzter Wien und Letzter ist Niederösterreich.

SCHEUBA: Wahnsinn! Daraus kann man also den Schluss ziehen: Je länger die Landeshauptleute im Bild sind, desto ...³⁴¹

Diese Sendung im Jänner 2009 war kurz von der Absetzung bedroht, ähnlich dem *Scheibenwischer* von Dieter Hildebrandt in der ARD im Jahre 1986, wo es zu einer Teilabschaltung der Sendung kam. Der Bayerische Rundfunk blendete sich auf Weisung des damaligen Fernsehdirektors Helmut Oeller aus dem ARD-Verbund aus: wegen „nicht gemeinschaftsverträglicher Elemente“.

1986 ging der damals noch besonders CSU-nahe Bayerische Rundfunk soweit, sich für die Dauer der Ausstrahlung einer Folge aus dem gemeinsamen Fernsehprogramm der ARD

³⁴¹ Scheuba, Florian / Dorfer, Alfred, *Dorfers Donnerstalk*, Sendung vom 29.1. 2009 in ORF 1, 22 Uhr

auszublenden. Am 22. Mai 1986, wenige Wochen nach der Katastrophe von Tschernobyl, nahm Helmut Oeller, damaliger Fernsehdirektor des BR, an einigen Passagen des Manuskriptes für die Sendung am nächsten Tag Anstoß – unter anderem an einer von Werner Koczwarra geschriebenen Nummer mit dem Titel *Der verstrahlte Großvater*, die von Lisa Fitz vorgetragen werden sollte. Da er kein Gehör für seine Forderung nach einer ARD-weiten Absetzung der Folge fand, kam es zu der denkwürdigen Entscheidung der Ausblendung, so dass dieser Scheibenwischer in Bayern nicht zu empfangen war (in den 1980ern war Satellitenempfang noch nicht allgemein verfügbar). Dies rief sowohl in Bayern als auch deutschlandweit Proteste hervor und wurde als Akt der Zensur gebrandmarkt. Teilweise wurde diese Folge des Scheibenwischers in den Münchner Kammerspielen auf Video gezeigt. Die Münchner Abendzeitung druckte Auszüge aus dem Manuskript ab.³⁴²

Zurück zur nicht weniger skurrilen Gegenwart: Der Generaldirektor des ORF sah sich nach der Sendung des *Donnerstalk* vom 29. Jänner, die zu diesem Zeitpunkt live, also unkürzbar und daher sehr brisant war, (ab Herbst 2009 wurde die Sendung dann aufgezeichnet) bemüht, in einer internen ORF-Meldung korrigierende Worte zu finden.

Von: Lorenz Wolfgang Dir., FP

Gesendet: Montag, 09. Februar 2009 11:44

An: Programmdirektion, FP; Penninger-Zhuber Bettina, FP

Betreff: FW: Dorfers Donnerstalk vom 29.01.2009

Wichtigkeit: Hoch

Sehr geehrter Herr Programmdirektor,

lieber Wolfgang,

nachdem einige Tage seit dieser Sendung „Dorfers Donnerstalk“ am 29.01. vergangen sind und damit nach dem „Abflauen“ spontaner Gefühle eine sachliche Auseinandersetzung möglich ist, übermittle ich Dir dazu meine Haltung wie folgt (die ich in der Folge auch im Intranet veröffentlichen lassen werde):

Ja, es ist auch für Auftragsproduktionen des Hauses ORF möglich, das Unternehmen kritisch zu sehen, zu kritisieren, etc. und es ist auch in vertraglichen Grenzen möglich, dass

³⁴² Zit. n.: www.br-online.de, Hildebrandt, Dieter, *Kabarett im Fernsehen*, Würdigung zum 80. Geburtstag

Protagonisten dieser Produktionen diverse Vorurteile gegenüber dem ORF und seinen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern öffentlich bedienen, um „billige Lacher“ zu generieren.

Ja, weder die Geschäftsführung dieses Unternehmens, noch die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter sind sakrosankt – wir sind in der österreichischen Gesellschaft einfach zu „wichtig“, um nicht im Fokus des „öffentlichen Interesses“ und auch verschiedener anderer (auch ökonomisch motivierter) Interessen diverser Gruppen zu stehen.

Ja, wir sind vermutlich mit dieser Haltung ziemlich solitär – ich kenne kein anderes Unternehmen in diesem Land oder in Europa mit dieser toleranten Haltung. Wäre das in einem anderen Medienunternehmen – gleichgültig ob Print oder elektronisch – auch so? Vermutlich kann die Antwort nur ein klares „Nein“ sein.

Nein, wir sind nicht „wehleidig“ – wir alle haben viel auszuhalten, manches an Kritik mag begründet sein, vieles ist mit Sicherheit unbegründet und anders „motiviert“.

Nein, Zensur und Verbote sind für diese meine Geschäftsführung undenkbar – allerdings ebenso wenig wie pauschale, verurteilende Verunglimpfungen und Verurteilungen. Ich lasse darauf basierend in meiner Geschäftsführung keinesfalls zu:

- 1. Dass unsere angestellten und auch „freien“ Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter in unseren eigenen Programmen pauschal als „unfähig, nicht engagiert, unmotiviert, leistungsunwillig und leistungsunfähig“ hingestellt werden.*
- 2. Dass in einer vom ORF finanzierten Produktion suggeriert wird, dass alle ORF-Landesstudios politisch „korrumpiert“ wären, dass Landesdirektoren und ihre Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter permanent gegen die grundlegenden Bestimmungen des Rundfunkgesetzes verstoßen würden. Wahr ist, dass acht ORF-Landesstudios hervorragende, vollkommen unbestrittene objektive Arbeit in der politischen Berichterstattung leisten. Nur weil es in einem Bundesland öffentliche Diskussionen gibt, ist es unzulässig, die Arbeit der anderen Landesstudios pauschal herunter zu machen. Und auch in jenem Bundesland, wo es Vorwürfe gibt, bemühen sich die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter um guten Journalismus.*

Ich ersuche Dich, dafür Sorge zu tragen, dass bei aller Möglichkeit zu scharfer Kritik, Selbstkritik und Satire pauschale Verunglimpfung unserer Mitarbeiter unterbleibt.

Mit besten Grüßen

A. Wrabetz

Das hatte zur Folge, dass jenes „eine Landesstudio“, gemeint war nach langem Rätseln Niederösterreich, zuerst seinen Landesdirektor, ebenfalls intern, entgegen ließ.

Der Landesdirektor des ORF Niederösterreich, Norbert Gollinger, weist die erhobenen Behauptungen gegen das Landesstudio auf das Schärfste zurück: Die Redakteurinnen und Redakteure des Landesstudios gestalten mit hoher Professionalität und großem Engagement eine objektive, kompetente und seriöse Berichterstattung, die vom Publikum geschätzt wird. So hat die tägliche Fernsehsendung „NÖ heute“ von 2007 auf 2008 den Marktanteil von 46 auf 47 Prozent gesteigert. Auch die Budgetvorgaben hält das Landesstudio ein.

„Ich kann mir nicht vorstellen, dass der ORF-Generaldirektor mit seinen Aussagen das Landesstudio Niederösterreich meint“, sagt Landesdirektor Gollinger. „Wir fühlen uns davon jedenfalls nicht angesprochen. Schließlich hat der ORF-Generaldirektor bei der Veranstaltung „10 Jahre ORF-Funkhaus in St. Pölten“ am 6. November 2008 Folgendes erklärt: Das muss man sagen, das ist Unglaubliches, was hier geleistet wird. Gerade in einem großen Bundesland steigen die Anforderungen besonders. Dem ist nichts hinzuzufügen.“

In der Folge meldete sich auch der Betriebsrat (allerdings öffentlich) zu Wort, der Selbstverständlichkeiten als Besonderheit hervorhob.

OTS0278 5 II 0176 NOA0002 Mi, 11.Feb 2009

Medien/ORF/Niederösterreich

ORF NÖ-Betriebsrat und -Redakteurssprecher weisen APA-Spekulationen zurück – Klarstellung von ORF-Geschäftsführung gefordert =

St. Pölten (OTS) – ORF-Generaldirektor Wrabetz behauptet, in acht von neun Landesstudios werde hervorragende, vollkommen unbestrittene objektive Arbeit in der politischen Berichterstattung geleistet. Die Redakteurinnen und Redakteure des ORF Niederösterreich gehen davon aus, dass in allen neun Landesstudios hervorragend gearbeitet wird.

APA-Spekulationen, wonach laut Wrabetz in einem Landesstudio nur „bemüht“ gearbeitet werde und dies offenbar Niederösterreich sein könnte, blieben bisher ohne weitere Klarstellung durch die ORF-Geschäftsführung.

Als Redakteurssprecher und Betriebsratsobmann fordern wir Generaldirektor Wrabetz daher auf, klarzustellen, welches Landesstudio er meint, und dies auch zu begründen. Darüber hinaus hätte eine Recherche der APA bei GD Wrabetz Klarheit gebracht.

Um einen Beitrag zur Abkürzung dieser unsäglichen Diskussion zu leisten: Falls GD Wrabetz damit das Landesstudio NÖ meint, wäre das ein Affront gegen qualifizierte und engagierte Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter. Die notwendige Richtigstellung liefern wir gerne mit: „Das Landesstudio NÖ leistet hervorragende, vollkommen unbestrittene objektive Arbeit in der politischen Berichterstattung.“

*Robert Ziegler
Betriebsratsobmann*

*Robert Friess
1. Redakteurssprecher ORF NÖ³⁴³*

Darauf bauschte sich der Konflikt, längst losgelöst von der Satiresendung, auf und wurde zu einem öffentlichen Verbalabtausch zwischen dem niederösterreichischen Landeshauptmann und der ORF-Spitze. Mit der Folge, dass am 17. Dezember 2009 ein Mitarbeiter des Landesstudios Niederösterreich und Vertrauter des dortigen Landeshauptmanns durch den Stiftungsrat zum kaufmännischen Direktor im ORF-Zentrum gewählt wurde. Damit kalmierte man die Volkspartei, die ja bei der letzten GD-Wahl den Sturz ihrer Kandidatin Lindner durch die Regenbogenkoalition (SPÖ-Grüne-FPÖ-BZÖ) und damit die Inthronisierung des SPÖ-Kandidaten Wrabetz hinnehmen musste. Der Stiftungsrat, das entscheidende Gremium des ORF, was Programm- und Budgetfragen betrifft, wird direkt nach dem politischen Proporz besetzt, und somit hat die jeweils bundesweit regierende Koalition auch politisch im Staatsfunk absolute Entscheidungsfreiheit. Des Weiteren existiert eine sehr enge Verwebung des ORF mit gewissen Verlegern. Die *Kronen Zeitung* gilt als wichtiger Partner, nicht nur für gemeinsame Aktionen wie die *Lange Nacht der Museen*, sondern auch in machtpolitischer Hinsicht. Somit war der *Donnerstalk* vom September 2009, der den inzwischen verstorbenen Kronen-Zeitung-Herausgeber Hans Dichand zum Thema hatte, doppelt brisant.

MODERATOR: Wir bleiben bei seltsamen unerklärlichen Phänomenen: Die Kronen Zeitung wird in Österreich immer noch von ca. 3 Millionen Menschen gelesen, naja gelesen. Die neueste Media-Analyse zeigt aber, die Kronen Zeitung, zwar immer noch das meistgelesene Blatt in Österreich, hat ein bisschen Leser verloren und da wollen wir helfen. Ich freue mich, heute einen Gast begrüßen zu dürfen, der selten in der Öffentlichkeit auftritt, begrüßen Sie den Kronen-Zeitung-Herausgeber!

(Dichand betritt im Rollstuhl die Bühne, geschoben von einer Krankenschwester im Minirock.)

MODERATOR: Du lieber Gott!

³⁴³ Zit. n.: APA-Aussendung vom 11.2.2009

DICHAND: Sie können ruhig Onkel Hans zu mir sagen.

MODERATOR: Die Krone ist heuer 50 Jahre alt.

DICHAND: Lebt der Olah noch?

MODERATOR: Für die jungen Zuschauerinnen und Zuschauer, mein Gast meint den ehemals mächtigen Gewerkschaftsboss Franz Olah, der mit illegalen Gewerkschaftsgeldern die Krone mitgegründet hat. Nein, tut mir leid, der Herr Olah ist letzte Woche gestorben. (Dichand freut sich wahnsinnig.)

MODERATOR: Herr Dichand, die Krone hat, wie erwähnt, leichte Leserverluste. Wie ... (Dichand lässt ein Stück Papier fallen, die Krankenschwester muss sich bücken. Er schaut ihr unter den Rock.)

MODERATOR: ... können wir die Krone wieder attraktiver gestalten in Österreich? (Der Moderator blättert in der Zeitung „Österreich“. Dichand reagiert wie ein Vampir beim Anblick des Kreuzes.)

DICHAND: Weg mit dem Schund!

MODERATOR: Stimmt, Sie stehen ja eher für Qualitätsjournalismus.

DICHAND: Richtig, wir machen Qualitätsjournalismus, und nicht die, die das lachsfarbige Klopapier bedrucken.

MODERATOR: Sie meinen den Standard, naja lachsfarben?

DICHAND: Schaun's, das war ja der Hauptgrund, warum ich mich vom Falk getrennt hab, der wollte die Zeitung vermarkten wie ein Waschmittel, aber die „Krone“ ist kein Waschmittel.

MODERATOR: Stimmt, Waschmittel soll ja reinigen und nicht anschütten. Sie treffen ja sehr gerne Personalentscheidungen, also wer zum Beispiel Bundeskanzler werden soll oder Portier beim Krone-Gebäude.

DICHAND: Der Portier ist schon wichtig, wer Kanzler unter mir ist, nicht so.

MODERATOR: Oder Bundespräsident.

DICHAND: Der Bundespräsident wird vom Volk gewählt, und da wir eine Familien- und Volkszeitung sind, können wir dem Volk diese Entscheidung ruhig abnehmen.

MODERATOR: Wie hat Sie der Erwin Pröll überzeugt?

DICHAND: Naja, er ist ein ausgezeichnete Mann, der weit innerhalb der Grenzen Niederösterreichs bekannt ist.

MODERATOR: Wieso will der Erwin Pröll das machen?

DICHAND: Weil er's nicht aushält, dass sein kleiner dicker Neffe am internationalen Parkett glänzen darf und er immer nur bei der Eröffnung vom Feuerwehrheurigen in Kuhdreckgstetten.

MODERATOR: Was spricht für Erwin Pröll und gegen Heinz Fischer?

DICHAND: Erwin ist ein viel schönerer Vorname.

MODERATOR: Stimmt, das ist ein Argument. Das heißt, Sie bestimmen im Prinzip den Bundespräsidenten?

DICHAND: Ja, alles, den Kanzler auch.

MODERATOR: Da genügt's ja, dass man wie der Faymann einen Brief an Sie schreibt, so eine Art Kasperlpost.

DICHAND: Nonono, das ist aber schon ein Unterschied. Bei der Kasperlpost muss man immerhin eine Frage beantworten und nur eine Briefmarke hinten ablecken. [...]

MODERATOR: Mir ist jetzt eigentlich ... zuletzt ... nur die 40-seitige Werbebeilage des Bundeskanzleramtes in der Krone erinnerlich, von der die ÖVP nix gewusst hat ... als Koalitionspartner ...

DICHAND: Ich lese nicht jeden Schmarrn ...³⁴⁴

Hintergrund dieser Passage war unter anderem, dass im Vorfeld SPÖ-Spitzenpolitiker (u. a. der Wiener Bürgermeister sowie der spätere Kanzler Faymann) mit einer in der Geschichte der Republik einmaligen Aktion einen anbietenden Leserbrief in der *Kronen Zeitung* inserierten, der die Wahlhilfe des Blattes für den bevorstehenden Wahlkampf sichern sollte. Es ging um künftige Volksabstimmungen in EU-Fragen. Ein im Grunde nicht brennheißes Thema, da die nächste EU-relevante Volksabstimmung vermutlich der präsumtive Türkeibeitritt im Jahre 2015 sein wird, doch wusste man um die EU-kritische Haltung Dichands und buhlte damit erfolgreich um seine Gunst. In der Folge hatte der SPÖ-Kandidat Faymann die volle Unterstützung des Blattes, dessen Gunst er aber wieder verlor aufgrund der im Text angedeuteten Bevorzugung seitens der SP, was die Inseratenvergabe an die Tageszeitung *Österreich* betraf. Auch was die im Jahre 2010 anberaumten Bundespräsidentenwahlen betraf, schwenkte die *Kronen Zeitung* um und brach eine vorgezogene Kampagne für den vermutlichen ÖVP-Gegenkandidaten und niederösterreichischen Landeshauptmann Erwin Pröll vom Zaun. Die Grotteske löste sich im Spätsommer 2009 auf, da jener zu diesem Zeitpunkt auf eine Kandidatur offiziell verzichtete. Der Grund dafür war mangelnde Unterstützung in den eigenen Reihen, die einen teuren

³⁴⁴ Steinhauer, Erwin / Dorfer, Alfred, *Dorfers Donnerstalk* gesendet am 17.9.2009, Originalscript S. 4–6

Wahlkampf fürchteten, allen voran der mächtige Raiffeisen-General Christian Konrad. Nach außen begründet wurde der Schritt mit der Unverzichtbarkeit Prölls in Niederösterreich. Für den ORF bedeutete diese Sendung voraussehbare Diskrepanzen mit der *Kronen Zeitung* und so regte sich auch interner Unmut.

Grant über Donnerstark

Wien. ORF-General Alexander Wrabetz war „not amused“. Erwin Steinhauer im Donnerstark als Krone-Chef Hans Dichand. Wegen des Unterschieds zwischen Krone-Leserbriefs und Kasperlpost, bei der man nur „eine Briefmarke hinten lecken muss“? Taschentuchwürfe, damit sich die bestrappte Jungpflegerin bückt? Lara heiß bei deren Strip? Anspielungen auf Alkofahrten mit Unfall von Krone-Journalisten? Die ORF-Erklärung zum Grant: Steinhauer spielte den 88-Jährigen im Rollstuhl, derlei dürfe nicht zur Belustigung dienen, und schwächlich. Dichand war gerade wegen Gehproblemen auf Kur. Seine Interviews in Live dürften bald wiederkehren. Wrabetz' Grant trifft Direktor Wolfgang Lorenz und Chefunterhalter Edgar Böhm. Dichand erreicht 57,4 Prozent der Wiener.³⁴⁵

Die frauenfeindliche Haltung der *Kronen Zeitung*, die sich nicht nur durch wirksames Abdrucken von Pin-up-Girls, sondern auch in einer, in fast allen Fällen skeptischen bis ablehnenden Haltung gegenüber Politikerinnen zeigt, war ebenso ein Schwerpunkt dieser Sendung.

(Dichand lässt wieder ein Stück Papier fallen, die Krankenschwester bückt sich abermals.)

MODERATOR: Die Krone ist ja bekannt frauenfreundlich.

DICHAND: Aho? Inwiefern?

MODERATOR: Naja, weibliche Politikerinnen haben es ja nicht immer leichter in der Krone.

DICHAND: Weils Trampeln sind, das ist das Problem, und schiach, das ist das andere Problem.

MODERATOR: Naja, aber können Sie sich nicht einen weiblichen Bundespräsidenten vorstellen, Frauen gibt's ja schon in allen Berufen, Straßenbahnfahrerinnen ...

DICHAND: Klar, weil's nicht einparken müssen, hihi ...

MODERATOR: Ja, aber die Frauen bringen der Krone viele Leser, nämlich die auf Seite 5, die Nockate, da gibt's ja Menschen, die finden die jetzt nicht ganz so toll.

DICHAND: Da braucht sich kein Mensch aufregen, das ist ganz harmlos, da ist überhaupt nix dabei!

³⁴⁵ Fidler, Harald, in: *Der Standard*, 1.10.2009

MODERATOR: Aha, aber dann müssen Sie mir erklären, wieso, wenn da so rein gar nix dabei ist, wieso die Nackte auf der Seite 5 im Advent und zum Muttertag auf einmal einen Badeanzug anhat. Wenn da wirklich „gar nix“ dabei ist.

(Dichand ringt erfolglos nach einer Antwort.)

MODERATOR: Vielleicht wegen ihrem Nahverhältnis zur Kirche, aber da könnte man am Karfreitag so manchem Kirchenmann mehr Freude mit nackten kleinen Buben machen.³⁴⁶

Bei dieser Szene fühlte sich eine Journalistin angesprochen, was sie zu einer Klagsandrohung veranlasste. In dieser wurde die Entlassung aus dem Angestelltenverhältnis in der *Kronen Zeitung* in Zusammenhang mit der Satiresendung gestellt, was den Tatsachen nicht entsprach. Dennoch verglich sich der ORF, um eine Veröffentlichung der Causa, im Sinne eines friktionsfreien Verhältnisses zur *Kronen Zeitung*, zu verhindern. Das Ziel der Satire in diesem Fall war natürlich nicht, unbekannte Einzelpersonen vorzuführen, sondern, wie der Text zeigt, die satirisch behandelten Personen namentlich zu erwähnen. Im speziellen Fall den Herausgeber Hans Dichand und, wie sich später zeigen wird, einen seiner populärsten Redakteure, Michael Jeannée. Dennoch dokumentiert diese Episode die Abhängigkeit und Verstrickung der gegenwärtigen Medienlandschaft Österreichs, sodass selbst der ehemalige Monopolist davon nicht ausgenommen ist.

Geklagt werden im Normalfall Sender als Inhaber der Produzenten- und Senderechte, nicht die Satiriker. Die Freiheit der Satire bei diesem Format ist lediglich durch das Rundfunkgesetz limitiert. Üble Nachrede, Beleidigungen oder „die Herbeiredung eines Verdachts“, also Straftaten im Sinne des Strafgesetzbuchs, sind untersagt. Zensur im Sinne von Eingriffen in den Text und dessen Darstellung wird seitens des Auftraggebers keine geübt, lediglich das Textbuch unterliegt einer Prüfung seitens der RSA, der Rechtsabteilung des ORF, in Hinblick auf etwaige Gesetzesübertretungen im Sinne des Rundfunkgesetzes. Das ist ein wesentlicher Unterschied zu besprochenen Fernsehsatireformen in der DDR, wo inhaltliche Zensur im Sinne der Systemkonformität geübt wurde.

Weitere Themenschwerpunkte der Sendung waren die Ausbeutung von *Kronen-Zeitung*-Mitarbeitern, im Speziellen der Kolporteurs meist ausländischer Herkunft ohne soziale und arbeitsrechtliche Absicherung, sowie eine Affäre, die der *Krone*-Journalist Michael Jeannée (Erwin Steinhauer verwandelte sich auf offener Bühne von Dichand in Jeannée, um die Gottähnlichkeit des Herausgebers zu dokumentieren, der sich stets in seine „Geschöpfe“, also Mitarbeiter und Untergebene verwandeln kann) zu vertuschen suchte, die

³⁴⁶ Steinhauer/_Dorfer, (FN 344), S. 6

aber dennoch durch eine Indiskretion seitens der Polizei an die Öffentlichkeit gelangte, wie die Wochenzeitung *Falter* berichtete.

Der Briefeschreiber der Kronen Zeitung misst mit zweierlei Maß

„Wer alt genug zum Einbrechen ist, ist auch alt genug zum Sterben.“ Das schreibt Krone-Briefeschreiber Michael Jeannée der „Gutmenschen-Bagage“ ins Stammbuch. Die Polizisten hätten nicht wissen können, ob sie nicht „tschetschenischen Killern“ gegenüberstanden, als sie im Kremser Merkur auf Halbwüchsige schossen. Gewiss, das hatten die Polizisten nicht wissen können, und deshalb gilt für sie die Unschuldsvermutung. Aber wie ist es, wenn ein besoffener Autofahrer einen Unfall verursacht? Wenn er Fahrerflucht begeht und davonrast? Sollte diesem Alkolenker auch die Polizei hinterherschließen? Weil sie ja nicht weiß, ob sich am Steuer nicht ein „tschetschenischer Killer“ befindet? Dem gnadenlos selbstgerechten Jeannée wurde Gott sei Dank bei solch einem Vorfall nur der Führerschein entzogen und nicht das Leben.³⁴⁷

Bezug genommen wurde hier auf einen Supermarktüberfall in Krems, bei dem ein Jugendlicher unter nicht geklärten Umständen durch eine Polizeikugel zu Tode kam.

MODERATOR: Herr Jeannée, nach dem Supermarktüberfall in Krems haben Sie geschrieben: „Wer alt genug ist zum Einbrechen, ist auch alt genug zum Sterben.“ Wie meinen sie das?

JEANNEE: Gar nicht böse, einfach: Wenn man alt genug für irgendwas ist, ist man auch alt genug für was anderes.

MODERATOR: Also, laut Falter könnte man in Ihrem Fall auch sagen, wenn man alt genug ist zu trinken, ist man auch alt genug einen alkoholisierten Autounfall mit Fahrerflucht zu begehen?

JEANNEE: ... Ich hab mich geändert, ich fahr nicht mehr, wenn ich nix trink. Außerdem ham wir uns vor der Sendung ausgemacht, dass wir das ausklammern.

MODERATOR: Dann klammern wir des aus. Also: Wer alt genug zum Einbrechen ist, ist auch alt genug zum Sterben.

*JEANNEE: Was verstehn's da nicht? Das versteht doch jeder Trottel – des wär doch was für Sie!?*³⁴⁸

³⁴⁷ Klenk, Florian, in: *Falter*, Nr. 33/09, 12.08.2009

³⁴⁸ Steinhauer, Dorfer, (FN 344), S. 7

Die *Kronen Zeitung* repräsentierte stets eine polarisierende und simplifizierende Haltung gegenüber Ausländern im Allgemeinen und Immigranten oder Asylanten afrikanischer Herkunft im Speziellen.

MODERATOR: Herr Jeannée, Sie und Ihr Blatt vertreten ja die Ansicht, dass alle Schwarzen Drogendealer sind.

JEANNEE: Naja, von manchen weiß man es nicht genau, wie zum Beispiel beim Mitterlehner.

MODERATOR: Nein, ich meine die Afro-Afrikaner.

JEANNEE: Ahso, die Neger, Sie müssen mit mir schon politisch korrekt reden.

MODERATOR: Also, die „Neger“, sind das alles Drogendealer?

JEANNEE: Kennen Sie alle? Und sind Sie tagtäglich mit ihnen zusammen?

MODERATOR: Äh, nein.

JEANNEE: Dann reden's net deppert. Schaun's, jeder Hund frisst Knochen. Es gibt aber auch Hunde, die vegetarisch san.

MODERATOR: Wenige, es gibt auch schwule Wüstenspringmäuse.

JEANNEE: Eben, aber die wenigen schwulen Wüstenspringmäuse interessieren ein Massenblatt nur insofern, als dass man die nicht schwulen Wüstenspringmäuse gegen die schwulen Wüstenspringmäuse aufbringt.

MODERATOR: Auch wenn bei den schwulen Wüstenspringmäusen Universitätsprofessoren dabei wären?

JEANNEE: Das gibt's?

MODERATOR: Nein, es gibt auch keine schwulen Wüstenspringmäuse.

JEANNEE: Na also, deswegen könnte man auch sagen, dass alle Afro-Neger Drogendealer sind. [...] Wir haben auch nichts gegen den Islam und nichts gegen Ausländer, wir sind nur als Massen- und Familienblatt für die Mehrheit.

MODERATOR: Das heißt, wenn es irgendwann einmal eine islamische Mehrheit bei uns gibt, dann ist die Krone ein islamisches Massen- und Familienblatt?

JEANNEE: Ganz genau, wenn es mehr Ausländer gibt, dann ist die Krone ein ausländisches Heimat- und Familienmassenblatt.

MODERATOR: Und wenn in Österreich zu 70 Prozent Schimpansen leben würden...?

JEANNEE: Dann wäre die Krone ein Schimpansen-Familien-Massenblatt.³⁴⁹

³⁴⁹ Ebd. S. 11

Was ist nun die Funktion dieser Fernsehsatire in einem nicht-restriktiven System? Sie wies natürlich die besprochenen Schwächen aus Kapitel 7.2.2 auf und diente dem ORF zu Beginn als Feigenblatt, da die handelnden Personen unverdächtig der Nähe zur damaligen Regierung (ÖVP-FPÖ, später ÖVP-BZÖ) waren und somit das Negativeimage der mangelnden Objektivität des Senders zumindest partiell entkräftet wurde. So nützte diese Satire auch dem Machthaber, sprich ORF, und – bedingt durch die politische Abhängigkeit des Senders – in weiterer Folge auch der Politik. Dennoch wurde durch die weitgehend unbeanstandeten Inhalte der Sendung auch eine Gegenposition statuiert, die sonst im ORF nicht vertreten wurde, im Sinne einer Infragestellung des normalen Informationsflusses. Somit übernahm der *Donnerstalk* auch Funktionen, wie sie kritischem und deliberativem Journalismus zukämen, nur eben mit satirischen Mitteln. Diese Gegenposition erreichte in der dafür vorgesehenen Nische bis zu 480.000 Zuseherinnen und Zuseher, was einem Marktanteil von 21 Prozent entsprach. Damit transzendierte das Format die dafür vorgesehene Funktion als Ventilsendung für Andersdenkende bei Weitem, obwohl diese Funktion ebenso erfüllt wurde.

Im Laufe der Zeit wurde die Sendung, bedingt durch den Regierungswechsel hin zur Großen Koalition, vom Publikum weniger als Satire gegen den ORF und eine bestimmte Regierung, sondern als äquidistante und regelmäßige satirische Berichterstattung im ORF verstanden. Dass auch der Sender selbst Gegenstand oft fundamentaler Kritik war, wird bis heute als Paradoxon angesehen, da diese Art der nicht nur auf Anspielungen beruhenden, sondern oftmals prinzipiellen Form der Satire bei vergleichbaren Fernsehstationen im deutschsprachigen Raum nicht möglich war. Formal schuf die Sendung keine neue Sprache oder Sprachzerstörung, sie nahm Maß an zwei Vorbildern. Zunächst wurde der Polit-Stand-up, wie er auch auf Kabarettbühnen zu allen Zeiten Usus war, als Opener eingesetzt, um mit hohem Tempo Aktuelles aus Politik satirisch zu behandeln. Danach folgte zumeist eine Persiflage des Talkshowformats mit parodierten Gästen oder allegorischen Figuren (wie zum Beispiel dem personifizierten Tod). Es wurden aber auch formale Innovationen integriert, wie etwa die Künstlergruppen *monochrom* oder *maschek*, die Archivmaterial neu synchronisierten.

Das Format ist der Aktualität gewidmet und imitiert mit geringstem Vorlauf eine Live-Kabarett-Situation mit Publikum. Doch handelt es sich um gebannte Aktualität, was zum einen die Unmittelbarkeit des Theaterabends verunmöglicht und zum anderen viele Sendungen nach einiger Zeit nur archivarisch interessant macht und dem Sender eine Wiederholung mit großem Abstand verunmöglicht. Die Ausnahme bei Ersterem bildete der Zeitabschnitt von Frühjahr 2007 bis Sommer 2009, als die Sendung live war und so das

Wesen eines Live-Kabarettts zumindest teilweise imitiert werden konnte. Diese Mimesis kann natürlich das Theatererlebnis nur unzureichend ersetzen, da durch die Kameraführung (13 hängende, unbewegte Kameras) und den Live-Schnitt in die Sehperspektive entscheidend eingegriffen wird.

Was die realpolitische Wirkung von *Dorfers Donnerstalk* betrifft, so gilt Bronners Wort aus Kapitel 8.2. Es ist nicht das Animo der involvierten Künstler, das politische System zu verändern, die Demokratie ist der Konsens und das bestmögliche aller denkbaren Systeme. So richtet sich die Kritik auf systematische Defizite, die manchmal personifiziert werden durch Figuren des politischen Lebens. Wie etwa bei Karl-Heinz Grasser und seinem Modus vivendi mit Beziehungen, Seilschaften und sich daraus ergebenden persönlichen Vorteilen. Die möglichen Konsequenzen für die Satiriker unterscheiden sich klar von jenen ihrer Pendants in restriktiven Systemen. Klagen, wie die oben angeführte, oder Bedrohungen, die im Internet oder beim ORF-Kundendienst ausgesprochen werden, sind normal oder im Bereich des Möglichen. Keine Haftstrafen oder Deportationen drohen, Heldenmärchen entbehren jeder realistischen Grundlage, die mögliche Fallhöhe ist nicht kommensurabel mit jener in den behandelten restriktiven Systemen, wenn es auch in der Funktionalität Kongruenzen gibt. Auch Berufsverbote sind nicht möglich. Wenn man davon absieht, dass die Bildschirmpräsenz eines Satirikers im ORF meist vom Geschmack, der persönlichen Risikobereitschaft oder Einschätzung eines oder einiger weniger Entscheidungsträger im Sender abhängt. Was wiederum an höfische Zustände erinnert.

Kapitel 10 Bibliografie

- Agnese, Gino, *Boccioni da vicino*, Liguori Editore, Napoli 2008
- Arendt, Hannah, *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt/M 1955
- Artaud, Antonin, *Das Theater und sein Double*, Matthes & Seitz, München 1996
- Askin, Leon, *Der Mann mit den 99 Gesichtern. Autobiographie*, Böhlau, Wien–Köln–Weimar 1998
- Aubrac, Raymond, *La Résistance*, Hazan, Paris 1997
- Azéma, Jean-Pierre, *De Munich à la Libération*, Editions du Seuil, Paris 1979
- Babilas, Wolfgang, „Interpretationen literarischer Texte des Widerstands“, in: Kohut, Karl (Hg.), *Literatur der Résistance und Kollaboration. Texte und Interpretationen*, Narr, Tübingen 1984, S. 43–138
- Barthes, Roland, „Was ist Kritik?“, in: Konersmann, Ralf (Hg.), *Kulturkritik. Reflexionen in der veränderten Welt*, Reclam, Leipzig 2001, S. 178–185
- Bauer, Otto, *Die österreichische Revolution*, Wr. Volksbuchhandlung, Wien 1923
- Bauschinger, Sigrid (Hg.), *Die freche Muse. The Impudent Muse. Literarisches und politisches Kabarett von 1901 bis 1999*, Francke, Tübingen–Basel 2000
- Benjamin, Walter, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ Suhrkamp, Frankfurt/Main 1974
- Borew, Jurij, „Über das Komische“, in: Hösch, Rudolf / Weise, Roland (Hg.), *Vorsicht! Satire! Texte der sowjetischen Kleinen Bühne*, Henschel, Berlin [DDR] 1977, S. 5
- Borùnski, Włodzimierz, *Texte*, Henschel, Berlin [DDR] 1978
- Bruno Guerri, Giordano, *Filippo Tommaso Marinetti. Invenzioni, avventure et passioni di un rivoluzionario*, Mondadori, Milano 2009
- Budzinski, Klaus / Hippen, Reinhard (Hg.), *Metzler Kabarett-Lexikon*, Metzler, Stuttgart 1996
- Cangiullo, Francesco, *Poesia pentagrammata*, Napoli 1923
- Chastenet, Jacques, *Le drame final*, Librairie Hachette, Paris 1963
- Chiantera-Stutte, Patricia, *Von der Avantgarde zum Traditionalismus. Die radikalen Futuristen im italienischen Faschismus von 1919 bis 1931*, Campus, Frankfurt/M–New York 2002
- Cocteau, Jean, *Théâtre de poche. Le Bel Indifférent*, Rocher, Paris 1989
- Codsta, Bernard da, *Histoire du Café-Théâtre*, Bucht/Chastel, Paris 1978
- Curtis, Michael, „Totalitarismus – eine monolithische Einheit“, in: Jesse, Eckhard (Hg.), *Totalitarismus im 20. Jahrhundert*, Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 1996, S. 277–285
- Daviau, Donald G. (Hg.), *Jura Soyfer and his time*, Ariadne Press, Riverside, CA 1995
- Ehrlicher, Hanno, *Die Kunst der Zerstörung*, Akademie Verlag, Berlin 2001
- Eikmayer, Robert (Hg.), *Adolf Hitler. Reden zur Kunst- und Kulturpolitik*, Revolver, Frankfurt/M 2004

- Ensikat, Peter, *Ab jetzt geb ich nichts mehr zu*, Knaur, München 1993
- Ensikat, Peter, „Kultur und Ökonomie“, in: *Disteleyen*, Henschel, Berlin [DDR] 1973, S. 88-90
- Feldner, Fritz, „Interview mit einer Kuh“, in: Kühn, Volker (Hg.), *Kleinkunststücke*, Bd. 3: „Kabarett unterm Hakenkreuz 1933–1945“, Quadriga, Berlin 1989, S. 163-164
- Fleischer, Michael, *Eine Theorie des Kabarett, Versuch einer Gattungsbeschreibung*, Brockmeyer, Bochum 1989
- Funke, Manfred, *Totalitarismus. Ein Studien-Reader zur Herrschaftsanalyse moderner Diktaturen* (= Bonner Schriften zur Politik und Zeitgeschichte, Bd. 14), Düsseldorf 1978
- Futurismo*, Katalog zur Wanderausstellung der Accademia Nazionale Di San Luca 1976
- Gentile, Emilio, *Le origini dell'ideologia fascista (1918–1925)*, Il Mulino, Bologna 1996
- Godoli, Ezio, *Il dizionario del futurismo*, Vallecchi, Firenze 2002
- Gruber, Klemens, *Die zerstreute Avantgarde*, Böhlau, Wien–Köln–Weimar 1989
- Günzel, Ann-Katrin, *Eine frühe Aktionskunst. Die Entwicklung der arte-azione im italienischen Futurismus zwischen 1910 und 1922*, Peter Lang, Europäische Hochschulschriften, Frankfurt/M. et al. 2006
- Haider-Pregler, Hilde, „Das ‚Wiener Werkel‘ – ein ‚Wiener Januskopf‘? Kabarett zwischen Opportunismus und Widerstand“, in: Dürhammer, Ilija / Janke, Pia (Hg.), *Die „österreichische“ nationalsozialistische Ästhetik*, Böhlau, Wien–Köln–Weimar 2003, S. 156 - 176
- Haider-Pregler, Hilde: „Exilland Österreich“, in: Trapp, Frithjof (Hg.), *Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933–1945*, K. G. Saur, München 1999, S. 97-156
- Hendrik, Jens, „...heiter die Kunst“. Gespräch mit dem Leiter der KAG ‚Stacheltier‘, Rudi Hannemann“, in: *Berliner Zeitung* 18. Jg. (31.3.1963), Beilage S. 5
- Henningsen, Jürgen, *Theorie des Kabarett*, Henn, Ratingen 1967
- Hösch, Rudolf, *Kabarett von gestern und heute*, 2 Bde., Henschel, Berlin [DDR] 1972
- Hösch, Rudolf / Weise, Roland, *Vorsicht! Satire! Texte der sowjetischen Kleinen Bühne*, Henschel, Berlin [DDR] 1977
- Jelavich, Peter, „Satire under Socialism“, in: Bauschinger, Sigrid (Hg.), *Die freche Muse. The Impudent Muse. Literarisches und politische Kabarett von 1901–1999*, Francke, Tübingen–Basel 2000, S. 163–178
- Jesse, Eckhard (Hg.), *Totalitarismus im 20. Jahrhundert*, Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 1996
- Johnson, Uwe, *Boycott der Berliner Stadtbahn. Berliner Sachen*, Suhrkamp, Frankfurt/M 1975
- Klötzer, Sylvia, *Satire und Macht*, Böhlau, Köln–Weimar–Wien 2006
- Klötzer, Sylvia, „Wir sind vereint im Turnverein‘ Kabarett und Öffentlichkeit in der DDR“, in: McNally, Joanne / Sprengel, Peter (Hg.), *Hundert Jahre Kabarett*, Königshausen und Neumann, Würzburg 2003, S. 167-184
- Kluge, Friedrich, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Walter de Gruyter, Berlin/New York 2002
- Kraus, Karl, „Die Fackel“ Nr. 338, Wien 1911
- Kühn, Volker (Hg.), *Das Wolfgang Neuss Buch. Eine Satire-Sammlung*, Satire Verlag, Köln 1981
- Lacina, Ferdinand, „Siegfrieds Köpfe“. Rechtsextremismus, Rassismus und Antisemitismus an der Universität“, in: *Contect XXI*, 2002

- Lang, Manfred, *Kleinkunst im Widerstand. Das Wiener Werkel*, Diss., Wien 1967
- Latour, Geneviève, *Les extravagants du théâtre*, Bibliothèque historique, Paris 2000
- Lichtmann, Tamas, „Drama und Kabarett. Einige Bemerkungen zur Dramaturgie Jura Soyfers“, in: Daviau, Donald G. (Hg.), *Jura Soyfer and his time*, Ariadne Press, Riverside 1995, S. 197-211
- Linz, Juan J., „Der religiöse Gebrauch der Politik und/oder der politische Gebrauch der Religion. Ersatz-Ideologie gegen Ersatz-Religion“, in: Maier, Hans (Hg.), *Totalitarismus und Politische Religionen. Konzepte des Diktaturvergleiches*, Schöningh, Paderborn et al. 1996, S. 129-154
- Loibl, Daniela, *Kabarett seiner Zeit. (Liter)arische Kleinkunst im „Wiener Werkel“ von 1939–1944*, Dipl.Ar., Wien 2003
- Lozek, Gerhard, „Die antikommunistische ‚Totalitarismus-Doktrin‘“, in: Berthold, W. et al. (Hg.), *Kritik der bürgerlichen Geschichtsschreibung*, Handbuch, Köln 1977. S. 38-42
- Maier, Hans (Hg.), *Totalitarismus und politische Religionen: Konzepte des Diktaturvergleichs*, Schöningh, Paderborn et al. 1996
- Mantelli, Brunello, *Kurze Geschichte des italienischen Faschismus*, Wagenbach, Berlin 2004
- Marinetti, Filippo Tommaso, *Al di là del comunismo*, 1920
- Marinetti, F. T., *Come si seducono le donne*, Edizioni Excelsior, Milano 2007
- Marinetti, F. T., „Democrazia futurista“, in: Marinetti, F. T. / de Maria, Luciano (Hg.), *Teoria e invenzione futurista*, Milano 1983
- Marinetti, F. T., *Il Teatro di Varietà. Manifesto futurista*, Milano 1913
- Marinetti, F. T., *Mafarka il futurista*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2003
- Marinetti, F. T. / Cangiullo, Francesco, *Manifesto del teatro della sorpresa*, Milano 1921
- Marinetti, F. T., „My Pegasus“, in: *Selected Poems and Prose*, Yale University Press, New Haven–London 2002
- Marinetti, F. T., *Zang Tumb Tumb*, 1914
- McNally, Joanne, „An Eastern Meeting of East and West German Kabarett“, in: Bauschinger, Sigrid (Hg.), *Die freche Muse. The Impudent Muse. Literarisches und politische Kabarett von 1901–1999*, Francke, Tübingen–Basel 2000, S. 145–162
- McNally, Joanne, „Kabarett als Geschichte und Erinnerungsarbeit“, in: McNally, Joanne / Sprengel, Peter (Hg.), *Hundert Jahre Kabarett*, Königshausen und Neumann, Würzburg 2003, S. 185–201
- McNally, Joanne / Sprengel, Peter (Hg.), *Hundert Jahre Kabarett*, Königshausen und Neumann, Würzburg 2003
- Mercalowa, Ljudmila Andreejevna, „Stalinismus und Hitlerismus – Versuch einer vergleichenden Analyse“, in: Jesse, Eckhard (Hg.), *Totalitarismus im 20. Jahrhundert*, Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 1996, S. 200-212
- Meyer-Sickendiek, Burkhard, *Was ist literarischer Sarkasmus? Ein Beitrag zur jüdisch-deutschen Moderne*, Diss., München 2009
- Michels, Robert, *Sozialismus und Fascismus als politische Strömungen in Italien*, 2 Bde., Meyer & Jessen, München 1925
- Michels, Robert, *Masse, Führer, Intellektuelle. Politisch-soziologische Aufsätze 1906–1933*, Campus, Frankfurt/M–New York 1987

- Mussolini, Benito, „Dopo due anni“, in: ders., *Scritti e discorsi*, Milano 1934
- Mussolini, Benito, *Opera Omnia XIV*, Firenze 1954
- Nerdinger, Winfried, *Architektur Macht Erinnerung*, Prestel, München et al. 2004
- Neuss, Wolfgang, „Strauß als Lyriker“, in: *Das jüngste Gerücht*, Rowohlt, Hamburg 1965, S. 113-114
- Neuss, Wolfgang, „Wie ich mich auf die Wiedervereinigung freue“, in: *Das jüngste Gerücht*, Rowohlt, Hamburg 1965, S. 99-101
- Nitsch, Sigrid, *Die Entwicklung des allgemeinpolitischen Vertretungsanspruches innerhalb des Verbandes Sozialistischer StudentInnen Österreichs (VSStÖ) in Wien im Zeitraum von 1965 bis 1973*, Dipl.Ar., Wien 2004
- Otto, Rainer / Rösler, Walter, *Kabarettgeschichte*, Henschel, Berlin [DDR] 1977
- Petersen, Jens, „Die Entstehung des Totalitarismusbegriffs in Italien“, in: Funke, Manfred, *Totalitarismus. Ein Studien-Reader zur Herrschaftsanalyse moderner Diktaturen* (= Bonner Schriften zur Politik und Zeitgeschichte, Bd. 14), Düsseldorf 1978, S. 95–117
- Reisner, Ingeborg, *Kabarett als Werkstatt des Theaters, Literarische Kleinkunst in Wien vor dem Zweiten Weltkrieg*, Theodor Kramer Gesellschaft, Wien 2006
- Röhl, Ernst, *Rat der Spötter. Das Kabarett des Peter Sodann*, Gustav Kiepenhauer, Leipzig 2002
- Rösler, Walter (Hg.), *Gehn ma halt a bisserl unter... Kabarett in Wien*, Henschel, Berlin 1991
- Schrödinger, Erwin: *Was ist Leben?* (1944), Piper, München 1987
- Schubert, Rainer, *Das Vaterländische Frontwerk „Neues Leben“*, 2 Bde, Diss., Wien 1978
- Schulenberg, Lutz (Hg.), *Drahtlose Phantasie. Auf- und Ausfrufe des italienischen Futurismus*, Nautilus, Hamburg 1992
- Schulz-Buschhaus, Ulrich, „Exaltation des Krieges und Zerstörung der Syntax bei F. T. Marinetti“, in: *Das Aufsatzwerk*, Institut für Romanistik, Karl-Franzens-Universität Graz, digitale Ausgabe
- Sloterdijk, Peter, *Die Verachtung der Massen*, Suhrkamp, Frankfurt/M 2000
- Soyfer, Jura, *Das Gesamtwerk*, Horst Jarka (Hg.), Europaverlag, Wien–München–Zürich 1980
- Spiel, Hilde, *Die hellen und die finsternen Jahre 1911–1946*, List-Verlag, München 1989
- Thomas von Aquin, *De regimine principum*, Reclam, Stuttgart 1971
- Tränen und Gelächter. Kleinkunst im Wiederaufbau*, ÖKA Verein zur Förderung des Österreichischen Kabarettarchivs (Hg.), Straden 2009
- Valeria, Irma, *Morbidezza in agguato*, Edizioni di L’Italia Futurista, Firenze 1917
- Veigl, Hans, *Lachen im Keller. Kabarett und Kleinkunst in Wien*, Löcker, Wien 1986
- Verdone, Mario, *Il futurismo*, Newton & Compton editori, Roma 2003
- Vilar, Jean, *Par Lui-Même*, Maison Jean Vilar, Avignon 1991
- Vogel, Benedikt, *Fiktionskulisse: Poetik und Geschichte des Kabarett*, Schöningh, Paderborn et al. 1993
- Wehle, Philippa, *Le théâtre populaire selon Jean Vilar*, Actes Sud, Avignon 1981
- Weys, Rudolf, *Cabaret und Kabarett in Wien*, Jugend & Volk, München–Wien 1970

Weys, Rudolf, *Wien bleibt Wien und es geschieht ihm ganz recht, Cabaret Album 1930–1945*, Europaverlag, Wien 1974

Weys, Rudolf, *Literatur am Naschmarkt*, Erwin Cudek, Wien 1947

Witt, Kurt, „Es fing so harmlos an“, in: *Disteleyen – Kabarett-Szenen*, Henschel, Berlin (DDR) 1973, S. 9-10

Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*, Suhrkamp, Frankfurt/M 1976

Wittlin, Jerzy (Hg.), *Warschau, abends halb zehn. Polnisches Kabarett*, Henschel, Berlin [DDR] 1979

Zimmermann, Clemens, *Medien im Nazionalsozialismus*, Böhlau, Wien–Köln–Weimar 2007

Weitere bibliografische Hinweise in den Fußnoten.

Abstract

Ausgangslage der Forschung

Aufbauend auf die Diplomarbeit „Totalitarismus und Kabarett“ aus dem Jahr 2006, sollte das Untersuchungsfeld erweitert werden. Einerseits um weitere historische Abschnitte des 20. Jahrhunderts wie das Vichy-Regime in Frankreich oder die Mussolini-Ära in Italien. Auch kurze Abrisse der Satire in der Sowjetunion und in Polen waren geplant. Andererseits sollten, ausgehend von Definitionen der Satire, verschiedene Formen dieses Genres auf ihre Funktionalität in diversen politischen Systemen untersucht und verglichen werden.

Als Basis dienten verschiedene Definitionsansätze des Kabarett-Begriffs sowie die eingehende Betrachtung historischer Rahmenbedingungen. Textkritik im eigentlichen Sinne ist nicht Gegenstand der Arbeit. Der Fokus lag primär auf dem Spannungsfeld Satire versus restriktives System. Erst in weiterer Folge schien die Betrachtung satirischer Formen in demokratischen Strukturen von Interesse, besonders was die Kommensurabilität betraf. Diese herzustellen, sollte eine der Hauptaufgaben der Arbeit sein. Allerdings auch hier nicht im Vergleich des vorliegenden Textmaterials, sondern mit dem Augenmerk auf mögliche Auswirkungen satirischen Schaffens in Bezug auf die Wirkung nach außen oder auf die Künstler selbst. Prinzipiell geht der Satire der Nimbus voraus, als Korrektiv hierarchischer Strukturen zu wirken, als Antithese oder gar anarchisch verstörendes Element Position zu beziehen im gesellschaftspolitischen Kontext.

Gemessen an dieser Ausgangslage galt es, unterschiedliche Parameter, wie das Verhältnis der Satire zum System, Repression oder Fallhöhe im Sinne der Konsequenzen zu durchleuchten. Die Funktion der Satire im jeweiligen System als Grundlage des Vergleichs herzustellen, schien eine reliable Basis für die Thesen, deren Substanz primär dem Wirkungskreis dieser Kunstform gewidmet ist. Diverse Spezifika, die der Satire zugeschrieben werden, wie etwa die Verpflichtung zur Aktualität oder die Kreation einer eigenen Sprache wurden einer Prüfung unterzogen, nicht nur um das Genre einzugrenzen und damit fassbar zu machen, auch um etwaige tradierte Missverständnisse zu erhellen.

Die Arbeit behandelt nahezu ausschließlich theatralische Formen der Satire und beschränkt sich auf wenige aber repräsentative Beispiele, wie etwa das „Wiener Werkel“ im Dritten Reich, das DDR-Kabarett oder die Futuristen in Italien.

Diese Einschränkung schien notwendig, da andernfalls zugunsten der Fülle des Materials auf eine genauere qualitative Prüfung hätte verzichtet werden müssen und so der solitären Position des Genres nicht hätte gerecht werden können.

Ergebnis

Nach eingehender Forschung, besonders was die Funktion der Satire in den untersuchten Systemen betraf, tauchten als Ergebnis einige Paradoxa auf. Zum einen wurde das Vorurteil widerlegt, dass Satire prinzipiell gegen die Machtverhältnisse auftritt. Am Beispiel der Futuristen im faschistischen Italien konnte eine weitgehende inhaltliche Kongruenz festgestellt werden. Nicht nur was personelle oder systematische Akzeptanz betraf, sondern auch in Anbetracht extremer Positionierungen wie der Verherrlichung des Krieges o. Ä. Differenziert, doch nicht unähnlich verhielt es sich im DDR-Kabarett, wo eine grundsätzliche Übereinstimmung der Satiriker mit den Zielsetzungen eines im Grunde restriktiven Systems bestand. Da diese subventionierte Kritik nur eingeschränkt und zensuriert stattfinden durfte, kann von einer freien Satire nur bedingt ausgegangen werden. Hier kamen die Phänomene des Ventils und der Nischenfunktion klar zutage. Allen nachträglich versuchten Geschichtsrevisionen zum Trotz konnte das eindeutige Widerstandskabarett nur sehr bedingt ausgemacht werden. Ähnlich verhielt es sich bei den kurzen Abrissen über die Kleinbühnen in der Sowjetunion und in Polen, wo Systemkritik nicht möglich war. So beschränkte man sich primär auf individuelle Unzulänglichkeiten, die dem Ideal im Wege standen. Beim „Wiener Werkel“, dem eine gewisse Janusköpfigkeit nachgesagt wurde, erstaunt zunächst, dass es bis zur Theaterschließung im Jahre 1944 überhaupt existieren durfte. Die Interpretationen dieses Ensembles reichen vom reinen Widerstandskabarett bis zu einer Satireform mit sehr hoher Adaptionfähigkeit was die historischen Umstände betraf. Als Ergebnis kann ein Hybrid aus beiden Thesen ausgemacht werden. Was die Gemeinsamkeiten betrifft, so ist auffällig, dass in jedem System der Satire eine Ventil- respektive Nischenfunktion zukam. Zusätzlich diente diese Kunstform oft als liberales Feigenblatt, was wiederum paradoxerweise den Machthabern partiell zugutekam.

Zuletzt erfolgte ein Vergleich mit demokratischen Systemen anhand von Beispielen aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts aus der BRD (Neuss) und Österreich (Bronner) sowie als Coda das Fallbeispiel einer Fernsehsatire jüngeren Datums (*Dorfers Donnerstalk*), in die eigene Erfahrungen einfließen. Selbst hier ergaben sich Übereinstimmungen was die Ventil- oder Nischenfunktion betraf. Sogar das liberale Feigenblatt war aufzufinden, besonders was

die Satire im monopolisierten öffentlich-rechtlichen Rundfunk anbelangte, wenn auch die möglichen Konsequenzen für die Satiriker deutlich harmloser ausfallen, als in den zunächst besprochenen restriktiven Systemen.

Background to the research

The field of investigation should be extended, building on the thesis “Totalitarianism and Cabaret” from 2006. On the one hand, with additional historic chapters of the 20th century, such as the Vichy regime in France or the Mussolini era in Italy. Brief abstracts of satire in the Soviet Union and Poland were also planned. On the other hand, based on definitions of satire, different forms of this genre should be investigated and compared for their functionality in various political systems.

Various approaches to the definition of the term ‘cabaret’, as well as an in-depth consideration of the historical context, would serve as the basis for this. Textual criticism in the proper sense is not the object of the paper. The focus was primarily on the area of conflict between satire and the restrictive system. The observation of satirical forms in democratic structures appeared to be of interest only at a later stage, especially with regards to commensurability. Creating this should be one of the main tasks of the paper. Here again, however, not by comparing the available text material, but by looking at the function, with a focus on any effects of satirical creativity with regard to the external effect or the effect on the artists themselves.

In principle, satire precedes mystique by having a corrective effect on hierarchical structures, adopting the position of an antithesis or even an anarchic, destructive element in the socio-political context.

Measured against this background, the aim was to take a closer look at various parameters, such as the relationship of satire to the system, repression or how far one could fall in terms of the consequences.

Satire’s function within the respective system of providing the basis for comparison seemed a reliable basis for the thesis, whose substance is primarily dedicated to the scope of activity of this art form. Various specifics that are ascribed to satire, such as the obligation to topicality or the creation of an independent language, were subject to verification, not only to isolate the genre and thus make it tangible, but also to cast light on any conveyed misunderstandings.

The paper deals almost exclusively with theatrical forms of satire, restricting itself to a few, representative examples, such as the *Wiener Werkel* in the Third Reich, the GDR-Cabaret or the Futurists in Italy.

This restriction seemed necessary to avoid having to dispense with a more accurate qualitative inspection in favour of the wealth of material available, thereby making it impossible to do justice to the solitary position of the genre.

Result

The result obtained following detailed research, particularly as regards the function of satire in investigated systems, was a paradox. On the one hand, the prejudice that satire essentially exists to counter power structures was refuted. Extensive semantic congruence was determined on the example of the Futurists in fascist Italy. Not only as far as personal or systematic acceptance was concerned, but also in consideration of extreme positions, including the glorification of war. Cabaret in the GDR was different, but not dissimilar, with satirists expressing fundamental agreement over the objectives of a fundamentally restrictive system. As this subsidised criticism could only take place on restricted and censored terms, only a certain degree of free satire can be assumed. This is where the phenomena of the valve and the niche function were clearly evident. Despite all subsequent attempts to revise history, the unambiguous resistance cabaret could only be discerned to a very limited extent. The situation was similar for the short abstracts on the small stages in the Soviet Union and Poland, where criticism of the system was impossible. One therefore restricted oneself primarily to individual inadequacies that stood in the way of the ideal. In the case of Wiener Werkel, which was said to have had a certain two-faced character, it is amazing that it was ever allowed to exist at all, until the theatre was closed in 1944. The interpretations of this ensemble range from pure resistance cabaret to a form of satire with an extremely high ability to adapt to historic circumstances. A hybrid of these two theses can be discerned as a result. As far as commonalities are concerned, it is noticeable how satire was accorded a valve or niche function in each of the systems. Moreover, this art form often served as a liberal figleaf, which in turn paradoxically benefited the ruling powers to a certain degree.

Finally, a comparison was made with democratic systems by taking examples from the second half of the 20th century from the Federal Republic of Germany (Neuss) and Austria (Bronner) as well as a coda involving the case of a TV satire from more recent times (*Dorfers Donnerstalk*), incorporating personal experiences. Here as well there were agreements about the valve or niche function. Even the liberal figleaf could be discerned, especially as regards what satire achieved in monopolised public service broadcasting, although any consequences for the satirists would have been much less harmful than under the restrictive systems discussed above.

Curriculum Vitae

Alfred Dorfer, geboren 11.10.1961 in Wien,

1980 Matura, Studium der Theaterwissenschaft an der Uni Wien, Schauspielausbildung,

seit 1984 freier Autor und Schauspieler – Arbeiten für Kino (*Indien, Muttertag, Wanted, Ravioli u. a.*), Bühne (mit der Gruppe *Schlabarett, Indien, Alles Gute, heim.at, fremd u. a.*)

und TV (*MA 2412, Dorfers Donnerstalk, Qualtingers Wien*),

seit 2006 wöchentliche Kolumne für *Die Zeit*,

2007 Magistergrad der Philosophie an der philologisch-kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien