



DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

**„Politisches Kabarett in Ungarn zur Zeit der Kádár-Ära
oder
die Rolle des Humors in totalitären Systemen“**

verfasst von / submitted by

Charlotte Kozuh-Schneeberger

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2018 / Vienna, 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears
on
the student record sheet:

A 190 382 299

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UniStG
UF Ungarisch UniStG
UF Psychologie und Philosophie UniStG

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Dr. Andrea Seidler

Mitbetreut von / Co-Supervisor:

Vorwort

Der Entschluss, meine Diplomarbeit mit meiner Faszination für Humor zu verbinden, ist einer langjährigen, zum Teil bewussten, zum Teil unbewussten Auseinandersetzung mit diesem Phänomen zu verdanken.

Es gibt zahlreiche Definitionen was Humor nun sein soll, aber die wenigsten schaffen es, das Wesen dessen zu erfassen. Eine dieser Definitionen, die nicht nur durch Kürze, sondern auch durch ihre Prägnanz besticht, ist von Otto Julius Bierbaum, die da lautet „Humor ist, wenn man trotzdem lacht“. Ein simpler Satz, der selbst nicht wenig Humor in sich birgt.

Humor ist so vieles. Er ist Verkörperung von Ängsten und Sorgen, von Ärger und Wut, von Hilflosigkeit und Ausgeliefertsein, von Macht und Machtdemonstration, aber auch von Erleichterung und Befreiung. Er ist Heilmittel und Waffe, Trost und Unterstützung. Er ist eine Grundeinstellung und eine Bewältigungsstrategie. Er verbindet Menschen indem er vieles aufzeigt, verständlich und nicht zuletzt erträglich macht.

Gender – Erklärung

Aus Gründen der leichteren Lesbarkeit wird in der vorliegenden Diplomarbeit die gewohnte männliche Sprachform bei personenbezogenen Substantiven und Pronomen verwendet. Dies impliziert jedoch keine Benachteiligung des weiblichen Geschlechts, sondern soll im Sinne der sprachlichen Vereinfachung als geschlechtsneutral zu verstehen sein.

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei allen bedanken, die an mich glaubten und mich bei der Verwirklichung meiner Ziele unterstützten.

Ganz besonders danke ich

- meinem Ehemann, Mentor und besten Freund Thomas, der mich nicht nur zum Studium motivierte, sondern mich dabei in jeder Hinsicht unterstützte und seine eigenen Ziele meinem Bestreben unterordnete
- meinen Kindern Anna und Lisa, die mein Studium als selbstverständlich hinnahmen und mir meine Müdigkeit nie vorwarfen
- meiner Mutter Margit, die immer zur Stelle war, als sich Familie, Beruf und Studium zeitlich nicht mehr vereinbaren ließen
- meinem Schwiegervater Josef, der auf meinem Weg stets eine zuverlässige moralische Stütze war
- Frau Dr. Andrea Seidler die mir bei der Erstellung dieser Diplomarbeit mit Rat und Tat zur Seite stand.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	7
1.1	Problemdarstellung	7
1.2	Persönliche Motivation	7
1.3	Ziel der Arbeit.....	7
1.4	Aufbau der Arbeit	8
1.5	Methode	9
1.6	Hypothese	9
2	Grundlegendes zum Lachen	11
2.1	Henri Bergson	13
2.2	Ágnes Heller.....	15
2.3	Sigmund Freud.....	17
2.4	Unterscheidung zwischen Witz, Komik und Humor.....	19
2.5	Der Witz und das Unbewusste	20
2.6	Was haben Witz und Traum nach Freud miteinander gemeinsam?	21
2.7	Die Energiequellen des Witzes	25
2.8	Entstehung und innerpsychische Mechanismen des Witzes	27
2.9	Grundvoraussetzungen für die freie Abfuhr	29
2.10	Der Witz als Machtfaktor.....	31
3	Das Kabarett.....	32
3.1	Allgemeines über das Kabarett.....	32
3.2	Das politische Kabarett	43
3.3	Politisches Kabarett in Ungarn in der Kádár - Ära.....	46
4	Politische Hintergründe und Rahmenbedingungen	53
4.1	Die Kulturpolitik der MSZMP	60
5	Vertreter.....	64
5.1	Komlós János.....	64
5.1.1	Zur Person	64
5.1.2	Seine Rolle und Bedeutung	69
5.1.3	Lebenswerk.....	76
5.2	Hofi Géza	77
5.2.1	Zur Person	77
5.2.2	„Der Hofi“ – Die Figur	85

5.2.3	Seine Rolle und Bedeutung	89
6	Das Mikroszkóp Színpad.....	96
6.1	Entstehung	96
6.2	Funktion.....	97
6.3	Beispiele aus dem Kabarettprogramm des Mikroszkóp Színpad.....	107
6.3.1	Kádár - Parodie (1972)	108
6.3.2	Tiszta örültek háza (1978)	109
7	Fazit.....	111
8	Literatur	117
8.1	Elektronische Quellen	119
8.2	Archiv	119
9	Anhang	121
9.1	Abstract	121

1 Einleitung

Humor ist im Leben der meisten Menschen ein selbstverständlicher Bestandteil des Alltags. Darüber, dass Humor nicht nur das Leben versüßt, sondern auch im Dienste der (notwendigen) Psychohygiene steht, denkt man in der Regel nicht nach.

Ähnlich der Mäeutik, holt auch Humor tief schlummernde Erkenntnisse an die Oberfläche. Ähnlich der Psychotherapie, hilft Humor problematische Gegebenheiten bewusst zu vergegenwärtigen und bietet eine Alternative an, um mit deren Last umgehen zu können.

Durch seine charakteristische (Gesellschafts-) Kritik und Aktualität, ist Kabarett prädestiniert für den seelischen Spannungsabbau für Menschen, die sich mit ihrem, mehr oder minder freiwillig, eingerichteten Alltag arrangieren müssen.

1.1 Problemdarstellung

In der zweiten Hälfte der Kádár – Regierung des kommunistischen Ungarns blühte das politische Kabarett auf, welches aber nicht ohne Argwohn betrachtet wurde. Diesem wurde bereits damals, wie heute, eine Ventil – Funktion konstatiert, welche vermeintlich vom Regime instrumentalisiert wurde.

1.2 Persönliche Motivation

Wenn ich an meine Kindheit zurückdenke, waren die ungarischen Kabarettprogramme in Radio und Fernsehen fester Bestandteil unseres Lebens und dem unserer Freunde und Bekannten. Irgendwann war ich dann auch alt genug um zu verstehen, was Frigyes Karinthy seinerzeit gemeint haben könnte als er sagte, er würde den Spaß im Humor nicht kennen¹.

1.3 Ziel der Arbeit

Die ungarische Kabarettlandschaft der Siebziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts erscheint mir ideal, um die vielfältige Rolle des Humors zu demonstrieren. Ich möchte mich in dieser Arbeit auf die psychologische Funktions- und Wirkungsweise des (bewusst) eingesetzten Humors konzentrieren und der Frage nachgehen, warum

¹ „A humorban nem ismerem a tréfát.“

dieser dem damaligen Regime gute Dienste erwies. Angeregt durch mein Studium der Psychologie beschäftigt mich in erster Linie die Frage wie Humor gezielt eingesetzt werden kann, inwiefern er in Ungarn im Rahmen eines totalitären Systems instrumentalisiert wurde und welche Faktoren und Parameter hierzu bestimmend waren. Ich möchte dies am Beispiel des Theaters „Mikroszkóp Színpad“ darlegen, das in der Kádár-Ära der Inbegriff des politischen Kabarett wurde und unweigerlich mit den Namen des János Komlós und Géza Hofi verbunden ist.

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit möchte ich auch auf die Frage eingehen, inwiefern die künstlerische Arbeit der Protagonisten von den Machthabern beeinflusst, beziehungsweise eingeschränkt wurde oder ob in dem breiten Spektrum des Genres und dem damit verbundenen Spielraum doch noch so etwas wie eine (zumindest minimale) künstlerische Freiheit möglich war.

Ich hoffe, mit meiner Arbeit einen Beitrag in diesem wenig erforschten Themenfeld leisten zu können.

1.4 Aufbau der Arbeit

Die Arbeit umfasst drei, zunächst von einander völlig unabhängige, Themenbereiche, welche aber nach und nach in einander fließen und auf diese Weise ein Gesamtbild ergeben, das die Zusammenhänge in sich vereint und gleichsam verdeutlicht.

Im ersten Schritt wird der psychologische Hintergrund und die Wirkungsweise des Humors beschrieben und erläutert.

In weiterer Folge wird als Beispiel das Kabarett im Allgemeinen und politisches Kabarett im Besonderen beleuchtet und mit der Theorie des Lachens und der Witzarbeit verbunden. Um den Schritt von Theorie zur Praxis vollziehen zu können, wurde das Theater *Mikroszkóp Színpad* als Beispiel ausgewählt.

Zum besseren Verständnis der Ausgangssituation werden in einem weiteren Kapitel die politischen Hintergründe und Rahmenbedingungen der betreffenden Zeit erörtert. Schließlich werden Schlüsselfiguren des ungarischen Kabarett vorgestellt und anhand ihres Wirkens und ihrer Programme die theoretischen Zusammenhänge dargelegt.

1.5 Methode

Anders als etwa im Falle der DDR, wo diese Thematik nach dem Fall des Eisernen Vorhanges ausreichend thematisiert, erforscht und verarbeitet wurde, passierte dies in Ungarn bis dato nicht, obwohl die Ausgangslage in Ungarn insofern anders war, als den Akteuren, im Gegensatz zu ihren Kollegen in der DDR, relativ viel, wenn auch keine völlige, künstlerische Freiheit eingeräumt wurde.

Da dieses Gebiet in Ungarn bisher zur Gänze unerforscht blieb, kann auf datenbasierte Forschungsergebnisse nicht zurückgegriffen werden. Aus diesem Grund wird eine qualitative Analyse anhand von früheren Aussagen der Protagonisten, sowie mithilfe von Aussagen ehemaliger Wegbegleiter und Kollegen durchgeführt. Die Literaturrecherche und die daraus resultierenden Hypothesen werden auch mit vor Ort Recherchen in den Archiven des Staatssicherheitsdienstes und der Hauptstadt in Budapest untermauert.

Die vorgesehenen Materialien zur Erforschung der Hypothese sind überwiegend Literaturen aus den Bereichen Psychologie, Politikwissenschaft, sowie Sammelbände zur Person des János Komlós und des Géza Hofmann (Hofi).

1.6 Hypothese

Die den Forschungsfragen unterliegende Annahme ist, dass Humor, trotz der erwiesenen positiven Auswirkungen des Lachens, viel zu komplex, subtil und höchstgradig subjektiv ist, als er dazu benutzt werden könnte, die Stimmung einer Masse in eine gewünschte Richtung (in diesem Fall wäre es sogar eine konträre Richtung) bewusst lenken zu können.

Viel mehr wird davon ausgegangen, dass dieses Genre zunächst unter der, in Ungarn praktizierten Kulturpolitik der „3T“² fiel und zunächst in dieser Kategorie als „geduldet“ eingestuft wurde. Die Erfolgsgeschichte dieses kleinen Theaters und die des politischen Kabarett dieser Zeit lässt die Vermutung zu, dass das Regime mit der Zeit gar nicht anders konnte, als es zuzulassen, da eine Schließung, wie das etwa in der DDR vorkam, der Partei im In- und im Ausland negative Kritik eingebracht hätte. Es wird angenommen, dass Kádár, der selbst nicht ganz humorlos gewesen sein dürfte, einerseits wusste, dass Kabarett als Genre nicht effektiv genug ist, um das politische Tagesgeschehen zu beeinflussen, andererseits dürfte er die positiven

² tiltott (verboten), túrt (geduldet) und támogatott (gefördert)

Effekte dessen erkannt und dieses dahingehend instrumentalisiert haben, dass er damit in den Zeiten der zaghaften Öffnung nach Westen eine, für den Ostblok bis dahin ungewöhnliche, liberalere und weit mehr offene Haltung demonstrieren konnte, als andere Parteichefs des Warschauer Pakts.

2 Grundlegendes zum Lachen

Was ist Lachen? Rein mechanisch betrachtet werden Nervenzellen in der Wange durch die Gesichtsmuskulatur gereizt, wenn der Mundwinkel nach oben gezogen wird, wie es beim Lachen der Fall ist. Dieser Reiz ist das Signal an das Gehirn, das Glückshormon Serotonin auszuschütten. Diesen Effekt kann man selbstverständlich auch künstlich herbeiführen, indem man die Mundwinkel für eine Weile in die entsprechende Position bringt. Das ist natürlich noch kein Lachen sondern eine Grimasse. Sollte aber die Aufheiterung nicht schon allein durch den Blick in den Spiegel und ein Fünkchen Selbstironie eintreten, dann zeigt sich die Wirkung spätestens nach etwa sechzig Sekunden, wenn das Gehirn auf den Reiz reagiert und Serotonin in die Blutbahn schickt. Eine selbst hergestellte Droge sozusagen.

Diese Beschreibung hat allerdings nichts mit dem Lachen zu tun, dessen Wesen hier erfasst werden soll. Auch wenn Lachen zunächst ein rein physisches Erscheinungsbild hat, handelt es sich dennoch um viel mehr, als nur um das Zusammenspiel von Gehirnzentren und der Summe der unzähligen Muskeln, die an dem Vorgang beteiligt sind.

Was ist das also für ein Phänomen? Man weiß, es basiert auf einem komplexen Zusammenspiel von Körper, Geist und Seele. Aber warum oder worüber lacht man? Welche Funktion hat das Lachen? Hat es überhaupt eine Funktion? Es gibt eine Fülle von Definitionen und Erklärungsversuchen, keine von ihnen scheint aber vollständig zu sein, nicht zuletzt, weil es, je nach Beweggrund, viele Arten des Lachens gibt. Manchmal lacht man fröhlich und ausgelassen, wenn man sich über etwas amüsiert, aber jeder kennt auch Situationen, in denen man verlegen, bitter, sarkastisch oder verzweifelt lacht, obwohl einem eigentlich gar nicht nach Lachen zumute ist und dann gibt es noch das Anlachen und Auslachen, die ja das Gegenteil von einander sind. Lachen kann eine therapeutische Wirkung haben, befreiend wirken oder Mut machen und Spannungen beseitigen. Wer lacht, weint nicht. Wer lacht, hasst nicht. Man kann über sich selbst auch lachen, wenn einem die eigenen Unzulänglichkeiten bewusst werden. Lachen kann Schmerz, Trauer und Sorgen lindern. Lachen gibt Kraft und stiftet Hoffnung. Man kann aber durch Lachen eine Position der Überlegenheit demonstrieren und seine Macht zur Schau stellen. Lachen ist auch Freiheit, frei und kritisch zu denken, wenn auch dies im Laufe der Geschichte nicht immer möglich

war, zumindest nicht ohne Erlaubnis beziehungsweise nicht ohne Konsequenzen, wenn die Erlaubnis fehlte. Demzufolge lässt sich das Phänomen nur im Kontext erklären, je nachdem, aus welchem Grund man lacht und welche Emotionen beteiligt sind.

Lachen und Weinen werden als die zwei elementarsten und komplexesten Ausdrucksformen menschlicher Gefühle betrachtet.³ Beide sind angeboren und zutiefst menschlich und wenn auch je nach Kultur mit ihnen anders umgegangen wird, dennoch sind sie kulturunabhängige Manifestationen seelischer Regungen. Beide, sowohl Weinen als auch Lachen sind ausschließlich dem Menschen vorbehalten, was auf das Bewusstsein und auf die Fähigkeit der Reflexion zurückzuführen ist.

Ágnes Heller beschreibt Lachen als ein „*kollektives und soziales Phänomen*“⁴, das immer in der Gemeinschaft mit Gleichgesinnten passiert. Weinen hingegen ist einsam. Selbst in der Gegenwart anderer ist man allein mit seinen Emotionen, deren Ausdruck das Weinen ist. Unabhängig davon, ob man um sich selbst, um jemanden anderen oder durch eine Situation ausgelöst weint, es ist immer ein empathisches Erleben, begleitet von intensiven Empfindungen. Im Gegensatz dazu ist Lachen nie einsam, denn wir lachen mit anderen über etwas oder jemanden. Ein weiterer Kontrast zum Weinen ist auch die Distanz, die zwangsläufig zwischen dem Lachenden und dem Belachten durch den Lachakt entsteht, denn anders als beim Weinen, wo Empathie und Identifizierung maßgeblich sind, geht es beim Lachen darum, Mitgefühl und Empathie auszuschalten. Wenn man mitfühlt, lacht man nicht. Über etwas oder jemanden lachen kann man nur aus der Distanz. Denn Lachen ist auch immer ein Urteil, ob gerecht oder ungerecht, richtig oder falsch, es stellt notwendigerweise eine Wertung dar. Heller übernimmt in diesem Zusammenhang den Begriff der „*Wertrationalität*“ von Max Weber und sagt, mit dem Urteil wird das Objekt des Lachens automatisch auf irgendeine Weise bewertet. Es kann ein entwertendes, abfälliges Lachen sein, aber auch ein wertschätzendes und bestätigendes, etwa bei einem gelungenen Witz, bei dem der Erzähler mit dem Lachen sozusagen belohnt wird und ihm bestimmte Fähigkeiten durch das Lachen attestiert werden.⁵

³ vgl. Patka, Marcus G. Wege des Lachens: Jüdischer Witz und Humor aus Wien. Enzyklopädie des Wiener Wissens, Band XIII, Weitra: Verlag Bibliothek der Provinz, 2010, S. 17

⁴ Heller, Ágnes: Was ist komisch? Kunst, Literatur, Leben und die unsterbliche Komödie, Hamburg: Edition Konturen, 2018, S. 39

⁵ vgl. Heller, 2018, S. 38-39

Im Hinblick auf die Kommunikation verfügt Lachen ebenfalls über Eigenschaften, die nur schwer zu übertreffen sind. Mitgefühl und Empathie sind in ihren Möglichkeiten begrenzt, Lachen und dessen Begleiterscheinungen hingegen, wie etwa positive Gefühle oder die automatisch entstehende Gemeinschaft und das Gemeinschaftsgefühl, eignen sich viel mehr, um Menschen miteinander zu verbinden. Dieses Phänomen ist vermutlich dem Umstand geschuldet, dass Menschen instinktiv versuchen vom Negativen Abstand zu nehmen, und sich naturgemäß zum Positiven hingezogen fühlen. Es ist anzunehmen, dass dieses Verhalten auf Urinstinkte und auf den Selbsterhaltungstrieb zurückzuführen ist.

Da es leichter ist, Gemeinsamkeiten mit anderen zu finden, wenn man positiv gestimmt ist, bahnen sich durch das Lachen nicht nur leichter soziale Kontakte an, sondern man wirkt auch ansprechender und attraktiver auf andere, weil man Lebenslust, Offenheit und vor allem Stärke signalisiert.

Die ausgeprägte soziale Komponente, welche das Lachen mit sich bringt, bildet sozusagen eine Brücke, die über die Unterschiede und Differenzen hinweghilft.

Da Lachen ansteckend ist, ist es leichter, sich auf dem Wege des Mitlachens – bewusst oder unbewusst – ins soziale Gefüge einzugliedern. Das Gefühl des Dazugehörens stärkt das Selbstwertgefühl und als Teil der Gruppe ist die Gefahr geringer, selbst zur Zielscheibe des Lachens zu werden.

Die folgenden, für die Arbeit relevanten Erklärungsansätze sollen hier in Form eines kurzen Umrisses helfen, die Wirkungsweise beziehungsweise die Ursache des Lachens besser vergegenwärtigen zu können.

2.1 Henri Bergson

Henri Bergson beschäftigte sich als einer der ersten mit dem Phänomen des Lachens und tat dies aus Sicht seiner Theorie des *Mechanischen im Lebendigen*. Er kommt zum Schluss, dass es immer der Automatismus, das Mechanische ist, was sich als komisch entpuppt und Anlass zum Lachen gibt.

Er stellt zunächst drei Grundbedingungen auf, welche die Fähigkeit zu lachen voraussetzt. Erstens stellt er fest, dass Komik immer „*menschlich*“⁶ ist. Ein Tier beispielsweise hat nichts Komisches an sich, es würde niemanden einfallen, über das Tier zu lachen, außer man entdeckt an ihm menschliche Züge. Ebenso verhält es

⁶ Bergson, Henri: Das Lachen, Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2011, S. 14

sich mit Gegenständen. Wir lachen nicht über den Gegenstand selbst, sondern darüber, was der Mensch daraus gemacht hat. Zweitens macht er bewusst, dass Lachen nur durch eine gewisse „*Empfindungslosigkeit*“⁷ möglich ist. Bergson bezeichnet Mitgefühl und Empathie als Feind des Lachens. Er ist der Meinung, einfühlsame Menschen würden das Lachen weder kennen noch begreifen, denn Komik korrespondiert nur mit dem Intellekt. Er nennt als Beispiel einen Tanzsalon, in dem wir nur die Ohren zuhalten müssten und die Tänzer kämen uns lächerlich vor. Als dritte Bedingung nennt Bergson die soziale Komponente des Lachens. Komik lässt sich nur in Gesellschaft genießen. Wie groß diese Gemeinschaft auch sein mag, „*unser Lachen ist immer das Lachen einer Gruppe*“.⁸ Komik vollzieht sich immer in einer geschlossenen Gruppe, in zumindest einer Hinsicht, gleichgesinnter Menschen. Als Raum des Lachens bestimmt Bergson die Gesellschaft und deren Funktion. Komik würde demnach innerhalb einer Gruppe entstehen, deren Mitglieder sich auf einen Einzelnen unter sich konzentrieren und sie tun dies, indem sie ihre „*persönlichen Gefühle ausschalten und nur ihren Verstand arbeiten lassen*.“⁹

Bergson lokalisiert das Komische in einer *mechanisch wirkenden Steifheit*, die in einem Moment eintritt, in dem wir das genaue Gegenteil erwarten, nämlich Flexibilität und Anpassungsfähigkeit.¹⁰ Voraussetzung für die Komik ist die Unfreiwilligkeit. Nur wenn diese Ungeschicktheit unbewusst ist, wirkt sie komisch und produziert Gelächter.

Anpassungsfähigkeit und Aufmerksamkeit ist eine Grundvoraussetzung für das eigene Überleben und für das Leben in der Gemeinschaft. Bergson nennt hier „*Gespanntheit und Elastizität*“¹¹ als bestimmende, sich ergänzende Kräfte. Das Fehlen oder der Mangel an ihnen bedeute dem Körper Krankheiten und Gebrechen, dem Geist Störungen und seelischen Armut und dem Charakter die Unfähigkeit, sich an das soziale Leben anzupassen, ja sogar die Ursache für Kriminalität zu sein.¹²

Jede Art der Steifheit, sei es die des Körpers, die des Geistes oder des Charakters, symbolisieren der Gesellschaft gegenüber ein Anderssein, ein Aus-der-Reihe-Tanzen, wie es Bergson nennt, und das wird mit Lachen revidiert. Lachen hat hier

⁷ Bergson, Henri: Das Lachen, Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2011, S. 14

⁸ Bergson, 2011, S. 16

⁹ ebd., S. 17

¹⁰ vgl. ebd., S. 18

¹¹ ebd., S. 23

¹² vgl. ebd.

die Funktion einer *sozialen Geste*, die das Ausgefallene sichtbar machen und korrigieren soll.¹³

„Die Steifheit ist das Komische, und das Lachen ist ihre Strafe.“¹⁴

Als Korrektiv ist Lachen dazu da, zu demütigen und zurechtzuweisen, aber es entspringt selbst einem Mechanismus, der auf Gewohnheiten und Konventionen basiert, und als solches ist es nicht reflexiv. Folglich kann es auch falsche Urteile fällen und somit ungerecht sein. Daraus folgt, dass es anmaßend und egoistisch ist.¹⁵

2.2 Ágnes Heller

Sie beleuchtet das Komische aus der Sicht der Philosophie und geht dabei auch auf das Lachen und dessen Gründe ausführlich ein.

Sie entlehnt den von Martin Heidegger geprägten Begriff des „Geworfenseins“, der unsere kontingente Existenz auf der Welt zum Ausdruck bringen soll. Jeder kommt mit einem bestimmten, einzigartigen genetischen Code auf die Welt, welcher das Individuum auch ohne Erfahrungen prägt. Heller nennt diesen Code ein „*genetisches Apriori*“¹⁶, das einerseits das Individuelle an dem Subjekt bestimmt, andererseits dem Subjekt seinen Platz in der Welt zuweist. Es ist sozusagen ein Unikat in der Gruppe, dem es angehört. Diese reine Individualität könne man etwa bis zum Kleinkindalter beobachten, wenn auf einen Reiz eine noch völlig von der sozialen Umgebung unbeeinflusste Reaktion als Antwort folgt. Mit zunehmendem Alter übernehmen Kinder immer mehr Verhaltensmuster aus ihrem sozialen Umfeld, was letztendlich ihre Individualität einschränkt. Diese Einflussnahme der Kultur auf das Subjekt, die Heller als „*Vermittlung zwischen dem Universellen und dem Partikularen*“¹⁷ beschreibt, nennt sie das „*soziale Apriori*“¹⁸. Auch dieses ist kontingent und steht in keinem Zusammenhang mit dem genetischen Apriori. Die jeweilige Kultur ist es, die anhand von Erfahrungen zwischen dem genetischen und dem sozialen Apriori vermittelt. Das Subjekt hat die Aufgabe, sein genetisches Apriori sukzessive an das Soziale anzupassen, und die Gemeinschaft, in welche es hinein geworfen wurde hat den Auftrag,

¹³ vgl. Bergson, 2011, S. 24

¹⁴ ebd.

¹⁵ vgl. ebd., S. 134-136

¹⁶ Heller, 2018, S. 37

¹⁷ ebd.

¹⁸ ebd.

das Subjekt in das soziale Umfeld einzuführen, zu integrieren. Die Herausforderung bestehe nun darin, die Diskrepanz, den Abgrund, wie Heller es nennt, welcher naturgemäß zwischen dem sozialen und dem genetischen Apriori gegeben ist, so klein wie möglich zu halten.

Auf der Basis dieser Theorie stellt Heller die Hypothese auf, dass diese Diskrepanz niemals restlos beseitigt werden kann und alles, was das Dasein ausmacht, aus diesem Spannungsfeld stammt. Würde es nicht gelingen, die Kluft zwischen den beiden Feldern zu verengen, könnte das Individuum in seinem sozialen Umfeld nicht überleben. Könnte der Spalt wiederum völlig geschlossen werden, wären unter anderem Ethik oder Geschichte, wie Heller es beschreibt, beispielsweise völlig hinfällig.

Sie stellt die Theorie auf, dass „*Lachen wie Weinen elementare Antworten auf das Dasein*“¹⁹ sind, die durch den Umgang mit dieser Kluft, durch das Wissen um die Unmöglichkeit der Beseitigung der Diskrepanz, ausgelöst werden.

Ágnes Heller pflichtet Henri Bergson bei, dass Lachen und Weinen universell, menschlich und kulturunabhängig sind, entgegen Bergsons Auffassung aber, dass Lachen und Weinen Gesten wären, vertritt sie die Meinung, dass beide im Bereich der Affekte anzusiedeln sind und somit als Reaktion auf einen Reiz aus der Außenwelt zu verstehen sind. Heller hält allerdings fest, dass anders als Affekte, die als Überreste von Instinkten gesehen werden, Lachen und Weinen keine rationale Funktion haben. Sie sind angeborene Reaktionen auf das Leben und als solche haben sie einen überfunktionalen Charakter, sie sind „*allumfassend*“.²⁰

Wie bereits besprochen, Weinen ist emotional und einsam, Lachen dagegen ist kollektiv und empathielos. Es wird mit anderen über etwas, jemanden, manchmal sogar über sich selbst gelacht: über jene, die sozialen Anforderungen nicht gerecht werden, über jene, die glauben, sie hätten diese Anforderungen erfüllt, über die, die die Kluft nicht bemerken und über die, die sie leugnen.²¹ Daraus lässt sich schließen, dass Lachen rational ist. Es wurde auch schon erwähnt, dass Lachen immer ein Urteil ist und mit diesem Urteil wird eine Distanz offengelegt und damit die Kluft erweitert.

Wie bereits bei Bergson, findet sich auch bei Heller das Moment des Werturteils, das sowohl moralisch als unmoralisch, richtig oder falsch, gerecht oder ungerecht sein kann.²²

¹⁹ Heller, 2018, S. 38

²⁰ ebd., S. 39

²¹ vgl. ebd., S. 40

²² vgl. ebd., S. 31-51

Ein weiterer Ansatz, der die Frage des Lachens nur am Rande diskutiert, für die Thematik dieser Arbeit aber ebenso von Bedeutung ist, wie die von Heller und Bergson, ist Freuds Abhandlung über den Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. Hier soll nur ein kurzer Umriss dargestellt werden. In den folgenden Kapiteln wird auf die hier beschriebenen Phänomene näher eingegangen.

2.3 Sigmund Freud

Für das Verständnis der folgenden Ausführungen sei erwähnt, dass Freud seine Ausführungen in „*Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*“ vor dem Hintergrund seiner früheren Erkenntnisse tätigt, denen seine Annahme, dass innerpsychische Prozesse von einem, je nach Bedarf variablen, Energieflusses gelenkt werden, zu Grunde liegt. Demnach unterscheidet er drei verschiedene Ebenen des Bewusstseins, in denen die Energie in verschiedener Intensität vorhanden ist und sie unterschiedlich zur Anwendung kommt. Die psychische Arbeit wird demzufolge innerhalb dieses Spannungsfeldes vollzogen, die als ein Tauziehen vorgestellt werden kann. Der Energiefluss ist im Unbewussten am intensivsten, es entsteht eine Triebspannung, die dringend nach Befriedigung sucht, welche über den Weg ins Bewusste abgeleitet werden kann. Im Vorbewussten wird die aufströmende Energie verlangsamt und gebunden. Im Bewussten ist der Energiefluss nur mehr minimal. Sie wird für bewusste psychische Prozesse eingesetzt.²³

Dieses *Prinzip der Ersparung*, wie Freud es nannte, wird in den folgenden Kapiteln näher erörtert, daher erfolgt hier nur eine schematische Zusammenfassung der wesentlichen Aspekte.

Unbewusste psychische Inhalte werden durch einen bestimmten Energieaufwand im Unbewussten festgehalten. Nach Freuds Auffassung entsteht Lachen, wenn ein zuvor gebundener Energiebetrag frei wird und abgeleitet werden kann. Hat ein Witz zum Inhalt, was im Unbewussten gehemmt wird, lachen wir über diesen Witz und es wird dadurch Energie in dem Maße frei, der für den Hemmungsaufwand dieses Inhaltes in der Psyche benötigt wurde. Die so entstandene überschüssige Energie kann durch das Lachen abgeführt werden.

Als Ort, wo das Lachen sozusagen generiert wird, detektiert Freud das Unbewusste und begründet dies mit der Übereinstimmung der Technik des Witzes und der

²³ vgl. Pietzker, Carl: Sigmund Freud: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten; In: Wolfram Mauser (Hrsg.): Lachen, Würzburg: Königshausen und Neumann, 2006, S. 19-28

Traumarbeit. Es handelt sich um den Primärprozess, der für Techniken wie Verschiebung, Verdichtung, Darstellung durch das Gegenteil oder indirekte Darstellung sowie Gleichzeitigkeit des logisch Unvereinbaren – wie man es aus den Träumen kennt - verantwortlich ist.²⁴

Freuds Theorie liegt auch ein dynamischer Aspekt zu Grunde, demnach werden innerpsychische Vorgänge von einem konfliktreichen Tauziehen zwischen den Anforderungen der Außenwelt und den Bedürfnissen des Unbewussten beherrscht. Hier steht das Realitätsprinzip dem Lustprinzip gegenüber. Wenn die überschüssige Energie nicht mehr im Sinne des Realitätsprinzips gebunden werden muss, kann sie, wie oben beschrieben, abgeleitet werden.²⁵

Eine weitere Quelle des Lachens sieht Freud in der Rückkehr zum Infantilen. Im Laufe des Lebens verdrängt das Realitätsprinzip das Lustprinzip immer mehr. Beim Witz muss ein Weg gefunden werden, zur alten Funktionsweise, zur infantilen Denkweise zurückzukehren, für die das kindliche Spiel sowie Verschiebung und Verdichtung charakteristisch ist, damit psychische Besetzungen (die Bindung von Energie), wie sie bei Erwachsenen typisch sind, nicht mehr erforderlich sind. Beim Komischen entsteht das Lachen durch einen Vergleich zwischen dem Erwachsenen und dem Kindlichen. Für Freud ist das Komische das verloren gegangene Kinderlachen.²⁶

„Denn die Euphorie, welche wir auf diesen Wegen zu erreichen streben, ist nichts anderes als die Stimmung einer Lebenszeit, in welcher wir unsere psychische Arbeit überhaupt mit geringem Aufwand zu bestreiten pflegten, die Stimmung unserer Kindheit, in der wir das Komische nicht kannten, des Witzes nicht fähig waren und den Humor nicht brauchten, um uns im Leben glücklich zu fühlen.“²⁷

Zusammenfassend hält Freud selbst fest:

„Die Lust des Witzes schien uns aus erspartem Hemmungsaufwand hervorzugehen, die der Komik aus erspartem Vorstellungs(Besetzungs)aufwand und die des Humors aus erspartem Gefühlsaufwand. In allen drei Arbeitsweisen unseres seelischen Apparats stammt die Lust von einer Ersparung; alle drei kommen darin überein,

²⁴ vgl. Freud, Sigmund. Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. Der Humor, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1992, B – IV, S. 131-153

²⁵ vgl. Pietzker; In: Mauser, 2006, S. 19-28

²⁶ vgl. ebd.

²⁷ Freud, 1992, C – VII, S. 249

*daß[sic!] sie Methoden darstellen, um aus der seelischen Tätigkeit eine Lust wiederzugewinnen, welche eigentlich erst durch die Entwicklung dieser Tätigkeit verlorengegangen ist.*²⁸

2.4 Unterscheidung zwischen Witz, Komik und Humor

Komik, Humor und Witz sind im Leben allgegenwärtig. Wenn man allerdings den Unterschied zwischen ihnen festmachen möchte, wird einem schnell klar, dass das gar kein leichtes Unterfangen ist. Die Grenzen sind fließend, was eine genaue Bestimmung schwierig macht. Die meisten Versuche, sie von einander abzugrenzen enden entweder in schwammigen Erklärungsversuchen oder in trockenen, nicht enden wollenden Ausführungen. Oft kommen die Autoren auch zu unterschiedlichen Ergebnissen. Man hat sich dem Thema aus philosophischer, psychologischer und ästhetischer Sicht genähert, sie allesamt zeigten nur eines: je genauer man diese Phänomene beschreiben möchte, desto mehr nimmt man den ihnen innewohnenden Zauber.

An dieser Stelle soll nur eine grobe Differenzierung erfolgen, die keinesfalls Anspruch auf Vollständigkeit erhebt.

Zunächst soll ein gemeinsamer Nenner als archimedischer Punkt ermittelt werden, um von hier aus die Unterschiede deutlicher zeigen zu können. Dieser Punkt ist der Wettstreit zwischen dem Lächerlichen und dem Erhabenen. Sowohl Komik als auch Humor und Witz beschäftigen sich im Kern mit dem Lächerlichen (wodurch gleichsam auch das Erhabene – direkt oder indirekt – definiert wird) und ihre jeweiligen Erscheinungsformen sind Ausdruck ihres Umgangs mit demselben.

Beim Komischen handelt es sich um eine wirkungsästhetische Kategorie bei der die Komik das Ergebnis einer Handlung²⁹ oder eines Verhaltens ist. Unabhängig davon, ob das Komische im menschlichen Mechanismus, wie bei Bergson, oder in der Unfähigkeit, die Diskrepanz zwischen dem sozialen und dem genetischen Apriori, zu überwinden, wie bei Heller beschreiben, geortet wird, letztendlich geht es immer um den Unterschied, was zwischen dem Konventionellen, dem Gewöhnlichen, dem „Normalen“ und dem, was dem nicht entspricht, aus der Reihe tanzt, wie Bergson es auf den Punkt bringt, entsteht. Lipps spricht von Komik, wenn jemand sich Fähigkei-

²⁸ Freud, 1992, C – VII, S. 249

²⁹ vgl. <http://lexikon.stangl.eu/10523/humor/> [letzter Zugriff am 9.7.2018]

ten anmaßt, die er oder sie augenscheinlich nicht besitzt und sich dadurch vor allen anderen lächerlich macht.³⁰

Humor nähert sich wiederum seiner Ansicht nach genau von der entgegen gesetzten Seite der Problematik:

„Der Humor entsteht umgekehrt, indem jenes relativ Berechtigte, Gute, Kluge aus dem Prozess der komischen Vernichtung wiederum emportaucht, und nun erst recht in seinem Werte leuchtet und genossen wird.“³¹

Humor ist demnach eine produktionsästhetische Kategorie³² und kann als eine Grundhaltung verstanden werden. Er beinhaltet eine starke soziale Komponente, ist Zeichen für Intelligenz und birgt Emotionen in sich.³³ Humor fällt sein Urteil aus der Distanz (was ihn automatisch zum Erhabenen macht) und hat unter anderem auch die Funktion zu provozieren und Grenzen zu testen, ohne sie zu überschreiten – zumindest gehört zum guten Ton, die Grenzen zu respektieren, die moralische, ethische und gesellschaftliche Vorstellungen repräsentieren. Ob nun in positiver oder negativer Hinsicht, Humor ist mitunter auch eine Bewältigungsstrategie:

„Humor ist der Regenschirm der Weisen.“³⁴

Der Witz hingegen ist die Verkörperung und Zuspitzung des Humors mit einem stark ausgeprägten Mitteilungsdrang. Er braucht immer ein Publikum und zwar eines, dessen innere Einstellung mit dem des Witzes und dem des Erzählers übereinstimmt. Man lacht nur über Witze, die einen ansprechen, bei Themen, die einen selbst betreffen. Über welche Witze ein Mensch lacht, sagt viel über ihn oder sie aus.

2.5 Der Witz und das Unbewusste

Dieses Kapitel stützt sich zur Gänze auf das bereits zitierte Buch Sigmund Freuds „Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten“. Auch wenn es in der vorliegenden Arbeit primär nicht, beziehungsweise nicht ausschließlich um den Witz als sol-

³⁰ vgl. Lipps, Theodor: Komik und Humor. Eine psychologisch-ästhetische Untersuchung, Berlin: Holzinger Verlag, 2017, S. 242

³¹ ebd.

³² vgl. <http://lexikon.stangl.eu/10523/humor/> [letzter Zugriff am 9.7.2018]

³³ vgl. <http://lexikon.stangl.eu/10523/humor/> [letzter Zugriff am 9.7.2018]

³⁴ <http://zitate.net/humor-zitate?p=2> [letzter Zugriff am 9.7.2018]

ches geht, bietet die darin enthaltene Befreiungstheorie Freuds die Grundlage für die Darlegung der These dieser Arbeit, zumal sie die Witzleistung im Hinblick auf die Rezipienten beschreibt, im Gegensatz zu ähnlichen Theorien, wie beispielsweise die Hobbes'sche Dominanztheorie, welche die Leistung des Witzes aus der Sicht des Produzenten beleuchtet oder die Inkongruenztheorie von Kant, welche die syntaktische Wirkungsweise des Witzes vor Augen hat, wenn auch aus einer rezeptiven Sicht.

Die folgende schematische Zusammenfassung beschränkt sich auf die für die Thematik relevanten Punkte in Freuds Werk und erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, da dies sonst den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen würde.

2.6 Was haben Witz und Traum nach Freud miteinander gemeinsam?

Zunächst drängt sich die Frage auf, was einen Witz zu einem Witz macht? Geschichten oder Anekdoten erzählen auch eine Begebenheit, eine Pointe ist auch für die Anekdote charakteristisch. Was zeichnet dann einen Witz aus?

Das Wort „Witz“ geht auf das althochdeutsche Wort „wizzi“ zurück, was so viel wie „Verstand, Klugheit“ bedeutet. Durch französische („esprit“) und englische („wit“) Einflüsse bekam das Wort bald die Bedeutung „geistreich“ und wurde mit schneller intellektuellen Informationsverarbeitung assoziiert.³⁵

Einer der wesentlichsten Merkmale des Witzes ist seine Kürze. Sie kommt in den meisten Fällen durch *Verdichtung* oder Verschmelzung der Komponenten zustande, wie das bei dem von Freud selbst genannte Beispiel „*the alcoholidays*“ der Fall ist (zusammengesetzt aus den Wörtern *alcohol* und *holidays*, wurde ursprünglich in einer anonymen Geschichte mit diesem verdichteten Wort die Weihnachtszeit bezeichnet).³⁶ Im Zuge der Verdichtung können entweder Mischwörter, wie in dem genannten Beispiel, entstehen oder das ursprüngliche Wort wird modifiziert, wobei der Witz umso besser wird, je kleiner die Modifikation ausfällt.³⁷

Bei der Bildung des Witzes kann auch das ursprünglich vorhandene Material auf unterschiedliche Weise zur Anwendung kommen. Es kann beispielsweise ganz oder nur bruchstückhaft verwenden, anders gereiht, leicht modifiziert oder in seiner vollen

³⁵ vgl. <https://www.wissen.de/wortherkunft/witz> [letzter Zugriff am 4.7.2018]

³⁶ vgl. Freud, 1992, A – II, S. 38

³⁷ vgl. ebd., S. 41

oder leeren Bedeutung gebraucht werden. Ein Beispiel dafür wäre folgender Witz: „*Wie geht es?*“ fragte der *Blinde den Lahmen*. „*Wie Sie sehen*“ antwortete der *Lahme dem Blinden*.³⁸ Hier bekommen die leeren Worte wieder ihre volle Bedeutung. Ein weiteres Beispiel für dasselbe Phänomen, allerdings von einer anderen Seite beleuchtet: „*Eifersucht ist eine Leidenschaft, die mit Eifer sucht, was Leiden schafft*.“³⁹ Doppelsinn ist ebenfalls eine Subkategorie der Verdichtung und eine verbreitete Technik bei der Bildung von Witzen. Der Doppelsinn kann dabei auf verschiedene Weise entstehen. Etwa als Zweideutigkeit, als Wortspiel oder als Anspielung, aber auch wenn der Name einer Person und einer Sache gleich oder ähnlich klingen beziehungsweise wenn die Analogie zwischen einem Gegenstand und einer Metapher besteht.⁴⁰

Die zweite wichtige Kategorie stellt die sogenannte *Verschiebung* dar, bei der, anders als bei den anderen bisher beschriebenen Techniken, das Wesentliche nicht im Wortlaut besteht, sondern mit dem Sinn einer Aussage verknüpft ist. Die Verschiebung kommt zustande, indem dieser Sinn im Laufe des Witzes anders gewichtet wird. Der verwendete Ausdruck erlaubt eine Ablenkung vom ursprünglichen Sinn auf einen Doppelsinn, der erst am Ende des Witzes klar wird. Der Unterschied zwischen einem einfachen Doppelsinn, wie bei der Technik der Verdichtung beschrieben, und hier ist der Umstand, dass es im ersten Fall um ein Wort geht, das auf verschiedene Weisen gedeutet werden kann. Bei der Verschiebung wird nicht nur ein Wort, sondern ein ganzer Gedankengang verschoben,

„[...] *die Verschiebung gehört hier der Arbeit an, die den Witz hergestellt hat, nicht jener, die zu seinem Verständnis notwendig ist*“⁴¹

Es kommen auch sehr oft unsinnige Witze vor, in denen dennoch ein Sinn steckt und dieser Sinn macht den Unsinn erst witzig. Nicht selten wird die Sinnlosigkeit dazu verwendet, um auf einen weiteren Unsinn aufmerksam zu machen. Da solche Witze zur Veranschaulichung von etwas Wahnwitzigem oder Dummen dienen, ist der Sinn des Sinnlosen oft bitterernst.

Dieser Gruppe gehören auch Witze mit Widersinn an, deren Ergebnis oft ironische Pointen sind.

³⁸ Freud, 1992, A – II, S. 50

³⁹ ebd.

⁴⁰ vgl. ebd., S. 51-53

⁴¹ ebd., S. 69

Ebenso eignen sich auch Denkfehler als Grundlage der Witzbildung, etwa der sophistische Denkfehler, bei dem die logische aber nicht schlüssige Argumentationslinie erheiternd ist, oder Denkfehler, die einen Automatismus enthüllen. Wie bereits Henri Bergson es zuvor beschrieben hatte, entsteht der Effekt durch eine unpassende Reaktion.

Ein nennenswertes Element ist die sogenannte Unifizierung, die meistens zum Zug kommt, wenn Schlagfertigkeit von Nöten ist. Ein mögliches Beispiel für diese Technik wäre der Satz über die Eifersucht, in dem die Wörter *Eifersucht* /*Eifer sucht* und *Leidenschaft* /*Leiden schafft* unifiziert werden.⁴²

Wesentliches Moment bei der Witzarbeit ist die Assoziation, initiiert meist durch indirekte Darstellung, Anspielung beziehungsweise Andeutung oder Auslassung – ein essentielles Element für die folgenden Kapitel dieser Arbeit. Eigentlich wird bei jeder Andeutung respektive Anspielung etwas ausgelassen, nämlich genau das, was man eigentlich sagen möchte. Diese Technik setzt selbstverständlich den gleichen Informationsstand des Hörers voraus. Dies ist naturgemäß eine der simpelsten Möglichkeiten Heiterkeit zu erzeugen, wobei die Anspielung an sich nicht witzig ist, außer sie wird entsprechend dargeboten.

Darstellung durch das Gegenteil ist eine der häufigsten Erscheinungsformen, indirekte Darstellung oder Ersatzbildung sind auch gängige Verfahren zur Verschleierung des wahren Inhalts. Freud beschreibt die Verdichtung mit Ersatzbildung als den Dreh- und Angelpunkt des Wortwitzes. Für den Gedankenwitz ist hingegen die Verschiebung das wichtigste Element.

Freud kommt nach sorgfältiger Untersuchung der Techniken des Witzes einerseits zu dem Schluss, dass die Wesenheit des Witzes in seiner Ausdrucksform verborgen ist, andererseits, dass die Technik selbst für die Lustempfindung des Empfängers verantwortlich ist. Demnach hat der Witz das Ziel,

„[...] *Lust aus den seelischen Vorgängen – intellektuell oder anderen – zu gewinnen*“.⁴³

Gewiss lassen die Techniken einen tiefen Einblick in die Welt der Witze gewähren, aber das alleine ist es noch nicht. Was ist also das Wesen des Witzes?

⁴² vgl. Freud, 1992, A – II und A - III, S. 50 und 83

⁴³ ebd., A – III, S. 110

Interessanterweise sind diese beiden psychischen Vorgänge, Verschiebung und Verdichtung mit ihren Subarten nicht nur für die Witzbildung, sondern auch für die Traumbildung zuständig. Genau genommen kommt es zur Verschiebung und Verdichtung in Träumen bei Inhalten, die für uns befremdend und unangenehm sind, bei denen unsere innere Zensur Alarm schlagen würde. Die Inhalte kommen nach Freud aus dem Unbewussten und sind größtenteils Triebregungen die nach Befriedigung trachten. Durch die innerpsychischen Prozesse der Verdichtung und Verschiebung werden die Inhalte sozusagen getarnt und können so an der Zensur vorbei geschleust werden, weil Moral und Kritik so außer Kraft gesetzt werden.

Dieses Prinzip liegt auch Witzen zu Grunde, aber während der Traum sich den intensivsten Formen der geschilderten Techniken bedient und die latenten Traumgedanken bis zur Unkenntlichkeit verzerrt sind, um so dem Druck der Zensur und der Hemmungen zu entkommen, scheint der Witz mit den Hemmungen zu spielen⁴⁴, indem er

„[Hemmungen nicht ausweicht], sondern er besteht darauf, das Spiel mit dem Wort oder dem Unsinn unverändert zu erhalten, beschränkt sich aber auf die Auswahl von Fällen, in denen dieses Spiel oder dieser Unsinn doch gleichzeitig zulässig (Scherz) oder sinnreich (Witz) erscheinen kann, dank der Vieldeutigkeit der Worte und der Mannigfaltigkeit der Gedankenrelationen.“⁴⁵

Auch wenn der Mechanismus des Traumes und des Witzes den gleichen Ursprung haben, weisen sie dennoch auch Unterschiede auf, die jeweils bestimmend für die Wirkungsweise derselben sind.

Während der Traum im Unbewussten agiert, hält sich der Witz auch im Bewussten auf, denn im Gegensatz zum Traum, welcher subjektiv ist, muss der Witz seinem Drang nach dem Kollektiven nachkommen und sich mitteilen.

Alle weiteren Unterschiede bringt Freud in einem halben Satz auf den Punkt:

„Der Traum dient vorwiegend der Unlustersparnis, der Witz dem Lustwerb [...]“⁴⁶

⁴⁴ vgl. Freud, 1992, C – VI, S. 185

⁴⁵ ebd.

⁴⁶ ebd., S. 193

2.7 Die Energiequellen des Witzes

Witze unterscheiden sich hinsichtlich ihres Motivs. Einerseits gibt es die Witze, die um ihrer selbst willen gemacht werden, ohne jede weitere Absicht und sind meist abstrakt. Freud bezeichnet diese als *harmlose* Witze. Anders als diese, können Witze eine Disposition haben und wenn das der Fall ist, verfügen sie, laut Freud, über Lustquellen, auf die harmlose Witze keinen Zugriff haben, daher erzielen diese in der Regel eine stärkere Wirkung, die erzeugte Lust ist größer.

Diese tendenziösen Witze haben entweder einen aggressiven oder einen sexuellen Hintergrund (die sogenannten politisch unkorrekte Witze) und benötigen üblicherweise, außer dem Produzenten, zwei weitere Personen, ein Objekt der feindseligen oder sexuellen Aggressionen und einen Zuhörer, an dem sich die Wirkung des Witzes vollzieht und Lust bei ihm erzeugt. Demzufolge liegt die Wirkung des tendenziösen Witzes darin, einem innerpsychischen Hindernis, der Zensur, mithilfe der verschiedenen Witztechniken auszuweichen und dadurch eine Triebbefriedigung zu ermöglichen, wobei die Lust aus der Lustquelle stammt, die nun durch die Umgehung des Hindernisses zugänglich geworden ist. Die Wirkung des tendenziösen Witzes ist deshalb stark, da er auch auf verdrängte Inhalte zugreifen kann, die sich unter Umständen als eine reiche Quelle erweisen können.

Wie Freud in seinem Werk *„Das Unbehagen in der Kultur“*⁴⁷ detailliert beschreibt, leistet die Kultur eine Verdrängungsarbeit, wodurch Genussmöglichkeiten in uns verloren gehen. Der tendenziöse Witz stellt eine Möglichkeit dar, diesen Verzicht, wie Freud es nennt, rückgängig zu machen.⁴⁸ Mithilfe des Witzes können wir auch über feindselige oder obszöne Inhalte lachen, die eigentlich gegen unsere kulturellen, moralischen oder ethischen Überzeugungen sind. Kritik sowie sexuelle oder feindselige Aggressionen entladen sich nicht direkt am Objekt, sondern werden mit derselben - in einen Witz verpackt - durch Erniedrigung, Verachtung und Verschmähung fertig. Das Lachen des Zuhörers ist eine Bestätigung, wodurch auch der Witzproduzent ein Lustgewinn hat.⁴⁹

„Der Witz wird uns gestatten, Lächerliches am Feind zu verwerten, das wir entgegenstehender Hindernisse wegen nicht laut oder nicht bewußt[sic!] vorbringen darf-

⁴⁷ Freud, Sigmund. *Das Unbehagen in der Kultur*, Stuttgart: Reclam Verlag, 2016

⁴⁸ vgl. Freud, 1992, A – III, S. 116

⁴⁹ vgl. ebd., S. 117

ten, wird also wiederum Einschränkungen umgehen und unzulänglich gewordene Lustquellen eröffnen.“⁵⁰

Diese Einschränkungen sind nach Freud so häufig, dass sich der tendenziöse Witz geradezu anbietet, Autoritäten auf diesem Wege zu kritisieren oder anzugreifen.

„Der Witz stellt dann eine Auflehnung gegen solche Autorität, eine Befreiung von dem Drucke derselben dar.“⁵¹

Nach Freuds Auffassung erfüllen diese Witze ihre Aufgabe hervorragend, da sie nicht nur den Inhalt ihrer Aussage verhüllen, sondern sie verbergen auch, dass sie etwas Verbotenes aussprechen.⁵² Ein wichtiger Aspekt dabei ist, dass solche Inhalte nicht einfach unkontrolliert die Freiheit erlangen, sondern nur mit der (unbewussten) Zustimmung des Produzenten selbst. Demzufolge tritt hier der Witz, wie auch der Traum, an die Stelle von Kritik, Spott oder Aggression, wenn dies auch kein bewusster Vorgang ist. Da die Inhalte das Bewusstsein nur getarnt passieren können, ist man nicht in der Lage, die Lustquelle aufzuspüren, daher weiß man im Grunde gar nicht, worüber in Wirklichkeit gelacht wird. Objekt eines tendenziösen Witzes kann alles und jeder sein, der genügend Respekt oder Macht genießt, so dass keine offene Kritik oder Verhöhnung möglich ist. In diesem Fall werden diese hinter dem Schutz der Fassade eines Witzes geäußert.

„Es läßt sich laut sagen, was diese Witze flüstern, daß die Wünsche und Begierden der Menschen ein Recht haben, sich vernehmbar zu machen neben der anspruchsvollen und rücksichtslosen Moral, und es ist in unseren Tagen in nachdrücklichen und packenden Sätzen gesagt worden, daß diese Moral nur die eigennützige Vorschrift der wenigen Reichen und Mächtigen ist, welche jederzeit ohne Aufschub ihr Wünsche befriedigen können. [sic!]“⁵³

Die Lust, welche durch den Witz gewonnen wird, hängt demnach einerseits von der Technik ab, andererseits von der Tendenz des Witzes.

⁵⁰ Freud, 1992, A – III, S. 117

⁵¹ ebd., S. 119

⁵² vgl. ebd. S. 120

⁵³ ebd., S. 124

2.8 Entstehung und innerpsychische Mechanismen des Witzes

Da diese Arbeit das Thema aus Sicht des Hörers abhandelt, wird auch in diesem Kapitel lediglich die Psychodynamik des Rezipienten beleuchtet, da dieselbe des Produzenten hier keine Relevanz hat.

Der Witz hat die besondere Aufgabe, durch seine Techniken inneren oder äußeren Hindernissen auszuweichen, um so einen Trieb zu befriedigen. Die Lust ergibt sich aus dieser Befriedigung. Ein äußeres Hindernis wäre beispielsweise die Moral, Gesetze oder Konventionen. In diesem Fall geht es um die Aufhebung dieser Hemmung. Das innere Hindernis ist die selbst auferlegte, unbewusste Zensur. Der Witz hilft dabei solchen inneren Schranken aus dem Weg zu gehen.

Freud folgert daraus, dass zur Erhaltung dieser Hindernisse ein gewisser „*psychischer Aufwand*“ erforderlich ist, eine bestimmte Menge an Energie, um diese Barrieren aufrecht erhalten zu können und kommt zu dem Schluss, dass

„[...] *solcher Lustgewinn dem ersparten psychischen Aufwand entspreche*“.⁵⁴

Daraus folgt, dass die „*Ersparung an Hemmungs- oder Unterdrückungsaufwand*“⁵⁵ die Lustquelle des tendenziösen Witzes ist.

Da bei harmlosen Witzen solche Tendenzen nicht als Quelle dienen können, bezieht der Witz seine Lust direkt aus der Technik des Witzes. Auch hier handelt es sich um eine Verringerung des Aufwandes, wenn auch anderer Art, als beim tendenziösen Witz. Im letzteren Fall geht es um die Erfassung eines Sinnes. Bei dem harmlosen Witz ist der Aufwand insofern kleiner, da es nicht um den Sinn, sondern nur um den Wortklang beziehungsweise um ein Wiedererkennen von bereits bekannten Inhalten geht, was an sich lustvoll ist und keine komplexen Verarbeitungsprozesse erfordert. Der ersparte Aufwand ist hier eine Erleichterung im Sinne der einfachen Verwertung. Diesem Wiedererkennen ist auch der „*Moment der Aktualität*“⁵⁶ als Lustquelle geschuldet. Aus dieser Bezugsquelle stammen meist kurzlebige Witze, die bestimmte Personen oder Situationen zum Thema haben. Durch den Verlust der Aktualität, ver-

⁵⁴ Freud, 1992, B – IV, S. 132

⁵⁵ ebd., S. 133

⁵⁶ ebd., S. 136

siegt üblicherweise auch die Lustquelle bald, welche aus den zeitnahen Interessen ihre Kraft bezieht und mit Schwinden dieses Interesses ihre Energie einbüßt.

Gedankenwitze, welche auf Denkfehler, Widersinn, Darstellung durch das Gegenteil oder generell auf Verschiebung bauen, können auch als Erleichterung des Aufwandes aufgefasst werden, da die Assoziation, welche diesen Techniken zu Grunde liegt, ebenfalls weniger aufwendig ist, als die Sinnerfassung bei tendenziösen Witzen.

„*Lust am Unsinn*“ bezieht ihre Lustquelle aus dem Verbot etwas Unsinniges zu tun. Durch ein Spiel, welches für frühe infantile Entwicklungsstufen typisch ist, umgeht der Witz die prüfende Vernunft, welche durch die bereits erwähnten Kultureinflüsse und Erziehung immer stärker die Oberhand gewinnt. Die wachsende Kritik, die im Laufe der Entwicklung eines Individuums immer mehr Platz einnimmt und dabei das Infantile sukzessive zurückdrängt, bewirkt, dass der „*befreite Unsinn*“, wie es Freud nennt, immer tiefer im Individuum vergraben wird. Der Witz ist eine Möglichkeit, das Verlorene wieder zu gewinnen.⁵⁷ Den alkoholisierten Zustand zählt Freud auch in dieser Kategorie:

„Die heitere Stimmung, ob nun endogen entstanden oder toxisch erzeugt, setzt die hemmende Kräfte, die Kritik unter ihnen, herab und macht damit Lustquellen wieder zugänglich, auf denen die Unterdrückung lastete.“⁵⁸

Den tendenzlosen Witzen liegt demnach eine Erleichterung zu Grunde, die Tendenziösen beziehen ihre Lustquelle aus einer Ersparung. Die Witzarbeit, die Bildung des Witzes besteht darin, aus den sprachlichen Gegebenheiten und den zur Verfügung stehenden Techniken, den kürzesten und effektivsten Weg zu finden, die Zensur und die Kritik auszuschalten, sei es durch Wortspiele oder durch „*Entfesselung des Unsinns*“⁵⁹. Der Sinn des Witzes besteht folglich darin, die „*Lust gegen die Aufhebung durch die Kritik zu schützen*“⁶⁰.

Wie bereits zuvor beschrieben, das Lachen ist Ausdruck dieser Lust und es erwächst aus frei werdenden Energien, die zuvor an bestimmten psychischen Prozessen, wie beispielsweise Hemmungen, gebunden waren. Der Aufwand, der für die Besetzung

⁵⁷ vgl. Freud, 1992, B – IV, S. 140

⁵⁸ ebd., S. 141

⁵⁹ ebd., S. 145

⁶⁰ ebd.

notwendig war, wird durch den Witz und die dadurch entstehenden Gedankenverbindungen und Vorstellungen aufgehoben und kann nun abgeführt beziehungsweise abgelacht werden.⁶¹

„Nach unserer Einsicht in den Mechanismus des Lachens werden wir vielmehr sagen, die zur Hemmung verwendete Besetzungsenergie sei nun durch die Herstellung der verpönten Vorstellung auf dem Wege der Gehörs Wahrnehmung plötzlich überflüssig geworden, aufgehoben und darum zur Abfuhr durch das Lachen bereit. [...] der ersparte Aufwand entspricht genau der überflüssig gewordenen Hemmung. [...] der Hörer des Witzes lache mit dem Betrag von psychischer Energie, der durch die Aufhebung der Hemmungsbesetzung frei geworden ist; er lache diesen Betrag gleichsam ab.“⁶²

2.9 Grundvoraussetzungen für die freie Abfuhr

Damit der Witz sein Ziel erreicht und beim Hörer Energie freisetzen kann, müssen gewisse Bedingungen erfüllt sein.

Zum einen muss die Pointe des Witzes, unabhängig von den zur Anwendung kommenden Techniken, offenkundig und unverkennbar sein. Wenn der Empfänger über den Schlusspunkt erst nachdenken muss, geht der Effekt verloren. Bewusste Denkarbeit hebt die Wirkung meist zur Gänze auf.

Zum anderen muss sich der Rezipient in einer positiven, gelassenen oder zumindest in einer gleichgültigen Stimmung befinden, was bedeutet, dass er bereit sein muss, die Besetzung des Inhaltes zu lösen und so mit der Aufwandsersparung Energie frei zu setzen. Darüber hinaus ist nicht jeder Hörer für jeden Witz geeignet. Zwischen der ersten Person (Produzent) und der dritten (Rezipient) muss eine Übereinstimmung im Hinblick auf die Hemmungen vorhanden sein, andernfalls verfehlt der Witz sein Ziel beim Hörer.

„Dieselbe [Rezipient, Anm. der Verfasserin] muß die nämliche Hemmung, welche der Witz bei der ersten Person überwunden hat, gewohnheitsmäßig in sich herstellen können, so daß in ihr, sobald sie den Witz hört, die Bereitschaft zu dieser Hemmung zwangsartig oder automatisch erwacht. Diese Hemmungsbereitschaft, die ich als ei-

⁶¹ vgl. Freud, 1992, B – V, S. 160-161

⁶² ebd., S. 162

nen wirklichen Aufwand analog einer Mobilmachung im Armeewesen fassen muß, wird gleichzeitig als überflüssig oder als verspätet erkannt und somit in statu nascenti durch Lachen abgeführt.“ [sic]“⁶³

Ein wesentlicher Aspekt ist in diesem Zusammenhang, dass die Witztechnik unter anderem auch dafür verantwortlich ist, dass die so frei werdende Energie rechtzeitig abgeführt wird, noch bevor sie innerpsychisch anderweitig verwendet wird. Wenn der Witz beim Empfänger Vorstellungen mobilisiert, also das Vermögen hat, die Besetzungsenergie frei zu setzen, hängt die Aufmerksamkeit des Hörers davon ab, ob der Inhalt des Witzes mit seinen Vorstellungen vereinbar ist oder nicht. Demnach soll die Aufmerksamkeit nicht bewusst, sondern automatisch kanalisiert werden.

„Es handelt sich hier nur darum, die Mehrbesetzung der Aufmerksamkeit von dem psychischen Vorgang beim Anhören des Witzes fernzuhalten, und die Brauchbarkeit dieser Hilfstechniken läßt uns mit Recht vermuten, daß gerade die Aufmerksamkeitsbesetzung an der Überwachung und Neuverwendung von frei gewordener Besetzungsenergie einen großen Anteil hat.“ [sic]“⁶⁴

Die Kürze und die unmissverständliche Pointe sorgen dabei dafür, dass die bewusste Aufmerksamkeit nicht durch Denkarbeit, wie es Freud nennt, geweckt und in eine unerwünschte Richtung gelenkt wird. Zudem besitzen Witze üblicherweise Ausdrucksformen, welche die Aufmerksamkeit ohnehin zu fesseln pflegen, so dass sie der Freisetzung und Abfuhr nicht in Wege steht. Freud nennt hier die Auslassung als Beispiel: indem sie zu einer automatischen Ausfüllung der Lücke anregt, wird die bewusste Aufmerksamkeit nicht erregt. Ein weiteres Beispiel wäre auch die Integrierung vom Komischen in dem Witz, das den Automatismus durch Fesselung der Aufmerksamkeit erleichtert.⁶⁵

Auch diese Hypothese bestätigt die Annahme, dass man - ohne der bewussten Aufmerksamkeit - nicht weiß, worüber man eigentlich lacht und dies erklärt auch, warum man üblicherweise nur bei Witzen lacht, die man zum ersten Mal hört. Wenn der Überraschungseffekt wegfällt, kann die Aufmerksamkeit auch nicht mehr so leicht abgelenkt werden. Kann der Witz hingegen mit einem Überraschungsmoment auf-

⁶³ Freud, 1992, B – V, S. 164

⁶⁴ ebd., S. 165

⁶⁵ vgl. ebd., S. 165-166

warten, verstärkt es die Wirkung desselben. Freud zitiert in diesem Zusammenhang Theodor Lipps, der den Begriff der „psychischen Stauung“ prägte. Gemeint ist damit der psychische Prozess der Energieverteilung. Je größer diese Stauung ist, desto stärker ist die „*Entladung*“. Beim Witz kann somit die Hemmungsbesetzung vor der Entladung gesteigert werden, wodurch der Effekt verstärkt wird.⁶⁶

2.10 Der Witz als Machtfaktor

Der Witz besitzt insofern Macht, als er im Stande ist zu bestimmen, wie die psychischen Inhalte gewichtet werden. Bewegt durch die Tendenzen und Triebe, leistet er unterschiedliche Dienste. Der obszöne Witz etwa macht aus dem Zuhörer, der als Dritter eigentlich ein Störfaktor ist, einen Verbündeten, vor dem sich das Objekt des Witzes schämen muss.⁶⁷ Der aggressive Witz macht den Zuhörer zum Gegner der Objektes, in dem er seine Kritikfähigkeit durch die Lusterzeugung ausschaltet oder zumindest beeinträchtigt. Für das Anliegen dieser Arbeit ist der zynische und skeptische Witz von besonderer Bedeutung, da er den Respekt vor Personen, Institutionen und Wahrheiten umwirft:

„[...] an die der Hörer geglaubt hat, einerseits indem er das Argument verstärkt, andererseits aber, indem er eine neue Art des Angriffs pflegt. Wo das Argument die Kritik des Hörers auf seine Seite zu ziehen sucht, ist der Witz bestrebt, diese Kritik zur Seite zu drängen.“⁶⁸

⁶⁶ Freud, 1992, B – V, S. 168

⁶⁷ vgl. ebd., B – IV, S. 147

⁶⁸ ebd., S. 147.

3 Das Kabarett

„Witz ist eben immer eine andere Form des Ernstes. Unernst wird der Witz nur, wenn er *l'art pur l'art* ist.“⁶⁹

Was ist eigentlich Kabarett? Ist Kabarett tradierbar? Ist Kabarett Kunst? Handelt es sich um ein eigenes Genre oder ist es etwas Zusammengewürfeltes? Hat Kabarett eine Funktion und wenn ja, welche?

Aufgrund des breiten Spektrums, das die kabarettistische Landschaft kennzeichnet, ist es schwer diese Form der Darstellung in seiner Gesamtheit zu erfassen.

Jürgen Henningsen ist etwa der Meinung, Kabarett hätte eine ausgeprägte „pädagogisch-informationspsychologische“ Tendenz und wäre daher eine Institution⁷⁰. Aus dieser Warte aus ist Kabarett ein eigenes Genre und traditionsreich. Andere wiederum, wie beispielsweise Michael Fleischer, sehen in Kabarett nur ein Gemisch aus verschiedenen literarischen, theatralischen und musikalischen Elementen⁷¹. Würde das aber nicht bedeuten, dass Kabarett nicht als eigene Gattung anerkannt werden kann und somit auch nicht tradierbar ist?

Worüber sich alle Autoren einig sind, sind die Tatsachen, dass einerseits Kabarett einem ständigen Wandel unterworfen ist, was im direkten Zusammenhang mit dem gesellschaftlichen Wandel steht, und andererseits, dass es sich um die einzige Kunstform handelt, die zeitnah und sensibel auf gesellschaftliche und politische Phänomene sowie auf deren Wandel reagiert und eine ausgeprägte gesellschaftskritische Haltung einnimmt. Aus diesem Charakterzug ergibt sich zwangsläufig zum einen die für das Kabarett typische – direkte oder indirekte – Interaktion mit dem Publikum, zum anderen aber die Kurzlebigkeit der Texte.

Wie dies in der Praxis aussieht soll nachfolgend erläutert werden.

3.1 Allgemeines über das Kabarett

Das Wort Kabarett stammt aus dem französischen Wort *cabaret*, dessen eigentliche Bedeutung *Schenke, kleines Wirtshaus, Kneipe* ist und es wurde darunter eine kleine

⁶⁹ Zit. Werner Finck in: Budzinski, Klaus: Die Muse mit der scharfen Zunge. Vom Cabaret zum Kabarett, München: Paul List Verlag, 1961, S. 13

⁷⁰ vgl. Henningsen, Jürgen: Theorie des Kabarett, Ratingen: A. Henn Verlag, 1967, S. 9-10

⁷¹ vgl. Fleischer, Michael: Eine Theorie des Kabarett. Versuch einer Gattungsbeschreibung, Bochum: Universitätsverlag Dr. Norbert Brockmeyer, 1989, S. 53

Bühne für kurze satirische Auftritte verstanden.⁷² Da Kabarett mehrere Stilrichtungen in sich vereinen kann, wie beispielsweise Musik, darstellende Kunst oder Lyrik, aber auch Satire und Parodie, wird es dem Bereich der Kleinkunst zugeordnet.

Es handelt sich dabei um ein vergleichsweise junges Genre. Es nahm seinen Anfang in den 1880er Jahren im Pariser Künstlerviertel Montmartre mit dem *cabaret artistique*, dessen Gründer, Rodolphe Salis, ursprünglich einen Treffpunkt für Künstler schaffen wollte, wo sie ihre Produktionen sich gegenseitig zeigen konnten, bevor sie diese vor einem Publikum aufführten. Da seine Kneipe nicht nur von Kunstschaffenden, sondern auch von Publikum von der Straße besucht wurde, entwickelte sie sich rasch zu einer Stätte der besonderen Unterhaltung und erhielt den Namen *Le Chat Noir*. Im Gegensatz zum bis dahin üblichen *variété*, das der reinen Unterhaltung diente, zeichneten sich die Darstellungen im Le Chat Noir durch eine starke gesellschafts- und zeitkritische Färbung aus, an der die Zuschauer schnell Gefallen fanden.

Kabarett kann einzeln oder in Ensembles vorgetragen werden, auf kleinen oder großen Bühnen, mit Text, ohne Text oder als Musikstück. Es kann karikieren, parodieren oder einfach nur schlicht darstellen und den Rest der Fantasie des Publikums überlassen. Es kann komisch, polemisch, aber auch ironisch und satirisch sein. Es ist aber immer kritisch und destruktiv. Auf welchem Wege und mit welchen Mitteln auch immer Kabarett gemacht wird, es ist gleichsam auch immer ein Urteil. Und es benötigt, wie der Witz auch, ein relativ gleich gesinntes Publikum.

Gerade weil Kabarett so viele verschiedene Facetten hat, ist eine Definition, die alle Momente des Kabarett einfängt, bisher nicht gelungen. Dies ist einerseits dem Umstand geschuldet, dass es sich hier um eine sich ständig wandelnde Kunstform handelt, welche sich immer wieder neu erfindet, andererseits der großen Bandbreite zu verdanken, die Kabarett an Stil und Elementen zu bieten hat. Hinzu kommt, dass dieser Kunstform eher eine Außenseiterposition zukommt und daher die wenigsten Autoren es wert finden oder es wagen, sich mit der Thematik zu befassen.

Einer der Autoren, die doch den Mut hatten, ist Jürgen Henningsen und er bringt diese Problematik in dem Vorwort seines 1967 erschienenen Buches *Theorie des Kabarett*s auf den Punkt:

⁷² vgl. <https://www.wissen.de/wortherkunft/kabarett> [letzter Zugriff am 16. 7. 2018]

„Ich schreibe deshalb diese Seiten für die Freunde, die ich in der Arbeit mit dem Kabarett gewonnen habe; ich schreibe sie aber auch für die Freunde und wissenschaftlichen Gesprächspartner, die ich durch diese Arbeit verloren habe.“⁷³

Bedauerlicherweise sind die Theorien der Wenigen, die sich damit auseinandersetzen, mittlerweile aufgrund der ständigen Entwicklung bereits auch zum großen Teil überholt – man denke nur an Stand-up oder Comedy, die sich in den letzten zwanzig Jahren entwickelten. Nichtsdestotrotz gibt es Aspekte, die nach wie vor ihre Berechtigung haben, wenn auch nicht immer uneingeschränkt.

Einer dieser Versuche diese Kunstform zu definieren stammt von Klaus Budzinski:

„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.“⁷⁴

Wenn auch die Definition nicht ganz von der Hand zu weisen ist, erscheint die *Wut und Sehnsucht des Kabarettisten* aus wissenschaftlicher Sicht doch als das falsche Kriterium, zumal es sich um zwei höchstgradig subjektive Gefühlsregungen handelt.

Ein ebenfalls nahe liegender, aber nicht vollständiger Erklärungsansatz kommt von Michael Fleischer:

„Kabarett erkennt man an einer ganz bestimmten und streng geregelten Art und Weise, Nachrichten selbst herzustellen. [...] Was Kabarett ist, verrät die Art und Weise der Generierungsregeln bestimmter Nachrichten.“⁷⁵

Auf die Art und Weise kommt es also an, damit aus einer Information eine Nachricht und Kabarett wird. Während etwas Bestehendes in den Denkmustern der Zuhörer demontiert wird, werden neue Konstrukte hergestellt. Die Rolle des Kabarettisten bei

⁷³ Henningsen, 1967, S. 8

⁷⁴ Budzinski, Klaus und Hippen, Reinhard (Hg.): Metzler Kabarett-Lexikon, Stuttgart: Metzler, 1996, S. 164

⁷⁵ Fleischer, 1989, S. 53

diesem Prozess ist lediglich die Hinterfragung der Denkmodelle, die neuen Bedeutungszusammenhänge werden vom Publikum selbst konstruiert. Dass dies über die Unterhaltung des Publikums zustande kommt, ist ein absolutes gattungsspezifisches Merkmal des Kabarett.⁷⁶

Liegt es aber nicht in der Natur einer Nachricht, dass sie etwas Neues beinhaltet? Kabarett vermittelt aber nichts Neues, es lässt Bekanntes nur in einem anderen Licht erscheinen, wohlgemerkt auch nur mit Hilfe der Assoziationen des Publikums. Hier scheint sich Fleischer selbst zu widersprechen, wenn er einerseits dem Kabarett die Herstellung von Nachrichten unterstellt, andererseits aber sagt, dass Kabarett und der Kabarettist lediglich die Bedeutungszusammenhänge auflösen.

Fleischer sieht dabei das Kabarett aufgrund der bestimmenden Regeln als eine eigene Gattung an, wenn dieses sich auch Regeln und Elementen (auch) anderer Genres bedient. Trotz der mehrfachen Betonung des multimedialen Charakters sieht er das Kabarett dennoch in der Nähe des Theaters angesiedelt, nicht zuletzt wegen der entscheidenden Rolle des Publikums, ohne dem sich Kabarett nicht verwirklichen ließe. Nach Fleischers Auffassung „*entsteht*“ Kabarett auf der Bühne im Zuge der „*Interaktion*“ zwischen dem Kabarettisten und seinem Publikum. Indem das Publikum „*aktiv teilnehmen*“ kann und der Kabarettist auf dieses reagiert, die Aktionen der Zuhörer berücksichtigen kann, kommt die für das Kabarett typisch offener Struktur zustande, die die Spontaneität der Akteure gewährleistet. Selbst dann, wenn es sich um „*konservierte Programme*“ handelt (etwa Radio- oder Fernsehaufnahmen), berücksichtigt der Kabarettist die möglichen Aktionen und Reaktionen des Publikums mit.⁷⁷

Fleischers Theorie baut zum Teil auf das Werk Jürgen Henningsens und auf dem von ihm geprägten Modell des „*Spiels mit dem erworbenen Wissenszusammenhang des Publikums*“⁷⁸ auf. Henningsens Annahme ist, dass dieser „*erworbene Wissenszusammenhang*“ aus Inhalten des Bewusstseins besteht, aus Gelerntem und Erfahrenem. Der Zusammenhang entsteht indem diese Inhalte geordnet und miteinander verbunden werden. Ein wesentlicher Punkt dabei ist, dass sie sprachlich zugänglich sein müssen, da Sprache die Trägerin dieses Prozesses ist. Indem neue Informationen und Erfahrungen bewusst – mithilfe der Sprache – verarbeitet werden, können sie in die Gesamtheit des bereits vorhandenen Wissens aufgenommen werden. Eine

⁷⁶ vgl. Fleischer, 1989, S. 53

⁷⁷ vgl. ebd., S. 71

⁷⁸ Henningsen, 1967, S. 9

weitere Voraussetzung nach Henningsen ist, dass dieses Wissen „*historisch*“ ist. Wissen ist immer zeit- und kontextabhängig, rekuriert daher auf ein bestimmtes Bezugssystem. Neue Informationen schaffen neue Verknüpfungen und können mitunter den Bezugsrahmen erweitern.⁷⁹

Ein gelungenes Kabarettprogramm setzt demnach voraus, dass der Kabarettist über den gleichen Wissenszusammenhang wie sein Publikum verfügt. Sein *Spiel mit dem erworbenen Wissenszusammenhang* besteht nun darin, diese Verknüpfungen aufzubrechen, um so Inhalte zu finden, die nur scheinbar in dieses System eingefügt wurden, in Wirklichkeit aber nicht „*integriert*“ werden können.⁸⁰ Auf diese Inhalte zielen die Pointen ab.

„[...] der Kabarettist schlägt Tasten an, die für gewöhnlich nicht zusammen angeschlagen werden: plötzlich schwingt eine Obertonreihe mit, die etwas zunächst Verwirrendes hat – und weggelacht werden muss, wenn das Subjekt sich von dem Unerwarteten „befreien“ will.“⁸¹

Henningsen rückt mit seinem Modell Freuds abstrakte Theorie in die Realität und verleiht diesem, nur schwer fassbaren Gedankengebäude, ein Gesicht.

Nach Henningsens Entwurf sind die Themen des Kabarett die „*Bruchstellen dieses Wissenszusammenhangs*“⁸², genauer gesagt, Inhalte, die aus irgendeinem Grund nicht integrierbar sind. Es handelt sich hierbei um die klassischen Tabus und latenten Bewusstseinsinhalte, wie Freud es auch schon beschrieben hatte, die aufgrund der inneren oder äußeren Zensur im Bewusstsein entstehen. Solche Inhalte haben nach Henningsen eine stabilisierende Wirkung, solange sie unbewusst sind. Sobald sie ins Bewusstsein gelangen oder geholt werden, stören sie das Gleichgewicht des Wissenszusammenhangs und werden zu Bruchstellen desselben.

„[...] nicht integrierte Stellen unseres Bewusstseins und ergo „aktuell“ – potentielle Quellen von Schmerz und (deshalb) auch potentielle Quellen von Lust, Gegenstände des Witzes und ergo auch Gegenstände des Kabarett.“⁸³

⁷⁹ vgl. Henningsen, 1967, S. 24-25

⁸⁰ vgl. ebd., S. 26-27

⁸¹ ebd., S. 27

⁸² ebd., S. 29

⁸³ ebd., S. 32-33

Diese Gegenstände können nahezu alles aus dem öffentlichen Bewusstsein betreffen, Gesinnung wie Handlung, politische oder klerikale Systeme, ethische und moralische Grundsätze, aber auch Persönlichkeiten, die in der Öffentlichkeit stehen. Wichtig dabei ist, dass das Ziel der Pointen nicht die Besagten selbst sind, sondern die Inkonsistenz im Bewusstsein der Zuhörer.

„Dabei geht es grundsätzlich nicht um die jeweils in Rede stehende Sache selbst, sondern um ihre Spiegelung im Bewusstsein, um eine dabei auftretende Diskrepanz zwischen Vorstellungen, um nicht integrierte Vorstellungsbereiche; man greift nicht eine Sitte oder einen Politiker an, eine Reklameusance oder die Bundeswehr, sondern artikuliert einen latenten Widerspruch im Bewusstsein des Publikums, das verschiedene Vorstellungen in verschiedenen Schubladen abgelegt hat, weil sie nicht zueinander passen.“⁸⁴

Demnach liegt es in der Natur des Kabarett, ja es ist bestimmend für sein Wesen, genau diese Widersprüchlichkeiten im Bewusstsein des Publikums aufzuspüren und zur Sprache zu bringen,

„[...] feste Bewusstseinsstrukturen noch zu verstärken, wäre für ein Kabarett uninteressant: Bestätigungen bieten keine Möglichkeiten für kabarettistische Effekte.“⁸⁵

Der Gegenstand des Kabarett ist somit nicht der skrupellose Politiker, sondern seine Wählerschaft, nicht der Klerus, sondern ihre Kirchengemeinschaft, man lacht nicht über die vorherrschenden Missstände, sondern über diejenigen, die diese dulden. Genau auf diesen Aspekt schien das Kulturministerium der DDR einen besonderen Wert gelegt zu haben, wie es aus der Leitlinie des wissenschaftlichen Beitrags für Volkskultur hervorgeht:

„Der Beitrag des Kabarett besteht hauptsächlich in der satirischen beziehungsweise humoristischen Beleuchtung von subjektiver Nichterfüllung gesellschaftlicher Erfordernisse, beabsichtigt als produktive Kritik, die Denkanstöße und Handlungsimpulse zur weiteren Vervollkommnung des Menschen gibt.“⁸⁶

⁸⁴ Henningsen, 1967, S. 33

⁸⁵ ebd., S. 34

⁸⁶ Budzinski und Hippen, 1996, S. 165

Freud scheint recht gehabt zu haben, als er sagte, man wisse eigentlich gar nicht, worüber man lacht.

Henningsen hält vier wesentliche Momente für unabdingbar, die dieses *Spiel mit dem erworbenen Wissenszusammenhang* maßgeblich beeinflussen:

1. „*Angewiesenheit des Kabarettis auf das Publikum*“, welche das Zusammenspiel zwischen dem Kabarettisten und den Zuschauern beschreibt. Demnach stehen dem Kabarettisten unterschiedliche Mittel und Techniken zur Verfügung, die er je nach Situation einsetzt, um das Publikum zu aktivieren. So kann er beispielsweise auf Phänomene wie das des „*Reim- oder Ergänzungszwanges*“ zurückgreifen, „*Analogien*“ nutzen oder „*klischeehafte Reaktionen*“ auslösen. Eine wichtige Voraussetzung hierfür ist die Aktualität, da Assoziationen immer ein Bezugssystem benötigen. Der Kabarettist lenkt in der Art und Weise, wie er etwas dem Publikum präsentiert, dessen „*Denkprozesse*“ und löst so die gewünschte Reaktion aus.
2. „*Der Nummern-Charakter des Programms*“ weist auf die notwendige Kürze der einzelnen Sequenzen einer kabarettistischen Darbietung hin. Anders als im Theater gibt es im Kabarett keine Zeit für Erläuterungen, der Kabarettist muss auf den Wissenstand des Publikums zurück greifen. Henningsen nennt hier als Vergleich den Unterschied zwischen einer ausführlichen Erklärung in einer Zeitschrift und einer Schlagzeile.
3. „*Die Begrenztheit der Mittel*“ bestimmt die Charakteristik des Kabarettis und bedeutet nicht nur, dass die Menge der Requisiten begrenzt ist, sondern auch dass das Ensemble üblicherweise klein ist. Die typischen Merkmale entstehen durch die beschränkten Möglichkeiten, die Henningsen „*Einheit des Ortes und der Zeit*“ nennt und die auch das Publikum mit einschließt.
4. „*Die drei Rollen des Kabarettisten*“ sind ihrer Bedeutung nach unterschiedlich. Einerseits spielt er die Rolle, die den Rahmen vorgibt. Sie hat die Aufgabe die erwünschten Assoziationen hervorzurufen. Aufgrund der begrenzten Möglichkeiten sind es meist Stereotypen und Allgemeinplätze, weil diese für alle leicht greifbar sind. Andererseits spielt er die Rolle, welche den gesellschaftskritischen Bedürfnissen nachkommt und ihn in der Rolle des Oppositionellen erscheinen lässt. Die dritte Rolle, die er ausfüllt ist er selbst. Er nimmt sozusagen seine eigene Persönlichkeit auf die Bühne mit und befriedigt damit den

Wunsch des Publikums nach großen Namen, wie Henningsen das Phänomen diagnostiziert.⁸⁷

Die Darstellungsformen, die ihm dabei zur Verfügung stehen und nach Henningsen „*Methoden der Bewusstseinsbeeinflussung*“⁸⁸ sind, sind *Travestie*, *Parodie*, *Karikatur* und *Entlarvung*. Das Typische an *Travestie* ist, dass der Inhalt unverändert bleibt, er bekommt aber eine Verkleidung, im Gegensatz zu *Parodie*, die zwar die Form behält, aber den Inhalt verändert. *Karikatur* ist die übertrieben verzerrte Darstellung eines Charakterzuges und *Entlarvung* trifft gezielt einen nicht integrierbaren Inhalt. Henningsen widerspricht Freud indem er diese Darstellungsformen weniger als „*Verfahren zur Herabsetzung*“ des „*Erhabenen*“⁸⁹ sieht, sondern viel mehr als Methoden, um die Bruchstellen zu identifizieren und die damit verbundenen Reaktionen auszulösen.⁹⁰

Innerhalb dieser Darstellungsformen verfügt der Kabarettist noch über ein Instrumentarium, das bereits Freud näher beleuchtete.⁹¹ Henningsen kommt, wie auch Freud zuvor, zu dem Schluss, dass dieses Instrumentarium, die Techniken also, dafür verantwortlich sind, dass bestimmte Denkprozesse in Gang gesetzt werden, wie zum Beispiel das Erkennen von Chiffren (Wiedererkennen von Bekanntem bei Freud), oder das Auslösen von Assoziationen. Sie sind aber auch dafür zuständig, dass das Publikum nicht „*ausbricht*“⁹², wie Henningsen es bezeichnet. Freud beschrieb diese Aufgabe der Techniken als die Lenkung und das Fernhalten der Aufmerksamkeit bis zur Pointe des Witzes. Dieses Instrumentarium besteht nach Henningsen aus „*Irreführung*“, „*Auslassung*“, „*Abstraktion und Stilisierung*“, „*Sprachspielereien*“ und das „*Zusammenwirken verschiedener ~~Beiden~~⁹³ Irreführung* werden üblicherweise Assoziationen mit verpönten Inhalten durch Andeutungen ausgelöst, während der Kabarettist scheinbar etwas Harmloses im Sinn hatte. Die Pointe ist die Überführung des Publikums bei einem verbotenen Gedanken.

⁸⁷ vgl. Henningsen, 1967, S. 13-23

⁸⁸ ebd., Seite 37

⁸⁹ Freud, 1992, C- VII, Seite 213

⁹⁰ vgl. Henningsen, 1967, S. 49

⁹¹ vgl. Freud, 1992, A – II, S. 32–103, siehe auch Kozuh-Schneeberger, Politisches Kabarett in der Kádár-Ära, S. 20-23

⁹² Henningsen, 1967, S. 51

⁹³ ebd., S. 51-65

„Am Ende der Nummer sieht sich der Zuhörer ertappt [...] Der Zuhörer kann aber nicht einfach zurückschalten, so, als sei nichts gewesen: er hat die „verbotene“ Vorstellung ja tatsächlich produziert – jetzt kann er sie mit seinen ursprünglichen Wissenszusammenhang, auf den er sich zurückgeworfen sieht, nicht sofort integrieren. Er befreit sich von dieser Belastung durch Lachen“⁹⁴

Durch Ablachen der zuvor gebundenen und nun frei gewordenen Energie, wie Freud es beschrieb. Die Differenz, die zwischen dem vom Kabarettisten Gemeinten und dem vom Publikum Assoziierten entsteht, legt die instabile Stelle im erworbenen Wissenszusammenhang frei. Diese Diskrepanz deutet das Ausmaß der Bruchstelle an, was Freuds Annahme untermauert, nach dem *tendenziöse* Witze über mehr Energie verfügen als *harmlose*, da sie auch auf Energiequellen Zugriff haben, die sonst aufgrund ihrer Gebundenheit nicht zugänglich sind. Je größer also die Diskrepanz ist, desto mehr Energie wird freigesetzt, von der man sich durch *ablachen befreien* muss.

Bei dem Mittel der *Auslassung* bringt der Kabarettist die Zuhörer zur Komplettierung dessen, was er selbst nicht gesagt hat.

„Dadurch prallen zwei nicht miteinander integrierte Vorstellungsstrukturen plötzlich aufeinander. Der Zuhörer wird blitzschnell einmal um sich selbst gedreht: eben hatte er sich noch mit Denkgewohnheit Nummer eins identifiziert, unmittelbar darauf sieht er sich in Denkgewohnheit Nummer zwei gefangen. Das „geht“ nicht: er lacht.“⁹⁵

Der Inhalt der Auslassung, meist verpönte Gedanken oder Assoziationen, erzeugt die Diskrepanz, die abgelacht werden muss.

Abstraktion und Stilisierung sind nach Henningsen die Verfeinerung der Auslassung und sie seien es, die das Kabarett zu einer Kunst machen.⁹⁶

Unter *Sprachspielereien* versteht Henningsen weitgehend dasselbe wie Freud unter den *harmlosen* Witzen. Hier kommen in der Regel die Techniken der Verdichtung, Ersatzbildung und Ähnliches zum Zug.

⁹⁴ Henningsen, 1967, S. 51-53

⁹⁵ ebd., S. 56

⁹⁶ vgl. ebd., S. 57

„Sprachliche Elemente, die fest verknüpft sind mit bestimmten je charakteristischen Vorstellungsbereichen, werden verpflanzt, in ungewohnte Umgebung gezwungen, veruneigentlich, verfremdet.“⁹⁷

Henningsen sieht im Allgemeinen eine starke Parallele zwischen Kabarett und Pädagogik und begründet dies ebenfalls mit seiner These des *erworbenen Wissenszusammenhangs*. Demnach sei es Aufgabe sowohl eines Lehrers als auch eines Kabarettisten, die Art und Weise der Präsentation der Inhalte an die Zuhörer anzupassen und diese in adäquater Form darzubieten. Ein Lehrer muss hierfür wissen, wo die Wissenslücken seiner Schüler sind, der Kabarettist muss die Bruchstellen, die Tabus, im erworbenen Wissenszusammenhang seines Publikums kennen. Wenn auch die Mittel, die zum Ergebnis führen sollen unterschiedlich sind, der Effekt am Ende ist nach Henningsen derselbe: es wurde etwas gelernt.

„Umso bemerkenswerter erscheint mir deshalb, daß beide Verfahrensweisen dennoch auf ein ähnliches Resultat hinauslaufen: der mitgebrachte Wissenszusammenhang hat sich verändert in Richtung auf eine stärkere Integration: das Subjekt hat gelernt. In dem lebensnotwendigen Bestreben, Disharmonien zu beseitigen, wegzulachen, gelangt das Subjekt zu erneuter Homöostase. Es ist deutlich, daß die kabarettistische Weise des „Lehrens“, indem sie das Subjekt auf sich selbst zurückwirft und zwingt, für sich als Patient selbst Arzt zu sein, Mündigkeit voraussetzt. [sic!]“⁹⁸

Wie bereits bei Freud, kommt auch in Henningsens Untersuchung das Moment der Bereitschaft des Zuhörers zum Vorschein. Der Kabarettist kann ihn mit den wunden Stellen in seinem Bewusstsein konfrontieren, diese bewältigen muss er aber selbst, er muss bereit sein, die Bindung der Energie zu lösen und diese auch tatsächlich frei zu setzen.

Eine weitere Frage im Bezug auf Kabarett ist die immer wieder kehrende, ob dieses eine Kunstform sei oder nicht.

Henningsen kommt zu dem Schluss, dass es letztendlich die Form und das Mittel ist, was Kabarett zu einer Kunst macht. Die Art und Weise, wie die Inhalte präsentiert werden ist „artistisch“, das verlange sogar das Publikum.

⁹⁷ Henningsen, 1967, S. 60

⁹⁸ ebd., S. 70

„[...] auch die Nichtbeachtung der Perfektion muß [sic!] perfekt sein.“⁹⁹

Hinter einem guten Kabarett stünden Experten, auch wenn das für das Publikum aufgrund der gewählten Darstellungsform nicht immer offensichtlich sei. Es sind Menschen, die eine besondere Gabe besitzen, Tabus im Bewusstsein ihres Publikums zu orten und durch geeignete Mittel die Zuhörer zwingen, sich mit diesen unliebsamen Inhalten auseinanderzusetzen.

Was aber auch eine gewisse Paradoxie vor Augen führt, die trotz des direkten Kontakts zwischen dem Kabarettisten und dem Publikum entsteht:

„Vormals braunen Professoren hängten wir Mord und Totschlag an: Sie klatschten. Großindustrielle beschuldigten wir der Ausbeutung, Arbeiter totaler Korruption: Sie applaudierten, im Takte vereint. Anwesende Zeitungen ziehen wir faschistischer Volksverdummung: Ihre Vertreter nahmen es hin, beifällig lächelnd. CDU – Wähler wurden als Boykotteure der deutschen Einheit gebrandmarkt: Die Betroffenen demonstrierten fröhliche Zustimmung... Wir ... brüllten Beleidigungen in den Saal. Wir deuteten mit dem Finger auf unsere Besucher und schimpften sie Heuchler, Feiglinge, Erpresser und Sittenstrolche. Die Mitmenschen fanden es sensationell.“¹⁰⁰

Henningsen erklärt das Phänomen mit dem Wunsch des Publikums, passiv zu sein:

„Für die Mehrheit des Publikums liegt die Kabarettbühne ebenso hinter einer Glasscheibe wie eine vom Rundfunk übertragene Diskussion im Bundestag. Diese Kluft zwischen Bühne und Parkett, zwischen dem Geschehen und dem Zuschauer, mag, pädagogisch gesehen, bedauerlich sein; sie scheint jedoch in der gegenwärtigen, auf Massenkonsum auch von Unterhaltung eingestellten anonymen Gesellschaft mit naiven Mitteln unüberbrückbar zu sein; sie hat entscheidende Konsequenzen für die möglichen Formen kabarettistischer Aussage.“¹⁰¹

⁹⁹ Henningsen, 1967, S. 72

¹⁰⁰ Ludwig, Volker: Von der Schwierigkeit, sein Publikum zu ärgern; In: essener jugend. Hrsg. Jugendamt der Stadt Essen. Essen. Heft 2/1966 (essener kabarett-tage '66). S. 7; In: Henningsen, 1967, S.

13

¹⁰¹ Henningsen, 1967, S. 14

Demnach ist es die Form, die für die Entstehung dieser Kluft verantwortlich ist und es liegt an dem Geschick des Kabarettisten, das Bewusstsein seines Publikums mit den Mitteln und Techniken des Kabarett zu aktivieren respektive dieses zu öffnen. Indem etwa durch Auslassen, Reimzwang oder dergleichen die Zuschauer dazu bewegt werden, selbst zu denken, werden sie aus ihrer Passivität geholt.¹⁰² Dies führt im Idealfall zu dem bereits beschriebenen Lerneffekt.

3.2 Das politische Kabarett

Kabarett war von Anbeginn an kritisch, aber politisch wurde es erst mit Aristide Bruant. Er stammte aus einer gutbürgerlichen französischen Familie, verließ diese aber bereits früh und suchte Arbeit in Paris. Er bewegte sich anfangs im Arbeitermilieu und übernahm schnell deren schroffes und ungehobeltes Verhalten. Bruant machte bald mit seinem Gesangstalent auf sich aufmerksam und wurde schnell berühmt. Er trat zunächst im Le Chat Noir als Sänger auf und führte Lustspielaufführungen auf. 1885 eröffnete er sein eigenes Etablissement unter dem Namen Le Mirliton, wo er einen neuen Weg des Kabarett einschlug. Die schroffe Art der Arbeiter wurde zu seinem Markenzeichen. Beleidigungen und Beschimpfungen bildeten einen festen Bestandteil seines Programms und obwohl er sein Publikum Abend für Abend der Lächerlichkeit preisgab, amüsierten sich seine Zuschauer hervorragend und belohnten den Künstler mit tosendem Applaus. Sein Erfolgsrezept sprach sich schnell herum und wurde Ansporn und Vorbild für zahlreiche Künstler, womit er im Grunde das politische Kabarett begründete.

In seiner jungen Geschichte hatte das politische Kabarett viele Höhen und Tiefen erlebt. Je nach Zeitgeist und politischen Rahmenbedingungen hatte es mal mehr, mal weniger Konjunktur. Während es unter totalitären Staatsformen, wie zum Beispiel dem NS - Regime nahezu völlig unterdrückt wurde, wurde die politische Satire in späteren antidemokratischen Systemen zunehmend geduldet. Gerade in solchen Systemen und unter deren Lebensbedingungen scheint das politische Kabarett am meisten zu florieren, da durch die Diktatur verhältnismäßig viele Tabus in den Köpfen des Volkes erzeugt werden, die aber aufgrund der Indulgenz der Machthaber – welche viele Gründe haben kann, aber immer auf Kalkül beruht - verarbeitet werden können.

¹⁰² vgl. Henningsen, 1967, S. 15-16

Aus diesem Grund ist nirgendwo sonst die Frage nach der Funktionalität des Kabarettis so aktuell wie im Bezug auf das politische Kabarett. Indem Missstände und Fehlentwicklungen thematisiert werden, fühlt sich der Zuhörer bestätigt. Warum dies zur Entspannung und nicht zum Aufwühlen der Gemüter führt, ist einzig und allein dem Umstand geschuldet, dass Kabarett nicht gewichtig genug ist. Das hat mehrere Gründe.

Zum einen vermittelt Kabarett keine neuen Erkenntnisse. Das Publikum hat bereits seinen Grundstock an Wissen und geht schon mit einer bestimmten Erwartung ins Kabarett. Es erwartet, dass die Person auf der Bühne seine Meinung bestätigt und sieht sie als Sprachrohr in eigener Sache. Das *Spiel mit dem erworbenen Wissenszusammenhang* ist aber ein paradoxes: einerseits hört das Publikum genau das heraus, was es aus dem Gesagten heraus hören möchte, beziehungsweise assoziiert aufgrund seiner Erwartungshaltung befangen¹⁰³ (wie der Witz, benötigt auch das Kabarett das „richtige“ Publikum):

„Der Kabarettist agiert nicht in der Wirklichkeit selbst, sondern im Bewusstsein [sic!] des Publikums. Er spielt damit auf einem sensiblen und leicht verstimmbaren Instrument. [...] Was sich im Bewusstsein des Publikums ereignet, ist keineswegs ein einfaches Spiegelbild des auf der Bühne Geschehenden, sondern entsteht durch dessen interpretierende Integration in einen immer schon mitgebrachten erworbenen Wissenszusammenhang.“¹⁰⁴

Die Zuhörer bekommen aber letztendlich nur die *Bruchstellen in ihrem Bewusstsein* vor Augen geführt, ohne dass ihnen dies bewusst wird. Aus diesem Umstand ergibt sich auch die oppositionelle Disposition des Kabarettis. Das ist, was das Publikum wünscht. Die Zuschauer wollen ihre Hemmungen und Spannungen weglachen. Da das Kabarett destruktiv in seinem Bestreben ist, bestehende *Verknüpfungen im erworbenen Wissenszusammenhang* demontiert, ist für die Zuschauer die Neuordnung ihrer Denkansätze auch ein Lernprozess und dies ist nach Henningsens Meinung die Verwirklichung des „*Programms der Aufklärung*“¹⁰⁵. Demnach sei Kabarett ein „*Instrument der Aufklärung*“:

¹⁰³ vgl. Henningsen, 1967, S. 33-34

¹⁰⁴ ebd., S. 34

¹⁰⁵ ebd., S. 77

„Das Kabarett ist ein Instrument der Aufklärung im klassischen Sinn: durch Mündigkeit soll Freiheit realisiert werden, wobei geistige und politische Freiheit als Einheit verstanden werden.“¹⁰⁶

Es ist die bewusste Entscheidung und Bereitschaft des Zuschauers, ins Kabarett zu gehen um seinen seelischen Ballast loszuwerden.

Zum anderen, wie bereits oben beschrieben, kann das Kabarett seine Wirkung nur im Kreise einer gleichgesinnten Gruppe entfalten. Zuhörer, welche von bestimmten Ideologien oder Moralvorstellungen geleitet sind, die womöglich vom Kabarettisten angegriffen werden, werden in ihrer Haltung nicht ins Wanken gebracht, sondern ganz im Gegenteil, noch in ihrem Glauben bestärkt. In ihrem Bewusstsein bestehen dann eben nicht die Diskrepanzen, die in einer anderen Gruppe womöglich Tabus erzeugen würden. Hier besteht nicht die Bereitschaft, gebundene Energie frei zu setzen und in Folge dessen entsteht nicht das Bedürfnis, sich von einer Belastung durch Lachen zu befreien.

Ein weiterer Grund für die fehlende Dominanz des Kabarett in der Gesellschaft liegt schlicht und ergreifend an seiner Größe. Man vergleiche nur die Anzahl der Menschen, die ins Kabarett gehen mit den Zuschauer- oder Zuhörerzahlen diverser Fernseh- und Radiosender, der Zahl der Leser verschiedener Tageszeitungen, von der Zahl der Besucher unterschiedlicher Social Media Plattformen ganz zu schweigen. Kabarett ist eine „*Institution für Minoritäten*“¹⁰⁷, wie Henningsen es beschreibt, und dieser – vergleichsweise – kleinen Gruppe, möge sie mit ihren Ansichten recht oder unrecht haben, wird ohnehin nicht allzu viel Bedeutung beigemessen.¹⁰⁸

Um eine Revolution auszulösen ist das politische Kabarett also zu unbedeutsam. Es kann höchstens das wohlthuende Gefühl der Auflehnung herbeiführen und das Gefühl der Machtlosigkeit und des Ausgeliefertseins mildern.

Nach Freuds Theorie werden Aggressions- und Sexualtriebe durch das Ablachen befriedigt und dadurch Spannung abgebaut. Dem widerspricht Henningsen mit seiner Behauptung, nach dem heikle Themen, obwohl sie das Potenzial einer Bruchstelle im erworbenen Wissenszusammenhang einer Gesellschaft haben, Themen, welche nur schwer im öffentlichen Bewusstsein integrierbar sind, aber dennoch kein

¹⁰⁶ Henningsen, 1967, S. 77

¹⁰⁷ ebd.

¹⁰⁸ vgl. ebd., S. 76-77

Ventil darstellen, weil die dahinterstehenden Affekte sprachlich nicht vollständig zugänglich sind und daher kein Gegenstand des Kabarett sein können:

*„[...] sie lassen sich nicht als kabarettistisches Rohmaterial verwerten, weil sie nicht in zureichender Weise sprachlich erschlossen sind. Affekte sind nur traktabel als Begleitgeräusch zu **Vorstellungen**, nicht als deren Ersatz.“¹⁰⁹*

Dass durch einen Witz oder das Kabarett keine Aggressionen abgebaut werden können liegt auf der Hand. Dennoch scheint ein gewisser Spannungsabbau als logische Folge, im Sinne der Psychohygiene, ähnlich einer Psychotherapie, in der Probleme angesprochen werden, um so zur Auseinandersetzung mit ihnen zu motivieren.

3.3 Politisches Kabarett in Ungarn in der Kádár - Ära

Dem politischen Kabarett im kommunistischen Ungarn in den siebziger und achtziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts kommt eine ganz besondere Bedeutung zu. Es wird ihm eine spezielle Rolle zugeschrieben, die bis heute umstritten ist und kontrovers diskutiert wird.

Gegenstand der Debatte ist die ihm nachgesagte Ventil-Funktion, die überwiegend von der Annahme einer vermeintlichen Freiheit und die daraus resultierende Spitzzüngigkeit seiner Vertreter angefacht wurde, die, so die allgemeine Meinung, bewusst eingesetzt wurde, um in der Bevölkerung Spannungen abzubauen. Verstärkt wurde diese Auffassung auch durch den Vergleich mit anderen Ost-Block-Staaten, wie etwa mit der DDR.

In der DDR wurde die Kabarettszene staatlich organisiert und unterstand somit der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (SED). Die Einrichtung einer Kabarettlandschaft war die indirekte Folge des Arbeiteraufstandes 1953 und die daraus resultierende Einsicht (nicht zuletzt auf Drängen der Sowjetunion), dass ein gemäßigter politischer Kurs vonnöten war, um die Stimmung im Land stabilisieren zu können. Gute Laune war ein nicht zu vernachlässigendes Element des neuen Kurses.

¹⁰⁹ Henningsen, 1967, S. 32

„Als Unmutsventil gegen aufgestauten Volkszorn solle es [Kabarett] dazu beitragen, die DDR-Bürger durch wohltdosierte Kritik humorvoll mit dem sozialistischen Staat zu versöhnen und ihre Solidarität allmählich wiederzugewinnen.“¹¹⁰

Sowohl inhaltliche als auch organisatorische Angelegenheiten wurden in politischen Gremien der SED diskutiert und beschlossen, somit stand Kabarett zur Gänze unter der Kontrolle der Partei. Auch die Finanzierung wurde zentral geregelt. Kabarettistengehälter waren weit unter dem Durchschnitt (das Durchschnittseinkommen betrug im Jahr 1982 in der DDR beispielsweise 969 Mark, ein Kabarettist bekam 725 Mark) und da auch die Kabarettis ihre Ausgaben nicht aus den Einnahmen abdecken konnten, waren sie auf staatliche Zuschüsse angewiesen. Der Grund dafür waren die (ebenfalls auf zentrale Anordnung) sehr niedrig angesetzte Eintrittspreise. Darüber, ob dies mehr Besucher in die Häuser locken oder ob dadurch die Abhängigkeit des Kabarettis gesichert werden sollte, darf spekuliert werden, die Gesamtheit der Fakten deutet jedoch auf zweiteres hin. Das Komitee für Unterhaltungskunst, dem unter anderem Vertreter der verschiedenen Kunstformen, der DDR-Künstler-Agentur, aber auch die des Rundfunks angehörten, regelte nicht nur organisatorische Agenden, sondern nahm auch massiven politischen Einfluss, indem es ideologische Vorgaben machte.¹¹¹ Demnach sah das Gremium die Aufgabe des Kabarettis darin, eine der Parteilinie treue Lesart der Unterhaltung als „Mittel zur Auseinandersetzung zwischen Sozialismus und Imperialismus“¹¹² einzusetzen und „zur Reproduktion der Arbeitskraft wie zur sozialistischen Persönlichkeitsentwicklung im Massenumfang“¹¹³ anzu-spornen. Satire sollte dabei nicht als Selbstkritik sondern lediglich als Bloßstellung der Systemgegner dienen.¹¹⁴

Der Weg eines Kabarettprogramms von der Entstehung bis zur Bühne war in der Regel lang und umständlich. Von der Kabarettleitung, die in der Regel auch von Parteimitgliedern besetzt war, führte er über die gesamte regionale Hierarchie. Die Programme mussten mehrfach vor diversen Parteifunktionären aufgeführt werden und in der Generalprobe saßen auch noch Funktionäre, die darauf achteten, ob Gestik oder

¹¹⁰ Riemann, Brigitte: Das Kabarett der DDR: „eine Untergrundorganisation mit hohen staatlichen Auszeichnungen...? Gratwanderung zwischen sozialistischem Ideal und Alltag (1949-1999), Münster: Lit Verlag, 2001, 1. Auflage, S. 77

¹¹¹ vgl. Jacobs, Dietmar: Untersuchungen zum DDR – Berufskabarett der Ära Honecker, Frankfurt am Main: Internationaler Verlag der Wissenschaften, 1996, 1. Auflage, S. 64-73

¹¹² ebd., S. 65

¹¹³ ebd., S. 66

¹¹⁴ vgl. ebd., S. 65-67

Mimik nicht doch noch zum unerwünschten Lacher führten.¹¹⁵ Schaffte ein Programm den Weg bis nach oben, durfte es nicht mehr verändert werden. Eine endgültige Freigabe gab es dennoch nicht, die SED konnte das Programm jederzeit wieder absetzen, sollte es unerwünschte Reaktionen im Publikum hervorrufen, wie dies mehrere Beispiele zeigen. Ein Phänomen, das sich die Kabarettisten zu Nutze machen wussten, war das Stadt - Land – Gefälle:

„Viel hing aber auch von Mut oder Feigheit, Intelligenz oder Dummheit der örtlichen Funktionäre ab. Was in Sachsen manchmal möglich war, war in Berlin undenkbar. Hier wachte außer der Stadtregierung auch noch die Zentrale, und manchmal versuchten beide einander in Wachsamkeit zu übertreffen.“¹¹⁶

Themen waren die Probleme des „kleinen Mannes“, getränkt von sozialistischem Idealismus. Dennoch fanden Kabarettisten und Publikum einen Weg der nonverbalen Kommunikation:

„Im Kabarett herrschte damals dieses augenzwinkernde Vertrauen, das da hieß: Wir verstehen schon. Gerade das, was nicht ausgesprochen wurde, erzeugte das fröhlichste Lachen, den freudigsten Beifall. Auch wenn es sich manchmal nur um einfache Texthänger handeln mochte, das Publikum verstand auch solche einfache Pausen oft genug als beziehungsreiche Anspielung zu deuten. Jeder Sprachfehler, jedes Schielen wurde politisch verstanden und entsprechend gewürdigt. Die Zuschauer saßen sozusagen auf Zehenspitzen, um ja keine Pointe, keine Anspielung zu verpassen. Diese Verständigung hinter dem Rücken der Zensur schuf ein Klima völliger Übereinstimmung.“¹¹⁷

Für nachweisbare Übertretungen der Parteilinie gab es Schließungen und Berufsverbote, im Fall von Wolf Biermann ging die SED sogar noch weiter und verwies den Künstler des Landes.

Aus all dem geht hervor, dass in der DDR zwar ein staatlich maßgeregeltes politisches Kabarett existierte, das aber dennoch bis zu einem gewissen Grad, trotz der strengen Zensur und der Überwachung, eine Eigendynamik entwickeln konnte und

¹¹⁵ vgl. Riemann, 2001, S. 56-57

¹¹⁶ Ensikat, Peter: Ab jetzt gebe ich nichts mehr zu – Nachrichten aus der neuen Ostprovinz, München: Verlag Droemer Knauer, 1996, S. 120

¹¹⁷ Ensikat, Peter: Hat es die DDR überhaupt gegeben? Berlin: Eulenspiegel, 1999, S. 127-128

sich mit dem Publikum, mit den Urmitteln des Kabarett, mit Andeutung und Auslassen, sozusagen über die Köpfe der Funktionäre der SED, kommunizieren konnte. Dennoch waren die Grenzen sehr eng gezogen und die Künstler, sofern sie Kabarett im engsten Sinne verstanden und lebten, setzten nicht selten ihre Karriere aufs Spiel und bewegten sich auf sehr schmalem Grat.

Dem gegenüber und generell im Vergleich mit anderen Staaten des Ost-Blocks, war Ungarn eindeutig progressiv. Dies resultierte daraus, dass das Kádár-Regime aus dem Aufstand 1956 andere Lehren zog, als die SED nach 1953 in der DDR. Während die Machthaber in der DDR ihre Position mit noch mehr Strenge sichern wollten und auch in den folgenden Jahrzehnten ihre Autorität immer weiter ausbauten, kamen Kádár und seine Genossen zu dem Schluss, dass Strenge in dem bisher vorhandenen Ausmaß kontraproduktiv sei und sie künftig einen milderen Kurs fahren müssen. Diese Einsicht leitete die kádársche Konsolidierungspolitik ein und war dies in seiner Amtszeit die alles bestimmende Prämisse. Grundlage des neuen Kurses der Partei, im Gegensatz zu den schonungslosen Methoden des Stalinisten Mátyás Rákosi zuvor, sollte die Verbesserung des Lebensstandards und der Lebensumstände der Bevölkerung sein, die ihr damit nicht nur eine Legitimation bieten, sondern auch die Loyalität des Volkes sichern sollte. Es handelte sich zwar immer noch um ein totalitäres System, dessen Rahmen im höchstem Grade fremdbestimmt war, innerhalb dieser diktatorischen Ordnung der Bevölkerung aber mehr Spielraum zugestanden wurde, als in den anderen sozialistischen Staaten, was damals beispiellos war.

Ein unentbehrliches Mittel für die Bestrebungen des MSZMP (Magyar Szocialista Munkáspárt – Ungarische Sozialistische Arbeiterpartei) war dabei die Kulturpolitik, die mit seinem Januskopf-Charakter einerseits Fortschritt für die Gesellschaft brachte, andererseits aber auch den Interessen der Partei diente. Eine Seite der Münze war das unvergleichbare Potential, das dieser Sektor aus propagandistischer Sicht in sich barg. Die Partei nutzte dies um ihre Ideologie zu verbreiten und zu propagieren. Der Fokus lag zwar im Bereich der Literatur, sie nutzte aber auch alle anderen Kunstformen für die Festigung ihrer Legitimation und damit auch die ihrer Position. Die andere Seite war die Liberalisierung der Kultur im Land, wenn auch nur in dem vorgegebenen Rahmen. Dies bewirkte eine gewisse Demokratisierung der Volksbildung und die Entwicklung einer Pluralität, was auch zwangsläufig eine allgemeine Modernisierung mit sich brachte. All das geschah natürlich innerhalb bescheidener Grenzen,

verhalf Ungarn aber dennoch zu einer einzigartigen Vorreiterrolle, was der Parteiführung nach und nach auch die Möglichkeit zu einer (moderaten, sich ebenfalls innerhalb des Rahmens befindenden) Öffnung nach Westen bot.¹¹⁸

János Kádár und György Aczél's Namen sind mit diesen Entwicklungen unzertrennbar verbunden. Ihr Verdienst war es, dass Ungarn, anders als andere Staaten des Ost-Blocks, auch im Westen ein positives Image aufbauen konnte. Ágnes Heller fasst die Rolle Aczél's dabei wie folgt zusammen:

„A rendelkezésre álló kereteken belül [...] – amelyek a nagypolitikai szorításokban nem voltak valami tágak és időnként még szűkültek is – azért elég sok értéket engedett érvényesülni. Közöttük igazi, maradandó, magas kulturális értékeknek is teret csinált vagy nyitott Magyarországon. Ebben az értelemben korántsem tartom olyan iszonyatosnak az ő kultúrpolitikáját, kivált, ha összehasonlítom a szomszédos országok hatvanas-hetvenes évek alatti kultúrpolitikájával. Igenis, azt mondom, hogy a magyar íróknak, költőknek jobb dolguk volt, mint a csehszlovákiaiaknak, a romániaiaknak, a szovjeteknek – és ezt többek között Aczél Györgynek is köszönhatték. [...] A magyar kultúrpolitika az adott körülmények között ennél jobb nem lehetett. Kommunista totalitárius rendszer volt, amelyben ennél jobb kultúrpolitikát nem lehetett folytatni. Az már túl lett volna a rendszer határain.”¹¹⁹

Möglich gemacht hat diese Lockerung die sogenannte „3T“ – Kulturpolitik, deren geistiger Urheber György Aczél war. Demnach gab es in der Beurteilung von Kunst(projekten) drei Kategorien, nämlich verboten (tiltott), geduldet (túrt) und gefördert (támogatott). Die bis dahin starre Einteilung zwischen gewollt und ungewollt wurde mit der Rubrik „geduldet“ erweitert, was einen großen Spielraum in der Wertung und damit auch eine Dehnung der Begriffe ermöglichte. Auch wenn die zentralistische Struktur beibehalten wurde und nach außen hin immer noch Ideologietreue gefordert wurde, hinter der Fassade wurde dies längst nicht mehr so eng gesehen, was eine Pluralität aufblühen ließ und die neugewonnene geistige Freiheit eine buntere Kulturlandschaft entstehen ließ.¹²⁰ Solange die Kulturschaffenden die Tabus

¹¹⁸ vgl. Agárdi, Péter: Közelítések a Kádár-korszal művelődéspolitikájához; In: Eszmélet (1.1. 1993) http://www.eszmelet.hu/agardi_peter-kozelitesek-a-kadar-korszak-muvelodespolitikaja/ [letzter Zugriff 1.8.2018]

¹¹⁹ Zit. Ágnes Heller in: Agárdi, Péter: Közelítések a Kádár-korszal művelődéspolitikájához; In: Eszmélet (1.1. 1993) http://www.eszmelet.hu/agardi_peter-kozelitesek-a-kadar-korszak-muvelodespolitikaja/ [letzter Zugriff 1.8.2018]

¹²⁰ vgl. ebd., [letzter Zugriff 1.8.2018]

nicht antasteten und die ideologischen Grenzen wahrten, mussten sie keine Repressalien fürchten. Diese Tabus betrafen zum einen 1956 – man bestand weiterhin auf den Begriff „Konterrevolution“ –, zum anderen durfte nicht angezweifelt werden, dass die Anwesenheit russischer Truppen den Interessen Ungarns diene, somit war auch die Zugehörigkeit zum Warschauer Pakt, respektive zur Sowjetunion, unantastbar. Darüber hinaus durften die führende Rolle Kádárs und die der Partei und damit das Ein-Parteien-System, deren Ideologien und die Interessen des Volkes nicht in Frage gestellt werden.¹²¹

Trotz dieser Tabus konnte Kunst zunehmend wachsen. Kunstformen und Kunstgattungen, die zuvor verboten waren, wurden offiziell zwar immer noch verpönt, sie wurden aber nun als zeitgenössische Phänomene verbucht und nicht mehr in die Illegalität gedrängt. Trotz alledem, es gab aber eine scharfe Trennung zwischen „offizieller“ und „moderner“ Kunst. Letztere durfte dennoch existieren, wenngleich sie sich mit wenig Öffentlichkeit begnügen musste.¹²² Das erklärt auch die strikte Unterscheidung zwischen den diversen Publikationsmöglichkeiten beziehungsweise den unterschiedlichen Zugängen zur Öffentlichkeit. Demnach wurde die Zensur etwa im Falle des öffentlichen Rundfunks, wie Fernsehen und Radio, genauer eingehalten, als in Medien, die eine kleinere Öffentlichkeit erreichen konnten.¹²³

Dies war auch die Geburtsstunde des politischen Kabarets in Ungarn, dem ebenfalls eine Vorreiterrolle zukommt und das ohne die herausragende Persönlichkeit des János Komlós und dem von ihm gegründeten Theater *Mikroszkóp Színpad* so in der Form nicht möglich gewesen wäre. Auch wenn die tatsächliche Meinungsfreiheit eine Illusion war, es war dennoch richtungsweisend, ermutigend und seinerzeit beispiellos. Obwohl er selbst ein überzeugter Kommunist und Sozialist war, war er es, der es wagte, die Grenzen zu streifen, an ihnen anzuecken, über sie nachzudenken, ohne diese zu übertreten. Er war es, der dem starren Dogmatismus und seinen kritiklosen Anhängern, den inhaltslos gewordenen, zum Allgemeinplatz verkommenen Leitsätzen und der sich zunehmend ausbreitenden Borniertheit im Land den Kampf erklärte. In seinem posthum erschienenen Buch *Tiszta vizet a fejekbe* schreibt er selbst:

¹²¹ vgl. Don, Péter: „A proletárdiktatúra kultúrpolitikája nem lehet Guttman-nadrág“. Képzőművészet a TTT idejéből. Budapest: Seneca–Cserépfalvi, 1996, S. 15

¹²² vgl. Don, 1996, S. 15

¹²³ vgl. Agárdi, Péter: Közelítések a Kádár-korszal művelődéspolitikájához; In: Eszmelet (1.1. 1993) http://www.eszmelet.hu/agardi_peter-kozelitesek-a-kadar-korszak-muvelodespolitikaja/ [letzter Zugriff 1.8.2018]

„A csörgősipkámát nem szégyellem, meggyőződésem, hogy gondolkodó embernek bizonyos alkalmakkor ezt fel is kell vennie, sőt csak abben lehet szólni némely komoly dolgról. Egyébként télen, nyáron fedetlen fővel járok. Nem vagyok humorista. Kritikus és író sem vagyok. Csak hozzászóló. Gyakran érzem, hogy muszáj hozzászólnom ehhez is, ahhoz is.“¹²⁴

Was ganz klein anfang, wuchs über sich selbst hinaus und wurde nicht nur in Ungarn zur Erfolgsgeschichte, sondern erlangte europaweit Berühmtheit. Nicht zuletzt auch dank dem Kabarettisten Géza Hofmann (Künstlernamen *Hofi*), dessen außergewöhnliches Talent für Humor und Komik, gepaart mit Komlós' sicherem Gespür für Gesellschaft und Politik, das politische Kabarett in Ungarn zur Institution machte.

Ob es die nachgesagte Ventil-Funktion gab, oder sie sogar bewusst gelenkt wurde, wie böse Zungen behaupten, wird in den nachfolgenden Kapiteln erörtert.

Tatsache ist, dass wenige Menschen – jeder von ihnen auf eigene Art herausragend – und ihre Wechselwirkung genügten, um die Stimmung im Land aufrecht zu halten. Denn man lacht immer über genau das, was nicht gesagt wurde!

¹²⁴ Zit. János Komlós in: Kertész, Péter: A Komlós. Budapest: Ulpius Kiadó, 2002, S. 17

4 Politische Hintergründe und Rahmenbedingungen

Am Ende des zweiten Weltkrieges ist durch die Besetzung der Alliierten Deutschlands und der Staaten, die den Krieg verloren hatten, eine neue globale Situation entstanden. Ungarn wurde zur Gänze von den Sowjets besetzt¹²⁵, für welche dieses Land auf Grund seiner günstigen geografischen Lage mit Blick auf die strategischen Interessen, von besonderer Bedeutung war.

Aus taktischen Überlegungen heraus wurde zunächst darauf verzichtet, das Land rasch zu sowjetisieren, stattdessen wurde vorerst eine pluralistische politische Landschaft ermöglicht und anfangs sogar gefördert, wenn auch nur dem Anschein nach. Im Gegensatz zu anderen mitteleuropäischen Ländern wurden in Ungarn in den ersten Jahren nach Kriegsende mehrere demokratische Wahlen abgehalten.

Die erste Wahl fand bereits 1945 statt, bei der die Kleine Landwirte – Partei die absolute Mehrheit erzielen konnte, die Sozialdemokratische Partei und die Kommunistische Partei hingegen nur je 17% bekamen.¹²⁶ Allerdings wurden die Parteien in Koalitionen gedrängt, was zur Folge hatte, dass sie, für sie oft ungünstige, Kompromisse eingehen mussten.¹²⁷ So bekam beispielsweise die Kleine Landwirte – Partei zwar wichtige Positionen, wie etwa den Posten des Ministerpräsidenten, aber das Innenministerium ging an die Kommunistische Partei, mit dem, aus der russischen Emigration heimgekehrten, Imre Nagy an der Spitze.

Diesen Neuanfang nutzten die Kommunisten im Land, um ihre Macht auszubauen und die chaotischen, unregelmäßigen Verhältnisse der Nachkriegsjahre, sowie die allgemeine Unzufriedenheit mit dem vorherrschenden politischen System vor dem Krieg, halfen ihnen dabei.¹²⁸ Ihr erklärtes Ziel war es, die Macht zu übernehmen. Sie hätten zwar mit Hilfe der Sowjetunion, die Ungarn nach wie vor militärisch besetzte¹²⁹, rasch die Macht ergreifen können, zogen aber die sogenannte Salamtaktik vor, nämlich einerseits das Volk schrittweise zu überzeugen, andererseits ihre Macht

¹²⁵ Der offizielle Termin war zwingend für mehr als vierzig Jahre „befreit“ und nicht „besetzt“. Das war eines der Tabus, die bis zuletzt aufrechterhalten wurden in: Kókai, Károly: Ungarische Landes- und Kulturkunde II, Wien: 2014, S. 160

¹²⁶ vgl. ebd., S. 151

¹²⁷ vgl. Tabajdi, Gábor: Kiegyezés Kádárral. „Szövetségi politika“, 1956-1963, Budapest: Jaffa Kiadó, 2013, S. 21-22

¹²⁸ vgl. Ständeisky, Èva: Gúzsba kötve. A kulturális elit és a hatalom. Budapest: 1956-os Intézet Állambiztonsági Szolgálatok Történelmi Levéltára, 2005, S. 126-127

¹²⁹ Laut den Pariser Verträgen wurde es vereinbart, dass die Sowjetunion ihre Truppen aus den Ostblockländern abzieht, außer aus Ungarn, mit der Begründung, dass ihre Anwesenheit zur Aufrechterhaltung des Kontakts zu den in Österreich stationierten Truppen notwendig wäre. Laut Vertrag sollten dafür 50 000 sowjetische Soldaten in Ungarn bleiben, tatsächlich war die Zahl das Zehnfache, also etwa 500 000 Soldaten in: Kókai, 2014, S. 156

durch den Aufbau eines Netzwerkes zu stärken. Mit Fairplay hatte ihre Vorgehensweise dennoch nicht viel zu tun. Zum einen manipulierten sie die Öffentlichkeit mit dem Argument, dass sich Ungarn, in Anbetracht der Anwesenheit der sowjetischen Truppen, die sie gerne als Druckmittel einsetzten, ausschließlich eine pro-sowjetische Politik erlauben dürfe, zum anderen nutzten sie die Möglichkeiten des von ihnen besetzten Innenministeriums für die Ausbau eines Staatssicherheitsapparates, der bald, mit der Sammlung von Informationen und bereits vor der endgültigen Machtübernahme, das Land zu terrorisieren begann. Es wurden Säuberungsaktionen gestartet, die sich auf die Elite konzentrierten, welche der Kollaboration mit dem ehemaligen rechten System verdächtigt wurde. Sie wurde Repressalien ausgesetzt und verfolgt.¹³⁰

1948 vereinigte sich die Kommunistische Partei mit der Sozialistischen Partei, um so die arbeitende Schicht des Landes zu bündeln und sie unter der Schirmherrschaft der Kommunistischen Partei anzuführen. Unter dem Patronat der Sowjets gaben die Kommunisten nun den Ton an. Auf ihr Drängen fanden 1947 vorgezogene Wahlen statt, wo sie bereits eine knappe Mehrheit erreichen konnten. Zwei Jahre später wurde noch einmal gewählt, wo alle politisch links gerichteten Strukturen vereinigt und unter der Führung der Kommunistischen Partei mit dem Namen „Volksfront“ zur Wahl antraten und hundert Prozent der Stimmen bekamen. Siebzig Prozent der Abgeordneten auf der Wählerliste stammten aus den Reihen der Kommunisten und dieses Verhältnis blieb bis zum Zusammenbruch des Systems 1989 beibehalten.¹³¹ Damit wurde die Sowjetunion für die nächsten vierzig Jahre die alles bestimmende Macht in Ungarn.

Die erste Phase dieser Epoche ist mit dem Namen Mátyás Rákosi verbunden. Er hielt sich während des zweiten Weltkriegs in der Sowjetunion auf, kehrte 1945 heim und übernahm die Führung der Partei mit Imre Nagy und János Kádár an seiner Seite. Er baute, nach dem Vorbild Stalins, einen Personenkult um seine Person auf und wurde Symbolfigur der Festigung des Kommunismus. Rückblickend betrachtet war diese Ära alles andere als positiv. Sie ist vielmehr Synonym für Despotismus und Tyrannei. Während dieser Zeit wurde die bis dahin bestehende Elite des Landes sukzessive aus dem Weg geräumt. Jene, die nicht ins Ausland emigriert sind, wurden festgenommen und als Kriegsverbrecher hingerichtet oder zu Gefängnisstrafen beziehungsweise Arbeitslager verurteilt. Im Verwaltungsapparat wurden innerhalb

¹³⁰ vgl. Kókai, 2014, S. 164

¹³¹ vgl. ebd., S. 156

kürzester Zeit an die sechzig Tausend Menschen entlassen und durch neue Kader ausgetauscht. Der Klerus wurde auch ausgeschaltet, indem ihm die Erziehungsrechte abgesprochen wurden und ihre Mitglieder, ähnlich der Elite, verfolgt wurden.¹³² Glaube hatte neben der kommunistischen Ideologie keinen Platz mehr. Es fanden Schauprozesse statt, die natürlich ein Exempel statuieren sollten. Während dieser Schreckensherrschaft wurde versucht, das Land wirtschaftlich neu aufzubauen und zu modernisieren, allerdings beruhten diese Bemühungen auf Fehlkalkulationen und falschen Ideen. So wurde beispielsweise versucht, die Schwerindustrie im Land zu etablieren, es gab aber weder Rohstoffe, noch die notwendigen Betriebe oder das erforderliche Know-how, nicht zuletzt, weil das Regime zuvor sowohl die wirtschaftliche als auch die technische Elite eliminierte. Rákosi wirtschaftete in diesen Jahren das Land nicht nur wirtschaftlich, sondern auch moralisch herunter, was ihm eine Rüge aus Moskau einbrachte¹³³. Auf dem Platz des inzwischen verstorbenen Josef Stalin kam Nikita Chruschtschow, der mit dem Personenkult Stalins aufräumte und einen wesentlich milderen politischen Kurs fuhr. Er war auch um die Entspannung der außenpolitischen Beziehungen bemüht und trat für ein „friedliches neben einander leben“ ein, was nicht nur auf das Verhältnis des Blocks eine positive Wirkung hatte, sondern auch innerhalb des Ostblocks mehr Möglichkeiten eröffnete¹³⁴. Rákosi wurde von Chruschtschow gezwungen, einen Teil seiner Macht an Imre Nagy abzugeben, der die aggressiven Maßnahmen Rákosis, sowohl in sozialer als auch in wirtschaftlicher Hinsicht zu mildern versuchte. So wurden beispielsweise die Arbeitslager aufgelöst, die Opfer der Schauprozesse wieder ins Gesellschaftsleben eingegliedert, die Industrialisierung verlangsamt und die Abgabequoten der Bauern gesenkt¹³⁵.

Dennoch konnte die immer lauter werdende Stimme der Unzufriedenheit des Volkes nicht zum Schweigen gebracht werden. Die Stimmung im Land wurde zunehmend antikommunistisch. Der wachsende Unmut der Bevölkerung, nicht zuletzt angefacht durch außenpolitische Ereignisse, wie etwa der Abzug der sowjetischen Truppen aus Österreich, was bedeutete, dass Ungarn von nun an – laut Pariser Vertrag – von den Sowjets illegal besetzt war, oder der Arbeiteraufstand in Polen, mit dem sich ein Großteil der Ungarn solidarisch zeigte, aber auch innenpolitische Ereignisse, wie die Wiederbestattung des László Rajk, der im Zuge eines Schauprozesses unschuldig

¹³² vgl. Kókai, 2014, S. 163

¹³³ vgl. ebd., S. 166

¹³⁴ vgl. Tabajdi, 2013, S. 36

¹³⁵ vgl. Kókai, 2014, S. 166-167

hingerichtet wurde, was einem Schuldeingeständnis gleich kam, führten 1956 schließlich zu einer Studentendemonstration, die einen zehntägigen Aufstand zur Folge hatte. Dieser Aufstand, der das Land noch für Jahrzehnte prägte, wurde letztendlich auf Geheiß und mit Unterstützung des Sowjets, mit der Beteiligung unter anderem von János Kádár, brutal niedergeschlagen¹³⁶.

Als Konsequenz flüchteten etwa 200.000 Menschen aus dem Land, darunter viele Wissenschaftler und Künstler. Kádár übernahm die Führung und leitete die Vergeltungsmaßnahmen ein. Tausende kamen ins Gefängnis, viele von ihnen wurden auch hingerichtet. Eine Opposition war in dieser Zeit undenkbar. Alles, was der Partei oder ihrer Ideologie widersprach, wurde verboten. Widerspenstigen Organisationen wurde eine parteinahe Führungskraft vorgesetzt¹³⁷.

Kádár erkannte, dass Gewalt auf Dauer nicht die Lösung sein kann, daher leitete er ein Konsolidierungsprogramm ein. Dieses sollte den Kommunismus wieder stärken, allerdings nicht mit Waffengewalt, sondern mit der Unterstützung und Zustimmung des Volkes. Dazu setzte er Maßnahmen, welche versprachen, die Wirtschaftslage und den Lebensstandard zu verbessern. Er hob die Löhne erheblich an, milderte die Restriktionen gegen Privathandwerk und –handel, die Zwangsabgabe der Bauern wurde abgeschafft und ein Agrarmarkt eingerichtet, wenn auch unter kontrollierten Bedingungen. Es wurden auch symbolische Gesten gesetzt, beispielsweise die Zulassung arbeitsfreier Tage zu Weihnachten und Ostern. Es konnten sich auch ehemals aus der Gesellschaft Verstoßene, wie die Kulaken zum Beispiel, wieder in die Gemeinschaft integrieren und sogar bis zur mittleren Führungsebene aufsteigen. Zuvor systemkritische Intellektuelle durften nach und nach wieder publizieren und sich am Gesellschaftsleben beteiligen. 1963 wurde ein Amnestiegesetz erlassen, dank dem die meisten 1957 verurteilten „Konterrevolutionäre“ wieder frei gelassen wurden¹³⁸.

Außerdem war die neue Leitlinie Chruschtschows auch in Ungarn spürbar. Der Ton Richtung Westen wurde milder, wenn auch der Ideologiekrieg weiter geführt wurde. An der Stelle des bis dahin permanent drohenden Krieges mit dem Westen trat nun ein Wirtschaftskrieg. Die Rivalität der Blöcke verlagerte sich in die Bereiche Sport, Kultur und Verbrauch, infolgedessen auch in Ungarn der Konsum in den Vordergrund

¹³⁶ Ein weiteres Tabu war es, den Aufstand als Revolution zu bezeichnen. Im Sinne der kommunistischen Ideologie wird mittels einer Revolution Unterdrückung bekämpft und der Sieg führt die Gleichheit aller herbei. Da Kommunismus das einzig gerechte System ist, muss jeder Versuch, der gegen dieses gerechte System auftritt, als Konterrevolution angesehen werden in: Kókai, 2014, S. 160

¹³⁷ vgl. ebd., S. 167-170

¹³⁸ vgl. ebd., S. 175-181

trat, was unter der Bezeichnung „Kühlschranksozialismus“ kontrovers diskutiert wurde.¹³⁹

Der steigende Lebensstandard und die Liberalisierung der alltäglichen Lebensbereiche, ließ die Menschen mit dem System Frieden schließen und für die Ruhe, die nun einkehrte, nahmen sie die Einschränkungen in anderen Bereichen in Kauf und lernten damit zu leben. Die vorherrschende Wohnungsnot wurde bis Mitte der siebziger Jahre gemildert, es wurde in moderne technische Projekte, wie zum Beispiel das Atomkraftwerk in Paks, investiert. Es gab keine Arbeitslosigkeit und jeder hatte eine Kranken- und Pensionsversicherung. Auch im Bildungssystem wurde dafür gesorgt, dass jedem Kind Schulbildung zukommt – wenn auch Qualität der Quantität zum Opfer fiel - und es entweder mit Matura oder mit einer Lehre abschließt. Im Gegenzug musste man kritiklos die Fehler des Systems hinnehmen. Jeder, der eine Karriere anstrebte, musste sich zum scheinheiligen System bekennen¹⁴⁰ und das in jedem Lebensbereich, denn der Staatssicherheitsdienst war überall vertreten. Die ÁVO (Magyar Államrendőrség Államvédelmi Osztálya – Staatsschutzabteilung der Ungarischen Staatspolizei – wurde unter Kádár in ÁVH, Államvédelmi Hatóság, umbenannt) hatte die Aufgabe, Informationen zu sammeln, Gefahren abzuwehren, was einen relativ großen Spielraum ermöglichte, und war mit der Überwachung von Personen und Organisationen sowie der Emigration betraut. Unter Kádár bekam die dem Innenministerium unterstellte Organisation noch mehr Befugnisse. Ihre Macht wuchs sukzessive und sie wurde teilweise auch von den Parteimitgliedern gefürchtet. Sie verfügte über ein flächendeckendes Netz, am Leben erhalten durch unzählige Geheimagenten und Spitzel. Anschwärzung, Bespitzelung und Denunziationen waren an der Tagesordnung. Die Stimmung des gegenseitigen Misstrauens war allgegenwärtig. Die ÁVO ließ nicht nur durch eigene Agenten Personen observieren, sondern zwang Mitarbeiter in Betrieben und Privatpersonen den eigenen Freundes- und Bekanntenkreis zu bespitzeln.

Auch ein berufliches Weiterkommen war nur denjenigen vorbehalten, die in den Augen des Regimes als treu galten, also musste man sich auch im Privatleben an die Linie halten, denn die Spitzel waren überall. An den Universitäten wurden ausschließlich diejenigen zugelassen, deren politische Gesinnung keinen Zweifel zuließ, ebenso wurden begehrenswerte Stellen und Posten nur an loyale Genossen vergeben. Auch der Großteil der Kulturschaffenden war in jeder Hinsicht vom Regime ab-

¹³⁹ vgl. Tabajdi, 2013, S. 37-39 und 48

¹⁴⁰ vgl. Kókai, 2014, S. 175-181

hängig. Die Partei „*erwartete sich*“ von namhaften Künstlern und Wissenschaftlern „*systemlegitimierende Dienste*“¹⁴¹, denen man ohne Konsequenzen nicht entkommen konnte¹⁴².

Am Anfang der sechziger Jahre verkündet Kádár: „Aki nincs ellenünk, az velünk van.“¹⁴³

Die Umkehrung Rákosis Satz „aki nincs velünk, az ellenünk van“¹⁴⁴ signalisierte eine mildere Innenpolitik, die zwar nach wie vor auf die marxistisch – leninistische Ideologie baute, aber den Rahmen immerhin erweiterte und somit mehr Möglichkeiten schuf.

Währenddessen zeigten sich die ersten Risse im System. Da das System der Planwirtschaft über keine Marktregulierung verfügte, fielen Fehler viel zu spät auf, wodurch erhebliche wirtschaftliche Schäden entstanden. Ein Versuch, diesen Missstand zu korrigieren, war der sogenannte Neue Wirtschaftliche Mechanismus, der die Dezentralisierung der Betriebe vorsah, um ihnen so eine erhöhte Flexibilität im Bereich der Produktion und Investition zu gewährleisten, die Liberalisierung der Preise ermöglichte, damit sie gemäß Angebot und Nachfrage gestaltet werden können, sowie die Etablierung eines flexibleren Lohnsystems, das zwar eingeschränkt war, aber immerhin etwas mehr Möglichkeiten für die Betriebe eröffnete. Damit setzte nach und nach der Wettbewerb ein, was dazu führen sollte, dass die Betriebe gewinnorientiert agieren. Da sich die Betriebsleiter gegen diese Bemühungen stellten und den Konkurrenzkampf verweigerten, ist das Programm gescheitert und musste eingestellt werden¹⁴⁵.

Der Zickzackkurs zwischen Reformversuchen und die konservativen Rückschritte machten es immer schwerer, das perfekte Bild des Kommunismus aufrecht zu erhalten. Die Ideologie verlor immer mehr an Glanz und Bedeutung. Das Kádár-Regime änderte nichts an der marxistisch-leninistisch geprägten Leitlinie, die Härte ließ aber mit der Zeit nach, das Dogma war im Alltag nicht mehr allgegenwärtig.¹⁴⁶ Im Laufe der Kádár-Ära durchlief die zuvor alles bestimmende Ideologie einen Wandel. Sie wurde „*leer*“ und „*realitätsfremd*“, ein „*fast ausschließlich in den Parteidokumenten vorkommender Begriff*“¹⁴⁷.

¹⁴¹ Standeisky, 2005, S. 272

¹⁴² vgl. ebd.

¹⁴³ Wer nicht gegen uns ist, ist mit uns.

¹⁴⁴ Wer nicht mit uns ist, ist gegen uns.

¹⁴⁵ vgl. Kókai, 2014, S. 175-181

¹⁴⁶ vgl. Heller-Nyekrics (1996) in: Standeisky, 2005, S. 272

¹⁴⁷ Standeisky, 2005, S. 321

Der Verfall des Systems begann lange vor dem Fall desselben und trat letztendlich aus wirtschaftlichen Ursachen 1989 mit dem Fall des eisernen Vorhangs ein. Der Verfall selbst ist aber in die Natur einer Diktatur eingeschrieben: in dem notwendigen Wechsel zwischen Härte und Milde versiegen die Überlebenschancen, was zwangsläufig den Abstieg und Zerfall zur Folge hat.¹⁴⁸

¹⁴⁸ vgl. Standaesky, 2005, S. 319

4.1 Die Kulturpolitik der MSZMP

Die Kulturpolitik der Kádár-Ära bekam seine besondere Note durch György Aczél. Aczél war zwischen 1958 und 1967 erster Stellvertreter des Kultusministers, ab 1966 Mitglied des Agitations- und Propagandaausschusses, ab 1969 Vorstand desselben. Zwischen 1967 und 1974 bekleidete er das Amt des Sekretärs des Zentralaussschusses, von 1970 bis 1988 war er Mitglied des Parteiausschusses¹⁴⁹. Dank seiner Freundschaft zu Kádár und seinen weit reichenden Beziehungen und Netzwerken reichte sein Einflussbereich weit über sein Tätigkeitsfeld hinaus.

Wie auch in anderen Bereichen, mussten Kádár und Aczél auch die Kulturpolitik ständig gegenüber dem konservativen Flügel der Partei verteidigen, die sowohl für die Verbreitung der Ideologie als auch für die Legitimation des Systems von zentraler Bedeutung war.

Seine, zunächst umstrittene Kulturpolitik ging unter der Bezeichnung „3T“ in die Geschichte ein und lässt sich nach Péter Agárdi in verschiedene Phasen einteilen¹⁵⁰. „3T“ steht für „tiltott, tűrt, támogatott“ (verboten, geduldet, gefördert) und markierte einen Wendepunkt nicht nur in der Kulturpolitik, sondern spiegelte auch die politische Situation des Landes wider. Die Idee der 3T hatte er bereits Ende der fünfziger Jahre, bis zur Verwirklichung vergingen aber mehr als zehn Jahre.

Die erste Phase der Kulturpolitik der MSZMP erstreckte sich über den Zeitraum von November 1956 bis zum Sommer 1958. Sie ist, abgesehen von Vergeltung und Resentiments, auch von der politischen Dualität des „reform-sozialistisch“ und des „stalinistisch-restaurierenden“¹⁵¹ Flügels und deren Machtkampf innerhalb der Partei gekennzeichnet, der auch auf die Kulturpolitik erheblichen Einfluss hatte.

Der zweite Abschnitt nach Agárdi umfasst den Zeitraum von 1958 bis 1962, in dem sich der Machtkampf noch mehr zuspitzte, was der allgemeinen Erstarkung des konservativen Flügels und der erneuten Zunahme des Dogmatismus geschuldet ist. Durch den Rückzug der Künstler und Intellektuellen, der durch die Vergeltungswelle nach 1956 ausgelöst wurde, entstand ein kulturelles „Vakuum“¹⁵², das mit minderwertiger Literatur ausgefüllt werden sollte. Zeitgleich fanden die ersten Bemühungen für eine aufgeschlossene Kulturpolitik und für die Erneuerung der ungarischen Film-

¹⁴⁹ vgl. Ständeisky, 2005, S. 271

¹⁵⁰ vgl. Agárdi, Péter: Közelítések a Kádár-korszal művelődéspolitikájához; In: Eszmélet (1.1. 1993) http://www.eszmelet.hu/agardi_peter-kozelitesek-a-kadar-korszak-muvelodespolitikaja/ [letzter Zugriff 1.8.2018]

¹⁵¹ ebd.

¹⁵² ebd.

produktion, der Theaterkünste, des Verlagswesens, um so die Bildungslücken der Bevölkerung zu schließen, statt. Durch die Investitionen des Staates in den Kultur- und Bildungssektor, den steigenden Lebensstandard und nicht zuletzt durch die Verbreitung des Fernsehers, bekam Bildung und Beruf in der Bevölkerung eine neue Bedeutung: es war angesagt, einen guten Beruf zu haben und gebildet zu sein. Die dritte Phase bestimmt Agárdi von 1963 bis 1973. In dieser Periode ließen sich die ersten Auswirkungen der gesetzten Maßnahmen zur Verbesserung des Lebensstandards spüren. Die Situation der Familien besserte sich in jeder Hinsicht, die Zahl der Grundschulabschlüsse wuchs sprunghaft an und das allgemeine Interesse an Weiterbildung stieg, wenn auch hier die Möglichkeiten nach wie vor begrenzt waren. Im Sinne der mildereren Innenpolitik Kádárs und auch als Ergebnis des steigenden Lebensstandards gelang nun auch die Konsolidierung der Kultur. Dieses Bündnis zwischen Partei und den Vertretern der Kultur fußte auf einem Kompromiss, die Zugeständnisse der Parteiführung *„stabilisiert und legitimiert die Macht der Parteiführung und das politische System“*¹⁵³. Die bestehende Hierarchie wurde zwar erhalten, aber die politischen Grundsätze weichten sich auf, sie ließen nun eine Vielfalt an modernen Einflüssen, sowohl auf dem Gebiet der Wissenschaften als auch im Bereich der Kultur zu und räumten endlich der Expertise mehr Raum ein. Die Grenzen und die unantastbaren Themen blieben zwar erhalten, aber sie hatten sich aufgeweicht, die Repressalien nahmen ab. Das Privatleben wurde weitgehend von der Ideologielast befreit, stattdessen trat der Konsum in den Vordergrund. Für diese Periode ist einerseits charakteristisch, dass gerade auf Grund der Modernisierung innerhalb der intellektuellen Schicht eine gewisse Rückständigkeit entstand, auf der anderen Seite, dank der Modernisierung, blühte die Kultur auf, eine neue Vielfalt im Bereich Literatur, Film, Musik und Theater entstand, aus der eine neue Künstlergeneration hervorging. Mit wachsender Öffentlichkeit und Publikum bekamen auch zuvor verbannte - etwa nicht marxistische, religiöse oder bürgerlich liberale, um nur einige aus Agárdis Aufzählung zu erwähnen - Ansichten einer Plattform. Weltanschauung wurde zunehmend zur Privatangelegenheit. *„Alternative Kulturen“*¹⁵⁴, welche die Tabus unangetastet ließen, konnten sich vermehren, dies galt besonders im Bereich des Unterhaltungssektors und in Kreisen der Jugend.

¹⁵³ Agárdi, Péter: Közelítések a Kádár-korszak művelődéspolitikájához; In: Eszmélet (1.1. 1993) http://www.eszmelet.hu/agardi_peter-kozelitesek-a-kadar-korszak-muvelodespolitikaja/ [letzter Zugriff 1.8.2018]

¹⁵⁴ ebd.

Die vierte Phase nach Agárdi findet zwischen 1974 und 1984 statt, die ein Rückfall in Bürokratie und Konservatismus einerseits und eine halbherzige Liberalisierung und Kommerzialisierung andererseits kennzeichnet. Die Entwicklungs- und Modernisierungswelle der vorigen Periode stagnierte und in Hinblick auf die Bildungsstandards zeigte sie sogar rückläufige Tendenzen. Aczél gelangen zwar, im Gegensatz zur Sowjetunion oder DDR, einige Errungenschaften, aber die Stagnierung war durch den wechselnden Führungsstil - einmal „ideologiegeladen“, dann wieder „pragmatisch“, einmal „flexibel“, dann wieder *krampfhaft*¹⁵⁵ – vorprogrammiert. Die Phase war von fehlender Perspektive und Strategie gekennzeichnet. Durch den immer wieder kehrenden Neokonservatismus wurden die Reformbestrebungen zwar von der politischen Bühne verdrängt, sie fanden aber in der Kultur eine Plattform, wo sie sich – innerhalb der begrenzten Möglichkeiten – entfalten konnten. In diesem Bereich meldeten sich die ersten kritischen Stimmen zu Wort. Die Kulturpolitik hatte hierbei eine paradoxe Rolle:

„A kulturális politikának ugyanakkor paradox módon nemcsak ezek bírálatának, ideológikus „bűnbak” –kezelésének feladatát „kellett”, vállalnia, hanem egyúttal – tudatosan vagy kényszerből – lehetőséget teremtett e válságtünetek” némi humanizálására, sőt [sic!] legitimálására, az eszmei pluralizmus – mégoly konfliktusos, de – fokozatos kiépítésére.”¹⁵⁶

Gleichzeitig – nicht zuletzt aufgrund des parteiinternen Tauziehens - stagnierten auch die dringend notwendigen kulturpolitischen Reformen, wie beispielsweise auf dem Gebiet der Bildungspolitik. Parallel zu den verabsäumten Maßnahmen war in der Gesellschaft während dieser Zeit auch ein allgemeiner „Abbau“ in den Bereichen des „Bewusstseins, der Kultur, aber auch auf der Ebene der *Mentalhygiene*“ zu beobachten, die nicht zuletzt auf die Etablierung einer Konsumgesellschaft zurückzuführen war.¹⁵⁷

Als fünfte und letzte Periode beschreibt Agárdi die Jahre zwischen 1984 bis 1988, die auch das Ende der Kádár - Ära markierte. In dieser Zeit konnte die Opposition, dank der Stagnierung und Perspektivlosigkeit des Regimes, erstarken. In diesen Jah-

¹⁵⁵ Agárdi, Péter: Közelítések a Kádár-korszal művelődéspolitikájához; In: Eszmelet (1.1. 1993) http://www.eszmelet.hu/agardi_peter-kozelitesek-a-kadar-korszak-muvelodespolitikaja/ [letzter Zugriff 1.8.2018]

¹⁵⁶ ebd.

¹⁵⁷ vgl. ebd.

ren schafften es Kádár und Aczél nicht mehr, eine Lösung für die Herausforderungen der Zeit zu finden, gleichzeitig wuchsen die Anforderungen, welchen die Kulturpolitik gerecht werden musste:

„[...] a kulturális élet és a kulturális politika puffer- és szelepfunkciója, eszközszerepe és kiszolgáltatottsága is tovább erősödik.¹⁵⁸

Um der Krise entgegen zu steuern, stellte sich Kádár in diesen Jahren Aczél, seinem treuen und gleichgesinnten Wegbegleiter entgegen und versuchte nun wieder mit konservativen Mitteln den Kurs zu ändern, es gelang ihm aber nicht mehr den Verfall zu stoppen. Zu diesem Zeitpunkt war der Konsens mit der intellektuellen Elite des Landes bereits hinfällig. Das Regime verlor die intellektuelle Schicht teilweise an die Rechtskonservativen, teilweise an den kapitalistisch-ökonomisch orientierten Liberalen.

Die Kulturpolitik ist ein empfindliches Instrument, nicht zuletzt, weil sie im höchsten Maße sensibel auf subjektive Einflüsse derer reagiert, die sie in den Händen halten, was sowohl positive, wie auch negative Aspekte mit sich bringen kann. Im Falle Ungarns überwiegen die positiven, immerhin hatten Aczél und Kádár es trotz Rückschlägen geschafft, Werte zu etablieren, Reformen auf den Weg zu schicken, das Land zu humanisieren und zu modernisieren. In ihren Bemühungen, eine neuerliche Rückkehr zu einer Diktatur, wie es unter Rákosi der Fall war oder die Gefahr eines erneuten Militäreinsatzes, wie es 1956 passierte, zu vermeiden, gingen beide an die Grenzen des Möglichen und noch ein Stück weiter und das war beispiellos im Ostblock. Dadurch entstanden zwar immer wieder Spannungen, nicht nur parteiintern, sondern auch mit der Sowjetunion, aber genau das half ihnen auch, eine weitere Eskalation im Land zu vermeiden.¹⁵⁹

¹⁵⁸ Agárdi, Péter: Közelítések a Kádár-korszal művelődéspolitikájához; In: Eszmelet (1.1. 1993) http://www.eszmelet.hu/agardi_peter-kozelitesek-a-kadar-korszak-muvelodespolitikaja/ [letzter Zugriff 1.8.2018]

¹⁵⁹ vgl. ebd.

5 Vertreter

5.1 Komlós János

Er war nicht nur einer der Vertreter des politischen Kabarets in Ungarn, sondern übernahm eine Schlüsselrolle sowohl im Hinblick auf die Entstehung als auch für den Fortbestand sowie für den reibungslosen Betrieb des politischen Kabarets ab der zweiten Hälfte der sechziger Jahre.

Er war eine komplexe, stark polarisierende Persönlichkeit, dessen Facettenreichtum in den Erinnerungen seiner Wegbegleiter am deutlichsten zum Vorschein kommt. Viele liebten und verehrten ihn. Viele hassten und fürchteten ihn aber auch. Er hatte viele Freunde, aber auch viele Feinde.¹⁶⁰

Nachfolgend soll seine Person, als sozusagen der Grundbaustein des schmalen Weges zur Mündigkeit (Henningsen) in einem totalitären System, vorgestellt werden, um so die Zusammenhänge verdeutlichen zu können.

5.1.1 Zur Person

Komlós wurde am 9. Februar 1922 in Budapest als Sohn einer mittelständischen jüdischen Familie geboren. Er wurde religiös erzogen, sein Großvater lehrte ihn bereits mit drei Jahren das Lesen und Schreiben auf Hebräisch. Er besuchte das jüdische Gymnasium und wurde zum Rabbi-Zögling. Nach der weltlichen Reifeprüfung 1939 und der Hebräischen 1940 begann er sein Studium einerseits an der *Rabbiképző Intézet* (Landesrabbinerseminar) und andererseits am *Pázmán Péter Tudományi Egyetem*, wo er Philosophie studierte. Interessanterweise scheint, außer in seiner persönlichen Akte des Staatssicherheitsdienstes, nirgendwo sonst auf, dass er auch Psychologie studierte. Ab 1942 arbeitete Komlós als Assistent bei dem namhaften Psychologieprofessor Harkai Schiller Pál, zu dessen Fachgebieten Charakterkunde, Psychotherapie und Psychotechnik gehörten. Komlós soll bei ihm Psychoanalyse gelernt haben.¹⁶¹

Da sein Vater während des Krieges verhaftet und nach Auschwitz deportiert wurde, musste Komlós neben seinem Studium Gelegenheitsjobs annehmen, um so den Verdienstentgang seines Vaters zu kompensieren. Das waren hauptsächlich Jobs in

¹⁶⁰ vgl. Zit. Zoltai Gusztáv in: Kertész, 2002, S. 311

¹⁶¹ vgl. 2.8.1 – 2916, BM Központi Fogyatéék 2916, ÁBTL

Gasthäusern und Bars, wo sowohl sein Menschenkenntnis als auch seine Lebenserfahrung wachsen konnte.

Er selbst wurde bereits 1942 einmal für einige Tage und im Mai 1944 dauerhaft zum Arbeitsdienst einberufen, von wo er im Oktober des selben Jahres floh und bei Bekannten bis zum Kriegsende untertauchte.¹⁶²

Seine ersten Kontakte zu kommunistischen Kreisen, die sich später als nützlich erwiesen, knüpfte er bereits in seinen Studentenjahren.

Nach Kriegsende setzte er sein Studium nicht fort, sondern meldete sich freiwillig zur politischen Polizei ÁVH (Államvédelmi Hatóság). Welche Funktion Komlós innerhalb dieser terroristischen Organisation innehatte, ist nicht vollständig geklärt. Es bleibt auch ein Rätsel, warum er nach dem Krieg diesen Weg einschlug. Ob er seine weitere Sicherheit als Mitglied einer Organisation dieser Art absichern wollte oder ob er zu denjenigen gehörte, die aus Gejagten selbst zu Jägern wurden, bleibt einstweilen ungeklärt. Er selbst machte auch später kein Geheimnis aus seiner Vergangenheit, erzählte aber nicht gern darüber. 1953 wurde er – auch auf eigenen Wunsch – vom ÁVH entlassen.

Da er mehrere Sprachen beherrschte, unter anderem auch Russisch, bekam er zunächst bei dem Staatlichen Landwirtschaftlichen Forschungsinstitut als Übersetzer einen Job, später wurde er zum technischen Übersetzer des Forschungsinstituts des Fernmeldeamtes.

1956 wurde er wieder vom ÁVH als Geheimoffizier rekrutiert und zum Leiter der Protokollabteilung des Ministeriums für Außenhandel ernannt. Diese Stelle diente nur als Deckmantel während er als Geheimagent für Spionageabwehr zuständig war.

Bereits damals zeigte sich sein Interesse in Bezug auf Literatur und Kultur. Seine ersten Erzählungen stammen aus dieser Zeit, wohlgemerkt, er publizierte diese als Übersetzungen der Werke unbekannter sowjetischer Schriftsteller, weil ihm bewusst war, einen ÁVH - Offizier würde die Kulturrelite niemals ernst nehmen.

Der Umstand, dass nach den Vorkommnissen im Jahr 1956 viele Kulturschaffende die Öffentlichkeit scheuten und sich im Hintergrund hielten, verhalf Komlós zu seiner erste Stelle im Kulturressort. Er wurde 1957 Redakteur in der Abteilung für Literatur des ungarischen Radios. Von da an ging seine Karriere steil nach oben, nicht zuletzt auch wegen seiner bis dahin gut ausgebauten Kontakte bis hin zu den oberen Sphären der Parteiführung. Bereits ein Jahr später wurde er zum Direktor des Kulturressorts der Tageszeitung *Magyar Nemzet*, 1962 wurde er zum Direktor der Kulturre-

¹⁶² vgl. 2.8.1 – 2916, BM Közpointi Fogyatéék 2916, ÁBTL

daktion der größten und wichtigsten Tageszeitung, *Népszabadság*, befördert. Diesen Posten behielt er bis zur Gründung seines Theaters 1967, *Mikroszkóp Színpad*, dessen Führung selbstverständlich er übernahm und bis zu seinem Tod innehatte.

Bereits in der Zeit bei der *Népszabadság* begann er auch Drehbücher und Texte für Fernsehsendungen zu schreiben. Er wurde landesweit bekannt mit seiner Conférence im *Radiokabarett*, später bekam er eigene Fernsehshows, wie beispielsweise *Az érem harmadik oldala* oder *Az én csatornám*, die bereits von seinem typisch ironischen und zynischen Stil geprägt waren. Er war auch der Conférencier des *Mikroszkóp Színpad*, eine Funktion, die ihn unvergessen macht.

Die verantwortungsvolle Position eines Theaterdirektors, nicht zuletzt auch die Rolle eines Puffers und Katalysators, und der Drang als Conférencier immer aktuell zu sein, beanspruchten ihn stark. Der Griff zum Alkohol wurde zur Gewohnheit und er stellte den Konsum auch nicht nach mehreren Herzinfarkten ein. Der vierte und letzte Herzanfall kostete ihm das Leben. Er starb achtundfünfzigjährig am 18. Juli 1980.

Komlós war zweifelsohne eine interessante Persönlichkeit voller Widersprüche. Er war sehr gebildet und belesen, verfügte über ein Allgemeinwissen, das weit über dem des Durchschnitts lag. Er beherrschte Deutsch, Latein und Hebräisch perfekt, hatte darüber hinaus fundierte Kenntnisse in Englisch, Russisch und Altgriechisch.¹⁶³ Er soll auch in Schwedisch bewandert gewesen sein und obwohl er seine Deutschkenntnisse leugnete, besserte er einen Dolmetscher während eines Deutschlandbesuchs mehrere Male aus.¹⁶⁴

Seine ehemaligen Mitarbeiter und Kollegen beschreiben ihn allesamt als vielseitig und hochgebildet, blitzschnell im Denken und in seiner Argumentation als einen, der intellektuell ausnahmslos jeden überflügelte.¹⁶⁵ Er hatte einen feinen, ausgereiften Humor und ließ diesen, wann auch immer es möglich war, in sein Tun einfließen. Darüber hinaus verfügte er über ein untrügliches Gespür sowohl für Menschen als auch für (politische) Vorgänge:

¹⁶³ vgl. Zit. Komlósné Molnár Klára in: Kertész, 2002, S. 57

¹⁶⁴ vgl. Zit. Sass József, ebd., S. 367-368

¹⁶⁵ vgl. Zit. Lakatos Ernő, ebd., S. 214-15
vgl. Zit. Kazimir Károly, ebd., S. 356

„Azt el kell ismernem, hogy Komlósnál kulturáltabb, az információkat, amikhez hozzájutott, nála okosabban, politikailag és ideológiailag jobban kezelő szerző ebben a műfajban nem volt.”¹⁶⁶

Es gab keine Themen, über die er nicht informiert war und nicht diskutieren konnte. Er abonnierte mehrere fremdsprachige Zeitschriften, somit wusste er alles und kannte jeden, lange bevor der Rest von Ungarn davon Wind bekam.¹⁶⁷

„A színházba négy vagy öt különböző folyóirat járt, amelyekből készült. Ha megjelent a kulturális élet egén egy új szerző egy új regénnyel vagy egy új színdarabbal, ami áttörte a falat, arról ő már egész biztosan tudott. Hihetetlen gyorsan olvasott, és hihetetlen módon tudta fölfalni mindazt, ami őt kulturális vonatkozásban érdekelte”¹⁶⁸

Komlós war außerordentlich redegewandt, einer der anerkanntesten ungarischen Journalisten, Tamás Vitray, attestierte ihm eine außergewöhnliche verbale Kraft:

„Komlósban először tapasztaltam igazán verbális erőt. [...] itt van egy ember, akinek sem a gesztusai, sem a mimikája nem volt rokonszenves, ezt nem csak én mondom, és mégis népszerű volt, rákapcsolták a tévét, akarták hallani, mert a verbális ereje olyan erős volt.”¹⁶⁹

Menschen, die sich seines Respekts sicher sein konnten, erlebten ihn als warmherzig und hilfsbereit. Wenn er helfen konnte, sei es privater oder beruflicher Natur, tat er das.

So sehr sich alle über seinen außergewöhnlichen Intellekt einig waren, so sehr waren die Gefühle im Bezug auf seine Person gemischt. Viele empfanden sein Auftreten als arrogant und überheblich. Davon zeugen auch die Einträge in seiner Personalakte beim Staatssicherheitsdienst. In der Zeit als ÁVH - Offizier gab es unzählige Beschwerden wegen seinem ausfälligen, geringschätzenden und groben Auftreten gegenüber seinen Mitarbeitern, was ihm letztendlich nicht nur ständige Versetzungen und eine Degradierung bescherte, sondern letztendlich auch zu seiner Entlassung

¹⁶⁶ Zit. Verebes István in: Kertész, 2002, S. 394

¹⁶⁷ vgl. Zit. Marton Frigyes, ebd., S. 297

¹⁶⁸ Zit. Marton Frigyes, ebd., S. 17

¹⁶⁹ Zit. Vitray Tamás, ebd., S. 385

fürhte.¹⁷⁰ Solche extremen Entgleisungen kamen in seiner späteren Laufbahn nicht mehr vor, dennoch gab es viele, die ihn unsympathisch fanden und seine Art als zu selbstsicher, überheblich oder rau.¹⁷¹

Viele fürchteten ihn auch, nicht zuletzt wegen seiner guten Kontakte in die Parteizentrale. Die wenigsten trauten sich, sich mit Komlós anzulegen.¹⁷²

„Az igazság az, hogy nekem elég sok bajom volt őmiatta. Nagyon gyengéd kifejezés, ha azt mondom, hogy nem szerették. Nyilván irigységből, de nagyon sok utálat, gyűlölet övezte. Félték tőle. Említettem az Érem harmadik oldala kapcsán, hogy soha nem adták vissza az anyagát. De ki merte visszaadni Komlós János anyagát?“¹⁷³

Er war gefürchtet wegen seiner Parteitreue, wegen seiner ÁVH – Vergangenheit, aber auch wegen seiner geringschätzenden Art, die er im Umgang mit bestimmten Menschen an den Tag legte. Borniertheit und Dogmatismus verurteilte er aufs Schärfste und begegnete diesen in den Reihen seiner Mitarbeiter mit Herabsetzung und Verachtung, in den oberen Rängen mit Ironie und Zynismus.

Diese Beschreibungen scheinen auch den Schilderungen des Autors des Buches *A Komlós* in Bezug auf die Entstehung des Buches zu untermauern. Offensichtlich war es alles andere als leicht, Wegbegleiter, Freunde und Kollegen zu finden, die selbst posthum, nach mehr als zwanzig Jahren bereit waren über János Komlós zu erzählen.¹⁷⁴

Er mag viel Respekt genossen haben, geliebt wurde er nicht von vielen und das wurde bei seiner Beerdigung, wie das üblicherweise der Fall ist, deutlich:

„Könnyet, megrendülést alig láttam. Pedig a magyar kabarétörténet egyik legnagyobb alakja távozott. A kultúrpolitika sohasem tudta igazán, hogy hova tegye, különben sem túl sírók természetű. Színészek viszont bármikor tudnak sírni, ha akarnak. Úgy látszik, most nem akarnak. Csak a tehetségtelenek siratták el, akik tudták, hogy hamarosan kirúgják őket.“¹⁷⁵

¹⁷⁰ vgl. 2.8.1 – 2916, BM Központi Fogyatékos 2916, ÁBTL

¹⁷¹ vgl. Zit. Vitray Tamás in: Kertész, 2002, S. 385

vgl. Zit. Harkányi Endre, ebd., S. 346-347

vgl. Zit. Szilágy János, ebd., S. 263-266

¹⁷² vgl. Zit. Harkányi Endre, ebd., S. 346-347

¹⁷³ Zit. Surányi Lili, ebd., S. 346-347

¹⁷⁴ vgl. Kertész, S. 13-17

¹⁷⁵ Zit. Farkasházy Tivadar, ebd., S. 276

5.1.2 Seine Rolle und Bedeutung

So wie Komlós aus seiner Vergangenheit kein Geheimnis machte, so stand er auch zu seiner politischen Gesinnung, die durch und durch rot gefärbt war, lange bevor die Machtverhältnisse nach dem Krieg entschieden wurden.

Er war aus Überzeugung ein Verfechter des Sozialismus und ein treuer Diener der kádárschen Konsolidierungspolitik.¹⁷⁶ Er war ein erklärter Gegner des Kapitalismus und glaubte an die Richtigkeit der marxistischen Theorie, worin er die Zukunft seines Landes sah. Allerdings, wie alle anderen auch, betrachtete er auch dieses System kritisch und wusste um dessen Fehler und Schwachpunkte. Es liegt nahe, dass ein Mann von seiner Intelligenz, dem System nicht blind gedient hatte, sondern es durchschaute und neben den positiven Aspekten auch die Ungeheuerlichkeiten der kommunistischen Praxis erkannte. Dennoch war der berufliche Werdegang nur über die Partei möglich.¹⁷⁷

Auch wenn er sich gewissermaßen anpasste, seine kritische Haltung behielt er und das erwartete er auch von seinen Genossen. Er setzte voraus, dass ein starkes System scharfe Kritik aushalten muss.¹⁷⁸ Es war ihm allerdings auch bewusst, dass die Realität anders aussah:

„Komlós tudta, hogy milyen rendszerben él (többek között onnan, hogy maga is részt vett fölöttébb aktívan az előkészítésében és kiépítésében), és azt is tudta, hogy minden rendszer arra való, hogy meghaladják azt. Félreértés ne essék: Komlós őszintén hitt a szocializmus eszményeiben, de egyáltalán nem gondolta azt, hogy ezt fafejű és unalmas, főleg pedig humortalan funkcionáriusok fogják felépíteni.“¹⁷⁹

Komlós war kein Reformler, aber für kommunistische Verhältnisse progressiv, es lag ihm also viel daran, seine Botschaft kundzutun. So gesehen war das Kulturressort genau das Richtige und er begann bereits als Journalist die Grenzen des Möglichen auszuloten. Unter seiner Führung veränderten sich sowohl die Kulturredaktion des Magyar Nemzet als auch die der Népszabadság. Sie wurden viel offener und freier, Komlós verbog den vorgegebenen Rahmen, ohne diesen zu brechen. Er nutzte die Flexibilität seines Ressorts nicht nur um die von der Partei vorgeschriebene Ideologie

¹⁷⁶ vgl. Zit. Kazimir Károly in: Kertész, 2002, S. 356

¹⁷⁷ vgl. Zit. Kristóf Attila, ebd., S. 76

¹⁷⁸ vgl. Zit. E. Fehér Pál, ebd., S. 161

¹⁷⁹ ebd., S. 166

dem Volk zu unterbreiten, sondern auch um Kritik zu üben, wenn er dies für gerechtfertigt hielt. Als Direktor achtete er dabei auf die Nähe zur Linie und demonstrierte diese auch, seinen Mitarbeitern verschaffte er damit aber ein wenig mehr journalistische Freiheit.¹⁸⁰ In dieser Funktion trat er auch immer wieder als Redner bei diversen Veranstaltungen im gesamten Land auf. Womöglich brachte die Erfahrung, die er im Zuge dieser Auftritte machte, nämlich, dass das Publikum auf ihn reagierte und er seine Botschaft anbringen konnte, die zündende Idee ein Theater zu gründen und dies von einer Bühne aus zu tun. Jedenfalls erlaubten sich unter seinem Einfluss beide Kulturredaktionen mehr als irgendeine der anderen Tageszeitungen.¹⁸¹ Diese geistige und schöpferische Freiheit war zwar auch relativ, aber immerhin genug, um von den Kollegen als Mitarbeiter der Kulturredaktion beneidet zu werden.

„ [...] a kül- és a belpolitikai sokféleséget, véleményt legfejebb riportban lehetett megírni, publicisztikában semmiképp, ezért majden minden a kultúrára csapódott le. Nem véletlen, hogy irodalmi vitákba csomagolódtak bizonyos nagyon súlyos gazdaságpolitikai és egyéb dilemmák, mert ilyen volt a rendszer.”¹⁸²

Komlós ging sogar soweit, dass er Schriftsteller publizierte, die von der Parteilinie abwichen oder von dieser sogar zuvor aus der Öffentlichkeit verbannt wurden. Er sorgte jenseits der Ideologie auch für Qualität und verhalf vielen bereits bekannten, aber auch jungen Schriftstellern zur Öffentlichkeit, er gab ihnen eine Plattform. Aber auch verbannte Philosophen, die nicht in das Schema der Genossen passten konnten mit seiner Unterstützung rechnen. Komlós nutzte alle Möglichkeiten aus, sowohl kulturelle als auch politische Progression zu fördern.¹⁸³ Es wurde möglich, dem Kritiker der Népszabadság – und das war die Zeitung der Partei – zu widersprechen und eine andere Meinung als diese zu vertreten.¹⁸⁴

„Jani hozta azt, hogy egy műről egyáltalán vitázni lehetett, és a központi pártlap kritikusanak a véleményével szemben más vélemény is megjelenhetett. . [...] Jani következetesen dolgozott azon, hogy a Népszabadság, és ebben nem volt egyedül a szerkesztőségben, ne legyen Pravda. Igenis lehessen velünk vitatkozni.

¹⁸⁰ vgl. Zit. Várkonyi Tibor in: Kertész, 2002, S. 50

¹⁸¹ vgl. ebd., S. 52

vgl. Zit. Rózsa Gyula, ebd., S. 116

¹⁸² ebd., S. 116

¹⁸³ vgl. Zit. Tamás István, ebd., S. 196

¹⁸⁴ vgl. Zit. E. Fehér Pál, ebd., S. 155

*Rényi Péter áldása nélkül ez természetesen nem történhetett volna meg. S ha azt mondom, hogy Rényi áldása, ebben benne van Aczél áldása is.*¹⁸⁵

Natürlich auch das nur mit Maß und vor allem mit dem Ziel, die intellektuelle Schicht des Landes mit der Partei auszusöhnen. Deswegen bekam Komlós freie Hand weil sie wussten, sie müssten sich nicht sorgen, denn er weiß ganz genau, wie weit er gehen kann.¹⁸⁶

Komlós ließ auch mit politischer Humoreske frischen Wind in die Redaktion wehen:

*„Tehát nem trombitászó és zászlólobogtatás, a felszabadulás jól bevált megköszönése a Vörös Hadseregnek, hanem humorral, öniróniával és kajánsággal is lehet erről beszélni. Ez többet ért, mint egy párthatározat, mert lényegesen többen olvasták, és nagyobb hatóereje volt.*¹⁸⁷

Komlós war nicht nur Parteimitglied, sondern jemand, der wirklich von der Sache überzeugt war, er blieb aber trotzdem ein Freigeist und bekämpfte Engstirnigkeit und Borniertheit mit allen Mitteln, die ihm zur Verfügung standen, auch wenn Parteimitglieder oder –dogmen in sein Fandekreuz gerieten.

*„Komlós nem aszerint osztályozott, kitől kell félni, és kitől nem kell félni. Számára a mérce inkább az lehetett, hogy ki az, aki intellektuálisan egy húron pendül vele, és ki az, aki nem.*¹⁸⁸

So gesehen war sein journalistisches Wirken bahnbrechend für die damaligen Verhältnisse in Ungarn. Er war kein Parteiknecht, er diente dieser nur soweit sie seinen Vorstellungen entsprach, behielt aber seine eigene Souveränität und Meinung.¹⁸⁹ Er war in einer Person Gegner und Befürworter und ließ beides in seine Arbeit einfließen.¹⁹⁰

Er konnte das einerseits dank dem Namen, den er sich bis dahin gemacht hatte, zum anderen dank seiner guten Beziehungen. Aufgrund der Abstammung und der Verfolgung im zweiten Weltkrieg genossen Juden im kommunistischen Ungarn Vertrauen,

¹⁸⁵ Zit. E. Fehér Pál in: Kertész, 2002, S. 155

¹⁸⁶ vgl. Zit. Marton Frigyes, ebd., S. 283

¹⁸⁷ Zit. Molnár Gál Péter, ebd., S. 176

¹⁸⁸ Zit. Hajdú János, ebd., S. 139

¹⁸⁹ vgl. Zit. Hárs István, ebd., S. 278

¹⁹⁰ vgl. Zit. Verebes István, ebd., S. 399

da man davon ausging, dass sie zwangsläufig eine pro-kommunistische Haltung einnehmen würden, weil nur der Sozialismus im Stande sei, den Judenhass auszumerzen.¹⁹¹ Komlós konnte natürlich dieses Vertrauen mit seiner ÁVH – Tätigkeit noch erheblich ausbauen. Dieser Umstand und seine besonderen Fähigkeiten öffneten ihm die Türen bis in die obersten Etagen. Davon zeugt eine Karikatur in der internen Silvester- Ausgabe der Népszabadság, die jedes Jahr zum Jahreswechsel für die Mitarbeiter herausgegeben wurde. Diese zeigte Komlós mit einem Modell eines Theaters in seiner Hand und im Hintergrund György Aczél und István Szirmai. Der Text am Bild war „Ajándékozzon kedvencének Mikroszkópot!“

„Ez jelezte azt, hogy amíg a párt mindenkori irányvonalát a főszerkesztőn vagy a főszerkesztő-helyettesen keresztül érvényesítették a lap mindennapi készítésében, addig Komlós [...] közvetlenül tartotta a kapcsolatot a kulturális politika mindenkori vezetőivel. A normális szolgálati út Kádár alatt ez volt: illetékes ideológiai titkár, illetékes KB-alosztály, onnan a főszerkesztőhöz ment a direktíva, a letolás és minden egyéb, majd lejutott a szerkesztőségi struktúrába, a rovatvezetőig, legvégül a munkatársakig. Ez Komlósnál az első pillanattól nem így működött. A karikatúra pontosan érzékeltette, hogy ő nem függvénye a hierarchiának. Ő a kulturális politika első számú faktoraival kommunikált.“¹⁹²

Er war der perfekte Netzwerker und das half ihm oft Wege frei zu räumen, die für andere eine unüberwindbare Hürde bedeutet hätte:

„Komlós Jánosnak szerteágazó kapcsolatai voltak. Mondok egy példát erre. A III/III, azaz a belső elhárítás, ahogy nyilván más szerkesztőségeiben is, két embert megkörnyékezett a Magyar Nemzetnél. Két nagyon tisztességes, rendes embert. A két kolléga kis hijján halálra rémült attól, hogy belekényszerítik őket a besúgói szerepbe. Mentek a főszerkesztőhöz, hogy most mi legyen. Mihályfi szólt Komlósnak, és ő elintézte, hogy leszálljanak róluk.“¹⁹³

Es war aber nicht nur das Sicherheitsnetz, das er sich im Laufe der Jahre aufbaute und das ihn das sagen oder schreiben ließ, was er sagte oder schrieb. Es war auch

¹⁹¹ vgl. Zit. Schweitzer József in: Kertész, 2002, S. 34

¹⁹² Zit. Rózsa Gyula, ebd., S. 117-118

¹⁹³ Zit. Kristóf Attila, ebd., S. 71

die Verantwortung, die man als Journalist oder als Conférencier dem Leser oder dem Publikum gegenüber hat: wenn man schon nicht die volle Wahrheit sagen kann, dann sollte man wenigstens „*nicht bewusst lügen*“.¹⁹⁴ Selbst wenn man im Text einen sogenannten „roten Schwanz“ (vörös fark¹⁹⁵) positionieren musste, um vom Rest abzulenken oder sich zu tarnen, versuchten Komlós und seine Mitarbeiter dennoch möglichst nah an der Wahrheit zu bleiben.

Es gab aber auch ein weiteres Motiv, das sein Tun maßgeblich beeinflusste. Durch seine gesamte Laufbahn zieht sich der Drang, etwas zu bewegen wie ein roter Faden. Im Sinne seiner Überzeugung und innerhalb des möglichen Rahmens war Komlós immer um Fortschritt und Weiterentwicklung bemüht. Er rüttelte nicht an Fundamenten, er stellte nichts in Frage - immerhin glaubte er ja selbst daran -, aber er betrachtete immer alles kritisch, denn ohne Kritik findet auch keine Entwicklung statt. Diese Grundhaltung ließ ihn die Linien immer ein bisschen weiter hinausschieben, die Grenzen ein wenig erweitern und lockern.¹⁹⁶ Die Menschen hatten sich mit dem System schon abgefunden, ihren Frieden damit geschlossen und einen Weg gefunden, damit zu leben. Als Komlós kam, empfanden ihn viele als Verräter, aber viele fingen auch an, die Dinge aus einer anderen Perspektive zu betrachten.¹⁹⁷

Das passte zu ihm, denn in welche Hülle er auch immer das, was er vermitteln wollte einkleidete, es hatte etwas Belehrendes an sich. Es schien ihm wichtig zu sein, die Menschen davon zu überzeugen, dass der kommunistische Weg der richtige sei, daher war bei ihm ein roter Schwanz nicht immer als Tarnung oder Ablenkung gedacht, sondern oft genau umgekehrt, nämlich um klar zu stellen, dass die geübte Kritik nur als kleine Kurskorrektur gedacht ist und keinesfalls einen Richtungswechsel bedeutet.

Das Zusammenspiel seiner selbstauferlegten Verpflichtung, für die Sache zu kämpfen und die Menschen davon zu überzeugen, sowie sein Hang zum Humor dürften ausschlaggebend für die Idee eines neuen Theaters gewesen sein. Komlós arbeitete lange auf die Verwirklichung hin. Ihm schwebte ein politisches Kabarett vor, das auch

¹⁹⁴ vgl. Zit. Hajdú János in: Kertész, 2002, S. 134

¹⁹⁵ Der Ausdruck „vörös fark“ steht für ein in Diktaturen gern verwendetes stilistisches Mittel. In einem Werk wird die Wahrheit dargestellt, aber das Ende entspricht der gängigen oder vorherrschenden Ideologie. Eine anspruchsvollere Variante dessen ist, wenn der „vörös fark“ in den laufenden Text immer wieder eingebaut wird, um so noch mehr von dem eigentlich Gesagten abzulenken.

¹⁹⁶ vgl. Zit. Hajdú János in: Kertész, 2002, S. 134

vgl. Zit. Farkasházy Tivadar, ebd., S. 270

¹⁹⁷ vgl. Zit. Marton Frigyes, ebd., S. 302

von literarischem Wert war und eine Formensprache hatte, die reicher war, als die der Kabarets, die damals in Ungarn bereits existierten¹⁹⁸.

Er ließ die Idee jahrelang gedeihen und als die Zeit dafür reif war – das Scheitern der Reformen im Wirtschaftssektor war einer der Gründe, warum es möglich wurde –, fand er auch die richtigen Argumente, um Aczél von der Bedeutung eines Theaters diesen Kalibers zu überzeugen:

„Jani színházigazgató akart lenni. Hogy aztán az lett, az a gazdasági reformot kísérő bátortalan politikai reformok egyik következménye volt. Jani azzal érvelt, hogy ha a Szovjetunióban Rajkinnak lehet színháza, akkor neki itt miért ne lehetne. Komlós akkor már elismert személyiség volt. Milliók hallgatták a Rádiókabaréban, nézték Az érem harmadik oldalát a televízióban, s várták az újabb odamondogatásokat. Jani meg elment addig, ameddig lehetett.”¹⁹⁹

Zweifelsohne gab es zu dem Zeitpunkt außer Komlós keine andere Person, die dermaßen perfekt alle Voraussetzungen in sich vereinte und damit die notwendigen inneren und äußeren Bedingungen erfüllte.

„Komlós esetében két dologról volt szó. Az egyik körülmény: Komlós nagyjából sejtette a párton belüli erőviszonyokat, és a legtöbbször megtalálta annak lehetőségét, hogy a stupiditás, a dogmatizmus ellen fellépjen. A második körülmény pedig az volt, hogy Komlós roppant tudatosan alkalmazta az irónia, a humor eszköztárát. Bohócá-larcot öltött, hogy komoly publicista lehessen.”²⁰⁰

Komlós war der Ansicht, dass Humor nicht nur maßgeblich an die Entwicklung einer Gesellschaft beteiligt ist, sondern gleichsam auch deren Entwicklungsstand widerspiegelt:

„Egy társadalom anyagi fejlődése lemérhető a humor változásain is. A feudális vagy a feudális viszonyok között élő közösség humora elsősorban adomázó, borozgató, asztal melletti. A városi fejlődés másfajta humort hoz létre. Kiszorítja a humorból az adomát, és behozza a filozófiát, a sújosabb mondanivalót, amely nemzeti

¹⁹⁸ vgl. Zit. Molnár Gál Péter in: Kertész, 2002, S. 178

¹⁹⁹ Zit. Molnár Gál Péter, ebd., S. 178

²⁰⁰ Zit. E.Fehér Pál, ebd., S 167

sorskérdéseken, történelmen és jelenen vagy az egész emberiség problémáin töpreng. Nem véletlen, hogy Swift az angoloknál több mint két évszázaddal megelőzte a [...] a magyar Swiftet, Karinthyt. Nem véletlen, hogy az a fajta nemzeti önirónia, a nemzeti múlt szatirikus önbírálata, amelyet a franciáknál Anatole France művelt, nálunk [...] sok emberből még ma is megütközést vált ki, vagy felháborodott indulatot. A humor fázisait éppen úgy nem lehet átugrani, mint a társadalmi fejlődés korszakait.²⁰¹

Humor schien ihm das richtige Mittel zu sein, um sowohl das Volk, als auch manche Genossen zu erziehen – dieses Wort erscheint, mit Blick auf Komlós Intention, Inhalte zu vermitteln und Henningsens Theorie, dass Lehrer und Kabarettist im Prinzip das gleiche tun, als gerechtfertigt.

Er bediente den Januskopf-Charakter öffentlicher Medien immer schon meisterhaft. Er tat es als Publizist bei der Zeitung, als Kabarettist beim Radiokabarett, als Moderator in der eigenen Fernsehshow und als Conférencier im Theater. So sehr er die Konsolidierungspolitik Kádárs unterstützte, so sehr polemisierte er auch über Missstände im System, wenn auch im Rahmen.

Worauf es bei dieser kniffligen Art der Kritik ankam, wusste er genau und betrieb die Bewertung der Themen mit großer Vorsicht. Den Kunstgriff, der dabei ein dankbares Mittel ist, benutzte er bereits als Publizist:

„Egy mondat mindig van, amit az ember meg akar írni egy cikkben, sokkal több nincs, amit szeretne, ha eljutna az olvasóhoz. Komlós rendszerint azonnal tudta, hogy azt kell kihúzni.“²⁰²

Das ist ja, wie in den Kapiteln über den Witz beschrieben, auch das Urmittel des Witzes und des Kabarettis. In einer Zeitung durfte „der“ Satz nicht am Beginn eines neuen Absatzes stehen, sondern musste in der Mitte eines langen und langweiligen Teils platziert werden.²⁰³ Im Witz muss er umschrieben werden, man muss den Zuhörer oder den Zuschauer zum Satz hinleiten, den er am Ende selbst denken muss.

Welche Intention ihn auch leitete, er begründete mit seinen Bemühungen das politische Kabarett in Ungarn, wie wir es heute kennen. Er mag das Regime unterstützt

²⁰¹ Zit. Komlós János „Az igazi humor. Karinthy Frigyes emlékére“ in: Kertész, 2002, S. 260-261

²⁰² Zit. Molnár Gál Péter, ebd., S. 184

²⁰³ vgl. ebd.

haben, er mag die Illusion der Redefreiheit erweckt und den Menschen das Gefühl vermittelt haben, dass sein Kabarett oppositionell ist und es ihre Interessen vertritt²⁰⁴, aber sein Kabarett war nicht nur ideologietreu, es gab auch dem Volk, was es brauchte.

„Komlós tudta, mit ír, pontosan kicentizte, amit tőle akartak, és hozzátette a saját egyéniségét is. [...] A kabaréban ismertem jobbakat nála, a Hofitól kezdve a vörös Kabosig. Mindig azt mondták, Komlós volt a biztonsági szelep a kemény politikában. Kit érdekel, hogy minek szánták? Ha kimondhatta azt, amit éppen igazságnak gondolt, az a hitelét öregbítette.”²⁰⁵

Das Radiokabarett, in dem Komlós ebenfalls eine bedeutende Rolle gespielt hatte, war bereits in den sechziger Jahren legendär. Keines der anderen sozialistischen Staaten hatte etwas vergleichbar Kritisches zu bieten. In diesen Staaten war es undenkbar, das System oder dessen Führer – wenn auch nicht die Obersten – an den Pranger zu stellen.²⁰⁶ Das politische Kabarett bekam in Ungarn mit der Gründung des Mikroszkóp Színpad eine noch stärkere Stimme, dessen Errichtung und typischer Charakter Komlós' Verdienst war – wenngleich auch dies ohne Persönlichkeiten wie Kádár und Aczél nicht möglich gewesen wäre.

5.1.3 Lebenswerk

Sein Lebenswerk besteht zweifelsohne in der Errichtung eines Theaters, das heute noch geöffnet hat, wenn auch sich sein Charakter nach dem Tod Komlós' nach und nach veränderte und das Theater seine Programme mittlerweile unter einem anderen Namen fortführt.

Auch die Entstehung des politischen Kabarett, wie es heute noch in Ungarn besteht, beziehungsweise überhaupt die Rettung des politischen Kabarett, ist sein Verdienst, denn ohne sein Fingerspitzengefühl wäre dies zu damaligen Zeitpunkt nicht möglich gewesen. Interessanterweise behielt das politische Kabarett bis heute seine rote Färbung, die auf Komlós zurückgeht.²⁰⁷

²⁰⁴ vgl. Zit. Kristóf Attila in: Kertész, 2002, S. 79

²⁰⁵ Zit. Ungvári Tamás, ebd., S. 90

²⁰⁶ vgl. Zit. Hárs István, ebd., S. 280

²⁰⁷ vgl. Zit. Kristóf Attila, ebd., S. 77

Er schaffte es nicht nur dem Kabarett ein neues Gesicht und Bedeutung zu verleihen, sondern rettete damit auch den Berufsstand des Conférenciers, der ohne das Kabarett in diesen schwierigen Zeiten nicht überlebt hätte.²⁰⁸

Das Ergebnis dieser Arbeit teilweise vorwegnehmend, lässt sich feststellen, dass die, diesem Theater nachgesagte Ventil-Funktion mit Sicherheit vorhanden war. Ob in der beabsichtigten Art und Weise, wird in den folgenden Kapiteln erörtert. Aus der Erfolgsgeschichte dieses zur Institution gewordenen Theaters geht klar hervor, dass es ein Bedürfnis befriedigen musste, andernfalls wäre der Zustrom des Publikums nicht zu erklären. Dieses Bedürfnis kann, unter den gegebenen Umständen, nur aus der politischen Lage des Landes und den sich daraus ergebenden Bedenken resultiert haben. Dass diesem Bedürfnis Platz einberaumt wurde, ist Komlós` Leistung.

5.2 Hofi Géza

Hofi Géza, besser gesagt „der Hofi“, war eine Kultfigur der ungarischen Kabarettlandschaft, die bis heute unerreicht bleibt. Seit dem Ende der sechziger Jahre lauschte das ganze Land, was er zu sagen hatte. Er füllte jahrzehntelang Abend für Abend die Theatersäle, wenn er im Fernsehen ausgestrahlt wurde saßen Millionen vor den Geräten, die Straßen waren leergefegt.

Nachfolgend wird er und seine Kunstfigur vorgestellt, da ihm, neben Komlós, ebenfalls eine Schlüsselrolle zukommt.

5.2.1 Zur Person

Géza Hoffmann wurde am 2. Juli 1936 in Budapest, in Kőbánya, einem Arbeiterviertel, geboren. Bereits als Gymnasiast arbeitete er in den Ferien in der Ziegelfabrik. Hier schloss er sich der Theatergruppe der Ziegelfabrik an und sammelte seine ersten Erfahrungen auf diesem Gebiet. Nach der Matura 1955 bewarb er sich drei Mal an der Hochschule für Theater- und Filmkunst, seine Bemühungen blieben aber erfolglos. Er nahm eine Stelle in der Porzellanfabrik an, zunächst als Hilfsarbeiter. Später, als man zufällig entdeckte, dass er eine bildnerische Gabe hat, wurde er in die Abteilung der Maler versetzt und bemalte selbst Porzellan. Gleichzeitig meldete er

²⁰⁸ vgl. Zit. Farkasházy Tivadar in: Kertész, 2002, S. 271

sich an der Schauspielschule des Kálmán Rózsahegyi an, dessen Schule eine namhafte Talentschmiede war, und bezahlte den Unterricht privat.²⁰⁹

Nach seinem Wehrdienst 1960 bekam er einen Vertrag als Schauspieler an dem Csokonai Színház in Debrecen. Nach nur drei Jahren verließ er Debrecen und kehrte 1963 nach Budapest zurück. Er arbeitete zunächst als freischaffender Künstler unter dem Protektorat des ORI (Országos Rendező Iroda)²¹⁰ und bereiste als Parodist, aber auch als Sänger das ganze Land und machte sich nach und nach einen Namen. Er schrieb seine Texte selbst und kombinierte die Nummern mit Gesangseinlagen. Die Engagements des ORI waren zahlreich, er konnte sich immer größerer Berühmtheit erfreuen, zudem stand er mit immer bedeutenderen Größen auf der Bühne. Er hatte in dieser Zeit auch einige kleinere Fernsehauftritte, 1967 trat er das erste Mal zusammen mit János Koós bei der beliebten *Hallo! Itt Balaton!* Show auf, aus der mehrere sehr produktive und erfolgreiche Koproduktionen hervorgingen. Etwa zu dieser Zeit wurde Marton Frigyes, Regisseur des Magyar Rádió²¹¹ und Gründer des *Rádiókabaré*, auf Hofi aufmerksam, der bereits im selben Jahr in Martons Silvestershow seine Parodie der damals beliebten *Táncdalfesztivál*²¹² zum Besten gab. Sein Erfolg war so groß, dass er damit das erste Mal die breite Öffentlichkeit aufhorchen ließ und ihm das zum Durchbruch verhalf. Dieser Auftritt deutete bereits die Entstehung eines neuen Genres an²¹³, „der Hofi“ begann sich zu entfalten.

Ab 1969 bekam er am Mikroszkóp Színpad zunächst einen Vertrag für Gastauftritte, kurz darauf ein Engagement als Mitglied des Ensembles, wo er bis 1982 blieb. Der zunächst politisch nicht interessierte Hofi bekam mit Komlós` Hilfe ein Gefühl für politische und gesellschaftliche Geschehnisse. Gleichzeitig reifte die Kunstfigur, die Hofis Markenzeichen wurde, stetig heran, seine Gesangseinlagen und Parodien wurden unter Komlós` Einfluss zunehmend politisch aufgeladen, bis schließlich die Gestalt zu dem wurde, was unter dem Namen „der Hofi“ in die Kabarettgeschichte einging. Den vorläufigen Höhepunkt dieser Entwicklung bildete die Kádár – Parodie 1972, die einerseits künstlerisch alle seinen bisherigen Parodien in den Schatten stellte und andererseits für die Verhältnisse der Zeit bahnbrechend war.

²⁰⁹ o.V.: Hofi Géza élete és pályafutása 1936-2002. Budapest: Hungaroton Records, 2003, S. 310

²¹⁰ Staatlich organisierte Veranstaltungsbüro, das die Auftritte der Künstler landesweit koordinierte

²¹¹ Ungarisches Radio

²¹² Schlagerfestival

²¹³ o.V.: Hofi Géza élete és pályafutása 1936-2002, 2003, S. 310

Drei Jahre nach Komlós Tod verließ er 1982 das Mikroszkóp Színpad und wechselte zum Madách Kamara, wo er bis zu seinem Tod 2002 die Hauptattraktion blieb. Im Madách bekam er völlig freie Hand, was ihm half, „den Hofi“ zu einer noch größeren Erfolgsgeschichte zu machen.

1990 erlitt er einen schweren Herzinfarkt, der ihn für zehn Monate außer Gefecht setzte. Er nahm einen schweren Kampf auf sich, um auf die Bühne zurückkehren zu können und als er wieder oben stand, wurde er vom Publikum, wie von Kollegen gefeiert, sein Erfolg und seine Beliebtheit waren ungebrochen, ja sogar größer als je zuvor.

Im Madách stand er zwischen 1983 und 2002 insgesamt 1527 mal auf der Bühne, der Saal war jeden Abend restlos ausverkauft, sogar die Reservesitze waren besetzt. Von diesen 1527 Abenden lief das Programm *Hofélia* fünfhundertmal, *Az élelem bére* tausendsiebenundzwanzigmal.

In der Nacht vom 10. April 2002 bekam er einen zweiten Herzinfarkt und starb im Schlaf.

Er bekam im Laufe seiner Karriere zweimal, 1970 und 1973, die Jászai-Mari-Preis²¹⁴, sowie 1977 Érdemes Művész²¹⁵, 1988 Kiváló Művész²¹⁶, 1996 A Magyar Köztársasági Érdemrend tisztikarsztje²¹⁷ und 1998 Kossuth – díj²¹⁸, um nur die wichtigsten Preise zu erwähnen. Zwischen 1970 und 1991 gab er elf Schallplatten heraus, die ab 2001 auch auf CD erschienen. Zwischen 1997 und 2002 gab er vier weitere CDs mit seinen letzten Programmen heraus.²¹⁹ Jedes der Alben schlug sämtliche Verkaufsrekorde.

Anders als bei János Komlós, herrscht über Hofis Person und Persönlichkeit absoluter Konsens. Als guter Menschenkenner war ihm bewusst, dass die meisten in seiner Umgebung nur an seinem Erfolg teilhaben mochten, daher war er grundsätzlich misstrauisch und schroff gegenüber denjenigen, die er als potenzielle Nutznießer entlarvte, aber seine ehemalige Kollegen und Freunde, die sein Vertrauen genossen,

²¹⁴ Auszeichnung für Schauspielkunst, wird vom ungarischen Parlament verliehen.

²¹⁵ Staatliche Auszeichnung für Künstler, die über einen längeren Zeitraum herausragende künstlerische Leistungen erbringen, wird vom Ministerpräsident verliehen.

²¹⁶ Staatliche Auszeichnung für herausragende künstlerische Leistungen, berechtigt sind diejenigen, die den Titel „Érdemes Művész“ bereits seit mindestens fünf Jahren inne haben, verliehen wird auch dieser Preis vom Ministerpräsident.

²¹⁷ Stellt einen Grad der Magyar Érdemrend dar, wird an Personen verliehen, die im Dienste der Interessen des Landes herausragende Leistungen erbringen.

²¹⁸ Der höchste Preis, der für die Bereicherung der ungarischen Kultur vergeben wird. Wird üblicherweise vom Ministerpräsident vorgeschlagen, der Preis wird vom Bundespräsident überreicht.

²¹⁹ o.V.: Hofi Géza élete és pályafutása 1936-2002, 2003, S. 310-315

beschreiben ihn ausnahmslos als warmherzig, sensibel und hilfsbereit, als treuen Freund und guten Kollegen. Obwohl er immer bereit war andere zu unterhalten, war er auch ein sehr tiefgründiger Gesprächspartner. Er war außerordentlich intelligent und lernte sehr schnell. Trotz seines Erfolges war er weder abgehoben noch unbescheiden.²²⁰

Sein spezielles Talent fällt bereits in der Schauspielschule das erste Mal auf, wo er weniger als Schauspieler, vielmehr als Pausenclown glänzte:

„Ott ismertem meg Gézát, aki a szünetek sztárja volt. Hihetetlen muzikalitással végigénekelte , -dalolta és hangszerelte a szünetet. [...] A dobtól a hawaii gitárig mindent utánzott [...]. Utánzott még trombitát, szaxofont, s minden esetben nagyszerűen. Az igazsághoz tartozik, hogy amikor színészi feladatokat kapott, nem nagyon remekelt.“²²¹

Seinen Karrierestart hatte er dem damaligen Intendanten des Debrecener Csokonai Színház, József Szendrő, zu verdanken, von dem er auch seinen Künstlernamen „Hofi“ erhielt²²²:

„Amikor a Rózsahegyi iskolában Szendrő felfedezte, csak annyit mondott neki: elviszem Debrecenbe, mert magában valami mocorog. Kiderül majd, hogy ez tehetség vagy egy kukac.“²²³

Auch in Debrecen erzielt er mehr Erfolge jenseits der Bühne. Er war stets die Zweitbesetzung, hatte also nicht viel Gelegenheit auf der Bühne zu stehen, aber die Pausen und die Abende nach den Vorstellungen handelten nur von ihm.²²⁴ Das Ensemble ließ die Spannung der Vorstellung in der Regel in einem nahen Gasthaus ausklingen und hier unterhielt Hofi alle mit seinen Parodien, die meistens die Kollegen oder die Vorstellung selbst zum Inhalt hatten, sein Repertoire gab aber noch viel mehr her:

²²⁰ vgl. Zit. Ungvár István in: Hofi Géza élete és pályafutása 1936-2002, 2003, S. 224

²²¹ Zit. Sass József in: Balogh, Gyula, Bóta, Gábor et al.: Hofi. Budapest: Hungalibri, o.J., S. 155

²²² Szendrő musste den Namen Hoffmann kürzen, weil das Werbeplakat nicht groß genug war, da beschloss er kurzerhand aus Hoffmann Hofi zu machen.

²²³ Zit. Simor Ottó in: Balogh und Bóta et al., o.J., S. 92

²²⁴ vgl. Hofi Géza élete és pályafutása 1936-2002, 2003, S. 310

„Hofit tüstént megszerettük, hiszen kitűnő társalgó, s nagyon jó viccmesélő volt. Képes volt egyetlen táskán vagy egy rajztáblán lejátszani „puszta kézzel” valamilyen socreál szovjet filmet. Akkoriban még csak parodizált, aztán különleges adottságai révén egyszemélyes színházzá vált.”²²⁵

Diese Zusammenkünfte waren legendär und ein Fixpunkt für alle. Die Kollegenschaft liebte seine Parodien, denn sie waren nie beleidigend oder verletzend.²²⁶

Während er in den nächsten drei Jahren selbst immer mehr erkannte, dass er als Schauspieler bestenfalls mittelmäßig wäre²²⁷, fiel seinen Kollegen, die er jeden Abend nach der Vorstellung mit seinen Showeinlagen unterhielt, immer stärker sein Talent als Comedian auf:

„Jó képű fiú volt, és színpadi jelenléte is megsokszorozódott nyilvánvaló tehetsége által. Gézára úgy emlékszem, mint aki egy személyben volt illuzionista, varázsló, bűvész, ezek rekvizitumai nélkül. Illetve persze volt eszköztára, csak az nem hasonlított a hasonló foglalatosságokban megszokottakhoz. Az ő különleges eszköztára a tekintetéből, a hangjából, a ritmusérzékéből, a muzikalitásából, a humorérzékéből és furcsa karikírozó látásmódjából állt össze.”²²⁸

Als er zum Mikroszkóp kam, entstand dort nach und nach die Gattung „Hofi“, die mit nichts vergleichbar war, es entstand ein neues Genre, dessen Star bis heute unschlagbar bleibt.

„Itt új fejezet kezdődött Géza életében, hisz itt indult el művészi átalakulása, tartalmi megújulása, az a nem rövid folyamat, amikor a humort, a zenét és minden más eszközt a tartalom és kifejezés szolgálatába állítva konkrétan kezdett beszélni dolgokról, politikáról, de leginkább rólunk emberekről és mindennapi életünkről.”²²⁹

Die entscheidende Note fügte Komlós hinzu. Er war Hofis Mentor und Wegbereiter:

²²⁵ Zit. Simor Ottó in: Balogh und Bóta et al., o.J., S. 92

²²⁶ vgl. Zit. Gombár Judit in: Hofi Géza élete és pályafutása 1936-2002, 2003, S. 225

²²⁷ vgl. Zit. Hofi Géza in: Balogh und Bóta et al., o.J., S. 71

²²⁸ Zit. Simor Ottó in: Balogh und Bóta et al., o.J., S. 91

²²⁹ Zit. Malek Miklós in: Hofi Géza élete és pályafutása 1936-2002, 2003, S. 260

„[...] Hofi Géza Komlós hatására lett az, aki. Ő sokat tanult szerintem Komlóstól, és Komlós János az ő humorát nagyon sok módon faragta, segítette, patronálta.”²³⁰

Sie ergaben gemeinsam auch die ideale Kombination, zumindest aus Komlós` Sicht.²³¹ Sein Plan schien zu fruchten und ihr Zusammenwirken war von Erfolg gekrönt. Im Windschatten Komlós` konnte Hofi wachsen und sich entfalten, denn das war die denkbar beste Umgebung, um auf dem Gebiet des politischen Kabarets zu experimentieren. In den nächtlichen Trinkgelagen nach den Vorstellungen entstanden die Ideen, welche dann tagsüber in den Proben perfektioniert wurden. Dank der hier stattfindenden Monologe Komlós` entwickelte Hofi schnell ein Gespür für Politik, Selbstzensur, aber auch für das richtige Maß.

Hofi hatte ihm sehr viel zu verdanken, Freunde wurden sie dennoch nicht. Es blieb bei einer Symbiose, denn sie brauchten einander gegenseitig, zumindest anfangs. Bald verlagerten sich allerdings die Kräfteverhältnisse, Hofi wuchs über seinen Lehrer hinaus, die Menschen gingen ins Mikroszkóp um Hofi zu sehen.²³² Die Kunstgestalt „Hofi“ entfaltete sich nun und sie wurde zum Publikumsmagnet.

Es war ihm bewusst, dass dies auch Pflichten mit sich brachte und er tat jedes Mal alles, um ein perfektes Programm auf die Beine zu stellen, erbrachte Abend für Abend Höchstleistungen. Hinter dem, was auf der Bühne so locker von der Hand zu gehen schien, steckte allerdings sehr viel Arbeit. Sein Talent machte ihn unverwechselbar, ja später sogar unersetzbar, aber in jedem Programm steckten viele Arbeitsstunden, viel Zweifel und zunächst viel Unsicherheit. Seine Nummern schrieb er selbst, sie reiften langsam heran, wurden nach und nach erweitert. Vor neuen Programmen probte er unzählige Stunden und weil er voller Hemmungen war – so seltsam das auch klingen mag – durften bei diesen Proben nur die notwendigsten Personen dabei sein.²³³

„Ki kellett írnom a próbatáblára, hogy üres nézőteret kérünk. Csak Marton Frici bácsi és ő. A fehér papírtól elindulva, vért izzadva, minden mondatot, mozdulatot kicsiszolva hogyan lesz ebből egy sikeres szám.

Aztán szépen fokozatosan kelléssel, jelmezzel, műszakkal hogyan érik be az egész.

²³⁰ Zit. Lakatos Ernő in: Kertész, 2002, S. 216

²³¹ vgl. Zit. Farkasházy Tivadar, ebd., S. 273

²³² vgl. Zit. Molnár Gál Péter, ebd., S. 187

²³³ vgl. Zit. Marton Frigyes in: Balogh und Bóta et al., o.J., S. 143

*Igazán a közönség döntötte el, hogy mi marad és mi nem.*²³⁴

Er arbeitete sehr genau. Seine größte Angst war, dass er auf der Bühne etwas vergisst oder durcheinanderbringt. Vor neuen Programmen war er regelrecht krank vor Sorge. Sein Lampenfieber stieg vor jedem Auftritt ins Unermessliche, bis zu dem Zeitpunkt, wo er endlich auf der Bühne stand. Dann war alles vergessen, er war in seinem Element und erbrachte für viele eine unfassbare Leistung.²³⁵

*„[...] [utolérhetetlen mesterévé vált] a kimondott és nem kimondott szónak, annak a csak tőle látott bravúrnak, hogy hogy lehet öt (vagy több) dologról beszélni egyszerre, mikor kell az egyiket abbahagyni és kezdeni a másikat, és mikor kell visszatérni az előzőekhez, hogy a közönség még ne felejtse el, és végül hogy kell mindezek tetejébe a poént elsütni a végén.*²³⁶

Hofi vergaß nie etwas oder brachte je etwas durcheinander. Er wusste immer ganz genau, wo er sich im Text befand, obwohl sein Konstrukt noch zusätzlich von Bemerkungen aus dem Publikum auf die Probe gestellt wurde, auf die er aus dem Stehgreif antwortete.²³⁷

Er lief bei jedem Auftritt von der ersten bis zur letzten Minute auf Hochtouren, ließ sich aber nichts anmerken. Er beherrschte die Kunst, vieles in seinem Programm wie Improvisation aussehen zu lassen, dabei war das meiste in unzähligen langen Proben hart erarbeitet. Auch wenn er improvisieren konnte wie kein anderer, diese Sicherheit brauchte er dennoch.

Viel mehr an Sicherheit benötigte er aber auch nicht mehr. Er schrieb beispielsweise seine Texte nicht auf. Er probte sie so lange, bis er sie konnte und dann vergaß er sie nicht mehr.²³⁸ Trotz allem, keine Vorstellung war mit einer anderen identisch, er veränderte laufend Details und feilte permanent an dem gerade aktuellen Programm. Er war eine sehr charismatische, mitreißende Persönlichkeit und seine Präsenz auf der Bühne war außergewöhnlich, nicht zuletzt auch wegen seines musikalischen Ta-

²³⁴ Zit. Túza Éva in: Hofi Géza élete és pályafutása 1936-2002, 2003, S. 226

²³⁵ vgl. Zit. Horváth Ádám, ebd., S. 320

²³⁶ Zit. Malek Miklós, ebd., S. 260

²³⁷ vgl. Zit. Malek Miklós, ebd.

²³⁸ vgl. Zit. Gábor László, ebd., S. 232

lents. Er hatte ein perfektes Rhythmusgefühl und konnte sehr gut singen. Sein Humor konnte schmeicheln, aber auch vernichten.²³⁹

„Mérhetetlen kedélye és jókedve mögött félelmetes indulat lappangott.

Három dolgot gyűlölt, megbocsáthatatlanul.

A hazugságot.

A hülyeséget.

És a gátlástalan hatalomszomjat.

Ilyen indulattal az ember vagy próféta lesz – vagy bohóc.”²⁴⁰

Die Zeit zeigte, dass er gewissermaßen beides war. Mit seinem untrüglichen Gespür für Wahrheit, Gerechtigkeit, aber auch für die Menschen selbst, sah er vieles lange vor anderen kommen.²⁴¹ Ob das Publikum zum Propheten oder zum Clown kam, es wollte Hofis Meinung wissen:

„Egy idő után elérte, hogy a közönség nem a darabot ment nézni, hanem a véleményéért, hogy mit mond a Hofi, mi a véleménye a dolgokról.”²⁴²

Er wusste mit dieser Verantwortung umzugehen. Er ließ sich nie kaufen oder beeinflussen.²⁴³ Auch wenn er politisch links gerichtet war, hinderte ihn das nie daran, auch Gleichgesinnte zu kritisieren. Seine politische Haltung erwuchs nicht aus einer Ideologie heraus, wie das bei Komlós der Fall war, sondern aufgrund seiner Abstammung. Er kam aus einem Arbeiterviertel und das bestimmte sein Wirken auf seiner gesamten Laufbahn.²⁴⁴

„Mert Hofi Géza egész életében a kőbányai emlékekből táplálkozott. Néha úgy érezte, ki kell mennie valódi levegőt szívni, és akkor visszament Kőbányára. Az egész színpadi működésére hatottak ezek az élmények. Hofi olykor a kegyetlenségig őszinte tudott lenni, az igazságérzete megfellebezhetetlen volt. Azért nem lehetett utánozni soha, mert ahhoz ugyanazt az életutat kellene bejárni, amelyet ő megtett. Innen eredt az a bátorsága is, hogy azokat, akik ugyanannak a pártnak voltak a

²³⁹ vgl. Zit. Kocsmáros György in: Hofi Géza élete és pályafutása 1936-2002, 2003, S. 227

²⁴⁰ Zit. Müller Péter, ebd., S. 239

²⁴¹ vgl. Zit. Malek Miklós, ebd., S. 283

²⁴² Zit. Malek Miklós, ebd., S. 260

²⁴³ vgl. Zit. Sinkó Péter, ebd., S. 234

²⁴⁴ vgl. Zit. Sass József in: Balogh und Bóta et al., o.J., S. 162

*tagjai, mint ő, szintén merte szidni. Ki merte mondani az emberi butaságokat, amelyeket elkövettek.*²⁴⁵

Das Theater war sein Leben und die Liebe seines Publikums wusste er stets zu würdigen:

„Tudta a saját értékeit.

Tudta, hogy zseni.

S mivel valóban az volt, ez nem valami felpuffadt gőgöt jelentet számára, hanem szerény, szorgalmas alázatot.

Szolgálatot.

*Halált megvető odaadást és bátorságot.*²⁴⁶

Einer der langjährigen Freunde und Wegbegleiter Hofis war Iván Szenes, seines Zeichens Schriftsteller und Komponist. Er fasste Hofis Leben in dem Lied *Egy kiöregedett vadászkutya* zusammen. Warum er jahrzehntelang so erfolgreich war, erklären zwei Zeilen des Refrains:

„A hűséget én nem csak mutattam,

*emlékezz rá, érted én mennyit ugattam!*²⁴⁷

Warum der Beruf für ihn zur Berufung wurde wird in der letzten Zeile deutlich:

*„Az igazságból elveszett az i.*²⁴⁸

5.2.2 „Der Hofi“ – Die Figur

„Hofisztérium“²⁴⁹ und „Hofizmus“²⁵⁰ sind die zwei markantesten Bezeichnungen, mit welchen die „Erscheinung“²⁵¹ „der Hofi“ tituliert wurde und heute noch bezeichnet wird.

²⁴⁵ Zit. Sass József in: Balogh und Bóta et al., o.J., S. 162

²⁴⁶ Zit. Müller Péter in: Hofi Géza élete és pályafutása 1936-2002. 2003, S. 242

²⁴⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=J5MV5haCr5w&frags=pl%2Cwn> [letzter Zugriff 29. 08. 2018]

²⁴⁸ ebd.

²⁴⁹ Zit. Simonffy András in: Hofi Géza élete és pályafutása 1936-2002. 2003, S. 155

²⁵⁰ Zit. Regős János in: Balogh und Bóta et al., o.J., S. 10

²⁵¹ Zit. Horváth Ádám in: Hofi Géza élete és pályafutása 1936-2002. 2003, S. 303

Der Grund, warum das Publikum seinen Weg ins Theater ging oder das Fernsehgerät einschaltete war die Tatsache, dass „der Hofi“, die Figur, unzertrennlich mit den Ereignissen des Landes, mit dem Alltagsleben der Menschen, verbunden war.²⁵² Er sah die Welt mit den gleichen Augen, wie sie, aber während ihnen ein Maulkorb angelegt wurde, sprach Hofi vieles aus. Er sprach über sie und für sie.

„[...] szétválaszthatatlanná vált mindennapi életünk aktuális eseményeitől, politikától, zenétől, a kisemberek életétől, a hülyeség ostromozásától, mindezt beleágyazva egy teljesen egyedi, kőbányai ihletésű, néha gyilkos humorba, rögtönzésbe, soha nem látott felszabadult komédiázástól egészen a könnyfakasztó nevetésig.“²⁵³

Komlós und Hofi entwickelten diese proletenhafte, freizügige Figur bewusst, den aber vom Landwirt bis zum Intellektuellen jeder verstand. Diese ungebildete und ungehobelte Figur erreichte die breiteste Schicht des Landes und wenn auch nicht jeder sich mit dem Plebejer identifizieren konnte, irgendwie war sie auch den anderen Schichten nahe, denn sie sprach auch ihr Leben an.

Obwohl Hofi weder ungebildet noch ungehobelt war, konnte er diese Figur zum Leben erwecken, wie kein anderer. Er wuchs zwar aus dem Arbeiterviertel, wo er aufwuchs, heraus, aber sie stand ihm, in seinen Wurzeln, sicherlich nahe, sonst hätte er sie nicht jahrzehntelang authentisch verkörpern können. Dank seiner Kindheit in Kőbánya und Jugendjahren in der Ziegel- und Porzellanfabrik, war ihm diese Welt vertraut, er behielt die Fähigkeit, alles „*von unten zu sehen*“²⁵⁴.

Auch sein Äußeres untermauerte das Bild eines Plebejers. Er hatte nichts Anmutiges an sich, man sah ihm an, dass er nicht der Anzug – Typ war.²⁵⁵ Sein Gesicht gab schon mehr her, es war seine wichtigste Requisite:

„Arcán egyszerre van jelen az őseiber primitívsége, a csecsemő ártatlansága és a kópéság. Ahogy mindezt működteti, abból a torz fintoroknak gazdag skálája jön létre, melynek segítségével minden poénját mesterien újratölti. Így kierőszakolja a nevetésnek azt a hisztérikus típusát, amely a Hofi – aktus résztvevőire áltatában jellemző.“²⁵⁶

²⁵² Zit. Malek Miklós in: Hofi Géza élete és pályafutása 1936-2002. 2003, S. 260-261

²⁵³ ebd.

²⁵⁴ Zit. Marton Frigyes in: Kertész, 2002, S. 291

²⁵⁵ vgl. Zit. Regős János in: Balogh und Bóta et al., o.J., S. 11

²⁵⁶ ebd.

Sein Körper, vor allem seine Hände und Arme waren ebenfalls wichtige Hilfsmittel in seinen Produktionen:

„Hofi fellépéseiben éppen a kéz segítségével születtek meg a sajátos Hofi – tárgyak, a lyukacska, amelyen leselkedni lehet, a hangszer, amelyen önmagát kíséri, az egész külvilág, amely karjának iránya szerint (előtte: a közönség; mögötte: a rosszakarók; fölötte: a hatalom; alatta: az őt nem értők) helyezkedik el.“²⁵⁷

Aus ihm sprach der kleine Mann und er repräsentierte damit die größte Schicht im Land. Das ging deutlich aus seinem Tonfall und seiner Sprache hervor, wenn er Wörter falsch aussprach, aber auch durch die groben, scharfen Formulierungen, womit er die Herkunft noch einmal unterstrich.²⁵⁸ Er entwickelte eine eigene Sprache, die in seiner Fehlerhaftigkeit fehlerfrei war.²⁵⁹ Hofi hatte eine Reihe deformierter Wörter, wie beispielsweise „üdögéjünk (statt üldögéljünk)“²⁶⁰ oder „eddarab“ (statt egy darab), „figyejjé má“²⁶¹, „kombájn“ (statt kampány)²⁶² und ganz eigene Redewendungen, wie etwa „figyelj haver“, „Aranyos, mi?“, „Na mindegy, szóval...“ oder „Most figyeljetek, most jön a meredek!“²⁶³

Das Pöbelhafte zeigte sich in der Sprache am deutlichsten.

„Az utca embere szólal meg belőle. A plebejus szabad gondolat és ítéletformálás. A semmit sem veszthetők szájkosár és mérlegelés nélküli szabadossága.“²⁶⁴

Ein weiteres Spezifikum seiner Figur war das Duzen des Publikums. Hofi erzeugte damit eine Atmosphäre der Nähe und Verbundenheit und gerade das half ihm dabei, mit den Zuschauern eine direkte Verbindung herstellen zu können.

„Nem másolható az a közvetlen megszólítása a közönségnek, amelyben nem lenézte a hallgatót, a nézőt, hanem onnan a színpadról, vagy képernyőről szállt le,

²⁵⁷ Zit. Regős János in: Balogh und Bóta et al., o.J., S. 13

²⁵⁸ vgl. Zit. Molnár Gál Péter in: Hofi Géza élete és pályafutása 1936-2002. 2003, S. 151

²⁵⁹ vgl. Zit. Takács István, ebd., S. 161

²⁶⁰ vgl. Zit. Molnár Gál Péter, ebd., S. 151

²⁶¹ vgl. Zit. Regős János in: Balogh und Bóta et al., o.J., S. 37

²⁶² ebd., S. 47

²⁶³ vgl. ebd., S. 24

²⁶⁴ Zit. Molnár Gál Péter in: Hofi Géza élete és pályafutása 1936-2002. 2003, S. 151

*keveredett közénk és lett barát, haver, honfitárs, együtt nevető és síró, neveltető és megrikató csodalény.*²⁶⁵

Das Duzen erleichterte auch die Einbindung des Publikums ins Geschehen, die Zuschauer waren Teil seines Programms, sie bekamen eine Rolle. Hofi sprach zu ihnen von der Bühne aus, forderte sie auf, stellte Fragen und reagierte auf sie. Trotz des Anscheins war dies nur zum Teil Improvisation²⁶⁶, aber er hielt damit die Verbindung aufrecht, bündelte ihre Aufmerksamkeit und hielt die Stimmung konstant in der Höhe. Die Stimmung in der Höhe zu halten war eines der wesentlichsten Aspekte seiner Auftritte. Er kam auf die Bühne und übertrug das Glühen auf sein Publikum bereits in den ersten Minuten.

*„Volt olyan alkalom, hogy fél óra alatt hetven - nyolcvan embert is megidézett, döbbenetes hitelességgel. Egyszemélyes színházának éppen az volt a titka, hogy rengetegen játszottak benne; valamennyi szerepet Hofi Géza alakította. Nem kellett neki sem maszk, sem díszlet, sem jelmez: bárkit színpadra varázsolt – önmagából.*²⁶⁷

Mit seinen berühmten *Invers-* und *Kettenpointen* sorgte er auch dafür, dass sie bis zur Schlusspointe auch oben blieb. Er benutzte auch seine Requisiten zur Lenkung der Stimmung, die in seinen Händen regelrecht lebendig wurden.²⁶⁸

Mit welchem rasendem Tempo, mit welchen musikalischen Showeinlagen, mit welchen Grimassen, grotesken Bewegungen, Pointen mit oder ohne Tiefgang er auch immer die Atmosphäre am Siedepunkt hielt, die Zuschauer lachten nie über Hofi. Sie lachten über das, was er darstellte.²⁶⁹ Und er stellte Menschen dar:

*„Hofi emberszínházat csinált, amelyben sorskomédiákat és tragédiákat adtak elő azok a szereplők, akiket mind maga játszott, s ennek a színháznak – mint minden valódi, nagy Színháznak – sok társadalmi és politikai mondanivalója is volt.*²⁷⁰

Die Zuschauer lachten auch dann, wenn Hofi ihnen ein Spiegel vorhielt.²⁷¹

²⁶⁵ Zit. Horváth Ádám in: Hofi Géza élete és pályafutása 1936-2002. 2003, S. 131

²⁶⁶ vgl. Zit. Farkasházy Tivadar in: Balogh und Bóta et al., o.J., S. 189

²⁶⁷ Zit. Müller Péter in: Hofi Géza élete és pályafutása 1936-2002. 2003, S. 238

²⁶⁸ vgl. Zit. Horváth Ádám, ebd., S. 130

²⁶⁹ vgl. Zit. Regős János in: Balogh und Bóta et al., o.J., S. 14

²⁷⁰ Zit. Müller Péter in: Hofi Géza élete és pályafutása 1936-2002. 2003, S. 240

²⁷¹ vgl. Zit. Regős János in: Balogh und Bóta et al., o.J., S. 15

Er war ein sehr guter Menschenkenner. In Sekundenschnelle wusste er, mit wem er es zu tun hat und er besaß die einmalige Gabe, die Menschen, mit denen er zu tun hatte, mit nur wenigen Gesten und Mimiken, höchstens mit ein paar Worten, perfekt und vollständig darzustellen, ihre Persönlichkeit auf den Punkt zu bringen.²⁷²

„Ez az ember másként látja az embereket. Azonnal meglátja a jót, de méginkább a rosszat. Belelát az emberbe és bele is nyúl. Ki tudja fordítani az embert. A két közelálló szemével mindent látott, de azonnal látta a fordítottját is.

Többek között, ettől volt ő a „jövő nagy embere”, és ettől volt egyedülálló, ettől lett ő HOFI. Őt nem szeretni kellett, hanem tisztelni.”²⁷³

Man konnte sich auf seine Meinung verlassen, einerseits, weil ihn niemand täuschen konnte, andererseits, weil seine moralischen Grundfeste unerschütterlich waren. Und die Menschen vertrauten ihm, „der Hofi“ wurde zum „*gesellschaftlichen Forum*“²⁷⁴:

„Hofi közösséget teremtett a közönségből: a földühödöttek, a megsértettek, az életüket hiábavalóságba fullasztottak és a hazugságoktól fuldoklók testvériségét.”²⁷⁵

Hofi wurde oft vorgeworfen, er würde bewusst den Eindruck erwecken, er spiele mit dem Feuer, um so die Wirkung zu steigern. In der Tat machte er sich oft über die Zensur lustig und scherzte darüber, dass er dafür, was er sagte „abgeholt“ werden könnte. Selbstverständlich bestand diese Gefahr nie, denn er wusste genau, wie weit er gehen konnte. Tatsache ist aber, dass auch wenn er nie die Linie überschritt, seine späteren Kritiker duckten sich und schwiegen damals... im Gegensatz zu Hofi.²⁷⁶

5.2.3 Seine Rolle und Bedeutung

Wie Hofis Karriere ohne Komlós` Einfluss verlaufen wäre, lässt sich schwer erahnen, naheliegender ist aber die Annahme, dass sein Erfolg von anderer Art gewesen wäre. Dank Komlós` Schirmherrschaft und Initialzündung konnte Hofi zu der prägenden Gestalt werden, die er letztendlich geworden ist.

²⁷² vgl. Zit. Spiró György in: Hofi Géza élete és pályafutása 1936-2002. 2003, S. 142

²⁷³ Zit. Avar István, ebd., S. 240

²⁷⁴ Zit. Regős János in: Balogh und Bóta et al., o.J., S. 17

²⁷⁵ Zit. Molnár Gál Péter in: Hofi Géza élete és pályafutása 1936-2002. 2003, S. 254

²⁷⁶ vgl. ebd.

„[...] [Komlós] felébresztette Hofiban a színpadról való súlyos dolgok kimondásának igényét. Komlós politizálni tanította Hofit. De Hofi gondolkodni tanult Komlóstól, és a kettősfedelőség készségét sajátította el tőle. Valamint kitanulta az életben maradáshoz az egyensúlyozó képességet – a színpadon kívül. [...] Hofi fölszabadult a pártfoglalás alól. A közönség érte kezdett a Mikroszkópba járni.“²⁷⁷

Hofi war ein großartiges Talent, das sein Genre fand und darin aufging. Er eignete sich neue Techniken an²⁷⁸ und entwickelte sich mit jedem Programm, mit jedem Auftritt weiter und die gab es zur Genüge. Dieses zum Leben erweckte Erfolgsrezept war so gefragt, dass er, Komlós und noch einige andere Kollegen an den Tagen, wo im Theater keine Vorstellung stattfand, im ganzen Land unterwegs waren, um aufzutreten, zumal nicht jeder nach Budapest fahren konnte und Karten zu bekommen war ohnehin fast unmöglich.

Er entwickelte ein Gespür dafür, was seine Zuhörer und Zuschauer hören wollten, er sprach die Themen an, die sein Publikum beschäftigten, die ihm Sorgen machten, und er reicherte alles mit seinem typischen Humor an.²⁷⁹ Er half seinem Publikum dabei über Sorgen und Ärgernisse zu lachen.

„Hofinak a Kisember volt a nagyember. Ezt rajongói tudták, érezték, ez evidencia és így természetesen estéről estére telt ház is volt.

Ha mélyen hiszünk abban, hogy a nevetés gyógyít és feledteti napi gondjainkat, akkor bátran kijelenthetjük: ő volt a világ leghatékonyabb természetgyógyásza!²⁸⁰

Seine Glaubwürdigkeit beruhte auf seiner Integrität. Nie ließ er darüber Zweifel aufkommen, wo er steht und was seine Haltung ist.

„Soha nem lehetett olyan műsorba belekényszeríteni, amiben nem akart részt venni. Soha nem lehetett olyan autóba beleültetni, amiben olyanok ültek, akiket nem szeretett. Soha nem lehetett olyan poént elmondani vele, amivel nem értett egyet. Ami a hangszalagon, lemezeken, videókon Hofi Gézától hallható, látható, az ő maga.“²⁸¹

²⁷⁷ Zit. Molnár Gál Péter in: Kertész, 2002, S. 187

²⁷⁸ vgl. Zit. Molnár Gál Péter in: Hofi Géza élete és pályafutása 1936-2002. 2003, S. 91

²⁷⁹ vgl. ebd.

²⁸⁰ Zit. Nyilas János, ebd., S. 233

²⁸¹ Zit. Sinkó Péter, ebd., S. 234

Dank dieser Tugend wurde er zur prägenden Stimme im Land:

„És Hofi az idők folyamán a politikai humor meghatározó személyiségévé vált. Általa mérték le, hogy mit enged meg a hatalom, hol az a határ, amelytől már szikrázik a levegő. Egyfajta „lakmuspapírrá” vált.”²⁸²

Nicht nur im Inland, sondern auch im Ausland wurde Hofi mit Spannung beobachtet. Sein Wirken wurde nicht nur von im Ausland lebenden Ungarn – und derer gab es viele nach der Revolution 1956 - aufmerksam verfolgt, sondern auch von ausländischen politischen Beobachtern. Hofi avancierte zum politischen Stimmungsbarometer in Ungarn.

Er entlarvte gnadenlos die Verlogenheit und Borniertheit, die in Ungarn damals allgegenwärtig war.

„Hofi közel fél évszázadon át figyelmeztette a közönségét: ha valaki „eszmékről”, „ideológiákról” papol, azonnal fogt be az orrod, s főleg: markold meg erősen a pénztárcádat, mert ki akar fosztani. Anyagilag, lelkiileg, szellemileg. Rendszerint azonban már késő: mire jön a дума, már régen ki vagy fosztva. A kasszát már elvitték az „isták” és az „izmusok”. Egyszemélyes zenés – táncos színháza a legidősebb, legigazabb, legprofibb és legtehetségesebb színháza volt Budapestnek.”²⁸³

So wie er bei Menschen mit wenigen Mimiken und Gesten den Kern freilegte, so tat er das auch mit „isten“ und „ismen“²⁸⁴. Er charakterisierte die damalige Zeit so exakt und treffsicher, dass wenn jemand seine Aufnahmen heute anhört, ein perfektes und vollständiges Bild davon bekommt, wie der Sozialismus war und was er alles den darin gefangenen Menschen aufbürdete.

Natürlich konnte er als Kabarettist gar nicht anders, als das System zu kritisieren, aber hätte er nicht die eigene Meinung dabei vertreten, hätte er nicht so lange authentisch bleiben können. Außerdem, wer sonst hat sich damals getraut, Kádár zu parodieren oder es gewagt, in einem, mit Ehrenzeichen behängten Pyjama (dem Nachdruck zuliebe auch am Rücken)²⁸⁵ auf der Bühne zu erscheinen? Um der

²⁸² Zit. Marton Frigyes in: Balogh und Bóta et al., o.J., S. 143

²⁸³ Zit. Müller Péter in: Hofi Géza élete és pályafutása 1936-2002. 2003, S. 240

²⁸⁴ ebd.

²⁸⁵ Anspielung auf Breschnew

Wahrheit Genüge zu tun, soll hier erwähnt werden, dass solche Programme im wahrsten Sinne des Wortes zwischen den Wänden des Mikroszkóp blieben, denn Komlós ließ dieses Kostüm nicht ein Mal für hauseigene Zwecke, wie beispielsweise für die Auslage des Theaters, fotografieren.²⁸⁶ Dennoch, der beste Beweis ist hier Komlós, der sein Pathos mit der Zeit einbüßte, aber auch davon abgesehen ist ein wesentlicher Unterschied zwischen Komlós und Hofi zu beobachten:

„Komlóson nem nevettek soha, rajta kacarásztak, azt mondták, hogy milyen okos, szellemes. Amit Komlós csinált, íróasztal mellett született. Ügyes publicisztika volt, néhány ősi patenttal feldobva, hogy a színpadon megéljen. Hofi viszont bohóc volt. [...] Igazából arra rendezkedtünk be, hogy életünk végéig tart ez a rendszer. Hogy ez elviselhetőbb legyen és legalább egy kicsit nevetni lehessen, ahhoz kellett Hofi Géza.”²⁸⁷

Seine spezielle Art, gepaart mit seinem Wesen, vermittelte dem Publikum ein wenig Freiheitsgefühl, man hatte den Eindruck, wieder ein Stück Rede- und Meinungsfreiheit zurückerobert zu haben.²⁸⁸ Jemand nannte die Dinge endlich beim Namen und es war ehrlich.

Aber nicht nur über die erdrückende Macht von „oben“ war es befreiend zu lachen, auch sich selbst zu belächeln war mit Hofi leichter. Nicht nur über Systemfehler, sondern auch über die eigenen zu urteilen, fiel mit ihm leichter:

„Úgy érezték az emberek: helyettük mondja ki azt, amit ők szertnének, de nem mernek, vagy nem jutott így eszükbe. Emlékszem: a Mikroszkóp Színpad premierjére – Hofi megénekeltette a nézőtérén ülőket, és együtt zengett a terem: Én elszabtam, te elszabtad, ő elszabta, mi elszabtuk... Lelkesen fújta vele mindenki a ritmust, azok is, akik főszabásként működtek állami kényszerzubzonyok elkészítésében és elterjesztésében.”²⁸⁹

Dennoch:

²⁸⁶ vgl. Pethes Sándor: Csak így: Hofi. In: Esti Hírlap, 24.12.1980. In: Hofi Géza élete és pályafutása 1936-2002. 2003, S. 166

²⁸⁷ Zit. Farkasházy Tivadar in: Balogh und Bóta et al., o.J., S. 194-195

²⁸⁸ vgl. Zit. Gálvölgyi János, ebd., S. 213

²⁸⁹ Zit. Molnár Gál Péter in: Hofi Géza élete és pályafutása 1936-2002. 2003, S. 254

„*Mondott vicceket, de sohasem viccelt.*“²⁹⁰

Er griff den Alltag der Menschen auf, er sprach ihre Sorgen aus. Er gab ihren Ärger über das Unrecht, das ihnen widerfahren ist, eine Stimme. Worüber er redete war bitterernst. Sein Erfolg war dafür die Bestätigung, er gab ihm Recht.

Anfangs war es Komlós, der ihn abschirmte, aber mit wachsender Berühmtheit war es auch der Erfolg, der ihn beschützte und ihm die Sicherheit gab, immer heftiger an den Grenzen rütteln zu können. Er wurde zwar in Komlós` Fahrwasser zu dem, der er war, aber mit der Zeit wuchs er über seinen Mentor hinaus. Niemand konnte ihn mehr beeinflussen.²⁹¹

Im Gegensatz zu Komlós glaubte Hofi nicht an den Sozialismus und er machte auch kein Hehl daraus. Mit der Zeit war jeder gewohnt, dass Hofi alles, was seinem Gerechtigkeitssinn widerstrebte, mehr oder weniger offen aussprach. Seine Persönlichkeit, seine Art wurde mit wachsender Beliebtheit zunehmend vom Publikum, wie von Kollegen, ja sogar von „oben“ anerkannt. Kádár war der Meinung, dass der Starke sich nicht fürchten muss, über seine Schwächen zu reden, das würde ihn nur stärken. Außerdem, worüber man lacht, das kann nicht mehr gefährlich sein, das wusste Aczél wie Kádár. Es waren nur noch die „Kleinen“, die sich über seine Pointen entrüsteten. Kádár erkannte, dass Hofi zu einer bestimmende Größe wurde und er wusste, dass Hofis Kritik kein schlechtes Licht auf ihn werfen würde. Einerseits tat dem Land ein wenig Lockerung gut, andererseits wurde er im Ausland mit Argusaugen beobachtet. Die Kádár – Parodie war ein Signal in alle Richtungen.

Anders als Kádár nahmen kleinere Funktionäre die Zensur sehr genau, daher kam es oft vor, dass Hofi, um sich diese unnötige Schlammschlachten zu ersparen (obwohl er in solchen Fällen mit der Unterstützung von höheren Funktionären, bis hin zum Aczél und Kádár, rechnen konnte), auf deren Forderungen Rücksicht nahm. Er tat das allerdings auf seine kreative Art, wie das das Beispiel des Covers seiner Schallplatte *Hús – mentesárú* zeigt. Auf der Hülle ist ein Fleischhauer zu sehen, der vor seinem Geschäft steht. In der Auslage hängt ein Schild, auf dem ursprünglich stehen sollte, es gäbe kein Fleisch. Darüber empörte sich ein kleinerer Funktionär und verweigerte die Genehmigung zum Druck des Covers. Hofi ließ sich auf keinen Streit ein, sondern ließ den Schriftzug ändern, nun stand da, es gäbe Fleisch. Das neue Schild war im Grunde genommen viel aussagekräftiger, als das Alte.

²⁹⁰ Zit. Müller Péter in: Hofi Géza élete és pályafutása 1936-2002. 2003, S. 238

²⁹¹ vgl. Zit. Farkasházy Tivadar in: Balogh und Bóta et al., o.J., S. 188

Er zeigte das reale Bild des Landes, das nicht mehr zu verleugnen war und er tat es auf eine Art und Weise, die jeden ansprach, die jedem aus der Seele sprach.

„Az ő jelenléte és folyamatosan, napra kész véleménye a világról része volt, meghatározó része a mi életünknek. Az a varázsos keveréke a humornak, politikának, közéletnek, a nevetetés és a mulattatás utolérhetetlen és szinte kimeríthetetlen eszköztárával, egyszemélyben avatta őt filozófussá, a gondolatokat, a véleményeket, helyettünk a maga egészen sajátos módján megfogalmazó igazságok prófétájává, a kisember álarcába bújt nagy művésszé. Közkinccs volt. Olyan különleges, mint a Kohinoor gyémánt [...] egyre több szögből verte vissza a fényt, áteresztette a maga különleges anyagán, és tükrözte vissza azt. Hofi műfajának nincs előzménye, és az a félelem, hogy nincs folytatása sem.”²⁹²

Wenn auch Géza Hofi landesweit bekannt war, richtigen Ruhm erlangte er mit seinen Fernsehauftritten, die zunächst nur sporadisch vorkamen, später zur Regel wurden, wie etwa das Silvesterprogramm, das in den Siebzigern ohne Hofi unvorstellbar wurde. Für diese Auftritte galten natürlich andere Normen, als zwischen den Wänden eines kleinen Theaters. Im staatlichen Fernsehen wurde alles genau unter die Lupe genommen und strikt zensiert. Dennoch gab es auch hier einen gewissen Spielraum, wenn auch nicht ganz ohne Risiko. So wurde beispielsweise lang darüber diskutiert, ob die Kádár – Parodie gesendet werden darf, oder nicht. Der Kreativdirektor verbot es, die Parodie auszustrahlen, worauf hin der Regisseur, Ádám Horvath zum Präsident ging. Er erteilte schließlich die Erlaubnis, rief aber allen Beteiligten in Erinnerung, im Gegensatz zu allen anderen genießt er, als Abgeordneter, Immunität.²⁹³

Wie sich die politische Landschaft und das Leben der Menschen in Ungarn ohne Hofi Géza entwickelt hätten, lässt sich natürlich nicht eruieren. Mit Sicherheit kann man aber feststellen, dass dank seiner Arbeit sehr viel Spannung sowie Unmut im Land abgebaut oder zumindest gemildert werden konnte.

Interessanterweise war das nach der Wende 1989 anders. Da kam es schon Mal vor, dass die Gemütslage des Landes so aufgewühlt war, dass er etwas diskreter wurde, um nicht noch mehr Öl ins Feuer zu gießen.²⁹⁴ So etwas kam in der Kádár – Ära

²⁹² Zit. Horváth Ádám in: Hofi Géza élete és pályafutása 1936-2002. 2003, S. 231

²⁹³ vgl. Zit. Horváth Ádám in: Balogh und Bóta et al., o.J, S. 107

²⁹⁴ vgl. Zit. Farkasházy Tivadar, ebd., S. 190

nicht vor. Dass nach der Wende generell eine neue Situation entstand und verschiedene Personen auf der neuen politischen Bühne kein Humor besaßen, zeigt auch die Tatsache, dass auf Regierungsebene anders mit Hofi umgegangen wurde. Er wurde immer wieder angegriffen²⁹⁵ und dass bei seiner Beerdigung kein Regierungsvertreter anwesend war²⁹⁶ – was der Etikette im Umgang mit staatlich ausgezeichneten Personen widersprach - macht dies auch deutlich:

„[...] ebből tudom, hogy amit esténként elmondott, abban igaza volt. Azok, akiket közülük bántott, nem értették meg, hogy egy nagyon nagy ember veszi őket szájára.”²⁹⁷

Im Gegensatz zu Kádár wussten die neuen Regierungen offensichtlich nicht, wie man mit Kritik umgehen muss.

„Olyan ember volt, akinek minden mondatában, hangsúlyában, arcmozdulatában, gesztusában benne van az igazság. Voltak, akik nem tudták elviselni a jelenlétét. Sokunk számára a távolléte elviselhetetlen.”²⁹⁸

²⁹⁵ vgl. Zit. Kerényi Imre in: Balogh und Bóta et al., o.J, S. 174

²⁹⁶ vgl. Zit. Sass József, ebd., S. 165

²⁹⁷ Zit. Koós János, ebd., S. 125

²⁹⁸ ebd., S. 128

6 Das Mikroszkóp Színpad

Das Mikroszkóp Színpad war in den siebziger Jahren eines der berühmtesten Theater Ungarns. Durch seinen besonderen Stellenwert in der ungarischen Gesellschaft war es das einzige Theater Ungarns, das internationalen Ruhm erlangte und über das sogar regelmäßig im Ausland berichtet wurde.²⁹⁹

6.1 Entstehung

Als die Idee der Gründung eines Theaters reif war, nutzte Komlós sein Netzwerk und überzeugte zunächst alle, die für die Verwirklichung unentbehrlich waren, Kollegen und Künstler, aber auch Károly Kazimir, der damals Direktor des Theaterverbandes war, und unterbreitete schließlich den Vorschlag Aczél, der dem Gedanken durchaus etwas abgewinnen konnte.

„[...] Jani előadta, hogy van valami egyezsége az elvtársakkal, hogy ő úgy csinálja majd a színházat, mintha egy napilap volna, ezért ő továbbra is megkapja a két piros csíkos vagy nyolc piros csíkos [Geheimdossiers, Anm. der Autorin], a napi bizalmas anyagokat, hogy háttér-információval rendelkezzen.“³⁰⁰

Aczél erkannte, dass ein Theater dieser Art nach außen hin ein positives Licht auf die Partei werfen würde. Weil die Genehmigung aber von dem politischen Ausschuss erteilt werden musste und Aczél sich dessen bewusst war, dass dort nicht alle seine Ansichten teilen würden, ging er etwas unorthodox in der Causa vor: er wartete ab, bis die fraglichen Genossen auf Urlaub gingen und legte dann den Vorschlag zur Abstimmung vor. Bis seine Gegner zurückkehrten, war die Gründung bereits beschlossen.³⁰¹

Mit der Leitung wurde Komlós selbst beauftragt. Über die Namensgebung herrscht bis heute Uneinigkeit. Eine Theorie besagt, der Name wäre eine Anspielung auf die Größe des Theaters.³⁰² Andere behaupten, er drückt die Rolle dieses Theaters aus, nämlich Dinge unter die Lupe zu nehmen.³⁰³

²⁹⁹ vgl. Zit. Hajdú János in: Kertész, 2002, S. 143

³⁰⁰ Zit. Molnár Gál Péter, ebd., S. 178

³⁰¹ vgl. Zit. Marton Frigyes, ebd., S. 284-285

³⁰² vgl. https://hu.wikipedia.org/wiki/Mikroszkóp_Sz%C3%ADnpad [letzter Zugriff 23.08.2018]

³⁰³ vgl. Zit. Mikes Lilla in: Kertész, 2002, S. 326

Es war damals das kleinste Theater in Budapest, mit nur hundertsechzig Sitzplätzen und musste ein etwas älteres Gebäude mit dem *Rátkai Klub* teilen. Das Ensemble war klein und es gab nur zwei Schauspieler als Dauergäste.

Das Mikroszkóp Színpad wurde zunächst einem größeren Theater, dem *Operettszínház*, unterstellt. Alle administrativen, technischen und finanziellen Belange wurden in der Direktion des Operettszínház entschieden, daher war die erste Zeit ein Existenzkampf.³⁰⁴

Die erste Vorstellung fand im Oktober 1967 statt. Es wurde ein Stück mit dem Titel „Érem a színházban“ aufgeführt, eine Adaptation Shakespeares *König Lear*, mit politischen Elementen, und erzielte nur mäßigen Erfolg. Das Stück wurde überarbeitet und fand mehr Zuspruch, aber das Mikroszkóp Színpad blieb einstweilen Durchschnitt. Die Wende kam 1969 als Géza Hofi dem Ensemble des Mikroszkóp beitrug.

6.2 Funktion

Die Texte schrieb Komlós großteils selbst. Sie waren von seinem politischen Verständnis geprägt, gepaart mit seiner hervorragenden Logik und der besonderen Fähigkeit, Dinge in Worte zu fassen. Er hüllte seine Botschaft meist in Ironie und Zweideutigkeit. Diese Mittel machten ihn einerseits unangreifbar, andererseits populär.³⁰⁵ Viele behaupten, Komlós blieb auch als Conférencier ein Publizist. Er reicherte sein Programm täglich mit frischen Nachrichten an, deswegen klangen seine Konferenzen wie aneinander gereimte Schlagzeilen und erweckten damit den Eindruck, wie schon beim *Népszabadság* zuvor, dass man im Mikroszkóp über alles reden kann – innerhalb der Grenzen natürlich.³⁰⁶

„Volt egyfajta serkentő szerepe ennek a színháznak. Ez a fajta, ideologikummal átitatott kabaré fontosabb volt a társadalom szempontjából, mint a színház szempontjából, értelmesebb volt, semmint mulatságos. De a közönség, és nem csak az értelmiség, kedvelte.“³⁰⁷

³⁰⁴ vgl. Zit. Marton Frigyes in: Kertész, 2002, S. 286

³⁰⁵ vgl. Zit. E. Fehér Pál, ebd., S. 166-167

³⁰⁶ vgl. Zit. Molnár Gál Péter, ebd., S. 180
vgl. Zit. Sass József, ebd., S. 367

vgl. Zit. Hajdú János, ebd., S. 142
³⁰⁷ Zit. Molnár Gál Péter, ebd., S. 180

Üblicherweise mag das Publikum Belehrungen von der Bühne aus nicht, aber bei ihm war das aus irgendeinem Grund anders. Womöglich mochten die Menschen ihn, weil er ihr Anliegen in einer Sprache formulieren konnte, die, im Gegensatz zu ihrer eigenen, „oben“ akzeptiert wurde.³⁰⁸ In seinen Texten war immer etwas enthalten, was ein Chefredakteur einer Zeitung gestrichen hätte.³⁰⁹ Auch wenn er dem Sozialismus verpflichtet war, vertrat er dennoch etwas Neues, was vor ihm undenkbar war:

„Azt, amit ő a színházban képviselt, egy új hang volt, frissebb szél, nyögve használok olyan kifejezéseket, hogy függetlenség meg szabadság, mert ezek meglehetősen relatív fogalmak voltak a hatvanas, hetvenes években, de ahhoz képest, ami akkoriban kötelező nóta volt, nagyon sok blaszfém és központilag nem helyeselhető gondolat jelent meg a Mikroszkóp Színpadon. Van erre egy kódrendszer, hogy az ember hogy úgy tud fogalmazni, hogy azért mindenki értse, miről van szó.”³¹⁰

Bereits in den Seschzigern lockerte sich die politische Zensur ein wenig und die Redefreiheit nahm etwas zu, aber Komlós versuchte auch diese Grenzen zu dehnen:

„Komlós János még ezen belül is határtologató egyéniség volt. Mindig elment addig a határig, amíg el lehetett, és ott még egy pár méterrel arrébb rúgta a léce.”³¹¹

Die Grenzen zu kennen war damals eine Kunst, die jeder, der sich in der Öffentlichkeit bewegte, aus (überlebens)strategischen Gründen beherrschen musste. Sich selbst, aber auch seinem Publikum zuliebe. Komlós war ein Meister darin. Dieser perfekten Balance zwischen Lob und Rüge konnte das Mikroszkóp seinen, bis ins Ausland reichenden Ruf verdanken.³¹²

Komlós war auf der Bühne einmalig. Weniger wegen seiner künstlerischen oder darstellenden Fähigkeiten, vielmehr wegen seiner Texte. Sie waren provokant und rau, perfekt in Aufbau und Argumentation. Er konnte in kürzester Zeit komplexe Gedankengänge auf der Bühne eindrucksvoll schildern.³¹³ Er ermutigte auch sein

³⁰⁸ vgl. Zit. Wolf Péter in: Kertész, 2002, S. 381

³⁰⁹ vgl. Zit. Vitray Tamás, ebd., S. 386

³¹⁰ Zit. Molnár Gál Péter, ebd., S. 183

³¹¹ Zit. Lakatos Ernő, ebd., S. 214

³¹² vgl. Zit. Hajdú János, ebd., S. 138

³¹³ vgl. Zit. Verebes István, ebd., S. 395

Ensemble, ihre Sätze stets ein wenig schärfer zu formulieren.³¹⁴ Das verlangte das Genre. Ein erfolgreiches Kabarett muss oppositionell sein und darf nicht nach der Gunst des Regimes trachten.³¹⁵ Er ging immer bis ans Äußerste, es passierte ihm aber nie etwas. Sein Trick war es, nach einer Kritik sofort eine positive Lösung zu präsentieren. Er griff das System an, beschützte es aber auch gleichzeitig.³¹⁶ Die Künstlerwelt verstand ihn nicht, immerhin müsste jemand von seiner Intelligenz per definitionem oppositionell und nicht loyal sein.³¹⁷ Er tat dies aber offensichtlich aus Überzeugung, er verkündete seine Meinung, die idealer Weise mit der des Regimes in vielen Punkten übereinstimmte. Er empfand es als nicht notwendig, sich anzubiedern:

„Bármilyen furcsán hangzik, Komlóst nem érdekelte a politikai vezetés véleménye. Ennél ő önzőbb volt, az érdekelte, hogy esténként megkapja a tapsot a közönségtől.”³¹⁸

Er bewies jeden Abend Mut, er tat das aber in der Gewissheit, dass Aczél sein Verbündeter ist:

„Aczél György említette, hogy elment megnézni az előadást, és egyfolytában csak meghökkent, de a végén mégis azt mondta, ez a műfaj kell, szükséges.”³¹⁹

Etwa zu diesem Zeitpunkt wurde Humor als Mittel zum Spannungsabbau in Ungarn entdeckt und dieses Prinzip sollte dabei helfen, das System zu „legitimieren“ und zu „stabilisieren“:

„A humor segíti a rendszer legitimálását és stabilitását. Tehát kinevetni önmagunkat, ez nem socializmusellenes valami. És talán jobb is, ha a humor vezeti le az indulatokat.”³²⁰

³¹⁴ vgl. Zit. Sass József in: Kertész, 2002, S. 369

³¹⁵ vgl. Zit. Farkasházy Tivadar, ebd., S. 267

³¹⁶ vgl. Zit. Zoltai Gusztáv, ebd., S. 310

³¹⁷ vgl. Réz András in: Balogh und Bóta et al., o.J., S. 40

³¹⁸ Zit. Zoltai Gusztáv in: Kertész, 2002, S. 321

³¹⁹ Zit. Lakatos Ernő, ebd., S. 215

³²⁰ Zit. Hárs István, ebd., S. 278

Das Mikroszkóp erfüllte diese Rolle, die im gesamten Ostblock beispiellos war. Es gab nichts Vergleichbares.³²¹ Ohne die Unterstützung Aczél's wäre das allerdings auch hier nicht möglich gewesen, der dem gleich gesinnten Komlós voll und ganz vertraute.³²²

Das konnte er auch, denn Komlós war ein treuer Kadarist und unterstützte die Konsolidierung.

„Ő nem csak a Mikroszkópnak és a Rádiókabarénak volt ilyen módon a szószólója, hanem a rendszernek is, mintegy csatornát képezett a felső vezetés és a nép között. Gyakorlatilag lefordította a különféle pártprogramokat, egyszerre propagálta és kritizálta azokat.”³²³

In Aczél's Augen war Komlós absolut zuverlässig und sah ihn als Verfechter der sozialistischen Ideale und Begleiter auf dem politischen Weg. Er schätzte aber auch die Souveränität Komlós', der aus Überzeugung treu war, nicht aus „geschmackloser Loyalität“ oder „Konformismus“. Dennoch war er eine Art „Ersatz für das Parlament und Mehrparteiensystem“.³²⁴

„Komlós János bizonyos értelemben meghatározó személyiség volt a Kádár-rendszerben. Biztos vagyok benne, hogy Kádár, Aczél és ő tudatosan használták a Mikroszkópot. Nem véletlen, hogy itt hangzott el az első Kádár-paródia [...] Komlós igyekezett tágítani a határokat, de ettől még az ő humora elkötelezett humor volt. Mindvégig megmaradt a Kádár-rendszer s azon belül a rendszert meg nem haladó reform hívének. Ő is abban az illúzióban élt, amiben én, hogy a rendszer megjavítható.”³²⁵

Das gesamte Theater stützte sich auf seine Person und er fiel, dank seiner Gesinnung, nicht unter die Zensur.³²⁶ Das galt bereits in der Zeit, als er noch im *Radiokabaré* mitwirkte. Seine Selbstzensur war so ausgereift und feinfühlig, dass sich jeder darauf verlassen konnte.³²⁷

³²¹ vgl. Wolf Péter in: Kertész, 2002, S. 280-281

³²² vgl. Zit. Sass József, ebd., S. 368

³²³ Zit. Verebes István, ebd., S. 398

³²⁴ Zit. Hajdú János, ebd., S. 135

³²⁵ Zit. Avar János, ebd., S. 112

³²⁶ vgl. Zit. Sass József, ebd., S. 369

³²⁷ vgl. Zit. Hárs István, ebd., S. 279

Laut Vorschrift mussten die Theater die Texte vor der Vorstellung zur Begutachtung und Genehmigung dem zuständigen Kulturreferenten zukommen lassen, was das Mikroszkóp nie tat. Die Mitarbeiter der Kulturabteilung, die zur obligatorischen Vor-Premiere kamen, hatten keine Ahnung davon und amüsierten sich köstlich in dem Glauben, das Programm wäre bereits genehmigt.³²⁸

Und das Publikum tat das auch. Komlós beherrschte die Kunst bravourös, den Zuschauern das Gefühl zu vermitteln, er wäre ihr Sprachrohr, während er versuchte Kádár zu stärken:

„Komlós nagy varázsló volt. Elhitette, hogy a megvalósult „socialista demokrácia” korában már a szólásszabadság is beköszöntött. Pedig csak a kazán túlnyomást csökkentő szelepét kezelte. Estéenként kiengedte a feszültséget okozó gőzt.”³²⁹

Seine Sketches enthielten auch immer eine Lehre über den Sozialismus, am Ende war immer ein roter Schwanz. Er übte zwar harte Kritik, aber die Konklusion war immer, dass das Problem nicht das System ist, sondern bornierte Menschen.³³⁰

Alles in allem, war er beliebt und seine Conférencen und Nummern waren mit ihrer fehlerfreien Logik und perfekten Struktur sehr ansprechend, die Show stahl ihm aber Géza Hofi, als er zum Mikroszkóp kam. Das, was Komlós nicht bieten konnte, brachte Hofi mit. Komlós` Intellektualität mag imponierend gewesen sein, aber in einem Kabarett muss es immer der kleine Mann sein, der am Ende gewinnt. Die Clowns, auf ihre unbeholfene und tolpatschige Art und Weise, sind immer sympathischer, als der Intellektuelle.³³¹

Hofi verkörperte genau den Typ, mit dem sich das Publikum am besten identifizieren konnte und sein Humor war brilliant. Seine Figur war der Plebejer, der gewöhnliche Mann, der die Dinge auf das Einfachste herunterbricht:

„A közönség nem tudott betelni ezzel a melósfigurával, aki alulról nézte a dolgokat, hogy hát azért nem minden úgy van, ahogy a főnökök mondják.”³³²

³²⁸ vgl. Zit. Zoltai Gusztáv in: Kertész, 2002, S. 310

³²⁹ Zit. Révész Sándor, ebd., 2002, S. 284

³³⁰ vgl. Zit. Farkasházy Tivadar, ebd., S. 268

³³¹ vgl. Zit. Molnár Gál Péter, ebd., S. 179

³³² Zit. Marton Frigyes, ebd., S. 291

Der erste Teil des Programms gehörte immer Komlós. Es gab immer ein bis zwei Szenen, dargestellt vom Ensemble, Komlós moderierte. Die zweite Hälfte füllte Hofi, der seine Texte selbst schrieb. Sein Programm schloss an Komlós` Conférence an.³³³ Die Texte der Schauspieler enthielten in der Regel den obligatorischen roten Schwanz:

„[...] Harkányinak meg Gerának el kellett mondani a példabeszédeket, amiknek a végén mindig ott volt egy vörös fark. Komlós szerintem ezeket az okosságokat azért tudta eladni, mert utána jött a Hofi, aki megnevettette az embereket.”³³⁴

Die erste und bis heute unübertroffene, Kádár-Parodie wurde im Mikroszkóp von Hofi aufgeführt, deren Ideenstifter Komlós war. Er war auch derjenige, der die Idee ausarbeitete und als Theaterdirektor die volle Verantwortung trug. Komlós schätzte Kádár sehr und, weil er ihn auch persönlich kannte, wusste er, nach einer Genehmigung zu fragen wäre vergeblich. Es war ihm auch bewusst, dass ihn Kádár, selbst wenn ihm die Parodie gefallen sollte, im Ernstfall nicht beschützen würde. Er wusste aber auch, als Kenner der Politbühne, dass in Zeiten der zaghaften Öffnung nach Westen, es Kádár nutzen würde, wenn er größere Freiheit demonstrieren könnte.³³⁵

„Ès tudta: hiába hábordnak majd fel a honi fafejűek, hiába tiltakozik majd a budapesti csehszlovák nagykövet, aki persze rémülten gondolt arra, hogy mi lenne, ha Prágában Husakról csinálnának politikai paródiát – Kádárnak az az érv lesz fontos: Churchill annak idején fizetett Punchnak, hogy karikatúrát közöljenek róla.”³³⁶

Als Kádár von der Parodie erfuhr, soll er nur gefragt haben:

„[...] csak annyit kérdezett, jól csinálja-e? Emlékszem, Pozsonyban erre azt mondták, Magyarországon kikezdték a rendszert. De Kádár ennél bölcsebb volt. Jól tudta: ha Hofi őt parodizálhatja, az éppen a rendszer erejét mutatja.”³³⁷

³³³ vgl. Zit. Harkányi Endre in: Kertész, 2002, S. 346

³³⁴ Zit. Farkasházy Tivadar, ebd., S. 268

³³⁵ vgl. Zit. E. Fehér Pál, ebd., S. 168-169

³³⁶ ebd., S. 168

³³⁷ Zit. Berecz János in: Balogh und Bóta et al., o.J., S. 131

Dank der Übereifrigkeit einiger wurde es natürlich ein Skandal, es hinderte Kádár aber nicht daran, die Parodie selbst zu begutachten. Nach der Vorstellung verließ er das Theater wortlos, was für die Beteiligten natürlich nicht gerade zur Entspannung beitrug.³³⁸ Nach einigen Tagen kam ein Brief von ihm:

„*Kedves Hofi Elvtárs! Köszönöm. Jobb, mint az eredeti. Elvtársi üdvözlettel: Kádár János.*“³³⁹

Die Aufführung fiel in etwa mit dem MSZMP Kongress zusammen, an dem alle Führungspersönlichkeiten des kommunistischen Lagers – unter anderem Breschnew, Ulbricht und Husak – teilnahmen. Husak soll sich bei Kádár beschwert haben, weil es die Parodie bis über seine Grenze geschafft hatte und es wäre für die Konsolidierung nicht hilfreich. Kádár soll ihm daraufhin vorgeschlagen haben, er möge doch auch eine Parodie von sich machen lassen.³⁴⁰

Neben dem Kabarett bestand Komlós darauf, sowjetische Stücke aufzuführen. Manche sind der Meinung, er tat dies, um sich anzubiedern.³⁴¹ Andere sind der Ansicht, er führte diese Stücke auf, weil er sie gut fand.³⁴² Beispielsweise brachte er ein Werk von Boris Lwowitsch Wassiljew, „*Im Morgengrauen ist es noch still*“, auf die Bühne, das für die Zeit progressiv, wenn nicht sogar als blasphemisch galt. Immerhin enthüllte das Stück die Schattenseiten der Roten Armee.³⁴³ Tatsache ist aber, dass das Publikum diese Stücke nicht mochte. Es war nahezu unmöglich Publikum für diese Aufführungen zu finden, obwohl der Ticketverkauf im großen Stil über die Gewerkschaften lief. Anfangs war es auch für das Kabarett schwierig den Saal zu füllen. Später, als Komlós Hofi unter Vertrag nahm, war eher das Problem, Eintrittskarten zu bekommen, obwohl eine Karte damals im Mikroszkóp sechsunddreißig Forint kostete, so viel, wie in keinem anderen Theater. Der zuständige Sekretär, Gusztáv Zoltai, musste zu unorthodoxen Mitteln greifen, um das Theater auch für die sowjetische Stücke zu füllen: um eine Eintrittskarte für Hofi zu bekommen, musste man auch ein Ticket für das sowjetische Stück kaufen. Das Endergebnis war, dass alle Karten für die sowjetische Aufführung weg waren, aber der Saal trotzdem leer blieb. Um die Chance zu erhöhen, wenigstens einige Zuschauer in die Vorstellung zu bekommen,

³³⁸ vgl. Zit. E. Fehér Pál in: Kertész, 2002, S.169

³³⁹ ebd.

³⁴⁰ vgl. Zit. Marton Frigyes, ebd., S. 293

³⁴¹ vgl. Zit. Iglódi István, ebd., S. 359

³⁴² vgl. Zit. Marton Frigyes, ebd., S. 294

³⁴³ vgl. Zit. Kazimir Károly, ebd., S. 359-361

wurden die Eintrittskarten sogar doppelt verkauft, statt hundertsechzig dreihundert, der Saal war dennoch fast leer.³⁴⁴

Die Nachfrage nach dem Kabarett war hingegen so groß, dass das Theater nur montags geschlossen blieb, die restlichen sechs Tage herrschte Vollbetrieb.³⁴⁵

Einmal monatlich gab es die Ticketvergabe an die verschiedenen Gewerkschaften und Kartenbüros. Ab dem Zeitpunkt, wo Hofi auch mitwirkte, waren die Eintrittskarten innerhalb kürzester Zeit ausverkauft, für die Abendkassa blieb fast nichts mehr und die Vorstellungen waren für Monate ausverkauft.³⁴⁶

Durch den Vorverkauf an die Gewerkschaften war es einigermaßen möglich, die Zusammensetzung des Publikums zu beeinflussen und Komlós achtete peinlich genau darauf. Er verlangte vor der Vorstellung schriftlich Information darüber, wer an dem jeweiligen Abend im Publikum sitzt. Zoltai, der für die Vergabe der Tickets zuständig war, hatte es nicht leicht, denn einerseits musste er die Karten gerecht vergeben – und es gab ohnehin nicht genügend Karten –, andererseits hatte Komlós die fixe Idee, nur die Arbeiter wären ein gutes Publikum, Intellektuelle nicht:

„Komlósnek az volt a rögeszméje, hogy ha a csepeliek jönnek, akkor óriási siker van, ha pedig orvosokból vagy pedagógusokból verbuválódik a közönség, akkor sznobok ülnek a széksorokban.”³⁴⁷

Die Zusammensetzung des Publikums bestimmte nämlich die Gags. Man konnte direkt auf den „erworbenen Wissenszusammenhang“ schließen, um es mit Henningsens Formulierung zu beschreiben:

„A Mikroszkópon a közönség összetételéből lehetett következtetni arra, hogy a nézők mire érzékenyek. Mennyire fogékonyak a közéleti problémákra. Ismerik-e azokat az eseményeket, személyeket, szituációkat, amikre és akikre utalunk, vagy ott valami módon el kell mondani.”³⁴⁸

³⁴⁴ vgl. Zit. Zoltai Gusztáv in: Kertész, 2002, S. 308-314

³⁴⁵ vgl. Zit. Marton Frigyes, ebd., S. 294

³⁴⁶ vgl. Zit. Zoltai Gusztáv, ebd., S. 308-314

³⁴⁷ Zit. Zoltai Gusztáv, ebd., S. 314

³⁴⁸ Zit. Marton Frigyes, ebd., S. 292-293

Komlós trug stets Sorge dafür, dass das Publikum nicht homogen ist. Oft hätte ein Betrieb oder Verband gleich den ganzen Saal füllen können, aber Komlós ließ das nie zu. Und er wusste nicht nur, wer im Saal war, sondern auch, wer wo saß.³⁴⁹

Das war ihm wichtig, weil er die Texte nach Bedarf zeitweise abänderte:

„Előfordult, ha valamilyen politikai méltóság ült a nézőtéren, hogy Komlós valamelyest átszstrukturálta a műsort. Lehet, hogy ezt más le fogja tagadni, de ő nagyon tudott váltani. A politikai helyzetnek, az erőviszonyoknak megfelelően bizonyos szavakat, mondatokat kihagyott, vagy mást mondott helyettük.”³⁵⁰

Er war ein Meister der Selbstzensur und darin, die Lage einzuschätzen, zumal er auch über gut funktionierende Kanäle verfügte. So freundete er sich zum Beispiel mit den jungen Referenten der Sowjetischen Botschaft an und lud sie öfters ins Mikroszkóp ein. Nach einer Weile wurde es zur Gewohnheit und sie waren jeden Abend da. Komlós saß mit ihnen und seinen engsten Mitarbeitern nach der Vorstellung in seinem Büro, sie tranken miteinander und unterhielten sich über Gott und die Welt. Für Komlós dienten diese Treffen dazu, den Sowjets Informationen zu entlocken, er benutzte sie aber auch, um die Stimmung und die Härte der Pointen zu testen.³⁵¹ Wenn er bei manchen Inhalten Bedenken hatte, änderte er kurzerhand den Ablauf:

„Egyszer adás előtt szólt Komlós embere, hogy Jani üzeni, a Rákosi-poént nem veszi a köszönség, hagyjuk ki. Kiderült, hogy aznap este a nézőtéren öten ültek a Szovjet Követségről. Komlós persze tudta, hiszen az ő vendégei voltak, és ezért nem akarta, hogy ez a poén elhangozzék. Inkább üzent valami hülyeséget, ahelyett, hogy azt mondta volna, öregem, itt vannak az oroszok. Komlós kényszerű megalkuvásait nem szívesen ismerte el. Sértette a hiúságát, ha engedményekre kényszerült. Pedig számomra tökéletesen érthető volt, hogy ha egyszer a szovjetek ott vannak, akkor Komlós azt mondja, akkor most ezt hagyjuk el. Ő nyilván jobban tudta, hol a határ.”³⁵²

³⁴⁹ vgl. Zit. Marton Frigyes in: Kertész, 2002, S. 293

³⁵⁰ Zit. Sass József, ebd., S. 369-270

³⁵¹ vgl. Zit. Marton Frigyes, ebd., S. 284-285

³⁵² Zit. Avar János, ebd., S. 108-109

Er wusste aber auch aus diesen für ihn unangenehmen Situationen Profit zu schlagen. So nutzte er die Informationen, welche er bei den Trinkgelagen nach der Vorstellung erfuhr und baute sie bereits am nächsten Tag ins Programm ein.³⁵³

Komlós wurde für seine politische Weitsichtigkeit und Voraussicht unter seinen Landsleuten bewundert, weil er oft bereits am Vorabend in seiner Coférence etwas sagte, was erst am nächsten Tag in der Zeitung stand. Die Wenigsten wussten aber, dass er diese Informationen beim Trinken den Sowjets entlockte.³⁵⁴

Er nutze die Sowjets üblicherweise auch bei neuen Programmen. Er lud sie zum Programm ein, noch bevor die Kulturreferenten es sahen und als diese kamen, erzählte ihnen Komlós, wie gut sich die Sowjets amüsierten – die Information, dass diese wahrscheinlich nur ein Bruchteil des Programms verstanden, unterschlug er ihnen. Auf diesem Weg konnte vieles im Text bleiben, was sonst aller Wahrscheinlichkeit nach gestrichen hätte werden müssen.³⁵⁵

Ungarn wurde in Europa damals mit dem Titel „*lustigste Baracke*“ versehen, woran das Mikroszkóp maßgeblich beteiligt war. Vielleicht war es auch deswegen angesagt, ins Mikroszkóp zu gehen:

„Sikk volt a Mikroszkópba jární. Nem volt olyan este, hogy megúsztuk volna protokoll nélkül.“³⁵⁶

Nicht nur die Mitarbeiter des sowjetischen Botschafts waren allabendliche Gäste – nicht nur die Referenten, sondern auch der Kulturattaché und der Korrespondent der *Iswestija*, einer russische Tageszeitung – sondern auch sämtliche ungarischen Minister wurden zur Dauergästen.³⁵⁷ So besuchten auch Aczél und Kádár regelmäßig die Vorstellungen, es wurde sogar zur Tradition, dass die beiden den Silvesterabend mit ihren Familien im Mikroszkóp verbrachten. Der gedeckte Tisch mit Abendessen stand in Komlós` Büro.³⁵⁸

Zweifelsohne wurde das Mikroszkóp instrumentalisiert und diente der Konsolidierungspolitik Kádárs, dennoch lässt es sich nicht abstreiten, dass es auch dem Fortschritt verpflichtet war, womit es im Ostblock einzigartig war. Trotz seiner

³⁵³ vgl. Zit. E. Fehér Pál in: Kertész, 2002, S. 159

³⁵⁴ vgl. Zit. Zoltai Gusztáv, ebd., S. 312

³⁵⁵ vgl. Zit. Farkasházy Tivadar, ebd., S. 269

³⁵⁶ Zit. Zoltai Gusztáv, ebd., S. 312

³⁵⁷ vgl. ebd.

³⁵⁸ vgl. ebd., S. 311

Zugehörigkeit kann man dem Mikroszkóp seinen richtungsweisenden Charakter nicht absprechen.

„Az ő életműve, a ma is működő Mikroszkóp Színpad, fontos része volt a Kádár-rendszernek. [...] a maga módján arra törekedett, hogy Magyarország modernebb és európaibb legyen az adott rendszer keretein belül.“³⁵⁹

Mit dem Verblässen der sozialistischen Ideologie wurde auch Komlós zunehmend unglaubwürdig.

„A probléma ott volt, hogy Komlós az új gazdasági mechanizmus csődje után érezte, hogy a pátosz, amit ő a humor mellett művelt, nem igazán alkalmazható a hazugság veszélye nélkül.“³⁶⁰

Während seine „von oben erlaubten Ansagen“ immer offensichtlicher wurden und demzufolge ihre Wirkung verloren, entfaltete sich Hofis Plebejer – Figur immer mehr und übernahm die tragende Rolle des Komlós.

Nach dessen Tod 1980 veränderte das Mikroszkóp sein Gesicht nach und nach. Das Theater verlor seine besondere Note, als 1983 auch Hofi diesen Schauplatz verließ und ins *Madách* wechselte.

6.3 Beispiele aus dem Kabarettprogramm des Mikroszkóp Színpad

Nachfolgend werden zwei Beispiele aus den Programmen Hofis kurz vorgestellt. An der Stelle muss darauf hingewiesen werden, dass seine Texte in Schriftform keinesfalls die wirkliche Stimmung wiedergeben, da hier natürlich weder Gestik, noch Mimik oder Begleitgeräusche wiedergegeben werden können, daher empfiehlt es sich, die Originalaufnahmen anzusehen.

³⁵⁹ Zit. Avar János in: Kertész, 2002, S. 113

³⁶⁰ Zit. Molnár Gál Péter, ebd., S. 181

6.3.1 Kádár - Parodie (1972)³⁶¹

(vollständige Version)

Kedves elvtársak, elvtársnők, barátaink!

A sakknak vannak szabályai, és ezt még nem mindenki ismeri. Nálunk. Amikor annak idején mi ezt a játszmát elkezdtük, a gyalogos, a gyalog léphetett előre akár kettőt is.

És most azt kérdezik tőlünk egyes elvtársak, hogy ha mi a gyalogosok pártján vagyunk, már pedig ott vagyunk, akkor a gyalogos miért nem léphet előre most akár kettőt is?

Eltársak azért, mert más a nyitás és más a játszma. A játszma bonyolult. A játszmában előfordul, olykor, hogy a gyalogos csak úgy tud előremenni, hogy ha üt. És ilyenkor mi ütünk. Jobbra is, balra is, és előremegyünk. Elvtársak, mi ezt a játszmát nagyon komolyan játszunk. De ezen a pályán. És ez nem mindig könnyű. De a nemzetközi szabályokat mindig figyelembe vesszük. Ezt tudják rólunk a mi ellenségeink és a mi barátaink is.

Nézzék, elvtársak! A sakkhoz ugye kellene jó idegek, türelem és főleg tudni kell gondolkodni.

Éppen ezért én a magam részéről optimista vagyok ezúttal is. És bízom benne, hogy ezt a játszmát megnyerjük.

Ehhez kívánok az elvtársaknak eredményes végjátékot és jó egészséget!

Es handelt sich hier um das einzige Mal, dass Komlós den Text für Hofi schrieb. Als Aufhänger nahm er Kádárs Hobby, das Schachspielen, und konstruierte den Text nach dem Schema eines Schachspiels. In dem Text war eine gehörige Menge an Kritik an der Sowjetunion enthalten.

Da aus Urhebergründen keine Möglichkeit besteht dieser Arbeit Bildmaterial beizulegen, kann an dieser Stelle lediglich darauf hingewiesen werden, dass das vollständige Programm online unter

<https://videa.hu/videok/vicces/hofi-geza-mi-a-helyzet-T2G59AjJ1yfyg1M>

angesehen werden kann. In der vorliegenden Version umrandet Hofi den Originaltext mit Schilderungen zu den Reaktionen zu dieser Parodie. Er glänzt bei diesem Auftritt nicht nur durch eine perfekte Imitation Kádárs, sondern auch durch die perfekte Beherrschung kabarettistischer Mitteln, wie etwa seine berühmten Kettenpointen.

³⁶¹o.V.: Hofi Géza élete és pályafutása 1936-2002. 2003, S. 143

6.3.2 Tiszta örültek háza (1978)³⁶²

(Ausschnitt)

In diesem Programm spielt er den Bewohner eines Irrenhauses, es stellt sich aber heraus, dass gerade er der Einzige mit gesundem Menschenverstand ist.

„[...] Te haver, figyelj! Képzeld el, itt lakom bent, nézd meg! Ez egy ilyen elme gyógy és intézet. Az! Diliház! Az, az. Itt lakom benn a diliházban. Zárt osztályon, képzeld el. Komolyan mondom, zárt osztályon. Én zártam be. Azért, hogy kintről az a sok hülye nehogy bejöjjön. Ez egy normális diliház, tudod? Itt, ha valaki valamit el akar rontani, ahhoz peccéses diliflekni kell. Ugyanehhez kinn az életben elég egy vezető beosztás íróasztallal. Tiszta örültek háza.

Te, képzeld el haver, figyelj! Képzeld el, az előbb próbából felakasztottam magam. Hát valahova kötödni kell, tudod. Felakasztva himbálóztam, elütöttem a tizenkettőt, meg a professzor urat, hát minek mászkál arra, nem? Nyakamban tábla is ki volt írva, lengő teher alá ne állj.

Képzeld el, gyere... professzor úr vizsgálta a hátamat és mondta, na vegyen levegőt. De csak így ám, hogy vegyen levegőt. Mondom: ne kínálgass engem! Vegyen levegőt. Akkor nem szóltál, amikor cukrot kellett volna venni? Vegyen levegőt. Jaj, kíváncsi vagyok, majd most, január elején szól-e? Mindegy, ha szól, ha nem, én veszek levegőt. Levegőt, mert más addigra már úgysem lesz.

Tudod mikor lettem idegileg vegetatív? Március 30-án. Az idők szavára hallgatva televettem benzinnel a fürdőkádat. Ne vigyorogj, te is televetted. Emlékszem, a kútnál a sorban előttem álltál. Egy óra múlva meg mögöttem. Na, képzeld el, televettem a kádat benzinnel, ott a kádban a benzin, gondold el, anyósom meg leengedte, azt hitte öblítővíz. Hogy nem szakad rá! Leengedi a benzint. Úgy sajnáltam, hogy nem gyújtott rá. [...]

Nem tudom, láttad-e, a Hungaroszervíz telepén szebbnél szebb kocsik ott állnak egymás mellett, nagyszerű, alattuk addig sem ázik a fű. Azóta én dolgozni biciklivel megyek. Az is AI-s rendszámú, csak bicikli. És nem kell hajtani. Annyira a lejtőn megyünk, hogy itt már nem kell hajtani. Nem csak én megyek a lejtőn, gondold el, a váz, a csomagtartó, a kerék, a kormány... az meg így keresztbe van, tudod? Mi van, megszeppentél, nyulam-bulam? Ritkán hallasz ilyet, mi? Gyere sűrűbben Pestre.“

³⁶² o.V.: Hofi Géza élete és pályafutása 1936-2002. 2003, S. 164

In diesem kurzen Abschnitt spricht er bereits mehrere Themen an, die das Publikum Tag täglich beschäftigt, wie etwa die Unfähigkeit vieler leitenden Genossen, die steigenden Lebensmittelpreise, Benzinmangel, die chaotische Handhabung der Vergabe von Autos, und nicht zuletzt, den verzerrten Blickwinkel, der immer mehr überhandnimmt und die Fehlentscheidungen der Partei.

Seine Kettenpointen fehlen auch hier nicht.

Auch hier muss auf das Urheberrecht verwiesen werden, daher wird empfohlen, das Bildmaterial unter

<https://videa.hu/videok/vicces/hofi-geza-tiszta-orultek-haza-ah1u1aC4EuZjoQiU>

anzusehen.

Ebenso finden sich Aufnahmen weiterer Programme Hofis aus der Zeit am Mikroszkóp Színpad online, welche sich unter folgenden Links zugänglich sind:

Ivan Kozirev öntőmunkás elbeszélése arról, hogyan költözött új lakásba (1970)

<https://www.youtube.com/watch?v=fasDlp4f4y4&frags=pl%2Cwn>

Építem a csatornámat (1974)

<https://videa.hu/videok/vicces/hofi-geza-epitem-a-csatornamat-QAkHjiN1qJsPOYHI>

Lepedős a háztetőn (1976)

<https://www.youtube.com/watch?v=4hfPh3xNZXw>

Nevezd csak Cucinak! (1980)

<https://videa.hu/videok/vicces/hofi-geza-nevezd-csak-cucinak-cuci-humor-humorista-DRSYLEk6hH8lqf4W>

7 Fazit

Diese Arbeit setzte sich das Ziel, einigen Fragen in Bezug auf das politische Kabarett in Ungarn der siebziger Jahre, nachzugehen. Etwa ob Humor bewusst zur Stabilisierung der allgemeinen politischen Stimmung des Landes eingesetzt wurde und wie das Funktionieren und Wirken dessen möglich gewesen wäre. Sofern dies der Fall ist, warum er dem kommunistischen Regime in Ungarn in den siebziger Jahren gute Dienste erwies und ob er instrumentalisiert wurde. Und wenn ja, welche Faktoren oder Parameter hierzu nötig waren und zuletzt, inwieweit auf die künstlerische Arbeit Einfluss genommen wurde und ob eine künstlerische Freiheit möglich war.

Wie eingangs erwähnt, wird die Frage, ob das kleinste Theater des Landes damals dazu benutzt wurde, der Bevölkerung die Möglichkeit zu bieten, ihre Unzufriedenheit und ihren Unmut ein Stückweit, vor allem unter kontrollierten Bedingungen, abreagieren zu können, kontrovers diskutiert. Die Frage nach dieser sogenannten Ventil – Funktion muss differenziert betrachtet werden. Zum einen ist es allgemein bekannt, dass Lachen einen befreienden Effekt und eine positive Wirkung sowohl auf den Geist als auch auf den Körper hat. Im Zuge dieser Arbeit wurde auch dargelegt, dass Lachen, neben Weinen, eines der beiden elementarsten Regungen des Menschen ist und somit ein Bedürfnis darstellt. Sigmund Freud beleuchtete eindrucksvoll, welchen Tiefen dieses Bedürfnis entspringen kann und wie es seine Kraft gewinnt. So gesehen, erfüllte das Mikroszkóp, wie jedes andere Kabarett dies auch tut, eindeutig eine Ventil – Funktion, unabhängig davon, ob es dabei um reine Unterhaltung geht oder im Sinne einer Erkenntnis, in der man einen Spiegel vorgehalten bekommt, etwas bewältigen kann. Kabarett fungiert auch als Ventil, wenn es Probleme anspricht, denn Sorgen über die man lachen kann, erscheinen nicht mehr so unüberwindbar, somit tritt auch eine Erleichterung ein. Zum anderen muss aber auch bedacht werden, dass es sich um ein kleines Theater handelte, das für viele im Land unerreichbar war, somit war die Zahl der Besucher und damit der Wirkungsgrad des Theaters überschaubar. Bei Auftritten außerhalb des Theaters wurden die „Bedürfnisse“ des Publikums berücksichtigt und das Programm je nach Rahmenbedingungen modifiziert. Das bedeutet nicht, dass der Inhalt verändert wurde, aber bestimmte Sätze oder Worte wurden weggelassen, falls die Umgebung dafür nicht geeignet war. Das zeigt, dass trotz einer gewissen „Freizügigkeit“ eine Selbstzensur dennoch vorhanden war und sogar vorhanden sein musste. Bei Fernsehauftritten bestand eine Zensur ohnehin für alle. Tatsache ist, dass das Mikroszkóp ein Bedürfnis befriedigte. An-

ders ist der rege Zulauf und das große Interesse nicht zu erklären. Während zur gleichen Zeit in der DDR Kabaretttheater ums Überleben kämpften und staatlich finanziert wurden, war das Mikroszkóp relativ bald von staatlichen Mitteln unabhängig und konnte sich völlig selbstständig finanzieren. Mehr noch, Komlós bezahlte das Ensemble und die Mitarbeiter für damalige Verhältnisse sogar sehr gut.

Es ist zu bezweifeln, dass Komlós, der der Ideenstifter eines Kabaretttheaters dieses Kalibers war, das Theater mit der Absicht gründete, die Stimmung im Land zu stabilisieren. Wenn auch er als ehemaliger Student des Psychologieprofessors Harkai Schiller Pál, zu dessen Fachgebieten unter anderem auch Psychotechnik gehörte und er die Vorlesungen und Werke Sigmund Freuds kennen musste, so auch seine Thesen zur Witzarbeit, erscheint es dennoch als wenig plausibel, diesen Beweggrund als einzigen anzunehmen. Zumal die Reichweite eines kleinen Theaters äußerst begrenzt ist, was ihm ebenfalls bekannt sein musste. Viel naheliegender erscheint die Annahme, dass dies lediglich, beziehungsweise höchstens ein Teilaspekt gewesen sein konnte. In Anbetracht seines Intellekts, seines Hanges zur Kritik und seines Glaubens an der Richtigkeit des Sozialismus, erscheint es als folgerichtig, dass er in diesem Theater viel mehr die Möglichkeit sah, einerseits das sozialistische Gedankengut beim Volk zu festigen, andererseits am System konstruktive Kritik zu üben, womit er keinesfalls dasselbe in Frage stellte. Dass er das System tatsächlich auch nüchtern beurteilte, zeigt die Tatsache, dass er sich selbst ab und an auf einer Gratwanderung befand und die Grenzen bis zum Äußersten ausreizte, wenn auch der rote Schwanz auch in diesen Fällen nicht fehlte.

Fest steht, dass Komlós mit seinem Konzept nicht nur in Ungarn, sondern im gesamten Ostblock, ein Pionier war, dennoch muss man auch festhalten, dass dies allein nicht ausgereicht hätte, um die Stimmung zu stabilisieren. Einerseits, weil er recht schnell als Verteidiger des Systems enttarnt wurde, andererseits, weil er mit seinem intellektuellen Humor die Menschen nicht auf der elementaren Ebene erreichen konnte. Er war zwar beliebt beim Publikum und man fand ihn amüsant, aber seine Pointen bewegten sich auf der Oberfläche, daher konnte bei ihm vom befreienden Gelächter keine Rede sein.

Komlós` Konzept fing an erst zu greifen, als Géza Hofi zum Ensemble kam. Das vielseitige Naturtalent machte das Mikroszkóp letztendlich zu dem, was sich nicht nur im Inland größter Popularität erfreuen konnte, sondern sich auch im Ausland einen Namen machte. Hofis Gabe, Menschen zu unterhalten, alles von mehreren Seiten zu sehen, vor allem die Dinge aus der Perspektive des kleinen Mannes zu sehen,

machte ihn für die meisten sympathisch. Seine Unbestechlichkeit machte ihn für alle vertrauenswürdig.

Komlós war natürlich in diesem Zusammenhang unerlässlich. Ohne seine Intelligenz, sein Engagement, sein Netzwerk und seinen Mut, Grenzen zu dehnen, wäre politisches Kabarett, wie das in anderen Ostblockländern der Fall war, auch in Ungarn nicht möglich gewesen. Er trug die richtige Mischung aus Eigenschaften und Gaben in sich, um dieses Theater gründen und führen zu können. Er wurde von allen für seine Intelligenz und Intellektualität bewundert, ihm wurde Respekt für seine Courage und seinen Schneid gezollt, dennoch, er kam an die Menschen nicht heran, zumindest nicht so nah, wie Hofi es tat. Dieser lernte von Komlós, seine Parodien mit Inhalt zu füllen, um gewichtiger zu werden. Hofi lernte von Komlós anders zu denken und Politik zu verstehen. Komlós gab ihm eine Waffe in die Hand, womit sich Hofi endgültig behaupten konnte und das vollendete, was Komlós selbst nicht schaffen konnte, nämlich die Menschen zu erreichen.

Hofi wuchs über seinen Mentor hinaus, denn er hatte nun seine eigene und Komlós' Gabe in sich vereint. Im Gegensatz zu Komlós, trotz aller Kritik und Rüge, die er an das System und dessen Fehlentwicklungen übte, war Hofi derjenige, der es schaffte, der es wirklich verstand, woran es dem System mangelte, denn er sah mit den Augen seines Publikums. Er war nicht wie Komlós, der von der Bühne herunterschauend das sagte, was die Zuschauer hören wollten, sondern er war endlich einer von ihnen, der auf der Bühne für sie alle die Stimme erhob. Er war es, der den gleichen Wissenszusammenhang hatte, wie sein Publikum. Er sah das gleiche, wie seine Zuschauer. Komlós konnte nie einer von ihnen werden, weil er den Sozialismus mit anderen Augen sah. Er befand sich in einer Position, in der er die negativen Auswüchse des Systems zwar intellektuell erfasste, aber nicht in der Situation war, diese auch am eigenen Leib spüren zu müssen. Unter diesem Regime war er auf der Gewinnerseite.

Hofi hingegen wusste ganz exakt, wovon er sprach, schließlich kam er aus einem Arbeiterviertel. Für ihn war der Sozialismus der gleiche einengende, einschränkende Unsegen, wie für die meisten anderen Menschen im Land. Während vom Regime und dessen Mitläufer versucht wurde, den Sozialismus und seine leere, aber mit Nachdruck betriebene Ideologie mit allen Mitteln zu verteidigen und sie alles daran setzten, dessen fehlerhaftes, verlogenes System am Leben zu erhalten, verkam der Sozialismus zu einer Grotteske. Der erste, der das zum Ausdruck brachte war Hofi. Der Sozialismus wurde das Komische, das Mechanische, um Bergsons Ausdruck zu

gebrauchen, dessen Steifheit ihn der Heuchelei und Scheinheiligkeit überführte. Hofi war derjenige, der die Kluft, nach Hellers These, aufzeigte, wobei hier nicht der Einzelne lächerlich wird, der sich nicht in das bestehende System integrieren kann, sondern das System selbst, das die Kluft durch seine Verlogenheit erst verursacht.

Es entstand die paradoxe Situation, dass das Volk gerade von diesem, der Lächerlichkeit preisgegebenem System bestimmt wurde. Die verzerrte Wirklichkeit, die Tabus, mit deren Hilfe die Genossen versuchten, die Realität zu vertuschen, musste so gut es ging, aufrechterhalten bleiben. Auch wenn die Jahre des Schreckens vorbei waren, sie hinterließen tiefe Spuren im Bewusstsein der Menschen. Das gegenseitige Misstrauen und eine allgemeine Vorsicht gehörten in den Siebzigern immer noch zum Wesen der Menschen. Negative Äußerungen über das Regime oder das System gehörten nicht zum Alltag. Da bot sich das Mikroszkóp an, wo, wie es hieß, Systemfehler „mit Erlaubnis“ kritisiert wurden und man durfte sogar darüber lachen (dass das Lachen-dürfen nicht selbstverständlich war, wurde jedes Mal deutlich, wenn Hofi nach der einen oder anderen schärferen Pointe in seinem Programmen das Publikum sarkastisch darauf hinwies, dass es ruhig lachen kann oder wenn er sich über diejenigen lustig machte, die sich nicht einmal hier entspannen konnten).

Mit den Mitteln des Kabarett und der Satire sprach Hofi die Themen an, über die niemand sich sprechen traute. Er sprach die Probleme an, die aus dem Bewusstsein der Menschen verdrängt wurden. Er sprach die Tatsachen an, die alle nur mehr vergessen wollten. Er scheute sich nicht vor Tabus. Mit seinem zuverlässigen Gefühl für Menschen bewegte er sich im Bewussten, wie im Unbewussten seines Publikums nahezu heimisch. Er wusste exakt, wie und was er an die Oberfläche holen musste, um die Zuschauer von ihrer Last zu befreien und ihre Probleme, Sorgen und Ängste mit Lachen zu entschärfen. Es war die notwendige Psychohygiene, um in dieser perspektivlosen Zeit nicht völlig abzustumpfen. Katharsis, wenn man es so nennen will. Er war derjenige, den in dieser seltsam anmutenden, aussichtslosen Zeit die Gesellschaft brauchte. Er gab den Menschen gewissermaßen Hoffnung, indem er die Dinge beim Namen nannte und die Wahrheit aussprach.

Wenn auch alle Aussagen die Annahme bestätigen, dass Humor im Mikroszkóp Színpad bewusst eingesetzt wurde, die Vermutung liegt dennoch nahe, dass die Umsetzung in die Realität, anders verlief, als dies ursprünglich vorgesehen war. Es konnte eindeutig belegt werden, dass Komlós` Konzept wegen seiner Kádár – Treue nur mit mäßigem Erfolg funktionierte. Ein durchschlagender Erfolg konnte ausschließlich aufgrund von Hofis Zutun erreicht werden. Eine Komponente, die Komlós

und Aczél zuvor unmöglich mitberechnen konnten, da Komlós in der Planungs- und Anfangsphase des Mikroszkóp Hofi noch nicht kannte. Diese glückliche Fügung in Hofis Person ist ihnen sozusagen passiert und keinesfalls mit eingeplant gewesen. Dennoch, wie auch das Mikroszkóp, wurde auch Hofi gewissermaßen instrumentalisiert, indem man ihm die Freiheiten zugestand, die eigentlich einem funktionierenden Parlament zugestanden wären, aber es war risikoärmer, Opposition in den sicheren Händen Komlós im Mikroszkóp zu betreiben, als auf der Politbühne in einem Mehrparteiensystem.

In Anbetracht der Gesamtsituation ist dennoch zu bezweifeln, dass, selbst mit Hofis Beliebtheit und Macht, die er mit der Zeit zweifelsohne hatte, Humor ein ausreichendes und adäquates Mittel war, um die Stimmung in den Reihen des Volkes in einem ganzen Land zu stabilisieren. Im kleineren Rahmen, wie etwa in der NS – Zeit in Theresienstadt, war dies scheinbar möglich, aber es wäre ein Fehler anzunehmen, dass diese Gesetzmäßigkeit auch im großen Rahmen, für ein ganzes Land gelten könnte. Das muss auch Kádár und Aczél bewusst gewesen sein.

Nichtsdestotrotz scheinen beide nicht nur um die angenehmen Nebenerscheinungen der öffentlich geübten Kritik gewusst zu haben, sondern gingen damit auch gekonnt um, ganz im Gegensatz zu Regierungen nach der Wende, die diese Aspekte nicht erkannten. Indem diese auf die geübte Kritik, anders als Kádár es tat, eher pikiert reagierten, verliehen sie dem Kabarett und seiner Kritik mehr Bedeutung. Denn zum einen bewirkt diese Kritik beim Volk eine gewisse Genugtuung, auf der anderen Seite hat sie in der Praxis keinerlei Auswirkungen. Sie ändert nichts an der bestehenden Situation. Was sich allerdings ändert, ist die Wirkungsweise der Kritik, wenn nicht nur der Kritiker, sondern auch die Kritik selbst instrumentalisiert wird, wie es bereits Alfred Dorfer in seiner Dissertation in Bezug auf das Dritte Reich beschrieb.³⁶³ Zum einen kann in einem totalitären Einparteien-System nicht nur ein demokratisches Parlament durch sie ersetzt werden, es kann mit ihrer Hilfe zudem auch eine Offenheit gegenüber Andersdenkenden vorgetäuscht werden. Überdies kann das Regime Überlegenheit in Umgang mit Kritik und Kritikern demonstrieren. Allesamt Aspekte, die Kádár in der Zeit der (leichten) Öffnung nach Westen offensichtlich wichtig waren. Somit kann angenommen werden, dass es für Minister nicht nur angesagt war, ins Mikroszkóp zu gehen, sondern auch empfehlenswert (wenn nicht sogar angeord-

³⁶³ vgl. Dorfer, Alfred: Satire in restriktiven Systemen Europas im 20. Jahrhundert. Dissertation an der Universität Wien, 2011, bezogen unter: http://othes.univie.ac.at/15606/1/2011-07-20_8002169.pdf [letzter Zugriff am 21.9. 2018]

net), um so öffentlich kundzutun, dass sie über der Sache stehen. Damit hat Kádár dem Kabarett im Allgemeinen und Hofi im Besonderen gewissermaßen den Wind aus den Segeln genommen.

Zusammenfassend kann man festhalten, dass sehr wohl eine stabilisierende Wirkung vorhanden war, allerdings nicht, wie zuvor vermutet, auf Grund eines progressiven und mutigen Kabarett (das es zweifelsohne war), sondern auf Grund der Handhabung der Machthaber dessen. Das Kabarett, das zum einen die besagte Ventil – Funktion erfüllte und den Menschen dabei half, einiges von ihrem Frust abzubauen und gleichzeitig Mut zur Hoffnung stiftete, wurde durch dessen Instrumentalisierung auch dazu verbannt, genau das Gegenteil seiner Bemühungen vor Augen zu führen, wie dies auch die Ergebnisse Dorfers bestätigen.³⁶⁴ Damit diese Situation überhaupt entstehen konnte, mussten Politiker, wie Aczél und Kádár, denen – trotz allem Negativen, das ihr System mit sich brachte – eine gewisse Weitsicht nicht abgesprochen werden konnte, auch in den eigenen Reihen ihre Macht demonstrieren. Es war auch ein János Komlós notwendig, der als Verbindungsglied zwischen Regime und Volk fungierte und die Politik, wie ein Instrument, meisterhaft beherrschte. Und nicht zuletzt, es war jemand, wie Géza Hofi, notwendig, der das Vertrauen der Menschen gewann und damit unbewusst, vor allem ungewollt, trotz aller künstlerischen Freiheit – oder gerade deswegen - dem Regime half.

Das scheint eben das Spiel eines leidenschaftlichen Schachspielers gewesen zu sein.

³⁶⁴ vgl. Dorfer, Alfred: Satire in restriktiven Systemen Europas im 20. Jahrhundert. Dissertation an der Universität Wien, 2011, bezogen unter: http://othes.univie.ac.at/15606/1/2011-07-20_8002169.pdf [letzter Zugriff am 21.9. 2018]

8 Literatur

BACHMAIER, Helmut: Texte zur Theorie des Komik, Ditzingen: Reclam Verlag, 2005

BALOGH, Gyula, BÓTA, Gábor et al. :Hofi. Budapest: Hungalibri, 2002

BERGSON, Henri: Das Lachen, Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2011

BUDZINSKI, Klaus: Die Muse mit der scharfen Zunge. Vom Cabaret zum Kabarett, München: Paul List Verlag, 1961

BUDZINSKI, Klaus und HIPPEN, Reinhard (Hg.): Metzler Kabarett-Lexikon, Stuttgart: Metzler, 1996

CSATÁRI, Bence: Nekem írod a dalt. A könnyűzenei cenzúra a Kádár-rendszerben, Budapest: Jaffa Kiadó, 2017

DON, Péter: „A proletárdiktatúra kultúrpolitikája nem lehet Guttman-nadrág”. Képzőművészet a TTT idejéből. Budapest: Seneca–Cserépfalvi, 1996

ENSIKAT, Peter: Ab jetzt gebe ich nichts mehr zu – Nachrichten aus der neuen Ost-provinz, München: Verlag Droemer Knaur, 1996

ENSIKAT, Peter: Hat es die DDR überhaupt gegeben? Berlin: Eulenspiegel, 1999

FISCHER, Kuno: Promenade. Über den Witz: Ein philosophischer Essay, Tübingen: Klöpfer & Meyer Verlag, 1996

FLEISCHER, Michael: Eine Theorie des Kabarett. Versuch einer Gattungsbeschreibung, Bochum: Universitätsverlag Dr. Norbert Brockmeyer, 1989

FREUD, Sigmund: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1992, 5. Auflage

FREUD, Sigmund: Das Unbehagen in der Kultur, Stuttgart: Reclam Verlag, 2016

GYARMATI, György: A Történeti Hivatal évkönyve 1999. Budapest, Történeti Hivatal, 1999

HELLER, Àgnes: Was ist komisch? Kunst, Literatur, Leben und die unsterbliche Komödie, Hamburg: Edition Konturen, 2018

HENNINGSEN, Jürgen: Theorie des Kabarett, Ratingen: A. Henn Verlag, 1967

JACOBS, Dietmar: Untersuchungen zum DDR – Berufskabarett der Ära Honecker, Frankfurt am Main: Internationaler Verlag der Wissenschaften, 1996

KERTÉSZ, Péter: A Komlós. Budapest: Ulpus Kiadó, 2002

LIPPS, Theodor: Komik und Humor. Eine psychologisch-ästhetische Untersuchung, Berlin: Holzinger Verlag, 2017

MIKÓ, Zsuzsanna: A terror hétköznapi. A kádári megtorlás, 1956-1963, Budapest: Libri Kiadó, 2016

MOLDOVA, György: Kádár János. Budapest: Urbis Kiadó, 2006

PATKA, Marcus G.: Wege des Lachens. Jüdischer Witz und Humor aus Wien, Enzyklopädie des Wiener Wissens, Band XIII, Weitra: Verlag Bibliothek der Provinz, 2010

PIETZKER, Carl: Sigmund Freud: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten; In: Wolfram Mauser (Hrsg.): Lachen, Würzburg: Königshausen und Neumann, 2006

RIEMANN, Brigitte: Das Kabarett der DDR: „eine Untergrundorganisation mit hohen staatlichen Auszeichnungen...? Gratwanderung zwischen sozialistischem Ideal und Alltag (1949-1999), Münster: Lit Verlag, 2001

RIMPAU, Laetitia: Lach, wenn du weise bist. Ein literarischer Streifzug von Homer bis Beckett, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2011

STANDEISKY, Èva: Gúzsba kötve. A kulturális elit és a hatalom. Budapest: 1956-os Intézet Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára, 2005

TABAJDI, Gábor: Kiegyezés Kádárral. „Szövetségi politika“, 1956-1963, Budapest: Jaffa Kiadó, 2013

o.V.: Hofi Géza élete és pályafutása 1936-2002. Budapest: Hungaroton Records, 2003

8.1 Elektronische Quellen

<http://lexikon.stangl.eu/10523/humor/> [letzter Zugriff am 9.7.2018]

<http://zitate.net/humor-zitate?p=2> [letzter Zugriff am 9.7.2018]

<https://www.wissen.de/wortherkunft/witz> [letzter Zugriff am 4.7.2018]

<https://www.wissen.de/wortherkunft/kabarett> [letzter Zugriff am 16. 7. 2018]

vgl. https://hu.wikipedia.org/wiki/Mikroszkóp_Sz%C3%ADnpad [letzter Zugriff 23.08.2018]

Agárdi, Péter: Közelítések a Kádár-korszal művelődéspolitikájához; In: Eszmelet (1.1. 1993), bezogen unter: http://www.eszmelet.hu/agardi_peter-kozelitesek-a-kadar-korszak-muvelodespolitikaja/ [letzter Zugriff 1.8.2018]

Dorfer, Alfred: Satire in restriktiven Systemen Europas im 20. Jahrhundert. Dissertation an der Universität Wien, 2011, bezogen unter: http://othes.univie.ac.at/15606/1/2011-07-20_8002169.pdf [letzter Zugriff am 21.9.2018]

8.2 Archiv

ÀBTL 2.8.1 – 2916, BM Központi Fogyatéék 2916.

Selbstständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe.

Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht.

Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Deutsch-Wagram, den 24.9.2018

9 Anhang

9.1 Abstract

Humor ist im Leben der meisten Menschen ein selbstverständlicher Bestandteil des Alltags. Darüber, dass Humor nicht nur das Leben versüßt, sondern auch im Dienste der (notwendigen) Psychohygiene steht, denkt man in der Regel nicht nach.

Ähnlich der Mäeutik, holt auch Humor tief schlummernde Erkenntnisse an die Oberfläche. Ähnlich der Psychotherapie, hilft Humor problematische Gegebenheiten bewusst zu vergegenwärtigen und bietet eine Alternative an, um mit deren Last umgehen zu können.

Durch seine charakteristische (Gesellschafts-) Kritik und Aktualität, ist Kabarett prädestiniert für den seelischen Spannungsabbau für Menschen, die sich mit ihrem, mehr oder minder freiwillig, eingerichteten Alltag arrangieren müssen.

In der zweiten Hälfte der Kádár – Regierung des kommunistischen Ungarns blühte das politische Kabarett auf, welches aber nicht ohne Argwohn betrachtet wurde. Diesem wurde bereits damals, wie heute, eine Ventil – Funktion konstatiert, welche vermeintlich vom Regime instrumentalisiert wurde.

Die ungarische Kabarettlandschaft der Siebziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts scheint ideal zu sein, um die vielfältige Rolle des Humors zu demonstrieren. Diese Arbeit konzentriert sich auf die psychologische Funktions- und Wirkungsweise des (bewusst) eingesetzten Humors und geht der Frage nach, warum dieser dem damaligen Regime gute Dienste erwies. In erster Linie wird die Frage beleuchtet, wie Humor gezielt eingesetzt werden kann, inwiefern er in Ungarn im Rahmen eines totalitären Systems instrumentalisiert wurde und welche Faktoren und Parameter hierzu bestimmend waren . Es soll am Beispiel des Theaters „Mikroszkóp Színpad“ dargestellt werden, das in der Kádár-Ära der Inbegriff des politischen Kabarett wurde und unweigerlich mit den Namen des János Komlós und Géza Hofi verbunden ist.

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit soll auch geklärt werden, inwiefern die künstlerische Arbeit der Protagonisten von den Machthabern beeinflusst, beziehungsweise eingeschränkt wurde oder ob in dem breiten Spektrum des Genres und dem damit verbundenen Spielraum doch noch so etwas wie eine (zumindest minimale) künstlerische Freiheit möglich war.

Humor is a natural part of everyday life in the lives of most people. About the fact that humor not only sweetens life, but also serves the (necessary) psycho-hygiene, one usually does not think about it.

Similar to the Maieutics, humor brings deep dormant insights to the surface. Similar to psychotherapy, humor helps to consciously visualize problematic situations and offers an alternative to deal with their burden.

By its characteristic (social) criticism and topicality, cabaret is predestined for the mental tension reduction for humans, who must arrange themselves with their, more or less voluntarily, made arrangements in everyday life.

Political cabaret flourished in the second half of the Kádár government of communist Hungary, which was not viewed without suspicion. Already at that time, as in the past, a valve function was identified, which was allegedly instrumentalized by the regime.

The Hungarian cabaret landscape of the seventies of the last century seems to be ideal to demonstrate the multifaceted role of humor. This thesis focuses on the psychological functioning and functioning of (consciously) applied humor and explores the question of why it served the regime well. First and foremost, it explores the question of how humor can be used in a targeted manner, how it was exploited in Hungary as part of a totalitarian system, and which factors and parameters were decisive for this. It will be exemplified by the "Mikroszkóp Színpad" theater, which in the Kádár era became the epitome of political cabaret and is inevitably associated with the names of János Komlós and Géza Hofi.

The aim of the present thesis is to clarify to what extent the artistic work of the protagonists was influenced or restricted by the rulers or whether in the broad spectrum of the genre and the associated scope there was still something like (at least minimal) artistic freedom possible.