

Dieter Hoffmann:
**Das Kabarett
und seine Gedichte**

*Ein dichterischer Rückblick auf die Geschichte
des deutschsprachigen Kabarett*



Die Entstehung des Kabarett verdankt sich dem Bestreben, dem passiven bürgerlichen Kunstgenuss eine lebendigere, stärker mit der sozialen Realität verzahnte und auf diese bezogene Kunst entgegenzustellen. Daraus haben sich auch immer wieder neue dichterische Ausdrucksweisen entwickelt.

© [LiteraturPlanet](#), 2023

Cover-Bild: Gerd Altmann: Silhouette (Pixabay)

Inhaltsverzeichnis

Zur Einführung.....	13
Geschichte und Gedichte.....	14
Ahnengalerie des Kabaretts	15
Kabarett und Kleinkunst.....	16
Kabarett- und Liedermacherszene	17
 Eine schwarze Katze als Urahnin des Kabaretts:Das Pariser <i>Chat Noir</i> .	18
Politische Persiflagen.....	19
Provokation als Programm	20
Künstlerisches Experimentierlabor	21
<i>Émile Goudeau: Lutte Parisienne (Pariser Ringen)</i>	22
Über Émile Goudeau	23
 Inspirationsquelle für das frühe deutsche Kabarett:	
Otto Julius Bierbaums Roman <i>Stilpe</i>	26
Das Ziel: "Zur Kunst erhöhtes Leben"	27
Ein dem Gott des Spottes gewidmetes Theater.....	28
Eine Premiere als öffentlicher Skandal.....	29
Schmaler Grat zwischen Tingeltangel und lebensnaher Kunst	30
Vom "zur Kunst erhöhten Leben" zum zur Kunst erhöhten Tod.....	31
Hellsichtige Prognose künftiger Entwicklungen.....	31
<i>Erich Mühsam: Idyll</i>	33
<i>Tod bringender Kunstgenuss</i>	34
Erich Mühsam: Ein anarchistischer Freigeist.....	35
<i>Sozial engagierter Lebensreformer</i>	35
<i>Politisch und literarisch aktiver Bohemien</i>	36
Über Otto Julius Bierbaum	37

Ein flackerndes Strohfeuer: Die Anfänge des deutschsprachigen Kabarett	41
Gründungswelle von Kabarettbühnen	42
Zwischen Tingeltangel und bürgerlichem Theater	42
Überlistung der Zensur	44
Rasches Abebben der Aufbruchsstimmung	45
Kabarett als Beruhigungsspiel für das Volk?	46
Frank Wedekind: Pirschgang	48
<i>Dichterische Reflexion über Erotik und Sexualität</i>	49
<i>Kritik am lustfeindlichen Untertanengeist der wilhelminischen Gesellschaft</i>	50
Über Frank Wedekind	51
<i>Kindheit und Jugend</i>	51
<i>Ein Autor im Visier der Zensurbehörden</i>	52
<i>Freizügiger Umgang mit der Sexualität – literarisch und privat</i>	53
Kabarett aus dem Geist des Antimilitarismus: Das Züricher Cabaret	
Voltaire	57
Keimzelle von Dadaismus und Surrealismus	58
Antimilitaristisches Mitmachkabarett	58
Die Geburt des DADA	60
Neue künstlerische Ausdrucksformen	61
Grenzgängertum zwischen Literatur und Musik	62
Erneuerung der "vermaledeiten Sprache"	63
Hugo Balls Lautgedichte	63
Mystischer Kern der sprachlichen Erneuerung	65
Hugo Ball: Karawane	66
Hugo Ball: Seepferdchen und Flugfische	67
<i>Onomatopoetische Klangwelten</i>	68

<i>Assoziationen innerhalb eines vorgegebenen Rahmens</i>	<i>68</i>
<i>Kulturelle Prägung der Rezeption</i>	<i>69</i>
<i>Eine Übung in bewussterem Sprachgebrauch</i>	<i>70</i>
Rasches Ende des künstlerischen Projekts	71
Über Hugo Ball	72
<i>Aus der Schuhmacherwerkstatt ans Theater</i>	<i>72</i>
<i>Auseinandersetzung mit dem deutschen Untertanengeist</i>	<i>73</i>
 Das Kabarett verlässt die Bühne: Die Aktionskunst des Berliner	
Dadaismus	77
Chaos am Ende des Ersten Weltkriegs	78
Geistige Orientierungslosigkeit	79
Ausbruch aus dem Kabarett-Ghetto	79
Dadaistische Happenings	80
Kritik der bürgerlichen Literatur	81
Abnutzungserscheinungen der künstlerischen Provokationen	83
Richterliche Milde als Todesurteil für den Dadaismus	84
<i>Richard Huelsenbeck: Dada-Schalmei</i>	85
<i>Persiflage auf die bürgerliche Literatur</i>	<i>86</i>
<i>Entlarvung einer sinnentleerten Salonliteratur</i>	<i>87</i>
<i>Ausbruch aus der Poesiealbumsische</i>	<i>88</i>
Über Richard Huelsenbeck	89
 Wortwitz und wilde Bühnen:	
Das Kabarett in der Weimarer Republik	93
Günstige Bedingungen für die Entwicklung des Kabaretts	94
Kabarett und Brettli-Kultur	95
Kabarett im Visier der Rechtsnationalen	96
Neue Formen des politischen Theaters	97

Literarische Blütezeit des Kabarets.....	99
Brotloses Bravissimo	101
Joachim Ringelnatz' Seemannskabarett.....	101
Melancholische Selbstironie	103
Joachim Ringelnatz: Komm, sage mir, was du für Sorgen hast	104
<i>Innerer und äußerer Reichtum</i>	105
<i>Lakonisches Wiegenlied</i>	106
<i>Träume als Voraussetzung für eine humanere Welt</i>	107
Über Joachim Ringelnatz	108
<i>Der Mann mit dem Matrosenherzen</i>	108
<i>Vom Schlangenpfleger zum Privatbibliothekar</i>	109
<i>Erste Auftritte als Künstler</i>	110
<i>Wie aus Hans Bötticher "Joachim Ringelnatz" wurde</i>	111
<i>Wenn die Kunst den Körper auffrisst</i>	111
<i>Tödliches Auftrittsverbot</i>	112

Zwischen Anpassung und innerer Emigration:

Das Kabarett im Dritten Reich	116
Flüsterwitz statt politischem Kabarett	117
Kabarettistischer Teufelspakt.....	118
Freie Fahrt für unpolitisches Amüsement.....	119
Kompromisse eines Verfemten: das Beispiel Erich Kästner	121
Das irreführende Etikett der "Inneren Emigration"	122
Wenn das Unpolitische politisch wird	123
Innerer Rückzug schon vor 1933	124
"Linke Melancholie": Dünger für den Aufstieg des Nationalsozialismus	125
"Neunmalweise Ironie" statt gesellschaftskritischer Reflexion	126
Erich Kästner: Vorstadtstraßen	128
<i>Ein Bild für das Leben am Rande der Gesellschaft</i>	130

<i>Dichterischer Fatalismus vs. sozialer Aktionismus</i>	131
<i>Resignative Stimmung – auch in Liebesgedichten.....</i>	132
<i>Dichterische Molltöne als Symptom einer Krise des Bürgertums</i>	133
<i>Eine Solidarität, die niemandem wehtut</i>	134
Über Erich Kästner.....	135
<i>Der Dichter, die Frauen und der Krieg</i>	135
<i>Vielfältige Aktivitäten als Dichter, Romancier, Feuilletonist und Drehbuchautor</i>	136
<i>Weltruhm als Kinderbuchautor</i>	137

Das Kabarett überschreitet die Grenzen:

Erika Manns Kabarett <i>Die Pfeffermühle</i>.....	141
Impfung gegen das "Nazi-Gift"	142
Kabarett neben Hitler-Gebrüll.....	143
Vertreibung aus München.....	145
Neuanfang in Zürich	145
Polizeischutz gegen NS-Störtrupps.....	146
Zensurmaßnahmen auch im Ausland.....	147
Impulsgeber für das Züricher <i>Cabaret Cornichon</i>	149
Erika Mann: <i>Der Prinz von Lügenland</i>.....	150
<i>Ein Protestlied gegen die Herrschaft der Lüge</i>	<i>153</i>
<i>Wie die Lüge sich zur Wahrheit erklären kann.....</i>	<i>154</i>
<i>Der Krieg als Frühlingsspaziergang</i>	<i>155</i>
Über Erika Mann.....	156
<i>Die Lust an der Grenzüberschreitung</i>	<i>156</i>
<i>Komplexe Vater-Tochter-Beziehung</i>	<i>156</i>
<i>Eine komplizierte Dreiecksbeziehung</i>	<i>158</i>
<i>Wenn ehemalige Freunde zu Opportunisten werden.....</i>	<i>159</i>
<i>Klaus und Erika Mann: Zwillinge im Geiste</i>	<i>160</i>

<i>Widerstand gegen den Faschismus</i>	161
<i>Ewige Exilantin</i>	162

Kabarett ohne Bühne. Das harte Brot des Exils:

Die Odyssee des Walter Mehring	166
Der 30. Januar 1933 – von heute und von damals aus betrachtet	167
Mittellos in der Fremde.....	168
Von der einen Unfreiheit in die andere.....	169
"Katastrophen-Mehring" – wenn ein Alptraum Wirklichkeit wird.....	170
<i>Der Kaufmann von Berlin</i> : ein visionäres Theaterstück	172
Ein warnender Anruf aus dem Außenministerium.....	173
Schreiben als gelebter Widerstand	174
Schwierige Lebensbedingungen im Exil	175
Verbannter Geist, herrschender Ungeist	176
Abenteuerliche Flucht durch Frankreich.....	177
In der "Pyrenäenhölle"	178
Ein Fremder in den USA.....	180
Ein Fremder in der alten Heimat	181
Walter Mehring: Die kleinen Hotels	183
<i>Das Hotel als Metapher für das Labyrinth der Fremde</i>	185
<i>Chansonhafte Form, elegischer Inhalt</i>	186

Jüdischer Humor als Waffe gegen den Antisemitismus: Das

österreichische Kabarett der Zwischenkriegszeit/1	189
Wien: eine fröhliche Amüsierhölle.....	190
Wien: der bessere Himmel	191
Jüdisch-ungarische Geburtshilfe für das Kabarett	192
Jüdischer Humor auf Wiener Bühnen	192
<i>Das Jüdisch-Politische Cabaret</i>	194

Antisemitismus-Kritik zu Heurigen-Melodien	195
Kabarettistische Rebellion der sozialistischen Jugend	196
Letzte Ausfahrt Wien: Das deutsche Kabarett flieht nach Österreich	198
Kabarett gegen die nationalsozialistische Bedrohung	198
Der <i>Liebe Augustin</i> kritisiert den Antisemitismus	199
<i>Peter Hammerschlag: Krüppel-Fox (Krüppellied)</i>	202
<i>Der Blitzdichter und das freche Dromedar</i>	204
<i>Sadismus mit Wiener Gemütlichkeit</i>	205
<i>Ein skandalträchtiges Lied</i>	205
<i>Wenn die Toleranz sich auf die Sprache beschränkt</i>	206
Über Peter Hammerschlag	207
 Das Kabarett ins KZ! Das österreichische Kabarett der Zwischenkriegszeit/2	 212
Kabarettboom als Krisensymptom	213
Das "Mittelstück" – Annäherung des Kabarett an das Theater	214
"Man kennt sich" – Kleine Kabarettsszene, große Kontinuitäten.....	215
Wohldosierte Satire.....	216
Ventilfunktion des Kabarett.....	217
Nach 1938: "Lachtheater" statt politisches Kabarett.....	219
Das "Wiener Werkel": Oppositionelles Selbstverständnis, konformistische Realität	220
Die Guten ins Lachtheater, die Bösen ins KZ.....	221
<i>Jura Soyfer: Lied des einfachen Menschen</i>	223
<i>Menschliche Realität und Humanitätsideal</i>	225
<i>Der Krieg als Richtschnur gesellschaftlichen Handelns</i>	226
<i>Fehlende Besinnung trotz drohender Katastrophe</i>	227
Über Jura Soyfer	228
<i>Bedeutender Repräsentant des politischen Kabarett</i>	228

<i>Satirische Gedichte gegen den Nationalsozialismus</i>	228
<i>Opfer der nationalsozialistischen Vernichtungswut</i>	229

Vagantendichtung und Vagabundenlyrik: Eine Urahnin der Kabarettlyrik und ihre modernen Entsprechungen 233

Vaganten: gelehrte Vagabunden.....	234
Vagantendichtung: Sehnsucht nach dem ungebundenen Leben	234
Vagantendichtung und Kabarettlyrik	236
François Villon: Vagabundenlyrik als philosophische Verbrecherdichtung .	236
Der Vagabundendichter als Dichter des Umbruchs	237
Wiederentdeckung Villons in Frankreich und Deutschland	239
Vagabondage-Literatur.....	239
Gesellschaftskritische Vagabunden: Theodor Kramers <i>Gaunerzinke</i>	241
Die Utopie des befreiten Lebens.....	242
Unbehaustsein als tödliche Realität im Nationalsozialismus	243
Aus Wanderschaft wird Flucht: Das Beispiel Theodor Kramer	244
<i>Jura Soyfer: Vagabundenlied</i>	247
<i>Ungebundenheit vs. Unbehaustheit</i>	248
<i>"Astoria" oder Die Sterne bleiben unerreichbar</i>	249
<i>Die Utopie als Regulativ für gesellschaftsveränderndes Handeln</i>	250

Das Kabarett wird zum Fernsehstar. Zum Nachkriegskabarett in der Bundesrepublik..... 254

Neuanfang nach 1945	255
Den Blick nach vorne richten!	256
Kritik mit angezogener Handbremse.....	257
Einträgliche Witztiraden.....	258
Wolfgang Neuss: Das Enfant terrible des bundesdeutschen Nachkriegskabarett.....	260
Verengung des Kabarett-Begriffs	261

Kabarett- und Liedermacherszene	262
Sonntägliche Gemütlichkeit auf den Kriegsgräbern:	
Franz Josef Degenhardts Lied Deutscher Sonntag	263
<i>Die Bundesrepublik im Jahr 1965</i>	263
<i>Ein Justizminister mit SA-Vergangenheit</i>	266
<i>Gespensischer Wiederaufbausch</i>	266
<i>Die Präsenz des Krieges im Alltag</i>	268
<i>Die Sonntagsruhe als Friedhofsruhe</i>	268
Über Franz Josef Degenhardt	269
Erfolgreicher Schmä und Anti-Kabarett. Zum österreichischen	
Nachkriegskabarett	273
Die neue Lust am Kabarett	274
Der Herr Karl: ein gemütlicher Opportunist	275
Kabarett an der Grenze zum Theater	277
Der Siegeszug der Namenlosen	278
Ein Spottlied gegen die Freunderlwirtschaft	279
Autoren- oder Plagiatorenkabarett?	280
Das experimentelle "literarische Cabaret" der <i>Wiener Gruppe</i>	281
<i>Poetische Happenings</i>	282
<i>Skandalträchtige Auftritte</i>	283
<i>Die Aktionskunst der Wiener Gruppe als Anti-Kabarett</i>	284
<i>Aufgehen im Kunstbetrieb</i>	285
Konrad Bayer: marie dein liebster wartet schon	287
<i>Eine Gewalttat im Gewand eines romantischen Liebeslieds</i>	288
<i>Die Abgründe hinter der bürgerlichen Fassade</i>	289
<i>Der Leser als Voyeur</i>	289
<i>Die bürgerliche Ordnung als Nährboden für Perversionen</i>	290
Über Konrad Bayer	291

Das Schweizer Kabarettkarussell. Ein Blick auf die Entwicklung des deutschsprachigen Kabarett in der Schweiz 296

Insel des politischen Kabarett während der NS-Zeit	297
Antifaschistisches Kabarett	298
Das <i>Cabaret Kaktus</i> : Lämppli auf den Spuren Schwejks.....	299
Kabarettistisches Feuerwerk in Luzern	300
Zwischen Satire und Clownerie	300
Das Kabarett als Motor der Kleinkunst	302
<i>Fritz Widmer: Lied vom Sonntag (Lied vom Sundig)</i>.....	303
<i>Das Grauen hinter der Idylle</i>	305
<i>Max Frischs Psychogramm seiner Schweizer Landsleute</i>	306
<i>Wenn materieller Wohlstand die geistige Freiheit aushöhlt</i>	307
Über Fritz Widmer	308

Kabarettistische Balanceakte. Zu den Besonderheiten des Kabarett

in der DDR 312

Eine vielfältige Kabarettsszene	313
Erzieherischer Auftrag des Kabarett	314
Engmaschiges Kontrollnetz	315
Kritische Anleitung zum positiven Denken.....	316
Offene Ohren für eindeutige Zweideutigkeiten	317
Kabarettistischer Galgenhumor	319
Das Kabarett als Ermutigung zu kritischem Denken	320
<i>Bettina Wegner: Von Deutschland nach Deutschland</i>	321
<i>Verdächtiges Beharren auf Individualität</i>	322
<i>Im Visier der Sicherheitsbehörden</i>	323
<i>Underground-Werbung für Auftritte der Sängerin</i>	324
<i>Heimatlos in der neuen Heimat</i>	325

Zwischen Straßentheater und Comedy. Das Kabarett im Umfeld von Studentenbewegung und Tendenzwende.....	329
Aufschwung des politischen Kabaretts im Umfeld der 68er-Revolte	330
Studentische Initiativen als Frischzellenkur für das politische Kabarett.....	331
Den Riss zwischen Reden und Handeln aufheben: Das <i>Reichskabarett</i>	332
Zähmung der Revolte in der "Tendenzwende"	335
Kabarettistischer Sturm gegen die Tendenzwende: <i>Die 3 Tornados</i>	336
<i>Zu brisant für das Fernsehen?</i>	337
<i>Kabarett als Teil des Kampfs für eine humanere Gesellschaft</i>	338
<i>Dialogisches Kabarett</i>	339
<i>Aufreibendes Aktionskabarett</i>	340
Hanns Dieter Hüsch: Liedermacher (Und ich mach dummes Zeug)	342
<i>Sarkastische Antwort auf die Tendenzwende</i>	342
<i>Kapitulation vor der Unterhaltungsindustrie</i>	343
Comedy statt Kabarett	345
Vom politischen Engagement zur Erwartung politischer Abstinenz	346
Über Hanns Dieter Hüsch	347
Schlusswort	352
Warum dieser historische Abriss an dieser Stelle endet.....	353
Flüchtiger Zutaten-Mix des modernen Kabaretts	353
Das Kabarett als Keimzelle verschiedener Arten von Kleinkunst.....	354
Die verschiedenen Gesichter des Kabaretts.....	356
Das Fernsehen als Spielverderber	356
Fernseh-Kabarett und Bohème-Kabarett.....	357
Literatur zum Kabarett.....	359

Zur Einführung



Gerd Altmann: Vorhang (Pixabay)

Geschichte und Gedichte

Als Orientierungspunkt für die Entstehungsgeschichte des modernen Kabaretts wird für gewöhnlich die Gründung des Pariser Cabarets *Le Chat Noir* (Die schwarze Katze) im Jahr 1881 angegeben. Das Besondere an diesem war die Mischung aus Bohème-Bar, literarisch-satirischen Ausdrucks- und teils anarchischen Darbietungsformen, verbunden mit einem gezielt gesellschaftskritischen Anspruch.

Aus diesem speziellen künstlerischen Biotop sind auch später immer wieder Gedichte und Chansons mit einer eigentümlichen Tonlage hervorgegangen. Ihr Spezifikum ist eine Form des politisch-kulturkritischen Engagements, das allerdings die literarische Gestaltung der Texte nicht, wie in der Agitprop-Literatur, der leichteren Einsetzbarkeit für den politischen Kampf unterordnet.

Dieser besonderen Art von Lyrik möchte die vorliegende Arbeit nachspüren. Da die entsprechenden Gedichte sich ohne die Berücksichtigung der jeweiligen Entwicklungsetappen des modernen Kabaretts kaum angemessen einordnen lassen, ist der Ansatz ein zweifacher: Zunächst werden jeweils die kulturhistorischen Umstände skizziert, unter denen sich das Kabarett zu einer bestimmten Zeit entwickelt hat. Darauf folgt dann exemplarisch die ausführliche Diskussion eines Gedichts.

Bei den Gedichten handelt es sich dabei nicht durchweg um das, was zuweilen unter dem Begriff "Kabarettlyrik" zusammengefasst wird. Vielmehr geht es hier um Gedichte, die sich

durch Stil und/oder biographische Aspekte mit den jeweiligen Etappen der Entwicklung des Kabarett berühren.

Auswahlkriterium ist also nicht allein die Frage, ob die Gedichte tatsächlich auf einer Kabarettbühne vorgetragen worden sind. Im Vordergrund stehen vielmehr die geistige Nähe und der imaginäre soziokulturelle Raum, der Kabarett und dichterisches Schaffen jeweils miteinander verknüpft.

Ahnengalerie des Kabarett

Wenn sich auch die Anfänge des modernen Kabarett im ausgehenden 19. Jahrhundert verorten lassen, so darf doch nicht vergessen werden, dass sowohl das Kabarett als auch die mit ihm verbundene Dichtung nicht aus dem Nichts heraus entstanden sind. Beide hatten Vorläufer, aus denen sie sich zu ihrer späteren Form entwickelt haben.

Bei der Lyrik lässt sich die Entwicklungslinie letztlich bis zur mittelalterlichen Vagantendichtung ziehen. Diesem Aspekt wird auch ein eigenes Kapitel gewidmet sein.

Das Kabarett selbst wiederum hat in der Brettli-Kultur eine ältere Schwester, in der das Anarchische kein politisches Gesicht hat, sondern sich aus der Zügellosigkeit eines derben Humors und freizügigen Tanzdarbietungen ergibt. In Schwank, Posse und Volkstanz hat auch diese Vorfahrin des Kabarett noch deutlich ältere Ahninnen. Daraus ergibt sich für das Kabarett eine besondere innere Spannung, die sich auch zum inneren Widerspruch ausweiten kann.

Das, was die besondere Stärke des Kabaretts ausmacht – sein entlarvender Humor – kann auch zu seiner größten Schwäche werden. Dies ist dann der Fall, wenn auf der Produktions- oder Rezeptionsebene der Witz von seinem Inhalt gelöst wird, wenn also das Lachen zum Selbstzweck wird und nicht mehr in erster Linie der Bloßstellung gesellschaftlicher Missstände dient.

Das systemkritisch Gemeinte kann dann systemstabilisierend wirken. Anstatt zu gesellschaftsveränderndem Handeln anzuregen, fungiert das Kabarett-Lachen in diesem Fall als Ventil, das den Frust über unliebsame Entwicklungen abbauen hilft, anstatt ihn in Energie für die Einforderung von Reformen umzuwandeln.

Kabarett und Kleinkunst

Die Gefahr, vom Amüsierbetrieb aufgesogen zu werden und trotz subjektiv kritischer Intention dem Erhalt des Bestehenden zu dienen, ist dem Kabarett inhärent. Sie kann demzufolge schon in seinen frühen Entwicklungsformen beobachtet werden.

Um dieser Gefahr zu entgehen, hat es immer wieder Versuche einer Erneuerung des Kabaretts und einer Wiederbelebung seines ursprünglichen anarchischen Wesens gegeben. Daneben sind aber auch Tendenzen zu beobachten, sich vom Kabarett abzugrenzen und sich dadurch dem Sog der Vergnügungsindustrie von Anfang an zu entziehen.

So wird das Kabarett zwar zuweilen der Kleinkunstszene zugeordnet. Mitunter dient der Begriff "Kleinkunst" aber auch ge-

rade der Abgrenzung vom Kabarett. Dann wird mit ihm der eigene künstlerische Anspruch gegenüber den Kommerzialisierungstendenzen der Kabarettkultur hervorgehoben.

Kabarett- und Liedermacherszene

Die Bemühung um Abgrenzung muss allerdings nicht notwendigerweise bedeuten, dass es keinerlei Berührungspunkte mehr zwischen dem Kabarett und der übrigen Kleinkunstszene gibt.

So lässt sich zwar die Entstehung der modernen Liedermacherszene zum Teil auch auf die Tatsache zurückführen, dass das literarische Chanson im Kabarett nach 1945 an Bedeutung verloren hat. Die Verbindungen zwischen beiden Bereichen sind dadurch jedoch keineswegs abgerissen. Immer wieder hat es gemeinsame Projekte und Grenzüberschreitungen gegeben, bei denen die einen sich im Metier der anderen versucht haben.

Dieser Entwicklung muss folglich durch eine entsprechende Berücksichtigung der Liedermacherszene Rechnung getragen werden – zumindest dort, wo diese sich mit der Kabarettkultur berührt.

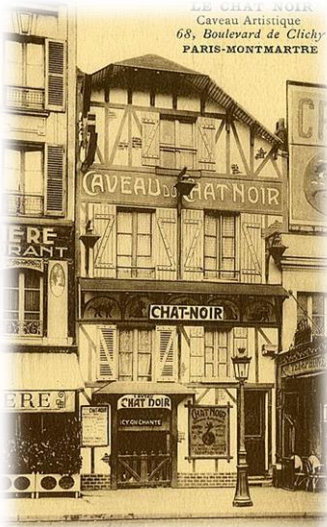
Eine schwarze Katze als Urahnin des Kabarets: Das Pariser *Chat Noir*

In dem Ende 1881 eröffneten Cabaret Chat Noir verknüpfte Rodolphe Salis künstlerische Darbietungen mit der ungezwungenen Atmosphäre der Bohème-Cafés. Dies war die Geburtsstunde des modernen Kabarets.



*Adolphe Willette (1857 – 1926):
Freundschaftsbande (Frau mit schwarzer Katze, 1881);
im Kabarett Chat Noir ausgestellt
Albi, Musée Toulouse-Lautrec (Wikimedia commons)*

Politische Persiflagen



Die Initialzündung für das moderne Kabarett fand, angesichts der Etymologie wenig überraschend, in Frankreich statt. Dort machte Rodolphe Salis mit der Gründung des *Chat Noir* (Schwarze Katze) am Pariser Montmartre 1881 aus dem "cabaret", das ursprünglich schlicht ein Wirtshaus oder eine dort verwendete Drehscheibe mit Speisen bezeichnete, ein "cabaret artistique".

Konkret bedeutete dies zunächst ganz einfach, dass zusätzlich zu dem Konsum von Getränken und Speisen auch künstlerische Darbietungen auf dem Programm standen. Mit diesen verband Salis allerdings von Anfang auch die Absicht, "politische Ereignisse zu persiflieren".

So fand dort etwa Émile Goudeaus anarchistischer Literaturzirkel eine neue Heimat. Dessen einem Walzer von Joseph Gungl entlehnter Name – *Les Hydropathes* (Die Wasserscheuen) – deutet darauf hin, dass die Mitglieder den berausenden Wein und Absinth dem monotonen Wasser des bürgerlichen Alltags vorzogen.



Provokation als Programm

Ein weiterer bedeutender Künstler, der mit seinen Auftritten im *Chat Noir* dessen legendären Ruf mitbegründete, war Aristide Bruant. Sein Markenzeichen war seine schwarz-rote Kleidung: schwarze Stiefel und Jacke zu rotem Pullover und Schal. In dieser Aufmachung hat ihn auch Henri Toulouse-Lautrec, dessen künstlerische Anfänge mit dem Aufstieg des Kabarets zusammenfallen, in einer weltberühmten Lithographie porträtiert.



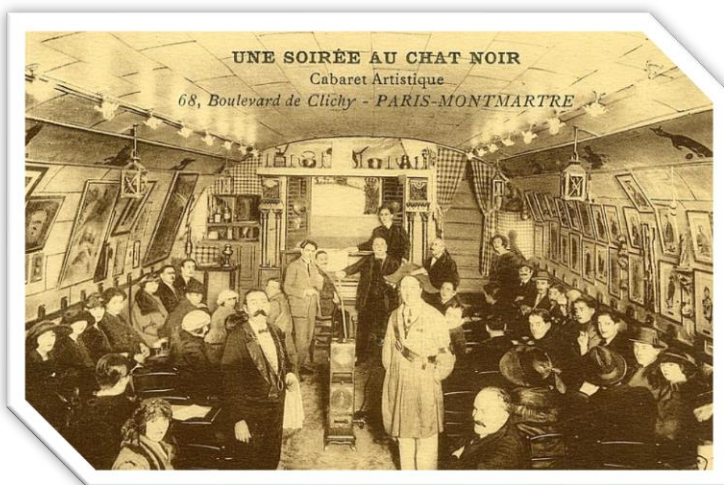
Als das *Chat Noir* 1885 umzog, übernahm Bruant die alten Räumlichkeiten und gründete dort sein eigenes Kabarett, dem er den Namen *Le Mirliton* (Die Rohrflöte) gab. Wie im *Chat Noir* war auch hier die Provokation Programm.

So etablierte Bruant eine frühe Form der Publikumsbeschimpfung, durch die er den passiven Kunstgenuss des Bürgertums attackierte. Dies änderte freilich nichts an der Popularität seiner Auftritte gerade auch in bourgeois Kreisen, die sich mit dem Aufsuchen der verruchten Lokalität einen Anschein von Progressivität geben konnten.

Künstlerisches Experimentierlabor

Das frühe französische Kabarett brach indessen nicht nur durch die provokanten Kunstprojekte mit dem bürgerlichen Mainstream. Vielmehr wurden dessen Normen auch durch entsprechend unkonventionelle Umgangsformen auf den Kopf gestellt oder persifliert. Letzteres gilt etwa für den Anspruch des gehobenen Bürgertums auf Exklusivität. Um diesen zu parodieren, leistete man sich am Eingang des *Chat Noir* einen Portier in der Uniform eines Schweizergardisten, der Geistlichen und Militärangehörigen den Zutritt verweigern sollte.

Die neuen Kabarettlokale wurden schnell zu einem Treffpunkt der Bohème-Szene. Dies bot nicht nur organisatorische Vorteile. Vielmehr konnten auf diese Weise auch neue Projekte und künstlerische Konzepte gemeinsam diskutiert und erprobt werden. Das Kabarett war damit in seinen Anfängen zugleich eine Art Experimentierlabor, wo die künstlerisch Tätigen sich gegenseitig inspirierten und in ihrer Arbeit unterstützten.



Émile Goudeau:
Lutte Parisienne (Pariser Ringen)

Glanzvoll hatte er den ganzen Tag gekämpft
für seine Träume, seine Liebe und seine Ideen,
mit seinen entfesselten Kräften
kühn zum Sturm auf das Glück geblasen.

Wer ihn sah, der sah nur sein Gewand
aus anmutiger Ironie, gesäumt
vom breiten Lachen seiner Lippen,
grellgeschminkt, nie müde und erschöpft.

Aufrecht winkte er zur Galerie,
ein vornehmer Clown, der ein Lächeln verschenkt.
Nur zum Schlafen zog er sich zurück

in seine Kammer aus Migräne und Melancholie.
Scheu bestaunte er die Heiterkeit der Sterne, um dann,
das Tor zur Welt verschließend, still zu weinen.

Émile Goudeau: [Lutte Parisienne](#)
aus: Poèmes ironiques (1884)

Über Émile Goudeau



Émile Goudeau (1849 – 1906) begann sein Berufsleben 1869 mit einer Anstellung im Pariser Finanzministerium, die er jedoch kurz darauf durch den Ausbruch des Deutsch-Französischen Krieges wieder verlor. Er intensivierte daraufhin seine schon zuvor nebenbei aufgenommene journalistische Tätigkeit, indem er in Bordeaux gleich für drei verschiedene Tageszeitungen schrieb.

1877 trat Goudeau erneut eine Stelle im Pariser Finanzministerium an. Die Arbeit diente ihm jedoch nur als Broterwerb. Sein Hauptinteresse galt der Literatur – wie der ein Jahr darauf veröffentlichte, auf Baudelaires *Fleurs du mal* (Blumen des Bösen) anspielende Gedichtband *Fleurs du bitume* (Teerblumen) zeigt. Auf ihn folgten weitere Lyrikbände, ferner vier Romane sowie zahlreiche weitere Prosatexte.

Vor allem mit der Gründung des nach einem Walzer von Joseph Gungl benannten Literaturzirkels *Les Hydropathes* (Die Wasserscheuen) – der unter demselben Namen 1879/80 auch eine Literaturzeitschrift herausgab – setzte Goudeau einen scharfen Kontrapunkt zu seiner bürgerlichen Tätigkeit. 1878 im Quartier Latin ins Leben gerufen und zwei Jahre später aufgelöst, entfaltete der Zirkel mit seiner Neugründung im *Chat Noir* sein ganzes kreatives Potenzial.

Goudeau kam dort regelmäßig mit Gleichgesinnten zusammen, um gemeinsam bei Absinth und Wein literarische Projekte zu diskutieren und von einer anderen Gesellschaft zu träumen. Dabei entstanden auch Projekte, die bereits auf den späteren Dadaismus vorausweisen, wie etwa Goudeaus Inszenierung seiner eigenen Beerdigung.

Wie sein Gedicht *Lutte Parisienne* (Pariser Ringen) zeigt, war der nach außen zur Schau gestellte anarchische Frohsinn allerdings nur die Kehrseite des Leidens an den starren Normen der bürgerlichen Gesellschaft. Das Bemühen, das Ungenügen an den realen Verhältnissen "wegzulachen", erzeugte ganz offensichtlich eine innere Anspannung, die nach dem Ende des abendlichen Rauschs bei manchen in einen umso heftigeren Kater mündete.

Zitat von Rodolphe Salis entnommen aus:

Ausstellung des Deutschen Kabarettarchivs und des Österreichischen Kabarettarchivs: [Kabarett zwischen Berlin und Wien](#). Die frühen Jahre 1900 – 1914.

Weitere Literatur:

Frischkopf, Rita: Die Anfänge des Cabarets in der Kulturszene um 1900. Eine Studie über den "Chat Noir" und seine Vorformen in Paris, Wolzogens "Überbrettel" in Berlin und die "Elf Scharfrichter" in München. Dissertation Montreal 1976 (als PDF im Netz abrufbar).

Mayer, Peter: [Montmartre-Cabaret Le Chat Noir: Hotspot des Pariser Nachtlebens](#). Deutschlandfunk Kultur, 25. Juni 2022.

*Pfeiffer, Ingrid / Hollein, Max: Esprit Montmartre: die Bohème in Paris um 1900. [Katalog mit Beiträgen zur Ausstellung **Esprit Montmartre. Die***

Bohème in Paris um 1900, Schirn Kunsthalle Frankfurt/Main, 2014];
[Inhaltsverzeichnis und Leseprobe \(Englisch\).](#)

Bilder:

- S. 19: Außenansicht des Chat Noir, 1929
- 19: Zeitgenössische Karikatur von Émile Goudeau
- 20: Henri de Toulouse-Lautrec: Aristide Bruant in seinem Kabarett (1892); The Yorck Project (2002)
- 21: Innenansicht des Chat Noir, um 1920
- 23: Fotografie von Émile Goudeau (um 1890); Collection Geneviève Noufflard
- 25: Edward Middleton Manigault (1887 – 1922): Der Clown (1910); Columbus Museum of Art / Ohio

alle Bilder von Wikimedia commons



Inspirationsquelle für das frühe deutsche Kabarett: Otto Julius Bierbaums Roman *Stilpe*

*Mit seinem 1897 erschienenen Roman *Stilpe* war Otto Julius Bierbaum ein wichtiger Ideengeber für das frühe deutsche Kabarett. Der Roman nimmt zudem zentrale Probleme vorweg, vor die sich das Kabarett später gestellt sah.*



Gösta von Hennigs (1866 – 1941): *Violine spielender Clown* (1915)
Stockholm, Nationalmuseum (Wikimedia commons)

Das Ziel: "Zur Kunst erhöhtes Leben"

1897 veröffentlichte Otto Julius Bierbaum in Berlin seinen Roman *Stilpe*. Dessen Protagonist, Willibald Stilpe, fühlt sich als Student abgestoßen von den starren Ritualen und Normen der Burschenschaften, die für ihn zwischen "rückständige[r] Romantik", "Tugendbund" und "traditionslose[r] Neugründung" schwanken und ihm letztlich alle als bloße "Form ohne Inhalt" erscheinen [1].



Stilpe gründet daraufhin ein "Geheim-Cénacle", einen Kreis Gleichgesinnter, der regelmäßig zu "Vergnügungen" zusammenkommt, "die jedem viel lieber waren, als die Pflichten ihrer Verbindung". Das Hauptziel der Vereinigung ist ein "zur Kunst erhöhtes Leben" [2].

Dieses Motto fußt erkennbar auf lebensphilosophischen Ideen, wie sie etwa von Arthur Schopenhauer und Friedrich Nietzsche vertreten wurden. Künstlerisch wurden diese Konzepte auch im Jugendstil umgesetzt. Dieser wollte mit den für ihn charakteristischen ineinander zerfließenden, tanzenden Gestalten einerseits die Dynamik des Lebens in der Kunst zum Ausdruck bringen. Andererseits sollten aber auch Kunst und Leben miteinander verbunden werden, indem Alltagsgegenstände künstlerisch verfeinert und überhöht wurden.

Ein dem Gott des Spottes gewidmetes Theater

In Bierbaums Roman dient der studentische Geheimbund für den Protagonisten allerdings nur als Vorbereitung auf die eigentliche Einlösung des mit diesem verbundenen Programms. Die anarchischen, von reichlichem Alkoholgenuss befeuerten Treffen



sind vor allem eine Übung in geistiger Freiheit und der Entfesselung eines kritischen Geistes, der alle tradierten – staatlichen und künstlerischen – Autoritäten lustvoll in Frage stellt.

Während seine Kommilitonen nach dem Studium eine bürgerliche Laufbahn einschlagen, bemüht sich Stilpe abseits der Universität um eine Verwirklichung seines Traums von dem "zur Kunst erhöhte[n] Leben". Dafür gründet er ein "Literatur-Variété-Theater", dem er den programmatischen Namen "Momustheater" gibt [3]. Er benennt es also nach dem scharfzüngigen griechischen Gott Momos, vor dessen heilsichtig-beißendem Spott selbst seine Götterkollegen zitterten.

Dem Theater kommt für Stilpe demnach eine doppelte Funktion zu. Einerseits dient es der Kultivierung eines "Humor[s], der die Welt am Ohre nimmt (...) und auf des Weltgeists Schnurrbartenden Seil tanzt". Die Feier der "Philosophie des harmonischen Lachens" ist dabei eng verbunden mit der Bloß-

stellung der Disharmonie der bürgerlichen Gesellschaft und ihres Kunstverständnisses. In diesem Sinne kündigt Stilpe auch an, man werde "das Unanständige (...) zum einzig Anständigen krönen" [4].

Andererseits soll die Kunst durch das Momus-Theater jedoch auch aus dem "Winkel des Lebens" herausgeholt werden, wo Stilpe sie als "glitzernde Spinnwebe" vor sich hinstauben sieht. Das neue Theater soll stattdessen "ins Leben wirken wie die Troubadours" und so "eine neue Cultur herbeitanzen". Dafür wird explizit auf das Hochamt einer über den Köpfen schwebenden Feier der Kunst verzichtet. Stattdessen möchte Stilpe "Inkohärenzen lallen" und "farbige Wortflutsäulen ausnüstern", um die Kunst mit der Sprachlust eines Neugeborenen neu zu erfinden [5].

Eine Premiere als öffentlicher Skandal

Die Beschreibung der Aufführungen in dem neuartigen "Literatur-Variété-Theater" nimmt in mancherlei Hinsicht die Entwicklung des späteren Kabarett vorweg. Insbesondere betrifft dies die bewusste Abkehr vom bürgerlichen Kunstgenuss. Statt sich selbst mit der Gloriole eines heiligen Ernstes zu umgeben, amüsieren sich die Dichter in dem neuen Theater "selber am meisten über ihre Programmnummern".

Die Darbietungen bleiben so in der Schwebelage zwischen Parodie und künstlerischer Erneuerung. Ein Beispiel dafür ist ein Stück mit "interpunktionsloser Lyrik", die zur "Pizzicatobegleitung von acht Bratschen deklamiert" wird [6].

Die bewusste Provokation zeitigt im Roman die gewünschte Wirkung. Diese ist allerdings gleichbedeutend mit einem Fiasko für das Theater.

So verläuft die Premiere sehr "lärmhaft", weil weder das Publikum noch die Presse die Mischung aus Amüsement und Kunst bzw. das zur Kunst erhobene Amüsement akzeptiert. Während das Publikum reines "Tingeltangel" erwartet und sich an dem bisschen "Literatur und Kunst" stört, beklagt die Kritik mit "der ganzen Entrüstung lackierter Elitemenschen" den mangelnden künstlerischen Gehalt der Darbietungen [7].

Schmaler Grat zwischen Tingeltangel und lebensnaher Kunst

Die Tragik der von Stilpe entwickelten neuen Kunstform besteht darin, dass sie sich auf Dauer nicht auf dem schmalen Grat zwischen Variété und Theater halten kann. Kippt sie nach der einen Seite, wird sie vom Amüsierbetrieb aufgesogen. Kippt sie nach der anderen Seite, so fällt sie in die Arme der bürgerlichen Hochkultur.

Dieses Dilemma deutet nicht nur auf die Probleme voraus, vor die sich später auch das Kabarett gestellt sah. Auch der Jugendstil lief mit seinem Anspruch, die Kunst in den Alltag einzutragen, ständig Gefahr, sich in der kommerziellen Nippeskultur aufzulösen – also selbst vom Alltagsgrau entzaubert zu werden, anstatt den Alltag künstlerisch zu transformieren.



Vom "zur Kunst erhöhten Leben" zum zur Kunst erhöhten Tod

Der Protagonist in Bierbaums Roman sieht für diesen Konflikt am Ende nur eine Lösung: An die Stelle des "zur Kunst erhöhte[n] Leben[s]" setzt er den zur Kunst erhöhten Tod: Er inszeniert auf offener Bühne seinen eigenen Tod.

Damit gelingt ihm eine letzte, äußerste Provokation der bürgerlichen Unterhaltungskultur: Während er sich vor aller Augen erhängt, applaudiert das Publikum, "die scheinbare Naturwahrheit der Darstellung bewundernd, anhaltend, so dass sich der Vorhang dreimal über dem zuckenden Körper des Hängenden erheben" muss [8].

Erst als die obligatorische Verneigung des Darstellers vor dem Publikum entfällt, ist nicht mehr zu übersehen, dass hier der reale Tod des Künstlers respektive der Kunst inszeniert wird.

Hellsichtige Prognose künftiger Entwicklungen

Manche Entwicklungen, die Bierbaum in seinem Roman skizziert, erweisen sich im Rückblick als ausgesprochen hellichtig. Dies gilt insbesondere für das darin beschriebene Scheitern des Versuchs, anspruchsvolle, gesellschaftskritische Darbietungen mit der Unterhaltungskultur des Kabarett zu verbinden.

So sieht Erich Mühsam bereits 1906, gerade mal ein halbes Jahrzehnt nach den ersten Kabarettgründungen in Deutschland, die neue künstlerische Darbietungsform in der Krise. Der Grund dafür ist ihm zufolge vor allem, dass das Kabarett sich zu

schnell "pekuniären Geschäftemachern" ausgeliefert und so sein kritisches Potenzial verspielt habe.

Geleitet durch die ökonomischen Interessen der Veranstalter, mache das Kabarett zunehmend "der angstgemuteten Schwerfälligkeit des deutschen Philisters Konzessionen". So werde "aus der fröhlichen Veranstaltung künstlerischer Geselligkeit eine programmatisch abgezielte, behördlich sanktionierte, künstlerisch wertlose Abendunterhaltung" [9].

Diese Einschätzung wurde auch von Karl Kraus geteilt. Auch er sah das Kabarett zu einer Veranstaltungsform verkommen, in der dem Bürger das Klischee des Bohemiens als Attraktion vorgeführt werde. Dies zeige,

"dass sich diese Einrichtung von dem Wesen einer freien Künstlerschaft bis zu jener geschäftsmäßigen Auffassung verirrt hat, die dem 'Spezialitätentheater' Konkurrenz macht, indem sie zwar nicht dressierte Pudel als Künstler, aber Künstler als dressierte Pudel dem zahlenden Publikum vorführt." [10]



Erich Mühsam:
Idyll

Ein alter, kalter Leichnam hängt
an einem Telegraphenmast.
Nach seinen Schlenkerbeinen fasst
– ob er sie fängt? –
ein ausgespreizter Eichenast.
Lautkeuchend um den Leichnam pfeift
und um den Ast ein Windsgebrüll.
Da baumeln beide wütend wild;
ich seh im Schatten nur das Bild,
wie oft der Ast die Beine streift –
und zufasst – und daneben greift ...
Oh, welch ein liebliches Idyll!

aus: [Der Krater](#) (1909)

Erstveröffentlichung in *Simplicissimus* 10 (1905/06)



Tod bringender Kunstgenuss

Ob Erich Mühsam bei der Abfassung seines Gedichts an den Schluss von Bierbaums Roman *Stilpe* gedacht hat, ist nicht bekannt. Es ist jedoch davon auszugehen, dass er den Roman gekannt hat. Denn dieser war eben eine wichtige Inspirationsquelle für die Gründung der ersten deutschen Kabarettbühnen – wo Mühsam immer wieder mit seinen Werken aufgetreten ist.

Auffallend ist jedenfalls, dass Mühsams Gedicht die bürgerliche Hochkultur auf ähnliche Weise persifliert wie der Protagonist in Bierbaums Roman. Wie in Letzterem die buchstäblich Tod bringende Passivität des bürgerlichen Kunstgenusses auf drastische Weise vor Augen geführt wird, kontrastiert auch Mühsam die bourgeoise Empfindsamkeit mit der mitleidslosen sozialen Realität der wilhelminischen Gesellschaft.

Erreicht wird dies dadurch, dass Mühsam für die Beschreibung eines Erhängten auf die Begriffs- und Bilderwelt der romantischen Dichtung zurückgreift. Die durch diese Verknüpfung des Entgegengesetzten erzeugte groteske Wirkung macht das Nebeneinander von bürgerlicher Idylle und massenhafter sozialer Ausgrenzung unmittelbar nachvollziehbar.

Dem entspricht, dass das lyrische Ich das Geschehen nur als eine Art Schattenspiel verfolgt, sich der sozialen Realität also nicht direkt aussetzt. Der Kunstgenuss erscheint so als ein Mittel, dem sozialen Elend seinen Stachel zu nehmen und es stattdessen in einen Gegenstand ästhetischer Betrachtung zu

verwandeln, an dem das bürgerliche Publikum seine Empfindsamkeit demonstrieren kann.

Erich Mühsam: Ein anarchistischer Freigeist



Müsste man Erich Mühsam mit einem Wort beschreiben, so wäre am treffendsten wohl der Begriff "Freigeist".

Als 17-Jähriger wurde er 1896 wegen "sozialdemokratischer Umtriebe" der Schule verwiesen. Als er nach dem Ersten Weltkrieg an der Gründung der Münchner Räterepublik beteiligt war, brachte ihm das jedoch unter einer sozialdemokratisch geführten Reichsregierung fünf Jahre Festungshaft ein.

Er war überzeugter Anarchist, stand jedoch zeitweilig der KPD nahe und arbeitete auch in der damals dieser Partei eng verbundenen *Roten Hilfe* zur Unterstützung politischer Gefangener mit. Dies musste er mit einem Ausschluss aus der *Föderation Kommunistischer Anarchisten* bezahlen, die auf einer klaren Grenzziehung zur KPD beharrte.

Sozial engagierter Lebensreformer

Mühsam pflegte auch enge Kontakte zur Lebensreformbewegung und lebte eine Zeit lang in der Vorzeigekommune auf dem Monte Verità im schweizerischen Ascona. Charakteristisch für

ihn ist allerdings, dass der Traum von einem freien Leben in seinem Fall weder esoterische Züge annahm noch auf den Gesundheitsbereich mit Reformkleidung und -ernährung beschränkt blieb.



Stattdessen versuchte Mühsam den Gedanken einer idealen Gemeinschaft auf die soziale Realität zu übertragen. Dafür bemühte er sich in München um die Gründung einer lebensreformerisch orientierten Gemeinschaft mit marginalisierten gesellschaftlichen Gruppen wie Prostituierten, Obdachlosen und ehemaligen Gefängnisinsassen.

Auch in Liebesdingen war Mühsam flexibel. Als er 1901 von Lübeck nach Berlin umgezogen war, lebte er zunächst in einer homoerotischen Beziehung. 1915 heiratete er jedoch Kreszentia Elfinger, die sich mit ihm als "rote Zenzl" an der Errichtung der Münchner Räterepublik beteiligte.

Politisch und literarisch aktiver Bohemien

Schließlich war Mühsam, wie sein Vater ein ausgebildeter Apotheker, auch ebenso sehr literarischer Aktivist wie politisch engagierter Literat.

Durch seine Mitarbeit an zahlreichen Zeitschriften sowie die Gründung eigener Publikationsorgane mischte er sich politisch

ein, fand aber auch immer wieder neue Wege, seine politischen Überzeugungen literarisch auszudrücken. So war er eine feste Größe in Kreisen der Berliner und Münchner Bohème, wo gesellschaftliche und künstlerische Erneuerungsentwürfe zusammengeführt wurden.

Dass ein Freidenker und bekennender Anarchist wie Mühsam den Nationalsozialisten ein Dorn im Auge sein musste, versteht sich von selbst. Für sie kam dabei erschwerend hinzu, dass Mühsam aus einer jüdischen Familie stammte – obwohl er selbst als Anarchist natürlich kein gläubiger Jude war.

So gehörte Mühsam zu den Ersten, die nach der Machtergreifung von den Nationalsozialisten verhaftet wurden. Im Juli 1934 wurde er im Konzentrationslager Oranienburg von SS-Wachleuten ermordet.

Über Otto Julius Bierbaum

Otto Julius Bierbaum (1865 – 1910) hat in seinem relativ kurzen Leben ein erstaunlich vielfältiges Oeuvre hervorgebracht. Er wirkte als Redakteur für verschiedene literarische Zeitschriften, verfasste Gedichte, die sich in ihrem volkstümlichen Stil bewusst von der gedrechselten Sprache des George-Kreises absetzten, und betätigte sich ebenso als Bühnenautor wie als Verfasser von Prosatexten.

Bierbaums längere Prosa steht der Tradition des Schelmenromans nahe. So erschuf er in dem Kinderbuch *Zäpfels Kern* eine deutsche Variante des Pinocchio. Mit dem Roman *Das Schöne Mädchen von Pao* (1899) stellt er sich – wie er im Vorwort

anmerkt – explizit in die Tradition der chinesischen "wilde[n] Geschichte". Der Roman greift einen Stoff auf, den Bierbaum während seines Studiums am Berliner Orientalischen Seminar kennengelernt hat – wobei er sich nach eigener Aussage bemüht hat, "die wilde Geschichte noch ein bisschen wilder zu machen, als sie schon war" [11].

Immer wieder überschreiten Bierbaums Texte auch die Grenze zum Grotesken. Dies gilt insbesondere für seine 1908 in drei Bänden erschienenen *Sonderbaren Geschichten*.

Dem literarischen Facettenreichtum entspricht im Privaten Bierbaums Abneigung, sich auf einen bestimmten Wohnort festzulegen. Sein Studium (in Jura, Philosophie und Sinologie) absolvierte er in Zürich, München, Berlin und Leipzig. Auch danach lebte er, in den 1890er Jahren, an verschiedenen Orten – außer in München und Berlin auch in Südtirol und Wien. Erst zu Beginn des neuen Jahrhunderts zog er für längere Zeit nach München, ehe er kurz vor seinem Tod nach Dresden übersiedelte.

Literarisch hat Bierbaum seine Lust am Unterwegssein in einem Buch über eine Reise verarbeitet, die er 1902 mit seiner zweiten



Ehefrau, Gemma Prunetti-Lotti, über Prag und Wien nach Italien unternommen hat. Die *Empfindsame Reise in einem Automobil* nimmt Bezug auf Laurence Sternes *Sentimental Journey through*

France and Italy aus dem Jahr 1768, überträgt diese allerdings in die Moderne: Bierbaum begründete mit seinem Werk die Tradition der motorisierten Reise und der darauf beruhenden Berichte.

Nachweise

[1] – [8]: Otto Julius Bierbaum: [Stilpe](#). Ein Roman aus der Froschperspektive (1897). Berlin 1909: Schuster & Loeffler; digitalisiert im Projekt Gutenberg und im Deutschen Textarchiv:

[1] Drittes Buch, erstes Kapitel

[2] Drittes Buch, zweites Kapitel

[3] Viertes Buch, zweites Kapitel

[4] Viertes Buch, drittes Kapitel

[5] Ebd.

[6] Viertes Buch, viertes Kapitel

[7] Ebd.

[8] Viertes Buch, Schlusskapitel (fünftes Kapitel)

[9] Mühsam, Erich: [Das Cabaret](#). In: [Die Fackel](#) Nr. 199 (1906), S. 16 – 21 (hier S. 18 - 20).

[10] Kraus, Karl: Anmerkung zu Mühsam, Erich: [Bohème](#). In: [Die Fackel](#) Nr. 202 (1906), S. 4 – 10 (hier S. 8).

[11] Otto Julius Bierbaum: Vorwort. In: Ders.: [Das Schöne Mädchen von Pao](#). Leipzig 1899: Schuster & Loeffler.

Weiterführende Literatur zu Bierbaum und Mühsam:

Hirte, Chris: Erich Mühsam – eine Biographie (zuerst 1985); Neuauflage herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von Stephan Kindynos. Freiburg/Brsg. 2009: Ahriman.

Weyand, Björn / Zegowitz, Bernd (Hgg.): Otto Julius Bierbaum – Akteur im Netzwerk der literarischen Moderne. Berlin 2018: Quintus.

Zu Erich Mühsam gibt die Erich-Mühsam-Gesellschaft ferner eine eigene [Schriftenreihe](#) heraus.

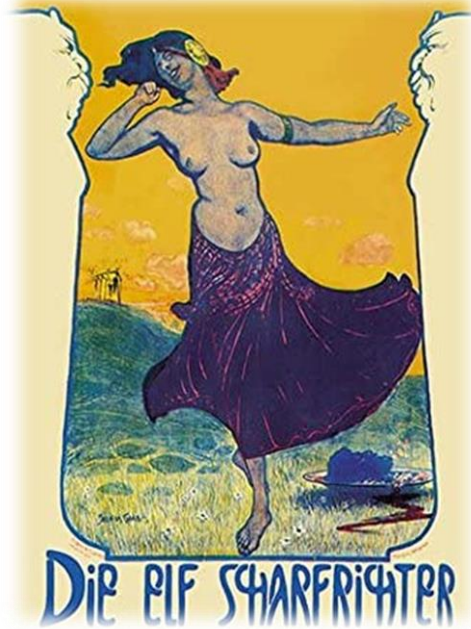
Bilder:

- S. 26: Hans Thoma (1839 – 1924): Porträt von Otto Julius Bierbaum (1893); Frankfurt/Main, Städel-Museum
- 28: Otto Julius Bierbaum (links) bei einem Treffen der Gesellschaft für modernes Leben (um 1893)
- 30: Jugendstilservice nach einem Entwurf von Theodor Grust (1859 – 1919); fotografiert von F. Roth bei der Ausstellung Modernes Design in Deutschland 1900 – 1927. 2. November 2002 – 23. Dezember 2002: Kyoto/Japan, Nationalmuseum für Moderne Kunst
- 32: Charlotte Joël: Foto von Karl Kraus (1874 – 1936), 1921 (Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv Austria)
- 33: Władysław Podkowiński (1866 – 1905): Skelett-Studie (Fliehendes Skelett; 1892); Warschau, Nationalmuseum
- 35: H. Hoffmann (Phot-Bericht München): Porträtfoto von Erich Mühsam; Israel, Nationalbibliothek
- 36: Erich Mühsam beim "Lichtbad" an einem Wasserfall am Monte Verità (um 1904)
- 38: Otto Julius Bierbaum mit seiner Frau auf ihrer "empfindsamen Reise im Automobil" (Foto aus dem gleichnamigen Buch, 1902)

alle Bilder von Wikimedia commons

Ein flackerndes Strohfeuer: Die Anfänge des deutschsprachigen Kabarets

Das Jahr 1901 markiert den Anfang des deutschsprachigen Kabarets. Die Aufbruchsstimmung verflog jedoch schon bald wieder – was außer am Widerstand der Obrigkeit auch an Uneinigkeit über die Ziele der neuen Kunstform lag.



*Willy Oertel: unter dem Pseudonym "Serapion Grab" herausgebrachtes Werbeplakat für das Münchner Kabarett **Die Elf Scharfrichter**, 1901 (Wikimedia commons)*

Gründungswelle von Kabarettbühnen

Angeregt von den Pariser Cabarets und inspiriert von Otto Julius Bierbaums Roman *Stilpe*, entwickelte sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts auch im deutschsprachigen Raum eine eigene Kabarettkultur. Im Jahr 1901 kam es dabei zu einer regelrechten Gründungswelle von Kabarettbühnen.

Den Anfang machte Ernst von Wolzogens *Buntes Brett!*, das am 18. Januar 1901 in Berlin seine Tore öffnete – exakt 30 Jahre nach der Ausrufung des Deutschen Reichs im Spiegelsaal von Versailles.



Das Datum war wohl nicht zufällig gewählt, war doch mit der Reichsgründung der Wilhelminismus zur prägenden Kraft in Deutschland geworden. Dass die erste Kabarettgründung im deutschsprachigen Raum sich gegen dessen epigonenhafte Kultur und freiheitsfeindliche Politik richtete, zeigt auch die Spielstätte, die sich direkt gegenüber dem Polizeipräsidium am Alexanderplatz befand.

Zwischen Tingeltangel und bürgerlichem Theater

Wolzogens Kabarett war unmittelbar von Bierbaum beeinflusst, der dort auch selbst auftrat. So nimmt der Name, unter dem die Bühne berühmt wurde, denn auch unmittelbar auf die Kabarett-Phantasien in dem Roman Bezug. Als *Überbrett!*



greift Wolzogens Projekt offenbar einen Ausruf von Bierbaums Protagonist auf, wonach man "den Übermenschen auf dem Brettl gebären" werde [1].

Die Anspielung auf Nietzsche ist dabei wohl weniger auf dessen Philosophie bezogen als auf den künstlerischen Anspruch, der sich mit der neuen Kunstform verband. Diese sollte der Überwindung des bloßen Tingeltangel dienen, sich gleichzeitig



aber auch vom bürgerlichen Theater abgrenzen – und so in ähnlicher Weise zu einem Raum für gesellschaftliches Probehandeln werden, wie es einst das Theater für das aufstrebende Bürgertum gewesen war.

Nach dem *Überbrettl* rief Max Reinhardt noch im selben Jahr, ebenfalls in Berlin, das Kabarett *Schall und Rauch* ins Leben. Im November gründete Felix Salten in

Wien das *Jung-Wiener Theater zum lieben Augustin*, das allerdings schon nach wenigen Vorstellungen wieder geschlossen wurde. 1903 folgte in München Kathi Kobus' *Simplicissimus* (kurz "Simpl"), bei dem es sich jedoch eher um eine Gaststätte mit angeschlossener Vortragsbühne handelte. Gleiches gilt für die Anfänge des 1912 eröffneten gleichnamigen Kabarett in Wien – das sich später allerdings zu einer der bedeutendsten österreichischen Kabarettbühnen entwickeln sollte.

Ebenfalls in München formierten sich im April 1901 *Die Elf Scharfrichter*. Der Name dieses Kabarett bezog sich nicht nur auf die anfängliche Zahl der auftretenden Künstler. Er war auch ein unverhohlener Protest gegen



die ein Jahr zuvor erlassene "Lex Heinze". Durch dieses Gesetz wurde der Straftatbestand der "Unsittlichkeit" so weit gefasst, dass faktisch jede nicht den Konventionen entsprechende Äußerung oder Handlung als Gesetzesverstoß geahndet werden konnte.

Überlistung der Zensur

Die neue Darbietungsform hatte anfangs sowohl in künstlerischer Hinsicht als auch für das Publikum eine befreiende Wirkung. Dies lag vor allem daran, dass sich Kabarettaufführungen weniger stark von der Zensur kontrollieren ließen als in Schriftform vorliegende Werke.

Zwar mussten auch Kabarettprogramme die Zensur passieren. Der Ablauf der Vorstellungen war jedoch prinzipiell unvorhersehbar. Außerdem ließen sich im mündlichen Vortrag, durch Prosodie, Mimik und Gestik, viel besser Zwischentöne und Zweideutigkeiten einflechten als in einem Buch.

Hinzu kam, dass die Menschen, die zu den Kabarettaufführungen kamen, für eben diesen Subtext besonders empfänglich waren und bewusst auf ihn achteten. Daraus ergab sich eine Atmosphäre der Komplizenschaft zwischen Ensemble und Publikum, die allein schon einen aufrührerischen Geist ausstrahlte.

Rasches Abebben der Aufbruchsstimmung

Trotz der großen Anfangserfolge mussten die frühen Kabarettbühnen größtenteils schon nach kurzer Zeit wieder ihre Tore schließen. Dies lag daran, dass sie gleich von zwei Seiten unter Druck standen.

Zunächst einmal sah die Obrigkeit dem Treiben auf den neuen Brettli-Bühnen natürlich nicht tatenlos zu. Wenn man auch vor einem vollständigen Verbot zurückschreckte, so ließ man die Veranstaltungen doch engmaschig überwachen. Immer wieder schritten Ordnungshüter dabei auch ein, wenn einzelne Darbietungen gegen ihr Verständnis von Sitte und Moral verstießen.

Die dadurch ausgelösten Tumulte ließen sich anfangs zwar noch für eine Bloßstellung der Staatsmacht nutzen, als Beleg für deren kleinliche Unterdrückung jeder Abweichung von dem

vorgegebenen Normenkorsett. Mit der Zeit entfaltete das Damoklesschwert der Zensur aber doch eine lähmende Wirkung. Auch wirkte die Gefahr, ins Visier der Ordnungshüter geraten zu können, abschreckend auf das bürgerliche Publikum.

So standen die Kabarettbühnen vor der Wahl, ihr künstlerisches Projekt entweder ganz ad acta zu legen oder einer Versuchung nachzugeben, die schon in Bierbaums Roman *Stilpe* als inhärente Gefahr von Kabarettveranstaltungen skizziert worden war: sich in unpolitische Variété- oder Tingeltangel-Bühnen zu verwandeln.

Max Reinhardt kehrte vor diesem Hintergrund dem Kabarett bereits 1903 den Rücken und wandte sich anderen Projekten zu. Nicht anders erging es den Münchner *Elf Scharfrichtern*, die sich 1904 auflösten. Ein Teil der Künstler machte 1906 im Wiener *Cabaret Nachtlicht* weiter, doch auch dieses musste schon ein Jahr später wieder aufgeben. Das 1907 in Wien gegründete *Cabaret Fledermaus* war ein Jugendstil-Projekt, das vor allem durch die künstlerische Ausstattung hervorstach und 1913 in das Revue-Theater *Femina* überging.

Kabarett als Beruhigungspille für das Volk?

Das *Überbrettl* wandte sich nach seinem Umzug in die Köpenicker Straße ab 1902 ebenfalls von politischen Ansprüchen ab und wandelte sich zu einem Lustspieltheater. Diese Entwicklung mag allerdings auch damit zusammenhängen, dass Wolzogen, der sich schon früh aus dem Kabarettbetrieb zu-



rückzog, vor der von seinem Projekt ausgelösten revolutionären Eigendynamik selbst zurückgeschreckt war.

Es war sicher kein Zufall, dass Wolzogen sich später völkischem Gedankengut zuwandte und Hitler 1932 im *Völkischen Beobachter* als "Kandidat der deutschen Geisteswelt" feierte [2]. Schon 1922 hatte

er in seiner Autobiographie sein "aristokratisches Gewissen" herausgestellt. Dieses habe ihn "von Kindesbeinen an verpflichtet, der Masse gegenüber Distanz zu halten" [3].

Mit dem von ihm gegründeten Kabarett wollte Wolzogen folglich nicht Aufruhr schüren, sondern umgekehrt ein Ventil für die Unzufriedenen schaffen, um einem revolutionären Aufruhr vorzubeugen:

"Ein unterdrücktes Gelächter treibt allemal Galle ins Blut, während umgekehrt ein aufgetauter Galleüberschuss durch kein Mittel leichter entfernt wird als durch eine kräftige Erschütterung des Zwerchfells. Die weitgeöffnete Tatze, die sich lachend auf die Schenkel schlägt, ist weit harmloser als die in der Tasche geballte Faust." [4]

Es waren auch solche Inkonssequenzen, die das frühe deutsche Kabarett als Strohfeuer enden ließen.

Frank Wedekind:
Pirschgang

Lasst mich schnobbern, lasst mich schnüffeln
durch die Stille der Wälder fort.
Schon wittre ich das schwellende Fleisch der Trüffeln,
der saftigen Brünetten von Perigord.

Hier ist der Ort. Ich wetze die Hauer,
ich bohre den Rüssel wohl in den Grund –
wie macht doch Arbeit das Leben sauer,
die Seele krank und die Glieder wund!

Gierig verschling ich die prickelnden Früchte,
bis mich der Satan im Rücken kneipt –
es ist die alte Passionsgeschichte,
dass unsre Freude sich selbst entleibt.

Sie lässt sich erjagen, sie lässt sich haschen,
die Pulse fliegen, das Herz schlägt wild.
Und zieht man die Himmelstochter auf Flaschen,
sie schwindet dahin wie ein Schattenbild. –

Noch eine der haltbarsten Delikatessen
ist frischer Lippen flammender Kuss;
der Hunger steigert sich mit dem Essen,
und im Genießen wächst der Genuss.

aus: Frank Wedekind: [Die vier Jahreszeiten](#) (1905)

***Périgord:** dem heutigen Département Dordogne entsprechendes Gebiet
im Südwesten Frankreichs (berühmt für die dort wachsenden Trüffeln)*

Dichterische Reflexion über Erotik und Sexualität



Zum Künstlerteam der Münchner *Elf Scharfrichter* gehörte anfangs auch Frank Wedekind, der dort seine Gedichte zur Gitarre vortrug. In seinen Theaterstücken kritisierte er offen die heuchlerische Prüderie der wilhelminischen Gesellschaft. Sein für die Zeit unüblicher offener Umgang mit der menschlichen Sexualität spiegelt sich auch in seinem Gedicht *Pirschgang* wider.

Ist schon die Fügung *"das schwellende Fleisch"* dazu angetan, sexuelle Assoziationen zu wecken, so signalisiert spätestens die – die dunkelbraune Farbe der Trüffeln mit 'brünetten' Frauen verbindende – Bezeichnung der Trüffeln als *'saftige Brünetten'*, dass das Gedicht auf zwei Ebenen gelesen werden kann.

Als zweideutig erscheint es demzufolge auch, wenn der Eber seinen *"Rüssel"* in den *"Grund"* *'bohrt'* und die *"prickelnden Früchte"* *'verschlingt'*, bis ihn *"der Satan im Rücken kneipt"*. Vor dem Hintergrund des Verweises auf die Eigenart menschlicher *"Freude"*, *'sich selbst zu entleiben'*, liest sich dies als nur oberflächlich kaschierte Beschreibung des Liebesspiels, bei dem sich die Lust mit dem Erreichen des Höhepunkts selbst aufhebt.

Kritik am lustfeindlichen Untertanengeist der wilhelminischen Gesellschaft

Angesichts der preußischen Disziplin, mit der man zur Zeit des Wilhelminismus alle körperlichen Regungen der Erfüllung der staatsbürgerlichen Pflichten unterzuordnen suchte, musste die kaum verhohlene Anspielung auf die sexuelle Lust auf die Zeitgenossen allein schon provozierend wirken. Wedekind steigert die provokante Wirkung der Verse aber noch dadurch, dass er die zentralen Werte der wilhelminischen Gesellschaft mit dem Genuss erschnüffelnden Eber in Verbindung bringt.

So wird etwa die alleinige Ausrichtung des Lebens auf Pflichterfüllung mit der Bemerkung, dass "Arbeit das Leben sauer" mache, in Frage gestellt. Liest man den Satz aus der Sicht des Ebers, so erscheint er vollends als Persiflage des preußisch-wilhelminischen Pflicht- und Arbeitsethos. Dann nämlich wird das Lust suchende Schnüffeln des Ebers mit diesem Ethos auf eine Stufe gestellt.

In ähnlich provokanter Weise wird die sich in der Erfüllung selbst aufhebende Lust als "*Passionsgeschichte*" bezeichnet. Als blasphemisch musste auf die Zeitgenossen auch die Verknüpfung der "*Himmelstochter*" – d.h. der Muttergottes – mit der Bemühung um sexuellen Lustgewinn wirken. Da das wilhelminische Herrscherhaus explizit an den mittelalterlichen Gedanken des Gottesgnadentums anknüpfte, kann man in der Profanisierung der Religion auch einen indirekten Angriff auf die Monarchie sehen.

Als allgemeine Reflexion über den Genuss – insbesondere in Gestalt der sexuellen Lust – widersetzt sich das Gedicht somit den lustfeindlichen, am Primat der Pflichterfüllung ausgerichteten Konventionen der wilhelminischen Gesellschaft. Gleichzeitig stellt es deren zentrale religiöse und soziale Normen auf den Kopf, indem es sie auf den Erwerb von körperlichem Genuss bezieht – auf dessen Unterdrückung diese Normen ja gerade angelegt waren.

Über Frank Wedekind

Kindheit und Jugend



Frank Wedekind (1864 – 1918) verbrachte seine frühe Kindheit in Hannover und seine Jugend in der Schweiz, wohin seine Familie 1872 übersiedelte. Der Grund dafür war die freiheitliche Gesinnung des Vaters, eines gelernten Gynäkologen, der über die undemokratische Reichsgründung von oben enttäuscht war.

Wedekinds Vater hatte bei der Märzrevolution von 1848/49 im Frankfurter Paulskirchen-Parlament gesessen und war nach dem Scheitern der Revolution nach San Francisco ausgewandert. Dort machte er sein Glück mit Grundstücksspekulationen und heiratete als 46-jähriger – ähnlich wie später auch Frank Wedekind – eine halb so alte Schauspielerin.

Das Vermögen des Vaters ermöglichte Wedekind und seinen fünf Geschwistern in der Schweiz ein sorgloses Leben in einem Schloss im Kanton Aargau. Als er als Jugendlicher in der Schule nicht mehr zurechtkam, erhielt er Privatunterricht.

Allerdings gewährte Wedekinds Vater seinem Sohn nicht dieselbe Freiheit, wie er sie für sich selbst auf politischem Gebiet eingefordert hatte. Stattdessen verlangte er von ihm, entgegen seinen literarischen Ambitionen Jura zu studieren.

Ein erstes Studium in München brach Wedekind jedoch ab und betätigte sich stattdessen lieber als Zirkussekretär sowie als Werbetexter für den Maggi-Konzern. Erst als der Vater ihm daraufhin die finanzielle Unterstützung verweigerte, nahm Wedekind – dieses Mal in Zürich – erneut ein Jurastudium auf. Auch dieses brach er jedoch ab, als sein Vater 1888 starb.

Ein Autor im Visier der Zensurbehörden

Wedekind ging nun seinen literarischen Interessen nach, schrieb erste Gedichte, kürzere Prosatexte und insbesondere Dramen – jene Werke, die ihm dauerhafte Berühmtheit einbringen sollten. Als Künstler tauchte er ein in die Welt der Bohème, wobei er außer in München zeitweilig auch in Paris lebte. An beiden Orten kam er mit dem Kabarett bzw. mit Personen, die dessen Anfänge prägten, in Berührung – in München etwa mit Otto Julius Bierbaum.

So trat Wedekind später auch mit eigenen, zur Gitarre vorgetragenen Texten bei den Münchner *Elf Scharfrichtern* auf. Schon zuvor hatte er sich einen Namen als furchtloser Autor

gemacht, der mit seinen satirischen und die herrschende Moral hinterfragenden Texten die Obrigkeit herausforderte. Sein Gedicht *Im heiligen Land*, in dem er sich über die Palästina-Reise Kaiser Wilhelm II. lustig gemacht hatte, trug ihm sogar ein halbes Jahr Festungshaft wegen Majestätsbeleidigung ein.

Freizügiger Umgang mit der Sexualität – literarisch und privat

Wedekinds Dramen attackieren immer wieder die Heuchelei und Doppelmoral der wilhelminischen Gesellschaft, deren zur Schau gestellte Ordnung und Disziplin als brüchige Fassade entlarvt wird. Dies führte immer wieder zu Konflikten mit den Behörden. So musste sich der Autor für das 1904 uraufgeführte Drama *Die Büchse der Pandora* zusammen mit seinem Verleger Bruno Cassirer vor Gericht verantworten – das den Unzuchtsvorwurf allerdings zurückwies.

Die Dramen enthalten allerdings auch einen tiefer liegenden, lebensphilosophischen Kern, der in der befreiten Sexualität einen Ausdruck unmittelbarer Lebensbejahung sieht. Da eine vollständige Unterwerfung unter den Sexualtrieb jedoch auch wieder Unfreiheit bedeuten würde, stehen die Figuren von Wedekinds Stücken vor einem doppelten Dilemma: Sie müssen für ihre Sexualität die richtige Balance finden und gleichzeitig dem Anschein einer bürgerlichen Moral genügen, die jede Form sexueller Freizügigkeit als Unzucht verurteilt.

Dem Ideal eines freien Sexuallebens ist Wedekind auch privat gefolgt – nicht immer zur Freude derer, die ihm nahestanden. So hat er etwa sowohl mit der Frau seines Schriftstellerkollegen

August Strindberg als auch mit dem Hausmädchen seiner Familie uneheliche Kinder gezeugt. Dass er sich auch anderweitig vergnügt hat, bezeugt seine Beerdigung, die durch regen Besuch von Damen aus dem Rotlichtmilieu zu einem öffentlichen Skandal geriet.



Nachweise

- [1] Otto Julius Bierbaum: [Stilpe](#). Ein Roman aus der Froschperspektive (1897); Viertes Buch, [drittes Kapitel](#). Berlin 1909: Schuster & Loeffler; digitalisiert im Projekt Gutenberg und im Deutschen Textarchiv.
- [2] Zit. nach Klee, Ernst: Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945, S. 675. Frankfurt/Main 2007: Fischer.
- [3] Wolzogen, Ernst von: Wie ich mich ums Leben brachte. Erinnerungen und Erfahrungen, S. 196. Braunschweig und Hamburg 1922: Westermann.
- [4] Zit. nach Hösch, Rudolf (Hg.): Kabarett von gestern nach zeitgenössischen Berichten, Kritiken und Erinnerungen, Band 1: 1900 – 1933, S. 62. Berlin 1967: Henschel.

Weitere Literatur

Buhrs, Michael / Lésak, Barbara / Trabitsch, Thomas: Kabarett Fledermaus. Ein Gesamtkunstwerk der Wiener Werkstätte. Wien 2007: Brandstätter.

Kemp, Judith: [Die Elf Scharfrichter](#). In: Historisches Lexikon Bayerns; 16. Juli 2018.

Dies.: "Ein winzig Bild vom großen Leben". Zur Kulturgeschichte von Münchens erstem Kabarett *Die Elf Scharfrichter* (1901 – 1904). München 2017: Allitera. [Inhaltsverzeichnis und Leseprobe](#) (PDF)

Kühn, Volker: Das Kabarett der frühen Jahre. Ein freches Musenkind macht erste Schritte (1984). Berlin 1998: Ullstein/Quadriga.

Ders. (Hg.): Donnerwetter, tadellos. Kabarett zur Kaiserzeit 1900 – 1918. (Kleinkunststücke: Eine Kabarettbibliothek in fünf Bänden, Bd. 1). Weinheim und Berlin 1987: Quadriga.

Rösler, Walter: Das Chanson im deutschen Kabarett 1901 – 1933, Berlin 1980: Henschel.

Veigl, Hans: Lachen im Keller. Kabarett und Kleinkunst in Wien 1900 bis 1945. Graz 2013: Österreichisches Kabarettarchiv (Kulturgeschichte des österreichischen Kabarets, Band 1).

Ausführliche Informationen zu Frank Wedekind, zentraler Literatur zu dem Autor und zu aktuellen Forschungsprojekten finden sich auf den Seiten der [Frank Wedekind Gesellschaft](#).

Bilder:

S. 42: Georg Bartels: Foto des *Bunten Brettl*s ("Überbrettls"), 1901

43: E. Höffert: Das Ensemble des *Bunten Brettl*s ("Überbrettls"); aus der Zeitschrift *Berliner Leben* (Heft 10, 1901); Wikimedia commons; abgebildete Personen links: Detlev von Liliencron ("Literarischer Oberleiter"), Gisela Schneider-Nissen; Mitte: Liane Laischner (Leischner); rechts: Victor Bausenwein (Direktor), Arthur Pserhofer (Dramaturg und Conférencier)

- 43: Martin Zickel, Friedrich Kayssler und Max Reinhardt vom Kabarett Schall und Rauch als Pierrots; Foto aus der Zeitschrift *Berliner Leben*, Heft 3, 1901
- 44: Plakat für das Münchner Kabarett *Die Elf Scharfrichter*
- 47: E. Bieber: Ernst von Wolzogen, 1899
- 49: Jugendbild von Frank Wedekind (1883)
- 51: Altersbild von Frank Wedekind
- 54: Frank Wedekind mit seiner Frau, der Schauspielerin Tilly Wedekind (geb. Newes; 1886 – 1970); Foto in der Zeitschrift *Die Woche*, 1906

alle Bilder von Wikimedia commons

Kabarett aus dem Geist des Antimilitarismus: Das Züricher *Cabaret Voltaire*

Kaum ein Kabarett war so einflussreich wie das Züricher Cabaret Voltaire. Anfang 1916 gegründet, hat es sowohl den Dadaismus als auch den späteren Surrealismus entscheidend geprägt.



Künstlerkneipe Voltaire

Allabendlich (mit Ausnahme von Freitag)

Musik-Vorträge und Rezitationen

Eröffnung Samstag den 5. Februar
im Saale der „Meierei“ Spiegelgasse 1

Garderobengebühr 50 Cts.

*Marcel Stodki: Plakat zur Eröffnung des Cabaret Voltaire, 1916
(Wikimedia commons)*

Keimzelle von Dadaismus und Surrealismus



Wie den ersten, Anfang des 20. Jahrhunderts ins Leben gerufenen deutschsprachigen Kabarettbühnen war auch einem weiteren Meilenstein der Kabarettgeschichte – dem Züricher *Cabaret Voltaire* – in seiner ursprünglichen Form nur eine kurze Existenz beschieden. Hugo Ball, der das Kabarett im Februar 1916 mit seiner späteren Frau,

der Diseuse (Vortragskünstlerin) Emmy Hennings, gegründet hatte, kehrte dem Projekt bereits im September desselben Jahres wieder den Rücken. Dennoch war kaum ein Kabarett wirkmächtiger als dieses.



Das Cabaret Voltaire gilt zum einen als Keimzelle der dadaistischen Bewegung, die von Richard Huelsenbeck nach Berlin und von Hans Arp nach Köln getragen wurde, aber auch in Hannover (mit Kurt Schwitters' MERZ-Kunst) und Genf auf je eigene Weise weiterentwickelt wurde. Zum anderen fanden dort entwickelte künstlerische Techniken über Hans (Jean) Arp und Tristan Tzara Eingang in den späteren Pariser Surrealismus.

Antimilitaristisches Mitmachkabarett

Ausgangspunkt für die Entstehung des neuen Kabaretts war die Ablehnung des sinnlosen Mordens auf den Schlachtfeldern des Ersten Weltkriegs. Dem setzten Ball und Hennings zusammen mit anderen in die neutrale Schweiz emigrierten Intellektuellen ihr Kabarettprojekt entgegen, das mit seinem Namen programmatisch an den Geist der Aufklärung appellierte.

Der antimilitaristische Charakter des Kabaretts – zunächst angekündigt als "Künstlerkneipe" – kam etwa darin zum Ausdruck, dass man zur Melodie von Marschliedern Antikriegsgedichte zum Besten gab. Kritisiert wurde damit nicht nur der Krieg an sich, sondern auch der Hurra-Patriotismus, mit dem so viele sich in blinder Gefolgschaft zu ihren politischen Führern in die Schlacht gestürzt hatten.

Auf dem Programm standen ferner lyrische Grotesken des Frühexpressionismus – u.a. von Alfred Lichtensteins und Jakob van Hoddis – sowie Gedichte Christian Morgensterns und die gesellschaftskritischen Lieder Frank Wedekinds und Erich Mühsams.

Daneben kam es auch schon am ersten Abend zu den von Ball angeregten spontanen Beiträgen von Gästen. So berichtet Ball davon, wie Tristan Tzara (1896 – 1963), der spätere Mitbegründer des französischen Surrealismus, Verse vortrug, "die er in einer nicht un-sympathischen Weise aus den Rocktaschen zusammensuchte" [1]. Der Maler Marcel Janco (1895 – 1984)



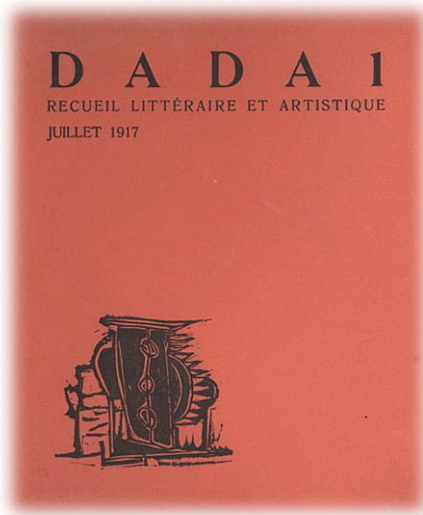
steuerte ein paar Zeichnungen bei, mit denen die Spielstätte geschmückt wurde.

Die Geburt des DADA

Auf diese Weise kristallisierte sich allmählich eine feste Gruppe heraus, zu der neben Ball und Hennings der Österreicher Walter Serner (1889 – 1942), der elsässische Maler und Dichter Hans (Jean) Arp (1886 – 1966) und Richard Huelsenbeck (1892 – 1974) zählten. Letzterer hatte schon früher mit Ball zusammengearbeitet und war von diesem brieflich zum Mitmachen aufgefordert worden. Wie Ball hatte auch Huelsenbeck sich zunächst freiwillig zum Kriegsdienst gemeldet, war durch seine Fronterfahrungen jedoch zu einem umso überzeugteren Kriegsgegner geworden.

Die allmähliche Konstituierung als feste Gruppe drückte sich auch in Bestrebungen aus, das eigene künstlerische Programm unter dem Namen "Dada" zusammenzufassen. Die Bezeichnung war dabei zunächst ein Ausdruck der Internationalität der Gruppe, in der neben dem von Ball, Hennings und Huelsenbeck gesprochenen Deutsch durch die aus Rumänien stammenden Janco und Tzara und den als Elsässer zweisprachigen Hans Arp auch das Französische Umgangssprache war:

"Dada heißt im Rumänischen Ja Ja, im Französischen Hotto- und Steckenpferd. Für Deutsche ist es ein Signum alberner Naivität und zeugungsfroher Verbundenheit mit dem Kinderwagen." [2]



Der Begriff verband also die Kritik an der Geistlosigkeit der bürgerlichen Kultur mit dem Versuch, diese mittels grotesker Werke und Aktionen bloßzustellen, zugleich aber aus den dabei freigesetzten einzelnen Elementen spielerisch etwas Neues zu gestalten. In den Worten Hugo Balls:

"Was wir Dada nennen, ist ein Narrenspiel aus dem Nichts, in das alle höheren Fragen verwickelt sind; eine Gladiatorengeste; ein Spiel mit den schäbigen Überbleibseln; eine Hinrichtung der posierten Moralität und Fülle."

[3]

Neue künstlerische Ausdrucksformen

Für ihren Protest gegen die bürgerliche Kultur durchbrach die neue Künstlergruppe gezielt die bürgerlichen Formen der Präsentation von Kunst. Ein Mittel dafür war etwa das gymnastische Gedicht, das mit kleinen Turnübungen verknüpft war und so gegen die Passivität des bürgerlichen Kunstgenusses protestierte. Daneben gab es einen ganz speziellen Totengesang, der, "in schwarzen Kutten mit großen und kleinen exotischen Trommeln" vorgetragen, die bürgerliche "Literatur in Grund und Boden trommeln" sollte [4].

Literatur und Tanz waren bei den Darbietungen also eng miteinander verbunden. Dies zeigte sich auch, als Marcel Janco einmal Improvisationen mit ein paar mitgebrachten Masken anregte. Diese hatten laut Ball eine magische Wirkung auf die Anwesenden, die sich in ihnen in einem "an Irrsinn streifenden Gestus" bewegten [5]. Ein daraus entwickelter Tanz erhielt den Namen "Cauchemar" (Alptraum):

"Die tanzende Gestalt geht aus geduckter Stellung geradeaus aufwachsend nach vorn. Der Mund der Maske ist weit geöffnet, die Nase breit und verschoben. Die drohend erhobenen Arme der Darstellerin sind durch besondere Röhren verlängert." [6]

Grenzgängertum zwischen Literatur und Musik

Musikalischer Natur war auch das Simultangedicht, bei dem Ball zufolge "drei oder mehrere Stimmen gleichzeitig sprechen, singen, pfeifen", so dass "ihre Begegnungen den elegischen, lustigen oder bizarren Gehalt der Sache ausmachen". Die Musikförmigkeit des Gedichtvortrags war hier wohl auch von Balls Begeisterung für das Orgelspiel beeinflusst, das ihm insbesondere die Kompositionen Max Regers nahegebracht hatten.

Allerdings stand beim Simultangedicht nicht das Klangerlebnis selbst im Vordergrund. Für Ball diente diese Form des Gedichts vielmehr dem Ausdruck des "Widerstreit[s]" der menschlichen Stimme "mit einer sie bedrohenden, verstrickenden und zerstörenden Welt, deren Takt und Geräuschablauf

unentrinnbar sind". Auf diese Weise sollte das Simultangedicht zu einem Spiegelbild "der Verschlungenheit des Menschen in den mechanistischen Prozess" werden [7].

Erneuerung der "vermaledeiten Sprache"

Das Ziel all dieser künstlerischen Experimente war – wie Ball im Eröffnungs-Manifest zum 1. Dada-Abend am 14. Juli 1916 ausführte – eine Erneuerung der "vermaledeite[n] Sprache, an der Schmutz klebt wie von Maklerhemden, die die Münzen abgegriffen haben" [8].

Die einzelnen Worte sollten wieder frei werden, unbestimmter, "an hundert Gedanken zugleich anstreifend, ohne sie namhaft zu machen". Dafür wurden die Elemente der Sprache – auch darauf lässt sich der Begriff "Dada" beziehen – wie Bauklötze in einem Kinderspiel systematisch in ihre Einzelteile zerlegt und neu zusammengesetzt:

*"Wir suchten der isolierten Vokabel die Fülle einer Beschwörung, die Glut eines Gestirns zu verleihen. Und seltsam: die magisch erfüllte Vokabel beschwor und gebär einen **neuen** Satz, der von keinerlei konventionellem Sinn bedingt und gebunden war."* [9]

Hugo Balls Lautgedichte

Noch einen Schritt weiter bei der Zerlegung der Sprache in ihre Einzelteile ging Hugo Ball mit seinen Lautgedichten. In dem oben erwähnten Dada-Manifest führte er hierzu aus:

"Ich will keine Worte, die andere erfunden haben. Alle Worte haben andere erfunden. Ich will meinen eigenen Unfug, und Vokale und Konsonanten dazu, die ihm entsprechen. (...) Warum kann der Baum nicht Pluplusch heißen, und Pluplubasch, wenn es gerechnet hat? Und warum muss er überhaupt etwas heißen?" [10]

Hinter dieser im komödiantischen Gestus vorgebrachten Sprachskepsis verbirgt sich die Einsicht, dass "das Wort selber zur Sache" wird, wenn jede Sache mit einem festen Wort verbunden ist. Wenn aber auch das einzelne Wort an eine vorgefertigte Sichtweise der Dinge gebunden ist, muss auch diese letzte sprachliche Einheit aufgegeben werden, um der Sprache ihre Freiheit zurückzugeben. Vor diesem Hintergrund gab Ball



in seinen Lautgedichten "auch das Wort noch preis" [11] und schuf stattdessen freie, für verschiedene Assoziationen offene Klangwelten.

Auch dieser Rückzug in "die innere Alchimie des Wortes" [12] verband die Literatur wieder unmittelbar mit der Musik. Dies wird nicht nur dadurch deutlich, dass der Vortrag der Lautgedichte teilweise von Tanzeinlagen begleitet war. Vielmehr berichtet Ball auch davon, wie er, in ein kubistisches Gewand gehüllt, beim Vortrag seines Gedichts *Karawane* ganz von selbst in "die uralte Kadenz der priesterlichen

Lamentation" verfiel und seine "Vokalreihen rezitativartig im Kirchenstile zu singen" begann [13].

Mystischer Kern der sprachlichen Erneuerung

Wenn Ball sich später erinnert, er habe sich bei dem Vortrag gefühlt wie ein Knabe, "der in den Totenmessen und Hochämtern seiner Heimatpfarrei zitternd und gierig am Munde der Priester hängt" [14], so bezieht sich dies nicht nur auf die äußere Form der Darbietung. Vielmehr deutet sich darin auch ein mystischer Kern der Bemühung um sprachliche Erneuerung an.

Dem entspricht nicht nur die Rezitation von Texten spätmittelalterlicher und frühneuzeitlicher Mystiker auf der 4. Dada-Soirée durch Emmy Hennings und Hans Arp. Auch Ball selbst betont, dass "zwei Drittel der wunderbar klagenden Worte, denen kein Menschengemüt widerstehen mag, (...) aus alten Zaubertexten" stammen [15].

Dies zeigt, dass Ball mit seinen Lautgedichten an die urtümliche, magisch-beschwörende Kraft der Sprache anzuknüpfen versuchte. Radikale Sprachskepsis verband sich damit hier mit einer religiösen Erneuerungssehnsucht. Die für einen dadaistischen Künstler zunächst überraschend klingende spätere Hinwendung Balls zu Formen katholischer Mystik liegt also durchaus in der Logik seiner künstlerischen Experimente am Züricher *Cabaret Voltaire*.

Hugo Ball:
Karawane

jolifanto bambla o falli bambla
grossiga m'pfa habla horem
égiga goramen
higo bloiko russula huju
hollaka hollala
anlogo bung
blago bung
blago bung
bosso fataka
ü üü ü
schampa wulla wussa ólobo
hej tatta gôrem
eschige zunbada
wulubu ssubudu uluw ssubudu
tumba ba- umf
kusagauma
ba - umf

Hugo Ball: Karawane (1916)

aus: Gesammelte Gedichte, S. 28. Zürich 1963: Arche.

In einem Dokumentarfilm von Greta Deseson über den Dadaismus aus dem Jahr 1967 werden Teile des von Hugo Ball beschriebenen Programms des Cabaret Voltaire nachgestellt – darunter auch die [Aufführung des Gedichts Karawane](#) (ab 9:38).

Hugo Ball:
Seepferdchen und Flugfische

tressli bessli nebogen leila
flusch kata
ballubasch
zack hitti zopp

zack hitti zopp
hitti betzli betzli
prusch kata
ballubasch
fasch kitti bimm

zitti kitillabi billabi billabi
zikko di zakkobam
fisch kitti bisch

bumbalo bumbalo bumbalo bambo
zitti kitillabi
zack hitti zopp

treßli beßli nebogen grügrü
blaulala violabimini bisch
violabimini bimini bimini
fusch kata
ballubasch
zick hiti zopp



Hugo Ball: Seepferdchen und Flugfische (1917)
aus: Gesammelte Gedichte, S. 33. Zürich 1963: Arche
(Erstveröff. in Richard Huelsenbecks *Dada-Almanach*, 1920).

Onomatopoetische Klangwelten

Wer der Wirkung von Hugo Balls Lautgedichten nachspüren möchte, sollte diese auf jeden Fall zunächst laut und mit Betonung lesen. Dies wird wohl bei den meisten bestimmte Assoziationen auslösen und diverse Bilder im Kopf entstehen lassen.

Die Frage ist allerdings, inwieweit diese Assoziationen wirklich so frei und kulturell ungebunden sind, wie Ball es der Idee nach mit seinen Klanggebilden bezweckt hat.

Wo die Laute onomatopoetischen Charakter haben, also real vorhandene Laute nachbilden, verweisen sie zwangsläufig auf eine bestimmte außersprachliche Realität. So wird man in dem Gedicht *Karawane* die wiederholten U-bzw. Ü-Laute vielleicht mit dem Wehen des Windes in Verbindung bringen. "Bung" und "umf" könnten an das stampfende Geräusch der Lasttiere denken lassen.

In dem Gedicht *Seepferdchen und Flugfische* lassen sich Interjektionen und Neologismen wie "zack", "zick" und "zopp" mit den aus dem Wasser auf- und wieder eintauchenden Fischen assoziieren. Die gehäuft verwendeten I-Laute erinnern manche womöglich an das tänzerische Gleiten von Seepferdchen im Wasser.

Assoziationen innerhalb eines vorgegebenen Rahmens

All diese Assoziationen sind allerdings jeweils an einen bestimmten Vorstellungsraum gebunden, den der Dichter mit der

Überschrift vorgibt. Ohne diese würde das Klanggebilde womöglich ganz andere Assoziationen auslösen. Auch Ball gibt damit – entgegen seiner Ankündigung einer vollständigen Befreiung der Sprache aus den Fesseln der vorgegebenen Sinngebung – der Rezeption zumindest eine grobe Richtung vor.

Darüber hinaus stellt sich die Frage, wie sehr der Dichter selbst bei der Komposition seiner Klangwelten unbewusst von semantischen Bindungen einzelner Laute und Buchstabenkombinationen ausgegangen ist. Dies könnte etwa bei einem Wort wie "jolifanto" der Fall sein, das im deutsch- und englischsprachigen Raum an "Elefant" bzw. "elephant" denken lässt.

Kulturelle Prägung der Rezeption

Dies bleibt auch nicht ohne Auswirkungen auf die Rezeption des Gedichts. In Sprachen, in denen das Wort für Elefant ganz anders lautet – wie etwa im Russischen (slon) – entstehen ganz andere Assoziationen, die dann womöglich auch nicht mehr zu dem vorgegebenen Vorstellungsräum passen. Selbst im Französischen, das den Dickhäuter ebenfalls als "éléphant" bezeichnet, dürften die Assoziationen minimal anders ausfallen, da "jolifanto" für Menschen dieses Sprachraums wie "joli éléphant" (hübscher bzw. niedlicher Elefant) klingt.

Auch die lautmalenden Elemente in dem Gedicht müssen keineswegs so kulturell ungebunden sein, wie es auf den ersten Blick den Anschein hat. Das "Hej" aus dem Karawanengedicht wird im englisch- und deutschsprachigen Raum wohl größten-

teils als Ausruf der Karawanenführer oder der Antreiber der Lasttiere wahrgenommen werden. In Japan wird man dabei aber womöglich eher an das Wort "hai" (ja) denken.

Wie und ob das isolierte "ü" mit bestimmten außersprachlichen Vorgängen assoziiert wird, hängt zudem davon ab, ob die Sprache derer, die das Gedicht lesen oder hören, Umlaute kennt.

Eine Übung in bewussterem Sprachgebrauch

So zeigt sich, dass die Sprache selbst dann noch einen Rest kultureller Prägung verrät, wenn sie aller unmittelbaren Bedeutung entkleidet wird. Der Schlussfolgerung, die sich daraus ergibt, war sich wohl auch Hugo Ball bewusst: Niemand kann am Reißbrett eine neue Sprache entwerfen, die keinerlei vorgegebene Deutungsmuster der Wirklichkeit mehr enthält und uns die Welt mit ganz anderen Augen sehen lässt.

Allerdings kann uns das bewusste Spiel mit Worten zu einer gesteigerten Sensibilität für die Sprache verhelfen – und damit auch für die Strukturen, in denen wir denken und unsere Wirklichkeit gestalten. Dies ist zugleich eine entscheidende Voraussetzung für einen bewussteren und bedachteren Einsatz der Sprache.

Rasches Ende des künstlerischen Projekts

Dem Cabaret Voltaire erging es am Ende nicht anders als den zuvor gegründeten Kabarettbühnen in Paris, Berlin, München und Wien. Der Anfangselan verflog schon bald, während gleichzeitig die konspirative Bohème-Atmosphäre immer mehr zur Fassade verkam.

Äußerlicher Ausdruck des allmählichen Aufgehens in der bürgerlichen Amüsierkultur ist die Ablösung des *Cabaret Voltaire* durch die *Galerie Dada* im März 1917. Diese charakterisiert Richard Huelsenbeck als "Maniküre-Salon der feinen Künste, wo die alten Damen hinter den Teetassen den Ausschlag gaben, die ihre schwindende Sexualkraft mit einer 'Verrücktheit' zu befeuern suchten" [16].

Dabei mag es sich zwar um eine typisch dadaistische Übertreibung handeln. Huelsenbecks Worte machen jedoch deutlich, dass der Wechsel von der Idee eines anarchischen Mitmachkabaretts zur Darbietungsform einer Galerie eine Konzession an den bürgerlichen Kulturbetrieb bedeutete.

Der Anspruch, die bürgerlichen Rezeptionsformen von Kunst zu durchbrechen und an deren Stelle ein neues, handlungsbezogenes Kunstkonzept zu setzen, ging auf diese Weise verloren. Stattdessen ordneten auch die in Zürich entwickelten neuen künstlerischen Ausdrucksformen sich ein in den zwar avantgardistischen, aber doch die Grenzen des bürgerlichen Kunstverständnisses respektierenden modernen Kunstbetrieb.

Über Hugo Ball

Aus der Schuhmacherwerkstatt ans Theater



Hugo Ball wurde 1886 im pfälzischen Pirmasens als Sohn eines Schuhfabrikanten geboren. Auf Wunsch des Vaters ging er nach der Schule zunächst bei einem Lederhändler in die Lehre. Diese brach er jedoch ab, um in Zweibrücken das Abitur zu machen und anschließend in München und Heidelberg Germanistik, Philosophie und Geschichte zu studieren.

Angeichts der immer wieder auftretenden Konflikte mit den Eltern, strenggläubigen Katholiken, brach Ball sein Studium 1910 ab und zog nach Berlin. Dort durchlief er eine Ausbildung an der Schauspielschule Max Reinhardts und nahm anschließend zunächst in Plauen, dann bei den Münchner Kammerspielen eine Tätigkeit als Dramaturg auf.

In München lernte Ball nicht nur seine spätere Lebenspartnerin, die Diseuse (Vortragskünstlerin) Emmy Hennings, und seinen späteren Mitstreiter beim Züricher *Cabaret Voltaire*, Richard Huelsenbeck, kennen. Er kam auch mit Frank Wedekind in Kontakt, dessen Stück *Franziska* an den Münchner Kammerspielen uraufgeführt wurde.

Ball veröffentlichte nun auch eigene Werke. Neben Gedichten und Artikeln erschien auch ein erstes Theaterstück, die Tragikomödie *Die Nase des Michelangelo*.

Auseinandersetzung mit dem deutschen Untertanengeist

Nachdem Ball sich bei Kriegsbeginn als Freiwilliger gemeldet hatte, aber für untauglich erklärt worden war, wurde er durch Berichte von Bekannten und eigene Erfahrungen rasch zu einem entschiedenen Kriegsgegner. In der Folge beschäftigte er sich mit anarchistischem Gedankengut und emigrierte schließlich mit Emmy Hennings in die Schweiz. Dort traten beide zunächst mit anderen in der Kleinkunstszene auf, ehe sie schließlich im Februar 1916 in Zürich das *Cabaret Voltaire* gründeten.

Schon im Herbst 1916 kehrte Ball dem Kabarett und dem Dadaismus den Rücken. Anstatt dem Irrsinn des Krieges einen Spiegel vorzuhalten, beschäftigte er sich nun mit der Frage, wie es zur Katastrophe des Ersten Weltkriegs kommen konnte. In seinem 1919 veröffentlichten Essay *Zur Kritik der deutschen Intelligenz* arbeitete er als Hauptgrund hierfür den deutschen Untertanengeist heraus, dessen Wurzeln er schon im Werk Martin Luthers erkannte – etwa in dessen Schrift *Von weltlicher Obrigkeit, wie weit man ihr Gehorsam schuldig sei* (1523).

Passagen, in denen Ball auch über einen ungünstigen Einfluss des Judentums auf die deutsche Geistesgeschichte räsonierte, hat er in einer späteren Fassung des Werkes (erschienen 1924 unter dem Titel *Die Folgen der Reformation*) getilgt. Dabei

mögen nicht zuletzt seine engen Beziehungen zu jüdischstämmigen Intellektuellen wie Ernst Bloch und Walter Benjamin eine Rolle gespielt haben. Zudem stammten auch zwei von Balls Mitstreitern beim Cabaret Voltaire – Tristan Tzara und Marcel Janco – aus jüdischen Familien.

Die letzte Phase von Balls Leben, der 1927 mit nur 41 Jahren an Magenkrebs starb, ist von einer verstärkten Beschäftigung mit mystischem Gedankengut katholischer Prägung gekennzeichnet. Sein Lebensschwerpunkt blieb die Schweiz, wo er sich u.a. in Artikeln für die Berner *Freie Zeitung* mit anarchistischem Gedankengut auseinandersetzte. Nach einem Umzug ins Tessin schloss er engere Bekanntschaft mit Hermann Hesse und verfasste eine Biographie des Schriftstellerkollegen.

Nachweise

- [1] Ball, Hugo: Die Flucht aus der Zeit (1927). Tagebuch, herausgegeben von Bernhard Echte; hier: Eintrag vom 5. Februar 1916. Zürich 1992: Limmat. Die [englische Übersetzung](#) des Tagebuchs ist als PDF im Netz abrufbar.
- [2] Ebd., Eintrag vom 18. April 1916.
- [3] Ebd., Eintrag vom 12. Juni 1916.
- [4] Ebd., Einträge vom 11. Februar und 30. März 1916.
- [5] Ebd., Eintrag vom 24. Mai 1916.
- [6] Ebd.
- [7] Ebd., Eintrag vom 30. März 1916.
- [8] Ball, Hugo: Eröffnungs-Manifest zum 1. Dada-Abend in Zürich am 14. Juli 1916. In: Bolliger, Hans / Magnaguagno, Guido / Meyer, Raimund (Hgg.): Dada in Zürich, S. 285. Zürich 1985: Arche.
- [9] Ball, Die Flucht aus der Zeit (s. Anm. 1), Tagebucheintrag vom 18. Juni 1916.

- [10] Ball, Eröffnungs-Manifest (s. Anm. 8).
- [11] Ball, Hugo: Die Flucht aus der Zeit (s. Anm. 1), Eintrag vom 23./24. Juni 1916.
- [12] Ebd.
- [13] Ebd., Eintrag vom 23. Juni 1916.
- [14] Ebd.
- [15] Ebd., Eintrag vom 15. Juni 1916.
- [16] Huelsenbeck, Richard: En avant dada. Die Geschichte des Dadaismus, S. 25. Hannover 1920. (Repr. Ndr. Hamburg 1976).

Weitere Literatur

- Arp, Hans / Huelsenbeck, Richard / Tzara, Tristan: Dada. Die Geburt des Dada. Dichtung und Chronik der Gründer. Zürich 1957: Arche.
- Bolliger, Hans / Magnaguagno, Guido / Meyer, Raimund (Hgg.): Dada in Zürich. Zürich 1985: Arche.
- Korte, Hermann: Die Dadaisten (1994). Reinbek 5. Aufl. 2007: Rowohlt.
- Kuenzli, Rudolf E. (1982): Dada gegen den Ersten Weltkrieg: Die Dadaisten in Zürich. In: Paulsen, Wolfgang / Hermann, Helmut G. (Hg.): Sinn aus Unsinn. Dada international, S. 87 – 100. Bern 1982: Francke.
- Meyer, Reinhart u.a.: Dada in Zürich und Berlin 1916 – 1920. Literatur zwischen Revolution und Reaktion. Kronberg/Ts. 1973: Scriptor.
- Mittelmeier, Martin: DADA. Eine Jahrhundertgeschichte. München 2016: Siedler.
- Riha, Karl / Schäfer, Jörgen (Hg.): Dada total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder. Stuttgart 1994: Reclam.
- Van den Berg, Hubert: Avantgarde und Anarchismus. Dada in Zürich und Berlin. Heidelberg 1999: Winter.

Ausführliche Biographie über Hugo Ball:

Stock, Wiebke-Marie: Denkmursturz: Hugo Ball. Eine intellektuelle Biographie. Göttingen 2012: Wallstein.

Vgl. ferner den von der Hugo-Ball-Gesellschaft und der Stadt Pirmasens herausgegebenen, jährlich bei der Münchner edition text + kritik erscheinenden [Hugo Ball Almanach](#), in dem regelmäßig "Studien und Texte zu Dada " erscheinen (Redaktion: Eckhard Faul).

Bilder:

S. 58: Porträtfoto von Hugo Ball (1916)

58: Emmy Hennings (1910); Münchner Stadtmuseum

59: Tristan Tzara (1932)

61: Von Marcel Janco gestaltetes Titelblatt der Zeitschrift *DADA* (1917)

64: Hugo Ball auf einer Einladungskarte für das Cabaret Voltaire (1916)

67: Wassily Kandinsky (1866 – 1944): Bewegung 1; Moskau, Tretjakow-Galerie

72: Hugo Ball kurz vor seinem Tod; Foto aus der Zeitschrift der niederländischen Künstlervereinigung *De Stijl* (1928)

alle Bilder von Wikimedia commons

Das Kabarett verlässt die Bühne: Die Aktionskunst des Berliner Dadaismus

Die künstlerische Revolte des Züricher Cabaret Voltaire wurde vom Berliner Dadaismus in politische Aktionskunst übersetzt. Für kurze Zeit brach das Kabarett aus seinem Bühnenghetto aus und wurde ein Teil des öffentlichen Lebens.



*Feierliche Eröffnung der ersten Dada-Ausstellung in Berlin, 5. Juni 1920
von links nach rechts: Raoul Hausmann, Hannah Höch (sitzend), Otto
Burchard, Johannes Baader, Wieland Herzfelde, Margarete Herzfelde,
Dr. Oz (Otto Schmalhausen), George Grosz und John Heartfield;
Deckenfigur: Plastik eines deutschen Offiziers mit einem Schweinekopf
(aus: Richard Huelsenbeck: Dada-Almanach, S. 128. Berlin 1920: Reiss).*

Chaos am Ende des Ersten Weltkriegs



Am Ende des Ersten Weltkriegs war Deutschland in Aufruhr. Aus der Weigerung der Matrosen, in eine letzte, angesichts des längst verlorenen Krieges sinnlose Schlacht auszulaufen, entwickelte sich die Novemberrevolution, es kam zur Bildung von Arbeiter- und Soldatenräten, der Kaiser dankte ab, und am 9. November wurden

gleich zwei Republiken ausgerufen: eine parlamentarisch-repräsentative nach westlichem Vorbild (durch Philipp Scheidemann) und eine Räterepublik nach sowjetischem Vorbild (durch Karl Liebknecht).

Nach Einberufung einer Nationalversammlung zeichnete sich die Durchsetzung von ersterem Modell ab. Daraufhin kam es im Januar 1919 beim Spartakusaufstand zu blutigen Ausschreitungen, in deren Verlauf Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg von kaisertreuen Freikorps-Angehörigen ermordet wurden. Dass die neue, sozialdemokratisch dominierte Reichsführung den Aufstand nur mit Hilfe reaktionärer Verbände niederschlagen konnte, wurde zu einer schweren Hypothek für die Weimarer Republik.

Wirtschaftlich wurde der im Juni 1919 unterzeichnete Friedensvertrag von Versailles zu einer ebenso schweren Hypothek. Die darin festgeschriebene alleinige Kriegsschuld des Deutschen Reichs war mit hohen Reparationsforderungen verbunden, die entscheidend zur Hyperinflation des Jahres 1923 beitrugen.

Geistige Orientierungslosigkeit

Hinzu kam schließlich noch eine gewisse geistige Orientierungslosigkeit. Die Katastrophe des Ersten Weltkriegs hatte bei vielen das Bedürfnis nach einer radikalen Neuausrichtung der deutschen Kultur entstehen lassen. Wie genau diese Neuausrichtung aussehen sollte, war jedoch unklar.

Viel wurde vom "neuen Menschen" gemunkelt, der ein humaneres Antlitz haben würde und weniger vom wilhelminischen Untertanengeist geprägt sein sollte. Dabei war der neue Mensch jedoch manchmal sozialistisch eingefärbt, manchmal religiös, und mitunter verbarg sich hinter der scheinbaren Neuheit auch das alte Ideal des sitzamen deutschen Bildungsbürgers.

Ausbruch aus dem Kabarett-Ghetto

In dieser Situation einer allgemeinen geistigen Orientierungslosigkeit näherte sich das Kabarett für kurze Zeit dem Ideal an, das Otto Julius Bierbaum in seinem Roman *Stilpe* für es entworfen hatte: Es wurde ein Teil des Alltags – "zur Kunst erhöhtes Leben" [1].

Die Hauptantriebskraft für diese neue künstlerische Entwicklung war die dadaistische Bewegung – und zwar insbesondere in jener Ausprägung, die sie in der deutschen Hauptstadt annahm. Während beim Kölner Dadaismus um Hans Arp, Max Ernst und Johannes Theodor Baargeld ebenso wie in Hannover, bei Kurt Schwitters und seiner MERZ-Kunst, die bildende Kunst im Vordergrund stand, übernahm der Berliner Dadaismus stärker die am Züricher Cabaret Voltaire entwickelten happeningartigen Kunstformen.

Kennzeichnend für die neuen dadaistischen Happenings war es dabei, dass sie sich nicht mehr in das Reservat der Kabarettbühnen abdrängen ließen, sondern unmittelbar in den bürgerlichen Alltag hineinwirken wollten. Ziel war es, diesen direkt mit persiflierenden Aktionen in seiner geistigen Leere und Verlogenheit bloßzustellen.

Dadaistische Happenings



Den Begriff "Dada" hatte Richard Huelsenbeck nach seiner Rückkehr aus Zürich in den Kreis der *Freien Straße* um Franz Jung eingebracht. Dort wurde er als willkommenes Label für den eigenen, aktionistisch orientierten Kunstbegriff übernommen, was am 12. April 1918 zur Gründung des "Club Dada" führte. Neben Jung und Huelsenbeck bildeten Raoul Hausmann, Hannah Höch, George Grosz, Walter Mehring, Johannes Baader, Else

Hadwiger, John Heartfield und dessen Bruder Wieland den Kern der dadaistischen Bewegung in Berlin [2].

Bei den künstlerischen Aktionen des Berliner Dadaismus wurde laut Grosz "die ästhetische Seite (...) zwar beibehalten", jedoch mit dem klaren Vorzeichen einer "anarchistisch-nihilistische[n] Politik" versehen [3]. "Vorbei" war nun, wie Hausmann unterstreicht, "die Zeit der Dichtung auf geschwärztem Papier, diese individuelle Eitelkeit". Was man stattdessen wollte, war "Aktion, Aktion" [4].

Zu den dadaistischen Aktionen, die Hausmann selbst als die "ersten 'Happenings'" der Kunstgeschichte bezeichnet, zählte etwa die Ausrufung Johannes Baaders zum "Ober-Dada" sowie dessen Unterbrechung einer Predigt im Berliner Dom mit den Worten: "Was ist euch Jesus Christus? Er ist euch Wurst!"

Baader war es auch, der während einer Sitzung der Weimarer Nationalversammlung "die Ablösung der Regierung durch die Gruppe DADA forderte" und sein Flugblatt "Die grüne Leiche" abwarf, in dem er "die Ankunft des Ober-DADA auf dem weißen Pferde ankündigte, als Höchster Schiedsrichter des Jüngsten Gerichts" [5].

Kritik der bürgerlichen Literatur

Dem heiligen Ernst, von dem die zentralen Normen der bürgerlichen Gesellschaft umgeben waren, wurde so bewusst die "Heiligkeit des Sinnlosen" gegenübergestellt. Wenn Hausmann dabei ankündigt, man werde die Bourgeoisie "im Unflat ihrer so grässlich ernsthaften sechzigbändigen Werke" ertränken, so

spricht daraus auch eine radikale Kritik der bürgerlichen Literatur:

"Noch kläglichere Folgen als der alte Fritz zeitigten Goethe und Schiller (...) Dieser Klassizismus ist eine Uniform, die metrische Einkleidungsfähigkeit für Dinge, die nicht das Erleben streifen. (...) Militärische Versfüße wechseln ab mit Arien der Güte und Menschlichkeit. Aus dem sicheren Hinterhalt, den der Besitz einer Anzahl Banknoten oder ein Pfund Butter verleiht, taucht auf das Ideal aller Schwachköpfe: Goethes zweiter Faust." [6]

Kritisiert wurde also ein Literaturverständnis, das in den Augen Hausmanns den Ausbruch des Ersten Weltkriegs – diese "Bankrott-Erklärung aller heiligsten Werte der Bürger" [7] – durch seine Wirklichkeitsfremdheit und seine Funktion eines Deckmantels für die menschenverachtenden Mechanismen der bürgerlichen Gesellschaft mit begünstigt hatte.

Die dadaistische Aktionskunst war vor diesem Hintergrund zunächst Anti-Kunst. Sie griff laut Hausmann gezielt die zentralen "Formen und Gebräuche" der bürgerlichen Gesellschaft auf, "um die moralisch-pharisäische Bürgerwelt mit ihren eigenen Mitteln zu zerschlagen" [8]. So wurden etwa die Werbesprache und das kapitalistische Verwertungsdenken durch einen Aufruf zum Kauf von Dada-Aktien persifliert. Der Wissenschaftsbetrieb wurde verulkt, indem man den "Dadaistischen Handatlas" als "größtes Standardwerk der Welt" ankündigte [9].

Abnutzungserscheinungen der künstlerischen Provokationen

Das dadaistische Kabarett bestand laut George Grosz vor allem



darin, dass "wir gegen ein paar Mark Eintrittsgeld nichts taten, als den Leuten die Wahrheit zu sagen, das heißt, sie zu beschimpfen"

[10]. Dabei half die, so Hausmann, bewusste Missachtung der "Torheit des guten Geschmacks"

[11] anfangs zwar dabei, eine erhöhte Aufmerksamkeit für die eigenen künstlerischen Projekte und die damit

verbundenen gesellschaftsverändernden Ideale zu generieren. Allerdings kam es schon sehr bald zu Abnutzungserscheinungen.

Der Hauptgrund dafür war die allmähliche Konsolidierung der gesellschaftlichen Verhältnisse. So flaute die Lust an den Debatten über eine geistige Neuorientierung rasch ab. Man gewöhnte sich daran, in einer Republik zu leben, die zwar von links wie von rechts bekämpft wurde, von der bürgerlichen Mitte aber als beste aller Möglichkeiten akzeptiert wurde. Und man schlich sich klammheimlich zurück in den Schoß der bürgerlichen Kultur, die nun wieder das Geistesleben bestimmte.

Die dadaistischen Happenings verloren so immer mehr ihren revolutionären Elan. Auch kam es nun immer häufiger zu Nachahmungsaktionen, die sich als Spaß- und Spottorgien ohne politische Zielsetzung präsentierten. Befeuert wurde diese Tendenz dadurch, dass, so Huelsenbeck, "viele Verleger aus Geschäftsrücksichten und viele Dichter aus Ehrgeiz" sich des Dadaismus bemächtigten [12]. Dadurch verfiel der Dadaismus immer mehr zu einer Modeerscheinung.

Richterliche Milde als Todesurteil für den Dadaismus

Im Sommer 1920 versuchten die Berliner Dadaisten durch eine Große Internationale Dada-Messe ein letztes Mal, an die provokatorischen Anfangserfolge ihrer künstlerischen Aktionen anzuknüpfen. Zwar kam es tatsächlich zu einem Prozess gegen einen Teil der Veranstalter. Der Richter tat deren Taten jedoch als "jugendliche und wohl entschuldbare Knabenstreiche" ab, die er lediglich mit harmlosen Geldstrafen ahndete [13].

Für den Dadaismus kam gerade diese richterliche Milde einem Todesurteil gleich – zeigte sie doch, dass der Dadaismus kaum noch jemanden ernsthaft aufregte und somit sein kritisches Potenzial eingebüßt hatte. So stellte Hausmann denn auch im Anschluss an den Prozess fest, der Dadaismus habe "sein Ziel verpasst", und wandte sich anderen Ausdrucksformen künstlerischen Protests zu [14].

Richard Huelsenbeck:
Dada-Schalmei

Auf der Flöte groß und bieder
spielt der Dadaiste wieder,
da am Fluss die Grille zirpt
und der Mond die Nacht umwirbt,
Tandaradei.

Ach, die Seele ist so trocken
und der Kopf ist ganz verwirrt,
oben, wo die Wolken hocken,
grausiges Gevögel schwirrt,
Tandaradei.

Ja, ich spiele ein Adagio
für die Braut, die nun schon tot ist,
nenn es Wehmut, nenn es Quatsch – o
Mensch, du irrst, solange du Brot isst,
Tandaradei.

In die Geisterwelt entschwebt sie,
nähernd sich der Morgenröte,
an den großen Gletschern klebt sie
wie ein Reim vom alten Goethe.
Tandaradei.

Dadaistisch sei dies Liedlein,
das ich euch zum besten gebe,



auf zwei Flügeln wie ein Flieglein
steig es langsam in die Schwebe.
Tandaradei.
Denk an Tzara, denk an Arpen,
an den großen Huelsenbeck!

aus: *Der Dada* 3 (1920)

Persiflage auf die bürgerliche Literatur

Dass Richard Huelsenbecks *Dada-Schalmei* eine Persiflage auf die bürgerliche Literatur ist, fällt bei einem flüchtigen Lesen der ersten Strophe vielleicht gar nicht gleich auf. Denn die hier aneinandergereihten Bilder entstammen allesamt dem Metapherninventar einer sentimentalischen Dichtungslitanei, wie sie im Anschluss an die deutsche Klassik und Romantik in bürgerlichen Kreisen praktiziert wurde.

Der erste Vers scheint sogar auf eines der berühmtesten Gedichte der deutschen Romantik anzuspielen – auf Clemens Brentanos *Abendständchen* und dessen einleitenden Vers ("Hör, es klagt die Flöte wieder"). Auch die weiteren Elemente der ersten Strophe greifen typische Topoi der romantischen Dichtung auf: Grillengezirpe, rauschende Flösslein, Mondschein.

Nur das Wörtchen "bieder" stört den vordergründigen Wohlklang der Strophe. Es deutet gleich zu Beginn an, dass es hier nicht um eine Parodie der romantischen Dichtung selbst, sondern um eine Kritik der Karikatur geht, zu der diese durch ihre

Kanonisierung und unproduktive Wiederholung in den bürgerlichen Salons verkommen war. Dies gilt auch für das "grausige Gevögel", mit dem in der zweiten Strophe auf die epigonenhafte Verwertung der Schauerromantik in schauerlichen Groschenromanen angespielt wird.

Auf der formalen Ebene ergibt sich die persiflierende Wirkung des Gedichts durch die groteske Überstrapazierung des Metrum- und Reimdiktats. So reimt sich "Adagio" auf "Quatsch – o". Und die tote Braut, um die sich eine schablonenhafte Trauer rankt, "klebt" an den Gletschern, weil sich das so schön auf "schwebt" reimt.

Entlarvung einer sinnentleerten Salonliteratur

Das Gedicht dient damit der Entlarvung einer Literatur, die ihre eigenen Motive und Topoi nur noch unproduktiv variiert und der formale wichtiger als inhaltliche Kriterien sind. Flötenklänge, Grillenzirpen und Mondschein werden nur zitiert, um die eigene Gefühlstiefe zu dokumentieren, ohne dass dabei auf die inhaltlichen Zusammenhänge geachtet wird.

Hierauf deutet auch das refrainartig wiederholte mittelalterliche "Tandaradei" hin. Eine Dichtung, die sich darauf beschränkt, abgegriffene Metaphern im militärischen Versfuß zu kombinieren, verkommt am Ende zu nutzlosem "Tand", zu einem bloßen Schmuck für die Salonabende der Bourgeoisie.

Die Literatur wird auf diese Weise vollständig ihres potenziell aufrüttelnden, sprachliche und gedankliche Muster in Frage stellenden Charakters entkleidet. Stattdessen wird sie – gerade

umgekehrt – zu einer Flucht vor der Realität und den Anforderungen, die sie an aufgeklärte, kritisch denkende Menschen stellt, genutzt.

Eben hierauf deutet auch die im Titel des Gedichts erwähnte Schalmei hin. Als typisches Hirteninstrument verweist sie auf die anakreontische Hirtendichtung, auf jene bukolischen Idyllen also, mit denen sich das feinfühliges Bürgertum schon vor der Französischen Revolution gegen die Welt vor den Toren der guten Stube und das soziale Elend weiterer Teile der Bevölkerung abschirmte.

Ausbruch aus der Poesiealbums-nische

Vor diesem Hintergrund opponiert der Schluss des Gedichts auch gegen das bürgerliche Klischee des bescheiden in seiner Klausur auf den Kuss der Muse wartenden Dichters. Stattdessen wird das Bild eines Künstlers entworfen, der selbstbewusst auf seine dichterischen und sozialen Gestaltungsmöglichkeiten verweist.

Natürlich geschieht dies in dadaistisch-ironischer Weise. Indem Huelsenbeck sich selbst und seine Dada-Kumpel Hans Arp und Tristan Tzara wie ein Handelsvertreter anpreist, weist er zudem auch auf die zunehmende Absorption der Literatur durch den kapitalistischen Markt hin. Gleichzeitig setzt er damit jedoch auf humoristische Weise das dadaistische Bestreben um, die Literatur aus ihrer bürgerlichen Poesiealbums-nische zu befreien.

Über Richard Huelsenbeck



Richard Huelsenbeck (1892 – 1974) war einer der zentralen Akteure der dadaistischen Bewegung. Sowohl durch seine Mitarbeit am Züricher Cabaret Voltaire als auch durch die führende Rolle, die er später in Berlin bei der Entwicklung des Dadaismus spielte, hat er diesen maßgeblich geprägt.

Huelsenbeck hat allerdings kein Künstlerleben geführt. Zwar hat er, der als Sohn eines Apothekers seine Kindheit in Dortmund und Bochum verbrachte, sich schon früh für Literatur interessiert und außer Medizin, Philosophie und Kunstgeschichte auch Germanistik studiert. Nach dem Abflauen der dadaistischen Bewegung wandte er sich jedoch, anders als die meisten seiner Mitstreiter, nicht anderen künstlerischen Ausdrucksformen zu, sondern nahm eine Tätigkeit als Arzt auf.

Allerdings blieb Huelsenbeck dem Abenteuer insofern treu, als er als Schiffsarzt anheuerte und so weiterhin kein bürgerliches Leben im klassischen Sinn führte. Auch das Schreiben gab er nicht ganz auf, auch wenn er sich nun auf das Verfassen von Reiseberichten und Auslandsreportagen für diverse Zeitungen verlegte. 1936 emigrierte Huelsenbeck mit seiner Familie in die USA, wo er unter dem Namen Charles R. Hulbeck als Psychoanalytiker und Psychiater wirkte.

Nachdem er bereits 1920 in mehreren Veröffentlichungen unter verschiedenen Aspekten eine Bilanz des Dadaismus gezogen

hatte, betätigte Huelsenbeck sich seit den 1950er Jahren erneut mehrfach als Chronist der dadaistischen Bewegung. 1967 wurde er in die Akademie für Sprache und Dichtung aufgenommen.

Nachweise

- [1] Bierbaum, Otto Julius: [Stilpe](#). Ein Roman aus der Froschperspektive (1897); Drittes Buch, zweites Kapitel. Berlin 1909: Schuster & Loeffler; digitalisiert im Projekt Gutenberg und im Deutschen Textarchiv.
- [2] Vgl. Huelsenbeck, Richard: En avant dada. Die Geschichte des Dadaismus. Hannover 1920. (Repr. Ndr. Hamburg 1976: MaD-Verlag).
- [3] Grosz, George: Ein kleines Ja und ein großes Nein, S. 129. Reinbek 1955: Rowohlt.
- [4] Hausmann, Raoul: Dada empört sich, regt sich und stirbt in Berlin (1970). In: Ders.: Am Anfang war DADA, herausgegeben von Karl Riha und Günter Kämpf (1972), S. 15 – 22 (hier S. 17). Gießen, 3., neu gestaltete Aufl. 1992: Anabas.
- [5] Vgl. ebd., S. 16 f. und 18 f.
- [6] Hausmann: Pamphlet gegen die Weimarische Lebensauffassung (1919). In: Ders.: Am Anfang war DADA (s. Anm. 4), S. 85 – 87 (hier S. 86).
- [7] Hausmann: Dada empört sich ... (s. Anm. 4), S. 15.
- [8] Hausmann, Raoul: Dada in Europa. In: *Der Dada* 3 (1920), S. 2.
- [9] (nicht realisierte) Ankündigung in *Der Dada* 2 (1919), S. 3.
- [10] Grosz, Ein kleines Ja und ein großes Nein (s. Anm. 3), S. 130.
- [11] Hausmann: Dada empört sich ... (s. Anm. 4), S. 16.
- [12] Huelsenbeck, Richard: Vorwort zu: Ders. (Hg.): Dada-Almanach, S. 9. Berlin 1920: Reiss. (Ndr. Hamburg 1987).
- [13] Vgl. Hausmann: Dada empört sich ... (s. Anm. 4), S. 21 f.
- [14] Hausmann, ebd.

Werke von Richard Huelsenbeck über die dadaistische Bewegung

En avant Dada. Die Geschichte des Dadaismus. Hannover und Leipzig 1920: Steegemann.

(Hg.): Dada Almanach. Berlin 1920: Reiss.

Dada siegt! Eine Bilanz des Dadaismus. Berlin 1920: Malik.

Deutschland muss untergehen! Erinnerungen eines alten dadaistischen Revolutionärs. Berlin 1920: Malik.

Mit Witz, Licht und Grütze. Auf den Spuren des Dadaismus. Wiesbaden 1957: Limes.

(mit Hans Arp und Tristan Tzara): Dada. Die Geburt des Dada. Dichtung und Chronik der Gründer. Zürich 1957: Arche.

(Hg.): Dada – Eine literarische Dokumentation. Reinbek 1964: Rowohlt.

Memoirs of a Dada Drummer; herausgegeben von Hans J. Kleinschmidt. New York 1974: Viking Press.

Dada-Logik 1913 – 1972; herausgegeben und kommentiert von Herbert Kapfer. München 2012: Belleville.

Sammelband zu Richard Huelsenbeck:

Riha, Karl: Richard-Huelsenbeck-Lesebuch. Bielefeld 2008: Aisthesis.

Weitere Literatur

Bergius, Hanne: Das Lachen Dadas. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen. Gießen 1993: Anabas.

Korte, Hermann: Die Dadaisten (1994). Reinbek 5. Aufl. 2007: Rowohlt.

Meyer, Reinhart u.a.: Dada in Zürich und Berlin 1916 – 1920. Literatur zwischen Revolution und Reaktion. Kronberg/Ts. 1973: Scriptor.

Mittelmeier, Martin: DADA. Eine Jahrhundertgeschichte. München 2016: Siedler.

Riha, Karl / Schäfer, Jörgen (Hg.): Dada total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder. Stuttgart 1994: Reclam.

Van den Berg, Hubert: Avantgarde und Anarchismus. Dada in Zürich und Berlin. Heidelberg 1999: Winter.

Bilder:

- S. 78: Peter Ludwigs (1888 – 1943): Der Krieg (1937); Museum Kunstpalast Düsseldorf
- 80: Richard Huelsenbeck (links) und Raoul Hausmann während ihrer Dada-Tournee Anfang 1920 in Prag; Foto aus dem von Huelsenbeck im selben Jahr herausgegebenen Dada-Almanach
- 83: George Grosz (1893 – 1959): Plauderei (1925); Botero Museum, Bogotá/Kolumbien
- 85: Shanu Lahiri: Flötenspieler (Januar 2000)
- 89: Porträtfoto Richard Huelsenbecks in seinem Gedichtband *Phantastische Gebete* (Berlin 2., erweiterte Auflage 1920: Malik)

alle Bilder von Wikimedia commons

Wortwitz und wilde Bühnen: Das Kabarett in der Weimarer Republik

Kommerzialisierungstendenzen und die Gewalt von rechts haben das politische Kabarett in der Weimarer Republik zunehmend in die Defensive gedrängt. Dafür erlebte das Kabarett in dieser Zeit aber eine literarische Blüte.



*Claire Waldoff in der Operette **Drei alte Schachteln**
(Bundesarchiv / Wikimedia commons)*

Günstige Bedingungen für die Entwicklung des Kabaretts

Zu Beginn der 1920er Jahre waren die Bedingungen für das Kabarett in Deutschland ausgesprochen günstig. Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs gab es ein verbreitetes Bedürfnis nach einer gewissen anarchischen Lebensfreude, nach einem Hinweglachen aller Konventionen. Dafür war das Kabarett der geeignete Ort.

Die dadaistische Aktionskunst hatte zudem gezeigt, dass und wie sich mit dieser Stimmungslage politische Botschaften verknüpfen ließen. Zwar hatte sich der Dadaismus nicht als dauerhafte Kunstform etablieren können – was nicht zuletzt an der Vermengung mit Vermarktungsinteressen lag. Eben dies konnte für die Entwicklung des Kabaretts aber auch als positives Vorzeichen gesehen werden.

Die Kommerzialisierung mochte in strukturellem Widerspruch zu der Fundamentalkritik des Dadaismus an der bürgerlichen Gesellschaft stehen. Bei Kabarettbühnen stellte sich die Sache allerdings ein wenig anders dar. Sie waren für ihr wirtschaftliches Überleben darauf angewiesen, dass genügend Menschen bereit waren, für den kabarett-typischen anarchischen Witz Geld auszugeben – selbst wenn dieser die Verhältnisse, unter denen sie lebten, in Frage stellte.

Kabarett und Brettl-Kultur

Allein in Berlin kam es unmittelbar nach Kriegsende zu mehreren Neugründungen von Kabarettbühnen. Bereits 1919 reaktivierte Max Reinhardt im Keller des von ihm geleiteten Großen Schauspielhauses das Kabarett *Schall und Rauch*, mit dem er schon von 1901 bis 1903 an wechselnden Orten aufgetreten



war. 1920 entstand in den Räumen des Cafés des Westens, schon zuvor ein beliebter Treffpunkt der Bohème, das von Rosa Paletti geführte Kabarett *Größenwahn*.

1921 rief Trude Hesterberg im Keller des Theaters des Westens ihre *Wilde Bühne* ins Leben.

Während diese Kabarettbühnen an die gesellschaftskritische Tradition des Kabarets anknüpften, überwog bei der Mehrzahl der übrigen Neugründungen allerdings die Brettl-Kultur, wo die pure Unterhaltung im Vordergrund stand. Hier wurden vor allem zotenhafte Witze und schlüpfrige Tanzeinlagen geboten.

So konnte das Publikum die Vorzüge des Kabarets genießen, ohne sich kritisch mit Politik und Gesellschaft auseinandersetzen zu müssen. Die gegenüber dem Theater entspanntere Atmosphäre, in der man Kulturgenuss mit Alkoholkonsum verbinden konnte, direkteren Kontakt zum Ensemble und einen

größeren Abwechslungsreichtum bei den Darbietungen hatte – all das ließ sich hier in einem apolitischen Raum genießen.

Diese Entwicklung beschleunigte sich noch durch den amerikanischen Einfluss auf die deutsche Kultur, der sich nun immer stärker bemerkbar machte. In der Folge orientierten sich die Kabarettprogramme vermehrt an den großen Revuen, in denen Schlager, Tanz und Erotik zu einem bunten Unterhaltungsstrauß zusammengebunden wurden.

Kabarett im Visier der Rechtsnationalen

Der Übergang zu einer reinen Amüsierkultur hatte bei vielen Kabarettbühnen allerdings noch einen anderen Grund. Manche hatten schlicht Angst vor einer klaren politischen Positionierung. Der Wegfall der rigiden Zensurbestimmungen des Kaiserreichs bedeutete nämlich keineswegs eine völlige Freiheit für politische Aussagen.

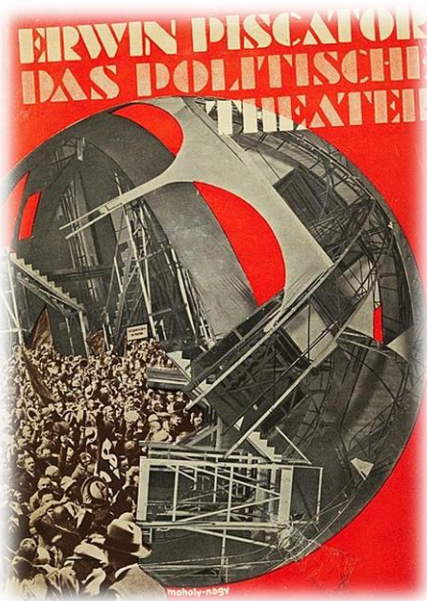
Die größere behördliche Toleranz wurde mehr als kompensiert durch die implizite Zensur, die von rechtsnationalen Kreisen ausgeübt wurde. Ermutigt durch die staatstragende Rolle, welche die in ihrem Dunstkreis angesiedelten Freikorpsverbände bei der Niederschlagung linksgerichteter Bewegungen zu Beginn der Weimarer Republik gespielt hatten, nahmen sie sich das Recht heraus, auch entsprechende künstlerische Tendenzen zu bekämpfen.

Wer politisches Kabarett im klassischen Sinn betrieb, musste daher immer mit öffentlichen Anfeindungen und Störungen der Aufführungen bis hin zu gewalttätigen Übergriffen rechnen. So

wurde Trude Hesterbergs Kabarett von der Rechtspresse als "Brutstätte des Kulturbolschewismus und der entarteten Literatur" beschimpft [1].

Als Hesterbergs *Wilde Bühne* 1923 bei einem Brand zerstört wurde, galt offiziell ein Kabelbrand als Ursache. Naheliegender war es allerdings auch, dahinter einen Anschlag reaktionärer Kräfte zu vermuten. Angesichts der sprichwörtlichen Blindheit der Weimarer Justiz "auf dem rechten Auge" wurden die Brandursachen jedoch nie vollständig aufgeklärt.

Neue Formen des politischen Theaters



Angesichts der zunehmenden Kommerzialisierung der Kabarettkultur entstanden Mitte der 1920er Jahre neue Formen einer kritisch-subversiven Bühnenkultur. So adaptierte etwa Erwin Piscator für seine *Revue Roter Rummel* Elemente des Amüsierbetriebs, gab ihnen jedoch zugleich eine andere, gesellschaftskritische Richtung. Mit seiner "politisch-proletarischen Revue"

wollte er von der passiven Unterhaltung zu "direkter Aktion" zurückkehren [2].

Ähnliche Intentionen verfolgte auch Bertolt Brecht mit seinem epischen Theater [3] – einem auch von Piscator vertretenen

und auf der Bühne realisierten Konzept. Dieses entwickelte sich allerdings vor allem aus einer kritischen Auseinandersetzung mit dem klassischen Theater. Brecht machte seine Kritik dabei insbesondere an dem Wirkprinzip der Katharsis fest, die ihm zufolge im Anschluss an die antike Tragödie auch die Rezeptionsgewohnheiten im bürgerlichen Theater bestimmte.

Brechts Hauptkritikpunkt bestand darin, dass die Katharsis sich nur auf die innerpsychische Ebene beziehe: Das Publikum reinigt seine Seele, indem es, vermittelt durch das Bühnengeschehen, zentrale Konflikte durchlebt. Diese verlieren dadurch ihre belastende Wirkung und ermöglichen so eine unbeschwertere Bewältigung der Alltagsaufgaben.

Für Brecht war dies gleich aus zwei Gründen problematisch: Zum einen handelt es sich bei den klassischen Konflikten der Tragödie um allgemein-existenzielle Fragen, welche die sozialen Probleme der Gegenwart nicht berühren. Zum anderen begünstigt die kathartische Wirkung der klassischen Tragödie eine affirmative Haltung gegenüber der Gesellschaft. Die Konflikte werden gewissermaßen hinter der Pforte des Theaters zurückgelassen: Man durchleidet sie während der Vorstellung, ist hinterher aber umso weniger durch sie beunruhigt.

Brecht richtete seine Dramen daher zum einen gezielt sozialkritisch aus. Zum anderen führte er Elemente in sein Theater ein, die mehr Distanz zum Bühnengeschehen ermöglichen und das Publikum so dazu anregen sollten, die dargestellten sozialen Verhältnisse zu hinterfragen. Hierzu zählten etwa Kommentare durch einen Erzähler (daher der Name "episches Theater"), aber auch Lieder und Bühnenbildelemente, durch

welche die Handlung gezielt verfremdet und so der kritischen Reflexion zugänglich wurde.

Ziel war es, die bisherige Wirkungsweise des Theaters umzudrehen. Anstatt als Ventil für den Abbau des Leidens an scheinbar unlösbaren Konflikten zu dienen, sollte es dazu anregen, aktiv nach Lösungen für diese zu suchen. So sollte das Theater zu einer Keimzelle für gesellschaftsveränderndes Handeln werden.

Literarische Blütezeit des Kabarets

Vor dem Hintergrund der dramaturgischen Innovationen, die auf eine politischere Ausrichtung des traditionellen Theaters abzielten, verlor das politische Kabarett zunehmend sein Alleinstellungsmerkmal. Bedeutungslos wurde das Kabarett dadurch allerdings nicht.

Dies liegt nicht nur an den zahlreichen Bühnen, die sich auf eine reine Unterhaltungskultur spezialisierten. Vielmehr zeichnete sich das Kabarett der 1920er Jahre vielfach auch durch einen besonderen Wortwitz aus. Das berühmteste Beispiel dafür sind wohl Karl Valentin und Liesl Karlstadt, die in München am *Kabarett Wien-München* wirkten.

Auch die literarische Qualität der Texte war bei vielen Kabarettprogrammen hoch. So erlebte



etwa das Chanson in der Weimarer Republik eine Blütezeit. Dichter wie Walter Mehring – der, so Kurt Tucholsky, die Kunst des Chansons "ungeheuer raffiniert" zu handhaben wusste [4] – verfassten teils anspruchsvolle Texte, die Sängerinnen wie Claire Waldoff durch ihre Bühnenpräsenz populär machten. Deren Berlinerisch war auch deshalb so unverwechselbar, weil die Sängerin – ein Kind des Ruhrpotts – es sich eigens für ihre Auftritte antrainiert hatte.

Auch Otto Reutter – schon vor dem Ersten Weltkrieg eine feste Größe in der Kulturszene – prägte die Kabarettkultur der Wei-

marer Zeit mit seinen Liedern. Einige davon – wie das berühmte *In 50 Jahren ist alles vorbei* – wurden zu regelrechten Gassenhauern.

Neben Mehring schrieben in den 1920er Jahren auch andere bedeutende Literaten – wie etwa Erich Kästner und Kurt Tucholsky –

Texte für das Kabarett. Manche gaben ihre Werke auch selbst auf der Bühne zum Besten. Dies gilt beispielsweise für Joachim Ringelnatz, der in den gesamten Zwanzigerjahren mit seinem Markenzeichen, einem Matrosenanzug, durch Deutschland tingelte.



Brotloses Bravissimo

Die teils hohe literarische Qualität der Kabarett-Texte hatte allerdings auch eine Kehrseite. Sie verdankte sich nicht zuletzt der zunehmend prekären Lage von Menschen mit dichterischen Ambitionen in einer immer zweckrationaler organisierten Gesellschaft. Zwar hatte die Dichtung auch schon vor dem Ersten Weltkrieg keinen leichten Stand. Damals gab es aber noch ein lebendigeres Mäzenatentum, das Dichtern wie Georg Trakl oder Rainer Maria Rilke wenigstens notdürftig die Existenz sicherte.

Walter Mehring dagegen musste sich 1923 mit einem Abendbrot und dem Gegenwert von zweieinhalb Logenplätzen begnügen, als er Texte zu einem Programm von Trude Hesterbergs *Wilder Bühne* beisteuerte. Zwar lag die nicht-pekuniäre Entlohnung auch an der damals herrschenden galoppierenden Inflation. Dennoch kam Mehrings Honorar einem besseren Trinkgeld gleich.

So war der literarische Aufschwung des Kabaretts jener Jahre gleichzeitig ein Beleg für den gesellschaftlichen Abstieg der Dichtung. Sie diente nun vielfach nur noch als Vorlage für die kabarettistische Selbstdarstellung. Der Text allein war buchstäblich nichts mehr wert.

Joachim Ringelnatz' Seemannskabarett

Als einem der wenigen Künstler der Weimarer Zeit ist es Joachim Ringelnatz gelungen, die Kabarettkultur für die Siche-

rung der eigenen Existenz zu nutzen, ohne sich dabei vollständig deren Gesetzmäßigkeiten zu beugen. Vordergründig bediente er dabei das Bedürfnis des Publikums nach leichter Unterhaltungskost, indem er in seine Texte einige zotenhafte Elemente einfließen ließ. Diese betonte er zusätzlich durch das Bühnenarrangement, zu dem eine halb geleerte Schnapsflasche ebenso gehörte wie ein "breitwogender Schiffergang", der in komischem Gegensatz stand zu seiner schmalen Gestalt [5].



Ringelnatz' Markenzeichen war ein Matrosenanzug, in dem er den Großteil seiner Auftritte bestritt. Er schlüpfte damit in die Rolle des Seemanns Kuttel Daddeldu, als der er die Moritaten aus seinem gleichnamigen, erstmals 1920 erschienenen Gedichtband zum Besten gab. Der Name "Daddeldu" ist der Seemannssprache entlehnt, wo das Wort wohl aus dem Englischen "That'll do" (Genug für heute!) übernommen worden ist und die Einleitung des Feierabends bezeichnet.

Auf die Seemannssprache deutet auch das Pseudonym des Dichters hin, der eigentlich Hans Bötticher hieß. Der Name "Ringelnatz" erinnert an "Ringelnass", das Seemannswort für "Seepferdchen". Mit diesem wurde Ringelnatz wegen seines markanten Gesichts – insbesondere der gebogenen Nase und dem vorspringenden Kinn – zuweilen verglichen.

So waren die Auftritte von Joachim Ringelnatz auch eine bewusste Selbstparodie. Dies gilt umso mehr, als er sein Leben

lang von der Seefahrt begeistert war und lange davon geträumt hatte, als Matrose über die Weltmeere zu segeln – was ihm aber aufgrund seiner Sehschwäche verwehrt geblieben war.

Melancholische Selbstironie

Auch Ringelnatz' Gedichte sind oft von einer eigentümlichen Mischung aus Selbstironie und Melancholie geprägt. Dies machte seine Auftritte zu einer Art Vexierbild. Wer nur auf die Oberfläche schaute, sah einen hemdsärmeligen Seemann vor sich, der die Klippen des Lebens mit derbem Humor umschiffte. Wer genauer hinhörte, entdeckte dagegen einen sensiblen Künstler, der von seinen oft schmerzhaften Reisen durch die Stürme des Lebens erzählte.

So sah sich denn auch Erich Kästner veranlasst, den Lyriker gegen den Kabarettisten Ringelnatz zu verteidigen:

"Es ist so traurig, dass sich die meisten gewöhnt haben, über Ringelnatz als einen Hanswurst und Suppenkaspar zu lachen. Merken denn so wenige, dass man keine Kabarettnummer, sondern einen Dichter vor sich hat?" [6]

Joachim Ringelnatz:
Komm, sage mir, was du für Sorgen hast

Es zwitschert eine Lerche im Kamin,
wenn du sie hörst.

Ein jeder Schutzmann in Berlin
verhaftet dich, wenn du ihn störst.

Im Faltenwurfe einer Decke
klagt ein Gesicht,
wenn du es siehst.
Der Posten im Gefängnis schießt,
wenn du als kleiner Sträfling ihm entfliehst.
Ich tät es nicht.

In eines Holzes Duft
lebt fernes Land.
Gebirge schreiten durch die blaue Luft.
Ein Windhauch streicht wie Mutter deine Hand.
Und eine Speise schmeckt nach Kindersand.
Die Erde hat ein freundliches Gesicht,
so groß, dass man's von weitem nur erfasst.
Komm, sage mir, was du für Sorgen hast.
Reich willst du werden? – Warum bist du's nicht?



aus: *Allerdings* (1928)
Erstveröffentlichung 1926 in der Zeitschrift
Simplicissimus

Innerer und äußerer Reichtum

"Reich willst du werden? – Warum bist du's nicht?" Isoliert betrachtet, wirken diese Worte wie ein Zitat aus einem von Ringelnatz' Kinderbüchern. Wie die erstaunte Frage eines Kindes, das nicht verstehen kann, warum es für seine Eltern schwerer sein soll als für andere, zu Wohlstand zu gelangen.

Erst aus dem Zusammenhang des Gedichts heraus wird deutlich, dass hier der nur wenigen Menschen erreichbare äußere dem allen zugänglichen inneren Reichtum gegenübergestellt wird. Letzterer ist dabei gerade für jene leichter zugänglich, die nicht so sehr auf materiellen Reichtum fixiert sind.



Wer ausschließlich nach materiellem Wohlstand strebt, wird in einem Stück Holz nur Heiz- oder Baumaterial sehen. Nur wer nicht gleich an die Funktionalität der Dinge denkt, sondern sie träumend verwandelt, kann in einem Holzstück den Duft eines fernen Landes riechen. Das Pfeifen des Windes im Kamin kann dann wie Lerchengesang klingen, und beim Essen einer unbedeutenden Speise kann sich – wie bei Marcel Prousts legendärem

Madeleine-Kuchen – auf einmal wieder die Welt der Kindheit vor einem auftun.

Lakonisches Wiegenlied

Wahr ist natürlich auch: Phantasie muss man sich leisten können. Wer arm ist, wird nicht lange an einem Stück Holz riechen, sondern es in den Ofen werfen, um es warm zu haben. Den inneren dem äußeren Reichtum gegenüberzustellen, kann daher auch die Wirkung einer kitschigen Verharmlosung sozialer Ungleichheit haben.

Eben diesen Kitsch vermeidet das Gedicht jedoch durch den lakonisch-naiven Tonfall. Der schnörkellose Hauptsatzstil und die kindliche Sprache enthalten einen zugleich resignativen wie tröstlichen Subtext. Die Verse erinnern so ein wenig an das Wiegenlied einer Großmutter, die ihren vom Leben enttäuschten Enkeln über den Kopf streicht und ihnen dabei zuflüstert: "Weint nicht, meine Kleinen! Das Leben ist gemein – aber ihr habt ja noch eure Träume, diesen Reichtum kann euch niemand nehmen!"

Die "Gemeinheit" des Lebens, mit der auch Ringelnatz selbst sich vielfach konfrontiert sah, wird in dem Gedicht denn auch keineswegs verschwiegen. Sie wird gleich in den ersten beiden Strophen angesprochen – und zwar mit derselben lakonischen Selbstverständlichkeit, mit der auch die vom Auge der Phantasie verwandelte Welt beschworen wird.

Der Schutzmann verhaftet dich, wenn du die Ordnung störst, der Wachmann im Gefängnis schießt vielleicht sogar auf dich. Die Staatsgewalt übt Gewalt aus – das liegt eben in ihrer Natur. Mitgefühl und Träume sind ihr fremd. Dies ist zumindest der

Schluss, den die harte Gegenüberstellung von Traumbildern und sozialer Realität in den ersten beiden Strophen nahelegt.

Träume als Voraussetzung für eine humanere Welt

So enthält das Gedicht einerseits einen resignativen Unterton. Es geht von einer Welt aus, in der es soziale Ungerechtigkeit und eine mitleidslose Staatsgewalt gibt. Und statt zum revolutionären Kampf dagegen aufzurufen, verbreitet es den Trost von Traumwelten.

Andererseits zeichnet das Gedicht sich ja gerade dadurch aus, dass es die Wirkmächtigkeit dieser Traumwelten vor Augen führt. Damit haben diese auch nicht einfach eine eskapistische Funktion. Sie deuten vielmehr an, dass der Traum von einer anderen Welt der erste Schritt zu einer Veränderung der Welt sein kann.

Daraus ergibt sich auch eine bestimmte Sichtweise der Kunst, die das Gedicht ebenfalls exemplarisch vor Augen führt. Ihre Rolle ist es aus dieser Perspektive nicht, ein möglichst realitätsnahes Abbild der sozialen Verhältnisse zu zeichnen. Ihre Hauptaufgabe wäre vielmehr eine Übung im Gebrauch des Zauberstabs der Phantasie, eines anderen Blicks auf die Welt, als Voraussetzung für die Erschaffung einer humaneren Welt.

Über Joachim Ringelnatz

Der Mann mit dem Matrosenherzen



Unangepasst und unstet – das sind wohl die Begriffe, die zu benutzen wären, wollte man das Leben von Joachim Ringelnatz (Geburtsname Hans Böttcher) in zwei Worten zusammenfassen.

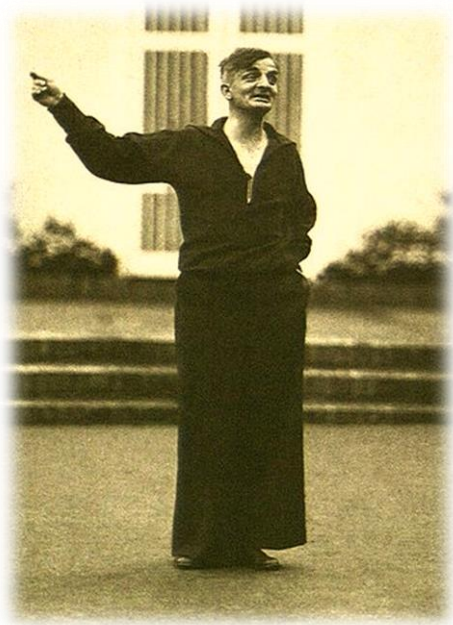
Entsprechende Tendenzen zeigten sich schon in der Schule – die Ringelnatz am liebsten mit dem Rücken ansah. Zwei Klassen musste er wie-

derholen, er wurde der Schule verwiesen und konnte seinen Abschluss nur mit Ach und Krach an einer privaten Lehranstalt machen.

Vier Monate vor seinem 18. Geburtstag heuerte Ringelnatz als Schiffsjunge an und fuhr zwei Jahre lang zur See, bis er aufgrund seiner Sehschwäche die Zulassung zum Matrosendienst einbüßte. Ringelnatz umging dieses Verbot jedoch, indem er sich zur Marine meldete und dort seinen Militärdienst ableistete. So konnte er während des Ersten Weltkriegs auch auf Schiffen zur Minenlegung und -räumung eingesetzt werden.

Vom Schlangenpfleger zum Privatbibliothekar

Nachdem ihm das Reisen über die Weltmeere nicht mehr möglich war, nahm Ringelnatz ein Wanderleben an Land auf. Dieses finanzierte er sich durch Hilfstätigkeiten in unterschiedlichen Berufsfeldern. So war er u.a. als Tierpfleger an einer Schaubude mit Riesenschlangen tätig, als Aushilfskraft in einem Seemannsheim und als Handelshilfe. Außerdem betätigte er sich als Fremdenführer und als



Schaufensterdekorateur, als Dichter von Reklameversen sowie – als Frau verkleidet – als Wahrsagerin in einem Bordell.

Zwischen den einzelnen Erwerbstätigkeiten lagen auch immer wieder lange Phasen der Arbeits- und Obdachlosigkeit, in denen Ringelnatz unter erbärmlichsten Bedingungen lebte. Erst 1912 nahm er eine anspruchsvollere Tätigkeit als Privatbibliothekar in zwei adligen Haushalten auf – bei Heinrich Yorck von Wartenburg und bei Börries von Münchhausen.

Über die Frage, woher Ringelnatz' Abneigung gegen ein geregeltes Leben und seine Lust am Regelbruch kam, lässt sich nur spekulieren. Denkbar ist allerdings, dass er an einer Art Übervater-Syndrom litt. Sein Vater Georg Bötticher war selbst ein erfolgreicher Autor von Kinderbüchern und meist eher launig-

unterhaltenden Werken, der sich zudem als Grafiker einen Namen gemacht hatte.

Zwar hatte Ringelnatz ein gutes Verhältnis zu seinem Vater, von dem er stets mit Ehrerbietung sprach. Gerade dies könnte aber dazu geführt haben, dass sich die Auflehnung gegen die übermächtige Vaterfigur unbewusst Bahn brach und Ringelnatz gegen die geregelte Welt des Bürgertums aufbegehren ließ.

Erste Auftritte als Künstler

Schon während seiner Wanderjahre hat Ringelnatz sich auch immer wieder künstlerisch betätigt. Neben Gedichten und kürzeren Prosatexten schuf er auch Gemälde, durch deren Verkauf er sich teilweise seinen Lebensunterhalt verdiente.

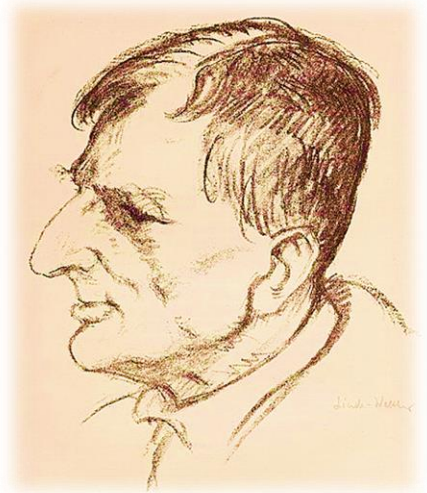
1909 trug Ringelnatz erstmals eigene Werke in Kathi Kobus' Münchner Künstlerkneipe *Simplicissimus* vor. Finanziell waren die Auftritte, die ihm ein Freibier und ein wenig Trinkgeld einbrachten, zwar alles andere als interessant. Allerdings fand Ringelnatz hierdurch Zutritt zu den Kreisen der Münchner Bohème. Auch Max Reinhardt lernte er hier kennen, an dessen Berliner Kabarett *Schall und Rauch* er nach Kriegsende seine Karriere als reisender Vortragskünstler startete.

1910 veröffentlichte Ringelnatz auch erste Gedichte in Zeitschriften und in Buchform, ferner zwei Kinderbücher. 1912 folgte unter dem Titel *Die Schnupftabaksdose* ein weiterer Gedichtband, der zugleich einer seiner bekanntesten werden sollte.

Wie aus Hans Bötticher "Joachim Ringelnatz" wurde

1919 begann Ringelnatz unter dem Pseudonym zu veröffentlichen und aufzutreten, mit dem er in die Literaturgeschichte eingehen sollte. Der Vorname Joachim ("der von Jahwe Aufgerichtete") verweist dabei auf die Religiosität des Dichters.

Der Nachname lässt sich zum einen auf die Ringelnatter beziehen, die wie ihr Namensträger an Land wie auf dem Wasser zu Hause ist. Zum anderen klingt darin aber auch das Seemannswort für Seepferdchen – "Ringelnass" – an. Dieses wurde von Ringelnatz mehrfach gezeichnet und besungen. In der Bezugnahme auf das eigentümlich geformte Unterwasserwesen lässt sich darüber hinaus auch eine selbstironische Anspielung auf das Äußere des Künstlers sehen, insbesondere auf seine markante Nase und sein vorspringendes Kinn.



Wenn die Kunst den Körper auffrisst

Die 1920er Jahren waren für Ringelnatz künstlerisch ausgesprochen produktiv. In seiner Rolle als Seemann Kuttel Daddeldu tourte er unentwegt durch die Lande, er veröffentlichte mehrere Gedichtbände, Kinderbücher und andere Prosa, trat im Rundfunk auf und stellte seine Gemälde aus. Dennoch lebte er mit seiner Frau – der 15 Jahre jüngeren Lehrerin Leonore Pieper, die er 1920 geheiratet hatte – anfangs unter so

prekären Verhältnissen, dass er zeitweilig sogar noch einmal eine Hilfstätigkeit annehmen musste – dieses Mal in der Münchner Postüberwachungsstelle.

Als er 1929 mit seiner Frau nach Berlin umzog, hatte Ringelnatz sich zwar längst als Star der Kleinkunstszene etabliert. Dennoch waren seine Gagen und Honorare nach wie vor so bescheiden, dass er seinen Lebensunterhalt nur durch monatelange Tourneen bestreiten konnte. Dies zehrte zunehmend an seiner Gesundheit, die nach den langen Wanderjahren ohnehin angeschlagen war – u.a. war er infolge einer Schlägerei auf einem Auge erblindet.

So geriet Ringelnatz in einen Teufelskreis: Er brauchte die zahlreichen Auftritte zur Existenzsicherung, gleichzeitig wurde seine Gesundheit durch den Stress des Auftretenmüssens zerstört. Dies mochte mit ein Grund dafür sein, dass er an Tuberkulose erkrankte.

Tödliches Auftrittsverbot

Unmittelbar nach der nationalsozialistischen Machtergreifung wurde Ringelnatz mit einem Auftrittsverbot belegt. Als er in Dresden dennoch ein Gastspiel absolvieren wollte, wurde die Veranstaltung durch die Polizei abgebrochen. Ringelnatz wich in die Schweiz aus, trat in Basel und Zürich auf, aber den Verlust des deutschen Kleinkunstbiotops konnte das nicht aufwiegen.

Das Ehepaar Ringelnatz lebte nun erneut unter prekären Verhältnissen und war auf Freunde angewiesen, um die Behandlung der Tuberkulose finanzieren zu können. Der Körper des

Dichters war allerdings mittlerweile so ausgelaugt, dass Ringelnatz bereits im November 1934, im Alter von nur 51 Jahren, in seiner Berliner Wohnung starb.

Einen Eindruck von Ringelnatz' Vortragsweise vermittelt das Video zu seinem Gedicht [Im Park](#).

Nachweise

- [1] Zit. nach Mehring, Walter: Großes Ketzerbrevier. Die Kunst der lyrischen Fuge, S. 195. München und Berlin 1974: Herbig.
- [2] Piscator, Erwin: Das politische Theater (1929), S. 65 ff. Reinbek 1963: Rowohlt.
- [3] Die Elemente des epischen Theaters hat Brecht in mehreren Essays erläutert (so etwa in *Das Prinzip der Verfremdung* oder in *Über experimentelles Theater* – vgl. die mehrbändige Ausgabe seiner Schriften zum Theater im Suhrkamp-Verlag). Das Standardwerk zum epischen Theater stammt von Marianne Kesting: *Das epische Theater. Zur Struktur des modernen Dramas* (1959). Stuttgart 8. Auflage 1989: Kohlhammer.
- [4] Tucholsky, Kurt (alias Peter Panter): Das neue Lied (1920). In: Mehring, Walter: *Chronik der Lustbarkeiten. Die Gedichte, Lieder und Chansons 1918 – 1933*, herausgegeben von Christoph Buchwald, Anhang: *Zeitgenössische Rezensionen*, S. 521 – 524 (hier S. 522). Düsseldorf 1981: Claassen.
- [5] Vgl. die Zitate aus Rezensionen zu Auftritten von Ringelnatz in Pape, Walter: *Joachim Ringelnatz. Parodie und Selbstparodie in Leben und Werk*, S. 191 f. Berlin und New York 1974: de Gruyter (neu aufgelegt 2018).
- [6] Kästner, Erich, zit. nach ebd., S. 190.

Literatur zum Kabarett in der Weimarer Republik

Butzmann, Thimo: Wilde Bühne & Nachfahren: Kabarett von 1921 bis 1935 in der Kantstraße 12. Norderstedt 2021: BoD.

Hösch, Rudolf (Hg.): Kabarett von gestern nach zeitgenössischen Berichten, Kritiken und Erinnerungen, Bd. 1: 1900 – 1933. Berlin 1967: Henschel.

Jelavich, Peter: [Satiriker in der Sackgasse](#). Das Berliner Kabarett in der Weimarer Ära. Wissenschaftskolleg, Jahrbuch 1984/85, S. 71 – 84 (PDF).

Kühn, Volker (Hg.): Hoppla, wir beben. Kabarett einer gewissen Republik 1918 – 1933 (Kleinkunststücke: Eine Kabarettbibliothek in fünf Bänden, Bd. 2). Weinheim und Berlin 1988: Quadriga.

Lareau, Alan: [Kabarett \(Weimarer Republik\)](#). Historisches-lexikon-bayerns.de.

Rösler, Walter, Das Chanson im deutschen Kabarett 1901 – 1933. Berlin 1980: Henschel.

Zu Joachim Ringelnatz:

Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Joachim Ringelnatz. *Text + kritik*, Bd. 148. München 2000: Edition text + kritik.

Bemmann, Helga: Joachim Ringelnatz. Leben und Werk des Dichters, Malers und Artisten. Berlin u. a. 1996: Propyläen (zuerst 1980 unter dem Titel *Daddeldu, ahoi*).

Kluy, Alexander: Joachim Ringelnatz. Die Biographie. Hamburg 2015: Osburg.

Pape, Walter: Joachim Ringelnatz. Parodie und Selbstparodie in Leben und Werk, S. 191 f. Berlin und New York 1974: de Gruyter (neu aufgelegt 2018).

Eine [Bildergalerie](#) zu Leben und – auch dem bildnerischen – Werk des Künstlers findet sich auf den Seiten des Ringelnatz-Vereins im sächsischen Wurzen, der Geburtsstadt des Dichters.

Bilder:

- S. 95: Das Berliner Café des Westens im Jahr 1900; aus: Metzger, Karl-Heinz / Dunker, Ulrich: Der Kurfürstendamm, Berlin 1986: Konopka
- 97: László Moholy-Nagy (1895 – 1946): Cover zu Erwin Piscators Buch *Das politische Theater* (1929)
- 99: Karl Valentin (links, Instrument hochhaltend) und Liesl Karlstadt (in der Rolle des Dirigenten) bei der Vorführung ihres Sketches "Vorstadtorchester" im Berliner *Kabarett der Komiker* (1935); Foto von Willy Prager; Staatsarchiv Freiburg / Deutsche Digitale Bibliothek
- 100: Otto Reutter (in der Mitte sitzend, mit Mütze in der Hand) beim Winterfest der Schlaraffia-Berolina (1908); Bundesarchiv
- 102: Joachim Ringelnatz als Seemann "Kuttel Daddeldu"; Cuxhaven, Joachim-Ringelnatz-Museum
- 104: Rudolf Großmann (1882 – 1941): Porträtzeichnung von Joachim Ringelnatz auf dem Cover von dessen Gedichtband *Allerdings* (1928)
- 105: Frederick Stuart Church (1842 – 1924): Die Meerjungfrau (Radierung aus dem Buch *Choice Etchings*, 1887)
- 108: Joachim Ringelnatz, vor 1925
- 109: Genja Jonas (1895 – 1938): Joachim Ringelnatz bei einem Vortrag auf der Freilichtbühne Hellerau (1926)
- 111: Heinrich Eduard Linde-Walther (1868 – 1939): Joachim Ringelnatz; Lithographie von 1922

alle Bilder von Wikimedia commons

Zwischen Anpassung und innerer Emigration: Das Kabarett im Dritten Reich

Politisches Kabarett war nach der nationalsozialistischen Machtergreifung in Deutschland nicht mehr möglich. Auch das unpolitische Kabarett hatte jedoch eine politische Wirkung.



*Reichspropagandaminister Joseph Goebbels mit Mitarbeiterstab in der Loge des **Kabarets der Komiker** (1939); Foto von Willy Prager (Deutsche Digitale Bibliothek)*

Flüsterwitz statt politischem Kabarett

Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten brachen für das Kabarett schwere Zeiten an. Insbesondere jene, die das Kabarett als Medium für gesellschaftsveränderndes Handeln nutzen wollten, waren nun in ihrer Existenz bedroht. Viele mussten emigrieren und verloren abseits der Heimat jede Möglichkeit, ihre künstlerische Tätigkeit fortzuführen. Andere – wie Erich Mühsam, der 1934 im Konzentrationslager Oranienburg ermordet wurde – mussten ihr jahrelanges Engagement für eine humanere Gesellschaft mit dem Leben bezahlen.

Der politische Humor, sonst auf der Kabarettbühne zu Hause, verflüchtigte sich vor diesem Hintergrund in den Flüsterwitz, den man sich hinter vorgehaltener Hand zuraunte. Auch kursierten bald kurze, einprägsame Verse und Sprüche, die den Widerstand gegen den Nationalsozialismus am Leben halten sollten. Ein Beispiel dafür ist das anonym verbreitete *Gebet im Dritten Reich*:

*"Lieber Gott, mach' mich stumm,
dass ich nicht nach Dachau kumm'.*

*Lieber Gott, mach' mich blind,
dass ich alles herrlich find'.*

*Lieber Gott, mach' mich taub,
dass ich an den Schwindel glaub'.*

*Mach' mich blind, stumm, taub zugleich,
dass ich pass' ins Dritte Reich!" [1]*

Noch besser für den Widerstand geeignet waren Zweizeiler in der Art von: "Räder müssen rollen für den Sieg, / Nazi-Köpfe rollen nach dem Krieg" [2]. Derartige Sprüche, die oft Parolen der nationalsozialistischen Propaganda persiflierten, wurden mitunter auch an Häuserwände geschrieben.

Dies war dann jedoch kein verdecktes Aufbegehren mehr, sondern ein Akt des offenen Widerstands, der angesichts des engmaschigen Spitzelnetzes lebensgefährlich sein konnte. Entsprechende Kritik auf offener Bühne zu äußern, war undenkbar.

Kabarettistischer Teufelspakt

Allerdings verschwand das Kabarett mit der nationalsozialistischen Machtergreifung keineswegs vollständig in der Versenkung. So konnte etwa das *Kabarett der Komiker* (KadeKo) fast während der gesamten Zeit der NS-Herrschaft Programme anbieten.

1924 von Kurt Robitschek, Paul Morgan und Max Hansen gegründet, geriet das KadeKo 1933 zwar kurzzeitig in schwieriges Fahrwasser, als Robitschek und andere führende Repräsentanten des Kabaretts emigrieren mussten. Unter der neuen Leitung, die zuerst Hanns Schindler und ab 1938 Willi Schaeffers übernahm, schloss das Kabarett jedoch eine Art Teufelspakt mit dem nationalsozialistischen Regime.

Schaeffers, der auch selbst als Kabarettist und Conférencier auftrat, sicherte dem Propagandaministerium eine explizit unpolitische Ausrichtung der Programme zu. Wie ernst dieses Versprechen von Goebbels und seiner Zensorenriege genom-

men wurde, zeigte sich, als das Trio *Die Drei Rulands* sich in einer Songeinlage über die nationalsozialistischen Umbaupläne für die Hauptstadt lustig machte – die Sänger erhielten daraufhin ein sofortiges Auftrittsverbot.

Freie Fahrt für unpolitisches Amüsement

Mit seinem Kniefall vor den neuen Machthabern gelang es dem Kabarett der Komiker auch nach 1933, ein Zentrum der kabarettistischen Prominenz zu bleiben. Auch die nationalsozialistischen Granden selbst suchten hier regelmäßig Zerstreuung. Zu denen, die im KadeKo Gastspiele gaben, gehörten beispielsweise Karl Valentin und Liesl Karlstadt oder auch Trude Hesterberg.

Nachdem Hesterbergs eigenes Kabarett – die *Wilde Bühne* – 1923 abgebrannt war, hatte sie 1933 zunächst erneut ein eigenes Kabarett zu gründen versucht – die *Musenschaukel*. Diese wurde zwar aufgrund der jüdischen Herkunft der Künstlerin von den Nationalsozialisten geschlossen. Dennoch genoss Hesterberg die Protektion von ganz oben: Sie war die Geliebte eines bedeutenden Bankiers, Propagandaminister Joseph Goebbels höchstpersönlich hielt seine schützende Hand über sie.



So konnte Hesterberg ihre Karriere fortsetzen, die sie bereits vor dem Ersten Weltkrieg als Chanson- und Operettensängerin sowie als Filmschauspielerin begonnen hatte. Ihre Gönner ermöglichten es ihr sogar, eigene Revuen zu inszenieren.



Ein anderer Kabarettist, der nach 1933 weiterhin auftreten durfte, war Werner Finck. Dies ist besonders bemerkenswert, da der Künstler in dem 1929 von ihm zusammen mit Hans Deppe gegründeten Berliner Kabarett *Die Katakombe* teils äußerst bissige Kritik an den aufstrebenden Nationalsozialisten geübt hatte.

Zwar wurde Finck 1935 kurzzeitig im Konzentrationslager Esterwegen interniert, mit einem einjährigen Arbeitsverbot belegt und später auch aus der Reichskulturkammer ausgeschlossen. Seit 1937 konnte er aber wieder am Kabarett der Komiker auftreten. Im Krieg leitete Finck die *Frontbühne Italien*, nachdem er zuvor in der Sowjetunion und in Frankreich als Wehrmachtssoldat gekämpft hatte.

Einen ähnlichen Weg wie Finck schlugen auch die Münchner *Nachrichter* ein. Der Name dieses aus einer studentischen Initiative hervorgegangenen Kabaretts spielt auf den nach dem Richter das Urteil vollstreckenden Scharfrichter an und erinnert so an das legendäre erste Münchner Kabarett, *Die Elf Scharfrichter*.

Nachdem das Ensemble noch 1933 das Programm *Der Esel ist los* auf Werbeplakaten unzweideutig mit Adolf Hitler verknüpft hatte, ging es ein Jahr später zu einer harmloseren Krimi-Parodie über. Nach dem Verbot des Kabarett im Jahr 1935 fand sich der Großteil des Ensembles mit dem Ausschluss des einzigen "nicht-arischen" Mitglieds ab und trat der NS-Bühnengenossenschaft bei. Ein Jahr vor Kriegsbeginn brachte Helmut Käutner, der nach seiner Zeit bei den *Nachrichtern* im "Dritten Reich" auch als Schauspieler, Regisseur und Drehbuchautor tätig war, dann eine politisch unverdächtige Komödie der Nachrichten-Truppe im Kabarett der Komiker zur Auf-führung.

Kompromisse eines Verfemten: das Beispiel Erich Kästner

Auch bei jenen, die nicht in erster Linie selbst auf der Bühne in Erscheinung traten, sondern teilweise oder überwiegend Texte für das Kabarett verfassten, war das Bild nach 1933 nicht einheitlich.

Für viele gab es zwar keinen anderen Ausweg als die Emigration. Andere dagegen gingen auch unter dem nationalsozialistischen Regime – wenn auch meist mit größeren Einschränkungen – weiter ihrer Arbeit nach. Ein Beispiel dafür ist Erich Kästner.

Der Autor zählte zwar zu jenen, denen die Nationalsozialisten – als Teil einer "Aktion wider den undeutschen Geist" – am 10. Mai 1933 die zweifelhafte Ehre einer Verbrennung ihrer Bücher zuteilwerden ließen. Dennoch konnte er im "Dritten Reich" als

Drehbuchautor sowie mit Texten, die er unter Pseudonym veröffentlichte, weiter seine Existenz bestreiten. Außerdem wurde ihm stillschweigend gestattet, mit der Veröffentlichung selbst seiner unter den Nationalsozialisten verbotenen Bücher im Ausland Geld zu verdienen.

Der Grund für diese Vorzugsbehandlung Kästners durch das Regime war offenbar, dass man zwar die gesellschaftskritischen Elemente im Werk dieses Autors ablehnte, sich dessen Talent als versierter Produzent von Unterhaltungsstoffen aber gleichwohl zunutze machen wollte.

So schrieb Kästner auch das Drehbuch für den Film *Münchhausen*, ein von Goebbels massiv vorangetriebenes Prestigeprojekt zum 25-jährigen Bestehen der Babelsberger Filmstudios der Ufa im Jahr 1943.



Das irreführende Etikett der "Inneren Emigration"

Die häufig anzutreffende Einordnung von Erich Kästner unter die Autoren der "Inneren Emigration" ist daher nur bedingt haltbar. Sie trifft zu, wenn damit gemeint ist, dass Kästner nicht ins Ausland gegangen ist, sondern an die Stelle der äußeren eine innere Distanzierung gesetzt hat. Und sie trifft auch zu, wenn damit ein Rückzug in eine Art Innerlichkeit gemeint ist, die explizit politische Äußerungen oder Handlungen ausschloss.

Unzutreffend ist allerdings, dass Kästner jeden Kontakt mit dem Regime vermieden hätte. Wie viele andere Größen der Kabarettszene hat auch er sich bis zu einem gewissen Grad mit den neuen Machthabern arrangiert.

Dass manche angesichts des drohenden Verlusts ihres Betätigungsfeldes davor zurückgeschreckt sind, ihrer Heimat den Rücken zu kehren, ist zwar verständlich. Ebenso nachvollziehbar ist, dass sie, nachdem sie sich einmal gegen die Emigration entschieden hatten, von irgendetwas leben mussten und sich so gezwungen sahen, Kompromisse mit dem NS-Regime einzugehen.

Die nach Kriegsende vielfach zu hörende Rechtfertigung, man habe die Nationalsozialisten ja nicht aktiv unterstützt, sondern nur harmlose Unterhaltungskost geboten, lässt sich so allerdings nicht aufrechterhalten. Diese Argumentation lässt die unterschwellige Beeinflussung des Volkes für die eigenen Ziele außer Acht, welche die Nationalsozialisten durch Freizeitaktivitäten aller Art herbeizuführen suchten.

Wenn das Unpolitische politisch wird

Die staatlich gesteuerten Freizeitaktivitäten im Nationalsozialismus firmierten unter dem propagandistischen Schlagwort "Kraft durch Freude". Die organisatorische Verantwortung hierfür lag in den Händen einer Unterabteilung der Deutschen Arbeitsfront. Das Angebot umfasste neben kleineren Ausflügen, Reisen und Sportveranstaltungen auch Konzerte und Theaterabende.

Die eigene künstlerische Kraft in den Dienst des nationalsozialistischen Kulturprogramms zu stellen, war also keineswegs so harmlos, wie es zunächst erscheint. Denn gerade über scheinbar unverdächtige Freizeitangebote versuchte das Regime die Menschen für sich einzunehmen und auf die allseits propagierte "nationalsozialistische Gemeinschaft" einzuschwören.

Heute wurde gemeinsam gelacht, morgen zog man gemeinsam in den Krieg. Ein seinem eigenen Selbstverständnis nach unpolitisches Kabarett diente unter diesen Umständen eben durchaus bestimmten politischen Zielen.

Innerer Rückzug schon vor 1933

Dass aus einem gesellschaftskritischen Autor wie Erich Kästner kein Widerstandskämpfer gegen den Nationalsozialismus geworden ist, mag auf den ersten Blick unverständlich erscheinen. Bei genauerem Hinsehen liegt es allerdings durchaus in der Logik seiner literarischen Entwicklung. So heißt es etwa 1930 in Kästners Gedicht *Kurzgefasster Lebenslauf*:

*"Ich gehe durch die Gärten der Gefühle,
die tot sind, und bepflanze sie mit Witzen." [3]*

Die Verse beklagen eine gewisse seelische Austrocknung, die Unfähigkeit, auf das eigene, private Unglück wie auf das allgemeine soziale Elend dauerhaft mit starken Gefühlen zu reagieren. Statt aus einer entsprechenden emotionalen Reaktion die Kraft zum Kampf für fundamentale Veränderungen zu ziehen, bleibt nur noch Galgenhumor.

So tritt an die Stelle der Revolution die Resignation, das gemeinsame, mal selbstironische, mal melancholische Sich-Bestätigen in der Unmöglichkeit eines radikalen gesellschaftlichen Neuanfangs. In der Logik einer solchen Haltung liegt es denn auch, auf die nationalsozialistische Machtergreifung nicht mit entschlossenem Widerstand, sondern mit gekränktem Rückzug in die Innerlichkeit zu reagieren.

"Linke Melancholie": Dünger für den Aufstieg des Nationalsozialismus



Die resignative Grundhaltung von Autoren wie Erich Kästner beschrieb Walter Benjamin 1931 als "linke Melancholie" [4]. Eine hierauf basierende Literatur diskreditiere, so Benjamin, alle Entwürfe zu einer revolutionären Veränderung der Gesellschaft, indem das Ankämpfen gegen die entfremdeten Lebensumstände von vornherein als sinnlos abgetan werde.

An Gedichten wie denen von Erich Kästner kritisiert Benjamin demzufolge, dass sie "ganz genau den Noten" folgten, "nach denen die armen reichen Leute Trübsal blasen; sie sprechen zu der Traurigkeit des Satierten, der sein Geld nicht restlos seinem Magen zuwenden kann" [5].

In der Kultivierung der eigenen Traurigkeit sah Benjamin damit eine Art revolutionäres Rückzugsgefecht. Von den großen Gefühlen des "Enthusiasmus" und der "Menschlichkeit" sei nur eine "Hohlform" zurückgeblieben, die nun "geistesabwesend" von den einstigen Revolutionären "liebkost" werde [6].

Benjamins Kritik lässt sich auch auf das Kabarett seiner Zeit beziehen – zumal er die von ihm konstatierte "linke Melancholie" eng mit einer "neunmalweise[n] Ironie" verbunden sah. Beides begünstigte seiner Ansicht nach die "Umsetzung revolutionärer Reflexe (...) in Gegenstände der Zerstreuung, des Amusements, die sich dem Konsum zuführen ließen" [7].

"Neunmalweise Ironie" statt gesellschaftskritischer Reflexion

Genau das war auch der Tenor einer Kritik, die 1929 im *Berliner Tageblatt* erschien. Die Darbietungen würden, so der Kritiker, größtenteils "von der Verkommenheit des Lebens in einer philiströsen Republik" handeln, nähmen dabei aber selten konkrete Formen an. Im Vordergrund stünden zudem nicht die Inhalte selbst, sondern die Effekte, die sich damit auf der Bühne erzielen ließen:

"Lichter werden auf Dunstschwaden über einen Sumpf geworfen, so dass sie farbig schillern." [8]

Kurzum: Das Kabarett gebe sich politisch, "ohne von Politik zu sprechen". Die gesellschaftlichen Probleme erscheinen so nur als Vorlage für die Pointenproduzenten des Kabarett. Dies

verleiht dem Gelächter einen bitteren Beigeschmack: "Man lacht, aber es ist einem nicht wohl dabei" [9].

Eben diese fehlende Konkretheit der Kritik, die sich zudem oft unspezifisch gegen alle, rechte wie linke politische Repräsentanten richtete, monierte auch Walter Benjamin. Für ihn, der als linksbürgerlicher Intellektueller selbst vor den Nationalsozialisten fliehen musste und sich 1940 auf der Flucht das Leben nahm, ergab sich daraus die Gefahr einer "grotesken Unterschätzung" der aufstrebenden Nationalsozialisten [10].

Indem es, um sich selbst kreisend, diese Gefahr ausblendete, betrieb das intellektuelle Bürgertum letztlich das Geschäft des politischen Gegners.

**Erich Kästner:
Vorstadtstraßen**

Mit solchen Straßen bin ich gut bekannt.
Sie fangen an, als wären sie zu Ende.
Trinkt Magermilch! steht groß an einer Wand,
als ob sich das hier nicht von selbst verstände.

Es riecht nach Fisch, Kartoffeln und Benzin.
In diesen Straßen dürfte niemand wohnen.
Ein Fenster schielt durch schräge Jalousien.
Und welke Blumen blühn auf den Balkonen.

Die Häuser bilden Tag und Nacht Spalier
und haben keine weitem Interessen.
Seit hundert Jahren warten sie nun hier.
Auf wen sie warten, haben sie vergessen.

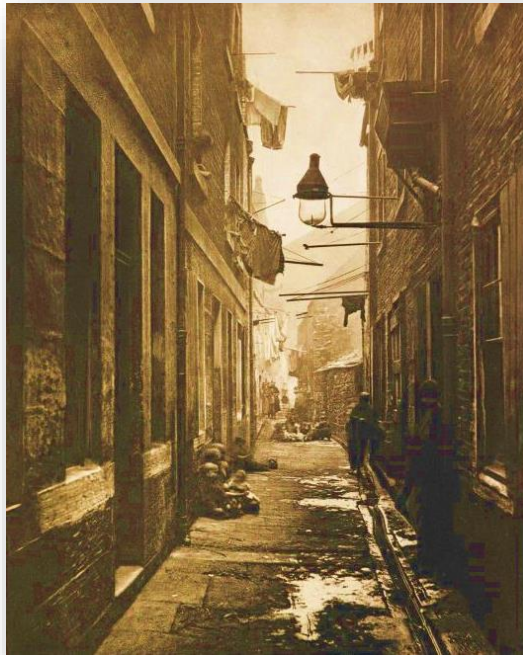
Die Nacht fällt wie ein großes altes Tuch,
von Licht durchlöchert, auf die grauen Mauern.
Ein paar Laternen gehen zu Besuch,
und vor den Kellern sieht man Katzen kauern.

Die Häuser sind so traurig und so krank,
weil sie die Armut auf den Straßen trafen.
Aus einem Hof dringt ganz von ferne Zank.
Dann decken sich die Fenster zu und schlafen.

So sieht die Welt in tausend Städten aus!
Und keiner weiß, wohin die Straßen zielen.
An jeder zweiten Ecke steht ein Haus,
in dem sie Skat und Pianola spielen.

Ein Mann mit Sorgen geigt aus dritter Hand.
Ein Tisch fällt um. Die Wirtin holt den Besen.
Trinkt Magermilch! steht groß an einer Wand.
Doch in der Nacht kann das ja niemand lesen.

aus: *Ein Mann gibt Auskunft* (1930)



Ein Bild für das Leben am Rande der Gesellschaft

Vorstadtstraßen – in Erich Kästners Gedicht sind sie ein Synonym für ein Leben am Rande, draußen, vor den Toren der Gesellschaft.

Die Milch ist so mager wie das ganze Leben, das die Menschen hier führen. Jeder Anfang fühlt sich wie ein Ende an. Die Blumen sind verwelkt wie die Menschen, die hier leben. Die Musik, die hier ertönt, klingt ebenso dissonant, wie sich die Übelkeit erregende Geruchsmischung aus "Fisch, Kartoffeln und Benzin" anfühlt.

Das Licht scheint sich in diese Gegend nur aus Versehen zu verirren und kann das dominierende Grau nicht verjagen. Streitworte wehen um das Einerlei der Häuser, die, einer fremden Ordnung folgend, aufgereiht am Straßenrand stehen.



Hoffnung auf eine Heilung der "kranken" Verhältnisse gibt es kaum. Denn ein wesentliches Kennzeichen dieser Krankheit ist es ja gerade, dass sie "in tausend Städten" die Welt im Griff hat und die Menschen niederdrückt. Die "Armut auf den Straßen" erscheint damit fast wie ein unabänderliches Naturgesetz.

Dichterischer Fatalismus vs. sozialer Aktionismus

Aus heutiger Sicht kommt uns die resignative Stimmung in dem Gedicht nur allzu verständlich vor. 1930 erschienen, lassen die Verse an die damalige Weltwirtschaftskrise denken, die viele Menschen ihrer Lebensgrundlage beraubte. Wer vorher schon in einem Teufelskreis aus Gelegenheitsjobs, schlechten Wohnverhältnissen und mangelnden Bildungschancen gefangen war, hatte nun endgültig keine Aussicht mehr, daraus auszubrechen.

Aus damaliger Perspektive allerdings stellten sich die Dinge ein wenig anders dar. Die Weltwirtschaftskrise war zwar auch im psychologischen Sinn eine "Great Depression". Sie verlieh andererseits aber auch Bewegungen Aufwind, die fundamentale gesellschaftliche Veränderungen einforderten.

Davon profitierten nicht nur die Nationalsozialisten – auch die Kommunistische Partei konnte ihren Stimmenanteil bei den Reichstagswahlen zwischen 1928 und 1932 deutlich erhöhen. Zudem gab es Massendemonstrationen, die alles andere als eine resignative Atmosphäre verbreiteten.



Die fatalistische Stimmung des Gedichts wurde also von denen, auf die es sich bezieht, keineswegs durchweg geteilt. So stellt sich die Frage, warum Kästner dennoch diese Gefühlslage als quasi zwangsläufiges Resultat bedrückender sozialer Verhältnisse hinstellt.

Resignative Stimmung – auch in Liebesgedichten

Auffallend ist, dass auch in vielen anderen Gedichten der damaligen Zeit eine resignative Stimmungslage vorherrscht – und zwar nicht nur, wenn es um soziale Benachteiligung geht. Auch um die bürgerliche Privatsphäre und insbesondere Liebesbeziehungen kreisende Gedichte enthalten oft einen Grundton der Ausweg- und Trostlosigkeit.

Das berühmteste Beispiel dafür ist wohl Kästners *Sachliche Romanze*, die durch die Vertonungen von Herman van Veen und Udo Lindenberg zusätzliche Popularität erlangt hat. In bewusster Abkehr von expressionistischem Pathos und romantischer Sentimentalität wird hier das plötzliche Versiegen der Gefühle in einer Liebesbeziehung beschrieben – was das Gedicht geradezu zu einem Lehrstück der damals vorherrschenden *Neuen Sachlichkeit* machte.

Auch in anderen Gedichten – wie etwa in *Ein gutes Mädchen träumt* – hat Kästner den Abnutzungsprozess von Emotionen thematisiert, wie er durch tägliche Routinen und einengende Beziehungsmuster ausgelöst werden kann. Gedichte mit ähnlichen Sujets und Tonlagen gibt es zudem auch von anderen Autoren der Zeit. Ein Beispiel dafür ist Kurt Tucholskys Gedicht

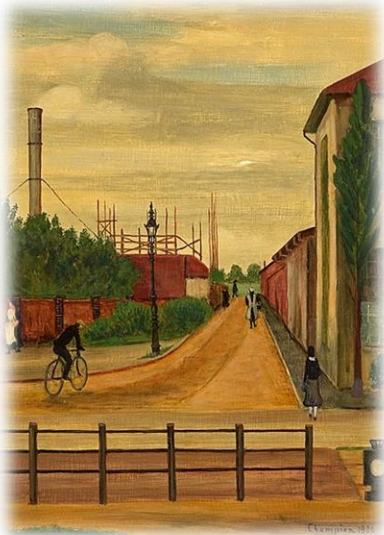
Liebespaar am Fenster, in dem Alltagsroutinen ebenfalls als ebenso tödliches wie unvermeidliches Gift für die Liebe herausgestellt werden.

Dichterische Molltöne als Symptom einer Krise des Bürgertums

Bei den Alltagsroutinen und stereotypen Beziehungsmustern stellt sich allerdings, noch mehr als bei den allgemeinen sozialen Verhältnissen, die Frage: Wer sagt eigentlich, dass sie unveränderbar sind? Warum wehrt man sich nicht mit aller Macht gegen ihr tödliches Gift? Warum stellt man sein Leben nicht um und tut alles, um die Liebe zu retten?

Dass all dies nicht versucht wird und stattdessen von einer unentrinnbaren Abwärtsspirale in den persönlichen Beziehungen

ausgegangen wird, deutet auf eine tiefe emotionale Krise im damaligen Bürgertum hin.



In der Tat hatte dieses ja in der Spätphase der Weimarer Republik auch allen Grund, pessimistisch in die Zukunft zu blicken. Nicht nur die politischen, auch die geistigen Erneuerungshoffnungen, die nach dem Ende des Ersten Weltkriegs aufgeblüht waren, hatten sich verflüchtigt. Nun setzte

die Weltwirtschaftskrise auch der Hoffnung auf eine solidere finanzielle Basis der eigenen Lebensverhältnisse ein Ende.

Eine Solidarität, die niemandem wehtut

Die fatalistische Beschreibung des Lebens in den Vorstadtstraßen wirkt vor diesem Hintergrund fast wie Wunschdenken. Indem die eigene resignative Stimmungslage auf die Menschen am Rande der Gesellschaft projiziert wird, nimmt man sich selbst die Angst vor dem sozialen Abstieg, der einem durch eine Erhebung der Massen drohen könnte. In Kästners Gedicht ist diese Angst umso greifbarer, als der Autor im ersten Vers auf seine eigene Herkunft aus ärmlichen Verhältnissen anzuspielen scheint.

Gleichzeitig gibt sich das Gedicht allerdings empathisch. Wer es liest, empfindet automatisch Mitleid mit denen, die da in bedrückenden Verhältnissen am Rande der Gesellschaft leben müssen. Dabei handelt es sich allerdings um ein passives Mitleid – denn, so stellt das Gedicht ja auch klar: An den Verhältnissen lässt sich leider nichts ändern.

So sind diese Verse die ideale Begleitmusik für ein desillusioniertes Bürgertum, das um seine sozialen Privilegien fürchtet, gleichzeitig aber sein progressives Selbstverständnis nicht aufgeben möchte. Sie ermöglichen die paradoxe Empfindung einer Solidarität, die von ihrer eigenen Wirkungslosigkeit überzeugt ist und so zugleich unsolidarisches Verhalten im Alltag legitimiert.

Über Erich Kästner

Der Dichter, die Frauen und der Krieg



Erich Kästner (1899 – 1974) stammte aus kleinbürgerlichen Verhältnissen. Sein Vater, von Beruf Sattlermeister, arbeitete in einer Dresdner Kofferfabrik. Seine Mutter trug als Dienstmädchen und durch Heimarbeit sowie später als Friseurin zum Lebensunterhalt der Familie bei.

Zu seiner Mutter hatte Kästner ein ausgesprochen enges Verhältnis. Dies erklärt zum Teil vielleicht auch seine spätere narzisstische Einstellung gegenüber Frauen. Er war nie verheiratet, ließ sich aber gleich von mehreren Frauen umsorgen. Neben einer Privatsekretärin hatte er eine langjährige Lebensgefährtin, daneben später auch eine 27 Jahre jüngere Geliebte.

Als 18-Jähriger zum Militärdienst einberufen, trug Kästner durch die Rücksichtslosigkeit seines Ausbilders dauerhafte gesundheitliche Schäden davon, insbesondere eine chronische Herzschwäche. In der Folge wurde er ein entschiedener Kriegsgegner, als der er auch nach dem Zweiten Weltkrieg öffentlich in Erscheinung trat. So wandte er sich etwa gegen die deutsche Wiederbewaffnung und verurteilte den Vietnamkrieg.

Vielfältige Aktivitäten als Dichter, Romancier, Feuilletonist und Drehbuchautor

Nach dem Krieg nahm Kästner in Leipzig ein Studium der Germanistik, Theaterwissenschaft, Geschichte und Philosophie auf, das er mit der Promotion abschloss. 1927 zog er nach Berlin um.

Nachdem er schon während des Studiums Theaterkritiken und andere feuilletonistische Artikel veröffentlicht hatte, widmete Kästner sich nach Abschluss des Studiums ganz dem Schreiben. Neben zahlreichen Zeitschriftenbeiträgen veröffentlichte er auch vier Gedichtbände. Seinem Lebensunterhalt diene darüber hinaus die Arbeit als Werbetexter.

Außerdem begann Kästner als Drehbuchautor zu arbeiten. Hiervon ist auch sein zeitkritischer Roman *Fabian* (1931) geprägt. Dessen Montagetechnik erinnert an die Überblendungen und oft unvermittelten Wechsel der Schauplätze und Perspektiven, wie sie für den modernen Film charakteristisch sind.

Unter der Herrschaft der Nationalsozialisten konnte Kästner nur unter Pseudonym und in der Schweiz veröffentlichen. Daneben arbeitete er weiterhin als Drehbuchautor.

Nach dem Krieg zog Kästner nach München und nahm dort seine Publikationstätigkeit wieder auf. Neben zahlreichen feuilletonistischen Beiträgen schrieb er auch Texte für die Münchner Kabarettbühnen *Die Schaubude* und *Die Kleine Freiheit*. Von 1951 bis 1962 wirkte er zudem als Präsident des bundesdeutschen PEN-Zentrums.

Weltruhm als Kinderbuchautor

Den größten kommerziellen Erfolg erzielte Erich Kästner mit seinen Texten für Kinder. Bereits zwischen 1926 und 1932 veröffentlichte er zahlreiche Geschichten, Gedichte und Rätsel in der *Kinderzeitung von Klaus und Kläre* bzw. in deren Vor-



läufer, der Kinderbeilage der Familienzeitschrift *Beyers für Alle*.

Seine bekanntesten Kinderbücher sind die zwischen 1929 und 1933 erschienenen Romane *Emil und die Detektive*, *Pünktchen und Anton* und *Das fliegende Klassenzimmer* sowie *Das doppelte Lottchen* (1949). Sie wurden allesamt auch verfilmt und in mehrere Sprachen

übersetzt.

Nach dem Zweiten Weltkrieg gab Kästner zeitweilig die Kinder- und Jugendzeitschrift *Pinguin* heraus. Außerdem war er Mitinitiator der *Internationalen Jugendbibliothek* in München.

Links zu den zitierten Gedichten

Erich Kästner: [Sachliche Romanze](#); aus: *Lärm im Spiegel* (1929); Erstveröffentlichung in der *Vossischen Zeitung* vom 20. April 1928. Als biographischer Hintergrund des Gedichts wird Kästners Trennung von seiner Jugendliebe vermutet.

[Vertonung von Herman van Veen](#) (aus dem Album *Solange der Vorrat reicht*, 1982)

[Vertonung von Udo Lindenberg](#) (aus dem Album *Hermine*, 1988)

Ders.: [Ein gutes Mädchen träumt](#); aus: *Ein Mann gibt Auskunft* (1930); Erstveröffentlichung in *Die Weltbühne* (1929, H. 40).

Kurt Tucholsky: [Liebespaar am Fenster](#); von Tucholsky unter dem Pseudonym "Theobald Tiger" im November 1928 in der Zeitschrift *UHU* veröffentlichtes Gedicht

[Vertonung von Charly Niessen](#), gesungen von Hildegard Knef (aus: *Hildegard Knef singt und spricht Kurt Tucholsky*, 1965)

Nachweise

- [1] Zit. nach Greuner, Ruth (Hg.): *Zeitzündler im Eintopf. Antifaschistische Satire 1933 – 1945*, S. 64. Berlin 1975: Der Morgen.
- [2] Zit. nach Brekle, Wolfgang: *Schriftsteller im antifaschistischen Widerstand 1933 – 1945 in Deutschland*, S. 45. Berlin und Weimar 1985: Aufbau.
- [3] Kästner, Erich: [Kurzgefasster Lebenslauf](#); aus: *Ein Mann gibt Auskunft* (1930).
- [4] – [7] Benjamin, Walter: [Linke Melancholie](#). Zu Erich Kästners neuem Gedichtbuch [*Ein Mann gibt Auskunft*]. In: *Die Gesellschaft* 8 (1931), Bd. 1, H. 2, S. 181 – 184; auch in: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften* 3, herausgegeben von Hella Tiedemann-Bartels, S. 279 – 283. Frankfurt/Main 1972: Suhrkamp.
- [8]/[9] Zit. nach Jelavich, Peter: [Satiriker in der Sackgasse](#). Das Berliner Kabarett in der Weimarer Ära (PDF). Wissenschaftskolleg, Jahrbuch 1984/85, S. 71 – 84 (hier S. 83).
- [10] Benjamin, Linke Melancholie (s. 4).

Weitere Literatur

Baxmeyer, Max: [Rufen wir dem Adolf Heil / oder auch das Gegenteil? Kabarett im Dritten Reich.](#) Werner Finck und die anderen. Graswurzel.net, März 2002.

Buchele. Marga: Der politische Witz als getarnte Meinungsäußerung gegen den totalitären Staat. Ein Beitrag zur Phänomenologie und Geschichte des inneren Widerstandes im Dritten Reich. Diss. München 1955.

Gamm, Hans-Jochen : Der Flüsterwitz im Dritten Reich. Mündliche Dokumente zur Lage der Deutschen während des Nationalsozialismus (1963). München und Leipzig 1990: List.

Hippen, Reinhard: Es liegt in der Luft. Kabarett im Dritten Reich. Zürich 1988: Pendo.

Kühn, Volker (Hg.): Deutschlands Erwachen. Kabarett unterm Hakenkreuz 1933 – 1945 (Kleinkunststücke: Eine Kabarettbibliothek in fünf Bänden, Bd. 3). Weinheim und Berlin 1989: Quadriga.

Wiener, Ralph: Gefährliches Lachen. Schwarzer Humor im Dritten Reich. Reinbek 1994: Rowohlt.

Wöhlert, Meike: Der politische Witz der NS-Zeit am Beispiel ausgesuchter SD-Berichte und Gestapo-Akten. Frankfurt/M. u.a. 1997: Lang.

*Die sehr umfangreiche [Sekundärliteratur zu Erich Kästner](#) ist in übersichtlicher Form dokumentiert auf den Seiten der **Erich Kästner Gesellschaft**, wo sich auch weitere Informationen zu dem Autor finden. Außerdem sind dort die Inhaltsverzeichnisse der von der Gesellschaft herausgegebenen Jahrbücher zu Erich Kästner abrufbar.*

Bilder:

S. 119: Trude Hesterberg bei einem Auftritt in der Berliner Scala (1939); Foto von Willy Pragher (Deutsche Digitale Bibliothek)

120: Werner Finck bei einem Auftritt im Kabarett der Komiker (1937); Foto von Willy Pragher (Deutsche Digitale Bibliothek)

- 122: Erich Ohser (1903 – 1944): Porträt von Erich Kästner, 1929 (Wikimedia commons)
- 125: Walter Benjamin (1928); Berlin, Akademie der Künste, Walter Benjamin Archiv
- 129/130: Thomas Annan: Glasgow 1868 (British Library)
- 131: Mai-Demonstration des Jugendverbands der Kommunistischen Partei Deutschlands (KPD) am 1. Mai 1925 in Berlin; Foto von Georg Pahl (Bundesarchiv)
- 133: Theo Champion (1887 – 1952): Straßenszene (1925); Wikimedia commons
- 135: Grete Kolliner (1892 – 1933): Porträtfoto von Erich Kästner, um 1930 (Wikimedia commons)
- 137: MoSchle: Erich Kästner beim Autogrammschreiben im Münchner Englischen Garten, 1968 (Wikimedia commons)

Das Kabarett überschreitet die Grenzen: Erika Manns Kabarett *Die Pfeffermühle*

Nach der nationalsozialistischen Machtübernahme war politisches Kabarett nur noch außerhalb Deutschlands möglich. Als besonders erfolgreich erwies sich dabei das von Erika Mann gegründete Kabarett Die Pfeffermühle.



Das Ensemble der Pfeffermühle im Jahr 1934 (vorne in der Mitte hockend Erika Mann; links dahinter stehend – mit Pelzkragen am Mantel – Therese Giehse, rechts daneben, den Kopf zur Seite geneigt, Klaus Mann; vorne rechts neben Erika Mann der Komponist Magnus Henning);
Literaturportal Bayern

Impfung gegen das "Nazi-Gift"

"Das Exil begann in München." Das sind in Klaus Manns "Lebensbericht" *Der Wendepunkt* (engl. 1942, dt. 1949) die einleitenden Worte im Kapitel über das Exilleben des Autors während der NS-Zeit [1].

Gemeint war damit, dass nach Klaus Manns Erinnerung manche, "die man in Berlin schon eingesperrt und misshandelt hätte, (...) sich in München noch vollkommener Freiheit" erfreuten:



"Sie durften im Englischen Garten spazieren gehen oder sich auf Maskenbällen amüsieren, ja, es blieb ihnen sogar unbenommen, den nazifeindlichen Scherzen der 'Pfeffermühle' Beifall zu klatschen." [2]

Mit der Erwähnung des Kabaretts *Die Pfeffermühle* in diesem Zusammenhang macht Klaus Mann deutlich, welche Bedeutung dieses für ihn und viele andere Nazi-Gegner Anfang 1933 hatte: Es war eine der wenigen letzten Inseln des freien Geistes im Meer des nationalsozialistischen Ungeists.

Maßgeblich vorangetrieben wurde das Kabarettprojekt von Klaus Manns Schwester Erika. Sie wollte sich damit zwar explizit politisch einmischen, lehnte es aber zugleich ab, reines

"Gesinnungstheater" zu machen. Die *Pfeffermühle* – der Name geht auf eine Idee von Erikas und Klaus' Vater Thomas Mann zurück – wollte "keineswegs nur anklagend" sein. Stattdessen sollte allgemein an "menschliche Solidarität (...), an die Kräfte des Menschenherzens und der menschlichen Vernunft" appelliert werden.



Das Programm war an ein "breites bürgerliches Publikum" gerichtet, das durch ein entsprechend breit gefächertes Angebot gewonnen werden sollte. Dementsprechend wurde, so Erika Mann,

"viel Leichtes, auch rein Lyrisches oder Unpolitisch-Satirisches (...) geboten, so dass auch politisch ganz uninteressierte Kreise auf ihre Kosten kamen, wobei sie, ohne es zu wissen, von uns geimpft wurden und dadurch immun wurden gegen das Nazi-Gift." [3]

Kabarett neben Hitler-Gebrüll

Eröffnet wurde das neue Kabarett am 1. Januar 1933 in der "Bonbonnière", einem – wie Klaus Mann sich erinnert – "sehr intimen, sehr hübschen kleinen Theater" [4]. Erika Mann war für die Auswahl der Texte zuständig und verfasste einen großen Teil davon auch selbst, manche zusammen mit ihrem Bruder. Auch Walter Mehring steuerte anfangs einige Texte bei.



Zum Ensemble gehörte u.a. auch Therese Giehse, die zu der Zeit schon eine bekannte Schauspielerin war und später vor allem durch ihre Mitwirkung in Stücken von Bertolt Brecht berühmt wurde. Sie war eine enge Freundin von Klaus und Erika Mann, wobei die Beziehung zu Letzterer über bloße Freundschaft hinausging.

Für die Musik war der Komponist und Pianist Magnus Henning zuständig, dessen Melodien, so Klaus Mann, in ihrer "Anmut selbst aggressiven Texten die Bitterkeit, das Provokante" nahmen [5].

Wenn die *Pfeffermühle* sich auch um ein "literarisches Kabarettprogramm" bemühte und ausdrücklich kein Aktionstheater sein wollte, so grenzte es sich doch zugleich auch vom nach Klaus Mann "politisch bedenklichen Tingel-Tangel" ab. Stattdessen hatte es einen "stark politische[n] Einschlag" [6] und war "von Anfang an (...) militant anti-nazistisch" [7]. Trotz des breiter angelegten Programms war das Projekt daher, wie Erika Mann rückblickend feststellt,

"ein kühnes Unterfangen. (...) Während Hitler brüllte, schwiegen wir nicht. Wir schwiegen auch nicht an jenem Februarabend, da im Hofbräuhaus, Rücken an Rücken mit unserer 'Bonbonnière', der 'Führer' seine Antrittsrede als Reichskanzler hielt." [8]

Vertreibung aus München

So dauerte es nicht lange, bis die *Pfeffermühle* ihre Zelte in München abbrechen musste. Dabei war es nicht nur der kritische Geist dieses Kabaretts, der den Zorn der neuen Machthaber erregte. Angefacht wurde dieser auch durch persönliche Motive.

Erika Mann war schon zuvor ein Feindbild nationalsozialistischer und rechtsnationaler Gruppierungen und Presseorgane gewesen. Durch Drohungen und Schmähartikel hatten sie versucht, Auftritte der überzeugten Pazifistin zu verhindern.

Erschwerend kam hinzu, dass Therese Giehse zwar jüdischer Herkunft war, von Adolf Hitler jedoch – wie Klaus Mann berichtet – bei ihren früheren Auftritten fälschlicherweise als "völkische Künstlerin, wie man sie nur in Deutschland findet", verehrt worden war [9]. So wurde die Wut auf das freigeistige Kabarett noch durch eine Art enttäuschte Liebe verstärkt – die bekanntlich einen besonders leidenschaftlichen Hass hervorbringen kann.

Neuanfang in Zürich

Rückblickend haben die Nationalsozialisten sich durch ihre Verfolgung des Pfeffermühle-Ensembles allerdings keinen Gefallen getan. Denn dessen eigentliche Erfolgsgeschichte begann erst, nachdem das Kabarett ins Ausland gegangen war. In über tausend Vorstellungen regten die Programme in etlichen

europäischen Städten zum kritischen Hinterfragen nationalsozialistischer Politik und Propaganda an.



Heimathafen der Exil-Pfeffermühle wurde Zürich, wo das Kabarett am 1. Oktober 1933 im Gasthaus *Zum Hirschen* seine Tore zum zweiten Mal öffnete. Dass die *Pfeffermühle* "das erfolgreichste und wirkungsvollste theatralische Unternehmen der deutschen Emigration" wurde, lag nach Klaus Mann insbesondere an seiner Schwester Erika, deren "moralisch-politischer Appell (...) aus dem Herzen kam und mit künstlerischer Phantasie präsentiert wurde". Eben deshalb habe das Kabarett eine so durchgreifende Wirkung erzielen können:

"Dieses ungewöhnliche Kabarettprogramm hatte nicht nur sittlichen Ernst und geistige Aktualität, sondern auch Charme, Rhythmus, Laune: Eigenschaften, ohne die keine Gesinnung, sei sie noch so schön, sich bei einem Theaterpublikum durchsetzt." [10]

Polizeischutz gegen NS-Störtrupps

Je erfolgreicher die *Pfeffermühle* im Ausland wurde, desto heftiger wurden allerdings auch die Gegenreaktionen der Nationalsozialisten. Diese bedienten sich dafür einer kombinierten Strategie aus unmittelbarem und indirektem Druck.

Der unmittelbare Druck erfolgte, wie vor 1933 schon in Deutschland, in erster Linie durch die Aufführungen eingeschleuste Störtrupps. Diese begnügten sich allerdings, wie Klaus Mann berichtet, nicht immer "mit den üblichen Stinkbomben und Trillerpfeifen". Bei einem Auftritt im Züricher Kurhaus wurde einmal sogar "mit scharfer Munition geschossen" [11].

So konnten die Vorstellungen der *Pfeffermühle* teilweise nur unter Polizeischutz stattfinden. Aufgrund von Gerüchten, Erika Mann solle von der Gestapo gekidnappt und nach Deutschland verschleppt werden, musste die Künstlerin sich zeitweise sogar von einem Polizisten nach Hause begleiten lassen [12].

Zensurmaßnahmen auch im Ausland

Die Vorstellungen der *Pfeffermühle* wurden für die Gastländer damit immer mehr zu einem Sicherheitsrisiko. Dies machte sie offener für die Versuche des nationalsozialistischen Regimes, über ihre Auslandsvertretungen Aufführungsverbote durchzusetzen.

Zwar versuchte man seitens der *Pfeffermühle* den Interventionen den Wind aus den Segeln zu nehmen, indem Kritik an politischen Zuständen "immer indirekt" geäußert wurde, ohne Nennung Deutschlands oder der Nationalsozialisten [13]. Dennoch wurde dem Kabarett die Spielerlaubnis in Zürich schließlich entzogen, andere Schweizer Städte zogen nach.

Außerhalb der Schweiz sah es nicht besser aus. In Prag wurde dem Ensemble im Sommer 1935 kurz vor der Vorstellung mitgeteilt, dass zwei Drittel der Texte nicht zur Aufführung kom-

men dürften. In Österreich verweigerten die Behörden dem Ensemble ebenso kurzfristig die Arbeitserlaubnis. Der Grund war die Denunzierung durch einen eigenen Mitarbeiter. Dieser hatte die Behörden über einen Sketch informiert, der sich kritisch mit Erschießungen und Hinrichtungen sozialdemokratischer Arbeiter unter der Dollfuß-Regierung auseinandersetzte.

Im Herbst 1936 wollte die niederländische Regierung weitere Auftritte der *Pfeffermühle* schließlich nur noch bei Zusicherung des Verzichts "auf jede, selbst die indirekteste politische Wirkung" erlauben [14]. Dies gab laut Erika Mann den Ausschlag für die Emigration in die USA.

Versuche, das Kabarett dort als *Peppermill* für das amerikanische Publikum zu adaptieren, scheiterten jedoch exakt an jener Strategie, mit der man sich in Europa das Überleben gesichert hatte: Für amerikanische Verhältnisse war das Programm, so Erika Mann, "zu indirekt" [15]. Das Wesen und der bedrohliche Charakter des Nationalsozialismus seien damals noch nicht hinreichend im amerikanischen Bewusstsein verankert gewesen.

Unterschwellige Anspielungen auf Hitler und seine Spießgesellen wurden daher in den USA gar nicht verstanden. Ehe das Ensemble sich darauf einstellen konnte, hatte sich durch den Kriegsbeginn schon eine völlig neue Situation ergeben.

Impulsgeber für das Züricher *Cabaret Cornichon*



In Zürich wurde die *Pfeffermühle* zu einem Impulsgeber für das *Cabaret Cornichon*, das sich mit dem deutschen Exilkabarett auch die Spielstätte teilte. Wie das deutsche Kabarett mit "gepfefferten" Texten Kritik an den politischen Zuständen üben wollte, brachte das *Cabaret Cornichon* mit der Anspielung auf die Essiggurke zum Ausdruck, den Herrschenden "Saures geben" zu wollen.

Zwar war nur ein kleinerer Teil der Texte dieses Kabarettis explizit politischer Natur. Dies reichte jedoch aus, um die Aufführungen immer wieder zum Gegenstand von Interventionen der deutschen und italienischen Auslandsvertretungen in der Schweiz zu machen, die sich über die antifaschistischen Tendenzen in den Programmen beschwerten. Daraufhin wurden von den Schweizer Behörden auch regelmäßig Zensurmaßnahmen angeordnet [16].

Das *Cabaret Cornichon* brachte zwischen 1934 und 1951 jedes Jahr ein neues Programm heraus. Außer in Zürich trat das Ensemble auch in anderen Schweizer Städten auf. Mit seinen vielen Mundartelementen war das Kabarett eng auf den Schweizer Kontext bezogen. Es stellte "helvetische Befindlichkeiten bloß", thematisierte aber auch die faschistische Bedrohung. So wurde es zu einer Art "Stütze der geistigen Landesverteidigung" [17].

Erika Mann:
Der Prinz von Lügenland

Ich bin der Prinz von Lügenland,
ich lüg', dass sich die Bäume biegen.
Du lieber Gott, wie kann ich lügen,
lüg' alle Lügner an die Wand.

Ich lüge so erfindungsreich
das Blau herunter von den Himmeln.
Seht Ihr die Luft von Lügen wimmeln?
Es weht der Wind vom Lügenteich.

Der liebe Sommer naht sich jetzt,
schon sprießen Knospen an den Bäumen,
lieb Veilchen gelb die Wiesen säumen,
im Kriege ward kein Mensch verletzt.

Ha, Ha, Ihr glaubts, ich merk' es ja.
Ich kann's in Euren Mienen lesen.
Obwohl es lügenhaft gewesen,
steht es vor Euch wie Wahrheit da.

Lügen ist schön,
Lügen ist gut,
Lügen bringt Glück,
Lügen schafft Mut,
Lügen haben hübsche lange Beine.
Lügen macht reich,

Lügen sind fein,
wirken wie wahr,
waschen Dich rein,
gehn wie Hündlein folgsam an der Leine.

Bei mir daheim im Lügenland
darf keiner mehr die Wahrheit reden –
ein buntes Netz von Lügenfäden
hält unser großer Reich umspannt.

Bei uns ist's hübsch, wir habens gut,
wir dürfen unsre Feinde morden,
verleihn uns selbst die höchsten Orden
voll Lügenglanz und Lügenmut.

Wer einmal lügt, dem glaubt man nicht,
wer immer lügt, dem wird man glauben.
Zum Schluss lässt sich's die Welt nicht rauben,
dass er die lautre Wahrheit spricht.

Lügen ist recht,
lügen ist leicht,
alles ist gut,
wenn man's erreicht –
Lügen sind zu unserm Zweck die Mittel.
Lügen bringt Ruhm
dem Lügenland,
Lügen sind bunt
und elegant.

Dumme Wahrheit geht in grauem Kittel.
Ein Prinz bin ich aus Lügenland,
ich will die Wahrheit überdauern.
Verborgen hinter Lügenmauern,
halt' ich den wahrsten Stürmen stand.

Ich misch' das Gift, ich schür' den Brand,
nur so schütz' ich mein Reich vor Kriegen.
Wer mir nicht glaubt, den straf' ich Lügen,
ich selbst, der Prinz von Lügenland!

Die Welt hat gern mit mir Geduld,
und sollt' sie auch zu Grunde gehen.
Mich hört man auf den Trümmern krähen:
Daran sind nur die andern schuld!

Lügen sind sanft,
Lügen sind fein,
machen Euch still,
singen Euch ein,
bis zu einem grässlichen Erwachen.

Lasst's nicht geschehn!
Glaubt ihnen nicht!
Schleudert die Wahrheit
ins Lügengesicht!
Denn die Wahrheit ganz allein kanns machen!

Erika Mann: [Der Prinz von Lügenland](#) (1934)

Musik: Magnus Henning

Ein Protestlied gegen die Herrschaft der Lüge



Für ihr Chanson über den *Prinz von Lügenland* schlüpfte Erika Mann in knielange schwarze Stiefel und trug eine an die SS erinnernde Uniformjacke. So war – auch wenn es dieses Hinweises wohl kaum bedurft hätte – allen klar, worauf sich das Lied bezog. Wie das gesamte Programm der *Pfeffermühle* diente es dazu, das aus Lug und Trug zu-

sammengezimmerte Fundament der nationalsozialistischen Herrschaft als solches zu entlarven.

Auf der Ebene des Textes hielt Erika Mann sich allerdings an die Vorsichtsmaßnahmen, die das Kabarett-Ensemble sich zur Umgehung möglicher Zensurmaßnahmen angewöhnt hatte: Die Strophen verbleiben auf einer indirekt-unbestimmten Ebene. Sie kritisieren die Zustände in Deutschland, ohne das Land und seine damaligen Herrscher beim Namen zu nennen.

Dies erleichtert es auch, den Text von seinem zeithistorischen Hintergrund zu lösen und ihn auf andere Kontexte zu beziehen. Wer das Gedicht heute liest, wird wohl sofort an all die – wie wir heute sagen würden – "Fake-Behauptungen" denken, die in unserer Zeit kaum weniger verbreitet sind als damals. Und uns allen wird wohl auf Anhieb eine ganze Reihe autoritärer Herrscher einfallen, die ihre Macht – wie es in Erika Manns

Chanson heißt – auf ein engmaschiges "Netz von Lügenfäden" gründen.

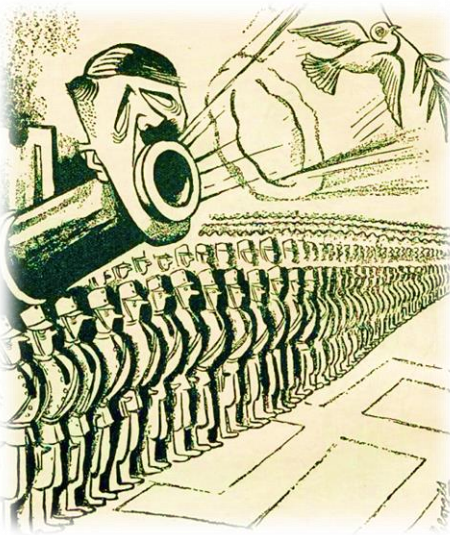
Wie die Lüge sich zur Wahrheit erklären kann

Darüber hinaus benennt der Text auch selbst einige zeitunabhängige Mechanismen, durch die sich die Wirksamkeit von Lügen erklären lassen. Dies gilt etwa für die Beobachtung, dass auch die wirklichkeitsfernsten Lügen einen Anschein von Glaubwürdigkeit, wenn sie nur oft genug wiederholt und im Brustton der Überzeugung vorgebracht werden. Mit denselben Mitteln lassen sich unumstößliche Wahrheiten als Lügen hinstellen bzw. diejenigen diffamieren, die für diese Wahrheiten eintreten.

Auch dass die Lügenherrschaft meist von einer ganzen Lügenbande ausgeübt wird, deren Mitglieder sich untereinander in der Schein-Wahrheit ihres Lügengebäudes bestärken, lässt sich in unzähligen Ländern beobachten. Diese Absicherung der eigenen Machtbasis durch eine oligarchische Herrschaftsform ist auch ein Grund für das in dem Lied angesprochene Zögern anderer, den Lügenbaronen entschlossener entgegenzutreten.

Diese "Geduld" beruht vielfach schlicht auf der Angst, bei einem härteren Vorgehen selbst unter die Räder des Machtapparats von "Lügenland" zu geraten. Die damit angedeutete Kritik der europäischen Appeasement-Politik gegenüber dem Nazi-Reich lässt sich ebenfalls allgemein auf den Umgang mit gewaltbereiten Diktatoren beziehen.

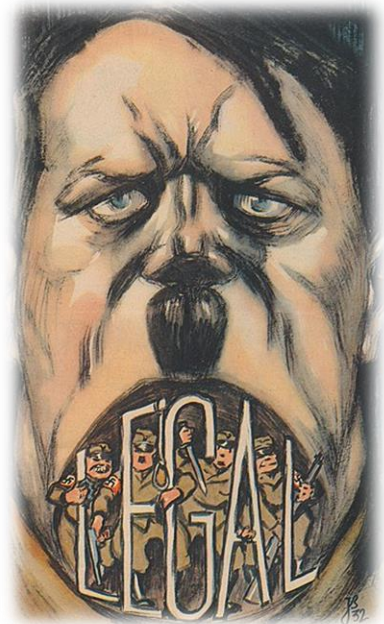
Der Krieg als Frühlingsspaziergang



Bis heute gängige Praxis ist es ferner, das eigentliche Kerngeschäft des Krieges – das Töten – hinter blumigen Worten von Ehre und Vaterlandsliebe zu verstecken. Je perfekter diese Täuschung gelingt, desto leichter lassen sich die Opfer der Lügenbarone in den Strudel des Krieges hineinziehen.

Dass eben dies 1934 – als Erika Mann das Chanson erstmals vortrug – drohte, hat die Autorin helllichtig erkannt. Um ihren Worten Nachdruck zu verleihen, ging sie – wie einer handschriftlichen Regieanweisung im Typoskript des Textes zu entnehmen ist – bei der letzten Strophe nach vorne an die Bühne, riss sich "die Kappe vom Haar und schleudert[e] die letzten vier Zeilen beschwörend ins Publikum" [18].

Leider war der Versuch, das "Lügendesicht" mit dem Glanz der Wahrheit zu demaskieren, nicht von Erfolg gekrönt. Auch das ist heute nicht anders als damals.



Über Erika Mann

Die Lust an der Grenzüberschreitung



Grenzen sind dazu da, um überschritten zu werden – dies könnte als Motto über dem Leben von Erika Mann (1905 – 1969) stehen. Sie opponierte gegen das rigide Regelwerk der Schule, liebte Männer wie Frauen, suchte neue Erfahrungen durch das Ausprobieren von Drogen,

wollte mit ihrer Kunst in das Leben hineinwirken, zog lange ein Nomadenleben einem festen Wohnsitz vor, tourte mittellos mit ihrem Bruder durch die Welt und verließ ihre Heimat, als sich dort das Nazi-Gift auszubreiten begann, um vom Ausland aus um ihre Heimat zu kämpfen.

Komplexe Vater-Tochter-Beziehung

Angesichts ihres stets um Kontrolle seiner inneren und äußeren Regungen bemühten Vaters Thomas Mann erscheinen die Grenzüberschreitungen seiner Tochter zunächst überraschend. Auf den zweiten Blick gibt es aber sehr wohl eine logische Verbindung zwischen ihrem Lebensweg und dem literarischen Werk des Vaters.

So thematisiert Thomas Mann in seinen Prosawerken immer wieder die Gefahr einer übermäßigen Kontrolle der eigenen Bedürfnisse und Triebe. Sowohl Thomas Buddenbrook, der hanseatische Kaufmann in den *Buddenbrooks*, als auch Gustav Aschenbach, der Protagonist in *Der Tod in Venedig*, gehen an ihrer übertriebenen Disziplin zugrunde. Beide erleiden das, was Thomas Mann wohl auch für sich selbst befürchtete – den völligen Zusammenbruch aufgrund einer übersteigerten Selbstkontrolle.



Dies mag auch erklären, warum Thomas Mann durchaus nachsichtig auf die Eskapaden seiner Tochter reagierte. Mehrmals half er ihr aus der Patsche und beglich auch die Schulden, die sie nach der Reise durch die Welt mit Klaus Mann angehäuft hatte.

Später, als er selbst in die USA emigriert war, profitierte Thomas Mann zudem von dem Erfahrungsschatz der Tochter, als diese ihn bei seinen Auftritten begleitete und bei englischsprachigen Diskussionen unterstützte. Nach dem Krieg und dem Tod des Vaters im Jahr 1955 kümmerte sie sich überdies um dessen Nachlass. Sie war es auch, die den Vater mit ihrer klaren politischen Haltung dazu brachte, sich unzweideutig gegen das nationalsozialistische Regime zu positionieren und sich auf die Seite der Exilliteratur zu stellen.

Eine komplizierte Dreiecksbeziehung

In Liebesdingen war Erika Mann eine durch und durch moderne Frau. Sie feierte die Liebe, wo sie hinfiel. Das bedeutet allerdings nicht, dass die Liebe für sie weniger konfliktträchtig gewesen wäre als für andere. Beispielhaft dafür stehen die Dreiecksbeziehungen zwischen ihr, ihrem Bruder Klaus, Pamela Wedekind und Gustaf Gründgens. Als "Viererbande" waren sie sowohl durch das gemeinsame Theaterspiel als auch privat eine Zeitlang unzertrennlich.

In dem von Klaus Mann geschriebenen und von ihm auch an den Hamburger Kammerspielen inszenierten Theaterstück *Anja und Esther* stellte Erika Mann 1925 zusammen mit Pamela Wedekind ein lesbisches Paar dar. Beide waren sich auch außerhalb der Bühne zugetan.



Gleichzeitig war Pamela Wedekind jedoch mit Klaus Mann verlobt, und Erika Mann heiratete 1926 Gustaf Gründgens (von dem sie sich Anfang 1929 wieder scheiden ließ).

Die privaten Verwicklungen verkomplizierten sich zusätzlich dadurch, dass das Berufliche sich mit dem Persönlichen vermischte. Die öffentliche Darstellung lesbischer Liebe verursachte einen Skandal, das Stück wie auch ein Nachfolgeprojekt

– die ebenfalls von Klaus Mann entworfene *Revue zu Vieren* – wurden von der Kritik zerrissen. In der Folge zogen Pamela Wedekind und Gustaf Gründgens sich aus der gemeinsamen Arbeit zurück.

Wenn ehemalige Freunde zu Opportunisten werden

Die durch berufliche Differenzen ausgelösten privaten Kränkungen spitzten sich nach der nationalsozialistischen Macht-ergreifung noch einmal zu. Während Klaus und Erika Mann ins Exil gingen, schloss Gustaf Gründgens eine Art Teufelspakt mit dem NS-Regime. Auch Pamela Wedekind trat während der NS-Zeit weiter in Deutschland als Schauspielerin auf, teilweise an eben jenem Berliner *Theater am Gendarmenmarkt*, wo Gründgens als Intendant wirkte.

In seinem Roman *Mephisto* hat Klaus Mann sich intensiv mit der kompromisslerischen Haltung insbesondere von Gründgens auseinandergesetzt. Dieser wird zwar in dem Roman nicht genannt, ist jedoch klar als Person erkennbar. Einer Klage gegen die Veröffentlichung des Buches wurde daher 1971 letztinstanzlich vom Bundesverfassungsgericht stattgegeben. Der Roman unterlag damit in der Bundesrepublik de facto zeitweilig der Zensur.

Die schon unmittelbar nach Kriegsende erkennbare Schonung von Opportunisten wie Gründgens – bei gleichzeitiger Ausgrenzung oder gar Diffamierung von ins Exil gegangenen Intellektuellen – war mit ein Grund dafür, dass Klaus Mann sich 1949 das Leben nahm. Auch Erika Mann war darüber so ver-

bittert, dass sie sich nach dem Krieg eine Zeitlang weigerte, deutschen Boden zu betreten.

Klaus und Erika Mann: Zwillinge im Geiste



Der Freitod ihres Bruders war wohl der größte Schlag, der Erika Mann in ihrem Leben getroffen hat. Dass beide sich bei ihrer Welttournee in den USA 1928 als *The Literary Mann Twins* präsentierten, war zwar ein Marketing-Gag, mit dem sie sich die damals schon hohe Popularität ihres Vaters zunutze machen wollten. Dennoch verweist der Begriff

"Mann-Zwillinge" auch auf die enge emotionale und geistige Verbindung zwischen den Geschwistern.

Klaus Mann unterstützte seine Schwester nicht nur bei ihrer Schauspielkarriere, sondern ermutigte sie auch zum Schreiben. Gemeinsam verfassten sie den 1929 veröffentlichten Bericht *Rundherum* über ihre Welttournee, Erika verarbeitete die Reise außerdem in einem Theaterstück. Eine weitere Reise führte die beiden 1930 nach Marokko, wo sie auch erstmals mit Haschisch in Berührung kamen.

Mit ihrem Jugendfreund, dem Maler Ricki Hallgarten, nahm Erika Mann 1931 an einer Autorallye quer durch Europa teil. Nachdem sie diese gewonnen hatten, widmeten beide sich einem gemeinsamen Kinderbuch, zu dem Erika Mann die Texte

und Hallgarten die Bilder beisteuerte. Das Buch mit dem Titel *Stoffel fliegt übers Meer* erschien 1932.

Nebenher bastelte Erika Mann weiterhin an ihrer Karriere als Schauspielerin. Zusätzlich zu ihren Bühnenengagements übernahm sie nun auch kleinere Filmrollen.

Widerstand gegen den Faschismus

Der europäische Faschismus und der Krieg führten zu einer klaren Politisierung der Aktivitäten von Erika Mann. Dies hatte schon vor der nationalsozialistischen Machtergreifung begonnen und sich dann mit den Europatourneen ihres Kabarett *Die Pfeffermühle* fortgesetzt.

In den USA setzte sie sich ab 1937 mit Vorträgen und Buchprojekten gegen den Faschismus ein. So gab sie Dokumentarbände über Schule und Erziehung sowie das Alltagsleben im Dritten Reich heraus, ferner – gemeinsam mit Klaus Mann – Bücher über die deutsche Exilliteratur und -kultur.

Daneben begann Erika Mann aber 1938 auch mit Berichten von Originalschauplätzen der faschistischen Gewalt. In diesem Jahr reiste sie mit Klaus Mann nach Spanien und berichtete von dem dortigen Bürgerkrieg. Dies war zugleich ihr Einstieg in eine Tätigkeit als Kriegsberichterstatteerin, die sie mit Beginn des Zweiten Weltkriegs aufnahm.

Ewige Exilantin

Während des Krieges war Erika Mann zunächst für die BBC in London tätig. Danach schrieb sie für verschiedene Zeitungen über den Krieg und verfasste zudem Korrespondentenberichte im Auftrag des US-Militärs. Nach Kriegsende berichtete sie von den Nürnberger Kriegsverbrecherprozessen und führte verdeckt oder über Mittelsmänner Interviews mit Nazi-Größen und deren Anverwandten.

Enttäuscht von der mangelnden Aufarbeitung der nationalsozialistischen Vergangenheit und der teils feindseligen Stimmung gegenüber den Exilierten kehrte Erika Mann bald darauf wieder in die USA zurück. Dort wurde sie nun jedoch in der aufkommenden McCarthy-Ära aufgrund ihres unkonventionellen Lebensstils und ihrer als politisch links geltenden Überzeugungen ebenfalls angefeindet. So zog sie 1952 mit ihren Eltern in die Schweiz, wo sie 1969 auch starb.

Eine [Zeittafel zum Leben Erika Manns](#) findet sich auf der Website des LeMO (Lebendiges Museum Online).

Nachweise

- [1] Klaus Mann: [Der Wendepunkt](#), Neuntes Kapitel: Exil. 1933 – 1936. Der Lebensbericht ist zunächst 1942 in englischer Sprache erschienen. Eine erweiterte deutsche Fassung wurde 1949 veröffentlicht.
- [2] Ebd.
- [3] Erika Mann: [Die Pfeffermühle. Versuch einer "Outline"](#) [Skizze für einen Dokumentarfilm über die Pfeffermühle, 1966], S. 5 f. Digitalisiertes Typoskript im Archiv der Münchner Stadtbibliothek.

- [4] – [6] Klaus Mann, Der Wendepunkt (s. 1).
- [7] / [8] Erika Mann, Die Pfeffermühle, S. 1 (s. 3).
- [9] Klaus Mann, Der Wendepunkt (s. 1). [Achstes Kapitel](#): Die Schrift an der Wand. 1930 – 1932.
- [10] / [11] Ebd., neuntes Kapitel.
- [12] Vgl. Erika Mann, Die Pfeffermühle, S. 2 (s. 3).
- [13] Ebd., S. 3.
- [14] / [15] Ebd., S. 4.
- [16] Vgl. Gerber, Frank: "Es dürfte hier eingeschritten werden müssen ..." Das Cabaret Cornichon und die Zensur 1939 – 1945. In: Kotte, Andreas (Hg.): Theater der Nähe. Zürich 2002: Chronos; allgemein zum Cabaret Cornichon vgl. Keller, Peter Michael: Cabaret Cornichon. Geschichte einer nationalen Bühne. Zürich 2011: Chronos.
- [17] Caluori, Rete: [Cabaret Cornichon](#). In: Kotte, Andreas (Hrsg.): Theaterlexikon der Schweiz. Band 1, S. 317 f. Zürich 2005: Chronos.
- [18] Erika Mann: [Der Prinz von Lügenland](#) (1934); Archiv der Münchner Stadtbibliothek (digitalisiertes Typoskript).

Literatur zur *Pfeffermühle* und zum Exilkabarett

- Bečvová, Romana: [Beteiligt euch – es geht um eure Erde](#). Die Tourneen des politisch-satirischen Kabaretts "DiePfeffermühle" in der Tschechoslowakei und Analyse ausgewählter Texte. Magisterarbeit Brno (Brünn) 2007: PDF.
- Hippen, Reinhard: Satire gegen Hitler. Kabarett im Exil. Zürich 1986: Pendo.
- Keiser-Hayne, Helga: Erika Mann und ihr politisches Kabarett "Die Pfeffermühle" 1933 – 1937. Texte, Bilder, Hintergründe. Reinbek 1995: Rowohlt (zuerst 1990).
- Dies.: [Kabarett "Die Pfeffermühle", 1933 – 1937](#). Historisches-lexikon-bayerns.de.
- Klösch, Christian / Thumser, Regina: From Vienna. Exilkabarett in New York 1938 bis 1950. Wien 2002: Picus.

Von der Lühe, Irmela: Kabarett gegen Hitler – Kabarett im Exil. Erika Manns Pfeffermühle 1933 – 1937. In: Bauschinger, Sigrid (Hg.): Literarisches und politisches Kabarett von 1901 bis 1999: Die freche Muse, S. 131 – 143. Tübingen 2000: Francke (Zwanzigstes Amherster Kolloquium zur Deutschen Literatur).

Zu Erika Mann:

Kröger, Ute: "Wie ich leben soll, weiß ich noch nicht." Erika Mann zwischen "Pfeffermühle" und "Firma Mann". Ein Porträt. Zürich 2005: Limmat.

Von der Lühe, Irmela: Erika Mann. Eine Lebensgeschichte. Reinbek 2009: Rowohlt.

Weiss, Andrea: Die Erika und Klaus Mann-Story. Reinbek 2000: Rowohlt [Buch zu dem von der Autorin zusammen mit Wieland Speck realisierten Dokumentarfilm *Escape to Life – The Erika and Klaus Mann Story*].

Wendt, Gunna: Erika und Therese: Erika Mann und Therese Giehse – Eine Liebe zwischen Kunst und Krieg. München 2018: Piper.

Bilder:

S. 142: Klaus Mann während seiner Zeit bei der US-Army (1944); Handschriftenabteilung der Stadtbibliothek München

143: Erika Mann in New York; Library of Congress. New York World-Telegram & Sun Collection

144: Monika Sperr: Foto von Therese Giehse (1898 – 1975), um 1919; Wikimedia commons

146: Das Züricher Hotel *Zum Hirschen*, die anfängliche Spielstätte der *Pfeffermühle* in der Schweiz; Werbeprospekt des Hotels aus den 1930er Jahren (Monacensia, Literaturarchiv und Bibliothek München)

149: Logo des Cabaret Cornichon (Wikimedia commons)

153: Erika Mann in dem Kostüm für ihr Chanson *Der Prinz von Lügenland*; Foto von Heinz Guggenbühl (Stadtarchiv Zürich)

- 155: Hitler-Karikatur aus der Zeitschrift *The Nation*, New York, Frühjahr 1933
- 155: Jacobus Belsen (1870 – 1937): Wie Herr Hitler das Wort "legal" in den Mund nimmt. Karikatur aus *Der Wahre Jacob* (Februar 1932), Nr. 53, S. 16.
- 156: Annemarie Schwarzenbach: Erika Mann im schweizerischen Sils mit dem Hund der Fotografin, 1936 (Schweizer Nationalbibliothek / Schweizerische Literaturarchive)
- 157: Erika Mann, Pamela Wedekind und Klaus Mann in dem Theaterstück *Anja und Esther*; Foto aus der *Berliner Illustrierten Zeitung* vom 31. Oktober 1925 (Staatsbibliothek Berlin)
- 158: Eduard Wasow: Erika und Klaus Mann (rechts) mit den Eltern Thomas und Katia Mann (1929); Wikimedia commons
- 160: Eduard Wasow: Foto von Erika und Klaus Mann, 1927 (Wikimedia commons)
- 165: Annemarie Schwarzenbach: Erika Mann im südfranzösischen Le Lavandou, 1933 (Schweizer Nationalbibliothek / Schweizerische Literaturarchive)



Kabarett ohne Bühne. Das harte Brot des Exils: Die Odyssee des Walter Mehring

Ins Exil gehen zu müssen, war für alle Verfolgten des NS-Regimes ein schwerer Schlag. Besonders hart traf dies aber jene, die auf den lebendigen Vortrag ihrer Texte auf der Kabarettbühne angewiesen waren. Dies zeigt u.a. das Beispiel Walter Mehrings.



*Ignatij Nivinskij (1880 – 1930): Bühnenbild für die Aufführung von Carlo Gozzis Theaterstück **Turandot** im Moskauer Kunsttheater (1922)*

Der 30. Januar 1933 – von heute und von damals aus betrachtet

1933 bis 1945 – 12 Jahre währte die nationalsozialistische Herrschaft in Deutschland. Von heute aus betrachtet, erscheint es daher selbstverständlich, dass Menschen, die von den Nationalsozialisten zu Volksfeinden erklärt worden waren, zwölf Jahre lang einen breiten Bogen um Deutschland machen mussten.

Anfang 1933 war das so jedoch noch keineswegs abzusehen. Zwar hatten die nationalsozialistischen Schlägertrupps von SA und SS ihre Gewaltbereitschaft auch zuvor bereits zur Genüge unter Beweis gestellt. Dennoch hatten viele nicht damit gerechnet, dass bereits unmittelbar nach der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten eine systematische Verfolgung der Opposition einsetzen würde.



Schließlich war die Demokratie mit der Ernennung Hitlers zum Reichskanzler am 30. Januar 1933 ja keineswegs außer Kraft gesetzt – und die NSDAP hatte zuletzt Einbußen in der Wählergunst hinnehmen müssen. Konnte sie also nicht bei den für den 5.

März 1933 angesetzten Reichstagswahlen endgültig in die Schranken gewiesen werden? War es nicht denkbar, dass die

Kanzlerschaft dieses Herrn Hitler, der für die Mehrzahl der deutschen Intellektuellen nichts anderes als eine Spottgestalt war, eine bloße Episode bleiben würde, ein makabrer Scherz der Geschichte?

Selbst als klar wurde, dass es sich dabei um reines Wunschdenken handelte, hofften viele noch, das nationalsozialistische



Herrschaftsgebäude mit vereinten Kräften zum Einsturz bringen oder doch zumindest erschüttern zu können. Eben dies bringt die in Amsterdam von Klaus Mann herausgegebene Exilzeitschrift *Die Sammlung* zum Ausdruck. Ihr Ziel war es, durch Sammlung aller oppositionellen Kräfte – unabhängig von der politischen Überzeugung – eine kraftvolle Widerstandsfrent gegen das NS-Regime zu bilden.

Mittellos in der Fremde

Mit der Einstellung der Zeitschrift im August 1935 zerstoßen auch endgültig die Hoffnungen auf ein baldiges Ende der NS-Herrschaft. Wer ins Ausland geflohen war, musste sich nun eingestehen: Aus dem vorübergehenden Auslandsaufenthalt würde ein Exil von unabsehbarer Dauer werden.

Damit sahen sich die Exilierten vor dieselben Probleme gestellt, vor denen politisch Verfolgte auch heute noch stehen. Viele hatten bei ihrer überstürzten Abreise nur das Nötigste

mitnehmen können – und mit der Konsolidierung der nationalsozialistischen Herrschaft wurde es bald auch schwierig bis unmöglich, vom Ausland aus auf die eigenen Vermögenswerte zuzugreifen. So fanden sich nicht wenige auf einmal mittellos in einem fremden Land wieder.

Zwar hatten einige sich schon zuvor ein internationales Netzwerk an Kontakten aufgebaut, auf das sie nun zurückgreifen konnten. Für den Aufbau einer neuen Existenzgrundlage reichte das aber nur bei den Stars der Szene – bei jenen also, die sich zuvor schon durch die Übersetzung ihrer Werke in andere Sprachen auch im Ausland einen Namen gemacht hatten. Alle anderen standen buchstäblich vor den Trümmern ihrer Existenz.

Von der einen Unfreiheit in die andere

Ein Neuanfang im Ausland ist immer schwer. Besonders steinig ist ein solcher Weg aber für jene, die für ihre Arbeit auf die Sprache angewiesen sind. Abgesehen von den erschwerten Publikations- und Auftrittsmöglichkeiten ist man im Ausland auch von dem lebendigen Strom der Muttersprache abgeschnitten. Dies kann zudem nicht einfach durch ein Ausweichen auf die Sprache des Gastlandes kompensiert werden.

Selbst jene, die über ausreichende Fremdsprachenkenntnisse verfügten, konnten in der Sprache ihrer neuen Wahlheimat nicht zwangsläufig publizieren oder im Theater auftreten. Nicht nur musste man dafür Feinheiten der fremden Sprache kennen, die erst durch einen längeren Aufenthalt in der Fremde zu

erwerben sind. Die Exilierten wurden von den Einheimischen vielfach auch als unerwünschte Konkurrenz betrachtet, zumal vielerorts vom Ersten Weltkrieg noch mehr oder weniger starke Ressentiments gegenüber Deutschen zurückgeblieben waren.

So wurden den Exilierten keineswegs überall großzügig die Türen geöffnet. Viele hatten einen unsicheren Rechtsstatus. Dies lag anfangs auch daran, dass die Gastländer es sich mit der großspurig auftretenden nationalsozialistischen Regierung nicht verscherzen wollten. Im Krieg wurden Deutsche jenseits der Grenzen des Dritten Reichs dann vielerorts pauschal zu "feindlichen Ausländern" erklärt und teilweise vorsorglich interniert. So endete die Flucht in die Freiheit für viele nur in einer anderen Art von Gefängnis.

"Katastrophen-Mehring" – wenn ein Alptraum Wirklichkeit wird

Besonders prekär gestaltete sich die Lage für jene, die auf den "Brettern, die die Welt bedeuten", zu Hause waren. Die größten Schwierigkeiten hatten dabei diejenigen, die den Stoff, sprich: die Texte für diese Welt lieferten. Dies galt erst recht dann, wenn diese Welt "Kabarett" hieß.

Gedichte, Prosawerke, Essays und selbst Bühnenstücke ließen sich notfalls noch in Exilverlagen und -zeitschriften unterbringen. Auf das aktuelle Zeitgeschehen bezogene Sketche und Chansons verloren jedoch ihren Sinn, wenn sie nicht aufgeführt werden konnten. Sie brauchten die Bühne und ein lebendiges Publikum, um ihre Wirkung entfalten zu können.

Ein Autor, der besonders unter dem Entzug seines künstlerischen Biotops zu leiden hatte, war Walter Mehring (1896 – 1981). Nachdem er anfangs zu den führenden Repräsentanten des Berliner Dadaismus gehört hatte, hatte er sich im Verlauf der 1920er Jahre zu einem der bedeutendsten Textschreiber für das Kabarett entwickelt. Unzählige dort aufgeführte Chansons stammten aus seiner Feder.



Mehring's Lieder und Gedichte hatten oft einen satirischen Charakter, mit dem ein dezidiert politischer Anspruch verbunden war. Dies verdeutlichte bereits sein erster, 1920 erschienener Gedichtband, dem Mehring den Titel *Das politische Cabaret* gab.

Mehring gehörte auch zu jenen, die schon früh vor den Gefahren warnten, die Deutschland und der Welt durch den Nationalsozialismus drohten. Von Freunden wurde er dafür als "Katastrophen-Mehring" belächelt, von den Nationalsozialisten bekämpft und verunglimpft [1]. Und auch die bürgerliche Presse fand es seinerzeit unerträglich, dass Mehring beispielsweise in dem *Lied der drei Straßenkehrer* die nationalsozialistischen Schlägertrupps als "Dreck" darstellte [2].

Der Kaufmann von Berlin: ein visionäres Theaterstück

Einen handfesten Skandal löste Mehring mit dem 1929 von Erwin Piscator inszenierten Theaterstück *Der Kaufmann von Berlin* aus. Das Stück spielt 1923, im Jahr der Hyperinflation, zu deren Ende ein Brot über fünf Milliarden Mark kostete. Dem im Titel erwähnten Kaufmann gelingt es, aus dieser Situation Profit zu schlagen, indem er sein Geld in Sachwerte investiert, die er sukzessive für immer wertvollere Güter eintauscht. Am Ende verfügt er über ein beträchtliches Vermögen, das ihm auch politischen Einfluss sichert.

Dieser Kaufmann ist Jude. So müsste man eigentlich annehmen, dass das Stück in nationalsozialistischen Kreisen mit Beifall aufgenommen worden wäre. Das Gegenteil war jedoch der Fall – und das hatte einen guten Grund. Der Kaufmann ist nämlich bei Mehring – der selbst von Geburt Jude war – nur ein Instrument in den Händen des deutschen Rechtsanwalts Müller, der als der eigentliche Drahtzieher hinter den Geschäften des Kaufmanns fungiert. Dieser handelt letztlich aus edlen Motiven. Ihm geht es in erster Linie darum, Geld für die Behandlung seiner kranken Tochter aufzutreiben.

Geblendet durch die erfolgreichen Spekulationsgeschäfte, lässt der Kaufmann sich schließlich von Müller dazu verleiten, einen Staatsstreich rechtsnationaler Kreise zu unterstützen. Einmal an der Macht, reißen diese sein Vermögen an sich und vergeuden es für ihre Zwecke.

Der nationalsozialistische Topos der "jüdischen Weltverschwörung" wird damit in Mehrings Stück auf den Kopf gestellt. Nicht

die Juden sind es hier, die sich gegen die Welt verschwören, sondern die Deutschnationalen, indem sie mit falschen Versprechungen der bürgerlichen Wirtschaftselite das Geld aus der Tasche ziehen. Dass dabei auch Menschen mit jüdischem Hintergrund zu Schaden kommen, ist ein gerne in Kauf genommener Kollateralschaden.

Mehring rückte damit nicht nur das Täter-Opfer-Verhältnis zurecht. Er wies auch helllichtig auf die Gefahren hin, die sich aus dem sich abzeichnenden Versuch der konservativen Magnaten, Hitler als Statthalter für die Durchsetzung ihrer Interessen zu benutzen, ergaben.

So ist es auch kaum verwunderlich, dass die Nationalsozialisten gegen die Aufführung des Theaterstücks Sturm liefen. Goebbels verfasste eine veritable Hetzschrift dagegen – unter der Überschrift "An den Galgen!" Und die SA störte die Vorstellungen so massiv, dass das Stück nach wenigen Aufführungen abgesetzt werden musste.



Ein warnender Anruf aus dem Außenministerium

In der Nacht vom 27. auf den 28. Februar 1933 brannte in Berlin der Reichstag. Einen Tag zuvor erhielt Walter Mehring einen Anruf einer wohlmeinenden Person aus dem Außenministerium, die ihm riet, sich umgehend außer Landes zu begeben.

Der Anruf ist ein klares Indiz dafür, dass der Reichstagsbrand keinesfalls – wie später von den Nationalsozialisten behauptet – das Werk eines einzelnen Brandstifters war. Vielmehr war er offenbar unter aktiver Beteiligung der neuen Machthaber inszeniert worden, um einen Vorwand für die systematische Verfolgung der Opposition zu haben.

Die Internierungswelle setzte denn auch so prompt ein, dass an der Existenz vorbereiteter Verhaftungslisten kein Zweifel bestehen kann. Auf diesen Listen muss sich auch der Name Walter Mehrings befunden haben – anders ist der warnende Hinweis aus dem Außenministerium kaum zu erklären.

Selbst einem Lieblingsfeind der Nationalsozialisten wie Mehring erschien es allerdings damals noch unvorstellbar, grundlos verhaftet zu werden. Er plante deshalb zunächst, noch einen für den Folgetag geplanten Auftritt zu absolvieren. Am Veranstaltungsort aber wartete bereits die Polizei auf ihn. Nur weil seine Schriftstellerkollegin Mascha Kaléko ihn rechtzeitig vor der drohenden Verhaftung warnte, fiel Mehring seinen Häschern nicht in die Hände. Noch am selben Abend floh er mit dem Nachtzug nach Paris, wo er in den 1920er Jahren lange als Korrespondent gewirkt hatte.

Schreiben als gelebter Widerstand

Mehring widmete sich nun zunächst ganz der antifaschistischen Arbeit. Bereits 1934 veröffentlichte er – in Anspielung auf Johann von Leers' antisemitische Hetzschrift *Juden sehen dich*

an – das Buch Naziführer sehen Dich an – 33 Biographien aus dem Dritten Reich.

1935 folgte der satirische Roman *Müller. Chronik einer deutschen Sippe von Tacitus bis Hitler*. Daneben verfasste Mehring diverse kleinere Glossen und Satiren über das nationalsozialistische Regime, die er in den anfangs noch zahlreicheren Exilzeitschriften auch größtenteils veröffentlichen konnte.

Bald jedoch nahmen die Publikationsmöglichkeiten immer mehr ab. Darüber hinaus machte Mehring sich Sorgen um seine in Berlin zurückgebliebene Mutter, die nach seiner Flucht eine Hausdurchsuchung über sich hatte ergehen lassen müssen. In der Tat waren diese Sorgen keineswegs unbegründet. Seine Mutter wurde später ins Konzentrationslager Theresienstadt deportiert und starb dort im August 1942.

Schwierige Lebensbedingungen im Exil

Mehring's Lebensbedingungen in Paris waren alles andere als komfortabel. Meist lebte er in kleinen Hotels in noch kleineren Dachzimmern, zeitweise zusammen mit der Schauspielerin Ilse Winter, die er sogar beinahe geheiratet hätte [3].

Beim Einmarsch der deutschen Truppen in Österreich im März 1938 befand sich Mehring mit seiner Freundin Hertha Pauli in Wien. Ein zweites Mal musste er Hals über Kopf die Flucht ergreifen [4].

Erneut floh Mehring nach Paris, dieses Mal gemeinsam mit Hertha Pauli. Das Hotel im Quartier Latin, wo die beiden unterkamen, war nach der Fluchtwelle aus Österreich – wie er



später in seinen Erinnerungen schrieb – "vollgestopft vom Mansardenloch bis zum Luftschutz-Kohlenkeller mit Souvenirs an Heimaten, an Herzens- und Geldnöte, an Verfolgungen und Haussuchungen".

Mit Besuchen der Polizei war ständig zu rechnen, auch erfuhr angesichts der bedrängten Raumverhältnisse jeder sogleich vom Leid der anderen. Mehring berichtet u.a. davon, wie die "Hotelinsassen (...) alpträumten (...) vom Doppelselbstmordversuch eines passlosen Liebespaares", den nur einer der beiden Liebenden überlebte, und von einer illegalen Abtreibung [5].

Verbannter Geist, herrschender Ungeist

Alle Bemühungen, die nationalsozialistische Herrschaft mit der Kraft der Feder zu schwächen, hatten also nichts gefruchtet. Deprimiert zweifelt Mehring vor diesem Hintergrund sogar an der Kraft der Literatur, Trost zu spenden:

"Wie sollt ich schreiend Unrecht hindern?

Konnt nicht mal Deine Tränen lindern." [6]

Noch radikaler stellt Mehring die Wirkmöglichkeiten von Literatur in seinem Werk *Die verlorene Bibliothek* in Frage. Die 1951

zuerst auf Englisch und ein Jahr später auch auf Deutsch erschienene *Autobiographie einer Kultur* (Untertitel) kreist um Mehrings im Krieg verloren gegangene, von mehreren Generationen zusammengetragene Familienbibliothek. Anhand ausgewählter Werke spiegelt der Autor in dem Verlust der realen Bücher das Zerplatzen der Träume, Hoffnungen und Utopien, die mit ihren Inhalten verbunden waren.

Abenteuerliche Flucht durch Frankreich

Bei Kriegsausbruch wurde Mehring – wie auch etliche andere in Frankreich lebende Deutsche – in einem Lager interniert. Mehring, der in das in der Normandie gelegene *Camp de Falaise* kam, litt sehr darunter, dass er in seiner Wahlheimat Frankreich nun plötzlich als feindlicher Ausländer angesehen wurde. Auch der Zwang, im Lager "ungenutzt die Zeit verstreichen" lassen zu müssen und nicht zu wissen, was weiter mit ihm geschehen würde, lastete schwer auf ihm [7].

Einflussreiche Freunde bewirkten im Februar 1940 Mehrings Freilassung aus dem Lager. Nachdem er zunächst als Übersetzer für die Regierung eingesetzt worden war, musste er im Juni desselben Jahres, als die deutschen Truppen vor Paris standen, schon wieder die Flucht ergreifen. Zusammen mit Hertha Pauli und anderen schlug er sich nach Südfrankreich durch, wo er sich eine Zeitlang im Hinterzimmer einer Bar versteckte.

Auf Vermittlung des amerikanischen *Emergency Rescue Committee* reiste er weiter nach Perpignan, wo er Kontakt zu Ver-

trauenspersonen aufnehmen sollte. Ziel der Reise war Portugal, wo Mehring sich in die USA einschiffen wollte.

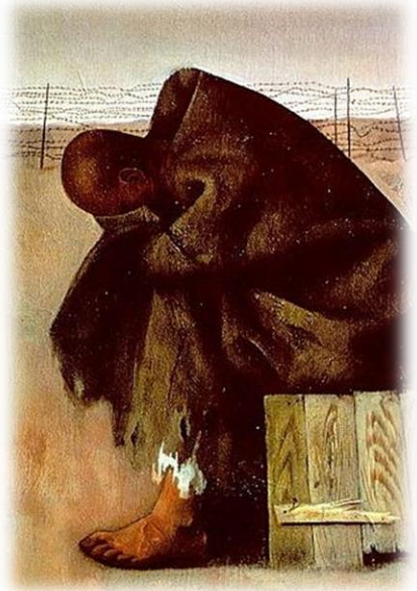
Als er sich in Perpignan jedoch zunächst erschöpft in einem Café niederließ, hielt ein Gendarm ihn aufgrund seiner abgetragenen Kleidung für einen gesuchten Taschendieb und verhaftete ihn. So gelangte Mehring doch noch in die Fänge der *Sûreté Nationale*, die im Rahmen der Kollaboration des Vichy-Regimes mit den Nationalsozialisten für die Festsetzung von Juden und anderen Verfolgten des Naziregimes zuständig war.

In der "Pyrenäenhölle"

Von der *Sûreté Nationale* wurde Mehring in das als "Pyrenäenhölle" bekannte Konzentrationslager von *Saint-Cyprien* gebracht. In seinen Erinnerungen schreibt er lakonisch über dieses, es sei "gewiss nicht eines der ärgsten dieser Gattung" gewesen:

"Geprügelt wurde nur gelegentlich, wenn die Wächter (...) sich gerade langweilten. Gestorben wurde an Typhus. Erschossen bei fahrlässigen Fluchtversuchen."

[8]



Für ihn persönlich war es am schlimmsten, dass ihn "zuletzt noch ins Exil / die Liebe stieß" [9]. Denn im Rahmen des Aus-

reiseversuchs nach Amerika war Mehring von Hertha Pauli getrennt worden und saß nun ohne jede Aussicht, Nachricht von dieser zu erhalten oder selbst Kontakt zu ihr aufzunehmen, im Lager fest. Seine Verzweiflung hierüber bringt er in seinen *Briefen aus der Mitternacht* zum Ausdruck:



*"Ich träum, Dich suchend, festgehext,
wie Du mit Küssen mich bedeckst ...
Ich fühl Dich noch – aus Deinem Glück
reißt mich ein roher Griff zurück.
Und wie Dein Lachen schon verklingt,
kein Schrei, kein Brief mehr zu Dir dringt,
abstürzend greif ich voll Verlangen
in Stacheldraht ... ich bin gefangen ..." [10]*

Aufgrund der diplomatischen Bemühungen des Emergency Rescue Committee kam Mehring nach zwei Monaten wieder frei und konnte sich schließlich am 3. Februar 1941 nach Amerika einschiffen. Den Platz an Bord des Blockadebrechers *Wyoming* erhielt er allerdings nur aufgrund des Verzichts des sozialdemokratischen Politikers Rudolf Hilferding, der acht Tage später in einem Gefängnis der Gestapo an den Folgen eines Selbstmordversuchs starb.

Ein Fremder in den USA

In den USA lebte Mehring zwar in relativer Freiheit, doch wurde seine wirtschaftliche Lage dort zunehmend prekär. In den bürgerlichen Emigrantenkreisen blieb er ein Außenseiter, Publikationsmöglichkeiten gab es für ihn – bis auf wenige Ausnahmen – kaum. So konnte er lange nur als Almosenempfänger überleben.

Erschwerend kam hinzu, dass Mehring innerlich eine große Distanz fühlte zu diesem Land mit seinen "wimmelnden Handelshallen", in dem "Bach-Kantaten kommerziell erschallen" [11]. Auch blieben ihm als sozial engagiertem Autor natürlich die Widersprüche und sozialen Unterschiede in der amerikanischen Gesellschaft nicht verborgen. In seinem Transatlantischen Psalter kritisiert er etwa die Rassendiskriminierung und den Puritanismus der Amerikaner, indem er von der "Plantagenzucht der Rassen, gestützt von Puritanern, / die den Urtrieb hassen", spricht [12].

Zu der sozialen und künstlerischen Isolation trat so auch noch die Erkenntnis hinzu, in ein Land geraten zu sein, in dem die sozialen Unterschiede mindestens ebenso ausgeprägt waren wie einst in der Weimarer Republik. Dabei war es Mehring – als nur geduldetem Exilierten – nun allerdings verwehrt, öffentlich auf die soziale Schieflage der Gesellschaft hinzuweisen.

Von der düsteren Stimmung, die sich daraufhin in ihm ausbreitete, zeugt ein Ausspruch des amerikanischen Schriftstellers Thomas Wolfe (1900 – 1938), den Mehring einem an seinen

Freund George Grosz geschickten Gedicht als Motto voranstellte:

"We are so lost, so naked and so lonely in America." [13]

Ein Fremder in der alten Heimat

Das in dem Wolfe-Zitat zum Ausdruck gebrachte Fremdheitsgefühl verließ Mehring auch nicht, als er 1953 wieder nach Deutschland zurückkehrte. Zwar erhielt er durchaus Anerkennung für seine literarischen Leistungen. So wurde ihm u.a. der Fontane-Preis verliehen, er erhielt das Bundesverdienstkreuz und war Ehrengast der Villa Massimo in Rom. Außerdem wurde er 1956 in die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung aufgenommen.

Dennoch fand Mehring wie viele andere Exilierte auch keinen rechten Anschluss mehr an die Kulturszene seiner alten Heimat. In gewisser Weise war das ja jetzt auch nicht mehr seine Heimat.

Zum einen hatte diese selbst sich verändert: Der Nationalsozialismus hatte seine Spuren hinterlassen, die im Verborgenen weiterwucherten, einstweilen aber unter den glitzernden Teppich des Wirtschaftswunders gekehrt wurden. Für jemanden, dessen Mutter von den Nationalsozialisten ermordet worden war und der sich selbst mehrfach nur knapp deren Zugriff entzogen hatte, war das nur schwer zu ertragen.

Zum anderen hatte aber auch Mehring selbst sich durch die 20 Jahre im Ausland verändert. Auch er sah nun vieles mit anderen Augen.

Schließlich war auch das Kabarett – vor 1933 ein zentraler Bezugspunkt für Mehrings künstlerische Aktivitäten – nach 1945 nicht mehr dasselbe wie in der Weimarer Republik. Andere Zeiten brachten andere Schreibweisen, andere Texte, andere Autoren hervor.

So blieb Mehring im Nachkriegsdeutschland ein Fremder. Die innere Distanz brachte er auch durch äußeren Abstand zum Ausdruck, indem er sich mehr und mehr in die Schweiz zurückzog. Dort starb er auch im Jahr 1981.



**Walter Mehring:
Die kleinen Hotels**

1.

Vom Bahnhof angeschwemmt – im Strom der Massen
fiebernd von Schwindsucht deines letzten Gelds
treibst du durch Reusen immer engerer Gassen
 die abzweigen
 zu den Absteigen
 zu den
 kleinen Hotels.

Wenn dich ein Blick taxiert, tu unverfänglich!
Tritt ein; bring Glück herein! Und: Gott vergelt's!
Es keuchen hinterdrein treppauf die Jahre kränklich,
du bist verdonnert nun auf lebenslänglich
zu kleinen Hotels
 zu kleinen Hotels
 zu kleinen Hotels.

2.

Dort fällst du mit der Tür in sieche Räume,
zu Häupten droht im Sturz der Mauerfels –
pitschnass das Bett vom Angstschweiß fremder Träume,
 die aufquellen
 aus den Abfällen
 der kleinen Hotels.

Du musst des Nebenzimmers Pein erdulden.
Dass sie sich schlaflos auf dein Kissen wälz –
dass dich des Nachbarn Wollust würgt – und alle Schulden,
die prasseln nachts aufs Dach aus vollen Mulden
auf die kleinen Hotels
auf die kleinen Hotels
auf die kleinen Hotels.

3.

Willst du dich frierend an der Liebsten wärmen,
schmiegst du dich eng in ihres Atems Pelz –
die Neugiergnomen werden dich umschwärmen.,
die nachts spuken
in den Dachluken
der kleinen Hotels.

Versuch zu fliehen aus dem Wust von Gängen –
schon schrillt die Glocke wütenden Gebells ...
Tapetenranken fangen dich in ihren Fängen,
bis sich allmählich ganz zum Sarg verengen
die kleinen Hotels
die kleinen Hotels
die kleinen Hotels ...

aus: Und Euch zum Trotz (1934)

hier zit. nach Walter Mehring: Staatenlos im Nirgendwo. Die Gedichte, Lieder und Chansons 1933 – 1974, herausgegeben von Christoph Buchwald, S. 40 f. Düsseldorf 1981: classen.

Das Hotel als Metapher für das Labyrinth der Fremde

In dem Gedicht verarbeitet Walter Mehring die Bedingungen, unter denen er als Exilant in Paris in den 1930er Jahren leben musste.

Das Gedicht spricht zunächst die alltäglichen Probleme an, die das Leben im Exil mit sich bringt: die finanzielle "Schwindsucht", die ständige Angst, irgendwo anzuecken und ausgewiesen zu werden, die ungesunden Lebensbedingungen in den "sieche[n] Räume[n]" und die beengten Wohnverhältnisse, die dazu führen, dass man alles übereinander weiß, ohne einander richtig zu kennen.



Mehrere Bilder zeichnen die Lebenssituation des Exilierten als Labyrinth, aus dem es kein Entkommen gibt: Die engen Gassen sind wie Reusen, engmaschige Netze, in denen sich der Herumirrende hilflos verfängt. Sie finden eine Entsprechung in dem "Wust von Gängen" des Hotels und in den "Tapetenranken" des Zimmers, die wie mit Krakenarmen nach

dem im Wartesaal des Lebens Festsitzenden zu greifen scheinen.

So wirkt das Zimmer selbst am Ende wie ein Sarg, in dem der ausweglos Gestrandete lebendig begraben ist. Wie menschl-

ches Treibgut ist er – so heißt es gleich im ersten Vers – im "Strom der Massen" an einen Strand gespült worden, der für ihn nie zum sicheren Hafen werden wird.

Chansonhafte Form, elegischer Inhalt

Von der äußeren Form her erinnert das Gedicht deutlich an die zahlreichen Chansons, die Mehring als einer der bedeutendsten Kabarettlyriker der Weimarer Republik bis zu seiner Flucht aus Deutschland verfasst hat. So wird der Verweis auf die "kleinen Hotels" am Ende jeder Strophe wie ein Refrain wiederholt.

Dieser Eindruck wird durch die Einrückung der jeweils letzten Verse einer jeden Strophe noch verstärkt. Daneben verweist auch die teils saloppe Ausdrucksweise auf die umgangssprachlichen Konventionen des Chansons.

Die von der Chansonform suggerierte Leichtigkeit bildet eine schmerzliche Dissonanz zu dem alptraumhaften Geschehen, das auf der Inhaltsebene beschrieben wird. Dies entspricht der inneren Zerrissenheit eines Autors, der mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten auch seine künstlerische Heimat verloren hatte.

Nachweise

- [1] Vgl. Buchwald, Christoph: Nachwort. In: Walter Mehring: Chronik der Lustbarkeiten. Die Gedichte, Lieder und Chansons 1918 – 1933, S. 463 – 483 (hier S. 476). Düsseldorf 1981: clausen.
- [2] Walter Mehring: Lied der drei Straßenkehrer (1929). In: Ebd., S. 336.

- [3] Vgl. Heim, Gabriel: Ich will keine Blaubeertorte, ich will nur raus – Eine Mutterliebe in Briefen, S. 57 – 62. Berlin 2013: Quadriga; hier zit. nach dem Auszug aus dem Buch auf walter-mehring.info vom 28. Februar 2016: [Die geplatzte Hochzeit von Walter Mehring und Ilse Winter in Paris](#).
- [4] Vgl. die [Auszüge aus den Erinnerungen von Walter Mehring und Hertha Pauli](#) auf walter-mehring.info vom 12. März 2018.
- [5] Walter Mehring: Wir müssen weiter. Fragmente aus dem Exil, S. 38 f. Düsseldorf 1979: classen.
- [6] Walter Mehring: Briefe aus der Mitternacht. 1937 – 1941. Heidelberg 1971: Schneider; auch in Ders.: Staatenlos im Nirgendwo. Die Gedichte, Lieder und Chansons 1933 – 1974, herausgegeben von Christoph Buchwald. Düsseldorf 1981: classen.
- [7] Mehring: Camp de Falaise. In: Briefe aus der Mitternacht (s. 6), S. 21 – 23.
- [8] Mehring, Wir müssen weiter (s. 5), S. 85.
- [9] Mehring: Flucht durch Frankreich 1940. In: Briefe aus der Mitternacht (s. 6), S. 24 – 26.
- [10] Mehring: Camp de Saint-Cyprien 1940. In: Ebd., S. 27 – 30.
- [11] Mehring: Rescue-Visa. In: Ders.: Staatenlos im Nirgendwo (s. 6), S. 152.
- [12] Mehring: Transatlantischer Psalter (1943 – 1946). In: Das neue Ketzerbrevier (1962), S. 191 – 221; hier zit. nach ebd.
- [13] Vgl. die Rezension von Hans Sahl im Anhang zu Mehrings *Chronik der Lustbarkeiten*, (s. 1), S. 271.

Weitere Literatur zu Walter Mehring

- Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Walter Mehring. *Text + Kritik* 78. München 1983: edition text + kritik.
- Dencker, Klaus Peter: Staatenlos im Nirgendwo – Walter Mehring. In: *akzente* 1975, H. 3, S. 258 – 273.
- Hellberg, Frank: Walter Mehring. Schriftsteller zwischen Kabarett und Avantgarde. Bonn 1983: Bouvier (Diss. Univ. Hannover).

Schulz, Georg-Michael: Walter Mehring. Hannover 2013: Wehrhan.
Serke, Jürgen: Walter Mehring. Schüsse mitten ins deutsche Gemüt. In:
Ders.: Die verbrannten Dichter, S. 134 – 151. Frankfurt/Main erw.
Aufl. 1983: Fischer (zuerst 1977).

Eine [ausführliche Bibliographie zur Sekundärliteratur über Walter Mehring](#)
findet sich auf walter-mehring.info.

Bilder:

- S. 167: Menschenmenge vor dem Sitz des Reichspräsidenten bei der Ernennung Hitlers zum Reichskanzler am 30. Januar 1933; Foto von Georg Pahl (Bundesarchiv)
- 168: Titelblatt der Zeitschrift *Die Sammlung* (September 1933)
- 171: Walter Mehring (1920); Foto aus Richard Huelsenbecks *Dada-Almanach* (1920)
- 173: Der Reichstagsbrand in der Nacht vom 27. auf den 28. Februar 1933 (Bundesarchiv)
- 176: Ōhashi Ryōkai: Eine Seitenstraße im Quartier Latin (zwischen 1929 und 1933); Ashiya/Japan, Stadtmuseum für Kunst und Geschichte
- 178: Felix Nussbaum (1904 – 1944): Im Lager; auf der Inhaftierung des Künstlers im Camp de Saint-Cyprien basierendes Gemälde (1940; Ausschnitt)
- 179: Die österreichische Schauspielerin und Autorin Hertha Pauli (1906 – 1973); Foto von Otto Paap in der Zeitschrift *Die Bühne* (Juni 1925)
- 182: Willem van de Poll: Walter Mehring bei der Arbeit (Juni 1964)
- 185: Eugène Atget (1857 – 1927): Die Rue de la Montagne-Sainte-Genève im Pariser Quartier Latin (1898); Cleveland Museum of Art

alle Bilder von Wikimedia commons

Jüdischer Humor als Waffe gegen den Antisemitismus: Das österreichische Kabarett der Zwischenkriegszeit/1

Das österreichische Kabarett war nach dem Ersten Weltkrieg zunächst stärker auf Unterhaltung ausgerichtet, politisierte sich dann jedoch zunehmend. Dabei spielte auch der Einfluss der jüdischen Kultur eine wichtige Rolle.



Marc Chagall: *Der Geiger* (1912/13)
Stedelijk Museum, Amsterdam (Wikimedia commons)

Wien: eine fröhliche Amüsierhölle

Auch in Österreich blühte die Amüsierkultur nach dem Ende des Ersten Weltkriegs rasch wieder auf. Davon profitierte auch das Kabarett.

Zur Ausbildung eines *politischen* Kabaretts kam es allerdings zunächst nicht. Stattdessen überwogen in der bis 1945 stark auf die Hauptstadt konzentrierten Kleinkunstszenen anfangs typisch wienerische Elemente wie das volksliedhafte Chanson und die boulevardeske Operette. Hinzu kamen revuehafte Tanzeinlagen sowie mit einer kräftigen Portion Wiener Schmähe gewürzte Conférences und Gedichtvorträge.



Die beiden wichtigsten Zentren der Wiener Kabarettszene waren zunächst das Cabaret *Die Hölle* und das *Simpl*, die beide schon vor 1914 bestanden hatten – Letzteres als "Bierkabarett Simplicissimus", was den Amüsiercharakter der Vorkriegsspielstätten zusätzlich betont. Dieser stand auch nach 1918 im Vor-

dergrund. Wenn die Programme zum Nachdenken anregten, so geschah dies weniger in primär politischer als vielmehr in einer auf das Alltagsleben bezogenen philosophischen Weise.

Wien: der bessere Himmel

Die musikalischen Darbietungen des Zwischenkriegskabarets orientierten sich vor allem am Wienerlied und der für dieses typischen Mischung aus Nostalgie, selbstironischer Reflexion und zuweilen makabrem Humor. Diesen Ton griff auch Fritz Grünbaum für seine berühmten Conférencen und gereimten Geschichten auf.



Ein typisches Beispiel für diese Geschichten ist *Die Hölle – im Himmel!* [1]. Darin beklagt Grünbaum sich über das unbequeme Leben, das ihm nach seinem Tod im Himmel droht. Denn: Als Engel muss er barfuß gehen, er muss seinen schönen Frack ablegen, auf den Engelsflügeln kann er nicht liegen, das Gehen ist damit auch unbequem, weil die Flügel ja zum Fliegen gedacht sind – und dann soll er auch noch als Schutzengel auf ungezogene Lausbuben achtgeben!

Die Moral von der Geschicht' ist typisch wienerisch: Der Himmel ist die Hölle, Gott möge einen davor bewahren, dort einziehen zu müssen. Der wahre Himmel liegt allein in Wien – also sollten alle das Leben im Wiener Himmel in vollen Zügen genießen!

Jüdisch-ungarische Geburtshilfe für das Kabarett

Schon vor 1914 war die Kleinkunstszene in Wien stark von der jüdischen Kultur beeinflusst. Ein wichtiger Grund dafür war die enge Verbindung mit Budapest in der bis 1918 bestehenden österreichisch-ungarischen Doppelmonarchie.

Wie in Wien gab es damals auch in Budapest eine starke jüdische Gemeinde, in der viele deutschsprachig waren. In diesem multikulturellen Ambiente hatte sich eine spezifische, über die Grenzen hinaus bekannte Amüsierkultur entwickelt. Einige Impresarios fischten dort gezielt nach Talenten, mit denen sie Ensembles für Auftritte in Wien zusammenstellten.

Eines davon war das *Budapester Orpheum*, das bereits vor der Jahrhundertwende in Wien Popularität erlangte [2]. Sein Markenzeichen war die Kombination von Gesang und Einaktern, verbunden durch eine spezifisch jüdische Form von Alltagshumor. Dem korrespondierte auch die Bühnensprache, die auf einem wienerischen Dialekt mit jiddischen Einsprengseln beruhte.

Jüdischer Humor auf Wiener Bühnen

Auch nach dem Ersten Weltkrieg blieb der jüdische Einfluss auf die Wiener Kabarettkultur unverkennbar. Er erstreckte sich sowohl auf deren Inhalte und Formen als auch auf maßgebliche Akteure und die Spielstätten, von denen sich viele in der jüdisch geprägten Leopoldstadt befanden.

So hatten mit Fritz Grünbaum und Karl Farkas zwei der bekanntesten Akteure der damaligen Wiener Kleinkunstszene jüdische Wurzeln. Gemeinsam machten sie die in Budapest entwickelte Kunstform der Doppelconférence in Wien populär. Diese fügt ein zusätzliches Element der Komik in die Vorstellungen ein, indem die beiden Conférenciers unterschiedliche Typen repräsentieren und sich in der Art der späteren Screwball-Komödien die Humorbälle zuspielen.

Aus jüdischen Familien stammten auch die Diseuse Stella Kadmon und Egon Friedell, der neben seiner kulturphilosophischen Arbeit auch als Bühnenautor in Erscheinung trat. Besonders erfolgreich war seine bereits 1908 uraufgeführte Groteske *Goethe im Examen*, eine Kritik des Schulwesens, bei der Goethe in einer Prüfung zu Fragen über sein eigenes Werk durchfällt. Friedell spielte dabei in zahlreichen Vorstellungen selbst die Hauptrolle.



Das Jüdisch-Politische Cabaret

Auch die Politisierung des Kabaretts wurde Ende der 1920er Jahre maßgeblich von jüdischen Künstlern vorangetrieben. Exemplarisch dafür steht das 1927 von Oscar Teller und Victor Schlesinger gegründete *Jüdisch-Politische Cabaret*.

Teller und Schlesinger waren zuvor bereits als Heurigen-Duo zusammen aufgetreten. Schon dabei hatten sie sich nicht darauf beschränkt, launige Alltagsphilosophien zu den typischen Klängen des Wienerliedes zum Besten zu geben. Stattdessen hatten sie – in Zusammenarbeit mit ihrem Freund Fritz Stöckler – satirische Texte entwickelt, die sie, begleitet von dem Pianisten Arthur Reichenbaum, zu typischen Heurigenmelodien vortrugen.

Zentrales Thema der Kritik war von Anfang an der auch in Österreich immer mehr um sich greifende Antisemitismus. Dabei wurden auch tagesaktuelle Themen aufgegriffen, wie etwa der Skandal um ein mildes Gerichtsurteil für den Mord an einem jüdischen Kassierer. In einem Lied von Teller und Schlesinger kommentiert der Täter dies sarkastisch mit den Worten:

*"Zu sowas, da g'hört kein Mut:
ich nehm's Messer, stoß ihm in den Leib,
dann nehm ich ihm Geld und Uhr.
(...)
Für das krieg höchstens ich drei Monat,
mildernder Umstand: s'war a Jud." [3]*

Mit ihren kritischen Liedtexten richteten sich Teller und Schlesinger in erster Linie an ein jüdisches Publikum. Ziel war es, dieses durch die "Waffe des Witzes" dazu zu ermutigen, antisemitische Tendenzen nicht widerstandslos hinzunehmen.

Dabei gingen die beiden Künstler, wie Teller rückblickend erläutert, davon aus, dass "der Juden Witz ein schärferer, ein prägnanterer, ein besser hinschlagender ist". Da dieser Witz Teller zufolge allgemein charakteristisch ist für das Kabarett, sieht er dieses auch maßgeblich vom jüdischen Humor geprägt: "Das Cabaret ist eine Domäne der Juden" [4].

Antisemitismus-Kritik zu Heurigen-Melodien

Dadurch, dass sie die Satiren in einer dem Publikum "vertrauten, leicht eingängigen Form" darboten [5], wollten Teller und Schlesinger Hemmschwellen abbauen und den Protest gegen Judenfeindlichkeit als selbstverständliche Form von Zivilcourage im Alltag etablieren.

Dies galt auch für das spätere *Jüdisch-Politische Cabaret*. Auch hier war die Kritik an antisemitischen Ausfällen ein wesentlicher Teil des Programms. Dies galt erst recht seit der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten in Deutschland.

So wird etwa in *Vom Leben und Lieben im Dritten Reich* die nationalsozialistische Rassenideologie persifliert. In dem Lied begutachtet ein SA-Mann seine Auserwählten nach rassistischen Kriterien: "Die Zöpfe sind zwar falsch, doch das Blond, das ist echt." Die Zähne sind zwar schon "die Dritten, doch ziemlich

korrekt". Also gehen die beiden zum "Zuchtamt", wo die Frau einer erneuten Prüfung unterzogen wird:

*"Darauf sagt der Herr Zuchtwart: es ist Ihnen klar –
bei uns kriegen die Frauen zwei Kinder pro Jahr.
Sie äußert Bedenken und macht draus kein Hehl –
doch da schreit der Zuchtwart: Befehl ist Befehl!" [6]*

Dem souverän wirkenden Spott zum Trotz ist dem Text das ungläubige Entsetzen über die nationalsozialistische Politik deutlich anzumerken. So wird in dem Lied auch gefragt:

*"Sie glauben vielleicht, das ist alles nur Hetz'?"
Nein! Das ist dort Vorschrift; das ist dort Gesetz!" [7]*

Kabarettistische Rebellion der sozialistischen Jugend

Auch an einem weiteren politischen Kabarett der Zwischenkriegszeit waren mit Victor Grünbaum und Robert Ehrenzweig – die sich später in "Victor Gruen" und "Robert Lucas" umbenannten – zwei jüdische Künstler führend be-



teiligt. Dabei handelte es sich ursprünglich um ein Projekt der sozialdemokratischen Jugend. Durch die Gründung einer "Sozialistischen Veranstaltungsgruppe" protestierte diese 1926

gegen den Kurs ihrer Partei, der sich ihrer Ansicht nach zu weit von den sozialistischen Idealen entfernt hatte.

Aus dem Projekt entwickelte sich ein eigenständiges Kabarett, dem die Mitglieder den programmatischen Namen "Politisches Kabarett" gaben. Dieses erwies sich als so erfolgreich, dass die Parteiführung es gezielt förderte und für den Kampf gegen den politischen Gegner nutzte.

Neben Grünbaum und Ehrenzweig zählten Ludwig Wagner, Karl Bittmann, Jura Soyfer und Edmund Reismann zu dem Autorenkollektiv, das den Großteil der Texte für das bis 1933 aktive Ensemble verfasste. Thematische



Schwerpunkte waren soziale Ungerechtigkeit, die österreichische Klassenjustiz, die Verbindungen zwischen nationalistischer Heimwehr, Staatsgewalt und Großindustrie, Militarismus, die Gewalt gegen protestierende Arbeiter bei den wiederkehrenden sozialen Unruhen und der erstarkende Faschismus in Europa.

Nach dem Vorbild der Sozialistischen Veranstaltungsgruppe bildeten sich unter den Sammelbezeichnungen "Rote Spieler" und "Blaue Blusen" eine Reihe von sozialistischen bzw. sozialdemokratischen Laienspielgruppen. Auch sie protestierten mit satirischen Liedern und Texten gegen soziales Unrecht und politische Missstände.

Letzte Ausfahrt Wien: Das deutsche Kabarett flieht nach Österreich

Bis 1933 waren die deutsche und die österreichische Kabarettszene eng miteinander verflochten. Populäre Wiener Kabarettisten wie Fritz Grünbaum traten ebenso in Deutschland auf wie etwa der Münchner Karl Valentin in Wien. In manchen Fällen kam es auch zu Übernahmen von Chansons, die dann im Hinblick auf die jeweiligen lokalen Besonderheiten angepasst wurden.

Mit der nationalsozialistischen Machtergreifung wurde der Austausch zwischen den beiden Kabarettszenen jedoch drastisch erschwert. Möglich war er nun nur noch für jene, die auf jede Form politischer Aussage verzichteten.

Für die Wiener Kabarettkultur ergab sich daraus ein gegenteiliger Effekt. Die Verunmöglichung des politischen Kabarett in Deutschland führte dazu, dass die in Österreich schon seit Ende der 1920er Jahre zu beobachtende Politisierung des Kabarett sich intensivierte.

Kabarett gegen die nationalsozialistische Bedrohung

Diese Entwicklung ist allerdings nur zum Teil auf die Emigration deutscher Intellektueller nach Österreich zurückzuführen. Wichtiger war die Tatsache, dass die Übernahme der Macht durch die Nationalsozialisten auch außerhalb Deutschlands die reale Bedrohung durch den Faschismus überdeutlich vor Augen führte.

Schließlich gab es damals auch in Österreich eine starke nationalsozialistische Bewegung. Zwar wurde deren Partei im Juni 1933 verboten, und ihr Versuch, 1934 durch einen Putsch an die Macht zu gelangen, scheiterte. Der Grund für die Ausgrenzung der



österreichischen Nationalsozialisten war jedoch keineswegs eine antifaschistische Gesinnung der Regierung. Vielmehr ging es dieser darum, das austrofaschistische Modell eines autoritären Ständestaates als Konkurrenzmodell gegenüber dem deutschen Nationalsozialismus zu behaupten und so die österreichische Unabhängigkeit zu bewahren.

So wurden die Entwicklungen in Deutschland von vielen als Menetekel für das wahrgenommen, was im Falle einer Verstärkung der faschistischen Tendenzen im eigenen Land drohen könnte. Dies galt umso mehr, als Deutschland ab 1936 den Druck auf das Nachbarland erhöhte. In der Folge wurden die Nationalsozialisten auch in Österreich an der Macht beteiligt, und Österreich geriet immer stärker unter den Einfluss des großen deutschen Bruders.

Der Liebe Augustin kritisiert den Antisemitismus

Vor diesem Hintergrund wurden auch die Programme jener Kabarettbühnen, die zuvor eher auf gehobene wienerische Unterhaltung gesetzt hatten, politischer. Dabei kam ihnen zugute, dass im österreichischen Ständestaat der 1930er Jahre

Kritik an der Regierung zwar unerwünscht war und auch durch diverse Kontrollmaßnahmen unterbunden werden konnte, es jedoch keine offizielle Zensur gab.

Kritik am nationalsozialistischen Deutschland wurde angesichts des anfänglichen Bemühens um Abgrenzung zum übermächtigen Nachbarn zumindest stillschweigend geduldet. Ein Beispiel dafür ist *Die Legende vom namenlosen Soldaten*, ein Werk des deutschen Emigranten Gerhart Herrmann Mostar. Das Gedicht wurde 1935 in dem 1931 von Stella Kadmon gegründeten Kabarett *Der liebe Augustin* zur Musik von Franz Eugen Klein vorgetragen.



Mit dem Hausautor und Conférencier Peter Hammerschlag hatte Kadmon zunächst eher auf teils makabren Wiener Wortwitz, Grotesken und Stegreifgedichte gesetzt. Mit der *Legende vom namenlosen Soldaten* nahm das Kabarett nun jedoch klar politische Stellung – im konkreten Fall gegen die Anordnung der nationalsozialistischen deutschen Regierung, Namen jüdischer

Gefallener aus dem Ersten Weltkrieg von Kriegsdenkmälern zu entfernen.

In dem Gedicht erscheint einer der gefallenen jüdischen Soldaten – "ein Blutfleck im Jubelchor" – einem seiner ehemaligen Kameraden im Traum und flüstert ihm

*"Klage und Frage ins Ohr:
Will dir die Hand noch reichen,
ich starb für deinen Staat.
Darfst mir die Hand nicht geben?
Wie trägst du dieses Leben?" [8]*



**Peter Hammerschlag:
Krüppel-Fox (Krüppellied)**

Wenn ich mal trüber Laune bin,
dann geh' ich zu den Blinden
und lache mir den Buckel krumm,
wenn sie die Tür nicht finden.
Dann geh' ich zu den Lahmen auch,
wohl in ein dunkles Gangerl,
schnall' ihnen die Prothesen ab
und spiel' mit ihnen Fangerl.

Krüppel ha'm so was Rührendes.
Krüppel ha'm was Verführendes.
Wenn ich so einen Krüppel seh',
wird mir ums goldne Wienerherz
recht warm und weh.

Ich sprach zu einem Mägdelein:
"Du hast nur einen Haxen!
Mach Dir nichts draus, sei trotzdem mein!
Er wird Dir eh nicht wachsen."
Da bracht' sich mir das Mägdlein dar
im weißen Bettgehege.
Der abgeschnitt'ne Haxen war
durchaus mir nicht im Wege.

Krüppel ha'm so was Rührendes ...

Ich leg stets die Binde an,
wenn ich die Stadt durchfahre,
denn Plätze in der Straßenbahn
sind meistens Mangelware.
Drei Punkte schwarz auf goldnem Grund,
euch weiß ich sehr zu schätzen.
Bin ich auch stark und kerngesund,
ein jeder lässt mich setzen.

Krüppel ha'm so was Rührendes ...

Ein Mäd'el war bedient, o Graus,
ihr Name, der war Stasi*.
Da beutle ich mein Staubtuch aus,
gleich unter ihrem Nasi.
Und fängt sie dann zu husten an,
speit schleim sie und spuckt Blut sie,
sag' als perfekter Gentleman
ich höflich: "Kutzi, kutzi!"

Krüppel ha'm so was Rührendes ...

**Stasi: Kurzform von "Anastasia"*

[Lied, gesungen von Helmut Qualtinger](#) zur Musik von Hans
Kann

Der Blitzdichter und das freche Dromedar



Viele Gedichte und Lieder von Peter Hammerschlag versprühen einen geistreichen Wortwitz, ohne jedoch politisch brisant zu sein. Ein Beispiel dafür ist sein bekanntes Gedicht *Franz, das freche Dromedar*. Darin moniert die "schöne Frau Kamel", dass ihr Sohn Franz von seiner frechen Haltung schon einen Buckel habe. Daraufhin schreit "der Franz ganz frech: Juchhei! Du hast doch selbst der Buckel zwei!"
[9]

Solche Unsinnverse, die Hammerschlag auch als "Blitzdichter" aus dem Stegreif kreieren konnte, machten ihn zu einem der populärsten Kabarettkünstler der österreichischen Zwischenkriegszeit. Es gibt von ihm jedoch auch hintergründigere Lieder, die vom Publikum mit weniger Begeisterung aufgenommen worden sein dürften.

Hammerschlag bedient sich dabei zuweilen einer ähnlichen Technik wie Oscar Teller und Victor Schlesinger in ihrem *Jüdisch-Politischen Cabaret*: Er kombiniert seine kritischen Verse mit den heimeligen Klängen des Wienerliedes und des Wiener Dialekts. Die sich daraus ergebende Dissonanz macht die Kritik einerseits umso wirkungsvoller. Andererseits wird so auch die Inhumanität entlarvt, die sich hinter der selbstgefällig-selbstverliebten Sentimentalität des heimischen Liedguts verbirgt.

Sadismus mit Wiener Gemütlichkeit

Das bekannteste Lied aus dieser Kategorie ist wohl der *Krüppel-Fox*, den Helmut Qualtinger und André Heller 1979 für ihr Album *Heurige und gestrige Lieder* aufgenommen haben (unter dem Titel *Krüppellied*). Ganz ungeniert berichtet das Ich in dem Lied davon, wie es behinderte Menschen systematisch ausbeutet, verhöhnt und diskriminiert.

Blinde werden in dem Gedicht ausgelacht, ihre Armbinde zweckentfremdet, um selbst einen Platz in der überfüllten Straßenbahn zu finden. Menschen mit Prothesen werden gezielt Situationen ausgesetzt, die sie nicht bewältigen können, behinderte Frauen sexuell missbraucht.

Die Selbstverständlichkeit, mit der behinderte Menschen hier marginalisiert und gequält werden, ist umso bedrückender, als dies vor dem Hintergrund der damaligen Zeit natürlich an die nationalsozialistischen Euthanasie-Programme denken lässt. Allerdings hat der Text auch eine zeitübergreifende Komponente. Dies zeigte sich nicht zuletzt an dem Skandal, den die Neueinspielung des Liedes durch Qualtinger und Heller auslöste.

Ein skandalträchtiges Lied

Die Verbindung einer sadistischen Haltung gegenüber hilflosen Menschen mit der Weinseligkeit des Wienerliedes traf offenbar auch Ende der 1970er Jahre noch einen Nerv. Instinktiv fühlten

viele sich anscheinend durchschaut – und zeigten dementsprechend heftige Abwehrreaktionen.

Dies war auch 2016 der Fall, als ein SPÖ-Mitarbeiter die wiederkehrenden Forderungen der rechtspopulistischen FPÖ, man solle "das Wiener Liedgut in den Schulen auch wieder den Kindern näherbringen" [10], mit dem Verweis auf Hammerschlags Lied kommentierte. Auch hier sorgte die subtile Kritik an den Schattenseiten eines Lokalpatriotismus, der zur Ausgrenzung des Andersartigen tendiert, für empörte Reaktionen.

Paradoxerweise warf der damalige FPÖ-Nationalratspräsident und spätere Präsidentschaftskandidat Norbert Hofer der SPÖ damals sogar vor, sie mache sich mit dem Verweis auf das Lied "über behinderte Menschen lustig" [11].

Eine solche Behauptung stellt die Aussage des Textes auf den Kopf: Die Demaskierung von Behindertenfeindlichkeit wird selbst als behindertenfeindlich diskreditiert.

Wenn die Toleranz sich auf die Sprache beschränkt

Hofers Reaktion auf das Lied macht dieses auch für den aktuellen Diskurs über eine sprachlich vermittelte political correctness interessant. Sie zeigt, welche Gefahren in einer Reduktion von Toleranz auf ihren sprachlichen Ausdruck liegen: Das Wort "Krüppel" darf man nicht mehr in den Mund nehmen. Behinderten Menschen die Teilhabe an der Gesellschaft zu erschweren, ist dagegen – wie die schleppende Umsetzung der

UN-Konvention für die Rechte von Menschen mit Behinderungen zeigt – kein Problem.

Es war exakt diese Verlogenheit, die Menschen mit Handicaps schon in den 1970er Jahren dazu veranlasst hatte, ihre Selbsthilfegruppen trotzig als "Krüppelgruppen" zu bezeichnen und ihr Recht auf soziale Teilhabe in einer "Krüppelbewegung" einzufordern.

Die selbstbewusste Aneignung des diskriminierend gemeinten Begriffs sollte dazu dienen, besser wahrgenommen zu werden und die eigenen Anliegen offensiver zu vertreten. Anstatt die Realität von Behinderung hinter politisch korrekten Begriffen zu verstecken, wurde diese Realität offen angesprochen, um adäquat angegangen werden zu können.

Über Peter Hammerschlag



Peter Hammerschlag wurde 1902 in Wien geboren. Sein Vater war Ohrenarzt und lehrte auch an der Universität. Die Familie war jüdisch, doch wechselte die Mutter mit ihrem Sohn bei dessen Schuleintritt aus Furcht vor dem schon damals grassierenden Antisemitismus zur katholischen Kirche über.

Nach seinem Jura- und Philosophiestudium begann Hammerschlag auf Vermittlung seines Freundes Friedrich Torberg, eines österreichisch-tschechischen jüdischen Autors, Gedichte im

Prager Tagblatt zu veröffentlichen. Torberg war es auch, der 1972 eine Anthologie mit Werken Hammerschlags zusammenstellte und den damals fast vergessenen Autor so wieder ins Bewusstsein der Öffentlichkeit rückte.

Nachdem Hammerschlag anfangs vor allem Kindergedichte veröffentlicht hatte, kamen später auch andere Gedicht- und Prosatexte hinzu. Deren Publikationen in Zeitschriften versah er oft mit eigenen Illustrationen.

Seine größten Erfolge feierte Hammerschlag als Autor für das Kabarett, wobei er seine Texte häufig selbst vortrug. Seine Popularität verdankte sich vor allem seiner Improvisationskunst und seinen Parodien bekannter Dichter. Alle bedeutenden österreichischen Kabarettbühnen der 1930er Jahre hatten Werke von Hammerschlag im Repertoire.

Nach dem Einmarsch der Wehrmacht in Österreich floh Hammerschlag nach Belgrad, wurde jedoch Ende 1939 wieder nach Wien abgeschoben. Dort konnte er zunächst in der Wohnung eines Freundes untertauchen, ehe er verhaftet und nach Auschwitz deportiert wurde. Wie er selbst starben auch seine Eltern im Konzentrationslager. Lediglich sein Bruder konnte nach Buenos Aires fliehen. Er nahm sich jedoch nach seiner Rückkehr aus dem Exil 1975 das Leben.

Nachweise

- [1] Grünbaum, Fritz: [Die Hölle – im Himmel!](#) In: Ders.: Die Hölle im Himmel und andere Kleinkunst. München 1985: Löcker.
- [2] Der Begriff "Orpheum" geht auf den Sänger Orpheus aus der griechischen Mythologie zurück. Er bezeichnet einerseits ein Gesangs-

semble, andererseits aber auch den Ort, an dem dieses auftritt (analog zu der englischen "Music Hall"). In Budapest gab es Ende des 19. Jahrhunderts etliche solcher Orpheen, in denen neben Gesangsdarbietungen auch Tanz, humorvolle Conférencen und akrobatische Vorführungen zu bestaunen waren. Das in Wien als "Budapester Orpheum" bekannt gewordene Ensemble war also genau genommen nur eines unter vielen anderen Orpheen (vgl. Gluck, Mary: [Der Skandal des Budapester Orpheums](#). In: Science2.orf.at, 12. Dezember 2011).

- [3] Zit. nach Kranjecz, Corinna: [Oscar Teller: Ein Kabarettist aus Wien im Exil](#), S. 11. Diplomarbeit Universität Wien 2014 (PDF).
- [4] Oscar Teller in einem Interview mit Herbert Rosenkranz (1979); zit. nach ebd., S. 24.
- [5] Teller, Oscar: Davids Witz-Schleuder. Jüdisch-Politisches Cabaret. 50 Jahre Kleinkunsthöfen in Wien, Berlin, London, New York, Warschau und Tel Aviv, S. 20. Darmstadt 1982: Darmstädter Blätter.
- [6] Ebd., S. 147 f.
- [7] Ebd.
- [8] Herrmann Mostar, Gerhart: [Legende vom namenlosen Soldaten](#) (1935). Das Gedicht ist u.a. abgedruckt in Mandl, Henriette: Cabaret und Courage. Stella Kadmon – eine Biographie, S. 70 f. Wien 1993: Universitätsverlag.
- [9] Vollständiges Gedicht auf mumag.de: Peter Hammerschlag: [Franz, das freche Dromedar](#).
- [10] Vgl. Rauscher, Hans: [Wienerlied für Strache](#). In: *Der Standard*, 30. September 2010.
- [11] Vgl. ORF.at: [Kontroverse über SPÖ-Tweet mit "Krüppellied"](#); 23. Januar 2016.

Weitere Literatur

Arnbom, Marie-Theres / Wacks, Georg (Hg.): Jüdisches Kabarett in Wien. 1889 – 2009. Wien 2009: Berg.

Dies. (Hg.): Theater und Kabarett "Die Hölle". Wien 2010: Berg.

Kaiser, Konstantin: [Österreichische Kleinkunst 1926 – 1945 im Überblick](#).

In: *Mitteilungen des Instituts für Wissenschaft und Kunst* 40 (1985), Nr. 1/2: Kabarett und Satire im Widerstand, S. 3 – 6 (PDF).

Scheu, Friedrich: Humor als Waffe. Politisches Kabarett in der Ersten Republik. Wien 1977: Europaverlag.

Veigl, Hans: Lachen im Keller. Kabarett und Kleinkunst in Wien 1900 bis 1945. Graz 2013: Österreichisches Kabarettarchiv (Kulturgeschichte des österreichischen Kabarett, Band 1).

Wacks, Georg: Die Budapester Orpheumgesellschaft. Ein Varieté in Wien 1889–1919. Mit einem Vorwort von Gerhard Bronner. Wien 2002: Holzhausen.

Zohn, Harry: "... ich bin ein Sohn der deutschen Sprache nur ...". Jüdisches Erbe in der österreichischen Literatur. Wien u.a. 1986: Amalthea.

Zu Peter Hammerschlag:

Kiegler-Griensteidl, Monika / Kaukoreit, Volker (Hg.): Kringel, Schlingel, Borgia. Materialien zu Peter Hammerschlag. Wien 1997: Turia-Kant.

Schuster, Werner: [Ein dunkles Lied vom Wiener Herzen](#). *Wiener Zeitung*, 6. August 2022.

Bilder:

S. 190: Fritz Grünbaum (Zweiter von links) beim Plaudern vor dem Cabaret *Die Hölle* in Wien, 1908 (Wikimedia commons)

191: Fritz Grünbaum; Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek

193: Stella Kadmon mit Fritz (Fred) Spielmann und Walter Varndal; Anfang 1930er Jahre (Wien, Österreichisches Theatrumuseum)

196: Auftritt des von der Sozialistischen Veranstaltungsgruppe der SPÖ gegründeten *Politischen Kabaretts* (dasrotewien.at)

197: Ensemble des von der Sozialistischen Veranstaltungsgruppe der SPÖ gegründeten Politischen Kabaretts (dasrotewien.at)

- 199: Panzerwagen der Polizei auf dem Wiener Ballhausplatz beim nationalsozialistischen Putschversuch am 25. Juli 1934; Foto von Wilhelm Willinger (Wikimedia commons)
- 200: Stella Kadmon (Mitte) mit dem Ensemble des von ihr gegründeten Kabarett *Der liebe Augustin* (von links: Grete Wagner, Franz Eugen Klein, Walter Varndal, Stella Kadmon, Tom Kraa, Peter Hammerschlag); Anfang 1930er Jahre (Wien, Österreichisches Theatermuseum)
- 201: Igrinz (Hans): Soldatenfriedhof in Frankreich (Pixabay)
- 204: Peter Hammerschlag (Österreichisches Kabarettarchiv / Österreichische Nationalbibliothek)
- 207: Peter Hammerschlag, 1932 (Wikimedia commons)

Das Kabarett ins KZ! Das österreichische Kabarett der Zwischenkriegszeit/2

Die nationalsozialistische Machtergreifung in Deutschland verstärkte in Österreich die Tendenz zu einer Politisierung des Kabarett. Diese hatte jedoch enge Grenzen und fand zudem mit dem Einmarsch der Wehrmacht in Österreich ein jähes Ende.



Jüdische Künstler in Österreich, die Opfer des Nationalsozialismus wurden; oben: Jura Soyfer und Fritz Grünbaum; unten: Egon Friedell und Peter Hammerschlag

Kabarettboom als Krisensymptom



Die Weltwirtschaftskrise des Jahres 1929 blieb auch nicht ohne Auswirkungen auf den Kulturbetrieb. Für diejenigen, die ihren Lebensunterhalt mit dem Kabarett verdienten, waren die Goldenen Zwanzigerjahre nun ebenfalls endgültig vorbei.

In Österreich verschärfte sich die Lage 1933 zusätzlich durch die Welle von Exilierten aus Deutschland. Die Situation auf dem Arbeitsmarkt für Kulturschaffende spitzte sich dadurch abermals zu.

In ihrer Not verfielen nicht wenige auf die Idee, eine eigene Kleinkunstbühne zu gründen. Begünstigt wurde dies durch eine Besonderheit des Wiener Theatergesetzes. Dieses sah vor, dass eine formelle Konzession nur für solche Etablissements beantragt werden musste, die auf ein Publikum von 50 und mehr Personen angelegt waren. Für kleinere Veranstaltungsorte genügte dagegen eine bloße Anmeldung, die zudem mit geringeren Steuern verbunden war.

So schossen die literarischen Kabaretts – meist kleinere Lokale mit einer Mini-Bühne – "aus dem Boden wie die Pilze nach dem Regen" (so der Theaterkritiker Fritz Rosenfeld im Februar 1934; **1**). Die meisten hatten allerdings nur kurze Zeit Bestand – denn

die große Konkurrenz führte dazu, dass "die Eintrittspreise unvergleichlich billiger" waren als in den Theatern [2]. Was das Publikum freute, erschwerte den kleinen Bühnen einen kostendeckenden Betrieb und zwang viele schon nach kurzer Spieldauer zum Aufgeben.

Das "Mittelstück" – Annäherung des Kabarets an das Theater

Die bekanntesten der neu gegründeten Kleinkunsthöhlen waren die *Literatur am Naschmarkt*, die *Stachelbeere* und das *Cabaret ABC* (später umbenannt in *ABC im Regenbogen* und *Cabaret Regenbogen*). Die beiden letztgenannten Kabarets waren dabei politisch engagierter als die *Literatur am Naschmarkt*.



Diese war ihrem Selbstverständnis nach "weitgehend liberal, jedoch nicht mit zu großer Schlagseite nach links, pro-österreichisch, jedoch nicht für einen Diktaturkurs" [3].

Der wichtigste Beitrag der *Literatur am Naschmarkt* zur Kabarettkultur war wohl die Einführung des Mittelstücks. Dabei handelt es sich um einen längeren, 30 bis maximal 60 Minuten dauernden Einakter, der von kürzeren Programmnummern umrahmt ist.

Das Mittelstück bedeutete eine Annäherung des Kabarets an das Theater. Manche sprachen sogar von einem "Einbruch des

Theaters ins Kabarett" [4] – wobei das Mittelstück allerdings oft auch Lieder enthielt und zudem schon allein wegen seiner kürzeren Dauer allenfalls als "Mittelding" zwischen Kabarett und Theater angesehen werden konnte.

Dennoch war die Annäherung des Kabaretts an das Theater nicht ganz unproblematisch. Denn sein Erfolg beruhte ja zum Teil gerade darauf, dass das Publikum, so Fritz Rosenfeld, in seinen "Darbietungen den geistigen Zusammenhang mit der Zeit zu finden" hoffte, "den die Theater längst verloren haben" [5].

Dass das Mittelstück dennoch bald auch von anderen Kabarettbühnen eingeführt wurde, lag zum einen daran, dass es thematische Schwerpunktsetzungen erleichterte. Zum anderen ermöglichte das Mittelstück aber auch eine Auflockerung der Vorstellungsabende, indem davor und danach jeweils eine Pause eingefügt wurde. Dies war zudem kommerziell interessant, da die Pausen eine zusätzliche Gelegenheit zum Verkauf von Getränken und Imbissen boten.

"Man kennt sich" – Kleine Kabarettszene, große Kontinuitäten

Neben solchen äußerlichen Parallelen näherten sich die einzelnen Bühnen auch auf der inhaltlichen Ebene aneinander an. Dies lag nicht zuletzt daran, dass die Wiener Kabarettszene aus einem festen Stamm von Aktiven bestand, die einander kannten und meist nicht nur für eine einzige Bühne tätig waren.

So wurde etwa die *Stachelbeere* ebenso wie die *Literatur am Naschmarkt* von Mitgliedern des *Bundes Junger Autoren Ös-*

terreichs gegründet. Als die *Stachelbeere* ihren Betrieb Ende 1935 nach gut zweijähriger Spieldauer einstellte, konnten Kabarettgründer Rudolf Spitz und einer der wichtigsten Autoren, Hans Weigel, daher problemlos zur *Literatur am Naschmarkt* überwechseln.

Eine ähnliche personelle Kontinuität ist auch zwischen anderen Kabarettbühnen zu beobachten. So schrieb Gerhart Herrmann Mostar etwa ebenso für den *Lieben Augustin* wie für das *Cabaret ABC*. Die politisch engagierten Werke Jura Soyfers gelangten ebenfalls nicht nur im *ABC*, sondern auch in der *Literatur am Naschmarkt* zur Aufführung. Umgekehrt wurden die eher an Wortspiel und literarischer Parodie ausgerichteten Texte Peter Hammerschlags nicht nur im *Lieben Augustin* und in der *Literatur im Naschmarkt*, sondern auch im *ABC* vorgetragen.

Wohldosierte Satire

Vor diesem Hintergrund relativiert sich auch die politische Profilierung von Kabaretts wie dem *ABC*. Zwar wurden die meisten der von Jura Soyfer verfassten Einakter dort als Mittelstücke aufgeführt – und Soyfer ließ nicht nur keinen Zweifel an seiner antifaschistischen Haltung, sondern übte auch unverblümt Kritik an den Zuständen im austrofaschistischen Ständestaat.

Andererseits zeigen Äußerungen von Hans Margulies, der bis 1937 als künstlerischer Leiter des *ABC* fungierte, dass die politische Ausrichtung des Kabarets auch einem kommerziellen

Kalkül entsprach. Es habe sich, so Margulies seinerzeit in einem Interview, "gezeigt, dass alle Versuche, bloße Unterhaltung zu bieten, fehlschlügen". Deshalb sei man dazu übergegangen, "auch die politische Satire" ins Programm aufzunehmen [6].

Ein Beispiel für eine solche publikumswirksame Satire ist der Einakter *Abbazia 1898* von Fritz Eckhardt. Darin werden Hitler und Mussolini als an einem Strand streitende Jungen dargestellt. Auch das Mittelstück *Utopia 1975* von Hugo F. Königsgarten fällt in diese Kategorie von Satire. Darin "führt" Hitler als Kellner ein Kaffeehaus im damals noch fernen 1975 [7].



Ventilfunktion des Kabaretts

Beide Stücke liegen auf einer Linie mit der von Margulies selbst ausgegebenen künstlerischen Zielrichtung für das ABC. Danach soll die Satire zwar gesellschaftskritisch sein, aber so ausgeführt werden, dass "weder beim Publikum noch bei anderen Stellen Anstoß" erregt wird:

"Der Witz soll treffen, aber nicht verletzen, die parodistische Anspielung soll immer charmant sein." [8]

Der Kulturredakteur und spätere Gründer des Agathon-Verlags, Leopold Wolfgang Rochowanski, bezweifelte angesichts solcher Tendenzen den systemkritischen Charakter des Kaba-

retts. In einem Artikel aus dem Jahr 1937 schrieb er dieser Kunstform eher eine systemstabilisierende Wirkung zu:

"So ein richtiges Kabarett ist ein wichtiges Ventil, der Staatsarzt verschreibt es dem Bürger, wenn Fieber ausbrechen droht, und der kluge Zensor ist besonders einverstanden, wenn er eine recht kräftige Dosis verabreichen darf, denn er weiß zu gut, dass sie niemals schadet." [9]

Rochowanskis Diagnose trifft sich mit früheren Bewertungen des Kabarett. So hatte bereits Ernst von Wolzogen, 1901 Gründer des Berliner *Überbrettl*, im Rückblick den Ventilcharakter des Kabarett betont:

"Die weitgeöffnete Tatze, die sich lachend auf die Schenkel schlägt, ist weit harmloser als die in der Tasche geballte Faust." [10]

Nach 1938: "Lachtheater" statt politisches Kabarett

Dass auch den Nationalsozialisten der Gedanke einer Ventilfunktion des Kabaretts nicht fremd war, zeigt das Berliner *Kabarett der Komiker*, dessen Tore auch nach der nationalsozialistischen Machtergreifung geöffnet bleiben durften. Während des Krieges sollten zudem Frontbühnen für gute Stimmung in der Truppe sorgen.

Insgesamt tendieren totalitäre Regime allerdings eher dazu, den Menschen die Luft abzudrücken, anstatt ihnen Ventile zur Verfügung zu stellen, durch die sie ihrem Ärger Luft machen können. So wurde das politische Kabarett im nationalsozialistischen Deutschland auch vollständig verboten.

Dies war nach dem Anschluss Österreichs nicht anders. Nach dem 13. März 1938 kam das politische Kabarett in dem Land komplett zum Erliegen. Geduldet wurden nun nur noch "Lachtheater", die entweder harmlosen Humor verbreiten oder sich an das rassistisch-imperialistische Politikverständnis der neuen Machthaber anpassen mussten.



Das "Wiener Werkel": Oppositionelles Selbstverständnis, konformistische Realität

Das einzige nach dem Einmarsch der Nationalsozialisten neu gegründete Kabarett war Adolf Müller-Reitzners *Wiener Werkel*. Sein Personal rekrutierte sich größtenteils aus Ensemble und Autorenteam der Klein-



kunstbühne *Literatur am Naschmarkt*, die ebenso wie ihr Rechtsträger – der *Bund Junger Autoren* – mit der nationalsozialistischen Machtübernahme verboten worden war.

Das Selbstverständnis der Beteiligten – das auch nach dem Krieg zunächst die Sicht dieses Kabaretts bestimmte – bestand darin, mit unterschwelliger Kritik an den neuen Machthabern den Stachel der Opposition am Leben zu erhalten. Dies wurde später allerdings von Rudolf Weys, einem der wichtigsten Hausautoren des Kabaretts, in Frage gestellt.

Weys sieht das *Wiener Werkel* rückblickend nicht als Beleg für den Widerstandsgeist des österreichischen Kabaretts, sondern eher dafür, dass viele schon zuvor innerlich dem Nationalsozialismus nahestanden. Erst durch die Machtübernahme der Nationalsozialisten in Österreich sei ihm klargeworden, dass viele sich zwar oberflächlich gegen deren Herrschaft positio-

niert, insgeheim aber mit deren Ausdehnung auf ihr Heimatland geliebäugelt hätten.

Dass ein so großer Teil von Repräsentanten des nach außen hin "so stark linksgerichteten und proösterreichischen Kabaretts" nun mit dem nationalsozialistischen "Parteiabzeichen im Knopfloch auftrat", sei für ihn, so Weys, eine "herbe Enttäuschung" gewesen [11].

Die Guten ins Lachtheater, die Bösen ins KZ

Noch größer dürfte die Enttäuschung über das opportunistische Verhalten eines Teils der österreichischen Kabarettszene bei jenen gewesen sein, die – während die Ex-Kollegen in den neuen "Lachtheatern" Witzchen rissen – Opfer der nationalsozialistischen Vernichtungswut wurden. Dafür reichte es bekanntlich aus, einen entfernten Urahnen mit jüdischen Wurzeln zu haben. Wer dazu noch kritische Texte über den Nationalsozialismus veröffentlicht hatte, rückte in den Todeslisten der neuen Machthaber erst recht ganz weit nach oben.

Bedenkt man, wie stark die österreichische Kabarettkultur seinerzeit von Menschen mit jüdischem Hintergrund geprägt war, wird deutlich, dass die nationalsozialistische Verfolgungsmaschinerie hier auch eine Art kulturellen Massenmord begangen hat. Selbst ein kurzer Auszug aus der Liste dieses Personenkreises liest sich wie ein Who-is-Who der österreichischen Kabarettszene der Zwischenkriegszeit.

Peter Hammerschlag, Jura Soyfer und Fritz Grünbaum starben in Konzentrationslagern. Egon Friedell nahm sich durch einen

Sprung aus dem Fenster das Leben, als die SA vor seiner Wohnung erschien. Karl Farkas, Stella Kadmon, Robert Ehrenzweig, Victor Grünbaum, Oscar Teller und Victor Schlesinger mussten ins Exil fliehen.

Manche kamen nach dem Krieg wieder nach Österreich zurück. Farkas und Kadmon gelang es, an ihre früheren Karrieren anzuknüpfen. Victor Grünbaum, der in den USA als Victor Gruen zu einem erfolgreichen Architekten geworden war, sah sich bei seiner Rückkehr in die alte Heimat dagegen den alten antisemitischen Ressentiments ausgesetzt: Die Wiener Architektenkammer erkannte dem weltberühmten Architekten das Recht ab, sich als solcher zu bezeichnen, weil er im nationalsozialistischen Österreich sein Studium nicht abgeschlossen habe.

Jura Soyfer:
Lied des einfachen Menschen

Menschen sind wir einst vielleicht gewesen
oder werden's eines Tages sein,
wenn wir gründlich von all dem genesen.
Aber sind wir heute Menschen? Nein!

Wir sind der Name auf dem Reisepass,
wir sind das stumme Bild im Spiegelglas,
wir sind das Echo eines Phrasenschwalls
und Widerhall des toten Widerhalls.

Längst ist alle Menschlichkeit zertreten,
wahren wir doch nicht den leeren Schein!
Wir, in unsern tief entmenschten Städten,
sollen uns noch Menschen nennen? Nein!

Wir sind der Straßenstaub der großen Stadt,
wir sind die Nummer im Katasterblatt,
wir sind die Schlange vor dem Stempelamt
und unsre eignen Schatten allesamt.

Soll der Mensch in uns sich einst befreien,
gibt's dafür ein Mittel nur allein:
Stündlich fragen, ob wir Menschen seien!
Stündlich uns die Antwort geben: Nein!

Wir sind das schlecht entworfne Skizzenbild
des Menschen, den es erst zu zeichnen gilt.
Ein armer Vorklang nur zum großen Lied.
Ihr nennt uns Menschen? Wartet noch damit!

Jura Soyfer: *Lied des einfachen Menschen* (1936)
aus: Ders.: Das Gesamtwerk,
herausgegeben von Horst Jarka, S. 214.
Wien, München und Zürich 1980: Europaverlag.

[Vertonung von der Band Schmetterlinge](#)
(aus dem Album *Verdrängte Jahre*, 1981)



Menschliche Realität und Humanitätsideal

Im Oktober 1936 wurde auf der Kleinkunsthöhne *Literatur am Naschmarkt* Jura Soyfers Einakter *Der Lechner-Edi schaut ins Paradies* uraufgeführt [12]. Darin reist der Protagonist mit einer Zeitmaschine in die Vergangenheit, um die Ursache für sein soziales Elend zu finden. Diese erkennt er am Ende nicht in der Vertreibung des Menschen aus dem Paradies, sondern in dessen Erschaffung, mit der ein dauerhaftes Paradies auf Erden unmöglich gemacht wurde.

Eine ähnlich pessimistische Einschätzung des Menschengeschlechts spricht auch aus Soyfers *Lied des einfachen Menschen*. Allerdings wird der düsteren Beurteilung der menschlichen Gegenwart hier ein emphatischer Begriff des Menschseins gegenübergestellt – ein Ideal, das wir im Alltag im Sinn haben, wenn wir von "Menschlichkeit" oder "Humanität" sprechen.

Soyfers Text zufolge sind wir von diesem Ideal in der Gegenwart so weit entfernt, dass wir uns, gemessen an dem positiven Pol des Menschseins, im Grunde noch nicht einmal als "Menschen" bezeichnen dürfen. Dass wir nur "das schlecht entworfne Skizzenbild des Menschen" sind, "den es erst zu zeichnen gilt", zeigt sich dabei vor allem an der Dominanz des "leeren Schein[s]" über das Sein.

Was zählt, ist nicht die wahre Identität eines Menschen, sondern lediglich deren Festschreibung in Ausweisen und anderen Verwaltungsdokumenten. Für den Großteil der Menschen ist ein erfülltes Leben und Arbeiten demzufolge eine unerreichbare Utopie. Ihre Realität besteht stattdessen aus entwürdi-

gendem Schlangestehen vor dem "Stempelamt". In den "tief entmenschten Städten" sind sie nur Nummern in militärisch aufgereihten Häuserblocks.

Der Krieg als Richtschnur gesellschaftlichen Handelns

Die Entfremdung des Menschen von sich selbst, die Trennung von Menschsein und Menschlichkeit, assoziiert Soyfer in seinen Texten vielfach auch mit manifester Gewalt. So wird etwa das damals geltende Abtreibungsverbot in seinem *Schlaflied für ein Ungeborenes* auf den Bedarf des Staates an menschlichem Material für künftige Kriege zurückgeführt:

*"Schlaf, Kindlein, schlaf.
Dich schützt der Paragraph.
Dich treibt die Mutter schon nicht ab,
Dich braucht der Staat fürs Massengrab."* [13]

Die in den 1930er Jahren stetig ansteigende, immer spürbarere Kriegsgefahr wird von Soyfer an anderer Stelle auch direkt thematisiert. So heißt es in *Nur die Ruhe ...*, einer sarkastischen Abrechnung mit der westlichen Appeasement-Politik:

*"Wenn einst, wund im tiefsten Schoße,
diese Erde, eine große
dichtgefüllte Leichentruhe,
wird tief unten und hoch oben
lange Zeit die Hölle toben,
aber dann herrscht Friedhofsruhe."* [14]

Fehlende Besinnung trotz drohender Katastrophe

Als Mittel gegen den drohenden Untergang der Menschheit und letztlich der ganzen Welt empfiehlt Soyfer in dem *Lied des einfachen Menschen* die beständige Selbstprüfung. Nur der wiederholte Blick in den Spiegel, die permanente Frage, "ob wir Menschen seien", könne den Menschen menschlich machen, ihn also dem selbst entworfenen "Skizzenbild" näherbringen.

Die Dringlichkeit einer solchen radikalen Selbstbespiegelung verdeutlicht Soyfer in seinem im Frühjahr 1936 uraufgeführten Stück *Der Weltuntergang oder Die Welt steht auf kein' Fall mehr lang* [15]. Darin symbolisiert ein auf die Erde zurasender Komet die drohende Apokalypse.

Gleichzeitig entlarvt das Stück die untauglichen Formen der Menschen, sich der Katastrophe entgegenzustemmen. Anstatt zur Besinnung zu kommen, befördern sie den Weltuntergang, indem sie die Augen vor der Realität verschließen und sich gegenseitig bekämpfen.

In der damaligen Zeit bezog sich dies natürlich vor allem auf das immer aggressiver auftretende nationalsozialistische Deutschland und die halbherzigen Versuche der westlichen Staaten, die sich daraus ergebende Kriegsgefahr abzuwenden. Es dürfte jedoch niemandem schwerfallen, Soyfers apokalyptische Vision auch auf die gegenwärtige Situation der Menschheit zu beziehen.

Über Jura Soyfer

Bedeutender Repräsentant des politischen Kabaretts



Der 1912 im ukrainischen Charkiw geborene Jura Soyfer floh als Achtjähriger mit seiner Familie in den russischen Revolutionswirren nach Wien. Dort engagierte er sich schon während seiner Gymnasialzeit in der *Sozialistischen Veranstaltungsgruppe*, deren *Politisches Kabarett* er später maßgeblich mitprägte.

Auch nach dem Ende dieses Projekts galt Soyfers Hauptinteresse weiter dem Theater. Seine Einakter wurden als Mittelstücke zwischen den Nummernprogrammen der Kabarettbühnen aufgeführt, vor allem am 1934 gegründeten *Cabaret ABC*.

Satirische Gedichte gegen den Nationalsozialismus

Seit Anfang der 1930er Jahre veröffentlichte Soyfer regelmäßig satirische Gedichte in linksgerichteten Zeitungen und Zeitschriften. Darin übte er auch offen und mit bissigem Sprachwitz Kritik an den Zuständen im Nachbarland, wo Hitler zum gellenden Gebell der SA-Stiefel "der Freiheit eine Prügelgasse" bahnte [16]. Die nationalsozialistische Machtergreifung kommentierte er etwa mit Worten:

*"Da stand eines Tages im Deutschen Reich
die Staatsmacht ergriffen da."*

*Und zwar von Hitler. Sie wusste nicht gleich,
ob's ihr legal geschah.
Doch Hindenburgs Jawort verlieh diesem Akt
die Weimarer Garantie." [17]*

Zu den Wahlen im Dritten Reich dichtete Soyfer:

*"Die Wahl ist listenarm? Egal:
Herr Goebbels macht sie listenreich.
Wähl: Krieg oder Frieden! Doch lerne
jedenfalls töten! Nicht ferne
steht dein Heldengrab, längst bestellt.
Sterbt ungern ihr oder gerne?
Deutsche, wählt!" [18]*

Opfer der nationalsozialistischen Vernichtungswut

Solche Verse brachten Soyfer selbstredend einen der vordersten Plätze auf den Todeslisten der Nationalsozialisten ein. Als jemand, der als Sohn einer jüdischen Familie aus Osteuropa eingewandert war, wäre er dort freilich früher oder später ohnehin gelandet.

Soyfer versuchte nach dem "Anschluss" Österreichs in die Schweiz zu fliehen, geriet jedoch in die Fänge des österreichischen Grenzschutzes. Er wurde inhaftiert und im Sommer 1938 ins Konzentrationslager Dachau deportiert. Dort schrieb er noch – zur Musik von Herbert Zipper – das berühmte *Dachaulied*, ehe er ins Konzentrationslager Buchenwald verlegt wurde. Aufgrund der schlechten hygienischen Bedingungen,

die dort herrschten, starb er im Februar 1939 im Alter von nur 26 Jahren an Typhus.

Eine [Zeittafel zum Leben Jura Soyfers](#) findet sich in der Dokumentation des Musikprojekts **Verdrängte Jahre** der Band **Schmetterlinge** (PDF).

Nachweise

- [1] Fritz Rosenfeld in einem Artikel in der *Arbeiter-Zeitung* im Februar 1934; hier zit. nach Doll, Jürgen: Theater im Roten Wien. Vom sozialdemokratischen Agitprop zum dialektischen Theater Jura Soyfers, S. 274. Wien u.a. 1997: Böhlau.
- [2] Rosenfeld, zit. nach ebd.
- [3] Zit. nach Kaiser, Konstantin: [Österreichische Kleinkunst 1926 – 1945 im Überblick](#). In: Mitteilungen des Instituts für Wissenschaft und Kunst 40 (1985), Nr. 1/2: Kabarett und Satire im Widerstand, S. 3 – 6 (hier S. 4).
- [4] Rösler, Walter: Aspekte der Wiener Kleinkunst 1931 bis 1938. In: Haider-Pregler, Hilde (Hg.): Verspielte Zeit. Österreichisches Theater der dreißiger Jahre, S. 233 – 245 (hier S. 234). Wien 1997: Picus [Dokumentation des gleichnamigen Symposiums, das vom 14. Bis 16. Juni 1996 im Rahmen der Wiener Festwochen im Wiener Museumsquartier stattfand]
- [5] Rosenfeld (s. 1).
- [6] Hans Margulies, zit. nach Pribil, Sabine: "Die Freiheitsstatue um fünf Schilling". Das Cabaret ABC (1934 – 38). Ein Beitrag zur Wiener Kabarettforschung, S. 178. Diss. Wien 2017: Universität Wien.
- [7] Vgl. Huber, Mario: ["Sendung nicht angekommen" – Die Wiener Kleinkunsthöhne ABC \(1934 – 1938\)](#). Opposition zwischen Zensur und Publikumsgeschmack? In: Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie (LiTheS) 11 (2018), Nr. 15: Das Politische, das Korrekte und die Zensur 1, S. 130 – 153 (hier S. 143); PDF.
- [8] Margulies (s. 6).

- [9] Leopold Wolfgang Rochowanski, zit. nach Jarka, Horst: Opposition zur ständestaatlichen Literaturpolitik und literarischer Widerstand. In: Amann, Klaus / Berger, Albert (Hg.): Österreichische Literatur der dreißiger Jahre. Ideologische Verhältnisse, institutionelle Voraussetzungen, Fallstudien, S. 13 – 41 (hier S. 31). Wien u.a. 1985: Böhlau.
- [10] Ernst von Wolzogen, zit. nach Hösch, Rudolf (Hg.): Kabarett von gestern nach zeitgenössischen Berichten, Kritiken und Erinnerungen, Band 1: 1900 – 1933, S. 62. Berlin 1967: Henschel.
- [11] Rudolf Weys, zit. nach Lang, Manfred: Kleinkunst im Widerstand. Das "Wiener Werkel". Das Kabarett im Dritten Reich, S. 5. Diss. Wien 1967: Universität Wien; vgl. auch Felkel, Markus: Das Wiener Werkel und der Mythos vom systemkritischen Widerstandskabarett in der NS-Zeit (1939 – 1944). In: Ders.: [Vom Etablissement Grand Gala zum Theater im Zentrum](#). Eine theaterarchäologische Spurensuche in Wien, S. 37 – 39. Diplomarbeit Wien 2015: Universität Wien (PDF).
- [12] Vgl. Soyfer, Jura: [Der Lechner-Edi schaut ins Paradies](#) (1936); online abrufbar im Projekt Gutenberg.
- [13] Vgl. Soyfer: [Schlaflied für ein Ungeborenes](#); Erstveröffentlichung in der *Arbeiter-Zeitung* am 4. Januar 1933.
- [14] Vgl. Soyfer: [Nur die Ruhe ...](#)
- [15] Vgl. Soyfer: [Weltuntergang oder "Die Welt steht auf kein' Fall mehr lang"](#) (1936).
- [16] Vgl. Jura Soyfer: [Zeitungsmeldungen](#)
- [17] Vgl. Jura Soyfer: [Kommentar zur Weimarer Verfassung](#)
- [18] Vgl. Jura Soyfer: [Wahlen im Dritten Reich](#)

Weitere Literaturhinweise zum österreichischen Kabarett der Zwischenkriegszeit finden sich im Anschluss an das vorige Kapitel.

Zu Jura Soyfer:

James, Dorothy: Full of Hunger and Full of Bread: The World of Jura Soyfer 1912 – 1939; deutsche Übersetzung von Irmtrud Wojak: Voll Hunger

und voll Brot. Die Welt des Jura Soyfer 1912 – 1939. Bochum 2021:
Buxus Stiftung / Fritz Bauer Forum.

Jarka, Horst: Jura Soyfer. Leben, Werk, Zeit. Wien 1987: Löcker.

Langmann, Peter: Sozialismus und Literatur. Jura Soyfer. Studien zu einem
österreichischen Schriftsteller der Zwischenkriegszeit. Frank-
furt/Main 1986: Hain

*Aktuelle Informationen zu Forschungen und Symposien über Jura Soyfer
finden sich auf der Website der [Jura Soyfer Gesellschaft](#), die auch eigene
[Publikationen](#) über den Künstler herausgibt.*

Bilder:

S. 212: Jura Soyfer (Projekt Gutenberg / Wikimedia commons)

212: Fritz Grünbaum; Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek

212: Egon Friedell (1878 – 1938); Foto von Edith Barakovich (Wikimedia
commons)

212: Peter Hammerschlag, 1932 (Wikimedia commons)

213: Menschenschlange bei der Brotausgabe in New York, Februar 1932
(Washington, National Archives and Records Administration / Wiki-
media commons)

214: Der Wiener Naschmarkt um 1900 (Wikimedia commons)

217: Benito Mussolini und Adolf Hitler während Mussolinis Besuch in
München im Juni 1940 (Wikimedia commons)

219: Menschenmasse bei Hitlers "Anschlussrede" auf dem Wiener
Heldenplatz am 15. März 1938 (Wikimedia commons)

220: Zuschauerraum des *Wiener Werkel*, 1939/40 (geschich-
tewiki.wien.gv.at)

224: Die Hölle; Gemälde eines unbekannten Künstlers; aus der Ausstel-
lung *(E)mancipa-Ment* im Museum der ostspanischen Stadt Cullera
(Wikimedia commons)

228: Jura Soyfer in den 1930er Jahren mit seiner Freundin, der späteren
Ökonomin Marika (Maria) Szécsi (1914 – 1984); Wikimedia com-
mons

Vagantendichtung und Vagabundenlyrik: Eine Urahnin der Kabarettlyrik und ihre modernen Entsprechungen

Die Vagantendichtung erscheint in mancherlei Hinsicht als Urahnin der Kabarettlyrik. In der Zwischenkriegszeit fand sie darüber hinaus in der Vagabondage-Literatur eine moderne Entsprechung.



*Karl Friedrich Lessing (1808 – 1880): Landschaft mit Wanderern (1825)
Warschau, Nationalmuseum (Wikimedia commons)*

Vaganten: gelehrte Vagabunden

Wer nach der Urahnin der Kabarettlyrik fragt, wird früher oder später bei der Vagantendichtung landen. Werfen wir also einmal einen kurzen Blick auf diese spezielle Spielart der mittelalterlichen Literatur.



Vaganten waren im hohen Mittelalter – speziell im 12. und 13. Jahrhundert – so etwas wie gelehrte Vagabunden. Angesichts der Tatsache, dass die Vorläufer heutiger Universitäten damals gerade erst im Entstehen begriffen waren, bedeutete "gelehrt" dabei seinerzeit vor allem: religiös gebildet.

Bei Vaganten handelte es sich demzufolge vor allem um Geistliche, die noch kein festes Amt bekleideten. Ihre Wanderschaft konnte der Suche nach einem solchen dienen, aber durchaus auch dem Wunsch entspringen, vor dem Eintritt in die Strenge des Kirchen- oder Klosterdienstes noch eine Zeitlang ein freieres Leben zu genießen.

Vagantendichtung: Sehnsucht nach dem ungebundenen Leben

Die Vagantendichtung – besonders bekannt ist die Sammlung *Carmina Burana*, von der Carl Orff einige Gedichte vertont hat – griff zwar häufig volksnahe Themen auf. Sie bediente sich

dafür allerdings zumeist nicht der Sprache des Volkes, sondern – entsprechend dem Bildungshintergrund der Autoren – größtenteils des Lateinischen. Beides unterschied sie von der höfischen Dichtung, deren bevorzugtes Idiom das Mittelhochdeutsche war und die ihre Themen in den Idealen von Rittertum, Minnedienst und anderen kulturellen Leitideen der adligen Kultur fand.

Ein weiterer Unterschied zur höfischen Dichtung besteht darin, dass es in der Vagantendichtung neben harmlosen Trinksprüchen und Liebesliedern auch satirische Töne gab, die der Kritik an gesellschaftlichen Missständen dienten [1]. Angesichts des klerikalen Hintergrunds der Vaganten geriet dabei insbesondere die Amtskirche ins Visier, deren heuchlerische Doppelmoral und Ämterpatronage das ganze Mittelalter hindurch zu immer neuen Reformbewegungen und Reformorden führten.

Die Vagantendichtung war allerdings nicht notwendigerweise ein unmittelbares Produkt gelehrter Wanderschaft. Die meisten Vagantengedichte wurden von Klerikern mit festem Amt oder von Mönchen nach dem Eintritt in ein Kloster verfasst. Bei manchen mag dies ein halb wehmütiger Rückblick auf die Zeit der größeren geistigen und physischen Freiheit während ihrer Wanderjahre gewesen sein. Bei anderen sprach daraus aber wohl auch schlicht der Wunsch nach einem freieren Leben in einem moralisch integren Umfeld.

Vagantendichtung und Kabarettlyrik

Als früher Vorläufer der Kabarettlyrik erscheint die Vagantendichtung damit unter drei Aspekten:

- Sie verband volksnahe Themen mit Formen satirischer Gesellschaftskritik.
- Sie orientierte sich an literarischen Ausdrucksweisen und wurde von Personen verfasst, die entweder selbst am Rande der Gesellschaft standen oder in ihrer Literatur die Position eines geistigen Vagabunden bzw. "Bohemiens" einnahmen.
- Die Gedichte waren für den lebendigen Vortrag gedacht und wurden nicht selten auch gesungen, was ihre Verbreitung erleichterte und ihre Wirkung verstärkte.

François Villon: Vagabundenlyrik als philosophische Verbrecherdichtung



Diese Charakteristika gelten in ähnlicher Weise auch für die Gedichte François Villons, die in vielerlei Hinsicht als spätmittelalterliche Fortführung der Vagantendichtung angesehen werden können.

Auch der Bildungshintergrund dieses Dichters entspricht auf den ersten Blick dem der hochmittelalterlichen Vaganten. Nach dem Tod seines Vaters wuchs er als

Ziehsohn eines Stiftsherrn auf, der ihn später zum Studium an die Universität von Paris schickte.

Einen berufsqualifizierenden Abschluss erwarb Villon allerdings nicht. Stattdessen glitt er ins kriminelle Milieu ab. Er beging zahlreiche Einbrüche, war in Messerstechereien verwickelt und entging zwei Mal nur knapp der Hinrichtung. Damit war dieser Dichter nicht einfach nur ein am Rande der Gesellschaft lebender Vagabund, sondern ein echter Outlaw, der mit den Regeln der Mehrheitsgesellschaft, vorsichtig ausgedrückt, einen sehr freien Umgang pflegte.

Aus alledem ergibt sich bei Villon allerdings eine ausgesprochen modern anmutende Lebenseinstellung, die über seine Zeit hinausweist. In einer seiner Balladen fasst er sie wie folgt zusammen:

*"Nichts ist gewisser als das Ungewisse mir,
das Dunkle nur bringt Klarheit mir.
Ich zweifle nur an dem, was sicher scheint,
(...)
und im Gewinnen bleib' ich doch verloren."* [2]

Der Vagabundendichter als Dichter des Umbruchs

François Villons Verse sind vor dem Hintergrund der Tatsache zu sehen, dass das späte Mittelalter eine Zeit des Umbruchs war. Die neu entstandenen Städte und das in der Renaissance wiederentdeckte Denken der Antike erzeugten seinerzeit eine Stimmung des Aufbruchs zu neuen Ufern.

Gleichzeitig bewirkte die Erosion der alten Ordnungen aber auch eine fundamentale Ungewissheit. In Verbindung mit den wiederkehrenden Pestausrüchen konnte das auch einem Gefühl existenzieller Verlorenheit Vorschub leisten.

Eine mindestens ebenso große Erosion der tradierten Gewissheiten lösten im 19. Jahrhundert Industrialisierung, Städtewachstum, Pauperisierung und die eng damit zusammenhängenden revolutionären Unruhen aus. So ist es auch nicht verwunderlich, dass das Werk François Villons gerade in diesem Jahrhundert neu entdeckt wurde.

Den Anfang machte dabei natürlich das Heimatland des Dichters. Im Anschluss an eine 1832 erschienene textkritische Ausgabe seiner Werke wurde Villon zu einem Vorbild der französischen Bohème um Théophile Gautier, Charles Baudelaire, Paul Verlaine und Arthur Rimbaud. Als "poètes maudits" (verfemte Dichter) projizierten sie die eigene gesellschaftliche Außenseiterstellung und den künstlerischen Avantgardeanspruch auf den spätmittelalterlichen Ahnen, freilich ohne dessen kriminellen Lebenswandel zu übernehmen oder sich dessen überhaupt bewusst zu sein.



Wiederentdeckung Villons in Frankreich und Deutschland

Von Frankreich aus fand das Werk Villons auch Eingang in die Kreise der deutschen und österreichischen Bohème. Nachdem Richard Dehmel 1892 zwei Balladen Villons ins Deutsche übertragen hatte, brachte der österreichische Übersetzer Karl Anton Klammer, später Leiter des Wiener kartographischen Verlags *Freytag und Berndt*, 1907 erstmals eine umfassende deutsche Ausgabe der Werke Villons heraus. Eine weitere, allerdings sehr freie Nachdichtung veröffentlichte 1931 Paul Zech.

Klammers Übersetzung machte Villon zunächst bei expressionistischen deutschsprachigen Lyrikern bekannt. Einflüsse Villons finden sich u.a. im Werk von Georg Heym und Klabund (Alfred Henschke).

Auch Bertolt Brecht wurde durch Klammers Übersetzung auf Villon aufmerksam. In seine *Dreigroschenoper* fügte er mehrere Balladen Villons in leicht überarbeiteter Form ein, zunächst ohne dies kenntlich zu machen. Später bekannte er sich zu den Anleihen bei Villon wie auch zu den fehlenden Nachweisen, indem er grundsätzlich das Konzept des geistigen Eigentums in Frage stellte [3].

Vagabondage-Literatur

Seit etwa 1910 entwickelte sich im deutschsprachigen Raum – als eine Art geistige Entsprechung der Wandervogelbewegung – eine um das Vagabundendasein kreisende Vagabondage-Li-

teratur. Manche Autoren deuteten ihre Verbundenheit damit sogar in ihren Künstlernamen an.

Ein Beispiel dafür ist Alfred Henschke (1890 – 1928), dessen Pseudonym "Klabund" eine Zusammensetzung aus "Klabauermann" und "Vagabund" ist. Auch der Name Gerhart Herrmann Mostars (1901 – 1973) ist ein Bekenntnis zum Vagabundenleben. Sein zweiter Nachname geht auf die gleichnamige serbische Stadt zurück, die der Autor während seiner Wanderjahre offenbar besonders schätzen gelernt hatte.



Auch für die Vagabondage-Literatur war François Villon ein wichtiger Impulsgeber. So hat etwa Jakob Haringer (1898 – 1948) Werke Villons ins Deutsche übertragen. Haringer ist unter den Vertretern der Vagabondage-Literatur zudem jener Dichter, der das Vagabunden-Ideal am stärksten in seinem realen Leben verwirklicht hat [4].

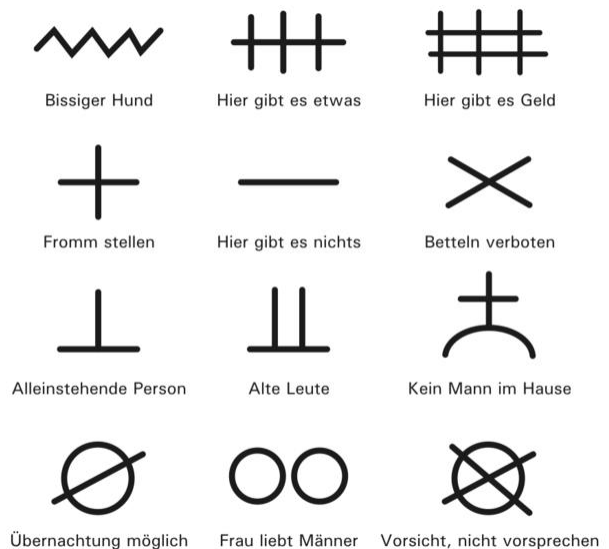
Hiervon zeugt nicht nur seine Teilnahme am Internationalen Vagabundenkongress in Stuttgart-Degerloch im Jahr 1929. Wie Villon ist Haringer auch immer wieder mit dem Gesetz in Konflikt geraten. Wenn er sich nicht als Gelegenheitsarbeiter oder Barmusiker durchschlagen konnte, verdiente er sein Geld auch schon mal mit Schmuggelware. Anklagen wegen Beamtenbeleidigung, Urkundenfälschung oder Meineid zeugen davon,

dass er es auch ansonsten mit den Gesetzen nicht immer so genau nahm.

Größtenteils galt allerdings für die Vagabondage-Literaten dasselbe wie für die Vagantendichter: Von einem Leben "on the road" zu schreiben bedeutete hier ebenfalls nicht notwendigerweise, dass die betreffenden Autoren selbst Vagabunden waren. Vielmehr war das Unterwegssein für sie vor allem ein Symbol für ein ungebundenes Leben jenseits der Welt der bürgerlichen Konventionen.

Gesellschaftskritische Vagabunden: Theodor Kramers *Gaunerzinke*

Vor diesem Hintergrund versteht es sich von selbst, dass die Vagabondage-Literatur eine stark gesellschaftskritische Tendenz hatte. In diesem Sinne greift etwa Theodor Kramer (1897 – 1958) die "Gaunerzin-
ken" auf, eine Zeichensprache aus der Welt des fahrenden Volkes. Dabei wurden von Hausierern oder umherziehenden Bettlern Symbole in Hauswände geritzt oder darauf gezeichnet, um den Nachfolgenden Informationen über den jeweiligen Haushalt zu übermitteln.



In Kramers Gedicht *Die Gaunerzinke* bittet das lyrische Ich nach seiner Entlassung aus der Arrestzelle

*" (...) nur ganz still um Brot.
Und dem, der hart mich weist ins Land,
dem mal ich an die Wand ein Haus –
und vor das Haus steil eine Hand;
die Hand wächst übers Haus hinaus." [5]*

In dem Traum von der über das Haus hinauswachsenden Hand deutet sich hier die Utopie einer Überwindung der sozial ungerechten Verhältnisse an. Langfristig wird sich – so die Hoffnung – die Solidarität der Vagabunden-"Brüder" als stärker erweisen als der auf Abgrenzung bedachte Egoismus der Besitzenden.

Die Utopie des befreiten Lebens

Die Utopie des befreiten Lebens wird in der Vagabondage-Literatur immer wieder dichterisch beschworen. Sie wird dabei gerade aus jener Unbehautheit abgeleitet, deren Kehrseite der tägliche Kampf ums Überleben ist. So wird in Theodor Kramers *Lied am Bahndamm* ein Waggon auf einem Abstellgleis zu einer Liebeslaube:

*"Süß das schwarze Gleis entlang
duftet die Kamille.
Mückenschwall und Vogelsang
sind verstummt, die Grille*

*regt allein sich schrill im Sand,
und uns beide, Hand in Hand,
überkommt die Stille.*

(...)

*Auf dem Stockgleis der Waggon
ist heut unser Bette." [6]*

Ähnlich assoziiert Jakob Haringer an einem sonnigen Tag in freier Natur den "enthüllte[n] Engelsleib" einer über die Köpfe hinwegziehenden Wolke mit den "Liebesblitze[n]", die ihm aus dem "keusche[n] Sommerarm" der Geliebten entgegenglühen [7]. Und in dem Gedicht *Sommerbad* besingt er "Deiner Glieder goldnes Rosenbeet", das in der 'streunenden' Nacht von den Sternen 'umzirpt' wird [8].

Unbehaustsein als tödliche Realität im Nationalsozialismus

Zur Zeit des Nationalsozialismus wurde für nicht wenige Vagabundendichter das Unbehaustsein, das sie in vielen Gedichten romantisch verklärt hatten, zu einer bitteren Realität.

Gerhart Herrmann Mostar floh 1933 vor den Nationalsozialisten nach Österreich und 1938 weiter nach Belgrad. Jakob Haringer und Theodor Kramer konnten zwar bis 1938 noch relativ unbehelligt schreiben, da beide in Österreich lebten – Haringer als deutscher Staatsbürger bei Salzburg, Kramer in Wien. Als Mitglieder sozialistischer Schriftstellervereinigungen hatten allerdings auch sie es schon vor dem Einmarsch der Wehrmacht in Österreich nicht leicht. Danach mussten sie ebenfalls ins Exil gehen.

Haringer wurde bereits 1936 die deutsche Staatsbürgerschaft aberkannt. Nach dem Einmarsch der deutschen Truppen in Österreich floh er über Prag und Paris in die Schweiz, wo er viele Jahre in Arbeits- und Internierungslagern sowie in Nervenheilanstalten verbringen musste.



Bei Theodor Kramer kam erschwerend hinzu, dass er aus einer jüdischen Familie stammte. Sein Judentum war für ihn sogar mit ein Grund für seine Hinwendung zur Vagabondage-Literatur gewesen. Er sah darin auch ein Bild für die jüdische Diaspora und das zu ewiger Wanderschaft verdammt jüdische Volk, dem Gott sich gerade in dieser Situation ewiger Unbehaustsein als tröstender Leitstern offenbart [9].

Aus Wanderschaft wird Flucht: Das Beispiel Theodor Kramer

Nach dem "Anschluss" Österreichs versuchte Kramer zu emigrieren, doch scheiterten seine Ausreisepläne zunächst. Verzweifelt über das plötzliche Abgeschnittensein von allen Veröffentlichungsmöglichkeiten, die Erosion seiner Lebensgrundlagen und letztlich auch die physische Bedrohung seines Lebens, unternahm er sogar einen Selbstmordversuch.

Während ihm selbst ein Jahr später die Flucht nach London gelang, wurde seine Mutter im Konzentrationslager There-

sienstadt ermordet. Ihr Sohn verbrachte im Londoner Exil allerdings auch keine sehr glückliche Zeit. Eine Zeitlang musste er als "feindlicher Ausländer" in einem Internierungslager leben, seine Ehe zerbrach, er konnte sich nur mühsam mit Gelegenheitsarbeiten für die BBC durchschlagen. Erst 1943 erhielt er eine feste Anstellung als Bibliothekar.

Seit einer schweren Verwundung aus dem Ersten Weltkrieg gesundheitlich angeschlagen, erlitt Kramer 1957 einen Nervenzusammenbruch. Er kehrte nach Wien zurück, wo er jedoch ein Jahr später an einem Schlaganfall starb.

In dem Gedicht *Wer läutet draußen an der Tür?* aus dem Juni 1938 hat Theodor Kramer die prekäre Lage, in der er und seine Familie sich nach dem Einmarsch der Wehrmacht befanden, verarbeitet. Die ständige Bedrohung und Bespitzelung sowie das verzweifelte Warten auf rettende Nachrichten kommen darin auf bedrückende Weise zum Ausdruck:

*"Wer läutet draußen an der Tür,
kaum dass es sich erhellt?
Ich geh schon, Schatz. Der Bub hat nur
die Semmeln hingestellt.*

*Wer läutet draußen an der Tür?
Bleib nur; ich geh, mein Kind.
Es war ein Mann, der fragte an
beim Nachbar, wer wir sind.*

*Wer läutet draußen an der Tür?
Lass ruhig die Wanne voll.
Die Post war da; der Brief ist nicht
dabei, der kommen soll.*

*Wer läutet draußen an der Tür?
Leg du die Betten aus.
Der Hausbesorger war's; wir solln
am Ersten aus dem Haus.*

*Wer läutet draußen an der Tür?
Die Fuchsien blühn so nah.
Pack, Liebste, mir mein Waschzeug ein
und wein nicht: sie sind da." [10]*



Jura Soyfer:
Vagabundenlied

Der Sommer ist verglommen,
der Herbst hat aus geweint,
nun ist der Winter kommen,
der bitterböse Feind.
Die Erde liegt im Leichenhemd
und war einst jung und bunt.
Was suchst Du noch, Du bist hier fremd,
mein Bruder Vagabund.

Wie springt dir an die Waden
der scharfe Winterwind,
Du bist nicht eingeladen,
wo sie besoffen sind.
Dich ruft kein Wirt zum heißen Punsch
um Sankt Silversters Stund':
Ein Rabe krächzt den Neujahrswunsch,
mein Bruder Vagabund.



Und wär der Himmel droben
von Samt und von Brokat
und Sternlein eingewoben,
ein jedes ein Dukat,
wär keiner, der die Leiter stellt,
dass man sie holen kunnt.
So ist die Zeit, so ist die Welt,
mein Bruder Vagabund.

aus dem Theaterstück [Astoria](#) (1937); darin ohne Titel

[Vertonung](#) (unter dem Titel *Wanderlied*) von der Band *Schmetterlinge* (aus dem Album *Verdrängte Jahre*, 1981)

Ungebundenheit vs. Unbehaustheit

Das Vagabundendasein hat im geistigen Kosmos Jura Soyfers zwei unterschiedliche Konnotationen. Es steht zum einen für das ungebundene Leben, den bewussten Austritt aus einer Ordnung, die, wie Soyfer in seinem *Lied von der Ordnung* kritisiert, nur um ihrer selbst willen da ist. Anstatt dem Menschen zu dienen, wird dieser zum Diener einer scheinbar gottgegebenen Ordnung herabgewürdigt:

*"Eine Ordnung gibt's auf dieser Welt,
sie ist da, damit wir sie nicht stören." [11]*

Auf der anderen Seite steht das Vagabundendasein aber auch für ein Leben außerhalb oder am Rande der Gesellschaft, für die

Abwesenheit aller Sicherheiten, die ein geregeltes Leben bieten kann. Dieser Aspekt steht in Soyfers oben wiedergegebenem *Vagabundenlied* im Vordergrund. Der Sommer ist vorbei, nun bricht der Winter an, in dem Not und Mangel viel stärker zu spüren sind.

Dies kann durchaus wörtlich verstanden werden. Es lässt sich aber auch auf den kurzzeitigen Rausch des ungebundenen Lebens beziehen, auf den ein umso längerer Kater folgt, in dem Arbeits-, Obdach- und Mittellosigkeit sich schmerzhaft bemerkbar machen.

"Astoria" oder Die Sterne bleiben unerreichbar



In seinem Einakter *Astoria* (1937; 12), in dem das *Vagabundenlied* als eine Art Präludium am Anfang steht, hat Soyfer die beiden Aspekte des Vagabundendaseins – das Ungebundensein und das Unbehaustsein – eng aufeinander bezogen.

Wie in dem *Vagabundenlied* die Sterne als ein unerreichbares Land innerer und äußerer Fülle erscheinen, das durch keine Leiter der Welt zu erreichen ist, erinnert auch der Titel des Stücks *Astoria* an "astra", das lateinische Wort für "Sterne". "Astoria" steht denn auch in dem Stück für die Utopie einer

Welt, in der die Menschen sich nicht mehr "aus Unglück, sondern aus Glück" betrinken [13]; einer Welt, in der es friedlicher und gerechter zugeht.

Die Sterne bleiben freilich auch hier unerreichbar. Das Utopia, für das sie stehen, ist nichts als "ein Traum der Nacht", ein "lichte[r] Traum der Armen", der im Licht der Realität verblasst wie die "Sterne, unsre Brüder". Der Himmel, eben noch ein Kosmos unbegrenzter Möglichkeiten, senkt sich bei Tage nieder

"als eine bleiern graue Last (...).

*Der Mensch erwacht in seinem Leid
zum Mord und zum Gebete.*

*Der Atem einer kranken Zeit
geht keuchend durch die Städte."* [14]

Die Utopie als Regulativ für gesellschaftsveränderndes Handeln

Das Besondere an Soyfers Stück ist es, dass es einerseits die Utopie einer besseren Welt ausmalt und ihre Berechtigung verteidigt, andererseits aber deutlich macht, dass das Utopia stets nur ein Regulativ sein darf, ein Ideal, an dem die konkrete Realität gemessen werden muss. Die Abwendung von dieser würde aus utopischem Hoffen Eskapismus machen.

Die adäquate Antwort auf die Unvollkommenheit der Welt kann deshalb kein dauerhafter Ausstieg aus den gegebenen Verhältnissen sein. Das Vagabundendasein sieht Soyfer folglich nur als Zwischenschritt an, als eine Möglichkeit, Distanz zu

gewinnen und sich die Ziele des Engagements für gesellschaftliche Veränderungen klarer vor Augen zu führen. In diesem Sinne heißt es in dem abschließenden zweiten *Vagabundenlied*:

*"Dort ist das Land, das dir gehört,
auf diesem Erdenrund.
Such nicht Astoria,
mein Bruder Vagabund."* [15]

Nachweise

- [1] Dieser Aspekt der Vagantendichtung – nach ihrer französischen Bezeichnung auch "Goliardendichtung" genannt – ist zuletzt auch wieder von Marian Weiß betont worden; vgl. Weiß, Marian: [Die mittellateinische Goliardendichtung und ihr historischer Kontext: Komik im Kosmos der Kathedralschulen Nordfrankreichs](#), S. 385. Diss. Universität Gießen 2018 (PDF). Die Dissertation bietet auch einen guten Überblick über Forschungsstand und -literatur zu der Thematik.
- [2] Villon, François: [Ballade du concours de Blois](#). In: Œuvres complètes de François Villon (1876); S. 110 f. (aus dem Französischen übersetzt)
- [3] Vgl. *Funkenschläge*: Das deutsch-französische Kulturlabor: [François Villon und Bertolt Brecht](#). Mainz: Johannes-Gutenberg-Universität.
- [4] Eine gute [Einführung in Leben und Werk](#) Jakob Haringers bietet das Nachwort, das Wulf Kirsten zu der von ihm 1982 herausgegebenen Anthologie von Werken Haringers (*Jakob Haringer: In die Dämmerung gesungen*) geschrieben hat.
- [5] Kramer, Theodor: [Die Gaunerzinke](#); aus dem gleichnamigen, 1928 erschienenen Gedichtband; Erstveröffentlichung 1927 im *Berliner Tageblatt*.
- [6] Kramer, Theodor: [Lied am Bahndamm](#) (November 1942); Datierungen aller Gedichte Kramers in seinen *Gesammelten Gedichten*, her-

ausgegeben 1997 – 2005 in drei Bänden von Erwin Chvojka (Inhaltsverzeichnis als PDF im Netz abrufbar).

- [7] Haringer, Jakob: [Auf eine Wolke](#).
- [8] Haringer, Jakob: [Sommerbad](#).
- [9] Vgl. Strigl, Daniela: [Fremdheiten](#). Österreichische Lyrik der Zwischenkriegszeit: Jakob Haringer, Theodor Kramer, Wilhelm Szabo, Guido Zernatto (zuletzt überarbeitet im Oktober 2018); Erstdruck in Kucher, Primus-Heinz (Hg.): Literatur und Kultur im Österreich der Zwanziger Jahre. Vorschläge zu einem transdisziplinären Epochenprofil, S. 179 – 194. Bielefeld 2007: Aisthesis.
- [10] Kramer, Theodor: [Wer läutet draußen an der Tür?](#) (Juni 1938).
- [11] Vgl. Jura Soyfer: Das Lied von der Ordnung; Erstveröffentlichung in der *Arbeiter-Zeitung* vom 3. Juli 1932.
- [12] Vgl. Jura Soyfer: Astoria (1937); online abrufbar im Projekt Gutenberg. Eine [Hörspielfassung](#) des Stücks mit Musik von Klaus Sonnenburg hat 1979 Amido Hoffmann für den Schweizerischen Rundfunk (SRF) erstellt.
- [13] Ebd., Viertes Bild.
- [14] Ebd.
- [15] Ebd., Siebentes Bild.

Informationen zu Leben und Werk Jura Soyfers finden sich im Anschluss an das vorige Kapitel.

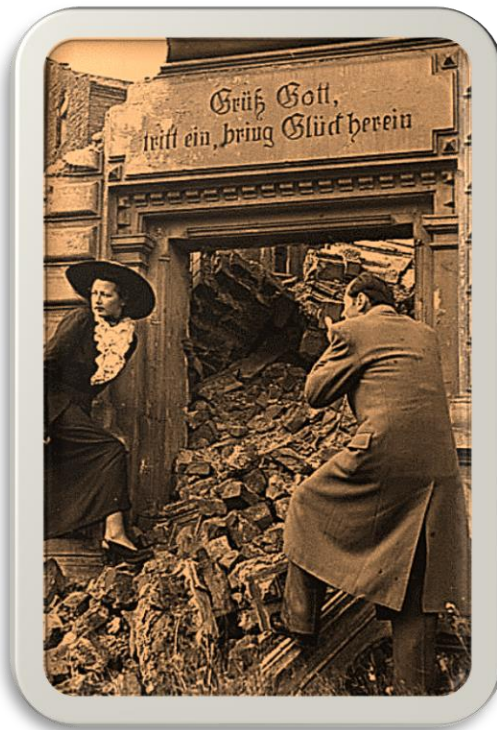
Bilder:

- S. 234: Matthäus Schiestl (1869 – 1939): Fahrende Schüler
- 236: François Villon (Holzschnitt im *Grand Testament de Maistre François Villon*, 1489; Wikimedia commons)
- 238: Paul Verlaine und Arthur Rimbaud (1870er Jahre)
- 240: Erich Büttner (1889 – 1936): Porträt Jakob Haringers (1931); Wikimedia commons
- 241: Manfred Brückels: Gaunerzinken (Wikimedia commons)

- 244: Einmarsch der Wehrmacht in Österreich, 12./13. März 1938 (Bundesarchiv / Wikimedia commons)
- 246: Porträt Theodor Krames auf einer Gedenktafel für den Dichter in Wien; Foto von Guenther Z. (2007); Wikimedia commons
- 247: László Mednyánszky (1852 – 1919): Ausgestoßen (nach 1898); Wikimedia commons
- 249: Jura Soyfer (Stiftung Gedenkstätte Buchenwald)

Das Kabarett wird zum Fernsehstar: Zum Nachkriegskabarett in der Bundesrepublik

Nach 1945 setzte in der Bundesrepublik ein Höhenflug des Kabarett ein, der dieses zu einem festen Bestandteil der Fernsehkultur werden ließ. Dies wirkte sich sowohl auf die Inhalte aus als auch auf die gesellschaftliche Stellung der Ensemble-Mitglieder.



*Lore Lorentz, Mitgründerin des Düsseldorfer **Kom(m)ödchens**, im September 1948 bei Dreharbeiten für den Film *Das Fäustchen*, der 1949, zum 200. Geburtstag Johann Wolfgang Goethes, in die Kinos kommen sollte (Bundesarchiv / Wikimedia commons)*

Neuanfang nach 1945

Das Kabarett gehörte zu den ersten kulturellen Phönixen, die sich aus der Asche des Zweiten Weltkriegs erhoben. Dies hing auch damit zusammen, dass die Wiederbelebung des Kulturbetriebs von den Alliierten im Interesse der Reeducation gezielt gefördert wurde.

In München brachten Rudolf Schündler und Otto Osthoff bereits im August 1945 das erste Programm der neu gegründeten *Schaubude* heraus. Nachdem diese ihre Tore wegen finanzieller Probleme Anfang 1949 wieder schließen musste, eröffnete Trude Kolmann 1951 die *Kleine Freiheit*. Für beide Bühnen fungierte u.a. Erich Kästner als Autor.

1956 riefen Dieter Hildebrandt und Sammy Drechsel die *Münchner Lach- und Schießgesellschaft* ins Leben. Das Projekt war ursprünglich aus einem Faschingsspaß von Studierenden der Theaterwissenschaften an der Münchner Ludwig-Maximilians-Universität hervorgegangen. Nach der Vorführung einzelner Sketche beim Faschingsball des Jahres 1952 war das Ensemble zunächst unter dem Label *Die Namenlosen* aufgetreten.



In Düsseldorf gründeten Kay und Lore Lorentz 1947 das *Kom(m)ödchen*, in Mainz Studierende das Kabarett *Die*

Tol(l)eranten, an dem zeitweilig auch Hanns Dieter Hüsch mitwirkte. In Berlin nahmen 1949 die *Stachelschweine* in dem Künstler- und Studentenlokal *Badewanne* ihren Betrieb auf.

Auch in der Ostzone kam es bereits unmittelbar nach Kriegsende zu Neugründungen von Kabarettbühnen. So rief etwa Ferdinand May 1945 in Leipzig ein *Literarisches Kabarett* ins Leben, das ab 1947 den Namen *Die Rampe* trug und von dem Komponisten Joachim Werzlau geleitet wurde.

Den Blick nach vorne richten!

In der bleiernen politischen Atmosphäre der Adenauerzeit fanden die Kabarettbühnen reichlich Stoff für ihre Vorstellungen. Allerdings war es eben auch ein Kennzeichen dieser Jahre, dass eine tiefer gehende Gesellschaftskritik nicht gewollt war. Insbesondere die nationalsozialistische Vergangenheit sollte erst einmal unter den bunten Teppich des Wirtschaftswunders gekehrt werden.

Für die neuen Kabarettprojekte ergab sich daraus eine Doppelstrategie: Einerseits übten sie durchaus zum Teil bissige Kritik an den Zuständen in der jungen Bundesrepublik. Andererseits sollten die Kabarettprogramme auch positive Botschaften ausstrahlen und Mut zum Neuanfang machen. So fasste Kay Lorentz die Einstellung der jungen Generation, von der das Kabarett damals wesentlich getragen wurde, später mit den Worten zusammen:

"Es lohnt sich durchaus, wieder anzufangen, und wenn wir nicht anfangen, wer soll dann hier wieder neu anfangen? Und nicht alle Deutschen waren Nazis und alle Deutschen waren schlecht – und: Auf ein Neues. Das war unsere Devise damals." [1]

Mit ihrer Grundeinstellung, den Blick nach vorne zu richten und sich mit ihrer Kritik auf Mängel beim Neuaufbau des Landes zu konzentrieren, trafen die neuen Kabarettbühnen den Nerv des breiten Publikums. Schon bald erfreuten sie sich so großer Beliebtheit, dass die Programme der wichtigsten Ensembles im Fernsehen übertragen wurden. Dies gilt sowohl für das Düsseldorfer *Kom(m)ödchen* als auch für die *Münchner Lach- und Schießgesellschaft* und die Berliner *Stachelschweine*.

Kritik mit angezogener Handbremse

Die Übernahme der Kabarett-Programme durch das Fernsehen blieb allerdings nicht ohne Auswirkungen auf deren Inhalte. Dies zeigte sich, als das *Kom(ö)dchen* 1959 für seine Kritik an den Wiederbewaffnungsplänen der Bundesrepublik vom damaligen CSU-Verteidigungsminister Franz Josef Strauß für ein Jahr vom Fernsehen verbannt wurde.



Kritik war demnach zwar erwünscht, durfte aber die Schmerzgrenze nicht überschreiten. Gefragt war nicht aufrüttelnde Satire, sondern eher der befreiende Witz, der die Probleme im Lachen auflöst, statt zu ihrer faktischen Lösung anzuregen.

Die Fernsehübertragungen bewirkten darüber hinaus auch eine Veränderung der Kabarettkultur. Kennzeichnend für diese war stets eine gewisse Intimität, die sich aus der oft noch spürbaren Nähe des ursprünglichen Kabaretts zu den Bohème-Bars der Jahrhundertwende ergab. Durch die Fernsehübertragungen wurde aus der echten nun jedoch eine vorgetäuschte Intimität. Die Fernsehillusion des kleinen, gemütlichen Kabarettsaals brach sich an der Realität eines Millionenpublikums, das die Vorstellungen de facto verfolgte.

Einträgliche Witztiraden

Der Wegfall des Schonraums der kleinen Bühnen nahm dem Kabarett auch seine tendenziell anarchische Stoßrichtung. Dies betrifft zum einen die Ebene der Inhalte, die sich nun unmittelbar an eine breite Öffentlichkeit richteten, also mas-sentauglich sein mussten. Unverbindliches Probehandeln und das Ausprobieren neuer, kreativer Wege des künstlerischen Ausdrucks wurden so zumindest erschwert.

Zum anderen veränderte das Aufeinandertreffen von Fernseh- und Kabarettkultur aber auch die gesellschaftliche Position der einzelnen Ensemble-Mitglieder. Noch in den 1920er Jahren blieb selbst ein Star der Kleinkunstszene wie Joachim Ringelnatz

ein sozialer Außenseiter, der sein Leben lang mit finanziellen Problemen zu kämpfen hatte. Die zu Fernsehstars avancierenden Kabarettstars der Nachkriegszeit wurden durch ihre künstlerischen Erfolge jedoch rasch zu gesellschaftlich einflussreichen Personen, die auch materiell ein sorgloses Leben führen konnten.

Für viele von ihnen waren die Kabarettauftritte nur das Startbrett für eine weitergehende Karriere im Fernseh- und Showbusiness. So trat Günter Pfitzmann, Gründungsmitglied der *Stachelschweine*, später in zahlreichen Filmen



und Fernsehserien auf. Dieter Hildebrandt war maßgeblich an der Entwicklung spezieller Kabarettformate für das Fernsehen beteiligt und erhielt später mit den *Notizen aus der Provinz* und dem *Scheibenwischer* eigene Sendeplätze im Fernsehen.

Die herausgehobene Position der neuen Kabarett-Stars gab deren Kritik an gesellschaftlichen Missständen einen anderen Klang, als es einst bei den Satiren der Bohème der Fall gewesen war. Mit ihren wohlfeilen Pointen gegen "die da oben" verdienten sie sich nun selbst einen Platz in der Beletage der Gesellschaft.

Wolfgang Neuss: Das Enfant terrible des bundesdeutschen Nachkriegskabarets



Selbst das Enfant terrible des bundesdeutschen Nachkriegskabarets, Wolfgang Neuss, wurde rasch in den Kulturbetrieb integriert. Nach erfolgreichen Auftritten mit Wolfgang Müller (als *Die zwei Wolfgangs*) sowie bei den *Stachelschweinen* startete er eine erfolgreiche Film- und Fernsehkarriere. Allein 1955 wirkte er an zehn Filmen

mit, wobei er bei der Auswahl der Drehbücher nicht sehr wählerisch war.

Neuss blieb allerdings sowohl in seinem privaten Leben als auch in seinen öffentlichen Auftritten so nonkonformistisch, dass er immer wieder aneckte und teilweise auch mit dem Gesetz in Konflikt geriet. Letzteres verdankte sich insbesondere seinem Drogenkonsum.

Nonkonformistisch war Neuss auch aufgrund seiner kompromisslosen politischen Haltung, die ihn etwa mit einer Sondernummer seiner Satirezeitschrift *Neuss Deutschland* gegen den Vietnamkrieg protestieren ließ. Im Unterschied zu anderen Nachkriegskabarettisten fand Neuss, dessen Markenzeichen seine Auftritte als "Mann mit der Pauke" wurden, auch in der Studentenbewegung Anhänger und war gut mit Rudi Dutschke bekannt.

Neuss brach zudem immer wieder mit Konventionen des Kulturbetriebs. So ließ er seinen mit *Stachelschwein*-Kollege Wolfgang Gruner realisierten Film *Wir Kellerkinder* 1960 zunächst im Fernsehen ausstrahlen, was ihm einen Boykott der Filmverleiher einbrachte.

Selbst ein so kritischer Geist wie Wolfgang Neuss scheute allerdings davor zurück, seine eigene Vergangenheit in der Zeit des Nationalsozialismus offen zu thematisieren. So nutzte er die auf eine verschleppte Infektion zurückgehende Amputation eines seiner Finger für das Stricken einer Widerstandslegende: Aus Abscheu vor dem Töten habe er sich, so behauptete er später, an der Ostfront selbst in den Finger geschossen, um sich dem Krieg entziehen zu können [2].

Verengung des Kabarett-Begriffs

Bis 1945 war "Kabarett" ein schillernder Begriff. Er konnte sowohl die Brettli-Kultur mit ihrer Mischung aus revuehaften Tanzeinlagen, Stegreif-Conférencen, clownesken Darbietungen und Chansons bezeichnen als auch das politische Kabarett oder literarische Kleinkunst.

Mit der Eingliederung des Kabaretts in die Fernsehkultur wurde "Kabarett" jedoch zu einer Unterhaltungssparte, die trennschärfer gegen andere Formen von Revue und Kleinkunst abgegrenzt wurde. Unter "Kabarett" verstand man nun in erster Linie ein Nummernprogramm, bei dem in einzelnen Sketchen die politische und wirtschaftliche Elite des Landes durch den Kakao gezogen wurde.

Revue-Einlagen erhielten ihren Platz in den großen Samstags-Shows, zu denen sich ab den 1960er Jahren die gesamte Republik um das virtuelle Fernseh-Lagerfeuer versammelte. Das Genre des eher unpolitischen Alltagshumors wurde von Künstlern wie Heinz Erhardt bedient, der in der Nachkriegszeit sowohl als Alleinunterhalter als auch durch sein Mitwirken in diversen Filmkomödien große Popularität erlangte.

Kabarett- und Liedermacherszene

Was dagegen in den Hintergrund trat, war ein Genre, das in den 1920er Jahren durch Dichter wie Walter Mehring und Erich Kästner eine besondere Blüte erlebt hatte: das literarische Chanson. So entwickelte sich neben dem Kabarett allmählich eine eigene Liedermacherszene.

Allerdings gab es zwischen Liedermacher- und Kabarettszene weiterhin enge Verbindungen. Zwar verlor das literarische Chanson im Rahmen der Kabarettprogramme der einzelnen Ensembles an Bedeutung. Die Stars der Szene traten jedoch auch unabhängig von ihren jeweiligen Stamm-Ensembles auf.

Dabei kam es auch immer wieder zu Kooperationen mit anderen Bereichen des Kulturbetriebs.

Ein berühmtes Beispiel dafür ist das *Quartett '67*. Dabei entwarfen die Kabarettisten Hanns Dieter Hüsch und Wolfgang Neuss mit den Liedermachern Franz Josef Degenhardt und



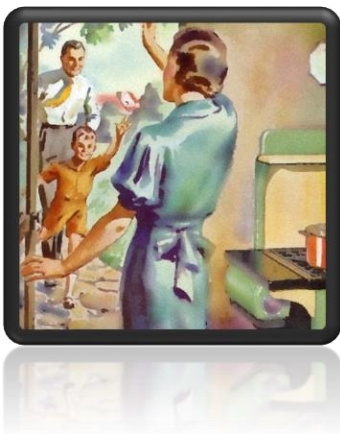
Dieter Süverkrüp ein gemeinsames Programm, dessen Texte auch in Buchform dokumentiert wurden [3].

Die Künstler traten zwar nur ein einziges Mal gemeinsam auf, demonstrierten durch ihre Zusammenarbeit aber nichtsdestotrotz, dass Kabarett- und Chansonkultur einander nach wie vor gegenseitig befruchten konnten. Insbesondere galt das natürlich für das politische Lied, das im Zuge der Studentenbewegung als Mittel des politischen Kampfs wiederentdeckt wurde.

Sonntägliche Gemütlichkeit auf den Kriegsgräbern: Franz Josef Degenhardts Lied Deutscher Sonntag

Franz Josef Degenhardt: [Deutscher Sonntag](#) (Liedtext)
aus: *Spiel nicht mit den Schmuddelkindern* (1965)
[Albumfassung](#)
[Live](#) (1978)

Die Bundesrepublik im Jahr 1965



1965 – in dem Jahr, in dem Franz Josef Degenhardt sein Lied *Deutscher Sonntag* herausbrachte – befand sich das deutsche Wirtschaftswunder auf seinem Höhepunkt: Das Nettoeinkommen der Erwerbstätigen stieg um 6,5 Prozent, es wurde fleißig konsumiert und für den Erwerb kostspieligerer Konsumgüter gespart, man ließ auf

ausgedehnten Busreisen die Postkartenidyllen südlicher Landschaften an sich vorüberziehen und genoss die größer werdende Freizeit.

Der einzige Wermutstropfen für die von ihrer wirtschaftlichen Wiederauferstehung berauschten Deutschen war 1965 die Inflation, die mit 3,24 Prozent relativ hoch war. Ein Jahr später rutschte die Bundesrepublik zudem in die erste Rezession der Nachkriegszeit [4].

Verglichen mit späteren Wachstumseinbrüchen war zwar auch diese Konjunkturdelle eher harmlos. Dennoch reichte sie aus, um eine allgemeine Krisenstimmung auszulösen. Schließlich fungierte das vielfach beschworene "Wirtschaftswunder" fast schon als eine Art Religionsersatz. Es vermittelte den Gläubigen das Gefühl, alles richtig gemacht zu haben, und verhinderte so eine Auseinandersetzung mit der Verstrickung der Einzelnen in die nationalsozialistischen Verbrechen.



Das Wirtschaftswunder und die "Ehre der deutschen Soldaten"

Die Folgen davon konnten am 10. März 1965 beobachtet werden, als der Deutsche Bundestag über die Frage debattierte, ob Mord auch weiterhin nach 20 Jahren verjähren sollte. Hintergrund waren die im Namen der nationalsozialistischen Ideologie begangenen Morde.

Zwar einigte sich der Bundestag damals auf eine Verlegung des Stichtags, ab dem die Verjährungsfrist berechnet werden sollte, auf das Gründungsjahr der Bundesrepublik (1949), ehe 1979 nach mehreren weiteren Debatten die Verjährung für Mord komplett abgeschafft wurde. 1965 aber sprach Rainer Barzel, der Fraktionsvorsitzende und spätere Kanzlerkandidat der CDU/CSU, im Bundestag noch von der "Ehre der deutschen Soldaten", die bei einer Verlängerung der Verjährungsfrist ebenso wenig beschädigt werden dürfe wie die Ehre jener, die nur aus "politischem Irrtum" gemordet hätten [5].

Barzels Argumentation folgte damit eben jenem Gedanken eines angeblichen "Befehlsnotstands", mit dem auch später noch die Verbrechen von "Hitler's Willing Executioners [willigen Vollstreckern]" – so der Titel des bahnbrechenden Werks von Daniel Goldhagen über den Holocaust (1996) – immer wieder entschuldigt wurden.

Ein Justizminister mit SA-Vergangenheit

Die realitätsferne Trennung der Deutschen in eine Riege ehrenhafter Staatsdiener und eine Clique barbarischer Nazi-Horden, welche die Anständigen zu Taten gezwungen hätten, die ihrem eigentlichen Wesen fremd gewesen seien, spiegelte sich auch im politischen Führungspersonal der Bundesrepublik wider. So wurde nach den Bundestagswahlen 1965 mit Richard Jaeger (CSU) ein Politiker zum Justizminister ernannt, der 1933, im Jahr der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten, in die SA eingetreten war [6].

Seit 1949 hatte Jaeger ununterbrochen dem Bundestag angehört. Einen Namen gemacht hatte er sich vor allem dadurch, dass er ein entschiedener Befürworter der Wiedereinführung der Todesstrafe war [7], sich aber gleichwohl nach den Nürnberger Prozessen für die Aufhebung der Todesurteile gegen NS-Kriegsverbrecher eingesetzt hatte. Als Vizepräsident des Deutschen Bundestags tat er sich 1970 dadurch hervor, dass er sich gegen den Auftritt von Hosen tragenden Frauen im Parlament aussprach [8].

Gespenstischer Wiederaufbaurausch

Von außen betrachtet, hatte das deutsche Wirtschaftswunder damit etwas Gespenstisches an sich. Während die konservative Elite es als Ausweis nationaler Größe deutete und die Arbeitstugend der Deutschen mit einer allgemeinen Tugendhaftigkeit gleichsetzte, die Krieg und Nationalsozialismus über-

dauert hätte, gab sich die breite Mehrheit der Bevölkerung mit kindlicher Lust der bunten Welt des Konsums hin.



Unter dieser scheinbar sorglosen, auf Hochglanz polierten Oberfläche wucherten die Gräuel der Vergangenheit weiter, all die Verbrechen, an denen die "anständigen Deutschen" angeblich keine Schuld traf. Es war ein Leben wie in einer der alptraumhaften Visionen Alfred Kubins, ein Leben wie auf einem Vulkan, der jederzeit von neuem ausbrechen konnte.

Ein Sonntag zwischen "Mattscheibenspäßchen" und "Bratenschweiß"

Eben diese Atmosphäre einer bedrohlichen Behaglichkeit klingt auch in Franz Josef Degenhardts Lied *Deutscher Sonntag* aus dem Jahr 1965 an. Der Liedermacher beschreibt darin einen typischen deutschen Sonntag jener Zeit, mit Kirchgang, Sonntagsbraten, nachmittäglichen Verdauungsspaziergang und abendlichen "Mattscheibenspäßchen".

Dass die Aufzählung der Sonntagsrituale Unbehagen verursacht, liegt zunächst an dem Unfreien, Gezwungenen, das die immer gleichen Abläufe ausstrahlen. Dies scheinen auch die Betroffenen selbst so zu empfinden – was etwa deutlich wird, wenn die Frauen ihre Männer "heimlich vorwärts schieben", da diese lieber in die Kneipe als in die Kirche gehen würden.

Daneben sorgt jedoch auch die Wortwahl dafür, dass sich Gefühle des Widerwillens einstellen. Dies ist beispielsweise der Fall, wenn vom "Bratenschweiß" die Rede ist, der aus den "Fenstern dampft", oder von den Mägen, die in der "fette[n] Stille" "quellen".

Die Präsenz des Krieges im Alltag

Das Lied spricht das Bedrohliche, das unter der Oberfläche des scheinbar friedlichen Sonntags lauert, zudem auch direkt an. So tauchen an zwei Stellen plötzlich beängstigende Geräusche auf, deren Herkunft nicht eindeutig geklärt werden kann. In einem Fall handelt es sich dabei um einen nicht näher definierten Schrei, im anderen um einen Knall.

Dass damit auf die vergangenen Kriege angespielt wird, wird deutlich, wenn als Zielorte der Nachmittagsspaziergänge "Schlachtfeldstätten" genannt und die "Greise" erwähnt werden, die auf den Parkbänken "an Sedan denken", den Ort einer entscheidenden Schlacht im Zweiten Weltkrieg. Die rührseligen Volkslieder vom "Wiesengrund", wo "am Bach ein Birklein stund", kontrastieren dabei auf dissonante Weise mit den 'geröhrten' Chören der Stammtischbrüder, die ihre Soldatenlieder grölen, um "im Geiste mitzutreten, / mitzuschießen, mitzustechen".

Die Sonntagsruhe als Friedhofsruhe

In der Summe gerinnt die Sonntagsruhe so zu einer Friedhofsruhe, die wie ein Intermezzo zwischen zwei Kriegen erscheint.

Dadurch, dass die Gräueltaten des eigenen Volkes entweder hinter der Fassade eines brüchigen Friedens verborgen oder zu Heldentaten umgedeutet werden, dadurch, dass das Verhalten der Einzelnen ebenso selbstgefällig-pharisäerhaft bleibt wie vor dem Krieg, wären die Betreffenden auch jederzeit wieder zu einem neuen Krieg zu verführen. Das Ergebnis ist eine Art von Gemütlichkeit, die empfindsame Gemüter – wie es in dem Lied heißt – 'frieren' lässt.

Die "Spinne Langeweile", die "Fäden spinnt und ohne Eile / giftig-grau die Wand hochkriecht", erscheint damit auch als Bild für die veränderungsfeindliche Atmosphäre der Adenauerzeit. Indem sie die Schatten der Vergangenheit in der glitzernden Wirtschaftswunderwelt ertränken, verfangen die Menschen sich erst recht in einem Netz des geistigen Stillstands.

Über Franz Josef Degenhardt

Franz Josef Degenhardt (1931 – 2011) war nach seinem Jura-studium am Institut für Europäisches Recht der Universität des Saarlandes tätig. Nach dem Abschluss seiner Promotion im Jahr 1966 setzte er sich als Rechtsanwalt für jene ein, die im Zuge der außerparlamentarischen Opposition ins Räderwerk der Justiz gerieten.



Degenhardt engagierte sich zunächst in der SPD, näherte sich später jedoch aus Enttäuschung über den konfrontativen Kurs der Partei gegenüber der APO der DKP an. Auf deren Veranstaltungen trat er auch

immer wieder als Liedermacher auf. Dabei verstand er sich als Brückenbauer zwischen Ost und West und war ab 1983 korrespondierendes Mitglied in der Akademie der Künste der DDR.

Als Liedermacher kritisierte Degenhardt anfangs eben jene Zustände, unter denen die von ihm Verteidigten in den Gerichtsverfahren litten: Radikalenerlass, Notstandsgesetze, Polizeiwillkür. Zu Konstanten seines Engagements als Liedermacher entwickelten sich ein konsequenter Antimilitarismus und das Eintreten für eine humanere Gesellschaft. So protestierte er gegen die Niederschlagung des Prager Frühlings ebenso wie gegen den Vietnamkrieg oder das atomare Wettrüsten.

Die Kritik an Militarismus und inhumanen gesellschaftlichen Strukturen prägen auch die von Degenhardt verfassten Romane. Sie sind mitunter autobiographisch geprägt und dienten teils auch als Filmvorlagen.

Nachweise

- [1] Kay Lorentz, zit. nach Pfister, Eva: [Komödiantisch gegen die Kommodität](#). Deutschlandfunk, 29. März 2007.
- [2] Vgl. Salvatore, Gaston: Wolfgang Neuss – ein faltenreiches Kind. Biographie, S. 493. Frankfurt/Main Neuausgabe 1995 (zuerst 1974): Fischer; zu Neuss' eigener Darstellung vgl. Drücke, Bernd: ["Ich bin kein Beispiel. Ich bin ein Vorspiel."](#) Zum zehnten Todestag von Wolfgang Neuss. Graswurzel.net, 1. Mai 1999.
- [3] Degenhardt, Franz Josef / Hüsch, Hanss Dieter / Neuss, Wolfgang / Süverkrüp, Dieter: Da habt ihr es! Stücke und Lieder für ein deutsches Quartett. Hamburg 1968: Hoffmann & Campe. Die [Tondokumentation des Programms](#) ist als Doppel-CD erschienen und kann komplett im Internet angehört werden.
- [4] Vgl. [Wirtschaftsdaten 1965](#); jahr1965.de/wirtschaft.

- [5] Zit. nach Jasch, Hans-Christian / Kaiser, Wolf: Der Holocaust vor deutschen Gerichten. Amnestieren, Verdrängen, Bestrafen, Kap. 3: Die Verjährungsdebatten. Ditzingen 2017: Reclam (Ebook).
- [6] Vgl. den [Eintrag zu Richard Jaeger](#) in: Schumacher, Martin (Hg.): M.d.B. – Die Volksvertretung 1946 – 1972 (Ibach bis Jutzi), S. 555. Berlin 2006: Kommission für Geschichte des Parlamentarismus und der politischen Parteien (PDF).
- [7] Vgl. Redaktion Gender-Blog: [Die erste Hose im Bundestag](#). Zeitschrift für Medienwissenschaft, 14. Oktober 2020.
- [8] Vgl. ARD (Panorama): [Porträt des Justizministers Richard Jaeger](#) (ab 05:57).

Literatur zum westdeutschen Nachkriegskabarett

- Cepl-Kaufmann, Gertrude / Johanning, Antje / Meiszies, Winrich: Wenn es dem Kom(m)ödchen nicht gefällt ... Ein Kabarett in Deutschland. Düsseldorf 2000: Droste.
- Hösch, Rudolf (Hg.): Kabarett von gestern und heute nach zeitgenössischen Berichten, Kritiken und Erinnerungen, Bd. 2: 1933 – 1970. Berlin 1972: Henschel.
- Hofmann, Till (Hg.): Verlängert. 50 Jahre Lach- und Schießgesellschaft. München 2006: Blessing.
- Kühl, Siegfried: Deutsches Kabarett: Kom(m)ödchen, Die Stachelschweine, Münchner Lach- und Schießgesellschaft, Die Schmiere. Düsseldorf 1962: Droste.
- Kühn, Volker (Hg.): Wir sind so frei. Kabarett in Restdeutschland 1945 bis 1970 (Kleinkunststücke: Eine Kabarettbibliothek in fünf Bänden, Band 4). Weinheim und Berlin 1992: Quadriga.
- Schreiner, Klaus Peter: Die Zeit spielt mit. Die Geschichte der Lach- und Schießgesellschaft. München 1976: Kindler.
- Ulrich, Rolf: Alles sollte ganz anders werden. 40 Jahre Kabarett "Die Stachelschweine". Frankfurt/Main und Berlin 1990: Ullstein.

Zu Franz Josef Degenhardt:

Buttkereit, Helge / Barrientos, Simone (Hg.): Väterchen Franz und ich: Weggefährten schreiben über Franz Josef Degenhardt. Berlin 2012: Kulturmaschinen [Neuausgabe des 1975 von Heinz Ludwig Arnold herausgegebenen Bandes].

Maske, Adelheid und Ulrich: Das werden wir schon ändern. Franz Josef Degenhardt und seine Lieder. Dortmund 1977: Weltkreis.

Bilder:

S. 255: Egon Steiner: Die Münchner Lach- und Schießgesellschaft bei einem Auftritt in Bonn, 1964 (von links: Ursula Noack, Jürgen Scheller, Hans Jürgen Diedrich, Dieter Hildebrandt, Klaus Havenstein); Bundesarchiv / Wikimedia commons

257: Joost Evers: Kay Lorentz (rechts, stehend) mit Karl Heinz Gerdesman, Ernst Hilbich und Werner Vielhaber bei einer Vorstellung des Düsseldorfer Kom(m)ödchens; Mai 1966 (Wikimedia commons)

259: Rolf Unterberg: Gastauftritt der Berliner Stachelschweine in Düsseldorf, Oktober 1956 (von links: Joachim Röcker, Ingeborg Wellmann, Rolf Ulrich, Inge Wolffberg, Achim Strietzel); Wikimedia commons

260: Werner Bethsold: Wolfgang Neuss (1985); Wikimedia commons

262: Cover des Doppelalbums mit dem Programm des *Quartetts '67* (von links nach rechts: Franz Josef Degenhardt, Wolfgang Neuss, Dieter Süverkrüp, Hanns Dieter Hüsch)

263: BetsyArt: Retro (Pixabay)

264: Foto von einer niederländischen Möbelausstellung aus dem Jahr 1968 (Wikimedia commons)

267: Alfred Kubin (1877 – 1959): Angst (1903); Wikimedia commons

269: Guenter Prust: Franz Josef Degenhardt, 1987; Wikimedia commons

Erfolgreicher Schmäh und Anti-Kabarett: Zum österreichischen Nachkriegskabarett

Auch in Österreich gab es nach 1945 Tendenzen zu einer Vereinnahmung des Kabaretts durch die Amüsierkultur. Dagegen regte sich teils kreativer Widerstand.



*Louise Martini im Wiener Studio des Senders Rot-Weiß-Rot, April 1952
Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv der US-Informationdienste
in Österreich (Wikimedia commons)*

Die neue Lust am Kabarett

Auch in Österreich kam es bereits unmittelbar nach Kriegsende zur Neugründung von Kabarettbühnen. Dies betraf neben der Hauptstadt nun auch andere Zentren des Landes.

In Wien wurden zum einen ältere Kabarettbühnen – wie etwa das *Simpl* – wiederbelebt. Auch für das zu Beginn der NS-Zeit in Österreich gegründete *Wiener Werkel* gab es – unter dem Namen *Theater im Moulin Rouge* – einen Neuanfang. Zum anderen starteten aber auch in Wien schon sehr früh neue Projekte. So rief Rolf Olsen bereits im Juni 1945 das *Kleine Brettl* ins Leben.

In Linz erinnerte das Kabarett *Eulenspiegel* an den wohl berühmtesten Schelm der deutschsprachigen Literatur, in Innsbruck entstand das *Kleine Welttheater*. In Salzburg benannte sich das neue Kabarett – analog zur kleinen Kneipe mit seinem alle Fragen der Weltpolitik diskutierenden Stammtisch – nach dem Gründer: *Bei Fred Kraus*.

In Graz entstand ein Kabarett, das mit seinem Namen – *Der Igel* – den Anspruch, Stachel im Fleisch der Herrschenden zu sein, zum Programm erhob. Die Texte wurden teilweise dem Kaba-



rett der Zwischenkriegszeit entlehnt, teilweise aber auch neu geschrieben, um auf die speziellen Probleme der Nachkriegszeit – wie etwa Lebensmittel-

knapppheit, Schwarzhandel und Besatzung – einzugehen. Wie ausgedürstet das Publikum nach dieser Form von Unterhaltung war, zeigte sich an den Besucherzahlen, die gleich in der ersten Spielzeit die Marke von 60.000 überschritten [1].

Der Herr Karl: ein gemütlicher Opportunist

Die eigene Verstrickung in den Nationalsozialismus war in Österreich, wo die Besatzungszeit erst 1955 endete, allerdings ebenso ein Tabuthema wie in Deutschland. Der wohl bedeutendste kabarettistische



Versuch, sich dagegen aufzulehnen, ist der von Helmut Qualtinger verkörperte "Herr Karl". Bei dieser von Qualtinger zusammen mit Carl Merz erschaffenen Figur handelt es sich um einen klassischen Opportunisten, der in einem einstündigen Monolog bei der Arbeit im Lager eines Feinkostgeschäfts dem Publikum aus seinem Leben erzählt [2].

Das Besondere an "Herrn Karl" ist, dass er seine Wendehalsmanöver zur jeweiligen Anpassung an die Verhältnisse im austrofaschistischen und nationalsozialistischen Staat, an alliierte Besatzung und Zweite Republik im gemütlichen Wiener Schmäh vorträgt. So identifiziert sich das Publikum zunächst mit ihm, ehe nach und nach deutlich wird, dass im Medium der Bühnenfigur dem eigenen Mitläufertum ein Spiegel vorgehalten wird.

Die durch diese List provozierten heftigen Abwehrreaktionen bescherten dem Stück, das 1961 zunächst im Fernsehen ausgestrahlt und dann auf verschiedenen Bühnen gespielt wurde, einerseits einen durchschlagenden Erfolg. Andererseits blieb es aufgrund der verbreiteten Ablehnung des Publikums am Ende doch eine Ausnahmeerscheinung.

Ein Überdenken der Opfertheorie, wonach man sich in Österreich nur zwangsweise unter das nationalsozialistische Joch gebeugt habe, konnte das Stück ebenfalls nicht bewirken. Noch 1988 löste die Aufführung von Thomas Bernhards Theaterstück *Heldenplatz*, das die österreichische Verstrickung in den Nationalsozialismus schonungslos thematisierte, einen öffentlichen Skandal aus [3].



Kabarett an der Grenze zum Theater

Qualtingers Monolog des "Herrn Karl" sprengte fraglos die Grenzen des Kabarett. Er lässt sich ebenso gut als Kabarett an der Grenze zum modernen Theater wie als Einakter mit kabarettistischen Elementen beschreiben. Angelegt war diese Mischung schon beim Kabarett der 1930er Jahre, als Rudolf Weys und F. W. Stein für die Kleinkunsthöhne *Literatur am Naschmarkt* das "Mittelstück" entwickelten, einen Einakter, der von kürzeren Programmnummern umrahmt war.

Analog dazu trat auch der die Figur des Herrn Karl verkörpernde Helmut Qualtinger nicht nur als Kabarettist, sondern auch als Chansonnier, Bühnenautor sowie als Fernseh- und Theaterschauspieler in Erscheinung. So standen ihm verschiedene Register zur Verfügung, um seinen künstlerischen Protest gegen die Vergessensseligkeit der österreichischen Nachkriegsgesellschaft zum Ausdruck zu bringen.

Dies gilt ebenso für Kabarettisten wie Georg Kreisler, Peter Wehle, Michael Kehlmann oder die später auch in Deutschland als Schauspielerin erfolgreiche Louise Martini, die das Kabarett ab den 1950er Jahren prägten. Zusammen mit Helmut Qualtinger versammelten sie sich um das 1952 von Gerhard Bronner gegründete *Namenlose Ensemble* – nicht zu verwechseln mit dem um die gleiche Zeit gegründeten Vorgängerprojekt der Münchner Lach- und Schießgesellschaft, das sich ebenfalls *Die Namenlosen* nannte.

Die Besonderheit des *Namenlosen Ensembles* bestand darin, dass es als Autorenkabarett fungierte, die einzelnen Texte und

Chansons also größtenteils von Mitgliedern des Ensembles selbst kreiert wurden. Bronner komponierte zudem die Musik und begleitete die Lieder auch am Klavier.



Der Siegeszug der Namenlosen

Als das Fernsehen Ende der 1950er Jahre begann, die Programme des *Namenlosen Ensembles* auszustrahlen, wurde dieses ein Stück weit ein Opfer seines eigenen Erfolgs. Um breite Massen anzusprechen, mussten zwangsläufig gewisse Abstriche beim kritischen Potenzial der Texte in Kauf genommen werden.

Eher leichte Kost bot auch einer der bekanntesten Songs des Ensembles, der *Bundesbahn-Blues*. Zu diesem wurde Gerhard Bronner angeregt durch eine Anekdote aus einer Reise von Louis Armstrong zu einem Auftritt in Wien. Dabei soll der Sänger den Zug nach Wien verlassen haben, um sich ein Paar Würstchen zu kaufen. Als der Zug daraufhin ohne Armstrong weiterfuhr, musste Armstrong, der deutschen Sprache nicht mächtig – und schon gar nicht des österreichischen Idioms –, sich auf eine Irrfahrt durch die österreichische Provinz begeben.

Diese Odyssee spiegelt das von Helmut Qualtinger – zu einer Blues-Melodie von Ivory Joe Hunter – gesungene Lied durch eine sprachliche Irrfahrt zwischen Armstrongs Muttersprache, englisch ausgesprochenen Ortsnamen und Wiener Dialekt wi-

der. Daraus ergab sich eine Komik, die – wie sich Bronner erinnert – den Song zu einem der größten Publikumserfolge des Ensembles machte:

"Dieses völlig wirre Mischmasch von Pidgin-Englisch, unterfüttert mit alpinem Gefluche und dazu die willkürliche Aufzählung von seltsam klingenden Ortsnamen löste allabendliche Begeisterungstürme aus." [4]

Ein Spottlied gegen die Freunderlwirtschaft

Die Fernsehauftritte des *Namenlosen Ensembles* verstärkten einerseits die Tendenz zur eher harmlosen Unterhaltung. Andererseits verschafften sie den verbliebenen kritischen Texten aber auch ein breiteres Echo. In Einzelfällen entfalteten diese sogar eine unmittelbare politische Wirkung.

Das bekannteste Beispiel dafür ist Bronners Song *Der Papa wird's schon richten* [5]. Gesungen von Helmut Qualtinger, kritisiert das Lied die Selbstbedienungsmentalität der sozialen Oberschicht, die ihrem Nachwuchs die Top-Jobs in Wirtschaft und Staatsapparat zuschanzt und der "jeunesse dorée" auch dann aus der Patsche hilft, wenn sie mit dem Gesetz in Konflikt gerät.

Der in dem Lied angesprochene tödliche Unfall mit Fahrerflucht griff die Affäre um den Sohn des damaligen Nationalratspräsidenten Felix Hurdes auf, der einen von seinem Sohn verursachten Verkehrsunfall hatte vertuschen lassen. Kurz nach

der Ausstrahlung von Bronners Lied im Fernsehen trat er von seinem Amt zurück.

Autoren- oder Plagiatorenkabarett?

Die Orientierung am Fernsehen half dem *Namenlosen Ensemble* zwar dabei, ein breiteres Publikum anzusprechen. Sie wirkte aber auch als Spaltpilz innerhalb des Ensembles. So verließen Bronner und Kehlmann 1953 die Gruppe, um in Hamburg für das Fernsehen zu arbeiten. Erst 1956 kam es unter Bronner zu einer Wiederbelebung des Projekts.

Als einige Mitglieder des Ensembles – vorneweg Helmut Qualtinger – 1961 aus dem Kabarett ausschieden, bedeutete dies das Ende des Projekts. Die internen Reibereien wuchsen sich danach zu handfesten Streitigkeiten aus, die auch öffentlich ausgetragen wurden. So zogen Kreisler und Bronner in ihren Autobiographien gegenseitig übereinander her – Kreisler 1989 in *Die alten, bösen Lieder* und Bronner 2004 in *Spiegel vorm Gesicht*.

Bronner beschuldigte Kreisler zudem, ein Plagiator zu sein – was er schon im Untertitel seiner Autobiographie andeutete (*Erinnerungen des Plagiarismus*). Unter anderem warf er Kreisler vor, sein wohl bekanntestes Lied – *Tauben vergiften im Park* (*Taubenvergiften / Frühlingslied*, 1956) – von dem US-amerikanischen Singer-Songwriter Tom Lehrer abgekupfert zu haben [6].



In der Tat liegt es nahe, dass Lehrers Song *Poisoning Pigeons in the Park* aus dem Jahr 1953 Kreisler zu seinem Lied inspiriert hat. Ein Indiz dafür ist auch, dass Kreisler – der wie Bronner aus einer jüdischen Familie stammte – nach dem "Anschluss" aus Österreich fliehen musste und bis 1955 in den USA gelebt hat. Kreisler bestritt allerdings, dass es sich bei seinem Lied um ein Plagiat handelte, und sprach von zufälligen Übereinstimmungen.

So sind die Plagiatsvorwürfe bis heute ungeklärt. Was Bronner damit erreicht hat, ist jedoch eine rückwirkende Entzauberung des *Namenlosen Ensembles*. War das Autorenkabarett am Ende nur ein Plagiatorenkabarett? Oder, vorsichtiger formuliert: Ist es angesichts der in der Kunst oft unbewusst wirkenden Einflüsse überhaupt möglich, Eigenes ohne weiteres von Fremdem zu trennen?

Das experimentelle "literarische Cabaret" der Wiener Gruppe

Ein Beleg für den Bedeutungswandel des Kabaretts nach 1945 ist die Tatsache, dass künstlerische Ausdrucksformen, die früher ganz selbstverständlich als "Kabarett" firmiert hätten, nun nicht mehr ohne weiteres dieser Kategorie zugerechnet wurden. Dies lässt sich insbesondere an den Auftritten der in der *Wiener Gruppe* zusammengeschlossenen Künstler ablesen.

Der Ursprung dieser Künstlergruppe liegt in dem 1946 von modernen Malern gegründeten *artclub* (*Art Club*), der sich rasch zum Sammelbecken der künstlerischen Avantgarde entwickelte. Daraus ging Mitte der 1950er Jahre die *Wiener*

Gruppe hervor. Ihre Protagonisten waren *Friedrich Achleitner, Hans Carl Artmann, Konrad Bayer, Gerhard Rühm* und *Oswald Wiener*.

Wie die Dadaisten versuchten artclub und Wiener Gruppe die bürgerlichen Rezeptionsformen von Kunst zu durchbrechen. Dem dienten in der Wiener Gruppe zunächst experimentelle Ausdrucksformen. Ziel war es, über ein Aufbrechen der tradierten sprachlichen Strukturen auch die damit verbundenen Einstellungs- und Deutungsmuster zu hinterfragen.

Poetische Happenings

Darüber hinaus widersetzten sich die Künstler der Wiener Gruppe dem bürgerlichen Kunstbetrieb aber auch durch happeningähnliche Aktionen. So wurden die Texte auch schon mal, Hanteln stemmend, in Unterhose vorgetragen, in Anknüpfung an das am Züricher Cabaret Voltaire entwickelte "gymnastische Gedicht".

1953 luden die Künstler zu einer "poetischen Demonstration", bei der "die damen und herren (...) in absolut schwarzer kleidung und "mit weissgeschminktem gesicht" erscheinen sollten. 1954 veranstaltete man eine "soirée mit illuminierten Vogelkäfigen" [7]. Und 1957 begann schließlich, wie Gerhard Rühm sich später erinnerte, "eine nicht mehr abreissende kette von veranstaltungen":

"in diese zeit fällt auch unser 'flagellomechanisches manifest': an öffentlichen plätzen werden mit bleikugel-

schnüren texte aus einer schreibmaschine gepeitscht, die einzelnen blätter abgestempelt an die umstehenden verkauft; den presseleuten werden in puppengeschirr kaffee und kuchenbrösel gereicht. lesungen in einem strassenbahnwagen und im riesenrad waren geplant. unsere gedichte sollten öffentlich plakatiert werden." [8]

Skandalträchtige Auftritte

Die unkonventionellen künstlerischen Darbietungsformen der Wiener Avantgardisten verfehlten ihre Wirkung nicht. Wie in der Anfangszeit der Dadaisten endeten die öffentlichen Auftritte der Künstler häufig mit handfesten Skandalen. Gelegentlich wurde schon im Vorfeld versucht, die Veranstaltungen durch anonyme Drohungen zu verhindern.

Teilweise knüpfte die Polemik gegen die Gruppe offen an die nationalsozialistische Verunglimpfung unliebsamer künstlerischer Ausdrucksformen als "entartete Kunst" an. So wurden ihre Mitglieder in Graz einmal als "Entartmänner" diffamiert [9].

Der Gruppe gelang es damit, das unter der Oberfläche des wohlstandstüchtigen Bürgertums weiterwuchernde Geschwür des Faschismus bloßzulegen. Die teils hysterischen Abwehrreaktionen auf ihre Darbietungen zeigten,



dass das Beharren auf den konventionellen Ausdrucks- und Rezeptionsformen von Kunst mit einem Verharren in faschistischen Denk- und Einstellungsmustern einherging.

Die Aktionskunst der Wiener Gruppe als Anti-Kabarett

Zugleich wird durch die Reaktionen auf die Wiener Gruppe auch der Unterschied zwischen deren – ihrem Selbstverständnis nach – "literarischem Cabaret" [10] und dem Mainstream-Kabarett der 1950er Jahre deutlich. Letzteres machte sich über einzelne Missstände und Fehlentwicklungen lustig. Die Satiren waren dabei zwar teilweise durchaus treffend und bissig. Sie waren jedoch eingewoben in einen bunten Strauß von Witzen, der die Kritik bekömmlich machte.

Das Publikum konnte sich dadurch progressiv fühlen, ohne etwas Grundsätzliches an der eigenen Lebensführung ändern oder auf einen Wandel der gesellschaftlichen Ordnung hinwirken zu müssen. Eben diese Form von Wohlfühl-Kritik machte das Kabarett auch für das Fernsehen interessant. Die dadurch bewirkte weitere Zähmung des Kabaretts war ein Grund dafür, dass Künstler wie Helmut Qualtinger nach neuen, weniger leicht verdaulichen Formen kritischer Bühnenkunst suchten.

Die Wiener Gruppe dagegen setzte an der frühen, anarchischen Tradition des Kabaretts und der dadaistischen Aktionskunst an. Ihre Ausdrucksformen widersetzten sich einer Integration in den bürgerlichen Amüsierbetrieb, dessen passivische Rezeptionsformen sie ja gerade durchbrechen wollten. Sie zielten auch nicht auf einzelne Missstände ab, sondern stellten

das Fundament in Frage, auf dem die Nachkriegsgesellschaft aufgebaut wurde.

In einer die Vergangenheit ausblendenden Gesellschaft, die sich mit materiellem Wohlstand betäubte, musste eine solche Fundamentalkritik wie der Auftritt eines Anarchisten auf dem Wiener Opernball wirken. Auf dementsprechend breite Ablehnung stießen die Künstler anfangs mit ihren künstlerischen Darbietungsformen.

Aufgehen im Kunstbetrieb

Das künstlerische Wirken der Wiener Gruppe beschränkte sich nicht auf den Bereich des Kabarett. Wie im Dadaismus und im Surrealismus standen neben happeningartigen Auftritten auch sprachexperimentelle und bildnerische Werke.

Durch das sprachexperimentelle Werk ergaben sich Berührungspunkte mit der etwa zur gleichen Zeit aufblühenden konkreten Poesie. Das bildnerische Werk griff diese Verbindungen durch spezielle Wort-Bild-Kunstwerke auf, in denen die sprachlichen Experimente sich mit bildgestalterischen Elementen verbanden, also etwa aus Buchstaben passende Figuren geformt wurden. In den Collagen wurden darüber hinaus Wort- und Bildkunst auch unmittelbar zusammengeführt.

Daraus ergab sich ein großes Innovationspotenzial, durch sich das Werk der Wiener Gruppe auch als Vorläufer der Konzeptkunst begreifen lässt. Dies ebnete den Künstlern den Weg in den Kunstbetrieb, der gerade das bildnerische Werk der Wiener Gruppe als emanzipatorisches Modell einer Kunst inter-

pretierte, in der Produktion und Rezeption gleichberechtigte Teile des kreativen Prozesses sind.

Die Integration in den Kunstbetrieb barg für die Wiener Gruppe allerdings auch ähnliche Gefahren, wie sie schon beim Züricher Cabaret Voltaire zu beobachten gewesen waren. Der Übergang von den happeningartigen, tendenziell anarchischen KabarettDarbietungen zu einer "Galerie Dada" hatte hier zur Folge gehabt, dass das als Anti-Kunst gestartete Projekt nun in eben jenen passiven Formen bürgerlichen Kunstgenusses aufging, gegen die sich das Cabaret Voltaire ursprünglich gerichtet hatte.

Analog hierzu büßte auch das Werk der Wiener Gruppe seinen revolutionären Stachel mehr und mehr ein, seit es sich nicht mehr als unmittelbare soziale Aktion entfaltete, sondern hinter den Zoo-Vitrinen der Museen zu einem Gegenstand gelehrter Betrachtung und ästhetischen Genusses wurde. Die provokatorischen Happenings wurden dabei, zu Fotos verarbeitet, zu einer Ware, die als solche die gesellschaftskritische Zielsetzung der künstlerischen Aktionen ad absurdum führte.

Die Nähe zur Konzeptkunst eröffnete findigen Marketingexperten zudem die Möglichkeit, noch die unscheinbarsten Ausdrucksformen der betreffenden Künstler zu Kunst zu erklären und entsprechend teuer zu verkaufen. Der mit der Konzeptkunst assoziierte emanzipatorische Anspruch ging so allerdings verloren. Stattdessen wurde durch die Hintertür das Genie-Konzept wieder eingeführt, bei dem der Künstler wichtiger ist als das von ihm geschaffene Werk.

Konrad Bayer:
marie dein liebster wartet schon

marie dein liebster wartet schon
mit einer stange von beton
in seiner guten sanften hand
im haar trägt er ein seidenband

er schlägt den prügel dir ums ohr
da spritzt das blut gar hell empor
dein neuer hut er ging entzwei
ihm war das alles einerlei

warum geht er so eilends fort
warum spricht er kein einzig wort
was hat den knaben so bewegt
dass er dich einfach niederschlägt

er war so still er war so zart
sein kinn war weich und unbehaart
wer hätte das von ihm gedacht
marie er hat dich umgebracht

hat grausam dir und ohne grund
zerschlagen deinen rosenmund
nun liegst du hier und kannst nicht fort
die strasse ist ein schlimmer ort

zu sterben denn es schickt sich nicht
dass man im freien augen bricht

warum ist diese Welt so schlecht
warum war er so ungerecht

Konrad Bayer: *marie dein liebster wartet schon* (um 1955)
aus: Konrad Bayer: *Sämtliche Werke*, hg. von Gerhard Rühm,
Bd. 1, S. 86. Stuttgart 1985: Klett-Cotta.



Eine Gewalttat im Gewand eines romantischen Liebeslieds

"Marie, dein Liebster wartet schon ... " Der Anfang von Konrad Bayers Gedicht lässt ein romantisches Liebeslied erwarten. Diese Erwartung wird jedoch schon im zweiten Vers auf makabre Weise durchbrochen. Denn Maries Liebster trägt keine Blumen in der Hand, sondern eine "stange von beton". Und nicht Marie trägt ein "Seidenband" im Haar, sondern der, der auf sie wartet.

So wird gleich in der ersten Strophe klar: Es geht hier nicht um ein romantisches Rendezvous, sondern um das Aufeinandertreffen einer ahnungslosen jungen Frau mit einem perversen Sexualstraftäter, dessen Opfer sie werden wird.

Die Abgründe hinter der bürgerlichen Fassade

Der Ton, in dem die grausame Tat geschildert wird, ist freilich derselbe wie in den Küchenliedern des 19. Jahrhunderts, mit denen die schlecht bezahlten Mägde in den gutbürgerlichen Haushalten sich ein besseres Leben erträumten. Die so entstehende Dissonanz dient dazu, den Widerspruch zwischen der wohlstandigen Fassade der bürgerlichen Gesellschaft und den dahinter verborgenen Abgründen bloßzulegen.

Konkret wird diese Dissonanz durch das Nebeneinander von romantischer Begrifflichkeit und grausamer Realität bewirkt. Nicht etwa die Sonne scheint "gar hell" ins Zimmer, sondern das Blut "spritzt (...) gar hell empor". Seine innere Bewegtheit führt "den knaben" nicht dazu, seiner Angebeteten schwülstige Briefe zu schreiben, sondern dazu, dass er sie "niederschlägt". Der "rosenmund" dient nicht zum Küssen, sondern wird "zerschlagen".

Hinzu kommt die Verbindung der Ungeheuerlichkeit des Geschehens mit banalen Kleinigkeiten. Dies gilt etwa für die Erwähnung des Hutes der Ermordeten, der durch die Schläge des Angreifers zerstört wird.

Der Leser als Voyeur

Eine weitere Besonderheit von Bayers Gedicht ist die Rezeptionshaltung, die es nahelegt. Indem es "marie" in der Weise eines unbeteiligten Passanten, der das Geschehen von weitem beobachtet, anspricht, legt es eine passive Beobachtung des

Geschehens nahe. Indem diese in Analogie zur Passivität des bürgerlichen Kunstgenusses gesetzt wird, wird zugleich die Letzterem inhärente Gleichgültigkeit gegenüber der Inhumanität der bürgerlichen Gesellschaft angedeutet.

Hierzu passen auch die Schlussverse des Gedichts, die den Mord einer moralischen Wertung unterziehen, diese aber zugleich in sarkastischer Weise verfremden. So scheint "die strasse ist ein schlimmer ort" zunächst aus der Sicht der Toten gesprochen zu werden. Kurz darauf enthüllt sich der Satz jedoch als Teil einer sittlichen Äußerung, die das Sterben im Freien als 'unschicklich' einstuft. Damit wird dem Opfer selbst die Schuld an seinem Unglück zugeschrieben.

Das Gedicht stellt demnach den imaginären Beobachter des Geschehens in doppelter Weise bloß. Es zeigt ihn zunächst als Voyeur, der den Mord aus sicherer Distanz und – wie die schwülstige Wortwahl unterstellt – mit heimlicher Faszination beobachtet. In den letzten beiden Strophen entlarvt es ihn dann als lächerlich ordnungsbesessenen Spießbürger, der sich von der Toten in seinem Bedürfnis nach einer heilen Welt gestört fühlt.

Die bürgerliche Ordnung als Nährboden für Persionen

Der Schluss des Gedichts, der in der allgemein gehaltenen Klage über die Ungerechtigkeit der Welt den süßlichen Weltschmerz der Küchenlieder aufzugreifen scheint, erhält vor diesem Hintergrund einen konkreten Sinn: Nicht "diese Welt" im

Ganzen ist "schlecht". "Schlecht" ist vielmehr die bürgerliche Ordnung, die sich in ihrer Scheinheiligkeit als grausam erweist.

Auch der unsinnige Bezug der ethischen Kategorie "Gerechtigkeit" auf den Akt des Mordens erweist sich so als versteckte Anklage der bürgerlichen Gesellschaft. Sie ist "ungerecht" in dem Sinne, dass sie in ihrem Ordnungsfanatismus die perverse Entartung von Trieben erst ermöglicht, hieran jedoch den Opfern ihres Moralkodexes die Schuld gibt. Gerade in der Absolutsetzung ihrer eigenen Moral erweist sich die bürgerliche Gesellschaft somit als unmoralisch.

Über Konrad Bayer

Der 1932 in Wien geborene Konrad Bayer war schon während seiner Gymnasialzeit künstlerisch aktiv. Gemeinsam mit Freunden gründete er den Künstler-Club *genie und irrsinn*, er selbst stand anfänglich der Lyrik Georg Trakls und dem Surrealismus nahe.



Nach der Schulzeit wollte Bayer Maler werden, absolvierte jedoch auf Wunsch des Vaters eine kaufmännische Ausbildung. Anschließend war er zunächst als Bankmitarbeiter tätig.

Seit 1957 lebte Bayer als freier Künstler. Als Mitglied der Wiener Gruppe beteiligte er sich mit Hans Carl Artmann, Gerhard Rühm, Oswald Wiener und Friedrich Achleitner an deren oft

happeningartigen Auftritten. Außerdem wirkte er in Experimentalfilmen mit.

Neben der Mitarbeit an den experimentellen Gemeinschaftsprojekten der Wiener Gruppe verfasste Bayer auch eigene Gedichte und Prosatexte. 1963 las er auf einer Tagung der Gruppe 47 aus seinem Roman *der sechste sinn*. Der teils autobiographische Text wurde dort sehr wohlwollend aufgenommen, blieb allerdings Fragment: Bayer nahm sich ein Jahr darauf, noch nicht einmal 32 Jahre alt, das Leben.

Der Freitod des Künstlers kam trotz seiner Depressionen auch für seine geistigen Weggefährten überraschend. Er passt allerdings zu der lebensphilosophischen Grundüberzeugung Bayers, die er sowohl in seinem Werk als auch in seinem Leben zu realisieren versuchte.

Demnach widerspricht der Gedanke von Ganzheit und Abgeschlossenheit der Dynamik des Seins. Der Sinn des Lebens offenbart sich eher im Fragment, in und zwischen den Scherben, in die das Dasein zerfällt.

Nachweise

- [1] Vgl. Engele, Robert: [Und der Igel zeigte Stacheln](#) [über das Kabarett *Der Igel*]. Austria-forum.de.
- [2] Vgl. Carl Merz / Helmut Qualtinger: [Der Herr Karl](#) (TV-Aufzeichnung mit Helmut Qualtinger aus dem Jahr 1961).
- [3] Vgl. Thomas Bernhard: [Heldenplatz](#) (Uraufführung des Stücks im Wiener Burgtheater unter der Regie von Claus Peymann, 1988).
- [4] Zit. nach Schauclub.at: [Unvergessene Jazz-Legende](#): Louis Armstrong und seine Wien-Connection. Der [Text](#) und die [Qualtinger-Interpretation](#) des Bundesbahn-Blues sind online verfügbar.

- [5] Gerhard Bronner (Text und Musik) / Helmut Qualtinger (Gesang): Der Papa wird's schon richten (1958): [Text](#) / [Tonaufnahme](#).
- [6] Eine ausführliche Diskussion der Plagiatsvorwürfe samt einer Gegenüberstellung der Texte von Lehrer und Kreisler liefert der Beitrag von Konstantin Schmidt: [Georg Kreisler und Tom Lehrer: "Gemeinsamkeiten" zweier Kabarettisten](#). Georgkreisler.info, Juli 1997.
- [7] Rühm, Gerhard: Vorwort. In: Ders. (Hg.): Die Wiener Gruppe, S. 7 - 36 (hier S. 11 f.). Reinbek erw. Neuaufl. 1985: Rowohlt.
- [8] Ebd., S. 25.
- [9] Ebd., S. 26.
- [10] Vgl. [Erläuterungen zu der Bildergalerie über die Wiener Gruppe](#) im Wiener Museum Moderner Kunst.

Literatur zum österreichischen Nachkriegskabarett

- Arnbom, Marie-Theres / Wacks, Georg: Jüdisches Kabarett in Wien. 1889 – 2009. Wien 2009: Berg.
- Fink, Iris: Von Travnicek bis Hinterholz 8: Kabarett in Österreich ab 1945, von A bis Zugabe. Graz, Wien und Köln 2000: Styria.
- Dies. / Veigl, Hans: ... und Lachen hat seine Zeit. Kabarett zwischen Wiederaufbau und Wirtschaftswunder. Kleinkunst in Österreich 1945 bis 1970 (= Kulturgeschichte des österreichischen Kabarets, Band 2). Graz 2016: Österreichisches Kabarettarchiv.
- Rösler, Walter: Gehn ma halt a bisserl unter ... Kabarett in Wien. Berlin 1989: Henschel.
- Weyss, Rudolf: Cabaret und Kabarett in Wien. Wien 1970: Jugend und Volk.

Über Konrad Bayer und die Wiener Gruppe

- Eder, Thomas / Kastberger, Klaus (Hg.): Konrad Bayer. Texte – Bilder – Sounds. Wien 2015: Zsolnay [Sammelband mit Artikeln zum Werk Konrad Bayers; [Inhaltsverzeichnis](#)].
- Eder, Thomas / Vogel, Juliane (Hg.): "verschiedene sätze treten auf". Die Wiener Gruppe in Aktion. Wien 2008: Zsolnay.
- Fetz, Wolfgang / Matt, Gerald (Hg.): Die Wiener Gruppe. Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Wien (13. November 1998 – 21. Februar 1999). Wien 1998: Kunsthalle Wien.
- Janetzki, Ulrich: Alphabet und Welt. Über Konrad Bayer. Meisenheim/Glan 1982: Hain.
- Ders. / Ihrig, Wilfried (Hg.): "Die Welt bin ich". Materialien zu Konrad Bayer. Wien und München 1983: Jugend und Volk.
- Rühm, Gerhard (Hg.): Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Reinbek erw. Neuaufl. 1985: Rowohlt.
- Wehr, Norbert (Hg.): Spiel auf Leben und Tod. Die Auferstehung des Konrad Bayer. Themenheft der Literaturzeitschrift *Schreibheft* (Nr. 79, September 2012).
- Weibel, Peter (Hg.): Die Wiener Gruppe. Ein Moment der Moderne. 1954 – 1960. Die visuellen Arbeiten und die Aktionen. Wien und New York 1997: Springer [Ausstellung zur Biennale in Venedig, 1997].

Bilder:

- S. 274: Informationstafeln am Grazer Amerika-Haus (November 1952);
Wikimedia commons
- 275: Helmut Qualtinger als "Herr Karl" (Screenshot aus einem YouTube-Video)
- 276: Menschenmassen auf dem Wiener Heldenplatz bei Hitlers Anschluss-Rede am 15. März 1938 (Bundesarchiv / Wikimedia commons)

- 278: Gerhard Bronner; Begleitfoto zu einem Artikel von Matthias Kamleitner über den Künstler in [Die jüdische Wieden](#) (Wieden: 4. Wiener Gemeindebezirk); [juedischewieden.at](#)
- 280: David De Harport: Tom Lehrer (ganz links) bei einem Auftritt mit Kommilitonen an der Harvard University, 1951 (Wikimedia commons)
- 283: Gert Chesi: Hans Carl Artmann, 1980 (Wikimedia commons)
- 288: Lucent_Designs: Nächtliche Gasse (Pixabay; modifiziert)
- 291: Renate Ganser: Konrad Bayer, 1962 (Automatenfoto / Wikimedia commons)

Das Schweizer Kabarettkarussell: Ein Blick auf die Entwicklung des deutschsprachigen Kabarett in der Schweiz

Für das Schweizer Kabarett hatte der Nationalsozialismus keinen radikalen Bruch in seiner Entwicklung zur Folge. Nach 1945 glichen sich die Entwicklungen jedoch denen in Deutschland und Österreich an.



Frank Winkler: Karussell (Pixabay)

Insel des politischen Kabarett während der NS-Zeit

Anders als in Deutschland und Österreich bewirkten Nationalsozialismus und Zweiter Weltkrieg in der Schweiz keine Zäsur für die Kabarettbühnen. Stattdessen war das Aus für das politische Kabarett in den Nachbarländern eher ein Anreiz für die Gründung eigener Cabarets.



Am berühmtesten ist wohl das Züricher *Cabaret Cornichon*, dessen Gründung 1934 auch von der erzwungenen Umsiedlung von Erika Manns *Pfeffermühle* in die Schweizer Hauptstadt angeregt worden war. Während des Krieges entwickelte sich das *Cabaret Cornichon* zu einer wichtigen Plattform für kritische Auseinandersetzungen mit dem Zeitgeschehen. Dass es dabei auch nicht vor Kritik am Nationalsozialismus zurückschreckte, zeigen die permanenten Versuche deutscher Diplomaten, die Schweizer Behörden zum Einschreiten gegen die Programme zu bewegen [1].

Das Cabaret Cornichon brachte zwischen 1934 und 1951 jedes Jahr ein neues Programm heraus. Außer in Zürich trat das Ensemble auch in anderen Schweizer Städten auf. Mit seinen vielen Mundartelementen war das Kabarett eng auf den Schweizer Kontext bezogen. Es stellte "helvetische Befindlichkeiten bloß", thematisierte aber auch die faschistische Bedrohung. So wurde es zu einer Art "Stütze der geistigen Landesverteidigung" [2].

Bereits 1949 wandten sich einige Ensemble-Mitglieder vom Cabaret Cornichon ab und gründeten das Züricher *Cabaret Federal*. Mit seinen stärker auf die Zustände im eigenen Land fokussierten Programmen entwickelte es sich rasch zu einer der wichtigsten Kabarettbühnen der Schweiz [3].

Antifaschistisches Kabarett

Neben dem Cabaret Cornichon waren auch das Berner *Cabaret Bärentatze* und das Basler *Resslirytti* (ein Dialektwort für "Karussell") bereits während der Zeit des "Dritten Reichs" aktiv. Letzteres existierte von 1935 bis 1939 und wollte – wie es in einem Programmheft aus dem Jahr 1937/38 heißt – "den Geschehnissen des Tages (...) mit dem Auge des Schweizers" einen kritischen Spiegel vorhalten [4].

Ebenfalls in Basel gründete Alfred Rasser, der anfangs auch im *Resslirytti* mitgewirkt hatte, 1943 das *Cabaret Kaktus*. Wie das *Resslirytti* ging das Ensemble mit seinen Programmen auch auf Tournee. Für die Texte war neben Rasser größtenteils der Regisseur des Kabarets, Charles Ferdinand Vaucher, zuständig.

Vaucher war ein überzeugter Antifaschist, dessen Engagement sich nicht auf das Kabarett beschränkte. So setzte er sich aktiv für Verfolgte des Nazi-Regimes bei ihrer Flucht in die Schweiz ein und war im Spanischen Bürgerkrieg vor Ort, um die Öffentlichkeit mit Reportagen über die Verbrechen der Franco-Truppen wachzurütteln.

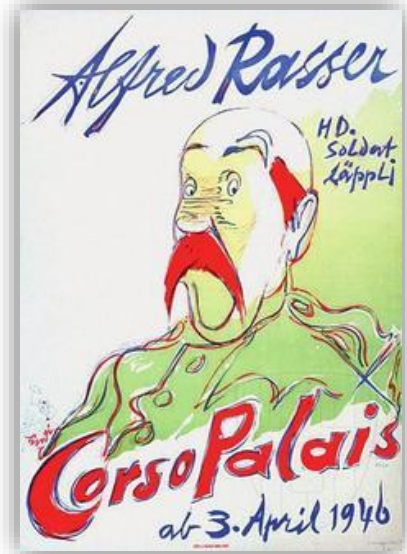
Das *Cabaret Kaktus*: Lämppli auf den Spuren Schwejks

Nachdem das *Cabaret Kaktus* bis 1945 fünf Nummernprogramme auf die Bühne gebracht hatte, folgte noch im selben Jahr *HD[Hilfsdienst]-Soldat Lämppli*, ein Stück, mit dem Rasser Jaroslav Hašeks *Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* für Schweizer Verhältnisse adaptierte. Mit seiner "Einfalt des Herzens, der unbestechlichen Freundestreue und dem unerschütterlichen Glauben

an den Sieg der Wahrheit" sollte der Protagonist, wie es im Programmheft hieß, den Militarismus der Lächerlichkeit preisgeben [5].

Aufgrund des großen Publikumserfolgs machte Rasser seine Figur in etlichen weiteren Stücken zum Protagonisten: 1947 in *Demokrat Lämppli*, 1949 in *Weltbürger Lämppli*, 1958 in *Millionär Lämppli* und 1969 in *Zivilverteidiger Lämppli*.

Durch die Hinwendung zum Schwank näherte sich das *Cabaret Kaktus* mit der Zeit immer mehr dem Volkstheater an. So wurden nun auch andere Boulevardkomödien auf die Bühne gebracht, wie etwa 1950 die – im selben Jahr auch von Henry Koster verfilmte – Komödie *Mein Freund Harvey* von Mary Chase.



Kabarettistisches Feuerwerk in Luzern

Nach 1945 kam es auch in der Schweiz zu etlichen Neugründungen von Kabarettbühnen. In Zürich entstand etwa unter Werner Finck, 1928 Gründer der Berliner *Katakombe*, das *Cabaret Nebelhorn*, in Schlieren, ebenfalls im Kanton Zürich gelegen, 1954 das *Cabaret Rotstift*. Zu einem Zentrum der Kabarettkultur entwickelte sich allerdings Luzern.

Ausgangspunkt der Luzerner Kabarettszene war interessanterweise eine katholische Laienspielgruppe. Unter dem Dach dieser "Spielschar" der Gemeinde St. Paul leitete Arthur "Thuri" Müller verschiedene Kabarettprojekte, aus denen später zum Teil eigene Ensembles hervorgingen. Am populärsten wurde dabei das *Cabaradiesli* um Emil Steinberger und Armin Beele, das nach ersten Auftritten unter dem Namen *Gügerüggü* 1959 an den Start ging.

Bereits 1955 hatte Josef Elias das *Cabaret Allerdings* ins Leben gerufen. 1963 folgten Fred Richters *Optimisten*. Hinzu kamen noch die von Charles Lewinsky initiierten *Philister* sowie die im Luzerner Umland angesiedelten *Kabaratten* um Hugo Rindlisberger und das Kabarett *Geissle-Zwick* mit den Leitfiguren Fritz Meletta und Gottfried Schällebaum [6].

Zwischen Satire und Clownerie

Die Entwicklung in Luzern steht allerdings auch exemplarisch für die allgemeine spätere Entwicklung des deutschsprachigen Kabarett. So scherte Emil Steinberger schon bald aus dem



Flaggschiff der Luzerner Kabarettszene, dem *Cabaradiesli*, aus und gründete mit dem *Kleintheater am Bundesplatz* eine eigene Kleinkunsthöhne in Luzern, die er als Sprungbrett für eine Solokarriere nutzte. In der Folge entwickelte Steinberger sich zu einem der erfolgreichsten Kleinkunstdarsteller der deutschsprachigen Unterhaltungskultur, dessen Programme auch im Fernsehen ausgestrahlt wurden.

Mit seinen bissigen Parodien der bürgerlichen – insbesondere schweizerischen – Alltagskultur sowie seiner Mitwirkung in Projekten wie dem Film *Die Schweizermacher*, der 1978 die Einbürgerungskultur der Schweiz auf die Schippe nahm, behielt Steinberger zwar seine kritische politische Haltung bei. Insgesamt bedingte die Ausrichtung auf ein Massenpublikum allerdings gewisse Abstriche bei der künstlerischen Ausgestaltung der Satiren.

Anders als etwa bei dem Österreicher Helmut Qualtinger waren Steinbergers Programme nicht auf Provokation angelegt, sondern sollten zum Schmunzeln über menschliche Schwächen anregen. Aus dem Kabarettisten wurde so immer mehr ein Komiker. Symptomatisch dafür ist Steinbergers Engagement für

den Zirkus, zu dem er durch Auftritte im *Circus Knie* sowie als Regisseur und Finanzier des *Circus Roncalli* eine enge Verbindung unterhielt.

Das Kabarett als Motor der Kleinkunst

In seiner Rolle als Kulturmanager hat Steinberger sich allerdings auch intensiv für eine Förderung der Kleinkunstszenen eingesetzt. So hat er etwa das Talent des berndeutschen Liedermachers Mani Matter früh erkannt und ihn für einen Auftritt in seinem Luzerner *Kleintheater* engagiert.

Matter bildete mit Ruedi Krebs, Jacob Stickelberger, Bernhard Stirnemann, Markus Traber und Fritz Widmer den Kern der *Berner Troubadours*, einer Gruppe von Liedermachern, die die schweizerdeutsche Musikszene ab Mitte der 1960er maßgeblich prägten.



Fritz Widmer:
Lied vom Sonntag

Wenn die Großmutter still in den Garten geht
und die Kirchenglocke schweigt,
der Klaus mit seiner Freundin an der Aare spazieren geht,
der Herr Lang in sein Auto steigt,
dann fängt der Sonntag so richtig an,
im Radio läuft etwas von Smetana,
die Sonne scheint, und die Kirche ist leer,
die Kinder kommen frisch gewaschen daher.

Schon fährt der Herr Lang mit hundertdreißig Sachen
dem Bootshaus am Bielersee entgegen,
und die Großmutter fängt einen Marienkäfer
auf den Himbeeren und sagt: "Sieh mal an!"
Im Radio sind gediegene Worte zu hören
von Hofmannsthal, am Aare-Ufer,
da liegen der Klaus und sein Mädchen am Hang
und umarmen einander genüsslich.

Jetzt gehen die Leute in die Beizen und in die Biergärten,
viele hocken im Stadion.
Der Herr Lang fährt bei Walperswil
frontal in ein anderes Auto.

Die Großmutter schaut Fernsehen, es läuft ein Tierfilm,
Das ist immer wieder schön, sagt sie, das mit den
/ Tieren.

Die Kinder fahren auf der Straße um die Wette
mit ihren Tretrollern.

Und der Rettungswagen hupt, und vom Karussell
tönt ein Walzer von Johann Strauß herüber,
und Zürich schlägt Young Boys [Bern] vier zu zwei.
"Stell das Radio ab", sagt Klaus.

Und seine Freundin sagt: "Ich denke, wir sollten langsam
/ aufbrechen."

Der Herr Lang liegt in Aarberg im Bezirksspital,
und die Leute vom anderen Auto sind tot.

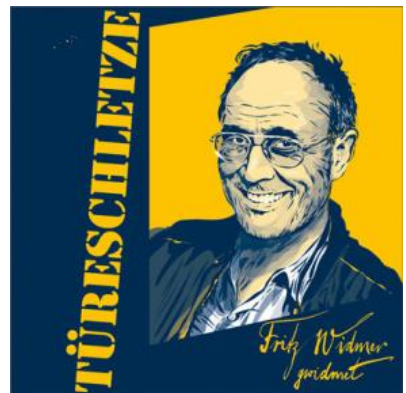
Die Großmutter macht es sich vor dem Fernseher bequem.

Aare: in den Berner Alpen entspringender Fluss, der im Bezirk Zuzach im Kanton Aargau in den Rhein mündet

Fritz Widmer: [Lied vom Sundig](#)

(berndeutscher Originaltext auf fritz-widmer.ch, PDF)
nach einer Melodie des schwedischen Dichters und Komponis-
ten Carl Michael Bellmann (1740 – 1795)
aus: *Abraham & Co* (gemeinsames Album mit Jakob Stickel-
berger, 1973)

[Cover-Version](#) von Christoph Mächler
(aus dem Fritz Widmer gewidmeten
Album *Türeschletze*, 2008)



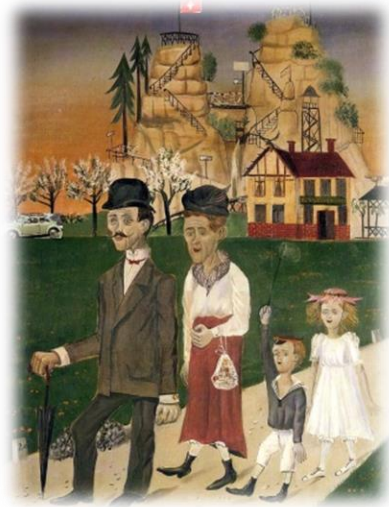
Das Grauen hinter der Idylle

Ähnlich wie in Franz Josef Degenhardts Chanson *Deutscher Sonntag* [7] wird auch in Fritz Widmers *Lied vom Sundig* die Oberfläche sorgloser Sonntagsvergnügungen einem darunterliegenden Grauen gegenübergestellt.

Während die in ihrem Garten herumspazierende Großmutter, die auf der Straße spielenden Kinder und die Sonntagsausflügler das Bild eines ländlichen Idylls zeichnen, blitzt in der grundlosen Raserei eines Autofahrers die Aggressivität auf, die von diesem Idyll übertüncht wird. Das Ergebnis ist eine Frontalkollision, bei der die Insassen des anderen Autos ums Leben kommen.

Durch die lakonische Aneinanderreihung des Unvereinbaren macht Widmer deutlich, dass beides – Totschlag und vermeintliche Idylle – untrennbar miteinander zusammenhängt. Sein Lied erinnert damit an den vorherrschenden Schweizer Erzählstil der 1960er Jahre, dessen zentrales Charakteristikum ein betonter Lakonismus war.

Erzähler wie Peter Bichsel, Kurt Marti oder auch Jürg Federspiel haben auf diese Weise die emotionslose Hinnahme der Grausamkeiten, mit denen der Wohlstand in der bürgerlichen Gesellschaft erkaufte wird, ebenso widergespiegelt wie die re-



signative Mutlosigkeit jener, die ein diffuses Ungenügen an den bestehenden Verhältnissen empfinden [8].

Max Frischs Psychogramm seiner Schweizer Landsleute

Widmers *Lied vom Sundig* lässt sich auch auf das Psychogramm beziehen, das Max Frisch in seinen Essays, Dramen und Romanen von seinen Schweizer Landsleuten entworfen hat.

In seinem Roman *Stiller* (1953/54) lässt Frisch seinen Protagonisten den Grundsatz der "kaufmännischen Vernünftigkeit" als prägendes Element der Schweizer Gesellschaft herausstellen. Dieser zwingt seine Landsleute, "um des Handels willen (...) höflich zu sein mit den Mächtigen" [9]. Daraus ergebe sich einerseits das selbstwertsteigernde Gefühl, mit Letzteren auf einer Stufe zu stehen – andererseits aber auch die Gefahr der Kumpanei mit den Verbrechen der Mächtigen.



In einer Rede aus dem Jahr 1974 veranschaulicht Frisch diese Gefahr mit dem Verweis auf die restriktive Flüchtlingspolitik der Schweiz im Zweiten Weltkrieg. Daneben erwähnt er auch die unrühmliche Rolle der Schweiz während des Militärputschs in Chile 1973, als "unsere Botschaft in Santiago de Chile (...) in entscheidenden Stunden und Tagen keine Betten hat[te] für Anhänger einer rechtmäßigen Regierung, die keine Betten such[t]en, sondern Schutz vor barbarischer Rechtlosigkeit und

Exekution (mit Sturmgewehren schweizerischer Herkunft) oder Folter" [10].

Wenn materieller Wohlstand die geistige Freiheit aushöhlt

Die Konzentration auf materiellen Wohlstand führt, wie Frisch bereits 1960 ausgeführt hat, nicht nur dazu, dass Moral und Menschenrechte für das Handeln der Regierung eine untergeordnete Rolle spielen. Das Ergebnis sei vielmehr ein vollständiger Verzicht auf Visionen. So werde "das Wort 'Utopie' bei uns ausschließlich im negativen Sinn verwendet". Dadurch würden den Menschen "nicht nur die Utopien, sondern überhaupt alle radikalen Wünsche sozusagen mit der Muttermilch abgewöhnt" [11].

Als Konsequenz hieraus sei "die Angst vor der Zukunft geradezu das Grundgefühl der Schweizer Zeitgenossen" [12]. In seinem Roman *Stiller* bezieht Frisch diese Gefühlslage auf die verbreitete Angst der Menschen in der Schweiz, "eines Tages vielleicht arm zu sein, ihre Angst vor dem Leben, ihre Angst, ohne Lebensversicherung sterben zu müssen, (...) ihre Angst davor, dass die Welt sich verwandeln könnte, ihre geradezu panische Angst vor dem geistigen Wagnis" [13].

So führt die Angst vor der Veränderung, das phantasielose Beharren auf dem Status quo, zugleich zu einer geistigen Unfreiheit, welche die materielle Unabhängigkeit konterkariert. Dabei behindert die Angst, bei Letzterer Einbußen zu erleiden, auch allgemein die Entfaltung der menschlichen Freiheit, da diese sich im Kern als geistige Freiheit manifestiert.

Eben diese geistige Unfreiheit spricht auch aus Fritz Widmers *Lied vom Sundig*. Eben weil die Menschen sich darin ganz auf eine oberflächliche Form materieller Freiheit konzentrieren, büßen sie ihre geistige Freiheit ein und nehmen inhumane gesellschaftliche Tendenzen als unvermeidlichen Teil ihres Alltags hin.

Über Fritz Widmer

Fritz Widmer (1938 – 2010) trat nach einem Anglistik- und Germanistikstudium 1965 in den Schuldienst ein. Gleichzeitig schloss er sich den Berner Troubadours an, einer Gruppe von im berndeutschen Dialekt singenden Liedermachern, die in wechselnden Zusammensetzungen gemeinsam, aber auch allein auftraten.

Besonders eng war Widmers Zusammenarbeit mit Mani Matter, mit dem er außer gemeinsamen Liedern auch ein Krimi-Musical schrieb. Nachdem Matter bereits 1972 bei einem Verkehrsunfall ums Leben gekommen war, brachte Widmer das Musical gemeinsam mit Jacob Stickelberger, der ebenfalls daran mitgearbeitet hatte, erfolgreich zur Aufführung. Auch einige noch unveröffentlichte Chansons Matters spielte er mit Stickelberger ein.



Widmer trat auch als Übersetzer von Liedern aus anderen Sprachen in Erscheinung, etwa des schwedischen Dichters und Komponisten Carl Michael Bellmann (1740 – 1795). Zuweilen unterlegte er – wie für das *Lied vom Sundig* – auch eigene Texte mit Melodien Bellmanns. Daneben verfasste er, ebenfalls im Dialekt, Romane und widmete sich dem Werk Hermann Hesses, des Großvaters seiner Frau. Hinzu kamen zahlreiche Zeitungskolumnen.

Nach der anfänglichen Zusammenarbeit mit den Berner Troubadours trat Widmer später verstärkt mit seiner eigenen Band auf, in der auch seine beiden Töchter mitwirkten.

Biographie über Fritz Widmer:

Hauzenberger, Martin: Fritz Widmer. Der Berner Troubadour aus dem Emmental. Basel 2021: Zytglogge.

Nachweise

- [1] Vgl. Gerber, Frank: "Es dürfte hier eingeschritten werden müssen ..." Das Cabaret Cornichon und die Zensur 1939 – 1945. In: Kotte, Andreas (Hg.): Theater der Nähe. Zürich 2002: Chronos; allgemein zum Cabaret Cornichon vgl. Keller, Peter Michael: Cabaret Cornichon. Geschichte einer nationalen Bühne. Zürich 2011: Chronos.
- [2] Caluori, Rete: [Cabaret Cornichon](#). In: Kotte, Andreas (Hrsg.): Theaterlexikon der Schweiz. Band 1, S. 317 f. Zürich 2005: Chronos.
- [3] Vgl. Koslowski, Stefan / Stenzl, Tanja: [Cabaret Federal](#). In: Kotte, Andreas (Hg.): Theaterlexikon der Schweiz, Chronos Verlag Zürich 2005, Band 1, S. 318 f.
- [4] Zit. nach Koslowski, Stefan / Stenzl, Tanja: [Resslirytty](#). In: Kotte, Andreas (Hg.): Theaterlexikon der Schweiz, Band 3, S. 1482 f. Zürich 2005: Chronos.

- [5] Zit. nach von Allmen, Hans-Ueli / Koslowski, Stefan: [Cabaret Kaktus](#). In: Kotte, Andreas (Hg.): Theaterlexikon der Schweiz, Band 1, S. 319 f. Zürich 2005: Chronos.
- [6] Vgl. Lichtin, Christoph: [Im Kabarettparadies](#). Emil Steinberger und die Luzerner Szene. Zentralplus.ch, 25. Juni 2019.
- [7] Vgl. das Kapitel über das westdeutsche Nachkriegskabarett (*Das Kabarett wird zum Fernsehstar*).
- [8] Beispiele für diesen Erzählstil finden sich in RB: [Alte und neue Perlen](#). Einladung zu einer Buchmesse in meinem Lesekabinett, PDF), Kapitel 5.
- [9] Frisch, Max: Stiller. Roman (1953/54). In: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge 1931 – 1985, herausgegeben von Hans Mayer unter Mitwirkung von Walter Schmitz, Band 3, S. 359 – 780, hier S. 547. Frankfurt/Main 1986: Suhrkamp.
- [10] Frisch, Max: Die Schweiz als Heimat? Rede zur Verleihung des Großen Schillerpreises (1974). In: Ebd., Bd. 6, S. 509 – 518, hier S. 517.
- [11] Frisch, Max: Die Schweiz ist ein Land ohne Utopie. Essay für den Züricher Buchclub *Ex Libris*, als Antwort auf die Frage: "Ist der Schweizer Dichter ein Außenseiter?" (1960). In: Ebd., Bd. 4, S. 258 f.
- [12] Frisch, ebd.
- [13] Frisch, Stiller (s. 8), S. 548.

Einträge zu allen bedeutenden Kabarettbühnen der Schweiz (nebst Literaturhinweisen) finden sich in dem von Andreas Kotte herausgegebenen, online verfügbaren [Theaterlexikon der Schweiz](#).

Bilder:

S. 296: Logo des Cabaret Cornichon (Wikimedia commons)

298: Werbeplakat für die Aufführung des Stücks *HD Soldat Lämppli* – mit dem Markenzeichen des Protagonisten, einem roten Schnurrbart – im Züricher Corsotheater, 1946; Lindi (Entwurf) / Schweizerische Nationalbibliothek

- 300: Hans Krebs: Emil Steinberger (links) mit Franz Hohler bei der Arbeit an dem Programm *Emil träumt* am Züricher Bernhardtheater (Zürich, Bibliothek der Polytechnischen Hochschule / Wikimedia commons)
- 301: Hans Krebs: Mani Matter in seinem Wohnzimmer in Wabern bei Bern (Februar 1970); Bildarchiv der ETH-Bibliothek Zürich / Wikimedia commons
- 303: Cover des Fritz Widmer gewidmeten Albums *Türeschletze* (2008; mit einem Porträt des Künstlers)
- 304: Otto Dix (1891 – 1969): Sonntagsspaziergang (1922); deutsche gegen Schweizer Fahne ausgetauscht
- 305: Hans Gerber: Max Frisch (1955); Bibliothek der ETH Zürich (Wikimedia commons)
- 307: Die Berner Troubadours 1970 bei einem Auftritt im Galerietheater *Die Rampe* in Bern (Bernhard Stirnemann, Markus Traber, Ruedi Krebs, Fritz Widmer, Mani Matter, Jacob Stickelberger); mikiwiki.org

Kabarettistische Balanceakte: Zu den Besonderheiten des Kabarets in der DDR

Für einen totalitären Staat gab es in der DDR eine überraschend vielfältige Kabarettszene. Diese stand freilich unter strenger Aufsicht des Staates.



AxxLC: Schattenspiel (Pixabay)

Eine vielfältige Kabarettszene

Das Kabarett – zumal das politische – ist seinem Selbstverständnis nach eine Äußerungsform des freien Geistes, mit der die bestehenden Verhältnisse kritisch beleuchtet werden. So gesehen, dürfte es in einem autoritären Staat, wie es die DDR zweifellos war, gar kein Kabarett gegeben haben.

Es mag daher zunächst überraschend klingen, dass es in der DDR in den 1980er Jahren neben ein paar kirchlichen und Untergrundbühnen nicht nur zwölf professionelle Kabaretts gab, sondern zusätzlich hunderte Laien-Ensembles, die im Rahmen betrieblicher Freizeitaktivitäten Kabarettprogramme anboten [1]. Wie kann es in einem unfreien Staat öffentliche Äußerungsformen des freien Geistes geben?

Um die Frage zu beantworten, sollte man sich zunächst vor Augen halten, dass das Kabarett auch in der jungen Bundesrepublik keineswegs so frei war, wie es sich selbst wahrgenommen hat. Die zahlreichen Neugründungen von Kabarettbühnen waren schließlich nur deshalb möglich, weil die westlichen Alliierten – insbesondere die USA – sich davon eine positive Wirkung für ihre Reeducation-Programme versprochen.

Mit dem Kabarett war damit anfangs eine explizit erzieherische Absicht verbunden. Im beginnenden Kalten Krieg wurde diese zudem schon bald mit propagandistischen Elementen verknüpft. So richtete sich bei dem Radio-Kabarett der *Insulaner*, das der Berliner RIAS (Radio im Amerikanischen



Sektor) von 1948 bis 1964 ausstrahlte, ein Großteil der Satiren gegen den ideologischen Gegner im Osten.

Erzieherischer Auftrag des Kabaretts

Vor diesem Hintergrund ist es schon weit weniger erstaunlich, dass das Kabarett in der DDR nach anfänglichem Zögern staatlich gefördert wurde. "Staatlich gefördert" bedeutete dabei freilich zugleich: staatlich gelenkt. Das Kabarett hatte in der DDR ganz bestimmten, staatlich vorgegebenen Zielen zu dienen. Neben der Kritik am Klassenfeind war dies insbesondere die Unterstützung des Menschenbildes und des Arbeitsethos, wie sie sich aus der realsozialistischen Gesellschaftsordnung ergaben.

In den Worten von Siegfried Wagner, seit 1966 stellvertretender Kulturminister der DDR und seit 1973 auch Präsident des Komitees für Unterhaltungskunst, bedeutete dies, dass das Kabarett seinen "gesellschaftlichen Auftrag bei der Herausbildung sozialistischer Denk- und Verhaltensweisen" zu erfüllen habe [2]. Dem entsprach auch die das Kabarett betreffende Leitlinie des von Wagner berufenen wissenschaftlichen Beirats für Volkskunst:

"Der Beitrag des Kabaretts 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." [3]

Engmaschiges Kontrollnetz

Zur Durchsetzung dieser ideologischen Vorgaben gab es in der DDR ein engmaschiges Kontrollsystem für das Kabarett. Für Laienspielgruppen und professionelle Bühnen waren dabei jeweils unterschiedliche Stellen zuständig.

Laienspielgruppen unterstanden der Zentralen Arbeitsgemeinschaft Kabarett beim Zentralhaus für Kulturarbeit in Leipzig. Sie war für die einzelnen Ensembles sowohl Ansprechpartner bei der Organisation der Veranstaltungen als auch bei der inhaltlichen Ausrichtung der Programme. Thematische Eckpunkte waren dabei etwa die "Gestaltung der Arbeiterpersönlichkeit im Kabarett", das "Kabarett in der sozialistischen Landwirtschaft" oder "Kabarett und Jugend in der sozialistischen Gesellschaft" [4].

Bei den professionellen Kabarettbühnen erfolgte die Überprüfung auf Richtlinienentreue über ein dreistufiges Kontrollsystem. Dieses sah wie folgt aus:

1. Durchsicht der Programmvorlage durch den Direktor des Kabarett, in Zusammenarbeit mit einem hochrangigen Parteimitglied;
2. Prüfung des Programms durch die Bezirksleitung der Partei;
3. Abhaltung der Generalprobe in Anwesenheit eines Parteifunktionärs, der ggf. noch Änderungen einfordern konnte.

Es versteht sich von selbst, dass Improvisationen und spontane Änderungen der Texte bei den Vorstellungen vor diesem Hintergrund strengstens untersagt waren. Selbst versteckte

Anspielungen konnten gefährlich sein. Schließlich sah das Strafgesetzbuch der DDR Freiheitsstrafen von bis zu drei Jahren für jene vor, die "in der Öffentlichkeit die staatliche Ordnung oder staatliche Organe" bzw. "deren Tätigkeit (...) herabwürdig[en]" [5].

Wer in der DDR auf der Bühne stand oder Texte für das Kabarett verfasste, stand demnach stets mit einem Bein im Gefängnis. Die Folge war die berühmte "Schere im Kopf", durch die viele sich schon beim Verfassen der Texte Fesseln anlegten.

Kritische Anleitung zum positiven Denken

Es überrascht nicht, dass auch die Selbstbeschreibungen von Repräsentanten des Kabarets vor diesem Hintergrund wenig aufmüpfig klangen. So kennzeichnet etwa Otto Stark, von 1968 bis zum Ende der DDR Direktor des Ost-Berliner Kabarets *Distel*, die Ziele des Kabarets mit den Worten:

"Wir wollen ein frohes Lachen, das bekanntlich ein Ausdruck der Stärke und Überlegenheit ist." [6]



Diese Aussage scheint ganz auf einer Linie mit der offiziellen Zielsetzung für das Kabarett in der DDR zu liegen: Förderung einer positiven Einstellung zum Staat durch moderate Kritik, verbunden mit der Attitüde einer geistigen Überlegenheit gegenüber dem Klassenfeind.

Allerdings muss man bei dieser Deutung zweierlei berücksichtigen. Zunächst einmal war auch in der Bundesrepublik die Grundhaltung des Kabaretts gegenüber dem Staat affirmativ. Die Kritik an Fehlentwicklungen und Mängeln richtete sich auch hier nicht gegen die grundlegende Verfasstheit der Gesellschaft, sondern wollte im Gegenteil die Grundsätze der Verfassung gegen deren mangelhafte Umsetzung zur Geltung bringen.

Auch im Westen zielte das Kabarett zudem auf ein "frohes Lachen" ab. So ging es dem Düsseldorfer *Kom(m)ödchen* bei seiner Gründung explizit um eine Ermutigung zum Neuanfang. Dies schloss auch hier einen differenzierteren Blick auf die Bedingungen, unter denen dieser Neuanfang zustande kam, aus. In den Worten von Kay Lorentz, dem Mitbegründer des Düsseldorfer *Kom(m)ödchens*:

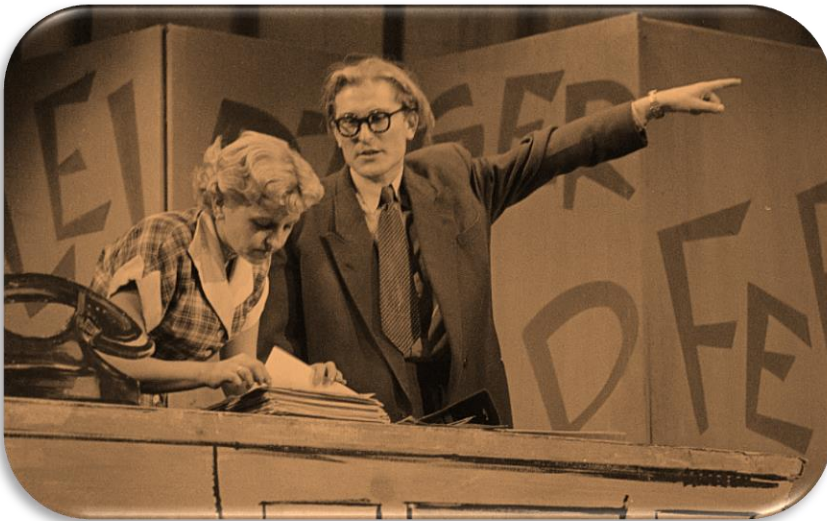
"Nicht alle Deutschen waren Nazis und alle Deutschen waren schlecht – und: Auf ein Neues." [7]

Offene Ohren für eindeutige Zweideutigkeiten

Der andere Aspekt, der für eine angemessene Bewertung der Worte von Otto Stark berücksichtigt werden muss, betrifft die Diskrepanz zwischen öffentlichem Bekenntnis und künstlerischer Praxis. Natürlich mussten sich die führenden Repräsentanten des Kabaretts in der DDR in ihren öffentlichen Äußerungen zu den von der Partei vorgegebenen Richtlinien bekennen. Wie sie damit in ihrer alltäglichen Arbeit umgingen, stand jedoch auf einem anderen Blatt.

Hier gab es überdies auch Unterschiede zwischen den einzelnen Kabarettbühnen. So galt etwa die Leipziger *Pfeffermühle* in ihrer Kritik als besonders mutig und bissig. 1964 und 1979 wurden hier sogar Programme vollständig abgesetzt und die Direktoren ihrer Ämter enthoben.

Dies zeigt, dass es den Bühnen immer wieder gelang, allen Kontrollversuchen des Staates zum Trotz den Finger in die Wunden der realsozialistischen Mängellisten zu legen. Entsprechend beliebt war das Kabarett in der DDR. Karten waren nur mit viel Geduld zu bekommen und wurden auf dem Schwarzmarkt gehandelt [8].



Kabarettistischer Galgenhumor

Inhaltlich griffen die kritischen Töne der Kabarettbühnen vielfach den Galgenhumor auf, mit dem auch im Alltag der DDR die Diskrepanz zwischen offizieller Schönfärberei und realen Entbehrungen kommentiert wurde. Beispielhaft dafür ist ein *Distel*-Text:

"Alles hat bei uns zwei Seiten, eine schöne und eine sehr schöne. Den schönen Seiten begegnen wir täglich im Nahverkehr, im Konsum, im Betrieb, den sehr schönen in der Presse." [9]

Von ähnlicher Art sind Pointen aus den *Pfeffermühle*-Programmen. Die Eigenart der DDR-Wirtschaft, devisenträchtige Güter zu exportieren und daheim den Mangel zu verwalten, wurde dort etwa mit den Worten kommentiert:

"Sie wissen ja, warum wir so viele Schlaglöcher haben. Weil wir die nicht exportieren können." [10]

Auf die Alltagsentbehrungen nimmt auch eine ironische Umdeutung der berühmten *Moritat* von Mackie Messner aus Brechts *Dreigroschenoper* Bezug:

"Und der Haifisch, der hat Zähne, und die trägt er im Gesicht. Meine Oma, die hat keine, Zahngold gibt's für Ostgeld nicht." [11]

Das Kabarett als Ermutigung zu kritischem Denken

Derartige Witze bewirkten natürlich keine gesellschaftlichen Veränderungen. Sie hatten – wie bei den Kabarettbühnen im Westen – in erster Linie eine Ventilfunktion. Über gesellschaftliche Missstände zu lachen, half, Druck aus dem Kessel zu nehmen, Unzufriedenheit zu kanalisieren, anstatt sie in soziale Unruhen münden zu lassen.

Dabei bewegten sich die Kabarettbühnen allerdings stets auf dünnem Eis. Gefährlich wurde es für sie immer dort, wo sie die Parteiprominenz direkt angingen. Auch dafür gibt es Beispiele. So machte sich etwa die *Pfeffermühle* in einem Programm über die Vorliebe von DDR-Volkskammerpräsident Horst Sindermann für Kaviar lustig. In einem anderen Text wurde die mediale Inszenierung eines Besuchs von Erich Honecker bei einem jungen Ehepaar verulkt [12].



Letzteren Programmpunkt wertete die Parteiführung als Grenzüberschreitung – und setzte gleich das ganze Programm ab. Die Kunst der Kabarettbühnen in der DDR bestand demnach darin, die Grenzen so weit wie möglich auszureizen, ohne dabei die eigene Existenz zu gefährden.

Die Wirkung der einzelnen Programme dürfte dabei insgesamt doch über eine bloße Ventilfunktion hinausgegangen sein. Die Bereitschaft der Kabarettbühnen, immer wieder an die Grenzen des Erlaubten zu gehen, war für viele eine Ermutigung, sich im Alltag nicht alles gefallen zu lassen und sich kritisch mit den Vorgaben der Parteiführung auseinanderzusetzen. Schon die bloße Existenz des Kabarets konnte unter den gegebenen Umständen wie ein Relikt des freien Geistes in einer unfreien Welt empfunden werden.

Bettina Wegner: Von Deutschland nach Deutschland

[Liedtext](#) (aus dem gleichnamigen, 1987 erschienenen Album)

[Live](#) (in der Sendung *Karussell* des Schweizer Fernsehens, 1988)



Verdächtiges Beharren auf Individualität

Kein Zweifel – Kabarett-Ensembles hatten es in der DDR schwer. Der Anspruch des Staates auf eine lückenlose Kontrolle ihrer Aktivitäten machte den freien künstlerischen Ausdruck zu einem unerfüllbaren Traum.

Noch schwerer hatten es allerdings jene, die sich in kein Ensemble einordnen wollten. Dies lag zum einen in der Natur der Sache: In einem Staat, der das Kollektiv zum Ideal erhob, musste jedes Beharren auf Individualität automatisch verdächtig erscheinen.

Daneben waren Solo-Auftritte aber noch schwerer zu kontrollieren als die Programme der Kabarettbühnen. Während deren Vorstellungen sich in ein bestimmtes Ablaufschema pressen ließen, waren Auftritte Einzelner für den Staat stets ein unkalkulierbares Risiko. Zwar konnten auch hier die Texte zuvor begutachtet werden. Der intimere Kontakt zum Publikum machte Grenzüberschreitungen jedoch tendenziell wahrscheinlicher als

bei den festgefügtten Vorstellungen der Kabarett-Ensembles.



Nicht wenige "Kulturschaffende", die sich keiner festen Gruppe zuordnen ließen, wurden vor diesem Hintergrund über kurz oder lang mit einem vollständigen Auftrittsverbot belegt. Zu ihnen gehörte auch die Liedermacherin Bettina Wegner.

Im Visier der Sicherheitsbehörden

Als überzeugte Kommunisten siedelten Wegners Eltern nach der Geburt ihrer Tochter (1947) freiwillig in die DDR über. Wegner durchlief dort nach der Schulzeit eine Ausbildung zur Bibliothekarin, ehe sie sich 1966 an der Berliner Schauspielschule einschrieb.

In Berlin gründete Wegner nach amerikanischem Vorbild einen Hootenanny-Klub für das freie Singen und Vortragen eigener Lieder. Als die Parteiführung durchsetzte, dass der Klub in die Singebewegung der FDJ eingegliedert werden und sich in "Oktoberklub" umbenennen musste, kehrte Wegner dem Projekt jedoch den Rücken.

Vollends in Ungnade fiel die Künstlerin, als sie zwei Jahre später nach dem Einmarsch von Truppen des Warschauer Pakts in die Tschechoslowakei auf Flugblättern zu einer Unterstützung des "Prager



Frühlings" aufrief. Sie wurde daraufhin nicht nur zwangsexmatrikuliert, sondern auch zu einer Freiheitsstrafe von einem Jahr und sieben Monaten auf Bewährung verurteilt.

Die Strafe klingt weniger hart, als sie in Wahrheit war. Schon der inquisitorische Gerichtsprozess, der als Tonaufnahme dokumentiert ist [13], war für Wegner, wie sie später selbst erklärte [14], eine belastende Erfahrung. Noch schwerer wog

jedoch die Tatsache, dass sie zunächst in Untersuchungshaft genommen und dabei von ihrem gerade erst zur Welt gebrachten Kind getrennt wurde.

"Bewährung" bedeutete zudem in der DDR nicht einfach, dass die Verurteilte sich nichts zuschulden kommen lassen durfte. Wegner musste sich vielmehr aktiv durch Arbeit "in der Produktion" bewähren [15].

Underground-Werbung für Auftritte der Sängerin

Obwohl Wegner die Strafe ohne Beanstandungen ableistete, wurden ihre Bemühungen, sich anschließend als Künstlerin eine Existenz aufzubauen, von der Partei unterbunden. So scheiterten ihre Versuche, gemeinsam mit ihrem damaligen Ehemann, dem Schriftsteller und Journalisten Klaus Schlesinger, ein eigenes Programm auf die Bühne zu bringen.

Noch stärker wurden die Repressionen gegen Wegner, als sie sich 1976 an den Protesten gegen die Ausbürgerung Wolf Biermanns beteiligte. Allerdings hatte Wegner sich zu dem Zeitpunkt schon eine gewisse Popularität in Underground-Kreisen erarbeitet. So konnte sie sich auch die dort üblichen Camouflage-Techniken von Konzertankündigungen zunutze machen.

Hilfreich war dabei die Zusammenarbeit mit der auf kabarettistische Chansons spezialisierten Band *MTS* (benannt nach den Nachnamen der Bandgründer). Wenn auf deren Konzertankündigungen "MTS und Sängerin" stand, war der Zusatz für Eingeweihte ein unmissverständlicher Hinweis auf eine Be-

teilung Wegners. Ebenso war der Zusatz "und Lieder von heute" bei einer Ankündigung zu einer Veranstaltung mit Werken von Kurt Tucholsky ein versteckter Hinweis auf einen Auftritt Bettina Wegners [16].

Heimatlos in der neuen Heimat

Angeichts der schwierigen Arbeitsbedingungen in der DDR wich Wegner ab Ende der 1970er Jahre immer häufiger in den Westen aus. Dass die Staatsführung ihr dies gestattete, hatte zwei Gründe: Zum einen ließen sich mit der mittlerweile populären Sängerin Devisen ins Land holen. Zum anderen waren die Auslandsreisen aber auch eine Möglichkeit, die Regimekritikerin daheim zu diskreditieren.

Dies mündete 1983 in konstruierte Vorwürfe, Wegner habe Devisen- und Zollbestimmungen missachtet. Mit der Aussicht konfrontiert, erneut inhaftiert zu werden, entschloss sich die Sängerin zur Ausreise in den Westen.



Für Wegner war dies der Auftakt zu einer erfolgreichen internationalen Karriere. In der Bundesrepublik half ihr Konstantin Wecker bei der Akklimatisierung an den westdeutschen Kulturbetrieb, der populäre italienische Cantautore Angelo Branduardi sang mit ihr zusammen, Joan Baez coverte ihr berühmtestes Lied *Kinder (Sind so kleine Hände)*.

Dennoch blieben die jahrelange Verfolgung und das Ausgestoßenwerden aus der Gesellschaft für die Künstlerin eine schmerzhaft Wunde. Schließlich war ihre oppositionelle Haltung ja keineswegs ein grundsätzliches Bekenntnis gegen das Ideal einer sozialistischen Gesellschaft gewesen. Eher speiste sich ihre Regimekritik aus der Enttäuschung darüber, dass die Parteiführung dieses Ideal immer wieder mit Füßen trat.

So fühlte Wegner sich auch in der kapitalistischen Wertewelt nicht zu Hause. Ihre geistige Heimat lag in einer Zwischenwelt – zwischen der sozialistischen Utopie und dem materiell geprägten westlichen Freiheitsversprechen. Von dem Riss, der deshalb durch ihre Seele ging, handelt ihr Lied *Von Deutschland nach Deutschland*.

Nachweise

[1] Vgl. Pölit, Hans Günther: [Dossier: Kabarett](#); MDR-Lexikon, 1. Februar 2011.

Eine [Aufstellung aller 1989 in der DDR existierenden Berufskabarets](#) findet sich unter *ddr-wissen.de*, einem Online-Lexikon zur DDR.

[2] – [6] Zitate aus *Der Spiegel*: [DDR-Kabarett: Frohes Lachen](#). *Der Spiegel* 9/1980 (24. Februar 1980; ohne Autorenangabe).

[7] Kay Lorentz, zit. nach Pfister, Eva: [Komödiantisch gegen die Kommodität](#). Deutschlandfunk, 29. März 2007.

- [8] Vgl. Pölit, [Dossier: Kabarett](#), (s. 1)
- [9] – [12] Zitate aus *Der Spiegel*: [DDR-Kabarett: Frohes Lachen](#) (s.o.).
- [13] Vgl. Jaedicke, Thomas: [Prozesse gegen Bettina Wegner im Jahr 1968](#): "Nieder mit den Mördern von Prag!" Deutschlandfunk Kultur, 24. Oktober 2018. Auszüge aus dem Prozess werden auch in dem unten erwähnten Feature über Wegner wiedergegeben (ab 7:37). Zu den Umständen des Prozesses vgl. auch Wensierski, Peter: DDR-Widerstandssikone Bettina Wegner: ["Menschen ohne Rückgrat gibt es schon genug!"](#) In: *Spiegel Online*, 1. Oktober 2015.
- [14] Vgl. die Erinnerungen Wegners in dem Feature über die Künstlerin von Daniel Guthmann und Christian Buckard: [Die Liedermacherin Bettina Wegner](#): Ziemlich unkontrollierbar (2016); ab 10:35. Deutschlandfunk, 31. Dezember 2021. Auch in Lutz Pehnerts Film über Bettina Wegner, der 2022 auf der Berlinale Premiere feierte, spielt der Gerichtsprozess gegen die Künstlerin eine zentrale Rolle; vgl. Heise, Katrin: Liedermacherin Bettina Wegner: ["Das Schreiben hat mir viele Stunden beim Psychiater erspart"](#). Deutschlandfunk, 11. Februar 2022 [über den Film *Bettina*].
- [15] Vgl. Jugendopposition in der DDR: [Bewährung in der Produktion](#). jugendopposition.de.
- [16] Vgl. Guthmann/Buckard, [Die Liedermacherin Bettina Wegner](#) (28:40; s. 14).

Weitere Literatur zum Kabarett in der DDR

- Dietrich, Christopher: Kontrollierte Freiräume. Das Kabarett in der DDR zwischen MfS und SED. Berlin 2015: BeBra.
- Ausführliche Buchbesprechung von Frank Schlösser: [Kabarett in der DDR: Schwierige Hassliebe](#). Deutschlandfunk, 18. April 2016.
- Jacobs, Dietmar: Untersuchungen zum DDR-Berufskabarett der Ära Honecker. Frankfurt/Main u.a. 1996: Lang (Kölner Studien zur Literaturwissenschaft, hg. v. Volker Neubaus, Bd. 8; [PDF-Rezension](#) von Rainer Maria Jacobs-Peulings im Netz verfügbar)

Riemann, Brigitte: Das Kabarett der DDR: "... eine Untergrundorganisation mit hohen staatlichen Auszeichnungen ..." Gratwanderungen zwischen sozialistischem Ideal und Alltag (1949 – 1999) Diss. Münster 2001: LIT.

Bilder:

- S. 312: Das Berliner Kabarett *Die Insulaner* bei einem Gastspiel in Bonn im September 1956; Teske/Bundesarchiv (Wikimedia commons)
- 315: Arbeiter beim Anbringen einer Leuchtreklame für das Berliner Kabarett *Distel* (April 1954); Krueger/Bundesarchiv (Wikimedia commons)
- 317: Roger und Renate Rössing: Anneliese Wartenberg und Wolfgang Kott bei einem Auftritt des Kabaretts *Die Pfeffermühle* in der Leipziger Kongresshalle, 1954 (Deutsche Fotothek / Wikimedia commons)
- 319: Rainer Mittelstädt: DDR-Führungsriege bei einer Feier zum 25. Jahrestag der Errichtung der Berliner Mauer, des in DDR so genannten "antifaschistischen Schutzwalls", am 13. August 1986 (Bundesarchiv / Wikimedia commons)
- 320: Thierry Noir: Die Berliner Mauer am Bethaniendamm, 1986 (Wikimedia commons; im Original farbig)
- 321: Bettina Wegner, 1974 (Saltzmann / Wikimedia commons)
- 322: Protestierende umringen sowjetische Panzer beim Einmarsch von Truppen des Warschauer Pakts in die Tschechoslowakei; 1968 (Engramma.it / Wikimedia commons)
- 324: Michael Apitz: 9. November [Tag der Öffnung der Berliner Mauer]; Foto von Niko Apitz (Wikimedia commons)

Zwischen Straßentheater und Comedy. Das Kabarett im Umfeld von Studentenbewegung und Tendenzwende

Im Umfeld der 68er-Revolte erlebte das politische Kabarett noch einmal einen Aufschwung. Dieser schwächte sich aber bereits Mitte der 1970er Jahre in der "Tendenzwende" wieder ab.



W. Hermann: Streikversammlung Studierender im Auditorium Maximum der Technischen Universität Berlin (TU) am 11. Januar 1977

Aufschwung des politischen Kabarett im Umfeld der 68er-Revolte

Je mehr das Kabarett in der bürgerlichen Amüsierkultur aufging, desto stärker wurden auch die Bestrebungen, dem Kabarett durch Neugründungen "von unten" seine gesellschaftsverändernde Kraft zurückzugeben.

Eine Keimzelle dieser Erneuerungsbewegung waren studentische Initiativen, aus denen an vielen Hochschulen neue Kabarett-Ensembles hervorgingen. Mit den Kabarett-Tagen an der Freien Universität Berlin erhielten sie ab 1961 sogar ein eigenes Forum.

Das dort ausgezeichnete, 1959 gegründete Heidelberger Kabarett *Bügelbrett* ist zugleich ein Beispiel für das Hineinwirken der studentischen in die allgemeine Kabarettszene. Mit dem Umzug nach Berlin im Jahr 1964 wurde es ein fester Bestandteil der allgemeinen Kabarettkultur.

In Österreich war ebenfalls 1959 das Kabarett *Der Würfel* aus einer studentischen Initiative hervorgegangen. Das von Kuno Knöbl gegründete Ensemble war anfangs in Graz angesiedelt, gastierte nach seinen großen Erfolgen aber bald auch in Wien. Dort gründete Knöbl zusammen mit Peter Lodynski 1963 ein neues *Würfel*-Ensemble, das klassisches Kabarett mit Elementen des Theaters des Absurden verband.

Studentische Initiativen als Frischzellenkur für das politische Kabarett

Das studentische Kabarett stellte eben jene Themen in den Vordergrund, die von den etablierten Bühnen nicht oder weniger radikal angegangen wurden. Ein zentrales Thema war etwa der Demokratieverlust durch die Machtaufteilung zwischen den großen Volksparteien – auf die Spitze getrieben durch die Große Koalition, die von 1966 bis 1969 in der Bundesrepublik regierte und mit der Verabschiedung der Notstandsgesetze 1968 wesentliche Grundrechte einschränkte.

Daneben wurde der 68er-Spruch "Unter den Talaren Muff von tausend Jahren" auch auf den studentischen Kabarettbühnen aufgegriffen, indem die personelle und strukturelle Kontinuität des Nationalsozialismus nach 1945 aufs Korn genommen wurde. Hinzu kamen andere bislang vernachlässigte Themen wie die Prüderie der Nachkriegsgesellschaft oder die Unterdrückung weiblicher Selbstbestimmung.

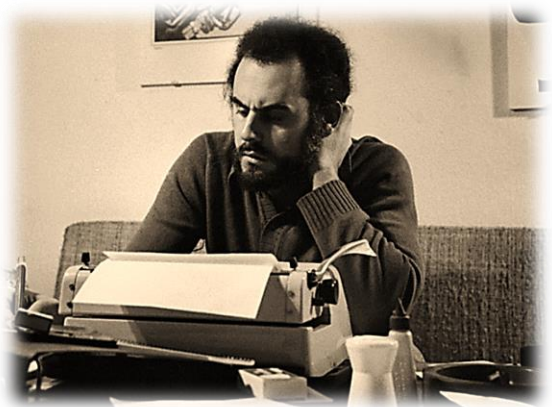


Der neue Elan der studentischen Kabarettbühnen wirkte auch auf das Mainstream-Kabarett zurück. Der frische Wind ergab sich allerdings oft eher aus einer Art Hassliebe, mit der die einen auf die anderen reagierten.

So wurden Kabarettisten wie Hanns Dieter Hüsch oder Werner Schneyder, ab 1974 Partner von Dieter Hildebrandt in gemeinsamen Kabarett-Auftritten, von studentischen Basisgruppen als Vertreter des Establishments bzw., wie Hildebrandt sich später erinnerte, "liberale Opas" geschmäht und schon mal von der Bühne gebuht [1]. Umgekehrt machte die Münchner *Lach- und Schießgesellschaft* sich über den theorielastigen Jargon der Studentenbewegung lustig, mit dem diese das revolutionäre Bündnis mit der "arbeitenden Klasse" zu schmieden versuchte [2].

Den Riss zwischen Reden und Handeln aufheben: Das *Reichskabarett*

Das 1965 von Volker Ludwig gegründete *Reichskabarett* – der Name war eine ironische Warnung vor der Gefahr eines neuen "Dritten Reichs" – bemühte sich anfangs eher um eine Erneuerung als um eine Neuerfindung des politischen Kabaretts. So beteiligte Lud-



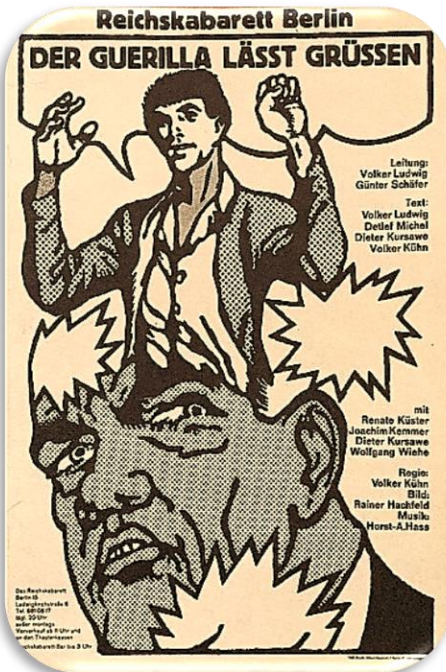
wig, selbst ein wichtiger Textlieferant für das Kabarett, auch andere etablierte Größen des Kabarett-Betriebs an seinem Projekt. Gerade diese Mischung aus "alten Hasen" und "jungen Wilden" erwies sich als Garant für den Erfolg der Neugründung.

Allerdings bedingte genau dieser Erfolg auch die Gefahr, dass das neue Kabarett wie so viele Projekte davor dem Sog der bürgerlichen Amüsierkultur erliegen könnte. Diese Gefahr sah Ludwig im Wesen des Kabarett selbst begründet:

"Kabarett zieht vornehmlich Leute an, die sich für Gleichgesinnte halten. Folglich attackiert es sein Publikum nicht: Es schmeichelt ihm." [3]

Auf diese Weise unterstützt das Kabarett die Haltung eines sich progressiv gebenden Bürgertums, das salonkommunistisch redet, aber strukturkonservativ handelt.

Im Alltag des Spielbetriebs bemühte das Reichskabarett sich indessen selbst nicht immer um eine klare Trennung zwischen bürgerlicher Amüsierkultur und politischem Kabarett. So gab es jeden Freitag eine Nachtvorstellung, in der alle, die Lust hatten, auf der Bühne eigene Projekte vorstellen konnten. Dabei wurden keineswegs nur neue Talente für das politische



Kabarett entdeckt. Vielmehr erwies sich der Mitmachabend gerade als Startrampe für Künstler, die keinerlei Berührungsängste mit der Unterhaltungsindustrie aufwiesen.

Neben Ulrich Roski und dem Gesangsduo Schobert & Black präsentierten sich in der Night Session des Reichskabarett auch Ingo Insterburg und Karl Dall. Ihre Auftritte waren so erfolgreich, dass der Geschäftsführer ihnen eine eigene Vorstellung anbot. Erweitert um Jürgen Barz und Peter Ehlebracht, war dies die Geburtsstunde des auf gehobenen Nonsense spezialisierten Gesangsquartetts Insterburg & Co [4].

Dokumentations- und Kinderkabarett

Um nicht länger die Haltung von Menschen zu unterstützen, die "links reden, aber nicht links handeln" [5], beschloss Ludwig schließlich, mit seinem Kabarett neue Wege zu beschreiten. Diese wiesen in zwei Richtungen.

Zum einen wurde durch die Einführung eines "Dokumentationskabarett" versucht, Elemente des dokumentarischen Theaters auf das Kabarett zu übertragen. Zum anderen sollten durch ein gesellschaftskritisches Programm für Kinder auch jüngere, noch nicht so stark durch soziale Stereotypen geprägte Menschen angesprochen werden.

Beides bedeutete eine Abkehr von der Unterhaltungskultur und die Hinwendung zu einem am Ideal kritisch-reflexiver Bildung ausgerichteten modernen Theater. Konsequenterweise schloss das *Reichskabarett* auch 1971 seine Tore. Das Projekt



eines gesellschaftskritischen Kinderkabarets erwies sich dagegen als produktiver Ansatz, aus dem sich das bis heute bestehende *Grips-Theater* entwickelte.

Zähmung der Revolte in der "Tendenzwende"

Das Ende des *Reichskabarets* steht exemplarisch für das erlöschende Feuer der kreativen Revolte des Kabarets der Studentenbewegung. Bereits Anfang der 1970er Jahre wurde klar, dass die APO, die außerparlamentarische Opposition, ihr Ziel einer vollständigen Neuordnung der Gesellschaft verfehlen würde. Die Beharrungskraft der staatlichen Strukturen erwies sich schlicht als zu stark.

Äußerer Ausdruck dieser Beharrungskraft war sowohl direkte Polizeigewalt als auch indirekte, strukturelle Gewalt. Das prägnanteste Beispiel für Letztere ist wohl der Radikalenerlass, durch den niemand mehr in den Staatsdienst aufgenommen werden konnte, bei dem auch nur der Verdacht einer "staatsfeindlichen" – sprich: auf gesellschaftliche Veränderung ausgerichteten – Gesinnung bestand.

Eine Minderheit unter den 68ern reagierte hierauf mit Gewalt und gründete bewaffnete Gruppen wie die *Rote Armee Fraktion* (RAF). Dies schreckte wiederum den Großteil der übrigen Protestierenden ab. Die Folge war die so genannte "Tendenzwende", die ab Mitte der 1970er eine Abkehr von der Bemühung um unmittelbare gesellschaftliche Veränderungen anzeigte.

Die angestrebte Befreiung von gesellschaftlichen Zwängen wurde nun nicht mehr primär durch objektive Veränderungen, sondern durch eine subjektive Neuorientierung zu erreichen versucht. Dies hatte teilweise einen Rückzug ins Private zur Folge, ging jedoch auch mit der Nutzung bewusstseinsweiternder Drogen, dem Ausprobieren neuer, vorwiegend fernöstlicher Religionspraktiken oder einem "Ausstieg" aus der Gesellschaft einher.

Kabarettistischer Sturm gegen die Tendenzwende: *Die 3 Tornados*

Auch nach der Tendenzwende gab es allerdings Kabarett-Projekte, die sich dem Sog der Unterhaltungskultur und dem Rückzug ins Private entgegenstellten. Besondere Konsequenz legte dabei das Kabarett-Trio *Die 3 Tornados* an den Tag.

Die Anfänge dieses Projekts gehen auf Streiks Westberliner Studierender im Wintersemester 1976/77 zurück. Die Proteste richteten sich gegen schlechte Studienbedingungen, aber auch gegen einen Begriff von Freiheit, der nur wirtschaftlich buchstabiert wurde, während mit Maßnahmen wie dem Radikalerlass die politische Freiheit beschnitten wurde.



In diesem geistigen Umfeld gründeten Arnulf Rating und Günter Thews 1977 *Die 3 Tornados*. Für die musikalische, vorwiegend auf Akkordeonklängen basierende Unterstützung sicherten sie sich die Mit-

arbeit von Hans-Jochen Krank, dessen Part 1981 von Holger Klotzbach übernommen wurde.

Das Projekt verstand sich von Anfang an als Gegenbewegung zum etablierten Kabarett. Das ging so weit, dass das Trio sich anfangs gar nicht als Kabarett bezeichnete, sondern lieber als "Straßen-" oder "Kneipentheater" gesehen werden wollte [6].

Zu brisant für das Fernsehen?

Die Abgrenzung der *3 Tornados* vom traditionellen Kabarett erfolgte sowohl inhaltlich als auch organisatorisch. Auf der inhaltlichen Ebene zeichneten sich ihre Beiträge durch eine Klarheit der Positionen aus, die es für ein bürgerliches Publikum unmöglich machte, die satirische Kritik einfach "wegzulächeln". Bis zu seiner Auflösung im Jahr 1990 blieb das Ensemble daher in einer Außenseiterposition.

Abzulesen ist dies nicht zuletzt an der Art, wie das Fernsehen mit dem Trio umging. Während andere Ensembles geradezu für Auftritte umworben wurden, sahen *Die 3 Tornados* sich beim Kontakt mit den Medien immer wieder Drangsalierungen ausgesetzt. Aus Talkshows wurden sie kurzfristig wieder aus-

geladen, Beiträge wurden aus dem Programm genommen, Sendezusagen zurückgezogen, nachdem sich Rundfunkräte und Programmchefs über die Texte gebeugt hatten.

Als das Ensemble daraufhin versuchte, sich durch bezahlte Werbesendungen Bildschirmpräsenz zu erkaufen, weigerte sich der betroffene SFB (Sender Freies Berlin), die Spots zu senden. Das Trio musste sich vor Gericht die Ausstrahlung erstreiten [7].

In einem anderen Fall waren die *3 Tornados* selbst die Beklagten: Als Reaktion auf ihren Sketch *Krippenspiel* gründete sich in Soest eigens eine katholische Bürgerinitiative, die ein Strafverfahren gegen das Ensemble wegen "Beschimpfung religiöser Bekenntnisse" anstrebte. Der Fall ging durch vier Instanzen, ehe die *3 Tornados* 1983 freigesprochen wurden [8].

Kabarett als Teil des Kampfs für eine humanere Gesellschaft

Organisatorisch gingen *Die 3 Tornados* neue Wege, indem sie ihr Kabarett nicht als Bühnenprogramm anlegten, sondern als dialogisches Kabarett, das sich als Teil einer Bewegung für eine andere Gesellschaft verstand und präsentierte.

Das Trio hatte folglich keinen festen Ort für seine Auftritte, sondern absolvierte diese an Hotspots von Protesten: bei Sit-ins von Studierenden, in besetzten Häusern, im Rahmen von Demonstrationen der Antiatomkraft-Bewegung, in autonomen Kulturzentren. Diese "kleine[n] Bastionen der Gegenöffentlichkeit" sah Arnulf Rating als ideales Umfeld für sein Kabarett an:

"Was dem bürgerlichen Mimen sein Stadttheater, einem klassischen Kabarettisten sein Kellertheater und einer arrivierten Freien Gruppe die Studiobühne im Künstlerhaus, das sind uns die Aktionszentren, Kneipen, selbstverwalteten Jugendzentren, Kinos und Kulturhäuser örtlicher Initiativen von Oldenburg bis Wien." [9]

Ziel war es, gesellschaftliche Missstände nicht nur satirisch zu spiegeln, sondern aktiv zu ihrer Veränderung beizutragen. So unterstützten *Die 3 Tornados* mit ihren Auftritten immer wieder die Arbeit von Bürgerinitiativen, aber auch die Gründung der *tageszeitung*, als Gegengewicht zur dominierenden bürgerlichen Presse.

Dialogisches Kabarett

Die Auftritte der *3 Tornados* waren stets auf Diskussion und Aktion angelegt. Sie endeten nicht mit Applaus und Verbeugungen, sondern gingen in ein fröhlich-konspiratives Beisammensein über. Dieses förderte das Trio auch mit seinen Liedern.

Da die Texte vorwiegend zu Melodien der Alltagskultur gesungen wurden, luden sie zum Mitsingen und zur Nutzung der Lieder für den politischen Kampf ein. Für ein Lied gegen die Immobilienspekulation stützte das Trio sich etwa auf die Melodie des berühmten Liedes *Veronika, der Lenz ist da* der Comedian Harmonists:

"Victoria, der Sieg ist nah, / die Freaks, die singen tralala, / die ganze Scene ist wie verhext, / schon wieder ist ein Haus



*besetzt. / Wir zahlen keine Mieten mehr, / noch stehen
viele Häuser leer. / Die Spekulantenschar / steht ohne
Häuser da. / Victoria, der Sieg ist nah!" [10]*

Das *Lied vom Kontaktbereichsbullen*, das die Entstehung einer an Stasi-Bespitzelung und NS-Blockwartssysteme erinnernden Überwachungskultur beklagt, bedient sich der Titelmelodie der populären Fernsehserie rund um den zahmen Delphin Flipper:

*"Wer fragt Frau Schulze, was sie trinkt, / wer fragt die Post,
was sie dem Patzke bringt, / wer ist immer listig und schaut
in jedes Klo, / und wer verschönert unsern Alltag so? / Wer
guckt in alle Abfallkisten, / wer jagt im Hof nach
Anarchisten, / wer ist zum Kampf allzeit bereit / mit
Funkgerät und Draht zur Obrigkeit?" [11]*

Aufreibendes Aktionskabarett

Mit solchen Liedern etablierten sich *Die 3 Tornados* als Straßen- und Aktionskabarett – und damit als Gegenmodell zu dem auf

Unterhaltung und passiven Kulturgenuss abzielenden bürgerlichen Kabarett. Die Satire sollte hier nicht mehr als Ventil für den Unmut über soziale Missstände dienen, sondern direkt zu deren Veränderung anregen bzw. unmittelbarer Teil des Veränderungsprozesses werden.

Für die Entwicklung dieses antibürgerlichen Kabaretts mussten *Die 3 Tornados* allerdings einen hohen Preis bezahlen. Vom offiziellen Kulturbetrieb ausgeschlossen und von den bürgerlichen Leitmedien ausgegrenzt, blieben sie auf die alternative Szene und deren zwar lebendige, aber doch beschränkte Veranstaltungsmöglichkeiten beschränkt.

Dies mochte zwar den Idealen der Ensemble-Mitglieder entsprechen, war aber doch mit – gegenüber dem Mainstream-Kabarett – empfindlichen finanziellen Einbußen und anderen Unannehmlichkeiten verbunden. Die fehlende Bühnenheimat bedingte ein ständiges Unterwegssein, auch die nächtelangen Diskussionen mit dem Publikum zehrten auf die Dauer an den Kräften. So begründete das Ensemble seine 1990 erfolgte Auflösung auch mit einem Zustand allgemeiner Entkräftung:

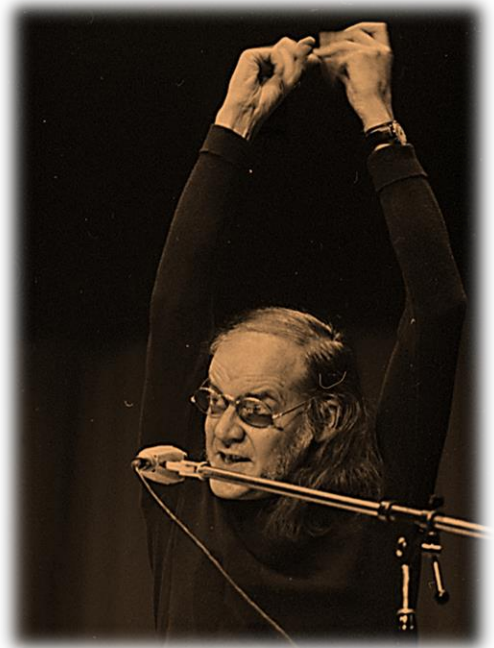
"Wir haben aufgehört. Warum? Aus Liebe. Aus Liebe zu uns und unserer Gesundheit. Die Auftritte für Euch waren ja nicht so anstrengend, aber was Ihr hinterher immer mit uns veranstaltet habt, da fehlt uns inzwischen doch die jugendliche Frische." [12]

Hanns Dieter Hüsch: Liedermacher (Und ich mach dummes Zeug)

Liedtext (abgedruckt in dem Buch *Den möcht' ich seh'n*. Köln 1978: Satire-Verlag)

Tonaufnahme (Erstveröffentlichung auf dem Live-Album *Nachtvorstellung*; 1975)

Sarkastische Antwort auf die Tendenzwende

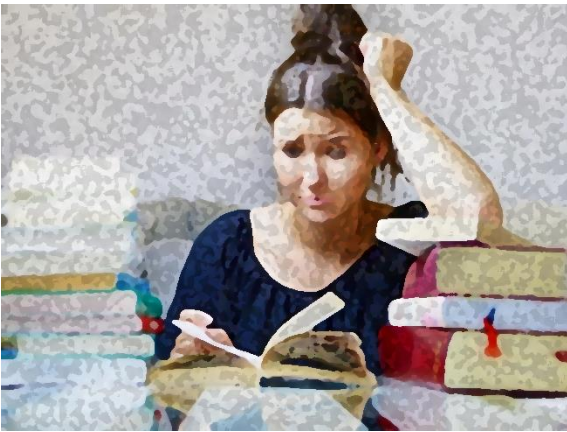


In der Literatur schlug sich die "Tendenzwende" in der Neuen Subjektivität nieder. Diese zeichnete einerseits die Auswirkungen der gesellschaftlichen Verhältnisse auf den Alltag der Einzelnen nach, behauptete andererseits aber auch den Selbstverwirklichungsanspruch des Subjekts, indem sie Ansätze einer konkreten Utopie aufzeigte, die sich in und quer zu den entfremdenden Lebensbedingungen ergaben [13].

Solchen Versuchen, produktiv mit dem Scheitern der revolutionären Bestrebungen umzugehen, standen allerdings auch opportunistische Anpassungstendenzen gegenüber. Dabei wurde vielfach der einstige Barrikadenjargon beibehalten, während gleichzeitig eine berufliche Karriere innerhalb der etablierten Strukturen angestrebt wurde. Die Gesellschaftskritik verkümmerte so zu einer bloßen Formelsprache, die ledig-

lich der Markierung einer bestimmten Gruppenzugehörigkeit diene.

Auf diese Entwicklungen spielt der Kabarettist und Liedermacher Hanns Dieter Hüsch in seinem Song *Liedermacher (Und ich mach dummes Zeug)* an. Dass die Kritik an den gesellschaftlichen Verhältnissen zum Gegenstand von Smalltalk und universitären Spezialdiskursen verkommen war, wird hier mit den Worten karikiert:



"Ekkehard lebt in Bottrop und entlarvt zur Zeit die Bolivianische Krise.

Christopher lebt in Kassel und entlarvt zurzeit die Analyse dieser Krise.

Guntram lebt in Lübeck und entlarvt zur Zeit die Krise dieser Analyse."

Ziel ist nicht mehr das konkrete gesellschaftsverändernde Handeln. Stattdessen gibt man sich damit zufrieden, "dialektisch enorm relevanter" zu sein, reduziert also die Gesellschaftskritik auf eine Denksportaufgabe.

Kapitulation vor der Unterhaltungsindustrie

Auffallend an Hübschs Lied ist zudem, dass die ehemaligen Kameraden nun jeweils als Einzelkämpfer in Erscheinung treten. An die Stelle des gemeinsamen Kampfs für eine bessere

Welt sind die Versuche der Einzelnen getreten, in den etablierten Verhältnissen ihren je eigenen Weg zu finden.

Hüsch assoziiert damit nicht nur den Zerfall der Bewegung, sondern auch deren Nutzbarmachung für den Kulturbetrieb. Dies verdeutlicht er anhand einer Persiflage der Liedermacherszene, die er in eine Reihe unsinniger pseudo- oder postrevolutionärer Kategorien unterteilt.

Der Nonsens oder die innere Widersprüchlichkeit der neuen Stilrichtungen – wie etwa im Falle von "polit-gynäkologische[n] Lieder[n]" oder "elisabethanisch-erotische[n] Aufklärungslieder[n]" – führen dabei die Kapitulation vor der Unterhaltungsindustrie vor Augen. Die Lieder sollen nicht mehr zum Nachdenken anregen, sondern dem Amüsement oder der Selbstbestätigung dienen. Den Beifall der Kulturindustrie, der den Liedermachern durch diese Anpassungsleistung gewiss ist, karikiert Hüsch durch Unsinnsauszeichnungen wie den "'Erkenn-dich-doch-selbst-mal'-Orden" oder den "Lach-über-dich-selbst-mal-Pokal".

Die Kleinkunstszene erscheint so als Spiegel der Medienwelt, speziell des Fernsehens, wo ebenfalls, wie Hüsch zynisch konstatiert, die Weltgeschichte als "ein äußerst vielseitig-schöpferisches Spiel" dargestellt werde: "mal Folter, mal Frohsinn – mal Frohsinn, mal Folter auf jedem Gebiet". Für sich selbst zieht der Künstler hieraus die sarkastische Schlussfolgerung, lieber gleich nur noch "dummes Zeug" zu machen, sich also wenigstens ehrlich zu der Kapitulation vor der Kulturindustrie zu bekennen.

Comedy statt Kabarett

Bei Hanns Dieter Hüsch war das Bekenntnis, nur noch "dummes Zeug" zu machen, noch eine sarkastische Anspielung auf die Tendenz der Unterhaltungsindustrie, Liedermacher- und Kabarettkultur auf harmloses Amüsement zu reduzieren und ihnen so ihren gesellschaftsverändernden Stachel zu nehmen.

Was bei Hüsch als Persiflage auf den Kulturbetrieb gedacht war, erweist sich im Rückblick jedoch als zutreffende Prognose für die Entwicklung des Kabarets. Dieses hat sich seit Mitte der 1970er Jahre immer stärker von dem Anspruch, gesellschaftsveränderndes Handeln anzustoßen, gelöst.

Vor diesem Hintergrund ist es nur konsequent, dass das Kabarett heute immer häufiger mit "Comedy" gleichgesetzt wird. Dies spiegelt zwar auch die zunehmende Anpassung der Comedians an die amerikanischen Stegreif-Komiker wider, die ihre Wortwitztiraden in Dauerschleife auf das Publikum herabregnen lassen. Vor allem aber trägt es der Erwartungshaltung von Letzterem Rechnung.

Von Comedians wird – anders als von dem frühen Kabarett – nicht erwartet, politische Aufklärung zu leisten oder gar zu gesellschaftsveränderndem Handeln zu ermuntern. Wer Comedy-Shows ansieht, möchte vielmehr schlicht zum Lachen gebracht werden.



Vom politischen Engagement zur Erwartung politischer Abstinenz

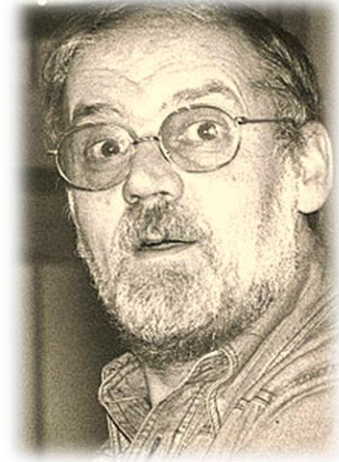
Die unpolitische Erwartungshaltung des Publikums geht allerdings nicht notwendigerweise mit einer unpolitischen Haltung der Comedians einher. Ob deren politisches Engagement eine Wirkung entfaltet, entscheidet sich heute jedoch weniger auf als abseits der Bühne.

Dies lässt sich gut an den erstaunten Reaktionen ablesen, mit denen politische Meinungsäußerungen von Comedians mitunter quittiert werden: "Wie? Der hat das ernst gemeint? Und ich dachte, der macht nur Witze!"

Nichts zeigt deutlicher, welche Funktion Comedians heutzutage zugeordnet wird: Sie sollen dem Publikum dabei helfen, sein Unbehagen an der Welt in Lachen aufzulösen. Sie sollen Possen reißen, keine Revolutionen anzetteln. Wer diese Erwartung enttäuscht, wird nicht selten mit Liebesentzug bestraft.

Über Hanns Dieter Hüsch

Hanns Dieter Hüsch (1925 – 2005), der wegen einer Knochendeformation an den Füßen vom Kriegsdienst befreit war, studierte nach dem Krieg in Mainz Philosophie sowie Theater- und Literaturwissenschaft. Allerdings interessierte er sich schon damals mehr für das Kabarett als für das Studium und sammelte in dem studentischen Ensemble *Die Tol(l)eranten* erste Bühnenerfahrungen.



Unter dem Namen *arche nova* gründete Hüsch 1956 ein eigenes Kabarett, mit dem er auch in der Schweiz auftrat. Nachdem er anfangs noch als Nachrichtensprecher sein Geld verdiente, etablierte er sich zunehmend im Kulturbetrieb und trat auch als Fernsehschauspieler in Erscheinung.

Einem breiteren Publikum wurde allerdings zunächst Hüschs Stimme bekannt, mit der er als Sprecher die Stummfilmklammotten im Vorabendprogramm des ZDF begleitete. Daneben ging er regelmäßig auf Tournee und wurde so allmählich zu einer festen Größe in der Kleinkunstszene.

Seit 1973 moderierte Hüsch für den Saarländischen Rundfunk eine eigene Musik- und Kabarettsendung, die unter dem Namen *Gesellschaftsabend* an sechs Samstagen im Jahr live im Radio ausgestrahlt und seit 1991 auch für das Fernsehen adaptiert wurde. Auch weitere Kabarettprogramme Hüschs

wurden nun vom Fernsehen aufgezeichnet, hinzu kamen Auftritte in Fernsehserien und Regiearbeiten für das Theater.

In seinen letzten Lebensjahren konzentrierte Hüschi sich stärker auf das Schreiben, seine Auftritte näherten sich dadurch Lesungen an. Daneben engagierte er sich in der Friedensbewegung – u.a., als gläubiger Christ, auf Evangelischen Kirchentagen – und gegen die nach dem Mauerfall verstärkt zutage tretenden rechtsextremistischen Tendenzen.

Eine umfangreiche Text- und Foto-Dokumentation zu Hanns Dieter Hüschs Lebenswerk hat im Jahr 2000 Jürgen Kessler, der langjährige Leiter des Deutschen Kabarettarchivs, vorgelegt:

Kessler, Jürgen (Hg.): Hanns Dieter Hüsch – Kabarett auf eigene Faust: 50 Bühnenjahre. München 2000: Goldmann.

Informationen zu und Texte von Hanns Dieter Hüsch bietet ferner die von Helmut Lotz betreute Website hannsdietershuesch.de.

Nachweise

- [1] Dieter Hildebrandt in einem *Spiegel*-Interview: [Am Schluß stark glühen und dann verlöschen](#). *Der Spiegel*, 7. September 1986 (Nr. 37).
- [2] Vgl. Ecco Meineke, interviewt von Hermann Weiß: ["Die haben den Schuss nicht gehört"](#). *Die Welt*, 26. Juni 2016.
- [3] Zivier, Georg / Kotschenreuther, Hellmut / Ludwig, Volker: Das Reichskabarett. In: Dies.: Kabarett mit K – Siebzig Jahre große Kleinkunst (zuerst 1974), S. 95 – 105. Berlin 1989: Berlin Verlag.
- [4] Vgl. Karl Dall und Ingo Insterburg im Interview mit Christian Schröder: ["Jetzt begreifen wir die Begeisterung"](#). *Der Tagesspiegel*, 20. Februar 2005.
- [5] Zivier/Kotschenreuther/Ludwig, Das Reichskabarett (s. 3).
- [6] Hans-Jochen Krank-Hover, ehemaliges Mitglied der 3 Tornados, interviewt von Andreas Häcker: ["Geschenke für alle"](#). Über die 3 Tornados

und die Berliner Gegenkultur; Gespräch vom 19. Juli 2012. In: *Cahiers d'Études Germaniques* 64/2013: Contre-cultures à Berlin de 1960 à nos jours, S. 297 – 306; journals.openedition.org.

- [7] Vgl. Bayer, Martin: ["Hey, was ist denn da los?"](#) Die 3 Tornados: Linke Geschichte als Brachial-Kabarett. In: *analyse & kritik*. Zeitung für linke Debatte und Praxis, 23. September 1999 (Nr. 430); trend.infopartisan.net.
- [8] Vgl. Drücke, Bernd: [Wie kam die Jungfrau zum Kinde?](#) Die 3 Tornados, Mary, Josef, Jesses und "Das Krippenspiel". Graswurzel.net, 1. Dezember 2002 [enthält auch den Sketch *Krippenspiel*]. Der Prozess gegen die 3 Tornados ist ferner dokumentiert auf [die-3-tornados.de](#).
- [9] Rating, Arnulf: Wandertheater auf neuen Wegen: Die 3 Tornados. In: Baumgarten, Michael / Schulz, Wilfried: *Die Freiheit wächst auf keinem Baum: Theaterkollektive zwischen Volkstheater und Animation*, S. 190 – 221 (hier S. 217). Berlin 1979: Medusa.
- [10] Zit. nach Häcker, Andreas: [Aufbegehren, lachen und die Welt verändern](#). Zum libertären Kabarett-Trio *Die 3 Tornados* aus Westberlin / 11. In: *Cahiers d'Études Germaniques* 64/2013: Contre-cultures à Berlin de 1960 à nos jours, S. 147 – 158; journals.openedition.org.
- [11] Zit. nach Rating, Wandertheater auf neuen Wegen (s. 9).
- [12] Abschiedsbrief der *3 Tornados*, zit. nach Häcker (s. 10) / 20.
- [13] Beispiele in RB: [Alte und neue Perlen](#), Kapitel 16; vgl. auch den Beitrag zu Nicolas Borns Gedicht *Drei Wünsche* auf LiteraturPlanet: [Die Utopie eines sinnerfüllten Lebens](#)

Weitere Literatur

Häcker, Andreas: [Aufbegehren, lachen und die Welt verändern](#). Zum libertären Kabarett-Trio *Die 3 Tornados* aus Westberlin. In: *Cahiers d'Études Germaniques* 64/2013, S. 147 – 158; journals.openedition.org.

Ders.: Interviews mit ehemaligen Mitgliedern der *3 Tornados*:

Hans-Jochen Krank-Hover: ["Geschenke für alle"](#); Gespräch vom 19. Juli 2012. In: *Cahiers d'Études Germaniques* 64/2013: Contre-cultures à Berlin de 1960 à nos jours, S. 297 – 306; journals.openedition.org.

Arnulf Rating: ["Mit Theater kann man etwas bewegen"](#); Gespräch vom 17. Juli 2012. In: *Cahiers d'Études Germaniques* 64/2013: Contre-cultures à Berlin de 1960 à nos jours, S. 308 – 321; journals.openedition.org.

Kühn, Volker (Hg.): Hierzulande. Kabarett in dieser Zeit – ab 1970 (Kleinkunststücke: Eine Kabarettbibliothek in fünf Bänden, Band 5). Weinheim und Berlin 1994: Quadriga.

Meyer, Ellen: Rot war die Hoffnung. Kabarett in der Bundesrepublik der 60er Jahre mit dem Schwerpunkt des Kabarett "Bügelbrett" (Diss. Osnabrück 1987). Siegen 1988: Wissenschaftler-Verlag.

Reinhard, Elke: Warum heißt Kabarett heute Comedy? Metamorphosen in der deutschen Fernsehunterhaltung. (= Beiträge zur Medienästhetik und Mediengeschichte. Band 24). Berlin und Münster 2006: Lit (Diss. Universität Mannheim 2005).

Zivier, Georg / Kotschenreuter, Hellmut / Ludwig, Volker: Das Reichskabarett. In: Dies.: Kabarett mit K – Siebzig Jahre große Kleinkunst (zuerst 1974), S. 95 – 105. Berlin 1989: Berlin Verlag.

Zu den 3 Tornados gibt es unter die-3-tornados.de eine umfangreiche Sammlung von Fotos, Videos und Literatur.

Weitere Literaturhinweise im Anschluss an die vorangegangenen Kapitel zum Nachkriegskabarett

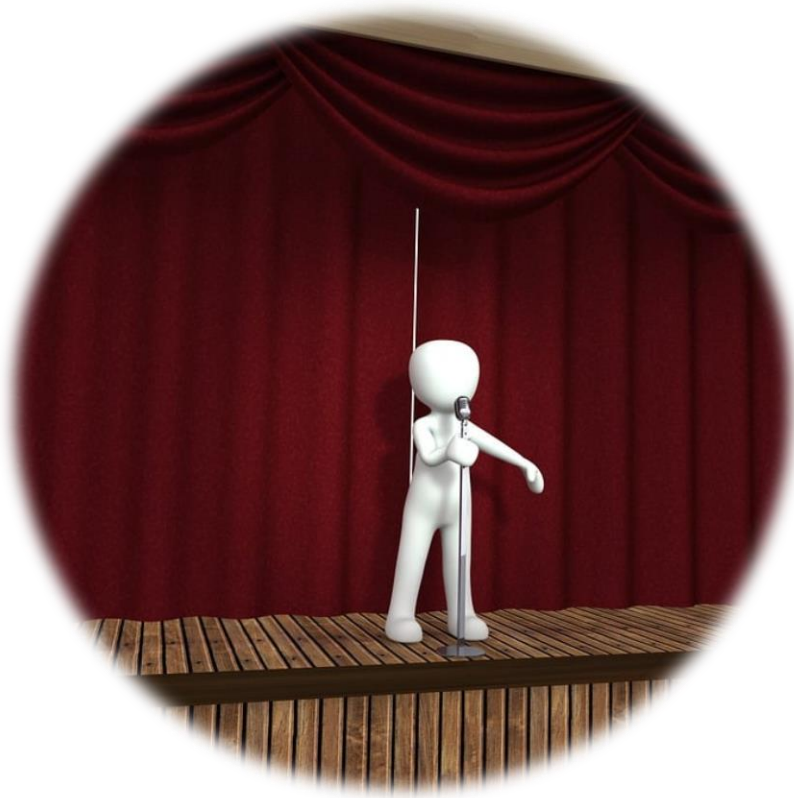
Bilder:

S. 331: Ludwig Binder: Sit-in von Studierenden am 13. Juni 1967 auf dem Berliner Kurfürstendamm (Haus der Geschichte / Wikimedia commons)

332: Volker Ludwig (um 1968); Wikimedia commons

- 333: Plakat zum Reichskabarett-Programm *Der Guerilla lässt grüssen* (Mai 1968); Wikimedia commons
- 335: Miriam Guterland: Fassade des Grips-Theaters am Berliner Hansaplatz (2013); Wikimedia commons
- 337: Günter Thews und Hans-Jochen Krank neben einem Plakat für einen Auftritt der 3 Tornados in Hagen, angebracht am Pfeiler einer Autobahnbrücke, März 1980 (Krank-Hover / Wikimedia commons)
- 340: Hans-Jochen Krank(-Hover): Erste öffentliche Vorstellung der 3 *Tornados* im April 1977 in der Szenekneipe *Godot* in Berlin-Kreuzberg (Wikimedia commons)
- 342: Christof Sonderegger: Hanns Dieter Hüsch (ETH-Bibliothek Zürich, Bildarchiv / Wikimedia commons)
- 343: Silviarita: Studierende (Pixabay; modifiziert)
- 345: William Hogarth (1697 – 1764): Das lachende Publikum; handkolorierte Kopie von Carington Bowles (zwischen 1796 und 1799); London, British Museum (Wikimedia commons)
- 347: Wilfried Wittkowsky: Hanns Dieter Hüsch Mitte der 1980er Jahre (Wikimedia commons)

Schlusswort



Peggy und Marco Lachmann-Anke: Bühne (Pixabay)

Warum dieser historische Abriss an dieser Stelle endet

Sicher werden sich nun manche fragen, warum dieser historische Abriss an dieser Stelle endet. Schließlich existiert doch auch heute noch eine lebendige Kabarettkultur.

Hierzu lässt sich zunächst anmerken, dass ein historischer Rückblick sich stets umso schwerer tut, je näher er der Gegenwart kommt. Wer in der Mitte eines Flusses schwimmt, kann dessen Verlauf eben schlechter beurteilen als diejenigen, die von oben auf ihn herabblicken.

Soll heißen: Welche Entwicklungen bedeutsam sind und wie sie mit anderen Entwicklungen interagieren, lässt sich oft erst im Nachhinein beurteilen. Manches wird in der Hektik des Tagesgeschehens schlicht übersehen, obwohl es im Rückblick als weit wegweisender erscheint als der Mainstream der Gegenwart. Eben dieser aber dominiert das Tagesgeschehen, weil er unseren Vorlieben und Rezeptionsgewohnheiten stärker entgegenkommt.

Flüchtiger Zutaten-Mix des modernen Kabarett

Der zweite Grund dafür, dass dieser Abriss der deutschsprachigen Kabarettgeschichte nicht näher an die Gegenwart heranzuführt, ist für mich persönlich allerdings noch wichtiger. Er beruht auf dem, was ich zu Beginn dieser Arbeit als das Besondere des modernen Kabarett beschrieben habe – auf dessen ganz spezieller Mischung aus Bohème-Atmosphäre, literarisch-satirischen Ausdrucks- und teils anarchischen Darbie-

tungsformen, verbunden mit einem dezidiert gesellschaftskritischen Anspruch.

Dieser Zutaten-Mix wies von Anfang an keine starke Bindekraft auf. Immer wieder traten einzelne Aspekte in den Hintergrund oder gingen ganz verloren. Das Kabarett näherte sich dann entweder der auf das reine Amüsement abzielenden Brettelkultur an, oder es nahm – wie etwa am Züricher Cabaret Voltaire – so avantgardistische Formen an, dass es sich im Rückblick kaum mit unserem heutigen Verständnis von Kabarett verbinden lässt.

Schließlich hätte es, wenn Kabarett und gesellschaftskritisches Engagement eine untrennbare Einheit bilden würden, auch keinen kabarettistischen Kniefall vor den nationalsozialistischen Machthabern geben dürfen. Tatsächlich haben sich aber einzelne Akteure durchaus als opportunistisch genug erwiesen, um an politisch unverfänglichen "Lachtheatern" und Komiker-Kabaretts als Hofnarren der Herrenmenschen zu agieren.

Das Kabarett als Keimzelle verschiedener Arten von Kleinkunst

In gewisser Weise war das frühe Kabarett die Keimzelle, aus der sich später eine Vielzahl verschiedenartiger Formen von Kleinkunst entwickelt hat. Dazu zählen heute – ohne Anspruch auf Vollständigkeit – so unterschiedliche künstlerische Ausdrucksformen wie

- klassisches Kabarett mit Nummernprogramm;
- Comedy im Stil von Stegreif-Conférencen;

- Polit-Comedy;
- Vorstellungen im traditionellen Komiker- und Clownsstil;
- Lesungen, insbesondere szenischer Natur;
- Poetry Slams;
- Liedermacherabende;
- Happening- und Improvisationskunst;
- Straßen- und Aktionskabarett.

All diese Veranstaltungs- und Ausdrucksformen waren in der Frühzeit des Kabarett – wenn auch nicht in ihrer heutigen Gestalt – eng miteinander verbunden und aufeinander bezogen. Dabei hatten sie ihrerseits selbst wiederum verschiedene Vorläufer. So könnte man auch sagen, dass das Kabarett in einer bestimmten historischen Phase Dinge miteinander verknüpft hat, die sich vorher und nachher unabhängig voneinander entwickelt haben.

Heute ist der Zutaten-Cocktail, der das frühe Kabarett ausgemacht hat, allerdings endgültig auseinandergebrochen. Dies gilt insbesondere für die anfangs enge Verbindung zwischen Dichtung und Kabarett. Zwar gibt es hier auch heute noch Berührungspunkte und Überschneidungen. Eine organische Verbindung, wie sie in der Frühzeit des Kabarett durch eine gemeinsame Bohème-Kultur entstanden ist, besteht jedoch nicht mehr.

Auch dies setzt einem historischen Abriss, der gerade den dichterischen Aspekten der Kabarettgeschichte nachspüren möchte, ein natürliches Ende.

Die verschiedenen Gesichter des Kabarett

Eine ganz andere Frage ist, ob das, was wir heute unter "Kabarett" verstehen, noch etwas mit dem zu tun hat, was das Kabarett in seinen Anfängen war. Oder, genauer ausgedrückt: ob das eine mit dem anderen angesichts der völlig anderen sozialen und medialen Rahmenbedingungen überhaupt noch etwas zu tun haben *kann*.

Das Kabarett war ursprünglich ein Kind der Bohème-Kultur. Wer sich ihm verschrieb, dem ging es um Abgrenzung von der bürgerlichen Gesellschaft, darum, in der Nische eines künstlerischen Biotops satirische Kritik an dieser Gesellschaft zu üben und Utopien für ihre Veränderung zu entwerfen.

Diesen Weg zu beschreiten, mochte geistige Erfüllung ermöglichen – reich konnte man damit aber nicht werden. Noch in den 1920er Jahren war ein Leben für das Kabarett, materiell gesehen, gleichbedeutend mit einem Leben auf Sparflamme, bei dem man froh sein musste, mit seinen Engagements irgendwie über die Runden zu kommen.

Das Fernsehen als Spielverderber

Die Schauspielerei ist auch heute noch für viele kein Ruhekitzen, das ein sorgloses Leben ermöglicht. Eben deshalb aber wird niemand, der erfolgreich Kabarett macht, abwinken, wenn das Fernsehen anklopft. Einen solchen Sechser im Lotto abzulehnen, kann (und will) sich schlicht niemand leisten.

Kabarett im Fernsehen zu machen, ist aber etwas ganz anderes als das frühere Kabarett mit seinen Konspiration und Anarchie ausstrahlenden Räuberhöhlen. Selbst wenn das Kabarett seiner revolutionären Aura nur selten gerecht geworden ist – etwas Aufmüpfiges oder zumindest Nonkonformistisches haftete ihm doch stets an.

Das Fernsehen dagegen zähmt das Kabarett gleich auf doppelte Weise. Zum einen müssen Inhalte und Ausdrucksformen dem Mainstream-Kodex der Gesellschaft entsprechen, was der Satire bestimmte Grenzen setzt. Zum anderen werden die Stars der Szene aber schnell auch in andere Bereiche der Unterhaltungskultur weitergereicht.

Fernseh-Kabarett und Bohème-Kabarett

Auf diese Weise werden die Fernseh-Comedians selbst zu eben jenen wohlbetuchten Angehörigen des Establishments, das sie in ihren kabarettistischen Auftritten kritisieren. Ihre Satiren sind dann kein Ausdruck des Veränderungswillens mehr, sondern schlicht ein Mittel des Gelderwerbs. Dies bleibt auch nicht ohne Auswirkungen auf das Publikum, für das der wohlkalkulierte Spott eher ein Ventil für den Abbau von Frustrationen ist als ein Anlass für gesellschaftsveränderndes Denken und Handeln.

Natürlich gibt es auch heute noch ein bissigeres und kompromissloseres Underground-Kabarett, das sich jenseits des Unterhaltungsbetriebs seine Nischen sucht; ein Kabarett, das sich mit innovativen Ausdrucks- und Darbietungsformen wenig-

tens eine Zeit lang dem Sog der Unterhaltungsindustrie entzieht; ein Kabarett, das sich nicht als Surrogat, sondern als aktiver Teil gesellschaftlicher Veränderungsprozesse versteht. Da aber das Fernsehen und seine digitalen Geschwister die Leitmedien unserer Gesellschaft sind, bestimmt die dort gebotene Comedy auch unser Bild vom Kabarett der Gegenwart.

Aufspüren lassen sich Ansätze zu einem alternativen Kabarett wohl am ehesten im Rahmen der vielerorts organisierten Kabarett-Tage und Kabarett-Festivals – sofern diese auf studentischen oder anderen Graswurzelinitiativen basieren, die es dem Kabarett erlauben, sich ohne Rücksicht auf Marketinginteressen und Fernsehquoten zu entfalten.

Sich hier auf Wühlarbeit zu begeben, wäre sicher eine reizvolle Aufgabe. Dies aber wäre ein eigenes Projekt, das den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde.



Bild: Gerd Altmann: Abspann (Pixabay)

Literatur zum Kabarett: Überblickswerke, Theorie des Kabarets, Kabarettgeschichte, Textsammlungen

Literatur zu Einzelfragen, speziellen Epochen, Kabarets und Personen ist im Anschluss an die jeweiligen Kapitel aufgeführt.

Arnbom, Marie-Theres / Wacks, Georg: Jüdisches Kabarett in Wien. 1889 – 2009. Wien 2009: Berg.

Bauschinger, Sigrid (Hg.): Literarisches und politisches Kabarett von 1901 bis 1999: Die freche Muse. Tübingen 2000: Francke (Zwanzigstes Amherster Kolloquium zur Deutschen Literatur).

Budzinski, Klaus: Pfeffer ins Getriebe. Ein Streifzug durch hundert Jahre Kabarett. München 1982: Universitas.

Ders: Das Kabarett. 100 Jahre literarische Zeitkritik: gesprochen – gesungen – gespielt. Von der Jahrhundertwende bis heute. Düsseldorf 1985: Econ.

Ders. / Hippen, Reinhard (in Verbindung mit dem Deutschen Kabarettarchiv): Metzler Kabarett-Lexikon. Stuttgart 1996: Metzler.

Fink, Iris: Von Travnicek bis Hinterholz 8: Kabarett in Österreich ab 1945, von A bis Zugabe. Graz, Wien und Köln 2000: Styria.

Dies. / Veigl, Hans: ... und Lachen hat seine Zeit. Kabarett zwischen Wiederaufbau und Wirtschaftswunder. Kleinkunst in Österreich 1945 bis 1970 (= Kulturgeschichte des öster-

reichischen Kabaretts, Band 2). Graz 2016: Österreichisches Kabarettarchiv.

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

Glodek, Tobias / Haberecht, Christian / Ungern-Sternberg, Christoph (Hgg.): Politisches Kabarett und Satire. Mit Beiträgen von Volker Kühn, Henning Venske, Peter Ensikat, Eckart von Hirschhausen u.a. Berlin 2007: Wissenschaftlicher Verlag.

Greul, Heinz: Bretter, die die Zeit bedeuten. Die Kulturgeschichte des Kabaretts. Köln und Berlin 1967: Kiepenheuer & Witsch.

Henningsen, Jürgen. Theorie des Kabaretts. Ratingen 1967: Henn.

Hippen, Reinhard. Das Kabarett-Chanson. Typen — Themen — Temperamente (Kabarettgeschichten 10). Zürich 1986: Pendo.

Hörburger, Christian: Nihilisten — Pazifisten — Nestbeschmutzer. Gesichtete Zeit im Spiegel des Kabaretts. Tübingen 1993: Verein für Friedenspädagogik.

Hösch, Rudolf (Hg.): Kabarett von gestern nach zeitgenössischen Berichten, Kritiken und Erinnerungen, Bd. 1: 1900 — 1933. Berlin 1967: Henschel.

Ders. (Hg.): Kabarett von gestern und heute nach zeitgenössischen Berichten, Kritiken und Erinnerungen, Bd. 2: 1933 — 1970. Berlin 1972: Henschel.

Kirnbauer, Franz / Hahn, Heribert (Hg.): Kabarett in Österreich. 1906 bis 2003. Graz 2003: Perplex.

Kühn, Volker: Die zehnte Muse. 111 Jahre Kabarett. Köln 1993: VGS.

Ders. (Hg.): Kleinkunststücke: Eine Kabarettbibliothek in fünf Bänden: Weinheim und Berlin: Quadriga.

Bd. 1: Donnerwetter, tadellos. Kabarett zur Kaiserzeit 1900 – 1918 (1987).

Bd. 2: Hoppla, wir beben. Kabarett einer gewisse Republik 1918 – 1933 (1988).

Bd. 3: Deutschlands Erwachen. Kabarett unterm Hakenkreuz 1933 – 1945 (1989).

Bd. 4: Wir sind so frei. Kabarett in Restdeutschland 1945 bis 1970 (1992).

Bd. 5: Hierzulande. Kabarett in dieser Zeit – ab 1970 (1994).

Otto, Rainer / Rösler, Walter: Kabarettgeschichte: Abriss des deutschsprachigen Kabarett. Berlin 1977: Henschel.

Paul, Maximilian: [Kabarett im Wandel von der Äußerlichkeit zur Innerlichkeit](#) (PDF). Diplomarbeit Wien 2010.

Pschibl, Kerstin: [Das Interaktionssystem des Kabarett](#): Versuch einer Soziologie des Kabarett. Diss. Univ. Regensburg 1999: PDF (Buchausgabe 2008 im Saarbrücker VDM-Verlag erschienen).

Riha, Karl: Moritat, Bänkelsong, Protestballade. Kabarett-Lyrik und engagiertes Lied in Deutschland. Königstein/Ts. 1979: Athenäum.

Rösler, Walter: Gehn ma halt a bisserl unter ... Kabarett in Wien. Berlin 1989: Henschel.

Veigl, Hans: Lachen im Keller. Kabarett und Kleinkunst in Wien 1900 bis 1945 (= Kulturgeschichte des österreichischen

Kabaretts. Band 1). Graz 2013: Österreichisches Kabarettarchiv.

Vogel, Benedikt: Fiktionskulisse – Poetik und Geschichte des Kabaretts. Paderborn 1993: Mentis.

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

Zivier, Georg / Kotschenreuter, Hellmut / Ludwig, Volker: Kabarett mit K – Siebzig Jahre große Kleinkunst (zuerst 1974). Berlin 1989: Berlin Verlag.

Weitere Informationen und Literaturtipps zur Geschichte des Kabaretts finden sich auf den Seiten des [Österreichischen Kabarettarchivs](#) und der [Stiftung Deutsches Kabarettarchiv](#). Letztere bietet auch einen Überblick über die [Geschichte des Kabaretts in der DDR](#). Einträge zu allen bedeutenden Kabarettbühnen der Schweiz (nebst Literaturhinweisen) finden sich in dem von Andreas Kotte herausgegebenen, online verfügbaren [Theaterlexikon der Schweiz](#).