

HUMOR

Humor in Kabarett
und Comedy

[Skriv her]

Resume

Projektet tager sit afsæt i problemformuleringen, hvad humor er og hvordan den skabes. Dette undersøges med fjernsynskabaretten og Comedy i fjernsynet med udvalgte udsendelser indenfor genrerne som kvalitativ empiri. Til en definition af genrerne anvendes dels en historisk dimension, der går tilbage til kabarettens begyndelse i det tysksprogede område med forlæg i dens franske oprindelse. Kabarettens udgangspunkt var det samfundskritiske element, der blev serveret som underholdning, hvor humoristiske midler blev anvendt i praksis. Den historiske kontekst viser, at censur nogen steder var et problem i tiden før første verdenskrig. Kabaretten fik derefter bedre muligheder, hvilket imidlertid skulle vise sig at have en modsatrettet effekt på den samfundskritiske genre. Selvom begrebet Comedy forbindes med tysk privatfjernsyns begyndelse i 1990'erne, kan genren spores tilbage til varietéerne og vaudevillerne i det 19. og 20. århundrede og 1970'ernes fjernsyn i betragtning af genrens mål om at underholde og humoristiske midler.

Til analysen af kabaret er valgt et i 2017 aktuelt emne, som blev behandlet i mange kabaretter nemlig forhandlingerne om en regeringskoalition, de såkaldte Jamaikaforhandlinger mellem FDP, de Grønne og CDU/CSU. Desuden bliver der trukket en linie tilbage i tiden mht. kabaretudsendelserne "Extra 3" og "Die Anstalt", hvilket til dels viser de mediale midler, som "Extra 3" gør brug af og udviklingen af "Die Anstalt" fra en typisk fragmentarisk kabaret med fortrinsvist monologer i 2007 til et forløb med en teaterpræget kabaret med dialog i 2017.

Den teoretiske tilgang til begrebet humor tager i projektet sit udgangspunkt i inkongruensteorien, der siger, at humor udløses af en overraskelseeffekt. Dette betyder, at vi griner, når der sker noget uventet. Vores forhåndsviden om det, vi registrerer, bliver udfordret af dette. Humorens virkemidler som parodi, karikatur, overdrivelse, travesti forårsager latterreaktionen. Inkongruensteoriens præmisser, den kognitive udvikling og kommunikative udvikling anvendes som en del af teorigrundlaget.

Til forståelse af Comedy og kabaret som sceniske udtryksformer anvendes Benedikt Vogels teorier om kabaretteteksters og fiktionskulissens relation til virkeligheden. Her kan fremhæves hans semantiske tilgang og genrebestemte tilgang til teksterne. Herudover skal nævnes hans definition af de 2 sceniske figurer "rammefiguren" og "den fremstillende figur". Projektet undersøger genrernes forskelle og ligheder og den kendsgerning, at Comedy og Kabaret ofte blandes i fjernsynskabaretterne som beskrevet af bl.a. Surmann

[Skriv her]

Indhold

1. Einstieg.....	1
2. Einleitung	1
3.Problembild	3
4. Methode	3
4.1.1Primäre Quellen der Analyse.....	4
4.1.2. Der Theorieteil des Projektes	4
4.1.3. Begründung für die Inkongruenztheorie als Haupttheorie des Projektes	4
4.1.4. Die kognitive Theorie	5
4.1.5. Abgrenzung der Inkongruenztheorie und kognitiven Theorie	5
4.1.6. Fiktionskulisse	6
4.1.7. Codes.....	7
4.1.8. Mediale Elemente	8
4.1.9. Kontext.....	8
4.1.10.Forschungsfragen	8
5. Theorie	8
5.1. Humor und Komik	8
5.2. Traditionelles Kabarett und die Medien.....	10
5.3.Humoristisches Handeln	10
5.4. Mittel des Humors.....	11
5.4.1. Die Travestie	11
5.4.2. Die Parodie.....	11
5.4.3. Ironie.....	11
5.4.4. Die Karikatur	11
5.4.5. Die Entlarvung.....	12
5.4.6. Die Satire.....	12
5.4.7. Sarkasmus	12
5.5. Der Beginn des Kabarett.....	12
5.5.1. Das frühe Kabarett zwischen Wohlgefühl und Gesellschaftskritik.....	16
5.6. Theorien zum Humor.....	19
5.6.1. Die Inkongruenztheorie und der Überraschungseffekt.....	19
5.6.1.1.Die Verwurzelung des Humors in der Sozialisation und als interpersonelle Kommunikation und Interaktion	20

[Skriv her]

5.6.1.2. Die kognitive Theorie zur Verarbeitung von Humor	21
5.6.2. Die Überlegenheitstheorie	23
5.6.3. Die Entspannungstheorie	24
5.6.4. Fiktionskulisse	24
5.6.4.1. <u>Bühnenbau, Maske und Requisiten als Fiktionskulisse</u>	25
5.6.4.2 Darsteller in verschiedenen Formen des Kabarets	26
5.6.4.3. Die Figurentheorie und die Theorie zur Fiktionskulisse im Kabarett von Benedikt Vogel	26
5.6.4.4. Semantische Bestimmung von fiktionalen Texten	28
5.6.4.5. Gattungsbestimmte Fiktionalität	29
5.6.4.6. Figuren	29
5.6.4.6.1 Die Merkmale der Rahmenfigur	30
5.6.4.6.2 Die Merkmale der Darstellerfigur	30
5.6.4.6.3. Der Conférencier	31
5.6.4.6.4. Beispiele für Figuren bei den <i>Missfits</i>	31
5.7. Medialitätstheorie	32
5.9. Comedy	35
5.9.1. Introdution zu Comedy	35
5.9.2. Definition von Comedy	36
5.9.3. Frühe Formen der Comedy im Fernsehen als Teil der Unterhaltung	36
5.9.4. Der Einzug des Begriffs Comedy durch die privaten Fernsehsender in den 1990er Jahren	37
6. Analyse	39
6.1. Kabarett	39
6.1.1. Extra 3	39
6.1.1.1. Extra 3 aus Juli 1994	40
6.1.1.2. Neues Konzept für Extra 3	42
6.1.1.3. Struktur des aktuellen Sendungsformats	42
6.1.1.4. Sendung vom 23. 11. 2017	43
6.1.1.5. Analyse der Medialität des Werbespots	45
6.1.2 Die Anstalt	45
6.1.2.1. Bühnenbild	46
6.1.2.2. Gegenwärtige Gastgeber	47
6.1.2.2.1. Claus von Wagner	47
6.1.2.2.2 Max Uthoff	48

[Skriv her]

6.1.2.3. Gegenwärtige Struktur von Die Anstalt.....	49
6.1.2.4. Die Anstalt vom 7. November 2017.....	50
6.1.2.5. Exkurs: Die Umverteilungspolitik der Grünen und ihre Wähler.....	51
6.1.2.6. Die Codes bei der Vertreterin der Grünen.....	53
6.1.2.7. Schlussfolgerung des Auftrittes der Kandidatin der Grünen.....	53
6.1.2.8. Satire über die FDP.....	54
6.1.2.9. Der Kontext zu den Programmen von FDP und CDU/CSU.....	56
6.1.2.10. Satire über die CSU und das Erbsteuergesetz.....	56
6.1.2.11. Der Kontext zwischen Sketch und bayerischer Politik von der CSU.....	57
6.1.2.12. Codes der Teilnehmerfiguren von FDP, CDU/CSU.....	57
6.1.2.12. Schlussfolgerung des Sketches.....	57
6.2 Comedy.....	58
6.2.1. Herbert Knebel.....	58
6.2.1.1. Ablauf der Sendung.....	58
6.2.1.3. Beispiel an der Rubrik „Überschätzte Paare der Weltgeschichte“ für Comedy.....	60
6.2.1.4 <u>Herbert Knebels Monolog</u>	62
6.2.1.4. Aussehen und Sprache.....	63
6.2.1.5. Komische Höhepunkte des Monologes.....	64
6.2.1.6. <u>Welches Vorwissen ist für den Humor im Monolog nötig?</u>	66
6.2.1.7. Zusammenfassung der Analyse von Herbert Knebels Monolog.....	67
7. Schlussfolgerung des Projektes“.....	68

Literaturverzeichnis

Weblinks

Anhang

Anhang *Extra 3* Kranzniederlegung

Anhang Herbert Knebel

Anhang Bilder

Extra 3 (Studio und Bilder zum Werbespot)

. *Die Anstalt*

1. Einstieg

Humor kann auf eine lange Geschichte zurückblicken, die davon zeugt, dass der Mensch seit langer Zeit die Fähigkeit Humor als Spott und Hohn zu erzeugen, besaß. Schon seit der Antike hat man sich mit den Eigenschaften des Humors beschäftigt. Einige Forscher meinen sogar, dass der Mensch für Humor veranlagt sei. Beispiele für Humor gibt es in der bildenden Kunst schon aus dem Mittelalter und der Renaissance, die als Humor in der Form von Spott und Hohn wie z.B. „Danse Macabre“ oder der „Todestanz“ in Wandmalereien in Kirchen oder im Holzschnitt interpretiert werden können. Da findet man die Wirkmittel des Humors wie die Karikatur oder Sarkasmus wieder. Humor ist auch heute ein wesentlicher Bestandteil menschlicher Ausdrucksformen. Er findet in der Kommunikation, der Literatur und den Medien statt. Humor wird z.B. in der Unterhaltungsindustrie eingesetzt, weil das Lachen Glücksgefühle auslöst. Dies nutzt das Fernsehen, Radio, Film und Internet aus und das Fernsehen hat dafür unter vielen anderen Konzepten auch das Kabarett als Teil der Unterhaltung in das Programm eingeplant.

Das ZDF und die dritten Programme von der ARD gestalten hierzu eigene Kabarett- und Comedyformate. Diese Programme sind oft in sehr unterschiedlich. Einige Sendungen wie die *Spätschicht* vom SWR präsentieren in traditionelle Weise eine Reihe von Künstlern ohne gemeinsames Thema mit ihren eigenen Nummern. Bei anderen wie *die Anstalt* vom ZDF sind 2 oder 3 Hauptthemen für den Inhalt der Sendung maßgebend. Die gastierenden Kabarettisten und das Stammpersonal treten dort mit Texten für das Thema zusammen auf. Zeit für Einzelauftritte und Conférences gibt es jedoch dort auch. („Conférence“ wird im Theorieabschnitt erklärt).

Der Humor des Kabarett und der Comedy und somit die Konzepte der beiden Fernsehformate werden oft unterschiedlich beschrieben. Der Humor des Kabarett beabsichtige Gesellschaftskritik. Der der Comedy beabsichtige nur Lachen auszulösen. Diese Annahmen verbergen jedoch nicht, dass auch die Meinung vertreten wird, dass man zwischen Kabarett und Comedy nicht so kategorisch unterscheiden kann, da das Kabarett oft Comedy in die Auftritte einbezieht. Es ist daher interessant zu untersuchen, welche humoristische Elemente das Kabarett und die Comedy beinhalten. Die beiden Formate sind Ziel der Analyse, wobei schon hier vermerkt werden soll, dass die Comedyanalyse aufgrund eines Auftrittes in einer Kabarettssendung und nicht einer Comedysendung unternommen wird.

2. Einleitung

Von den Sozialwissenschaftlern Tajfler und Hunter bis Freud und Thomas Hobbess hat man sich mit dem Platz des Humors in der Gesellschaft und seinen Eigenschaften beschäftigt.

[Skriber her]

Wenn man sich dafür entscheidet, Humor zu analysieren, wird es bald klar, dass die Wissenschaft nicht die gleichen Definitionen dafür aufstellen. Bei einigen Wissenschaftlern wird Humor als ein Oberbegriff für das Lächerliche verwendet, bei anderen verwendet man dafür den Begriff Komik. Bettina Figl greift auch in ihrer Arbeit „Von Schmähhführern und Schmähhführerinnen“ (2009, 15) auf Humor als Oberbegriff zurück. Diese Definition wird mit Bezug auf diese Arbeit in diesem Projekt als Synonym für all das verwendet, das Lachen auslösen kann.

Die Theorie, dass die Entwicklung des Menschen eine Veranlagung für Humor bedeutet, ist in der kognitiven Psychologie verwurzelt. Die Entwicklung des Kognitiven, die von dem Schweizer Psychologen Jean Piaget (1896 - 1980) beschrieben wurde, bedeutet, dass der Mensch durch das Denken dazu imstande gebracht wird, abstrakt zu denken. Abstraktion ist Voraussetzung für das Verständnis für Humor, da darin oft Mehrdeutigkeit oder Doppelbödigkeit versteckt ist, die Denken an verschiedenen Ebenen erfordert. Auch Arthur Köstler (1905 - 1983) hat diesen Prozess beschrieben und verwendet dafür den Begriff „Bisoziation“. Die Theorie der kognitiven Entwicklung als Voraussetzung für Humor erzeugung (Figl, 2009, 15) bedeutet, dass die Verlagerung eines Themas auf eine andere Ebene, möglich ist, so dass ein neuer Aspekt zum Thema hinzugefügt wird, der Humor durch diese Verlagerung auslöst. Bei diesem Prozess kann man oft die humoristischen Stilmittel wie z.B. Ironie und Sarkasmus, die der Humorist einsetzt, erkennen. Die Definition dieser Mittel werden im Theorieabschnitt des Projektes ausgeführt. Mit Hilfe der kognitiven Theorie ist es nun möglich, die eigentliche Theorie zum Humor in diesem Projekt beim Namen zu nennen: die Inkongruenztheorie. Diese Theorie liefert für dieses Projekt die Grundlage zum Verständnis davon, wie Humor erzeugt wird. Er beschreibt im Gegensatz zu zwei anderen oft verwendeten Theorien zum Humor, die Entspannungstheorie und die Überlegenheitstheorie, wie man Humor erstellt, indem man Inkongruenz erzeugt, die für Überraschungen bei den Rezipienten sorgt.

Schon der Philosoph Platon hat sich damit beschäftigt, wie Wohlgefühl bei dem Verlachen von anderen aufkommen kann. Es geht dabei vor allem darum, Gefühle zu wecken, die Freude erregen. Dies kann der eigenen Person oder einer Gruppe, zu der man Zugehörigkeit empfindet, dienen. Der Humor wird in diesem Zusammenhang als Mittel dafür benutzt, das eigene Selbstwertgefühl auf Kosten anderer zu steigern. Bekannt wurde die Theorie durch die Gedanken des Engländers, des Philosophen Thomas Hobbes (1588 - 1679), der die Meinung vertrat, dass ein Überlegenheitsgefühl Glücksgefühle auslöst. Der Überlegene findet nach dieser Theorie bei dem Unterlegenen negative Angelegenheiten, die Lachen auslösen können. Die Ausführungen von Hobbes wurden später von den Sozialwissenschaften aufgegriffen und ließen sich von ihnen als ein Ausdruck der positiven Zugehörigkeit der eigenen Gruppe interpretieren. Die Voraussetzung für diese Zugehörigkeit war die Ausgrenzung anderer Gruppen, die in den Augen der

Überlegenen minderwertige Merkmale besaßen. Diese Gedanken wurden als die Überlegenheitstheorie bekannt.

Auch als gefühlsbezogen und in der Psychoanalyse verwurzelt, gilt die Entspannungstheorie, die Humor als ein aggressionsabbauendes Instrument betrachtet. Dieser Theorie zufolge dient der Humor der Entlastung der Psyche in Konfliktsituationen. Der Theorie wird auch deshalb einer „Ventilfunktion“ zugeschrieben. Es geht also eher hier um die Funktion des Humors in einem kommunikativen Aspekt mit Konfliktpotential.

Für das Projekt wurde das Kabarett und der Comedy als Analysefelder für die Theorien zum Humor auserwählt. Die Gründe dafür ist die Tatsache, dass das Kabarett sich auf eine lange Tradition des Humors berufen kann und der Comedy als relative Neuerscheinung in Verbindung mit dem Aufstieg des privatrechtlichen Fernsehen als Teil der Unterhaltungspalette auf breiter Basis einen gewissen Zuspruch erreicht hat. Teile der Comedy weist in ihrer Form Züge des Kabarett auf und wird Mal als eigene Gattung beschrieben oder gilt Mal als mit dem Kabarett vermischt. Beide Formen des Humors werden sowohl auf den verschiedenen Bühnen im deutschsprachigem Raum als auch als Fernsehkonzept betrieben.

Die Kabaretttradition beinhaltet sowohl Humor als auch Gesellschaftskritik, bei der humoristische Wirkmittel zum Einsatz kommen und beim Comedy werden diese Mittel auch eingesetzt, weshalb die beiden Auftrittformen in Verbindung mit dem Analysenteil des Projektes relevant sind. Es sollte sich dabei herausstellen, dass die humoristische Wirkmittel sich wiedererkennen lassen, da wo Comedy oder Kabarett postuliert wird. Die beiden Formen des Humors werden oft dadurch voneinander unterschieden durch die Tatsache, ob Gesellschaftskritik oder eine Endnote in dem Auftritt vorhanden ist oder nicht. Jedoch sind Mischformen im Kabarett oft erkennbar, weil das Kabarett oft neuere Formen des Humors einbezieht.

3. Problemfeld

Aus dem Interesse für Humor im Kabarett und in der Comedy entstand das Problemfeld: „Was ist Humor? Wie wird er erzeugt?“ Dafür wird das Projekt eine vergleichende Untersuchung von Funktionen des Humors in Fernsehkabarett und Comedy im Fernsehauf der Grundlage der Inkongruenztheorie beinhalten.

4. Methode

Mit Ausgangspunkt in dem Problemfeld, was Humor ist und wie man ihn erzeugt, beschäftigt dieses Projekt sich mit dem Kabarett und der Comedy im deutschsprachigen Raum, da die beiden Gattungen Humor für ihre Texte benutzen. Für die Analyse werden Fernsehkabarett und Comedy im Fernsehen benutzt. Es wird eine qualitative Analyse von Auftritten und Sendungen, die in ihren Konzepten sehr unterschiedlich sind

aber Gemeinsamkeiten mit dem Kabarett aufweisen. Die qualitative Analyse erlaubt eine Vertiefung in das Material und somit Muster und Eigenschaften des Humors aufzudecken.

4.1.1 Primäre Quellen der Analyse

Als primäre Quellen für die Analyse dienen im Falle des Kabarett Sendungen, deren Merkmale der gesellschaftskritische Humor ist, der als Beispiel für die Erzeugung von Humor mit Ausgangspunkt in der Inkongruenztheorie dient. Die Sendungen *Die Anstalt* und *Extra 3* sind solche Sendungen. Sie sind teilweise thematisch strukturiert, was bedeutet, dass 2 oder 3 Themen gesellschaftskritische Schwerpunkte in den Sendungen bilden. Die beiden auserwählten Sendungen aus 2017 für dieses Projekt behandeln das Thema „Sondierungsgespräche“. Der Beitrag für die Analyse von Comedy ist ein Fernsehauftritt bei den *Mitternachtsspitzen* aus 2011. Es geht hier um die wiederkehrende Figur „Herbert Knebel“, die einen ständigen Platz in der Sendung hat. Der Auftritt ist ein Monolog über seinen Besuch bei „Starbucks“ und wurde wegen seiner sehr gelungenen Pointen auserwählt.

Bei einer qualitativen Analyse droht die Gefahr der Einseitigkeit wegen der Auswahl der Empirie. Dies ist auch der Fall hier. Die Empirie bezieht sich in diesem Fall auf Sendungen und Auftritte, die seit Jahren laufen. Jedoch ist die Auswahl themenmäßig begrenzt, weil ein übergreifendes Thema, Sondierungsgespräche, auserwählt wurde. Die Auftrittsformen sind aber unterschiedlich, indem sowohl der Dialog und auch der Monolog zum Einsatz kommen und die Medialität der Sendungen sehr unterschiedlich ist.

4.1.2. Der Theorieteil des Projektes

Die lange Geschichte des gesellschaftskritischen Kabarett und der Comedy ist auch Teil der Geschichte des Humors. Deshalb werden die Anfänge des Kabarett im deutschsprachigen Raum als Voraussetzung des gegenwärtigen Kabarett analysiert. Dies geschieht anhand von Sekundärliteratur zum Kabarett, die diese geschichtliche Perspektive beinhaltet. Außerdem wird Geschichte der Comedy im Fernsehen als Teil des Unterhaltungsangebotes analysiert.

4.1.3. Begründung für die Inkongruenztheorie als Haupttheorie des Projektes

Die Analyse des Humorbegriffes wird anhand der Humortheorie, der Inkongruenztheorie, durchgeführt. Laut Bettina Figl ist diese Theorie die Haupttheorie zur Erkennung von Humor (2009, 21). Figls Arbeit beschäftigt sich mit dem Kabarett, aber unterscheidet nicht in ihre Definitionen von Humor zwischen den verschiedenen Bühnengattungen Comedy und Kabarett. Deshalb besteht Grund zu der Annahme, dass die

Erzeugung und die Verarbeitung von Comedy auch eine kognitive Leistung erfordert. Es besteht deshalb auch Grund zu der Annahme, dass Inkongruenz eine Voraussetzung für Comedy ist.

Dies klingt plausibel, da die Inkongruenztheorie erklärt, wie Humor durch Diskrepanz zwischen dem Gesagten und dem Erwarteten entsteht und nicht ob Gesellschaftskritik ist Teil des Humors. Die Verarbeitung der Information in Verbindung mit dem Vorwissen der Rezipienten stößt der Theorie zufolge auf unerwartete Hindernisse, da diese Informationen vom Witzerzähler in verzerrter Form wiedergegeben werden. Daher lässt die Theorie sich durch die kognitive Theorie als Grundlage für die erkenntnismäßigen Voraussetzungen des Menschen ergänzen, weshalb die kognitive Theorie auch im Theorieabschnitt in Verbindung mit der Fähigkeit des abstrakten Denkens als Voraussetzung für Verständnis von Humor ausgeführt wird.

Die Inkongruenztheorie wird durch die kognitive Theorie ergänzt werden, da besonders der Humorinhalt im Kabarett aber auch generell mit der mentalen Verarbeitung verbunden ist (Figl 2009, 21). Dies wird auch von wissenschaftlichen Arbeiten wie die von dem Autor Arthur Köstler anerkannt (1964, 45). Die Inkongruenztheorie beschäftigt sich mit dem Inhalt des Humors und nicht wie die Überlegenheitstheorie und die Entspannungstheorie mit dem Effekt auf den Absender selbst und auf den Verlachteten. Die Inkongruenztheorie wird dazu von dem Absender verwendet, um mit dem Vorwissen der Rezipienten durch kognitive Prozesse zu spielen. Die Theorie bildet daher den Ausgangspunkt für die Fragen im Problemfeld.

4.1.4. Die kognitive Theorie

Die kognitiven Prozesse finden nicht nur bei der Erzeugung von Humor statt. Nach Arthur Köstlers Ansichten sind die Prozesse in der kreativen Fähigkeit des Menschen eingebettet. Die Fähigkeit Humor zu wahrzunehmen besteht darin, dass man imstande ist, die gleiche Idee oder das gleiche Thema in zwei inkompatiblen und doch untrennbaren Bezugsrahmen wahrzunehmen (Köstler 1964, 45).

Andere Theoretiker, die Humor und Denken untersucht haben, stellen auch die beiden Begriffe Humor und das Kognitive als untrennbar dar. Nach der Auffassung von William Fry bestehen Gemeinsamkeiten zwischen Humor und dem Kognitiven als Kommunikationsstrategien. Humor und Kommunikation werden somit von den Stufen der kognitiven Entwicklung des Kindes abhängig (Fry in Schwarz 2012, 71).

4.1.5. Abgrenzung der Inkongruenztheorie und kognitiven Theorie

Andere Theorien wie die Überlegenheitstheorie und die Entspannungstheorie können in Zusammenhang mit Humor relevant sein. Sie dienen in einer Analyse als theoretische Erklärungsgrundlage, wo das Gefühl der Rezipienten sich nicht nur auf das unmittelbare Lachen bezieht, sondern auch eine psychologische Funktion, wodurch das Überlegenheitsgefühl erzeugt wird.

[Skiv her]

Der Humor, der vor dem Hintergrund des Überlegenheitsgefühls entsteht, dient vor allem mentalen Zwecke in individuellen Beziehungen laut dem britischen Philosophen Thomas Hobbes (1588 - 1679) und in Gruppenbeziehungen gemäß den sozialpsychologischen Arbeiten von Henri Tajfel (1919 – 1982) und John Turner (1942-). Die Überlegenheitstheorie wird im Theorieabschnitt behandelt, da die Mechanismen der Theorie in Bezug auf menschlichen Verhalten einen beträchtlichen Anteil an Verarbeitung menschlicher Konflikte ausmacht und sie ist somit auch relevant für die Frage im Problemfeld, was Humor ist, aber beantwortet auch eher die Frage, warum Humor gemacht wird. Hetzkampagnen und Kriegspropaganda können im Rahmen dieser Theorie als extreme Gebiete, wo diese Art des herabsetzenden Humors eingesetzt wird, verstanden werden. Die Überlegenheitstheorie nach beschäftigt sich in erster Linie mit dem Effekt auf den Absender selbst und auf den Verachteten, indem das Ziel ist, das Selbstwertgefühl zu steigern und/oder das Objekt oder die Objekte auszugrenzen.

Auch die Entspannungstheorie wird in dem Theorieabschnitt von dem Projekt erläutert. Diese betrachtet den Humor als eine Art Ventil, die eingeschlossene Aggressionen abbauen, bevor sie zum Ausdruck kommen, und innere Harmonie wiederherstellt. Hier bildet der psychoanalytische Aspekt nach Sigmund Freud die Grundlage der Theorie und beschäftigt sich mit der unmittelbaren Einwirkung auf die anwesenden Rezipienten. Daher ist diese Theorie auch nur teilweise relevant für das Problemfeld, was Humor ist und wie er erzeugt wird. Die Ventilfunktion bedeutet, dass einige Wissenschaftler die Theorie als systembewahrend einschätzen. (Schwarz 2012, 32)

Sowohl die Überlegenheitstheorie als auch die Entspannungstheorie sind nach diesen Überlegungen für das Projekt theoretisch interessant aber für die Analyse des Problemfeldes irrelevant.

4.1.6. Fiktionskulisse

Die Theorien zum Kabarett von Benedikt Vogel beruhen auf der These, dass das Kabarett sich von anderen Bühnendarstellungen wie dem Theater darin unterscheiden, dass das Kabarett nur als zeitgenössische Kunstform eine Berechtigung besitzt. Daher sind die Texte und die Auftritte anders als am Theater gestaltet. So schreibt Vogel in dem Vorwort zu seinem Buch: *Fiktionskulisse Poetik und Geschichte des Kabarett* aus 1993: „Kabarettpoetik beruht nämlich auf der These, dass Kabarett auf der Bühne Fiktionalität nur halbwegs aufbaut. Und zwar nicht aus einem Unvermögen, sondern gezielt zur Erlangung seines zeitkritischen und komischen Zwecks“ (Vogel 1993, 9). Diese These vereint die Darstellungsform des Kabarett mit dem Hauptanliegen des Kabarett, dem Humor und der Gesellschaftskritik und ist daher für dieses Projekt essentiell. Die These spricht vom Aufbau der Fiktionalität, was in jedem Fall unterschiedlich sein dürfte und daher entschieden werden muss, inwiefern dieser Aufbau stattfindet oder nicht stattfindet.

Benedikt Vogel benützt die Begriffe Fiktionsaufbau und Fiktionsabbau für die realitätsbezogenen Elemente, die eine Bühnendarstellung ausmachen. Seine Ausführungen konzentrieren sich dabei auf die Funktionalität der Darstellerfiguren und des Textes. Im Vergleich zu epischen und dramatischen Texten verzichtet der Kabaretttext auf Elemente wie „story“ und „plot“. Die Figuren sind am Kabarett entweder Rahmenfiguren, die eine angedeutete Figur beziehen oder Bühnendarsteller, die gänzlich auf Fiktionalität verzichten und sich daher stattdessen auf der realen Welt beziehen, indem sie z.B mit eigenem Namen des Bühnendarstellers auftreten.

Die Realitätsbezogenheit als Merkmal des Kabarett unterscheidet sich laut Benedikt Vogel vom fiktionalen Text dadurch, dass der Kabaretttext „Referenzialisierbarkeit“, „Erfülltheit,“ und „behauptende Rede“ beansprucht. Die drei hier erwähnten Begriffe der Theorie müssen laut Vogel alle im Kabaretttext vorhanden sein, um ihn als solchen zu definieren. Benedikt Vogels Erklärungen zur Fiktionskulisse anhand diesen drei Begriffen werden indirekt durchgeführt, indem er ausführt, dass sie nicht Teil des fiktionalen Textes seien und daraus leitet, dass sie Merkmale des non-fiktionalen Textes also des Kabaretttextes seien. Die Begriffe „Referenzialisierbarkeit“, „Erfülltheit,“ und „behauptende Rede“ werden im Theorieabschnitt weiter erläutert, da sie eine Identifikation von Kabaretttexten ermöglichen.

4.1.7. Codes

Für die Analyse des Kabarett werden auch Elemente, die nicht explizit, sondern implizit gesagt werden, miteinbezogen. Dafür werden die Definitionen von Codes von dem Medienwissenschaftler Knut Hickethier verwendet. So soll es dadurch ermöglicht werden, durch die Analyse eine zusätzliche Sprache zu analysieren, die Auskunft über die Figur vermittelt. Die Codes haben ihren Ursprung in den Überlegungen von Roland Barthes zu Zeichen und Symbolik in der Bildsprache. Die Codes werden in diesem Zusammenhang als intendierte Zeichen betrachtet, die dazu beitragen, das Gesagte zu interpretieren.

Die Analyse des Kabarett wird sich vor allem auf relativ neue Themen beziehen. Doch wird die Entwicklung des Kabarett durch ältere Beispiele beleuchtet. Dies geschieht im Falle der Sendung *Extra 3*, die seit 1976 im Fernsehen wöchentlich läuft und auch bei *Die Anstalt* werden die Veränderungen der Auftritte analysiert. *Extra 3* vermischt neuere, mediale Ausdrücke mit traditionellen Elementen des Kabarett. Es werden zu diesen Themen textexterne, kontextuale Elemente herangezogen, die die Satire und die Ironie der Themen verdeutlichen soll.

4.1.8. Mediale Elemente

Im Falle von *Extra 3* wird die Medialität in die Analyse einbezogen, da die Sendung Ton und Bild oft für den gewünschten Effekt editiert. Als Analysewerkzeuge werden hier die von Knut Hickethier aufgestellten Elemente zum Ton und Bild benutzt. Sie beleuchten das Verhältnis zwischen Ton und Bild in den eingespielten Beiträgen in der Sendung als Informationsquellen in Bezug auf den Beitrag.

4.1.9. Kontext

In Verbindung mit dem Analysematerial werden textexterne Elemente herangezogen, um den Kontext der angesprochenen Themen zu verstehen. Dadurch wird erreicht, dass die These vom Vorwissen der Rezipienten in die Analyse einbezogen werden kann. Die Sachlage des Themas ist für das Gelingen des Humors entscheidend. Mit anderen Worten wieviel und welches Vorwissen kann der Kabarettist annehmen, dass sein Publikum zum Thema besitzt.

4.1.10. Forschungsfrage

Nähern sich Comedy und Kabarett in Zielen und Wirkmitteln oder sind es zwei separate Gattungen?

5. Theorie

5.1. Humor und Komik

Hier sollen die verschiedenen Begriffen erläutert und definiert werden, die sich mit dem Humor beschäftigen. Die Definition vom Begriff selber besitzt eine große Spannweite von der Definition einer entspannten Lebenshaltung bis hin zum Sammel- oder Oberbegriff für all das, was zum Lachen bringt. Die Forscher sind sich da nicht einig, was das Folgende von Bettina Peter und Fabian Schwarz zeigt. Laut Bettina Peter ist Komik eine aggressive Handlung, die ohne Rücksicht auf Empfindlichkeiten agiert. In gewisser Hinsicht sind Humor und Komik deshalb Juxtapositionen, da Humor als Mittel der Versöhnung gilt und Komik eine ausgrenzende, entblößende, Funktion hat (Peter 2015, 28). Der Humor vertritt somit eine sanftmütige Lebenseinstellung und der Komik ist auf Konfrontation ausgerichtet.

„Humor“ dient nach Fabian Schwarz verschiedenen Zielen. Er diene in der Gesellschaft keinesfalls lediglich der Unterhaltung, er fördere die geistige Verarbeitung der Lebensumstände (Schwarz 2015, 22). Humor kann Fabian Schwarz' Arbeit zufolge unterhaltsam sein, aber in der Verbindung mit kritischem Kabarett soll er im Nachhinein zum Denken und Überlegen anregen. Diesen Zweck erreiche der Kabarettist nur durch Intentionalität in der Kommunikation, denn der Humor an sich besitzt nicht die Fähigkeit zum Nachdenken anzuregen. Dies muss vom Kabarettisten im Vorhinein mit eingeplant werden. Mit den Worten Freuds

[Skiv her]

nennt Schwarz solchen beabsichtigten Humor „tendenziös“. Mit diesen Betrachtungen nähern wir uns den Begriff Satire.

Schwarz betrachtet außerdem den Humor als einen essentiellen Faktor für das Bestehen einer Gesellschaft, indem er eine „Ventilfunktion“ besitzt, die emotionelle Frustrationen rauslassen können. Jedoch ist die kritische Sprengkraft eines differenzierten Witzes nicht zu unterschätzen, was sich durch die Verfolgung von Witzemachern in Regimen wie dem nationalsozialistischen bestätigte (Schwarz 2012, 22).

Die Ausführungen von Schwarz und Peter zum Humor ergeben, dass er zum einen ein Begriff bildet, der sich nur schwierig definieren lässt, weil er viele, unterschiedliche Funktionen in verschiedenen Gesellschaften zu verschiedenen Epochen aufweist und zum anderen als Genre sich verschiedener Stilmittel betätigt. Zudem wird der Begriff Humor auch auf verschiedene Weise in dem alltäglichen Gebrauch verwendet. Als ein genrebezogenes Beispiel erwähnt Schwarz den politischen Witz, der für dieses Projekt in Verbindung mit dem Kabarett relevant ist (Schwarz 2012, 39).

In Verbindung mit Komik stellt Alfred Dörner zwei Behauptungen fest, die für dieses Projekt entscheidend sind. Nämlich zum einen, dass Komik kommunikative Eigenschaften besitzen (Dörner 2017,19), was in Verbindung mit den theoretischen Ausführungen zum Humor erläutert wird. Zum anderen stellt Dörner auch fest, dass Komik immer eine Frage der Interpretation von Seiten der Rezipienten sei. Die Interpretation sei kulturell bedingt und sie entstehe auf der Basis des kulturellen Kontextes, erworbener Werte und Norme (Dörner 2017,19). Die beiden Behauptungen von Dörner greifen die theoretische Annahme vor, dass Humor und Kommunikation sich in ihren Mitteln überlagern, was im Theorieabschnitt weiter erläutert wird. Seine Ausführungen sind deshalb mit denen von Fabian Schwarz deckungsgleich bezüglich der Methoden des politischen Kabarett.

Ein von Lars Erken Hausschül stammende Zitat aus der Dissertation von Figl soll hier wiedergeben werden: „[...] für den Humor ist eine Position der Negativität im Laufe des 20. Jahrhunderts ungerechtfertigter Weise verloren gegangen und im Gegenzug fand eine trivialisierende Festlegung auf das Positive statt“ (Figl 2009, 8). Dies erfolgte durch die Verbreitung des Comedygenres, die auf Spaß im positiven Sinne ausgerichtet ist und nicht zum Nachdenken über Missständen erregt. Aus der historischen Perspektive galt das Lachen als die niedrigste Stufe der Geistestätigkeit. Dies zu Unrecht, denn das Implizite ist ein Merkmal des Humors und erforderte kognitive Tätigkeit (2009, 8). Hier wird deutlich zwischen Comedy und anderen Erscheinungsformen des Humors unterschieden, die nicht nur auf Spaß ausgerichtet sind. Mit anderen Worten ist der oben besagte Kontrollverlust somit nicht das einzige Ziel. Dieser kann sogar ausbleiben, obwohl humoristische Wirkmittel wie Ironie eingesetzt werden. Dies kann damit zusammenhängen, dass Humor Grenzen ausloten (Figl 2009, 8). Dabei kann es soweit kommen, dass der Humor für solche Skandale

[Skiv her]

sorgt, wo man die Grundprinzipien des Humors in Frage stellt. Im Falle von Jan Böhmermanns Vorlesung von dem Gedicht mit dem Titel: „Schmähekritik“ über den türkischen Präsidenten in der Sendung *Neo Magazin Royale* im Fernsehen, was einen Streit auslöste. Es wurde nachträglich debattiert, ob das Gedicht Humor und Satire vertrat, oder ganz einfach eine Reihe von geschmacklosen Beleidigungen sei. Falls man dieser Meinung vertritt und das Gedicht von Jan Böhmermann nur abstoßend sei, würde das Lachen ausbleibend und würde auch als Provokation in die falsche Richtung laufen. Dadurch entlarvte sich unter anderem die Tatsache, dass die Auffassung von Humor und Satire sehr subjektiv und individuell ist und auch sie ihr Ziel verfehlen können.

5.2. Traditionelles Kabarett und die Medien

In Vergleich zum traditionellen Kabarett auf der Bühne, steht seine Verlagerung in die mediale Welt vor anderen Herausforderungen, bietet jedoch auch ein Potential an Zuschauern an. Eine Herausforderung besteht darin, dass die Rezipienten der medialen Welt vielfältiger als die des ursprünglichen Brettlis in einem Theaterlokal sind. Auf jeden Fall ist das potentielle Publikum beim Fernsehen und Radio weit größer als beim Live-Auftritt ohne Kameras und somit auch der Einfluss. Jedoch bedeutet der Vielfalt der Rezipienten, dass der Kabarettist sich seinen Auftritt im Hinblick auf die vielen Zuschauer vor den Fernsehgeräten genauer überlegen muss. Dies betrifft die Handhabung der traditionellen, kabarettistischen Stilmittel sowie mediale Mittel. Dabei bedient er sich nicht nur dieser Mittel, aber sie ermöglichen zudem die kabarettistische Botschaft zu intensivieren. Diese Mittel kommen z.B. in der Redaktion vor der Ausstrahlung zum Einsatz. Dabei geht es z.B. um Schnitt, voice over, Bild- und Tonmanipulation. (Schwarz 2012, 103)

5.3. Humoristisches Handeln

Schwarz betrachtet den Ausdruck von Humor als eine kommunikative Handlung. Bei der Kommunikation möchte der Kommunikator Verständigung. Diese Verständigung setzt laut Schwarz gemeinsame Werte und dass Sender und Empfänger gleiche Verständigung besitzen voraus. Das heißt mit anderen Worten, dass sie einigermaßen darüber einig sind, wie Wörter und Sprache zu verstehen sind. Der Begriff „humoristisches Handeln“ kommt dann zum Einsatz, wenn der Sender belustigen möchte und dabei den Empfänger in seine vorausgehende Gedankenreihe miteinbezieht, indem er sein Vorverständnis für Humor bedenkt (Schwarz, 2012, 25).

Schwarz' Thesen zum Humor besagen also, dass Witze erzählen in den Rahmen einer Kommunikation unternommen wird, die sich Vorverständnis und gemeinsame Werte bedienen. Die Ziele der Kommunikation sind dabei Belustigung und Pointen, die zum weiteren Denken anspornen.

5.4. Mittel des Humors

An dieser Stelle ist daran zu erinnern, daß Humor in diesem Projekt laut der Ausführungen von Figl als Oberbegriff dient, dessen Inhalt hier definiert wird. Dafür werden die Ausführungen von Schwarz bezüglich der folgenden Begriffe, die nicht den gleichen Stellenwert als satirische Mittel besitzen, verwendet:

5.4.1. Die Travestie

besitzt den stärksten Effekt für das Kabarett. Sie ist darauf hinaus, die Wissenszusammenhänge des Publikums zu kollidieren. Der Kabarettist zielt dabei auf die sozialen und gesellschaftlichen Kenntnisse des Publikums. Die Methode der Travestie besteht darin einen Inhalt in einer neuen Form zu präsentieren und ist laut Schwarz einer der grundlegendsten Methoden des Kabarettis, die dem Kabarettisten erlaubt satirisches Material unterhaltsam zu präsentieren. (Schwarz, 2012 89). Sprachtravestie wäre z. B. einen Faustmonolog als Sportreportage vorzuführen (Fiedler 2014, 40). Durch kontrastäre Musik kann man auch die Travestie einsetzen (Schwarz, 2012 89).

5.4.2. Die Parodie

entsteht durch das Nachahmen einer Person. Man hebt dabei physische, sprachliche Merkmale der Person hervor. Die Parodie entlarvt jedoch nicht genau, wo die parodierte Person aufhört und die Parodie beginnt. Somit erzeugt sie in den Rezipienten Unsicherheit. Das ist auch der Grund, dass eine Parodie nicht eine klare, kritische Botschaft vermittelt. In diesem Sinne besitzt die Parodie deshalb nicht die gleiche Kraft wie die Travestie. Jedoch ist Schwarz der Meinung, dass eine Parodie mit der Zeit bei dem Empfänger dazu führen kann, eine Meinung zu beeinflussen. Aber in erster Linie beabsichtigt die Parodie, das Lachen zu erzeugen, weil eine gelungene Parodie den Wiedererkennungseffekt des Parodierten beim Publikum fordert und somit wäre die Ähnlichkeit für die satirische Inkongruenz störend (Schwarz 2012, 90). Hier wird also Zweifel bei den Rezipienten aufkommen, ob Inkongruenz verwendet wird.

5.4.3. Ironie

Eigentlich bedeutet die Ironie, dass man das Gegenteil vom Gemeinten sagt. Die Ironie ist somit ein Mittel der indirekten Rede. Dabei werden Übertreibungen, Superlative, Repetitionen und Emphase benutzt. (Fiedler 2014, 25)

5.4.4. Die Karikatur

Ist aus dem graphischen Bereich bekannt, aber wird auch im Kabarett verwendet. Hier werden unvorteilhafte Merkmale hervorgehoben und sie unterscheidet sich von der Parodie, indem die Karikatur auf eine Gruppe von Personen wie z. B. eine Sozialgruppe bezogen ist statt auf bekannte Einzelpersonen

[Skiv her]

(Schwarz 2012 90). Fiedler schreibt zur gleichen Methode, dass ein Glied des Karikierten so verzerrt wird, dass es sich nicht länger mit dem Karikierten erten integrieren lässt, was bedeutet, dass die Konstruktion bröckelt (Fiedler 2014, 41).

5.4.5. Die Entlarvung

„Bei der Entlarvung werden unzulänglich integrierte Strukturen zum Einsturz gebracht. [...] [wenn] der Einsturz nicht durch die Herbeiführung andersartiger Vorstellungen bewirkt wird, sondern nur durch Ansprache des von vorne herein mitgebrachten Vorstellungsbereiches“ (Fiedler 2014, 42). Schwarz bezieht sich auf Jürgen Henningsens Erläuterung von der Entlarvung, dass sie in der Psyche verwurzelt sei und verdeutliche menschliche Zerbrechlichkeit und die gegenseitliche Abhängigkeit der Menschen (Schwarz 2012, 91).

5.4.6. Die Satire

Satire ist oft vielseitiger als die Karikatur. Sie beabsichtigt außerdem auf Missstände aufmerksam zu machen, indem sie diese verändern möchte. Die Merkmale der Satire sind sowohl Komik als auch Aggression (Fiedler 2014, 3). Der Begriff wird oft in Verbindung mit Kabarett gesetzt. So lautet die Untertitel für die Sendung Extra 3: „Die einzig wahre Satiresendung.“

5.4.7. Sarkasmus

wird oft mit Ironie verwechselt, aber eigentlich gibt es zwischen den beiden Begriffen bedeutende Unterschiede. Laut Duden bedeutet Sarkasmus bespotten, verhöhnen, lächerlich machen. Für diese Ziele braucht das Gegenteil nicht wie bei der Ironie geäußert zu werden. Sarkasmus kann sich jedoch des Indirekten in Form der Ironie bedienen.

5.4.8. Andere Stilmittel

5.4.8.1. Musik

Bekannte Musikstücke werden oft mit einem neuen Text versehen, da die Wiedererkennung wie z.B. von einer populären Melodie bei den Rezipienten diesen Vorgang begründet.

5.5. Der Beginn des Kabarett

Die Anfänge und einige Schwerpunkte des Kabarett und Humors werden in diesem Abschnitt ausgeführt. Die ideologische Spannweite der frühen Kabarett wird durch Beispiele aus Berlin und Wien gezeigt. Die beiden Großstädte boten reichliche Möglichkeiten der kabarettistischen Szene. Wien mit seinen Kaffeehäusern hatte schon eine Tradition für literarische Satire, was eine aufblühende Kabarettzene

[Skiv her]

bedeutete und in Berlin öffnete das erste Kabarett in Deutschland 1901 (Peter 2015, 23) nach französischem Vorbild.

Das Kabarett in seiner heutigen Form ist in dem französischen Varieté vom 19. Jahrhundert tief verwurzelt. Viele Quellen geben das parisische *Chat Noir* am Montmartre als den Geburtsort des Kabarett an. Dort eröffnete 1881 der Schweizer Rodolpho Sali ein Lokal, das Unterhaltung in sehr unterschiedlichen Formen auf das Programm setzte. Es war eine Mischung aus Theater, Varieté und Restaurant. Die Räumlichkeiten waren beschränkt und hatten den Charakter eines Nachtclubs. Das Publikum saß beim Essen an Tischen und konnte die Vorstellung auf der Bühne verfolgen. Dort wurden die verschiedenen Nummern von dem „Conferencier“ präsentiert und sie waren durch die Improvisation gekennzeichnet. Dies galt auch für die Bühnenausstattung, die von den Beteiligten am Lokal selber hergestellt wurden (Peter 2015, 23).

Die Etymologie des Wortes Cabaret ist nicht eindeutig. Schwarz meint, dass das Wort sich vom französischen Wort für „Servierplatte“ herleitet (Schwarz 2012, 70). In diesem Zusammenhang entstand auch im süddeutschen Sprachraum die Bezeichnung „Brettl“ für das Kabarett. Andere führen den süddeutschen Ausdruck auf Schillers Bezeichnung für das Theater zurück: „Die Bretter, die die Welt bedeuten.“ Andere Quellen geben das Wort Cabaret in der Bedeutung für Theke, Schänke oder Kneipe als Ursprung an (1)

Das französische Cabaret war in hohem Grade von dem Chanson geprägt, das sich als Nummer weiter zurück in der Geschichte bis 1730 verfolgen lässt. Um diesen Zeitpunkt war es populär in den Literaturclubs, den sogenannten *Caveaux*“, originale Lieder zu singen, die in diesen Clubs und in der Öffentlichkeit schon melodiemäßig bekannt waren, damit die Teilnehmer sich an den neuen Inhalt besser erinnern würden (Schwarz 2012, 70). Dieses Prinzip hat sich beim Kabarett bis heute als Stilmittel erhalten.

Im deutschsprachigen Raum entstand das Kabarett zu Zeiten, als die öffentliche Meinungsfreiheit an vielen Orten eingeschränkt war. In dieser Lage bot das Kabarett einen idealen Rahmen für Kritik gegen das System dar wie etwa das Ensemble *die Elf Scharfsrichter*, das 1901 in München als Protest gegen einen Zensurgesetzesantrag gegründet wurde (Peter 2015, 25).

Der Schriftsteller, der Österreicher Ernst von Wolzogen (1855 – 1934), etablierte in Berlin am „bunten Haus“ im gleichen Jahr das kabarettistische Ensemble *Überbrettl*, dessen Namen sich auf absichtlicher Weise auf den Term von Nietzsche vom „Übermenschen“ bezog (Peter 2015, 26). Dies war keineswegs ein Zufall und der Name war auch kein parodisches Gegenstück zu den Ideen von Nietzsche, sondern das Kabarett sollte im künstlerischen Sinne eine Position zwischen der Kunst des Varietés und des Literaturclubs einnehmen. „Brettl“ war wie oben erwähnt die süddeutsche Schreibweise für „Brett“ und

von Wolzogen übernahm diese Form des Wortes, die heute noch in Verbindung mit Kabarett und Kleinkunst wie sie z.B. bei der Sendung *Brettlspitzen* vom bayerischen Fernsehen verwendet wird.

Ernst von Wolzogen, aus adliger Herkunft, wollte ein erlesenes Theater, eine intime Kleinkunsthöhle, etablieren. Er sah sich selber als ein „radikaler Aristokrat“ (Schäffner 1969, 26) und sich dazu berufen, das Ideal zu verbreiten, das durch folgendes Zitat aus seinen Memoiren mit Verweis auf Nietzsche ergänzt wird: „Der Übermensch gilt mir als eine poetische Spielerei dieses unsers größten optimistischen Idealisten [nämlich Nietzsche]. [...] die Gemeinschaft der Menschen in Familie, Volk und Staat nach aristokratischen Idealen zu gestalten und zu regieren“. Obwohl er vom Cabaret inspiriert wurde, war es nicht möglich in Wolzogens Theatern zu essen, da er nicht in die Rolle des Kneipenwirtes schlüpfen wollte (Schäffner 1969, 26). Dies wäre weit von seiner aristokratischen Einstellung gewesen. Wahrscheinlich aus diesem Grund benutzte er auch nie das Wort „Kabarett“ in Zusammenhang mit seinem Theater. Man erinnere sich an den Bezug des Begriffes zum Servieren. Er konnte es dazu bringen als Conférencier aufzutreten und war somit gezwungen sich direkt an das Publikum zu wenden, aber Kontakt mit dem Publikum seinerseits war begrenzt. Dabei war der physisch distanzschaffende Orchestergraben zwischen der Bühne und des Publikums aus persönlichen idealistischen Gründen von größter Bedeutung (Schäffner 1969, 25).

Wolzogen schrieb in seinen Memoiren, dass die verhältnismäßig weiten Grenzen für die Gesellschaftskritik, die in Frankreich vorhanden waren, nie auf der Bühne am *Überbrettel* getestet werden konnten, da die Zensur einschreiten würde. Folglich war Gesellschaftskritik dort nie ein Thema. Wolzogen gibt jedoch auch ideologische und ästhetische Gründe für diese Haltung an: „Kein Zugeständnis an den Geschmack der Proleten“. Die Vorstellung sollte nicht verletzend sein, keinem Parteistandpunkt dienen, sondern aus vornehmen, geschmackvollen Dilettanten bestehen (Schäffner 1969, 25).

Schäffner kommentiert diese Ideale mit der Tatsache, dass sie nur zum Teil erfolgreich in der Tat umgesetzt werden konnten. Das *Überbrettel* wurde zu einem Massenspektakel in einem großräumigen Theater mit 650 Sitzen, das zwar Erfolge mit Oscar Strauß als Komponist verbuchen konnte aber das Publikum waren die Berliner Großstädter, die unterhalten werden wollten und nicht das erlesene Publikum, das sich ideologisch von von Wolzogens Ideen angesprochen fühlte (Schäffner 1969, 27). Dass Wolzogen sich im Gegensatz zu anderen Kabarettbühnen wie in z.B. München fernhielt von etwas, das bei der Zensur Kontroverse auslösen könnte, führt Schäffner darauf zurück, dass die Zensur in Berlin im Gegensatz zu der in München sehr akribisch vorging und erwähnt, dass dies Wolzogen hätte können davon abhalten, schärfere Gesellschaftskritik auszuüben (1969, 30). Die Verhältnisse vor dem ersten Weltkrieg waren also für die neuen, verschiedenen Kabarettsehr unterschiedlich. Die fehlende Satire beim Berliner *Überbrettel*

war daher nicht unbedingt ideologisch durch den Wunsch linientreu zu bleiben begründet, sondern lag auch daran, dass das System in Berlin im Gegensatz zu dem in München sehr streng war.

Das Programm des Berliner Überbrettls wirkt aus heutiger Sicht also nicht maßgebend dafür, was unter gesellschaftskritischem Kabarett verstanden wird, sondern seine Bedeutung liegt vor allem in der Etablierung der Kleinkunstbühne (Schäffner 1969, 27) laut Schäffner im Sinne der Gestaltung einer Vorstellung mit wenigen Mitteln im Sinne des Vorbildes *Chat Noir* aus Paris.

Vor 1910 entstanden nach dem Überbrettel in Berlin dort rund 42 Kabarettensembles, die literarisch ausgerichtet waren. An anderen Orten entstand Ensembles wie 1903 in München *Simplizissimus*, das außer einer großen Zahl an Dichtern auch Maler anzog und sich künstlerisch an *Chat Noir* anlehnte. Wie die *Elf Scharfrichter* hatte das Kabarett *Zum hungrigen Pegasus* auch Probleme mit der Vorzensur und umging, diese, indem man die Vorstellungen als privat ankündigte (Peter 2015, 26).

1912 entstand in Wien in Anlehnung an den Namen *Simplizissimus* das *Kabarett Simpl*. Einige Mitglieder des Münchener Ensembles *Simplizissimus*, siedelten nach Wien um, um an die Gestaltung des Kabarett teilzunehmen. In Wien wurde auch schon 1901 versucht ein Ensemble *Das Jungwiener Theater zum lieben Augustin* zu etablieren, das jedoch nach wenigen Vorstellungen aufgeben musste (Schwarz 2012, 113).

Die von Schwarz angeführten Besonderheiten des österreichischen Kabarett bezüglich der Stilmittel im historischen Rahmen werden hier kurz wiedergeben. Er hebt hervor, dass das Kabarett mit der traditionellen Revue in Wettbewerb treten musste, da das Publikum eine Vorstellung mit einem roten wenn auch dünnen, durchgehenden Faden bevorzugte wie zum Beispiel um 1910 in dem Kabarett *Budapester*, bei dem zwei Einakter auf ihrem Programm angeboten wurde (Rösler 1991, 31) Statt der thematisch fragmentarischen Soloauftritte in einer Vorstellung, wurde eine theatralische Struktur und Figuren wie aus der Theatertradition benutzt. Dies mag darauf zurückzuführen sein, dass das Wiener Kabarett Elemente des blühenden Volkstheaters übernahm. Man hat die erkannt und diese Form in das Kabarett aufgenommen. Darin unterscheidet sich das österreichische Kabarett auch heute noch von anderen Kabarett im deutschsprachigem Raum, die eher eine Abfolge von Einzelnummern bevorzugen (Schwarz 2012, 113) Dank dem Ensemble, *Kabarett Simpl*, wurde in Wien auch die sogenannte Doppelconférence entwickelt. Für die Definition dieses Begriffes siehe den Abschnitt über Figuren.

Laut Schäffner beschränkte sich die Gesellschaftskritik der Kabarett vor dem ersten Weltkrieg auf Kritik an die Kulturpolitik und darauf ein „moralischer Fachtboden“ anzubieten. Kritik am System und Kaiserreich gab es nicht. (Schäffner 1969, 41). Dies änderte sich nach dem ersten Weltkrieg

Hier folgt ein Beispiel für die Satire auf dem von Schöffner erwähnten moralischen Fechtboden in Form des Geldes und der Familie, dass sich mit dem Verhältnis zwischen der Familie als Institution und die Bedeutung des Geldes in der zeitgenössischen Gesellschaft auseinandersetzt. Eine bedeutende, gesellschaftliche Institution wird hier satirisch angegriffen. Das Lied „Tantenmörder“ von Frank Wedekind, das bei dem Ensemble, *Elf Scharfrichter* um 1902 vorgeführt wurde, beschreibt die Gefühlslosigkeit eines Mörders, die sich nicht zumindest daran zeigt, dass er die Richter anklagt und sich auf seine eigene Jugend bezieht, um sich als gerechtfertigt zu behaupten. Im fünften letzten Vers heißt es dementsprechend:

*„Ich hab' meine Tante geschlachtet,
Meine Tante war alt und schwach;
Ihr aber, o Richter, ihr trachtet
Meiner blühenden Jugend-Jugend nach.“* (Schöffner 1969, 37)

Der Neffe tötet seine Tante, um an ihr vieles Geld heranzukommen. „Tantenmörder“ ist ein böses Lied, dass die Jugend und die Moral zur Zeit des Anfangs zwanzigsten Jahrhunderts ins Zwielicht stellt. Der Humor des Liedes ist derb und satirisch. Rein humoristisch bedient sich das Lied des Überraschungseffektes beim Thema das Abschlachten eines Verwandten wegen Geld. Das lyrische Ich zeigt sich zudem unverständlich der Tatsache gegenüber, dass man ihn strafrechtlich verfolgt. Nach seiner Ansicht gehört die Welt den Stärkeren. Seine Weltanschauung ist also sozialdarwinistisch, was auf den zeitgenössigen (um 1902) allgegenwärtigen Drang nach Geld zurückzuführen sei. Er betrachtet deshalb sich selbst als unschuldig, weil er nur konsequent das ausgeführt hat, was in der Gesellschaft notwendig sei.

5.5.1. Das frühe Kabarett zwischen Wohlgefühl und Gesellschaftskritik

Die Zeit nach dem ersten Weltkrieg bedeutete, dass eine Reihe von sozialkritischen Kabaretts im deutschsprachigen Raum wie z.B. *Das Politische Kabarett* in Österreich entstanden. In diesen Kabaretts wurden die ungerechten, sozialen Verhältnisse, die bürgerliche Doppelmoral angesprochen. Jedoch bedeuteten die verhältnismäßig teuren Menüpreise dort, dass das Publikum der Sozialschicht angehörte, die eigentlich ins Visier der Satiriker genommen wurden. Das Publikum gehörte der Mittel- und Oberschicht der Gesellschaft, aber es besuchte es gern, um in einen kritischen Spiegel zu schauen, ohne irgend einige Konsequenzen daraus zu ziehen (Scheu 1977, 17).

Die Entstehungsgeschichte des Ensembles *Das Politische Kabarett* verlief kurz erzählt auf diese Weise: 1926 entstand erst ein sogenanntes „inneres Kabarett“ auf einer Ferienkolonie der „Sozialistischen Arbeiterjugend“ aus Wien, das in der österreichischen, sozialistischen Mittelschülerbewegung verwurzelt war. Junge Studenten benutzten bei dieser Veranstaltung ihr Können, um die eigene Parteilinie und

Personen in dem sozialistischen Lager zu kritisieren. In diesem Jahr waren besonders viele Studenten mit einem künstlerisch-literarischem Interesse auf der Ferienkolonie anwesend und es wurde im Nachhinein beschlossen, die kabarettistische Aufführung von der Ferienkolonie nach Wien zu bringen. Das Kabarett wurde offiziell unter dem Namen *Das Politische Kabarett* bekannt (Scheu 1977, 21).

Scheu bemerkt, dass *Das Politische Kabarett* nie das geworden wäre, hätte man nicht einige Schauspieler als Mitarbeiter angeheuert, die verstanden, mit den vorgegebenen Rollen ohne Rücksicht auf politische Gesinnung oder Interesse vor allem professionell umzugehen (Scheu 1977, 28). Sie waren also imstande, die Figuren und die Texte überzeugend auf der Bühne darzustellen, so dass die Botschaft der Autoren vermittelt wurde.

Die Gesellschaftskritik des Ensembles *Das Politische Kabarett* spiegelte sich z. B. in dem Lied „Der Tod von Bosel“ wieder. Es ging dabei um ein Bankskandal und Korruption, die bis in die österreichische Regierung und die Nationalbank ihre Fäden zogen. Im Mittelpunkt stand ein österreichischer Investor, der sich an der französischen Währung, dem Franc, verspekuliert hatte. Die Melodie entstammt des düsteren Liedes „Der Tod von Basel“ aus dem 16. Jahrhundert:

Strophe 1 lautet:

„Als ich ein jung Geselle war,
nahm ich ein steinalt Weib;
ich hatt sie kaum drei Tage, Ti-Ta-Tage
da hat´s mich schon gereut“ (2)

Hier erfolgt ein Auszug aus dem Lied „Der Tod von Bosel“:

Strophe 1 lautet:

„Als er ein Junggeselle war
Da ging es ihm noch gut
Denn damals fiel die Krone, Kri Kra Krone
Und er, er hatte Pfund; und er, er hatte Pfund“

Strophe 2:

„Dann spekulierte er in Franken
Doch ging es leider schief
Der Franken wollt nicht fallen fi fa fallen
Er stand genügend tief, er stand genügend tief [...]“

[Skiv her]

Strophe 5:

„Da legt er Amt und Würden hin, es tat ihm zwar sehr lad
 Das war der Tod von Bosel, Bi Bi, Ba, Bosel
 Jetzt lebt er nur privat, jetzt lebt er nur privat“ (Scheu 1977, 40)

Wie bekannt das Volkslied aus dem 16. Jahrhundert im 20. Jahrhundert war, ist fraglich. Deshalb hat man wohl nicht das Lied wegen seiner Bekanntheit gemäß der Theorie des Wiedererkennungseffektes von Liedern auserwählt. Stattdessen ist es wahrscheinlicher, dass die Vorlage wegen der Ähnlichkeit des Namens von Basel mit dem der Hauptperson des Skandals, Bosel, auserwählt wurde. Ursprünglich handelte das Lied vom enttäuschten Ehemann, der dem Tod bittet, seine Frau zu nehmen. Dies geschieht auch, aber da er auch nicht seine neue junge Frau, die ihn täglich schlägt, ausstehen kann, bereut er. Reue ist auch das Thema in dem kabarettistischen Lied.

Auch in der Form lehnt man sich an das Volkslied mit den Silbenwiederholungen wie „Kri, Kra Krone“. Das Schicksal eines scheiternden Investors in die Renaissance zu versetzen ergibt zum einen, dass die Menschen sich immer ohne Vernunft benommen haben, aber zum anderen auch den komischen Effekt der Travestie, eine Parodie der modernen Gesellschaft zu erstellen, bei der eine recht banale Geschichte im Gewand historischen Liedgutes dargestellt wird.

Im deutschsprachigen Raum in der Schweiz entstand das Kabarett erst 1915. *Das Cabaret Voltaire* wurde von dem aus Deutschland zugezogenen Hugo Ball und seiner Frau Emmy Hennings, die Lyriker und chansonière waren, gegründet. Das Kabarett bestand nur sechs Monate. Es wird von Barbara Peter angedeutet, dass es Verbindungen zum Dadaismus hatte. Dieser sagte der etablierten Kunst den Kampf an und wandte sich gegen Militarismus wegen der Folgen des ersten Weltkrieges und sah sich selbst wie auch Cabaret Voltaire als anti-bürgerlich (Peter 2015, 27) (3)

Mit Ausnahme wie Kabaretts wie *Überbrettli* im „bunten Haus“ bezweckten die Ensembles am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts die Gesellschaftskritik. Die künstlerische Mittel waren sowohl bei dem Bühnenaufbau als auch bei der Vorführung vielfältig. Das politische System wehrte sich mit Zensur gegen Kritik und verteidigte auch den etablierten Moralkodex. Dies hat sich mit dem Ende des ersten Weltkrieges geändert, da die beiden konservative Kaiserreiche von Deutschland und Österreich auch damit verschwanden. Die Instabilität der beiden Nachkriegsstaaten hätte eigentlich einen Nährboden für kritisches Kabarett bilden müssen, aber die Geister scheiden sich darüber, ob dies der Fall war.

Klaus Budzinski und Reinhardt Hippen bezeichnete die Zeit nach dem ersten Weltkrieg als eine neue Epoche in der Kabarettgeschichte, wogegen Jürgen Pelzer eher skeptisch blieb, da das linksbürgerliche Publikum

[Skriiv her]

zwar die Berliner Kabarettvorstellungen beiwohnte und genoss, aber man zog keine Konsequenzen aus den satirischen Botschaften (Peter 2015, 28). Das Kernpublikum betrachtete also das Kabarett als Unterhaltung und ein Konsumgut, wie es auch Barbara Peter feststellt (2015, 28). Sogar die Pointen der Kabarettisten, die eigentlich gegen das Publikum gerichtet waren, sah man als angebracht und gerechtfertigt, aber man hat sich davon nicht stören lassen. Das Leben war eben gut. Blickt man ein wenig weiter zurück in die Zeit unmittelbar nach dem zweiten Weltkrieg, dann stellt man fest, dass das gleiche Phänomen der Unzulänglichkeit der Satire und der Satireverdrossenheit auftritt: „Im politischen wie im gesellschaftlichen Bereich bieten sich weniger lohnende Angriffsziele für die Satire an“, schreibt Klaus Cäsar Zehrer über diese Zeit (Zehrer 2002, 109). Obwohl es gefährlich ist, die beiden Zeiträume so zu vergleichen, könnte man jedoch behaupten, dass der Wunsch nach Konsum sich bei einigen privilegierten, sozialen Schichten nach dem ersten Weltkrieg und eine unbesorgte Lebensauffassung sich mit dem Lebensstil des Wirtschaftswunders in den 1950ern vergleichen lassen.

5.6. Theorien zum Humor

Hier sollen drei Theorien zum Humor erläutert werden, die für die Analyse von Humor essentiell sind. Sie befassen sich entweder mit der Zeugung von Humor oder mit der Einwirkung auf den Humoristen oder die Rezipienten. Alle drei Theorien besitzen einen Bezugsrahmen. den Rahmen, entweder den Sozialpsychologischen, den Kognitivpsychologischen oder den Psychoanalytischen, die den unterschiedlichen Charakteren der Theorien erklären. Für die Haupttheorie des Projektes hat sich Folgendes erwiesen: Die Erforschung der kognitiven und der sozialen und der kommunikativen Entwicklung des menschlichen Gehirns hat zu das Ergebnis geführt, das auf Überlagerungen zwischen Humorerezeugung und menschlichen Denkprozessen und Kommunikationsprozessen deutet, weshalb auch Theorien dazu hier erläutert werden.

5.6.1. Die Inkongruenztheorie und der Überraschungseffekt

Diese Theorie wurde im 18. Jahrhundert aufgestellt und gilt heute als die bedeutendste Theorie zum Humor. Man kann doch ihre Spuren bis in die Renaissance zurückverfolgen (Figl, 2009, 21). Sie besagt, dass Kontinuität und Harmonie durch Überraschungen gestört werden.

Die Inkongruenztheorie setzt die kognitive Theorie voraus, weil sie sich statt auf emotionale und psychologische Effekte auf das Kognitive bezieht. Gefühle sind also in diesem Zusammenhang nicht relevant, da sie nicht als Voraussetzung für die Erzeugung des Lachens notwendig sind. Die These in diesem Zusammenhang ist, dass Humor auf das Vorwissen der Rezipienten baut, weil der Lacheffekt ohne dies nicht in Kraft treten würde. Dieser entsteht aus der Disharmonie zwischen dem Vorwissen der Rezipienten

und einer Äußerung des Kommunikators. Im Kabarett heißt das, dass der Kabarettist sein Publikum mit einer Äußerung überrascht (Figl, 2009, 21), die das Vorwissen in ein verändertes Licht stellt. Figl verweist darauf, dass der Effekt der Theorie von einigen Forschern als normbrechend gilt, da sie imstande ist, die gesellschaftliche Normalität zu verzerren. Kulturelle und soziale Normen werden in dieser Weise absichtlich verändert, so dass eine Situation, die normal erscheint, plötzlich verzerrt vorkommt. Die Überraschung ist bei der Inkongruenztheorie ein zentrales Element, das die Disharmonie zwischen Vorwissen und Äußerung erzeugt (Figl 2009,22). Die Inkongruenz findet sich in den verschiedenen Stilmitteln des Humors wieder. Es ist z. B. im Falle der Parodie erkenntlich, bei der man eine Person wiederkennt aber durch die Übertreibung verschiedener Merkmale überrascht wird, oder die Überraschung besteht darin, dass der Humorist die parodierte Person etwas Übertriebenes als Parodie auf seine realen Äußerungen sagen lässt.

Eine Voraussetzung der Inkongruenztheorie wäre auch die These, dass Humor durch „Bisoziation“ entsteht. „Bisoziation“ bedeutet die Fähigkeit ein Objekt in zwei separate und doch untrennbare Referenzrahmen zu stellen. Diese Theorie, die von Arthur Koestler aufgestellt wurde, besagt, dass das Ergebnis der Bisoziation entweder zu Komödie, Tragödie oder ein neues intellektuelles Ergebnis leiten kann. Nach der Auffassung von Koestler ist Humor mit dem kreativen und logischen Gedanken verbunden. In dem Kapitel *The Logic of Laughter* in seinem Buch *The Act of Creation* schreibt er: „The bisociative act connects previously unconnected matrices of experience; it makes us understand what it means to be awake, to live on several planes at once.“ (Koestler 1964, 45). Koestler vertritt die Auffassung, dass der Mensch kreativ sei und deshalb Humor sowie intellektuelle Gedanken erzeugt. Seine Theorie lässt zwei Lebenserfahrungen kollidieren oder fusionieren, wobei neue Lebenserfahrungen entstehen. Dieser Vorgang lässt sich laut Koestler in dem Aufbau eines Witzes wiedererkennen. Dies stimmt mit der Inkongruenztheorie und der bewussten Veränderung der Wirklichkeit durch den Kabarettisten überein.

5.6.1.1. Die Verwurzelung des Humors in der Sozialisation und als interpersonelle Kommunikation und Interaktion

In seiner Arbeit verweist Fabian Schwarz auf William Fry, der die Auffassung vertritt, dass Gemeinsamkeiten zwischen Humor und Spielerei in der Kommunikation bestehen (Schwarz 2012, 39). Die physische und psychische Entwicklung des Kindes geht in eine Verbindung mit der Entwicklung seines Humors ein. Laut Fry spielt die Sozialisation des Kindes für den Sinn des Humors eine entscheidende Rolle. Als besonders auffällig für die Sozialisation mit Bezug auf den Humor gilt die Fähigkeit das Spielerische zu beherrschen. Das Spielen wie der Humor bestehen aus Rängeleien, Raufereien, Aggression auf der physischen und der psychischen und später auf der abstrakten Ebenen. Beim Spielen und in dem Humor sind sowohl Improvisation als auch überlegte Strategien in der Kommunikation vorhanden, die es ermöglichen, das Vorhaben ein Spiel zu

gewinnen, oder eine humoristische Pointe zu setzen, erfolgreich durchzuführen. Die physische und psychische Entwicklung des Kindes kann durch diese verschiedenen Faktoren eine sehr individuelle Ausprägung doch auch Gemeinsamkeiten der Sozialisation bedeuten. Henri Schneider schreibt mit Verweis auf Jean Piaget: „Auf späteren Stufen können abstraktere Invarianten grundsätzlich autonom konstruiert werden [...] das Subjekt reproduziert dabei tieferer Ebene ohne Rückgriff auf die äußere Realität“ (1981, 33). Betrachtet man das Spielen als ein Ausdruck der Wahrnehmung der Welt, liegt die theoretische Annahme nah, dass man auch das Spielen als Ausdruck einer Stufe der kognitiven Entwicklung betrachtet. Nach der kognitiven Theorie fängt die Entwicklung der abstrakten Wahrnehmung mit ungefähr 11 Jahren als letzte Stufe der kognitiven Entwicklung an, wie es von dem Schweizer Pädagogen, Jean Piaget, beschrieben wurde. Auf dieser Stufe entwickelt sich die Fähigkeit, Hypothesen aufzustellen und sie zu überprüfen. Das heißt auch, die von anderen Personen zu erkennen und beurteilen. Das Spiel mit Worten und Doppelbödigkeit ist oft im Kabarett in der Abstraktion verwurzelt, die deshalb in Bezug auf das Publikum erst ab einer gewissen Altersgruppe in Frage kommt .

Hier wäre es angebracht zu vermerken, dass Michael Fleischer sich laut Kerstin Pschibl gegen Jürgen Henningsens Ansichten geäußert hat, die besagen, dass Kabarett ein Spiel mit dem Vorwissen des Publikums sei. Fleischer meint stattdessen, dass das Kabarett darauf ausgerichtet sei, dieses Vorwissen zu zerstören. Für Henningsen bestehe kein Zweifel, dass das Kabarett unterhaltsam sei, aber für Fleischer gilt das Paradox, die Spielregeln, „die man eigentlich gar nicht verändern darf“ (Fleischer in Pschibl 1999, 32), zu verändern. Man könnte jedoch dazu hinzufügen, dass das die Zerstörung nicht das Unterhaltsame ausschließen würde.

Zusammenfassend kann man hier sagen, dass Humor Sozialisation, Interaktion und strategische Überlegungen nach der kognitiven Theorie erfordert. Diese Fähigkeiten beim Individuum bauen auf die gegebene Entwicklungsstufe. In der frühen Pubertät setzt die Entwicklung des abstrakten Denkens ein, das Sachen aus anderen Perspektiven und in einen anderen Rahmen zu versetzen ermöglicht.

5.6.1.2. Die kognitive Theorie zur Verarbeitung von Humor

Die Theorie wurde schon in Verbindung mit den vorigen Überlegungen zur Entwicklung der Kommunikation und des Spielerischen erwähnt. In Verbindung mit Humor erklärt sie, wie das Vorwissen eine Voraussetzung für die Erzeugung und Verständnis von Humor ist. Dieses bestimmte Vorwissen bei den Rezipienten muss beim Absender vorausgesetzt werden, damit der Humor erfolgreich herüberkommt (Figl 2009,25). Das Vorwissen spielt also eine Rolle bei der Vermittlung, deren Möglichkeiten durch die Medien sehr unterschiedlich sind.

Figl meint, dass das Vorwissen bei medialer Vermittlung wichtiger sei, als bei Live-Auftritten oder bei dem Dialog, weil die Beteiligten im Fernseh- oder Radiokabarett nicht die Möglichkeit haben, dieses Vorwissen mit den Zuhörern per An- oder Nachfrage abzustimmen. Es besteht daher die Gefahr, dass diese das Interesse für die Sendung verlieren (Figl, 2009, 25). In den Medien besteht das potentielle Publikum aus verschiedenen sozialen Gruppen, deren Vorwissen somit sehr divers sein kann.

Die kognitive Theorie besteht also aus einem Paradox zwischen Humor und Information (Figl, 2009, 22), wobei der Humor keineswegs Objektivität im Gegensatz zur Information beansprucht. Es wird mit den Informationen, die die Rezipienten als die Wirklichkeit wahrnehmen, manipuliert. Der Humor ist gerade dadurch gekennzeichnet, dass er die Wirklichkeit verzerrt, was ein Spannungsfeld zwischen Vorwissen und der verzerrten Wirklichkeit hinterlässt.

Peter Berger hat sich mit der Tatsache auseinandergesetzt, dass Lachen ein Ergebnis physischer und mentale Anreize ist: „Das Lachen ist ganz offensichtlich ein Phänomen, das Körper und Geist gleichermaßen betrifft“ (1998, 55). Als körperliches Phänomen kann das Lachen zum einen durch verschiedene physiologische und psychologische Anreize wie das Kitzeln und Glücksgefühle und zum anderen durch die geistige Verarbeitung eines humoristischen Beitrages ausgelöst werden (Berger 1998: S. 54). Dieser letzte Prozess, der das Lachen durch Humor in Verbindung mit Kabarett und Comedy hervorruft, ist der Relevante im Rahmen dieser Arbeit der Beiden. Berger stellt hier die Frage, wieso so unterschiedliche Erscheinungen wie das Kitzeln, das Glücksgefühl und das Erzählen von einem Witz die gleiche Körperreaktion in der Form des Lachens auslösen.

Die kognitive Verarbeitung fordert den bewussten Einsatz von Seiten des Kabarettisten durch zusätzlichen Informationen auf kulturellen Gebieten, die den Rezipienten bekannt sind. Diese Informationen werden dann entweder als reale Vorbemerkungen zur Sachlage oder satirisch als satirischer Pointe übermittelt. Im Falle des politischen Kabaretts ist deshalb ein politisches Interesse und Vorwissen bei den Zuschauern erforderlich, um den Humor als Wirkmittel erfolgreich einzusetzen.

Mit Hinblick auf die kognitive Verarbeitung von Humor wäre es im Falle der Sondierungsgespräche notwendig, den politischen Vorgang bei der Regierungsbildung zu verstehen, welche Schlüsselpersonen und -parteien im Mittelpunkt stehen und welche Ansichten und Politik sie vertreten. Man würde dementsprechend erwarten, dass das Publikum bei Extra 3, der Anstalt oder einem anderen Kabarettformat einigermaßen weiß, worauf es sich einlässt. Das Vorwissen bildet also Voraussetzungen und kann ein gewisses kognitives Niveau leisten, um Kabarett zu verstehen und schließt somit auch Rezipienten aus, die kein Interesse haben, sich mit den Themen vorher auseinanderzusetzen.

Erfolgreicher Humor wird dadurch bewertet, ob die Rezipienten lachen. Berger bezieht sich auf Helmuth Plessner und dessen philosophischen Ausführungen zum menschlichen Verhalten. Zum Lachen über Komisches, besagen Plessners Werk, dass dieses Phänomen mit einem Kontrollverlust im Körper verbunden sei. Das Individuum verliere momentan das Gleichgewicht zwischen Geist und Körper beim Lachen. „Es **habe** nicht länger den Körper, sondern das Individuum **sei** der Körper“ (Berger 1998, 56).

5.6.2. Die Überlegenheitstheorie

Diese Theorie kann bis in die Antike zurück zu Platon verfolgt werden. Es geht dabei um das Überlegenheitsgefühl des Lachenden gegenüber dem Verlachteten. Und es geht um ein herabwertendes Lachen, das Verlachen. Die Theorie besitzt einbeziehende und ausgrenzende Eigenschaften in Bezug auf den Lachenden und den Ausgelachten. Die Theorie besitzt somit starke sozialpsychologische Implikationen. Der bekannteste Verfechter der Überlegenheitstheorie ist Thomas Hobbes (1588 - 1679), der, außer der Beschreibung der einbeziehenden und ausgrenzenden Eigenschaften des Humors, auch die Auffassung vertrat, dass er kulturell ausgerichtet sei, was bedeutet, dass die Theorie sich in verschiedenen kulturellen Institutionen in der Praxis unterschiedlich entfalten kann (Figl, 2009, 15). Theoretiker, die sich mit der Überlegenheitstheorie im 20. Jahrhundert beschäftigten, sahen in dieser auch einen sozialen Aspekt darin. Sie hoben die Bedeutung der Gruppe in diesem Zusammenhang hervor. Die Überlegenheitstheorie geht davon aus, dass ein Gefühl der Überlegenheit Glücksgefühle bei dem Lachenden auslöst, der sich mit anderen Individuen vergleicht, wobei die Gefahr auch besteht, dass er selber dabei durchfällt. Hobbes betonte dabei, dass das Verlachen ein individuelles Phänomen ist, wogegen andere wie Henri Tajfel und John C. Turner, die sich im 20. Jahrhundert mit der Sozialpsychologie beschäftigten. Sie stellten fest: „Ingroups may discriminate or compete against outgroups [...] to differentiate themselves and maintain a positive social identity“ (Turner, 1982, 34). D.h., dass Diskriminierung zwischen sozialen Gruppen als Ergebnis des Dranges eine eigene positive soziale Identität zu erhalten entsteht Turner spricht hier von der positiven Abgrenzung gegenüber der verlachten Gruppe. Die bedrohte Gruppe kann dann herabsetzenden Humor als Waffe gegen die andere Gruppe verwenden, um Überlegenheit zu erreichen.

In Bezug auf das Kabarett müsste der Kabarettist also sich selbst oder die Rezipienten als die Überlegenden betrachten. Die Theorie ist daher in Verbindung mit dem gesellschaftskritischen Aspekt des Kabarett wenig verwendbar, da sie nicht an kognitive und erkenntnismäßige Vorgänge knüpft, die Missstände satirisch verarbeiten, sondern nur das Glücksgefühl der Lachenden stärken soll.

5.6.3. Die Entspannungstheorie

Die Grundlage für diese Theorie ist die Psychoanalyse und sie beschäftigt sich auch wie die Überlegenheitstheorie mit dem emotionalen Aspekt von Humor und zwar in Verbindung mit herabsetzendem Humor. Die Mechanismen, die bei dem Witzeerzählen vorhanden sind, können folgender Weise beschrieben werden: wenn eine Person eine Aggression aus sozialen Ursachen unterdrückt, verbraucht sie Energie. Wird anhand eines Witzes ein Lachen über ein Thema, das beunruhigt, erzeugt, entsteht ein Erlös, der bedeutet, dass die benötigte Energie für eine unterdrückte, aggressive Haltung dem Thema gegenüber entspannt bleibt. Deshalb wird diese Theorie auch die Entspannungstheorie genannt.

Der zufolge können ebenfalls Ängste, Spannungen, Frustrationen im Allgemeinen abgebaut werden, die nicht notwendigerweise im sozialen Kontext sondern im Inneren des Einzelnen eine Rolle spielen. Nach dieser Theorie hat der Humor eine „Ventilfunktion“. Bemerkenswert an dieser Funktion ist die Tatsache, dass sie von einigen Wissenschaftlern als systemerhaltend eingeschätzt wird, da sie Gesellschaftsveränderungen eher verhindert als sie befördert (Pschibl 1999, 32).

5.6.4. Fiktionskulisse

Anhand von den Theorien zum Kabarett von Benedikt Vogel werden in diesem Abschnitt die Merkmale des Kabaretttextes in Verbindung mit seinen fiktionsauf- und abbauenden Elementen erläutert. Die Theorien zu den Figuren im Kabarett und der Fiktionskulisse wurden von Benedikt Vogel auf Basis bestehender Definitionen entwickelt und in seiner Dissertation *Poetik und Geschichte des Kabarett* aus 1993 vorgestellt. Das Buch ist interessant, weil es eine Menge Fallstudien zum Kabarett beinhaltet, und sich mit dem Textbegriff bezüglich des Kabarett auseinandersetzt. Ebenfalls in diesem Abschnitt werden die Merkmale der Bühnendarsteller, die am Kabarett vorzufinden sind, nach Vogels Ansichten definiert. Vogels Definitionen zu den Bühnendarstellern beschränken sich auf 2 Figuren, die auf der Kabarettbühne auftreten. Sie sind als textabhängige Gestalten durch ihre Realitätsbezogenheit gekennzeichnet. Der Auftritt der Bühnendarsteller trägt in verschiedener Weise zur Fiktionskulisse bei. Außerdem werden hier Bühnenbau, Maske und Requisiten in der Fiktionskulisse diskutiert.

Vogel führt seine Theorien dazu mit Ansatz in den Merkmalen des fiktionalen Textes aus. Diese Ausführungen dienen der Annahme, dass Kabaretttexte im Gegensatz zu fiktionalen Texten eine besondere Realitätsbezogenheit aufweisen. Außerdem erwähnt Vogel die Tatsache, dass ihnen Elemente wie „Plot“ und „Story“ fehlen. In diesem Abschnitt wird die Theorien zur Fiktion bedeuten, dass Kabarett sich zwischen Fiktion und Non-Fiktion irgendwo niederlässt. Wo diese Stelle sich genau befindet, „ist nicht

vorgegeben, denn laut Benedikt Vogel, sei szenische Fiktionalität für eine Kabarettaufführung nicht generell oder „nicht gegeben“ (Vogel, 1993 252).

Eines der besonderen Merkmale des Kabarett, das es vom Theater unterscheidet, besteht in seinem flüchtigen Charakter. Dieser hängt mit seiner Absicht, tagesaktuell zu sein zusammen. Das Kabarett bezieht daher eine Stellung, die im Gegensatz zum Theater zeitlich begrenzt ist. Obwohl die beiden Gattungen fiktionsbezogen sind, dient diese Eigenschaft ganz unterschiedlichen Zielen. Das Theater besteht in der Reinform aus einer Illusion, die Abstand in Zeit und Raum vermitteln möchte, wogegen das Kabarett die Nähe in diesen beiden Parametern vermittelt. Dieses Prinzip der Nähe im Kabarett zeichnet sich am Bühnenbau und an dem Auftritt der verschiedenen Beteiligten ab (Pschibl 1999, 63).

5.6.4.1. Bühnenbau, Maske und Requisiten als Fiktionskulisse

Einige Fernsehkabarets benutzen einen Bühnenaufbau, der das Konzept der Sendung untermauert wie z. B. *Neues aus der Anstalt* die den Eindruck einer realen Anstalt zeigte, während andere wie *Nuhr im Ersten*, *Die Spätschicht* oder *Kabarett aus Franken* sehr sparsam ohne eine konkrete, thematische Botschaft im Bühnenaufbau eingerichtet ist. Der Bühnenaufbau ist also eher in diesen Fällen neutral eingerichtet.

Requisite und Andeutungen eines bestimmten Ortes können für bestimmte Auftritte auf der Bühne aufgebaut und von den beteiligten Darstellerfiguren verwendet werden. So benützt man bei *Extra 3* gelegentlich ein Rednerpult mit einer Unzahl von Mikrofonen von Rundfunkanstalten für Thorsten Sträter, wenn er in der Rahmenfigur eines Politikers in einer Typenparodie oder Karikatur eine Rede hält.

Bei *Schleichfernsehen* mit Helmuth Schleich und bei der *Mathias Richling Show* schlüpfen die Darstellerfiguren in Kleider, die konkrete Personen aus Politik und der Öffentlichkeit hätten tragen können. Da ist der Ausgangspunkt die Parodie, wobei auch Gestik, Mimik, Haarschnitt und Stimme nachgemacht oder parodiert werden. Es wird auch in der Maske nach der möglichst größten Ähnlichkeit mit den parodierten Personen gestrebt. In den beiden Shows ist die Ausstattung also ziemlich aufwendig.

Ursprünglich wurde auf der Kabarettbühne nicht mit Kostümen in dem Maße gearbeitet, wie es bei einigen Fernsehkonzepten, wie die hier erwähnten, üblich ist (Pschibl 1999 58). *Schleichfernsehen* und die *Mathias Richling Show* bleiben jedoch auch die Ausnahmen und bei live-Übertragungen wie *Die Anstalt*, oder *Schlachthof* kämen solche Ausstattungsstücke gar nicht in Frage, weil sie sich nicht wegen der Aufwand und des Zeitverbrauches praktizieren ließen. Die erwähnten Figuren bei *Schleichfernsehen* und *Die Mathias Richling Show* tragen satirische Texte vor und die Parodie ist folglich eine Rahmenfigur im Sinne von Benedikt Vogels Definition von diesem Art der Bühnendarsteller.

Bühnenaufbau und Requisiten tragen durch Andeutungen und Spärlichkeit zu dem Fiktionsabbau bei. Als Konsequenz dieser Bühneneinrichtung wird das Publikum nicht von den Bühnendarstellern durch Effekte abgelenkt. Diese Auffassung der Bühnenbau erstellte die Gattungsbezeichnung „Kleinkunst“ für das Kabarett.

5.6.4.2 Darsteller in verschiedenen Formen des Kabarettis

Anfänglich bestand das Kabarett aus Künstlern verschiedener Gattungen deren verschiedene Arbeitsformen hauptsächlich in anderen Feldern lagen. Heute sind die Kabarettisten meist als solche Vollbeschäftigte, die mit eigenen „Programmen“ oder „Bühnenprogrammen“ tournieren, aus denen sie Auszüge in den jeweiligen Kabarettis im Rundfunk und Fernsehen zeigen, wodurch die Nummerncharakter des Kabarettis unter anderem im Fernsehen erstellt wird. Dies ist der Fall in Sendungen wie *Mitternachtsspitzen und Kabarett aus Franken*. Andere Sendungen sind anders strukturiert. Z. B. kann das Format aus einem festen Stab bestehen, der an der Gestaltung der Sendung vor und hinter der Kamera beschäftigt ist. Oft werden die Sendungen, deren Inhalt sich auf die Programme von verschiedenen Künstlern basiert, als fragmentarisch oder episodisch empfunden, wogegen Sendungen wie *Extra 3*, die thematisch ausgerichtet sind, eher gänzlich wirken, obwohl sie den fragmentarischen Charakter selten ganz verlieren. *Extra 3* benutzt bei jeder Sendung mit einigen Ausnahmen die gleiche Belegschaft, da gelegentlich eine oder zwei Gastauftritte vorkommen können. Es handelt sich dann auch oft um die gleichen Kabarettisten, die regelmäßig dann als Bühnensprecher zum Hauptthema der jeweiligen Sendung rückkehren und beitragen.

5.6.4.3. Die Figurentheorie und die Theorie zur Fiktionskulisse im Kabarett von Benedikt Vogel

Vogel lehnt den Begriff „Rolle“ aus dem Theater ab, da die Kabarettfiguren nicht in einer binären Position zueinander stehen wie die Figuren am Theater laut der Definition des Strukturalisten Jorij Lotman, in dem Lotman postuliert, dass eine Figur auf der Theaterbühne oder in einem epischen Text durch Repliken oder Aussagen definiert wird (Vogel 1993, 83). Für die Definitionen der Bühnendarsteller findet er Jürgen Henningsens 3 Definitionen zur Rolle im Kabarett verwendbarer.

Vogel diskutiert die verschiedenen Ebenen, auf denen die verschiedenen Beteiligten am Kabarett agieren. Die Theorie nimmt in den fiktionalen Textgattungen Epik und Drama den Ausgangspunkt und wird für den Kabaretttext weiterentwickelt. Deshalb ist die Theorie essentiell, um die verschiedenen Ebenen zu erläutern, auf denen die Bühnendarsteller in Bezug auf die Realität agieren.

Die zeitgenössische Gebundenheit des Kabarettis und seine Nähe zu der Zeit und dem Raum, in dem es sich befindet, bedeutet, dass man auf der Textebene auf Erzählmittel wie „story“ und „plot“ verzichtet und

[Skiv her]

stattdessen kurze Auftritte gestaltet, die „Nummerncharakter“ beinhalten. Es entstehen deshalb eine Reihe von isolierten Auftritten mit verschiedenen Figuren, die während einer Kabarettssendung ablaufen.

Die Tatsache, dass viele Kabarettisten unter ihrem eigenen Namen auftreten, bildet einen Unterschied zum Fiktionstheater (Vogel 1993, 84). Diese Darstellerfigur mit dem eigenen Namen auf der Bühne kann doch humoristische oder satirische Züge beinhalten, die nicht zur realen Person gehören (Vogel 1993, 99), wie das Stottern und die unvollendeten Sätze vom Kabarettist Piet Klocke. Ein anderer Unterschied ist laut Vogel die Interaktion mit dem Publikum von Seiten des Kabarettisten. Diese Interaktion kann durch direktes Ansprechen des Publikums erfolgen, was im Kabarett häufig vorkommt. (Vogel 1993, 99,).

Zum einen benützt Vogel den semantischen Ansatz von Gottfried Gabriel, der u. a. die Referenzialisierbarkeit zur realen Welt eines Textes heranzieht. Dadurch wird von einem Sprecher auf die Wirklichkeit verwiesen, weshalb man an einen fiktionsabbauenden Effekt gelangt (Vogel 1993, 68). Im Kabarett heißt das, dass man z.B. eine Person des öffentlichen Lebens zitiert.

Zum anderen greift Vogel den gattungsbestimmten Ansatz von Harald Fricke auf, der besagt, dass Texte mehr oder weniger fiktional einzuordnen sind, je nachdem in welchem Maß sie von epischen oder dramatischen Merkmale gekennzeichnet sind. Die Gattung Epik macht laut Fricke als Fiktion Sinn und hat keine Bedeutung (Fricke in Vogel1993,74), da ihr die Wahrheit entweicht. Die postulierten „Ich“s und „Du“s im Drama besitzen auch nicht in dem Maße, indem sie als Rollenreferenzen wahrzunehmen sind, die Referenzialisierbarkeit zur realen Welt. Sie sind deshalb in dem Zusammenhang reine fiktionale Elemente des Dramas. Werden die Normen des Dramas und der Epik nicht eingehalten, entstehen Mischformen aus fiktionalen und non-fiktionalen Aspekten.

Diese Aspekte lassen sich laut Vogel auf die theatralische Vorführung und schließlich auch auf das Kabarett überführen (Vogel 1993, 75). Hier stehen die fiktionale und non-fiktionale Elemente in der Juxtaposition zu einander, die immer abwechselnd zum Vorschein kommen. Auf derselben Seite in seinem Werk verweist Vogel darauf, dass die textlichen Merkmale sich, seien sie episch oder dramatisch, auch auf nichtgesprochene Ebenen wie z. B. auf Pantomimenaufführungen ausbreiten lassen. Beim Bühnenbild und bei der Maske sind hier als Zeichen oder Codes tätig, da sie durch Semiotik imstande sind, die Fiktion zu erstellen. Vogel spricht in Zusammenhang mit den Codes auf der Bühne von einem theatralischen Text (Vogel 1993, 75).

5.6.4.4. Semantische Bestimmung von fiktionalen Texten

Hier werden die Thesen von Benedikt Vogel über die Kongruenz des Kabaretttextes in Bezug auf ihre Wahrhaftigkeit und Fiktionalität erläutert. Dazu erfolgt hier ein Zitat von Vogel, das die Merkmale des fiktionalen Theaters auf der semantischen Ebene verdeutlicht:

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

Eine Fiktionskulisse liegt vor, wenn defiktionalisierende und fiktionalisierende Mittel in einer Kombination auftreten, so dass sie diesen Merkmalen entgegenwirken; wenn also (1.) Aussagen vorkommen, welchen das Publikum behauptende Kraft (der Kabarettisten) zuschreibt; wenn (2.) an gewissen Stellen eine Referenzialisierung vom Zuschauer vollzogen wird; und wenn (3.) die Kabarettisten auf die konkrete Aufführungssituation im jeweiligen Kabarettlokal anspielen“ (Vogel 1993, 79).

Die 3 erwähnten Punkte von Benedikt Vogel bilden zusammen mit seinen Kommentaren eine semantische Definition des Textes. Die Aussagen der Kabarettisten werden hier für die Rezeption des Auftritts ausschlaggebend. Zur Erläuterung des ersten Punktes kann zu den Kommentaren hinzugefügt werden, dass eine Behauptung des Kabarettisten Kraft seiner Person als Bühnendarsteller in der Realität verwurzelt gilt, da er nicht eine Rolle wie am Theater vorgibt. Der zweite Punkt behauptet, dass der Bezug zur realen Welt in dem fiktionalen Text nicht vorkommt, sondern immer einen Bezug zur eigenen fiktionalen Welt darstellt. Daraus lässt sich schließen, dass in dem Kabaretttext die Referenzialisierbarkeit sich erkennen lässt. Der dritte Punkt, fehlende Kongruenz zur realen Sprechsituation, bedeutet, dass der fiktionale Text im Gegensatz zum Kabaretttext sich nicht mit dem Rahmen des Textes in Form der Sprechersituation auseinandersetzt.

Vogel fährt mit der These fort, dass Ironie eine Metaebene der Kooperation sei und sie gilt als solche im Kabarett als „Auktorialironie“. Dies bedeutet, dass der Kabarettist in dem kabarettistischen Zusammenhang als allwissend gilt. Seine Ironie kann die Wahrhaftigkeit einer Aussage stören, aber nur bedingt, wenn der Rezipient sich die eigentliche Sachlage bewusst ist. „Ironiesignale sind Mittel, die beim Hörer die Hypothese einer beabsichtigten Verletzung der Aufrichtigkeit verletzen sollen. Ironie soll [...] die Inkongruenzerwartungen bestärken, nicht sie auslösen.“ (Vogel 1993, 132). Die Störung verhindert, dass die Aussage als aufrichtig wahrgenommen wird. Es hängt davon ab, ob der Rezipient die Störung empfindet.

Die Auktoralironie ist textextern und bezieht sich also nicht auf Ironie auf der Bühne. Manfred Pfister (geb. 1943) nennt in seinem Werk *Das Drama* diese Ironie, die auf Inkongruenz zwischen dem Textinternen und dem Textexternen beruht, dramatische Ironie. Hier beruht wie im Kabarett der Erfolg auf dem Vorwissen der Rezipienten (Pfister 2000, 87).

Weiter führt Vogel an, dass die Rezeption des Kabarets als Fiktionskulisse vom jeweiligen Rezipienten abhängt, was wiederum von deren Vorwissen abhängt. Sie würden jedoch keine theoretischen Überlegungen zur Fiktionskulisse in der Situation veranstalten, sondern auf die Fiktionskulisse als Teil einer Kommunikationsstrategie reagieren (Vogel 1993, 79). Der Fiktionskulisse schreibt Vogel also kommunikationsmäßige Eigenschaften zu.

Zum zweiten Punkt von Vogels Ansichten über das Theater: „Fehlende Anspruch auf Referenzialisierbarkeit“ bedeutet, dass Referenzialisierbarkeit nur intern vorkommt, wogegen sie im Kabarett auf Personen des öffentlichen Lebens, aktuelle Lebensumstände verweist und somit die Fiktion durchbricht. Der dritte Punkt: „Fehlende Kongruenz zur realen Sprachsituation“, bedeutet, dass Das Theater eine fiktionale Sprechsituation darstellt, wogegen das Kabarettist sich zur aktuellen Sprechsituation bewusst verhält wie z. B. durch die Interaktion mit dem Publikum.

5.6.4.5. Gattungsbestimmte Fiktionalität

Anhand dieser Theorie lässt sich ein Text als fiktional, teilweise fiktional oder nicht-fiktional einordnen. Vogel setzt hier voraus, dass episch und dramatisch dominierte Texte fiktional seien. Die Sprechsituationen im epischen und dramatischen Text seien fiktional. Lyrische Texte seien nicht-fiktional, aber werden dramatische oder epische Elemente dazu hinzugefügt, entsteht eine relative Fiktionalität (Vogel 1993, 71). Wird z.B. ein dramatischer Dialog zum Gedicht hinzugefügt, entsteht eine fiktive Sprechsituation. Vogels Ausführungen lassen auf diese Weise die Fiktionalität erkennen. Sie sind für dieses Projekt insofern relevant, dass als Grundlage für die Analyse des Kabaretttextes in seinem Bezug zur Realität als ein genrespezifisches Merkmal.

5.6.4.6. Figuren

An dieser Stelle wird das Agieren der verschiedenen Bühnendarsteller mit Hinblick auf ihre möglichen Stilmittel erläutert. Es geht in den folgenden Abschnitten um zwei verschiedene Bühnendarsteller des Kabarets nach Vogels Theorien nämlich die Darstellerfigur und die Rahmenfigur. Dazu werden noch die Merkmale der besonderen Darstellerfigur, der Conférencier, erläutert.

Die Ausführungen von Jürgen Henningsen zu der Funktion des Kabarettisten haben sich in drei verschiedenen Figurengestaltungen als „Rollen“ ausgemustert, mit dessen Inhalt Benedikt Vogel bedingt

[Skiv her]

einig ist. Vogel zieht es vor, den Schauspieler als „Bühnendarsteller“ oder „Bühnensprecher“ zu bezeichnen, statt ihn als eine Rolle zugeteilt zu betrachten, „[...] der sich in unterschiedlichem Maße in eine fiktive Person verwandelt, den Bühnensprecher“ (Vogel 1993, 82). Hier ist es also auch entscheidend, dass ein Spannungsfeld zwischen fiktionsaufbauende und fiktionsabbauende Elemente besteht und der Darsteller sich irgendwo zwischen den beiden Elementen befindet.

5.6.4.6.1 Die Merkmale der Rahmenfigur

Bei der Charakterisierung der Rahmenfigur greift Vogel auf die Definition von Jürgen Henningsen zurück. Es ist eine Figur, die einer starken Typisierung unterliegt und den Rahmen eines Auftrittes bildet. Als Beispiel gibt Vogel eine Aufführung von einem Chanson an, das von einer Darstellerin, die als französische „Kokette“ ein Lied vorführt:

„Je suis Adèle, la reine blonde

On me connait, messieurs, parbleu

Je suis la reine, la reine la reine du Demimonde

Adèdele est la - faites votre jeu!

Oh je oh, ji hab nur ka Angst

Ich sing auch Deutsch, wenn's d' es verlangst [...]“ (Vogel 1993, 86)

Das fünfstrophige Lied entlarvt, dass die Frau in einem Varieté auftritt und mit männlichen Verehrern schon Erfahrungen gemacht hat und dass sie auch auf den Strich geht. Das sind alle fiktionsaufbauenden Elemente. Sie verwendet den Ausdruck „messieurs,,, „meine Herren“ in einigen Passagen in dem Lied und Interaktion mit dem Publikum. Die Frage ist nun, wieder Ausdruck zu verstehen ist. Sie kann zweierlei verstanden werden. Zum einen als Interaktion mit dem Publikum vor Ort oder zum anderen als Interaktion mit einem imaginären, fiktionalen Publikum im fiktionalen Varieté, das im Lied besungen wird. In dem letzten Fall verstärkt die Replik den Eindruck einer Frau, die im Varieté auf der Bühne steht und die Replik hat folglich einen fiktionsaufbauenden Effekt, Im ersten Fall lehnt die Figur sich an die von Vogel beschriebene Kongruenz zur realen Sprachsituation, die einen fiktionsabbauenden Effekt erzeugt (Vogel 1993, 86).

5.6.4.6.2 Die Merkmale der Darstellerfigur

Die Darstellerfigur tritt entweder namenlos oder unter eigenen Namen in Nummern auf (Vogel 1993, 84). Diese Figur hat auch Funktionscharakter und stellt im Kabarett die verschiedenen Nummern vor. Die

[Skriv her]

Ansage der Nummern sei neutral, jedoch nicht unpersönlich. Es wird eine gewisse Kohärenz zwischen den Äußerungen der Darstellerfigur und den vorgetragenen Texten erwartet (Pschibl 1999, 68) Man benutzt heute nur selten im Kabarett selber für diese Funktion der Ansage das aus der französischen Kabaretttradition entliehenes Wort „Conférence“ und für die Darstellerfigur das Wort „Conférencier“. Die Darstellerfigur kann der Person des Kabarettisten entsprechen, indem er auf wirkliche Merkmale bei ihr verweist. Die fiktiven Aspekte der Person kann durch verschiedene Merkmale erkannt werden, die fiktionsaufbauend sind. Z. B. benutzt Urban Priol als äußerliches Merkmal eine groteske Frisur mit langen, stacheligen Haaren auf der Bühne.

5.6.4.6.3. Der Conférencier

Der Begriff „Conférencier“ wurde in den 1920 Jahren an das Kabarett geknüpft und der Conférencier war derjenige, der im Mittelpunkt des Ablaufs des Kabarett stand. D.h., dass er durch seine Kommentare das eventuelle Thema des Kabarett und dabei die einzelne Nummer vorstellte und im Laufe des Programms sie überbrückte. Dies geschah wie bei den angesagten Figuren auch in satirischer Weise. Diese Funktion wird meist von der Darstellerfigur betrieben. In Kabarett mit Einzelnummern von mehreren Personen tritt die Darstellerfigur logischerweise häufiger auf zwischen den verschiedenen Nummern, um eine Ansage zu machen. Die Darstellerfigur bedient sich in seinen Ansagen der Interaktion mit dem Publikum oder im Fall der Fernsehsendung mit den Zuschauern vor den Bildschirmen.

Mit der Zeit entwickelte sich die Conférence zur selbständigem Nummer, da sie immer aufwändiger wurde. Karl Farkas und Fritz Grünbaum aus Österreich entwickelten nach dem Ersten Weltkrieg die sogenannte „Doppelconférence“, der als Dialog statt des üblichen monologischen Ansage ablief. Die Doppelconférence besaß einen improvisatorischen Charakter, als entstehe sie im Augenblick der Vorstellung (Scheu 1977, 17). Andere Quellen geben den Geburtsort als Budapest an, wo die Doppelconférence um 1900 von Julius Kövály und Endre Nagy entwickelt wurde als ein Streitgespräch zwischen einem ungeschminkten, echten Endre Nagy und seinem geschminkten Doppelgänger gespielt von Julius Kövály (Sobieszek 2007, 62).

Bei der Satiresendung *Extra 3* vom NDR ist der Conférencier oft der einzige Bühnendarsteller, weshalb seine Ansagen sich oft zu längeren Überbrückungen und eigentliche Conférences, die sich mit Ansatz in den eingespielten Beiträgen entwickeln.

5.6.4.6.4. Beispiele für Figuren bei den *Missfits*

Als Veranschaulichung der verschiedenen Bühnendarsteller dient die Sendung *Die Missfits*, die vom WDR konzipiert wurde. *Die Missfits* wurde von Gerburg Jahnke und Stephanie Überall geleitet und lief von 1985 bis 2005 beim WDR. Die Beiden traten als Darstellerfiguren und als beliebige Rahmenfiguren in

[Skriiv her]

verschiedenen Frauenrollen (und Herrenrollen) auf. Während der Sendung würden die Beiden gleichzeitig im selben Outfit in gegenseitigem Dialog, ohne ihre Namen erwähnt wurden, auftreten. Dies hinterlässt den Eindruck zweier Darstellerfiguren gemäß den Ausführungen von Vogel, die als Hauptregel am Anfang der Sendung auftraten und dann später im Laufe der Show zwischen Darsteller- und Rahmenfiguren wechselten.

In der letzten Sendung von 2005 blickten sie auf das 20-jährige Bestehen des Formats zurück nach einer musikalischen Eröffnungsnummer ohne Ansage. Dann wird das Publikum willkommen geheißen. Danach erfolgt ein Dialog, in dem sie sich mit ihren Namen ansprechen.

Jahnke und Überall würden allerdings auch als verschiedene Rahmenfiguren in Kleidern, die zur Fiktionalisierung beitrugen, auftreten. Dazu gehörten auch Figurennamen wie „Brigitte“ und „Greta“, die wiederkehrende Figuren waren. Die *Missfits* war ein Kabarettformat, das nur wenig Personalwechsel auf der Bühne vorschrieb und außer den beiden Darstellern war nur gelegentlich die Band auf der Bühne.

Die verschiedenen Darstellerfiguren, die im Kabarett zu Wort kommen, werden mit ihrem Eigennamen oder in einigen Fällen mit einem Künstlernamen angesagt, den sie dann auch als Bühnennamen in den Auftritten benutzen wie z.B. *Helge und das Udo* (Udo Zepezauer und Helge Thun, die einander mit „Helge“ und „Udo“ auf der Bühne ansprechen). Die meisten Kabarettisten treten in erster Linie mit ihrem eigenen Namen auf, obwohl es auch Parodisten gibt, die mit dem Namen der Parodierten als Teil einer Nummer auftreten.

5.7. Medialitätstheorie

Extra 3 benutzt viele mediale Mittel, die die gesellschaftskritischen Beiträgen in ihren humoristischen Wirkmittel unterstützen. Deshalb ist es notwendig eine Medienanalyse durchzuführen, um den Humor zu analysieren. Dafür werden folgende Analysekatoren nach Knut Hickethier hier aufgestellt:

Es geht nach Knut Hickethier um das Verhältnis zwischen Ton und Bild und welche Informationen dadurch geliefert werden.

a) Divergenz

Hier liefert das Wort Informationen, die dem Gezeigten nicht einen Bezug zum Wort herstellen, sondern nur als Metaphern verstanden werden können.

b) Modifikation

Hier wird eine Einschränkung der Bedeutung des Tones oder des Bildes hergestellt

[Skriber her]

c) Parallelität

Die Parallelität bedeutet, dass die durch Bild und Ton vermittelte Informationen sich voneinander nicht unterscheiden lassen.

d) Potenzierung

Sowohl Ton als auch Bild steigern einander und das Ergebnis wird somit größer. (Hickethier 1996, 105)

5.8. Codes]

Als Teil der qualitativen Analyse werden die Codes der jeweiligen Figuren bei der Sendung *Die Anstalt* und den *Mitternachtspitzen* analysiert und hier in dem Theorieabschnitt des Projektes wird die Definition der Codes entsprechend der Ausführungen von Knut Hickethier in dem Buch aus 1996 *Film und Fernsehanalyse* erläutert. Die Codes tragen zur qualitativen Analyse Wahrnehmung des Inhaltes eines visuellen Textes bei, indem sie eine Neuinterpretation des Gesehenes mit Ausgangspunkt in den Begriffen Denotation, Konnotation und Zeichen erlauben.

Knuth Hickethier definiert die Codes am Beispiel der kulturellen Codes in Verbindung mit Bekleidung, Mimik und Gestik als Zeichen im Film. „Die [kulturellen] Codes, können sich gegenüber der Sprache dadurch auszeichnen, dass sie über keine festgelegene Grammatik verfügen und die Bedeutungseinheiten nicht in einem Lexicon festgeschrieben sind“ (Hickethier 1996 113). Laut Hickethier sind die Codes also in der Zeichentheorie verwurzelt. Zum Beispiel kann die Bekleidung im Sinne von Berufskleidung eine Aussage über die Tätigkeit oder den Sozialstand der Figur vermitteln.

Das audiovisuelle Zeichen steht im Falle von dem Fernsehen für etwas anderes. Für etwas das in der Kommunikation nicht explizit gesagt wird. Es erzeugt eine eigene Symbolik. Dadurch wird das Verständnis eines Gegenstandes auf eine andere Ebene gehoben und lässt somit eine neue Deutung des Gegenstandes zu (Hickethier 1996 114). Die Zeichen auch Signifikanten genannt und das Bezeichnete Signifikat genannt weisen ähnliche Grundbestandteile auf (Hickethier 1996 113). Dies ist so zu verstehen, dass der Signifikant das Signifikat wiedergibt. Das Signifikat hat jedoch in der physischen Welt Erscheinungsformen. (Hickethier 1996 113). Das Signifikat in Form eines Hundes kann als ein Pudel, Dackel oder Collie erscheinen, aber der generische Signifikant wird von der Buchstabenfolge H-u-n-d markiert (Hickethier 1996 113).

Wenn Gegenstände in ihrer Grundbedeutung definiert werden, spricht man von der Denotation, geht man darüber hinaus und dem Gegenstand mit einer zusätzlichen Bedeutung versieht, entsteht die Konnotation. Bezeichnet man z.B. sein Einfamilienhaus als Schloss kann das entweder ironisch oder aufrichtig gemeint sein, aber es wird eine zusätzliche Interpretation zur Denotation von dem Begriff Einfamilienhaus

[Skriber]

hinzugefügt. Legt man Schloss ironisch aus, deutet das Wort auf die Begrenztheit der Räumlichkeiten. Aufrichtig gemeint bedeutet Schloss, dass man das Haus mit etwas Größeres als ein Einfamilienhaus und Positives verbindet. Welche Deutung der verschiedenen Codes gängig sei, hängt von dem Kontext ab, was den Vorgang der Deutung begrenzt. Jedoch verfügen Codes per Definition nicht über formell festgelegte sprachliche Einheiten wie Grammatik oder andere sprachliche Strukturen wie Syntax, sondern müssen im einzelnen Fall in ihrer Bedeutung interpretiert werden (Hickethier 1996 114).

Das Beispiel mit dem Haus verdeutlicht, dass Zeichen, Konnotation und Denotation in der Sprache verwurzelt sein können. Früher wurde festgestellt, dass Codes das Implizite beinhaltet. Das trifft sich auch bei den Konnotationen und Denotationen zu. Sie brauchen nicht explizit geäußert zu werden, was das folgende Beispiel von Roland Barthes zeigt.

Hinter der Theorie von der Bedeutung der Zeichen und Konnotation stecken die Beobachtungen von Roland Barthes, der sich für die Konnotationen des Fotos interessierte. Anhand von einem Foto von einem afrikanischen Soldaten auf der Titelseite eines französischen Magazins neben dem Eiffelturm wies Barthes darauf hin, dass das Bild nicht nur diese Gegenstände, die Denotation, zeigte, sondern auch in der Konnotation Ausdruck französischer Kolonialismus sei. Der schwarze Soldat in französischer Militärkleidung in der französischen Hauptstadt zeigte nicht nur ein Mitglied der französischen Armee oder einen Franzosen in Uniform in seiner Hauptstadt, sondern auch das Ergebnis französischer Expansionspolitik. Der Eiffelturm, die Uniform und die ethnische Herkunft des Soldaten werden somit zu Zeichen, die als Symbole dieser Politik gelten oder Codes einer unterdrückenden Kultur (Hickethier 1996 114). Ohne sie näher zu definieren verweist Knut Hickethier darauf, dass auch Ikone neben Symbole eine große Rolle in der Medienanalyse spielen. Es geht hier um die Theorien von Charles Peirce über die Bedeutung von Bildern und Schildern mit Aufschriften.

5.9.Comedy

5.9.1. Introduktion zu Comedy

Der englische Begriff „Comedy“ in Verbindung mit Lachen ist in Verbindung mit dem deutschen Fernsehen relativ neu. Er entstand in Verbindung mit dem Aufkommen der Privatsender und ihrer Programmpolitik in den 1990er Jahren. Hier folgen zwei Thesen dazu wie Comedy als Teil dieser Politik in den 1990er Jahren den Weg in das Fernsehprogramm dieser Ära fand, aber auch schon da in den 1970ern verweilte, bevor der angelsächsische Begriff Fuß fasste, aber in dem Programmschema schon ihren Platz als Teil der Fernsehunterhaltung gefunden hatte.

Die Idee, dass man Leute mit komischen Mitteln gezielt zum Lachen bringen will, ist uralte. In medialem Zusammenhang sind die kurzen Stummfilme aus dem frühen 20. Jahrhundert Vertreter dieser Gattung. Viele der Stummfilmstars wuchsen bei Eltern in dem Zirkus und in Vaudevilles auf oder arbeiteten dort, wo sie wagemutige, akrobatische Auftritte erlernten, die sie für den Slapstick benutzen konnten. Die Vaudevilles waren Bühnenvorstellungen, die wie das Varieté künstlerische Auftritte, Musik und Witze anboten. Diesbezüglich lässt sich die Bezeichnung bis in das frühe 18. Jahrhundert zurückverfolgen. Eine Theorie besagt, dass der Slapstick auf die britischen Vaudevilles der 1890er Jahre zurückzuführen ist, wo er als wortlose Nummer entwickelt wurde. Unter den britischen Komödianten, die um 1910 ihre Fähigkeiten mit nach Amerika zu der dortigen blühenden Filmindustrie waren Leute wie Charlie Chaplin und Stan Laurel. Zusammen mit den Einheimischen wie Buster Keaton, Harold Lloyd und anderen entwickelten sie diese kurzen Filme bis hin zur Spielfilmlänge wie z.B. in Buster Keatons *The General* aus 1926 und in Charlie Chaplins *Gold Rush* aus 1925, wobei der beinhaltete Slapstick für Unterhaltung sorgte.

Oft wurde der Unterlegene als der eigentlich Erfolgreiche in diesen Filmen porträtiert. Diese Voraussetzung reichte von der physischen Unterlegenheit des Protagonisten bis hin zur sozialen Ungleichheit. Man bedenke hier Chaplins Vagabundfigur. Oft waren die Figuren stark stereotypisiert. Die Antagonisten waren entweder Vertreter des sozialen Systems, Chefs, konkurrierende Liebhaber, des Ersehnten, die alle ein gewisses Maß an Überlegenheit, die zynisch oder regelrecht im Dienst ausgenutzt wurde, ausstrahlten.

Die Slapsticks dienten vor allem der reinen Unterhaltung in den kurzen 5 oder 10-minütigen Filmen, wobei schon technische Filmtricks verwendet wurden, um die Komik zu steigern. Jedoch erforderten die verhältnismäßig primitive Drehbedingungen eine hohe technische Leistung der Schauspieler. Slapsticks wurden vor allem ab den 1960er Jahren bis in die 1980er Jahre bei den öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten als eine Wiederbelebung der angelsächsischen Tradition ausgestrahlt.

5.9.2. Definition von Comedy

Es ist hier notwendig eine Definition von Comedy zu formulieren, die den Begriff Comedy von dem Kabarett unterscheidet. Dies erfolgt aus dem Grund, dass ein Teil der Comedy viele Gemeinsamkeiten mit dem Kabarett aufweisen und die gleiche Stilmittel verwendet. Zur Natur von Comedy schreibt Bettina Peter, indem sie auf ein Zitat von Joan-Kristin Bleicher zurückgreift: „Statt der traditionsbewussten Traditionsstruktur, die auf Endpointe setzt, sind nun sinnentleerte Blödeleien und Witze mit einer bewussten Reihe von Pointen aber ohne den Höhepunkt der Endpointe gefragt (Peter 2015, 56).

Diese Auffassung von Comedy im Fernsehen als Gattung ist für das Projekt eine wichtige Komponente, um Comedy als solche zu analysieren. Dieses Projekt beschränkt sich auf kabarettähnliche Auftritte und Formate, die oft vom Kabarett aufgegriffen werden und in das Kabarett auf der Bühne mit Darstellerfiguren und Rahmenfiguren agiert. Der Begriff Comedy umfasst vieles mehr als das Kabarettähnliche Format, was im folgenden Abschnitt historisch erläutert wird.

5.9.3. Frühe Formen der Comedy im Fernsehen als Teil der Unterhaltung

In England hatte der Komiker Benny Hill in den 1970er und 1980er Jahren mit seiner Show, *The Benny Hill Show* im Fernsehen großen Erfolg, in welcher er sich an die Stummfilmtradition anlehnte, wie es z.B. auch zur gleichen Zeit bei der Show im deutschen Fernsehen, *Nonstop Nonsense* von Dieter Hallervorden der Fall war. Es ging da teils um längere Verfolgungsjagde mit Bildern in erhöhter Geschwindigkeit der Bildabfolge. Der Film wurde beschleunigt und beinhaltete nur spärlich Repliken, aber mit ebenfalls beschleunigter Begleitmusik und asynchronischem Ton, was auch einen komischen Effekt erzeugte. Diese Art der anachronistischen Komik war sehr erfolgreich und bei Formaten wie *Nonstop Nonsense* wurden auch kürzere, gefilmte Sketches mittels Filmkulisse und Locations gezeigt oder „den gespielten Witz“ vor dem Publikum in der Sendung aufgeführt, wobei es um alltägliche Probleme ging, die durch die Auflösungsversuche bis zum Chaos gesteigert wurden. Im Hintergrund war stets das Gelächter eines Publikums zu hören.

Die Mittel dieser Comedysendungen waren also zum einen das Dramatische und zum anderen die Überraschung, weshalb die Verwendung der Inkongruenztheorie als Erklärungsgrundlage relevant wäre. Dieter Hallervorden, der sich als Didi Hallervorden vorstellte, trat mit der Figur „Didi“ in *Nonstop Nonsense* auf. Diese war eine Art Rahmenfigur in dem Sinne von Benedikt Vogels Definition, die der Rahmenfigur einen angedeuteten Charakter zuschreibt. Didi war eine alltägliche, eindimensionale Figur mit manischem Artikulieren und Gestikulieren, die sich immer tiefer in Probleme verstrickt, die das Lachen auslösen sollten. Die Figur wurde dann mühelos in verschiedene soziale und zeitliche Umgebungen wie z. B. in *Didi im wilden*

Westen, Didi als Kellner oder *Didi als Tankwart* versetzt. Die Sendung wurde als Klamauk von Reinhardt bezeichnet (Reinhardt 2006, 156) Bei aller Überspitztheit, die diese Art der Comedy anbot, lag in der Alltagsverbundenheit dieser Shows eine Möglichkeit der Identifikation für die Rezipienten vor dem Bildschirm (Reinhardt 2006, 157). Hier kann man hinzufügen aber wohl auch die Möglichkeit der Entspannung durch den Humor.

Nonstop Nonsense und andere ähnliche Sketch-Shows wie *Sketch-Up, Bananas, Die Plattenküche, Die Didi Show* und *Klimbim* waren Teil einer Änderung der Fernsehpolitik in Richtung mehr Unterhaltung und weniger Politisierung in den späten 70er und frühe 80er Jahren. In seinem Werk *Geschichte des deutschen Fernsehens* beschreibt Knut Hickethier die Entwicklung folgendermaßen:

„Von 1973 bis 1983 hatte sich das Fernsehen in der Bundesrepublik unter vielen Konflikten wesentlich verändert. Der Impuls, das Fernsehen als Kritik und Veränderung der Gesellschaft im Sinne von mehr Emanzipation, mehr Gleichheit, mehr politische Teilhabe einzusetzen, war - nicht zuletzt unter einem starken politischen Druck von außen einer stärkeren Unterhaltungsorientierung und Entpolitisierung gewichen“ (Knut Hickethier 1998, 382).

Comedy nach 1970 bildete nur einen kleinen Bestandteil diesen Trends der Unterhaltungspalette der öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten. Der Begriff umfasst daher auch einen Inhalt, der sich weit entfernt von dem textuellen Rahmen der Fiktionskulisse befindet, wie sie für das Kabarett von Benedikt Vogel beschrieben wurde. Z.B. gehörten auch Rateshows und Musikshows dazu.

5.9.4. Der Einzug des Begriffs Comedy durch die privaten Fernsehsender in den 1990er Jahren

Mit dem Einzug der Privatsender erreichte der Begriff Comedy den Höhepunkt im Fernsehen. Die 1993 gestartete Show *RTL Samstag Nacht* wird vom Kabarettist und Autor Volker Surmann (geb. 1972) als die Comedy Show des deutschen Fernsehens betrachtet, die einen Trend bis hin zur „Comedy Inflation“ Ende der 1990er Jahren einleitete (Surmann 2003, 46). Zum einen gab es unter den verschiedenen Privatsendern Konkurrenz um die Zuschauer, die den Trend beflügelte. Zum anderen sprach der Comedy ein junges Publikum an, fand also auch den Zuspruch unter den Rezipienten. Der Comedydarsteller Ingo Appelt hat sich folgendermaßen dazu geäußert: „Bei Comedy weiß man, welche Zielgruppe vor der Glotze sitzt, da schauen sich Angebot und Nachfrage hoch. Deshalb ist Comedy so populär geworden“ (Surmann 2003, 44). Die Privatsender wandten sich vor allem an die jungen Zuschauer und in diesem Zusammenhang unterlag das Kabarett dem Nachteil ein älteres Publikum anzusprechen.

Diese Entwicklung hatte eine Einwirkung auf das Kabarett und auch auf seine Künstler, die sich bei den Comedysendungen zusammen mit den Comedians wiederfanden. Surmann sieht eine Tendenz dazu, dass

der Comedy das Kabarett beeinflusst (Surmann 2003, 71). Er schreibt, dass es kaum ein Kabarett gibt, das nicht Comedyelemente aufgegriffen haben (Surmann 2003, 72). Dies lässt sich bei den hier zitierten Kabarettis im Analysenabschnitt auch bestätigen. Verschiedene Formate, die auf Comedy ausgerichtet sind, haben sich inzwischen etabliert. *Neo Magazin Royale* mit Jan Böhmermann *Die Pierre Krause Show* vom SWR und die längst abgesetzte *Harald Schmidt Show* von Sat1 sind Beispiele für late night talk shows, bei denen der Gastgeber Humor und Komik im Gespräch als Improvisation verwendet und es mit vorgeplanten Gags mischt. Es gibt dabei auch viele Anspielungen auf die zeitgenössische Politik. Oft beruht der Witz in derartigen Sendungen wie bei anderen Comedyformaten auf persönlichen Erlebnissen. Dabei befindet sich sowohl der Gast als auch der Gastgeber im Zentrum des Ablaufs, indem der Letzte nicht nur dem Gast Anlass verleiht, sich zu äußern, sondern auch das Interesse an sich selbst heranzieht. Der Gastgeber zieht dann häufig sein eigenes Privatleben in das Gespräch hinein. Comedy in ihren verschiedenen Erscheinungsformen bot einen neuen Stil an, die auch durch ein erhöhtes Tempo gegenüber dem traditionellen Kabarett gekennzeichnet ist.

Die Konkurrenz unter den Rundfunkanstalten hat dazu geführt, dass das Kabarett sich dieser Sachlage angepasst hat, indem wie schon angedeutet, Kabarettisten in Comedysendungen mitwirken. Aber der Comedy fand auch den Weg in das Kabarettmilieu, was eine Stilveränderung innerhalb der Szene bedeutete. Ähnliche Humorformen von Erzeugung des Lachens wie Stand-Up und Poetry-Slam kamen auch noch dazu. Es ergibt sich aus all dieser Definitionen und Aussagen zum Kabarett und Comedy, dass die Trennung der verschiedenen Gattungen sich in der Realität schwierig erwiesen hat, da man da immer auf Überschneidungen stößt, die als Mischformen vom Kabarett und Comedy und anderen Bühnendarstellungsformen gelten. Es gibt daher zugleich einen Anspruch auf Gesellschaftskritik und auf Unterhaltung bei den Kabarettisten, die, wie Christian Ehring und andere, beide Textformen als Teil des Fernsehkabarettis zustimmen.

Die große Spannweite in der Comedy reicht bei den Wirkmitteln vom völligen Nonsens bis hin zum reflektierten Beziehungswitz. Die fließenden Grenzen zwischen Comedy als Fernsehunterhaltung und dem Fernsehkabarett entstehen dadurch, dass die angesprochene Themenbereiche der beiden Gattungen sich manchmal überlagern. Volker Surmann verwendet für Kabarettauftritte, die Comedythemen aufgreifen den Begriff „poetischer Kabarett“ (Surmann 2003, 21). Der Fokus liegt hier im alltäglichen Leben und ist oft ich-bezogen, da der Vortrag hauptsächlich auf postulierte Selbsterlebnisse basiert.

6 Analyse

Die Analyse beabsichtigt hauptsächlich die Rolle des Humors im Kabarett und Comedy darzustellen. Dabei kommt die grundlegende Frage auf, welchen Humor erzeugt wird. Hier ist der Aspekt des Kontextes maßgebend und ob eine Endpointe oder eine Struktur gesetzt wird, die den Beitrag als gesellschaftskritisches Kabarett oder Comedy einordnen lässt. Zu den einzelnen Auftritten gibt es screen shots in dem Anhang und Abschrift längerer Texte befinden sich auch da.

6.1. Kabarett

Thematisch wird hier die Darstellung der Regierungssondierungen nach den Bundestagswahlen aufgegriffen, da das Thema wegen des unklaren Ergebnisses der Wahlen in den meisten Kabarettsendungen Platz gefunden hat. Die Sendungen wurden wegen der Aktualität ausgewählt. Hier sollen die Eröffnungsworte aus der Diplomarbeit von Paul Maximilian zitiert werden: „Kabarett ist ein Kind seiner Zeit. Es ist abhängiger von seiner Zeit als das klassische Theater (Maximilian 2010, 1).“ Dies gilt auch für die älteren Ausgaben von *Extra 3*, *Die Anstalt* und den *Mitternachtsspitzen*, die auch hier einbezogen werden.

Sowohl die Sendung *Die Anstalt* als auch die Sendung *extra 3* haben sich mit dem aktuellen Thema „Sondierungsgespräche“ auseinandergesetzt und einen großen Teil einer Sendung dafür benutzt. Die Ausgabe von *Extra 3* dazu ist vom 23. 11. 2017, nachdem die Gespräche gescheitert waren und die Ausgabe von *Die Anstalt* ist vom 7. 11. 2017 als die Sondierungsgespräche noch liefen.

Beide Sendungen beinhalten andere kabarettistische Elemente und Elemente der Comedy, die sowohl in dem Verlauf der Sendungen als auch bei den verschiedenen festen Rubriken auf verschiedenen Ebenen erkennbar ist.

6.1.1. Extra 3

Die Sendung *Extra 3* läuft seit 1976 fast wöchentlich mit Ausnahmen von Ferien und Feiertagen beim Norddeutschen Rundfunk und ist deshalb eine der langlebigsten Sendungen im deutschen Fernsehen. Anfänglich wurde sie von Journalisten moderiert. In den ersten Jahren beinhaltete die Sendung fiktive Dialoge zwischen dem Moderator und Politikern, indem man Ausschnitte aus Interviews mit den Politikern einspielte, die somit manipulierte aus dem Zusammenhang herausgerissene Antworten auf Fragen lieferten, mit denen sie persönlich nie oder in ganz anderem Zusammenhang konfrontiert wurden. Ansonsten wurden Einspielungen aus anderen meist Nachrichtensendungen vorgeführt, die dann satirisch als Travestie kommentiert wurden. Diese Technik ermöglichte einen Sendungsverlauf für die 25 bis 30-

minütige Sendung, der recht einfach war und dass man das englische Wort „dry“ zu deren Logo hinzufügte, spielte daran, dass es wie „drei“ klingt aber auch daran, dass das Ganze ohne Emotionen von Seiten des Moderators und den anderen Beteiligten ablief.

Mit der Zeit hat sich Extra 3 verändert. Die Sendung wird nun anstatt von einem Journalisten von einem Kabarettisten moderiert und es gibt Publikum im Studio. Die trockene, fast subtile Art gibt es nicht mehr bei der Moderation. Stattdessen wird nun oft knallhart konfrontiert. Dies hat gelegentlich zu Streit mit den Opfern geführt. Letztlich, 2017 als man Alice Weidel von der AfD in der Sendung als „Nazischlampe“ bezeichnete. Sie hat daraufhin einen Antrag auf Erlass zur einstweiligen Verfügung gegen den NDR gestellt, was jedoch vom Gericht abgelehnt wurde.

6.1.1.1. Extra 3 aus Juli 1994

Die Schwerpunkte lagen von Anfang an also bei Politik und dem Lustigen. Wie Börner schreibt, war Ironie ein Merkmal der Sendung. Die Ironie wirkt definitiv belustigend in den Beiträgen wie z.B. in dem Beitrag in der Sendung aus Juli 1994, in dem das Interesse für die Wolfschanze im ehemaligen Ostpreußen vom Sprecher kommentiert wird. Da werden Hitler und seine Gefolgsleute vom Sprecher in ironischem Ton stets als „Opfer des Widerstands“ bei dem Attentat vom 20. Juli 1944 bezeichnet, was angeblich das große Interesse an den Ort von Seiten der jährlich 200.000 Besuchenden legitimieren soll. *„Trotz Sauna wird den Besuchern klar, das echte Opfer zu bringen waren. In der Küche des Vegetariers Hitler gab es kein Fleisch. [...] Trotz Zentralheizung war das Leben hier entbehrungsreich und hart. [...] Immer wieder wollen die Besucher Bilder von den Opfern des Widerstands sehen.“*

So kommentiert der Extra 3 Sprecher den Vortrag des polnischen Reiseführers, der in den Aufnahmen zu sehen ist. Die Ironie im Beitrag stellt die Umgehung eines Tabus dar und wie man sich dabei als deutscher Tourist rechtfertigen könnte nämlich durch das Postulat, dass die Täter Opfer seien und diese somit das Mitgefühl in Anspruch nehmen würden.

Ein anderer Beitrag der Sendung, dessen lose gemeinsames Thema „Führer“ war, war das Ableben eines nordkoreanischen Diktators und die damit verbundene, öffentliche, überzogene Trauer um ihn. Eine Trauer, der nicht vom Herzen scheint zu kommen, sondern gezwungen hervorgerufen wird. Der Kommentar der Extra 3-Moderatorin lautet: „Diese Tränen lügen nicht [...] wir können lernen wie ein Volk seinen Führer zu ehren hat.“ Danach erfolgte ein Beitrag über eine Ausstellung von Repräsentationsgeschenken für Erich Honecker („So lange Erich Honecker die DDR regierte, war er der beliebteste Regent der DDR,“ lautet der ironische Kommentar in Anspielung an die viele Geschenke, Die

Ironie deutet an, dass die Geschenke in Wirklichkeit ein Zeichen für seine Macht und nicht seine Beliebtheit waren.

Die Sendung beinhaltet einen Beitrag über den Diskurs der Kranzniederlegungen durch öffentlichen Personen an der Spitze der Macht in der BRD und der DDR. Er wird durch die Verwendung von Clips der feierlichen Ereignissen mit Militärorchester von diesem Kommentar begleitet: (Siehe den Anhang „Extra 3 Kranzniederlegung“).

Während des ganzen Beitrages wird die Nationalhymne von dem Militärorchester feierlich gespielt.

Der Beitrag stellt dar, wie eine Phrase im öffentlichen, demokratischen Diskurs verwendet wird. Der Begriff „Widerstand der Deutschen“ entspricht nicht die tatsächliche Wahrheit von 1944, da die meisten Deutschen entweder für den Nationalsozialismus war oder verhielten sich dem gegenüber passiv. Es war nur eine kleine Gruppe, die Widerstand leistete, die man nicht als „die Deutschen“ bezeichnen kann, da man unter diesem Wort zumindest eine große Mehrheit versteht. Implizit muss man die Phrase, „Widerstand der Deutschen gegen den Nationalsozialismus“, so interpretieren, dass die Nationalsozialisten nur eine kleine Gruppe waren, die nicht das Volk vertrat und die Ideologie eine Randerscheinung, was in der Sendung ironisch gemeint ist.

So stellte Extra 3 den öffentlichen Diskurs satirisch dar. Das Wort „Kranzniederlegungen“ wird auf satirischer Weise gegen den öffentlichen Diskurs verwendet. Es signalisiert aktive Verehrung, Trauer im öffentlichen Diskurs, aber diese Aktivität ist für die Beteiligten im Gegensatz zu der der Opfern risikolos und wirkt durch die viele Wiederholungen überzogen.

Dabei ist die vorausgehende Ansage vor dem Beitrag bemerkenswert, weil sie mit der Doppelbödigkeit spielt: „Wir Deutsche haben uns wahrlich Nichts vorzuwerfen, wenn es um die Aufarbeitung der deutschen Vergangenheit geht. Sehen Sie nun den selbstbewussten Bericht des stolzen dreifachen, deutschen Vaters Karl Otto Maul.“ Durch die Verwendung von „deutschen“ wird das Nationale als Qualität hervorgehoben und so wird gezeigt, wie leicht es dazu kommt, den gleichen Wortschatz zu verwenden, die man als Teil einer Ideologie eigentlich herabschätzt. Die Verwendung der Nationalhymne während des Beitrages trägt zu dieser Doppelbödigkeit zu, da dieser auch Teil des Diskurses von 1933 war.

Der zur Zeit des Beitrages amtierende Bundeskanzler, Helmut Kohl, wird als eine Ausnahme gegenüber eine Reihe von Amtsinhabern und sogar deren Fahrern dargestellt, da er offensichtlich nicht „die Ehre hatte einen Kranz niederlegen zu dürfen“. Der Komik liegt hier im Postulat, dass die Kranzniederlegung dem Bundeskanzler nicht wie die anderen Regierungschefs, deren Fahrer und sogar DDR-Politiker gegönnt wird und dass er deshalb wie ein Regierungschef ohne Format herüberkommt.

[Skiv her]

6.1.1.2. Neues Konzept für Extra 3

Nach 2000 wurde das Format von Extra 3 geändert, indem der Journalist als Moderator mit einem Kabarettisten ausgetauscht wurde und ein Publikum bei der Aufnahme anwesend ist. Die Sendung dauert immer noch 30 Minuten und ist immer noch wöchentlich, aber wird auch für das erste Programm in einer monatlichen 45-minütigen Ausgabe gestaltet. Inzwischen sind mehrere verschiedene Elemente zur Sendung hinzugefügt worden. Die satirische An- und Abmoderation von Ausschnitten aus Nachrichtensendungen bestehen als ein wichtiger Teil des Inhaltes der Sendung, aber die eigene Reporter sind oft unterwegs und Gäste in der Gestalt von Schauspielern oder anderen Kabarettisten treten regelmäßig im Studio als Teil eines Sketches auf. Diese Sketche sind oft fiktive Interviews mit Personen aus der Politik, die somit die Satire in den Rahmen eines Dialogs entfaltet. Die fiktive Person „Johannes Schlüter“ schlüpft in verschiedenen Rollen Mal als IT-Beauftragter des Bundestages, Mal als muslimischer Selbstmordattentäter „Ali Schlüter“, Mal als Leiter eines Supermarktes mit Verkauf von Pflastersteinen und Molotow-Cocktails für Autonome. Ein anderer fester Bestandteil ist die Sparte *Der reale Irrsinn*, die sich mit absurden Beschlüssen und Vorgängen von Behörden meist auf lokalpolitischer Ebene in Gemeinden und Kommunen befasst. „Der reale Irrsinn“ hat mittlerweile seinen eigenen Sendeplatz beim NDR gefunden und wird als Ersatz für Extra 3 in Ferien und an Feiertagen unter der Leitung von der Kabarettistin Barbara Ruscher ausgestrahlt. *Abgehakt, die Woche aus der Sicht der Nachrichten*, ist eine Sparte, die einen satirischen Überblick über weitere politischen Ereignissen und Absurdes der vergangenen Woche gibt.

6.1.1.3. Struktur des aktuellen Sendungsformats

Jede Sendung besteht aus vielen verschiedenen Beiträgen, die von Christian Ehring in der Rolle als Conférencier an- und abmoderiert werden. Nach dem Ablauf des einzelnen Beitrages wird das Thema oft wieder von ihm aufgegriffen und kommentiert. Es gibt kein gemeinsames Thema, aber die Bundespolitik spielt eine große Rolle, was sich dadurch zeigt, dass sie oft und schon in der Einleitung der Sendung aufgegriffen wird.

Die Ausführungen von dem Moderator werden oft durch eingeblendete Sprüche oder manipulierte Fotos auf einem Schirm im Hintergrund im Studio begleitet, die eine Pointe untermauern sollen. Die Analyse schließt hier die Medialität mit Ausgangspunkt in dem Verhältnis zwischen Ton und Bild ein, wie es in dem Theorieabschnitt beschrieben wurde.

6.1.1.4. Sendung vom 23. 11. 2017

Diese Sendung war eine 45-minütige Sendung, die deshalb Platz für sehr verschiedene Beiträge hatte. Die zu diesem Zeitpunkt gerade gescheiterte Sondierungen der CDU mit den Grünen und den Liberalen bildeten jedoch den Schwerpunkt der Sendung, die auch damit geöffnet wurde.

Mit der Willkommenheißung und Kennungsmelodie wird die Sendung mit einem klatschenden und kreischenden Publikum von Christian Ehring eingeleitet:

„Ich freue mich genau wie Sie, meine Damen und Herren, obwohl die Jamaikasondierungen gescheitert sind. Es gibt vier Möglichkeiten wie es weitergeht: Neuwahlen, Minderheitsregierung, doch eine Große Koalition oder von der Leyen macht einen Militärputsch. Ich wär' für den Putsch. Wenn schon Bananenrepublik, dann aber auch richtig.

Ich Idiot. Ich war so naiv. Ich dachte Jamaika wird was. Ich dachte Sonntagabend, ach komm, spätestens Montagmorgen haben die das hinbekommen. Da haben die ein gemeinsames Papier. Nach vier Wochen Sondierungen, da steigt in Berlin schwarz-gelb-grüner Rauch auf. Ich meine, es ist klar. Die Differenzen schienen beigelegt. Es wirkte alles so heimlich, so kuschelig, so bierselig. Es war wie in der Bierwerbung.“

(Hier erfolgen Clips mit Kathrin Eckhardt Göring, Christian Lindner, eine CDU/CSU-Politiker-Gruppe) Voice over: „Wenn aus Frau Göring, Eckhardt wird. Wenn in der Kohlenfrage eine Lösung in Sicht ist. Wenn man sich beim Soli fast geeinigt hat, dann rennt Christian [Lindner] raus und macht alles kaputt.“

Der Clip ist eine Travestie auf die Politiker mittels einer Bierwerbung mit dem Slogan: „Wenn aus Bier Bitburger wird.“ Statt einer Höhepunkt und Anpreisung, so wie es bei Werbung gedacht ist, endet der Clip in einer Enttäuschung und Herabwürdigung von Christian Lindner. Die Schlussfolgerung, dass der Clip eine Travestie ist, lässt sich nach den Ausführungen dazu von Schwarz und Fiedler ziehen. Die neue Form (der Bierwerbespot), durch die der Inhalt (die Politik) präsentiert wird, benutzt hier diese Mittel. Der Beitrag baut zu dieser Endpointe als Kontrast auf. Denn der Text ist voller Zuversicht und Optimismus, woraus am Ende Dank Lindner nichts wird.

Christian Ehring setzt fort:

*„Ja, genau. Das war das Gefühl. Die FDP hat vier Wochen lang geredet und habe dann gemerkt, dass sie nicht bereit ist für eine feste Beziehung. Dann kam es zu dieser Flucht aus der Karibik. (Im Hintergrund wird ein Filmplakat mit dem Titel „Flucht aus der Karibik“ deutlich mit dem Filmplakat zu *Pirates of the Caribbean* als Vorlage und mit Christian Lindner als Kapitän Jack Sparrow gezeigt). G'rade die FDP hatte*

[Skriber her]

so auf dicke Hose gemacht. Gerade die FDP hatte immer betont, dass sie das Land verändern wollen. Jetzt zieht sie plötzlich den Schwanz ein. Wie hieß noch einmal einer der Original-FDP-Slogans? (Zitiert das Slogan, im Hintergrund wird eine Wahlplakate von der FDP mit dem gleichen Slogan gezeigt):
»Manchmal muss ein Land vom 10'er springen«. Ja, wollte das Land auch, aber wir haben nicht vorher gewusst, dass Lindner vorher das Wasser aus dem Becken lässt (lange Pause. Das Publikum lacht und klatscht) [...].“

Der Metapher „Manchmal muss ein Land vom 10'er springen“, der als Wagemut verstanden werden soll wird hier als Ansatz zur großen Endnote von Christian Ehring benutzt, die ein Merkmal des Kabarets ist, wie es im Theoriabschnitt erläutert wurde, benutzt, indem der Metapher von Christian Ehring weiter von Wagemut ausgebaut und in Wahnsinn umgewandelt wird. Dadurch wird der FDP-Vorsitzender als entweder Zyniker oder mental herausgefordert dargestellt. Christian Lindner wird auch entweder als ganz bewusst oder sinnlos agierend hier dargestellt.

Andere komische Pointen sind den Vergleich der Regierungskoalition mit dem Ausdruck „eine feste Beziehung“ und dem Titel „Flucht aus der Karibik“, der eine Anspielung auf den gleichnamigen Filmtitel und Jamaika als karibische Insel ist. Der ganze Beitrag ist eine Travestie, die den Inhalt der Regierungskoalitionen mit Hilfe von Metaphern in eine neue Form versetzt. D.h. die Form der Beziehung, des Piratenfilms. Ein manipuliertes Bild mit Christian Lindner als Autonomer gekleidet und mit rot und schwarz gefärbter Mohawkfrisur wird gezeigt. Es wird von dem Kommentar begleitet, dass die FDP mit ihrem Nein zur Koalition für „Schockschwere Not“, „Chaos“, „Willkür“ in der Republik verantwortlich sei. Diese Beschreibungen sind entweder ironisch oder aufrichtig zu verstehen. In Verbindung mit den anderen verhöhnenden Kommentaren zur FDP könnte man diese als aufrichtig empfinden. Das Thema „Sondierungen“ gleitet dann mehr und mehr in das Thema „FDP“ hinein, indem man sich mit ihrer Rückkehr in den Bundestag beschäftigt.

Die Kommentare zu den Sondierungen aus Sicht der Grünen werden dann wieder in der Sendung fortgesetzt. Der Ansatz ist deren Bereitwilligkeit, in eine Regierung zu treten und dabei Kompromisse wegen deren Einigkeit zu schließen. Christian Ehring:

„Obergrenze hätten die akzeptiert. Nur einige Kohlenkraftwerke abschalten auch. Die Grünen waren so heiß aufs Regieren. Noch zwei Wochen länger verhandeln und Claudia Roth hätte für eine Regierungsbeteiligung notfalls persönlich Atomtransporte im VW Diesel durchs Naturschutzgebiet gefahren.“

Der Kommentar bezieht sich auf die Kernpunkte der Politik der Grünen. Der Witz wird von dem Glaubwürdigen bis zum dem Absurden aufgebaut. Das Glaubwürdige ist „Obergrenze hätten die akzeptiert“ und „Nur einige Kohlenkraftwerke abschalten auch“ und das Absurde oder Ironische ist das Sinnbild von Claudia Roth, die dazu bereit wäre alle Hauptanliegen aufzugeben, um sich an einer neuen Regierung zu beteiligen.

Die Hauptanliegen der Grünen, die hier angesprochen werden, sind die Obergrenze für Flüchtlinge, die sie ablehnen; die Abschaltung von Kohlenkraftwerken; Atomtransporte, wogegen sie auch kritisch sind; der VW Dieselmotorkandal, der unakzeptabel ist und Naturschutzgebiete, die die Grünen befürworten. (Die Darstellung der Grünen ist hier mit Schwarz' Theorie von der Entlarvung zu betrachten. Es handelt sich um Themenbereiche, bei die nicht in Frage als politische Verhandlungsobjekte kommen würden. Die Themen sind Kernobjekte der Grünen und stehen aus der Sicht der Grünen nicht zur Verhandlung. Christian Ehring erstellt somit ein Zerrbild der Regierungsbereitschaft der Grünen, die man als eine Partei darstellt, die bereit wäre Alles aufzugeben, um an der Regierung beteiligt zu sein.

Extra 3 unterscheidet sich von anderen Kabarettssendungen durch die hohe Anzahl an verschiedenen medialen Mitteln, die eingesetzt werden. Im Studio gibt es einen Videowall, die häufig benutzt wird und dessen Bild in den Wohnzimmern zu sehen ist. Es wird dabei mit sowohl mit Ton als auch Bild manipuliert.

Die traditionelle, kabarettistische Rolle Christian Ehrings als Conférencier wurde durch die verschiedenen medialen Mittel erneuert und effektiviert, da sie zum einen verschiedene Sinne ansprechen und zum anderen einen schnellen, verdichteten Ablauf der verschiedenen Beiträge ermöglichen....

6.1.1.5. Analyse der Medialität des Werbespots

Hier werden einige Schwerpunkte zum Verhältnis zwischen Ton und Bild in dem Werbespot mit Ausgangspunkt in Knut Hickethiers Definitionen erläutert. Der Ton vermittelt in emotionalen Wendungen Harmonie unter den beteiligten Politikern wird von den begleitenden Bildern unterstützt, die Gruppen von lächelnden und winkenden Politikern zeigen. Zwischen den Bildern und dem Sprecher in dem Beitrag mit der Bierwerbung als Vorlage besteht also Parallelität.

6.1.2 Die Anstalt

Die Anstalt hat die Sondierungen am 7. November 2017 thematisiert. Dabei ging es vor allem darum, die aktuellen Positionen der einzelnen Parteien mit früheren zu vergleichen. *Die Anstalt* ist eine relativ neu umgestaltete Kabarettssendung mit einer langen Vorgeschichte, die in der Sendung *Neues aus der Anstalt* wurzelt ist. Sie läuft als *Die Anstalt* seit 2014 im ZDF und ist durch einen gesellschaftskritischen Umgang mit den aufgegriffenen Themen gekennzeichnet.

[Skriber her]

Vor der Neugestaltung lief sie von 2007 bis 2013 unter dem Namen *Neues aus der Anstalt*, die durch Auszüge der Soloprogramme der einzelnen Gäste, meist politische Kabarettisten und die Conférencen von Urban Priol gekennzeichnet war. Durch die Sendung führten damals er und Frank Marcus Barwasser alias „Herr Pelzig“ in bayerischer Herrenjacke und Hut, stets mit einer Herrentasche unterwegs. Er löste 2010 Georg Schramm in der Rolle von der Figur, Herrn Dombrowski, mit schwarzer Handprothese ab. Urban Priol schlüpfte gelegentlich in den Ärztemantel und sprach auch das Publikum und die Zuschauer in diesem Kostüm als Einleitung die Gäste auf der Bühne und das Publikum mit den Worten an: „Einen wunderschönen guten Abend, meine Damen und Herren. Herzlich willkommen bei uns in der Anstalt. Schön, dass Sie sich wieder haben einliefern lassen.“

Daraufhin wurden dann von dem Conférencier politische und gesellschaftliche Themen im Laufe der Sendung allein oder im Dialog mit den anderen Beteiligten angesprochen. Man hat sich dabei in einem oder zwei Hauptthemen vertieft. Dies geschah monologisch oder dialogisch zwischen Priol und Schramm oder Barwasser. Gelegentlich wurden die übrigen Darsteller auch hier miteinbezogen. Die gesellschaftskritischen Themen wurden abwechselnd mit den Auftritten einzelner, eingeladener Gäste dargestellt. Deshalb beinhaltete die Sendung einen fragmentarischen Aspekt in Bezug auf die Themenvielfalt.

Es gab jedoch bei *Neues aus der Anstalt* auch Platz für Comedians wie mehrmals Helge Schneider, der es 2008 schaffte mit wortloser Komik und einer Reihe von musikalischen Endphrasen, die den Abschluss des Musikstückes signalisierte, doch gleich von neuen Einleitungsphrasen gefolgt, die die Geduld des Cholerikers Herr Dombrowski auf eine harte Probe stellte, weil sich der Anfang seines nachfolgenden Monologes immer verzögerte. Dabei ging es nur darum, Lachen zu erzeugen, was Helge Schneider auch gelang.

6.1.2.1. Bühnenbild

Das alte Bühnenbild ähnelte teilweise einer Anstalt mit angeblichen Zimmern im ersten Stock für die Patienten und Büro mit Schreibtisch im Erdgeschoss. Hier gab es auch eine Zeitlang eine Büste von Karl Marx und ein karikiertes Foto von entweder Horst Köhler oder Angela Merkel. Auch eine Institutionsuhr vervollständigte eine Zeit lang das Bühnenbild einer psychiatrischen Institution.

Die erste Version der Sendung *Die Anstalt* unter dem Namen *Neues aus der Anstalt* erzeugte durch ihre Figuren den Eindruck einer psychiatrischen Anstalt. Vor allem Urban Priol verwendete Fachausdrücke aus dem ärztlichem Bereich im Laufe der Sendung.

Die offizielle Pressemitteilung aus September 2006 vom ZDF zur Sendung lautete so:

[Skriber her]

„Mainz (ots) - Urban Priol und Georg Schramm sind die Hauptprotagonisten einer neuen Kabarettssendung im ZDF. Ab Januar 2007 werden beide Kabarettisten monatlich mit bekannten und jungen Kollegen die nationale und internationale Politik satirisch betrachten. Um 22.15 Uhr, nach dem 'heute-journal', erfahren die Zuschauer live in 45 Minuten "Neues aus der Anstalt", so der Titel der Sendung.

Den Rahmen bildet dabei das Foyer einer psychiatrischen Tagesklinik. Hier agieren – zwischen psychischer und politischer Verstörtheit – zwei der großen Leistungsträger der aktuellen politischen Kabarettsszene, unterstützt von einem Ensemble, das satirisch die Anstalt belebt“
(4).

So lautete die offizielle Pressemitteilung zum Inhalt und zur Sendezeit der Sendung. Das Format verblieb bis 2014 unverändert. Die Versprechungen auf Satire und Verstörtheit wurden mit den beiden Hauptkabarettisten eingehalten und man hat sich dabei auch Gags mit der Einladung von Comedians wie Helge Schneider und Rainald Grebe am Piano erlaubt. Er ist wie Helge Schneider für seine schrägen Lieder bekannt.

Georg Schramm trat als verschiedene Patienten in der Gestalt von Rentner Dombrowski, Oberstleutnant Sanftleben und als der hessische Sozialdemokrat und Gewerkschaftler August auf. Zu vermerken zu August ist: Er spricht mit komplettem hessischem Dialekt, was zur Code von der Figur als komisch beiträgt (Klein 2015, 2). Rentner Dombrowski vermittelte mit seiner schwarzen Handprothese, die er stets in einer fixierten Position an den Bauch hielt, eine einigermaßen finstere, militaristische Vergangenheit. Der Rentner August stellt dagegen einen desillusionierten Sozialdemokraten dar, der um den Niedergang seiner Partei trauert. Sein Name August bezieht sich jedoch eher auf den gutmütigen Clown, der oft durch Zufall den Längeren zieht.

6.1.2.2. Gegenwärtige Gastgeber

Die beiden Gastgeber des gegenwärtigen Formats sind Claus von Wagner und Max Uthoff, die als gesellschaftskritische Kabarettisten bekannt sind. Sie äußern sich vor allem zu gesellschaftlichen Themen, aber der Humor wird dabei immer eingesetzt-

6.1.2.2.1. Claus von Wagner

Claus von Wagner wurde 1979 in München geboren und wuchs in Oberbayern auf, er macht seit 1998 Kabarett. Auf seiner Webseite stellt er sich selber in dieser Weise in der Sparte „Aktuelles Programm“ vor

[Skriber her]

„Claus von Wagner ist so, wie sich Bertolt Brecht und Loriot in einer durchzechten Nacht ihren Schwiegersohn vorgestellt hätten. Manche sagen, er sähe aus wie Roland Kaiser - hätte aber bessere Texte. Was ihn so anders macht? Die Tatsache, dass er die Intelligenz seiner Zuschauer ernst nimmt. Bei allem Spaß“ (5)

Er betrachtet sich also zum einen als eine Mischung aus Bertold Brecht und Loriot alias Vicco von Bülow. Brecht hat das Elend der Gesellschaft in seinen Dramen bloßgestellt. Loriot hat Komik erzeugt, der die deutsche Lebenseinstellung in grotesker Weise darstellte. Er war von den 1960ern bis in die 980er Jahren vor allem durch das Fernsehen bekannt geworden. Mit Folgen wie *Weihnachten bei Hoppenstedts*, *die Jodelschule*, *die Wortlose* *das Bild hängt schief* hat er mit Humor den Deutschen ein groteskes Spiegel vorgehalten, indem er zeigt wie leicht die Förmlichkeit in der Gesellschaft angepriesen wird aber auch leicht zerbricht. Einige Forscher sahen in ihm die Vorstufen zur Comedy der 1990er Jahre, andere nicht (Peter 2015, 47), da man die Entwicklung der Comedygenre in Deutschland eher einer angelsächsischen Tradition oder Vorlage zuschreibt, was in dem Abschnitt des Projektes über Comedy weiter ausgeführt wird. Die Tatsache, dass Claus von Wagner sich gerade auf diese beiden Personen der deutschen Kultur des zwanzigsten Jahrhunderts bezieht, zeigt, dass Humor und Gesellschaftskritik den gleichen hohen Stellenwert bei ihm haben.

6.1.2.2.2 Max Uthoff

Die Webseite von Max Uthoff verrät nichts über seinen Werdegang. Sie widerspiegelt dafür seinen Sinn für Humor und Gesellschaftskritik. Dies wird durch die folgenden Zitate über ihn verdeutlicht:

„Ein ganz normaler Mann. Eine typische Kleinstadt. Die alte Grundschule. Wahlsonntag ... Doch selbst eine einfache Entscheidung wirft plötzlich Fragen auf. Und so führt ein kleines Zögern zur völligen Verunsicherung. Ein wilder satirischer Ritt durchs Leben und die deutsche Parteilandschaft, die dem Zuhörer erste Hilfe dabei leistet, die falsche Partei zu wählen“ (6).

Dieses Zitat bezieht sich auf die Beschreibung seines früheren Soloprogramms *Sie befinden sich hier*. Der Humor lässt sich folgendermaßen erklären: Normalerweise bedeutet Hilfe Gutes oder Richtiges zu leisten, aber hier wird der Begriff umgedeutet, indem man beholfen wird Falsches zu wählen. Das Zitat ist auch ein Beispiel daran, wie Max Uthoff mit den Worten spielt. Die Rolle des gesellschaftlichen Kontextes ist hier deutlich. Die Demokratie wird auf kritische Weise angesprochen. Dies steht in Einklang mit der Hauptseite von Max Uthoff's Webseite, die ihn mit einem Megaphon zeigt und mit dem Zitat von seinem gegenwärtigen Soloprogramm: „Die Sprache ist die Waffe des Pazifisten“. Humor wird auf Max Uthoff's Webseite nie erwähnt. Jedoch deutet der Satz, „Max Uthoff ist käuflich“ in Zusammenhang mit seinem

Webshop, darauf hin, dass der Humor doch eine Rolle spielt. In Bezug auf Personen gleicht „käuflich“ Bestechung und ist somit eine ironische Bemerkung im Sinne der Inkongruenztheorie. Max Uthoffs Sinn für Humor auf seiner Webseite wird somit durch seinen Umgang mit der Sprache deutlich. Der Humor steht bei ihm im Dienste der Gesellschaftskritik.

Die beiden Gastgeber sind sich also politisch und gesellschaftlich bewusst. Ihre Webseiten widerspiegeln diese Auffassungen. Zudem wird der Sinn für Humor der beiden Kabarettisten auf ihren Webseiten auch deutlich.

6.1.2.3. Gegenwärtige Struktur von Die Anstalt

Die anfängliche Struktur der Sendung, die Raum für Soloauftritte erlaubte, hinterließ einen fragmentarischen Eindruck der Sendung. Die Kabarettisten führten einige Minuten ihrer Bühnenprogramme vor. D.h., dass die meisten Teilnehmer Kabarettisten waren, die der Reihe nach einen Auszug einer ganzen Vorstellung zeigen dürften. Die Übergänge zwischen den verschiedenen Beiträgen wurden dann mit Monologen der Gastgeber oder im Dialog unter den Beteiligten überbrückt. Diese Conférencen konnten sich dann zu einem oder mehreren Themen äußern, die während der Sendung wieder aufgegriffen werden konnten.

Die Neuauflage der Sendung in 2013 bedeutete, dass man von dem fragmentarischen Verlauf allmählich zu einem oder zwei oder drei Hauptthemen wechselte, die die ganze Sendung prägten und die Zahl der Monologe der Beteiligten beschränkte und stattdessen auf gespielte Sketches setzte, die die Hauptthemen durch den Dialog beleuchteten. Für einige der Beteiligten der Sendung stellt diese Umwandlung eine neue Herausforderung dar, da sie in diesem Zusammenhang eine schauspielerische Leistung statt des Vortrages geben müssen.

Dieses bedeutet auch, dass die alte Kulisse der Anstalt heute nur spärlich als physischer Rahmen der Sendung dient. Das Bild einer psychiatrischen Anstalt tritt in den Hintergrund und die Personalcharaktere treten nicht mehr auf. Es gibt auch kaum ärztliche Referenzen aus dem psychiatrischen Fachbereich in dem Dialog der Beteiligten, die z. B. nicht mehr als Patienten bezeichnet werden. Stattdessen wird ein passendes Bühnenbild für den jeweiligen Sketch aufgebaut.

Sowohl *Die Anstalt* als auch *Neues aus der Anstalt* haben sich dadurch gekennzeichnet, dass sie Live-Übertragungen sind. Dies bedeutet, dass ein nachträglicher Schnitt unmöglich ist und deshalb stehen die Äußerungen immer nachher bei den Fernsehzuschauern im Raum. Aus redaktioneller Sicht ist dies eine Herausforderung. Die einzige andere Kabarettsendung, die meines Erachtens live übertragen wird, ist *Der Schlachthof* im bayerischen Fernsehen.

[Skiv her]

6.1.2.4. Die Anstalt vom 7. November 2017

Die Sendung besteht aus zwei Hauptthemen: Das erste Thema setzte sich mit den Regierungssondierungen auseinander und das zweite Thema setzte sich mit Vernetzung und Lobbyismus auseinander.

Die Gäste waren Sonja Kling, Michael Altinger, Niels Heinrich, die alle Kabarettisten sind. Michael Altinger moderiert zusammen mit Christian Springer den *Schlachthof*, die auch eine Kabarettssendung ist, im Bayerischen Fernsehen.

Der erste Auftritt der Sendung besteht aus einem Sketch mit sämtlichen Beteiligten in der Sendung, weshalb der Modus des Beitrages der Dialog ist.

Nach der Abspielung des festen Animationsfilms als Eröffnung der Sendung wechselt das Bild zur Studiobühne, wo ein Check-In von einem Flughafen aufgebaut ist. Im Lautsprecher wird „sozial Security Check nach Jamaika verkündet.“ Da hat sich eine Schlange gebildet. Hier befinden sich auch eine Securityperson und eine Frau die an den Metallscanner angelehnt gegenüber den Fluggästen als Fluggast Nr. 1 steht. Sie wartet darauf, dass ihr Gepäck gescannt wird. Sie trägt eine elegante grüne Jacke darstellt und dazu eine schicke schwarze Hose. Oben auf dem Metallscanner für die Körperscannung steht „Jamaika“ geschrieben. Außerdem gibt es noch ein Gepäckscanner, über dem ein Bildschirm sich befindet, der den Zuschauern und dem Publikum im Saal den Inhalt des Gepäcks verrät

Der Sketch beginnt mit der Frau in der grünen Jacke, die zum Scannen verärgert fragt, ob das sein muss. Hier wird von einer der anderen Fluggästen ironisch gesagt, dass die Grünen gegen Grenzkontrollen sind,. Als es sich dann durch die Antwort der Security herausstellt, dass man den Koffer „auf politischen Inhalt untersuchen will“, wird die Doppelbödigkeit deutlich. Die Security erklärt, dass es um eine Kontrolle geht, die entlarvt, ob man kommunistisches oder sozialistisches Gedankengut oder „Spurenelemente von Umverteilung“ bei sich hat. Deshalb wird eine Büste von „Karlchen“, wie die Security ihn nennt, in den Scanner als Test gesteckt, was den Alarmton des Scanners auslöst. Bei der Büste von „Karlchen“ handelt es sich um den Philosophen Karl Marx, der als Urheber des besagten „sozialen Sprengstoffes“ gilt.

Security: „Das ist ja reine Routine wir müssen wissen, was Sie im Gepäck haben für die Koalitionsverhandlungen. Wir haben hier den Superscanner. Das ist der Antisozial 3000 [AS-3000]. Der checkt den Kofferinhalt auf irgendwelche Spurenelemente von Umverteilung. Und wenn das der Fall sein sollte, schlägt er Alarm.“ [...]

Fluggast Nr. 1: „Sie glauben doch nicht, dass Sie bei mir sozialen Sprengstoff finden! [...]“

Security: „Sag Mal. Waren die Grünen nicht einmal eine soziale Partei?“

[Skiv her]

Als die Security ein Buch mit dem Titel „10 Punkteplan für Grünes regieren“ in den Scanner steckt, schlägt er nicht Alarm, was Applaus und Lachen auslöst, da das Buch folglich keinen „sozialen Sprengstoff“ beinhaltet. Dies könnte man als eine weitere Entlarvung der Grünen interpretieren.

Fluggast Nr. 1: „Hauptsache der Tomatensalat an Bord ist Bioooo“ (schmunzelt und trällert lustig vor sich den Reggaesong von Bob Marley aus Jamaika hin: „I Shot the Sheriff,“ als sie durch den Metallscanner geht).

Der Dialog stellt die Grünen als eine etablierte Partei durch Sarkasmus dar, die früher für soziale Gerechtigkeit kämpfte. Durch Stimmlage und Körperhaltung der grünen Vertreterin wird der Sarkasmus ihrer Aussage verdeutlicht. Der Sarkasmus ist von Seiten der Figur ungewollt und kann nur wahrgenommen werden, wenn man die Umwandlung der Politik der Grünen letztlich mit der Streichung des Begriffs „Umverteilung“ aus dem Wahlprogramm von 2017. Die Figur vertritt hier die Grünen, die durch Zynismus an Einfluss zu gewinnen versucht. (Für den Dialog siehe „Anhang *Die Anstalt*“).

Als ein anderer Fluggast fragt, ob die Grünen auch nicht Forderungen nach Vermögenssteuer und Abschaffung der Harz-IV-Sanktionen stellen, antwortet die Vertreterin: „Um mit Ihnen nach Jamaika zu kommen, haben wir schweren Herzens auf Dinge verzichtet – die anderen Menschen wichtig sind.“ (Der Strich deutet eine kurze Pause vor dem letzten Satz an, die betont ausgesprochen wird). Der Satz überrascht, weil man eher diese Formulierung erwartet hätte: „die UNS wichtig sind.“ Der Sarkasmus als humoristischer Stilmittel ist hier offenkundig und „schweren Herzens“ war der Verzicht der Grünen nicht, wenn man bedenkt, dass der letzte Satz buchstäblich andeutet, dass Vermögenssteuer und Abschaffung der Harz-IV-Sanktionen den Grünen nicht wichtig wären.

6.1.2.5. Exkurs: Die Umverteilungspolitik der Grünen und ihre Wähler

Um den Humor in den Aussagen zu analysieren wird der Begriff „Umverteilung“ kontextual erläutert, da sie als Teil des Wahlprogramms der Grünen im Mittelpunkt eines Paradigmenwechsels stand und deshalb von den Darstellern von der Sendung *Die Anstalt* wegen seiner Abwesenheit vom Wahlprogramm von 2017 zum Thema wurde. Der Kontext ist das Wahlprogramm von 2013 und Kommentare dazu aus dem Text „Ein gutes Leben für alle“ aus 2016 von den beiden Journalisten Stefan Reinicke und Ulrich Schulte, der als Essay herausgegeben wurde.

Eine These des Essays ist, dass ein Widerspruch zwischen Umverteilung und die Umweltpolitik der Grünen besteht, weil die Ökologie in der letzten Zeit als populär gilt, wogegen die Umverteilung im sozialpolitischen Sinne an Boden verliert.

In dem Wahlkampf 2013 war Umverteilung ein Teil des Wahlprogramms der Grünen. Das Programm mit dem Titel „Zeit für den grünen Wandel“. Das Programm beinhaltete mehrere sozialpolitische Maßnahmen, die eine Umverteilung der finanziellen Mittel und gerechtere soziale Verhältnisse für Geringverdienende forderten. Reinicke und Schulte führen an, dass der Begriff „Umverteilung“ nach Staat, Steuern und Neid klingen, weshalb das Wort bei Gut- und Normalverdienenden einen negativen Klang erzeugt. Die Grünen haben 2013 die Diskrepanz zwischen ihren Forderungen und den Wählern nicht erkannt, weil ihre Kernwähler, bei denen die Ökologie Vorrang hat, auch zu einer Klasse gehören, die durch eine derartige Umverteilung benachteiligt werden würde.

Die Leute, die sich Ökologie leisten können, sind Menschen, die die freie Wahl als eine Grundvoraussetzung betrachten. Sie können es sich leisten die teuren Ökoläden zu betreten und ihre Kinder auf die Privatschule zu schicken. Es sind Menschen, für die Ökologie Teil einer Lebenseinstellung sei. (Reinicke und Schulte 2016, 4). Deshalb erlitten 2013 die Grünen mit ihrem Wahlprogramm eine Wahlschlappe und deshalb war 2017 die Umverteilung nicht Teil des Wahlprogramms. Stattdessen hatten Kandidaten wie die Figur von der Anstalt Aufwind, so die Folgerung der beiden Journalisten.

Diese Ansichten sind im Einklang mit der Botschaft über die Grünen, die bei der Folge von *Die Anstalt* aus November 2017 vermittelt wird. Es wird bei der Lesung des Artikels klar, dass die Partei sich zwischen zwei Stühle platziert hat, weil die früheren sozialen Forderungen und das Streben nach einem sozialen Parteiprofil, die sozial privilegierten Kernwähler der Partei herausforderten und auch im Wege der Beteiligung der Partei an den Sondierungsgesprächen standen.

Das Thema Umverteilung hatte vor 2016 und schon vor dem Wahlkampf 2013 Aufmerksamkeit in den Medien und wurde sowohl in Fernsehdebatten als auch Zeitungen und Magazine wie *taz*, *Die Welt*, *Die Zeit* und *Spiegel* behandelt. Es dürfte also bei den Rezipienten bekannt sein und deshalb muss man annehmen, dass sie das Vorwissen für den Auftritt über Jamaika besitzen und folglich den Sarkasmus und die Ironie als humoristisches Mittel verstanden haben.

6.1.2.6. Die Codes bei der Vertreterin der Grünen

Hier sollen nun die Codes der Figur, die die Grünen vertritt analysiert werden. Dies geschieht in Übereinstimmung mit den Definitionen von Knut Hacketier, die im Theorieabschnitt erläutert wurden. Der Ansatz ist deshalb die Annahme, dass die Codes eine eigene Sprache repräsentieren, indem die Konnotation der Gegenstände sich von der Grundbedeutung der Worte erheben und sich in dem gegebenen Kontext interpretieren lassen.

Die Codes der Figur, setzen sich mit der Tatsache auseinander, dass die Grünen sich gegen ihre früheren Ansichten gewendet haben. Dies wird durch die Konnotationen, die das Kostüm der Vertreterin wecken, deutlich. Die Konnotationen der grünen Farbe der Jacke ist offenbar und eindeutig und funktioniert als Zeichen für den Parteinamen und das Ökologische. Das Kostüm und der kurze Haarschnitt signalisieren Modebewusstheit und unterscheiden sich im Stil nicht von der Erscheinung der Kanzlerin oder vielen anderen zeitgenössischen, weiblichen Abgeordneten des Bundestages. Auch der Koffer, den sie bei sich hat, signalisiert Teures und Qualität. Die Zeiten der selbstgestrickten Pullis und der tragfähigen Ausstattung bei den Grünen sind längst vorüber.

Die Tatsache, dass die Figur „I Shot the Sheriff“ vor sich hin trällert, bedeutet, dass sie sich in Verbindung mit den bevorstehenden Sondierungsgesprächen zuversichtlich gibt, denn das Lied ist von dem Sänger Bob Marley, dessen Musikstil der jamaikanische Reggae war.

6.1.2.7. Schlussfolgerung des Auftrittes der Kandidatin der Grünen

Die Frage der Security, ob die Grünen nicht einst eine soziale Partei war und die Antwort der Vertreterin der Partei, sind vor dem Hintergrund der Wahlen 2013 und 2017 Ausdruck tiefster Sarkasmus, der kaum überraschend ist. Die Verwendung des Terms „sozialer Sprengstoff“ in Verbindung mit dem Einchecken am Flughafen stellt ein Wortspiel in Form einer Metapher dar, die besagt, dass eine Umverteilung des Kapitals und veränderte finanzielle Verhältnisse sprich eine Umverteilung soziale Spannungen bedeuten würde. Die Codes spielen eine bedeutende Rolle in Verbindung mit dieser Person, indem das Kostüm den Wechsel in der Politik der Grünen signalisiert.

Sarkasmus wird als humoristischer Stilmittel in Verbindung mit der politischen Umwandlung der Grünen verwendet, die einen zynischen und opportunistischen Eindruck hinterlässt. Das Aufgeben der politischen Ziele, weil man Möglichkeiten für politischen Einfluss sieht, wird von den Kabarettisten zur Schau gestellt. Das Lachen, das hier erzeugt wird, ist ein Lachen, das im Halse stecken bleibt, weil die Diskrepanz zwischen Ideale und Wirklichkeit, zwischen Zynismus, Opportunismus und Aufrichtigkeit zu grob und groß wird.

6.1.2.8. Satire über die FDP

Der nächste in der Schlange, der gecheckt wird sagt mit lauter Stimme, indem er die Arme spreitet: „Können sie ein bisschen beschleunigen?! Sie können mich auch gerne abtasten. Ich habe nichts zu verbergen. Ich muss allerdings darauf hinweisen, ich habe einen Tattoo, die schwarze Null...“ (wird unterbrochen).

Security: „Langsam, junger Mann, ganz langsam. Sag, Mal wer sind Sie eigentlich.“

Fluggast Nr. 2 (steckt den Kopf in den Scanner. Ein schwarz-weißes Bild von Christian Lindner erscheint auf den Bildschirm).

Security: „Aah, Herr Lindner. Tut mir leid. In Farbe habe ich Sie gar nicht erkannt.“

Fluggast Nr. 2: „Macht nichts. Es geht vielen so. (Steckt seine Schultertasche in den Scanner, wodurch der Alarm ausgelöst wird).

Security: „Was haben wir dann hier?“ (Nimmt das Buch „Die Freiburger Thesen“ aus den Scanner).

Fluggast Nr. 2: „Oh Nein, nicht lesen“.

Security: „Nicht lesen? Dann les' ich es doch. Was steht denn da? (Referiert). „Sie sind gegen die Konzentration des Eigentums an den Produktionsmitteln in wenigen Händen, und Sie fordern eine Erbschaftsteuer von bis zu 70 Prozent. (Sehr laut) Alarm. Das ist ein Anschlag auf die neoliberale Grundordnung der Bundesrepublik.“

Fluggast Nr. 2 (entschuldigend): „Ich kann das erklären. Diese Thesen hatte die FDP Mal in ihrem Programm. Das war 1971. Damals wollten wir noch einen humanen Kapitalismus. Ich schäme mich auch sehr. Aber haben sie auch nicht etwas in ihrer Jugend gemacht, dass Sie bereut haben? [...]“.

Der Identifikationswitz hat für großen Applaus und Lachen unter den Zuschauern gesorgt, in dem Augenblick, als sein Foto auf den Bildschirm erschien. Auf humoristische Weise wurde Claus von Wagner in der Rolle als Christian Lindner vorgestellt. Der Kommentar von der Security, dass sie ihn nicht in Farbe erkannte, war jedoch auch ein originaler Witz, das im Publikum für großes Lachen sorgt. Er wird als eine langweilige, farblose Person dargestellt und dies hat isoliert gesehen nichts mit Gesellschaftskritik zu tun, sondern bezieht sich auf seine Persönlichkeit. D.h. es geht darum einen Lacher auf Kosten seines Benehmens zu erzeugen. Als Parteivorsitzender hinterlässt diese Charakterisierung jedoch den Eindruck einer Person, der nicht das Format besitzt, sich in der Politik durchzusetzen.

[Skiv her]

Man kann diesen Auftritt von der Figur Christian Lindner auf verschiedene Weise interpretieren. Zum einen; Der Christian Lindner, der von Claus von Wagner hier dargestellt wird, hinterlässt einen unzuverlässigen, lächerlichen Eindruck durch seine fieberhaften Versuche an Ausreden und Distanzierung von früheren Ansichten, als das Freiburger Programm in seinem Gepäck entdeckt wird. Zum anderen könnte man ihn auch auf dieser Grundlage als Zyniker oder im Einklang mit seiner schwarz-weißen Erscheinung auf dem Bildschirm als gesichtslosen Opportunist verstehen, der sich den Umständen anpasst d. h. „die neoliberale Grundordnung der Bundesrepublik.“

Security: „Liegt Jamaika nicht verdächtig nah an Kuba?“ Hier werden wohl die politischen Verhältnisse auf Kuba angesprochen, die eine sozialistische Republik ist. Die Security zeigt sich deshalb besorgt, weil die Gefahr besteht, dass man unter Einfluss von der Ideologie der Kubaner gerät.

Der zweite Fluggast: „Kann sein.“

Der Fluggast, der die CSU vertritt, sagt zu 'Christian Lindner': „Ich habe gesagt, wir sollten es schwarze Ampel“ nennen, worauf er antwortet: „Das wäre dann Schwampel!“ Der Replik löst Lachen und Applaus aus.

Das erfundene Wort klingt nach „Schwamm“. Das ist etwas, das viele negative Konnotationen beinhaltet. Man denkt an die Verwesung oder verdorbenes Gewebe als Nahrungsquelle für den Schwamm. In der politischen Sprache besteht die Ampelkoalition aus den Parteien die SPD, die Grünen und die FDP also eine Mitte-Linkskoalition. Eine schwarze Ampel oder „Schwampel“ wäre dann das bürgerliche Gegenstück zum Ampelkoalition bestehend aus der CDU/ CSU, FDP und Grünen.

Als dritter Fluggast mischt sich nun ein Vertreter der CDU von Max Utthof gespielt in das Gespräch zwischen 'Christian Lindner' und der Security mit den Worten ein: „Lassen Sie doch bitte den Mann durch. Wir in der CDU bürgen für ihn.“ Gleichzeitig überreicht er der Security eine Kopie des sogenannten „Lambsdorffpapiers“ aus 1982, das Utthof zufolge für den Abbau des Sozialstaates Grundlage sorgte.

Utthof: „So eine Art Unbedenklichkeitspapier“, worauf „Christian Lindner' beteuert, dass die FDP auch jetzt die Intentionen des Lambsdorff-Papiers bejaht und dann zusammen mit dem 'CDU-ler' problemlos durchgelassen wird.

Der Sketch zeigt hier die Verbrüderung der „Vertreter“ der FDP und der CDU, die auf Grundlage der neoliberalen Ideologie und dem Abbau des Sozialstaates stattfinden soll. Ein Unbedenklichkeitsformular ist ein rechtskräftiges Dokument, das von einer Behörde herausgestellt, um bestimmte Sachverhalte zu bestätigen. Der Begriff beinhaltet also eine amtliche Autorität. In dem Sketch wird der Begriff,

[Skiv her]

Unbedenklichkeitsformular, benützt, um die Tatsache, dass die FDP sich (immer noch) auf die Lambsdorffpapiere bezieht dingfest zu machen und somit ultraliberal ist. Dies löst beim Publikum Lachen aus, weil man den Begriff „Unbedenklichkeit“ in dem Kontext von CDU und FDP als problematisch und grotesk empfindet. Es wird also mit dem Vorverständnis der Zuschauer und der Inkongruenz gespielt.

6.1.2.9. Der Kontext zu den Programmen von FDP und CDU/CSU

Das Wahlergebnis der Bundestagswahlen bedeutete, dass die größte Partei, die CDU, und ihre Schwesterpartei dazu gezwungen war, Koalitionspartner zu suchen. Mit der Rückkehr der FDP in den Bundestag wurde die FDP da mit einbezogen. Sowohl die FDP als auch die CDU/CSU wollen laut der Kabarettisten den Sozialstaat abbauen. Da der Sketch sich mit dem Verweis auf die Freiburger Thesen und die Lambsdorffpapiere mit der ideologischen Geschichte der FDP und der CDU/CSU und nicht mit konkreten Themen aus dem Wahlkampf beschäftigt, wird hier eine Entlarvung der ideologischen Basis der Parteien gemacht.

6.1.2.10. Satire über die CSU und das Erbsteuergesetz

Der vierte und letzte Fluggast vom Kabarettisten Michael Altinger gespielt ruft dem „Vertreter“ der CDU nach: „Ich bin seine Schwester“, was wegen der Geschlechtsverwirrung Lachen auslöst. Der Scanner löst den Alarm aus, was grotesk vorkommt, da er ja aus der CSU kommt. Die Security entdeckt dann in seinem Koffer „die bayerische Verfassung in ROT!“ als Buch. Die Security liest Artikel 123 vom Buch vor: „Die Erbschaftsteuer dient auch dem Zwecke, die Ansammlung von Riesenvermögen in den Händen einzelner zu verhindern.“ Er kommentiert: „Es ist ja Marxismus“.

Hier erfolgt dann eine komische Pointe, die für Applaus und Lachen sorgt: Der 'Parteivertreter' gibt sich wegen des Buches ohne überzeugend zu wirken verständnislos. Wie das Gesetz in das Buch geraten ist, weiß er nicht, denn „so weit hinten im Buch liest kein Schwein“. Dieser Kommentar ist ein genialer Witz, weil er sich nicht, wie man auf den ersten Blick vermuten würde, gegen andere richtet, sondern den „Politiker“ selbst trifft. Es mag sein, dass andere nicht das liest, aber da er selber gerade zugegeben hat, dass er nicht weiß, dass der Artikel 123 in das Buch ist, bedeutet, dass er zu den „Schweinen“, die nicht so weit hinten im Buch lesen, gehört.“ Er verunglimpft sich selbst unfreiwillig in dieser Weise, was Lachen auslöst. Dies tut er auch, als die Security ihm fragt, ob er nicht aus der christlichen **Sozialen** Union mit Betonung auf Sozialen sei. Er antwortet ironisch, dass die DDR auch „Demokratische Republik“ hieß. Man sollte also nicht Wert auf den Begriff „sozial“ bei dem Parteinamen legen.

6.1.2.11. Der Kontext zwischen Sketch und bayerischer Politik von der CSU

Hier soll der Bezug des Sketches auf die Politik erläutert werden, da der Sketch einen Paradox zwischen dem Gesagten und dem Gewollten in der Politik andeutet und somit eine Entlarvung aufbaut

Das bayerische Erbschaftsteuergesetz beabsichtigt laut der Webseite des Bayerischen Rundfunks, „Ansammlungen von Riesenvermögen zu verhindern.“ Jedoch heißt es auch dort in einem Artikel vom 28. 07 2107, dass der reale Grund für die bayerische Auslegung des Erbschaftsteuergesetzes, ist, dass man „Unternehmensfreundlicher“ als die anderen Bundesländer damit umgehen möchte. (7)

„Links,, würde für die CSU ein Paradox bedeuten, was in der wirklichen Welt auch nicht der Fall ist. Die beschriebene, offizielle Absicht des Erbschaftsteuergesetzes dient eher einem Propagandazweck, der das Gesetz legitimiert. Es stellt sich jedoch in dem Sketch von der Anstalt heraus, dass die CSU dadurch einen Spagat macht und in Erklärungsprobleme gerät.

Der Überraschungseffekt wird durch die Übertreibung mittels der Kopie der bayerischen Verfassung mit dem roten Umschlag erzeugt, die in dem Koffer gefunden wird. Hier kann die Rede von einer Entlarvung als humoristisches Mittel die Rede sein, da dies die Persönlichkeit des CDU-Politikers angreift

6.1.2.12. Codes der Teilnehmerfiguren von FDP, CDU/CSU

Mit Ausnahme der Vertreterin der Grünen tragen die Teilnehmer des Sketches Kleidung, die keine auffällige Codes beinhalten. Dabei ist die Definition von Kabarett als „Kleinkunst“ zu bedenken und daher nur oft angedeutet sind. In diesem Sketch werden die Rollen und die Themen vor allem in dem Dialog gestaltet. So auch der Vertreter aus der FDP, der behauptet einen Tattoo der schwarze Null zu haben. Man kann hier von einer Behauptung eines Codes sprechen, weil der Tattoo nicht für die Rezipienten sichtbar ist. Wäre der Tattoo sichtbar, würde er für die Finanzpolitik als Symbol gelten, die ein ausgeglichenen Bundeshaushalt bedeutet. Die schwarze Null ist bei den bürgerlichen Parteien im Einklang mit der Behauptung der Kabarettisten, dass sie den Sozialstaat abschaffen wollen.

6.1.2.12. Schlussfolgerung des Sketches

Als Teil der Sendung *die Anstalt* vermittelt der Sketch aktuelle, Gesellschaftskritik, die durch die Rahmenfiguren als Vertreter der an den Sondierungsgesprächen in Form der Jamaikaverhandlungen, geäußert wird.

Die gesellschaftskritischen Pointen werden hauptsächlich in Bezug auf der politischen Vergangenheit der Parteien gesetzt. Dafür werden Informationen aus den parteieigenen Schlüsseldokumenten mit

prinzipiellem, ideologischem Inhalt den Rezipienten und aus Originaldokumenten wie der bayerischen Verfassung gegeben, um den Diskrepanz oder Sinneswandel zu verdeutlichen.

Der Sketch benutzt den Dialog als Modus. Statt Interaktion mit den Zuschauern entsteht Interaktion unter den Kabarettisten auf der Bühne, wobei Fiktionsaufbauende Elemente entstehen. Jedoch ist der Ablauf eher eine Reihe von satirischen Aussagen in einem Dialog mit einer wiederholten Handlung, dem Einchecken, die als Auslöser der Aussagen dient.

6.2 Comedy

6.2.1. Herbert Knebel

Diese Sektion der Analyse beschäftigt sich mit der Analyse von Comedy als selbständige Nummer, die vor allem darauf hinaus ist, das Lachen zu erzeugen. Der Kabarettist Uwe Lyko als die komische Figur Herbert Knebel tritt in der Sendung *Mitternachtsspitzen* seit Jahren auf. Die Sendung wird vom WDR seit 1988 produziert und wird von den dritten Programmen ausgestrahlt. Sie beinhaltet viele gesellschaftliche Elemente, aber zeigt auch Beiträge, die ohne jegliche Gesellschaftskritik ablaufen, aber nur zum Lachen bringen sollen.

Hier wird erst die Sendung kurz vorgestellt und dann folgt ein Beispiel von Comedy mit Uwe Lyko und Wilfried Schmickler im Dialog vor der Analyse eines Monologes und der Rahmenfigur „Herbert Knebel“

6.2.1.1. Ablauf der Sendung

Eine Aufzählung auf der Webseite vom WDR ergibt, dass die Sendung 2018 insgesamt 8 Mal laufen wird,

Hier wird kurz der Ablauf am Beispiel vom 21. Oktober 2017 beschrieben. Dies soll vor allem die Wechselwirkung zwischen gesellschaftskritischen Themen und Comedyeinlagen verdeutlichen.

Jede Sendung wird mit den Worten von Jürgen Becker eingeleitet: „Da wollen wir uns einen schönen Abend machen, oder sind Sie..... Hier wird dann ein aktuelles Thema angesagt, mit dem er sich dann als Conférencier auseinandersetzt. In der Sendung vom 21. Oktober 2017 erfolgten die Worte so: „„Da wollen wir uns Mal ´nen schönen Abend machen. Oder sind Sie g´rade in Jamaikaverhandlungen?“,“ bevor er wie immer zu „Uli aus Deppendorf“ umschaltete. Danach erfolgten Auftritte von eingeladene Kabarettisten, die entweder einen Auftritt über die aktuelle politische Lage abhalten, oder einen Ausschnitt aus ihren eigenen Tournéprogramm darstellen. Verschiedene Themen von den Darstellern unter Einbeziehung von unterschiedlichen komischen Stilmitteln behandelt. Nach „Uli aus Deppendorf“ spricht Martin Zingsheim über das Vaterwerden. Danach folgt Jürgen Becker über die FDP mit einer Parodie auf die Sendereihe „1000 Meisterwerke“ als Sketchrahmen, dann Hagen Rether über die Ursachen der Flüchtlingskrise, Uwe Lyko und

[Skriv her]

Wilfried Schmickler als „Überschätzte Paare der Weltgeschichte“ als Honecker und Merkel, Til Reiners über Schwulenheirat, Uwe Lyko als Herbert Knebel über Einbrecher, Jürgen Becker und Suzanne Pätzold über die „Unabhängigkeitserklärung“ Bayerns, Wilfried Schmickler über das Ergebnis der Bundestagswahlen in Bezug auf die AfD.

Es stellt sich heraus, dass die Sendung vom 21. 10 2017 nur einen Beitrag beinhaltet, der gänzlich auf Comedy ausgerichtet ist und zwar der von Uwe Lyko als Herbert Knebel. Die anderen Beiträge beinhalten Gesellschaftskritik in irgendeiner Form.

Die *Mitternachtsspitzen* ist eine Sendung mit sehr viel Gesellschaftskritik. Auch der hauseigene Beitrag „Überschätzte Paare der Weltgeschichte“ war in dieser Sendung sehr konkret in der Kritik an der DDR und der Kanzlerin. Aber es gibt generell auch Raum in der Sendung für reine Comedysketches, die vor allem darauf ausgerichtet sind, Lachen zu erzeugen.

Vor diesem Hintergrund wird ein Beitrag von der Rahmenfigur Herbert Knebel inhaltlich analysiert, nämlich ein Beitrag aus dem Jahr 2011, den man „Herbert Knebel bei Starbucks“ nennen könnte. Der Beitrag beinhaltet im Gegensatz zum Beitrag vom Oktober 2017 sehr viele komische Elemente, was sowohl durch den Beifall als auch das Lachen deutlich wird. Da es bei den *Mitternachtsspitzen* kein übergreifendes Thema gibt und der Beitrag in der Analyse nicht mit den übrigen Beiträgen in der Sendung in Verbindung steht, ist es ausgiebiger mit Hinblick auf die komischen Elemente den Beitrag aus 2011 als den aus der Sendung aus 2017 auszuwählen.

6.2.1.2. Humor bei den Mitternachtsspitzen

Die humoristischen Elemente spielen bei den *Mitternachtsspitzen* eine große Rolle und sie sind in den gesellschaftskritischen Nummern eingebunden aber werden auch als selbständige Comedynummer eingesetzt. Ein Beispiel dafür, wie Komik und Kritik gemischt wird, ist Wilfried Schmickler in einer wiederkehrenden Parodie, „Uli aus Deppendorf“, auf den Journalisten Ulrich Deppendorf. In dieser Rahmenfigur, bei der er als Ulrich Deppendorf geschminkt und gekleidet ist und als „Uli aus Deppendorf“ parodisch auftritt, ist er auf dem Bildschirm fingiert „aus Berlin zugeschaltet“ und in dem Dialog mit Jürgen Becker verbunden.

Dadurch entsteht eine aktuelle Politsatire in erster Linie dazu, dass Ulrich Deppendorf im wirklichen Leben aus Berlin für das Fernsehen in der Nachrichtensparte von der ARD *Bericht aus Berlin* berichtete und die Hauptstadt somit in der Parodie satirisch als „Deppendorf“ bezeichnet wird. Die jüngsten, politischen Ereignisse aus dem Bundestag werden hier mit komischen Stilmitteln kommentiert. Jürgen Becker spielt hier nach Benedikt Vogels Theorie als Conferencier die Darstellerfigur, die im Dialog mit Uli aus Deppendorf

[Skriber]

ist, und Wilfried Schmickler stellt eine Rahmenfigur „Uli aus Deppendorf“ dar. Es entsteht somit eine typische Nummer, die sowohl komische als auch gesellschaftskritische Elemente beinhaltet.

6.2.1.3. Beispiel an der Rubrik „Überschätzte Paare der Weltgeschichte“ für Comedy

Als ausschließliche Comedynummer lässt sich der Rubrik „Überschätzte Paare der Weltgeschichte“ einordnen. Er ist ein langlebiger Bestandteil der *Mitternachtsspitzen*. Er begann als reiner Parodie von dem Altbundeskanzler Helmuth Schmidt und seiner Frau Hannelore Schmidt auch als „Loki“ Schmidt bekannt. Wie im Theorieabschnitt erklärt wurde, ist die Parodie am weitesten von der Satire entfernt. Die Parodie auf „Loki und Smoky“ wurde lediglich nach dem Ableben der Beiden kürzlich eingestellt aber von anderen Konstellationen als „Überschätzte Paare der Weltgeschichte“ abgelöst. Im Mittelpunkt der Parodie steht Helmuth Schmidt, der auch als Kettenraucher bekannt war. Die Nummer wurde bei den *Mitternachtsspitzen* als „Loki und Smoky“ angekündigt, wobei „Smoki“ sich vom englischen Verb „to smoke“ ableitet und mit dem ikonischen Guitareinführungsriff von „Smoke on the Water“ von der amerikanischen Gruppe „Deep Purple“ eingeleitet wird. Andere komische Pointierungen waren Helmuth Schmidts angebliche Unsterblichkeit und ein angebliches Selbstbewusstsein, das sich jenseits der Ewigkeit ausdehnt und als allmächtig herüberkommt. Die Wortspiele, die sich in der Parodie auf die Zeit beziehen, sind sowohl auf Helmuth Schmidts hohe Alter als auch ein Persönlichkeitsmerkmal in der Form der Megalomanie zurückzuführen, da er sowohl sehr sachlich und redlich in der Intonation als auch sehr selbstbewusst als aktiver Politiker vorkam. Er verstarb mit 96 Jahren zeigte aber auch in seinen letzten Jahren in der Öffentlichkeit Präsenz. Seine Frau verstarb mit 91 2010. Uwe Lyko hat über Helmut Schmidt gesagt, dass er ein großer Rhetoriker war. Lyko stellt diese Größe als Zügellosigkeit in seiner Selbstdarstellung dar. (8)

Uwe Lyko als Helmut Schmidt verkleidet vermag auch die Intonation von Helmut Schmidt zu wiedergeben. Die Intonation verändert sich während des Sketches nicht. Sie ist sachlich, bodenständig und unterstricht, was in einem Dokumentar vom ZDF nach dem Tod von Helmuth Schmidt gesagt wurde: „Er war der Meister der pointierten Rede.“ Er sprach klar mit scharfen Sprüchen (ZDF Spezial 2015).

Wilfried Schmickler in der Figur von „Loki“ stellt nur ihr Aussehen dar und sie besitzt die Funktion einer Vorlage im Bühnendialog für die komischen Pointen, die dann durch Uwe Lykos Figur erfolgen.

In der Folge der *Mitternachtsspitzen* vom 14. November 2009 gab es einen Beitrag von „Loki und Smoky“, der als Ausgangspunkt die Schweinegrippe benutzte und als Beispiel für Comedy vor der Analyse des Monologes von Uwe Lyko als Herbert Knebel. Hier wird erst ein Auszug aus dem Dialog, die insgesamt 5: 23 Minuten dauert, wiedergegeben hinsichtlich der Identifikation des Humors, der vor allem Lachen erzeugt:

[Skiv her]

Smoky: „Loki!“

Loki: „Ja, Helmut.“

Smoky: „Frag mich Mal was.“

Loki: „Ja, was denn, Helmut?“

Smoky: „Irgendwas.“

Loki: „Helmut sollten wir uns auch nicht impfen lassen? Ich habe Angst vor dieser grauenhaften Seuche, die sich in Deutschland ausbreitet.“

Smoky: „Ich auch, Loki, aber gegen die FDP gibt es keine Impfung.“

(Lacher und großer Applaus im Publikum)

Loki: „Ich meine die Schweinegrippe. Da sind wir doch sehr gefährdet“

Smoky: „Wir nicht, Loki. Die Krankheit trifft vor allem alte Menschen.“

Loki: „Aber...aber die Viren schwirren doch überall herum und gelangen in die Atemwege und in die Lunge.“

Smoky: „Loki, meine Lunge ist so dicht, da ist für Viren gar kein Platz mehr.“

Loki: „Aber du ja hast schon den fünften Herzschrittmacher und rauchst. Damit gehörst du gesetzlich zur Risikogruppe.“

Smoky: „Loki, ich werde von einem Elektromotor angetrieben und ich qualme. Damit bin ich gesetzlich keine Risikogruppe, sondern ein Hybridfahrzeug.“

(Lacher und großer Applaus im Publikum)

[...]

Loki: „Aber wenn wir jetzt Schweinegrippe kriegen, Helmut, dann klopft der Tod bei uns an der Tür.“

Smoky: „Loki, der Tod war letztens schon an unserer Tür und wollte uns mitnehmen in den Himmel. Aber den musste ich wieder wegschicken.“

Loki: „Warum?“

Smoky: „Da oben gibt es keinen Raucherbereich.“

(Lacher im Publikum)

[Skiv her]

(Ende des Sketches, „Smoke on The Water“ wird als Outro gespielt, Lacher und Applaus im Publikum).

Der Auftritt ist vor allem darauf angelegt, den Altbundeskanzler und seine Frau als unsterbliche Übermenschen jenseits Zeit und Raum darzustellen. Die Pointen beziehen sich in parodischer Form auf die Tatsachen, dass Hannelore und Helmut Schmidt sehr alt, aber noch geistig sehr jung seien und in der Öffentlichkeit anwesend und tätig waren. Die Aussage „Loki, der Tod war letztens schon an unserer Tür und wollte uns mitnehmen in den Himmel. Aber den musste ich wieder wegschicken,“ könnte man als eine Konsequenz des hohen Alters der Beiden interpretieren statt einer Art Megalomanie oder großes Selbstvertrauen, obwohl die Aussage in der Situation auch als etwas selbstgefällig aufgefasst werden kann.

Der Witz über die FDP erzeugt einen Lacher und bewegt sich auf das Gebiet der Gesellschaftskritik hinein, aber er ist in seiner Form sehr generell und spricht daher kein spezifisches Problem an. Deshalb kann man die Ansicht verteidigen, dass hier keine tiefgreifende Kritik sondern das Verlachen einer politischen Gruppe entsteht. Jedoch hatte die FDP 1982 die Schuld an Helmut Schmidts Abgang als Bundeskanzler, was seine Aussage gegen die Partei erklären kann.

Die hier vorgestellten Pointen können in Übereinstimmung mit der Inkongruenztheorie interpretiert werden, da sie in all ihrer Absurdität sehr unterhaltsam sind. Wie z. B. wo Helmut Schmidt hier in der Parodie in einer Randbemerkung erwähnt, dass er den Tod persönlich weggeschickt hat oder sich selbst als „Hybridfahrzeug“ bezeichnet. Dadurch macht der Kabarettist eine Figur, die sich jenseits der menschlichen Möglichkeiten bewegt und sich jenseits menschlicher Vergänglichkeit und Sterblichkeit als „Hybridfahrzeug“ befindet. Diese Darstellung von Helmut Schmidt könnte wegen seines hohen Alters und wegen seines Kettenrauchen gemacht worden sein, was ihn anscheinend nicht gesundheitsmäßig negativ beeinflusst hat.

6.2.1.4 Herbert Knebels Monolog

(Für den Text zum Monolog siehe im Anhang „Herbert Knebels Monolog“).

Für die Analyse wurde die Figur Herbert Knebel auserwählt. Die Figur tritt regelmäßig in der Kabarettensendung *Mitternachtspitzen* auf und wird von Uwe Lyko gespielt. Uwe Lyko gehört zum Stammpersonal der Sendung, das vor der Kamera außerdem aus den Kabarettisten Jürgen Becker und Wilfried Schmickler und Suzanne Pätzold besteht.

Obwohl die Figur ihren festen Platz bei den *Mitternachtsspitzen* gefunden hat, tritt Uwe Lyko auch im eigenen volles Soloprogramm damit auf. Als Teil eines Ensembles „Herbert Knebels Affentheater“ tritt er mit anderen Kabarettisten und Musikern in einem Programm auf. Als erstes werden auf der Basis von Knut

[Skiv her]

Hickethiers Theorien die Codes in Bezug auf Aussehen, Bekleidung und Sprache identifiziert . Wie erwähnt wird die Analyse sich auf einen Auftritt basiert, die besonders viel Beifall und Lachen auslöste. Dies erfolgte in der Sendung vom 19. Februar 2011.

6.2.1.4. Aussehen und Sprache

Anhand der Theorie der Codes werden die implizite Zeichen, Sprache in Form des Dialektes und der fehlende Englischkenntnisse sowie Herbert Knebels Äußeres , analysiert

Die Figur ist äußerlich durch den Ruhrpottdeutsch, große, dicke Brille, Seemannsschirmmütze und beige Jacke gekennzeichnet. Durch seine Kleidung wird deutlich, dass der Kabarettist Uwe Lyko als Herbert Knebel einen Rentner verkörpert. In Übereinstimmung mit Benedikt Vogels Definitionen von den Figuren im Kabarett weist „Herbert Knebel“ also die Merkmale der Rahmenfigur auf, die durch fiktionale Elemente gekennzeichnet ist. Es ist also hier die Rede von der Charakterisierung eines Typen durch soziale Merkmale.

Die Internetseite von der ARD gibt darüber Auskunft, dass der von Herbert Knebel gesprochene Dialekt im Ruhrgebiet beheimatet ist, dem Geburtsort von Uwe Lyko (9).

Hageman stellt in seiner Arbeit fest, dass das dialektale Sprechen laut einer Befragung im Ruhrgebiet mit einem niedrigen sozialen Stellenwert verbunden sei. 100 Prozent gab diese Ansicht an. Der Dialekt in der Region wird vornehmlich von Arbeitern und Bauern gesprochen.

Laut Christina Klein besitzt Dialekt auch die Fähigkeit, Humor zu erzeugen: „Komischer Effekt von Dialekt entsteht durch den Vergleich mit der Standardsprache. Dies kann durch eine Kontrastierung erfolgen, durch die entweder der Dialekt oder der Standardsprecher zum „Opfer“ eines Witzes wird“ (Klein 2015, 2). Hier kann man hinzufügen, dass das sprachliche Vorwissen in Verbindung mit dem Witz aktiviert wird

Der Auftritt bei den *Mitternachtsspitzen* ist als monologisch zu bezeichnen, indem es nur eine Person auf der Bühne gibt, der redet. Er wird im Laufe des Monologs, die auf persönliche Erlebnisse der Figur baut, auf andere Personen referieren, die an den von ihm wiedergegebenen Geschehnissen beteiligt waren.

Ein großer Bestandteil des Humors kann man als unfreiwillig bezeichnen, da die Figur durch nicht selbst wahrgenommene Versprecher und Missverständnisse Pointen erzeugt. Diese Pointen lassen sich in dem Sketch oft generationsbedingt oder kulturell bedingt bezeichnen, indem der Rentner Herbert Knebel mit neuartigen Phänomene wie das Internet oder Starbucks nicht klarkommt.

Das Postulat von Herbert Knebel am Anfang des Monologes, dass er gut Englisch kann, erweist sich bald als lückenhaft und als fehlerhafte Selbsteinschätzung. Die Aussprache von „Starbucks“ [sta:rbo:ks] von Herbert

Knebel als „Starbux“ [fta:buks] ausgesprochen entlarvt, dass seine Englischkenntnisse bezüglich der Phonetik begrenzt sind. Das gestimmte s und das u werden auf Standarddeutsch von ihm ausgesprochen.

Das Folgende trägt zu diesem komischen Element bei, indem Herbert Knebels mangelhafte Englischkenntnisse auch betreffs Semantik begrenzt sind. Seine Unfähigkeit die Worte „tall“, „large“ und „extra large“ richtig zu interpretieren wird durch seine Frage „Was schmeckt dann besser?“ offenkundig. Der Grund für die Überheblichkeit wird dadurch umgedreht, indem seine Behauptung, die englische Worte zu verstehen, zu Nichte gemacht und wirkt vor diesem Hintergrund sehr komisch.

Herbert Knebels Probleme sind nicht nur in durch fremdsprachliche Hindernisse gekennzeichnet. Der trendy Coffee Shop ist mit seinen Spezialitäten mit der Anwesenheit von Herbert Knebel Mittelpunkt eines Generations-, Sozial- und Kulturkonfliktes. Seine Sprache, und seine Kleider bilden die Zeichen, die einen Antagonisten zum coffee shop verkörpern.

Die Aussprache von [das] als [dat] und von [vas] als [vat], [es] als [et] sind typische Merkmale des Ruhrdialektes. Im Dialekt erfolgt die Senkung der Langvokale vor dem r. Deshalb spricht Herbert Knebel das Hochdeutsche [ˈhɛrβɛrd] wie [ˈhɛbəd] aus.

[t:ak] und [z:ak] werden mit kurzem Vokal ausgesprochen [taç], [saç]. Hier zeigt sich außerdem, dass der Verschlusslaut [k] in dem Dialekt als Variante der hochdeutschen Form behaucht [ç] ausgesprochen wird und dass das hochdeutsche gestimmte s [z] stimmlos [s] ausgesprochen wird.

[biskn] ist die ruhrdeutsche Variation von dem Diminutiv [bisçən]. Der Diphthong [au] wird als [ɔu] ausgesprochen wie in [ɔuf].

Bei dem dialektalen Glossar ist dies bemerkenswert: Das Wort „Kwat“ ist ein plattdeutsches Wort, das „Gespräch“, „Geschwätz“ bedeutet. Das Wort wird als Verb in dem Artikel von Christian Hagemann als „quatern“ als „plaudern“ definiert (Hagemann 2004, 2).

Es gibt also viele dialektale Merkmale an der Sprache von Herbert Knebel, die zur Generations und Kultur Code gehören. Er gehört durch diese Merkmale in Übereinstimmung mit Hagemanns Befragung auch entweder zur Arbeiterklasse oder ist Bauer gewesen.

6.2.1.5. Komische Höhepunkte des Monologes

Der Monolog erzeugt generell großes Lachen im Saal. An diesen Stellen werden sie besonders deutlich:

Bei der Erwähnung von „Starbux“.

„Lassen sie mich Mal durch. Ich bin Arz. Dat is' ein Notfall“.

[Skriiv her]

„Wat bis' du dann für 'nen Artzt? Notartz', du Opfer.“

„Tall, large, extra large“, Wehe, dat schmeckt nicht, dann bekommst du, poss ouf, einen gelatscht.“

„Nä, nä Sandro, nix Flavour,“ wir hatten uns ja schon auf Kaffee geeinicht, nä?

„Knoblauch Nuss“

„Mocki Fock“,

„die dröge Nuss“

„Hör Ma' Is dat hier 'ne Quizsendung.“

„Hau 'nen Schuss Büchsenmilch in die braune Brühe“.

„Da frachte er mir ob ich den Kaffee »in store or to go« haben möchte“

Wie in dem Abschnitt über Sprache erwähnt wurde, kann Dialekt laut Klein Humor erzeugen. Dieser Vorgang erfolgt durch die Kontrastierung zur Hochsprache, wofür es hier mit dem Ruhrgebietdialekt von der Figur reichlich Möglichkeiten gibt.

Die komischen Stellen in dem Monolog entlarven eine verbal schlagkräftige Figur, der vermag seine Meinungen durchzusetzen und dadurch Lachen erzeugt. Seine sprachliche Begrenztheit in Sachen Fremdsprache rufen Missverständnisse hervor und beim Publikum Lachen, was nicht nur ihn als den Schwächeren entblößt, sondern wird auch das angeblich individualisierende Konzept von Starbucks lächerlich gemacht, wie es sich in den schematischen Äußerungen des Mitarbeiters, Sandro, herausstellt und zeigt, dass das Konzept nicht auf den Umgang mit Personen wie Herbert Knebel ausgerichtet ist.

Der Sketch lebt von der Inkongruenztheorie, durch die die Überraschungen als komische Mittel zum Einsatz kommen. Als exemplarisches Beispiel dafür gilt die Aussage: „Ich bin Arzt. Dat is' ein Notfall.[...] Hör Ma'! „Wat bis du denn für 'nen Arz'?“ Ich sach: „Narkosearzt, du Opfer, nä?“ Eine dramatische Aussage, die man aus den Fernsehserien kennt, wenn eine lebensgefährliche Situation entstanden ist. Hier wird die Aussage in einer alltäglichen Situation in einer zu langen Schlange verwendet. Die Behauptung von Herbert Knebel Arzt zu sein wird jedoch nicht von den übrigen Leuten in der Schlange abgenommen, weshalb sie fragen, was für einen Arzt er ist und die Antwort „Narkosearzt, du Opfer“ klingt irrelevant für einen Notfall und der Überraschungseffekt wird deshalb nochmals gesteigert. Herbert Knebels Gebrauch von „Notartz“ wirkt in der Situation arbiträr und als eine Berufsbezeichnung, die ihm gerade durch den Kopf fliegt.

[Skiv her]

Die Figur Herbert Knebel besitzt den Charakter eines Rentners aus dem Ruhrpott, der sich trotz der Generations- Kultur- und Sozialgefälle zwischen ihm und einem trendy Kaffeeladen auf seine eigene Weise vermag durchzusetzen und nur teilweise Gesicht verliert, aber auch aus diesem Grund Lachen erzeugt. Sowohl das Agieren des Ladens als auch das von Herbert Knebel erzeugen lächerliche Elemente. Das Konzept von Starbucks, das sich in der Befragung der Kunden verkörpert, vermittelt die Idee, dass die individuellen Bedürfnisse der Gäste erfüllt werden können, diese Idee begrenzt sich als jedoch auf das Angebot von Starbucks, da alles möglichst schnell und effektiv verlaufen muss. Die Anrede ist gegenüber den Kunden ihrer Erscheinung ungeachtet immer die Gleiche, Deshalb ist die Befragung auch auf ein festes Schema begrenzt, was zu Missverständnissen führt. Dies sieht man z. B. in dem Satz, in dem Sandro sich vorstellt und dann fragt, was er für Herbert Knebel tun kann, obwohl Herbert Knebel schon seinen Wunsch geäußert hatte.

6.2.1.6. Welches Vorwissen ist für den Humor im Monolog nötig?

Das Lachen beruht in dem Monolog auf die kognitive Leistung der Rezipienten, deren Vorwissen aktiviert wird. Um die von Uwe Lyko gesetzte Pointen zu erkennen, müssen sie Wissen über die englische Sprache verfügen, die ihnen seine Fehler zu erkennen. Auch ein Vorwissen über die eigene Standardsprache muss bei den Rezipienten für die Erkennung des Dialektcodes. Schließlich ist ein Vorwissen über Rentner nötig, um die Figur als solcher wahrzunehmen.

Wäre es möglich die Pointen mit Starbucks als Ziel ohne ein Vorwissen, zu verstehen? Mit anderen Worten kann man die endlose Befragung von Starbucks lustig finden, ohne das Konzept von Starbucks zu kennen, dass die Erfüllung der individuellen Bedürfnisse besagt? Muss man den Rentner als Typ Wäre die Beschreibung von dem Kaffeeladen nicht durch Starbucks in der Wirklichkeit verwurzelt, sondern rein fiktional, wäre es durchaus möglich über die Konfrontation zu lachen. Der Dialog zwischen Herbert Knebel und Sandro als fiktionale Figuren enthält reichliches Material an Missverständnisse, Sturheit und Kommunikationsfehler, die Lachen auslösen. Aber der Fiktionsabbau durch Starbucks setzt noch einen drauf, indem das Absurde nicht frei erfunden, sondern wörtlich aus der Wirklichkeit bei Starbucks entnommen ist. Dadurch entsteht ein Spiel mit der Wirklichkeit, die durch die Konfrontation zwischen Knebel und Starbucks

Thematisch knüpft der Monolog von Herbert Knebel an komische Auftritte in Filmen wie z.B. die Restaurantszene von dem Film „*Cracking Up*“ (1983) mit dem amerikanischen Komiker Jerry Lewis, bei der er sich eine endlose Befragung von Seiten der Angestellten ausgesetzt sieht, bis er schließlich einer der Angestellten erwürgt. In dem Sketch „The Cheese Shop“ von der BBC-Serie Monty Pythons Flying Circus

[Skiv her]

(1969 – 1975) versucht John Cleese vergeblich ein Stück Käse zu kaufen, bevor er nach einer langen Reihe von negativen Antworten auf seine Fragen nach der Ware den Verkäufer erschießt. In der Folge, *The Kipper and the Corpse*, von der britischen TV-Serie *Fawlty Towers* (1975 – 1979) wird der Spieß umgedreht, indem John Cleese als der cholerische Wirt, Basil Fawlty, der nicht mit den Ansprüchen der Gäste klarkommt, einen Gast dadurch beleidigt, dass er ihn sarkastisch fragt, welche Holzsorte für das Tablett ihm recht wäre: „Rosewood, Mahogany, Teak?“ Die Bedienung erweist sich in diesen Beispielen absichtlich oder unabsichtlich statt hilfreich als lästig, was folglich als komische Routine ergiebig ausgenutzt werden kann.

In Übereinstimmung mit der Inkongruenztheorie und der Unterscheidung von Comedy und Kabarett ist die Figur Herbert Knebel in erster Linie eine Figur, die das Lachen erzeugt. Man könnte daher seinen Dialog mit dem Mitarbeiter von Starbucks als ein Streit um Worte betrachten, die für viele Überraschungen der Inkongruenztheorie entsprechend sorgt. Es geht vor allem um Missverständnisse und das trendy Konzept von Starbucks auf komischer Weise als lückenhaft darzustellen, wenn ein Vertreter einer ganz anderen Kultur und Generation in dem Laden bedient werden muss. Dadurch wird eine Reihe von komischen Höhepunkten gesetzt, die sich jedoch nicht in einer Endpointe ausmündet.

6.2.1.7. Zusammenfassung der Analyse von Herbert Knebels Monolog

Comedy wie sie bei den *Mitternachtsspitzen* sozusagen vom Stammpersonal gemacht wird, kann in Übereinstimmung mit der These von Elke Reinhardt betrachtet werden, die besagt, dass Comedy Kabarett minus Gesellschaftskritik sei. In Verbindung mit der Inkongruenztheorie ergibt sich auch bei dem Monolog von Uwe Lyko, dass das Lachen zu erzeugen, die Absicht von dem Bühnendarsteller ist und es gibt deshalb keine gesellschaftskritischen Ansätze.

Die Codes der Rahmenfigur Herbert Knebel erzeugen den Merkmalen eines Rentners, die was das Kostüm betrifft stereotypisch sind: Große Brille, blaue Seemannsschirmmütze. Die Sprache auch als Code verstanden ist dialektisch und im Ruhrgebiet verwurzelt, was davon abgesehen, dass sie ein Merkmal der Rentnergeneration sei, bedeutet, dass der Dialekt vornehmlich der Arbeiter-oder Bauernklasse gehört.

Die Sturheit der Figur wird erst komisch, dass sie behauptet Englisch zu verstehen, was sich bald als eine fehlerhafte Selbsteinschätzung herausstellt. Die Kommunikation zwischen Herbert Knebel und Starbucks läuft aus dem Ruder, weil man in dem Laden darauf besteht den Kunden mit bestimmten englischen Ausdrücken anzusprechen.

Das Publikum lacht, weil mit seinem Vorwissen in dem Monolog gespielt wird und die entstandenen Missverständnisse finden guten Anklang und lösen häufiges Lachen und großen Applaus aus.

[Skriber her]

7. Schlussfolgerung des Projektes

Das Ergebnis der Analyse zeigt, dass der Humor im Kabarett und in der Comedy sich durch die Inkongruenztheorie erklären lässt. Es wird mit dem Vorwissen der Rezipienten gespielt. Bei dem Thema „Sondierungsgespräche“ wird z.B. bei *Extra 3* mit bekannten Piratenfilmen und Werbespots als humoristischen Vorlagen manipuliert. Das Thema und die politischen Teilnehmer sollten den Rezipienten bekannt sein. Die einzelnen Themen, wie z.B. der Widerstand der Grünen gegen die Atomkraft, die von Christian Ehring in sarkastischer Weise in der Sendung angesprochen werden, sollten auch bekannt sein, weshalb keine Hintergrundinformationen zu den einzelnen Themen vermittelt werden. Die humoristischen Stilmittel, die eingesetzt werden, sind die, die laut der Definitionen von Schwarz und Fiedler den stärksten satirischen Effekt haben, nämlich die Travestie und die Entlarvung. In der Sendung *Die Anstalt* wurde die Entlarvung der Parteien der Jamaikaverhandlungen durch eine Kontrastierung zwischen ihren Parteiprogrammen, Parteinamen und früheren Aussagen mit ihren gegenwärtigen Haltungen erreicht. Da greift man ziemlich weit zurück zu den Freiburger Thesen aus 1971 im Falle der FDP, weshalb auch daraus vorgelesen wird, da man annimmt, dass die Thesen heute nicht unter den Rezipienten besonders bekannt sind. Auch das Wahlprogramm der Grünen wurde durch Referenzen zu ihrer früheren Politik in *Der Anstalt* kontrastiert. Das gleiche Muster der Entlarvung und Travestie wurde bei der CSU und den Grünen verwendet. Als Endpoint wurde der Name für die eventuelle Koalition „Schwampel“ gesetzt.

In dem Methodenabschnitt wurde für eine qualitative Analyse auf der Basis von ausgewählten Fernsehkabarett und Fernsehcomedy argumentiert. Bei der qualitativen Analyse droht die Gefahr, dass die Empirie nicht repräsentativ für die Beantwortung der Fragen in dem Problemfeld ist. Die Kriterien für die Auswahl der Sendungen war eine Einschätzung der Sendungen als Vertreter für Humor. Der gesellschaftskritische Humor, wie er im Kabarett vorkommt, benutzt die gleichen Strategien wie andere Arten des Humors und ist durch seine Bezogenheit zur Realität im Kabarett als Kunstform relativ bedingt. Das Spektrum des Fernsehkabarett in der Analyse reicht von Teilen des traditionellen Kabarett in Form der Conférences von Christian Ehring bei *Extra 3* bis hin zu dem medialen Konzept von der gleichen Sendung, aber die theoretische Basis für Humor in Form der Inkongruenztheorie ließ sich hier und auch in *Die Anstalt* wiedererkennen. Auch bei der Comedynummer von Uwe Lyko als Herbert Knebel ließ sich der Überraschungseffekt durchblicken. Seine Typenparodie auf einen Rentner, der durch die Codes hergestellt wird, liefert eine Reihe von Witzen in Verbindung mit seinem unzulänglichen Umgang mit der englischen Sprache und dem Konzept von Starbucks, die Lachen und Beifall auslösen. Die Nummer ist ein Beispiel dafür, dass die Endpoint fehlt, und sich dadurch vom eigentlichen Kabarett unterscheidet. Es gibt keine Darstellung von Missständen und keinen Anspruch auf Veränderungen wie beim gesellschaftskritischen

Kabarett. Besonders das Fernsehkabarett ist tagesaktuell, was Comedy nicht beansprucht zu sein. Die Aktualität zeigt sich oft in den Conférencen, die es dem Conférencier erlaubt über politische Verhältnisse zu sprechen, weil er einen Text vorträgt, der für die Sendung gedacht ist. Jedoch gilt das Prinzip, dass auch Gästekabarettisten über gegenwärtige gesellschaftskritische Themen sprechen.

Wenn nicht eine Rahmenfigur wie Herbert Knebel bei Comedy verwendet wird, und die Figur eine Darstellerfigur ist, wird der Auftritt oft ich-bezogen. D.h. der Auftritt stellt postulierte Selbsterlebnisse dar. Im Kabarett wird auch durch Darstellerfiguren eher auf gesellschaftliche Verhältnisse verwiesen, obwohl das Persönliche auch hier angesprochen werden kann.

Literaturverzeichnis

- Berger, Peter L. *Erlösendes Lachen: das Komische in der menschlichen Erfahrung*
- Hagemann, Christian *Ruhrgebietsdeutsch* Universität Duisburg-Essen, Standort Essen, 2004
- Hickethier, Knut *Film und Fernsehanalyse* Verlag J.B. Metzler, Stuttgart Weimar, 1996
- Hickethier, Knut *Geschichte des deutschen Fernsehens* Verlag J.B. Metzler, Stuttgart Weimar, 1998
- Hippen, Reinhardt *Das Kabarett-Chanson: Typen, Themen Temperamente* pendo-Verlag, 1986
- Hunter, John C. *Human Groups and Social Categories* Press Synd. Of the University of Cambridge, 1981
- Klein, Christina; Evers, Kristina *Übersetzung von Humor* Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, 2015
- Koester, Arthur, *The Act of Creation* Arkana, Penguin Books, Ltd. Wrights Lane London W85TZ England
- Peter, Barbara B. *Satire in journalistischer Mission* (Freiburg 2015)
- Pfister, Manfred *Das Drama* Wilh. Fink Verlag, (München 2000)
- Pschibl, Kerstin *Das Interaktionssystem des Kabarett's Versuch einer Soziologie des Kabarett's* Universität Regensburg 1999
- Rösler, Walther *Gehn ma halt a bisserl unter: Kabarett in Wien von den Anfängen* (Henschel Verlag, Berlin 1991)
- Schäffner, Lothar *Das Kabarett der Spiegel des politischen Geschehens* Kiel 1969
- Scheu, Friedrich *Humor als Waffe: Politisches Kabarett in der Ersten Republik* (Europaverlag 1977)
- Schneider, Henri *Die Theorie Piagets: ein Paradigma für die Psychoanalyse?* Bern, Stuttgart, Wien 1981
- Schwarz, Fabian *Politisches Kabarett und Gegenöffentlichkeit* Wien 2012
- Sobieszek, Julia *Zum Lachen im Keller. Der Simpl von 1912 bis heute.* Amalthea Wien 2007
- Vogel, Benedikt: *Fiktionskulisse: Poetik und Geschichte des Kabarett's* (Mensis 1993)
- Zeher, Klaus Cäsar, *Dialektik der Satire* (Bremen 2001)

Weblinks

- (1) DWDS <https://www.dwds.de/wb/Kabarett> Abgerufen am 10-03-18
- (2) <https://www.volksliederarchiv.de/als-ich-ein-jungeselle-war-tod-von-basel/> Abgerufen am 03-13-18
- (3) <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/erster-weltkrieg/kunst/dada> Abgerufen am 05-04-18
- (4) <https://www.presseportal.de/pm/7840/878336> Abgerufen am 14-05-18
- (5) <http://www.claus-von-wagner.de/programm.html> Abgerufen am 01-02-18
- (6) <http://www.maxuthoff.de/max-uthoff> Abgerufen am 01-02-18

[Skriber her]

(7) <https://www.br.de/nachrichten/erbschaftssteuer-bayern-sonderweg-100.html> Abgerufen am 16-05-18

(8) (<https://www.welt.de/regionales/nrw/article148700465/Helmut-Schmidt-war-ein-grosser-Rhetoriker.html>) Abgerufen am 27-04-18

(9) . (https://programm.ard.de/TV/wdrfernsehen/herbert-knebel-trifft-uwe-karl-heinrich-lyko/eid_28111103934923) Abgerufen am 11-05-18

Anhang

Anhang *Extra 3* Kranzniederlegung

Anhang Herbert Knebel

Anhang Bilder

Extra 3 (Studio und Bilder zum Werbespot)

. *Die Anstalt*

Herbert Knebel