Martina Keiffenheim - 1. September 2021

Zwei sind nicht immer eins

Fragmentarische Gedankengänge zum gesamtdeutschen Kabarett

„Und wenn die Wiedervereinigung kommt – die Mauer, die der Osten errichtet hat, ist an einem Tage niedergerissen, doch die geistige Mauer, an der wir beide arbeiten, wird in zehn Jahren noch nicht abgetragen sein". Hannelore Kaub, „Das Bügelbrett", 1963

Vierzig Jahre getrennt gespottet, inzwischen aber auch schon 30 Jahre gemeinsam gelacht – die Versuchung ist groß, im Kabarett ein Beispiel einer deutsch-deutschen Erfolgsgeschichte zu sehen. Und rein quantitativ betrachtet, hat das ganz sicher auch seine Berechtigung. In Ost und West ist Kabarett dominanter Bestandteil der Unterhaltungskultur. Nie zuvor in der 120-jährigen Kabarettgeschichte gab es mehr Solisten, Bühnen und Festivals. Und rein auf Ostdeutschland bezogen, hat sich aus den 16 Berufskabaretts und einer Handvoll Solistinnen und Solisten (Stand 1989) eine, den Zahlen nach, „blühende Kabarettlandschaft" entwickelt. Leipzig allein hatte zwischenzeitlich eine zweistellige Anzahl von Kabarettbühnen und ist seit 1991 Veranstalter der Lachmesse, dem größten und bedeutendsten Kabarettfestival der Republik. Aber haben sich die seit den 1970er Jahren auseinanderdriftenden Kabarettszenen in Ost- und Westdeutschland wirklich wieder zusammengefunden? Oder existiert man einfach nur nebeneinander, ohne sich wirklich für den anderen zu interessieren? Auch wenn die Relevanz von Kabarettpreisen nicht unkritisch zu sehen ist, so zeigt die Statistik des in Mainz angesiedelten, in mehreren Sparten verliehenen Deutschen Kleinkunstpreises, dem ältesten und, nach weit verbreiteter Ansicht, bedeutendsten Kabarettpreis der Republik, relativ eindeutig: Gleichberechtigung sieht anders aus. Von den mehr als 100 Preisträgerinnen und Preisträgern seit 1990 kamen weniger als zehn aus dem Osten. Unter den seit 2008 ausgezeichneten Ehrenpreisträgerinnen und Ehrenpreisträgern ist bis heute niemand aus Ostdeutschland. Greift man eine seit den 1990er Jahren immer wieder aufflammende Diskussion auf, könnte man provokant formulieren: Die Rolle des „Ossi" entspricht der Rolle der Frau im Kabarett – der „Wessi" ignoriert sie. Wozu auch passt, dass es erst einmal eine ostdeutsche Preisträgerin in der Sparte Kabarett gab: Simone Solga im Jahre 2018. Zwei Fliegen mit einer Klappe, Gratulation an die Jury!

Dabei war der Ausgangspunkt zunächst gleich: nie wieder Faschismus, nie wieder Krieg. Diese Grundhaltung ist nach 1945 Motivation einer jungen Generation im Osten wie im Westen, Kabarett als eine explizit politische Kunst zu begreifen und hierfür als adäquate Ausdrucksform das politisch-satirische Ensemblekabarett zu nutzen, das ein Vierteljahrhundert gesamtdeutsch prägend bleibt. Man versteht sich als kritischer Begleiter und Gewissen der jeweiligen Republik, wobei in der DDR die zunächst als bourgeois und deshalb überholt angesehene Kunstform Kabarett erst verspätet und unter behördlicher Aufsicht Aufnahme in den staatlich organisierten Kulturbetrieb findet, sich dann aber als

durchgehende Erfolgsgeschichte erweist. Zu der 1953 bzw. 1954 gegründeten Distel in Berlin und Pfeffermühle in Leipzig kommen seit den 1960er Jahren immer weitere Berufskabaretts hinzu, 1976 beschließt der Ministerrat die Gründung von Kabaretts in allen Bezirksstädten. Es zählen mehr als 1.000 Jugend-, Betriebs-, Pionier- oder Studentenkabaretts dazu. Allerdings gehören, getreu der kapitalistischen Maxime: „Wer bezahlt, bestimmt“, Zensur und Programmeingriffe zum kabarettistischen Alltag. Gleichzeitig übernehmen die Kabaretts im Osten eine wichtige Ventilfunktion: Sie kanalisieren den Unmut der Bevölkerung und geben diesem stellvertretend Ausdruck. Und auch wenn formale und/oder inhaltliche Veränderungen weitgehend ausbleiben, so agieren die Bühnen vor allem seit den 1980er Jahren zunehmend mutiger, balancieren gekonnt auf dem schmalen Grat zwischen Verbot und Anpassung. Personifiziert im Autorenduo Peter Ensikat/Wolfgang Schaller und den für die Dresdner Herkuleskeule entwickelten Kabarettstücken, übernimmt das Kabarett zeitweise sogar die Funktion des gesellschaftskritischen Gegenwartstheaters. In Rundfunk und Fernsehen allerdings ist es so gut wie gar nicht vertreten.

In der BRD dagegen führt die vor allem durch den Medienerfolg in „Straßenfeger-Qualität“ erreichte Popularität dieser Kunstform zur großen Krise der 1960er Jahre. Als „freiwillige Staatskabaretts“ und „Millowitsch-Theater für Intellektuelle“ angegriffen, wird das Ensemblekabarett ein westdeutsches Auslaufmodell, der politische Anspruch zum Verhängnis: „Damals brauchte man nur mit einem Hämmerchen an ein kleines Glöckchen zu schlagen, dann übertrug sich das wie ein Sturmläuten. Heute kann man mit einem riesigen Holzhammer an eine mächtige Glocke schlagen, dann fragen die anderen: Hat es nicht geklingelt?“, so Werner Finck 1964.

Innovation ist gefragt. Formal wie inhaltlich vollzieht sich ab den 1970er Jahren der Wandel hin zum, von Solistinnen und Solisten geprägten, postmodernen Kabarett: thematisch nach allen Seiten offen und mit den vielfältigen Möglichkeiten der Kleinkunst von der Travestie bis zur Pantomime spielend. Darüber hinaus entwickelt die westdeutsche Kabarettszene professionelle Organisationsstrukturen. Es entsteht bundesweit eine neue Infrastruktur mit auf Kabarett und Kleinkunst spezialisierten Gastspielbühnen und Agenturen. Die Integration der „Bohème-Kunst Kabarett“ in den kommerziellen Unterhaltungsbetrieb beginnt. Wirkungslosigkeit wird nicht mehr als Scheitern empfunden, aus Angriff wird Nabelschau, der neue Ansatz ist eher privat.

Auf diese bunte Vielfalt des Westens trifft 1990 das ostdeutsche Kabarett, wobei dessen Aufgabenstellung zunächst einmal die mit der Privatisierung der einzelnen Bühnen und dem Reputationsverlust verbundenen Probleme sind. Und während das westdeutsche Kabarett an Helmut Kohl verzweifelt, sein Klischee vom „Jammerossi“ pflegt und sich in eine sinnfreie Comedy-Diskussion stürzt, hält das ostdeutsche Kabarett bis heute an der

scheinbar überkommenen Ensemble-Form fest, entwickelt „ostalgische“ Gefühle und leckt seine Wunden. Der „Besserwessi“ ersetzt den Politfunktionär als Feindbild. Ein Kabarettsterben findet nicht statt, fast alle der 16 DDR-Berufskabaretts haben bis heute überlebt und spielen seither in privater Trägerschaft mehr oder minder erfolgreich in ihren jeweiligen Städten.
Kooperationen zwischen Ost und West bleiben die Ausnahme. Und sind noch seltener von Dauer. Aktuell versprechen Helmut Schleich und Uwe Steimle mit ihrem Programm „MIR san MIR … und mir ooch! „ die kabarettistische Grenzerfahrung der besonderen Art. In den Kabarettprogrammen der 1990er Jahre spiegelt sich dagegen das wechselseitige Unverständnis im vereinten Deutschland. Wobei die deutsch-deutsche Thematik seit Beginn des 21. Jahrhunderts immer weniger von Bedeutung ist, sich in dieser Hinsicht ein Status quo des gegenseitigen Desinteresses oder, positiver formuliert, der grundsätzlichen Tolerierung nach dem Motto: „Wir stimmen darin überein, nicht übereinzustimmen“ durchgesetzt hat.

Gemeinsam ist heute das bis jetzt nur begrenzt erfolgreiche Bemühen, ein jüngeres Publikum – im Kabarettbereich gilt alles unter 60 als jung – zu erreichen. Und gemeinsam ist die Erkenntnis: Sex sells – auch und gerade im Kabarett. Sei es im knackig formulierten Titel (auch wenn es sich im Programm inhaltlich um ganz andere Dinge dreht) oder die vielzähligen „Mann/Frau-Geschichten“.

Der Gründer des Deutschen Kabarettarchivs, Reinhard Hippen, hat den Erfolg des bundesdeutschen Kabaretts auch darauf zurückgeführt, dass dieses in den 1960er Jahren die Stelle der tourenden Boulevardtheater ein- und deren Funktion im Kulturbetrieb übernahm. Und dem Boulevard hat es sich heute mehr denn je angenähert, es ist weiter denn je, in Ost wie West, entfernt von seiner Kern-DNA als „Keller-Kultur“. Das Brettl als moralische Anstalt, im Deutschland des 21. Jahrhunderts scheint dieser Anspruch veraltet. „Gefügig, leise, zahm und still darf hier jeder machen, was er will“, betont Konstantin Wecker schon in den 1970er Jahren.

In den vergangenen zwei Jahren ist ja viel über die Systemrelevanz von Kultur im Allgemeinen diskutiert worden. Schon vor der Pandemie hatte das gesamtdeutsche Kabarett ein Problem. Von Kabarett-Autor Wolfgang Schaller schon in den 1990er Jahren so umschrieben: „Kabarett muss sich wieder besinnen als Kunstform. Der Stoff ist beileibe nicht ausgegangen, und wir sind da, wo wir immer schon waren: in der Opposition. Ich könnte es noch ertragen, dass Kabarett weniger gefragt ist, aber ich könnte es nie ertragen, dass Kabarett belanglos wird“. Inwieweit das Kabarett von dieser Belanglosigkeit derzeit noch entfernt ist, das wiederum ist eine ganz andere Frage.

Dieser Text ist zuerst erschienen in Politik & Kultur 09/2021.

Martina Keiffenheim - 1. September 2021

Copyright: Alle Rechte bei Deutscher Kulturrat