

Mario Huber

Der eine kommt ins Archiv, der andere kommt nicht ins Archiv

Praxeologische Überlegungen zum „Begriff“ des Kabarett und zu den Sammlungen des Österreichischen Kabarettarchivs

Das Österreichische Kabarettarchiv (ÖKA; Abb. 1 und 2) in Graz hat es sich zur Aufgabe gemacht, unterschiedliche Formen der Kleinkunst in Österreich zu dokumentieren.¹ Ausgehend von den Sammlungen des ÖKA, mit einem Fokus auf die letzten 30 Jahre Kabarettgeschichte in Österreich, soll hier ein soziologischer, speziell praxeologischer Zugang zum Kabarett der Jahrtausendwende gefunden werden. Dabei stehen Aspekte der Kunstform im Mittelpunkt, die bislang, auch in Definitionsversuchen, weitestgehend außen vor geblieben sind. Die Erörterung folgt der grundsätzlichen Beobachtung, die sich auch aus den Archivbeständen ergibt, dass in der Regel keine Kabarett-Texte veröffentlicht werden. Kabarettistinnen und Kabarettisten treten stattdessen in unterschiedlichsten medialen Formationen abseits des Kabarett in Erscheinung: als Autorinnen und Autoren, Musikerinnen und Musiker etc. Seit etwa 30 Jahren werden jedoch Aufzeichnungen von Programmen produziert, die auf große Nachfrage stoßen. Kabarett z. B. nur auf Grund des textuellen Materials definieren zu wollen, greift deshalb zu kurz; hier wird die These vertreten, dass das Kabarett einen Komplex aus Praktiken und Diskursen darstellt.

Der folgende Text besteht aus drei Teilen: Erstens wird ein kurzer Überblick über unterschiedliche Definitionsversuche von „Kabarett“ gegeben, um das Feld und die begrifflichen Ausarbeitungen heuristisch zu fassen. Folgend wird der praxeologische Zugang erläutert und ein Kategorienkatalog vorgestellt, der die künstlerischen und ökonomischen Praktiken, die in Zusammenhang mit dem Kabarett stehen, identifizieren sowie Schlüsse auf die bestimmte Subjektkultur der Kabarettistin bzw. des Kabarettisten ermöglichen soll. Abschließend wird anhand ausgewählter Beispiele aus den Sammlungen des ÖKA dieser Zugang illustriert. Ziel ist nicht, eine neue (normative) Definition zu etablieren oder einen oder mehrere der vorhandenen Definitionsversuche zu desavouieren. Dieser noch weiter auszuarbeitende „Entwurf“ soll einen neuen Blick auf das Feld, die

¹ Für kritische Durchsicht dieses Beitrages und Kommentare dankt der Verfasser Iris Fink, Alena Heinritz und Beatrix Müller-Kampel.



Abb. 1: Österreichisches Kabarettarchiv.

Praktiken und die damit verbundenen Akteurinnen und Akteure ermöglichen, um die Kunstform in ihrer Körper-, Artefakt-, Medien-, Zeit- und Ortsabhängigkeit zu kontextualisieren.

1 Kabarettdefinitionen und -forschung

Die grundsätzliche methodische Herangehensweise an eine Begriffsbestimmung ist einerseits systematisch oder andererseits historisch. Auf systematische Weise „Kabarett“² zu bestimmen, passiert jenseits von Definitionen zum „Komischen“ oder dem „Lachen“ von Bergson über Freud bis Iser (vgl. Bergson 1921; Freud 1992; Iser 1976).³ So versucht es z. B. Reinhard Hippen, der Gründer des deutschen Kabarettarchivs in Mainz:

Das Kabarett, als Gattung der darstellenden Kunst, vereint in universaler Mischform, Formen des Theaters (z. B. Monolog, Dialog, Szene), der Literatur (z. B. Lyrik, Prosa, Dramatik) und der Musik (z. B. Lied, Chanson, Couplet) und bedient sich eigener Mittel (z. B. Irreführung, Auslassung, Sprachspielerei) und Methoden (z. B. Travestie, Parodie, Karikatur). (Hippen 1994, 1)

² Eine Abgrenzung von Comedy oder Stand-up-Comedy soll hier nicht versucht werden, was aber mit keinerlei (kultur-)konservativen oder wertenden Ambitionen zusammenhängt. Für den folgenden Zusammenhang, wie ersichtlich werden sollte, sind Künstlerinnen und Künstler, die sich selbst nicht als Kabarettistinnen und Kabarettisten verstehen, zu vernachlässigen.

³ Siehe zu diesem Thema den grundlegenden Aufsatz *Komik und das Komische: Kriterien und Kategorien* von Beatrix Müller-Kampel (2012).



Abb. 2: Österreichisches Kabarettarchiv.

Hippen spricht hier von einer Mischform; Kathrin Bender schreibt 2008 – dem Zeitgeist entsprechend – mit sehr ähnlichen Komponenten vom multimedialen Charakter des Kabaretts (vgl. Bender 2008, 62). In beiden Varianten sollte zu diesen Merkmalsbündeln, so muss man ergänzen, die wittgensteinsche Familienähnlichkeit als epistemologische Basis mitgedacht werden. Dem historischen und damit wandelbaren Zugang widmen sich unterschiedliche Texte der Kabarettgeschichtsschreibung, oft mit Fokus auf politische Verfolgung und Zensur. Im österreichischen Zusammenhang ist hier in erster Linie das umfangreiche Œuvre von Hans Veigl und Iris Fink (vgl. Veigl 2013; Fink und Veigl 2016) zu nennen. Dabei wird sowohl auf formale als auch inhaltliche Definitionen weitestgehend verzichtet. Stattdessen wird eher der soziokulturelle Hintergrund beleuchtet.

Was sich aber für das Kabarett als die üblichere Zugangsweise herausgestellt hat, ist das Aneinanderreihen von unterschiedlichen Zitaten und Positionen zum Thema Kabarett, oft von den ausführenden Akteurinnen und Akteuren selbst. So findet sich auf der Homepage des Deutschen Kabarettarchivs eine Datei mit fast 40 Seiten an Definitionsversuchen, u. a. auch mit solchen von Dieter Hildebrand, Volker Pispers und Gerhard Polt (vgl. Heil 2017). Jenseits der Frage, ob eine Definition denn überhaupt sinnvoll sei, steht also ein Bedürfnis der (Selbst-)Beschreibung – also eine bestimmte Praktik der Selbstverortung der Kabarettistinnen und Kabarettisten. Diskursanalytisch (und auch praxeologisch) interessant ist, dass aus bestimmten Zeitabschnitten des 20. Jahrhunderts, allen voran der Zeit der NS-Diktatur, oft mehr Texte darüber, was Kabarett sein soll, nicht sein soll und darf – oder früher, als alles noch besser war, gewesen ist –, vorhanden sind als tatsächliche Texte der Ausführenden. Auch die wenigen vorhandenen Nachlässe sind in diesem Punkt meist nicht sehr aufschlussreich oder harren noch der Auf-

arbeitung. Diese Ausgangslage, die sich auch in den Sammlungen des ÖKA widerspiegelt, führt die doppelte Schwierigkeit der Definition vor Augen: Nicht nur, dass sich die Kunstform verändert, zudem sind vielfach keine Primärtexte vorhanden.

Sehr einflussreich war und ist deshalb wahrscheinlich auch Jürgen Henningsens Zugang, der bereits 1967 in seiner *Theorie des Kabarett*s mit Blick auf die Rezeption jenseits von Textzeugen festgestellt hat: „Kabarett ist Spiel mit dem erworbenen Wissenszusammenhang des Publikums“ (Henningsen 1967, 9). Und weiter: „Ist Kabarett Spiel mit dem erworbenen Wissenszusammenhang des Publikums, dann sind seine möglichen Gegenstände die Bruchstellen dieses Wissenszusammenhangs“ (Henningsen 1967, 29). Henningsens Zugang führt zu einer Definition, die wegen ihrer Offenheit und überzeitlichen Gültigkeit viele Anhängerinnen und Anhänger gefunden hat. Sie ist insofern für die weiteren Überlegungen von Interesse, als damit bestimmte Praktiken des Selbst und Subjektivierungsphänomene benennbar werden, die wesentliche Bereiche des kabarettistischen Arbeitens adressieren: In einer praxeologischen Wendung beinhaltet das „Spiel mit dem Wissenszusammenhang des Publikums“ implizit die Komponente der Sanktionierung durch ebendieses Publikum bei regelwidrigen Handlungen (vgl. Alkemeyer 2013, 58), wodurch die „Bruchstellen“ im Wissen durch die stärkere Betonung der Gegenseitigkeit eine aushandelbare Komponente bekommen. Der Wissenszusammenhang wird immer individuell generiert und ist orts- und zeitabhängig. Die Frage nach dem Spiel bedeutet in dieser Wendung auch, dass das Publikum bereit sein muss, in das Spiel einzutreten, was Henningsen anscheinend übersieht.

Man könnte hier noch weitere Zugänge erörtern, z. B. Kerstin Pschibls, die die grundsätzliche Zeitgebundenheit der Inhalte hervorhebt (vgl. Pschibl 1999, 51), oder Arne Kapitzas, der narratologisch zwischen autobiografischer Person, Rahmenhandlung und Typen unterscheidet (vgl. Kapitza 2017, 214). Insgesamt zeigt sich – wie in den meisten Bereichen der literatur- und theaterwissenschaftlichen Begriffsarbeit – eine große Bandbreite, die jeweils mit ihren eigenen Unzulänglichkeiten zu kämpfen hat; im verschärften Fall hier zudem mit dem Fehlen einer Textbasis.⁴

⁴ Was hier ausgeklammert wurde und aufgrund der Umfangsbeschränkung des Texts nicht eingeholt werden kann, sind die musikalischen Aspekte des Kabarett. Die lange Tradition der Chansons, Songs und Bänkellieder, die auch oft über längere Zeiträume mit nur leicht veränderten Texten überdauert haben, ebenso oft mit Notationen überliefert und auch mittlerweile in der Aufführung weitestgehend von den Urhebern unabhängig geworden sind, müssen in diesem Rahmen als Kontrast zum Gesagten stehen bleiben. Eine mögliche Anschlussstelle für einen praxeologischen Zugang sollte sich jedoch aus dem Dargestellten erschließen.

Die erwähnte literatur- und theaterwissenschaftliche Forschung widmet sich dem Kabarett nur wenig, was vermutlich mit der grundsätzlichen Textlosigkeit zusammenhängt.⁵ Wie schwer die Bearbeitung einer Aufführung ohne Textgrundlage sein kann, lässt sich z. B. anhand Elfriede Jelineks Stück *Ulrike Maria Stuart* und dessen Inszenierung durch Nicolas Stemann bzw. des von Ortrud Gutjahr herausgegebenen Bandes dazu einigermaßen nachvollziehen (vgl. Gutjahr 2007). Werk- und Autorbegriffe sind schnell als Hilfskonstruktion wieder zur Hand, wo eigentlich komplexere Zusammenhänge zwischen Aufführungssituation, Interpretation und auch Interaktion interessant wären.⁶ Im Kabarettkontext wird deshalb oft auf bestimmte, einfacher fassbare Formen fokussiert, die stark am Inhalt interessiert sind und die Aufführungspraxis außen vor lassen. Zumeist sind dies die politische und auch „literarische“ Dimension, mit Bertolt Brecht, Kurt Tucholsky und Karl Valentin als oft implizite Bezugspunkte (vgl. Bauschinger 2000). Auch Arne Kapitzas Vorschlag, wie z. B. mit den großen Archivbeständen des deutschen Kabarettarchivs und auch YouTube-Inhalten umgegangen werden soll, zeigt wieder in eine ähnliche Richtung: Für eine wissenschaftliche Analyse sollen die Texte ordentlich transkribiert und eine metrische Analyse bei Liedern durchgeführt werden (vgl. Kapitza 2017, 215). Praktische Umsetzbarkeit wird hier offensichtlich hintangestellt.

Dass die Aufzeichnung eines Kabarettabends, in welcher Form auch immer, eine zusätzliche Inszenierung bedeutet und auch ein dementsprechendes, angepasstes Skript verwendet, wird ob der Nichtbehandlung unsichtbar. Die aufgezeichneten Auftritte haben oft wenig mit der alltäglichen Tournee-Routine-Praxis und den Kleinkunsthöfen zu tun. So ist z. B. Josef Haders Programm *Privat* in der Burgarena Finkenstein aufgezeichnet worden, einer Freiluftbühne, die entfernt an antike Theaterbühnen erinnert. Die Ausgangssituation der Aufführung, dass ein Textgerüst vorhanden ist, welches je nach Ort, Publikumszusammensetzung oder zeitlichem Rahmen adaptiert wird, ist durch die Vor- und Nachlässe im Kabarettarchiv in einigen Fällen sehr gut rekonstruierbar. So finden sich z. B. im Nachlass von Peter Orthofer, der u. a. für Alfons Haider und Hans Peter Heinzl in den 1980er- und 1990er-Jahren Programme verfasst hat, unterschiedliche Fassungen von ein und demselben Sketch, jeweils mit neuen und austauschbaren Überleitungen, sodass er in mehrere Programme aufgenommen werden konnte. Dies ist der Regelfall. Andere Momente bei Auftritten, die eine – spontane oder

⁵ Eine umfangreiche Bibliografie zum österreichischen Kabarett und dessen Geschichte findet sich in den erwähnten Werken von Iris Fink und Hans Veigl (vgl. Veigl 2013, 498–505; Fink und Veigl 2016, 447–459).

⁶ Ich danke Thomas Kater in diesem Zusammenhang für wertvolle Anregungen.

geplante – Interaktion mit dem Publikum darstellen, fallen zusätzlich aus dem Blick. Auch gibt es, wie z. B. bei Theateraufführungen üblich, eine gewisse Varianz zwischen Premiere und Dernière. Um eine schiefe Analogie zur Musik herzustellen: Es gibt nur Live-Alben, eigentlich keine Studio-LP, „Overdubs“ muss man hier wie dort in Kauf nehmen, ohne Genaueres zu wissen. Mit der Praxis, dass seit ungefähr 30 Jahren Audio- und Videomitschnitte in großem Maß produziert werden, wird der Arbeit des ÖKA natürlich unter die Arme gegriffen und es gibt damit zumindest eine aufgezeichnete Version einer Tournee der jeweiligen Kabarettistin oder Kabarettisten.⁷ Bedenkt man aber, was man nicht berücksichtigen kann, bleibt mitunter Resignation.⁸

In der hier gewählten Perspektive sollen nun Aspekte in den Mittelpunkt rücken, die sich einerseits aus den Sammlungen des ÖKA ergeben, andererseits (sowie damit zusammenhängend) durch die populär-kulturelle Grundform des Kabarets. Die kommerzielle Ausrichtung und die vielfältige Abhängigkeit, einerseits vom medial vermittelten politischen oder wirtschaftlichen Tagesgeschäft sowie andererseits vom flüchtigen Klatsch und Tratsch, wobei oft das einzig „Neue“ oder Innovative tatsächlich eine „Neuigkeit“ ist, so das hier vertretene Verständnis von Kabarett, sind intrinsische Komponenten. Ebenfalls sind die Veröffentlichungen der Kabarettistinnen und Kabarettisten in diesen Rahmen einzuordnen. Dadurch lässt sich die Blickrichtung ändern: Pragmatisch und vereinfacht betrachtet ist Kabarett das, was die Kabarettistin oder der Kabarettist

7 Für viele Programme gibt es zudem im Archiv meist eine zweite oder auch dritte Aufzeichnung aus diversen Radiosendungen oder durch unveröffentlichte Mitschnitte oder „Bootlegs“ aus dem Theatercafé in Graz sowie durch extensive Schenkungen wie durch den Journalisten Peter Blau, der jahrelang viele Programme in Wien (Kulisse, Spektakel, Niedermair etc.) aufgezeichnet hat.

8 Ein weiterer Zugang zum Begriff „Kabarett“ ist vielleicht gerade deshalb auch in der Figur des Scheiterns zu suchen bzw. im Eingestehen der Unmöglichkeit einer Definition. Volker Kühn ordnet sich in diese Tradition ein, jedoch mit einem Fokus auf dem Inhalt: „Der leichten Muse ist schwer beizukommen, auch im Nachhinein. Was nichts und niemanden so recht ernst zu nehmen bereit ist, auch sich selbst nicht, entzieht sich der Einordnung in Schubfächer und Karteikasten auch nach Jahren noch. Was für den Tag geschrieben ist, will nicht nach einem halben Jahrhundert noch Wirkung haben, nicht einmal belächelt werden. Was sich wie das Kabarett, an der Zeit entzündet und je nach Lust, Laune und Anspruch zur Erheiterung, als Muntermacher oder einfach zum Spaßverderben an die Zeitgenossen wendet, will nicht nach Urzeiten noch Zeitvertreib bieten. // Nicht einmal über die Schreibweise ist man sich einig. Was dem einen das große C in CABARET, ist dem andern sein hartes K in KABARETT mit dem doppelten t. Angesiedelt zwischen Kalauern und Klamotten, Pfeffer und Pointen, Agitation und Amusement, Zeitkritik und Augenzwinkern, paßt es weder ins Theater noch auf die Operettenbühne“ (Kühn 1984, 8–9, zit. n. Veigl 2013, 7–8).

daraus macht – und wofür sie oder er Zuseherinnen und Zuseher findet. Dies trifft sich ungefähr mit Alfred Dorfers fast zirkulärem Zugang, der meint: „[Das] Kabarett ist kein Begriff, eher eine Marke. Es kulminiert alle unterschiedlichen Stile, die auf (Kabarett-)Bühnen ihr Zuhause finden“ (Alfred Dorfer, zit. n. Maier und Potzinger 2015, 40). Mit der „Marke“, der kommerziellen Ausrichtung und der Selbstsytuierung innerhalb bestimmter Grenzen, ist ein wesentlicher Aspekt des Kabarettis getroffen, der von den Akteurinnen und Akteuren (zumindest öffentlich) weniger diskutiert wird. In der Folge ist der öffentliche Auftritt auf einer – nicht näher bestimmbar – Bühne konstitutiv sowie ein Selbstverständnis als Kabarettistin oder als Kabarettist. Damit rücken einerseits die verschiedenen sozialen Praktiken als vergesellschaftete, eingespielte Handlungsrouninen, die regelmäßig, gewohnt und kompetent ausgeführt werden, und das dafür vorhandene implizite Wissen in den Vordergrund. Andererseits, da auch nicht ständig nach Kabarettdefinitionen gesucht wird und, wie in vielen Kunstsparten, in erster Linie die Künstlerin oder der Künstler vermarktet werden soll, ergibt sich daraus ein Zugang, der explizit auf die einzelne, handelnde Person, das Künstlersubjekt, fokussiert. Weitergedacht sind damit auch die sehr offenen Eingangsbedingungen für das ÖKA abgesteckt. Dieser „phänomenadäquate“ Zugang ermöglicht in der Folge die Frage nach den unterschiedlichen Praktiken und damit verbundenen Subjektvorstellungen in den Blick zu nehmen.

2 Praxeologie

Der Begriff „Praxeologie“ bezeichnet die Wissenschaft von Praktiken. Praktiken sind Handlungen, die mehrere Personen einer Gesellschaft routiniert vollziehen. Folgt man Andreas Reckwitz, lässt sich generell festhalten: „Eine Praktik besteht aus bestimmten routinisierten Bewegungen und Aktivitäten des Körpers. [...] Diese Körperlichkeit des Handelns und der Praktik umfasst die beiden Aspekte der ‚Inkorporiertheit‘ von Wissen und der ‚Performativität‘ des Handelns (Reckwitz 2003, 290)“.⁹ Es geht dabei, nach Reckwitz, um die „körperlich-leibliche Mobilisierbarkeit von Wissen“, die von der sozialen Umwelt des Akteurs und von diesem selbst als „skillful performance“ interpretiert werden kann. Denn:

⁹ Jedoch so ist in Anschluss an Theodore R. Schatzki festzuhalten und herauszustellen, dass Praktiken bestimmte Handlungswege präfigurieren und nicht determinieren sowie im Zusammenhang mit den impliziten Regeln des jeweiligen „Spiels“ verstanden werden müssen (vgl. Alkemeyer 2013, 47). Damit ist die wandelbare Komponente der Praktiken stärker betont.

[D]ie Praktik als soziale Praktik ist nicht nur eine kollektiv vorkommende Aktivität, sondern auch eine potenziell intersubjektiv als legitimes Exemplar der Praktik X verstehbare Praktik – und diese soziale Verständlichkeit richtet sich auf die körperliche „performance“. (Reckwitz 2003, 290)

Gebündelt und makroskopisch betrachtet, ohne auf diese Perspektive verkürzen zu wollen, ergeben die Praktiken in ihrer spezifischen je (nicht ganz) individuellen Verbindung bestimmte Subjektkulturen (vgl. Reckwitz 2006, 11–12), die sich eben anhand der Praktiken unterscheiden und grob ordnen lassen. Bezüglich der Praktiken (und der damit eröffneten sozialen Felder) sieht Reckwitz, in Anschluss und Weiterentwicklung von Bourdieu,¹⁰ in der Arbeit, in den persönlichen und intimen Beziehungen sowie in den (begrifflich von Michel Foucault geborgten) „Technologien des Selbst“ die größten Distinktionsmöglichkeiten (vgl. Reckwitz 2006, 16). Damit umfasst dieser Zugang auch die materielle Umwelt des Akteurs oder der Akteurin. Es kann davon ausgegangen werden, dass bestimmte Kommunikationsmedien – vom Buchdruck bis zu webbasierten, multimedialen Distributionsformen – erst ganz bestimmte Komplexe von sozialen Praktiken ermöglicht haben und deshalb ebenfalls Einfluss nehmen (vgl. Reckwitz 2003, 290). Mit Blick auf das Kabarett und seine Akteurinnen und Akteure, speziell für die letzten 30 Jahre in Österreich, ist dieser Zugang gewinnbringend, da hier im Sinne von Reckwitz mit Blick auf die Subjektkultur eine „massenmediale Inszenierung von expressiver Individualität“ als idealer Ich-Vorstellung und Kreativitätsdogma anzutreffen ist (vgl. Reckwitz 2016b, 208).

Im Folgenden soll das künstlerische Betätigungsfeld Kabarett als Ort mit einer bestimmten Subjektkultur, die als „mitspielfähig“ anerkannt worden ist (vgl. Alkemeyer 2013, 34), verstanden werden, in dem neben den künstlerischen ebenso stark ökonomisch motivierte, im Sinne der Popkulturforschung primär auf „ästhetisches Vergnügen“ abzielende (vgl. Maase 2019, 107–108) Gestaltungsparameter wirksam werden. Die unterschiedlichen Ansprüche und damit verbundenen Erwartungen ergeben dabei interessante Kurzschlüsse, die z. T. auch

10 Der Stellenwert von Pierre Bourdieus Arbeiten für die praxeologische Forschung ist insgesamt herauszustellen. Viele Anknüpfungspunkte für spätere praxeologische Überlegungen, d. h. subjektivistische und objektivistische Erkenntnisweisen in ihrer jeweiligen Einseitigkeit vermeidenden Positionierung, lassen sich in Bourdieus Buch *Sozialer Sinn* finden (vgl. Bourdieu 1987, 97). Auch der bereits erwähnte Begriff des (ernsten) Spiels sowie die daraus resultierenden impliziten Spielregeln bestimmter Felder sind in der Feld- und Habitus-Theorie schon angelegt (vgl. Bourdieu 1995, 27; 2012, 17). Ebenso lassen sich die folgenden Überlegungen zu ökonomischen und zugleich künstlerischen Positionierungen bei Bourdieu in unterschiedlichen Varianten finden, mit einer Wendung auf das literarische Feld z. B. in *Die Regeln der Kunst* (vgl. Bourdieu 2001, 198–205).

in Bereichen des Schauspiels und der Populärmusik anzutreffen sind. Der Performanzaspekt der Kunstform, in diesem Fall Kabarett, und die Performanz des Künstlersubjekts stellen sich in diesem Zusammenhang zwar einerseits als untrennbar und (intrinsischer) Kern der Kunstform dar (vgl. Reckwitz 2016b, 201), d. h. es kommt zu einer Aufführung vor Publikum, die auf Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit zielt. Andererseits gibt es auch eine „handwerkliche“ Dienstleistungskomponente der Darbietung (vgl. Reckwitz 2016b, 203), die die immanente Evaluation, zumindest rezipientenseitig, provoziert und als Korrektiv fungiert – die Kabarettistin bzw. der Kabarettist beobachtet sich und die Publikumsreaktion und verändert sein Vorgehen.¹¹ Hier spielt einerseits eine bestimmte – nachmoderne – Vorstellung von Kreativität eine Rolle, die das „Neue“ im Re-Arrangement von Gegebenem wiederfindet, wodurch eine ausgeprägte Selektionskompetenz an Relevanz gewinnt (vgl. Reckwitz 2016b, 210), der auch mit einer entsprechenden evaluierenden Rezeptionshaltung einhergeht.¹² Andererseits kommt hinzu, dass die Kabarettistinnen und Kabarettisten immer mehr zu „öffentlichen Figuren“ werden, deren künstlerisches Agieren durch die Massenmedien leichter verfolgbar und einschätzbar wird (vgl. Reckwitz 2016b, 212) und mit bestimmten (medial unterschiedlich gelagerten) Erwartungen aufgeladen wird – kurz, sie sind zumindest teilweise im „Starsystem“ angelangt,¹³ was auch diverse Interview- und Artikel-Serien in Illustrierten bezeugen. Dieser personen- oder subjektzentrierte (in einigen Ausnahmen auf Gruppen, Ensembles und Bühnen erweiterte Zugang) spiegelt sich auch in der Ordnung des ÖKA und lässt anhand der vorhandenen Praxis- und Diskursformationen (vgl. Reckwitz 2016a) Rückschlüsse auf die Subjektkultur zu. Zudem gilt es zu bedenken, dass hier ein relativ rudimentäres Konzept von „Authentizität“ zum Wirken kommt, was auch als Teil der sich seit den 1960er-Jahren in allen Bereichen ändernden Künstlerinnen- und Künstlervorstellungen sowie damit verbunden von Selbst- und Subjek-

11 Ebenfalls gehörten zu diesem Punkt die bewussten Interaktionen mit dem Publikum und das vorsorgliche Anpassen der Programme an die jeweilige Umgebung. Alfred Dorfer meint z. B., dass er bei Auftritten in Deutschland und der Schweiz langsamer spielen müsse, da die jeweiligen Kabarett-Traditionen und Publikumsvorstellungen in den beiden Ländern dies auch von ausländischen Kabarettisten abverlangen würden, sollten diese eine positive Reaktion auf ihr Programm wünschen (Alfred Dorfer in einer persönlichen Mitteilung).

12 Siehe auch die weiter oben erfolgten Erörterungen zu Henningsens „Spiel“ mit dem „Wissenszusammenhang“.

13 David P. Marshall spricht insgesamt mit Blick auf das weitläufige Feld der unterschiedlichen medial erzeugten „Stars“ von „familiarization“, speziell mit Blick auf die medial gesteuerte Vermittlung (vgl. Marshall 1997, 130–132). Nicht nur die Kunstform, sondern die Kabarettistinnen und Kabarettisten selbst werden zur „Marke“.

tinszenierungen zu sehen ist (vgl. Reckwitz 2012, 239–268): Die Unterscheidung zwischen Bühnenfigur und Darstellerin und Darsteller ist oftmals für das Publikum nicht durchschaubar und wird auch durch die Vermarktung und mediale Aufbereitung weiter verwischt. Künstlernamen und ausgewiesene Kunstfiguren, von wenigen Ausnahmen abgesehen, sind nicht stark vertreten.¹⁴

Durch die unterschiedlichen Ebenen der sammelbaren Materialien und der tatsächlichen Aufführungssituation ergeben sich zusätzlich zwei nicht gänzlich auflösbare Reibungsflächen für Rezeption und folgend für die Analyse. Es besteht auf der einen Seite ein Widerspruch zwischen der medial aufbereiteten Veröffentlichung der Darbietungen, die nur eine Iteration einer Folge darstellt und eine fixierte Form suggeriert, und der „spontanen“, einmaligen *performance*, die individuellen Ausformungen Raum gibt. Dieser Aspekt bleibt in der Folge unberücksichtigt, jedoch sollte aus dem hier gewählten Zugang ersichtlich werden, wie man sich diesem Aspekt annähern könnte. Andererseits kommt bei dieser medial transportierten Vorstellung eine Rollenzuweisung hinzu, die die Kabarettistin und den Kabarettisten zwischen anti-bürgerlicher Gegenfigur und einer populären Ökonomisierung des Selbst positionieren, jedoch aufgrund der bestimmten Beschaffenheit des Feldes und der Ausrichtung auf das Publikum die äußeren Pole – absolute Massenverträglichkeit und absolute Verweigerung – grundsätzlich ausschließt (vgl. Reckwitz 2016b, 205–207).¹⁵

Durch diesen Zugang bzw. die Vorüberlegungen ist es möglich, Auftritte einer Kabarettistin oder eines Kabarettisten genauer auf bestimmte Positionierungen und Reflexionen über die eigene Person zu betrachten, die weder auf makroskopische Strukturen noch auf inhaltliche oder formale Besonderheiten der/des Einzelnen exklusiv fokussieren. Z. B. Roland Düringers Programm *Düringer spielt Dürflinger* von 2004, in dem Düringer die Bühnenfigur Dürflinger spielt, die wie-

¹⁴ Dies ist explizit als Entwicklung der letzten Jahrzehnte zu sehen. In den gängigen Formen des österreichischen Kabarets z. B. der 1950er- bis 1970er-Jahre herrschen erstens Ensembles vor und wird zweites herausragend auf Typenkomik gesetzt (vgl. Fink und Veigl 2016, 353–446).

¹⁵ Diese Feststellung geht von der Tatsache aus, dass, im Gegensatz z. B. zu Literatinnen und Literaten, die auch ohne Publikum schreiben und in diesem Sinn die Marktvorstellungen ignorieren können (vgl. Bourdieu 2001, 198), Kabarettistinnen und Kabarettisten ein (wenn auch kleines) Publikum benötigen. Auch mit Blick auf die Sammlungen des ÖKA ergibt sich diese Feststellung: Die zusätzlichen Funktions- und Rollenzuweisungen, wie „Autorin“/„Autor“ oder „Satirikerin“/„Satiriker“, die für unterschiedliche Publikationsformen ergänzt werden, heben den Zusammenhang zwischen Kabarett und Bühne ex negativo hervor. Wie diese Publikumssituation im Detail aussieht, muss hier offenbleiben; so ist theoretisch auch eine Kabarettvorstellung z. B. via twitch und anderen Streamingdiensten vorstellbar und durchaus mitgemeint bzw. ange-dacht.

derum ein großer Düringer-Fan ist und die besten Düringer-Sketches (schlecht) zur Aufführung bringt, lässt in diesem Zusammenhang Einblicke in unterschiedliche Praktikenkomplexe zu. Einerseits führt Düringer den „Star“, der er selbst geworden ist, samt der damit einhergehenden Mythenbildung vor und spielt zugleich mit dem Vorurteil des „authentischen“ und „unverstellten“ Kabarettisten. Andererseits bietet die Darbietung selbst, die (bewusst oder unbewusst) mit Elementen der Cringe-Comedy arbeitet, Einblicke in die kleinteiligen Bühnendhandlungen samt Requisiten. Im Scheitern der Sketche, auch durch körperliche Aspekte wie schlechtes Timing, Versprecher oder schlicht eine schlechte Parodie, wird deren abwesende, funktionierende Form vorgeführt – sofern natürlich die Zuseherin oder der Zuseher mit Düringers Programmen vertraut ist. Da Düringer zum Zeitpunkt der Aufführung, nach den Publikumserfolgen *Benzinbrüder-Show* (1997), *Regenerationsabend* (1999) und *250ccm/Die Viertelliterklasse* (2001) zu den bekanntesten und erfolgreichsten Kabarettisten in Österreich gezählt hat, darf dies durchaus angenommen werden. Dass aber auch bei diesem avancierten Konzept eine Re-Evaluierung Teil der Spielregeln und der damit einhergehenden Praktiken ist, zeigt sich in der zweiten Hälfte des Programms: Nachdem Düringer/Dürflinger bis zur Pause die Zuseherinnen und Zuseher immer mehr irritiert hat, setzt er in der zweiten Hälfte auf seine gewohnte, dem Publikum bekannte Herangehensweise und situiert die Bühnenfigur Dürflinger in einem sozio-kulturellen Zusammenhang, dessen alltägliche Lächerlichkeit Düringer dann zum (für das Publikum) befriedigenden Programm macht.

Im Folgenden, da, im Gegensatz zum gebrachten Beispiel, die Sammlungen des ÖKA insgesamt betrachtet werden sollen, passiert eine andere Schwerpunktsetzung. Durch den beschriebenen Zugang stehen bestimmte Beobachtungsbereiche im Vordergrund, die Reckwitz mit Subjektkulturen identifiziert (vgl. Reckwitz 2008, 135–147). Grundsätzlich werden dabei, wie erwähnt, Arbeit, Konsum, Austausch (mit sich selbst und anderen), auch politische Gesinnung und damit verbundenes Engagement als bestimmende Aspekte einer Subjektform herangezogen – inklusive metareflexiver/-pragmatischer Wendungen (vgl. Alkemeyer 2013, 49). Damit sind, wie ebenfalls bereits erwähnt, bestimmte Praktiken und Artefaktkonstellationen verbunden, also z. B. bestimmte Technologien, eine bestimmte räumliche Strukturierung und Kommunikationsmedien. Ebenfalls damit verbunden und relevant sind Diskurse (textuell und visuell) als Repräsentationsformen.

3 Das ÖKA und seine Sammlungen

Das ÖKA, 1999 als Verein gegründet, hat sich zur Aufgabe gestellt, eine systematische Dokumentation von Kabarett, Kleinkunst und Satire in Österreich zu leisten und den erschlossenen Bestand für die interessierte Öffentlichkeit sowie die wissenschaftliche Forschung bereitzustellen. Dies passiert hauptsächlich in Form von Ausstellungen und Publikationen. Dieser Bestand, neben den Vor- und Nachlässen, besteht größtenteils aus umfangreichen Audio- und Videosammlungen, der Präsenzbibliothek sowie einer Zeitungsausschnittsammlung mit über 40.000 Einzeltexten. Gesonderte Sammlungen gibt es zu Gruppen, Bühnen und Festivals inklusive Plakate, Flyer etc. (vgl. Fink 2019).

Ausgehend von den überhaupt denkbaren kulturellen Codes gestaltet sich, wie erwähnt, im Bereich des Kabaretts eine sowohl künstlerisch als auch ökonomisch motivierte, mit ausgeprägtem unternehmerischem Selbstverständnis versehene Subjektform. Versucht man im Sinne der praxeologischen Herangehensweise durch die im Archiv vorhandenen Sammlungen eine bestimmte Subjektkultur und deren Trägerinnen und Träger zu hypostasieren, auch indem man bestimmte hegemoniale Körperideale mitbedenkt (vgl. Alkemeyer 2013, 54), dann ergibt sich statistisch folgendes Bild:¹⁶ Der typische Kabarettkünstler in Österreich ist, trotz einiger weiblicher Vertreterinnen, männlich, über dreißig, weiß und zumeist unthematisiert heterosexuell. Er hat wahrscheinlich im weitesten Sinn eine Schauspielausbildung, benützt auf der Bühne ein Mikrofon, mitunter eine Gitarre und oft einzelne Requisiten.¹⁷ Politisch ist Kabarett mehr oder weniger

16 Aufgrund der für die Darstellung hier gewählten Textform werden für das ÖKA weiter keine quantitativen Ergebnisse aufgelistet, sondern bereits Schlüsse daraus gezogen. Zudem wären die unterschiedlichen Befunde in der Folge zeitlich noch konkreter zu differenzieren. Aktuell (Stand 30. März 2019), zum Vergleich, sind auf der Internetseite www.inskabarett.at, dem größten und repräsentativsten Portal für laufende Veranstaltungen in Österreich, 152 aktive Künstlerinnen und Künstler, Solo und in Gruppen gelistet. Es ergibt sich folgende Aufteilung: 96 männliche Solokünstler, 24 rein männliche Gruppen, 19 weibliche Solokünstlerinnen, 3 rein weibliche Gruppen und 10 gemischte Gruppen. Mit anderen Worten: Fast zwei Drittel aller Kabarett-Acts in Österreich sind männliche Solokünstler, sogar fast 80% bestehen aus einem oder mehreren Männern. Nur jeder siebte Act ist (rein) weiblich. Was hier außen vor bleibt sind natürlich die Größe der Veranstaltungen, die Anzahl der Veranstaltungen, die Länge der Auftritte etc. Auch gibt es einige Künstlerinnen und Künstler, die hier nicht gelistet werden; der Trend sollte aber ersichtlich sein. Es darf also behauptet werden, dass die Kabarettkünstlerinnen stark in der Unterzahl sind – obwohl die Anzahl der Künstlerinnen in den letzten Jahren zumindest im Steigen begriffen ist.

17 Das Archiv bildet nur ab, was sich sammeln lässt; die Auflistung in dieser Fußnote geht gerade deshalb über die Grenzen des Archivs hinaus, um die Leerstellen nicht monokausal mit „nichtexistierend“ zu füllen. Viel Platz für ethnische oder schlichter kulturelle Diversität ist,

links einzuordnen,¹⁸ obwohl die politische Dimension in den letzten Jahren, betrachtet man z. B. die Themen der Gewinnerinnen und Gewinner der unterschiedlichen Kabarettpreise in Österreich,¹⁹ immer mehr an Bedeutung verliert.

Was sich im Archiv in diesem Zusammenhang in Verbindung mit der ökonomischen Subjektform auch erkennen bzw. mittlerweile nicht mehr ganz erkennen lässt, ist die Zunahme von besagten Kabarettwettbewerben, abseits von den verliehenen Kabarettpreisen wie dem Salzburger Stier oder dem Österreichischen Kabarettpreis. Zum Grazer Kleinkunstvogel (seit 1987), dem Freistädter Frischling

neben dem (in Wien geborenen und) sich selbst als „Quotenperser“ bezeichnenden Michael Nivaranani, im österreichischen Kabarett anscheinend dennoch, auch abseits des ÖKA nicht vorhanden. Von ein paar männlichen Ausnahmen, die dies dann gleich zum Programm manchen, z. B. Mario Lučić, Cengiz Öztunc, Omar Sarsam oder der Reihe „Der Derwisch erzählt“ von Aret Aleksanyan, abgesehen. Diese Künstler, ausgenommen Sarsam, sind nur marginal im Archiv vertreten, da erstens (wie zu erwarten) keine Primärtexte und zweites keine anderweitigen Publikationen und/oder audiovisuellen Medien vorhanden sind. Der Sachverhalt, dass, trotz der großen Anzahl an Kabarett-Preisen, die erwähnten Interpreten nicht zu den Gewinnern zählen, soll hier nicht zum Politikum gemacht werden. Lediglich über die Flyer- und Plakatsammlung sowie vereinzelte Zeitungsberichte lässt sich im ÖKA vereinzelt diskursiv das Wirken der Genannten rekonstruieren. Homosexualität ist, abgesehen von wenigen Ausnahmen wie Alfons Haider und Alexander Georg, ebenfalls nicht (offen) z. B. als thematischer Punkt im Programm vorhanden. Queere Formen konnte der Autor in der österreichischen Kabarettszene nicht ausfindig machen. In punkto Requisiten und Artefakte bzw. auch bezüglich der Körperlichkeit (vgl. Alkemeyer 2013, 64–65) der Akteurinnen und Akteure ist natürlich eine große Bandbreite gegeben, welche hier nur cursorisch angeschnitten werden kann. So tritt Günther Paal (Gunkl) nur mit Mikrofon, Alf Poier z. B. mit unterschiedlichsten Materialien auf; Alfred Dorfer hat mitunter seine Begleitband, zu der auch Paal gehört, dabei. Der Umgang mit dem eigenen Körper und den daran gebundenen Praktiken umfasst wiederum ein weites Spektrum an Möglichkeiten. Von einer sehr „reduzierten“ *performance*, wobei auf speziellen körperlichen Einsatz weitestgehend verzichtet wird, wie z. B. beim erwähnten Günther Paal, ist in unterschiedliche Richtungen viel Varianz. So zeigen sich unterschiedlichste Ausformungen (mit einhergehenden Schwerpunktsetzungen) von körperbetonten und -bewussten Arbeiten z. B. bei Nina Hartmann, Lisa Eckhardt oder Martin Puntigam.

18 „Links“ ist hier großteils in einem sehr vagen Sinn zu lesen. Wenn die Programme nicht explizit diesen Impetus haben (z. B. bei Lukas Resetarits, Alfred Dorfer, Thomas Maurer, Florian Scheuba und einigen anderen) und manchmal fast (Partei-)Politik bedeuten, dann wird zumeist in Interviews zumindest Meinungsfreiheit, Multikulturalität oder Solidarität gegenüber Schwächergestellten paradigmatisch hochgehalten – oder das Parteiprogramm der rechtspopulistischen FPÖ als untragbar beschrieben.

19 Dass Österreicher bei deutschen und schweizerischen Kabarettwettbewerben gewinnen und selbstverständlich dies auch umgekehrt der Fall ist – der Grazer Kleinkunstvogel wurde bereits im zweiten Jahr seines Bestehens von dem aus Bayern stammenden Michael Mittermeier gewonnen –, muss hier zur Kenntnis genommen werden. Insgesamt sind die „Grenzen“ des „österreichischen“ im ÖKA im primären Wirkungsbereich zu sehen: Deshalb wird z. B. Dirk Stermann gesammelt und Dieter Nuhr nicht.

(seit 1995) oder dem Wiener Kleinkunstnagel (seit 1996), die seit mehreren Jahrzehnten bestehen, kamen u. a. der Herkules in Klagenfurt (seit 2007), die Ennser Kleinkunstkartoffel (seit 2008), der Schmählerling in Bruck an der Leitha (seit 2008), der Salzburger Sprössling (seit 2015), die Kabaretttalenteshow der Casinos Austria (seit 2015), die Hietzinger Kabarettkrone (2016), das Junge Gemüse in Groß-Enzersdorf (2018) oder der Waidhofner Kabarettpreis (2018). Manche dieser Publikums- und/oder Jurypreise sind auch schon wieder verschwunden. Das Renommee für die Gewinnerinnen und Gewinner ist dementsprechend meist ebenfalls gering; auch weil den meist nur regional beworbenen Wettbewerben keine oder nur geringe mediale Aufmerksamkeit zu Teil wird. Die Entwicklung, Kabarettistinnen und Kabarettisten vermehrt gegeneinander antreten zu lassen, deutet darauf hin, dass, abgesehen von der Kultivierung eines bestimmten Könnens und Wissens,²⁰ der Eingang in das Feld expliziter normiert wird (vgl. Alkemeyer 2013, 60). Dies ist mit bereits angedeuteten impliziten Handlungsweisen verknüpft, die regelhaftes und regelwidriges Verhalten sanktionieren (vgl. Alkemeyer 2013, 58): Das Publikum entscheidet schließlich in den meisten Fällen über die Vergabe des Preises. Zudem bedeutet die Wettkampfsituation ein Wechselspiel von Anerkennung und Adressierung, die bestimmte (Distinktions-)Praktiken erst herausbildet (vgl. Alkemeyer 2013, 63): Es gibt neue, bestimmte dramaturgische Abläufe, die auf 10, 20 oder 30 Minuten, je nach Wettkampfvorgabe, abgestimmt sind. Ebenfalls setzen die einzelnen Bewerbe Bewerbungsmaterialien, inklusive Videoaufzeichnungen, Programmabriss und oft auch professionelle Fotografien voraus.

Wie weit die Wettkampfsituation mit einem „Import“ aus dem Bereich des „poetry slam“ zusammenhängt, mit dem es in den letzten Jahren immer größer werdende Überlappungen gibt, kann nur vermutet werden. Auffällig ist aber, dass viele der Gewinnerinnen und Gewinner von Kabarettpreisen aus dem Slam-Bereich kommen, z. B. Paul Pizzera, Lisa Eckhardt oder Manuel Thalhammer. Die Wettkampfsituation ist in diesem Bereich immanent. Die Frage nach einer Position im sozialen Feld ist an immer mehr Voraussetzungen und Distinktionen geknüpft. Der Wettbewerb ist eine mögliche Eingangsbedingung in das Feld, mit der Konsequenz, dass überhaupt ein Management oder eine Booking-Agentur kontaktiert werden kann. Mit der starken Vermehrung der Wettbewerbe und dem dargestellten, reziproken Effekt des geringen Prestiges der Preise verschwindet aber diese Funktion mehr und mehr, wie sich auch an der besagten medialen

²⁰ Dies ist auch im Sinne der erwähnten Schauspielausbildung, des Beherrschens von Instrumenten oder dem Einsatz von weiteren künstlerischen Medien und Formen, wie z. B. der Karikatur und Zeichnung durch den Kleinkunstvogel-Gewinner Micha Marx, zu sehen.

Nichtbeachtung ablesen lässt.²¹ Ähnlichkeiten sind natürlich in anderen Kunstsparten, wie der Literatur oder der Musik, zu finden. Im Zusammenhang mit dem ÖKA bedeutet trotz der sich verändernden Situation der Wettkampfsieg in vielen Fällen die Erst-Aufnahme in die Sammlungen, da ab diesem Zeitpunkt z. B. die Zeitungsberichterstattung, also ein textuelles, diskursives Moment, beginnt.²²

Betrachtet man im Sinne der diskursiven Dimension der Bibliothek im ÖKA, die, neben den Zeitungsberichtsammlung, selbstverständlich auch medienhistorisch begründbar, die beste Dokumentation von über 100 Jahren Kabarettgeschichte in Österreich darstellt, fällt auf, dass die Buch-Publikationen das Kabarett nur am Rande berühren. Kabaretttexte werden in der Regel nicht veröffentlicht. Natürlich gibt es viele (Auto-)Biografien von Beteiligten, die dann auch teilweise Textausschnitte aus unterschiedlichen Programmen oder kurze historische Abrisse zu bestimmten Stationen des Wirkens präsentieren.²³ In erster Linie handelt es sich dabei um Schauspielerbiografien. Auch stellt in Nachschlagewerken „Kabarettistin“ oder „Kabarettist“, nicht nur bei den bisher Genannten, zumeist nur eine Berufsbezeichnung unter vielen dar. Aber der Großteil der im Archiv gesammelten Publikationen stellt überhaupt eine andere künstlerische Rolle der jeweiligen Künstlerin oder des jeweiligen Künstlers vor. Da wären z. B. die Gedichte von Otto Grünmandl und Georg Kreisler, die Romane von Ludwig Müller und Dirk Stermann oder die gesammelten Kolumnen von Alfred Dorfer und Thomas Maurer. Zudem ist es gerade auch das Anliegen vieler Autorinnen und Autoren, einmal nicht auf die Kabarettbühne reduziert zu werden. Die Kabarettistinnen und Kabarettisten sind auch „Autorinnen“ und „Autoren“; selbst wenn das ÖKA sich bei der Sammlung von Büchern auf satirische und im kulturellen Zusammenhang mit dem Kabarett zu sehende Publikationen beschränkt. Der Diskurs über die bestimmte Subjektform nimmt also eine bestimmte Form an,

21 Größere Aufmerksamkeit erregen nur noch Ausnahmen, wenn z. B. die Ennsner Kleinkunstkartoffel nach zehnjährigem Bestehen erstmals von einer Frau gewonnen wird – was dann aber wiederum medial nur zu einem weiteren Unterpunkt in der Schilderung der Unterrepräsentation von Frauen in der Kabarettszene wird (vgl. Walisch 2018).

22 Die Kabarettistinnen und Kabarettisten sind durch die beschriebene Selbstinszenierung, die bereits vor dem Eintritt in das „eigentliche“ Feld notwendig wird, in der Folge auch lange Zeit (bezüglich ihrer selbst) diskursbestimmend: Die meisten ersten Berichterstattungen, selbst bei erfolgreichen Teilnahmen, sind Paraphrasen des selbstverfassten Promo-Materials. In diesem Zusammenhang wäre gerade im Bereich des Kabarett ein Blick auf die Homepages der Künstlerinnen und Künstler von großem Interesse (vgl. für Autorenhomepages: Giacomuzzi 2017, Sporer 2017).

23 Hierzu zählen u. a. in loser Folge jene von Leon Askin (1998), Georg Kreisler (Fink und Seufert 2005), Louise Martini (1998), Elfriede Ott (2005), Peter Wehle (1983) oder Werner Schneider (2006). Einige dieser Texte entstanden auch unter Beteiligung von Georg Markus, einem Friedrich-Torberg-Fortschreiber sowie insgesamt Kenner und Mitverfasser der österreichischen Kabarettgeschichte.

die wenig auf die „tatsächlichen“, bühnenimmanenten Praktiken rückschließen lässt, aber als Praktik im Sinne der eingesetzten Technologien und Kommunikationsmedien bzw. einer sozial-räumlichen Positionierung (vgl. Alkemeyer 2013, 63) für die Subjektform Kabarettistin/Kabarettist von Interesse ist.

Im Bereich der audiovisuellen Sammlung zeigt sich ein anderes, aber doch bezüglich der Rollenbeschreibungen und Subjektpräsentationen vergleichbares Bild. Fast monopolistisch ist die 1991 gegründete Künstlerinnen- und Künstleragentur sowie Vertriebsfirma Hoanzl für einen Großteil der veröffentlichten Video- und DVD-Mitschnitte von österreichischen Kabarettproduktionen, die im Umlauf und damit auch im ÖKA sind, verantwortlich. Allen voran ist hier die Reihe *Best of Kabarett* zu nennen, die Programme aus dem ganzen deutschsprachigen Raum präsentiert, mittlerweile in Kooperation mit der Tageszeitung *Kurier*, sowohl auf CD als auch auf DVD. Zusätzlich hat Hoanzl die *Edition Simpl* und *Ö3 Comedy* sowie viele Einzeltitel von quasi allen namhaften Kabarettistinnen und Kabarettisten Österreichs im Programm. Auch die Edition „Der österreichische Film“, in Kooperation mit der Tageszeitung *Der Standard*, wird von Hoanzl herausgegeben. Darunter befinden sich auch viele satirische Arbeiten und Produktionen unter Mitwirkung von Kabarettistinnen und Kabarettisten, wie Wolfgang Murnbergers Wolf-Haas-Verfilmungen mit Josef Hader, Niki Lists *Müllers Büro* mit Andreas Vitásek oder einige Filme von Harald Sicheritz, der mit fast allen Größen der österreichischen Kabarettszene der 1980er- bis frühen 2000er-Jahre gearbeitet hat. Neben den Hoanzl-Veröffentlichungen gibt es noch viele weitere Audio- und Videoproduktionen, viele Fernseh- und Radioproduktion, die insgesamt die Kabarettszene, insbesondere seit den späten 1980er-Jahren, gut dokumentieren. Auch hier erweitert sich wieder die Berufsbezeichnung. Zu den schriftstellerischen und kabarettistischen Arbeiten kommen eben auch schauspielerische hinzu, manchmal auch der Sonderposten Regie oder die Verantwortung für das Drehbuch, vereinzelt auch die Verantwortung für die Komposition der Musik.²⁴ Aus praxeologischer Sicht ist auch der visuelle Diskurs der Subjektrepräsentation insofern von Interesse, weil sich, viel stärker als im Bereich der Bücher, die „Marke“ Kabarett samt ihrer dramaturgischen Form, räumlichen Strukturierung und körperlichen Präsentationsform²⁵ etabliert hat: Eine stark am

²⁴ Die Musik, integral für viele Spielarten des Kabarets, wurde, wie erwähnt, hier ausgeklammert. Für diesen Zusammenhang kann dennoch für die lose Folge der Berufsbezeichnungen, die Kabarettistinnen und Kabarettisten potenziell haben können, „Musikerin“ oder „Musiker“ angefügt werden.

²⁵ So lassen sich durchaus Bühnenroutinen, wie bereits bei Düringers *Düringer spielt Dürflinger* angeklungen, die natürlich mit der vielfach vorhandenen Schauspielausbildung zusammenhängen, ausmachen. Ein bestimmter Dresscode herrscht auch vor, nicht zu karnevalesk, nicht zu

Verkauf orientierte Schiene, die eine standardisierte Form und Dramaturgie mit sich bringt – und nebenbei, wie erwähnt, anscheinend auch wenig Platz für ethnische und Geschlechterdiversität bietet.

Die Sammlungen des ÖKA zeigen also, dass die Zuschreibung „Kabarettistin“ oder „Kabarettist“ immer grundsätzlich mit anderen Rollen der jeweiligen Akteurinnen und Akteure korrelieren, wenn nicht sogar voraussetzt, und dadurch auch ein bestimmtes Künstlersubjekt konstruiert wird. Dies spiegelt sich auch in den gesammelten Zeitungsausschnitten wieder. Meist ist die Berichterstattung, wenn es sich nicht um eine explizite Kritik einer Aufführung handelt, ein Interview. Die Kabarettistin oder der Kabarettist stehen als „sie selbst“ Rede und Antwort. Dass auf der Bühne Rollen gespielt werden, wird meist nur bei sehr offensichtlichen Ausreißern – z. B. Markus Hirtler (als Ermi-Oma) – thematisiert. Dieser Zusammenhang ist auch insofern interessant, da einige KabarettistInnen ihre „eigentliche“ Profession auf der Bühne thematisieren – z. B. Medizin (Peter und Teutscher) oder Psychologie/Psychotherapie (Bernhard Ludwig, Barbara Balldini). Im Vordergrund steht die Annahme einer bestimmten, mit Blick auf den akademischen Diskurs sicher als naiv zu wertenden (vgl. Knaller und Müller 2006) Vorstellung von „Authentizität“, d. h. einer bruchlosen Übereinstimmung von Bühnenpersona und Darstellerin oder Darsteller. Die Zeitungsausschnitte im ÖKA zeigen zudem klar die unterschiedlichen Aspekte der Selbstvermarktung der Kabarettistinnen und Kabarettisten sowie die damit verbundenen Praktiken, die von Dauerebrennern wie anstoßerregender Vulgarität und mangelnder „political correctness“ (z. B. Martin Puntigam, Stermann und Grisse mann) über Regierungskritik (z. B. Florian Scheuba, Thomas Mauerer) bis aktuell hin zum Phänomen der bewussten Sexualisierung der eigenen Person (z. B. Paul Pizzera, Lisa Eckhardt) reichen.

4 Zusammenfassung

Der praxeologische Zugang zu den Sammlungen des ÖKA beleuchtet unterschiedliche Bereiche der Kunstform, die bislang – trotz der unterschiedlichen Definitionsversuche – außen vor geblieben sind. Was durch den praxeologischen Zugang in den Blick rückt, ist die Tatsache, dass Kabarett grundsätzlich ohne „Text“ oder „Werk“ im engeren, materiellen Sinn auskommt. So lässt der gewählte Zugang einerseits Rückschlüsse auf bestimmte Praktiken der Ausübenden zu, die direkt

ernst, leger-elegant mitunter – Alf Poier und ein paar andere sind die Ausreißer, die man auch als solche wahrnimmt.

an der *performance* festzumachen sind und sowohl körperliche und mediale als auch Formen und Praktiken der Interaktion mit dem Publikum und mit sich selbst umfassen. Andererseits lassen sich durch die künstlerischen und ökonomischen Aspekte der mit dem Kabarett verbundenen Subjektkultur Vermarktungen der eigenen, meist männlichen Person feststellen, die sich in Wettkampfsituationen oder Werbematerialien inklusive einer damit einhergehenden Selbststilisierung äußern.

Zudem zeigen die Archivbestände des ÖKA, dass die Bezeichnung „Kabarettistin“ oder „Kabarettist“, wenn denn Materialien zu den jeweiligen Künstlern vorhanden sind, in der Regel mit weiteren Rollenzuschreibungen verbunden sind. Erst in den letzten Jahrzehnten, in denen die audiovisuelle Aufzeichnung als vermarktbar erkannt wurde, gibt es (theoretisch) für das Archiv erst „reine“ Kabarettkünstler, könnte man kontrovers behaupten. Dabei bedeutet diese Aufzeichnung, wie dargestellt, wiederum eine Verkürzung und eine Kompilation von längeren Zeiträumen, die unter einem bestimmten Programmtitel bespielt werden.

Auch zeigt der Durchgang durch die Sammlung, dass viele Bereiche bereits jetzt nicht sammelbar sind oder in naher Zukunft nicht mehr sammelbar sein werden. Die beschriebene Wettkampfsituation ist hierfür ebenso ein Beispiel wie die sich ständig ändernde Medienlandschaft. Social Media sind z. B. für das ÖKA nur insofern relevant, wenn diese von konventionellen Massenmedien aufgegriffen werden. Je mehr sich die Promotion von Kabarettveranstaltungen ins Internet verlagert – z. B. Kabarettistinnen- und Kabarettisten-Homepages, YouTube-Kanäle, Facebook-, Twitter- und Instagram-Postings etc. –, desto weniger Material lässt sich sammeln und desto „werkloser“ wird das Kabarett insgesamt. Gerade die Praktiken der Ausführenden in diesen Kommunikationsformen und Selbstpräsentationen wären aber nicht nur höchst relevant im Sinne der gewählten Zugangsweise, sondern diese Materialien bieten manchmal tatsächlich den einzigen Nachweis von unterschiedlichen Künstlerinnen und Künstlern. Der praxeologische Zugang bietet, wie gezeigt werden konnte, viel Potenzial für die chronisch unterforschte Kunstform Kabarett. Die hier aufgezeigten Möglichkeiten sollen in diesem Sinn als Anregung für weitere Arbeiten verstanden werden. So bieten sich z. B. die Interaktionen zwischen den Künstlerinnen/Künstlern und dem Publikum, die Selbstdarstellungen in Interviews, eine genaue Beschreibung der unterschiedlichen Betätigungsfelder oder ein Blick auf die eingesetzten Requisiten oder Musikalien als Anschlussüberlegungen an.

Literaturverzeichnis

- Alkemeyer, Thomas. „Subjektivierung in sozialen Praktiken. Umriss einer praxeologischen Analytik“. *Selbst-Bildungen. Soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung*. Hg. Thomas Alkemeyer, Gunilla Budde und Dagmar Freist. Bielefeld: Transcript, 2013. 33–68.
- Askin, Leon. *Der Mann mit den 99 Gesichtern. Autobiographie*. Wien: Böhlau, 1998.
- Bauschinger, Sigrid (Hg.). *Literarisches und politisches Kabarett von 1901 bis 1999. Die freche Muse*. Tübingen: Francke, 2000.
- Bender, Kathrin. *Kommt das Kabarett bald ins Altersheim? Untersuchung zur Veränderung der Kabarettlandschaft*. Merseburg: Univ.-Dipl. 2008.
- Bergson, Henri. *Das Lachen*. Übers. v. Julius Frankenberger und Walter Fränzel. Jena: Eugen Diederichs, 1921.
- Böhm, Maxi. *Bei uns in Reichenberg. Unvollendete Memoiren. Fertig erzählt von Georg Markus*. Mit einem Vorwort von Alfred Böhm. Wien: Amalthea, 1983.
- Bourdieu, Pierre. *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*. Übers. v. Günter Seib. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1987.
- Bourdieu, Pierre. *Sozialer Raum und „Klassen“: 2 Vorlesungen*. Übers. v. Bernd Schwibs. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995.
- Bourdieu, Pierre. *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Übers. v. Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001.
- Bourdieu, Pierre. „Sozialer Raum, symbolischer Raum“. *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns*. Übers. v. Hella Beister. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2012. 13–27.
- Fink, Hans-Jürgen, und Michael Seufert. *Georg Kreisler. Gibt es gar nicht. Die Biographie*. Frankfurt a. M.: Scherz, 2005.
- Fink, Iris. *Das Österreichische Kabarettarchiv*. 2019. URL: <https://www.kabarettarchiv.at/Das-OEKA> (15.12.2019).
- Fink, Iris, und Hans Veigl. „... und Lachen hat seine Zeit“. *Kabarett zwischen Wiederaufbau und Wirtschaftswunder: Kleinkunst in Österreich 1945 bis 1970*. Graz: Österreichisches Kabarettarchiv, 2016.
- Freud, Sigmund. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1992.
- Giacomuzzi, Renate. „Werk oder Beiwerk? Überlegungen zur Typologie von Autoren-homepages“. *Netzliteratur im Archiv. Erfahrungen und Perspektiven*. Hg. Jutta Bendt. Göttingen: Wallstein, 2017. 47–62.
- Gutjahr, Ortrud (Hg.). „Ulrike Maria Stuart“ von Elfriede Jelinek. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2007.
- Heil, Jonathan: *Zitatensammlung zur Theorie des Kabaretts*. 2017. URL: <http://www.kabarettarchiv.de/wordpress/wp-content/uploads/2017/10/Zitate-zu-Kabaretttheorien-neu.pdf> (15.12.2019).
- Henningsen, Jürgen. *Theorie des Kabaretts*. Düsseldorf: Henn, 1967.
- Hippen, Reinhard. „Ein Begriff macht Geschichte“. *Lebendiges Rheinland-Pfalz. Zeitschrift für Wirtschaft, Wissenschaft und Kultur* 31.3 (1994): 5.
- Iser, Wolfgang. „Das Komische: Ein Kipp-Phänomen“. *Das Komische. Poetik und Hermeneutik 7*. Hg. Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning. München: Fink, 1976. 398–402.
- Kapitza, Arne. „Commedia/Kabarett/Comedy/Vaudeville“. *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hg. Uwe Wirth und Julia Paganini. Stuttgart: Metzler, 2017. 210–220.

- Knaller, Susanne, und Harro Müller (Hg.). *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*. München: Fink, 2006.
- Kühn, Volker. *Das Kabarett der frühen Jahre. Ein freches Musenkind macht erste Schritte*. Weinheim, Berlin: Quadriga, 1984.
- Maase, Kaspar. *Populärkulturforschung. Eine Einführung*. Bielefeld: Transcript, 2019.
- Maier, Marion, und Heimo Potzinger. *Wissen. Schmä. Kabarett. Österreichische Kabarettstars hautnah*. Wien: Styria, 2015.
- Marshall, P. David. *Celebrity and power. Fame in contemporary culture*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1997.
- Martini, Louise. *Ein O für Louise. Wien in den 50er Jahren*. Wien: Deuticke, 1998.
- Müller Kampel, Beatrix. „Komik und das Komische: Kriterien und Kategorien“. *LiTheS* 5.7 (2012): 5–39. URL: <http://unipub.uni-graz.at/lithes/periodical/titleinfo/783959> (15.12.2019).
- Ott, Elfriede. *Ich hätte mitschreiben sollen. Splitter meines Lebens*. Wien: Styria, 2005.
- Pschibl, Kerstin. *Das Interaktionssystem des Kabarett. Versuch einer Soziologie des Kabarett*. Regensburg: Univ. Diss., 1999.
- Reckwitz, Andreas. „Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken“. *Zeitschrift für Soziologie* 32.4 (2003): 282–301.
- Reckwitz, Andreas. *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2006.
- Reckwitz, Andreas. *Subjekt*. Bielefeld: Transcript, 2008.
- Reckwitz, Andreas. *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Berlin: Suhrkamp, 2012.
- Reckwitz, Andreas. „Praktiken und Diskurse. Eine sozialtheoretische und methodologische Relation“. *Kreativität und soziale Praxis. Studien zur Sozial- und Gesellschaftstheorie*. Bielefeld: Transcript, 2016a. 49–66.
- Reckwitz, Andreas. „Vom Künstlermythos zur Normalisierung kreativer Prozesse. Der Beitrag des Kunstfeldes zur Genese des Kreativitätsdispositivs“. *Kreativität und soziale Praxis. Studien zur Sozial- und Gesellschaftstheorie*. Bielefeld: Transcript, 2016b. 195–214.
- Schneyder, Werner. *Ich, Werner Schneyder. Meine zwölf Leben*. Wien: Amalthea, 2006.
- Sporer, Elisabeth. „Was ist eine Autorenhomepage? Kriterien und Charakteristika“. *Netzliteratur im Archiv. Erfahrungen und Perspektiven*. Hg. Jutta Bendt. Göttingen: Wallstein, 2017. 39–46.
- Veigl, Hans. *Lachen im Keller. Kabarett und Kleinkunst in Wien 1900 bis 1945*. Verb. und stark erw. Neuaufl. Graz: Österreichisches Kabarettarchiv, 2013.
- Walisch, Eva. „Kabarett: Warum ist Humor noch immer Männersache?“. *Die Presse*, 11.6.2010.
- Wehle, Peter. *Der lachende Zweite. Wehle über Wehle*. Wien: Ueberreuter, 1983.