



universität  
wien

# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Der österreichische Kabarettfilm“

verfasst von / submitted by

**Claudia Huber, BA BA**

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

**Master of Arts (MA)**

Wien, 2016 / Vienna 2016

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

A 066 581

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

Masterstudium Theater-, Film- und Medien-  
geschichte

Betreut von/ Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Hilde Haider



## Inhaltsverzeichnis

<b>1. Einleitung</b>	<b>3</b>
1.1. Methodik und Forschungslage	5
<b>2. Ausgangslage: Das Neue Österreichische Kabarett</b>	<b>6</b>
<b>3. Ausgangslage: Neuer Österreichischer Film</b>	<b>16</b>
<b>4. Eigenschaften des Kabarett I: Theorien des Kabarett</b>	<b>23</b>
<b>5. Formgebende und mediale Eigenschaften des Films</b>	<b>33</b>
<b>6. Der österreichische Kabarettfilm: Ein Definitionsversuch</b>	<b>38</b>
6.1. Die filmischen Produkte	38
6.1.1. Begründung der Auswahl	38
6.1.2. Referenzfilme	39
6.2. Hypothese und Basisfilme	40
6.3. Die Qualität der Wortkomposition: Kabarett-Film, nicht Film-Kabarett	43
6.3.1. Einführung in die realitätsnahe Kunst des Filmes	44
6.3.2. Einführung in die reproduzierende Kunst des Filmes	45
6.4. Eigenschaften des Kabarett II: Das Loslösen des Neuen Österreichischen Kabarett hin zu einer neuen Beständigkeit	46
6.5. Die Qualität der kabarettistischen Methoden im Film	51
6.5.1. Komische und tragische Tendenzen	53
6.5.2. Die Reduktion der Fiktionalität im Kabarettfilm	63
6.5.3. Rollenverhalten	66
6.6. Das typische Handlungsgefüge	71
6.7. Die „österreichische Seele“ als Verständnis- und Erfolgsgrenze	77
<b>7. Kabarettfilm als Genre</b>	<b>81</b>
7.1. Deduktive Genre-Erweiterung	82
7.1.1. Die bedingenden Faktoren im Erweiterungsaspekt	83
7.1.2. <i>Poppitz</i> und <i>Wanted</i>	88
7.1.3. Die Schwierigkeit in der deduktiven Erweiterung	89
7.2. Kabarettfilm unter dem Paradigmenwechsel	91
7.2.1. Der schauspielende Kabarettist/Die schauspielende Kabarettistin	92
7.2.2. Kabarettfilm als schlechte Komödie	94

<b>8. Diskussion des Kabarettfilms</b>	<b>98</b>
8.1. Verwendung des Begriffes	98
8.2. Akzeptanz	105
8.3. Ausblick auf heute: Kabarettfilm – ein wiederbringliches Genre?	111
<b>9. Exkurs zur deduktiven Genreerweiterung</b>	<b>113</b>
<b>10. Resümee</b>	<b>117</b>
<b>11. Literatur- und Quellenverzeichnis</b>	<b>121</b>
11.1. Literaturverzeichnis	121
11.2. Quellenverzeichnis	124
11.2.1. DVD-Klappentexte	124
11.2.2. Zeitungsartikel im Internet	125
11.2.3. Weitere Internetquellen	128
11.3. Filmverzeichnis	129
11.4. (Kabarett-)Programmverzeichnis	130
11.5. Sonstiges	131
<b>Abstract/Zusammenfassung</b>	<b>132</b>

## 1. Einleitung

Der österreichische Kabarettfilm beschreibt ein Phänomen, das die österreichische Filmlandschaft von ca. 1990 bis 2005 entscheidend geprägt hat. Als eine neue Sorte von Komödie schafften es Filme wie *Hinterholz 8*, *Muttertag* oder *Indien* ungewohnt erfolgreich beim heimischen Publikum zu werden. Fast könnte man es sich sparen, im Titel explizit den *österreichischen* Kabarettfilm zu erwähnen. Als Begriff findet er sich nur einmal noch in der DDR wieder, in den 50er und 60er Jahren<sup>1</sup>, und trotzdem: Der Bezug zum Land ist eine der wichtigsten Eigenschaften, die hier zu betonen sind. Das Genre Kabarettfilm ist ein innerösterreichisches Phänomen. Es ist gespickt von österreichischer Mentalität, österreichischen Sprachbezügen und österreichischer Szenerie, vor allem Wien.

Der kreative und personelle Input aus der Kabarettzene scheint zwar den Begriff des „Kabarettfilms“ zu rechtfertigen, dennoch, nach fast 25 Jahren, ist weder von wissenschaftlicher noch von medialer Seite eindeutig bestimmt worden, was dieser Begriff genau ausdrückt bzw. welche Filme und welche Eigenschaften er umfasst. Da der Kabarettfilm als Bezeichnung an sich oftmals in Zweifel gezogen wird, ist ein großer Versuch dieser Arbeit eine Definition zu finden, die aus deduktiver Hinsicht die Qualität einer Vereinigung von Kabarett und Film erklärt. An dieser Stelle soll also dem Wort „Kabarettfilm“ sein Sinngehalt nachfolgen.

Für seinen Entwicklungsprozess ist zu bemerken, dass der Kabarettfilm sowohl in der Tradition des Neuen Österreichischen Kabarett als auch des Neuen Österreichischen Films entstanden ist. Beide Phänomene sollen als erstes beschrieben werden. Es ist abzusehen, dass der Kabarettfilm durch die Tendenzen des österreichischen Kabarett begünstigt wurde, welches bereits vor dem erheblichen Zeitraum ab 1990 anfang, seine Stoffe ‚filmischer‘ zu gestalten und auf ein breiteres Publikum auszudehnen. Hier wird deutlich, dass der Kabarettfilm also nicht unabhängig vom Zeitfaktor zu betrachten ist, sondern die damals gegebenen Umstände fördernd für ein solches Filmgenre waren.

Den Beschreibungen der Ausgangslagen im österreichischen Kabarett und Film folgt eine Erklärung der Theorie beider Medien. Ein Überblick über jene Gegebenheiten schafft die Voraussetzung einer etymologischen und medienübergreifenden Annäherung. Hierbei geht es also darum, wie die medialen Eigenschaften dieser beiden Künste zusammenpassen, in welchen Punkten sie sich womöglich abstoßen und weswegen Abwandlungen passiert sein

---

<sup>1</sup> Vgl. Jaques Poumet, „Kabarett und Zensur in der DDR“, *Hundert Jahre Kabarett: zur Inszenierung gesellschaftlicher Identität zwischen Protest und Propaganda*, Hg. Joanne McNally, Würzburg: Königshausen und Neumann 2003, S.151-166, hier S.160.

müssen. Was demnach die formalen, personellen und ästhetischen Faktoren sind, die es erlauben, einen Film einen Kabarettfilm zu nennen. Hierbei werden zwei Punkte als entscheidend herausgehoben: Kabarett Handlung = Filmhandlung, Kabarettist = Schauspieler und Drehbuchautor. Eine Auswahl von neun Werken, die diese Bedingungen erfüllen und von dort an Basisfilme genannt werden, unterstreicht in der folgenden Eigenschaftenerarbeitung des Kabarettfilms die Beispiele.

In der Untersuchung der kabarettistischen Methoden im Film werden speziell die komisch-tragischen Tendenzen, das Fiktionalitätsverhalten und die Rollengestaltung herangezogen. In allen Beispielen sind wiederum begünstigende Entwicklungen im Kabarett selbst festzustellen, die einer Integration in den Spielfilm entgegenkamen.

Aus einem zunächst rein formal zu analysierenden Gegenstand können durch die Basisfilme und durch ihre typischen Eigenschaften schlussendlich auch ein gebräuchliches Handlungsgefüge ergründet werden und in weiterer Folge ein Genrekonstrukt, das sich nicht nur durch äußere, sondern auch durch innere Bedingungen erklärt.

Als zweiten großen Punkt wird der Kabarettfilm jedoch nicht mehr als das untersucht, was er darstellen soll, sondern als das, was er bis heute in der Praxis dargestellt hat. Aufgrund seines kaum erarbeiteten definitiven Standes gibt es bis heute mehrere Ansätze, wie man den Begriff des Kabarettfilms verwenden kann. So dient er als Füllwort für verschiedene Beschaffenheiten im österreichischen Film, im inhaltlichen, künstlerischen oder personellen Sinn, sowohl wertend als auch neutral.

Dass der Terminus eine Erfindung der öffentlichen Meinung ist, während das dazugehörige Produkt natürlich ein künstlerisches ist, sorgt in diesem Fall für eine erhebliche Diskrepanz in den Standpunkten. Hierbei geht es nicht nur darum, dass die KünstlerInnen den Begriff von den Zeitungen etc. ungern verwendet sehen, sondern auch, dass der Erfolg beim Publikum mit den oftmals schlechten Bewertungen der MeinungsmacherInnen nicht zusammenpasst.

Das Ziel und die zugrunde liegende Hypothese sind also: Kabarettfilm existiert als Beschreibung für ein einzigartiges und kurzlebiges Genre nun schon seit einiger Zeit, ohne eine eingehende Charakterisierung erfahren zu haben. Hier sollen nun die Eigenarten des österreichischen Kabarett und Films in den Fokus gesetzt werden, die Etymologie des Begriffes „Kabarettfilm“, die daraus zu schließenden Filmbeispiele sowie die Eingliederung der Werke in die österreichische Filmlandschaft. Um den Kabarettfilm vom Status des leeren (nichtssagenden) Wortes mit Bedeutung aufzuladen. Gegenstand dieser Arbeit ist es demnach,

die versäumte Definition dieses Typus‘ hinterherzuliefern, bzw. auf ihren aktuellen Stand zu bringen, wie auch die Diskussion dieses Begriffes auf ihren aktuellen Stand zu bringen.

## 1.1 Methodik und Forschungslage

Zeitlich gesehen befindet sich der Kabarettfilm scheinbar in einem Zwischenstadium, das seinen Höhepunkt zu lang her sein lässt, um ihn noch dezidiert in der Filmlandschaft wahrzunehmen, und andererseits zu kurz vorbei ist, um bereits eine größere wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Thema zu erkennen.

Abgesehen von Regina Standún gibt es kaum einen Wissenschaftler oder eine Wissenschaftlerin, welche/r in größeren Rahmen den Begriff des Kabarettfilms zusammen mit seinen Werken behandelte. Bemerkenswerterweise schrieb Standún, zwar tirolerischen Ursprungs, ihre Abhandlungen über die österreichischen Kabarettfilme an der Universität Maynooth in Irland, wo sie am German Department arbeitete<sup>2</sup>. Die österreichische Filmwissenschaft gab diesen Punkt also scheinbar lieber ins Ausland ab. WissenschaftlerInnen, welche sich generell mit österreichischer Filmgeschichte auseinandersetzen, haben die Diskussion über den Terminus oder die Werke relativ niedrig gehalten, wenn man bedenkt, wie erfolgreich die Kabarettfilme im Gegensatz zu anderen Genres in Österreich waren. Walter Fritz hantiert in seinem Buch über österreichisches Kino (*Im Kino erlebe ich die Welt: 100 Jahre Kino und Film in Österreich*) gar nicht mit dem Begriff, Robert Dassanowsky (*Austrian cinema: a history*) verweist eben auf Regina Standún um diese Phase des österreichischen Films abzudecken. Im Herausgeberwerk über *Kunst und Kultur in Österreich* von Barbara Denscher werden zwar die Filme erwähnt, jedoch nicht der Begriff des Kabarettfilms, etc. Im Fokus des wissenschaftlichen Interesses scheint der Kabarettfilm demnach kaum gestanden zu sein.

Diese fast stiefmütterliche Quellenlage über den Kabarettfilm verlangt nach der Formulierung eigener Hypothesen, die den Definitionsversuch ausmachen. So ist etwa der Aspekt, Kabarettfilm muss die Faktoren Kabarettist = Schauspieler und Drehbuchautor sowie Kabarettthandlung = Filmhandlung erfüllen, in diesem Zusammenhang ein neu eingebrachter Ansatz. Ebenso das Verständnis, das Neue Österreichische Kabarett und der Neue Österreichische Film begünstigten die Entstehung des Genres gewichtig.

---

<sup>2</sup> Vgl. Regina Standún, „On the road to nowhere? – Contemporary Austrian popular film“, *New Cinemas: Journal of Contemporary Film* 4/1, 2006, S.67-76, hier S.76.

Auch wird deutlich, wie schwierig es ist, mit gegenwartsnahen oder übergreifenden Theorien zu arbeiten. Während hier mit den Theorien des Spielfilms in seiner typischen Hollywoodkino-Variante problemlos Untersuchungen angestellt werden können, sind die Eigenschaften des Kabarett nur schwer mit den bekannten Theorien des Kabarett zu erklären. Die seit jeher zitierten Theoriewerke basieren hauptsächlich auf deutschem Material und sind mehrere Jahrzehnte alt, weswegen sie nur sehr kritisch für eine österreichische Phänomenbeschreibung der 90er Jahre benutzbar sind. Aktuelle Entwicklungen lassen sich sehr oft nur auf eigene praktische Erfahrungen zurückführen.

Die Diskussion des Kabarettfilms ist hingegen eindeutiger zu gestalten als die Definition dessen, da sie auf vorgefundenem Material basiert. Für die Untermauerung der Thesen der Rezeption und kulturellen Auffassung sind jene Zeitungen, Zeitschriften, Begleittexte und Kommentare einzufügen, welche den Kabarettfilm zu seiner begrifflichen Existenz führten und die erkennen lassen, wie sich dieser Begriff durch die Jahre wandelte. Hier sind also in besonderem Maße die Ansichten der KulturjournalistInnen und –kritikerInnen als auch der KünstlerInnen, welche die Auswahlwerke lenkten, zu integrieren.

## **2. Ausgangslage: Das Neue Österreichische Kabarett**

Kabarett und Film, das sind zwei künstlerische Ausdrucksformen, die sich circa dasselbe Geburtsdatum teilen. Während man bei einem filmwissenschaftlichen Thema gerne darauf verzichtet, die gesamte Geschichte des Mediums ab 1895 aufzurollen, ist es bei kabarettwissenschaftlichen Themen noch immer Usus. Über 100 Jahre begleitet dieses Medium die Gesellschaft in Teilen Europas nun, und trotzdem zweifeln die AutorInnen noch immer am gemeinen Leser und der gemeinen Leserin, zu wissen, was Kabarett ist und tut.

Zwei Faktoren scheinen diesen Umstand zu erklären: Kabarett wird in der allgemeinen Auffassung als weniger populär eingeschätzt als vergleichbare ‚junge‘ Medien<sup>3</sup>. Dies liegt vor allem an der Annahme, Kabarett bediene ein sehr elitäres Publikum<sup>4</sup>, das noch dazu während

---

<sup>3</sup> Vergleiche dazu Fleischers *Eine Theorie des Kabarett. Versuch einer Gattungsbeschreibung an deutschem und polnischem Material*, Bochum: Brockmeyer 1989, S.9, in der die Randposition des Kabarett in der wissenschaftlichen Bearbeitung erwähnt wird. Fleischer spricht davon, dass Kabarett noch nie als eigene Gattung thematisiert wurde. Es ist davon auszugehen, dass dies einerseits auf der Ignoranz darüber beruht bzw. diese auch noch förderte.

<sup>4</sup> Ebd. S.61



des Vortrags eine große eigene Denkleistung vollbringen muss<sup>5</sup>. Und, Kabarett scheint in seiner Form empfindlich inkonstant zu sein, sodass man seine Definition nicht mit einem Satz getan hat. Hierbei stechen nochmals zwei Punkte ins Auge: Durch die Jahre der Existenz haben sich erwartungsgemäß Moden herausgebildet, die das Kabarett je nach Zeitgeist mit unterschiedlichen Ansprüchen belegte. Darin unterscheidet es sich kaum von anderen Medien<sup>6</sup>. Der zweite Punkt grenzt das Kabarett allerdings vom Großteil anderer Künste ab, und macht gleichzeitig klar, warum es schwierig ist, Kabarett überhaupt als eigenständiges Medium zu definieren: Kabarett speist sich aus einer Vielzahl von bestehenden künstlerischen Darstellungsarten, besonders Literatur, Musik und Theater<sup>7</sup>. Deswegen kann es sich nur mit Mühe abgrenzen und als selbstständige Gattung profilieren<sup>8</sup>. Michael Fleischer kommentiert dies so: „Das Kabarett besitzt [...] keine Kontinuität und auch keine deutlichen Grenzen, es entwickelt sich und nimmt ständig Elemente benachbarter Gattungen auf und nutzt sie zum Aufbau eigener Verfahren<sup>9</sup>“. Kurz gesagt, die Unkenntnis und die Heterogenität des Mediums scheinen es jedes Mal nötig zu machen, das Phänomen Kabarett zu erörtern.

Es bleibt zu klären, an welcher Stelle es für das zur Diskussion stehende Thema notwendig ist, konzeptuell und geschichtlich auf das Dispositiv ‚Österreichisches Kabarett‘ einzugehen. Der Kabarettfilm trat je nach Quellenlage zum ersten Mal Mitte/Ende der 80er Jahre bzw. Anfang der 90er Jahre auf<sup>10</sup>. Wie man mutmaßen kann, ist es hierbei nicht ausreichend, sich nur der Kabarett-Tendenzen jener Jahre zuzuwenden, und alle vorangegangenen Entwicklungen auszublenden. Das österreichische Kabarett, wie wir es heute kennen, entwickelte sich aus mehreren Jahrzehnten heraus, umfasste besonders Strömungen der 70er Jahre und ließ ‚alte‘ Strömungen hinter sich. Der österreichische Kabarettfilm muss als Ausläufer dieser als ‚Neues Österreichisches Kabarett‘ betitelten Richtung betrachtet werden. Ein Kabarett, das sich nicht nur im Inhalt veränderte, sondern auch nach und nach deutlich in seiner Form.

---

<sup>5</sup> Vgl. Michael Fleischer, „Kabarett“, *Handbuch Populäre Kultur: Begriffe, Theorien und Diskussionen*, Hg. Hans-Otto Hügel, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2003, S.274-278, hier S.275.

<sup>6</sup> Vgl. Fleischer, *Eine Theorie des Kabarett*, S.9

<sup>7</sup> Vgl. Iris Fink, *Von Travnicek bis Hinterholz 8. Das österreichische Kabarett ab 1945. Von A bis Zugabe*, Graz/Wien [u.a.]: Verlag Styria 2000, S.10.

<sup>8</sup> Vgl. Fleischer, *Eine Theorie des Kabarett*, S.9

<sup>9</sup> Ebd. S.47

<sup>10</sup> Die Geburtsstunde des Kabarettfilms soll noch in größerem Umfang diskutiert werden, an dieser Stelle lasse ich diese Behauptung noch ohne Begründung.

Österreichisches Kabarett wird rückwirkend besonders in Bühnennamen charakterisiert. Anfang des 20. Jahrhunderts, als das Kabarett nach Österreich kam, entwickelte sich bis zur Zeit des „Anschlusses“ eine Reihe von Kleinkunst- und Kabarettbühnen<sup>11</sup>, vornehmlich in Wien. Eine der bekanntesten und auch heute noch bestehenden wäre etwa der *Simpl*<sup>12</sup>. Nach einer Zäsur während des Zweiten Weltkrieges, in der viele KünstlerInnen vor den Nationalsozialisten fliehen mussten oder teilweise bis zum Tode verfolgt wurden, boomte der Wunsch nach Unterhaltung und viele neue Bühnen öffneten und schlossen in kurzer Zeit. Auch zum ersten Mal im nennenswerten Maße außerhalb Wiens<sup>13</sup>. Paul Morgan, Jura Soyfer oder Fritz Grünbaum vor dem Krieg<sup>14</sup>, bzw. Gerhard Bronner, Carl Merz und Helmut Qualtinger nach dem Krieg werden unter anderem als Meister ihrer Zeit gefeiert<sup>15</sup>.

Ende der 70er Jahre wurde vor allem das österreichische Kabarett der Zwischenkriegszeit als hervorragend eingeschätzt, als mutig in seinen politischen Aussagen, nicht beschwichtigend, sondern ehrlich in dem, was die Probleme und Ängste der Zeit waren<sup>16</sup>. Doch nach 1945 musste das politische Kabarett mehrere Bedürfnisse erfüllen, und schien inhaltlich darunter zu leiden. Heinz R. Unger zeichnet diesen Umstand nach:

„[E]ine Spaltung [wurde] sichtbar, eine Spaltung in kritische Kabarettisten, die die Schwachstellen der Gesellschaft abklopften, und in biedere Witzereißer, die auf ihre Art – etwa durch platten Antikommunismus – 'politisch' sein wollten.“<sup>17</sup>

Diese Tendenz bestätigte sich in den nächsten Jahrzehnten. Die Blütezeit der „kritischen Kabarettisten“ Qualtinger, Bronner und co. ging langsam vorüber, die meisten Protagonisten des Kabarett der 50er Jahre orientierten sich neu oder hörten mit ihrer Tätigkeit auf<sup>18</sup>. Obgleich das Kabarett in den 60er Jahren/Anfang der 70er Jahre nicht von der Bildfläche verschwand – Kleinkunstabühnen, genauso wie neuerdings das Fernsehen wurden immer noch

---

<sup>11</sup> Iris Fink weist unter anderem darauf hin, dass diese beiden Begriffe in den 30er Jahren unterschiedliche Bedeutungen aufnahmen. Während Kleinkunstabühnen „literarisch-politische Bühnen“ waren, wurden Kabarettbühnen als „reine Unterhaltungsinstitutionen und Amüsierbetriebe“ wahrgenommen. *Von Travnicek bis Hinterholz* 8, S.260

<sup>12</sup> Ebd. S.8

<sup>13</sup> Ebd.

<sup>14</sup> Welche alle drei der Shoah zum Opfer fielen.

<sup>15</sup> Diese Auffassung ergibt sich etwa aus der Lektüre des Geschichtsüberblicks des Kabarettarchivs Österreich: <http://www.kabarettarchiv.at/Ordner/geschichte.htm#30er>, Zugriff am 14.6.2015.

<sup>16</sup> Vgl. Iris Fink, „Es ist bitte Folgendes... Iris Fink über 30 Jahre Solokabarett des Lukas Resetarits“, *Lukas Resetarits. „Es ist bitte Folgendes...“. Erinnerungen & Reflexionen von Freunden und Weggefährten*, Hg. Iris Fink, Hans Veigl, Wien [u.a.] : Kremayr & Scheriau 2007, S.120-128, hier S.123.

<sup>17</sup> Vgl. Heinz R. Unger, „Denkend lachen“, [http://www.knowme.at/htmls\\_neu/reset/reset\\_progs/reset\\_p01.htm](http://www.knowme.at/htmls_neu/reset/reset_progs/reset_p01.htm), Zugriff am 30.05.2015.

<sup>18</sup> Vgl. Walter Rösler (Hg.), *Gehen ma halt a bisserl unter. Kabarett in Wien von den Anfängen bis heute*, Berlin: Henschel 1991, S.386.

stetig mit Kabarettauftritten bespielt – mangelte es doch an Innovation<sup>19</sup>. Besonders in jenem politisch-zeitkritischen Sektor, in dem österreichisches Kabarett bis dahin eigentlich funktionieren wollte. Denn vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg herrschte eine strenge Meinung darüber, was das Kabarett sein soll. Dunkl formuliert dies so: „[...] Kabarett habe, um als solches gelten zu dürfen, eine dezidiert politische Funktion zu erfüllen<sup>20</sup>“. Diese Beengtheit schien auf Kosten der Weiterentwicklung zu gehen. Fink schreibt: „Ab Mitte der 60er war es still geworden um's Kabarett in Österreich<sup>21</sup>“. Der ORF war zu dieser Zeit der einzige Förderer von innovativem Kabarett, doch neue Formen mussten auftauchen um dem Fernsehen wieder die Rolle des Re-produzenten und nicht des Produzenten zu geben<sup>22</sup>. Kabarettbühnen wie der *Simpl* glänzten kaum noch durch inhaltlichen Anspruch, es „dominier[t]en oberflächliche Wortspielereien<sup>23</sup>“.

Was Fink die „zweite Kabarett-Generation nach 1945<sup>24</sup>“ nennt und was gemeinhin auch als „Neues Österreichisches Kabarett<sup>25</sup>“ betitelt wird, verpasste dem bis dahin bekannten kabarettistischen Modus ab den 1970er Jahren eine Sanierung von größerem Ausmaß. Sowohl durch Veränderungen in Form als auch Inhalt<sup>26</sup>. Silvia Lahner interpretiert die Rückbesinnung auf das Wiener Kulturgut als Eingangsphase des neuen Kabarett: „[U]reigenste[r] Wiener ‚Schmäh‘ und die musikalisch-literarische Umsetzung von Texten im Wiener Dialekt<sup>27</sup>“ sind wieder aufgenommen worden. Erweitert wurden sie durch zeitkritischen, politisch sowie kulturell aneckenden Inhalt<sup>28</sup>. Hier wären einerseits Namen zu nennen, die auf den ersten Blick nicht ins Kabarettfach gehören, wie André Heller, Georg Danzer oder Wolfgang Ambros<sup>29</sup> oder später auch die EAV, welche „zeitkritisches Rockkabarett“ bot<sup>30</sup>. Weiters in der musikalischen Schiene präsentierten sich die *Schmetterlinge*, die in den 70er ihren Stil

---

<sup>19</sup> Vgl. Fink, *Von Travnicek bis Hinterholz* 8, S.8f.

<sup>20</sup> Natalie Dunkl, *Das Spinnen der Komischen: grundlegende theoretische Aspekte der Unterscheidung von Kabarett und Comedy*, München: AVM 2013, S.151.

<sup>21</sup> Fink, *Von Travnicek bis Hinterholz* 8, S.8

<sup>22</sup> Ebd. S.237

<sup>23</sup> Vgl. Ruth-Maria Bell, „Das zeitgenössische Wiener Gruppenkabarett“, Dipl.-Arb., Universität Wien, Institut für Theaterwissenschaft 1990, S.60f.

<sup>24</sup> Fink, *Von Travnicek bis Hinterholz* 8, S.9

<sup>25</sup> Vgl. dazu ebd. S.191: „Erwin Steinhauer gilt neben Lukas Resetarits als Pionier des neuen österreichischen Kabarett.“

<sup>26</sup> Ebd. S.9

<sup>27</sup> Vgl. Silvia Lahner, „Wer spricht hier von ‚Kleinkunst‘?. Kabarett der 70er bis 90er Jahre“, *Kunst und Kultur in Österreich. Das 20. Jahrhundert*, Hg. Barbara Denscher, Wien [u.a.]: Brandstätter 1999, S.218-219, hier S.218.

<sup>28</sup> Vgl. Herbert Tampier, „Geschichten vom Lukas – Ein Alt-Schmetterant erinnert sich“, *Lukas Resetarits. „Es ist bitte Folgendes...“*. *Erinnerungen & Reflexionen von Freunden und Weggefährten*, Hg. Iris Fink, Hans Veigl, Wien [u.a.] : Kremayr & Scheriau 2007, S.36-44, hier S.36.

<sup>29</sup> Vgl. Lahner, „Wer spricht hier von ‚Kleinkunst‘?“, S.218

<sup>30</sup> Vgl. Fink, *Von Travnicek bis Hinterholz* 8, S.9

vom Austropop hin zu politisch aufgeladenen Liedern und Programmen veränderten. Eine drastische Umwandlung, die aber laut Eigeninterpretation „sehr ermutigend<sup>31</sup>“ bilanziert wurde. Das Publikum war demnach bereit, sich neuen (musikalischen) Formen bzw. Unterhaltung verbunden mit Kritik zu öffnen.

Politisch schwappte die 68er Bewegung in das hinterherhinkende Österreich ein, die junge Generation des Landes hatte Bedürfnisse, die von der alten Generation nicht verstanden wurde, das kulturelle Angebot wurde als zu mager eingestuft, kaum etwas konnte echtes Interesse wecken<sup>32</sup>. In summa scheint es, als wäre der Schock des Zweiten Weltkrieges und der Besatzungszeit durch das Erwachsenwerden der Nachkriegsgeneration langsam erkaltet, und man wollte dazu zurückkehren, sich kritisch von innen heraus zu zeigen. Das Fehlverhalten der eigenen Leute zum Thema zu machen. Das 1974 ins Leben gerufene *Kabarett Keif* wurde als Wiederbelebung des politischen Kabarets gesehen, endlich wieder kritisch, endlich wieder beißend<sup>33</sup>. Obwohl nach zwei Jahren mit dem *Kabarett Keif* schon Schluss war<sup>34</sup>, haben sich die Protagonisten der Gruppe weiterhin dem Kabarett verschrieben. Insbesondere Erwin Steinhauer und Lukas Resetarits, beide vormals Mitglieder im *Keif*, konnten sich weiterhin als Revoluzzer in der Szene profilieren. Beide werden bei Fink als „Pioniere des neuen österreichischen Kabarets<sup>35</sup>“ eingestuft. Weiters wurde die Arena-Besetzung im Jahre 1976 als Meilenstein des neuen österreichischen Kabarets betrachtet. In zwei Monaten Bespielung des St. Marxer Schlachthofes zeigte sich, was den dort auftretenden KünstlerInnen im ‚echten Leben‘ fehlte: Auftrittsmöglichkeiten<sup>36</sup>. Nach der Besetzung war man gewillt, in Zukunft sein eigener Herr zu sein, was Lahner als die „Idee der Kleinkunstabühne“<sup>37</sup> formulierte.

Die darauffolgenden Jahre, besonders jene der 80er, wurden retrospektiv als regelrechter „Kabarettboom“ wahrgenommen<sup>38</sup>. Neben den bestehenden Bühnen, die in sehr theaterähnlicher Form ihre Betriebe führten, entwickelte sich eine Szene, in der Gasthäuser mit entsprechenden Raumkapazitäten den KabarettistenInnen Auftrittsmöglichkeiten

---

<sup>31</sup> Tampier, „Geschichten vom Lukas“, S.36

<sup>32</sup> Rückschließend aus den Zeitungsausschnitten, welche in Fink, *Von Travnicek bis Hinterholz* 8, S.105 zitiert werden.

<sup>33</sup> Ebd.

<sup>34</sup> Ebd. S.104

<sup>35</sup> Ebd. S.168 bzw. S.191

<sup>36</sup> Vgl. Lahner, „Wer spricht hier von ‚Kleinkunst‘?“, S.218

<sup>37</sup> Ebd. S.218

<sup>38</sup> Ebd. S.219

zukommen ließen<sup>39</sup>. Die Kabarettbühnen mehrten sich und hoben somit die Relevanz der einzelnen Bühnen teilweise auf, die Möglichkeiten wurden vielseitiger und flexibler und Anfang der 80er entwickelte sich die bis heute übliche Form des Auftritts: das Tournee-Gehen<sup>40</sup>. Nun konnte auch die Provinz mit Kabarett versorgt werden. Ein Wirtshaus mit provisorischer Bühne wurde genauso Usus für den Kabarettisten/die Kabarettistin wie immer wieder neu hervorschießende Spielstätten in den Städten, etwa der *Posthof* in Linz oder das *Treibhaus* in Innsbruck<sup>41</sup>. Adressen, die bis heute Institutionen für das Kabarett in den Bundesländern darstellen.

Die neue Form der Personenkonstellation konnte diese neuen Auftrittsmöglichkeiten gut für sich verbuchen. Weg vom typischen Nummernprogramm, in dem sich mehrere KabarettistInnen an einem Abend verbunden durch Conférenciers den Abend teilten, wurde das Soloprogramm etabliert. Der Solokabarettist/Die Solokabarettistin war in seinen/ihren Terminen flexibler. Außerdem brauchte man weniger Platz und Versorgungsmöglichkeiten, um die Person bei sich auftreten zu lassen. Veranstalter vor Ort hatten nun die Verantwortung inne und „sorgten für die kommerziellen Rahmenbedingungen von Auftritten“<sup>42</sup>. Eigene ManagerInnen bzw. eigene Agenturen kümmerten sich um die Interessenvertretung des Künstlers/der Künstlerin und brachten die Aufträge an Land<sup>43</sup>. Das Kabarettwesen wurde also nach und nach kommerzialisiert. Eine notwendige Entwicklung – hat sich das Publikum doch zeitlich und teilweise geographisch punktuell stark erweitert. Mehr Nachfrage verlangt nach mehr Organisation und einem geregelten System.

Lukas Resetarits gilt in Österreich als Vorreiter der ‚neuen‘ Auftrittsart. Sein erstes Soloprogramm wurde 1977 unter dem Namen *Rechts Mitte Links oder Lieber die Mitte in der Hand als die Rechte gelähmt* uraufgeführt<sup>44</sup>. Resetarits' Entwicklung scheint wie ein Vorbild für die kommende Generation. Zunächst bei der Gruppe *Schmetterlinge* und später beim *Kabarett Keif* sammelte Resetarits Ensemble-Erfahrung. Nach der Auflösung des *Kabarett Keif* 1976 entschied Resetarits sich dafür, seine eigenen Fußstapfen in der Szene zu hinterlassen<sup>45</sup>. In den kommenden Jahren sollten viele KabarettistInnen, die ebenfalls ursprünglich in Ensemblekonstellationen mitwirkten, seinem Beispiel folgen. Lukas

---

<sup>39</sup> Vgl. Lahner, „Wer spricht hier von ‚Kleinkunst‘?“, S.218

<sup>40</sup> Vgl. Fink, *Von Travnicek bis Hinterholz* 8, S.9

<sup>41</sup> Vgl. Lahner, „Wer spricht hier von ‚Kleinkunst‘?“, S.219

<sup>42</sup> Fink, *Von Travnicek bis Hinterholz* 8, S.9

<sup>43</sup> Ebd.

<sup>44</sup> Ebd. S.169

<sup>45</sup> Lahner, „Wer spricht hier von ‚Kleinkunst‘?“, S.218

Resetarits feierte mit seinem ersten Soloprogramm einen unvorhersehbaren Erfolg. Nostalgisch wird davon geschwärmt, dass er an jenem Uraufführungstag „die Weichen für das österreichische Kabarett neu gestellt [hat]<sup>46</sup>“. Im Kern dieser hochgespielten Aussage lässt sich vernehmen – das Solokabarett in dieser Form hat neue Maßstäbe gesetzt, auch für neue VeranstalterInnen, neue Spielstätten und neue Auszeichnungen<sup>47</sup>.

Zusätzliche Namen, die bis heute ihren Kultstatus nicht abgelegt haben, betreten die Szene. Andreas Vitásek macht ab 1981 Solokabarett<sup>48</sup>, Erwin Steinhauer brachte 1982 sein erstes Soloprogramm heraus<sup>49</sup>. Die Stile waren indes unterschiedlich: Während Vitásek laut Fink in den 80er Jahren viel mit den Mitteln der Pantomime arbeitete und der Text nur Randnotiz war<sup>50</sup>, verschrieb sich Steinhauer alle 10 Jahre seiner Solokarriere dem gewichtigen politisch-kritischen Kabarett<sup>51</sup>. Endlich traten auch Frauen in größerem Rahmen in Erscheinung. Gruppen wie die *Emmis*, *Chin & Chilla* oder die *Menubeln*, bzw. Solokabarettistinnen wie Edith Hollenstein, wurden künstlerisch auf der Bühne aktiv<sup>52</sup>. Die Sichtweise auf das neuartige Kabarett der Frauen, das sich besonders den Frauenrechten und dem Feminismus zuwendete, wurde oftmals genau durch diese Motive getrübt: Viele KritikerInnen erwarteten eine Aneinanderreihung von typischen „Feminismus-Klischee[s]“. Dass ihnen so gut wie nie „männerverschlingende Emanzen“ präsentiert wurden, sondern sehr differenziert an die Geschlechterthematik herangegangen wurde, überraschte laut Barbara Asen zumeist<sup>53</sup>.

Trotz der Etablierung des Solokabarettts war die Welle der Ensemblegründungen nicht abgebrochen. Doch wie bereits angedeutet, sollten daraus später viele Personen als SolokabarettistInnen hervortreten. Die Aufzählung der ehemaligen Mitglieder der Gruppe *Schlabarett* etwa, klingt wie das heutige Who-is-Who der österreichischen Kabarettzene: Alfred Dorfer, Roland Düringer, Andrea Händler, Reinhard Nowak, Eva Billisich und Monica Weinzettl bildeten, wenn auch in unterschiedlichen Konstellationen, das Ensemble<sup>54</sup>. *Die Hektiker* probierten sich seit 1981 im Kabarettfach, damals noch als Schüler. Mit dem Erwachsenwerden wurden die Programme zeitkritischer und der Nummerncharakter, symptomatisch für das Neue Österreichische Kabarett, von einem roten Faden durch die Show

---

<sup>46</sup> Fink, „Es ist bitte Folgendes...“, S.122

<sup>47</sup> Ebd.

<sup>48</sup> Vgl. Lahner, „Wer spricht hier von ‚Kleinkunst‘?“, S.219

<sup>49</sup> Vgl. Fink, *Von Travnicek bis Hinterholz* 8, S.192

<sup>50</sup> Ebd. S.205

<sup>51</sup> Ebd. S.192

<sup>52</sup> Ebd. S.9

<sup>53</sup> Vgl. Barbara Asen, *Lachen, worüber einem der Humor vergehen könnte. Eine Geschlechtergeschichte des österreichischen Kabarettts zwischen 1950 und 1990*, Saarbrücken: VDM Verlag 2008, S.188.

<sup>54</sup> Vgl. Fink, *Von Travnicek bis Hinterholz* 8, S.175

abgelöst<sup>55</sup>. Mitglieder der Gruppe, wie Florian Scheuba oder Viktor Gernot, haben sich später ebenfalls als Solokabarettisten einen Namen gemacht. Die *Schlabarett*-ProtagonistInnen hingegen probierten sich weniger in der tagesaktuellen Politik aus, sondern lieferten Programme, die mit einem speziellen Bereich des Lebens bzw. mit einem bestimmten Milieu „bitterböse Satiren“ betrieben<sup>56</sup>. Der Stil der Gruppe wurde zwar als Kabarett gehandelt, war aber stark am Theater orientiert<sup>57</sup>. Ähnlich wie bei den *Hektikern* herrschte innerhalb eines Programmes große Homogenität, man widmete sich einem Thema in verschiedenen Ansätzen, die sich aber immer wieder trafen. Das war kein typisches Nummernprogramm mehr. Laut Iris Fink war das Volkstheater „im besten Sinn des Wortes“<sup>58</sup>.

„Dramaturgische Geschlossenheit“ oder „Monodrama“ waren plötzlich Vokabeln, die mit dem Kabarett in Verbindung gebracht wurden<sup>59</sup>. Josef Hader, 1982 auf der Niedermair-Bühne beginnend, arbeitete zunächst noch in der klassischen Weise des Nummernkabarett<sup>60</sup>. Im Laufe der 80er, Anfang der 90er, verschrieb er sich jedoch ganz dem zusammenhängenden Kabarettstück. Unter dem Deckmantel einer geschlossenen Geschichte konzentrierte er sich dennoch nicht auf eine bestimmte Thematik. Das zusammenhängende Element entsteht meist durch die gleichbleibende Aufführungsart. Als Hader auf der Bühne, der direkt zum Publikum spricht, berichtet er aus seinem Leben, das ganze Programm von *privat* lang. Als Bauherr im Untergeschoss beschwert er sich bei seinem imaginären Baumeister über seine Probleme, wie bei *Im Keller*. Die Perspektive bzw. Erzählweise bleibt hierbei konstant und die Geschichte dadurch zusammenhängend.

Wie man es dreht und wendet, das Nummernkabarett ist gegen Ende der 80er Jahre gänzlich aus der Mode gekommen. Durch die eigenständigen Auftritte der KünstlerInnen und durch die inhaltliche Form der in sich geschlossenen Handlung verabschiedete sich der Nummerncharakter nach und nach von der Liste der notwendigen Eigenschaften des Kabarett. Auch in den Theoriewerken ist diese Tendenz bemerkbar. So meinte Jürgen Henningsen 1967 noch, das Kabarett sei episodisch und bestehe aus einzelnen Nummern, welche zumeist relativ kurz sind<sup>61</sup>. Von dieser Beschaffenheit ausgehend sagt er:

---

<sup>55</sup> Vgl. Fink, *Von Travnicek bis Hinterholz* 8, Ebd. S.83

<sup>56</sup> Ebd. S.175

<sup>57</sup> Ebd. S.51

<sup>58</sup> Ebd. S.175

<sup>59</sup> Ebd. S.73

<sup>60</sup> Ebd. S.73f.

<sup>61</sup> Vgl. Jürgen Henningsen, *Theorie des Kabarett*, Ratingen: Henn 1967, S.16

„In dieser organisatorischen Eigentümlichkeit, Nummern aneinanderzureihen, unterscheidet sich das Kabarett grundlegend vom Theater, von der Oper, vom Film, und stellt sich neben das Varieté, die Marionettenbühne, das Schlagerfestival, den Zirkus.“<sup>62 63</sup>

Michael Fleischer war in seiner Theorie des Kabarett im Jahre 1989 schon deutlich freier. „[D]as Kabarett-Programm kann aus einzelnen Nummern bestehen, es kann aber auch ein dramaturgisch zusammenhängendes Stück sein, [...]“<sup>64</sup>. Für Österreich ist die Entwicklung hin zu geschlosseneren Formen schon etwas früher zu bemerken. Das Mittelstück, ein „zusammenhängendes literarisches Kabarett-Stück von durchschnittlich 25 bis 40 Minuten“, war etwa im Wien vor dem 2. Weltkrieg schon gang und gäbe<sup>65</sup>. Das einheitliche Monodrama kam trotzdem erst später.

Die Vereinigung der beiden Medien zum Kabarettfilm scheint durch den ‚Verlust‘ des Nummerncharakters im Kabarett begünstigt worden zu sein. Sowohl formal als auch inhaltlich wurde das Kabarett damit ein Stück weit den filmischen Eigenschaften angepasst.

In den 90er Jahren spielten fast alle Größen der Kabarettzene theater-ähnliche Monodramen<sup>66</sup>. Josef Hader baute seine Erfolge aus. Alfred Dorfer, Roland Düringer, Andrea Händler und andere begaben sich neben den Ensembleformationen auch auf Solopfade. Martin Puntigam, Alf Poier oder das neue Duo Steinböck&Rudle erweiterten die Szene<sup>67</sup>. Der zu bespielende Raum wurde indes immer größer und dichter, auch der nördlichere Raum Deutschlands wurde für Auftritte interessant. Dadurch ergaben sich teils sehr lange Spielzeiten: Josef Hader etwa konnte sein Programm *privat* über 10 Jahre lang spielen. Ursache dafür dürfte, neben organisatorischen Gründen, der unpolitische Inhalt der Programme gewesen sein. Viele KabarettistInnen verzichteten auf einen Österreich-bezogenen Inhalt und tagesaktuelles Geschehen. Roland Düringer oder wieder einmal Josef Hader nahmen augenblicklich Brisantes in so kleinen Dosierungen in ihr Programm auf, dass diese leicht durch andere Anekdoten ausgetauscht werden konnten. Die Regel war es allerdings nicht: Alfred Dorfer etwa bleibt dem politischen Fach bis heute treu. Doch um als guter Kabarettist/gute Kabarettistin zu gelten, auch in intellektuelleren Feuilletons, musste man nun nicht mehr politisch sein.

---

<sup>62</sup> Jürgen Henningsen, *Theorie des Kabarett*, Ratingen: Henn 1967, S.16

<sup>63</sup> Michael Fleischer gibt in *Eine Theorie des Kabarett*, S.130, dennoch an, dass die Gliederung im Kabarett primär räumlicher oder zeitlicher Natur ist, und es kein übergreifendes Thema gibt, das ein Programm zusammenhält.

<sup>64</sup> Ebd. S.52

<sup>65</sup> Vgl. Fink, *Von Travnicek bis Hinterholz 8*, S.260

<sup>66</sup> Ebd. S.9

<sup>67</sup> Vgl. Lahner, „Wer spricht hier von ‚Kleinkunst‘?“, S.219



Immer mehr KünstlerInnen traten auf den Brettl'n auf. Eine weitere Bühne öffnete 1996, das *Orpheum* in Wien. Der Kabarettboom war zwar nun nicht mehr neu, aber auch noch nicht vorbei<sup>68</sup>. Viele der ProtagonistInnen der 90er, sogar der 80er, konnten sich bis heute profilieren. Die Szene scheint sich also erweitert zu haben, aber nicht grundlegend ausgetauscht. Im Jahre 2016 sind Namen wie Andreas Vitásek aktuell wie eh und je, und kontinuierlich kommen junge KünstlerInnen hinzu. Die Agenturen kümmern sich nun auch um die mediale Verbreitung der Programme. Neben dem Fernsehen kann man sich auch über CDs und DVDs die Programme der KabarettistInnen nach Hause holen. Das Publikum wächst durch diesen leichteren Zugang stetig<sup>69</sup>. Ferner hat damit die typische Aufführungssituation des Live-Auftritts zwar Konkurrenz bekommen, bleibt aber bis heute die gebräuchliche.

KabarettistInnen wirkten darüber hinaus auch in größerem Rahmen in Filmen mit. Wie noch ausführlich erklärt werden soll, treten eine erhebliche Anzahl an KabarettkünstlerInnen sowohl als DrehbuchautorInnen als auch als SchauspielerInnen in Erscheinung. Generell erweiterten sich die Standbeine der KabarettistInnen immer mehr, und das Nicht-nur-KabarettistIn-Sein, das früher zwar ebenfalls schon gang und gäbe war<sup>70</sup>, lässt sich nun als Norm verstehen. Man arbeitet gleichermaßen auch als ModeratorIn, BuchautorIn, MusikerIn bzw. als SchauspielerIn in ernsthaften Fächern von Theater oder Film. Die KünstlerInnen der Kabarettzene sind medial in Österreich quasi allgegenwärtig. Inhaltlich kann Kabarett sowohl von körperbetonten Slapstick-Einlagen (Alf Poier), zum Endlos-Philosophier-Monolog (Günther Paal), zu Musiknummern mit komödiantischen Einlagen (Mnozil Brass) alles beinhalten<sup>71</sup>.

Die Frage „Ist das noch Kabarett, ist das nicht schon Theater?“ hatte spätestens seit den 2000er Jahren so gut wie keine Brisanz mehr. Vielmehr wurde sie von der Frage „Ist das noch Kabarett, ist das nicht schon Comedy?“ abgelöst<sup>72</sup>. Ab den 90er Jahren kam das Modell der Comedy auch nach Österreich<sup>73</sup> und konnte als Füllwort für alles Humoristische verwendet werden, das den Anforderungen eines Kabarett vermerktlich nicht gerecht wurde<sup>74</sup>. Die Ausweitung des Publikumskreises sowie die neue unpolitische Haltung der KabarettistInnen

---

<sup>68</sup> Vgl. Fink, *Von Travnicek bis Hinterholz* 8, S.10

<sup>69</sup> Vgl. Lahner, „Wer spricht hier von ‚Kleinkunst‘?“, S.219

<sup>70</sup> Neu ist wohl das Ausmaß dieser Entwicklung, aber nicht das Phänomen selber. Auch Helmut Qualtinger war zeitgleich Kabarettist und Schauspieler.

<sup>71</sup> Alle drei Beispiele bekamen etwa im Laufe ihrer Karriere den Salzburger Stier verliehen. Siehe: <http://www.salzburgerstier.org/preistraeger.html>, Zugriff am 10.6.2015

<sup>72</sup> Vgl. dazu die Werke von Natalie Dunkl *Das Spinnen der Komischen* und von Elke Reinhard *Warum heißt Kabarett heute Comedy?*

<sup>73</sup> Vgl. Fink, *Von Travnicek bis Hinterholz* 8, S.9

<sup>74</sup> Vgl. Dunkl, *Das Spinnen der Komischen*, S.61

erschwerten die Unterscheidung der beiden Sparten jedoch. Das österreichische Kabarett der Jetztzeit präsentiert sich in Vergleich zu seinen Vorgängern nun weniger elitär, was oftmals nahe legt, dass es sich der Comedyschiene anbietet. Ein Umstand, der eine eigene Abhandlung verlangen würde, im Teil der Definition des Kabarettfilms wird er allerdings noch einmal angerissen werden.

### **3. Ausgangslage: Neuer Österreichischer Film**

Analog zum „Neuen Österreichischen Kabarett“ gibt es in der Filmwissenschaft auch den Begriff des „Neuen Österreichischen Films“. Notwendig machte dieses Wort ebenfalls eine als kreative Dürre wahrgenommene Periode, die von einem neuen Aufschwung abgelöst wurde. Je nach Gesichtspunkt, inhaltlichen oder produktionstechnischen Begründungen, beginnt der Neue Österreichischer Film früher oder später. Ausläufer und Ausnahmen ergeben einen Zeitraum, der sich grob gefasst in der Mitte der 70er bzw. Anfang der 80er Jahre befindet. Der Übergangszeitraum ähnelt also jenem des Neuen Österreichischen Kabarett. Seine Entwicklung lässt sich grob auf drei Phasen aufteilen, in welchen erste und zweite Phase als Bedingung zu verstehen sind und die dritte Phase das Einsetzen des Neuen Österreichischen Films meint.

Etlliche sogenannte Heimatfilme wurden in der Nachkriegszeit der 50er und Anfang der 60er Jahre als Reaktion auf Besatzungszeit und Staatsvertrag gedreht. Laut Gertraud Steiner charakterisieren sich diese durch die Abbildung einer Heilen-Welt-Idylle, vermehrt in ländlichen Gegenden und einer einfachen Gut-gegen-Böse-Handlung<sup>75</sup>. Nur die sogenannten Kaiserfilme konnten in der Beliebtheit konkurrieren<sup>76</sup>. Der Leitgedanke lautete in beiden Genres: Umso schöner und beständiger Österreich abgebildet wird, umso eher kann man den – für viele erneuten – tiefen Einschnitt in das Leben und in die Gesellschaft vergessen und sich selbst als Staat wieder wertvoll fühlen. Filme, wie *Sissi* aus dem Jahre 1955, offenbaren laut Steiner „den Optimismus und das ‚Wir Österreicher sind wieder wer‘- Gefühl, und spiegel[n] in Glanz und Gloria Habsburgs den Optimismus in der Zeit nach dem Staatsvertrag wieder, [...]“<sup>77</sup>.

---

<sup>75</sup> Gertraud Steiner, „Vom Bergfilm zum Neuen Heimatfilm: Wie ideologisch ist der Heimatfilm?“, *Modern Austrian Literature* 30/3-4, März 1997, S.253-264, hier S.261f.

<sup>76</sup> Ebd. S.262

<sup>77</sup> Ebd.

Was Horst Dieter Sihler als „Opas Kino<sup>78</sup>“ titulierte, wurde auf Basis eines Generationenwechsels unmodern. Von den Quellen jeweils unterschiedlich gekennzeichnet, aber grob in dem Zeitraum von 1960/65 bis 1975/80, verfiel der Bedarf an den oben genannten Filmen. Gleichzeitig ließen neue Inhalte des österreichischen Films auf sich warten. Wie in einer Art Vakuum bewegte sich der Film in Österreich weder nach vorne noch nach hinten. Es gab keine Ansätze einer eigenen Bewegung, wie sie sich in so vielen anderen europäischen Ländern zu dieser Zeit etablierten<sup>79</sup> <sup>80</sup>. Und auch verglichen mit anderen Künsten blieb der österreichische Film hinter den zeitaktuellen Veränderungen zurück:

„Zu einem guten Teil [...] zeigt sich der österreichische Spielfilm bemerkenswert unbeeindruckt von den künstlerischen und literarischen Innovationsbewegungen der sechziger Jahre – wie dem Wiener Aktionismus oder der Wiener Gruppe.“<sup>81</sup>

Auch Walter Fritz bemerkt den fehlenden Elan in der filmischen Entwicklung: „Literatur, bildende Kunst und Theater haben sich verändert, angepasst oder etabliert, moderner Film aber noch nicht<sup>82</sup>.“ Auch in der Erzeugung war man nach zwei Jahrzehnten Nachkriegsfilme in einer Sackgasse angekommen. Rebhandl spricht von „überkommenen Produktionsbedingungen“ in den 60er Jahren, die sich noch aus jener Zeit her speisten, als Österreich als Teil des Nazi-Regimes Filme drehte<sup>83</sup>. Zur Kompensation dominierte das Fernsehen die audio-visuelle Erfahrung der ZuschauerInnen in den 60er und 70er Jahren. Das Farbfernsehen trat auf, Programme und Angebote nahmen zu<sup>84</sup>, generell wurde das Fernsehen so attraktiv gestaltet, dass es sich für viele scheinbar nicht mehr lohnte, ins Kino zu gehen. Während die TV-Anschlüsse kontinuierlich zunahmen, sanken von 1962 bis 1982 die Kinobesuche von knapp 90 Millionen auf nur mehr ein Fünftel dessen<sup>85</sup>. Ähnlich zum Neuen Österreichischen Kabarett hatte das öffentlich-rechtliche Fernsehen auch hier mehrere Jahre die Fäden in der Hand, bis man sich innerhalb der Szene wieder selbstbestimmt und eigenständig zeigen konnte. Für die österreichische Kinokultur bis dahin konstatierte Sihler jedoch: „Es war fünf vor zwölf<sup>86</sup>“ – die eigenen Filme wurden im Kino kaum gespielt<sup>87</sup>, die Kenntnis beim Publikum über die ‚hauseigenen‘ Fabrikate verflüchtigte sich<sup>88</sup>.

---

<sup>78</sup> Horst Dieter Sihler, „Abschied von Sissiland“, *ray* 03/07, <http://www.ray-magazin.at/magazin/2007/03/diagonale-07-macher-maertyrer-mimosen>, Zugriff am 29.6.2015.

<sup>79</sup> Etwa die „Nouvelle Vague“ in Frankreich

<sup>80</sup> Vgl. Bert Rebhandl, „Nachsaison. Zum österreichischen Spielfilm seit 1968“, *Der Neue Österreichische Film*, Hg. Gottfried Schlemmer, Wien: Wespennest 1996, S.17-46, hier S.18.

<sup>81</sup> Ebd. S.21f.

<sup>82</sup> Walter Fritz, *Im Kino erlebe ich die Welt: 100 Jahre Kino und Film in Österreich*, Wien [u.a]: Brandstätter 1997, S.272.

<sup>83</sup> Vgl. Rebhandl, „Nachsaison“, S.18

<sup>84</sup> Vgl. Fritz, *Im Kino erlebe ich die Welt*, S.271

<sup>85</sup> Ebd. S.276

<sup>86</sup> Sihler, „Abschied von Sissiland“

Den Aufschwung zur dritten Phase erkennt die Forschung in der Selbstorganisation und -reflexion der österreichischen Filmschaffenden und im Einsatz einer größeren staatlichen Finanzierung. Die Budgetierung durch die öffentliche Hand und die künstlerische Diskussion des eigenen Spielfilms macht sich jedoch in mehreren Perioden bemerkbar. Welches Stadium das entscheidende für die Etablierung des neuen österreichischen Spielfilms bedeutete, darüber herrscht Uneinigkeit. Walter Fritz erklärt, dass bereits Anfang der 70er Jahre die Bundesebene zusammen mit den FilmemacherInnen erste Budgets beschloss, um „den völligen Verfall von Filmkultur und die totale Abwanderung der Gestalter zum Fernsehen“ zu verhindern<sup>89</sup>. Er erkennt deswegen, dass sich das Kino seit Mitte der 70er wieder „in den Medien [und] im Bewusstsein der kulturinteressierten Menschen in diesem Land“ befindet<sup>90</sup>. Für viele ForscherInnen ist dieser frühe Zeitpunkt hingegen zu optimistisch. Für Steiner gilt: Bis 1981 ist der österreichische Spielfilm „so gut wie tot“<sup>91</sup>. Ähnlich sieht Sihler erst im Jahre 1977 und in der Zusammenkunft der 1. Österreichischen Filmtage einen Ansatz darin, „die Regisseure aus der ORF-Abhängigkeit zu befreien und die alternative Kinoszene auszubauen“<sup>92</sup>. Vorherige Budgetausschüsse scheinen in dieser Hinsicht dem tatsächlichen Aufleben der Kinokultur keine merkbare Hilfe gewesen zu sein. Die Zäsur, die den „Abschied aus Sissiland“ bedeuten sollte, musste seines Erachtens erst erkämpft werden<sup>93</sup>. Jene sollte das Filmförderungsgesetz von 1981 darstellen. Es brachte eine größere bundesstaatliche Unterstützung für die FilmemacherInnen. Mehrere Millionen Schilling wurden innerhalb kürzester Zeit für neue österreichische Filme bereitgestellt<sup>94</sup>. Budgetierung und Leinwandpräsenz halfen dem Österreichischen Film eine Art Neuanfang im Inland und Ausland wagen zu können. Zumindest teilweise dem Filmförderungsgesetz geschuldet, traten Anfang der 80er viele neue RegisseurInnen auf den Plan<sup>95</sup>. Zusammen mit den FilmemacherInnen, die sich bereits in den 70er Jahren ausprobierten<sup>96</sup>, produzierten sie eine Vielfalt an Werken, die sich von Beispiel zu Beispiel in einem neuen Gewand zeigte<sup>97</sup>. Der Neue Österreichische Film erhielt seine Bezeichnung dementsprechend nicht durch eine bestimmte ästhetische Grundhaltung oder ein wiedererkennbares Erscheinungsbild. Dieses

---

<sup>87</sup> Fritz, *Im Kino erlebe ich die Welt*, S.272

<sup>88</sup> Sihler, „Abschied von Sissiland“

<sup>89</sup> Fritz, *Im Kino erlebe ich die Welt*, S.273

<sup>90</sup> Ebd.

<sup>91</sup> Steiner, „Vom Bergfilm zum Neuen Heimatfilm“, S.262

<sup>92</sup> Sihler, „Abschied aus Sissiland“,

<sup>93</sup> Ebd.

<sup>94</sup> Vgl. Fritz, *Im Kino erlebe ich die Welt*, S.276

<sup>95</sup> Ebd. S.281

<sup>96</sup> Ebd. S.273

<sup>97</sup> Ebd. S.281

sollte er in diesem Ausmaß auch nicht bekommen. Martin Schweighofer schrieb 1991, das Kino in Österreich oder generell der österreichische Film suche vergeblich nach einer eigenen Tradition<sup>98</sup>. Etwas, das den österreichischen Film ein Alleinstellungsmerkmal geben würde.

Walter Fritz meint, den Neuen Österreichischen Film in einer Hybridform der filmischen Tendenzen erkennen zu können, einzuordnen „zwischen den Kommerzprodukten der sechziger Jahre und den Undergroundfilmen“<sup>99</sup>. Um den Film aus seiner Misere zu holen, scheinen sich die FilmemacherInnen auf einen Kompromiss eingelassen zu haben: Man verwendet die Basis der alten, beim Publikum erfolgreichen Streifen, und ändert sie durch neue Entwicklungen zeitgemäß ab. Die neuen FilmemacherInnen pendelten sich also oft ein, zwischen Tradition und Innovation, bzw. wie Rebhandl es formuliert, „zwischen den Polen Kunst und Kommerz“<sup>100</sup>.

Die Verwendung alter Genre-Klassiker in solch einer Art und Weise lässt vermuten, der Neue Österreichische Film setze vor allem auf die Verklärung der alten filmischen Traditionen. Robert Dassanowsky hingegen spricht im positiven Sinne von einem Überleben dieser. Laut ihm haben sich drei Sorten von Film durch die Zeit des kommerziellen Zusammenbruchs gerungen: „[T]he cinematic treatment of the folk play; the social-critical drama, which had been transformed by the experience of Nazism, and now tended toward allegorical and psychological explorations; and the cabaret-inspired comedy film“<sup>101</sup>.<sup>102</sup>

In den sozial-kritischen Dramen der neuen Generation reagierte man besonders mit Werken über Faschismus und (Neo)-Nazismus auf einen filmischen Trend der Nachkriegszeit, der dieses Thema zum großen Teil ignorierte. Filme wie *Kassbach* (1979) oder *Die Erben* (1982) verweisen auf die aktive rechte Szene der damaligen Gegenwart<sup>103</sup>, gestärkt durch den „gewöhnlichen Faschismus des Durchschnittsbürgers“<sup>104</sup>. Walter Fritz ergänzt dazu: „Wenn der neue österreichische Film auch Zeitgenössisches als Grundlage für seine Stories vorzieht, sollte man die historische Behandlung des Themenkreises Faschismus und Weltkrieg nicht

---

<sup>98</sup> Vgl. Martin Schweighofer, „Zu oft schon ins Leere gesprochen. Trotzdem“, *Nahaufnahmen. Zur Situation des österreichischen Kinofilms*, Hg. Gustav Ernst, Gerhard Schedl, Wien [u.a.]: Europaverlag 1992, S.303-304, hier S.303.

<sup>99</sup> Fritz, *Im Kino erlebe ich die Welt*, S.272

<sup>100</sup> Rebhandl, „Nachsaison“, S.24

<sup>101</sup> Robert Dassanowsky, *Austrian cinema: a history*, Jefferson, NC [u.a.] : McFarland 2005, S.239f.

<sup>102</sup> Das englische Wort „cabaret“ ist sowohl bei Dassanowsky, Schweighofer, Standún etc. mit dem Verständnis des deutschen Wortes „Kabarett“ zu übersetzen. Standún erwähnt dies auch expliziert in ihrem Text „On the road to nowhere?“, S.67

<sup>103</sup> Fritz, *Im Kino erlebe ich die Welt*, S.281

<sup>104</sup> Ebd.

vergessen<sup>105</sup>“. *Der Bockerer* (1981) oder 14 Jahre später *Hasenjagd– Vor lauter Feigheit kein Erbarmen* bilden prominente und erfolgreiche Beispiele der Thematisierung von Geschichte. Außenseiterproblematiken, Generationskonflikte oder Erinnerungsarbeit als typische Motive<sup>106</sup> funktionieren sozusagen zwischen den Zeiten.

Das folk-play, das Volksstück, ist bei Dassanowsky als filmische Umsetzung von Theaterstoffen, wie etwa Ödon von Horvaths *Geschichten aus dem Wienerwald* oder Ähnlichem, zu verstehen. Es kann ferner in einer neuen Integrierung des Heimatfilmes festgemacht werden. Regina Standún nimmt das kritische Volksstück als das Gegengift zur sentimentalischen Heimatliteratur wahr<sup>107</sup>. Übertragen auf den Film begründen die Ablehnung der bisherigen Konvention und die Neuausrichtung zu einer linken Ideologie den Terminus des „Anti-Heimatfilms“ oder die etwas neutralere Variante des „Neuen Heimatfilms“<sup>108</sup>. Werke, wie das TV-Format *Alpensaga* (1976-80), laut Steiner das typischste Beispiel in Österreich<sup>109</sup>, geben ihrem Stoff das Erscheinungsbild des altbekannten Genres, doch die ländliche Region ist nunmehr kein der Ort der Idylle, sondern ein von Problemen behangenes Stück österreichische Gesellschaft<sup>110</sup>.

Das erfolgreichste Genre im Neuen Österreichischen Film ist aber die Komödie. Walter Fritz schreibt: „Seit 1983 wird der österreichische Filmpreis für den Film mit den höchsten Jahresbesucherzahlen vergeben. Die Liste der Preisträger von *Müllers Büro* bis *Indien* läßt den Trend zu Komödien aller Art klar erkennen<sup>111</sup>.“ Aber auch das Unterhaltungskino brauchte seine Zeit um kommerziell erfolgreich zu werden: „Erst seit sich populäre Kabarettisten um die Filmkomödie annehmen, scheint dieses Genre in der österreichischen Kinolandschaft Fuß zu fassen<sup>112</sup>.“ Schweighofer begründet diesen Aufschwung durch die Präsenz einer empfänglichen ZuschauerInnenschaft: „The idea behind this strategy ist quite simple. In Vienna and other cities we have a very active comedy scene. Films based on these stage productions would thus have a ready cabaret audience<sup>113</sup>“. Unklar ist, warum

---

<sup>105</sup> Fritz, *Im Kino erlebe ich die Welt*, S.283

<sup>106</sup> Ebd. S.26f.

<sup>107</sup> Regina Standún in „On the road to nowhere?“, S.68, schreibt konkret: „Furthermore, the content and form of Austrian popular films are similar to what we know from the critical popular play, which can also be classified as an anti-*Heimat* literature, an antidote to sentimental *Heimat* literature.“

<sup>108</sup> Steiner, „Vom Bergfilm zum Neuen Heimatfilm“, S.262ff.

<sup>109</sup> Ebd. S.263

<sup>110</sup> Vgl. Dassanowsky, *Austrian cinema*, S.241

<sup>111</sup> Fritz, *Im Kino erlebe ich die Welt*, S.280

<sup>112</sup> Ebd. S.284

<sup>113</sup> Vgl. Martin Schweighofer, „Austrian Film between Festival Success and Market Constraints“, *After Postmodernism. Austrian Literature and Film in Transition*, Hg. Willy Riemer, Riverside, CA: Ariadne Press 2000, S.55-61, hier S.59f.

Dassanowsky in Hinblick auf dieses Genre von einem „Überleben“ spricht, da das generelle Dafürhalten in der Filmforschung von einem damals neuen Phänomen ausgeht. Die Möglichkeit besteht, dass Dassanowsky die Brücke zu jenen Filmwerken schlagen wollte, in denen bereits Personen mitwirkten, die nicht nur als Schauspieler, sondern gleichermaßen für ihren Beitrag zur Kabarettszene bekannt waren. Etwa Helmut Qualtinger oder Hans Moser. Walter Fritz sieht das Prinzip des „Quereinsteigers aus der satirischen Kleintheatersonne“<sup>114</sup> in den Film ebenso bei Hader, Vitásek und co. umgesetzt und meint schlussfolgernd: „In Wahrheit nehmen sie eine Tradition wieder auf, die in Österreich bereits eine lange Kinogeschichte hat“<sup>115</sup>.“ Fraglich ist jedoch, ob die filmischen Werke der jeweiligen Generationen miteinander vergleichbar wären.

Standún lässt erkennen, dass der „cabaret-inspired comedy film“<sup>116</sup> eine eigene Ausprägung der Komödie entwickelt hat, indem dieser eine Verbindung zu den inhaltlichen Erscheinungsbildern des gerade genannten Volksstücks (von ihr „popular play“ bezeichnet) aufgreift:

„The popular film<sup>117</sup> in Austria has taken over from the popular theatre the idea of showing the downside of life in a crude way and in a specifically local and rough language, and it spices this up with extremely black humour. This humour that has become so attractive to the Austrian audience is based on black comedy, on satire and partly also on the ability to laugh about oneself.“<sup>118</sup>

Diese Art von Filmen hat es laut Standún ab den 90er Jahren geschafft, den angedeuteten Spagat zwischen Kommerz und Kunst auf eine Art und Weise zu schaffen, welche auch das Publikum zu einem größeren Teil anspricht<sup>119</sup>. In der Statistik der erfolgreichsten österreichischen Filme in Österreich teilen sich mit wenigen Ausnahmen die als „Kabarettfilm“, „popular film“<sup>120</sup> oder „The New Austrokomödie“<sup>121</sup> titulierte Produktionen die ersten Plätze untereinander auf<sup>122</sup>. Im Eck des kommerziellen Unterhaltungskinos scheint sich die Verbindung von Kabarett und Kino in Österreich als einzigartig erfolgreich

---

<sup>114</sup> Fritz, *Im Kino erlebe ich die Welt*, S.285

<sup>115</sup> Ebd.

<sup>116</sup> Dassanowsky, *Austrian cinema*, S.240

<sup>117</sup> Standún verwendet statt „Kabarettfilm“ lieber den Begriff des „popular films“, da ersterer zu viel negative Kritik erhalten habe, siehe „On the road to nowhere?“, S.67f.

<sup>118</sup> Ebd. S.73

<sup>119</sup> Ebd. S.69, spricht von „Mainstream“ und „Art-House“.

<sup>120</sup> Ebd. S.67

<sup>121</sup> Regina Standún, „National Box-office Hits or International „Arthouse“? The New *Austrokomödie*“, *New Austrian Film*, Hg. Robert Dassanowsky, Oliver C. Speck, New York, NY [u.a.] : Berghahn Books 2011, S.320-331, hier S.320.

<sup>122</sup> Vgl. Österreichisches Filminstitut, Tabelle: Österreichische Kinofilme Besuche 1982-2014, <http://www.filminstitut.at/de/besuchszahlen/>, Zugriff am 24.05.2015.

konstatiert zu haben. Besonders der Aspekt des „to laugh about oneself“, die sogenannte Self-mockery, stieß in Österreich und fast nur dort auf Anklang<sup>123</sup>.

Einige FilmkritikerInnen und –forscherInnen teilen Standúns Meinung zum Brückenschlag zwischen Mainstream und Art-House indes nicht. Bert Rebhandl spricht vom Kabarettfilm als „eine kompensatorische, auf sogenannte reine Unterhaltung abzielende Spielart des österreichischen Films“, in welcher sich die Menschen über sich selbst täuschen, weil sie „Kabarett für eine subversive Gattung [halten]<sup>124</sup>“.

10 Jahre nach dem Einsetzen des Filmfördergesetzes resümiert Schweighofer, die staatliche Finanzierung könne nicht als Allheilmittel des Problems fungieren, wenn es an Potential mangelt, den österreichischen Film als starke Marke zu verkaufen<sup>125</sup>: „Denn ohne Selbstbewußtsein geht in diesem Metier absolut nichts<sup>126</sup>“. Dieses Selbstbewusstsein holte sich der Neue Österreichische Film auf europäischen und außereuropäischen Festivals. Sie halfen den österreichischen Film international bekannt zu machen, und brachten laut Landsgesell und Ungerböck mit einigen Achtungserfolgen zeitweise sogar das Label des „österreichischen Filmwunders“ in Umlauf<sup>127</sup>. Der Kabarettfilm habe dazu freilich wenig beigetragen<sup>128</sup>.

Eine außer-österreichische Kenntnisnahme des Kabarett-inspirierten Films fand kaum statt. Schweighofer sieht die Besonderheit der Sprache und den teils darauf basierenden, speziellen Humor als hinderlich, Filme wie diese sogar nur am deutschen Markt einzuführen<sup>129</sup>. Auch Standún erkennt das Problem der schlechten äußeren Vermarktung am ‚Eigensinnigen‘ der Filme:

„Judging by the fact that these films have almost no commercial or critical success outside of Austria, they represent arguably a sort of humor that is understood only by an Austrian population, which recognizes the characters and their milieu as their own. In particular, the figure of the stand-up comedian as actor and his individualized dialogue have made these films an Austrian phenomenon.“<sup>130</sup>

So blieb das Genre zum größten Teil ein innerösterreichisches Phänomen.

---

<sup>123</sup> Vgl. Standún, „The New *Austrokomödie*“, S.328

<sup>124</sup> Rebhandl, „Nachsaison“, S.27

<sup>125</sup> Vgl. Schweighofer, „Zu oft schon ins Leere gesprochen. Trotzdem“, S.304

<sup>126</sup> Ebd. S.303f.

<sup>127</sup> Vgl. Gunnar Landsgesell/Andreas Ungerböck, „Aufzeichnungen aus dem Tiefparterre“, *Kolik/ Sonderheft Film 1*, 2004, S.88-96, hier S.88.

<sup>128</sup> Ebd.

<sup>129</sup> Schweighofer, „Austrian Film between Festival Success and Market Constraints“, S.60

<sup>130</sup> Standún, „The New *Austrokomödie*“, S.328



Der generelle Marktanteil der eigenen Filme in Österreich hält auch heutzutage selten einen höheren Wert als 5%, im intereuropäischen Vergleich befindet sich Österreich hierbei noch immer am unteren Ende<sup>131</sup>. In den Aufführungszahlen überbieten die Dokumentarfilme hierbei bemerkenswerterweise die Spielfilme<sup>132</sup>. Im Spielfilm selber erfreuen sich laut Filminstitut die Komödie und der sogenannte Family-Film der größten Beliebtheit innerhalb des Landes<sup>133</sup>.

#### **4. Eigenschaften des Kabarett I: Theorien des Kabarett**

Symptomatisch für die dem Kabarett attestierte „Randposition im Gattungsgefüge<sup>134</sup>“, erweckt es den Anschein, dass sich bis heute nur eine Handvoll WissenschaftlerInnen je mit dem Überthema „Was ist Kabarett?“ beschäftigt hat. Der Kanon in der Forschung über (deutschsprachiges) Kabarett wird von zwei Männern dominiert: Jürgen Henningsen und Michael Fleischer. Beide sind sich in ihren Ansätzen ähnlich, in vielen Teilen verhält sich Fleischers *Eine Theorie des Kabarett* von 1989 wie eine historisch-kritische Ausgabe der *Theorie des Kabarett* von Henningsen aus dem Jahr 1967. Trotz des weit zurückliegenden Erscheinungsdatums stellen diese bis heute den Gutteil der wissenschaftlichen Basis über die Erforschung des Kabarett. Neue Werke, welche ebenfalls das Phänomen als Ganzes in den Fokus bringen, sind bis heute Mangelware. Diese Gegebenheit legt nahe, dass Henningsen und Fleischer eine bestimmte Relevanz bis heute zugeschrieben werden kann.

In der Untersuchung wird deutlich, dass sich der Begriff durch die Jahre praktisch nur erweiterte, neue Trends integriert und alte indes abgeschwächt, aber nicht zur Gänze fallen gelassen wurden. Michael Fleischer schreibt, dass es in der Natur des Kabarett liege, sich immer wieder neuer Gattungen zu bedienen und keine festgelegten Grenzen aufzubauen<sup>135</sup>. Die Offenheit gegenüber neuen Formen und Medien und die daraus resultierenden ständigen Veränderungen sind zentrale Eigenschaften des Kabarett<sup>136</sup>. In seinem Theoriewerk hebt Fleischer diese auch als Ursachen für die niedrig gehaltene Behandlung des Themas hervor:

---

<sup>131</sup> Vergleiche dazu etwa die Zahlen von 2010-2013: <http://filmwirtschaftsbericht.filminstitut.at/13/eu-kinoumfeld/marktanteile/>. Tschechien mit einer ähnlichen Landesgröße wie Österreich hat ein Mittel von 25% Marktanteil. Zugriff am 24.6.2015

<sup>132</sup> Vgl. dazu etwa den Bericht von 2007: <http://filmwirtschaftsbericht.filminstitut.at/07/facts-07/>, in dem bereits im dritten aufeinanderfolgenden Jahr das Verhältnis Dokumentarfilm > Spielfilm ist. Zugriff am 25.6.2015

<sup>133</sup> Vgl. dazu etwa die Zahlen von <http://filmwirtschaftsbericht.filminstitut.at/12/kino/fokus-oe-kinofilm-/> und <http://filmwirtschaftsbericht.filminstitut.at/13/kino/fokus-oe-kinofilm-/>, Zugriff am 24.6.2015

<sup>134</sup> Vgl. Fleischer, „Kabarett“, S.274

<sup>135</sup> Vgl. Fleischer, *Eine Theorie des Kabarett*, S.47

<sup>136</sup> Vgl. Fleischer, „Kabarett“, S.275

Inmitten einer Kultur, die eher auf Langlebigkeit und Allgemeingültigkeit<sup>137</sup> ausgerichtet ist, befindet sich das Medium mit einer zum Prinzip erhobenen Kurzlebigkeit auf schwerem Fuß, und verursacht damit seine eigene Randstellung<sup>138</sup>. Neben der schwammigen medialen Stellung und dem elitären Ruf sei auch speziell die Kurzlebigkeit der Nummern ein Problem<sup>139</sup>.

Die Frage, ob die Herkunft des Autoren/der Autorin bzw. die lokale Grundlage der Werke von Bedeutung für die Erforschung des Kabarett ist, muss eindeutig mit ‚Ja!‘ beantwortet werden. Deutschland und Österreich im Vergleich haben unterschiedliche Trends erlebt, nicht nur augenscheinlich im Inhalt, sondern ebenfalls was formale und bühnentechnische Aspekte betrifft. Henningsen und Fleischers Mehrwert ergibt sich indes durch die inhaltlichen Methoden und Effekte des Kabarett, die in ihren Ansatzpunkten bis heute Gültigkeit besitzen. Ihr typischer Eigenschaftenkatalog des Kabarett ist dahingegen für die heutige Zeit bzw. für Österreich kaum mehr anwendbar. Gezeigt wird damit jedoch weiters, wie sogar als existenziell angenommene Aspekte des Kabarett keine allgemeine Gültigkeit besitzen, und vermeintliche Grundlagen mit praktischen Beispielen nichtig gemacht werden können – Grundlagen, welche in weiterer Folge der Verbindung zum Film hinderlich gewesen wären, somit aber an Gewicht verloren.

Henningsen formulierte den bis heute oft zitierten Ansatz „Kabarett ist Spiel mit dem erworbenen Wissenszusammenhang des Publikums<sup>140</sup>“:

„Alles das ist Gegenstand des Kabarett, was ein Spiel mit dem erworbenen Wissenszusammenhang des Publikums ermöglicht, ein Spiel, das dann und nur dann die intendierten Effekte erbringt, wenn Bruchstellen innerhalb des Wissenszusammenhangs getroffen werden. Solche Bruchstellen gibt es in Fülle: politische Ordnungen ebenso wie Überzeugungen, Verhaltensweisen und sittliche Normen, Sprachgebrauch und Handlungen etc. Dabei geht es grundsätzlich nicht um die jeweils in Rede stehende Sache selbst, sondern um ihre Spiegelung im Bewusstsein, um eine dabei auftretende Diskrepanz zwischen Vorstellungen, um nicht integrierte Vorstellungsbereiche; man greift nicht eine Sitte oder einen Politiker an, eine Reklameusance oder die Bundeswehr, sondern artikuliert einen latenten Widerspruch im Bewusstsein des Publikums, das verschiedene Vorstellungsbereiche in verschiedene Schubladen abgelegt hat, weil sie nicht zueinander passen.“<sup>141</sup>

---

<sup>137</sup> Fleischer, *Eine Theorie des Kabarett*, S.14

<sup>138</sup> Vgl. ebd. Fleischer schreibt konkret: „Eine Kunstgattung, die nun Kurzlebigkeit zu ihrem Prinzip erhebt, muß eine Randposition einnehmen bzw. bekommt eine Randposition zugewiesen.“

<sup>139</sup> Ebd.

<sup>140</sup> Henningsen, *Theorie des Kabarett*, S.9

<sup>141</sup> Ebd. S.33

Fleischer erkennt an Henningsens Ansatz einen Schönheitsfehler: Ein *Spiel* basiere darauf, die vorgegebenen Konventionen einzuhalten. Das Kabarett will jedoch genau diese durchbrechen, man müsse deswegen viel eher von einem Änderungsversuch der Spielregeln sprechen<sup>142</sup>.

Die festen Bewusstseinsstrukturen des Publikums zu unterstreichen scheint, wie auch immer, für einen Kabarettisten/eine Kabarettisten unerheblich. Der kabarettistische Effekt besteht darin, diese zu zerstören<sup>143</sup>. Im Grunde heißt dies: Kritik zu betreiben. Im Kabarett wird in der Regel nicht eine bestimmte Person zur Zielscheibe, wobei sich das Publikum entspannt zurücklehnen könnte, sondern es wird vielmehr versucht, ein System anzukreiden, in dem sich das Publikum selber wiederfindet: „Thema des Kabarettts ist nicht die Obrigkeit, sondern das Untertansbewußtsein, nicht die Wirtschaft, sondern das Selbstverständnis des düpierten Konsumenten [...]“<sup>144</sup>. Die häufige Anwendung von Typenfiguren im Kabarett unterstreicht diese Annahme bis heute.

Hat sich das Wissen bereits verändert und neue Zusammenhänge wurden geschaffen, lassen sich die Assoziationen nicht mehr unmittelbar herstellen. Der Stoff wird witzlos, weil er seine Brisanz verliert<sup>145</sup>. Hierbei ist der Faktor nicht rein die Zeit, die verstreicht, vielmehr wie dieses Thema durch die Zeit behandelt wurde. Nicht das aktuelle Geschehen, sondern die aktuellen Bruchstellen sind das Entscheidende. Nicht das objektive Erleben, sondern das Bewusstsein des Subjekts gibt also vor, was aktuell ist und bleibt<sup>146</sup>.

Ein zweiter Faktor ist außerdem die Örtlichkeit<sup>147</sup>. Denn das Wissen ist laut Henningsen nicht nur historisch, sondern ebenso sehr an die Sprache gebunden<sup>148</sup>. Die Mittel zur Erlangung des kabarettistischen Effektes sind vormalig verbal, etwa Wortwitze oder Auslassungen<sup>149</sup>. Folglich ist ein Kabarettprogramm nur bedingt für eine sprachliche Adaptierung oder gar eine Übersetzung geeignet. Ebenso sehr lassen sich in kleineren regionalen Nennern Unterschiede in der Bedeutsamkeit der Themen messen. Bereits von Lokal zu Lokal kann man einen Abstand wahrnehmen, sagt Henningsen<sup>150</sup>.

Übergreifend kann hier für die Definierung des Mediums der Terminus der „Flüchtigkeit“ gesetzt werden. Kabarett sei zum Beispiel im Gegensatz zum Theater „ungleich sensibler

---

<sup>142</sup> Vgl. Fleischer, *Eine Theorie des Kabarettts*, S.141-142

<sup>143</sup> Vgl. Henningsen, *Theorie des Kabarettts*, S.34

<sup>144</sup> Ebd. S.35

<sup>145</sup> Ebd. S.25

<sup>146</sup> Ebd. S.32

<sup>147</sup> Ebd. S.15

<sup>148</sup> Ebd. S.25

<sup>149</sup> Ebd. S.36

<sup>150</sup> Ebd. S.15

gegenüber gesellschaftlich-politischen Wandlungen“, sagt Henningsen<sup>151</sup> <sup>152</sup>. Durch den Aktualitätsbezug des Kabarettts entstehe demnach kein Mehrwert für spätere Generationen, sie würden das Dargebrachte nicht mehr mit sich in Bezug setzen können – eine Grundvoraussetzung für das Verständnis.

Fleischer verhält sich in der Findung eines Gattungsbegriffes für das Kabarett zögerlich. Er beurteilt Veranstaltungsform, Programmaufbau und Vermittlung als zu vielfältig, um daraus Rückschlüsse zu ziehen, und erkennt das Differenzkriterium für das Kabarett schlussendlich im besonderen Umgang mit dem Text:

„Was Kabarett ist, verrät die Art und Weise der Generierungsregeln bestimmter Nachrichten. [...] Ein jeder Text, eine jede Nachricht kann Kabarett werden, wenn nur bestimmte Verfahren angewandt und bestimmte Regeln befolgt werden.“<sup>153</sup>

Die Manipulationsmöglichkeiten eines Textes, wie Fleischer sie nennt, sind zahlreich<sup>154</sup>. Sie können nicht nur einen Originaltext, sondern auch einen Sekundärtext zu einem kabarettistischen Aufsatz werden lassen<sup>155</sup>. Die zur Verfügung stehenden Mittel sind jene vorrangig verbalen Methoden, welche die kabarettistischen Effekte erzielen sollen. Etwa Irreführung, Verfremdung, Pointe, Wortwitz oder Auslassung<sup>156</sup>. Auch Abstraktion, Gattungswechsel, Irreführung, Steigerung, Kitsch-Verfahren, Assoziationssprünge, Dialog-Lücken oder Dialektnutzung sind legitime Verfahren, einen Text umzudeuten<sup>157</sup>. Als Methoden der Bewusstseinsbeeinflussung sind Travestie, Parodie, Karikatur und Entlarvung zu nennen<sup>158</sup>. Auch diese werden zumeist mit Worten ausgedrückt. Dem Kabarett lässt sich also eine bestimmte Textlastigkeit unterstellen. Die verbale Vermittlung liegt im Fokus, um die kabarettistischen Effekte voranzutreiben. Im restlichen Aufführungsaspekt ergibt sich dahingegen eine starke Begrenztheit der Mittel.

Der Aufbau einer physischen Fiktionalität im Kabarett ist zumeist niedrig. Requisiten und Kostüme werden sehr oft nur spartanisch verwendet und tragen zumeist symbolischen

---

<sup>151</sup> Vgl. Henningsen, *Theorie des Kabarettts* S.11

<sup>152</sup> Wie später noch einmal angesetzt wird, ist auch der Theaterbegriff bzw. die Definition anderer Medien nicht starr und begrenzt. Michael Fleischers Annahme etwa (*Eine Theorie des Kabarettts*, S.141), Theaterstücke werden eher in Erinnerung behalten als Kabaretttexte, bzw. werden eher in der Literatur tradiert als letztere muss immer mit einer gewissen Art von Theater- bzw. Kabarettspiel gleichgesetzt werden, nicht mit dem Überbegriff.

<sup>153</sup> Fleischer, *Eine Theorie des Kabarettts*, S.53

<sup>154</sup> Ebd. S.70

<sup>155</sup> Ebd. S.77

<sup>156</sup> Vgl. Henningsen, *Theorie des Kabarettts*, S.36

<sup>157</sup> Fleischer, *Eine Theorie des Kabarettts*, vgl. Aufzählung von S.81- 113

<sup>158</sup> Vgl. Henningsen, *Theorie des Kabarettts*, S.37

Charakter – eine Kappe oder eine Brille können bereits den Wechsel innerhalb der Rollenfiguren bedeuten.

Auch in den schauspielerorientierten Verfahren geht es offensichtlich nicht darum, den Zuseher oder die Zuseherin von der Rolle zu überzeugen, sondern in der reduzierten Art und Weise der Kabarettbühne die zu übermittelnde Botschaft an den Mann bzw. die Frau zu bringen. Typische schauspielerorientierte Verfahren sind daher semantisierte Bewegungen, illusionszerstörende Momente, publikumsbedingte Unterbrechungen, Redefluss-Unterbrechungen, Versprecher oder Ablenkung<sup>159</sup>. Lisa Appignanesi sagt: „Es wird nie eine Identität zwischen dem Schauspieler [im Kabarett] und einer Rolle vorgespiegelt<sup>160</sup>.“ Im Schauspiel des Kabarett wird nicht der Ansatz vertreten, weder im physischen noch im psychischen Sinne, eins mit der Rolle zu werden. Wenn also Konstantin S. Stanislawski sagt: „Er [der Schauspieler] muß das geistige Leben des Menschen der Rolle aus seiner lebendigen Seele schaffen und es mit seinem eigenen lebendigen Leib verkörpern<sup>161</sup>“ – so wird im Kabarett eine divergente Richtung eingeschlagen. Henningsen meint, die kabarettistische Rolle funktioniert viel mehr nach Brechts Konzept des Schauspiels, in dem die Figur gezeigt wird, nicht verkörpert<sup>162</sup>. Niemand verlangt also, dass der Mensch auf der Bühne wie Hitler aussehen muss, um Hitler darzustellen. Wobei der Kabarettist/die Kabarettistin damit vorliebt, keine spezielle Person zu repräsentieren, sondern viel eher einen klischierten Typen, der sich im öffentlichen Bewusstsein verankert hat<sup>163</sup>. Neben dieser Aneignung eines bestimmten Charakters sind die weiteren Rollen, laut Henningsen, die des Kabarettisten/der Kabarettistin bzw. die der Privatperson selber<sup>164</sup>. Der Effekt soll hierbei folgender sein: „[D]er Kabarettist konstruiert im Kabarett mit Hilfe schauspielerischer Mittel eine Botschaft, die ihm als seine eigene abgenommen wird und für seine eigene gehalten wird<sup>165</sup>.“ Der Kabarettist/Die Kabarettistin wird somit stets auch als Privatperson auf der Bühne wahrgenommen. Derweil eine selbstinszenierte Privatperson, die mit der tatsächlichen kaum deckungsgleich ist. Während ein Gutteil der Kabarettprogramme in dieser Manier funktioniert, so gibt es doch auch eine Reihe an Beispielen, in der dieses kabarettistische Rollenverhalten nicht gültig ist. Vor allem in den sogenannten Kabarettstücken, welche in ihrem Aufbau einem Theaterstück sehr ähneln, bleibt es oftmals bei den ‚fremden‘ Figuren

---

<sup>159</sup> Fleischer, *Eine Theorie des Kabarett*, vergleiche dazu die Aufzählung von S.114-126

<sup>160</sup> Lisa Appignanesi, *Das Kabarett*, Stuttgart: Belser 1976, S.12.

<sup>161</sup> Konstantin Stanislawski, *Stanislawski- Lesebuch*, Hg. Peter Simhandl, Berlin: Ed. Sigma Bohn <sup>2</sup>1992, S.48.

<sup>162</sup> Vgl. Henningsen, *Theorie des Kabarett*, S.19: „Mit Brecht könnte man sagen: der Kabarettist ‚zeigt‘ seine Figur, er ist sie nicht [...]“

<sup>163</sup> Vgl. Henningsen, *Theorie des Kabarett*, S.19

<sup>164</sup> Ebd. S.20

<sup>165</sup> Fleischer, *Eine Theorie des Kabarett*, S.59f.

und kommt nie zum Wechsel in die Person des Kabarettisten/der Kabarettistin. Absolute können in diesem Fall also nicht gezogen werden.

Die Offenheit des Kabarets ergibt sich indes nicht nur in der Rollengestaltung oder in der ständigen Aufnahme neuer Gattungen. Hinzu kommt der große Raum für Improvisation und Anregungen von Seiten des Publikums<sup>166</sup>. Der Kabarettist arbeitet mit den Reaktionen des Publikums, sagt Henningsen<sup>167</sup>. Auch Michael Fleischer erkennt in der Beziehung Kabarettist – Publikum jenen Nenner, der die Wirkung des Kabarets am besten erkennen lässt<sup>168</sup>. Sowohl Bühne als auch TV sind hierbei legitime Formen<sup>169</sup>. Fleischer meint aber: „Jede Aufzeichnung einer kabarettistischen Nachricht, die vom Live-Auftritt abweicht, verliert etwas und ist insofern keine vollständige Nachricht. Sie ist ein Fragment, das aber auch als solches erkennbar bleibt<sup>170</sup>.“ Auch Werner Fink äußert: „Ideell heißt Kabarett: die Einzelpersonlichkeit nimmt den Nahkampf mit dem Publikum auf<sup>171</sup>“.

Behaupten lässt sich, dass auch in den aufgezeichneten Formaten das Publikum im Hinterkopf behalten wird – und damit in einer Art und Weise die Beständigkeit von Publikum und Vortragendem/Vortragender legitimiert wird. Im Live-Mitschnitt eines klassischen Bühnenkabarets kann sich das TV-Publikum mit dem Publikum vor Ort identifizieren. Es werden die Reaktion des Publikums einberechnet, Pausen gelassen oder vermeintliche Zurufe vom (TV-) Auditorium eingebunden. Man negiert in diesem Zusammenhang also niemals die ZuschauerInnen des Abends, sondern sucht Formen der (fiktiven) Beteiligung<sup>172</sup>. Unterm Strich kommt es darauf an, wie offensichtlich mit diesem Umstand umgegangen wird. In Abgrenzung zum typischen Spielfilm etwa lässt sich für das Kabarett, egal in welcher Form, eine höhere Referenz zum Publikum feststellen.

Die Begrenztheit der Mittel und der ständig mögliche Wechsel in den Rollen lassen erkennen, welches Verhältnis von Fiktion und Realität auf der Bühne zumeist aufgebaut wird. Die anti-illusionären Momente des Kabarets dominieren, sagt Henningsen<sup>173</sup>. Auch die oft fehlende narrative Struktur leistet ihren Beitrag zu diesem Umstand. Das verantwortliche

---

<sup>166</sup> Fleischer, „Kabarett“, S.275

<sup>167</sup> Vgl. Henningsen, *Theorie des Kabarets*, S.51

<sup>168</sup> Vgl. Fleischer, *Eine Theorie des Kabarets*, S.70

<sup>169</sup> Ebd. S.52

<sup>170</sup> Ebd.

<sup>171</sup> Werner Fink zitiert in Rudolf Weys, *Cabaret und Kabarett in Wien*, Wien [u.a.]: Jugend und Volk 1970, S.7.

<sup>172</sup> Vgl. Fleischer, *Eine Theorie des Kabarets*, S.73

<sup>173</sup> Vgl. Henningsen, *Theorie des Kabarets*, S.13

kabarettistische Verfahren dafür sei die informationelle Unvollständigkeit<sup>174</sup>: Durch das zum Großteil nur bruchstückhafte Anschneiden von Themen wird der Denkprozess beim Publikum ausgelöst. Tatsächlich findet man auch in einheitlicheren Darstellungen Ausführungen meist nur in jenem Maße konstruiert, welche Zusammenhänge hinterfragen lässt, diese aber nicht neu bildet oder den Zuschauer davon überzeugt<sup>175</sup>. Dadurch wird die Generierung der Bedeutung, nicht die Bedeutung selber in den Mittelpunkt gerückt, so Fleischer<sup>176</sup>.

Dieser Denkprozess definiert den inneren Kabaretteneffekt<sup>177</sup>. Das Publikum wird dazu angehalten, seine eigenen Denkmodelle zu überarbeiten, und ein eigenes Agieren während und nach der Vorstellung aufzubringen<sup>178</sup>. Es herrscht derweil unter den ForscherInnen Uneinigkeit, ob der Effekt des Kabarett mit einem direkten Ziel verbunden sein soll bzw. ob es überhaupt fähig wäre, ein Ziel zu verfolgen.

Nach Henningsen kommt das Kabarett einer „indirekte[n] Gefährdung<sup>179</sup>“ gleich. Das bedeutet, ein Zweifel muss bereits bestehen, um vom Kabarett aufgegriffen und verbreitert werden zu können<sup>180</sup>. Das Kabarett wäre also keine Geburtsstätte für neue Bruchstellen. Ebenso ist das Kabarett, sagt Henningsen, eine Institution für Minoritäten<sup>181</sup>. Die ZuschauerInnen eines Kleinkunstabends sind wach, sie sind bereit, ihr Weltbild auf den Kopf gestellt zu bekommen. Den anderen Teil der Bevölkerung erreicht das Kabarett aber nicht. Was seit Jahren von „Elternhaus, Schule und öffentliche[m] Klima“ geprägt wurde, lässt sich nicht durch eine Kabarettssitzung zerstören<sup>182</sup>. Karl Farkas meint zum einen: „Das Kabarett soll seine Aufgabe in politischer Hinsicht, in der Möglichkeit, schlechte Menschen gut zu machen, nicht überschätzen<sup>183</sup>“, Barbara Asen schreibt hingegen: „Vor allem in bezug auf die Politik sieht sich die Kabarettsszene als Kontrollorgan, das durch seine Kritiken am System Veränderungen zum Guten anstrebt<sup>184</sup>.“ Wieviel Macht das Kabarett also tatsächlich besitzt, wird unterschiedlich eingeschätzt. Geblieben von dieser Annahme ist bis heute, dass das Kabarett als kritisches Organ seiner Zeit verstanden wird. In Abgrenzung zu neueren Begriffen wie „Comedy“, welcher im österreichischen Sprachgebrauch eher pejorativ für ein

---

<sup>174</sup> Vgl. Fleischer, „Kabarett“, S.275

<sup>175</sup> Vgl. Fleischer, *Eine Theorie des Kabarett*, S.130

<sup>176</sup> Ebd. S.138

<sup>177</sup> Fleischer, „Kabarett“, S.275

<sup>178</sup> Ebd.

<sup>179</sup> Henningsen, *Theorie des Kabarett*, S.74

<sup>180</sup> Ebd. S.75

<sup>181</sup> Ebd. S.77

<sup>182</sup> Ebd. S.76

<sup>183</sup> Karl Farkas zitiert in Rudolf Weys, *Cabaret und Kabarett in Wien*, S.7f.

<sup>184</sup> Asen, *Lachen, worüber einem der Humor vergehen könnte*, S.20

kritikloses Humormittel verwendet wird. „Während Kabarett Aussagen über die Gesellschaft oder zu politischen Ereignissen trifft, möchte Comedy nur unterhalten ohne etwas bewirken zu wollen<sup>185</sup>“, befindet Elke Reinhard. Auch wenn diese Betrachtungsweise wiederum sehr absolut und deswegen mit Skepsis zu betrachten ist, so stellt sie doch das Echo der öffentlichen Meinung dar.

Jene WissenschaftlerInnen, die sich auf einen bestimmten Schwerpunkt im Kabarett beschränken, definieren jeweils andere Kriterien, was für sie das Kabarett ausmacht. Gemein ist ihnen allerdings, dass sie den Attributen, definiert von Henningsen und Fleischer, kaum widersprechen, sondern lediglich Gewichtungen legen. Deutlich ist, dass Form und Darstellungsweisen des Kabarettts entbehrlich für den Definierungsbegriff sind, weil sie ständiger Veränderung unterliegen. Inhaltliche Eigenschaften scheinen hierbei die lohnenswerteren Ansätze zu sein. Barbara Asen etwa, die 2008 [*e]ine Geschlechtergeschichte des österreichischen Kabarettts zwischen 1950 und 1990* zu ihrem Thema machte, meint:

„Die Formen und Darstellungsweisen der Gattung Kabarett sind einfach zu vielfältig und unterschiedlich, um einer eindeutigen Zuordnung unterliegen zu können und eignen sich dadurch nicht als Einordnungskriterium. Kabarett wird folglich als Genre der gesprochenen, gesungenen und gespielten Zeitkritik verstanden.“<sup>186</sup>

Aufgrund ihres geschichtswissenschaftlichen Ansatzes möchte Asen der Theorie des Kabarettts, die ihres Erachtens zu immens und unüberschaubar ist, keine allzu große Bedeutung beimessen. Sie beschränkt sich vielmehr auf eine Definition, die die „gesellschaftskritische Funktion<sup>187</sup>“ des Kabarettts heraushebt. Stützen dürfte sie sich hierbei auf das *Metzler Kabarett-Lexikon* (2006). Hier kann man lesen: „So vieldeutig der Begriff ‚Kabarett‘ auch sein mag – im Kern bezeichnet er die gesprochene, gesungene, gespielte, auch getanzte Kritik an gesellschaftlichen und politischen Zeiterscheinungen in literarischer Form und unterhaltender Verpackung; [...]“<sup>188</sup>. Klaus Budinski und Reinhard Hippen heben also die Formenvielfalt und Aktualität der Stoffe in einem sonst groß gefächerten Bereich heraus. Iris Fink gibt für ihr Lexikon des österreichischen Kabarettts (2000) keine eigene Definition. Sie unterstreicht die Offenheit zu anderen künstlerischen Richtungen und erwähnt

---

<sup>185</sup> Elke Reinhard, *Warum heißt Kabarett heute Comedy?. Metamorphosen in der deutschen Fernsehunterhaltung*, Münster [u.a.]: Lit.-Verlag 2006, S.157.

<sup>186</sup> Asen, *Lachen, worüber einem der Humor vergehen könnte*, S.19

<sup>187</sup> Ebd.

<sup>188</sup> Klaus Budinski/Reinhard Hippen (Hg.), *Metzler Kabarett-Lexikon*, Stuttgart: Metzler 1996, S.164



Henningsens Devise des „Spiel[s] mit dem erworbenen Wissenszusammenhang des Publikums“<sup>189</sup>.

Oftmals als dritter ‚großer‘ Kabaretttheoretiker wird Benedikt Vogel gesehen. 1993 nahm er sich den Begriff der ‚Fiktionskulisse‘ heraus, um die *Poetik und Geschichte des Kabarett*s zu erörtern. Er sagt:

„Meine – um den Zentralbegriff der ‚Fiktionskulisse‘ angelegte – 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.“<sup>190</sup>

Während der Begriff der ‚Kulisse‘ hierbei ein sehr schwieriger ist, und sich nicht mit der eigentlichen Bedeutung des Wortes vereinigen lässt, findet man in seiner Hypothese aber eine Unterstreichung jener bereits angesprochenen Fiktionseinschränkung im Kabarett. Den kabarettistischen Effekt erklärt sich Vogel durch die textliche Zwischenposition von Realität und Fiktionalität. Hervorgerufen etwa durch die Rolle des Kabarettisten/der Kabarettistin: Dieser/Diese kann als Privatperson und Darsteller bzw. Darstellerin in einem fungieren sowie ständig mit dem Publikum in Dialog treten und die vierte Wand durchbrechen<sup>191</sup>. Szenische Fiktionalität ist deswegen „nicht mehr vollständig gegeben. [Aber] [s]ie ist auch nicht gänzlich verschwunden“<sup>192</sup>. In den weiteren formalen Gegebenheiten folgt Vogel Fleischer und Henningsen, hebt das Nummernprogramm und die Zeitkritik als entscheidend hervor<sup>193</sup>.

Die Anteile unterschiedlichster Medien im Kabarett sind bei den ForscherInnen verschieden gewichtet und von zeitlichen Bezügen abhängig. Die am öftesten angeführten Pole sind hierbei die Literatur und das Theater. Innerhalb dieser Verbindungen werden zwar zum einen die theatralen bzw. literarischen Anteile im Kabarett untersucht, zum anderen jedoch Argumente hervorgebracht, die die Unterschiede hervorkehren sollen. Henningsen etwa schreibt in Bezug auf Theater: Kabaretttexte sind viel kurzweiliger als Theatertexte, es gäbe keine vierte Wand, wie sie gewohnt im Theater auftritt, oder Kabarett funktioniere episodisch, nicht in sich geschlossen<sup>194</sup>. Auch die Rolle des Kabarettisten/der Kabarettistin auf der Bühne wird oftmals als abgrenzendes Mittel zum Schauspieler/zur Schauspielerin auf der

---

<sup>189</sup> Vgl. Fink, *Von Travnicek bis Hinterholz* 8, S.258f.

<sup>190</sup> Benedikt Vogel, *Fiktionskulisse: Poetik und Geschichte des Kabarett*s, Paderborn/Wien [u.a]: Schöningh 1993, S.9.

<sup>191</sup> Ebd. S.150

<sup>192</sup> Ebd.

<sup>193</sup> Ebd. S.46

<sup>194</sup> Vgl. Henningsen, *Theorie des Kabarett*s, S.11, S.13, S.16

Theaterbühne verwendet. Ebenso der Mangel an Kostümen und Bühnenbild. Diese Aufzählungen scheinen vorrangig dazu zu dienen, dem Kabarett eine eigene Stellung zu gewähren. Vielmehr können sie aber als gegenstandslose Argumente kategorisiert werden. Alfred Dorfer setzt in „Totalitarismus und Kabarett“<sup>195</sup> annähernd allen oben genannten Punkten etwas entgegen. Die meisten dieser Relativierungen erklären sich nicht nur durch die ständige Bedeutungserweiterung des Kabarett sondern zusätzlich durch die Bedeutungserweiterung der Vergleichsmedien. Im Falle des Theaters lässt sich etwa schon lange nicht mehr sagen: „So etwas gibt es nicht im Theater, so etwas gibt es nur im Kabarett“. Dorfer schlägt deswegen vor, Abgrenzungen besser mit dem Begriff der „Comedy“ zu ziehen<sup>196 197</sup>. Grenzen also eher im Inhaltlichen, als im Medialen zu setzen.

Die ständige Bedeutungserweiterung des Kabarett ergibt in einigen Fällen widersprüchliche Tendenzen. Daraus lässt sich schließen, dass bestimmte Aspekte, die vor einigen Jahre noch als Voraussetzung galten, merklich an Relevanz einbüßten, teilweise bis zur vollkommenen Bedeutungslosigkeit. Das Verfahren beläuft sich darauf, abgrenzende Faktoren abzubauen und durch offenere Tendenzen auszutauschen. Je älter das Kabarett wird, desto weiter werden demnach seine Grenzen.

Weiters ist nochmals zu betonen, dass die theoretische Wahrnehmung über Kabarett mit den tatsächlichen praktischen Beispielen häufig nicht konform geht, bzw. dass deutsche Theoriewerke mit der österreichischen Realität nicht in Einklang zu bringen sind. Das viel zitierte Nummernkabarett war, wenn auch noch fern von altmodisch, aber dennoch zu Henningsens Zeiten bei weitem nicht mehr die einzige Form des kabarettistischen Auftritts. Trotzdem ist es bei ihm ein differenzierendes Kriterium<sup>198</sup>. Ebenso hatte Henningsen dem TV-Publikum eines Kabarett noch attestiert: Die breite Masse vor dem Fernseher fände einen Kabarettabend „nicht unterhaltsamer als eine Coca-Cola-Werbung“<sup>199</sup> – justament in jener Zeit, als in Österreich der öffentliche Rundfunk als Einziger innovatives Kabarett anbot. Dass Thesen nur für den eigenen Kulturkreis gezogen werden können, zeigt sich also umso deutlicher je weiter man sich örtlich bzw. zeitlich verschiebt.

---

<sup>195</sup> Vgl. generell Alfred Dorfer, „Totalitarismus und Kabarett“, Dipl., Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft 2006.

<sup>196</sup> Ebd. S.40

<sup>197</sup> Interessanterweise hat bis heute kaum jemand filmische Elemente im Kabarett gesucht. Auch dieser Aspekt ist wohl dem Alter der gültigen Theorien geschuldet.

<sup>198</sup> Vgl. Henningsen, *Theorie des Kabarett*, S.16

<sup>199</sup> Ebd. S.77

Im Großen und Ganzen ergibt sich der Eindruck über die Herangehensweise an kabarettwissenschaftliche Thematiken folgendermaßen: Erstens, Definierungen werden meist nur dort gelegt, wo sie von persönlicher Wichtigkeit sind (siehe Barbara Asen), zweitens werden diese Definitionen unzeitbezogen und vernachlässigbar formuliert, und drittens forschen viele ohnedies ohne vorherige Kabarettdefinition (ähnlich der Annahme, ein Filmwissenschaftler beginnt sein Thema ebenfalls nicht mit der Einführung „Was ist Film?“). Die Meinung über die fehlende Sinnhaftigkeit einer übergeordneten Begriffsbestimmung ist allgegenwärtig. So unterstreicht Dorfer: „Prinzipiell lässt sich festhalten, dass sich aufgrund der absoluten Zeitbezogenheit des Kabarett keine Kabarettdefinition finden lässt, die über die Stile und Epochen Gültigkeit besitzen könnte<sup>200</sup>.“ Durch Attribute wie künstlerische Unabgegrenztheit hält man sich die Türe offen, immer wieder andere Eigenschaften im Kabarett festzustellen. Abhandlungen über aktuelle Entwicklungen sind allerdings kaum vorhanden. Bereits seit 1993, mit Benedikt Vogels Werk, wurden Kabarett-eigenschaften nicht mehr merklich in einen entsprechenden definatorischen Rahmen gebracht. Mittlerweile wartet man also seit mehr als 20 Jahren darauf, Standardwerken wie jenen von Henningsen und Fleischer etwas entgegenzusetzen oder ihre Aktualität durch neue Beispiele zu bestätigen.

## **5. Formgebende und mediale Eigenschaften des Films**

Film gilt als realitätsnahe Kunst. Er kann, wie James Monaco sagt, nicht Realität sein, aber er kann wirklichkeitsgetreu agieren. Dies gelang ihm durch die Jahre immer besser. Sei es vom Schwarzweißfilm zum Farbfilm, oder vom Stummfilm zum Tonfilm, näher und näher kam er an die Realität heran<sup>201</sup>. Als ausschlaggebendes Kriterium definiert Monaco den Film aber als reproduzierende Kunst. Diese Art von Künsten kann „einen direkten Weg zwischen Gegenstand und Betrachter herstellen“, und grenzt sich damit von zwei anderen Kategorien, den darstellenden und den symbolischen Künsten, ab<sup>202</sup>. Sie seien weniger unmittelbar, weil sie mehr Faktoren brauchen, um das Kunstwerk den BetrachterInnen zuzuführen, etwa den Künstler/die Künstlerin selber<sup>203</sup>. Ein Umstand, der für die Rezeption des Filmes unerheblich ist.

---

<sup>200</sup> Dorfer, „Totalitarismus und Kabarett“, S.43

<sup>201</sup> Vgl. James Monaco, *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006, S.20f.

<sup>202</sup> Ebd. S.21

<sup>203</sup> Ebd.

Film ist auch eine reproduzierende Kunst, weil das Kunstwerk laut Walther Müller-Jentsch erst während der technischen Reproduktion durch eine Kamera entsteht<sup>204</sup>. Auch dadurch ergeben sich weniger Schritte in der Vermittlung. Aufbauend auf den vorangegangenen Gedanken ist das Kunstwerk des Filmes als singulär und beständig zu definieren. Es kann, bei richtiger Lagerung, auch nach Jahrzehnten in derselben Form wie früher betrachtet werden<sup>205</sup>. Im Theater hingegen ist das Kunstwerk in der Form des Textes bereits vorhanden, meint Müller-Jentsch<sup>206</sup>. Losgelöst vom Niedergeschriebenen wird es jedoch durch jede neue Inszenierung künstlerisch beeinflusst, genauer genommen durch jede einzelne Aufführung. Nach Erika Fischer-Lichte ist jede Aufführung im Theater „einmalig und unwiederholbar“<sup>207</sup>. Ein Film bleibt, plump gesagt, gleich. Er und seine Handlung stehen gemeinsam und alleine für sich, das Publikum hat keinen Einfluss auf das Erscheinungsbild des Filmes.

Film entsteht demnach nicht aus einer Situation heraus, sondern ist vielmehr die Bezeichnung für ein in einer bestimmten Art und Weise behandeltes Material, welches haptisch zu begreifen ist. Dieses Material ist duplizierbar und wiederholbar. Weitere Bezeichnungen von Monaco sind deswegen „aufzeichnende Kunst“ oder „Protokollkunst“<sup>208</sup>. In seiner Rezeption ist der Film frei. Er ist nicht in jenem Maße von zeitlichen oder örtlichen Gegebenheiten abhängig wie die darstellenden Künste. Ein Film kann in mehreren Kinos gleichzeitig gespielt werden. Ein Mensch kann ein und dasselbe Produkt mehrere Male in derselben Art und Weise sehen. Seit der Einführung der Videokassette bzw. der DVD wurde diese Entwicklung noch intensiviert: „Der Film als Produktform hat mit dem Entstehen von Fernsehen und Video seine eindeutige Zuordnung zum Kino verloren“<sup>209</sup>, schreibt Knut Hickethier. Als RezipientIn kann man also seit geraumer Zeit die Wahl treffen, an welchem Punkt der „medialen ,Verwertungskette“<sup>210</sup> man einsteigen möchte.

Der Film kann nur aus der gespeicherten Zeit seiner Aufnahme sprechen. Daraus ergibt sich, dass das filmische Bild dem Zuschauer immer gegenwärtig, der Zuschauer für das filmische

---

<sup>204</sup> Vgl. Walther Müller-Jentsch, *Die Kunst in der Gesellschaft*, 2. Auflage, Springer VS Wiesbaden 2012, S.53

<sup>205</sup> Dass sich deutliche Unterschiede in der Interpretation ergeben können, sei an dieser Stelle dahingestellt.

<sup>206</sup> Vgl. Müller-Jentsch, *Die Kunst in der Gesellschaft*, S.53

<sup>207</sup> Erika Fischer-Lichte, „Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff“, *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*, Hg. Erika Fischer-Lichte, Clemens Risi, Jens Roselt Berlin: Theater der Zeit 2004, S. 11-26, hier S.22.

<sup>208</sup> Vgl. Monaco, *Film verstehen*, S.37

<sup>209</sup> Knut Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 42007, S.8.

<sup>210</sup> Ebd. S.1

Bild jedoch immer abwesend ist<sup>211</sup>. Die Menschen, die man auf der Leinwand sieht, sind sozusagen präsent aber dennoch nicht wirklich anwesend. Das gleichzeitig anwesende und abwesende Objekt ist eine der herausstechenden Eigenarten der fotografischen und filmischen Medien.

Dies bedeutet auch, dass eine sich gleichende Aufnahme- und Rezeptionszeit medial demnach unmöglich ist. Es liegt immer eine kleinere oder größere Brücke zwischen diesen beiden Tempora, gefüllt durch die fortschreitende Geschichte, welche den Blick auf das Dargestellte verändern kann. Dem Film ist es möglich, sich als Abbild eines Zeitgeistes auszudrücken<sup>212</sup>. In seinem Wesen jedoch versucht der Spielfilm speziell diese Zeit der Aufzeichnung soweit es geht zu negieren, und rein die Zeit der Diegese in den Vordergrund zu bringen<sup>213</sup>. In der Diegese ist der Film zu einem Gutteil ohne Vorwissen rezipierbar, er führt uns eine in sich geschlossene Handlung vor Augen, vermittelt uns alle nötigen Informationen im Vorhinein oder spielt bewusst mit dem Zurückhalten dieser. Ebenso ist man darauf erpicht, den Film zeitunabhängig funktionieren zu lassen. Dass einem ein Film unverständlich bleibt, weil man keine Vorarbeit geleistet hat, ist in der Industrie des Filmes nie Usus geworden<sup>214</sup>.

Geht man nach den ‚traditionellen Regeln‘ des Spielfilms will dieser vor allem eines: Unterhalten. Unterhaltung bedeutet Mitgerissen-Werden. Fehlt einem das Verständnis innerhalb des Filmes, begegnet man ihm als ZuschauerIn mit Amusement oder Langeweile. Beides sind Momente, die sich im Film nicht mehr revidieren lassen. Der kommerzielle Film handelt deswegen in einem Modus, der Befremdlichen aus dem Weg gehen möchte. Dazu gehört es unter anderem, seine Gemachtheit zu verbergen<sup>215</sup>. Der Film scheint oberflächlich so zu handeln, als ob er von einem Publikum gar nichts wüsste. Die vierte Wand ist deswegen ein konventionelles Mittel im Film<sup>216</sup>. Das Publikum direkt anzusprechen passiert kaum, zu sehr lenkt es die Aufmerksamkeit auf die Form des Filmes. Der Zuschauer/Die Zuschauerin würde dadurch auf seine/ihre Position außerhalb des diegetischen Gefüges hingewiesen werden. Im Film gibt es pathetisch ausgedrückt, keine zweite Chance für das Verständnis. Dies haben die darstellenden Künste den reproduzierenden Künsten voraus.

---

<sup>211</sup> Vgl. Stanley Cavell, „Welt durch die Kamera gesehen“, *Theorien der Kunst*, Hg. Dieter Henrich, Wolfgang Iser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, S.450.

<sup>212</sup> Vergleiche dazu etwa Siegfried Kracauers *Von Caligari zu Hitler: Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005 [1947].

<sup>213</sup> Vgl. Alexander Böhnke, „Die Zeit der Diegese“, *montage AV* 16/2, 2007, S.93-104, hier S.100.

<sup>214</sup> Vergleiche dazu etwa David Bordwell/Janet Staiger/Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, London: Routledge 1994, wo sie eine Reihe an Normen und Standardisierungen festmachen, in deren Linie ein Großteil der Feature Filme arbeitet.

<sup>215</sup> Robert B. Ray, *A certain tendency of the Hollywood Cinema 1930-1980*, Princeton, NJ: Princeton Univ. Press 1985, S.46.

<sup>216</sup> Vgl. Hans Jürgen Wulff, „Vierte Wand“, *Lexikon der Filmbegriffe*, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2999>, Zugriff am 03.10.2015.

Auch an dieser Stelle wird gezeigt, dass der Film einen Charakterzug von Unmittelbarkeit in sich trägt. Hier jedoch in einem negativen Sinn der Unbeweglichkeit und unabwendbaren Direktheit.

Aufgrund der einzigen Bedingung einer Kamera und der fehlenden Anwesenheit des Künstlers/der Künstlerin entsteht der Eindruck, Film sei ein sehr authentisches Medium<sup>217</sup>. In vielen Faktoren widerfährt dem Film jedoch eine Lenkung, die dem Betrachter/der Betrachterin nicht bewusst werden soll. Der Film will eine Diegese abhandeln und dabei nichts dem Zufall überlassen. Die Kamera als Auge des Kinos bestimmt und führt den Blick der ZuschauerInnen. Dem Glauben, die Kamera agiere neutral – ausschließlich das abbildend, was sich vor ihrer Linse bewegt – muss entgegengesetzt werden, dass sich hinter dieser Kamera ebenso ein Mensch befindet, der dieselben Entscheidungen trifft, wie es etwa ein Maler tut. Was zeige ich? Was zeige ich nicht? Das Publikum kann nicht neben den Bildrändern vorbeisehen. Es sieht nur das, was die Kamera will, das es sieht. Weiters kann diese Lenkung durch die Kadrierung und durch die Einstellungsgröße passieren. Anders als im Theater kann im Film entschieden werden, worauf im Raum sich der Zuschauer/die Zuschauerin gerade konzentrieren soll. Welche Person, welches Ding im Raum gerade entscheidend ist etc.

Dieses Auswählen ist eng verbunden mit der Montage. Für Bela Balazs ist die Montage jener Schritt in der Produktion, der den Film mit Bedeutung auflädt:

„In film even the most meaningful set-up does not suffice to give the image its full meaning. [...] [M]eaning is determined by the position of the image between other images. [...] This is the ultimate refinement of work on film.“<sup>218</sup>

Der Schnitt ist jener Aspekt, der dem Filmischen alleine inne ist. Es ist quasi sein markantestes Kennzeichen. Durch gewisse Normungen in der Anordnung und den Einstellungsgrößen wird versucht, sich kontrastiven Elementen aus genannten Gründen so gut es geht zu entziehen, oder aber auch durch eine bewusste „Irritation der Zuschauerwahrnehmung<sup>219</sup>“ besondere Effekte zu erzielen<sup>220</sup>. Im Schnitt werden außerdem die Struktur und der Rhythmus des Filmes bestimmt. Durch die Bildanordnung wird versucht, die Wahrnehmung des Zusehers in eine bestimmte Richtung zu lenken<sup>221</sup>, sei es um Spannung zu erzeugen oder Gefühle von Traurigkeit bis Fröhlichkeit zu evozieren.

---

<sup>217</sup> Vgl. Monaco, *Film verstehen*, S.20f.

<sup>218</sup> Béla Balázs, *Béla Balázs: Early Film Theory*, Hg. Erica Carter, New York: Berghahn Books 2010, S.122.

<sup>219</sup> Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S.143

<sup>220</sup> Ebd.

<sup>221</sup> Vgl. Jane Barnwell, *Grundlagen der Filmgestaltung*, München: Stiebner 2009, S.170.

Durch den Schnitt ist es dem Spielfilm möglich, mehrere Orte und mehrere Zeiten ins Bild und in den Handlungsbogen einzufügen. Er benötigt keine Einheit von Raum und Zeit, in welchem Ausmaß auch immer. Hickethier sagt:

„Der Zuschauer gerät durch die Kameraposition in die Situation eines Betrachters, der von einem allwissenden Erzähler zu den verschiedensten, auch wahrnehmungstheoretisch unmöglichsten Positionen gebracht wird, um ein Geschehen zu erleben.“<sup>222</sup>

Damit zeigt der Film eine deutliche Ähnlichkeit zum Roman.

Auch beim Film lässt sich die Frage stellen, welchen Medien er ähnelt und was er (zum Beispiel bei den narrativen Strukturen) von anderen Medien übernommen haben könnte. Knut Hickethier beruft sich auf David Bordwell, wenn er schreibt, dass die filmische Narration die Einheit von Erzählen (diegetisch) und Zeigen (mimetisch) ist, und sich damit zwischen den beiden Polen der Literatur und des Theaters bewegt.

„Im Präsentativen sind ‚sinnliche‘ Momente enthalten, die als visuelle und akustische Reize sich nur im Schauen und Hören erfüllen, ohne erzählerische Funktion zu gewinnen, umgekehrt kann durch das Erzählen vermittelt werden, was nicht zeigbar und hörbar ist.“<sup>223</sup>

Während das Mimetische dem Drama zugehörig ist, ist das Erzählen dem Literarischen wesenhaft<sup>224</sup>. Die Gegebenheiten des Filmes scheinen beide unter einen Hut zu bringen. Wie beim Kabarett werden die aufgenommenen Mediencharakteristika jedoch ebenfalls durch die eigenen Beschaffenheiten geformt. Dadurch ergeben sich oft schräge Umstände. Roger Manvell sieht zum Beispiel im filmischen Schauspiel eine Ähnlichkeit zur Literatur und nicht zum Theater:

„[T]he disciplines of dramatic continuity at its disposal often bring it [the film] closer to the structure of a novel than to that of a stage play. This is because, as in a novel, the flow of the narrative and its active presentation do not lie in the hands of the actors.“<sup>225</sup>

Wenn es also den Anschein hegt, Theater und Film sind vor allem deswegen verwandt, weil die Diegese jeweils durch reale Personen verkörpert wird, so kann dieses Argument durch das absolute Fehlen aktiver Anwesenheit im Film relativiert werden. Zusätzlich ist das Schauspiel des Filmes zerstückelt, versetzt mit den filmischen Methoden, die oben angesprochen wurden. Die Wahrnehmung des Filmes hängt deswegen nur zum Teil von den Personen vor der

---

<sup>222</sup> Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S.145

<sup>223</sup> Ebd. S.107

<sup>224</sup> Ebd.

<sup>225</sup> Roger Manvell, *Theater and Film. A Comparative Study of the Two Forms of Dramatic Art, and of the Problems of Adaptation of Stage Plays into Films*, London: Associated University Presses 1979, S.47.

Kamera ab. Die Diskussion über eine Verbindung zwischen Kabarett und Film könnte deswegen nicht mit einer Diskussion über Kabarett und Theater ersetzt werden.

## **6. Der österreichische Kabarettfilm: Ein Definitionsversuch**

### **6.1. Die filmischen Produkte**

#### **6.1.1. Begründung der Auswahl**

In Tabelle 1 finden sich jene Filmbeispiele, die sich im Laufe der Recherche als von Bedeutung für das Thema des Kabarettfilms herauskristallisiert haben. Es steht an diesem Punkt über die Definition noch außer Frage *wie* das Wort „Kabarettfilm“ und die Filme in Relation gebracht werden können, durch medienspezifische oder handlungsbedingende Charakteristika, beteiligte Personen oder Ähnliches. Die Argumentationsketten sind demnach unterschiedlich starker Natur, es folgen in den Beispielen mal viele bis sehr wenige Eigenschaften, die tatsächlich eine Verbindung zum Kabarett nahe legen. Einzige Bedingung an diesem Punkt ist, dass die Filmbeispiele der Unterstützung oder Widerlegung der möglichen Definitionskriterien des Kabarettfilms dienlich sind.

Die Thematik wurde hierbei durch zwei Aspekte eingeschränkt: Einerseits müssen die Filme das Kennzeichen des Spielfilms tragen. In dieser Gliederung finden sich nur filmische Erzeugnisse wieder, welche als Kino- oder TV-Spielfilm intendiert wurden. Deswegen werden serienähnliche Formate wie *MA2412* (die Serie) oder *Braunschlag* in dieser Forschung nicht thematisiert. Zweitens, der zeitlicher Rahmen. Dieser beginnt mit jenem Jahr in dem *Müllers Büro*, welcher als Vorbote zum Kabarettfilm betrachtet wird<sup>226</sup>, erschienen ist – 1986. Um Relevanz und Aktualität der Darlegung hoch zu halten, endet die Liste im Jahre 2015.

Da die Grundlage dieser Arbeit explizit der *österreichische* Kabarettfilm ist, ist fernerhin anzumerken, dass die folgenden Filme österreichische Produktionen oder zumindest Co-Produktionen darstellen. *Salami Aleikum* etwa wurde weder in Österreich produziert noch befindet sich dort sein Handlungsort. Er fällt deswegen, trotz der Verbindung zum Kabarettisten Michael Niavarani, heraus.

---

<sup>226</sup> Isabella Reicher, „Eine Referenz macht noch keine Empfehlung. ‘Müllers Büro‘ von Niki List“, *Der Neue Österreichische Film*, Hg. Gottfried Schlemmer, Wien: Wespennest 1996, S.221-232, hier S.230.



### 6.1.2. Referenzfilme

1.	<i>Müllers Büro</i> , Regie: Niki List, A 1986 (=Kinostart).
2.	<i>Cappuccino Melange</i> , Regie: Paul Harather, A 1993 (TV).
3.	<i>Indien</i> , Regie: Paul Harather, A 1993.
4.	<i>Muttertag</i> , Regie: Harald Sicheritz, A 1994.
5.	<i>Freispiel</i> , Regie: Harald Sicheritz, A 1995.
6.	<i>Fast perfekt- Trilogie</i> , Regie: Reinhard Schwabenitzky, A 1996-1999.
7.	<i>Qualtingers Wien</i> , Regie: Harald Sicheritz, A 1997 (TV).
8.	<i>Drei Herren</i> , Regie: Nikolaus Leytner, A 1998.
9.	<i>Hinterholz 8</i> , Regie: Harald Sicheritz, A 1998.
10.	<i>Wanted</i> , Regie: Harald Sicheritz, A 1999.
11.	<i>Der Überfall</i> , Regie: Florian Flicker, A 2000.
12.	<i>Komm, süßer Tod</i> , Regie: Wolfgang Murnberger, A 2000.
13.	<i>Polt muss weinen</i> <sup>227</sup> , Regie: Julian Pölsler, A 2000 (TV).
14.	<i>Gelbe Kirschen</i> , Regie: Leopold Lummerstorfer, A 2001.
15.	<i>Blue Moon</i> , Regie: Andrea Maria Dusl, A 2002.
16.	<i>Brüder I – III</i> , Regie: Wolfgang Murnberger, A 2002-2006 (TV).
17.	<i>Poppitz</i> , Regie: Harald Sicheritz, A 2002.
18.	<i>MA2412 – Die Staatsdiener</i> , Regie: Harald Sicheritz, A 2003.
19.	<i>Ravioli</i> , Regie: Peter Payer, A 2003.
20.	<i>Basta – Rotwein oder Totsein (C(r)ook)</i> , Regie: Pepe Danquart, A/D 2004.
21.	<i>Nacktschnecken</i> , Regie: Michael Glawogger, A 2004.
22.	<i>Silentium</i> , Regie: Wolfgang Murnberger, A 2004.
23.	<i>Die Viertelliterklasse</i> , Regie: Roland Düringer, A 2005.
24.	<i>Freundschaft</i> , Regie: Rupert Henning, A 2006.
25.	<i>Kotsch</i> , Regie: Helmut Köpping, A 2006.
26.	<i>Immer nie am Meer</i> , Regie: Antonin Svoboda, A 2007.
27.	<i>Echte Wiener – Die Sackbauersaga</i> , Regie: Kurt Ockermüller, A 2008.
28.	<i>Contact High</i> , Regie: Michael Glawogger, A/D/LU/PL 2009.
29.	<i>Der Knochenmann</i> , Regie: Wolfgang Murnberger, A 2009.
30.	<i>Aufschneider</i> , Regie: David Schalko, A 2009 (TV).

<sup>227</sup> Als Beispielwerk der *Polt*.-Reihe im ORF.

31.	<i>Der Fall des Lemming</i> , Regie: Nikolaus Leytner, A 2009.
32.	<i>3faltig</i> , Regie: Harald Sicheritz, A/D 2010.
33.	<i>Kottan ermittelt – Rien ne va plus</i> , Regie: Peter Patzak, A 2010.
34.	<i>Wie man leben soll</i> , Regie: David Schalko, A 2011.
35.	<i>Bad Fucking</i> , Regie: Harald Sicheritz, A 2013.
36.	<i>Die Werkstürmer</i> , Regie: Andreas Schmied, A 2013.
37.	<i>Die Mamba</i> , Regie: Ali Samadi Ahadi, A/D 2014.
38.	<i>Das ewige Leben</i> , Regie: Wolfgang Murnberger, A 2015.
39.	<i>3 Eier im Glas</i> , Regie: Antonin Svoboda, A 2015.

Tabelle 1 Produktionsdaten entnommen aus <http://www.filminstitut.at/de/besuchszahlen/>

## 6.2. Hypothese und Basisfilme

Wie in der Einleitung bereits erwähnt, ist anzunehmen, dass sich der Kabarettfilm als Terminus aus einer gesellschaftlichen Perspektive herleitete, während das zugrunde liegende Produkt ein künstlerisches ist. Dies stellt eine erhebliche Herausforderung dar, da die Fragen „Warum entstand der Terminus Kabarettfilm?“ und „Was bedeutet der Terminus Kabarettfilm?“ in dieser Methode nicht im selben Atemzug beantwortet werden können.

So ist die Annahme an dieser Stelle, dass besonders das Erscheinungsbild der Filme und das künstlerische Personal den Begriff bedingen – d.h. Kabarett Handlung = Filmhandlung (Faktor 1), Kabarettist = Hauptdarsteller und Drehbuchautor<sup>228</sup> (Faktor 2). Bereits in der Frage der künstlerischen Instanzen könnte man jedoch kritisch werden, da sich vorausgehend keine Begründung ergibt, warum die beteiligten Personen eine Genrebezeichnung evozieren können sollten. Wenn sich der Begriff definitorisch durch das Produkt selber erklären lassen soll, und dies wird in diesem Kapitel versucht, dann wäre dieser Ansatz bereits zu weit gegriffen. Da es jedoch kein Beispiel gibt, in dem die Filmhandlung auf einem Kabarettprogramm basiert, aber kein Kabarettist/keine Kabarettistin vor der Kamera zu sehen ist, sind Diskussionen über diesen Punkt nichtig. Der umgekehrte Fall tritt hingegen sehr wohl und relativ oft in Erscheinung.

Hier sollen jene Filme aus der Auswahl herangezogen werden, welche die Bedingung eines bereits im Vorhinein bestehenden Kabarettprogrammes erfüllen. Für neun Filme trifft dies zu:

<sup>228</sup> Hier reicht die männliche Form, weil es nur Beispiele in diese Richtung gibt.

*Indien, Muttertag, Freispiel, Qualtingers Wien, Hinterholz 8, MA2412 – Die Staatsdiener, Ravioli, Die Viertelliterklasse und Freundschaft.*

*Muttertag* basiert auf dem gleichnamigen Stück der Gruppe *Schlabarett* aus dem Jahr 1991. *Hinterholz 8* auf dem gleichnamigen Programm von Roland Düringer aus dem Jahre 1994, *Die Viertelliterklasse* auf seinem Programm *Die Viertelliterklasse – 250ccm* aus dem Jahr 2001. *Indien* auf der Tragikomödie<sup>229</sup> *Indien*, geschrieben von Alfred Dorfer und Josef Hader 1991. *Freundschaft* basiert auf dem gleichnamigen Stück von Erwin Steinhauer und Rupert Henning aus dem Jahr 2004, *MA2412 – Die Staatsdiener* auf dem *Schlabarett*-Programm *Mahlzeit* (1992). *Ravioli* stützt sich auf Alfred Dorfers Programm *heim.at* (2000), *Freispiel* zum Teil auf seine Programme *Alles Gute* (1993) und *Ohne Netz* (1994)<sup>230</sup>. Und *Qualtingers Wien* besteht aus einer Vielzahl kleinerer Szenen geschrieben von Helmut Qualtinger selber<sup>231</sup>.

*Sonderfall „Qualtingers Wien“*

An *Qualtingers Wien* ist besonders, dass der Ursprungsstoff aus dem Kabarett und die Drehbuchentwicklung für den Film nicht aus der Feder ein und desselben Kabarettisten stammen. Während die Sketche ursprünglich von Helmut Qualtinger sind, ging der Transformationsversuch von Harald Sicheritz und Alfred Dorfer aus. So gesehen erfüllt er zwar Faktor 1 und 2, jedoch auf eine gesonderte Art und Weise. Hinzu kommt, dass hier zwar sehr geschickt viele einzelne lose Szenen miteinander verknüpft wurden, ein tatsächliches Protagonisten- Nebenfiguren-Gefüge, wie es später noch wichtig werden soll, aber doch zu einem Gutteil dem Episodenfilm-Gefüge weichen muss.

*Kabarett Handlung = Filmhandlung?*

Da einige Titel der Programme mit den Titeln der Filme nicht übereinstimmen, lässt sich schlussfolgern, dass hier keine einfache Transformation der Handlung stattgefunden hat. Die Übernahme der Stoffe funktionierte in unterschiedlichen Graden. Je mehr Handlung ein Programm bereits besitzt, im Sinne einer durchkonstruierten Story, Charakteren, Höhepunkten etc., desto einfacher wird die Verbindung zum Spielfilm und seinem typischen Aufbau. So wurde der Inhalt von *Indien* oder *Hinterholz 8* quasi lediglich in eine filmische

---

<sup>229</sup> Offizielle Bezeichnung, siehe Alfred Dorfer, *wörtlich. satirische texte*, München: Karl Blessing Verlag 2007, S.11

<sup>230</sup> Zahlen in der Aufzählung entnommen aus: [www.kabarettarchiv.at](http://www.kabarettarchiv.at), Zugriff am 8.12.2015

<sup>231</sup> Harald Sicheritz, „Qualtingers Wien“, [http://www.sicheritz.com/fernsehen\\_i\\_qualtinger.htm](http://www.sicheritz.com/fernsehen_i_qualtinger.htm), Zugriff am 8.12.2015.

Welt transformiert, die Grundhandlung und die Charaktere blieben dieselben. In *Freispiel* oder *Ravioli* musste eine Geschichte bzw. ein Protagonist für die Filme erst gefunden werden. Übernommen wurden hierbei vor allem Textpassagen, wie Gedankengänge oder Anekdoten. Weiters gibt es eine Schwierigkeit in der Bezeichnung der Ausgangswerke. Während hier wechselseitig mit den Begriffen „Kabarettprogramm“ und „Kabarettstück“ gearbeitet wird, muss gesagt werden, dass einige der genannten Beispiele ohne Umschweife auch als Theaterstück kategorisiert werden können. Und dies teilweise auch werden. So wird Düringers Programm *Die Viertelliterklasse – 250 ccm* als „Theaterstück in 3 Akten“<sup>232</sup> porträtiert und *Schlabarett's Mahlzeit* als „Theater-Kabarett-Produktion“<sup>233</sup>. *Indien* trägt den Untertitel „Tragikomödie“<sup>234</sup>, ebenfalls eine Assoziation zum Theater. Im Monodrama-Verhalten der Kabarettprogramme ist die Grenze zwischen diesen beiden Sparten jedoch diffus geworden und, wie bereits erwähnt, irrelevant. Wenn Iris Fink über Alfred Dorfer schreibt: „Seine Programme sind in sich geschlossene Theaterstücke, [...]“<sup>235</sup>, so tut dies keinen Abbruch, jene gleichwohl auch Kabarettstücke zu nennen.

#### *Deduktive Erläuterung vs. der Genrebegriff*

Dass eine Genrebezeichnung weder abgegrenzt noch statisch ist, lässt sich in einem Großteil jeder Literatur darüber lesen. Die Bezeichnung „Genre“ ist in dieser Hinsicht mindestens so offen wie die Bezeichnung „Kabarett“, weswegen daraus geschlossen werden kann,

„daß eine empirisch abgesicherte Konstruktion von Grundmustern, die von allen Filmen eines Genres geteilt werden und überdies nur für dieses Genre kennzeichnend sind, unmöglich ist. Dafür sorgt schon der Umstand, daß Genres als ‚Instanzen des Gleichgewichts‘ sich auf veränderte Dispositionen des kulturellen Umfelds einstellen.“<sup>236</sup>

Die Ausgangslage muss also folgende sein: Kabarettfilme sind jene Filme, welche auf einem Kabarettprogramm, Kabarettstück oder Ähnlichem basieren. Filme, die die Grundlage ‚Kabarettprogramm – Filmhandlung‘ nicht erfüllen, fallen deswegen aber nicht aus der Diskussion heraus. Die spätere Erweiterung des Begriffes ergibt sich durch die hier im Anschluss zu untersuchenden Definitionskriterien. So würden sich manche Werke später ebenfalls als Kabarettfilme bezeichnen lassen, wenn ihnen ähnliche Eigenschaften wie den Basisfilmen eingeschrieben sind.

---

<sup>232</sup> <http://shop.orf.at/1/shop.tpl?art=5876&lang=DE>, Zugriff am 9.12.2015.

<sup>233</sup> Nicht gezeichnet, „Schlabarett“, *Österreichisches Kabarettarchiv*, <http://www.kabarettarchiv.at/Bio/Schlabarett.htm>, Zugriff am 24.09.2015.

<sup>234</sup> Dorfer, *wörtlich. satirische texte*, S.11

<sup>235</sup> Fink, *Von Travnicek bis Hinterholz* 8, S.40

<sup>236</sup> Jörg Schweinitz, „‘Genre‘ und lebendiges Genrebewußtsein“, *montage AV* 3/2, 1994, S.99-118, hier S.107.

Die Einteilung erfolgt darüber hinaus eben nicht nur inhaltlich, sondern auch gesellschaftlich-kulturell. So soll noch einmal betont werden, dass sich der Entschluss, einem Film diese Bezeichnung zu geben, vom Produkt selber abhebt, da immer wieder andere Muster maßgeblich für die Entscheidung sind. Ebenfalls wird die Voraussetzung SchauspielerIn=KabarettistIn noch eine große Rolle spielen. Dies ist bereits ein Ausblick auf den zweiten Teil dieser Arbeit, der sich mehr historiographisch mit dem Terminus beschäftigen soll. „Was kann als Kabarettfilm bezeichnet werden?“ ist also wiederum eine Frage, die delikater behandelt werden muss, als man annimmt.

### **6.3. Die Qualität der Wortkomposition: Kabarett-Film, nicht Film-Kabarett**

Betrachtet man den Kabarettfilm als ein Produkt, das einen Herstellungsprozess benötigt, so läge der erste zusammenführende Schritt in der Vereinigung der beiden Materien. Es stellt sich demnach die Frage, wie kompatibel die Form Kabarett und die Form Spielfilm sein werden.

Es ist zweifelsohne anzunehmen, dass eine Hybridform der beiden Begriffe mit Veränderungen für beide Seiten einhergeht. Da der Begriff jedoch „Kabarett-Film“ und nicht „Film-Kabarett“ lautet, scheint es offensichtlich, welche Form die bestimmende ist und welche sich einzufügen hat. Im Terminus erkennt man also, dass das Kabarett in Bezug auf seine formalen Attribute mehr Eigenschaften verliert, eher als der Film Verluste einstreichen muss. Das zur Rezeption stehende Dispositiv ist ein Film und wird auch als solcher kategorisiert.

Das formgebende Erscheinungsbild eines Filmes ist an verschiedene medieninhärente Eigenschaften gebunden. Jeglicher Spielfilm ist mit einer Kamera aufgenommen. Ein Film braucht Bild- und Tontechnik, Bildkomposition, Einstellungsgrößen, Montagetechniken etc. als Methoden der Vermittlung. Dies sind seine immanenten Beschaffenheiten, die Richtigkeit – auch im Kabarettfilm – steht demnach außer Frage. Fleischers und Henningsens Aspekte über die formalen, aufführungs- und rezeptionstechnischen Gegebenheiten des Kabarett müsstensich daraus resultierend zu einem Gutteil verlieren. Darüber hinaus sind die formgebenden Eigenschaften des Kabarett, wie angedeutet, unbeständig und vielfältig. Durch die Eingliederung in die Form des Filmes ‚erspart‘ sich der Kabarettfilm im Grunde genommen, sich für eines der kabarettistischen Erscheinungsbilder zu entscheiden.

### 6.3.1. Einführung in die realitätsnahe Kunst des Filmes

Die technisch-formalen Gegebenheiten des Mediums definieren in vielerlei Hinsicht die Ästhetik des Filmes. Zum einen ist es die Realitätsliebe, die dem Film eingeschrieben ist. In der Vereinigung von Film und Kabarett ist deswegen für letzteres eine erhebliche Veränderung unabdingbar. Am Beispiel des Raumes lässt sich dies exemplarisch abarbeiten: Die Begrenztheit der Mittel im Kabarett ergibt und begünstigt seine anti-illusionären Motive. Kabarett ist eine stark reduzierte Bühnenkunst und arbeitet deswegen vor allem mit der Imaginationskraft des Publikums. Ein narrativer, physisch anwesender Ort ist im Kabarett selten vonnöten, um das Erzählen voranzutreiben. Raumgefüge werden oftmals für eine Rahmenerzählung eingeführt und kaum während des Auftritts geändert. Sollten Veränderungen stattfinden, werden diese primär durch Worte ausgedrückt, lediglich sporadisch mit Kostümen oder Ähnlichem. Anders als im klassischen Theater stellt die Bühne zum guten Teil auch nur eine solche dar – als Plattform für den Kabarettisten/der Kabarettistin seine/ihre Geschichte zu erzählen.

Während das Erzählen im Kabarett die primäre Aufgabe hat, die kabarettistischen Effekte voranzutreiben, hat das Erzählen im Film dahingegen das Ziel, die Narration voranzutreiben. Dem Geschichten-Erzählen wird nun das Geschichten-Darstellen hinzugefügt. Filmischer Raum soll wie ein realer Raum erscheinen, in den der Zuschauer/die Zuschauerin einen Einblick erhält. Knut Hickethier beschreibt: „Dieser soll den Eindruck gewinnen, durch den Film hindurch wie durch ein Transparent in eine andere Wirklichkeit zu schauen<sup>237</sup>.“ Dies gelingt durch wechselnde Kamerapositionen und Montage<sup>238</sup>. Aufgrund der Kamera als Vermittlerin ist bei Hickethier festzustellen: „Entscheidend ist nicht der ‚mechanisch‘ richtige, der ‚Realraum‘, sondern allein der durch den Film erzeugte ‚narrative Raum‘<sup>239</sup>.“ Die Wirklichkeitsillusion ist also gerade das, eine Illusion, analog zum Theaterbild, aber der Anspruch eine Realität vorzutäuschen ist deutlich größer. Wie erläutert, entspricht es nicht der Natur des Kabarett, solch einen Anspruch zu hegen. In der Übernahme der filmischen Attribute erkennt man hierbei aber geradezu eine Unabwendbarkeit. Die illusionäre Darstellung in jenem typischen reduzierten Ausmaß des Kabarett würde durch die Einführung in den Film ein definitives Ende finden. Raum im Kabarettfilm wird demnach ein narrativer realitätsbezogener sein, kein Bühnenraum. Die Vermutung liegt dennoch nahe, dass

---

<sup>237</sup> Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S.143

<sup>238</sup> Ulrike Schwab, *Erzähltext und Spielfilm: zur Ästhetik und Analyse der Filmadaption*, Berlin [u.a.]: Lit-Verlag 2006, S.153.

<sup>239</sup> Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S.145

das Element der Reduktion nicht vollständig aufgegeben wird, aber andere Ausdrucksformen im Kabarettfilm findet.

### 6.3.2. Einführung in die reproduzierende Kunst des Filmes

Die Unausweichlichkeit des filmischen Erscheinungsbildes betrifft in weiterer Folge die Rezeptionsweise und den Aufführungsaspekt des Kabarettfilms. Wie im Kapitel über die Eigenschaften des Filmes bereits beschrieben, gilt auch für den Kabarettfilm, dass er ein singular einzigartiges Werk darstellen wird. Er wird unabhängig vom Zeitpunkt in seiner Reinform immerzu dasselbe Produkt sein und kann deswegen auch überall in derselben Art und Weise rezipiert werden. Denn das Kunstwerk und die ZuseherInnen bilden zwei von sich abgegrenzte Räume und Zeiten.

Hier wird eine weitere Kontroverse in der medialen Vereinbarkeit von Film und Kabarett deutlich. Dieser Punkt betrifft den Gegensatz der – in diesem Fall auftrittstechnischen – Orts- und Zeitgebundenheit des Kabarett zur zeitlichen und örtlichen Freiheit der reproduzierenden Kunst des Filmes. Die Flüchtigkeit als typische Eigenschaft des Kabarett im Gegensatz zur Langlebigkeit und Nachhaltigkeit als jene des Filmes.

Das kabarettistische Ereignis ist in seiner Rezeption sowohl orts- als auch zeitgebunden, da es von der Anwesenheit der Kabarettisten und/oder Kabarettistinnen abhängig ist. Die Aufführung ist wiederholbar, aber nicht parallel wahrnehmbar. Der Film besitzt hier mehr Freiheit: Er wurde als leicht zugängliches Medium beschrieben. Als eines, das zum einen in seiner Rezeption nicht von der aktiven Anwesenheit eines Künstlers/einer Künstlerin abhängig ist, und zum anderen als solches Kunstwerk auf Material gebannt ist, welches theoretisch so oft dupliziert und vertrieben werden kann, wie man möchte. Ortsgebunden ist der Film also in seiner Vorführung nur von einem Raum, der Platz für einen Projektor und eine Leinwand bietet. Dies stellt einen kompletten Bruch zur klassischen Rezeption im Kabarett her. Sowohl Benedikt Vogels Beschreibung „Kabarett ist eine simultan rezipierte Gattung der darstellenden Kunst“<sup>240</sup> als auch Michael Fleischers These „[...] [N]ur eine handelnde Person (Kabarettist) und das Publikum [sind] unabdingbar [...], wenn das Kabarett funktionieren soll“<sup>241</sup> betonen die Wichtigkeit des Interaktiven im Kabarett. Man benötigt demnach die unmittelbare Reaktion des Publikums und daraus schlussfolgernd seine Anwesenheit im selben Raum-Zeit-Kontinuum. Mit der Geschlossenheit des Filmes muss

---

<sup>240</sup> Vogel, *Fiktionskulisse*, S.46

<sup>241</sup> Fleischer, *Eine Theorie des Kabarett*, S.70

diese wesentliche Charakterbeschreibung nun durch etwas Neues ersetzt werden. Es gibt keine Bedingung des Publikums für das Entstehen des filmischen Kunstwerks. Dieses ist dem Auditorium abwesend<sup>242</sup>. Während die Regel im Kabarett also ein faktisches Publikum darstellt, ist es beim Film immer ein theoretisches. Das Publikum einzubinden kann ihm deswegen bloß fiktiv gelingen. Die Aufbereitung der Handlung im Kabarettfilm hegt deswegen andere bzw. weniger Ansprüche an die ZuseherInnen als das Kabarett.

#### **6.4. Eigenschaften des Kabarett II: Das Loslösen des Neuen Österreichischen Kabarett hin zu einer neuen Beständigkeit**

Jegliche handlungstechnischen Vergleiche zwischen Kabarett und Film können nur unter Vorbehalt diskutiert werden, solange man noch nicht die Entwicklungen des österreichischen Kabarett der letzten Jahrzehnte mit in Bezug genommen hat. Blicke man bei den Theorien, so ergäbe sich eine solche Reihe an Widersprüchen, dass man berechtigterweise die Frage stellen könne, warum das Wort „Kabarett“ im Terminus „Kabarettfilm“ jemals Eingang gefunden hat. Die Lehrsätze des Kabarett allein ergeben eine weitaus strengere Auslegung seiner Orts- und Zeitbezogenheit. In der Theorie wurde die Kurzlebigkeit des Mediums als so definierend hervorgehoben, dass es die Randposition des Kabarett laut Fleischer wesentlich hervorgerufen hat<sup>243</sup>.

Die Ortgebundenheit des Kabarett ist zweifach zu erkennen. Einerseits in seinem Aufführungsaspekt, andererseits in seinem Inhalt. Auf den Inhalt bezogen ist die Sprache als erstes Differenzkriterium aufzuzeigen. Aufgrund der kabarettistischen Mittel, welche zu einem Gutteil durch die Herstellung bestimmter Sprachbezüge funktionieren, ist ein Kabarettprogramm nicht nur schwer zu übersetzen, schon in der dialektalen Umwandlung können gewisse Feinheiten verloren gehen. Hier findet bereits eine örtliche Eingrenzung in Bezug auf das inhaltliche Verständnis und seines Effektes statt<sup>244</sup>.

Theoretisch könnte sich das Kabarett in der diegetischen Narration an einen beliebigen Ort bringen, doch es wurde vor allem als Kunst mit lokalen Bezügen definiert. KabarettistInnen arbeiten mit Themen, die ihrem eigenen Kulturkreis entsprechen. Gemäß der Theorie „Kabarett ist Spiel mit dem erworbenen Wissenszusammenhang der Zuschauer“ sind kabarettistische Vorträge immer von Umständen abhängig, die im Gedächtnis des Publikums

---

<sup>242</sup> Vgl. Cavell, „Welt durch die Kamera gesehen“, S.450

<sup>243</sup> Vgl. Fleischer, *Eine Theorie des Kabarett*, S.14

<sup>244</sup> Lisa Appignanesi spricht davon, dass in der sinngemäßen Übertragung von Dialektelelementen der Schwung des Vortrags abnimmt. *Das Kabarett*, S.12



gerade prominent sind. Prominent sind vorrangig sich selbst betreffende politische und kulturelle Entwicklungen. Wie bereits erwähnt, ist nicht festzustellen, dass Kabarett nur Tagesaktuelles, also kürzlich Vorgefallenes behandelt. Das Aktuelle des Kabarett ist kein ‚aktuell‘ im Sinne von ‚neu‘, vielmehr ein ‚aktuell‘ im Sinne von ‚gegenwärtig‘<sup>245</sup>. Das kabarettistische Format scheint also immer ein Ablaufdatum zu haben und ständig Erneuerung zu brauchen, um das Verständnis beim Publikum hoch zu halten. Das Erkennungszeichen des Kabarett ist in dieser Zusammenfassung wiederum durch einen Begriff zu beschlagworten: Flüchtigkeit.

Es sind nun genau diese Eigenschaften, die einer Einführung in den Film zuwiderlaufen. Eine handlungsgebende Ortsgebundenheit, wie sie im Kabarett vorkommt, ist für den Spielfilm zwar nicht von vornherein auszuschließen, es herrscht jedoch kein Trend wie im Kabarett. Wie im Teil über die filmischen Eigenschaften bereits erwähnt, ist es in diesem Medium üblich, Handlungen auch ohne Vorwissen und unabhängig vom Zeitpunkt rezipieren zu können. Alleine schon aufgrund der Bearbeitungszeit kann ein Spielfilm kaum tagesaktuelles Geschehen in den Film integrieren. In dieser Hinsicht wirkt das Fernsehen wie das schnellere und flüchtigere Pendant des Spielfilms. Eine Ausprägung, der es eher liegt, kabarettistische Themen, wie gegenwartsnahe Politik, zu behandeln<sup>246</sup>. Zeitliche Freiheit des Spielfilms wäre in diesem Fall auch mit zeitlicher *Negierung* gleichzusetzen<sup>247</sup>. Ohne das Wort „Ewigkeit“ hier strapazieren zu wollen, ist dem Film nicht nur eine Tendenz in der formalen, sondern auch in der inhaltlichen Langlebigkeit eingeschrieben.

Die Lösung, dem Dualismus ‚Flüchtigkeit und Langlebigkeit‘ Herr zu werden, liegt im Heranziehen der Eigenschaften des österreichischen Kabarett der letzten Dekaden. Wie erläutert, ist eine Aufstellung über aktuelle Kabarettmethoden gegenwärtig noch nicht vorhanden. Deswegen ist es nötig, die praktische Erfahrung der Programme in diesem Zeitraum heranzuziehen, um die Neuerungen festzuhalten. Im Kapitel über das Österreichische Kabarett wurden diese bereits angeschnitten. Erkennen kann man darin, dass

---

<sup>245</sup> Vgl. Henningsen, *Theorie des Kabarett*, S.32

<sup>246</sup> Ein Umstand, der sich zeitgenössisch in TV-Formaten durchgesetzt hat. Sendungen wie *Dorfers Donnerstalk* oder *Willkommen Österreich* haben die Funktion übernommen, aktuelle politische Entwicklungen zu thematisieren.

<sup>247</sup> Der Vollständigkeit halber muss erwähnt werden, dass dies für Filme gilt, in denen sich Diegese- und Aufnahmezeit gleichen. Der Historienfilm etwa wäre in dieser Hinsicht ein wenig hilfreiches Argument. Hier ist allerdings eine dem Film bewusste Lücke zwischen den beiden Zeiten, weswegen auch ein bewusster Umgang mit dem zeitlichen Verständnis gepflogen wird.

die Hauptentwicklungen der 1970er, 80er und 90er Jahre in Österreich vor allem den Aufbau des Inhalts maßgeblich verändert haben.

Statt eines Programms, gespeist etwa mit einem Kabarett-Duett und einem Conférencier, entwickelten sich Solonummern, in denen ein einzelner Kabarettist/oder Kabarettistin den Inhalt vorträgt und zum großen Teil auch selber verfasst hat. In der Solonummer wird der gesamte künstlerische Eindruck über den Abend von einer Person auf der Bühne getragen. Dadurch ergeben sich Möglichkeiten, das Programm einheitlicher zu gestalten. Anstelle des typischen losen Nummernprogramms wurde es üblich, thematisch homogener zu arbeiten. Besonders durch ein übergeordnetes Thema oder durch wiederkehrende Motive lässt sich ein roter Faden durch das Erzählte spannen. Der Vortrag auf der Bühne ähnelte also immer mehr einem geschlossenen Text. Die offenen Enden an allen Seiten, wie in den Kabaretttheorien beschrieben, werden teilweise geschlossen. Die informationelle Unvollständigkeit aus Fleischers Ansatz<sup>248</sup> kann sich in einigen Instanzen noch deutlich ‚ausleben‘, in manchen verliert sie aber an allgemeiner Gültigkeit.

Das Kabarett entwickelte sich in eine Richtung, die viele Momente des typischen Theaterspiels in sich aufnahm. Iris Fink spricht von „Monodramen“, welche in den 90er Jahren schließlich die Kabarettbühne „erobern“<sup>249</sup>. Diese geschlosseneren Abläufe existierten nun parallel neben den noch als klassisch zu bezeichnenden Arrangements der Nummern. Durch diese Konformität im Aufbau des Programms ergeben sich in vielen Instanzen neue Thematiken und auch eine neue Herangehensweise an diese. Was in dieser neuen Methode oftmals entscheidend ausgeklammert wird, ist die Brisanz des Dargebrachten. Die Fülle an verschiedensten politischen und kulturellen Entwicklungen lässt sich nur schwer in eine einheitliche Form bringen. Somit werden aktuelle Bezüge in dem bekannten Ausmaß fast vollständig fallen gelassen. Die Themenauswahl im geschlossenen Kabarettprogramm wandelt sich also von dem ab, was davor Usus war: Statt politischen Themen, die zur selben Zeit auch das beherrschende Thema in den Zeitungen sind, werden Aspekte integriert, die zwar noch immer die Betroffenheit der ZuschauerInnen auslösen, aber kaum Veränderungen ausgesetzt sind. Die zu durchbrechenden Wissensbezüge des Publikums beziehen sich jetzt im Regelfall auf alltägliche, private und gesellschaftliche Momente. Beziehungen, Familie, Beruf usw. – Dinge aus dem eigenen Leben zu erzählen, ist im Monodrama modern geworden<sup>250</sup>. Mit diesen vermeintlich rein persönlichen Erfahrungen lassen sich ebenso die

---

<sup>248</sup> Fleischer, „Kabarett“, S.275

<sup>249</sup> Fink, *Von Travnicek bis Hinterholz* 8, S.9

<sup>250</sup> Diese Behauptung ergibt sich aus dem Heranziehen praktischer Beispiele. Josef Hader, Andreas Vitásek, Michael Niavarani und andere legen sich in ihren Programmen oft den Grundstock einer privaten Erzählung.

Bewusstseinsstrukturen des Publikums ‚strapazieren‘ und mit bereits existenten Bruchstellen wie „politische Ordnungen ebenso wie Überzeugungen, Verhaltensweisen und sittlichen Normen, Sprachgebrauch und Handlungen etc.<sup>251</sup>“ vermischen. Die Themen werden trivialer. Schlüsselpunkt der Sache ist, die Herangehensweise an die Themen nicht trivial zu gestalten. Solch „geistentleerte[r] Nonsens“ wäre laut WissenschaftlerInnen wie Elke Reinhard ein Merkmal der Comedy<sup>252</sup>. Comedy verhindere das Denken über ein Thema, Kabarett aber würde das Denken anregen<sup>253</sup>. Eine Erscheinung, die damit als neue Methode der Abgrenzung funktioniert, da sie primär den Aussagegehalt definiert, nicht Formen, Themen etc. unterscheidet.

Die Zeitgebundenheit des Kabarett ist damit deutlich abgeschwächt. Mit den gerade angesprochenen Motiven bieten viele Programme weitläufigere zeitliche Bezüge, da der Wissenszusammenhang in alltäglichen Situationen weniger Veränderungen unterworfen scheint als in Politik und Wirtschaft. Wie schon erwähnt ergibt dies die Möglichkeit, die Spielzeit erheblich zu erhöhen und viele Orte zu bereisen. Da nicht davon ausgegangen werden muss, dass der Stoff in der Zwischenzeit veraltet, noch dass er woanders auf Unverständnis stößt. Es ist zur Regel, mehr denn zur Ausnahme geworden, tagesaktuelle Aspekte so zu integrieren, dass sie adaptierbar und nicht ‚schädigend‘ für eine längere Fortsetzung sind. Henningsens Sensibilität „gegenüber gesellschaftlich-politischen Wandlungen<sup>254</sup>“ des Kabarett erfährt damit einen Grad an Immunisierung. Freilich in einem niedrigeren Verhältnis als beim Film entwickelte sich das Kabarett also zu einem Medium, das den Inhalt seiner Programme dauerhafter verständnisvoll kreiert und auch den Einstieg erleichtert. In vielerlei Hinsicht wird auch hier der Begriff der zeitlichen Negierung, wie er für den Film schon definiert wurde, relevant.

Die Abkehr von politisch bezogenen Themenschwerpunkten erlaubt es auch dem erweiterten deutschsprachigen Raum, österreichische Kabarettprogramme zu verstehen und Interesse daran zu hegen. Was der örtlichen Freiheit noch immer gegenübersteht, sind hingegen jene sprachlichen Beschaffenheiten, die zum Teil die kabarettistischen Effekte tragen. Je nach Grad der dialektalen Tönung des Programms müssen Adaptierungen in größerem oder kleinerem Maße erfolgen. Dadurch kann die Wirkung der Mittel und Methoden geschmälert werden, wie oben angedeutet. Der Sprachfaktor als einengendes Hindernis lässt sich also auch

---

<sup>251</sup> Henningsen, *Theorie des Kabarett*, S.33

<sup>252</sup> Reinhard, *Warum heißt Kabarett heute Comedy?*, S.192

<sup>253</sup> Ebd.

<sup>254</sup> Henningsen, *Theorie des Kabarett*, S.11

hier kaum ausklammern. Im Ausblick auf den Kabarettfilm und seine ebenfalls begrenzte Spannweite scheint dieser Aspekt jedoch adäquat.

Der zum Prinzip erhobenen Kurzlebigkeit des Kabarett nach Michael Fleischer<sup>255</sup> werden also neue Richtungen der Langlebigkeit gegenübergestellt. Die starke Orts- und Zeitbezogenheit des Kabarett relativiert sich also bereits vor der Einführung in den Film selber. In eine Richtung, die den filmischen Eigenschaften ähnelt. Das österreichische Kabarett ebnete dadurch den Weg, das Medium Kabarett in das Medium Film zu integrieren.

### *Der Begriff Kabarett im Begriff des Kabarettfilms*

Die Entwicklungen des Kabarett im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts brachten die Diskrepanz auf, Kabarett entweder als das alte „gesellschaftskritische[...] Reflexionsmedium mit politisch-oppositionellem Auftrag“ zu verstehen, andernfalls aber das „Bedeutungsspektrum“ hoch zu halten und auch „Assoziationen wie Dummheit, Oberflächlichkeit oder Derbheit“ als Kabarett zu verbuchen<sup>256</sup>. Man hat demnach die Wahl, jegliche humoristischen Aspekte ohne kritischen Auftrag als Comedy zu bezeichnen, oder die Begrifflichkeit des Kabarett zu erweitern. In Anlehnung an Natalie Dunkls Empfinden, Kabarett habe diese strengen Richtlinien nur, weil seine Entwicklungen zu lange keine theoretisch Behandlung erfahren haben<sup>257</sup> und entsprechend der Tendenzen des Neuen Österreichischen Kabarett (die, den ‚alten‘ Meinungsmachern nach, quasi Comedy en masse produzieren würden) wird das Wort hier in einem breiten Konsens verstanden.

Die Begriffsbezeichnung „Kabarett“, wie sie Eingang in das Wort „Kabarettfilm“ gefunden hat, meint jenes Kabarett, das freier in seinem Erscheinungsbild ist. Also Kabarett, das nicht jenes Mittel der Aufklärung darstellt, das Jürgen Henningsen proklamiert hat<sup>258</sup>. Zum einen, weil der Film in seiner Medienspezifität nicht fähig wäre, ein ähnliches Mittel der Aufklärung zu verkörpern. Zum anderen, weil die Beispielfilme offensichtlich unterschiedliche Ambitionen haben, in der Verwendung von kabarettistischen Methoden, der Offensichtlichkeit von Komik oder anspruchsvollen Inhalten. Dies soll im Anschluss noch einmal genauer untersucht werden.

In dieser Verschiedenartigkeit findet sich bereits ein Vorbote für den schlechten Ruf des Kabarettfilms. Rebhandl sieht in der „spezifischen Allianz zwischen Kino und Kabarett“ eine Möglichkeit Kino „wieder zum Ort der Ablenkung und Erholung“ zu machen. Einen größeren

---

<sup>255</sup> Fleischer, „Kabarett“, S.274

<sup>256</sup> Vgl. Dunkl, *Das Spinnen der Komischen*, S.61

<sup>257</sup> Ebd. S.151

<sup>258</sup> Vgl. Henningsen, *Theorie des Kabarett*, S.77

Sinn dahinter erkennt er nicht<sup>259</sup>. Kabarett wird hier also gar nicht mehr mit der Definition des gesellschaftskritischen Reflexionsmediums in Bezug gesetzt, es ist quasi nur mehr der Unterhaltung dienlich. Die damit in Zusammenhang stehende Frage nach einer möglichen Unterscheidung zwischen Comedy und Kabarett ist indes in Österreich noch nicht von jener Relevanz wie zum Beispiel in Deutschland. Während den Programmen bzw. den Filmen mal mehr mal weniger Seichtheit oder Simplizität vorgeworfen wird, bleiben Dorfer, Düringer, Hader, Steinhauer, Händler etc. – die maßgebenden Personen des Kabarettfilms – in der öffentlichen Meinung nach wie vor KabarettistInnen.

### **6.5. Die Qualität der kabarettistischen Methoden im Film**

Wie am Anfang dieses Kapitels angedeutet, ergibt sich ein unterschiedliches Verhältnis in der Durchsetzungskraft filmischer und kabarettistischer Eigenschaften, basierend auf den Aspekten, die gerade in Beobachtung stehen. Während die medienspezifischen Attribute des Filmes, welche formgebend und zum Teil dadurch auch ästhetisch bestimmend sind, aus genannten Gründen im Kabarettfilm dominieren werden, ist dies für die inhaltlichen Gegebenheiten noch nicht geklärt.

Zwischen Kabarett und Spielfilm herrscht keine wesensgemäße Übereinstimmung im Erscheinungsbild, den Erzählmethoden oder im Ziel der Erzählung, wie hier zuvor erkenntlich wurde. Die Hypothese lautet deshalb, dass der Einsatz von solchen prägenden kabarettistischen Mitteln fast unweigerlich Neues in den geläufigen Spielfilm brachte. Und dadurch weiters das Aufkommen eines neuen Terminus „Kabarettfilm“ rechtfertigt. Wie oben erwähnt, ist es nahezu auszuschließen, dass sich die Generierung des Terminus‘ in erster Instanz durch die Handlung ergeben hat. Einerseits, weil es dem Kabarett nicht von Natur aus eingeschrieben ist, ein Handlungsgefüge zu besitzen, und andererseits, weil es kein bestimmtes Themengebiet bedient. Während das Kabarett nach dem Krieg besonders kulturell und politisch brisante Themen eingliedert hat, ist es im Neuen Österreichischen Kabarett ein Potpourri aus gesellschaftlichen, politischen, privaten und alltäglichen Berichten. Das Genre des Kabarettfilms kann sich also weniger über den Inhalt, also *was* übermittelt wird, ergeben, als *wie* es übermittelt wird – gemäß Fleischers Hypothese: „Ein jeder Text [...] kann Kabarett werden, wenn nur bestimmte Verfahren angewandt [...] werden“<sup>260</sup>.

---

<sup>259</sup> Rebhandl, „Nachsaison“, S.27

<sup>260</sup> Fleischer, *Eine Theorie des Kabarett*, S.53

Die Randposition im Gattungsgefüge, die Kurzlebigkeit, das Publikum, der Nummerncharakter, die Begrenztheit der Mittel, die kabarettistische Rolle, die Offenheit, die informationelle Unvollständigkeit, der innere Kabaretteffekt etc.<sup>261</sup> – all diese Punkte wurden in den Theorien als Überbegriffe für das kabarettistische Genre aufgeführt. Diese vermeintlichen Hauptmerkmale, Bedingungen und Verfahren des Kabarett lassen verschiedene Eignungsgrade für die Integration in den Film erkennen.

Während Eigenschaften, die als Zustandsbeschreibung gewertet werden können, etwa die Randposition im Gattungsgefüge, durch die Zusammenführung zweier Kategorien nicht *übernommen* sondern viel eher *entstehen* müssen, sind andere Verbindungsqualitäten nicht im Vorhinein einzuschätzen. Weder im Ausmaß der Integrierbarkeit noch in den Innovationen, die sie mit sich ziehen. Es scheint jedoch ein vorausgehender Fehler zu sein, auf den ersten Blick ungeeignete Punkte für die Eingliederung in den Film sofort fallen zu lassen. Das Verfahren der kabarettistischen Offenheit gegenüber dem Publikum, im Sinne von äußeren Anregungen und Improvisation, fällt durch die reproduzierenden Eigenschaften des Filmes zwar weg. Und auch die im Kabarett stattfindende bewusste Reduktion an fiktional aufgebauten Momenten scheint in den Spielfilm nicht übertragbar, da dieser per se seine Gemachtheit so gut es geht negieren will. Es muss jedoch festgehalten werden, dass das Einfügen gewisser Anteile davon genau jene außerordentliche Qualität des Kabarettfilms darstellen wird. Maurice Lahde und Jan-Christopher Horak meinen etwa, „Hinweise auf die Inszeniertheit (den ‚Unernst‘) der Handlung“ führen den Film ins Parodistische hinüber<sup>262</sup>. Das Parodistische ist im Kabarett demgegenüber ein wesentliches Element. Dadurch gibt es Grund zu der Annahme, dass ein Kabarettfilm in vielerlei Instanzen zwar wie ein konventioneller Spielfilm funktioniert, Abweichungen aber, wie die direkte Adressierung des Publikums, nicht notwendigerweise deplatziert wären. Beachtet man generell die Vielzahl an anti-illusionistischen Methoden im Kabarett, mutet es schwierig an, für das filmische Pendant einen Aufbau anzunehmen, welcher eine komplett isolierte Handlung bevorzugt. Kabarettistische Einwände, wie das Einbeziehen eines fiktiven Publikums oder das Durchbrechen der vierten Wand, stellen sich den formal inhärenten Eigenschaften des Filmes zwar gegenläufig dar, doch sie bergen auch das Potential, fruchtbringend für die Effekte sein. Zum Beispiel komische Momente zu transportieren.

---

<sup>261</sup> Vgl. Fleischer, „Kabarett“, S.274f.

<sup>262</sup> Maurice Lahde/Jan-Christopher Horak, „Direktadressierung“, *Lexikon der Filmbegriffe*, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2263>, Zugriff am 5.9.2015.

### 6.5.1. Komische und tragische Tendenzen

#### *Eingliederung der komischen Methoden*

Das Erscheinungsbild des Kabarets lässt sich vorzugsweise mit der Kategorie der Satire erklären, angelehnt an Michael Fleischer: „Kabarett ist eine satirische Kunstgattung [...]“<sup>263</sup>.“ Basierend auf der Vorstellung, Satire sei ein Umstand, in dem man sich über etwas lustig macht, weil man Kritik daran üben will – Spott mit Sinn dahinter<sup>264</sup> – braucht es komische Elemente, um diese umzusetzen. In dieser Beschreibung lässt sich derweil schon erkennen, dass Humor in einer Art und Weise verwendet wird, welche nicht nur die reine Unterhaltung in den Vordergrund bringt, sondern bestimmte Ansprüche bzw. Ziele verfolgt. Diese sind im Kabarett von Beispiel zu Beispiel deutlich höher oder deutlich niedriger wahrzunehmen, und somit auch von Kabarettfilm zu Kabarettfilm.

Komik im Kabarettbereich kann sich durch die Erzählmethode oder durch die Verwendung von bestimmten kabarettistischen Stilmitteln ergeben. Die Transformation komischer Mittel aus dem Kabarett in den Film erweist sich zunächst als schwierig. Wie schon angedeutet, können sich aus den unterschiedlichen Techniken beider Medien fruchtbringende Kollisionen ergeben, die das Bild des Kabarettfilms überhaupt bestimmen. Es gibt dennoch Tendenzen, die eine mediale Integration einfach zu komplex erscheinen lassen. Der Wechsel zwischen Fiktionalität und Realität etwa kann im Kabarett als humoristisches Mittel verwendet werden. Im Film aber ist die Rollengestaltung nicht mehr flexibel, man kann nun nicht länger problemlos in eine Rolle ein- und aus einer anderen Rolle austreten. Da es für den Spielfilm üblich ist, eine narrative Fiktionalität aufzubauen. Weiters sind die Verfahren im Kabarett primär textorientiert, und ergeben sich zum Gutteil aus der Aufführungssituation ‚vortragender Kabarettist/vortragende Kabarettistin – simultan reagierendes Publikum‘. Im Film herrscht jedoch eine Abwesenheit voneinander. Kabarett-Verfahren, wie Aus-dem-Text-hinausgehen, Auslassungen, Anspielungs-Erklärungen, Assoziationssprünge oder Improvisationen<sup>265</sup> scheinen deswegen besser zu einem Bühnenauftritt zu passen, statt zu einem handlungsverfolgenden Film.

Hingegen, die allgemeinen kabarettistischen Verfahren nach Fleischer bieten sehr wohl die Möglichkeit, in den Film integriert zu werden. Etwa die Fragmentarizität, die Künstlichkeit

---

<sup>263</sup> Fleischer, „Kabarett“, S.274

<sup>264</sup> Vergleiche dazu auch den Duden-Eintrag zu „Satire“. <http://www.duden.de/rechtschreibung/Satire>, Zugriff am 12.10.15

<sup>265</sup> Aufgelistet bei Fleischer, *Eine Theorie des Kabarets*, S.87-113

oder abrupte Übergänge<sup>266</sup>. Sie können den Rhythmus und das Erscheinungsbild des Filmes in eine komisch-kabarettistische Richtung lenken. Außerdem sind es gerade die gewichtigen Elemente der satirischen Darstellung, die sich auch in der Vortragsweise des Filmes problemlos repräsentieren lassen, die Parodie oder die Karikatur zum Beispiel<sup>267</sup>. Im Kabarettfilm bekommt der Text als erster Übermittler der Botschaft Konkurrenz, es treten die körperlichen, mimischen, gestischen Elemente stärker in den Vordergrund. Die anwendbaren kabarettistischen Effekte können durch die medialen Möglichkeiten des Filmes angereichert oder erweitert werden. Abrupte Übergänge lassen sich zum Beispiel auch im Schnitt umsetzen und würden die Wirkung somit zusätzlich vergrößern<sup>268</sup>. Die Fragmentarizität, die sich im Kabarett dadurch ergibt, dass die Handlungsstränge nicht alle zu Ende geführt werden<sup>269</sup>, und die fehlende Echtheit auf der Bühne können sich im Kabarettfilm dadurch verstärken, dass ihr Einsatz im filmischen Medium ungewöhnlich ist, und dadurch absurd wirkt. Mit dem Spiel der Erwartungshaltung ergeben sich im Kabarettfilm also bereits zahlreiche anregende Situationen, bevor das typische Witzereißen überhaupt angefangen hat.

### *Formen des Lachens*

Komische Elemente im Kabarett stellen jene Sachverhalte dar, die einen humoristischen, aber nicht unbedingt amüsierenden Charakter zeigen. Auf den ersten Blick ein Widerspruch. Der Durchschnittsmensch stuft das Kabarett als Ort des Lachens ein. Zwischen den WissenschaftlerInnen und auch zwischen den KünstlerInnen ist es jedoch ein Streitgegenstand, ob das Lachen wirklich so stark mit dem Kabarett verknüpft sei. Carl Merz sagt zum Beispiel: „[Das Kabarett] wird immer zum Amüsierbetrieb herabsinken, wenn seine Autoren müde werden und, statt an den Protest und die Aussage, daran denken, dass ‚die Leute lachen wollen‘ – eine der bedauerlichsten und törichtesten Lügen aller Zeiten<sup>270</sup>.“ Karl Farkas hingegen meint: „Ich will Leute lachen machen, wenn sie später nachdenklich werden, gut. Moralische Anstalt – bitte nein<sup>271</sup>.“

In der Theorie gibt es zwar die vorherrschende Meinung, der Einsatz von Humor oder jede andere Methode im Kabarett sei als Mittel zum Zweck zu verstehen, um die kritischen Inhalte zu verpacken – dies ist jedoch ein Idealbild, das sich in der Praxis nur zu einem gewissen Teil

---

<sup>266</sup> Aufgelistet bei Fleischer, *Eine Theorie des Kabarettis*, S.130-134

<sup>267</sup> Ebd. S.82

<sup>268</sup> Standún spricht in Zusammenhang mit den Kabarettfilmen von einer „montage technique of contrast“, welche diese Behauptung unterstützt. „On the road to nowhere?“, S.71

<sup>269</sup> Vgl. Fleischer, *Eine Theorie des Kabarettis*, S.134

<sup>270</sup> Hermann Hake, *Wigl Wogl. Kabarett und Varieté in Wien*, Wien [u.a.]: Forum 1962, S.357.

<sup>271</sup> Karl Farkas zitiert in Rudolf Weys, *Cabaret und Kabarett in Wien*, S.8



wiederfindet. Grund für die ablehnende Haltung ist, Lachen mit etwas Niedrigem verbinden zu müssen. So sagt Hans Peter Heinzl über die allgemeine Einstellung: „Für mich bedeutet Kabarett, daß man Mißstände so aufzeigt, daß sie noch zum Lachen sind. Heute gibt es ja leider die Auffassung, daß alles, was zum Lachen ist, auch billig sein muß<sup>272</sup>.“ Welchen Stellenwert die heiteren Momente im Kabarett haben ist, analog zur Meinungsverschiedenheit, ob Programme mit arglosem Lachpotential überhaupt noch als Kabarett bezeichnet werden sollen, umstritten<sup>273</sup>.

In der Aufzählung der kabarettistischen Mittel von Fleischer und Henningsen scheint ein Gutteil der Methoden leichte und vergnügliche Unterhaltung für die ZuschauerInnen zu liefern, etwa Sprach- und Wortspiele, Witze oder Pointen – Pointenübersprung<sup>274</sup>. Travestie, Parodie, Karikatur, Entlarvung oder Irreführung<sup>275</sup> tragen ebenso das Potential komisch-heiter zu funktionieren in sich. Doch Wolfram Ax veranschaulicht beispielsweise in Bezug auf die Parodie, dass sich diese in eine seriöse (kritische) Parodie und eine triviale (verulkende) Parodie aufteilt<sup>276</sup>. Ebenso sagt Karl Müller, dass Josef Hader in seinen Programmen sowohl „lachende Satire“ als auch „ernsthafte Satire“ betreibt<sup>277</sup>. Der Satire und in weiterer Folge dem Kabarett sind, neben der Möglichkeit bodenständig-lustig zu sein, also auch anspruchsvolle Elemente eingeschrieben. Iris Finks Definition zur Satire im Kabarett lässt erkennen, wie bestrebt man hierbei wirklich ist:

„Satire ist eine Form, mit Mitteln des Komischen als negativ empfundene gesellschaftliche und politische Zustände und Konventionen sowie individuelle Handlungen und Vorstellungen aggressiv-ironisch zu übertreiben. Die Satire versucht aus einem moralischen Anspruch heraus, Gesellschaftsschädliches zu beseitigen, indem sie es der Lächerlichkeit preisgibt.“<sup>278</sup>

Die Person auf der Bühne ahmt jene Typen nach, welche als schlechte Menschen gelten, verhält sich genauso derb wie sie und zeigt ihre Praktiken und Muster auf. Hierbei könnte schnell der Eindruck entstehen, KabarettistInnen seien auch nur GrantlerInnen. Sich in einem Kabarettprogramm zu befinden reicht jedoch zumeist aus, die Motive der Vortragenden zu

---

<sup>272</sup> Rösler, *Gehen ma halt a bisserl unter*, S.388

<sup>273</sup> Auch in diesem Aspekt ist ein Verfahren zu finden, Kabarett und Comedy zu unterscheiden. Elke Reinhard formuliert, Lachen ist in der Comedy „Daseinsgrund“ und im Kabarett nur „Verpackungsmittel“. Siehe: *Warum heißt Kabarett heute Comedy?*, S.195

<sup>274</sup> Fleischer, *Eine Theorie des Kabarettis*, S.89-106

<sup>275</sup> Ebd. S.81-87

<sup>276</sup> Wolfram Ax, *Text und Stil. Studien zur antiken Literatur und deren Rezeption*, Stuttgart: Steiner 2006, S.103.

<sup>277</sup> Karl Müller, „‘Nie ist alles ganz... so ist es. Das ist der Mensch.’ Beobachtungen zum kabarettistischen Werk von Josef Hader“, *Stachel wider Zeitgeist*, Hg. Oswald Panagl, Robert Kriechbaumer, Wien [u.a.]: Böhlau 2004, S.157-174, hier S.162.

<sup>278</sup> Fink, *Von Travnicek bis Hinterholz 8*, S.261

hinterfragen und Methoden wie die aggressiv-ironischen Übertreibungen als Satire zu entlarven. Das Kabarettpublikum ist bereit, seine Welt auf den Kopf gestellt zu bekommen, wie bereits gesagt wurde.

Komik im Kabarett ist also per se nicht mit Harmlosigkeit gleichzusetzen. Mittel und Methoden im Kabarett können zwar dem Scherzhaften zugehörig definiert werden, doch nützen sie diesen Deckmantel genauso für die Vermittlung von höheren Zielen und kritischen Botschaften. Die Erkenntnis darüber ergibt sich jedoch zumeist erst in der Reflexion. Finks Deutung unterstreicht, dass es im satirischen Kabarett darum geht, gesellschaftliche Instanzen oder das Individuum innerhalb dieser Instanzen anzuprangern. Exemplarisch: Das Publikum lacht, weil es sich vom Vortragenden in die Irre hat führen lassen. Das Gesagte unterscheidet sich deutlich vom Gedachten, erweckt etwa geschmacklose Assoziationen, die dann nicht bekräftigt wurden. Durch die Reaktion kehrt das Publikum zurück in seinen sicheren Wissenszusammenhang, tut den nicht bestätigten schlimmen Gedanken ab. Der Kabarettist/Die Kabarettistin hat damit aber die Bewusstseinsstrukturen der ZuseherInnen bloßgestellt, ohne sie direkt anzusprechen. Das Lachen verrät sie. Humor also nicht nur um des Humors willen, sondern gleichermaßen für die größere Sache – dem Publikum sprichwörtlich auf den Schlips zu treten.

Damit in Zusammenhang ist zu sagen: Wengleich das Kabarett zum einen eine Vermittlungsbasis des Komischen ist, ist es gleichzeitig auch eine Vermittlungsbasis des Ernsthaften. In der Annahme ‚Das Lachen muss nicht amüsierend sein‘ und in der vorangegangenen Definierung des Komischen erkennt man, wo das Ernsthafte seine Daseinsberechtigung im Kabarett hat. Finks Verständnis davon ‚Gesellschaftsschädliches zu beseitigen, indem sie [die Satire] es der Lächerlichkeit preisgibt<sup>279</sup>‘ erweckt in dieser Hinsicht Assoziationen zu Aristoteles‘ Tragödie und dem Katharsis-Effekt: ‚Die Tragödie ist eine Nachahmung [...], die Jammer und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt<sup>280</sup>‘. Während die Tragödie bestimmte Emotionen evozieren möchte, um diese zu verbessern, will das Kabarett bestimmte Missstände im Wissenszusammenhang ansprechen, um diese zu korrigieren. Als Gegensatz zur Komik ließe sich dieser Aspekt auch als ‚Tragik‘ bezeichnen. Es wäre hier jedoch ein Trugschluss, Tragik mit Rührung kurzzuschließen. Im Kabarett wird nicht versucht, durch ‚Jammern und Schaudern‘ die Effekte voranzubringen. Genauso wenig würde jedoch reines Amusement

---

<sup>279</sup> Fink, *Von Travnicek bis Hinterholz* 8, S.261

<sup>280</sup> Aristoteles, *Poetik*, Hg. Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam 2005, S.19.

eine weitere Denkleistung evozieren. Es ist die satirische Komik des Kabarett, die in ihrer Wirkung den ernsthaften Aspekt mitschwingen lässt – „die größere Sache“, die vorher angesprochen wurde. Diese Tragik-in-der-Komik ist auch für den breiter gefächerten Kabarettbegriff gültig, und findet sich ebenso im Kabarettfilm wieder.

Warum das Ernsthafte im Kabarett auf den ersten Blick selten im Gedächtnis zu bleiben scheint, liegt daran, dass sich die Äußerung des oben angesprochenen „Auf-den-Schlips-getreten-Werdens“ im Publikum ergibt. Und deswegen nur auf unterschwellige Art und Weise wahrgenommen wird. Denn das Tragische im Kabarett manifestiert sich zumeist nicht darin, dass auf der Bühne jemand weint und die ZuseherInnen mitweinen, oder dass eine Standpauke gehalten wird und alle sich schämen. Vielmehr passiert es, weil es so etwas wie das ‚tragische Lachen‘ gibt. Philipp Brunner und Heinz- Hermann Meyer schreiben, bezogen auf die Filmsatire: „Anders als die Komödie hat die Satire nicht das befreiende oder versöhnende Lachen zum Ziel, sondern die Einsicht des Publikums in die Fehler oder Lächerlichkeiten des Systems; [...]“<sup>281</sup>.“ Hier erkennt man oft das Tragisch-Komische: Es bleibt selten beim simplen, geraden und – um dieses Wort noch einmal zu benutzen – harmlosen Lachen. Oft folgt darauf ein befreiender Moment, oftmals auch Bestürzung oder Verwirrung. Der Übergang ist hierbei fließend. Die lachende Satire kann zur ernsthaften Satire werden, sätzelang bevor es das Publikum realisiert. Karl Müller schreibt zum Beispiel über Josef Haders Werke:

„Aber auch für das ‚ernsthaft‘ Satirische lasse sich bei Hader Passagen finden – dort, wo dann das Lachen im Halse stecken bleibt, weil das ‚Verkehrte‘ nicht mehr nur als gesellschaftliches, soziales oder charakterliches Phänomen zur Verspottung dient, sondern etwa das Leben selbst voller Ekel ausgespuckt wird, wie z.B. ‚Im Keller‘.“<sup>282</sup>

Das Lachen, das im Halse stecken bleibt, ist quasi Mantra für das Tragische im Kabarett. Auch Armin Nagel meint: „Dem ‚Erbauungslachen‘ des Kabarett [...] folgt als moralische Rechtfertigung eine intellektuelle Erklärung auf den Fuß, bis dem Zuschauer das Lachen im Halse stecken bleibt“<sup>283</sup>.“ Es wäre darüber hinaus eine der vielen Methoden, Kabarett wiederum von Comedy zu unterscheiden. Dieser schreibt Nagel viel eher „ein ‚verwahrlostes‘

---

<sup>281</sup> Philipp Brunner/Heinz-Hermann Meyer, „Satire“, *Lexikon der Filmbegriffe*, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, <http://filmlexikon.unikiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3106>, Zugriff am 12.10.2015

<sup>282</sup> Müller, „Nie ist alles ganz... so ist es. Das ist der Mensch“, S.162

<sup>283</sup> Armin Nagel, „Comedy“, *Handbuch Populäre Kultur: Begriffe, Theorien und Diskussionen*, Hg. Hans-Otto Hügel, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2003, S.138-142, hier S.138.

Lachen“, ein „Ablachen“<sup>284</sup> zu. Das Tragische schwingt in einem erheblichen Teil der komischen Momente mit. Gleiches gilt für den Kabarettfilm.

### *Filmische Intensivierungsmethoden von Komik und Ernst*

Der Grad der moralischen Kritik wird im Film ein anderer sein als im Kabarett, wie angesprochen. Zum einen muss dieser Anspruch aufgrund der fehlenden Beziehung von Vortragendem/Vortragender und Publikum deutlich niedriger sein. Da eine bestimmte Anzahl an kabarettistischen Methoden durch das Fehlen der direkten Verbindung nicht funktionieren würde. Im Kabarett wird zwar nicht mit dem erhobenen Zeigefinger über schlechte Menschen belehrt, in der Möglichkeit des Rollenwechsels ergibt sich jedoch eine Kommentarfunktion, die im Kabarettfilm verwehrt bleibt. Ebenso ist festzuhalten, dass jene inhaltliche Einheit, die im Neuen Österreichischen Kabarett zum Teil schon erprobt wurde, im Film sozusagen auf die Spitze getrieben werden würde. Die Vielzahl an angesprochenen, aber nicht zu Ende geführten Themen, die bruchstückhafte Information, welche nur gegeben wird, um sie destruktiv auf das Wissen des Publikums anzuwenden – ein Spielfilm kann nur einen Teil dieser Instanzen aufnehmen, ohne sein eigentliches Wesen und das narrative Vorankommen zu gefährden.

Damit in Verbindung gibt es Anzeichen dafür, dass, obgleich der Humor im Kabarettfilm sich in ähnlicher Weise beißend, spottend und ironisch zeigen kann wie im Kabarett, ein anderes Bild nach außen hin erweckt wird. Während dem Kabarett der Ruf vorausieht, elitär und anspruchsvoll zu sein, und Griffe ‚in die tiefe Schublade‘ als Mittel zum Zweck eingeordnet werden, gibt es für den Spielfilm keine solche Prämisse.

Es ist deswegen möglich, dass überzeichnete Charaktere oder derbe Stammtisch-Sprüche im Film als grenzwertig im Geschmack gelten. Weil hier, anders als Kabarett, nicht vorab angenommen wird, dass ein höherer Anspruch vorliegt oder, dass dies eben genau *nicht* der Meinung des Autoren/der Autorin entspricht<sup>285</sup>. Darüber hinaus können durch die Gestaltung des Filmes die Sinne stärker angesprochen werden: Im Kabarett wird gezeigt, im Film wird dargestellt. Es ergibt sich eine intensivere Erfahrung der Persiflage, des Spotts und des schwarzen Humors, wenn nicht ein Kabarettist/eine Kabarettistin in reduzierter Art und Weise darüber berichtet, sondern Charaktere in filmrealen Situationen sie hervorrufen. Dies unterstreicht allerdings auch, dass Kabarettfilm in nichts das Attribut des Harmlosen eher

---

<sup>284</sup> Nagel, „Comedy“, S.138

<sup>285</sup> Vgl. Fleischer, *Eine Theorie des Kabarettis*, S.60

übernehmen würde als das Kabarett. Der Film evoziert ebenfalls kaum ein erheiterndes, harmloses Lachen.

Angereichert werden die kabarettistischen komisch-tragischen Aspekte zusätzlich durch die Möglichkeiten, welche sich durch die Erstellung eines einheitlichen Handlungsgefüges ergeben, das im Kabarettfilm quasi zur Regel wird.

„Das Lachen, das im Halse stecken bleibt“, wie es Karl Müller für das Kabarett definiert hat, passiert im Film zusätzlich durch unerwartete tragische Wechsel in der Couleur des Handlungsverlaufes. Dies würde, basierend auf Ludger Kaczmarek, in der Manier einer Tragikomödie funktionieren:

„Die Tragikomödie als Überblendung von tragischen, dem Zuschauer Distanz nehmenden, und komischen, Distanz gerade herstellenden Elementen [...] bedient sich stilistisch-kommunikativer Mittel des „Kipp-Phänomens“ [...], insbesondere situativ-episodal angelegter Komik auf Grundlage eines gern auch physisch ausagierten Spieltriebs, nutzt Übertreibung, Widersinn, Überraschung, Wiederholung und Reprise, Sprachwitz und Sarkasmus.“<sup>286</sup>

Der Zustand der „situativ-episodal angelegten Komik“ kann recht einfach zur situativ angelegten Tragik umgemünzt werden. Besonders durch die Nutzung der aufgezählten Verfahren, welche begünstigend viele Gemeinsamkeiten zu den kabarettistischen Methoden aufweisen. Der Begriff der Situationskomik erhält in diesem Fall also sein Pendant der Situationstragik. Diese entdeckt man einerseits in kleineren Einheiten, in einem bestimmten Dialog, einer bestimmten Konstellation von inneren psychischen und äußeren physischen Umständen, vermeintlich harmlosen Witzen, welche einen unerwarteten tragischen Ausgang nehmen können etc. Angelangt in der geschlossenen Kette der Narration, sei es im Kabarettfilm oder in einem der einheitlicheren Basisprogramme, kann sich das Tragisch-Komische aber auch im größeren Kontext der Erzählung niederschlagen. Das bedeutet, nicht nur Stimmungen, die kippen können, sondern ganze Wendungen in der Handlung. Die lustige Basis wird somit zur tragischen, oder vice versa, angereichert jeweils durch Elemente der fehlenden. Ein Beispiel hierfür wäre *Indien*. Ab der Mitte des Filmes, zynischer Weise an jener Stelle, als sich die Charaktere gerade am Höhepunkt ihrer Zufriedenheit wähnten, kommen der plötzliche Einschnitt und die erschreckende Diagnose Krebs. Walter Fritz schreibt dazu: „Die Komik, die der erste Teil der Story aus dem Kontrast der beiden Helden

---

<sup>286</sup> Ludger Kaczmarek, „Tragikomödie“, *Lexikon der Filmbegriffe*, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3690>, Zugriff am 2.10.2015.

bezieht, weicht im zweiten Teil der Tragik des Wissens um eine unausweichliche Trennung<sup>287</sup>.“

Im Kabarettfilm ergibt sich die Assoziation zum griechischen Drama demzufolge auch im handlungstechnischen Aspekt der Peripetie. Dies lässt sich zusätzlich durch die technischen Mittel ausdrücken. Regina Standún schreibt, dass sich eine Konstellation aus Komik und Ernsthaftem durch die Anwendung filmischer Verfahren effektvoller darstellen lässt. Zum Beispiel: „They [the director’s film techniques] tend to employ simple, laconic filmic narration combined with montage sequences full of unexpected cuts<sup>288</sup>.“ Diese „unexpected cuts“ können sowohl Heiteres als auch Trauriges in der Rezeption auslösen, mit Sicherheit jedoch eine Verblüffung. Genau dies ist auch der Fall in *Indien*: Herr Fellner schreit unter dem Tanzen plötzlich auf, im nächsten Moment befinden wir uns schon im Krankenhaus. Im Theaterstück ist das anders. Während das Ende des ersten Aktes noch mit dem ersten freundschaftlichen Handschlag der beiden Protagonisten endet, öffnet der Vorhang zum zweiten Akt im Krankenhaus<sup>289</sup>. Beide Akte in beiden Fällen haben also unterschiedliche Grundstimmungen, der drastische Wechsel ist jedoch besser im Film zu verspüren.

Die Grundstimmung im Kabarettfilm kann indes auch anhaltend tragisch sein, was man auf den ersten Blick nicht vermuten würde. Alfred Dorfer sagt über seinen Film *Ravioli*:

„Und je länger wir daran [am Filmprojekt *Ravioli*] arbeiteten, desto mehr hat sich der Film vom Bühnenstück entfernt und damit auch vom Kabarett im Film. Der Humor in ‚Ravioli‘ ist schwarz und bitter. Wir wollten eine Tragikomödie machen, wo der Humor nur im Dienste der Geschichte steht.“<sup>290</sup>

Neben einer klaren Assoziation zu Carl Merz‘ Ansatz von Humoranwendung, wird in Dorfers Aussage auch klar, dass die Vorlage des Filmes noch deutlich lustiger überkam. Und dass das Publikum durch die künstlerische Beteiligung eines Kabarettisten auch von einer lustigeren Geschichte ausging. Dorfer ergänzt: „Vielleicht werden sich manche Menschen etwas Anderes erwarten, aber wenn man nie etwas Neues versucht, entwickelt sich auch nichts. Wir wollten eher eine Geschichte erzählen, denn ein Image brechen<sup>291</sup>.“ Während man im Kabarett oftmals die Ernsthaftigkeit hinter der Komik wahrnehmen muss, passiert es im Kabarettfilm, dass man die Komik hinter dem Ernst ermitteln muss.

---

<sup>287</sup> Fritz, *Im Kino erlebe ich die Welt*, S.285

<sup>288</sup> Standún, „On the road to nowhere?“, S.71

<sup>289</sup> Siehe dazu Dorfer, *wörtlich. satirische texte*, Text zu *Indien*, S.11-56.

<sup>290</sup> Peter Krobath, „Ist Optimismus nur eine Form von Informationsmangel?“, <http://www.dorfer.at/austausch/ravioli.htm> 28.11.2002, Zugriff am 13.12.2015.

<sup>291</sup> Ebd.

In der Entstehung einer geschlossenen Handlung muss festgehalten werden, dass sich aufbrechende Momente, wie sie fürs Kabarett typisch sind, im Film zunehmend verflüchtigen. Zusammen mit der veränderten Aufbereitungsweise des Werkes, seinem Realismusanspruch etwa, werden tragische Tendenzen im Kabarettfilm noch intensiver wahrgenommen als im Programm. Weiters gehört dazu, dass es im Film nun Usus ist, einzelne Charaktere das Geschehen austragen<sup>292</sup> und ertragen zu lassen. Das Publikum entwickelt Betroffenheit somit nicht nur über einen Typus, welcher stellvertretend für die schlechten Eigenschaften der Gesellschaft steht, sondern über eine psychologisierte Figur. Werden die Bewusstseinsstrukturen der ZuseherInnen durch die Abwesenheit der moralischen Instanz des Kabarettisten/der Kabarettistin auch schwieriger angesprochen, so wird doch die Gefühlsebene der Menschen besser bespielt – vielleicht fängt man tatsächlich an, zu weinen. Die rührselige Tragik, welche dem Kabarett zuvor eher abgesprochen wurde, wird beim Film in der Regel demonstrativer dargestellt.

Das Lachen, das im Halse stecken bleibt, entsteht im Kabarettfilm laut Standún vor allem aufgrund seines typischen Handlungsverlaufes<sup>293</sup>. Um kurz eine Vorschau zu geben, sind die Protagonisten<sup>294</sup> des Kabarettfilms zu einem Gutteil Menschen, die an der Kippe von komischer zu tragischer Figur stehen: „The Austrian soul is portrayed as existing at the crossroads between tragedy and comedy<sup>295</sup>.“ Die Leben dieser Menschen sind gespickt von Situationen, welche nicht zu ihren Gunsten laufen. Dem Protagonisten des Kabarettfilms könnte an sich immer zum Weinen zumute sein. Während diese Figuren einigermaßen verzweifelt ihren Misereen zu entkommen versuchen, ist der Effekt beim Publikum durch die besondere Generierung dieser Umstände folgender:

„On the one hand the audience feels sympathy because these anti-heroes are trapped within and mistreated by their society, on the other hand, they make their situation worse by behaving like fools and so spectators laugh at them<sup>296</sup>.“

Wiederum ist dieses Lachen als u.a. tragisches Lachen zu interpretieren. Worüber und warum man lacht, wird einem womöglich erst im Nachhinein bewusst.

---

<sup>292</sup> Vgl. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S.121

<sup>293</sup> Vgl. Standún, „On the road to nowhere?“, S.69

<sup>294</sup> Von Protagonisten wird in Zusammenhang mit dem Kabarettfilm absichtlich nur in der männlichen Form gesprochen, da einzig und allein *Muttertag*, als Ensemble-Film, eine Frau in einer Reihe an gleichberechtigten Charakteren aufweist. Ansonsten sind die Hauptdarsteller des Kabarettfilms ausschließlich Männer.

<sup>295</sup> Standún, „On the road to nowhere?“, S.69

<sup>296</sup> Vgl. Standún, „The New *Austrokomödie*“, S.325f.

### *Distanz und Nähe*

Über die Satire schreiben Philipp Brunner und Heinz-Hermann Meyer: „[Sie] verzichtet bewusst auf psychologische Konfliktentwicklungen und erschwert die Möglichkeit emotionaler Identifikation<sup>297</sup>.“ Auch wenn die Darstellung im Film zumeist ein intensiveres Erleben als im Kabarett auslöst, so bleibt es doch geläufig, den Zuseher/die Zuseherin nicht vollständig in die Handlung zu ziehen. Die Bewahrung der Distanz hilft in weitere Folge das Konstrukt hinter den Charakteren wahrzunehmen, und zu verstehen, dass hieraus noch immer ein generelles Bild einer Gesellschaft zu erkennen ist.

Weiters wurde für das Genre der Tragikomödie eine Doppelstellung im Umgang mit den Charakteren und der Geschichte festgehalten: Der tragische Anteil nimmt dem Zuschauer/der Zuschauerin Distanz, der komische stelle Distanz her<sup>298</sup>. Von Kabarettfilm zu Kabarettfilm herrscht ein unterschiedliches Verhältnis solcher Anteile. In der Regel steht das tragische Leben im Mittelpunkt der Filme. Aber angereichert durch verbale, darstellerische und filmtechnische Methoden des Humors präsentiert sich das Genre des Kabarettfilms dennoch als ein solches, das für seinen Unterhaltungsfaktor, seine Witze und seine lustigen Figuren bekannt ist<sup>299</sup>. Vor allem wirkt der Kabarettfilm humorvoll, weil er den Protagonisten, wie gerade angesprochen, zumeist aus einer Entfernung heraus begegnet, ganz nach Charlie Chaplin: „Life is a tragedy when seen in close-up, but a comedy in long-shot<sup>300</sup>“.

Alfred Dorfer unterstreicht indes wiederum, dass sich der komische Anteil nicht immer allzu offen zeigen muss:

„Aus Distanz heraus kann man Geschichten humoristisch erzählen. Aber Humor heißt ja nicht, dass man schallend lachen muss, sondern dass diese Distanz, diese Selbstironie, dieser Abstand zur Figur auch transportiert werden kann.“<sup>301</sup>

So wirkt *Ravioli*, ein Lebensportrait über einen depressiven Mittdreißiger, wie ein primär tragischer Film, in dem sich die komischen Momente durch feinere Nuancen und Zusammenhänge erst ergeben. Intensität und Realitätsnähe des Filmes wirken wie zwei ineinander verschlungene Motive, die die ZuschauerInnen näher an die Geschehnisse heranbringen und somit die Wahrnehmung des Humors behindern. *Muttertag* hingegen ist ein

---

<sup>297</sup> Brunner/Meyer, „Satire“

<sup>298</sup> Kaczmarek, „Tragikomödie“

<sup>299</sup> Vgl. Standún, „On the road to nowhere?“, S.71: „[It] seems to be more in line with tragedy than comedy, and yet, paradoxically, these popular films are known for their humour, for their entertainment value, for their jokes, and their funny characters [...]“

<sup>300</sup> Charlie Chaplin zitiert in Susan Ratcliffe (Hg.), *Oxford Treasury of Sayings and Quotations*, Oxford: Oxford University Press 2011.

<sup>301</sup> Kroboth, „Ist Optimismus nur eine Form von Informationsmangel?“



groteskes, übertriebenes Sittenbild einer Familie, in welchem man infolgedessen kaum Betroffenheit über die Charaktere entwickelt, auch wenn sie in eine Notlage geraten. In der Popularität von Filmen der zweiten Manier – jener, die einen distanzierteren Umgang mit ihren Charakteren pflegen und ergo humoriger wirken (sollten) – lässt sich eine Begründung finden, wie der Gesamteindruck über das ‚lustige Genre‘ Kabarettfilm entstanden ist.

### 6.5.2. Die Reduktion der Fiktionalität im Kabarettfilm

Jürgen Henningsen spricht in seiner Theorie von der Begrenztheit der Mittel als eine Bedingung des Kabarett<sup>302</sup>. Dieses Verständnis betrifft Anwendungsgebiete wie Gegenständliches, Aufführungstechnisches, Methodisches als auch Inhaltliches. Entscheidend ist an diesem Punkt, dass „[d]ie Selbstbeschränkung in Mitteln und Zwecken konstitutiv nicht nur für Formen und Inhalt [ist], sondern auch für die Beziehung zwischen Bühne und Parkett. Der Kabarettist verzichtet darauf, Illusionen zu erzeugen<sup>303</sup>“.

Auch wenn diese Annahme nicht allgemein gültig ist, so erkennt man daran doch, dass die eingeschränkten Mittel den Grad der Fiktion bedingen. Und in weiterer Folge besonders die Beziehung zwischen Bühnen- und Zuschauerraum beeinflussen. In einem Medium, das, laut Fleischer, allein von der Anwesenheit von Vortragendem/Vortragender und Publikum leben kann<sup>304</sup>, intensiviert sich die Beziehung zwischen diesen beiden Polen durch einen bewussten Umgang und direkten Referenzen zueinander. Das Durchbrechen der vierten Wand ist als wichtigstes Element jener Fiktionszerstörung zu werten. Sobald auf der Bühne ein Bewusstsein über das Publikum agiert wird, löst sich der Aufbau einer eigenen Welt ein Stück weit auf. Anti-illusionistische textliche Methoden und der ständige Wechsel der Kabarettrolle zwischen fiktionaler und selbst-inszenatorischer Person sind Gegebenheiten, die in kaum einem anderen Kunstfeld charakterisierend sind<sup>305</sup>. Die physische und inhaltliche Reduktion der fiktiven Momente ist also ein Hauptmerkmal des Kabarett, weswegen bereits definiert wurde, dass diese im Kabarettfilm, trotz des Gegensatzes zu den filmisch-fiktiven Tendenzen, als Ausdrucksmittel Verwendung finden würde.

---

<sup>302</sup> Vgl. Henningsen, *Theorie des Kabarett*, S.17

<sup>303</sup> Ebd. S.18

<sup>304</sup> Vgl. Fleischer, *Eine Theorie des Kabarett*, S.70

<sup>305</sup> Die „permanente Fiktionsdurchbrechung, im Wechselspiel mit immer wieder auftretenden fiktionsstiftenden Textelementen“ war auch für Benedikt Vogel der Beweggrund, die Fiktionskulisse als zentralen Begriff seiner Kabarett-Poetik zu verwenden. *Fiktionskulisse*, S.76 und S.9

Die Wesensart des Spielfilms ist die fiktive Diegese, alle Momente der Aufhebung dieser kommen, am Begriff „Aufhebung“ erkennbar, erst hinzu. Alle illusionszerstörenden Momente sind also in einen ansonsten illusionistischen Rahmen eingefügt. Wie bereits eingebracht wurde, lässt sich die physische Einfachheit des Kabarett zum einen durch den fehlenden Anspruch formaler Konstruktion erklären. Requisiten und Kostüme sind bei Fleischer meist Mittel zum Zweck, um lediglich das Verständnis aufrechtzuerhalten<sup>306</sup>. Die restliche Imaginationskraft muss vom Zuschauer/von der Zuschauerin vollbracht werden. Für heutige Kabarettprogramme ist dies ebenfalls noch der Fall. Im Spielfilm, wurde jedoch definiert, sind der Wunsch nach und die Möglichkeiten von formaler Illusion sehr hoch. Die Eigenleistung des Publikums wird durch die weitestgehende Annäherung des Filmes an die Realität nichtig. Der Kabarettfilm hält sich nun in seinem Erscheinungsbild nicht an die niedrige illusionäre Darstellung des Kabarett, sondern stellt in der Regel einen für den Spielfilm typischen narrativen, fiktiven Raum dar.

Aber auch wenn ein Großteil der Filme in diesem Bewusstsein funktioniert, so gibt es dennoch Ausnahmen. Also Beispiele, in denen formale und ästhetische Reduktionen zu finden sind. Im Grad der tatsächlichen Illusionszerstörung sind diese jedoch unterschiedlich zu bewerten. Als prominentestes Beispiel formaler Fiktionsablegung werden in *Muttertag* fast alle Rollen durch eine Handvoll DarstellerInnen gemimt. In Anspielung an das Original wurde die Handlung in einen filmisch-narrativen Raum übertragen, die DarstellerInnenriege aber nicht verändert. Dasselbe gilt für die Verfilmung von *Die Viertelliterklasse* mit Roland Düringer. Düringer spielt alle Hauptrollen wie im Kabarettstück selber. Diese bis zum Schluss des Filmes andauernde personelle Reduktion stellt an sich im Spielfilm eine erhebliche Befremdlichkeit dar. Die Befürchtung einer kompletten Integritätszerstörung durch die anhaltenden illusionsabbauenden Umstände ist aber gewissermaßen gegenstandslos. In der Gestalt des Kabarettfilmes lassen sich fiktionsdurchbrechende Elemente besser und natürlicher einbauen als in anderen Genres. Im satirischen oder parodistischen Film sind es gerade die schrägen und kuriosen Zusammenhänge, die die Definitionsmerkmale ausmachen.

Die Gemachtheit der Fiktion zeigt sich im Kabarettfilm weiters durch den besonderen Vortrag des Inhalts. Beispiel ist hierbei die direkte Adressierung des Publikums. Wie in *Poppitz*<sup>307</sup>, wo Roland Düringer geradewegs in die Kamera blickt und zum Zuseher/der Zuseherin spricht. Hier hebt die Diegese für einen Moment aus, eine Figur resümiert über das gerade

---

<sup>306</sup> Vgl. Fleischer, *Eine Theorie des Kabarett*, S.126f.

<sup>307</sup> *Poppitz* gehört zwar nicht zu den Basisfilmen, wird aber später ebenfalls als Kabarettfilm definiert. Hier erfolgt ein Vorgriff darauf, da er das prominenteste Beispiel in diesem Zusammenhang ist.

Geschehene und gibt persönliche Information, die nur für das Auge und das Ohr des Publikums zugänglich ist. Dies ist eine klare Anspielung an das Ausgangsmedium des Kabarett<sup>308</sup>. Düringer wechselt zwar nicht die Rolle, hat aber eindeutig die Funktion eines übergeordneten Kommentators übernommen und zeigt somit, dass er Solist und Leiter der Geschichte ist. Die direkte Anrede des Publikums findet auch dort statt, wo der Kabarettfilm sogenannte Mockumentary betreibt, also eine Art Genreparodie einer Dokumentation wie in *MA2412 – Die Staatsdiener*<sup>309</sup>. Hinzu kommt jedoch, dass solche Momente im Kabarettfilm auch vollkommen unerwartet eintreten können. Etwa auch in *Poppitz*, dessen Manier ansonsten einem ‚ganz normalen‘ Spielfilm entspricht<sup>310</sup>. Entbindende Momente können also noch befremdlicher wirken, weil nicht immer auf den ersten Blick erkennbar wird, dass die Filme mit solchen Hommagen arbeiten.

Ferner sind unerwartete und befremdliche Wendungen im Kabarettfilm gang und gäbe. Bis hin zu solch unrealistischen Momenten wie in *Hinterholz 8*, dessen ‚Happy-End‘ durch ein plötzlich auftauchendes UFO passiert, mit dem die ganze Familie weggebeamt wird.

Jene Aspekte der filmischen Selbstreferentialität, die in *Rebellion* zu sagen scheinen: „Ich bin ein Film, nicht die Wirklichkeit. Ich kann tun und lassen was ich will!“, werden zumeist durch Anekdoten übermittelt, die sich wie kurze Witze oder Anspielungen ergeben. Extreme Beispiele, die einen längeren Einfluss auf das zu Betrachtende haben, kommen indes nicht grundlos erst am Ende des Filmes vor. Die Überraschung ist in einem von Natur aus parodistischen Genre wie dem Kabarettfilm gegeben, behindert aber nicht das Rezeptionereignis – was bei einem komplexen, ernsthaften Film eher der Fall wäre. Die Hinweise auf das Gerüst des Filmes und die unrealistischen Handlungswendungen erfüllen vor allem den Zweck, amüsierende, heitere Momente einzuflechten. Im Endeffekt kann der Fiktionsabbau also als Mittel der Komik gewertet werden.

Die Frage, ob die Wirklichkeit auf der Bühne, die Wirklichkeit des Publikums darstellen kann, läuft beim Film in der Regel ins Leere. ZuschauerInnen und SpielerInnen sind immerzu getrennt im Film, sie stellen verschiedene Zeiten und Örtlichkeiten dar<sup>311</sup>. Fiktionsabbauende

---

<sup>308</sup> Vgl. Claus Tieber, „Aus der Rolle fallen: Zum Stilmittel des Aparte in Film und Fernsehen“, *Maske und Kothurn* 51/4, 2005, S.509-516, hier S.513.

<sup>309</sup> Für weitere Informationen zu Mockumentary siehe Craig Hight, „Mockumentary“, *Encyclopedia of Humor Studies*, Hg. Salvatore Attardo, London [u.a.]: SAGE 2014, S.115-116.

<sup>310</sup> Vgl. Tieber, „Aus der Rolle fallen“, S.513

<sup>311</sup> Vergleiche dazu die Begriffe von Einar Schleaf, *Droge Faust Parsifal*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S.474, der von „Zwei Wirklichkeiten“ – Bühne und Leben spricht.

Momente haben deswegen nicht den Effekt, die Filmwirklichkeit für einen kurzen Moment zur Zuschauerwirklichkeit zu machen. Medienbedingt bleibt man quasi eine Stufe vorher schon ‚stecken‘ und kann keine Intimität herstellen. Ein Aspekt, der im Theater oder im Kabarett gegebener Maßen stärker verankert ist.

Wiederum lassen sich aber Integrationserleichterungen in den Entwicklungen des Kabarets selbst feststellen. Kabarettprogramme nähern sich nicht nur handlungstechnisch an spielfilmähnliche Formen an, sondern auch in der Aufführungssituation. Die räumliche Enge, die als ausschlaggebend für die starke Verbindung zwischen Bühne und Zuschauerraum gesehen wurde, ist oftmals im Kabarett nur mehr eingeschränkt gegeben. KabarettistInnen treten neben altbekannten Kabarettbühnen auch in größeren Locations auf, je nach Reputation sogar in der Wiener Stadthalle<sup>312</sup>. Die Räumlichkeiten werden größer, gleichzeitig bedeutet dies, dass mehr Menschen die einzelnen Vorstellungen besuchen können. Dadurch fällt es schwerer, Intimität zwischen den beiden Polen zumindest zu imitieren und den einzelnen ZuseherInnen das Gefühl der Anonymität in der Masse zu nehmen. Hinzu kommt, dass die neue Geschlossenheit der Stücke seltener dazu animiert, offene Reaktionen zu zeigen. Es erhöht sich damit – sinnbildlich gesprochen – die Rampe, die das Kabarett laut Benedikt Vogel aber eigentlich niedrig halten möchte<sup>313</sup>. Die Durchbrechung der Fiktion im Kabarett ähnelt auf diese Weise immer mehr jener Durchbrechung der Bühnenwirklichkeit im Theater. Deren Effekt beschreibt Günter Sasse so: „[D]ie Durchbrechung der Fiktion ist eine neue Fiktion; und das Publikum, gerade in seinen Nicht-Reaktionen, durchschaut diese doppelte Fiktion einer inszenierten Fiktionsdurchbrechung<sup>314</sup>.“ Das Kabarett nimmt sich dementsprechend selber zu einem gewissen Grad die Wirkung seiner Direktheit. Eine Wirkung, die im Kabarettfilm praktisch restlos verschwinden wird.

### 6.5.3. Rollenverhalten

*...im Kabarett*

Die Rollengestaltung ist ein definierendes Moment des Kabarets. Die Person auf der Bühne kann zwischen Rollenfiguren, KabarettistInnen-Rolle und Privatperson wechseln<sup>315</sup>. Fleischer

---

<sup>312</sup> Lahner, „Wer spricht hier von ‚Kleinkunst‘?“, S.219

<sup>313</sup> Vgl. Vogel, *Fiktionskulisse*, S.77

<sup>314</sup> Günter Sasse, „Das Spiel mit der Rampe. Zum Verhältnis von Bühnenwirklichkeit und Zuschauerwirklichkeit im Theater der Moderne“, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 61/4, Dezember 1987, S.733-754, hier S.740.

<sup>315</sup> Vgl. Henningsen, *Theorie des Kabarets*, S.19ff.

sprach vom „handelnden Kabarettisten<sup>316</sup>“, der als Rahmenfigur für das Programm gewertet werden kann. Während die Typenfiguren die Augenblicke der Fiktion aufbauen sollen. Henningsen beruft sich auf Brecht, wenn er daraus schlussfolgert: „[D]er Kabarettist ‚zeigt‘ seine Figur, er ist sie nicht [...]. Die Rolle wird lediglich angedeutet, [...]“<sup>317</sup>.“ Hierbei werden starke Assoziationen zur reduzierten Ausstattung ins Gedächtnis gerufen. Requisiten und Kostüme finden vor allem darin Verwendung, der Rollendefinierung und ihrem Wechsel dienlich zu sein. Das Zeigen einer Rolle und die wenigen Hilfsmittel bedingen sich gegenseitig wie es scheint, und sind Weisung für die kabarettistische Inszenierung. Alles wird auf jene Einfachheit reduziert, die den Fiktionsaufbau verständlich macht, ihn aber nicht vollständig schließt. Michael Fleischer stellt weiters klar: „Der Kabarettist darf schauspielerische Mittel anwenden, um eine Botschaft herzustellen, er darf aber nicht spielen<sup>318</sup>;“ Das Spielen bei Fleischer bedeutet, die Fiktion hoch zu halten, eine Wand aufzubauen und das Publikum zu negieren. Eine Rolle nicht zu spielen, sondern nach Henningsen zu zeigen<sup>319</sup>, drückt hingegen aus, dass ein Vortragender/eine Vortragende ganz bewusst die Gemachtheit der Rolle nach außen trägt. DarstellerInnen im Kabarett sind demnach nicht mit DarstellerInnen im Film gleichzusetzen und brauchen auch angesichts der unterschiedlichen Zielsetzungen nicht dieselben mimetischen und gestischen Verfahren anzuwenden. Während der Filmschauspieler/die Filmschauspielerin darin funktioniert, die Rolle mit Leben zu erfüllen, stellt der Kabarettist/die Kabarettistin zum guten Teil ein Abbild einer Rolle dar: Einen Arzt, eine Chefin, einen Politiker – Typenfiguren, welche keiner Erläuterung bedürfen und meist nur für die Erfüllung des Effektes benötigt werden<sup>320</sup>.

Die inhaltliche Annäherung an in sich geschlossene Stoffe erläutert jedoch erneut eine Art selbstverschuldete Abweichung im althergebrachten Rollenverhalten des Kabarett. Auch in monodramatischen Programmen bleibt die Flexibilität der Rollen aufrecht. Es zeichnet sich jedoch eine Intensivierung der Figurenrolle und damit der fiktiven Momente aus, unter welchen in einigen Instanzen die Person des Kabarettisten/der Kabarettistin Abstriche macht. Eine Entwicklung in diese Richtung ist etwa in der Ensemblekonstellationen von *Schlabarett* zu bemerken. Ihr Programm von 1985 *Atompilz von links* lässt einen klaren roten Faden in der Thematik und den darin vorkommenden Figuren erkennen<sup>321</sup>. In eben diesem ist die

---

<sup>316</sup> Fleischer, *Eine Theorie des Kabarett*, S.70

<sup>317</sup> Henningsen, *Theorie des Kabarett*, S.19

<sup>318</sup> Fleischer, *Eine Theorie des Kabarett*, S.59

<sup>319</sup> Vgl. Henningsen, *Theorie des Kabarett*, S.19

<sup>320</sup> Ebd.

<sup>321</sup> Nicht gezeichnet, „Schlabarett“

Rahmenrolle des Kabarettisten/der Kabarettistin nicht mehr aufzufinden. Die DarstellerInnen, vier an der Zahl, wechseln ihre Positionen nur innerhalb der Rollenfiguren, treten nicht als die Person des Kabarettisten/der Kabarettistin auf der Bühne in Erscheinung. Ohne die Bezüge zur eigenen Person und dem typischen Rahmenaufbau, erschöpft sich der Faktor des handelnden Kabarettisten deutlich. Dies ist für viele Grundlagenprogramme der Basisfilme gültig. In *Muttertag*, *Hinterholz 8*, *Indien*, *Die Viertelliterklasse* etc. tauchen die KabarettistInnen allesamt sofort in die Rolle.

Nicht nur aufgrund des Mehrere-Rollen-auf-einmal-Spielens, auch der überzeichnete Typus der Charaktere lässt nur schwer eine Identifikation zwischen dem Menschen auf der Bühne und seiner Rollen zu. Die auftretenden Gestalten entwickeln sich im Laufe der Handlung kaum. Die Rollenfiguren zeigen sich also trotzdem wie schablonenhafte Typenfiguren und entledigen sich einer psychologischen Dynamisierung<sup>322</sup>. Die Handlung des Kabarettstücks wird zwar demnach durch einige bestimmte Charaktere aufgebaut, sie selber hält sich jedoch mehrfach durch die Überthematik zusammen und nicht durch die Aktionen der Figuren.

#### *...im Kabarettfilm*

Im herkömmlichen Spielfilm werden Charaktere als von SchauspielerInnen dargestellte Figuren vermittelt. Der generelle Fiktionsaufbau des Filmes bestimmt, dass diese Rollen von einzelnen Darstellern *verkörpert* werden. Starre Figuren, wie sie fürs Kabarett oft zur Verwendung kommen, sind im Spielfilm durch individuelle Personen ersetzt. Sie stellen im Film eine eigene Dynamik dar, die sie im Kabarett nicht erfüllen müssen. Sie sind in einen Handlungsaufbau integriert, der von ihren Taten und Aussagen vorangebracht wird. Um dies zu bewerkstelligen, bekommen Charaktere, je wichtiger sie im Film sind, eine Vergangenheit und einen Diegese-gegenwärtigen Entwicklungsprozess zugewiesen. Nachdem es kein Prinzip des Spielfilms ist, fiktionsabbauend zu arbeiten, begeht man beim Sehen eines Filmes kaum die Verfehlung, die reale Person hinter dem Charakter mit dem Charakter zu verwechseln oder das Gesagte des Charakters mit der eigenen Meinung des Darstellers/der Darstellerin – ein Umstand der im Kabarett allerdings öfter vorkommt<sup>323</sup>.

Ähnlich der formalen filmischen Bedingungen ist der Aufbau der Rollenfigur im Kabarettfilm quasi vorgegeben und entspricht jenen Eigenschaften, die gerade zur Sprache kamen. D.h. DarstellerInnen, seien es ursprünglich KabarettistInnen oder SchauspielerInnen, verkörpern ihre Figur und die Figur steht im Vordergrund. Nicht die dahinter stehende Privatperson.

---

<sup>322</sup> Ausnahme wäre hierbei *Indien*.

<sup>323</sup> Vgl. Fleischer, *Eine Theorie des Kabarett*, S.59

Manchmal wirkt es aber so, als ob der Kabarettfilm lediglich einer Transformation des Kabarettstückes in ein filmisches Abbild gleichkommt. Durch den niedrigeren Fiktionsanspruch sind entfremdende Situationen keine vollkommen sinnwidrigen Umstände, wurde betont. So ist die Einfachheit im Figurenaufbau, etwa durch die Reduktion in der DarstellerInnenanzahl wie in *Muttertag*, ein legitimes Mittel des Kabarettfilms. Wichtig ist jedoch zu erkennen, dass diese formale Hommage dem Aufbau eines Handlungsgefüges nicht im Weg steht: Hinter Reinhard Nowaks Figuren des Vater Neugebauer, des Postmitarbeiters oder des Schulkollegen sieht man trotz desselben Darstellers nicht das größere Konzept des agierenden Kabarettisten, sondern erkennt die Figuren als eigenständige Charakterrollen. Trotz der Integration der begrenzten Methoden des Kabarett, verliert der Kabarettfilm dadurch nicht seinen Status als fiktiven Spielfilm.

Die Charakterrolle steht im Kabarettfilm im Vordergrund und ist konstant. Das Hinaustreten aus der Fiktion, etwa durch das direkte Ansprechen des Publikums, geschieht deswegen auch nur innerhalb dieser. Wenn sich zum Beispiel Roland Düringer in *Poppitz* dem Publikum zuwendet, dann tut er dies zweifelsohne als sein Charakter Gerry Scharl, nicht als Roland Düringer. Der Fiktionsanspruch des Spielfilmes lässt sich im Umgang mit der Rollengestaltung kaum vermindern. Die Programme des Neuen Österreichischen Kabarett waren ebenso eine Art Wegbereiter. Zu registrieren ist dennoch, dass die Kabarettistenperson/Kabarettistinnenperson hinter der Rolle einen gewissen Bekanntheitsgrad hat. So definiert Schweighofer, dass Österreich für eine Art Starsystem von FilmschauspielerInnen zwar zu klein sei, manche KabarettistInnen im Land aber relativ namhaft sind und als Marke für ihr Kabarettpublikum gelten<sup>324</sup>. Die Person hinter der Rolle wird deswegen nach Standún oftmals als die „*comic personae*“ identifiziert, und verspricht dadurch, ob fälschlicherweise angenommen oder nicht, bereits im Vorhinein humorvolle Unterhaltung<sup>325</sup>.

### *Psychologisierung und Typenfiguren*

Im Handlungsaufbau des Kabarettfilms, welcher der Regel nach dem typischen des Spielfilms entspricht, d.h. mit einführenden Elementen, Konfliktentwicklung und Auflösung, teilen sich die Figuren klassisch in Protagonisten und Nebencharaktere auf. Die spielfilmtypische Psychologisierung der Rolle erfahren hierbei jedoch, wenn überhaupt, nur die Hauptcharaktere. Nebenfiguren bleiben hingegen oftmals die angesprochenen Typenfiguren,

---

<sup>324</sup> Vgl. Schweighofer, „Austrian Film between Festival Success and Market Constraints“, S.59-61

<sup>325</sup> Vgl. Standún, „On the road to nowhere?“, S.72

welche in klischerter Art und Weise den Weg der Hauptcharaktere kreuzen. Der ‚Grantler‘, das ‚Dummerchen‘, der ‚Sprücheklopfer‘ etc. sind konventionelle Erscheinungen im Kabarettfilm. Sie bedürfen keiner Erklärung, sind stark an bekannte Wiener bzw. Österreichische Stereotypen angelehnt oder bedienen Geschlechterklischees<sup>326</sup>. In ihrem Dasein stellen sie eine Art reduziertes Abbild des sozialen Umfelds dar – die einzelnen Figuren sind wie Allegorien der guten, zumeist aber schlechten menschlichen Eigenschaften. In gewisser Art und Weise findet man Typenfiguren aber auch in den Hauptrollen. Der Gutteil der Hauptcharaktere im Kabarettfilm stammt aus einem Umfeld, das genau jenen stehenden Figuren gerecht wird. Etwa in *Indien*: Herr Bösel ist das Wiener Urgestein – er ist derb, trinkt, lacht, schwitzt. Herr Fellner ist der Wiener Yuppie – erfolgsorientiert, korrekt, spießig. Sie stellen jeweils einen anderen, jedoch jeweils bekannten Wiener Typus dar. In dieser Ausgangssituation sind sie aber die handelnden Figuren. Und bleiben deswegen nicht starr in ihrem Sein oder Tun. Die Hauptcharaktere brechen aus diesen Mustern aus oder werden mit anderen Mustern konfrontiert, um somit den Grund der Handlung zu stellen. Allerdings ist, wie bereits erwähnt, das Distanzverhalten zu den Figuren von Film zu Film unterschiedlich. Je distanzierter mit ihnen umgegangen wird, desto typisierter wirken sie. Das gerade erwähnte allegorische Verhalten zeigt sich zum Beispiel in *Die Viertelliterklasse*, in welchem die vier Hauptfiguren, verbunden durch ihre Neigung zum Alkohol, treffend die Namen tragen: Herr Zorn, Herr Stress, Herr Angst und Herr Frust. Die Dynamik der Handlung ergibt sich in der Zusammenführung dieser Charaktere und in den Ausblicken, wie sich diese Männer in ähnlichen Situationen unterschiedlich verhalten. Man kann hier jedoch nicht von einer psychologisierten Geschichte sprechen. Diese Kluft zu den Charakteren wird bei den KritikerInnen oftmals als Oberflächlichkeit verbucht. Sie werfen den Kabarettfilmen vor, ihre Charaktere platt zu behandeln, und somit den Fortschritt der Handlung niedrig zu halten. Das Gefühl eines Substanzmangels („lack [of] substance“) tritt vor allem dann in Erscheinung, wenn die Filme ihrer Ansicht nach zu sehr an die kabarettistische Grundlage erinnern, und diese Grundlage bereits mit einem Skript ohne Handlung und einem Witzfeuerwerk gleichgesetzt wurde<sup>327</sup>. Im Verhältnis zeigt sich, dass Filme mit stehenden Charakteren ulkiger und unsinniger als ihre Pendanten erachtet werden. Dies unterstreicht die These: Je distanzierter mit den Figuren und der Handlung umgegangen wird, desto komischer wirkt der Film. Umso eher können Kritiker jedoch auch von einem „Geklödel“<sup>328</sup> sprechen.

---

<sup>326</sup> Frau Knackal in *MA 2412 – Die Staatsdiener* etwa

<sup>327</sup> Vgl. Standún, „On the road to nowhere?“, S.67

<sup>328</sup> Hans Hurch zitiert in Claus Philipp, „Es gibt keinen gemeinsamen Tisch“, *Der Standard*, <http://derstandard.at/1423704/Es-gibt-keinen-gemeinsamen-Tisch> 21.11.2003, Zugriff am 15.04.2015.



## 6.6. Das typische Handlungsgefüge

Es wurde eingangs angedeutet, dass sich der Terminus „Kabarettfilm“ ursprünglich nicht für ein bestimmtes Handlungsgefüge begründen lässt. Vielmehr für die Umstände, wie etwas behandelt wird, also satirische bzw. parodistische Bearbeitungen eines Stoffes, die Assoziationen zum Kabarett erwecken. Die erhebliche Anzahl an Themengebieten, welche im Neuen Österreichischen Kabarett zur Sprache kommen können, unterstreicht diese Annahme. Während sich in den Kabarettprogrammen bereits Tendenzen für filmische Personen- und Handlungsgefüge erkennen lassen, wird dies im Kabarettfilm zur Regel. Durch die spielfilmtypische Heranziehung eines Protagonisten-Nebenfiguren-Gefüges ist nun auch ein handlungstechnischer Nenner feststellbar. Dieser entsteht durch die inhaltliche Substanz des Kabarett: Auch wenn das Erscheinungsbild der Programme starke Unterschiede aufweisen kann und die Anzahl an Gegenständen zahlreich ist, nichtsdestoweniger ist doch die Motivation, um diese anzusprechen, dieselbe. Was dem Kabarett zu Grund liegt ist die Behandlung von Problematiken und Missständen. Im größeren oder kleineren Rahmen. Die Widerspiegelung dessen im Kabarettfilm funktioniert durch die Charaktereigenschaften und Taten der Figuren. Es werden besonders die häuslichen, alltäglichen und gesellschaftlichen Motive des Neuen Österreichischen Kabarett aufgegriffen.

Standún beschreibt die bestimmende Konstellation im Kabarettfilm: „[T]he main feature is the anti-hero and his milieu [...]“<sup>329</sup>. Die Protagonisten der Geschichte sind sogenannte Anti-Helden. Ihr Wesen und ihr Umfeld stehen im Fokus und werden dabei als repräsentativ für den/die durchschnittliche/n Österreicher/in verstanden. Für diese/n gilt laut Standún weiter: “[A]ccording to these films, ordinary people lead very tragic lives in Austria“<sup>330</sup>. Vor allem das Scheitern der Figuren steht nämlich im Kabarettfilm im Mittelpunkt. So tut sich der Protagonist des Kabarettfilms zumeist schwer, seinen Platz im Leben zu finden, und hat an vielen Ecken eine Baustelle vorzuweisen, sowohl beruflich als auch privat:

„[W]hat they all have in common is that they are extremely unsuccessful and lacking in any career prospects. Usually, they are walked on by their colleagues or bosses and sometimes they get themselves into violent arguments. Their private lives are equally unsuccessful – they invariably suffer from broken marriage, if they have a relationship at all.“<sup>331</sup>

---

<sup>329</sup> Standún, „The New *Austrokomödie*“, S.323

<sup>330</sup> Standún, „On the road to nowhere?“, S.71

<sup>331</sup> Standún, „The New *Austrokomödie*“, S.324

Die Gründe für das seelische Kaputt-Sein teilen sich auf diese zwei Gebiete auf, selten ist nur eines dieser Feld betroffen, eher beeinflussen sie sich gegenseitig. Hierbei werden längerfristige, wie eine lieblose Ehe in *Indien* oder ein unbefriedigender Job in *Freispiel*, durch akute Situationen, wie den Tod eines Familienmitgliedes in *Ravioli* oder *Freundschaft*, zugespitzt. Die Schwierigkeiten sind dem Protagonisten sozusagen eingeschrieben. Von Film zu Film kommt es darauf an, ob diese Umstände bereits im Vorfeld existieren, oder ob sie erst im Laufe der Handlung ersichtlich werden. In *Ravioli* oder *Die Viertelliterklasse* lässt sich das Kaputt-Sein schon im Vorhinein registrieren, in *Hinterholz 8* oder *Muttertag* baut sich dies erst langsam auf, auch wenn niemand im Eingang der Geschichte wirklich glücklich ist.

Der Protagonist des Kabarettfilms gehört zwar zumeist der Mittelschicht an. Seine gesellschaftliche Akzeptanz ist trotz allem niedrig oder ungefestigt. Er ist „one of society’s losers, who is trapped by his environment and remains so at the end of the film<sup>332</sup>“. Der gesellschaftliche Stand ist wie eine Art Gewahrsam, aus der man nur schlecht entfliehen kann. Der Kabarettfilm kommt demnach einer absurden Sozialstudie<sup>333</sup> gleich, in der besonders die hässliche Seite des Alltages dargestellt wird. Der Protagonist im Kabarettfilm muss also, überspitzt formuliert, keine Rätsel lösen, Drachen töten oder Jungfrauen retten. Seine Aufgabe ist es, mit seinem eigenen Leben klar zu kommen und einen Sinn darin zu finden. „The important themes of these films are the desire for happiness and love and the need for repeated attempts to be loved, but these aims seem out of reach for the hapless protagonist<sup>334</sup>“, schreibt Standún.

Die psychischen Zustände werden hierbei von den physischen Zuständen unterstrichen. Das Setting der Szenerie ist fast immer die Großstadt, jedoch davon zumeist die hässliche Seite – die heruntergewohnten Vorstädte, die großen Häuseranlagen, etc. Ausflüchte ans Land geschehen selten und werden ganz konträr zum Heimatfilm genauso reizlos dargestellt wie die Stadt. Die Felder sind verunstaltet mit Strommasten, die Gegend ist grau und nass, der Boden gleicht einem Schlammloch (*Indien*). Von den Bewohnern und ihrem Verhalten ganz zu schweigen (*Hinterholz 8*)<sup>335</sup>.

---

<sup>332</sup> Standún, „On the road to nowhere?“, S.69f.

<sup>333</sup> Sicheritz spricht von „Annäherungsversuche[n] an die österreichische Sozialpsyche“, in „Der rote Gentleman“, *Rollenspiele*, Hg. Manfred Pauker/Dominik Orieschnig, Graz: M + N Medienverlag 2005, keine Seitenangaben.

<sup>334</sup> Standún, „On the road to nowhere?“, S.71

<sup>335</sup> Vgl. Standún, „The New *Austrokomödie*“, S.324

### *Der seelische Ausdruck von Tragik*

Der Kabarettfilm lebt von der leidvollen Seele des Protagonisten. Durch sie werden die oben angesprochenen Problematiken und Missstände von Gesellschaft und Leben ausgedrückt. Hierbei lassen sich zwei Tendenzen feststellen, die nicht unbedingt singulär in den Filmen auftreten, sondern ebenso überlappen können.

Die eine betrifft die gedrückte, fast schon depressive Persönlichkeit der Figuren. In Anlehnung an Alfred Dorfer, der zumeist in einer philosophischen, nachdrücklichen Art und Weise an seine Themen herangeht, zeigen seine Filme (zum Teil *Freispiel*, viel eindeutiger aber *Ravioli*, später in der Erweiterung auch noch *Wanted*) Charaktere, welche mehr tragisch als komisch leiden. Kuriose Aktionen oder Wutausbrüche werden hier eindringlicher wahrgenommen als in der zweiten Tendenz, weil es oftmals um echte Verluste geht, Tod, Krankheit, selbstverschuldete Katastrophen etc.

Die zweite Tendenz umfasst den Protagonisten als unliebsames Wesen. In dem Versuch, das eigene Leben zu meistern, passiert es, dass der Anti-Held nicht unbedingt nobler oder korrekter agiert als seine Mitmenschen. In einem Umfeld von derben, grantigen, unverschämten ArbeitskollegInnen oder Familienmitgliedern scheint sich die verlorene Seele des Protagonisten nur schwer als weißes Lamm unter den schwarzen Schafen präsentieren zu können. In *Muttertag* kristallisiert sich die zu feiernde Mutter als Ladendiebin heraus und ihr Ehemann als Betrüger. In *Indien* stehen sich ein Grantler und ein Besserwisser gegenüber. Beide fühlen sich überlegen und zerren an den Nerven des jeweils anderen. Herbert Krcal in *Hinterholz 8* lässt seine Wut bei der eigenen Familie aus etc. Alkohol oder Drogen werden in vielen Umständen zu ‚Hilfe‘ gezogen, um sich besser zu fühlen<sup>336</sup>. Dies endet zumeist in fehlgeleiteten Entscheidungen.

In beiden Tendenzen kommt zu tragen, dass der Protagonist des Kabarettfilms kein unmündiger Mensch ist. An sich wäre er ein freier Charakter in einem gutsituierten Land, weswegen sich die Fehlritte im Leben auch durch die selbstverschuldete Unfähigkeit erklären. Ein Grund mehr, den Protagonisten des Kabarettfilms nicht nur bemitleiden zu müssen. Die Niedrigkeit mancher Charakterzüge oder Gesten und die persönliche Ohnmacht in schwierigen Situationen erschweren es dem Publikum, die Hauptfigur als Sympathieträger wahrzunehmen. Der noch höheren Intriganz und Amoral des Umfeldes ist es zu verdanken, dass sich der zwiespältige Protagonist trotz allem als bedauernswerter Unglücksrabe der Story herausstellt.

---

<sup>336</sup> Standún, „The New Austrokomödie“, S.325

### *Glück und Unglück im Handlungsverlauf*

Im ersten Eindruck scheint es, dass sich der Anti-Held der Geschichte nur von einem unglücklichen Vorfall zum nächsten kämpfen muss:

„The films confront the audience with the cinematic version of average Austrians living a morbid existence, full of disillusionment, and rarely experiencing a positive event that might make their lives better or even have a cathartic effect on their lives. Whatever these anti-heroes do, they only sink deeper into their own misery and exacerbate their situation.“<sup>337</sup>

Die Tragik im Handlungsverlauf basiert darauf, dass jedes Glück im Kabarettfilm nicht von langer Dauer ist. Kaum wähnt sich der Protagonist in einer erfreulichen Situation, fangen die Probleme an. Herbert Krcal will sich den Traum vom Eigenbau verwirklichen, aus dem großen Glück wird jedoch später die große Katastrophe (*Hinterholz 8*). In *Indien* befreunden sich die beiden Protagonisten endlich, da erfährt einer der beiden, an einer unheilbaren Krankheit zu leiden.

Selten scheint es einen Grund zu echter Freude zu geben, ein Element, das nur Positives in sich birgt. Während diese Momente tatsächlich rar gesät sind, ist gegengleich für die desaströsen Momente zu bemerken, dass ihnen nicht selten ein ungewöhnlicher Aspekt des Positiven eingeschrieben ist. Es wurde bereits zitiert: „The Austrian soul is portrayed as existing at the crossroads between tragedy and comedy“<sup>338</sup>.“ So kann man als ZuseherIn im Heiteren das Tragische und im Tragischen das Heitere erkennen. In *Indien* etwa geht der Optimismus, obgleich der Krebserkrankung des neu gewonnenen Freundes, nicht komplett verloren. Fellner und Bösel schwelgen in Nostalgie, freilich nicht ohne vorher einen heftigen Disput gehabt zu haben. Sowohl die Charaktere als auch die Handlung treten nicht in vollkommen positiver oder negativer Weise in Erscheinung.

Obgleich die Handlung des Kabarettfilmes immer darin besteht, dass früher oder später erhebliche Probleme für den Protagonisten zu Tage treten<sup>339</sup>, ist der Ausblick der Geschichte zumeist ein optimistischer:

„These anti-heroes go back to where they came from, but, surprisingly, the ending does not seem too bad in view of the misery that they have had to go through in the course of the film. [...] Hope seems to override the immense grief. [...] [T]he feeling of reconciliation rather than devastation should prevail.“<sup>340</sup>

---

<sup>337</sup> Standún, „The New *Austrokomödie*“, S.324

<sup>338</sup> Vgl. Standún, „On the road to nowhere?“, S.69

<sup>339</sup> Standún, „The New *Austrokomödie*“, S.324

<sup>340</sup> Ebd. S.325

Im Resümee der Geschichte erkennt man immer noch einen Funken Hoffnung, meint Standún. Durch die unterschwellige oder manchmal auch sehr ungewöhnliche Ausdrucksart dieser Hoffnung, lässt sie dennoch das Publikum oft ratlos zurück.

Beispielsweise nach dem Tod des besten Freundes eine Banane mit einem Inder zu teilen (*Indien*) oder ein neues Familienglück im kannibalischen Grillabend zu finden (*Muttertag*) – auf den ersten Blick wirken diese Dinge kaum beglückend. Die Figuren im Film ziehen dadurch aber eine positive Bilanz. In einigen Instanzen geht dies soweit, dass vollkommen irrwitzige, surreale Wendungen ein positives Ende oder zumindest irgendeine Art von Ende erzwingen. Wie ein Deus ex machina tritt in *Hinterholz 8* das Raumschiff auf, um die Familie Krcal mitzunehmen. Endlich weg von allen Leuten und allen Problemen.

Dieses ausgleichende Gefühl, das laut Standún am Ende überwiegen soll<sup>341</sup>, muss demnach nicht auf Nachvollziehbarkeit basieren. Genau in jenen Momenten können die komischen, realitätszerstörenden Elemente zum Vorschein kommen, die dem Kabarettfilm zugeschrieben wurden. Die Frage ist nämlich in weiterer Folge zulässig, welchen Ausgang diese Szenerien nehmen könnten, um tatsächlich für Publikum und Charaktere akzeptabel zu sein. Letzten Endes ist eine tatsächliche Auflösung der Probleme kaum möglich. Der Freund ist und bleibt tot (*Indien*), die Existenzkrise findet in ein paar Tagen immer noch statt (*Ravioli, Freispiel*) und das gekaufte Grundstück ist ebenso für immer verseucht und unbenutzbar (*Hinterholz 8*). Standún führte es bereits an – es gibt kein wirkliches Entkommen aus der Situation. Der Ausgang muss deswegen, wie auch immer, bittersüß sein. Es scheint somit als Kompromiss zulässig, das unverdiente Pech mit dem unverdienten Glück aufzuwiegen, die kläglichen Ansätze von Erfolg als ersten Strohalm für die Zukunft zu betrachten oder Realitätsverlust als beste noch offen bleibende Option zu akzeptieren.

### *Realitätsnähe vs. Imaginationspotential*

Im Kabarettfilm herrscht ein generelles Spannungsverhältnis von trivialem, tristem österreichischem Alltag und absurden, wirklichkeitsuntreuen Momenten. Aufgrund seiner Verwandtschaft zum Kabarett wurde definiert, dass der Kabarettfilm illusionszerstörende Momente beinhalten wird. Dies bedeutet jedoch nicht, dass er eine generelle realitäts-abgehobene Handlung bevorzugt.

Der Satire wird zugeschrieben, dass „[s]ie deutlichen Bezug auf die kritisierte Wirklichkeit [...]“<sup>342</sup> nimmt. Im Kabarettfilm wird dies umgesetzt. Um den satirischen Anspruch zu

---

<sup>341</sup> Vgl. Standún, „The New Austrokomödie“, S.325

<sup>342</sup> Brunner/ Meyer, „Satire“

erreichen, wird immerzu von der Wirklichkeit ausgegangen – von der österreichischen, gegenwärtigen Wirklichkeit. Die Handlung der Filme, die Figuren und die zwischenmenschlichen Aktionen sind, laut Regina Standún, ein Abbild der österreichischen Seele<sup>343</sup>. Es werden besonders die gängigen und tief verwurzelten Bewusstseinsstrukturen angesprochen, welche dem durchschnittlichen Zuschauer/der durchschnittlichen Zuschauerin bekannt sind und in weiterer Folge nicht vieler Erklärung bedürfen.

Die Crux an der Sache ist, dass es für eine Kritik bzw. Hommage an diese Realität nicht vonnöten ist, immerzu glaubwürdige oder realitätsnahe Elemente vorzubringen. Die Vorliebe für Absurditäten und entfremdende Momente im Kabarettfilm ist nicht als Widerspruch zu verstehen, sondern vielmehr als Methode. Standún meint: „These films show a segment of reality and present it as a colourful human biotope with all its eccentric features<sup>344</sup>.“

Dem Kabarettfilm liegt also ein bodenständiges, triviales, gewissermaßen ödes Umfeld zu Grunde, innerhalb dessen sich die Figuren, ihre Charakterzüge und Taten wie extreme oder bizarre Varianten der Wirklichkeit zeigen. Auf den Ist-Zustand kann damit noch härter, nackter und grausamer hingewiesen werden als in anderen Genres. Jene Phänomene also, wie im Punkt über die Komik oder die illusionszerstörenden Momente beschrieben, sind in einigen Instanzen als humorvolle Anekdoten zu werten, in vielen Beispielen sind sie aber auch Strategie, um durch Zuspitzung und Übertreibung auf bestimmte Sachverhalte aufmerksam zu machen.

Die Perspektive des Protagonisten ist entscheidend. Seine Vorstellungskraft ist ein ausschlaggebendes Element für die Darstellung. So machen surreale Situationen, wie z.B. der zerstörerische Tagtraum des Herrn Zorn in *Die Viertelliterklasse*, der gerne eine ganze Firmenfeier offensiv auflösen möchte, einen nicht unerheblichen Teil der Filme aus. Ob nur aus Gründen der Komik oder mit Sinn dahinter, die tatsächliche Integrität der Handlung wird mit diesen Einschüben nicht zerstört. Peter Payer, welcher bei *Ravioli* Regie führte, nennt diese Fantasien „Sehnsuchtsbilder<sup>345</sup>“. Es seien Ausbrüche aus dem routinierten, langweiligen und mühsamen Leben der Protagonisten und betonen damit zusätzlich, wie routiniert, langweilig und mühsam ihr Leben wirklich ist<sup>346</sup>. Das Vorstellungsvermögen des Protagonisten ist im Kabarettfilm genauso Teil der Handlung wie das tatsächlich Erlebte. Alfred Dorfer sagt etwa über *Ravioli*:

---

<sup>343</sup> Vgl. dazu Standúns beide Artikel: „On the road to nowhere?“, „The New Austrokomödie“

<sup>344</sup> Standún, „On the road to nowhere?“, S.69

<sup>345</sup> Krobath, „Ist Optimismus nur eine Form von Informationsmangel?“

<sup>346</sup> Siehe Standún, „The New Austrokomödie“, S.325. Sie schreibt: „The anti-heroes‘ or anti-heroines‘ world appears even more ugly when compared with their fantasy worlds.“

„Ravioli‘ ist ein ständiges Wechselspiel zwischen Realität, Phantasie und Erinnerung. Diese drei Ebenen wechseln sich ab, wobei die Frage ‚Was ist Realität?‘ sowieso eine sehr knifflige ist. Wenn Spielfilme versuchen ‚Realität‘ zu zeigen, dann stellen sie sie ja nur her. Jeder Mensch bewegt sich in einem Spannungsfeld zwischen Vorstellung, wirklich Erlebtem und Erinnerung. Ich glaube, keiner kann so genau sagen, ob die Realität dabei nicht schon längst von seinem Wunsdenken eingefärbt wurde, ob seine Wahrnehmungen nicht doch von Erinnerungen beeinflusst werden. Genau mit diesen Ebenen spielt der Film – und das ist wiederum eine sehr reale Ebene.“<sup>347</sup>

Das Spiel mit diesen drei Ebenen kann als bezeichnende Eigenschaft des Kabarettfilms gewertet werden. Erinnerung spielt etwa in *Freundschaft* eine große Rolle. Alle Gegenwarts-Szenen im Film sind determiniert durch frühere Erlebnisse, jegliche Anregung zu einer Handlung wird durch diese Erinnerung gegeben. In *Die Viertelliterklasse* sinniert Herr Frust darüber, wie er seine Frau kennengelernt hat. In einer Dorfdisko blieb sie quasi über und er erbarmte sich ihrer. Das Publikum bleibt hierbei über den Faktor ‚Realität oder Vision‘ im Dunkeln. Hat diese Begegnung wirklich so stattgefunden, wie sie Herr Frust ins Gedächtnis gerufen hat? Hat das Raumschiff in *Hinterholz 8* wirklich die Familie Krcal aus ihrer Misere abgeholt? Soll der Herr Claus in *MA2412 – Die Staatsdiener* wirklich den Weihnachtsmann darstellen? Oder sind alle nur verrückt geworden und der Wahn hat die Realität eingeholt? Aus Dorfers Zitat wird klar – es ist kaum von Relevanz. Im Film ist alles gemacht. Im Falle des Kabarettfilms hält sich somit auch deswegen ein schräges Mittel an Gewöhnlichkeit und Absurdität, weil filmische Realität und Fantasie im Kabarettfilm zwei gleich starke Sachverhalte sind.

## 6.7. Die „österreichische Seele“ als Verständnis- und Erfolgsgrenze

An dieser Stelle fiel nun schon der Begriff der „österreichischen Seele“ des Kabarettfilms. Der Anti-Held der Geschichte soll, wenn es nach Regina Standún geht, ein Abbild dieser sein<sup>348</sup>. Die Frage eines Interviewers an Sicheritz, ob er glaube, die deutschen SchauspielerInnen in *Poppitz* würden verhindern, dass der Film „das [...] Etikett ‚Kabarettfilm‘ aufgedrückt bekommt“<sup>349</sup>, unterstreicht die Annahme, Kabarettfilm und österreichische Mentalität gingen Hand in Hand. Aber woher rührt dieser starke örtliche Bezug?

---

<sup>347</sup> Krobath, „Ist Optimismus nur eine Form von Informationsmangel?“

<sup>348</sup> Standún, „The New *Austrokomödie*“, S.323

<sup>349</sup> Peter Blau, „Eine Reise im Kopf. Interview mit Harald Sicheritz“, *Roland Düringer in Poppitz: So lustig kann nur Urlaub sein. Das Buch zum Film von Harald Sicheritz*, Hg. Georg Hoanzl, Wien: Hoanzl 2002, S.151-155, hier S.152.

Kultur- und Sprachkreis legen im Regelfall zwei Grenzen für das Verständnis fest. Für den Spielfilm sind jene jedoch freier zu ziehen als für das Kabarett. Zum einen, weil der Spielfilm für gewöhnlich weniger vom Sprachduktus abhängig ist. Film arbeitet zumeist nicht im selben Ausmaß mit Wortwitz und verbalen Effekten, weswegen Synchronisationen keine größeren Hürden darstellen. Weiters wurde dem Spielfilm zugewiesen, eine grundlegende Verständlichkeit an den Tag legen zu wollen. Gemeinhin besitzt der Spielfilm eine höhere Eingängigkeit und Allgemeinheit, als es ein (österreichisches) Kabarettprogramm tut. Örtlichkeit im Film existiert also selbstredend, im Normalfall jedoch nicht in jener engen Variante des Kabarett.

Drehli Robnik aber, welcher Filme wie *Hinterholz 8*, *Wanted*, *Poppitz*, *Ravioli* etc. zwar nicht als Kabarettfilme, sondern als Austro-Blockbuster bezeichnet, konstatiert für diese Werke:

„Während diese ihrem Wesen und Namen nach Blöcke und Rahmen sprengen, scheinen Austroblockbuster enge Grenzen einzuhalten: Sie sind kaum exportierbare, geschweige denn globalisierbare, nationale Erfolge (die schon für das süddeutsche Publikum zum Teil untertitelt werden [...]).“<sup>350</sup>

In der Zusammenführung von Film und Kabarett kann man erkennen, dass sich Sprach- und Kulturgrenzen des Kabarettfilms ähnlich der Grenzen des Neuen Österreichischen Kabarett verhalten. Für dieses wurde festgestellt: Es ähnelt in seinen Inhalten zwar immer mehr jenen langlebigen Stoffen des Spielfilms, in Deutschland zum Beispiel wäre eine Nummer über Beziehung und Beruf ebenso verständlich wie in Österreich. Neben diesem allgemein gültigen inhaltlichen Grundstock ist es jedoch die Umsetzungsweise, welche den Sprach- und Kulturkreis trotz allem eng hält. Dies erklärt, warum die Filme im Nachbarland, obgleich teils großer Erfolge in Österreich, so wenig wahrgenommen werden. Veit Heiduschka schreibt:

„Comedies produced in Austria don't necessarily work elsewhere. In principle it is possible to make comedies that on some level are as much appreciated in Hong Kong as in Los Angeles or in Johannesburg, slapstick, for example. But that involves a loss of cultural identity. And for a small country, a sense of identity is important.“<sup>351</sup>

Für Heiduschka ist es eine typische Methode eines kleinen Filmlandes, die Komödie durch den eigenen Identitätskreis zu definieren. Während also die ledigliche Erklärung des Handlungsbogens jene Verständlichkeit eines typischen Spielfilms aufweist, sind es das Umfeld, die Charaktere, das was gesagt wird etc., was einen starken Bezug zur kulturellen Wahrnehmung Österreichs hegt.

---

<sup>350</sup> Drehli Robnik, „Ob Amt, Haus, Zeit, Bild: Es wird durchgearbeitet!“, „*Kolik/ Sonderheft Film 1*, 2004, S.81-86, hier S.81.

<sup>351</sup> Veit Heiduschka, „Producer's Challenge: Art and Commerce“, *After Postmodernism. Austrian Literature and Film in Transition*, Hg. Willy Riemer, Riverside, CA: Ariadne Press 2000, S.62-67, hier S. 65.



Wien und Umgebung sind zumeist die Szenerien dieses Schauspiels, die Wiener Typen bilden die Umrahmung. Fast immer ist es die unattraktive Seite der Stadt bzw. des Landes, die gezeigt wird<sup>352</sup>. ‚Ab vom Schuss‘ verirrt sich kaum ein Auswärtiger oder ein Tourist dort hin<sup>353</sup>, die Einheimischen sind im Fokus. Hier trifft man auf die stereotypen Wiener Originale: Grantig, hitzig, aber immer mit einem Schmah zur Hand. Ebenso die Leute am Land: Engstirnig und hinterwandlerisch, wie es das Klischee ist. In *Hinterholz* 8 stoßen diese beiden Seiten zusammen. Besonders die Landmenschen wissen hierbei hinterrucks mit ihrer Missgunst umzugehen, während sich die Städtler in naiver Sicherheit wiegen, an einen romantischen Ort gekommen zu sein<sup>354</sup>. Im Kabarettfilm treffen jedoch nicht nur die Stadt-Land-Mentalitäten aufeinander, auch innerhalb der eigenen Region kann man auf Widersacher stoßen. So wurde bereits angeführt, dass in *Indien* der Herr Bösel und der Herr Fellner zwei bekannte Wiener Typen darstellen, jedoch zwei völlig konträre. Im Zusammentreffen der österreichischen Wesensarten hat es den Anschein, als würde trotz der räumlichen Näher eine ganze Reihe an Exoten aufeinander prallen, vereinigt im Unverständnis für den jeweils anderen.

Innerhalb der ungeschönten Realität der Umgebung halten sich die Charaktere auch in ihrer Sprache nicht zurück. Standun bemerkt:

„Similar to Austrian *Volksstück*, a very strong use of dialect or accent marks all films of this genre. [...] People speak in rather blunt, direct, sometimes shockingly straightforward manner. The language corresponds to the ‚unpolished‘ pictures.“<sup>355</sup>

Im Kabarettfilm ist der Sprachduktus von ähnlichem Stellenwert wie im Kabarett<sup>356</sup>. Das Verständnis von verbalen Expressionen ist durch die Vertrautheit mit dem österreichischen bzw. Wiener Dialekt abzuwägen. So schränken Sprachlastigkeit bzw. sprachlicher Humor die Verbreitungsmöglichkeiten stark ein. Martin Schweighofer befindetet, ebenso wie Veit Heiduschka, Humor übersetze sich nicht gut, besonders nicht, wenn er auf Sprachwitz basiere<sup>357</sup>. Kabarettfilm eigne sich somit kaum für (dialektale) Übersetzungen, und komme damit stark seinen Grundpfeilern der Kabarettprogramme gleich. Die KabarettistInnen adaptieren sich zumeist sprachlich an ihren Auftrittsort. Hader und Co. reden also umso

---

<sup>352</sup> Vgl. Standun, „On the road to nowhere?“, S.70

<sup>353</sup> Ebd.

<sup>354</sup> Vgl. Standun, „The New *Austrokomödie*“, S.324

<sup>355</sup> Ebd. S.326f.

<sup>356</sup> Drehli Robnik spricht etwa von „Dialoglastigkeit“ in „Ob Amt, Haus, Zeit, Bild: Es wird durchgearbeitet!“, S.82

<sup>357</sup> Vgl. Schweighofer, „Austrian Film between Festival Success and Market Constraints“, S.60

„schöner“ Deutsch, umso weiter nördlich sie in Deutschland kommen. Im Kabarettfilm funktioniert intralinguale Synchronisation über Untertitel, welche ähnlich einem Glossarium ganze Sätze oder einzelne Wörter simultan übersetzen. In beiden Fällen geht es jedoch nicht nur darum, die Bedeutung der Wörter, sondern auch ihren unterschweligen Sinngehalt zu verstehen. In der Übertragung können nicht nur witzige Anekdoten, sondern die Brisanz der gesellschaftlichen Gegensätze, die Einschätzungsmöglichkeiten der Charaktereigenschaften und in weitere Folge die Dynamik des Inhalts verloren gehen. Diesem Umstand lässt sich mit sprachlichen Pendants zum Teil entgegenwirken. So steht auf der Titelseite des Theaterstücks *Indien*: „Anmerkung: Fellners Sprache ist als leichter, die Bösel als grober Wiener Dialekt zu bezeichnen. In diesem Sinne sollte das Stück für einen anderen Sprachraum bearbeitet werden<sup>358</sup>.“ Der Herr Bösel ist ein derberer Mensch als der Herr Fellner, lässt sich daraus schlussfolgern, letzterer vermutlich aus besserem Hause oder zumindest bemüht darum, so zu wirken. Sprachliche Besonderheiten sind somit ein gängiges Hilfsmittel, um bestimmte Charaktereigenschaften auszudrücken.

Standún unterstreicht, den Erfolg der Filme bzw. ihres Humors direkt damit verbunden zu sehen, ob und wie sehr die ZuseherInnen das dargestellte Umfeld als ihr eigenes wahrnehmen<sup>359</sup>. Im Kabarettfilm ist nun neben dem regionalen Sprechduktus die Anzahl jener Anspielungen, die ortskundige bzw. mentalitätskundige ZuseherInnen braucht, um in der intendierten Art und Weise verstanden werden zu können, bemerkbar hoch. Denn der Protagonist und das Milieu sind maßgebend für die Handlung. Dennoch werden diese Umstände kaum erklärt.

Dies lässt sich wiederum mit dem satirischen Genreaspekt des Kabarettfilms in Verbindung bringen. Brunners und Meyers Ansatz, Satire nehme „deutlichen Bezug auf die kritisierte Wirklichkeit<sup>360</sup>“, liest sich weiter: „Insofern ist sie weniger fiktional als die Komödie und wird nur einem Publikum verständlich, das diese Wirklichkeit auch kennt<sup>361</sup>.“ Während sich für einen Insider Handlung und Humor des Filmes eher erschließen würden, ist für Außenstehende zu vermuten, dass sie komische oder satirische Elemente als befremdlich wahrnehmen. Demnach werden Filme umso besser verstanden, umso weniger sie von jenen Elementen Gebrauch machen. Ein ernsthafterer Film wie *Ravioli* würde im inhaltlichen Verständnis eine kleinere Hürde darstellen als *Muttertag*.

---

<sup>358</sup> Dorfer, *wörtlich. satirische texte*, S.11, Titelseite von „Indien“

<sup>359</sup> Vgl. Standún, „On the road to nowhere?“, S.74

<sup>360</sup> Brunner/Meyer, „Satire“

<sup>361</sup> Ebd.

Die österreichischen ZuseherInnen können sich zweifelsohne als Maßstab bzw. Zielgruppe erkennen. Aus diesem Bewusstsein heraus passiert die Konfrontation mit der eigenen Person. Das übermittelte Gesellschaftsbild wird als österreichisches Gesellschaftsbild wahrgenommen, die dargestellten Versager und Grantler als Typenfiguren des eigenen Landes, als Teil des eigenen Eigenschaftenkatalogs. Regina Standún warf die berechnete Frage in den Raum, ob die ÖsterreicherInnen ein sadistisches Volk seien, weil sie es scheinbar genießen, Menschen beim Scheitern zuzusehen<sup>362</sup>. In diesem Ansatz wird allerdings klar, dass der Kabarettfilm seine Figuren mit der größeren österreichischen Mentalität in Bezug setzt. Das Lachen über die Charaktere also immerzu auch ein Lachen über sich selbst und die eigene Rolle in der Gesellschaft ist. Demnach wären es nicht die sadistischen Züge, sondern die masochistischen Züge des Publikums, die die Unterhaltung fördern<sup>363</sup>.

Ergänzt muss an dieser Stelle noch werden, dass die inhaltlichen Verständnissgrenzen die Erfolgsminderung im Ausland nur zum Teil bedingen. Im Distributionswesen lässt sich für den Beginn der Kabarettfilme, Anfang der 1990er Jahre<sup>364</sup>, und bis zum heutigen Tage ein Defizit in der Vermarktung der Filme wahrnehmen<sup>365</sup>. Ein Problem, das den österreichischen Film im Allgemeinen zu begleiten scheint.

## 7. Kabarettfilm als Genre

Zu Beginn des Kapitels über die Definition des Kabarettfilms wurde gesagt, dass sich zunächst nur jene Filme einbringen lassen, die eine eindeutige Verbindung zu einem vorher entstandenen Kabarettprogramm oder -stück legen. Neun Filme haben dies erfüllt.

Zunächst war es notwendig, den Kabarettfilm auf enger Basis zu durchleuchten, um keine falschen Annahmen in inhaltlicher oder formaler Hinsicht zu äußern. Es muss jedoch festgehalten werden, dass alleinig das Ausgangmedium kein Genre konstituieren kann. Dies wäre ein zu enger und praxisferner Ansatz. Denn Intertextualität und Hybridität sind herkömmliche Aspekte im Genrekonstrukt, wie Lester Friedman betont<sup>366</sup>. Damit wird offen

---

<sup>362</sup> Standún, „On the road to nowhere?“, S.71

<sup>363</sup> Standún, „The New *Austrokomödie*“, S.327

<sup>364</sup> Vgl. generell Schweighofer, „Zu oft schon ins Leere gesprochen. Trotzdem“

<sup>365</sup> Siehe dazu etwa die Zahlen des Filmwirtschaftsberichts 2014 <http://filmwirtschaftsbericht.filminstitut.at/14/kino/oe-filme-im-ausland/>, Zugriff am 11.05.2016.

<sup>366</sup> Vgl. Lester Friedman/David Desser/Sarah Kozloff/Martha Nochimson/Stephen Prince (Hg.), *An Introduction to Film Genres*, New York [u.a.]: Norton 2014, S.27.

gelegt, dass die Definitionskriterien eines Genres ausgetauscht, erneuert oder angereichert werden können – Kabarettfilm dadurch auch losgelöst von den Basisfilm-Kondition existieren kann.

Durch die bis hierher erfolgte Erforschung der neun Basisfilme, die allgemeine Wahrnehmung in der Öffentlichkeit – repräsentiert durch die Presse, FilmkritikerInnen oder die KünstlerInnen selber – und durch die wissenschaftlichen Abhandlungen können weitere Filme herangezogen werden, die erklären, wie sich das Genre im Laufe der Zeit erweitert hat. Indes werden nicht alle hier behandelten Filme als Beispielwerke des Genres verstanden: Zusammenhänge mit dem Kabarettfilm funktionieren auch durch formale Vergleiche mit den Basisfilmen, als Positiv- oder als Negativ-Beispiele, um den Kabarettfilm von anderen Filmsorten abzugrenzen, um bestehende Relationen aus der Presse nachzuvollziehen etc. Hierbei wird klar, dass Kabarettfilm nicht nur als Genre mit deduktiven Definitionsmerkmalen zu hinterfragen ist.

### **7.1. Deduktive Genre-Erweiterung**

Im späteren Erweiterungsversuch des Genrebegriffes wird die Bezeichnung des Kabarettfilms von seinem wörtlichen Eigenschaftenkatalog abgesetzt. Das Kabarett wird in Folge als Füllwort für andere Beschaffenheiten verwendet. In dieser Ebene ist der Zugang hingegen noch deduktiv und verharret auf dem Zusammenhang mit dem Kabarett selber.

Der Begriff des Kabarettfilms wurde in dieser Arbeit von Beginn an sehr wörtlich genommen – inhaltlich und formal wurde versucht, die Vereinigung beider Medien zu untersuchen. Innerhalb dieser Methode lautete die Ausgangshypothese, dass zwei Faktoren entscheidend für die Auswahlfilme sind: Kabarett Handlung= Filmhandlung, Kabarettist= Hauptdarsteller und Drehbuchautor. Ein deduktiver Ausbau der Filmbeispiele ergibt sich zum einen durch den Verzicht, beide Faktoren erfüllen zu müssen. Und zum anderen durch eine Abstufung innerhalb der Faktoren. Auffallend ist, müssen für die Erweiterung die direkten Bezüge zum Kabarett fallen gelassen werden, findet man nur mehr sehr lose Relationen. Je weiter sich also von den beiden Ausgangspunkten wegbewegt wird, desto schwieriger sind die Verbindungen herzustellen.

### 7.1.1. Die bedingenden Faktoren im Erweiterungsaspekt

*...betreffend Faktor 1*

Durch den Abbau des formalen Faktors Kabarett Handlung= Filmhandlung müssen sich die weiteren Beispielwerke gewissermaßen aus dem Inneren ergeben. Hier stellen das unstete Erscheinungsbild des Kabarett und demzufolge auch der Basisfilme ein erhebliches Problem dar. Es wurde bereits angedeutet: In einer Kulturlandschaft, welche sich nicht in jenem Ausmaß vom Kabarett hat prägen lassen wie Österreich, würden die Auswahlwerke wohl als Satirefilme bezeichnet werden, als schwarze Komödien, Tragikomödien, Parodien oder Ähnliches. Das Wort Kabarettfilm wäre nicht das erste, das einem in den Sinn kommt. Eine leicht nachvollziehbare Situation: Das Kabarett ist als Gattung an sich so fragil, so veränderbar, so offen, dass es seltsam erscheint, von Grund aus eindeutige Bezüge dazu in einem Spielfilm wahrzunehmen.

Keinem der Auswahlfilme kann man eine Verbindung zum Kabarett oder zu kabarettistischen Methoden zuweisen, die stark genug ist, um vom Produkt ausgehend diese Verbindung nahezulegen. Deswegen sind die Basisfilme so entscheidend. Ohne weitere Untersuchungskriterien sind in der Erweiterung nur jene Filme zu integrieren, die erhebliche Ähnlichkeiten mit einem oder mehreren der Basisprogramme bzw. Basisfilme haben.

Dies bedeutet zum einen, dass mögliche Erweiterungswerke das typische Handlungsgefüge des Kabarettfilms antasten. Ergo, eine einfache Handlung mit Österreich- bzw. Wien- Fokus besitzen und zentrale Figuren aufweisen, die berufliche oder private Misserfolge zu verbuchen haben. Zum anderen ist das Element der kabarettistischen Tendenzen von Relevanz. Diese Elemente wären jene Bezüge, welche an die kabarettistisch-satirischen Eigenschaften der bereits definierten Filme erinnern. Betreffen demnach die komisch-tragischen Tendenzen, den Fiktionalitätsanspruch und das Rollenverhalten.

Scheinbar offensichtliche Umstände für den Kabarettfilm sind indes mit Vorsicht zu behandeln. Dass etwa ein Kabarettfilm per se ein lustiger und komischer Film sein muss, wurde mit einigen der Basisfilme bereits dementiert. Begründet auf dem Dafürhalten, dass der Humor für das Kabarett kein maßgebliches Kennzeichen ist, können Auswahlfilme mit einem erheblichen Anteil an Schwermut und Tragik ebenso gültig sein. So arbeiten einige Filme offensichtlicher mit dem komischen Anteil. *Bad Fucking* oder *3faltig* können zweifelsohne als komische Filme deklariert werden. Andere sind dementgegen viel tragischer in ihrem Erscheinungsbild, *Der Überfall* oder *Gelbe Kirschen* zum Beispiel. Im

übergeordneten Konsens soll aber in feinen Nuancen die Komik eingeschrieben bleiben. Sodass die Filme zumindest in Teilen an Komödien erinnern. Josef Hader sagt etwa über *Der Überfall*: „Als eine spezielle Qualität des Films empfinde ich, dass darin so unklar bleibt, ob es sich um eine sehr witzige Tragödie oder eine traurige, brutale Komödie handelt<sup>367</sup>.“

Österreich als Dreh- und Angelpunkt der Geschichten ist quasi in allen Beispielen gegeben. Wenn auch in Ausnahmen wie *Poppitz* der Handlungsort nicht primär in Österreich bzw. Wien zu suchen ist, machen doch die Charaktere klar, welche Mentalität hier im Mittelpunkt steht.

Weiters rollen viele der Filme Motive auf, die auch in den typischen Handlungsgefügen der Basisfilme auftauchen, etwa ‚Der Außenseiter und die Bewältigung seines Lebens‘. Hierbei gilt das Außenseitertum nicht nur sinnbildlich für die Gefühlswelt und die Gesellschaft, sondern oftmals auch physisch. Räumliche und gesellschaftliche Ausgrenzung verbinden sich in den möglichen Erweiterungsbeispielen immer wieder. In *Immer nie am Meer* finden sich alle drei Protagonisten gefangen in einem Auto wieder, in *Der Überfall* sind wiederum drei Männer eingeschlossen in einer Schneiderei. Dass sie bei niemanden als vermisst gelten, unterstreicht ihren geringen Rang in der Gesellschaft. Der entsprechende physische Zustand des Gefangen-Seins hilft der Akzentuierung des ‚Kein-Entkommens‘ aus der Notlage<sup>368</sup>. In *Contact High* oder *Nacktschnecken* ergibt sich die gesellschaftliche und räumliche Ausgrenzung durch ihre eigenen Machenschaften, welche entweder illegal oder zumindest gesellschaftlich kaum anerkannt wären. Dies bewirkt etwa eine Reise nach Polen oder eine Isolation ans Land. Weitere bekannte Motive sind zum Beispiel Familienzwickigkeiten (Basisfilm *Muttertag*, Erweiterungsfilm *Brüder*) oder ungleiche Paarungen (Basisfilm *Indien*, Erweiterungsfilm *Gelbe Kirschen*).

Unter den Referenzfilmen findet man auch eine relativ große Anzahl an Kriminalfilmen: *Müllers Büro*, *Bad Fucking*, *Komm, süßer Tod*, *Silentium*, *Der Knochenmann*, *Das ewige Leben*, *Kottan ermittelt – Rien ne va plus* und *Polt muss weinen*. Alle Filme, bis auf *Müllers Büro*, basieren auf Vorgängerwerken von (Literatur-)Autoren. Charaktere, Handlungsorte und Erzählweisen stehen trotzdem nicht konträr zum Kabarettfilm. Sie sind schwarz-humorig, nicht besonders ernst oder steif gehalten, die Detektive sind keine allwissenden,

---

<sup>367</sup> Nicht gezeichnet, „Filminfo zu ‚Der Überfall‘“, *Skip*, <http://www.skip.at/film/1132/>, Zugriff am 16.1.2016.

<sup>368</sup> Vgl. Andreas Böhn, „The Resentment of One’s Fellow Citizens Intensified into a Strong Sense of Community’: Psychology and Misanthropy in Frosch’s *Total Therapy*, Flicker’s *Hold-Up*, and Haneke’s *Caché*“, *New Austrian Film*, Hg. Robert Dassanowsky, Oliver C. Speck, New York, NY [u.a.]: Berghahn Books 2011, S.242-250, hier S.244.

allzeitbereiten Verteidiger des Gesetzes, sondern haben Macken und Probleme, die ihre alltäglichen Situationen mit dem Beruf vermischen.

Nun ist es jedoch wie erwähnt problematisch, in dem Pool an Eigenschaften ein Alleinstellungsmerkmal für den Kabarettfilm herauszuarbeiten. Viel eher fügen sich die Thematiken des Kabarettfilms in eine Linie mit einem generellen Trend, der sich nicht nur in den Komödien, sondern etwa auch in den Thrillern des Neuen Österreichischen Films bemerkbar macht. Zum Beispiel die Außenseiterthematik: „An den Rand gedrückte Außenseiter, die sich gegen ihre verständnislose Umgebung wehren, sind [...] immer wieder Helden von Kinogeschichten<sup>369</sup>“, wie Walter Fritz einbringt.

Auch die hier diskutierten Besonderheiten, etwa der aussetzende Fiktionalitätsanspruch, besitzen keine Exklusivität. *Poppitz'* Protagonist Schartl spricht zwar prägnant durch die Kamera – wie bereits gesagt basiert aber das ganze Genre der Mockumentary auf einer Durchbrechung der vierten Wand. Selbst die Darstellung mehrerer Figuren durch eine Person hat für sich alleine nicht Aussagekraft genug. Sie setzt zwar Relationen zum Bühnenauftritt, nicht aber rein zum Kabarett. Wie ebenso schon angeführt wurde: Muster zu finden, die nur von Filmen eines gewissen Genres geteilt werden, ist ein aussichtsloses Unterfangen<sup>370</sup>.

In jedem der Auswahlfilme sind in irgendeiner Art und Weise Ähnlichkeiten zu einem oder mehreren der Basisfilme zu finden, ob inhaltlich oder ästhetisch. Entscheidend ist aber, in wie vielen Punkten diese tatsächlich übereinstimmen und wie markant diese Parallelen sind. Auf Grundlage davon lässt sich beurteilen, ob für einen Film das Merkmal Kabarettfilm tatsächlich angebracht ist, obwohl die formalen Bezüge fehlen. Das Label des „Kabarettfilms“ ist in dieser Hinsicht wie ein Attribut zu verstehen, das dem österreichischen parodistischen, satirischen Spielfilm angefügt wird, um den ZuschauerInnen eine Idee zu geben, was erwartet werden kann. Ein Ansatz, der später auch in einem Zusammenhang funktioniert, der nicht mit dem Kabarett verbunden ist.

### *...betreffend Faktor 2*

Wie später noch ausführlicher erläutert werden soll, ist davon auszugehen, dass vor allem die personellen Umstände für die Bezeichnung des Kabarettfilms sorgen. In dieser Hinsicht würden die Relationen zum Kabarett besonders durch das künstlerische Personal hervorgerufen werden.

---

<sup>369</sup> Fritz, *Im Kino erlebe ich die Welt*, S.282

<sup>370</sup> Schweinitz, „‘Genre‘ und lebendiges Genrebewußtsein“, S.107

Faktor 2 ist im Gegensatz zu Faktor 1 gewissermaßen eine Absolute. Aber auch er ist nicht exklusiv. KabarettistInnen, die gleichzeitig auch als SchauspielerInnen arbeiten, sind in Österreich quasi Alltag. Die BühnenkünstlerInnen des Kabarets haben sich bis heute einen nicht unerheblichen Teil von Film- aber vor allem Fernsehrollen reserviert. Zum einen, weil sie mitunter die Filme selber initiiert haben, zum zweiten, weil die Popularität der KabarettistInnen im Filmgeschäft selten ein Hindernis darstellt, und zum dritten, weil ihnen auch das Können nicht abgesprochen werden kann. So entwickelten sich viele namhafte KabarettistInnen, wie Josef Hader oder Erwin Steinhauer, zu SchauspielerInnen, DrehbuchautorInnen oder RegisseurInnen, deren Werke heute regelmäßig im Kino bzw. im Fernsehen zu sehen sind. Hans Hurch erinnert sich etwa an Josef Hader, als dieser auf der Diagonale witzelte: „So, und jetzt reißen wir Kabarettisten uns auch noch das Filmbudget unter den Nagel<sup>371</sup>.“ Der Anteil an österreichischen Filmen mit Beteiligung aus dem kabarettistischen Feld wäre also viel zu groß und viel zu unterschiedlich, als dass hier jemals ein gemeinsamer Nenner für ein Genre gefunden werden könnte.

In der Abänderung von Faktor 2 für die Erweiterung ist nun festzustellen, dass sich zwar das Engagement reduzieren lässt, dieses jedoch niemals auf null. Schlussfolgern lässt sich dadurch, dass zwar jeder Kabarettfilm einen Kabarettisten/eine Kabarettistin vorzuweisen hat, aber nicht jeder Film mit einem Kabarettisten/einer Kabarettistin ein Kabarettfilm ist.

Je größer die künstlerische Verantwortung des beteiligten Kabarettisten/der beteiligten Kabarettistin ist, desto einfacher lässt sich eine Verbindung zu den Basisfilmen legen. Das wichtigste Stadium bezieht sich deswegen auf den ‚engeren Faktor 2‘ – die relativ deutlichen Sachverhalte von Hauptfigur und Drehbuchmitwirkung. In Anlehnung an die Basisfilme, welche genau die beiden Faktoren erfüllen, haben diese Kriterien die größte Aussagekraft in der Erweiterung des Faktors. Für folgende Filme der Auswahl trifft dies nun zu: *Poppitz*, *Wanted*, *Komm, süßer Tod*, *Silentium*, *Der Knochenmann*, *Das ewige Leben*, *Aufschneider*, *Immer nie am Meer* und *3 Eier im Glas*. Während *Poppitz* von und mit Roland Düringer und *Wanted* in selber Manier mit Alfred Dorfer gemacht wurden, sind die weiteren fünf Filme mit Josef Hader in der Hauptrolle und mit Drehbuchbeteiligung gedreht worden und die beiden letztgenannten Werke von Dirk Stermann und Christoph Grisseemann.

Ein weiteres relevantes Stadium beinhaltet jene Filme, welche in ihren Hauptrollen bzw. Neben-Hauptrollen KabarettistInnen vorzuweisen haben, diese jedoch keine weitere offensichtliche Beteiligung am Werk hatten. Der Fall ist dies bei: *Cappuccino Melange* (Josef

---

<sup>371</sup> Hans Hurch zitiert in Claus Philipp, „Es gibt keinen gemeinsamen Tisch“



Hader), *Müllers Büro* (Andreas Vitásek), die *Fast perfekt-* Trilogie (Vitásek), *Der Überfall* (Roland Düringer, Hader), *Gelbe Kirschen* (Martin Puntigam, Hader), die *Brüder-* Trilogie (Erwin Steinhauer, Wolfgang Böck, Vitásek), *3faltig* (Alfred Dorfer), *3 Herren* (Ottofried Fischer) *Kottan ermittelt – Rien ne va plus* (Lukas Resetarits, Wolfgang Böck), *Polt muss weinen* (Steinhauer), *Der Fall des Lemming* (Düringer) und *Die Mamba* (Michael Niavarani).

Innerhalb dieser Abstufung stellt sich weiters die Frage, ob jene Kabarettisten, welche die Grundlagen für einen oder mehrere der Basisfilme legten, dieses Label noch stärker initiieren können als andere. Dorfer, Düringer und Hader regten entweder gemeinsam oder getrennt acht der neun Basisfilme an. Während also ihr Einfluss auf einige der Basisfilme nicht von der Hand zu weisen ist, haben Stermann und Grissemann keinen der Vorauswahlfilme bestimmt. Ob es förderlich oder hinderlich ist, neu im Metier des Filmes zu sein, ist allerdings streitbar. Josef Hader tauchte mittlerweile in einer ganzen Reihe an Filmen, in verschiedensten Genres, auf. Stermann und Grissemann stellen bis zum heutigen Zeitpunkt keine etablierten Schauspieler in Österreich dar. Somit haftet ihnen das Label ‚Schauspielende Kabarettisten‘ nachhaltiger an als anderen. In welchem Szenario ist der Bezug zum Kabarett aber somit intensiviert?

Ebenso kann in Betracht gezogen werden, dass Bezüge auch quantitativ, durch das wiederholte Auftreten einer bestimmten Anzahl an KabarettistInnen, entstehen. In den Basisfilmen hat sich eine Art Stammbesetzung in den Haupt- und Nebenrollen ergeben, die von einer engen Bindung zwischen den Mitgliedern der österreichischen Kabarettszene zeugt. Einige KritikerInnen vertreten sogar die sehr pejorative Meinung, von einer „Inzuchtszene“<sup>372</sup> sprechen zu können. Sowohl in *Muttertag* als auch in *Hinterholz 8, Freispiel, MA 2412 – Die Staatsdiener, Poppitz* und *Qualtingers Wien* sind, neben Düringer und Dorfer, die weiteren *Schlabarett*-Mitglieder Reinhard Nowak, Andrea Händler und Eva Billisich mit von der Partie. Neben ihnen treten zum Beispiel in *Hinterholz 8* auch noch Lukas Resetarits, Wolfgang Böck, Herwig Seeböck, I Stangl und Gerald Votava auf, welche ebenfalls als Kabarettisten arbeiten. Lukas Resetarits spielte wiederum in *Muttertag, Freispiel* und *Qualtingers Wien* mit. *Poppitz* und *Wanted* weisen ebenso die Besetzung von *Schlabarett* auf, *Wanted* zusätzlich noch Böck, Votava und Michael Niavarani. In *Brüder* stammen alle drei titelgebenden Figuren aus dem Kabarettfach, usw. usf. Das Label „Inzuchtszene“ soll zwar

---

<sup>372</sup> Bruno Jaschke, „Keine Schublade, bitte“, *Wiener Zeitung*, [http://www.wienerzeitung.at/themen\\_channel/wzreflexionen/kompendium/371683\\_Keine-Schublade-bitte.html](http://www.wienerzeitung.at/themen_channel/wzreflexionen/kompendium/371683_Keine-Schublade-bitte.html) 12.03.1999, Zugriff am 30.04.2015.

nicht forciert werden, der Kern der Aussage kann im Grunde genommen aber nur bestätigt werden.

### 7.1.2. *Poppitz* und *Wanted*

Je müheloser die Entsprechung an Faktor 1 und Faktor 2 gelingt, desto einfacher lässt sich das Label „Kabarettfilm“ rechtfertigen. Zwei Filme sind hierbei hervorzuheben: *Wanted* und *Poppitz*.

Eine Vielzahl der angesprochenen Eigenschaften der Basisfilme ist in diesen beiden Beispielen auffindbar. Beide zeigen eine Handlung, die eine beruflich wie privat entmutigte Figur in den Mittelpunkt stellt. Sie erfüllen Kategorien, wie den schleichenden Wechsel von tragischer und komischer Coleur in *Wanted* oder das offene Ansprechen des Publikums durch den Protagonisten in *Poppitz*. Darüber hinaus arbeiten beide mit dem genannten Realitätsverlust und dem Wunschdenken der Protagonisten. Eine Besonderheit ergibt sich in der Örtlichkeit von *Poppitz*, der zum großen Teil in einem ausländischen Urlaubsresort spielt. Der Österreich-Fokus ist durch die Anwesenheit von vielen österreichischen BesucherInnen jedoch ungebrochen. Diese bauen sich in den Ferien ihren eigenen Mikrokosmos auf, bringen quasi Wien ans Meer. Und unterstreichen durch den Zusammenprall mit der ‚anderen‘ Mentalität der deutschen Gäste weiters ihre ausgefallenen Eigenheiten.

Viel wichtiger in diesem Zusammenhang sind jedoch die starken Assoziationen, die *Wanted* in eine Reihe mit *Freispiel* und *Ravioli*, und *Poppitz* in eine Reihe mit *Hinterholz 8* bringen. Schweinitz sagt, wenn es auch nie ein „verbindliches Genremuster“ gäbe, es sich doch immer so etwas wie „canonical stories“ feststellen lassen<sup>373</sup>. Diese sind für ihr Genre als typisch im Erscheinungsbild, ihrer Motivwahl und ihrer Figurenkonstellation für einen gewissen Zeitabschnitt zu betrachten<sup>374</sup>. Die genannten Basisfilme besitzen genug Aussagekraft solche Kanonfilme bzw. „Prototypen<sup>375</sup>“ zu bilden. *Hinterholz 8* vor allem aufgrund seiner Popularität (der erfolgreichste österreichischen Film in Österreich<sup>376</sup>), *Freispiel* und *Ravioli*, wenn auch weniger bekannt, durch ihren Doppelstatus und durch die Ähnlichkeiten, die sie untereinander aufweisen.

---

<sup>373</sup> Schweinitz, „‘Genre‘ und lebendiges Genrebewußtsein“, S.108

<sup>374</sup> Ebd.

<sup>375</sup> Ebd. S.111

<sup>376</sup> Vgl. Birgit Flos, „Ein ‚Kabarettfilm‘?“, *Der Standard*, <http://derstandard.at/2599284/Ein-Kabarettfilm> 28.09.2006, Zugriff am 29.03.2015.

In dieser Linie können sich *Poppitz* und *Wanted* als Kabarettfilme verdeutlichen. Da sie in ihrem Stil den Assoziationsfilmen sehr ähnlich sind, verwundert es gewissermaßen, dass jene vorangehenden Beispiele auf Kabarettprogrammen basieren, die anderen beiden jedoch nicht. Und, dass jene in der engeren Definition des Wortes deswegen als Kabarettfilme gelten, die anderen beiden jedoch nicht. Wiederum beruht dies auf dem erheblichen Einfluss der Kabarettisten. Beide Filme sind geprägt von jeweils einem Menschen: Alfred Dorfer (*Wanted*) und Roland Düringer (*Poppitz*). Sie spielen nicht nur die Hauptrollen, sondern waren auch alleine oder mitwirkend am Drehbuch beteiligt, haben ihre Handschrift also schon vor Drehbeginn in die Projekte eingebracht. Roland Düringer befindet zwar, „daß ‚poppitz‘ von seiner ganzen Art her relativ weit weg ist von dem, was ‚Hinterholz 8‘ war<sup>377</sup>“. Doch eigentlich lässt sich das charakteristische Erscheinungsbild eines Düringer-Films relativ einfach in *Poppitz* wiederfinden: Düringer agiert zumeist in einer offeneren Komik, mit unbeherrschten bis cholерischen Typen. Sowohl in *Hinterholz 8* als auch in *Poppitz* steht ein in dieser Manier handelnder Mann im Zentrum der Geschichte. Er hat berufliche und existenzielle Sorgen, welche sich auf sein Verhältnis in der Kleinfamilie auswirken, es wird die Flucht aus der Stadt initiiert etc.

Auch bei Dorfer ergeben sich Verknüpfungen mit seinen Basisfilmen durch ein sehr ähnliches Erscheinungsbild: Wie bereits einmal angesprochen arbeitet er subtiler, mit einem auffällig melancholischen Anteil in seinen Werken, seine Protagonisten sind oftmals stillere, gebrochene Typen, etc. Claus Philipp erkennt an Dorfer einen „Hang zur Weltflucht“, den er sowohl in *Freispiel*, *Ravioli* als auch in *Wanted* herauslässt<sup>378</sup>. *Wanted* funktioniert also als ein Exempel von Dorfers Ausdrucksform.

Hinzu kommt, dass nicht nur Düringer und Dorfer vice versa einen Auftritt im Kabarettfilm des anderen hatten, sondern auch die Mitwirkenden von *Schlabarett* in beiden Filmen spielten. Der Eindruck über die enge bis gar inzestuöse Beziehung des Kabarettfilmensembles erfährt hier also keine Minderung.

### **7.1.3. Die Schwierigkeit in der deduktiven Erweiterung**

Eindeutige Bezüge zu den Basisfilmen hervorzuheben ist die fruchtbringendste Methode, neue Filme in die deduktive Liste einzufügen, wie erwähnt wurde. Es entbindet einen davon,

---

<sup>377</sup> Peter Blau, „Die vermeintlich sichere Fährte: Interview mit Roland Düringer“, *Roland Düringer in Poppitz: So lustig kann nur Urlaub sein. Das Buch zum Film von Harald Sicheritz*, Hg. Georg Hoanzl, Wien: Hoanzl 2002, S.145-149.

<sup>378</sup> Claus Philipp, „Western und Weltflucht. ‚Wer Visionen hat, braucht einen Arzt‘: ‚Wanted‘“, DVD-Klappentext *Wanted*, *DerStandard*-Edition #74 (2007), Regie: Harald Sicheritz, A 1999.

kabarettistische Tendenzen im Film auf eigene Faust finden zu müssen. Was aufgrund der besprochenen fehlenden Exklusivität der Merkmale schwierig ist. Während dies mit *Poppitz* und *Wanted* relativ reibungslos funktioniert, ist an diesem Punkt aber schon wieder Einhalt geboten.

Zu Anfang dieses Kapitels wurde gesagt, die Feststellung des Ausgangsmediums würde kein Genre bestimmen können. Klar wird aber, dass dies das einzige aussagekräftige Element ist, welches allen Basisfilmen übergreifend eingeschrieben ist. Da sie ansonsten inhaltlich und ästhetisch zu breit gefasst sind. In der deduktiven Erweiterung läuft man nun Gefahr, Kabarettfilm synonym mit österreichischer (Tragi-)Komödie werden zu lassen bzw. schwarzen Humor mit kabarettistischen Tendenzen gleichzusetzen. Diese Phänomene wurden zwar als Eigenschaften des Kabarettfilms behandelt, wie gesagt sind sie aber nur unter Vorbehalt als Bestimmungsmerkmale für die Erweiterungsfilme gültig. Gleiches gilt für den Faktor des beteiligten Kabarettisten/der beteiligten Kabarettistin, der alleine durch die bis heute in dieser Hinsicht entstandenen Fülle an Filmen zu weitläufig für eine Begriffsbezeichnung wäre.

Zu unterstreichen ist deswegen – an jener Stelle können keine Absolute mehr gezogen werden. Der Anhaltspunkt, Kabarettfilm gäbe den ZuschauerInnen einen Eindruck darüber, welche Art von Film sie zu sehen kriegen (nach den Definitionskriterien, die in dieser Arbeit diskutiert wurden) und mit wem sie ihn zu sehen kriegen (KabarettistInnen in größerer künstlerischer Beteiligung), kann hier nicht mehr in entsprechender Weise adaptiert werden. Einige Werke befinden sich in einem Zwischenstadium, da ihre Bezüge zu den Basisfilmen bzw. zu kabarettistischen Tendenzen je nach Fokus übereinstimmend genug bzw. in manchen Instanzen zu wenig übereinstimmend sind. Wie sich im Exkurs feststellen lässt, passen Filme, wie *Aufschneider*, *Immer nie am Meer*, *Der Überfall*, *Komm, süßer Tod* etc. zwar entweder inhaltlich oder personell, in den meisten Fällen sind die Berührungspunkte von beiden Faktoren aber nicht aufschlussreich genug. Ferner kommt hinzu, dass es, trotz des deduktiven Zugangs, äußerliche Faktoren gibt, welche die Zuteilung beeinflussen können. So sind Filme, die relativ neu produziert wurden, schwieriger den Basisfilmen gegenüberzustellen als ältere. Die Eindrücke sind in den weiteren Beispielfilmen lediglich in subjektivem Ausmaß zu bewerkstelligen, sodass Thesen nur mit „eher“ oder „eher weniger“ unterstützt werden können. Darunter leidet die Aussagekraft der Erfassungen. In einem Exkurs werden noch einmal gesondert alle Filme durchgegangen, die in der Referenzfilmliste aufgetaucht sind, um aufzuzeigen, an welchen Aspekten es quasi ‚scheiterte‘.

Als Argument bei KritikerInnen und besonders den zumeist skeptischen KünstlerInnen der Filme ist an sich nur die „systematische“<sup>379</sup> Genredefinition stichhaltig. Die formalen Bezüge von Faktor 1 zusammen mit Faktor 2 sind jene schlagkräftigen Umstände, die den Begriff „Kabarettfilm“ vorbehaltlos rechtfertigen können. Eine Feststellung, deren Maßgeblichkeit im Paradigmenwechsel und in der Diskussion ersichtlich wird.

## 7.2. Kabarettfilm unter dem Paradigmenwechsel

In der bisher verfolgten Zugangsart wurde die Ausrichtung des Genres primär im Text gesucht. Dies ist eine literaturwissenschaftliche Herangehensweise an das Genre und blendet die industrielle und öffentliche Wahrnehmung, welche für das Medium Film laut Rick Altman erheblich zu tragen kommt, zum großen Teil aus<sup>380</sup>. Er sagt: „[F]ilm genres are by definition not just scientifically derived or theoretically constructed categories, but are always industrially certified and publicly shared“<sup>381</sup>.

Die bis jetzt erfolgte Definition der Kategorie des Kabarettfilms vernachlässigte jegliche externen Betrachtungsweisen, und lieferte damit nur ein halbes Bild des *Konstruktes*, welches ein Genre darstellt. Die tatsächliche Verwendung des Begriffes von Presse-, Künstler- oder Kritikerseite zeigt in einigen Aspekten erhebliche Unterschiede zur deduktiv-formalen Herangehensweise. Damit wird die Gemachtheit des Genrebegriffes deutlich und wie sich sein Gebrauch im Laufe der Zeit verändern kann.

Die Genrebezeichnung fungiert auch hier als Konzeptbaustein, um den Rezipierenden eine Idee zu geben, welche Art von Film sie erwarten und mit wem sie diese erwarten können. Die beiden Aspekte – Erscheinungsbild und Beteiligung – erweitern sich in diesem gesellschaftlichen Gesichtspunkt jedoch über das Kabarett hinaus. In den Genretheorien, besonders bei Jörg Schweinitz, wird ausgeführt, warum bei diesem „filmkulturellen Paradigmenwechsel die Einheit des Genrebewußtseins nicht zusammenbrechen muß“<sup>382</sup>. Er sagt, basierend auf Lew Wygotskis *Denken und Sprechen*: „[E]in Genrebewußtsein [kann sich] gravierend verschieben, ohne daß diese Verschiebung bewußt als grundlegende Veränderung reflektiert wird“<sup>383</sup>. Somit sind die Kriterien, die eine Bezeichnung ausmachen, im Laufe der Zeit immer andere, das dritte Kriterium kann Ähnlichkeiten zum zweiten zeigen,

---

<sup>379</sup> Schweinitz, „‘Genre‘ und lebendiges Genrebewußtsein“, S.113

<sup>380</sup> Vgl. Rick Altman, *Film/Genre*, London: BFI Publ. 2000, S.15f.

<sup>381</sup> Ebd. S.16

<sup>382</sup> Schweinitz, „‘Genre‘ und lebendiges Genrebewußtsein“, S.112

<sup>383</sup> Ebd.

braucht aber keine mehr zum ersten etc.<sup>384</sup>. In eben dieser Theorie würde sich die Bezeichnung „Kabarettfilm“ von einem praktischen Zusammenhang mit dem Kabarett ohne Probleme loslösen können und neue Kategorien für die Namensgebung entstehen lassen.

Damit in Zusammenhang ist festzustellen, dass Legitimität keine Sinnhaftigkeit vorwegnimmt. Ein Paradigmenwechsel kann zwar ergründet werden. Vermeintliche Filmeigenschaften, welche durch die Gesellschaft, Presse-, Künstler- oder Kritikerseite zugeschrieben werden, lassen sich jedoch besser oder schlechter in den tatsächlichen Beispielwerken nachweisen.

### **7.2.1. Der schauspielende Kabarettist/Die schauspielende Kabarettistin**

Die KabarettistInnen, wurde gesagt, legen in vielerlei Hinsicht den Grundstock für die Bezeichnung „Kabarettfilm“. In einer Art maximalen Erweiterung von Faktor 2 kann das alleinige Mitwirken eines Kabarettisten/einer Kabarettistin dafür sorgen, dass das Projekt in der Presse „Kabarettfilm“ titulierte wird.

In manchen Fällen werden Filme als Kabarettfilme bezeichnet, obgleich jene Faktoren, welche an kabarettistische Methoden erinnern, in den betreffenden Werken so gut wie kaum aufzufinden wären. So wurde etwa Alfred Dorfer am Set des *Tatorts* „Zwischen den Fronten“ gefragt, ob seine und Andreas Vitáseks Präsenz den Film nun zum Kabarettfilm mache<sup>385</sup>. Die These, der filmische Auftritt eines Kabarettisten/einer Kabarettistin mache den Film lustig<sup>386</sup>, und die These, die künstlerische Beteiligung Sorge für die Bezeichnung „Kabarettfilm“, gehen Hand in Hand. Haltbar sind beide Auslegungen nicht. Ein Problem liegt jedoch im Nicht-Loslösen-Wollens der ZuseherInnen vom ersten Standbein. Das bedeutet, übertrieben gesprochen: Auch nach der fünfzehnten Film- und Fernsehrolle bleibt Roland Düringer der ‚schauspielende Kabarettist‘. Dies gilt besonders für die Krimiverfilmungen unter den Auswahlfilmen<sup>387</sup>. Der Anstoß zu einer Verbindung entspinnt sich aufgrund der Biographie der Hauptdarsteller. Josef Hader ist Simon Brenner, Lukas Resetarits ist Adolf Kottan und Erwin Steinhauer ist Simon Polt. Die Rezeption des Publikums verharrt in der Position, jene

---

<sup>384</sup> Schweinitz, „‘Gerne‘ und lebendiges Genrebewußtsein“, S.112

<sup>385</sup> Vgl. Christine Imlinger, „Der Kabarettist als Bösewicht: Alfred Dorfer gibt sein Tatort-Debüt“, *Die Presse*, [http://diepresse.com/home/leben/mensch/743786/Kabarettist-als-Bosewicht\\_Dorfer-gibt-sein-TatortDebut?from=suche.intern.portal](http://diepresse.com/home/leben/mensch/743786/Kabarettist-als-Bosewicht_Dorfer-gibt-sein-TatortDebut?from=suche.intern.portal) 26.03.2012, Zugriff am 20.05.2015.

<sup>386</sup> Vgl. Standún, „On the road to nowhere?“, S.72

<sup>387</sup> Regina Standún zählt etwa *Komm, süßer Tod* oder *Silentium* zu den Kabarettfilmen, „The New Austrokomödie“, S.320

Personen in ihrer zumeist ‚primären Kunst‘ des Kabarettis wahrzunehmen und keinen einfachen Wechsel im Fach festzustellen.

Besonders aus künstlerischer Sicht scheint das Wort auf Missfallen zu stoßen, wenn jener Umstand, der hier als Faktor 2 beschrieben wurde, zur Triebfeder des Terminus stilisiert wird. So erwähnt Wolf Haas: „Mir ist das mit dem Kabarettfilm eher wurscht. Der Josef Hader ist etwas empfindlicher, wenn alles als Kabarettfilm denunziert wird, nur weil er mitspielt<sup>388</sup>.“ Alfred Dorfer sieht sich gar als mit dem Terminus „Kabarettfilm“ gleichgesetzt und spricht eine wertbefreite formale Zuwendung an den Begriff von Beginn an ab. Er beurteilt: „Das ist ursprünglich ein Schimpfwort gewesen und hat sich gegen Sicheritz, Düringer und mich gerichtet<sup>389</sup>.“

Fehlende kabarettistische Anteile sind hier nur ein Grund für die ablehnende Haltung. Die Kritik am Wort ergibt sich vielmehr dadurch, Kabarettfilm nicht als Genrebezeichnung wahrzunehmen, sondern als Qualitätskennzeichen über die KünstlerInnen selber<sup>390</sup>. Erwin Steinhauer sagte etwa über *Brüder*: „Auch wenn die drei Hauptdarsteller großteils auch kabarettistisch arbeiten – ‚Brüder‘ ist kein Kabarettfilm, sondern ein Schauspielerfilm<sup>391</sup>.“ Kabarettfilm anstatt Schauspielerfilm bzw. LaiendarstellerInnen anstatt SchauspielerInnen scheint Steinhauers persönliche Interpretation des Begriffes zu sein.

In der Auflösung des engen Personenfaktors lassen sich weiters Bezüge durch die andere Cast und Crew der Filme herstellen. Da eine Reihe an Beteiligten vor und hinter der Kamera in vielen der Beispielfilme gleich war, bildeten auch sie sich zu einem Merkmal des Kabarettfilms heraus.

Der prominenteste Name, welcher in dieser Hinsicht zu nennen ist, ist Harald Sicheritz. Er führte Regie bei fünf der neun Basisfilme (*Muttertag*, *Hinterholz 8*, *Freispiel*, *Qualtingers Wien*, *MA 2412 – Die Staatsdiener*), bzw. bei neun Filmen in der großen Auswahl (zusätzlich noch *Wanted*, *Poppitz*, *3faltig*, *Bad Fucking*). Sicheritz arbeitete vor allem mit Alfred Dorfer

---

<sup>388</sup> Haas interviewt bei René Freund, „Haas: Der Wolf im Haaspelz“, *Wiener Zeitung*, [http://www.wienerzeitung.at/themen\\_channel/wzreflexionen/kompendium/220193\\_Haas-Der-Wolf-im-Haaspelz.html](http://www.wienerzeitung.at/themen_channel/wzreflexionen/kompendium/220193_Haas-Der-Wolf-im-Haaspelz.html) 22.12.2000, Zugriff am 25.04.2015.

<sup>389</sup> Michaela Knapp, „Alfred Dorfer gut im Bilde“, *Format*, <http://www.format.at/home/alfred-dorfer-bilde-204658> 01.05.2008, Zugriff am 11.04.2015.

<sup>390</sup> Alfred Dorfer spricht vom „pejorativen Logo ‚Kabarttfilm‘“. In: Nicht gezeichnet, „Interview mit Alfred Dorfer: Wenn ein Ertrinkender Bademeister wird...“, *Der Standard*, <http://derstandard.at/1179246/Interview-mit-Alfred-Dorfer--Wenn-ein-Ertrinkender-Bademeister-wird-> 12.1.2003 (Print) /23.7.2004, Zugriff am 15.04.2015.

<sup>391</sup> Nicht gezeichnet, „TV-Premiere für Murnbergers ‚Brüder‘“, *Der Standard*, <http://derstandard.at/965023/TV-Premiere-fuer-Murnbergers-Brueder> 28.05.2002, Zugriff am 16.04.2015.

und Roland Düringer zusammen. Sie stellten eine Art Allianz dar, unter welcher Sicheritz das Label „mitbegründet“ habe<sup>392</sup>. In dieser Koppelung an den Kabarettfilm hat Sicheritz augenfällig mit Vorurteilen zu kämpfen, die auch den KabarettistInnen bekannt sind. In einem Interview über den Film *Wanted* äußerte er: „Das grundsätzliche Problem jedes Regisseurs, ob Österreicher oder sonstwoher, ist, daß man nicht gerne in eine Schublade gesteckt werden möchte<sup>393</sup>.“ *Muttertag*, *Freispiel* oder *Hinterholz* 8 als seine ersten filmischen Arbeiten sorgten dafür, dass Sicheritz in der Presse immerzu in das komische Fach gedrängt wurde. Und seine Werke immerzu mit dem Label des „Kabarettfilms“ verglichen wurden. So werden nicht nur Komödien wie *3faltig* oder *Bad Fucking* mit der Genrebezeichnung in Bezug gesetzt, sondern auch der oben angesprochenen *Tatort*, der unter seiner Regie entstand. Sicheritz und die Genrebezeichnung des Kabarettfilms, wie im Anschluss dargestellt werden soll, sind mit einer ähnlichen Problematik konfrontiert: Ein vielfältiges Erscheinungsbild wird in einfache Muster hineingezwängt.

### 7.2.2. Kabarettfilm als schlechte Komödie

Es wurde bereits angedeutet, dass die KünstlerInnen den Begriff des Kabarettfilms für ihre Werke eher ablehnen. Grund hierfür ist unter anderem, dass sich das Wort „Kabarettfilm“ im Kulturjournalismus als Synonym für ein Schimpfwort in Verwendung gebracht hat. Zur Abgrenzung vom Terminus des Kabarettfilms in Bezug auf seinen Film *Wie man leben soll* versicherte David Schalko etwa: „Er ist keine Wuchtelparade, [...]“<sup>394</sup>.

Handlungstechnische und ästhetische Komponente werden hierbei mit bestimmten Ansätzen in Zusammenhang gebracht, die es zulassen, von einem „pejorativen Logo ‚Kabarettfilm‘“ zu sprechen<sup>395</sup>. Etwa brachiale Komik, wenig Handlung, kaum Tiefgang in den Charakteren usw. Kabarettfilm steht für eine qualitativ wertlose Komödie. Die Gleichsetzung des Wortes mit negativen inhaltlichen Ansätzen ist eines der Hauptparadigmen, das in der Kritik und der Presse festzustellen ist. Dadurch lassen sich Variationen des Begriffes in der Form von „Kabarett-Filmchen“<sup>396</sup> etc. begreiflich machen.

---

<sup>392</sup> Claus Philipp, „Kopf des Tages: Erfolgreichster Guerilla im Austrokin“, *Der Standard*, <http://derstandard.at/1070708/Erfolgreichster-Guerilla-im-Austrokin> 14.09.2002 (Print)/26.03.2005, Zugriff am 02.04.2015.

<sup>393</sup> Jaschke, „Keine Schublade, bitte“

<sup>394</sup> David Schalko zitiert in Veronika Franz, „Schalko: ‚Wer will schon DJ Ötzi sein?‘“, *Kurier*, <http://kurier.at/kultur/schalko-wer-will-schon-dj-oetzi-sein/732.446> 02.10.2011, Zugriff am 23.04.2015.

<sup>395</sup> Nicht gezeichnet, „Interview mit Alfred Dorfer: Wenn ein Ertrinkender Bademeister wird...“

<sup>396</sup> Otto Friedrich, „Immer nie am Meer“, *Die Furche*, <http://www.furche.at/system/downloads.php?do=file&id=543> 10.2007, Zugriff am 29.03.2015.



GeringschätzerInnen des Kabarettfilms sagen: Das Genre steht für eine Art Film, die „Spaß-Terror“<sup>397</sup> betreibt, mit einer Reihe an Personen, die an eine „Inzucht-Szene“<sup>398</sup> erinnert. Dies verleiht dem Ansatz ‚Der Genreterminus gäbe eine Idee wie und mit wem der Film sei‘ einen sehr negativen Beigeschmack. Vor allem jene Kabarettfilme, die eine offensichtlichere Austragung des Humors verfolgen, haben mit großer Wahrscheinlichkeit die Meinung über den „Spaß-Terror“ in Bewegung gebracht. Etwa *Muttertag* oder *Hinterholz* 8. Das Bild, das hier jedoch über den Humor in den Filmen gemalt wird, maximiert quasi jeden Ansatz von Brachialität und Oberflächlichkeit. Christoph Huber schreibt über *Muttertag*:

„Gelächter im Gemeindebau: eine mörderische Familienzusammenkunft von Milieu-Karikaturen, platt in den Pointen, visuell unbedarft und brachial in der Anlage. *Muttertag* brachte nicht nur jene Personen zusammen, die im Folgenden mit dem ungeliebten Begriff ‚Kabarettfilm‘ quasi synonym wurden - Regisseur Sicheritz, die Schauspieler Alfred Dorfer, Roland Düringer, Reinhard Nowak -, sondern die Ästhetik des Genres vorab auf den Punkt: Das Wichtigste ist, den Abstand zwischen zwei Wuchteln möglichst kurz zu halten.“<sup>399</sup>

In diesem Zusammenhang werden die Filme auf ein einziges Ziel heruntergebrochen: Die Menschen auf billige Art und Weise zum Lachen zu bringen. Die Vermittlung des Humors ist das maßgebliche negative Paradigma des Kabarettfilms. Unter dem scheinbaren Hauptbeweggrund des Lachens werden jene Eigenschaften, die im Definitionsteil über kabarettistische Tendenzen zur Sprache kamen, starker Kritik unterzogen. Was als Mittel der Satire gewertet wurde, Figuren als Abbilder eines bestimmten Typen darzustellen, wird in der Kritik in „ein Geblödel, das auf dem kürzesten Weg das Einverständnis mit den Vorurteilen des Publikums sucht“<sup>400</sup> umgemünzt. Die surrealen Wendungen werden zu ängstlichen Ausflüchten daraus, den Film als Realitätsabbildung zu definieren<sup>401</sup>. Der Anti-Held der Geschichte sei eine „Witzfigur“<sup>402</sup>, mit „konsequent unsympathische[m] Auftreten“<sup>403</sup>, etc. Kabarettfilm wird demnach mit Annahmen gleichgesetzt, die auch der Comedy unterstellt werden: Unterhaltung ohne Anspruch<sup>404</sup> und Lachen rein um des Lachens willen<sup>405</sup>.

---

<sup>397</sup> Jaschke, „Keine Schublade, bitte“

<sup>398</sup> Ebd.

<sup>399</sup> Christoph Huber, „Alles wurscht im Wuchtelland: Denkverbot!“, *Die Presse*, [http://diepresse.com/home/kultur/film/271569/Alles-wurscht-im-Wuchtelland\\_Denkverbot?from=suche.intern.portal](http://diepresse.com/home/kultur/film/271569/Alles-wurscht-im-Wuchtelland_Denkverbot?from=suche.intern.portal) 28.08.2002, Zugriff am 02.04.2015.

<sup>400</sup> Hans Hurch zitiert in Philipp, „Es gibt keinen gemeinsamen Tisch“,

<sup>401</sup> Vgl. Huber, „Alles wurscht im Wuchtelland: Denkverbot!“

<sup>402</sup> Isabella Reicher, „Filmregisseur Florian Flicker gestorben“, *Der Standard*, <http://derstandard.at/2000004696400/Florian-Flicker-1965-2014> 24.08.2014, Zugriff am 16.04.2015.

<sup>403</sup> Christoph Huber, „Kritik Kabarettfilm: Der ständige Filmriss“, *Die Presse*, [http://diepresse.com/home/kultur/film/146016/Kritik-Kabarettfilm\\_Der-staendige-Filmriss?from=suche.intern.portal](http://diepresse.com/home/kultur/film/146016/Kritik-Kabarettfilm_Der-staendige-Filmriss?from=suche.intern.portal) 03.03.2005, Zugriff am 02.04.2015.

<sup>404</sup> Reinhard, *Warum heißt Kabarett heute Comedy?*, S.157

<sup>405</sup> Nagel, „Comedy“, S.138

Diese Ansätze und jegliche subjektive Meinung über die einzelnen Filme sind zwar zulässig. Nichtsdestoweniger kann festgestellt werden, dass der Begriff „Kabarettfilm“ in der Kritik ausgebreitet oder viel mehr reduziert wird auf Eigenschaften, die im großen Bild nicht haltbar sind. Der hier behandelte Terminus tastet ein ganzes Spektrum an unterschiedlichen Darstellungsweisen ab. Besonders in den komischen Tendenzen, die in den Bewertungen stark vereinfacht werden. Andere Eigenschaften der genannten Filme werden in diesem Zusammenhang zumeist ausgeblendet, ebenso wie jene Beispielwerke, welche subtilere Formen der Komik zeigen. Dass sich Kabarettfilm in den Augen mancher JournalistInnen und KritikerInnen mit „Pointenschleuderern<sup>406</sup>“ oder Ähnlichem auf eine Stufe stellen lässt, ist somit nur durch eine andere Zusammenstellung der Auswahlwerke erklärbar. Zusätzlich entsteht der Eindruck, dass *Muttertag* als einer der ersten Kabarettfilme und *Hinterholz 8* als der erfolgreichste Kabarettfilm in ihrer Kombination Reichweite genug hatten, dem Genre als Ganzes ihre Erkennungszeichen, wie etwa grobschlächtigen Humor, einzuschreiben.

An dieser Stelle verliert sich das Paradigma des Kabarets. Kabarettfilm wird hier mit Klamaukfilm gleichgesetzt. Schauspieler Gregor Seberg meint etwa: „Klamauk in Krimis möge er gar nicht: ‚In Österreich wird sofort alles ein Kabarettfilm, furchtbar‘<sup>407</sup>.“ Dadurch passiert es, dass Filme wie *Ravioli* in der Meinung einiger ZeitungsmacherInnen nicht als Kabarettfilme gelten, weil keine offensichtlichen Pointen darin zu finden seien<sup>408</sup>. *Der Überfall* sei auch kein Kabarettfilm, weil „der Witz vielmehr aus der Situation heraus“ entstehe<sup>409</sup>. Ein Argument zur Exklusion, das Josef Hader selber einbrachte. Gleichzeitig wird jedoch erwähnt, dass *Der Überfall* deswegen dem Film *Indien* sehr ähnele<sup>410</sup>, welcher dementsprechend auch nicht als Kabarettfilm gewertet wird.

Somit ergibt sich der eigentümliche Umstand, dass dem Kabarettfilm einerseits Eigenschaften zugeteilt werden, welche längst nicht in allen Beispielfilmen aufzufinden wären, und andererseits dem Kabarettfilm Eigenschaften abgesprochen werden, welche sich in der hier verwendeten Auswahl der Basisfilme eindeutig feststellen lassen. Besonders auffällig ist dies, wenn die Kabarettfilme mit einer als neu empfundenen Generation von Komödien verglichen

---

<sup>406</sup> Vgl. Thomas Mießgang, „Generation Umhängetasche“, *Zeit*, <http://www.zeit.de/2014/07/michael-ostrowski> 06.02.2014, Zugang am 29.04.2015.

<sup>407</sup> Guido Tartarotti, „Arm, dreckig, aber vielleicht lustiger“, *Kurier*, <http://kurier.at/kultur/gregor-seberg-arm-dreckig-aber-vielleicht-lustiger/112.920.389> 10.02.2015, Zugriff am 22.04.2015.

<sup>408</sup> Nicht gezeichnet, „Interview mit Alfred Dorfer: Wenn ein Ertrinkender Bademeister wird...“

<sup>409</sup> Nicht gezeichnet, „Filmfestival in Locarno: Österreichische Produktion prämiert Bronzener Leopard für ‚Der Überfall‘“, *Wiener Zeitung*, [http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/film/346000\\_Bronzener-Leopard-fuer-Der-Ueberfall.html](http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/film/346000_Bronzener-Leopard-fuer-Der-Ueberfall.html) 14.08.2000, Zugriff am 15.04.2015.

<sup>410</sup> Ebd.

werden. Über die Ostrowski-Glawogger Kooperationen wie *Nacktschnecken* schreibt Thomas Mießgang etwa:

„Nach der endlosen Flut der erfolgreichen Kabarettfilme, in denen Pointenschleuderer ihre Gags abfeuerten und die Handlung meist nur ein dürftiges Gerüst war, ging es der neuen Generation darum, Milieus genau zu beschreiben und Filmhandlungen zu erfinden, die zwar aberwitzig sein mochten, aber in sich stimmig waren.“<sup>411</sup>

Dort werden Attribute diskutiert, welche, wenn auch nicht hundertprozentig zum hier definierten Kabarettfilm passend, ebenso wenig auf die neuen Filme zutreffen. Was sich hier als Problem herausstellt ist, dass das Label „Kabarettfilm“ zwar aufgeladen ist mit negativen Eigenschaften, aber kaum erwähnt wird, an welchen Beispielwerken dies festzumachen ist. Während man jene erwähnten Rückschlüsse ziehen kann, dass *Muttertag* und *Hinterholz 8* den Spaß-Terror initiiert haben, können andere vermeintliche Kennzeichen mit diesen Filmen nicht in Einklang gebracht werden. Dadurch werden letzten Endes Vergleiche mit Werken gezogen, die so gar nicht existieren. Warum man dem Kabarettfilm etwa abschreiben könne, Milieus zu durchleuchten, wenn die Wiener Mittel- bis Unterschicht quasi den Rahmen jeder einzelnen Geschichte stellt, und *Nacktschnecken* zum Beispiel eine in sich geschlossene Komödie sei, *Hinterholz 8* aber nicht, ist praktisch nur schwer zu erklären. Filme wie *Ravioli* oder *Freundschaft* lassen tatsächlich nur wenig Handlung erkennen, bleiben aber in ihren Pointen sehr zurückhaltend. Andererseits können offensichtlicheren ‚Wuchtelshleudern‘ wie *Muttertag* nicht aberkannt werden, dass sie ein zumindest passabel ausgefeiltes Handlungsgerüst besitzen.

Sehr oft fehlt es also an konkreten Bezügen, die nachvollziehen ließen, wie diese negativ besetzten Aspekte in das Wort Kabarettfilm projiziert wurden. Wie im deduktiven Teil bereits zur Sprache kam: In der Praxis steht die Vielfalt des Erscheinungsbildes verallgemeinernden Kriterien im Weg.

---

<sup>411</sup> Mießgang, „Generation Umhängetasche“

## 8. Diskussion des Begriffes

### 8.1. Verwendung des Begriffes

#### *Das breite Paradigma*

Während es nicht ungewöhnlich erscheint, dass die Beispielwerke je nach KritikerIn unterschiedlich beurteilt werden, so ist doch verwunderlich, wenn die unterschiedlichen zugeschriebenen Eigenschaften allesamt zeitgleich als typisch für den Kabarettfilm gelten. Kabarettfilm kann als neutrale Genrebezeichnung verwendet werden, als Etikett für einen komödiantischen Kommerzfilm, die Beschreibung einer plakativen Art der Humorvermittlung, als Auskunft über die Besetzung usw. Die Erwartungshaltung an das Wort ist je nach befragter Partei eine andere. Sie wird zwar in ihrer Rechtfertigung schwieriger, je weiter man sich von den formalen Bedingungen des Kabarets wegbewegt, aber dennoch selten von jemanden in Zweifel gezogen.

Im Falle des Kabarettfilms muss erwähnt werden, dass nicht gut ergründet werden kann, ob sich ein Paradigmenwechsel überhaupt aus einer zunächst systematischen Genrebezeichnung herausentwickelte. Vielmehr steckt der Begriff des Kabarettfilms in einem seit jeher feststellbaren Zwischenstadium. In Presse, Kritik, Produktion und Wissenschaft ist kein Konsens darüber zu finden, was diese Bezeichnung genau ausdrücken soll. Die Ambivalenz beginnt sogar noch einen Schritt früher: Kabarettfilm wird zum Teil als Bezeichnung an sich angezweifelt. Es herrscht also keine Einigkeit zwischen Kunstmachenden und –rezipierenden, ob das Wort überhaupt existenzberechtigt sei, bzw. welche Filme in die Auswahl gehören.

Man findet deswegen in den Quellen unterschiedlichste Herangehensweisen an das Wort: „Kabarettfilm“ kann als Fixum verwendet werden, zweifellos und statisch, aber auch hypothetisch, negativ oder fragend.

Dieser breite Definitionsansatz erklärt sich zum einen durch die Produzentenseite. Filmgenres müssen immer „industrially certified and publicly shared“<sup>412</sup> sein sagt Rick Altman. Hierzu muss aber erwähnt werden, dass eine Beglaubigung von den Machern der Kabarettfilme kaum stattgefunden hat. Regina Standún weist darauf hin: „[T]he term *Kabarettfilm* has received a lot of negative criticism from both the film directors and producers, [...]“<sup>413</sup>. Die künstlerische Seite verwehrt zumeist die wertbefreite formale Zuwendung an den Begriff,

---

<sup>412</sup> Altman, *Film/Genre*, S.15f.

<sup>413</sup> Standún, „On the road to nowhere?“, S.67f.

negiert ihn, oder setzt ihn mit anderen Komponenten in Zusammenhang – nimmt ihn teilweise ebenso abschätzig her wie mancher Kritiker/manche Kritikerin. Das, was Jörg Schweinitz das „historische Genrebewußtsein“ nennt, und sowohl von rezipierender als auch produzierender Seite funktionieren soll<sup>414</sup>, erlebt im Falle des Kabarettfilms also eine starke Einseitigkeit.

Ein fehlender Konsens zum Begriff des Kabarettfilms erklärt sich zum zweiten durch die mangelnde wissenschaftliche Aufarbeitung der Entstehung des Ausdrucks und der Eigenschaften der Filme. Wie einleitend schon erwähnt und womöglich aufgrund der vermeintlich niedrigen Qualität der Kabarettfilme, stellen die Werke in Relation zu ihrem Bekanntheitsgrad nur einen kleinen Teil in der Beschäftigung mit dem österreichischen Film dar.

Hans Hurch sprach in Zusammenhang mit dem Ausdruck des Autorenfilms von einem „Formproblem“ von Begriffsbezeichnungen<sup>415</sup>: „[M]an entwickelt eine Sprache, eine Stilistik, die sich selber perpetuiert und wo diese Begriffe sich immer wieder wiederholen – wie so ein Fertigbausystem<sup>416</sup>“. Er verweist damit darauf, wie sinnbefreit bzw. leer dieses Wort, besonders vom JournalistInnen, hergenommen wird. Ein Umstand, der sich in ähnlicher Weise beim Kabarettfilm feststellen lässt. Anstatt sich zu fragen, was dieser Begriff genau aussagt, wo er herkommt und welche typischen Beispiele es dafür gibt<sup>417</sup>, hängt er quasi im undefinierten Raum fest. Als eine Bezeichnung, die mittlerweile schon viel zu lange als Füllwort verwendet wird, um sich jetzt noch zu fragen, was es genau darstellt.

### *Generierung des Terminus*

Der Begriff des „Österreichische Kabarettfilms“, wie er hier festgelegt wurde, ist zum einen ein Film mit deduktiven Definitionsmerkmalen, zum anderen auch ein Phänomen des Neuen Österreichischen Films. Der zeitliche Beobachtungsrahmen wurde an jenem Punkt angesetzt, an welchem in der öffentlichen Meinung die ersten Kabarettfilme erschienen sind – Anfang der 1990er Jahre. Betrachtet man den Kabarettfilm aber rein vom Wortgehalt ausgehend, würde der zeitliche Rahmen dementsprechend früher beginnen. Kabarettfilm als Film mit künstlerischer Beteiligung von Kabarettisten<sup>418</sup> hätte quasi schon mit Qualtinger und Moser begonnen. *Der Herr Karl* erfüllt etwa den Aspekt einer in einen Film transformierten

---

<sup>414</sup> Vgl. Schweinitz, „Genre‘ und lebendiges Genrebewußtsein“, S.115

<sup>415</sup> Hans Hurch in Podiumsgespräch, „Neue Wiener Filmkritik“, *Film Kritik Schreiben*, Hg. Gustav Ernst/Georg Haberl/Gottfried Schlemmer, Wien [u.a.]: Europaverl. 1993, S.71-94, hier S.91.

<sup>416</sup> Ebd.

<sup>417</sup> Ebd.

<sup>418</sup> Auch hier ist eigentlich nur die männliche Form adäquat, da Frauen vor den 70er Jahren kaum im kabarettistischen Bereich auftraten.

Bühnenhandlung, es ist jedoch stark diskutabel, ob das Programm als Kabarett gewertet werden kann. In diesem Ansatz wäre *Der Herr Karl* bereits ein österreichischer Kabarettfilm<sup>419</sup>. Hinzu kommt, dass der Kabarettfilm bis heute seine Aktualität, gerade mit *3 Eier im Glas* von Stermann und Grissemann, behalten hätte.

Dies spiegelt indes nicht die Generierung des Terminus<sup>420</sup> wider. Generell zeigt sich, dass Presse, Kritik und Wissenschaft einen Zeitraum von ungefähr 10-15 Jahren in den Vordergrund heben, wenn sie vom Kabarettfilm sprechen. In dem genannten Intervall ab 1990 wurden zum ersten Mal mehrere Filme in der Manier der Faktoren 1 und 2 produziert. *Indien* erschien 1993, *Muttertag* 1994, *Freispiel* 1995, *Hinterholz 8* 1998 etc. Es lässt sich kaum präzise nachvollziehen, wann der Begriff zum ersten Mal für österreichische Filme Verwendung fand. Einige Umstände sprechen jedoch dafür, dass das Wort „Kabarettfilm“ für diese Filme nicht erst mit der Zeit, sondern bereits sehr früh in Gebrauch genommen wurde. So sagt Alfred Dorfer: „Ich dachte mir schon damals, 1993: Wenn diese ‚Kabarettfilme‘ eine Art Schneepflug sind, dann sollte es doch auch möglich sein, in der Folge andere Themen und Formen einzulagern<sup>420</sup>.“ Dorfer unterstreicht diese Annahme an einer anderen Stelle noch ein zweites Mal und behauptet: „Das ist ursprünglich ein Schimpfwort gewesen [...] den Stempel gab es ab ‚Muttertag‘<sup>421</sup>.“ Die Bezeichnung wäre demnach bereits ab dem zweiten Film der Basisfilme in Verwendung gewesen. In Retrospektive wurden dem Kabarettfilm ‚noch ältere‘ Werke zugeteilt. *Indien* zum Beispiel. Der früheste Film, der in mehreren Fällen mit dem Kabarettfilm in Zusammenhang gebracht wird, ist *Müllers Büro*. 1986 erschienen, gilt er für manche als Vorbote des Kabarettfilms<sup>422</sup>.

Als Hauptbeweggrund für die Entstehung des Kabarettfilms fasst der Journalist Bruno Jaschke die personellen Umstände ins Auge: „Da ja die Bücher oft von Kabarettisten stammen und die Darsteller oft Kabarettisten sind, ist von den eher nicht wohlgesonnenen Journalisten der abfällige Ausdruck ‚Kabarett-Film‘ geprägt worden<sup>423</sup>.“ Im Paradigmenwechsel wurde bereits deutlich, dass einige Kabarettisten und auch Regisseure mit dem Label „Kabarettfilm“ stark verbunden sind und sich auch selbst als Auslöser dafür

---

<sup>419</sup> Claus Tieber bezeichnet *Der Herr Karl* tatsächlich als ersten Kabarettfilm in Österreich. „Aus der Rolle fallen“, S.513.

<sup>420</sup> Nicht gezeichnet, „Interview mit Alfred Dorfer: Wenn ein Ertrinkender Bademeister wird...“

<sup>421</sup> Knapp, „Alfred Dorfer gut im Bilde“

<sup>422</sup> Rebhandl, „Nachsaison“, S.42

<sup>423</sup> Jaschke, „Keine Schublade, bitte“

erkennen. Alfred Dorfer konstatiert „Kabarettfilm“ als ursprüngliche Bezeichnung für ein „Dreiergenre“, das Sicheritz, Düringer und ihn umfasst<sup>424</sup>.

Die Besonderheit der Transformation und der Besetzung habe also einen Bedarf für einen Begriff aufgebracht, welcher diese Filme und ihre Gemeinsamkeiten unter einen Hut bringt. Da *Indien* mit dem hinzukommenden Beispiel von *Muttertag* keine Ausnahme mehr darstellte, erläutert sich unter Umständen das Einsetzen des Wortes ab 1993<sup>425</sup>.

Weiters wären es laut Jaschke die JournalistInnen bzw. KritikerInnen gewesen, welche das Label als erste initiiert haben. Ein Umstand, der sich leicht nachvollziehen lässt, betrachtet man wie widerwillig die künstlerische bzw. wissenschaftliche Seite mit dem Begriff hantiert. In der Presse herrscht wie auch immer kein Bewusstsein über diesen Umstand. Wie ein Gerücht, dessen Erfinder nicht eruiert werden kann, wird das Wort „Kabarettfilm“ zwar benutzt, doch oftmals abgeschwächt mit Attributen wie „der sogenannte Kabarettfilm“<sup>426</sup>, „der ungeliebte Begriff Kabarettfilm“<sup>427</sup>, „Etikett Kabarettfilm“, der „abfällige Ausdruck ‚Kabarettfilm‘“<sup>428</sup> etc. Keiner scheint zu wissen, woher der Begriff des Kabarettfilms stammt oder will ‚Schuld‘ an seiner Einführung haben. Deswegen lassen sich die Anfänge schwierig rekonstruieren.

#### *Kabarettfilm als die Österreichische Komödie der 1990er und Anfang 2000er Jahre*

In den meisten Instanzen gilt *Indien* als der erste Kabarettfilm. Er sei „Beginn und Höhepunkt des österreichischen Kabarettfilmbooms“<sup>429</sup>, laut einer Pressemitteilung. Mit dem Begriff „Höhepunkt“ in Verbindung zu bringen ist, dass die Filme, genauso wie die Benennung, keiner besonders langen Anlaufzeit bedurften. Von Anfang an konnten sehr respektable Zuschauerzahlen erreicht werden<sup>430</sup>. Die Genrebezeichnung war im Umlauf und sie stand für eine Reihe an komischen Filmen, die es augenscheinlich geschafft hatte, beim Publikum auf einen Nerv zu treffen. *Hinterholz 8* sicherte mit seinem Erfolg in den Kinos die Begriffsbezeichnung über das Jahr 1998 und die Jahrtausendwende hinaus. Im Jahr 2000 wurden Düringer und Dorfer als „zwei Stars des gerade florierenden ‚Kabarettfilms‘“<sup>431</sup>

---

<sup>424</sup> Knapp, „Alfred Dorfer gut im Bilde“

<sup>425</sup> Offiziell erschienen ist *Muttertag* allerdings erst 1994.

<sup>426</sup> Nicht gezeichnet, Bad Fucking: Auch das Grausliche zeigen“, *Kurier*, <http://kurier.at/kultur/film/bad-fucking-auch-das-grausliche-zeigen/40.923.224> 15.12.2013, Zugriff am 22.04.2015.

<sup>427</sup> Huber, „Alles wurscht im Wuchtelland: Denkverbot“

<sup>428</sup> Jaschke, „Keine Schublade, bitte“, bezogen auf die letzten beiden Begriffe

<sup>429</sup> Nicht gezeichnet, ‚Close up‘ in der Minoritenkirche“, *Der Standard*, <http://derstandard.at/1066503/Close-up-in-der-Minoritenkirche> 10.09.2002, Zugriff am 15.04.2015.

<sup>430</sup> *Indien* (1993) konnte bereits ein bemerkenswert gutes Ergebnis mit 224.500 BesucherInnen im Kino erzielen. <http://www.filminstitut.at/de/besuchszahlen/>

<sup>431</sup> Reicher, „Filmregisseur Florian Flicker gestorben“

bezeichnet. Mit dem Erscheinen von *Poppitz*, dem zweiterfolgreichsten Film in der Liste nach *Hinterholz 8* im Jahre 2002<sup>432</sup>, blieb dieser Eindruck aufrecht.

Der Begriff des Kabarettfilms etablierte sich durch seinen Erfolg als Sinnbild für das komödiantische Genre dieser Zeit in Österreich. 2005 stand etwa zur Debatte, was es „sonst noch außer den rot-weiß-roten Markenzeichen Sozial-Tristesse und Kabarettfilm<sup>433</sup>“ in der österreichischen Kinolandschaft gäbe.

Für die folgenden Jahre herrscht jedoch ein Ungleichgewicht. Zum einen scheint der Kabarettfilm den Markt zwar noch immer zu dominieren. Zum anderen habe er in der Meinung mancher seinen Zenit bereits überschritten. So konstatierte Virgil Widrich noch 2002: „Der Kabarettfilm wird als Teil des Spektrums weiterbestehen, [...]“<sup>434</sup>, um 2006 jedoch zu ergänzen, „dass der Kabarett-Film in seiner Entwicklung stecken geblieben ist und einer Neupositionierung bedürfe<sup>435</sup>.“ In der Tat konnten *Die Viertelliterklasse* oder *Freundschaft* kaum an die Erfolge der Vorgänger anknüpfen<sup>436</sup>. Michael Ostrowski resümiert dies als logische Abfolge von Dominanzen in der Komödie:

„Die Tradition dafür [für die Komödie] wäre ja da in Österreich. Da gab’s die Hans-Moser-Filme in den 50ern und 60ern, aber das riss irgendwann einmal ab, und irgendwann war da nur mehr der Franz Antel. Dann hat der Kabarettfilm das Genre wieder erobert, das hat sich dann aber auch schnell wieder überholt. Und seither ist komödienmäßig praktisch komplett tote Hose.“<sup>437</sup>

Ca. 15 Jahre nach Beginn des Kabarettfilms scheint man sich also in einer Sinnkrise zu befinden. Der Ruf nach einer neuen Generation österreichischer Komödien wird laut. Über das geringe Genreangebot wird nun geklagt. Martin Behr bezichtigt: „Immer nur Kabarettfilme, düstere Sozialdramen oder politisch korrekte Dokumentarstreifen?“, und verlangt nach einer „Blutaufrischung<sup>438</sup>“. Auch Alfred Dorfer sieht im Jahr 2006 das „Konzept ‚Kabarettfilm‘ [...] mittlerweile für erledigt<sup>439</sup>.“

---

<sup>432</sup> <http://www.filminstitut.at/de/besuchszahlen/>

<sup>433</sup> Nicht gezeichnet, „Atemholen nach den „fetten Jahren“, *Salzburger Nachrichten*, <http://search.salzburg.com/display/41-262311322032005> 22.03.2005, Zugriff am 04.04.2015.

<sup>434</sup> Pierre A. Wallnöfer, „Virgil Widrich. Erstmals seit gut“, *Salzburger Nachrichten*, <http://search.salzburg.com/display/SNZ21341-20020319> 19.03.2002, Zugriff am 16.04.2015.

<sup>435</sup> Widrich in Diagonale-Diskussion, „Der österreichische Film und sein Markt“, [http://2006.diagonale.at/releases/de/uploads/presstexte%202006/diagonale\\_protokoll\\_disk0322.pdf](http://2006.diagonale.at/releases/de/uploads/presstexte%202006/diagonale_protokoll_disk0322.pdf) 22.03.2006, Zugriff am 15.04.2015.

<sup>436</sup> <http://www.filminstitut.at/de/besuchszahlen/>

<sup>437</sup> Kurt Zechner, „Joint Adventure“, *Skip*, <http://www.skip.at/interview/868/> 03.2009, Zugriff am 15.04.2015.

<sup>438</sup> Martin Behr, „Blutiger Austro-Trash-Strudel“, *Salzburger Nachrichten*, <http://search.salzburg.com/display/41-920769323032007> 23.03.2007, Zugriff am 16.04.2015.

<sup>439</sup> Dorfer im Interview mit Wolfgang Kralicek, „Everybody’s Dorfer“, *Falter*, <http://www.falter.at/falter/2006/04/11/everybodys-dorfer/> 11.04.2006, Zugriff am 10.04.2015.



In einem Interview, das Harald Sicheritz 2001 gab, zeichnete der Regisseur seinen Werdegang nach. Dabei lässt sich erkennen, dass er als *der* Regisseur der Kabarettfilme eine simultane Entwicklung mit diesem Genre durchlief. Er sagt: „Ich bin für sie [die Rezensenten] sehr schnell vom ‚ungelenkten Quereinsteiger‘, dem man gnädig das ‚Weiterüben‘ empfahl, zum ‚Routinier‘, zum ‚Habitué‘ verblasst, dessen Regiearbeiten ungeachtet ihrer Vielfalt lustlos mit Stereotypen abqualifiziert werden<sup>440</sup>.“ Während *Indien* die Aufmerksamkeit der Medien erst auf sich zog als sich der Erfolg beim Publikum ersichtlich machte<sup>441</sup>, war *Hinterholz 8* sofort präsent und wurde auch viel besser bewertet als sein Vorgänger *Muttertag*<sup>442</sup>. Im Laufe der Zeit sind die Filme jedoch geläufiger und somit unbedeutender geworden. Jene Stereotype bei Sicheritz sind fraglos solche, die auch mit dem Kabarettfilm synonym gesetzt wurden. Der Humor, die Handlung und die Charaktere erfuhren eine Verallgemeinerung und die Filme wurden nun, ob gerechtfertigt oder nicht, mit diesem Typus gleichgesetzt.

Vor allem ab Mitte der 00er Jahre wird das Wort „Kabarettfilm“ auffällig oft mit negativen Aspekten verbunden. Das Paradigma „Klamaukfilm“ ist nicht mehr zu übersehen. *Immer nie am Meer* wurde etwa als teilweise ins „Psychodrama“ fallend bezeichnet, er „hüpf[e] aber sogleich wieder zurück in den Kabarettfilm: Egal was ist, Spaß solls machen<sup>443</sup>.“ Das Ursprungsmedium hat hier kaum noch Aussagekraft. *Die Viertelliterklasse* wurde beschrieben als „weder ein Gag-Feuerwerk, noch ein Kabarettfilm im üblichen Sinn<sup>444</sup>.“ Der übliche Sinn besteht hier also nicht darin, eine Kabarettprogramm-Grundlage, nicht einmal mehr Roland Düringer als Hauptdarsteller zu haben. Aber die Diskrepanz ist groß. Während das Feuilleton in der *Wiener Zeitung* den Film nicht als Kabarettfilm bewertet, verwendet *Die Presse* das Wort „Kabarettfilm“ unhinterfragt in ihren Kritiken darüber<sup>445</sup>.

Die „tote Hose“, wie Ostrowski sie nannte, wurde scheinbar durch Ostrowski selber und durch weitere Namen, Michael Glawogger oder David Schalko etwa, bei Seite geschafft. An diesem Punkt kommt zu tragen, warum Filme wie *Wie man leben soll*, *Contact High*,

---

<sup>440</sup> Harald Sicheritz, „Von unten herab – die Objekte der Berichterstattung und das gestörte Verhältnis von Kultur, Kritik und Journalismus“, *Beruf ohne (Aus-)Bildung*, Hg. Andy Kaltenbrunner, Wien: Czernin Verlag 2001, S.143-148, hier S.143.

<sup>441</sup> Helmut Grasser in Diagonale-Diskussion, „Der österreichische Film und sein Markt“

<sup>442</sup> Vgl. Huber, „Alles wurscht im Wuchttland: Denkverbot“

<sup>443</sup> Markus Keuschnigg, „‘Immer nie am Meer’: Stecken geblieben, nicht nur zwischen Bäumen“, *Die Presse*, [http://diepresse.com/home/kultur/film/filmkritik/290290/Immer-nie-am-Meer\\_Stecken-geblieben-nicht-nur-zwischen-Baeumen?from=suche.intern.portal](http://diepresse.com/home/kultur/film/filmkritik/290290/Immer-nie-am-Meer_Stecken-geblieben-nicht-nur-zwischen-Baeumen?from=suche.intern.portal) 11.03.2007, Zugriff am 20.04.2015.

<sup>444</sup> Thomas Fanta, „Die Viertelliterklasse“, *Wiener Zeitung*, [http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/film/141520\\_Die-Viertelliterklasse.html](http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/film/141520_Die-Viertelliterklasse.html) 03.03.2005, Zugriff am 29.04.2015.

<sup>445</sup> Siehe: Nicht gezeichnet, „Kabarettfilm: Die Viertelliterklasse“, und Huber, „Kritik Kabarettfilm: Der ständige Filmriss“

*Nacktschnecken* und andere in der Auswahl vorkommen. Jene Komödien werden oftmals als über den Kabarettfilm „hinausgehend“ titulierte<sup>446</sup>. Was sich vor allem durch eine neue Qualität ausdrücken soll, die jene genannten negativen Bezüge des Kabarettfilms nicht mehr aufweist. 2010 resümierte die Diagonale-Leiterin Barbara Pichler, dass die Eingeschränktheit im Auslandserfolg mit den Jahren dafür sorgte, dass der Kabarettfilm „tatsächlich ein bisschen verschwunden“ sei<sup>447</sup>. Die Eigenschaften der neuen Komödien würden mehr Internationalität anbieten, zum Beispiel durch einen fehlenden Örtlichkeitsbezug zu Wien<sup>448</sup> oder mehr Slapstick-Humoreinlagen<sup>449</sup>.

Neuere Filme werden mit dem Kabarettfilmen zwar verglichen, das Wort wird aber zumeist als Unterscheidungsmerkmal hergenommen. Etwa um auszudrücken, eine alternative Art des Humors oder andere inhaltliche Komponente zu besitzen. Über *Kotsch* (2006) wurde geschrieben: „[...] [S]o sah man doch nichts weniger als einen der ersten lustigen Nicht-Kabarett-Filme seit Jahren<sup>450</sup>.“ Und bereits *Der Überfall* sei „der intelligente Gegenentwurf zum Kabarettfilm<sup>451</sup>“. Wiederum registriert man hier, dass sich die Presse uneinig ist. Denn in einem weiteren Artikel ist „*Der Überfall* [...] der erfolgreiche Versuch, den viel geschmähten Kabarettfilm auf eine höhere Ebene zu holen, wo er sich ganz prächtig macht<sup>452</sup>“.

„Kabarettfilm“ kann als Bezeichnung in viele verschiedene Richtungen funktionieren, wurde gesagt. Hierbei herrscht offensichtlich nicht nur Uneinigkeit zwischen KünstlerInnen und KritikerInnen, sondern auch innerhalb dieser Gruppierungen. Die Trends, welche sich in der Presse feststellen lassen, sind immer wieder mit Ausnahmen gespickt. Jeder Journalist/Jede Journalistin scheint letzten Endes einen eigenen Zugang zum Wort „Kabarettfilm“ zu haben.

---

<sup>446</sup> So sagt Brita Kettner: „[D]as österreichische Kino hat sich über das österreichische Kabarett hinausentwickelt“ [Alexandria Mitterbaur, „Filmexpertin Dr. Brita Kettner im Interview zum Status Österreichs als Filmland“, *Sumo*, <http://www.sumomag.at/filmexpertin-dr-brita-kettner-zu-status-oesterreich-als-filmland/#more-314> 2014, Zugriff am 24.03.2015.]. Harald Sicheritz meint in Bezug auf *Bad Fucking*, er „finde den Stoff gerade deshalb interessant, weil er über den sogenannten Kabarettfilm hinausgeht.“, [Nicht gezeichnet, „Bad Fucking“: Auch das Grausliche zeigen“].

<sup>447</sup> Barbara Pichler in Julia Evers, „Der Kameramörder: Anspruchsvoll vs. anstrengend“, *OÖ Nachrichten*, <http://www.nachrichten.at/nachrichten/kultur/Der-Kamaramoerder-Anspruchsvoll-vs-anstrengend;art16,351832> 16.03.2010, Zugriff am 10.04.2015.

<sup>448</sup> Vgl. Peter Krobath, „Lässiges Landei“, *Skip*, <http://www.skip.at/interview/634/> 03.2006, Zugriff am 15.04.2015.

<sup>449</sup> Vgl. Isabella Reicher, „Vom einfachen Vergnügen“, *Der Standard*, <http://derstandard.at/1591786/Vom-einfachen-Vergnuegen> 26.03.2005, Zugriff am 29.03.2015.

<sup>450</sup> Nicht gezeichnet, „Seht, was kommt von draußen rein!“, *Der Standard*, <http://derstandard.at/2391541/Seht-was-kommt-von-draussen-rei> 26.03.2006, Zugriff am 15.04.2015.

<sup>451</sup> Christoph Huber, „Vielfalt im Angesicht der Misere: Richtung Zukunft durch die Nacht“, *Die Presse*, [http://diepresse.com/home/kultur/news/269976/Vielfalt-im-Angesicht-der-Misere\\_Richtung-Zukunft-durch-die-Nacht?from=suche.intern.portal](http://diepresse.com/home/kultur/news/269976/Vielfalt-im-Angesicht-der-Misere_Richtung-Zukunft-durch-die-Nacht?from=suche.intern.portal) 13.07.2002, Zugriff am 02.04.2015.

<sup>452</sup> Nicht gezeichnet, „Sommerkinos“, *ray*, <http://www.ray-magazin.at/magazin/2006/07/sommerkinos-ein-umfassender-ueberblick> 07.2006, Zugriff am 08.04.2015.

Dennoch lässt sich hervorheben: Je weiter sich ein Film vom Zeitraum der 1990er bis teilweise Mitte der 2000er wegbewegt, desto unwahrscheinlicher wird er als Kabarettfilm bezeichnet. Weiter oben wurde angesprochen, dass selbst Roland Düringers intensive Mitarbeit am Film *Die Viertelliterklasse* nicht für alle Instanzen überzeugend genug für eine Bezeichnung „Kabarettfilm“ war. Weiters wurde *Komm, süßer Tod* (2000) von Regina Standún zu den Kabarettfilmen gezählt<sup>453</sup>, ebenso von der Wochenzeitung *News*<sup>454</sup>. Die dritte Brenner-Verfilmung *Der Knochenmann* aus dem Jahre 2009 aber wurde in der Presse in Diskrepanz zum Kabarettfilm gesehen<sup>455</sup> <sup>456</sup>. *Immer nie am Meer* wird 2007 in einigen Instanzen ebenfalls mit einem Kabarettfilm gleichgesetzt<sup>457</sup>, 2015 mit *3 Eier im Glas* zeigen die Resultate der Suche jedoch, dass es uninteressant wurde, als KritikerIn solche Bezüge zu legen. Der Eindruck besteht, die Blütezeit des Kabarettfilms ist mittlerweile zu lange her, um noch aussagekräftige Hinweise durch den Begriff machen zu können.

So etablierte sich der Kabarettfilm in der Öffentlichkeit als typische österreichische Komödie der 1990er und Anfang 2000er Jahre. Abgelöst von einer neuen Sorte österreichischer Komödien, deren vorrangiges Merkmal es zunächst war, kein Kabarettfilm zu sein. Kann davon ausgegangen werden, dass die Bezeichnung „Kabarettfilm“ ursprünglich aufgrund des auffallenden Einsatzes von KabarettistInnen im Film begann, schwand seine Popularität, weil er im Laufe der Zeit mit bestimmten Handlungsmustern und Humoranwendungen in Zusammenhang gebracht wurde. Die Gleichsetzung mit einem inhaltlich schlechten Klamaukfilm beendete also das Label. Nun wurde nach Neuem verlangt.

## 8.2. Akzeptanz

### *Erfolg und Reichweite beim Publikum*

Das große Problem der österreichischen Filmszene war schon seit langem, dass die eigenen Produkte beim heimischen Publikum kaum auf Anklang stießen. Typischerweise passiert es im Neuen Österreichischen Film, dass Werke in internationalen Festivals ausgezeichnet und

---

<sup>453</sup> Vgl. Standún, „The New Austrokomödie“, S.320

<sup>454</sup> Siehe Freund, „Haas: Der Wolf im Haaspelz“

<sup>455</sup> Nicht gezeichnet, „Unser Film ist international“, *Die Presse*, <http://diepresse.com/home/kultur/481561/Unser-Film-ist-international?from=suche.intern.portal> 23.05.2009, Zugriff am 20.04.2015: „Der Kabarettfilm ist eben nur in der Heimat erfolgreich geblieben, doch Filme wie ‚Der Knochenmann‘ [...] zeigen zuletzt, dass auch komödiantisch Getöntes Exportchancen hat.“

<sup>456</sup> Standún hingegen erkennt schon noch eine Weisung in die Richtung des Kabarettfilms (E-Mail von Regina Standún, Betreff: „Film“, erhalten am 13.04.2016, im Besitz der Verfasserin)

<sup>457</sup> Vgl. Keuschnigg, „Immer nie am Meer“: Stecken geblieben, nicht nur zwischen den Bäumen“

für ihre Qualität gelobt werden, sich dies in den Publikumszahlen aber nicht reflektiert<sup>458</sup>. Die österreichischen Co-Produktionen *Die Klavierspielerin* von Michael Haneke (2001) und *Die Fälscher* von Stefan Ruzowitzky (2007) haben jeweils im Ausland große Beachtung und Preise gewonnen. In Besucherzahlen konnten sie jeweils knapp 98.000 bzw. ca. 190.000 Menschen in den österreichischen Kinos erreichen. Dass dies in Relation zum generellen österreichischen Besuchertrend gute Zahlen sind, reüssieren Landsgesell und Ungerböck, die 100.000 ZuseherInnen bereits eine „beachtliche Zuschauerzahl“ nennen<sup>459</sup>.

Im Gegensatz dazu hatte *Indien* aber fast 225.000, *Poppitz* 441.000, *MA2412 – Die Staatsdiener* 273.000 und *Hinterholz 8* sogar 618.000 Kinobesucher in Österreich. Auch *Freispiel* und *Wanted* knackten die 150.000-Besucher-Marke mühelos<sup>460</sup>. Dazu muss erwähnt werden, dass Komödien in Österreich generell beliebter sind als ernsthafte Genres<sup>461</sup>. Die Kabarettfilme mit mehreren Werken über 200.000 Besucher in ihrer Popularität dennoch eine Ausnahme darstellen. *Hinterholz 8* bleibt etwa bis heute der erfolgreichste heimische Film in Österreich. Robniks Bezeichnung für diese Filme als „Austro-Blockbuster“ argumentiert sich damit ohne Probleme<sup>462</sup>.

Das Genre war, selbst wenn oder gerade dann, wenn man nur auf die Basisfilme beschränkt bleibt, ein unvergleichlicher Erfolg. Und dennoch, aus genannten Gründen, abseits von Österreich so gut wie unbekannt. Von außen wird der Kabarettfilm nicht als ein prägendes Filmgenre Österreichs verstanden.

Jene Punkte, die die Vermittlung ins Ausland erschweren, sind zum gleichen Zeitpunkt die Erfolgsgaranten für das Inland: „[T]he figure of the stand-up comedian as actor and his individualized dialogue<sup>463</sup>.“ Die Popularität erklärt sich also zum einen durch die Personen. Wie nun schon des Öfteren angesprochen, lockte die Bekanntheit und Beliebtheit der KabarettistInnen die Menschen vor die Leinwände. Die Reichweite in Österreich zeugt davon, dass die Erwartungshaltung des Publikums erfüllt wurde. In diesem Sinne war das an sich breit gezeichnete Wort „Kabarettfilm“ als Genrebezeichnung aussagekräftig genug, und evozierte beim Publikum die richtigen Annahmen<sup>464</sup>.

---

<sup>458</sup> Vgl. Nicht gezeichnet, Diagonale-Diskussion, „Der österreichische Film und sein Markt“: Wolfgang Murnberger sagt er „sieht zwei Arten von Erfolg, den beim Publikum oder den bei Festivals [...]“

<sup>459</sup> Vgl. Landsgesell/Ungerböck, „Aufzeichnungen aus dem Tiefparterre“

<sup>460</sup> <http://www.filminstitut.at/de/besuchszahlen/>, gerundet

<sup>461</sup> Vergleiche dazu die jährlichen Filmwirtschaftsberichte des Filminstituts, <http://filmwirtschaftsbericht.filminstitut.at/>

<sup>462</sup> Vgl. generell Robnik, „Ob Amt, Haus, Zeit, Bild“

<sup>463</sup> Standún, „On the road to nowhere?“, S.74

<sup>464</sup> Vgl. dazu, was bei Müller als eine Funktion der Genrebezeichnung erläutert wird. „Genre“, S.213

Die Beliebtheit beweist sich derweil nicht nur durch die Zuschauerzahlen, sondern auch durch die Sprachbezüge des Kabarettfilms. So sind Redewendungen wie „Danke, ganz lieb!“ aus *Indien*, oder „I sogn glei, i hob mi net aufn Willi draufg’sitzt“ aus *Muttertag* bis heute als Anekdoten in Verwendung<sup>465</sup>. Die Dialoge der Filme haben auch abseits des Fernsehens ihren Weg in die Wohnzimmer der ZuschauerInnen gefunden. Robnik spricht von „akustischen Logos“, die in die Filme integriert wurden, etwas, was unverwechselbar und vertraut erscheint<sup>466</sup>. Interessanterweise, erkennt Standún, entstammt der Sprachgebrauch im Kabarettfilm vermeintlich dem normalen Volk. Das normale Volk wiederum übernimmt aber sprachliche Tendenzen des Kabarettfilms<sup>467</sup>. Wer hier wen beeinflusst, ist also diskutabel. *Muttertag* etwa, welcher im Vergleich zu den anderen Filmen mit 89.000 BesucherInnen im Kino hinten an blieb und auch besonders schlecht kritisiert wurde<sup>468</sup>, ist heute eines der bekanntesten Beispiele des Kabarettfilms. Zu begründen ist dies unter anderem durch seine Fülle an akustischen Logos. Eine Anekdote in der Presse über den Hustinettenbär kommt ohne Erwähnung von *Muttertags* „Pudl di net auf, Hustinettenbär!“ fast nicht mehr aus<sup>469</sup>. Besonders die als Klassiker verstandenen Kabarettfilme weisen einen Gutteil von bis heute bekannten Phrasen auf. In dieser „Übertragbarkeit von Filmwahrnehmung in Alltagssprachhandlung“<sup>470</sup> lässt sich das Kultphänomen ergründen, das diese Filme in Österreich darstellen.

### *Spannungsverhältnis zwischen Filmkritik und Kunstschaffenden*

Den FilmwissenschaftlerInnen kann man ankreiden, sich zu wenig mit dieser Art von Film zu beschäftigen. Eigenartig ist jedoch, dass österreichische FilmkritikerInnen auch nur ungern auf kommerzielle Filmerfolge oder generell ungern auf den österreichischen Film eingehen wollen. Und damit von vornherein einen negativen Ton anschlagen. Danny Krausz sagt: „Es kann sicher nur einem österreichischen Film in Österreich von einem österreichischen Kritiker passieren, daß man schreibt: Der Film war schlecht, und es ist nicht auszudenken wie der

---

<sup>465</sup> Vgl. Robnik, „Ob Amt, Haus, Zeit, Bild“, S.82f.

<sup>466</sup> Ebd.

<sup>467</sup> Vgl. Standún, „The New *Austrokomödie*“, S.327

<sup>468</sup> Vgl. Claus Philipp, „Kopf des Tages: Erfolgreichster Guerilla im Austrokino“, *Der Standard*, <http://derstandard.at/1070708/Erfolgreichster-Guerilla-im-Austrokino> 14.09.2002 (Print)/26.03.2005, Zugriff am 02.04.2015.

<sup>469</sup> Gerald John, „Kopf des Tages: Der Hustinettenbär“, *Der Standard*, <http://derstandard.at/2997886/Kopf-des-Tages-Der-Hustinettenbaer> 16.08.2007 (Print) /09.10.2007, Zugriff am 16.04.2015.

<sup>470</sup> Robnik, „Ob Amt, Haus, Zeit, Bild“, S.83

nächste ausschauen wird<sup>471</sup>.“ Obgleich diese Aussage bereits aus dem Jahre 1993 stammt, kann man keine wirkliche Verbesserung in der ‚Umgangsform‘ mit den Filmen in den darauffolgenden Jahren erkennen. So war Krausz als Produzent von *Indien, Hinterholz 8* oder *Poppitz*<sup>472</sup> lange Zeit Bewertungen ausgesetzt, die in seinen Augen mehr „Neidverweise“ als tatsächliche konstruktive Kritik waren<sup>473</sup>. Auch im Jahre 2006 wird in der Diskussion „Der österreichische Film und sein Markt“ „auf die schlechten Kritiken für den heimischen Filmen“ verwiesen<sup>474</sup>. „Bei uns wird jemand nur und erst gefeiert, wenn er im Ausland erfolgreich ist. Es wäre wichtig, dass die österreichischen Medien den österreichischen Film mehr aufbauten<sup>475</sup>“, sagt Margit Atzler. Hinzu kommt, dass Förderungen für die Produktion der Filme zwar vorhanden sind, die Vermarktung, besonders ins Ausland, aber umso schlechter organisiert ist<sup>476</sup>.

Beim Kabarettfilm stößt man nun auf die ungewöhnliche Situation, dass er im eigenen Land, aber dafür nur im eigenen Land sehr erfolgreich war. Nicht nur aufgrund der schlechten Promotion, auch aufgrund seiner mentalitätsbezogenen Motive hat der Kabarettfilm den Sprung ins Ausland oder auf Festivals nie wirklich geschafft. Obgleich die Zahlen eine rentable Weitervermarktung nahe legen würden. Ohne Aufmerksamkeit aus dem Ausland blieb die oftmals schlechte Meinung des österreichischen Feuilletons somit so gut wie die einzige. Das Publikum scheint dies allerdings nicht abgeschreckt zu haben. Christian Berger vermutet sogar, es ver falle durch die ständigen Diffamierungen in der Presse schon in eine Art Apathie<sup>477</sup>. Sicheritz fügt dazu: „Filmkritiker wissen, dass das Herbeischreiben von Kassenschlagern ebenso wenig gelingt wie das Wegschreiben<sup>478</sup>.“ Das Kassenschlager-Sein ist aber für den Kulturjournalismus genau das Problem:

„Der österreichische Kulturjournalismus sieht [...] in großer Breitenwirkung tendenziell ein Merkmal minderer Qualität. Man unterstellt jenen Kunstschaffenden, die das ohnehin seltene Glück hoher Wahrnehmung genießen, a priori Vorlieben fürs Klischee und einen Hang zur Anbiederung an den Geschmack des Publikums.“<sup>479</sup>

---

<sup>471</sup> Danny Krausz in Podiumsdiskussion, „Die Aufgaben der österreichischen Filmpublizistik“, *Film Kritik Schreiben*, Hg. Gustav Ernst/Georg Haberl/Gottfried Schlemmer, Wien [u.a.]: Europaverl. 1993, S.143-167, hier S.165.

<sup>472</sup> Siehe <http://www.dor-film.com/alle-filme>, Zugriff am 5.4.2016

<sup>473</sup> Vgl. Krausz in Podiumsdiskussion „Die Aufgaben der österreichischen Filmpublizistik“, S.165

<sup>474</sup> Margit Atzler in Diagonale-Diskussion „Der österreichische Film und sein Markt“

<sup>475</sup> Ebd.

<sup>476</sup> Vgl. Standún, „On the road to nowhere?“, S.74f.

<sup>477</sup> Vgl. Christian Berger, „Lausbubenkritiker“, *Film Kritik Schreiben*, S. 171-191, hier S.190.

<sup>478</sup> Sicheritz, „Von unten herab“, S.146

<sup>479</sup> Ebd.

Eine grundlegende „austrophobe Mieselsüchtigkeit“<sup>480</sup> verstärkt sich hier also noch zusätzlich durch den Erfolg, den die Kabarettfilme beim Publikum hatten.

Die Genrebezeichnung des Kabarettfilms stößt bei den betreffenden FilmemacherInnen oftmals auf taube Ohren, wie bereits betont wurde. Josef Hader etwa negiert einen Zusammenhang mit diesem Wort, er sei an der Kabarettfilm-Diskussion gar nicht beteiligt<sup>481</sup>. Generell zeigt sich aber, dass die Verantwortlichen der Filme, ob sie diese nun selber als Kabarettfilme erkennen oder nicht, in die Verteidigungsposition gehen, wenn sie mit den Vorurteilen von Klischee und Kommerz konfrontiert werden. Hader betont weiters etwa, er finde es „keine Schande einen Film zu machen, wo viele Menschen reingehen“<sup>482</sup>. Sicheritz befindet, man könne einigen Formaten „zwar den durchschlagenden Lacherfolg beim Publikum ankreiden, wohl aber kaum unterstellen, dass sie nicht vehement gesellschaftskritisch, subversiv oder anarchisch seien“<sup>483</sup>. Die MacherInnen des Kabarettfilms assoziieren dem Kulturjournalismus, dass dieser „eine Form des Snobismus [verfolgt], welche zwar die Unterhaltung der Vergangenheit, aber nur das Aufklärerische der Gegenwart akzeptieren kann“<sup>484</sup>.

Diskrepanzen kann man hier nicht speziell gegen den Kabarettfilm gerichtet sehen, sondern vielmehr gegen den Mainstream in der Diskussion „Mainstream gegen Avantgarde“<sup>485</sup>. Vor allem in diesem Bereich herrscht ein generelles „Mißtrauen zwischen Kritikern und Filmschaffenden“<sup>486</sup>. Erstere sehen sich, laut Gustav Ernst, durch den staatlich geförderten Film darum betrogen, über jene Filme zu schreiben, die sie wirklich interessieren<sup>487</sup>. Die FilmemacherInnen des österreichischen Films beanstanden, von Leuten kritisiert zu werden, die sie kaum kennen, und welche in ihren eigenen Qualifikationen als KulturberichterstatterInnen Defizite aufweisen<sup>488</sup>. Einen Dialog, in dem sowohl die KulturjournalistInnen als auch die Kreativen einbezogen werden, wünschen sich in

---

<sup>480</sup> Sicheritz, „Von unten herab“, S.144

<sup>481</sup> Andreas Ungerböck/Roman Scheiber, „Der ewige Brenner“, *ray*, <http://www.ray-magazin.at/magazin/2009/03/der-knochenmann-ein-interview-mit-josef-hader> 03.2009, Zugriff am 08.04.2015.

<sup>482</sup> Ebd.

<sup>483</sup> Sicheritz, „Von unten herab“, S.145

<sup>484</sup> Ebd.

<sup>485</sup> Vgl. Gottfried Schlemmer in Podiumsdiskussion „Die Aufgaben der österreichischen Filmpublizistik“, S.162

<sup>486</sup> Gustav Ernst in Podiumsdiskussion „Die Aufgaben der österreichischen Filmpublizistik“, S.159

<sup>487</sup> Ebd. S.160

<sup>488</sup> Vgl. Berger, „Lausbubenkritiker“, S.189

Konsequenz vor allem jene KünstlerInnen, die, wie Sicheritz es nennt, zumeist „von unten herab“ behandelt werden<sup>489</sup>.

Hans Hurch erachtet, dass gerade die freie Marktwirtschaft nicht zu mehr Freiheit in den journalistischen Texten führe, weil im Konkurrenzkampf „Sachen verengt und vereinfacht werden und sich auf wenig reduziert“<sup>490</sup>. Der Journalismus schießt sich quasi auf eine Sache ein. Im Falle des Kabarettfilms wäre dies die Geringschätzung der Filme. FilmemacherIn in Österreich scheint also generell kein einfaches Unterfangen zu sein, wenn man bedenkt, wie ungern das Publikum für gewöhnlich heimische Filme sehen will und wie voreingenommen die Presse darüber berichtet. Und obgleich sich dieses Spannungsverhältnis zwischen Kunstschaffenden und KunstkritikerInnen durch den ganzen österreichischen Film zieht, findet keine Solidarisierung der KünstlerInnen untereinander statt. Während RegisseurInnen wie Wolfgang Murnberger bedauern, dass der Kabarettfilm nicht mehr Beachtung erhält<sup>491</sup>, zeigen viele andere FilmemacherInnen ein Verständnis gegenüber dem Kabarettfilm, das ihm zwar seinen Erfolg kaum aberkennen kann, aber stellenweise seine Qualität. Kabarettfilm habe einen geringen ästhetischen Wert und darüber hinaus kaum eine echte Handlung<sup>492</sup>. In der Diskussion um die österreichische Kulturpolitik, die Frage der Förderungen und den nationalen Erfolg lautete der Ansatz unter den Kunstschaffenden deswegen, dass „die Lösung nicht sein könne, nur mehr Kabarettfilme zu produzieren“<sup>493</sup>. An dieser Stelle wird Kabarettfilm als ein provinzielles Inlands-Genre erkannt, welchem sich Michael Haneke und Ähnliche nicht um des Erfolges anbieten wollen<sup>494</sup>. Wenn man, wie es scheint, entweder Erfolg bei den Festivals oder beim Publikum haben kann, könnte man sich also kurioserweise die Frage stellen, ob man als Kunstschaffende/r nicht lieber auf hohe Besucherzahlen verzichten möchte. Wenn dies als Konsequenz in der Meinung der Öffentlichkeit bedeutet, dass der Film künstlerisch anspruchsvoll ist. Paul Stephan fasst es zusammen: „Das Gegensatzpaar lautet – wie könnte es auch anders sein – künstlerischer versus kommerzieller Erfolg“<sup>495</sup>.

---

<sup>489</sup> Siehe generell Sicheritz, „Von unten herab“

<sup>490</sup> Hurch in Podiumsgespräch, „Neue Wiener Filmkritik“, S.91

<sup>491</sup> Vgl. Wolfgang Murnberger in Diagonale-Diskussion „Der österreichische Film und sein Markt“

<sup>492</sup> Vgl. Standún, „On the road to nowhere?“, S.67

<sup>493</sup> Michael Haneke in Diagonale-Diskussion, „Der österreichische Film und sein Markt“

<sup>494</sup> Ebd.

<sup>495</sup> Paul Stephan, „Ab wann ist ein Film ‚erfolgreich‘?“, *Der Standard*, <http://derstandard.at/2886494/Ab-wann-ist-ein-Film-erfolgreich> 13.08.2007, Zugriff am 16.04.2015.



Manuel Rubey, Schauspieler und Neo-Kabarettist, bekrittelt: „Es gibt in Österreich den Kunstfilm und den Kabarettfilm, aber keine intelligente Komödie<sup>496</sup>.“ Besonders jene Filmschaffende, die im komödiantischen Metier Fuß fassen, haben gegenüber dem Kabarettfilm ähnliche inhaltliche und qualitative Vorurteile wie die KulturjournalistInnen. In diesem Fall kommt jedoch jenes Phänomen zu tragen, das im Paradigmenwechsel bereits angesprochen wurde: Es wird nicht darauf verwiesen, an welchen Filmen diese negativen Bezüge festgemacht werden. Obgleich hier nicht das Label, sondern sehr wohl die Filme in Verzug geraten, sind Anspielungen auf tatsächliche Werke ein scheinbar gefährliches Unterfangen. Während professionelle KritikerInnen wenig Probleme damit haben, dezidiert Filme herabzusetzen, nimmt die künstlerische Seite lieber das Wort „Kabarettfilm“ in den Mund. Und erspart es sich somit, KollegInnen vor den Kopf zu stoßen, die sich mit dem Label ohnedies nicht in Bezug setzen.

### **8.3. Ausblick auf heute: Kabarettfilm – ein wiederbringliches Genre?**

Die Frage bleibt offen: Ist der Kabarettfilm als jenes kurzlebige einzigartiges Genre zu verstehen, das hier diskutiert wurde, oder könnte die Bezeichnung für neue Filme wieder Aufschwung bekommen?

Die KabarettistInnen des Neuen Österreichischen Kabarets wurden als wahre Publikumsmagnete beschrieben. Die DarstellerInnen waren durch ihre teils sehr erfolgreichen Bühnenprogramme (Hader spielte *privat* 10 Jahre lang, Düringer füllte die Wiener Stadthalle) und später auch durch ihre Fernsehauftritte, wie etwa in der Serie *MA2412*, ab einem gewissen Zeitpunkt bei der Bevölkerung quasi dauerpräsent<sup>497</sup>. Obgleich die KabarettistInnen dem österreichischen Film erhalten blieben, und bis heute, wie erwähnt, eine ganze Menge an Film- und Fernsehproduktionen in diese Richtung gemacht wurden, ist nicht in Reichweite, dass die KabarettistInnen jenen Status in der Filmlandschaft zurückerhalten, den sie in den 90er Jahren hatten: Als Urheber der typischen österreichischen Komödie. Gründe hierfür sind, dass sich KabarettistInnen als SchauspielerInnen bereits ab Mitte der 00er Jahre hauptsächlich auf TV-Serien wie etwa *Novotny und Maroudi* (Andreas Vitásek, Michael Niavarani), *Schlawiner* (Angelika Niedetzky, Gerald Votava) oder *Die Lottosieger* (Reinhard Nowak) verlagerten, Spielfilmprojekte nicht mehr in jener Größenordnung wie damals passierten. Außerdem legten einige einen neuen Schwerpunkt. Nach mehr als einem Jahrzehnt in Film

---

<sup>496</sup> Manuel Rubey in Anna Gasteiger, „Web-Serie mit Rubey als Bewerbung für TV“, *Kurier*, <http://kurier.at/buzz/web-serie-mit-rubey-als-bewerbung-fuers-tv/750.077> 21.11.2011, Zugriff am 22.04.2015.

<sup>497</sup> Vgl. Schweighofer, „Austrian Film between Festival Success and Market Constraints“, S.60.

und Fernsehen wollten sich die tragenden Figuren des Kabarettfilms umorientieren, wie Barbara Pichler meint<sup>498</sup>. Josef Hader ist zwar weiterhin in größerer Manier an Filmen beteiligt, bald mit seinem ersten eigenen Regieprojekt, Alfred Dorfer hingegen hat sich nach eigener Aussage aus dem Filmgeschäft eher zurückgezogen<sup>499</sup>. Auch Roland Düringer drehte nach *Die Viertelliterklasse* keinen eigenen Film mehr.

Die gesellschaftlichen Umstände sind nun nicht mehr jene von Anfang der 90er Jahre. Sowohl die Filmlandschaft als auch die Förderungspolitik haben sich in den letzten 25 Jahren unvermeidbar verändert. Eine Generation „Neuer Österreichischer Kabarettfilm“ in deduktiver Hinsicht wäre zwar möglich, doch würde sie einen ähnlichen Effekt erzielen? Margaret Ménégoz erachtet: „Ein großer Erfolg tritt dann ein, wenn die Qualität stimmt und der Zeitgeist getroffen wird<sup>500</sup>.“ Der Zeitgeist im Kabarett hat sich seit den 80er Jahren wenig verändert. Jene typischen Eigenschaften des Neuen Österreichischen Kabarets, wie inhaltliche Geschlossenheit und unpolitische Motive sind noch immer gang und gäbe, und das Publikum zeigt daran nach wie vor Interesse. Ob eine Übertragung in den Film jedoch noch dieselbe Resonanz erfahren würde, ist fraglich. Wie bereits angedeutet, der Kabarettist als Schauspieler/die Kabarettistin als Schauspielerin ist mittlerweile Gewohnheitssache. Zusehends wurden er und sie Teil der ‚normalen‘ SchauspielerInnenriege Österreichs, sodass auch Newcomer in der Filmlandschaft nicht mehr besonders herausstachen. Die KabarettistInnen besitzen aufgrund der alltäglich gewordenen Situation nun nicht mehr jene Einzigartigkeit beim Publikum. Was sich letzten Endes auf den Erfolg auswirken dürfte. Hinzu kommt, dass das Vertrauen in den Kabarettfilm besonders an die Beteiligten geknüpft war, nicht primär an den Ursprung der Storylines. Dorfers Ansatz, Kabarettfilm sei eine Kategorie, welche Düringer, Sicheritz und ihn unter einen Hut bringt<sup>501</sup>, würde nahelegen, dass man diese Kategorie nicht einfach mit neuen KabarettistInnen kopieren kann. Hinzu kommt, dass, ähnlich der früheren österreichischen Filme, in denen Kabarettisten auch keine Seltenheit waren, sie jedoch nur in der Menge Aussagekraft hätten. Es bräuchte demnach die Motivation mehrerer kabarettistisch arbeitender Personen, um ein Label wieder aufleben zu lassen.

Die negativen Paradigmen im Wort, die Trivialität von KabarettistInnen im Film und die Verknüpfung mit bestimmten Beteiligten erschweren es, das Etikett „Kabarettfilm“ bzw.

---

<sup>498</sup> Pichler interviewt in Evers, „Der Kameramörder‘: Anspruchsvoll vs. anstrengend“

<sup>499</sup> Vgl. Knapp, „Alfred Dorfer gut im Bilde“

<sup>500</sup> Margaret Ménégoz in Diagonale-Diskussion „Der österreichische Film und sein Markt“

<sup>501</sup> Vgl. Knapp, „Alfred Dorfer gut im Bilde“

seinen Erfolg noch einmal neu aufleben zu lassen. Somit ist anzunehmen, dass er zeitlich gekoppelt bleibt an einen Teil österreichischer Filmgeschichte.

## 9. Exkurs zur deduktiven Genreerweiterung

Es wurde bereits behandelt, dass aus deduktiver Sicht lediglich elf Filme aussagekräftige Eigenschaften für die Bezeichnung „Kabarettfilm“ besitzen, weitere jedoch Relationen nahe legen. Relationen, welche in der näheren Untersuchung aber nicht bedingungslos gültig wären. Dies, weil sie entweder personell, inhaltlich oder in Zusammenhang mit den Basisfilmen zu wenig Ähnlichkeit haben. Hier soll die weiteren Referenzfilme noch einmal angesprochen werden. Dabei wird für die Übersicht eine personelle Abstufung vorgenommen. Von einem engen Faktor 2 zu einem losen Faktor 2.

Am relevantesten ist es, zunächst die größere künstlerische Beteiligung zu untersuchen. Josef Hader erfüllt den Faktor Hauptfigur und Drehbuchbeteiligung etwa für *Aufschneider*, *Komm, süßer Tod*, *Silentium*, *Der Knochenmann* und *Das ewige Leben*. Bis auf *Aufschneider* muss diesen Filmen jedoch Skepsis gegenüber gebracht werden. Aufgrund des Ursprunges der Storylines. So sind die Brenner-Verfilmungen zwar alle mit einer Drehbuchbeteiligung von Josef Hader. Er ist indes nur einer von dreien im Team: Neben ihm schrieben auch noch der Regisseur Wolfgang Murnberger und, am wichtigsten, der Autor der Originalromane Wolf Haas mit an den Skripts. Die Feststellung des ‚fremden‘ Originals scheint den Mitwirkungsgrad des Kabarettisten und die Erschließung kabarettistischer Tendenzen im Werk bereits einzuschränken. Laut Standún empfindet Murnberger diese Art der Drehbuchbeteiligung jedoch als die zweite Phase im Kabarettfilm. Die schauspielerische Leistung eines Kabarettisten und der typische Anti-Held der Geschichte sind zumal dennoch gegeben<sup>502</sup>.

Die beiden weiteren Filme, welche ebenfalls noch einen engen Faktor 2 zeigen, sind *Immer nie am Meer* und *3 Eier im Glas*. Die (originale) Drehbucherarbeitung und die schauspielerische Arbeit von Dirk Stermann und Christoph Grisseemann zusammen mit dem deutschen Komiker Heinz Strunk legen eine Verbindung mit dem Kabarettfilm nahe. Wie jedoch weiter vorne schon die Frage gestellt wurde: Wie wichtig ist es, dass ein Kabarettist

---

<sup>502</sup> Vgl. Standún, „The New Austrokomödie“, S.323

bereits an den Basisfilmen beteiligt war? Einen Schritt weitergedacht, ergibt sich die Antwort. Es kann an sich nicht bewertet werden, ob es ‚geschickter‘ ist, Josef Hader oder Stermann und Grisseemann zu heißen, um einen Kabarettfilm zu produzieren. Nachdem eine Ähnlichkeit zu den Basisfilmen jedoch eklatant wichtig ist, müssen Hader hier ‚bessere Chancen‘ zugerechnet werden. Wie bei *Poppitz* und *Wanted* ersichtlich wurde – der besondere Stil eines Kabarettisten legt manchmal die entscheidende Relation. Stermann und Grisseemann können in diesem Fall Parallelen ihrer Kollegen einfließen lassen, die Möglichkeit sie mit einem ihrer eigenen älteren Werke in Verbindung zu setzen ist hier aber nicht gegeben. Interessant wird also die Untersuchung des Inhaltlichen.

*Aufschneider* erfüllt den engeren Faktor 2 und in Ansätzen auch Faktor 1 – ein privat gescheiteter Pathologe, der versucht mit seinem Leben, der Familie und den KollegInnen klarzukommen. Sein Manko sind jedoch keine weiteren Ähnlichkeiten zu den Basisfilmen, vor allem nicht zu *Indien*, der, wie angesprochen, aufgrund des Zusammenhangs mit Josef Hader am relevantesten wäre. *Immer nie am Meer* und *3 Eier im Glas* würden sich durch den offensichtlich fehlenden Bezug zu den Basisfilmen ausschließen. Der engere Faktor 2 wäre an sich aber erfüllt, und auch die Handlungsstränge passen in ihrer Bühnentauglichkeit und in ihrer richtigen Mischung aus humorvollen und verzweifelten Momenten. Besonders bei *Immer nie am Meer*, in dem nicht nur eine ganze Reihe an gescheiterten Personen vorkommt, sondern noch dazu alle in einem Auto versammelt sind, wird dies sichtbar. Für diesen Film wurde außerdem passend für den Kabarettfilm festgestellt, dass dort „österreichische Befindlichkeitsneurosen bis zum Exzess ausgekostet werden<sup>503</sup>“. Somit lässt sich *Immer nie am Meer* nach *Poppitz* und *Wanted* in dieser Kategorie noch ‚am ehesten‘ als Kabarettfilm diskutieren, zumindest was die inhaltlichen und ästhetischen Bedingungen betrifft.

In der Sparte jener Filme, welche Hauptdarsteller aus der Kabarettszene aufweisen, jedoch keine Drehbuchbeteiligung dieser, sind *Cappuccino Melange*, *Der Überfall* und *Gelbe Kirschen* quasi als Präzedenzfälle für die weiteren Bestimmungen zu nennen. Gemeinsam haben die drei Werke den Basisfilm-Darsteller Josef Hader in der Hauptrolle und zumindest einen weiteren Kollegen aus dem Kabarettfach. *Der Überfall*, unter anderem auch mit Roland Düringer, beinhaltet eine Vielzahl an typischen Eigenschaften des Kabarettfilms: Drei verschiedene Varianten von gescheiterten Charakteren, verbunden in einer tragisch-komischen Handlung, verzweifelte Versuche der Lebensverbesserung, die in aberwitzigen Situationen ausarten, Reduktion in der Örtlichkeit und in der Rollenanzahl etc. In *Cappuccino*

---

<sup>503</sup> Friedrich, „Immer nie am Meer“

*Melange* sind Josef Hader und Alfred Dorfer vor der Kamera zu sehen. Es ist eine offensichtliche Komödie, wenn auch ohne brachialen Humor, mehr mit einem harmlosen ‚netten‘ Witz, der einen Culturclash auf mehreren Ebenen betreibt. Wenn auch kein Kabarettfilm, eine Vorreiterrolle hätte er laut Bert Rebhandl vorbehaltlos inne. Er spricht davon, dass *Cappuccino Melange* „das kommerzielle Potential eines Komödientyps“ in sich trägt, in dem „das große Kino auf die kleinen österreichischen Verhältnisse herunter gebrochen wird“<sup>504</sup>. Damit hätte der Film geringstenfalls eines der Motive des Kabarettfilms eingebaut. In *Gelbe Kirschen* agieren Josef Hader und Martin Puntigam (noch als Jungspund-Kabarettist) in Rollen, welche ihre beruflichen und privaten Probleme stärker durcheinander werfen, als es in den meisten anderen Beispielen der Fall ist. Im Film ist jedoch deutlich zu sehen, wie die Ernsthaftigkeit und die Tragik jene Elemente des Komischen sehr deutlich ausrangieren. Der offensichtliche Humor wurde zwar als nicht relevant für den Kabarettfilm definiert, die kaum feststellbare satirische oder parodistische Behandlung des Stoffes beeinträchtigt aber Bezüge zum Kabarettfilm.

*Der Überfall* käme in dieser Auffassung noch am ehesten, dann *Cappuccino Melange*, nichtsdestoweniger *Gelbe Kirschen* nur mehr schwer einer Entsprechung an Faktor 1 nahe. Diese drei Filme sind demnach als Prototypen zu verstehen für Werke wie *Blue Moon* oder Ähnliche. Denn trotz der immer gleichen Beteiligung eines (Basisfilm-)Kabarettisten, kann nie im Vornherein ein Label des Kabarettfilms gerechtfertigt werden. In jedem einzelnen Beispiel muss die Entsprechung an den Faktor 1 berücksichtigt werden. Auch nicht in der Erhaltung des engeren Faktors 2. *Aufschneider* gleicht zwar der personellen Situation der Basisfilme, *Immer nie am Meer* würde jedoch in seinen Motiven viel besser zu den Inhalten dieser passen.

Die *Brüder*-Trilogie hebt sich vor allem deswegen ins Bewusstsein, weil alle drei Hauptdarsteller Kabarettisten sind und das Drehbuch zwar nicht von ihnen aber unter anderem von Rupert Henning stammt, welcher in *Freundschaft* mitspielte. Erwin Steinhauer beteiligte sich darüber hinaus an allen Filmen. Handlungstechnisch ergeben sich jedoch kaum interessante Vergleichswerte mit *Freundschaft*, aufgrund dessen es *Brüder* nicht auf dieselbe Stufe wie *Poppitz* und *Wanted* ‚schafft‘.

---

<sup>504</sup> Bert Rebhandl, „Per Traktor nach Wien. Paul Harathers Gesellenstück: ‚Cappuccino Melange‘“, DVD-Klappentext *Cappuccino Melange*, *DerStandard*-Edition #148 (2009), Regie: Paul Harather, A 1993.

Regina Standún bezeichnet in einer Aufzählung der erfolgreichsten Filme bis 2006 *Komm, süßer Tod* und *Silentium* als Kabarettfilme<sup>505</sup>. Sie unterstützt damit scheinbar die Genrebezeichnung des Kabarettfilms für österreichische Kriminalfilme mit kabarettistischer Personenbeteiligung<sup>506</sup>. *Kottan ermittelt* und *Polt* fügen sich in diesem Sinne in eine Reihe mit den Brenner-Verfilmungen, als dass sie ebenfalls Ermittler aus dem Kabarettfach, respektive Lukas Resetarits und Erwin Steinhauer, auf den Bildschirm bringen. Trotz einer Vielzahl an Gesichtern, das Gesicht einer Kriminalgeschichte hatte das Kabarett vernachlässigbar selten. Dennoch sind das Setting und die Charaktere ähnlich zu den Eigenschaften der Basisfilme und deswegen nicht von vorneherein auszuschließen. Allerdings, ein satirischer Mentalitätsbezug zu Österreich ist schon in den Vorlagen bemerkbar. Hinzu kommt, dass Haders Beteiligung am Drehbuch das ausschlagkräftige Argument für Standún darstellt, dieses jedoch im deduktiven Zugang eine schwächere Aussagekraft hat als etwa Haders Mitwirken an *Indien*. *Kottan ermittelt* und *Polt* weisen dahingegen keine Drehbuchbeteiligung der Hauptdarsteller auf.

*Die Mamba* kann wegen Michael Niavarani ins Gespräch gebracht werden, *3faltig* wegen der Beteiligung von Alfred Dorfer. Dorfers Rolle bzw. kabarettistisches Wirken im Film sind jedoch als eher gering einzustufen. *Die Mamba* hat ebenfalls ein andersartiges Erscheinungsbild, Niavarani war darüber hinaus an keinem der Basisfilme beteiligt. Gleiches gilt für Ottfried Fischer in *3 Herren*. In der *Fast perfekt*-Trilogie hat Andreas Vitásek die Hauptrolle, anderweitige Bezüge setzen die Filme aber kaum. *Der Fall des Lemming* erfüllt indes nur den Personenfaktor mit Roland Düringer in einer Nebenrolle.

In einem letzten Stadium wären jene Filme zu nennen, welche eine kabarettistische Personenbeteiligung nur in feineren Nuancen aufweisen, bzw. Filme, welche tatsächlich keine aussagekräftige Beteiligung eines Kabarettisten/einer Kabarettistin besitzen. *Basta – Rotwein oder Totsein (C(r)ook)*, *Nacktschnecken*, *Echte Wiener*, *Bad Fucking* und *Wie man leben soll* sind allein als Komödien mit geringer schauspielerischer Mitwirkung einer oder mehrerer KabarettistInnen wahrzunehmen. *Kotsch*, *Contact High* und *Die Werkstürmer* fallen als österreichische Komödien ohne merkliche Beteiligung in diese Richtung oder relevante

---

<sup>505</sup> Vgl. Standún, „The New Austrokomödie“, S.320

<sup>506</sup> Die späteren Brenner-Verfilmungen gehören laut Standún am Rande noch zum Kabarettfilm, haben sich eher verselbstständigt (E-Mail von Regina Standún, Betreff: „Kabarettfilm Zitat Anwendung“, erhalten am 20.06.2016, im Besitz der Verfasserin).

Bezüge zu den Basisfilmen eindeutig heraus. Ihre Bedeutung ergibt sich hauptsächlich dadurch, eine neue Generation an Komödien darzustellen.

## 10. Resümee

Der Kabarettfilm war in dieser Arbeit in zweierlei Hinsicht zu erläutern: Als Begriff, der zwei Medien miteinander vereinigt, und als Bezeichnung für ein österreichisches Genre, das in seiner Kurzlebigkeit zwar nur einige Filme hervorbrachte, diese aber mit großem Erfolg. In beiden Bereichen erfuhr der Kabarettfilm nur in geringem Ausmaß eine tatsächliche Erläuterung und konnte deswegen als Wort bis heute bequem für verschiedenste Ansätze verwendet werden.

Das Aufkommen eines neuen Begriffes zeugt von seiner Notwendigkeit. Das Konzept des Kabarettisten im Film existiert jedoch nicht erst seit Anfang der 90er. Durch inhaltliche und formale Veränderungen im Kabarett wurde damals aber dafür gesorgt, dass nicht nur die Personen, sondern auch ihre Programme in den Film eingegliedert werden konnten. Das Genre des Kabarettfilms entwickelte sich also aus einer logischen Konsequenz von zeitlichen Umständen: Das Kabarett wurde inhaltlich geschlossener und dramenähnlicher, die KabarettistInnen, im besonderen Maße auch die SolokabarettistInnen, erarbeiteten sich einen außerordentlichen Erfolg im Land, die Themen wurden langlebig und ‚filmfreundlich‘, die Komödienlandschaft in Österreich war gerade karg, die Filmförderung aber bemüht etc. Die gesellschaftlichen und künstlerischen Voraussetzungen für die Entstehung eines eigenen Genres „Kabarettfilm“ waren somit gegeben.

Vor allem, weil die Betitelung von KünstlerInnenseite solchen Widerstand erfährt, ist eine Rechtfertigung des Labels „Kabarettfilm“ von formalen Zusammenhängen abhängig gemacht worden. Zwei Faktoren wurden als relevant auserkoren: Kabarett Handlung = Filmhandlung, Kabarettist = Schauspieler und Drehbuchautor. Die neun Filmbeispiele, für die dies zutrifft, waren *Indien*, *Muttertag*, *Freispiel*, *Qualtingers Wien*, *Hinterholz 8*, *MA2412 – Die Staatsdiener*, *Ravioli*, *Die Viertelliterklasse* und *Freundschaft*. Sie wurden auf ihre gemeinsamen Eigenschaften hin untersucht. Da die Filme nun einmal Filme sind, dominieren bestimmte ästhetische und formale Erscheinungsbilder dieses Mediums. Andere herkömmliche Eigenschaften des Spielfilms verloren durch die kabarettistischen Anteile aber

an Bedeutung. Besonders der Fiktionsanspruch, handlungstechnisch und formal, wird im Kabarettfilm bisweilen gerne ausgehebelt.

Die Selbstreferentialität des Kabarett im Film ist indes niedriger als in anderen Medientransformationen – die Inkonsistenz des Erscheinungsbildes und die vielfache Integrierung benachbarter Gattungen<sup>507</sup> machen seine Einflüsse im Film nicht unbedingt absehbar. Augenscheinlicher sind Aspekte als satirisch und parodistisch oder auch als albern und scherzhaft zu erkennen, nicht im übergeordneten Konsens des Kabarettistischen.

Die entscheidenden Faktoren sind je nach Befragtem/Befragter unterschiedlich gewichtet. Besonders die künstlerische Leitung und der Eindruck über die DarstellerInnen vor der Kamera prägen in der Allgemeinheit das Gefühl, gerade einen Kabarettfilm zu sehen. Andere hingegen bringen eine besondere Sorte Humor mit dem Terminus in Zusammenhang und lassen tatsächliche Bezüge zum Kabarett außen vor. Diese unterschiedlichen Haltungen sind als Paradigmenwechsel der Genrebezeichnung wahrgenommen worden.

Aber nicht nur in der Verwendung des Begriffes, auch in der Bewertung der Filme ist die Diskrepanz herausstechend hoch. Trotz des generell schwierigen Standes von österreichischen Filmen in der Presse, hat der Kabarettfilm hier noch einmal einen stiefmütterlichen Platz bekommen. Ein Schicksal, das vor allem jene Filme trifft, die beim Publikum großflächig auf Anklang stoßen. Der vermeintliche Anspruch wirtschaftlich erfolgreich und für ein großes Publikum attraktiv sein zu wollen, scheint eine Uneinigkeit über die künstlerische Relevanz entwickelt zu haben. Der Kabarettfilm fügt sich hier in eine Diskussion ein, die es in Österreich zum letzten Mal vermutlich mit dem Heimatfilm gab.

Grob könnte man sagen: Das ‚normale‘ Publikum liebt den Kabarettfilm, die MacherInnen der Filme stehen, wenn auch nicht zum Label ‚Kabarettfilm‘, so doch hinter ihren Werken, die FilmkritikerInnen finden die Filme schlecht und wollen dies durch die Bezeichnung ‚Kabarettfilm‘ ausdrücken, die anderen FilmemacherInnen sind geteilter Meinung. All diese Eindrücke sind augenfällig mit Ausnahmen gespickt, doch sie summieren, wie es um den Kabarettfilm steht: Er polarisiert.

Diese gewisse Kontroverse macht das Thema des Kabarettfilms wohl so einzigartig und so wenig erforscht. In dieser Arbeit musste kein spezieller Aspekt des Kabarettfilms oder seiner Beispielwerke herausgenommen werden, um neue Erkenntnisse für die Wissenschaft zu erlangen. Wenn man über den Österreichischen Kabarettfilm schreibt, kann man im Grunde genommen von Beginn an ansetzen, ohne sich zu wiederholen. Ob der Kabarettfilm jemals

---

<sup>507</sup> Vgl. Fleischer, *Eine Theorie des Kabarett*, S.47



noch eine größere Aufmerksamkeit erhält bzw. von seinen Stereotypen loskommt, kann an dieser Stelle nicht beantwortet werden. Wenn man jedoch nach Sicheritz geht, ist es vielleicht nur eine Frage der Zeit, bis der Kabarettfilm zur „Unterhaltung der Vergangenheit“ wird<sup>508</sup>, und somit endlich in angemessener Art und Weise untersucht werden kann.

---

<sup>508</sup> Sicheritz, „Von unten herab“, S.145



## **11. Literatur- und Quellenverzeichnis**

### **1.1. Literaturverzeichnis**

Altman, Rick, *Film/Genre*, London: BFI Publ. 2000.

Appignanesi, Lisa, *Das Kabarett*, Stuttgart: Belser 1976.

Aristoteles, *Poetik*, Hg. Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam 2005.

Asen, Barbara, *Lachen, worüber einem der Humor vergehen könnte. Eine Geschlechtergeschichte des österreichischen Kabarett zwischen 1950 und 1990*, Saarbrücken: VDM Verlag 2008.

Ax, Wolfram, *Text und Stil. Studien zur antiken Literatur und deren Rezeption*, Stuttgart: Steiner 2006.

Balázs, Béla, *Béla Balázs: Early Film Theory*, Hg. Erica Carter, New York: Berghahn Books 2010.

Barnwell, Jane, *Grundlagen der Filmgestaltung*, München: Stiebner 2009.

Bell, Ruth-Maria, „Das zeitgenössische Wiener Gruppenkabarett“, Dipl.-Arb., Universität Wien, Institut für Theaterwissenschaft 1990.

Berger, Christian, „Lausbubenkritiker“, *Film Kritik Schreiben*, Hg. Gustav Ernst/Georg Haberl/Gottfried Schlemmer, Wien [u.a.]: Europaverl. 1993, S. 171-191.

Blau, Peter, „Die vermeintlich sichere Fährte: Interview mit Roland Düringer“, *Roland Düringer in Poppitz: So lustig kann nur Urlaub sein. Das Buch zum Film von Harald Sicheritz*, Hg. Georg Hoanzl, Wien: Hoanzl 2002, S.145-149.

Blau, Peter, „Eine Reise im Kopf. Interview mit Harald Sicheritz“, *Roland Düringer in Poppitz: So lustig kann nur Urlaub sein. Das Buch zum Film von Harald Sicheritz*, Hg. Georg Hoanzl, Wien: Hoanzl 2002, S.151-155.

Böhn, Andreas, „‘The Resentment of One’s Fellow Citizens Intensified into a Strong Sense of Community’: Psychology and Misanthropy in Frosch’s *Total Therapy*, Flicker’s *Hold-Up*, and Haneke’s *Caché*“, *New Austrian Film*, Hg. Robert Dassanowsky, Oliver C. Speck, New York [u.a.]: Berghahn Books 2011, S.242-250.

Böhnke, Alexander, „Die Zeit der Diegese“, *montage AV* 16/2, 2007, S.93-104.

Bordwell, David/Janet Steiger/Kristin Thompson (Hg.), *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, London: Routledge 1994.

Budinski, Klaus/Reinhard Hippen (Hg.), *Metzler Kabarett-Lexikon*, Stuttgart: Metzler, 1996.

Cavell, Stanley, „Welt durch die Kamera gesehen“, *Theorien der Kunst*, Hg. Dieter Henrich, Wolfgang Iser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992.

Dassanowsky, Robert, *Austrian cinema: a history*, Jefferson, NC [u.a.] : McFarland 2005.

Dayan, Daniel, „The Tudor Code of Classical Cinema“, *Film Quarterly* 28/1, Oktober 1974, S.22-31.

Dorfer, Alfred, „Totalitarismus und Kabarett“, Dipl., Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft 2006.

Dorfer, Alfred, *wörtlich. satirische texte*, München: Karl Blessing Verlag 2007.

- Dunkl, Natalie, *Das Spinnen der Komischen: grundlegende theoretische Aspekte der Unterscheidung von Kabarett und Comedy*, München: AVM 2013.
- Fink, Iris, *Von Travnicek bis Hinterholz 8. Das österreichische Kabarett ab 1945. Von A bis Zugabe*, Graz/Wien [u.a.]: Verlag Styria 2000.
- Fink, Iris, „Es ist bitte Folgendes... Iris Fink über 30 Jahre Solokabarett des Lukas Resetarits“, *Lukas Resetarits. „Es ist bitte Folgendes...“: Erinnerungen & Reflexionen von Freunden und Weggefährten*, Hg. Iris Fink, Hans Veigl, Wien [u.a.] : Kremayr & Scheriau 2007, S.120-128.
- Fischer-Lichte, Erika, „Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff“, *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*, Hg. Erika Fischer-Lichte/Clemens Risi/Jens Roselt, Berlin: Theater der Zeit 2004, S. 11-26.
- Fleischer, Michael, *Eine Theorie des Kabarettts. Versuch einer Gattungsbeschreibung an deutschem und polnischem Material*, Bochum: Brockmeyer 1989.
- Fleischer, Michael, „Kabarett“, *Handbuch Populäre Kultur: Begriffe, Theorien und Diskussionen*, Hg. Hans-Otto Hügel, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2003, S.274-278.
- Friedman, Lester/David Desser/Sarah Kozloff/Martha Nochimson/Stephen Prince (Hg.), *An Introduction to Film Genres*, New York [u.a.]: Norton 2014.
- Fritz, Walter, *Im Kino erlebe ich die Welt: 100 Jahre Kino und Film in Österreich*, Wien [u.a.]: Brandstätter 1997.
- Hakel, Hermann, *Wigl Wogl. Kabarett und Varieté in Wien*, Wien [u.a.]: Forum 1962.
- Henningsen, Jürgen, *Theorie des Kabarettts*, Ratingen: Henn 1967.
- Heiduschka, Veit, „Producer’s Challenge: Art and Commerce“, *After Postmodernism. Austrian Literature and Film in Transition*, Hg. Willy Riemer, Riverside, CA: Ariadne Press 2000, S.62-67.
- Hickethier, Knut, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler <sup>4</sup>2007.
- Hight, Craig, „Mockumentary“, *Encyclopedia of Humor Studies*, Hg. Salvatore Attardo, London [u.a.]: SAGE 2014, S.115-116.
- Kracauer, Siegfried, *Von Caligari zu Hitler: Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005 [1947].
- Lahner, Silvia, „Wer spricht hier von ‚Kleinkunst‘?. Kabarett der 70er bis 90er Jahre“, *Kunst und Kultur in Österreich. Das 20. Jahrhundert*, Hg. Barbara Denscher, Wien [u.a.]: Brandstätter 1999, S.218-219.
- Landsgesell, Gunnar/Andreas Ungerböck, „Aufzeichnungen aus dem Tiefparterre“, *Kolik/Sonderheft Film 1*, 2004, S.88-96.
- Lauscher, Ernst Josef, „Sind zehn Jahre genug?“, *Nahaufnahmen. Zur Situation des österreichischen Kinofilms*, Hg. Gustav Ernst, Gerhard Schedl, Wien [u.a.]: Europaverlag 1992, S.306-310.
- Manvell, Roger, *Theater and Film. A Comparative Study of the Two Forms of Dramatic Art, and of the Problems of Adaptation of Stage Plays into Films*, London: Associated University Presses 1979.
- Monaco, James, *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt <sup>7</sup>2006.

- Müller, Karl, „‘Nie ist alles ganz... so ist es. Das ist der Mensch.’ Beobachtungen zum kabarettistischen Werk von Josef Hader“, *Stachel wider Zeitgeist*, Hg. Oswald Panagl, Robert Kriechbaumer, Wien [u.a.]: Böhlau 2004, S.157-174.
- Müller-Jentsch, Walther, *Die Kunst in der Gesellschaft*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften <sup>2</sup>2012.
- Nagel, Armin, „Comedy“, *Handbuch Populäre Kultur: Begriffe, Theorien und Diskussionen*, Hg. Hans-Otto Hügel, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2003, S.138-142.
- Podiumsgespräch, „Neue Wiener Filmkritik“, *Film Kritik Schreiben*, Hg. Gustav Ernst/Georg Haberl/Gottfried Schlemmer, Wien [u.a.]: Europaverl. 1993, S.71-94.
- Podiumsdiskussion, „Die Aufgaben der österreichischen Filmpublizistik“, *Film Kritik Schreiben*, Hg. Gustav Ernst/Georg Haberl/Gottfried Schlemmer, Wien [u.a.]: Europaverl. 1993, S.143-167.
- Poumet, Jaques, „Kabarett und Zensur in der DDR“, *Hundert Jahre Kabarett: zur Inszenierung gesellschaftlicher Identität zwischen Protest und Propaganda*, Hg. Joanne McNally, Würzburg: Königshausen und Neumann 2003, S.151-166.
- Ratcliffe, Susan (Hg.), *Oxford Treasury of Sayings and Quotations*, Oxford: Oxford University Press <sup>4</sup>2011.
- Ray, Robert B., *A certain tendency of the Hollywood Cinema 1930-1980*, Princeton, NJ: Princeton Univ. Press 1985.
- Rebhandl, Bert, „Nachsaison. Zum österreichischen Spielfilm seit 1968“, *Der Neue Österreichische Film*, Hg. Gottfried Schlemmer, Wien: Wespennest 1996, S.17-46.
- Reicher, Isabella, „Eine Referenz macht noch keine Empfehlung. ‘Müllers Büro‘ von Niki List“, *Der Neue Österreichische Film*, Hg. Gottfried Schlemmer, Wien: Wespennest 1996, S.221-232.
- Reinhard, Elke, *Warum heißt Kabarett heute Comedy?. Metamorphosen in der deutschen Fernsehunterhaltung*, Münster [u.a.]: Lit.-Verlag 2006.
- Robnik, Drehli, „Ob Amt, Haus, Zeit, Bild: Es wird durchgearbeitet!“, *Kolik/ Sonderheft Film 1*, 2004, S.81-86.
- Rösler, Walter (Hg.), *Gehen ma halt a bissl unter. Kabarett in Wien von den Anfängen bis heute*, Berlin: Henschel 1991.
- Sasse, Günter, „Das Spiel mit der Rampe. Zum Verhältnis von Bühnenwirklichkeit und Zuschauerwirklichkeit im Theater der Moderne“, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 61/4, Dezember 1987, S.733-754.
- Schleef, Einar, *Droge Faust Parsifal*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.
- Schlemmer, Gottfried, „Das Alte vertreiben“, *Der Neue Österreichische Film*, Hg. Gottfried Schlemmer, Wien: Wespennest 1996, S.9-14.
- Schwab, Ulrike, *Erzähltext und Spielfilm: zur Ästhetik und Analyse der Filmadaption*, Berlin [u.a.]: Lit.-Verlag 2006.
- Schweighofer, Martin, „Zu oft schon ins Leere gesprochen. Trotzdem“, *Nahaufnahmen. Zur Situation des österreichischen Kinofilms*, Hg. Gustav Ernst, Gerhard Schedl, Wien [u.a.]: Europaverlag 1992, S.303-304.

- Schweighofer, Martin, „Austrian Film between Festival Success and Market Constraints“, *After Postmodernism. Austrian Literature and Film in Transition*, Hg. Willy Riemer, Riverside, CA: Ariadne Press 2000, S.55-61.
- Schweinitz, Jörg, „‘Genre‘ und lebendiges Genrebewußtsein“, *montage AV* 3/2, 1994, S.99-118.
- Sicheritz, Harald, „Von unten herab – die Objekte der Berichterstattung und das gestörte Verhältnis von Kultur, Kritik und Journalismus“, *Beruf ohne (Aus-)Bildung*, Hg. Andy Kaltenbrunner, Wien: Czernin Verlag 2001, S.143-148.
- Sicheritz, Harald, „Der rote Gentleman“, *Rollenspiele*, Hg. Manfred Pauker/Dominik Orieschnig, Graz: M + N Medienverlag 2005, keine Seitenangaben.
- Standún, Regina, „On the road to nowhere? – Contemporary Austrian popular film“, *New Cinemas: Journal of Contemporary Film* 4/1, 2006, S.67-76.
- Standún, Regina, „National Box-office Hits or International „Arthouse“? The New *Austrokomödie*“, *New Austrian Film*, Hg. Robert Dassanowsky, Oliver C. Speck, New York, NY [u.a.] : Berghahn Books 2011, S.320-331.
- Stanislawski, Konstantin, *Stanislawski- Lesebuch*, Hg. Peter Simhandl, Berlin: Ed. Sigma Bohn <sup>2</sup>1992.
- Steiner, Gertraud, „Vom Bergfilm zum Neuen Heimatfilm: Wie ideologisch ist der Heimatfilm?“, *Modern Austrian Literature* 30/3-4, März 1997, S.253-264.
- Tampier, Herbert, „Geschichten vom Lukas – Ein Alt-Schmetterant erinnert sich“, *Lukas Resetarits. „Es ist bitte Folgendes...“ . Erinnerungen & Reflexionen von Freunden und Weggeführten*, Hg. Iris Fink, Hans Veigl, Wien [u.a.] : Kremayr & Scheriau 2007, S.36-44.
- Tieber, Claus, „Aus der Rolle fallen. Zum Stilmittel des Aparte in Film und Fernsehen“, *Maske und Kothurn* 51/4, 2005, S.509-516.
- Ungerböck, Andreas /Roman Schreiber, „Erfolg färbt ab“, *ray special. 25 Jahre Austrian Film Commission*, August 2012, S.5-10.
- Vogel, Benedikt, *Fiktionskulisse: Poetik und Geschichte des Kabarets*, Paderborn/Wien [u.a.]: Schöningh 1993.
- Weys, Rudolf, *Cabaret und Kabarett in Wien*, Wien [u.a.]: Jugend und Volk 1970.

## 11.2. Quellenverzeichnis

### 11.2.1. DVD-Klappentexte

- Philipp, Claus, „Western und Weltflucht. ‚Wer Visionen hat, braucht einen Arzt‘: ‚Wanted‘“, DVD-Klappentext *Wanted*, *DerStandard*-Edition #74 (2007), Regie: Harald Sicheritz, A 1999.
- Rebhandl, Bert, „Per Traktor nach Wien. Paul Harathers Gesellenstück: ‚Cappuccino Melange‘“, DVD-Klappentext *Cappuccino Melange*, *DerStandard*-Edition #148 (2009), Regie: Paul Harather, A 1993.

### 11.2.2. Zeitungsartikel im Internet

Nicht gezeichnet., „Filminfo zu ‚Der Überfall‘“, *Skip*, <http://www.skip.at/film/1132/> , Zugriff am 16.1.2016.

Nicht gezeichnet, „Filmfestival in Locarno: Österreichische Produktion prämiert Bronzener Leopard für ‚Der Überfall‘“, *Wiener Zeitung*, [http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/film/346000\\_Bronzener-Leopard-fuer-Der-Ueberfall.html](http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/film/346000_Bronzener-Leopard-fuer-Der-Ueberfall.html) 14.08.2000, Zugriff am 15.04.2015.

Nicht gezeichnet, „TV-Premiere für Murnbergers ‚Brüder‘“, *Der Standard*, <http://derstandard.at/965023/TV-Premiere-fuer-Murnbergers-Brueder> 28.05.2002, Zugriff am 16.04.2015.

Nicht gezeichnet, „‘Close up‘ in der Minoritenkirche“, *Der Standard*, <http://derstandard.at/1066503/Close-up-in-der-Minoritenkirche> 10.09.2002, Zugriff am 15.04.2015.

Nicht gezeichnet, „Interview mit Alfred Dorfer: Wenn ein Ertrinkender Bademeister wird...“, *Der Standard*, <http://derstandard.at/1179246/Interview-mit-Alfred-Dorfer--Wenn-ein-Ertrinkender-Bademeister-wird-> 12.1.2003 (Print) /23.7.2004, Zugriff am 15.04.2015.

Nicht gezeichnet, „Kabarettfilm: Die Viertelliterklasse“, *Die Presse*, [http://diepresse.com/home/kultur/film/144501/Kabarettfilm\\_Die-Viertelliterklasse?from=suche.intern.portal](http://diepresse.com/home/kultur/film/144501/Kabarettfilm_Die-Viertelliterklasse?from=suche.intern.portal) 15.03.2005, Zugriff am 02.04.2015.

Nicht gezeichnet, „Atemholen nach den ‚fetten Jahren‘“, *Salzburger Nachrichten*, <http://search.salzburg.com/display/41-262311322032005> 22.03.2005, Zugriff am 04.04.2015.

Nicht gezeichnet, „Seht, was kommt von draußen rein!“, *Der Standard*, <http://derstandard.at/2391541/Seht-was-kommt-von-draussen-rei> 26.03.2006, Zugriff am 15.04.2015.

Nicht gezeichnet, „Sommerkinos“, *ray*, <http://www.ray-magazin.at/magazin/2006/07/sommerkinos-ein-umfassender-ueberblick> 07.2006, Zugriff am 08.04.2015.

Nicht gezeichnet, „Unser Film ist international“, *Die Presse*, <http://diepresse.com/home/kultur/481561/Unser-Film-ist-international?from=suche.intern.portal> 23.05.2009, Zugriff am 20.04.2015.

Nicht gezeichnet, „‘Bad Fucking‘: Auch das Grausliche zeigen“, *Kurier*, <http://kurier.at/kultur/film/bad-fucking-auch-das-grausliche-zeigen/40.923.224> 15.12.2013, Zugriff am 22.04.2015.

Behr, Martin, „Wo ist der Markt?“, *Salzburger Nachrichten* , <http://search.salzburg.com/display/41-530633324032006> 24.03.2006, Zugriff am 16.04.2015.

Behr, Martin, „Blutiger Austro-Trash-Strudel“, *Salzburger Nachrichten*, <http://search.salzburg.com/display/41-920769323032007> 23.03.2007, Zugriff am 16.04.2015.

Evers, Julia, „‘Der Kameramörder‘: Anspruchsvoll vs. anstrengend“, *OÖ Nachrichten*, <http://www.nachrichten.at/nachrichten/kultur/Der-Kamaramoerder-Anspruchsvoll-vs-anstrengend;art16,351832> 16.03.2010, Zugriff am 10.04.2015.

Fanta, Thomas, „Die Viertelliterklasse“, *Wiener Zeitung*, [http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/film/141520\\_Die-Viertelliterklasse.html](http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/film/141520_Die-Viertelliterklasse.html) 03.03.2005, Zugriff am 29.04.2015.

Flos, Birgit, „Ein ‚Kabarettfilm‘?“, *Der Standard*, <http://derstandard.at/2599284/Ein-Kabarettfilm> 28.09.2006, Zugriff am 29.03.2015.

Franz, Veronika, „Schalko: ‚Wer will schon DJ Ötzi sein?‘“, *Kurier*, <http://kurier.at/kultur/schalko-wer-will-schon-dj-oetzi-sein/732.446> 02.10.2011, Zugriff am 23.04.2015.

Freund, René, „Haas: Der Wolf im Haaspelz“, *Wiener Zeitung*, [http://www.wienerzeitung.at/themen\\_channel/wzreflexionen/kompendium/220193\\_Haas-Der-Wolf-im-Haaspelz.html](http://www.wienerzeitung.at/themen_channel/wzreflexionen/kompendium/220193_Haas-Der-Wolf-im-Haaspelz.html) 22.12.2000, Zugriff am 25.04.2015.

Friedrich, Otto, „Immer nie am Meer“, *Die Furche*, <http://www.furche.at/system/downloads.php?do=file&id=543> 10.2007, Zugriff am 29.03.2015.

Gasteiger, Anna, „Web-Serie mit Rubey als Bewerbung für TV“, *Kurier*, <http://kurier.at/buzz/web-serie-mit-rubey-als-bewerbung-fuers-tv/750.077> 21.11.2011, Zugriff am 22.04.2015.

Huber, Christoph, „Vielfalt im Angesicht der Misere: Richtung Zukunft durch die Nacht“, *Die Presse*, [http://diepresse.com/home/kultur/news/269976/Vielfalt-im-Angesicht-der-Misere\\_Richtung-Zukunft-durch-die-Nacht?from=suche.intern.portal](http://diepresse.com/home/kultur/news/269976/Vielfalt-im-Angesicht-der-Misere_Richtung-Zukunft-durch-die-Nacht?from=suche.intern.portal) 13.07.2002, Zugriff am 02.04.2015.

Huber, Christoph, „Alles wurscht im Wuchtelland: Denkverbot!“, *Die Presse*, [http://diepresse.com/home/kultur/film/271569/Alles-wurscht-im-Wuchtelland\\_Denkverbot?from=suche.intern.portal](http://diepresse.com/home/kultur/film/271569/Alles-wurscht-im-Wuchtelland_Denkverbot?from=suche.intern.portal) 28.08.2002, Zugriff am 02.04.2015.

Huber, Christoph, „Kritik Kabarettfilm: Der ständige Filmriss“, *Die Presse*, [http://diepresse.com/home/kultur/film/146016/Kritik-Kabarettfilm\\_Der-staendige-Filmriss?from=suche.intern.portal](http://diepresse.com/home/kultur/film/146016/Kritik-Kabarettfilm_Der-staendige-Filmriss?from=suche.intern.portal) 03.03.2005, Zugriff am 02.04.2015.

Imlinger, Christine, „Der Kabarettist als Bösewicht: Alfred Dorfer gibt sein Tatort-Debüt“, *Die Presse*, [http://diepresse.com/home/leben/mensch/743786/Kabarettist-als-Bosewicht\\_Dorfer-gibt-sein-TatortDebut?from=suche.intern.portal](http://diepresse.com/home/leben/mensch/743786/Kabarettist-als-Bosewicht_Dorfer-gibt-sein-TatortDebut?from=suche.intern.portal) 26.03.2012, Zugriff am 20.05.2015.

Jaschke, Bruno, „Keine Schublade, bitte“, *Wiener Zeitung*, [http://www.wienerzeitung.at/themen\\_channel/wzreflexionen/kompendium/371683\\_Keine-Schublade-bitte.html](http://www.wienerzeitung.at/themen_channel/wzreflexionen/kompendium/371683_Keine-Schublade-bitte.html) 12.03.1999, Zugriff am 30.04.2015.

John, Gerald, „Kopf des Tages: Der Hustinettenbär“, *Der Standard*, <http://derstandard.at/2997886/Kopf-des-Tages-Der-Hustinettenbaer> 16.08.2007 (Print) /09.10.2007, Zugriff am 16.04.2015.

Keuschnigg, Markus, „Immer nie am Meer‘: Stecken geblieben, nicht nur zwischen Bäumen“, *Die Presse*, [http://diepresse.com/home/kultur/film/filmkritik/290290/Immer-nie-am-Meer\\_Stecken-geblieben-nicht-nur-zwischen-Baeumen?from=suche.intern.portal](http://diepresse.com/home/kultur/film/filmkritik/290290/Immer-nie-am-Meer_Stecken-geblieben-nicht-nur-zwischen-Baeumen?from=suche.intern.portal) 11.03.2007, Zugriff am 20.04.2015.

Knapp, Michaela, „Alfred Dorfer gut im Bilde“, *Format*, <http://www.format.at/home/alfred-dorfer-bilde-204658> 01.05.2008, Zugriff am 11.04.2015.

Kralicek, Wolfgang, „Everybody’s Dorfer“, *Falter*, <http://www.falter.at/falter/2006/04/11/everybodys-dorfer/> 11.04.2006, Zugriff am 10.04.2015.

Krobath, Peter, „Lässiges Landei“, *Skip*, <http://www.skip.at/interview/634/> 03.2006, Zugriff am 15.04.2015.



Mießgang, Thomas, „Generation Umhängetasche“, *Zeit*, <http://www.zeit.de/2014/07/michael-ostrowski> 06.02.2014, Zugang am 29.04.2015.

Mitterbaur, Alexandria, „Filmexpertin Dr. Brita Kettner im Interview zum Status Österreichs als Filmland“, *Sumo*, <http://www.sumomag.at/filmexpertin-dr-brita-kettner-zu-status-oesterreich-als-filmland/#more-314> 2014, Zugriff am 24.03.2015.

Niederwieser, Stefan/Thomas Stollenwerk, „Mäzene und das System Seidl“, *The Gap*, <http://www.thegap.at/filseriensmtories/artikel/maezenaten-und-das-system-seidl/seite-3/> bzw. [seite-2,](http://www.thegap.at/filseriensmtories/artikel/maezenaten-und-das-system-seidl/seite-2/) oder [seite-1](http://www.thegap.at/filseriensmtories/artikel/maezenaten-und-das-system-seidl/seite-1/) 03.04.2013, Zugriff am 20.04.2015.

Philipp, Claus, „Kopf des Tages: Erfolgreichster Guerilla im Austrokin“, *Der Standard*, <http://derstandard.at/1070708/Erfolgreichster-Guerilla-im-Austrokin> 14.09.2002 (Print)/26.03.2005, Zugriff am 02.04.2015.

Philipp, Claus, „So ein Drehbuch würde nie genommen“, *Der Standard*, <http://derstandard.at/1140443/So-ein-Drehbuch-wuerde-nie-genommen> 22.11.2002, Zugriff am 02.04.2015.

Philipp, Claus, „Es gibt keinen gemeinsamen Tisch“, *Der Standard*, <http://derstandard.at/1423704/Es-gibt-keinen-gemeinsamen-Tisch> 21.11.2003, Zugriff am 15.04.2015.

Reicher, Isabella, „Vom einfachen Vergnügen“, *Der Standard*, <http://derstandard.at/1591786/Vom-einfachen-Vergnuegen> 26.03.2005, Zugriff am 29.03.2015.

Reicher, Isabella, „Filmregisseur Florian Flicker gestorben“, *Der Standard*, <http://derstandard.at/2000004696400/Florian-Flicker-1965-2014> 24.08.2014, Zugriff am 16.04.2015.

Sihler, Horst Dieter, „Abschied von Sissiland“, *ray* 03/07, <http://www.ray-magazin.at/magazin/2007/03/diagonale-07-macher-maertyrer-mimosen>, Zugriff am 29.6.2015.

Stephan, Paul, „Ab wann ist ein Film ‚erfolgreich‘?“, *Der Standard*, <http://derstandard.at/2886494/Ab-wann-ist-ein-Film-erfolgreich> 13.08.2007, Zugriff am 16.04.2015.

Tartarotti, Guido, „Arm, dreckig, aber vielleicht lustiger“, *Kurier*, <http://kurier.at/kultur/gregor-seberg-arm-dreckig-aber-vielleicht-lustiger/112.920.389> 10.02.2015, Zugriff am 22.04.2015.

Ungerböck, Andreas/Roman Scheiber, „Der ewige Brenner“, *ray*, <http://www.ray-magazin.at/magazin/2009/03/der-knochenmann-ein-interview-mit-josef-hader> 03.2009, Zugriff am 08.04.2015.

Wallnöfer, Pierre A., „Virgil Widrich. Erstmals seit gut“, *Salzburger Nachrichten*, <http://search.salzburg.com/display/SNZ21341-20020319> 19.03.2002, Zugriff am 16.04.2015.

Zechner, Kurt, „Joint Adventure“, *Skip*, <http://www.skip.at/interview/868/> 03.2009, Zugriff am 15.04.2015.

### 11.2.3. Weitere Internetquellen

Nicht gezeichnet, „Schlabarett“, *Österreichisches Kabarettarchiv*,  
<http://www.kabarettarchiv.at/Bio/Schlabarett.htm>, Zugriff am 24.09.2015.

Nicht gezeichnet, Diagonale-Diskussion, „Der österreichische Film und sein Markt“,  
[http://2006.diagonale.at/releases/de/uploads/presstexte%202006/diagonale\\_protokoll\\_disk0322.pdf](http://2006.diagonale.at/releases/de/uploads/presstexte%202006/diagonale_protokoll_disk0322.pdf) 22.03.2006, Zugriff am 15.04.2015.

Brunner, Philipp/Heinz-Hermann Meyer, „Satire“, *Lexikon der Filmbegriffe*, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, <http://filmlexikon.unikiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3106>, Zugriff am 12.10.2015.

Fink, Iris, „Zur Geschichte des Österreichischen Kabarett“, *Österreichisches Kabarettarchiv*,  
<http://www.kabarettarchiv.at/Ordner/geschichte.htm#30er>, Zugriff am 14.6.2015.

Kaczmarek, Ludger, „Tragikomödie“, *Lexikon der Filmbegriffe*, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3690>, Zugriff am 2.10.2015.

Krobath, Peter, „Ist Optimismus nur eine Form von Informationsmangel?“,  
<http://www.dorfer.at/austausch/ravioli.htm>, 28.11.2002, Zugriff am 13.12.2015.

Lahde, Maurice /Jan-Christopher Horak, „Direktadressierung“, *Lexikon der Filmbegriffe*, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, <http://filmlexikon.unikiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2263>, Zugriff am 5.9.2015.

Sicheritz, Harald, „Qualtingers Wien“, [http://www.sicheritz.com/fernsehen\\_i\\_qualtinger.htm](http://www.sicheritz.com/fernsehen_i_qualtinger.htm),  
Zugriff am 8.12.2015.

Unger, Heinz R., „Denkend lachen“, [http://www.knowme.at/htms\\_neu/reset/reset\\_progs/reset\\_p01.htm](http://www.knowme.at/htms_neu/reset/reset_progs/reset_p01.htm),  
Zugriff am 30.05.2015.

Wulff, Hans Jürgen, „Vierte Wand“, *Lexikon der Filmbegriffe*, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2999>,  
Zugriff am 03.10.2015.

<http://www.dor-film.com/alle-filme>, Zugriff am 5.4.2016

<http://shop.orf.at/1/shop.tmpl?art=5876&lang=DE>, Zugriff am 9.12.2015.

<http://www.duden.de/rechtschreibung/Satire>, Zugriff am 12.10.15

<http://www.salzburgerstier.org/preistraeger.html>, Zugriff am 10.6.2015.

*Filmwirtschaftsberichte Österreich/ Österreichisches Filminstitut*

<http://filmwirtschaftsbericht.filminstitut.at/>, Zugriff am 24.6.2015

<http://filmwirtschaftsbericht.filminstitut.at/04/>, Zugriff jeweils am 24.6.2015

<http://filmwirtschaftsbericht.filminstitut.at/09/>, Zugriff jeweils am 24.6.2015

<http://filmwirtschaftsbericht.filminstitut.at/13/>, Zugriff jeweils am 24.6.2015

<http://filmwirtschaftsbericht.filminstitut.at/09/facts-2009/>, Zugriff am 24.6.2015

<http://filmwirtschaftsbericht.filminstitut.at/13/facts-2013/>, Zugriff am 24.6.2015  
<http://filmwirtschaftsbericht.filminstitut.at/12/kino/fokus-oe-kinofilm->, Zugriff am 24.06.2015  
<http://filmwirtschaftsbericht.filminstitut.at/13/kino/fokus-oe-kinofilm-/>, Zugriff am 24.6.2015  
<http://filmwirtschaftsbericht.filminstitut.at/14/kino/oe-filme-im-ausland/>, Zugriff am 11.05.2016  
<http://filmwirtschaftsbericht.filminstitut.at/07/verwertung/besuche-nach-filmen/>, Zugriff am 24.06.2015.  
<http://www.filminstitut.at/de/besuchszahlen/>, Zugriff am 24.05.2015

### 11.3. Filmverzeichnis

*3 Eier im Glas*, Regie: Antonin Svoboda, 92 Min., Coop 99 Film A 2015.  
*3faltig*, Regie: Harald Sicheritz, DVD-Video, 93 Min., MR Film A/D 2010.  
*Aufschneider*, Regie: David Schalko, DVD-Video, 188 Min., A 2009 (TV).  
*Bad Fucking*, Regie: Harald Sicheritz, DVD-Video, 100 Min., MR Film A 2013.  
*Basta – Rotwein oder Totsein (C(r)ook)*, Regie: Pepe Danquart, DVD-Video, 90 Min., Dor Film A/D 2004.  
*Blue Moon*, Regie: Andrea Maria Dusl, DVD-Video, 100 Min., Lotus Film A 2002.  
*Brüder*, Regie: Wolfgang Murnberger, DVD-Video, 93 Min., A 2002 (TV).  
*Brüder II*, Regie: Wolfgang Murnberger, DVD-Video, 90 Min., A 2003 (TV).  
*Brüder III – Auf dem Jakobsweg*, Regie: Wolfgang Murnberger, DVD-Video, 93 Min., A 2006 (TV).  
*Cappuccino Melange*, Regie: Paul Harather, DVD-Video, 91 Min., A 1993 (TV).  
*Contact High*, Regie: Michael Glawogger, DVD-Video, 95 Min., Lotus Film/ Novotny & Novotny Film A/D/LU/PL 2009.  
*Drei Herren*, Regie: Nikolaus Leytner, DVD-Video, 95 Min., Allegro Film A/D 1998.  
*Echte Wiener – Die Sackbauersaga*, Regie: Kurt Ockermüller, DVD-Video, 100 Min., Bonus Film A 2008.  
*Eine fast perfekte Hochzeit*, Regie: Reinhard Schwabenitzky, DVD-Video, 100 Min., Star Film A 1999.  
*Eine fast perfekte Scheidung*, Regie: Reinhard Schwabenitzky, DVD-Video, 104 Min., Star Film A 1998.  
*Ein fast perfekter Seitensprung*, Regie: Reinhard Schwabenitzky, DVD-Video, 103 Min., Star Film A/D 1996.  
*Das ewige Leben*, Regie: Wolfgang Murnberger, DVD-Video, 123 Min., Dor Film A 2015.  
*Der Fall des Lemming*, Regie: Nikolaus Leytner, DVD-Video, 90 Min., Allegro Film A 2009.  
*Freispiel*, Regie: Harald Sicheritz, DVD-Video, 90 Min., Scheiderbauer Film A 1995.  
*Freundschaft*, Regie: Rupert Henning, DVD-Video, 90 Min., Dor Film A 2006.

*Gelbe Kirschen*, Regie: Leopold Lummerstorfer, DVD-Video, 85 Min., Josef Aichholzer Film A 2001.

*Hinterholz 8*, Regie: Harald Sicheritz, DVD-Video, 105 Min., Dor Film A 1998.

*Immer nie am Meer*, Regie: Antonin Svoboda, DVD-Video, 88 Min., Coop 99 Film A 2007.

*Indien*, Regie: Paul Harather, DVD-Video, 90 Min., Dor Film A 1993.

*Der Knochenmann*, Regie: Wolfgang Murnberger, DVD-Video, 117 Min., Dor Film A 2009.

*Komm, süßer Tod*, Regie: Wolfgang Murnberger, DVD-Video, 90 Min., Dor Film A 2000.

*Kotsch*, Regie: Helmut Köpping, DVD-Video, 90 Min., Lotus Film A 2006.

*Kottan ermittelt – Rien ne va plus*, Regie: Peter Patzak, DVD-Video, 110 Min., Satel Film A 2010.

*MA2412 –Die Staatsdiener*, Regie: Harald Sicheritz, DVD-Video, 90 Min., MR Film A 2003.

*Die Mamba*, Regie: Ali Samadi Ahadi, DVD-Video, 96 Min., e&a Film A/D 2014.

*Müllers Büro*, Regie: Niki List, DVD-Video, 104 Min., Wega Film A 1986.

*Muttertag*, Regie: Harald Sicheritz, DVD-Video, 100 Min., Fernsehfilmproduktion Scheiderbauer A 1994.

*Nacktschnecken*, Regie: Michael Glawogger, DVD-Video, 90 Min., Dor Film A 2004.

*Polt muss weinen*, Regie: Julian Pölsler, DVD-Video, 89 Min., A 2000 (TV).

*Poppitz*, Regie: Harald Sicheritz, DVD-Video, 90 Min., Dor Film A 2002.

*Qualtingers Wien*, Regie: Harald Sicheritz, DVD-Video, 89 Min., A 1997 (TV).

*Ravioli*, Regie: Peter Payer, DVD-Video, 79 Min., A 2003.

*Silentium*, Regie: Wolfgang Murnberger, DVD-Video, 90 Min., Dor Film A 2004.

*Der Überfall*, Regie: Florian Flicker, DVD-Video, 84 Min., Allegro Film A 2000.

*Die Viertelliterklasse*, Regie: Roland Düringer, DVD-Video, 91 Min., Dor Film/Nanook Film A 2005.

*Wanted*, Regie: Harald Sicheritz, DVD-Video, 90 Min., MR Film A 1999.

*Die Werkstürmer*, Regie: Andreas Schmied, DVD-Video, 92 Min., Novotny & Novotny Film A 2013.

*Wie man leben soll*, Regie: David Schalko, DVD-Video, 100 Min., Dor Film A 2011.

#### **11.4. (Kabarett-)Programmverzeichnis**

Dorfer, Alfred, *Alles Gute*, uraufgeführt 1993, DVD-Video.

Dorfer, Alfred, *heim.at*, uraufgeführt 2000, DVD-Video.

Dorfer, Alfred/Josef Hader, *Indien*, uraufgeführt 1991, Text einsehbar in: Dorfer, Alfred, *wörtlich. satirische texte*, München: Karl Blessing Verlag 2007.

Dorfer, Alfred, *Ohne Netz*, uraufgeführt 1994, DVD-Video.

Düringer, Roland, *Hinterholz 8*, uraufgeführt 1994, DVD-Video.

Düringer, Roland, *Die Viertelliterklasse – 250ccm*, uraufgeführt 2001, DVD-Video.  
Hader, Josef, *Im Keller*, uraufgeführt 1992, DVD-Video.  
Hader, Josef, *privat*, uraufgeführt 1994, DVD-Video.  
Henning, Rupert/Erwin Steinhauer, *Freundschaft*, uraufgeführt 2004, DVD-Video.  
Merz, Carl/Helmut Qualtinger, *Der Herr Karl*, uraufgeführt 1961, DVD-Video.  
Resetarits, Lukas, *Rechts Mitte Links oder Lieber die Mitte in der Hand als die Rechte gelähmt*, uraufgeführt 1977.  
Schlabarett, *Atompilz von links*, uraufgeführt 1985, DVD-Video.  
Schlabarett, *Muttertag*, uraufgeführt 1991.  
Schlabarett, *Mahlzeit*, uraufgeführt 1992.

### **11.5. Sonstiges**

E-Mail von Regina Standún, Betreff: „Film“, erhalten am 13.04.2016, im Besitz der Verfasserin

E-Mail von Regina Standún, Betreff: „Kabarettfilm Zitat Anwendung“, erhalten am 20.06.2016, im Besitz der Verfasserin

## **Abstract/Zusammenfassung**

Obgleich der Terminus des „Österreichischen Kabarettfilms“ seit Anfang der 1990er Jahre in Verwendung ist, gibt es bis heute weder in der Wissenschaft noch im Kulturjournalismus einen Konsens darüber, was dieser Begriff genau ausdrücken soll. Im allgemeinen Verständnis wird der Kabarettfilm als Genrebezeichnung für eine bestimmte Generation von Filmen wie *Muttertag*, *Hinterholz 8* oder *Freispiel* verstanden, in der eigentlich als Kabarettisten bekannte Personen im größeren Ausmaß künstlerische Verantwortung in der Filmlandschaft übernahmen. In den Pressemeinungen ist jedoch ersichtlich, dass der Begriff als Füllwort für viele verschiedene Ansätze dient, die zum Teil sehr beliebig und auch wertend ausfallen. Deswegen wird an dieser Stelle versucht, dem Kabarettfilm seinen Sinn in einer deduktiven Art und Weise zu bescheinigen. Demnach die Zusammenführung der beiden Medien in den Fokus zu setzen und auf einen Zusammenhang mit dem Kabarett zu beharren. Was der Begriff „Kabarettfilm“ der Etymologie nach ausdrücken *soll* und was der Kabarettfilm bis heute ausgedrückt *hat*, Definition und Diskussion, sind zwei nicht konform gehende Bereiche. In dieser Arbeit werden beide Aspekte angesprochen, sowie die Filmbeispiele näher untersucht und der kulturelle Bezug des Genres näher bestimmt. Eines der markantesten Kennzeichen des Kabarettfilms ist nämlich seine Untrennbarkeit mit der österreichischen Mentalität.